

»Mit Brecht spielen«

Brechts Theorie des episch-dialektischen Theaters als Fundgrube für den Instrumentalmusiker

Diplomarbeit im Rahmen des
Studiengangs Pädagogische Ausbildung
der Fakultät Musik der Universität der Künste Berlin

vorgelegt von
Felicitas Conrad aus Berlin
am
2. Oktober 2017



UdK Berlin

Gutachter:

1. Prof. Dr. Ulrich Mahlert
2. Prof. Dorothea Weise

Inhaltsverzeichnis

1. Sichtung und Eingrenzung

1.1. Einleitung.....	1
1.2. Exkurs Genuss und Emotion.....	2
1.3. Grenzen der Übertragbarkeit.....	3

2. Montage und Unterbrechung

2.1. Üben / Proben.....	5
2.2. Im Konzertsaal.....	9

3. Verfremdung - ausgewählte Ansätze

3.1. Zum Begriff.....	13
3.2. Trennung von Spieler und Figur // Interpret und Komposition.....	14
3.3. Exkurs Der Kontrapunkt und das Instrument.....	20
3.4. Exkurs Instrumentation.....	23

4. Gestus

4.1. Zum Begriff.....	26
4.2. Der Dirigent und die Einzigartigkeit der Spielgeste.....	27
4.3. Vom Zeigen.....	31
4.3.1. Ausdruck und Charakter.....	31
4.3.2. Strukturelle und technische Aspekte.....	34
4.3.3. Noch einmal Bach.....	36

5. Fazit.....	38
---------------	----

6. Literaturverzeichnis.....	II
------------------------------	----

1. Sichtung und Eingrenzung

1.1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit versteht sich als Suche. Sie ist „nicht als ein ästhetisches oder literarisches Dogmengefüge zu begreifen, sondern als Versuch[...] über einen Umgang mit Literatur und Kunst, der dem bloß Kontemplativen den Rücken gekehrt hat“ (TIEDEMANN, zit. nach MEYER-DENKMANN 2003, S. 62). Es geht darum Wege zu suchen, die ein Staunen beim Publikum auslösen, oder darum, Momente zu schaffen, die sich in die Erinnerung der Beteiligten einprägen, die sie umtreiben, die zumindest teilweise über den reinen Genuss hinausgehen.

Besondere Musiker¹, die in den Erinnerungen des Publikums haften blieben, waren oft Künstler, die man neben ihrer ausgeübten Kunst noch deutlich wahrnehmen konnte, die ein offensichtliches Wechselspiel zwischen ihrer Kunst (Objekt) und sich selbst (Subjekt) nicht verheimlichten, sondern vielmehr zeigten (vgl. auch BRANDSTÄTTER 2010, S. 10). Diese besonderen bis exzentrischen Musiker stellen natürlich in erster Linie die Musik, welche sie aufführen, dar. Darüber hinaus sind sie aber auch Darsteller der eigenen Person mit ihren subjektiven Erfahrungen, Haltungen, Emotionen und so weiter. In diesem Wechselspiel öffnet sich ein Raum, der im folgenden näher beleuchtet werden soll. Christoph Richter stellt in einem Beitrag zu Interpretation den Interpreten in den Mittelpunkt des Vermittlungsvorgangs, der „Interpretationsprozess ist von seinem Können, seinem Fühlen und Denken, von Haltung im körperlichen wie im geistigen Sinne abhängig“ (RICHTER 2010, S. 13). Es soll an dieser Stelle also davon ausgegangen werden, dass der Musiker ein *Darsteller* in zweierlei Hinsicht ist: er stellt Musik und sich selbst als Interpreten dar. Für die Darstellung beziehungsweise Interpretation von Musik gibt es in der Fachliteratur unzählige Anregungen, zum Interpreten der nicht zwingend eine vollkommene Einheit mit der interpretierten Komposition oder gar mit *seiner* Interpretation bilden muss, ist das Ausmaß an Literatur im Bereich der Musik eher sparsam. Allerdings ist das gleichzeitige Nebeneinander von Interpret und (interpretierter) Komposition unumgänglich und auf der Bühne deutlich sichtbar. Es kann angestrebt werden, diese beiden Pole in größtmöglichen Einklang zu bringen. Der Musiker kann trotzdem nicht vollständig mit seiner musikalischen Darstellung verschmelzen, sich gewissermaßen auflösen. Und doch bleibt er ein Musiker und soll nicht Schauspieler werden müssen. Es gilt also dieser eigenartigen

¹ Alle maskulinen Formen sind stillschweigend mit _in oder _innen zu ergänzen. Die femininen Endungen werden zugunsten flüssigerer Lesbarkeit nicht ausgeschrieben, sind allerdings mitgedacht, beziehungsweise mitzudenken.

(Nicht-) Rolle des Musikers auf den Grund zu gehen und hier kommt Brecht ins Spiel. Bertolt Brecht prägt 1926 den Begriff des epischen Theaters (neben Piscator) und entwickelt daraus seine Theorie des episch-dialektischen Theaters, welches gesellschaftliche und politische Veränderungen anstoßen soll.² Von seinen Schauspielern verlangte Brecht dabei vor allem Reflexion. Der Darsteller sollte sich nicht wie in der traditionellen Theaterpraxis in die Rolle einfühlen, sondern die dargestellte Person und ihre Handlungen zeigen und zu diesen eine Haltung einnehmen. Das führt zwangsläufig zur Trennung von Spieler und darzustellender Figur und zu der Frage, wie man mit diesen beiden Spielebenen umgeht, was Brecht in seinen Schriften zum Theater ausführlich beleuchtet. Da sich, wie oben erläutert, die gleiche Problematik für den Musiker ergibt (dieser kann nicht ganz und gar mit seiner Musik verschmelzen, was im Bereich der Musik sogar noch augenfälliger scheint, als im Schauspiel), soll Brecht als eine wertvolle Fundgrube an theoretischem Wissen und praktischen Anregungen herangezogen werden, um konkrete Vorschläge für den Musiker in seiner Rolle als sichtbarer Interpret und Darsteller herauszukristallisieren. Des Weiteren wird natürlich zu untersuchen sein, wie Brechts Techniken den Erarbeitungsprozess einer Interpretation erleichtern können, beziehungsweise zusätzliche Anregungen herzugeben vermögen.

1.2. Exkurs Genuss und Emotion

Brechts neue Art des Theaterschaffens wurde oft als verstandesbetont und unterkühlt beschrieben. Es ging aber laut Brecht vielmehr darum, Emotionen zu untersuchen, als diese auszumerzen (vgl. GBA 22, S. 315). Etwas, das untersucht werden soll, muss erst einmal sichtbar werden. Brecht schafft deshalb ein Theater voller Emotionen, führt dem Publikum diese allerdings oft als moralisch vielschichtiger als im ersten Augenblick erkannt vor Augen, indem er die theatralen Situationen verfremdet. Speziell zu Musik schreibt Brecht nun beispielsweise:

„Je undeutlicher, irrealer die Realität durch Musik wird - es entsteht ja ein Drittes, sehr Komplexes, an sich wieder ganz Reales, von dem ganz reale Wirkungen ausgehen können, das aber von seinem Gegenstand, von der benutzten Realität, völlig entfernt ist - desto genußvoller wird der Gesamtvorgang: der Grad des Genusses hängt direkt vom Grad der Irrealität ab“ (GBA 24, S. 76f.).

Es geht also unbedingt darum Genuss und Rauschartiges zu schaffen, aber diese

² Ausführliche Darlegungen zu dieser Theorie finden sich z.B. bei Werner Hecht (Hrsg.): *Brechts Theorie des Theaters*, Frankfurt/M. (Suhrkamp Verlag) 1986.

Zustände werden immer hinterfragt, unterbrochen oder auch als vergänglich und veränderbar in Frage gestellt. Allerdings trennt Brecht klar das Poetische vom Romantischen, Poesie ist grundlegend, aber niemals zum ausschließlichen Selbstzweck (was Brecht als romantisch im Sinne von kitschig galt).

Für diese Untersuchung ist das wichtig, weil gerade die Musik eine Kunstform ist, die das 'Für sich stehen' beanspruchen kann und oft primär unser subjektives emotionales Erleben anspricht. Das Trunken- und Berauschtsein genießt in der Musik einen besonders hohen Stellenwert und gehört genauso zur Musikwelt wie das kritisch-analytische Erleben. Gleichzeitig ist das Genre der Musik unheimlich anfällig für kitschige Ausdeutung und Ausbeutung. Brecht sucht nun die Vielschichtigkeit, Zweideutigkeit und Veränderbarkeit jeder Stimmung, jeden Erlebens. Das ist etwas, was den Genuss möglicherweise umso tiefer werden lässt und Hingabe erfordert, denn tiefe Emotionen und intensiver Genuss müssen widerspruchsvoll sein, um nicht sofort wieder zu verpuffen. Hingabe bedeutet in diesem Zusammenhang aber auch Untersuchung, Forschung und das Hinterfragen von scheinbar Gegebenem. Widerspruch entsteht dort, wo wunderschöne Momente unterbrochen werden. Unterbrechung führt dem Publikum also gnadenlos vor Augen, dass diese Momente und alles was sie daran berührt, endlich sind. Diese Vergänglichkeit führt aber wiederum dazu, dass das Erlebte (Gehörte) an Wert geradezu noch gewinnt. Es kann eine Qual sein, eine Musik zu hören und zu wissen, dass sie ein Ende nimmt. Der Mensch kann aber die intensivsten Eindrücke nicht festhalten oder vielmehr 'warmhalten', ohne dass sie sich abnutzen. Die Vergänglichkeit und Unterbrechung können somit als Voraussetzungen (neben weiteren) für tiefergehende und haftende Emotion behauptet werden. Die Konfrontation mit Brechts Prinzipien soll demzufolge in keiner Weise eine Abkühlung von Ausdruck und Empathie in der Musik mit sich bringen, es geht vielmehr um ein vielschichtiges und dadurch einprägsames Erleben.

1.3. Grenzen der Übertragbarkeit

Musik wird über das Ohr aufgenommen, also über den Hörsinn. Ursula Brandstätter beschreibt diesen als involvierenden Sinn. Der Hörer selbst wird zum Zentrum der Musik, die Trennung zwischen Subjekt (dem Hörer) und Objekt (der Musik) wird aufgeweicht oder sogar aufgehoben (vgl. BRANDSTÄTTER 2008, S. 136).

„Der dadurch zu begründende Verlust an Distanz bringt auf der anderen Seite ein höheres Maß an Identifikation und an Teilhabe. [...] Damit widersetzt sich das Ohr der

objektivierenden Distanz, die die Basis von Erkenntnis bildet“ (ebd.). Diese Eigenschaften zum Hören von Musik stehen im Gegensatz zum distanzschaffenden Vorgang des Sehens, welcher für das Theater hauptsächlich relevant ist. Der reine Musikgenuss eignet sich demzufolge eigentlich überhaupt nicht, um Brechts Ziel des Erkenntnisgewinns zu ermöglichen. Der Musiker kann sich zwar von einer ausschließlich einfühlsamen Rolle ein Stück weit distanzieren, nichtsdestotrotz zeigt sich hier eine nicht zu unterschätzende Grenze was die Übertragbarkeit von Brechts Theorie in die Musikpraxis betrifft.

Diese besondere Eigenschaft des Eingenommenseins, die den Zauber des Musikhörens zu einem großen Teil ausmacht, soll nicht verschwiegen oder negiert werden. Allerdings changiert der Genuss und die Ausübung von Musik immer zwischen den Polen, an einen bestimmten Zweck gebunden zu sein und eine Funktion zu erfüllen oder einfach für sich zu stehen. Musik versteht sich also auf der einen Seite als Wirklichkeit für sich und verweist doch gleichzeitig auf Wirklichkeiten außerhalb ihrer selbst (vgl. BRANDSTÄTTER 2008, S. 74). Der folgende Versuch, Brechts Prinzipien dennoch auf das Musikschaffen anzuwenden, soll nicht dazu dienen, den Grundcharakter der Musik zu verbiegen, sondern beleuchtet die Möglichkeiten, die dem Menschen als Ausübenden und Hörenden von Musik (hier vor allem von klassischer Instrumentalmusik) zur Verfügung stehen. Denn wenn ein Musiker auf die Bühne tritt, dann kommt zu den genannten Gegebenheiten der Fakt hinzu, dass der Musiker als Darsteller eben auch *gesehen* wird. Das soll nicht außer Acht gelassen werden, denn dieser kann wie schon erwähnt immer nur annähernd mit der Musik verschmelzen, er wird immer zu sehen sein. Der Musiker kann vor seinem Publikum also nicht verschwinden, genauso wenig kann er aber absolut authentisch das darstellen, auf was die Musik zu verweisen versucht, da diese weder einen konkreten Gegenstand noch eine bestimmte Person bezeichnet³ (vgl. BRANDSTÄTTER 2008, S. 143). In beiden Fällen also, wenn die Musik auf sich oder auf etwas außerhalb ihrer selbst verweist, benötigt der Musiker Handwerkszeug, um mit seiner eigenen Rolle umzugehen. Und genau an dieser Stelle bietet Brecht unheimlich viele Ansätze und oft eine große Erleichterung, da gerade die Deutungsoffenheit der Musik Spielraum für verschiedenste Umgangsweisen einräumt.

Brecht fordert für sein Theater als übergreifendes Ziel die Veränderung der

³ Es gibt ein paar Sonderfälle wie Zahlen- oder Buchstabensymbole, Tonmalerei und teilweise Affekte der barocken Praxis, diese sind aber, was die Fülle von Gestaltungsvarianten betrifft, ein nur geringer Teil.

Gesellschaft. Musik will wie oben erwähnt aber nicht immer zweckgebunden sein. Sie lässt sich zwar politisch nutzen, gerade was die Mobilisierung von großen Gruppen (im positiven, wie im negativen Sinne) betrifft, aber sie entzieht sich in zahlreichen Fällen jeder eindeutig klaren gesellschaftlich-politischen Aussage. Doch auch wenn sie 'nur' Stimmungen erzeugt, sind diese laut Brecht „ebenso von gesellschaftlichen Tendenzen erfüllt, wie es angeregte Reihen deutlicher Gedanken sind“ (GBA 22, S. 239). Im folgenden werde ich mich auf diese gesellschaftlich-politischen 'Tendenzen' allerdings eher in Ausnahmefällen konzentrieren.

Des Weiteren werden sich bei der genauen Untersuchung von Brechts Prinzipien zusätzliche hier nicht ausführlich aufgeführte Grenzen aufzeigen, weshalb folgendermaßen vorgegangen wird. Natürlich mit Vorbehalt werde ich versuchen, Konstruktionselemente aus Brechts Theorie des episch-dialektischen Theaters herauszufiltern und diese als Gedankenspiele und Versuchsanordnungen für den Umgang mit vor allem klassischer Instrumentalmusik und ihren Akteuren zu verwenden. Die Ausführungen beziehen sich auf das (Musik) Hören, das Erarbeiten und die Interpretation auf der Bühne. Ich werde wechselnd hin- und herspringen, da von der Position des Instrumentalmusikers ausgegangen wird, welcher alle drei Bereiche ebenso oft wechselnd erlebt. Brecht dient dabei als Goldgrube, keinesfalls als Gesetz oder absolute Leitlinie. Da aus oben genannten Gründen keine umfassende Übersetzung möglich ist, wird diese Arbeit als Steinbruch angelegt und hat nicht den Anspruch auf systematische Vollständigkeit. Sie sei verstanden als Plädoyer für immer neue Blickwinkel auf scheinbar Bekanntes, denn „[d]as Bekannte überhaupt ist darum, weil es bekannt ist, nicht erkannt“ (HEGEL 1807/1952, S. 28).

2. Montage und Unterbrechung

2.1. Üben / Proben

In Brechts Theateraufführungen spielt die Trennung der Elemente eine wichtige Rolle. Musikeinlagen (oftmals sogenannte 'songs') unterbrechen beispielsweise das Spiel der Schauspieler, die Musiker sind offen auf der Bühne zu sehen. Umbauten des Bühnenbildes werden vor aller Augen durchgeführt, Szenenüberschriften werden eingeblendet und Regieanweisungen mitgelesen, um nur einige Beispiele zu nennen. Dieses Aufsplitten und Zeigen von bis dahin meist elegant miteinander verschmolzenen Elementen, führt zu Unterbrechungen im Spielablauf. Parameter, die bisher also meistens zusammengehörten (wie zum Beispiel die Einheit von Spieler und

darzustellender Figur), werden auseinandergenommen und neu montiert. Gertrud Meyer-Denkman fasst dazu sehr treffend zusammen:

„Dieses Prinzip des Unterbrechens, des Ausgrenzens und Isolierens, das nicht nur in den Künsten, sondern auch in der gesellschaftlichen Wirklichkeit als Einbruch in sich entwickelnde kontinuierliche Zusammenhänge erscheint, ist für das Prinzip des Gestischen bei Bertolt Brecht von entscheidender Bedeutung. Die Eingriffe sollen nach Brecht die Wahrnehmung bewußt auf bestimmte Details im Zusammenhang einer Situation hinlenken, und die Aufmerksamkeit pointiert auf einzelne Gegenstände richten“ (MEYER-DENKMANN 2003, S. 56).

Diese beschriebenen Techniken waren auch schon zu Brechts Zeiten keine absolute Neuerung, sondern aus dem Genre des Films wohl bekannt. Laut Walter Benjamin schafft es der Film durch die ständig wechselnde Kameraführung, sowie häufige und oft unerwartete Schnitte und die Möglichkeit, verschiedenste Situationen ohne narrative Logik nebeneinander darstellen zu können, die rein kontemplative und konventionelle Wahrnehmung zu brechen. Somit werde Illusion beeinträchtigt und kritisches Denken unterstützt⁴ (vgl. MEYER-DENKMANN 2003, S. 64).

Dem professionellem Musiker sind diese Prinzipien so geläufig, dass es fast banal scheint zu erwähnen, dass das (tägliche) Üben genau das ist: unterbrechen, isolieren, montieren, trennen, sich selbst beobachten, immer wieder die Einheit aus Spieler und dem gewählten Werk zu trennen, also zurückzutreten und so vieles mehr. Und dies geschieht mit dem Ziel, die zahlreichen Teilelemente eines Werkes zu bearbeiten, zu verstehen, zu erlernen und sinnvoll oder befriedigend zu einer Interpretation zusammensetzen, die neben Einfühlung vor allem Wissen, Können und Spontaneität aufgrund von tiefgreifender Auseinandersetzung beinhalten kann. Eben diese Auseinandersetzung fordert Brecht seinen Schauspielern immer wieder ab, wenn er schreibt:

„Damit ein allzu »impulsives«, reibungsloses und unkritisches Gestalten der Personen und Vorgänge vermieden werde, können mehr als üblich Proben am Tisch abgehalten werden. Der Schauspieler soll jedes zu frühe Sicheinleben unterlassen und möglichst lange als Leser (nicht als Vorleser) fungieren. Eine wichtige Prozedur ist das *Memorieren der ersten Eindrücke*“ (GBA 22, S. 642).

Mentales Üben

Dieses 'Lesen' lässt sich als ein Teil der Vorgehensweise des Mentalen Übens

4 Es gibt und gab natürlich gegenwärtig und auch damals schon ein Groß an Filmen, welche sich gerade auf Illusionen und Einfühlung stützen, die technischen Mittel die der Film hat, ermöglichen aber eben auch das Gegenteil. Dazu kommt, dass es zu Brechts Zeit zunächst nur den Stummfilm gab der oft durch live-Musik begleitet wurde, was dazu führte, dass etwas sichtbar montiert wurde, was mit Beginn des Tonfilms zu einer Einheit verschmelzen konnte.

beschreiben. Eine Art des Übens, die kognitiv, aber nicht unbedingt rein intellektuell sein muss und, um Brecht hier zu folgen, einen fast gleichwertigen Stellenwert zum praktischen Üben bekommen soll. Gregor Fuhrmann entwickelte dazu eine umfassende Anleitung in seinem Buch *Das tastende Ohr. Musikalische Intelligenz und Mündiges Üben* (2014). Mit Konzentration auf das innere Hören (auch im Sinne von Spannung und Entspannung) werden hier neben den kompositionsspezifischen Merkmalen wie Zeitstruktur, Melodik, Harmonik und Vortragsanweisungen, bewegungsspezifische Merkmale, wie die Aktion der einzelnen Hände, die Atmung und eine mögliche Pedalbedienung in den Fokus gerückt und als Imaginationsfelder beschrieben. Nicht zuletzt steht das Auswendigspielen als fast notwendige Folge einer erfolgreichen mentalen und praktischen Auseinandersetzung mit dem Notenmaterial (vgl. FUHRMANN 2014, S. 240 & S. 254). Das Lesen von Musik, dass für die Methode des Mentalen Übens grundlegend ist, wurde schon von verschiedenen Komponisten als ein Konzept für Kompositionen genutzt. Dieter Schnebels Werk *Mo-No: Musik zum Lesen* (1969) stellt in gewisser Weise das kompositorische Pendant zum Mentalen Üben dar, wenn eben diese Komposition wie schon der Titel nahelegt, nur noch als Musik zum Lesen fungiert. Die Partitur verweist auf rein imaginäre Klänge, das Publikum sowie der Interpret haben ein großes Maß an Imagination und Vorstellungskraft zu investieren, wollen sie der Aufführung folgen. Die imaginierten Klänge werden sich in jedem Kopf anders gestalten, abhängig von Erfahrung, Wissen, Körpergefühl, Geschmack und ähnlichen zahlreichen Parametern. Hier wird das Publikum letztlich zum Mit-Interpreten, da ohne seine Anwesenheit kein (wenn auch nur imaginiertes) Klang zutage tritt. Hier entsteht das Werk also vor allem durch die individuellen Züge der einzelnen Zuhörer (und Interpreten). Die Musik ist im Gegenteil zur herkömmlichen Praxis absolut vom Interpreten abhängig. Wo sonst Perfektion und Genialität, aber wenn möglich keine tiefgreifende kompositorische Umgestaltung (abgesehen von relativ frei zu gestaltenden Kadenzten) verlangt wird, ist bei Schnebels *Mo-No* der schöpferische Akt im Kopf des Hörers eine Grundvoraussetzung. Dies soll nicht als Gegenüberstellung im Sinne von pro und contra verstanden werden, sondern aufzeigen, welcher Spielraum sich in der gegenseitigen Beeinflussung von Subjekt (Interpret) und Objekt (komponierter Musik) unter bestimmten Voraussetzungen, die das Werk bietet, eröffnen kann.

Zum Staunen

Aus Brechts Gedankengängen zum Schauspielern lässt sich ein weiterer wertvoller Ansatz für das Mentale Üben herausfiltern: „Bevor er [der Schauspieler] die Worte memoriert, soll er memorieren, worüber er gestaunt und wobei er widersprochen hat. Diese Momente hat er nämlich festzuhalten in seiner Gestaltung“ (GBA 22, S. 643). Diese Forderung Brechts zieht sich wie ein roter Faden durch seine Schriften. Das Ziel dabei ist, dass der Schauspieler aus seinem Staunen und seinen Widersprüchen (ebenso aus seiner Zustimmung) und all seinen Fragen zum Text eine eigene Haltung entwickelt, welche er dann auf der Bühne zeigen kann und soll. Und zwar Zeigen in dem Sinne, dass Spieler und darzustellende Figur nicht mehr eins sein müssen, dazu später aber mehr (siehe 4.3.).

Gelänge es dem Musiker auch nur bruchstückhaft einen ähnlichen Vorgang beim Erarbeiten eines komponierten Werkes herzustellen, eröffnete das ganz neue Perspektiven für eine ausgeformte Interpretation. Auch diesen Punkt werde ich im Kapitel über das Gestische (siehe 4.) weiter ausführen. Man kann einwenden, diese Momente des 'Staunens' wären genauso im praktischen Üben zu entdecken, das stimmt sicherlich auch. Das mentale Üben birgt allerdings den großen Vorteil, dass man nicht beschäftigt ist, mit technischen Anforderungen, das (äußere) Ohr ruht und muss sich nicht mit dem Spannungsfeld zwischen Hörerwartung und tatsächlich produziertem Klang auseinandersetzen. Es ist also möglich, sich intensiv auf den Notentext und seine Rätsel einzulassen.

Brecht schlägt neben dem 'Lesen' weitere Aktionen zu Übungszwecken vor (vgl. GBA 22, S. 614f.), unter anderem Taschenspielerkunststücke, also Geschicklichkeitsübungen der Hände, die mühelos wirken. Dazu eine kleine Anekdote: Ein im Orchester angestellter Hornist hat ein paar schwere Solostellen während eines Sinfoniekonzertes zu spielen, die Nervosität kurz vor Konzertbeginn steigt. Während das Publikum schon sitzt und die letzten Musiker einstimmen, wirft er seinen Dämpfer meterweit hoch in die Luft und fängt ihn anschließend mit minimalem Bewegungsaufwand elegant wieder auf. Das Ganze erzeugt einen solchen Adrenalinschub (der Dämpfer muss ja gefangen werden!), dass die vorherige Nervosität schlicht überboten und ein Stückweit abgeleitet wird.

Nun soll nicht erreicht werden, dass Musiker ihr Instrumentenzubehör ständig in die Luft werfen, das Beispiel zeigt lediglich eine ausgefallene Art von Unterbrechung um

den Fokus zu variieren, die Chance von Unberechenbarkeit herzustellen. Es entsteht ein Risiko und im Risiko liegt entweder großes Scheitern oder großer Gewinn.

Im weiteren Verlauf schlägt Brecht Beobachtungsübungen, Imitationsübungen, das Charakterisieren von Mitspielern und das Notieren von Gesten und Tonfällen vor. Diese Anregungen lassen sich für den Musiker direkt nutzen, es bedarf hier keiner weiteren Erläuterung. Etwas weniger vertraut sind viele Musiker mit Regieübungen; Brecht meint hier, seinen eigenen Part einem Kollegen beizubringen. Das führt dazu, dass Ersterer zeigt und erklärt, was er wie tut. Der Gegenüber kann mit seinen Ideen und Fragen dazwischenkommen, was wiederum die Haltung des Ersteren beeinflusst, im Prinzip also die Konstellation Darsteller und Publikum in klein. Jeder der unterrichtet, kennt das. Wenn technische oder musikalische Inhalte einem Schüler nahegebracht werden sollen, ist es unumgänglich plausibel zu veranschaulichen wie und auch warum etwas auf eine bestimmte Art zielführend wird. Das bedeutet, der Lehrende muss sich darüber selbst im Klaren sein und kann sich nicht allein auf sein, meist durch Erfahrung erworbenes, Gefühl für das Instrument und die Musik verlassen.

2.2. Im Konzertsaal

Die Unterbrechung versteht sich bei Brecht als Aufforderung an das Publikum mit ins Spiel zu kommen, gewissermaßen selbst zum Produzenten zu werden, also auch mit seinem Urteil dazwischen zu kommen. Überträgt man diese Art der Unterbrechungen unverändert auf eine klassische Konzertsituation, zeigt sich eine Grenze auf. Würde versucht werden, hier diverse Songs oder belehrende Kommentare zwischenzuschieben, erschiene das zunächst konstruiert oder gar unangebracht. Nichtsdestotrotz gibt es andere Möglichkeiten, die Zuhörer im Konzertsaal aus einem rein passiven Genuss herauszulocken.

Brecht empfiehlt immer wieder das laute Mitlesen und Vortragen von Regieanweisungen. Konkrete Spielanweisungen wie Titel, Satzbezeichnungen, Tempovorgaben, Vortragsanweisungen oder auch Widmungen und vieles mehr finden sich natürlich auch im klassischen Repertoire des Musikers. Diese laut mitzulesen führt dazu, zumindest ansatzweise in eine Art Regierolle zu schlüpfen, es entsteht im besten Fall eine Position des Von-außen-Schauens. Hier wird die ausschließliche Einfühlung verhindert und die Möglichkeit geschaffen, mit eigenen Gedanken und Urteilen dazwischenzukommen. Dieser Effekt ist beim Üben natürlich sinnvoll, ohne Publikum aber nicht ganz einfach herzustellen und von Brecht auch eindeutig für die Vorstellung

mit Publikum angedacht. Was also könnte passieren, wenn man es wagte im öffentlichen Konzert die notierten Spielanweisungen hörbar vorzulesen, an dieser einmal Stelle abgesehen davon, ob es künstlerisch zu vertreten sei oder nicht? Ein Verfremdungseffekt träte ein, sofort würde das Publikum in eine Lage versetzt, weniger zu schwelgen, dann genau zu horchen - vernimmt es denn das, was da angesagt wurde? Und wenn nicht, was macht das mit der eigenen Hörerwartung? Das ist der Moment, wo der Zuhörer aktiv wird, hinterfragt und möglicherweise beginnt, nach dem Warum zu suchen; warum soll ein Satz als Presto interpretiert werden, was könnte in einer langsameren Interpretation entdeckt werden und so weiter. Diese Art von Fragen sind zunächst nicht gesellschaftlich relevant, also nicht zwingend nützlich, wie Brecht es für sein Theater fordert. Nichtsdestotrotz könnten sie einen Weg für einen bewussten Genuss von Musik bereiten, was ich als Grundlage für eine gesellschaftlich relevante Auseinandersetzung mit Musik voraussetzen möchte. Der praktische Versuch, also Spielanweisungen und ähnliches einmal laut vorzutragen (möglicherweise auch durch einen weiteren Spieler), steht an dieser Stelle noch aus, er könnte sich allerdings unter Umständen als ausschließlich zu Übezwecken tauglich erweisen.

Montage bedeutet auch, eine Sache ihrem eigentlichen Kontext zu entreißen. Anregungen für Montage in der Interpretation von klassischer Musik wären hier zum Beispiel die Veränderung der Satzfolge, oder auch eine ungewöhnliche Programmfolge bei der verschiedene Kompositionsstile aufeinanderstoßen. Überhaupt ist die Programmgestaltung eines Konzertes von hoher Bedeutung, denn jedes gehörte Werk hinterlässt einen subjektiven, mit persönlichen Erfahrungen und/ oder Emotionen verbundenen Eindruck, der nicht mit Verklingen des letzten Tones sofort von der Bildfläche verschwindet. Hier tritt vielmehr noch einmal eine speziell für Musik geltende Eigenschaft zutage. Der Zuhörer befindet sich inmitten des Geschehens, es gibt nicht wie beim Betrachten eines Bildes eine Außenposition, Klang involviert die Hörenden⁵. Das bringt mit sich, dass Musik in hohem Maße subjektiv beurteilt wird und schnell unsere emotionale Innenwelt berührt. Dies hat wiederum für die Programmgestaltung eine große Bedeutung, an dieser Stelle verdeutlicht durch ein Beispiel aus einem Diplomkonzertprogramm eines Cellisten. Dieser interpretiert das *Cellokonzert Nr. 1 in Es-Dur, op. 107* von Schostakowitsch (1959)- aggressiv und voller Energie; es entsteht eine fast körperliche Anspannung beim Hören. Direkt danach erklingt das *Requiem für drei Celli und Orchester, op. 66* von David Popper (1892). Der

5 Vgl. 1.3. Grenzen der Übertragbarkeit

Gegensatz ist extrem. Das Requiem lässt kaum etwas anderes als das Schwelgen im Klang zu, eine erstaunliche Schöpfung nah am Rande des Kitsches, ohne jemals belanglos zu werden, noch verstärkt durch die wiegenden Bewegungen der drei Cellisten. Die angestaute Energie, erzeugt noch vom Genuss des Schostakowitsch, verpufft auf so absurde Weise, dass ein Moment von Komik entsteht, etwas sehr Befreiendes. Diese Komik wiederum passt absolut nicht zum programmatischen Inhalt eines Requiems, scheint sogar unangebracht. Der Zuhörer fühlt sich erwischt, es kann zumindest korrekterweise nicht sein, dass man über ein Requiem lachen muss. Das schafft sofort eine Distanz, die trotz allem sehr emotional ist, da das Publikum zusammen einen besonderen Moment erlebt hat. Die gewählte Programmfolge ist also durchaus eine Möglichkeit, Stimmungen oder Haltungen beim Zuhörer herzustellen, die sich als Bogen über das gesamte Konzert legen können. Die Dramaturgie und somit Montage eines Konzertes bekommt also einen wichtigen künstlerischen Stellenwert.

Auch rein logistische Vorgänge können durch eine bestimmte Reihenfolge oder Montage an Bedeutung gewinnen. Ein weiteres Beispiel sei gestattet: Für das Werk *Messagesquisse* von Pierre Boulez (1976/77) sind ein Solocello und sechs weitere Celli vorgeschrieben. Wenn das Stück nicht am Konzertbeginn steht, ist es notwendig, dass sieben Stühle und Notenständer aufgebaut werden, eventuell noch einmal nachgestimmt wird, Notentext spielbereit steht und so fort. Dieser Vorgang wird ein paar Minuten in Anspruch nehmen und ist an sich nichts besonderes. Eigenartig und besonders wird es aber dann, wenn man bedenkt, dass Boulez' Werk an sich sehr kurz ist (ca. sieben Minuten). Sieht die Programmfolge nun ausschließlich einen oder zwei Sätze vor (was vor allem in Ausbildungsinstitutionen auch üblich ist), bekommt das Ganze einen absurden Beigeschmack. Der Aufwand wird dem was folgt scheinbar nicht gerecht, das Thema Verschwendung wird plötzlich bearbeitet, auch hier kann Komik erzeugt werden. Kurz es tritt ebenfalls ein befremdlicher Effekt ein, der über sich hinaus weist und damit gesellschaftlich relevant wird, ganz im Sinne Brechts.

Es existiert eine weitere besondere Form von konzertähnlicher Musikausübung die ganz eigen zwischen Konzert und Üben changiert und viele von Brechts künstlerischen Forderungen erfüllt. Der Künstler befindet sich laut Brecht nicht in Trance, er kann unterbrochen werden und danach einfach fortfahren mit dem, was er vorher tat. Er verbirgt allerdings nicht die Arbeit, die hinter all dem steckt:

„[...] das Publikum wurde weder durch die Entfesselung von Temperament

»angeheizt«, noch durch ein Spiel mit angezogenen Muskeln »in Bann gezogen«; kurz, es wurde nicht angestrebt, das Publikum in Trance zu versetzen und ihm die Illusion zu geben, es wohne einem natürlichen, uneinstudierten Vorgang bei“ (GBA 22, S. 641).

Das erinnert in der Beschreibung der Atmosphäre an die Form des Kurses oder auch Meisterkurses. Diesen zeichnet aus, dass ein 'Meister' seines Faches spielend das zu bearbeitende Material vorführen und mit seinen Studenten bearbeiten kann. Es werden Passagen aufgegriffen, es wird auseinandergenommen, nach neuen Anregungen gesucht, ein Material (zum Beispiel ein Kammermusikwerk) wird sozusagen durchgeknetet. Folgender Gedankengang Brechts findet sich in dieser Form des Kurses deutlich wieder:

„Alles, was zu dem Vorgang des Spielens gehört, daß da Leute auftreten vor andern, um ihnen etwas zu zeigen, daß dieses etwas Einstudiertes ist, was nicht wirklich vorgeht, etwas, was wiederholt wird, daß die Empfindungen solche fremder Personen sind, daß Vorgänge gezeigt werden, die zensuriert sind, daß also schon darüber nachgedacht wurde, ja ein Urteil gefällt worden ist, all das soll seine natürliche Stellung erhalten und offen aufliegen, damit eine gewisse Nüchternheit und Irdischkeit vorhanden ist, die zum Denken ermutigt“ (GBA 22, S. 221).

Das Ganze findet vor Publikum statt, welches fachlich hoch qualifiziert ist und sehr kritisch über das Gesehene und Gehörte urteilt, auch dies ganz im Sinne Brechts: „Sehr rasch hätte man so ein Theater voll von Fachleuten, wie man Sporthallen voll von Fachleuten hat“ (GBA 24, S. 59). Trotz und obwohl bei Instrumentalmeisterkursen das erklingende Stück immer wieder unterbrochen wird, stellt sich ein besonderer Hörgenuss ein. Passagen werden in verschiedenen Varianten beleuchtet, der Zuhörer bildet eine Hörerwartung aus, gleicht diese mit dem Gehörten ab und so weiter. Kurz, es ist eine ereignisreiche und manchmal genussvolle Vorstellung, bei der im besten Fall der Eindruck entsteht, als jongliere der Musiker mit dem was er da tut. Es geht nicht um Scheitern oder das Erzeugen von rein mystischen virtuosen Augenblicken (was diese nicht völlig ausschließen soll), es geht vielmehr darum zu zeigen, was jenes Werk denn Besonderes oder auch Eigenartiges in sich trägt, aber eben nicht mit Worten sondern durch Spielen an sich. Der Musiker kann dabei Veränderungen des eigenen Spiels unter Anleitung besonders gut beurteilen, denn

„[d]as Sich-selber-Zusehen des Artisten, ein künstlicher und kunstvoller Akt der Selbstentfremdung, verhindert die vollständige, d.h. die bis zur Selbstaufgabe gehende Einfühlung des Zuschauers [und des Interpreten!] und schafft eine großartige Distanz zu den Vorgängen. Auf die Einfühlung des Zuschauers wird trotzdem nicht verzichtet. Der Zuschauer fühlt sich in den Schauspieler als in einen

Betrachtenden ein: so wird seine betrachtende, zuschauende Haltung kultiviert“ (GBA 22, S. 202).

Auf der wirklich reinen Konzertebeane findet sich dieses Konzept in leicht abgewandelter Form beispielsweise in der Konzertreihe *2 x Hören* im Konzerthaus Berlin wieder. Ein klassisches oder zeitgenössisches Werk wird dabei vorgetragen, in einem Konzertsaal, mit Programm, also 'wie gewohnt'. Im darauf folgenden Teil wird es kommentiert, analysiert und auf Besonderheiten aufmerksam gemacht. Zum Abschluss wird es ein weiteres Mal vollständig aufgeführt, das Hörerlebnis ist ein komplett neues und kann sofort mit dem ersten verglichen werden, es wird also eine Grundlage zum Fachsimpeln geschaffen. Auch hier kommt es zu einem bewussteren Genuss durch im weitesten Sinne Unterbrechung und Kommentar.

3. Verfremdung - ausgewählte Ansätze

3.1. Zum Begriff

Der Begriff Verfremdung ist so oft von verschiedensten Künstlern und Autoren gebraucht und erklärt worden, dass eine allgemeingültige Definition diesen kaum noch treffend zusammenfassen kann. Brecht selbst, der diesen Begriff ab 1936 entscheidend geprägt hat, liefert verschiedene Definitionen und die Brecht-Forschung führt darüber hinaus verschiedene Quellen auf, die Brecht diesen Begriff nahegelegt haben könnten. Hegel benutzte den Begriff beispielsweise 1807 in seiner *Phänomenologie des Geistes*, er findet sich ebenfalls bei Marx im Werk *Die deutsche Ideologie* (1845/1846). Die neuere Forschung leitet den Begriff in Bezug auf Brecht unter anderem bei Francis Bacon (in *Neues Organon*, 1870) und Karl Korsch, Brechts 'marxistischem Lehrer' ab (vgl. KNOPF 1986, S. 93ff.). Entscheidend ist, dass der Begriff als 'V-Effekt' (=Verfremdungseffekt) mit Brecht in die Theatergeschichte eingegangen ist. Im folgenden wird also ausschließlich auf die Bedeutung in Bezug auf Brecht eingegangen, die dazu am häufigsten zu findende Erklärung des Terminus Verfremdung von Brecht selbst lautet folgendermaßen:

„Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen. [...] Verfremden heißt also Historisieren, heißt Vorgänge und Personen als historisch, also als vergänglich darstellen“ (GBA 22, S. 554f.).

Der V-Effekt bei Brecht ist eine Technik. Bezweckt wird damit, das, was gehört und gesehen wird, dem Zuschauer zum Zugriff vorzulegen, anstatt ihn ausschließlich die

Welt vergessen zu machen (vgl. GBA 22, S. 555). In Brechts Aufzeichnungen finden sich unzählige konkrete Vorschläge den Effekt der Verfremdung letztendlich herzustellen. Eine Ebene der Verfremdung ist

„die Trennung von Spieler und Figur mit je eigenem Gestus, einer je eigenen Ebene des Sprechens und Handelns, verstärkt durch Masken, »Fehlbesetzungen« oder durch das epische Moment: das Setzen in *die 3. Person*, in die *Vergangenheit*, das *Kommentieren* der Aktionen, und schließlich die Selbstbeobachtung der Agierenden: das *Betrachten im Handeln*“ (RITTER 2013, S. 396).

Die folgende Auswahl befasst sich mit Möglichkeiten, welche für den Musiker von Nutzen sein könnten und ist selbstverständlich nicht vollständig. Wichtig bei der Übertragung auf die musikalische Praxis ist der Fakt, dass es sich bei komponierter Musik schon um eine Stilisierung eines Inhaltes, beziehungsweise einer Idee handelt. Stilisierung ist dabei nicht gleichzusetzen mit Verfremdung, die beiden Begriffe überschneiden sich allerdings. Das bringt mit sich, dass einige Vorschläge und Anregungen Brechts zum Thema Verfremdung im Bereich der Musik (aufgrund ihrer gattungsspezifischen Merkmale) schon gegeben sind, diese werde ich an dieser Stelle also nicht noch einmal extra aufführen (zu nennen wäre hier zum Beispiel die oben schon erläuterte Unmöglichkeit, vollkommen eins mit dem aufgeführten Stoff, also mit dem interpretierten Musikstück, zu werden, was allein schon durch das Vorhandensein eines Instrumentes verhindert wird). Beginnen möchte ich mit dem oben schon zitierten 'Historisieren'.

3.2. Trennung von Spieler und Figur // Interpret und Komposition

Zum Historisieren

Mit Historisieren ist bei Brecht der Bezug zur Vergangenheit gemeint. Der Schauspieler spielt die Vorgänge nicht ausschließlich auf die Gegenwart bezogen, sondern er betrachtet sie eher aus dem Blickwinkel eines Historikers. Daraus ergibt sich, dass Charaktere und ihre Haltungen als veränderbar erscheinen. Was in der Vergangenheit als gesellschaftliche Maxime oder Normalität galt, wird heute häufig anders gesehen. Ein Mensch ist demzufolge also nicht unwandelbar, er bekommt vielmehr etwas Zweideutiges und Nicht-zu-Ende-Komponiertes und ist immer der Kritik der jeweiligen (folgenden) Epoche unterworfen (vgl. GBA 22, S. 646). „Er hat sich schon geändert, kann sich also weiter ändern“ (HECHT 1986, S. 347). Das ermöglicht, dass der Schauspieler und seine darzustellende Figur sich voneinander entfernen, denn der Schauspieler verkörpert einen Charakter, der so in der Gegenwart möglicherweise nicht

mehr agieren würde und das zeigt er auch deutlich. Er wird also nicht zu eben diesem Charakter, sondern historisiert ihn und trennt damit die Figur vom eigentlichen Schauspieler. Genauso können natürlich Zeitgenossen und zeitgenössische Werke als historisch, vergänglich und zeitgebunden dargestellt werden. Diese Problematik beziehungsweise Forderung spielt bei der Interpretation von komponierter Musik eine ebenfalls große Rolle. Fast jeder Musiker ist schon darauf gestoßen: Man setzt sich mit einem Werk auseinander und vergleicht Interpretationen verschiedener Künstler, alte und neue Aufnahmen. Es fällt auf, dass sich die ästhetischen Vorstellungen und Regeln schnell und auch relativ stark verändern, man vergleiche beispielsweise die Einspielungen der *Suiten für Solocello* von Bach, einmal 1939 von Casals und zum anderen 1998 von Pieter Wispelwey. Weder die eine noch die andere Aufnahme sind 'richtig' oder 'falsch', das ist den meisten bewusst. Entscheidend ist allerdings die Auseinandersetzung des Einzelnen mit dem Notenmaterial und im besten Fall auch der Forschungsliteratur dazu. Der Anspruch, ein komponiertes (also nicht in diesem Augenblick verfasstes) Werk in der Gegenwart als historisch zu interpretieren, bedeutet also, es als *veränderbar* darzustellen. Das existiert in der Konzertpraxis schon, nur sehr ausgesuchte Musiker sehen ihre Interpretation als dauerhaft gültig an. Folgt man Brecht, ist allerdings beim Historisieren ebenfalls entscheidend, dass die Interpretation auch Irritationen hervorruft. „Vorgänge [...] des Alltages, der unmittelbaren Umgebung, haben für uns etwas Natürliches, weil Gewohntes. Ihre Verfremdung dient dazu, sie uns auffällig zu machen“ (GBA 22, S. 646). Dieses 'auffällig machen' meint hier nicht die Virtuosität des Ausübenden, sondern ist auf den Inhalt des Werkes bezogen. Die Musikgeschichte kennt solche Fälle, es gab und gibt immer wieder herausragende Interpreten, die ein Werk scheinbar 'unmöglich' interpretierten und doch schließlich als Vorbild für zahlreiche nachfolgende Musiker fungierten (man denke an Lang Lang, Nigel Kennedy, Friedrich Gulda, ob man sie nun schätzt oder nicht). Das kann beim Üben natürlich nicht der grundlegende Motor oder Anspruch sein, es wäre zu hoch gegriffen und wenig zielführend. Es empfiehlt sich aber, diese von Brecht geforderte Veränderbarkeit mit schon bekannten Mitteln zunächst für sich zu erproben, und dabei im besten Falle eigene Wege und Möglichkeiten zu entdecken. Beispiele für schon erprobte Mittel sind oft instrumenten- und kompositionsspezifisch, es seien hier nur einige aufgezählt. Zu nennen wären unter anderen die Veränderung des Kammertons zugunsten einer historischen Stimmung, das Spielen auf barocken Instrumenten, der gezielte Einsatz oder auch Nicht-Einsatz von typischen Stilmitteln (wie dem Vibrato

oder Portamento) vergangener Epochen, bei Konzerten die Wahl der Konzertkleidung (auch diese kann historisch sein) und des Aufführungsortes, der Umgang mit Tempi und rhythmischer Inegalität, die Größe des Ensembles und vieles mehr, um nur einige bekannte Möglichkeiten zu nennen. Daniel Barenboim schreibt 2007 in einem Artikel der Zeit:

„Das Einstudieren und immer wieder erneute Einstudieren einer Partitur ist für jeden Musiker eine Notwendigkeit. Ein Musikstück gestattet uns ein unendlich großes Spektrum an Interpretationen, von denen jede einzelne erhellend sein mag, jedoch keine die ultimative Bedeutung des Werks darstellen und ausschöpfen würde. Das erklärt die Notwendigkeit von immer neuen Interpretationen. Jede kann kompetent oder korrekt sein, doch keine ist von endlichem, abschließendem Charakter. Und es gibt bei der Interpretation keinen einzigen Aspekt des Musikschaffens, der so insignifikant wäre, dass man sich nicht mit ihm befassen sollte“ (BARENBOIM 2007, Ausgabe 13, o.S.).

Zusammenfassend ist es entscheidend herauszustellen, dass es nicht um historisch korrekte Aufführungspraxis geht, sondern um die Darstellung der Veränderbarkeit und Wandelbarkeit von Interpretation und Interpret mit historischen Mitteln. Das Historisieren ist auf den ersten Blick eine scheinbar gängige Praxis im Bereich der klassischen Musik, der Fokus liegt aber bislang nicht unbedingt auf der Darstellung von Veränderbarkeit. Dafür wäre es notwendig, die historischen Mittel nicht einfach abzufertigen, sondern bewusst dramaturgisch zu platzieren, möglicherweise in Kombination mit 'modernen' Mitteln und möglicherweise auf Kosten von historischer Authentizität, beziehungsweise gerade aktuellen interpretatorischen Standards.

Zur Wahl der Perspektive

Eine weitere Variante, die scheinbare, aber in der Musik nicht ausschließlich erstrebenswerte, weil letztlich nicht hundertprozentig realisierbare Einheit zwischen Darstellung und Darsteller zumindest aufzubrechen, ist die Suche nach immer neuen Blickwinkeln. Verstanden sei diese Trennung von Subjekt und Objekt als eine theoretische Vorgehensweise (in der Praxis bedingen sich natürlich beide und können somit als eine Art Einheit wahrgenommen werden, auch ohne zu verschmelzen) und als Chance auf zusätzliche Wege in eine gelungene Interpretationsleistung. Diese Vorgehensweise der Veränderung des jeweiligen Blickwinkels, ist dem Wissenschaftler geläufig: „Um das Ding zu begreifen, tun sie [die Wissenschaftler], als begriffen sie es nicht“ (GBA 22, S. 217). Sie haben also das Wundern über gewohnte Vorgänge sorgfältig kultiviert. Brecht fordert für die Kunst eine ähnliche Herangehensweise.

Auch für die Erarbeitung und Interpretation von Musik sind diese Perspektivenwechsel natürlich sehr wertvoll. Brecht schlägt unter anderem die Überführung in die dritte Person vor. Beim Schauspiel bedeutet das, dass der Spieler seine Figur zeigt, als spielte sie ein anderer beziehungsweise, als hätte sie sich längst verselbstständigt, er kommentiert, zeigt und bezieht Haltung. Zwei Tonfälle stoßen somit aufeinander, der eigentliche Text wird verfremdet (vgl. GBA 22, S. 644). Der (Noten-) Text des Musikers ist meist weniger eindeutig, er soll nicht beginnen, diesen mit schauspielerischen Mitteln nachzuerzählen, das ist zumindest nicht Anliegen dieser Arbeit. Es ist aber möglich damit zu experimentieren, wer spielt, wie stark der Spieler (der Interpret) oder die erklingende Musik (die Komposition) in den Vordergrund gerückt werden und vor wem letztendlich gespielt wird. Bei der Vorstellung eines Anderen der die Musik interpretiert, geht sofort eine Welt an Bildern auf: wie sieht dieser Andere aus, wie bewegt er sich, sagt ihm das, was er spielt zu (was wiederum mit den eigenen Vorstellungen abgeglichen werden kann), wie geht dieser Andere mit Problemen und Nervosität um und vieles mehr. Die Möglichkeiten das Bild eines anderen Spielers in der eigenen Fantasie zu zeichnen, sind unzählig. Das Spiel mit diesen Vorstellungsbildern bewirkt ein kritisches Abstand-Nehmen, wodurch das Finden von eigenen Standpunkten und Haltungen wiederum erleichtert werden kann. Auch dieses Phänomen ist ja nicht unbekannt: ein Musiker übt viele Stunden und Tage an einem Werk, irgendwann gewöhnt er sich so sehr an seine technischen und geschmacklichen Eigenheiten, dass viele Details, die nicht unbedingt beabsichtigt waren, nicht mehr auffallen und eher aus Zufall statt aus planvoller Absicht entstehen. Natürlich sind auch diese intuitiven Momente des Spiels wertvoll und ohne solche wäre das Spiel eines Instrumentes wohl kaum möglich, dennoch kann beispielsweise bei einer Aufnahme des eigenen Spiels schnell festgestellt werden, dass viele Aspekte der momentanen Interpretation nicht gewollt waren oder auch gar nicht bemerkt wurden. Hört man dagegen einem Kollegen beim Spiel zu, fallen einem aufgrund des größeren Abstands sofort viele Dinge (positive wie negative) ins Auge. Eine weitere Möglichkeit in dieser Hinsicht ist der Versuch sich vorzustellen, man werde gespielt, beziehungsweise 'es' spiele. Dieser Ansatz leitet sich im weitesten Sinne aus dem japanischen Zen ab. Um es grob zu umreißen, der Spieler gibt jeden Wunsch nach Erfolg und Geltung auf, konzentriert sich ausschließlich auf das in diesem Moment Auszuführende und gelangt dadurch (mit täglicher Übung) in eine Art Meditation, die ihn befähigt, in sehr vollkommener Weise zu agieren, da er befreit ist von allzu

menschlichen Bedürfnissen. Auch hier tritt der Spieler letztendlich stark in den Hintergrund⁶. Es gibt an dieser Stelle einen weiteren interessanten Aspekt. In Situationen großer Nervosität (gemeint sind vor allem Konzertsituationen), kann es passieren, dass einem Musiker das Gefühl der Kontrolle über das eigene Tun entgleitet. Das ist nicht wünschenswert, kommt aber sicher nicht so selten vor. Schafft es der Betroffene nun, nicht aufzugeben und nicht weiter aussichtslos um die verlorene Kontrolle zu kämpfen, sondern das 'es spielt' einfach zuzulassen, kann etwas sehr besonderes Neues entstehen. Indem der Spieler das Risiko eingeht zu scheitern, gibt er gleichzeitig die Angst vor genau diesem Scheitern auf. Dadurch begibt er sich in einen Zustand von Gelassenheit, der davon geprägt ist, dass der Spieler quasi von außen schaut, was passiert. Er nimmt eine beobachtende Position ein, während er gleichzeitig weiter agiert. Und natürlich verschwindet in solchen Momenten nicht all das, was er sich mühsam erarbeitet hat, im Gegenteil, das vorhandene Wissen und Können wird oft einfach über andere Kanäle abgerufen. Diese Gedankengänge sind in keiner Weise esoterisch zu verstehen, es geht darum, dass im Fast-Scheitern eine Qualität zu finden ist, die zumindest nicht beliebig, da existenziell sein wird. Man kann dieses Phänomen auch mit Beckett beschreiben der behauptet, dass „Künstler sein in einem Maße scheitern ist, wie kein anderer zu scheitern wagt“ (BECKETT/DUTHUIT 1949/1967, S.111).

Ein letzter Gedanke zur Art der Perspektive soll sich mit der Frage befassen, vor wem gespielt wird. In der realen Konzertsituation, kann man das natürlich nicht vollends überblicken, das Publikum ist im besten Fall gemischt, es gibt Ausnahmen, wenn beispielsweise speziell für Kinder oder andere geschlossene Gruppen Konzerte veranstaltet werden. Interessant und entscheidend für das Spiel kann aber auch die rein fiktive Vorstellung sein, wie sich ein Publikum zusammensetzte. Hier ist es auch möglich, eigene gesellschaftsrelevante Ansichten einfließen zu lassen. Die stärksten Ergebnisse wird der Ausübende an dieser Stelle zunächst erzielen, wenn er sich gegensätzliche Pole vorstellt. Zum Beispiel das Spiel vor sehr wohlhabenden oder sehr armen Menschen, oder das Spiel vor Fach- und Laienpublikum, um nur zwei sehr offensichtliche Beispiele zu nennen. Denkbar wäre auch die Vorstellung, ein heute im Klassikbetrieb etabliertes Werk vor dem imaginären Publikum der Uraufführung zu

⁶ Umfassende Gedankenanstöße zu dieser Kunst finden sich bei HERRIGEL, Eugen (1951/2004): *Zen in der Kunst des Bogenschießens*, Frankfurt/M. (Fischer Taschenbuch) 2004, diese sind allerdings mit ein wenig Vorsicht zu genießen, denn Herrigels Veröffentlichung blendet die Instrumentalisierung des Zen im japanischen Militarismus und deutschen Nationalismus aus. Auch Herrigels Verbindung zur NSDAP ist kritisch zu betrachten.

interpretieren, welches das Werk möglicherweise als extrem provokant empfunden haben könnte. Es muss für das eigene Spiel einen Unterschied machen, wenn der Musiker sich vorstellte, das Werk erklänge zum absolut ersten Mal in der Öffentlichkeit. Auch das Experimentieren mit der Vorstellung einer Aufführung vor politisch unterschiedlichen Gruppierungen macht sicher einiges aus. Kurz, der Interpret kommt in die Lage sich überlegen zu müssen, was er wie zeigen möchte in Bezug auf das jeweilige Publikum. Daraus gewinnt er hoffentlich entscheidende Erkenntnisse zu seiner eigenen Haltung zum interpretierten Werk, welche er wiederum in seine Interpretation vor dem 'realen' Publikum einfließen lassen kann. Diese Auflösung der 'vierten Wand' ist eine allgemein recht bekannte Strategie Brechts und „[i]n jedem Fall ist der Moment der Verunsicherung, der die »vierte Wand« mit unüberschbarer Wucht einreißt, an dieser Stelle ein zweifelsohne [...] so beabsichtigter Verfremdungseffekt“ (GROSCH 2013, S. 328). Die eingangs gestellte Frage, vor wem gespielt werde, führt uns weiter zum nächsten Punkt.

Das Auto als Konzertsaal - Gedanken zur medialen Reproduktion von Musik

Durch die vielfältigen Möglichkeiten der medialen Reproduktion von Musik entstehen Verfremdungsphänomene, die so im Bereich des Theaters nicht möglich sind. Musik kann inzwischen so gut wie überall gehört werden, im Einkaufszentrum, zuhause, per Kopfhörer unterwegs oder auch im Auto. Hier tritt ein interessanter Effekt ein, da der Interpret den direkten Zugriff zum Zuhörer verliert. Der Hörende kann sich in verschiedensten Situationen befinden, in denen das Zuhören an sich meist nicht die einzige ausgeübte Tätigkeit ist. Das wiederum wäre im Brechtschen Sinne wenn dieser fordert, dass sein Publikum die Haltung des Rauchend-Beobachtenden einnehme (vgl. GBA 24, S.59) und gelassen einem Geschehen beiwohne. Musik im Auto beispielsweise verfremdet sich durch die äußere Umgebung, durch die Möglichkeit, sie jederzeit leiser, lauter oder ganz auszuschalten, sie beeinflusst das Fahrverhalten und wird unwillkürlich durch Verkehrsmeldungen unterbrochen. Der fahrend-hörende Konsument hat hier vielmehr Einfluss darauf was er hört, wie er es hört, und wie es ihn beeinflusst, dasselbe gilt für den Musikgenuss zuhause, hier allerdings geht der verfremdende Effekt der vorbeirauschenden Umgebung verloren.

Diese scheinbare Kontrolle was den Musikkonsum betrifft relativiert sich sofort wenn bedacht wird, dass Musik überall zu Werbezwecken, als Hintergrundambiente und Untermalung genutzt wird. Hier wird bewusst auf die emotionale Wirkung gesetzt, ohne

dass der Konsument größeren Einfluss hätte. Das wiederum kann nicht in Brechts Sinne gewesen sein. Ein weiterer Sonderfall entsteht durch die Möglichkeit Musik per Kopfhörer zu hören. Der sich

„von der Außenwelt abschottende Hörer begibt sich in einen Wahllautismus, wofür Thomas Manns eigentümliches Wort von der »Einfremdung« des Menschen eine neue Bedeutung gewinnen könnte. Eine verfremdende Wirkung ginge somit vom Musikkonsum selbst aus: Das einstige gemeinschaftliche, also Kommunikation stiftende Musizieren, reduziert sich auf den vereinzeln, der Umgebung fremd werdenden, den Hörer sich »einfremdenden« Verbrauch von Musik“ (GÖRNER 2013, S. 279).

Dieses Phänomen des Sich-Entziehens ist durchaus nicht nur als negativ zu verstehen, es stellt schlicht einen Sonderfall im Konsum von Musik dar und zeigt, wie aktuell die Gedanken Brechts zum mündigen Konsumenten sind, da die Möglichkeiten des Genusses von Musik so vielfältig sind. Zusätzlich wird hier eine weitere Grenze zur Übertragbarkeit Brechts Theatertheorie auf die Musikwelt sichtbar. Musik kann auch des Optischen beraubt werden, ohne dabei ihre Hauptqualität zu verlieren, da diese immer noch im Hören liegt, sodass Musik im Gegensatz zum Theater an verschiedensten Orten durch technische Geräte reproduzierbar ist, was, wie oben angerissen, ganz andere Ausgangssituationen schafft als solche, von denen Brecht ausgeht.

3.3. Exkurs Der Kontrapunkt und das Instrument

Bisher wurde versucht, ausgehend von Brechts Theorie des episch-dialektischen Theaters auf die Erarbeitung und Interpretation von komponierter Musik zu schließen. Dieser Prozess hat, wie schon mehrfach dargelegt, seine Grenzen durch gattungstechnische Eigenheiten der Musik. Eine dieser Eigenheiten hat mit der Anzahl der Komponenten zu tun, mit denen der Musiker im Gegensatz zum Schauspieler umzugehen hat. Der Schauspieler agiert vor allem mit zwei Komponenten, mit der des Spielers (also der eigenen Person) und mit der Komponente der (fiktiven) Figur. Er, als Spieler und sein Instrument, damit ist gemeint sein Körper, sind zumindest der äußeren Erscheinung nach ähnlich (solange der Schauspieler keine Tiere oder Landschaftselemente darstellt) und abgesehen von Requisiten, gibt es kein zusätzliches Werkzeug. Der Musiker (der Sänger sei als Grenzgänger an dieser Stelle ausgeschlossen) hat mit einer weiteren Komponente umzugehen, nämlich mit einem Instrument und dessen spezifischen Eigenheiten. Es gibt also den Spieler, sein

Instrument und das zu interpretierende Werk.

Bei Brecht spielt nun die Trennung der Elemente (siehe Kapitel 2.) eine wichtige Rolle als Grundvoraussetzung für den Effekt der Verfremdung. Auch in der Musik findet sich dieses Phänomen, wenn man an die Kompositionstechnik des barocken Kontrapunkt denkt. Verschiedene *unabhängige* Stimmen spielen mit- und gegeneinander und reagieren aufeinander, sie sind also eigenständig und trotzdem auch vertikal logisch, also harmonisch korrekt. Auch hier zeigt sich wieder eine gattungsspezifische Eigenheit der Musik. In der Literatur ist der tatsächlich reale Kontrapunkt kaum möglich, zwei Stimmen können nicht gleichzeitig erklingen. Auch im Drama kann nicht zeitgleich erzählt werden, obwohl gleichzeitiges Handeln vorkommt. Brecht löst dieses Problem im Theater durch das Prinzip der Trennung der Elemente, also durch die ebenbürtige und gleichzeitige Verwendung von Musik, Wort und Bild. Vera Stegmann geht in ihrem Aufsatz *Musikalische Verfremdungen bei Bernhard und Brecht* sogar bis zur folgenden Annahme: „Bach übte einen enormen Einfluss auf Brecht aus. Bachs Kontrapunkt, die Form der Fuge, und die Struktur von Thema und Variation können als Ausgangspunkte für Brechts Gedanken zu Gestus und Verfremdung sowie seiner Theorie eines epischen Musiktheaters dienen“ (STEGMANN 2013, S. 444). Ob es sich so verhält sei hier dahingestellt, eindeutige Belege finden sich leider nicht. Es wird allerdings deutlich, dass beispielsweise Bachs Musik schon viele von Brechts Wünschen und Forderungen in sich trägt. Sie beinhaltet sich verfremdende und bedingende Elemente. Wendet man nun weitere Prinzipien der Verfremdung auf sie an (beispielsweise die Trennung von Interpret und Komposition), entsteht ein sehr vielschichtiger Komplex da, wie oben schon erwähnt, auch das Instrument als Spielkomponente noch hinzutritt. Hier scheint die Gefahr gegeben, dass die zwar theoretisch möglichen Gedankenexperimente sich als in der Praxis leider nicht umsetzbar, beziehungsweise als nicht sinnstiftend herausstellen. Um an dieser Stelle nicht bloß etwas intellektuell sehr Ausgeklügeltes, aber im Spiel nicht mehr Nachvollziehbares herzustellen, muss der Musiker sich der Grenzen der Übertragbarkeit bewusst sein, vor allem, wenn es um die Interpretation von Musik geht, die an sich schon in Gesten und Symbolen spricht.⁷

Zum Dreiergespann des Musikers, seines Instrumentes und 'seiner' Komposition entwirft Thomas Bernhard in seinem Roman *Der Untergeher* (1983) ein an dieser Stelle nicht vorzuenthaltendes (fiktives) Szenario zum Sonderling und gleichzeitig

⁷ Vgl. weiterführend hierzu auch die Ausführungen in Kapitel 4.3.3.

Romanhelden Glenn Gould. Er legt diesem folgende Worte in den Mund:

„Das Ideale wäre, *ich wäre der Steinway, ich hätte Glenn Gould nicht notwendig*, sagte er, ich könnte, indem ich der Steinway bin, Glenn Gould vollkommen überflüssig machen. [...] Eines Tages aufwachen *und Steinway und Glenn in einem sein*, sagte er, dachte ich, *Glenn Steinway, Steinway Glenn nur für Bach*“ (BERNHARD 1983/2006, Bd. 6, S. 74f.).

Gould wird hier also die Sehnsucht nach absoluter Verschmelzung angedichtet, die wie oben erwähnt für den Musiker zwar reizvoll, aber auch utopisch bleibt. Es bliebe aber zu untersuchen, warum diese Unmöglichkeit so anziehend scheint. Geht es darum Kunst ausschließlich für sich stehen zu lassen, oder geht es darum, den emotionalen Gehalt einer Musik zu verinnerlichen, quasi Authentizität in Perfektion herzustellen, oder geht es schnöde darum den Zauber der Musik auf die eigene Person abfärben zu lassen- es scheint, viele Gründe sind vorstellbar und diese auch nicht immer verwerflich. Ob das allerdings noch im Sinne Brechts wäre lässt sich stark anzweifeln und wird deshalb an dieser Stelle nicht weiter beleuchtet. Denn Brecht fordert immer wieder, gerade nicht 'eins zu werden' mit einer Rolle. Der Musiker kann das aus zwei Gründen sowieso nicht. Erstens ist Musik schon eine Übersetzung/ Stilisierung dessen, was ausgedrückt werden soll, des Vorgangs, wie im Schauspiel gesagt wird. Zweitens hat der Musiker wie erwähnt sein Instrument ‚dazwischen‘. Wenn der Musiker Brecht also folgen möchte, gibt es zwei Möglichkeiten dessen Forderung umzusetzen: Er kann Abstand (im Sinne von etwas mehr oder weniger in den Vordergrund zu rücken) von seinem Instrument oder aber von der komponierten Musik nehmen. Wenn er eins mit seinem Instrument würde, also im Prinzip als Musiker verschwände, bedeutete dies dann den größtmöglichen Abstand zum Geschehen, oder die größtmögliche Einfühlung?! Denkt man an Bernhards Glenn Gould, tritt letztlich der paradoxe Fall ein, dass dieser beide Varianten vereint, indem er in der Unmöglichkeit unsichtbar zu werden (extrem erniedrigtes Sitzen), gerade auffällt. So entstünde (folgt man Bernhard weiter) im unmäßigen Wunsch, die Musik oder das Instrument selbst zu werden, auch eine groteske Art der Verfremdung, allerdings aus einem anderen Ursprung heraus.

Dieser Gedankengang kann weiter gesponnen werden, das sprengt allerdings hier den Rahmen. Es wird aber deutlich, dass das Instrument des Musikers eine nicht zu unterschätzende Rolle für diesen und die Ausübung seiner Kunst in Bezug auf den darstellenden Aspekt des Interpreten und gleichzeitig ein schwer einzuordnendes Element in Bezug auf Brechts Ideen bedeutet.

3.4. Exkurs Instrumentation

Bei der Interpretation von klassischer Musik spielt die Setzung der Instrumente eine entscheidende Rolle, das gilt für die Komposition, als auch für die künstlerische Umsetzung gleichermaßen. Klassische Kompositionen sind in der Regel sehr genau, was die Angaben zur instrumentalen Besetzung betreffen, insofern ist der Spielraum für Veränderungen im Gegensatz zum Theaterstück zunächst scheinbar gering. Im Theater ist die Veränderung beziehungsweise Hinterfragung der vorgegebenen Parameter, wie die Anzahl der Schauspieler, der eigentliche Text und die Umsetzung desselben ein anerkannter und geläufiger Vorgang. Das hat auch damit zu tun, dass weitere künstlerische Mittel wie Bühnenbild, Kostüme, Lichteinstellungen und die Verwendung von zusätzlichen Medien (Musik, Video und Installation) eine wichtige Rolle spielen und im laufenden Betrieb somit in den Arbeitsprozess integriert sind. Im klassischen Konzertbetrieb (auch hier sei die Oper als Grenzbereich ausgenommen) gibt es zwar eine gängige Kleiderordnung mit kleinen Variationen und gut ausgeleuchtete Bühnen, diese Parameter werden aber in den meisten Fällen nicht als künstlerisch gleichwertige oder gar entscheidende Mittel angesehen und eingesetzt. Da davon ausgegangen wird, dass der Musiker in einem klassischen Konzert nicht als Schauspieler, sondern vielmehr als Darsteller seiner künstlerischen Botschaft fungiert, sei die Veränderung der Kleidung und der Bühne hier dahingestellt. Es lohnt sich allerdings einen Blick auf die Besetzung der Instrumente zu werfen.

Zunächst fällt auf, dass in Studieneinrichtungen (wie Universitäten und Musikschulen) fast sämtliche Werke für Soloinstrument und Orchester in kammermusikalischer Besetzung (meist mit Klavier) aufgeführt werden, natürlich aus pragmatischen Gründen. Das ist so normal, dass schon die Erwähnung nichtig erscheint. Es ist aber insofern wichtig, dass diese aus praktischen Gründen notwendige Kleinstbesetzung dazu führt, dass das Klavier (und somit der Orchesterpart) schnell zum ausschließlich begleitenden Part degradiert werden, was einfach zu kurz gegriffen ist. Es entsteht also eine Veränderung die nicht den Blick für das Detail schärft, sondern vielmehr oft kärgliches Bewusstsein für den Orchesterpart mit sich bringt. Dieser Aspekt fällt vor allem in Kompositionen aus der spätromantischen Zeit ins Auge, da dort die Erweiterung des Orchesters einen Höhepunkt feierte. Dabei böte die genaue Kenntnis der eingesetzten Instrumente an jeder Stelle des Werkes für Soloinstrument und Orchester zahlreiche Ansätze zur Verfremdung und wichtige Hinweise, was mit dem eigenen Instrument an dieser Stelle gezeigt werden kann. Wenn der Part des

Orchesters vom Klavier übernommen wird, bedeutet das für den Solisten und auch Pianisten, dass diese sich darüber klar werden müssen, welche Instrumente sie neben den eigenen zusätzlich zeigen müssen oder wollen. Es eröffnet sich dabei ein großer Bereich der an dieser Stelle mit 'imaginärer Instrumentation' bezeichnet werden soll. Fragen die sich hier stellen müssen sind zum Beispiel, wie das eigene Instrument klingt, wenn es eine Harfe, ein Horn, eine Flöte, oder auch jedes andere entscheidende Instrument nachvollziehen soll, oder was für ein Klang und welche Dynamik entstehen, wenn der Spieler sich bewusst ist, dass er an einer bestimmten Stelle die Blechbläser oder gar das Schlagwerk an seiner Seite hat. Des Weiteren kann sich der Musiker eines beispielsweise Streichinstrumentes auf der Suche nach einem ganz individuell besonderen Klang der Vorstellung bedienen, wie sich dieser gesuchte Klang vom tutti der Streichinstrumente des Orchesters abzusetzen hat. Ein Orchester kann eine ganz eigene Klangwelt eröffnen (man denke zum Beispiel an den schweren und dunklen Beginn des Violinkonzertes von Sibelius, hier spielen u.a. die Flöten insgesamt nur vier Takte von den ersten hundert), welche großen Aufschluss über den zu meisternden Solopart geben muss und kann. Diese Liste an Anregungen lässt sich lang fortsetzen. Daneben kann auch mitbedacht werden, wie die Bewegungsgewalt eines großen Orchesters auf den Solisten Einfluss nimmt. Es macht zwangsläufig einen Unterschied, ob eine große Masse von sich homogen bewegenden Musikern hinter einem Solisten agiert, oder 'nur' ein Pianist; ist diese Masse beispielsweise unterstützend oder muss gegen ihre Kraft angespielt werden? Dies soll nicht den Pianisten degradieren, im Gegenteil, dieser stemmt immerhin im besten Fall die fast unmögliche Aufgabe, das Klangspektrum eines ganzen Orchesterapparates darzustellen oder zumindest anzudeuten. Diese Aufgabe ist im Prinzip ein Geschenk, denn welches andere Instrument darf schon ein ganzes Orchester in sich vereinen. Es soll durch die vorangegangenen Gedanken nur gezeigt werden, welche Vielfalt an Interpretationsansätzen und -antworten in der 'imaginären Instrumentation' zu finden ist und diese steht an dieser Stelle als Plädoyer für Detailversessenheit in der Kenntnis über ein Werk.

Der 'realen Instrumentation' sind genauso wenig Grenzen gesetzt. Die Grundlagen dieser lassen sich an dieser Stelle unmöglich zusammenfassen, es sei verwiesen auf umfangreiche Werke zu diesem Thema.⁸ Besonders interessant für das Feld der

⁸ Wenngleich nicht ganz aktuell so doch grundlegend, z.B. das Werk *Instrumentationslehre* von Berlioz & Strauss (Verlag C. F. Peters) 1844/1986 verwiesen, welches grundsätzliche, sowie weiterführende Herangehensweisen an die Kunst der Instrumentation beschreibt.

Verfremdung ist hier das Experimentieren mit den verschiedenen Klangfarben, die jedem Instrument eigen sind. Dazu kommen die Klangfarben, die nur in der Kombination bestimmter Instrumente zu erzeugen sind, also in beiden Fällen die typischen Formantbereiche (stark präsente feststehende Teiltonbereiche innerhalb des jeweiligen Klangspektrums) eines jeden Instruments.⁹ Jede erdenkliche Instrumentierung zu Forschungszwecken ist nun möglich, allerdings nicht in allen Fällen sinnvoll. Vielmehr wäre hier der Frage nachzugehen, welche Instrumentierung welche Wirkung und Sichtweise erzeugt. Das bedeutet, der Interpret muss sich bewusst sein, was das Besondere oder auch Entscheidende an einem Werk ist, was gezeigt und hervorgehoben werden soll. Aufgrund dieses Wissens kann die Wahl der Instrumente erfolgen, was wiederum eine zumindest grundlegende Kenntnis der jeweiligen Klangspektren und Spielweisen voraussetzt. Dieser Weg kann sicher auch aus der anderen Richtung beschritten werden, frei nach dem Prinzip von Versuch und Irrtum. In der Vielfalt der möglichen Varianten, könnte beispielsweise mit dem Erkunden von bekannten typischen Klangfarben verschiedener Instrumentengruppen wie Streicher und Bläser begonnen werden, denkbar wäre hier die Interpretation eines Haydn Streichquartetts mit Blechblasinstrumenten. Eine weitere Möglichkeit in eine andere Richtung besteht darin, ein Werk für Klavier auf mehrere sehr verschiedene Instrumente aufzuteilen, also gerade die Verschiedenartigkeit der einzelnen Stimmen herauszuheben, was sicherlich für polyphone Werke von besonderem Interesse ist. Verfremdung entsteht natürlich nicht in jedem Fall. Bernd Feuchtner beschreibt den Moment der Verfremdung bei Brecht folgendermaßen: „Brechts Verfremdungseffekt war eine List und eine Lust“ (FEUCHTNER 2013, S. 189). Diese List, etwas ans Licht zu bringen kann auch bei den Überlegungen zur Instrumentation der Motor sein, in der Vielfalt der Möglichkeiten eine herauszufiltern, die wirklich ein Staunen hervorruft und damit ein Nochmal-Neu-Darüber-Nachdenken beim Zuhörer hervorbringt. Dann, wenn also ein ganz besonderer und bestimmter Aspekt durch eine möglicherweise ungewöhnliche Instrumentation offengelegt würde, hätte eben diese ohne Zweifel ihren berechtigten Platz im gängigen Konzertbetrieb, was ich als eine noch zu füllende Lücke in der gegenwärtigen Praxis bezeichnen möchte, da hier der Musiker zum Darsteller werden kann, ohne seine Profession (das Musikhandwerk) verlassen zu müssen.

⁹ Vgl. hierzu: REUTER, Christoph (2002): *Klangfarbe und Instrumentation. Geschichte – Ursachen – Wirkung* (= Systemische Musikwissenschaft, hrsg. von Fricke, Jobst P., Bd. 5), Frankfurt/M. u.a. (Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften), hier wird ausführlich darauf eingegangen, warum welche Instrumentenkombinationen klanglich verschmelzen und welche das gerade nicht tun.

Wenn dieser Idee folgend soweit gegangen wird, dass die Instrumentation jeglicher Instrumente entbehrt und das imaginär erklingende Klangmaterial vor allem *gezeigt* wird¹⁰, betreten wir den für Brecht absolut entscheidenden Bereich des Gestischen.

4. Gestus

4.1. Zum Begriff

Brecht selbst führte den Begriff des Gestus' in die Theatertheorie und -praxis ein, liefert allerdings keine umfassende Definition. Er schreibt: „Unter einem *Gestus* sei verstanden ein Komplex von Gesten, Mimik und (für gewöhnlich) Aussagen [...]“ (GBA 22, S. 616) oder an anderer Stelle: „Es handelt sich um Gesamthaltungen. Gestisch ist eine Sprache, wenn sie auf dem Gestus beruht, bestimmte Haltungen des Sprechenden anzeigt, die dieser andern Menschen gegenüber einnimmt“ (ebd., S. 329). Da diese vereinzelt Notizen den Begriff noch nicht richtig fassen, sei auf folgende Definition verwiesen:

„Im Unterschied zur Geste werden damit [gemeint ist Begriff Gestus] Äußerungen eines Schauspielers bezeichnet, die die gesellschaftlichen Beziehungen zwischen Menschen deutlich machen. Gestus umfaßt daher mehr als körperliche Bewegung. Er schließt Gestik, Mimik und sprachliche Aussagen ein, die in situations- und partnerbezogenem Handeln die gesellschaftlichen Beziehungen der Bühnenfiguren zueinander bloßlegen. [...] Im Gestus einer Bühnenfigur soll Brecht zufolge jedoch auch gleichzeitig der Standpunkt des Schauspielers gegenüber der von ihm dargestellten Figur sichtbar werden. Der Gestus verlangt deshalb kommentierendes Spiel“ (SCHWAB/WEBER 1991, S. 138f.).

Für den Bereich der Musik fordert Brecht die 'gestische Musik', also Musik, die es dem Schauspieler ermögliche, seine Haltungen beziehungsweise Grundgesten zu zeigen (vgl. GBA 22, S. 159). Neben den Komponisten, mit denen er sehr eng zusammenarbeitete (u.a. Hanns Eisler, Paul Dessau und Kurt Weill), erfüllte diese Forderungen seiner Meinung nach vor allem Mozart. Dessen Musik beschäftige sich wenig mit dem Ausmalen subjektiver Stimmungen, sondern „Mozart drückte die gesellschaftlich belangvollen Haltungen der Menschen aus, Produktionen wie Kühnheit, Grazie, Börsartigkeit, Zärtlichkeit, Übermut, Höflichkeit, Trauer, Servilität, Geilheit und so weiter“ (GBA 23, S. 21). Da es allerdings im folgenden nicht um die Tauglichkeit von Musik für das Schauspiel gehen soll, sondern darum, wie und ob als Musiker überhaupt eine bestimmte Haltung gezeigt werden kann oder soll, wird der große Bereich der

¹⁰ Vgl. hierzu Kapitel 4.3.

gestischen Musik und der mit Brecht zusammenarbeitenden Komponisten hier außen vor gelassen. Auch das weite Feld des Musiktheaters soll bewusst nur gestreift werden, da es in einen Grenzbereich fällt, in dem der Musiker nicht 'nur' mehr Musiker im traditionellen Sinne sein kann.

4.2. Der Dirigent und die Einzigartigkeit der Spielgeste

Im Kapitel zur Instrumentation wurde der Gedanke angerissen, ein Werk ganz ohne Instrumente zu besetzen, also schlicht nur noch auf irgendeine mögliche Weise zu *zeigen*. Die eine Person, welche darauf spezialisiert ist, ist die Figur des Dirigenten. Dieser nimmt zugleich eine interessante Sonderstellung ein. Er fungiert als eigenartiges Zwischenwesen mit Tendenzen zum Musiker, Klangspieler, Probenleiter, Regisseur, Schauspieler mit all seinen Vor- und Nachteilen, um nur einige Möglichkeiten zu nennen und er wurde im Verlauf der Musikgeschichte verteufelt und glorifiziert.

Brecht äußert sich zur Figur des Dirigenten an einer Stelle recht abwertend: „Hier kann das Publikum auch noch die Art und Weise konsumieren, wie die Musik hervorgebracht wird. [...] Außerdem spielt dieser Zauberer aber vor, welche Wirkung er beabsichtigt, er stellt sich selber schockiert, begeistert, sentimental, feinfühlig, erwartungsvoll, heiter, von Zweifeln gepackt, seelisch geläutert und so weiter und so weiter“ (GBA 23, S. 16). Natürlich ist die Rolle des Dirigenten weitaus komplexer, dieser ist im Prinzip schon eine historische -und Kunstfigur an sich. „Dirigieren wäre in diesem Fall immer zugleich ein theatraler Akt, ein Tanz am Pult, der selber ästhetische Qualität besitzt und sich nicht auf bloße Funktionalität reduzieren lässt“ (BESTHORN, STOLLBERG, WEIßENFELD 2015, S. 10).¹¹

Um zunächst bei Brecht zu bleiben stellt sich die Frage, ob dass, was der Dirigent vollführt, nicht sogar im Sinne des Theatermakers gedeutet werden kann (es versteht sich von selbst, dass Brechts Kritik an der Dopplung und Übertreibung von emotionaler Darstellung seine Berechtigung nicht verliert). Hier zeigt sich die extreme Wandelbarkeit und Deutungsvielfalt der Dirigentenfigur, denn entwendete man dieser das Orchester, bedeutete das in gewisser Hinsicht doch den Inbegriff von gestischer Musik so wie sie Brecht fordert. Eine einzelne Person würde das was mitgeteilt werden soll, schlicht zeigen. Der Effekt der Verfremdung, der erst durch die Absenz des

¹¹ Der genannte Band beschäftigt sich ausführlich mit dem Spannungsfeld des reinen Taktschlagens bis hin zum performativen Eigenwert dirigentischer Bewegungen und dem Verhältnis zwischen Geste und Interpretation beim Dirigenten.

Orchesters eintritt, ist an dieser Stelle allerdings notwendig um Brecht gerecht zu werden. Trotzdem ist dieser Ansatz des 'nur' Zeigens nicht zu unterschätzen, denn er bringt eine Reihe an Möglichkeiten und Gedankenansätzen für Komposition und Erarbeitung von Interpretation mit sich. Gerd Zacher entwickelte aus dieser Idee beispielsweise seine zehnte Variation *No(-)Music* (1968/69 Orgel-Zyklus: *Die Kunst der Fuge*). Hier tritt der Organist vor das Publikum und dirigiert die Bachfuge *Contrapunctus I* (Bach, *Die Kunst der Fuge*) stumm. Zacher widmet diese Variation Dieter Schnebel, welcher sich seit Jahrzehnten mit dem Phänomen der nicht-klingenden, sichtbaren Musik auseinandersetzt. Schnebel ist es auch, der die Figur des Dirigenten in einer Phase, in der unter anderem an dessen Abschaffung gearbeitet wurde, in Schutz nahm. Zu seinem Dirigentensolo *nostalgie* (1962)¹² äußert Schnebel sich 2012 sogar dahingehend, dass ausschließlich Aufführungen mit professionellen Dirigenten das gewünschte Ergebnis hervorbrächten, da man bei Schauspielern sehen könne, dass diese einen Dirigenten nachahmen würden (vgl. BESTHORN 2015, S. 298). Somit ist der Dirigent der *nostalgie* interpretiert kein Schauspieler, sondern um Besthorn hier zu folgen, vielmehr ein Klangspieler, der die Musik lediglich in den Köpfen der Zuhörer erklingen lässt. Was ist also die Aufgabe eines Dirigenten, auch ohne Ensemble? An dieser Stelle sei nochmals Besthorn zitiert:

„Funktion des Dirigenten im Allgemeinen scheint die Formung des Gesamtklanges, womit er – auch ohne diesen Klang aktiv beeinflussen zu können – zum maßgeblichen Klangspieler wird. [...] Aufgabe des dirigentischen Klangspielers ist es – insbesondere im Fall von *nostalgie* -, imaginäre Musik in den Köpfen der zuhörenden Zuschauer zu formen. Demzufolge hat das Publikum teil an der (imaginären) Klangerzeugung“ (BESTHORN 2015, S. 304).

Warum ist das alles wichtig. Der Musiker führt in der Regel die gestischen Anweisungen des Dirigenten aus, das bedeutet, er sollte sie verstehen und nachvollziehen können oder auch hier im Sinne Brechts beurteilen können, ob das was der Dirigent zeigt, seinen eigenen Erfahrungen und Haltungen entspricht. Es sei dahingestellt, ob es ihm möglich ist im großen Orchester seine Ansichten spielerisch einfließen lassen zu können, ein stumpfes Befolgen würde somit aber verhindert. Für ihn gilt außerdem dasselbe wie für den Dirigenten. Er muss versuchen die Musik, jenseits von rein schauspielerischer Präsenz auf der einen und rein zeitlich geordnetem Handwerk auf der anderen Seite, zu interpretieren und zum Leben zu erwecken. Er ist

¹² *nostalgie* 1962: Das Solo für einen Dirigenten beleuchtet unterschiedliche dirigentische Verhaltensweisen und wird von Schnebel als Suche nach der verlorenen Musik bezeichnet (vgl. SCHNEBEL 1960-1971/1972, S. 273).

sich selbst sein eigener Dirigent, mindestens was den Erarbeitungsprozess einer Interpretation betrifft. Insofern ist das Dirigieren oder wenigstens das gestische Zeigen oder Üben eines Werkes auch grundlegend für den Instrumentalisten. Es sei diesem ans Herz gelegt, seine Interpretationen auch dahingehend zu beleuchten und das Dirigieren, soweit es sein Könnensstand zulässt, in die Erarbeitung mit einfließen zu lassen. Sehr deutlich kann er dabei erkennen, wo der eigene Körper in der Lage ist, die musikalische Geste durch die körperliche Geste vorauszusehen, also herzustellen. Diese Fähigkeit ist am Instrument unheimlich wichtig, wenn nicht grundlegend, um überhaupt gestalten zu können. Die Körperbewegung ist somit ebenfalls eine Geste, weil sie das Spiel eines Instruments überhaupt erst ermöglicht. Diese Trennung von musikalischer Geste und Spielbewegung (-geste) am Instrument (ermöglicht durch das eigene Dirigieren im Übeprozess), muss nicht nur als Fleißaufgabe verstanden werden, denn das Mitvollziehen, beziehungsweise Vorausnehmen von Musik durch Bewegungen kann eine sehr beglückende Tätigkeit darstellen, denn Musik wirkt direkt auf den Körper:

„Das Hören von Musik geht sehr oft mit körperlichem Affiziertsein einher. Die körperlichen Auswirkungen von Musik können – im Unterschied zu den körperlichen Begleiterscheinungen des Anschauens von Bildern – tatsächlich gemessen werden. Wenn wir Musik hören, so kann sich dadurch in messbarer Weise nicht nur die Puls- und Atemfrequenz ändern, sondern Änderungen werden auch auf der Ebene des Hautwiderstandes festgestellt“ (BRANDSTÄTTER 2008, S. 137).

Der Mitvollzug von Musik durch Gesten und Bewegungen liegt also nahe und viele Musiker kennen dieses Phänomen, die Lust als Zuhörer in einem Konzert die erklingende Musik mitzudirigieren, bestimmten Impulsen zu folgen, umso mehr, desto genauer ein Werk studiert und verinnerlicht wurde (Tanz ist noch etwas anderes, da hier meist nicht das rein gestische Abbilden im Vordergrund steht, wobei die Übergänge natürlich fließend verlaufen). Dieser beschriebene Drang zeichnet einen Teil von Musikalität aus und ist, verstanden als ein Puzzleteil, zur Erarbeitung von Musik ungeheuer wertvoll.

Es soll Brecht nicht zu nahe getreten werden, wenn hier behauptet wird, er hätte mit seinen Aussagen zum Dirigenten doch etwas zu kurz gegriffen, was sicher auch von ihm nicht allgemeingültig so verstanden wurde.

An dieser Stelle möchte ich nochmals auf eine zu Beginn verfasste Behauptung zurückkommen; nämlich, dass der Musiker ein Darsteller sei. Beobachtet und hört man einen Musiker (und dazu gehört, um bei Schnebel zu bleiben, im weitesten Sinne auch

der Dirigent) auf der Bühne, so erlebt man ein Zusammenspiel von Körperbewegung, resultierender Gestik der Spielbewegungen und dem daraus entstehenden Klang. Gerade dieses sich nie wiederholende (weil von zahllosen individuellen Parametern abhängende), also einmalige Zusammenspiel macht einen großen Teil des subjektiven Genusses (oder Un-Genusses) eines Konzertbesuches aus. Auch hier ist die Komponente des *Zuschauens* also entscheidend und es lohnt sich somit einen Blick auf das weite Feld der Spielgesten, die durch notwendige Körperbewegungen entstehen, zu werfen.

Die 'Geste des Machens' (Vilém Flusser etablierte diesen Begriff in seinem Buch *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, 1991), ist bei jedem Interpreten einzigartig, ähnlich in den zusammengehörenden Instrumentengruppen, und doch individuell wie eben jeder Körper auch. Diese 'Geste des Machens', also das Zusammenspiel aus Mimik, Körperhaltung und -spannung, Spielgesten und individueller Bewegungsartikulation, stellt eine Hörerwartung her, umso mehr, desto vertrauter der Zuschauer mit dem Hören und Sehen von Musik ist.

„Die sensorisch-kinästhetischen Assoziationen der Klangvorstellung, eventuell unterstützt durch graphische Darstellungen [...], erfahren durch die körperlich betonte Klangerzeugung in der Verbindung und Übertragung von instrumentalen Bewegungsgesten in Klanggesten ihre musikalische Gestaltung“ (DENKMANN 2003, S. 30).

In dieser Hinsicht ist, wie oben schon erwähnt, die Körperbewegung also eine Geste, „weil sie etwas darstellt, weil es sich bei ihr um eine Sinngebung handelt“ (FLUSSER 1991/1994, S.11). Der Musiker auf der Bühne ist insofern, in Bezug auf seine Körpersprache und seine 'Gesten des Machens', also eindeutig ein Darsteller und als Darsteller kann er sich dem Fakt, dass diese (seine) Darstellung etwas beim Publikum auslöst (und sei es Langeweile) nicht einfach entziehen. Er muss diesen Umstand in seine Überlegungen zur Interpretation und in sein Verhalten auf der Bühne miteinbeziehen, was nicht missverstanden werden soll. Es besteht dort immer noch ein wichtiger Unterschied zum Schauspieler. Das muss der Musiker nicht sein. Denn erst wenn die Gestensprache ein optisches Eigenleben erfährt und einen höheren Stellenwert als die erklingende resultierende Musik bekommt, wird der Bereich des instrumentalen beziehungsweise musikalischen Theaters betreten. Und selbst dort muss der Musiker nicht Schauspieler sein (der schon zitierte Besthorn bezeichnet ihn ebenfalls wie den Dirigenten als Klangspieler). Mauricio Kagel sieht die Gattung des instrumentalen Theaters zum Beispiel nur dort gegeben, wo das Resultat jeder Aktion die

Klangerzeugung bleibt und die Aufmerksamkeit für die resultierenden Töne und Geräusche nicht abgelenkt werde (vgl. BESTHORN 2015, S. 302). Aber es werden an dieser Stelle Grenzbereiche angerissen, in denen Komponisten, Interpreten und Publikum aushandeln, wer da auf der Bühne steht. Denkmann spricht hier mit Adorno von einer „Verfransung der Künste“ (vgl. DENKMANN 2003, S. 35) aber keinesfalls im Sinne eines Gesamtkunstwerkes, sondern von der Tendenz „jede Art von Sprache in den Künsten als ein autonomes Zeichensystem zu betrachten“ (ebd.), was immer mit sich bringt, dass ausgehandelt werden muss, welches dieser Systeme an welcher Stelle sinntragend sein soll.

4.3. Vom Zeigen

Brecht verlangte von seinen Schauspielern eine Art des kommentierenden Spiels. Missverstanden wurde das allzu oft als rein intellektuelles, sogar 'kaltes' Spiel. Verwendet man an dieser Stelle allerdings den Begriff des 'Zeigens' (was Brecht selbst an zahlreichen Stellen seiner Schriften tut), lässt sich viel leichter verstehen, dass keineswegs das pure Abstandnehmen zugunsten weniger Emotionen gemeint ist, sondern vielmehr eine breitere und dialektische Sicht auf die Handlungen und Situationen zwischen den Akteuren gesucht wird. Diese Spielart untersucht die Emotionen indem sie sie oft kollidieren lässt. Sie will sie keineswegs verhindern.

Im Folgenden soll an dem Begriff des Zeigens festgehalten werden, da dieser auch für die Interpretation von Musik zahlreiche Inspirationsfelder eröffnet.

4.3.1. Ausdruck und Charakter

Die Vollendung seiner Kunst fliegt dem Schauspieler wie auch dem Musiker nicht zu, in Bezug auf den dargestellten Vorgang schreibt Brecht: „Er verbirgt nicht, daß er ihn einstudiert hat, sowenig der Akrobat sein Training verbirgt, und er unterstreicht, daß dies seine, des Schauspielers Aussage, Meinung, Version des Vorgangs ist (GBA 22, S. 645). Bezogen auf den Musiker schreibt Brecht weiter: „Wichtig hingegen ist, daß dieses Prinzip des auf den Gestus Achtens, ihm ermöglichen kann, musizierend eine politische Haltung einzunehmen“ (ebd.). Diese Forderung, dass eine Haltung auch immer zugleich politisch sein müsse, soll hier zunächst außer Acht gelassen werden. Das bedeutet nicht, dass klassische Musik und deren Interpretation sich nicht für gesellschaftliche Belange zu interessieren haben, aber die politische Veränderung der Gesellschaft, welche ein wichtiges Ziel Brechts war, soll hier nicht Gegenstand der

Untersuchung sein. Vielmehr soll etwas kleiner und dadurch mehr in Bezug auf die Praxis des Instrumentalspiels begonnen werden.

In jedem Fall fruchtbar ist die Idee, dass der Musiker eine Haltung einnimmt (zum Beispiel höflich, zornig, zustimmend, verächtlich, staunend, verehrend, gleichgültig oder listig dem Noten-Text gegenüber, um nur ein paar einfache Beispiele zu nennen) und nicht bloßes Werkzeug einer nun einmal notierten und somit künstlich zu erzeugenden Atmosphäre/ Emotion ist. Es kann also sein, dass dieses in der Komposition Ausgedrückte (was es zunächst soweit wie möglich herauszufinden gilt, auch wenn es sich dabei um teils subjektive Urteile handeln muss), den eigenen Ansichten und Charaktereigenschaften oder überhaupt Erfahrungen nicht im Geringsten entspricht. Dieses Fremd-Sein tritt bei Musik vergangener Epochen auch oft aufgrund von mangelnder Kenntnis in Erscheinung, da man den gesellschaftlich-historischen Hintergrund einer Komposition oft entweder wenig bis gar nicht betrachtet, oder dieser eben nicht mehr vollständig rekonstruiert werden kann. Auch der professionelle Musiker kennt dieses Phänomen, weiß es aber durch Erfahrung und Konzentration auf die technischen Ansprüche oft geschickt zu umgehen. Wenn er es nun aber wagt, in Kleinstarbeit soviel verfügbare Informationen wie möglich zu sammeln und darüber hinaus das vorliegende Werk zunächst lesend und hörend zu untersuchen, würde er in die Lage versetzt, eine Haltung oder Meinung zu dem Geschriebenen einzunehmen. Selbst eine simplere Form, das Lesen/ Hören und nach besonderen oder eigenartigen Passagen suchen, würde an dieser Stelle weit führen. Was macht es mit dem eigenen Spiel, wenn Widersprüchlichkeiten einbezogen werden? Was passiert, wenn ein musikimmanenter Charakter überhaupt nicht dem eigenen Wesen entspricht? Was bedeutet es, ein Werk zu interpretieren, welches ein Komponist schrieb dessen (überlieferte) Einstellungen der Musiker partout nicht teilen kann, dessen Musik er aber liebt? Und nicht zuletzt, was passiert, wenn die Haltung oder Erkenntnisse die gewonnen wurden, ganz verschiedenartigen Zuschauergruppierungen vorgestellt werden? Der Interpret würde einem gut bürgerlichen Publikum ein Werk anders präsentieren als Kindern, als vorbeiziehenden Passanten, als Hörern, die normalerweise nichts mit Kunst zu tun haben und so weiter. Dieser Ansatz wurde weiter oben im Kapitel zur Verfremdung (3.2., siehe *Wahl der Perspektive*) schon besprochen. Aber auch aus dem Blickwinkel des Zeigens kommt der Musiker nicht umhin, den Gestus des Spielens mitzubedenken, alles andere wäre langweilig, kopflos, im schlimmsten Fall abschreckend und antiquiert. Der gezeigte Gestus soll dabei laut Brecht in gewisser

Weise natürlich bleiben: „Es muß der Eindruck der Leichtigkeit entstehen, welcher der der überwundenen Schwierigkeiten ist“ (GBA 22, S. 645). Das wiederum trifft sich mit der oben aufgestellten Behauptung, dass der Musiker nicht zum Schauspieler werden müsse und trotzdem mithilfe des Zeigens in die Lage versetzt würde, eine Haltung einzunehmen. Er kann also Abstand zur erklingenden Musik nehmen, und in dieser Trennung auf alle möglichen Facetten seiner Interpretation aufmerksam machen.

Es spricht also einiges für gestisches Musizieren, dem nicht nur Einswerden mit der Musik, denn für den Musiker gilt das folgende ebenso wie für den Schauspieler: ihm „gelingt es nämlich für gewöhnlich nicht lange, sich wirklich als der andere zu fühlen, bald beginnt er erschöpft nur noch gewisse Äußerlichkeiten in der Haltung und im Stimmfall des andern zu kopieren, worauf die Wirkung beim Publikum sich erschreckend abschwächt“ (GBA 22, S. 203).

Welche Möglichkeiten hat der Musiker nun, wenn er gerade nicht Einswerden soll mit dem zu interpretierenden Musikstück, wenn es nicht darum geht, die Illusion des Verschmelzens mit der Musik zu erzeugen, sondern darum zu zeigen, dass er etwas interpretiert, welches ein Anderer schrieb, ein Anderer ausdrücken wollte? Er muss zum Erzähler werden; er erzählt, vereinfacht gesagt, über jemand Anderen oder etwas Anderes als sich selbst. Das ist im Prinzip eine Erleichterung, welches an einem Beispiel verdeutlicht werden soll. Prokofievs *Sonate für Cello und Klavier* in C-Dur, op. 119 (1949) beginnt mit einem tiefen gesanglichen Solopart für das Cello. Man könnte sich einen alten russischen Großvater vorstellen, der ein Buch aufschlägt und beginnt mit 'Es war einmal' (selbstverständlich kann man sich auch etwas ganz anderes vor Augen rufen). Wenn der Musiker der dieses Werk interpretiert nun aber eben diesen Großvater zeigen würde, also von ihm erzählte, wird das leichter zu bewerkstelligen sein, als wenn er versuchte, dieser alte russische Großvater tatsächlich *zu sein*. Das Bild eines vorlesenden Großvaters, um bei dieser willkürlichen Deutung des ersten Themas der Sonate zu bleiben, kann beschrieben werden ohne schauspielerische Qualitäten besitzen zu müssen. Der Musiker erspart sich möglicherweise die Peinlichkeit einer misslungenen schauspielerischen Leistung bei dem anspruchsvollen Versuch zum Großvater selbst zu werden und das auch noch mit/ durch sein Instrument. Es muss keine Kraft darauf verschwendet werden, sich selber unentwegt vergessen zu machen. Das erleichtert und muss keineswegs ausdruckslos oder gar 'kühl' anmuten. Emotionen können nicht nur durch den Weg der Einfühlung erzeugt werden (wobei diese Möglichkeit natürlich bestehen bleibt), im Gegenteil. Wenn einer von 'sich' erzählt,

bekommt jede Emotion die er zu erzeugen beabsichtigt, allzu leicht den unangenehmen Geschmack des Selbstreferentiellen. Wenn er hingegen vom tragischen Erleben eines Anderen erzählt, ist Mitgefühl manchmal einfacher und selbstverständlicher möglich. Das muss nicht so sein, die Tendenz ist aber gegeben.

Geht man davon aus, dass der Musiker also Emotionen, Charaktere und Vorgänge zeigt, die nicht unbedingt seinem Wesen und seinen Haltungen entsprechen, entsteht die Möglichkeit die Inhalte des Werkes zu verfremden, indem beispielsweise der Klangcharakter nicht dem inhaltlichen Moment entspricht. Dieser Verfremdungsvorgang wird nur dann auf etwas bestimmtes gerade besonders aufmerksam machen, wenn er nicht willkürlich, sondern mit Bedacht gewählt ist. Dem Interpreten sind an dieser Stelle keine Grenzen gesetzt was seine Gestaltung betrifft, solange er sich detailgenau mit dem Notentext und dem was zwischen den Zeilen zu finden ist, auseinandersetzt. Brecht geht an dieser Stelle noch etwas weiter wenn er fordert, der Schauspieler solle 'angenehm' sein: „Er muß alles, besonders das Schreckliche, mit Genuß ausführen und seinen Genuß zeigen“ (GBA 22, S. 668). Auch das ist nur eine von vielen Möglichkeiten etwas zu zeigen, dem Zuhörer (-schauer) ein Staunen oder auch Empörung zu entlocken und damit diesen herauszufordern, nach eigenen Ansichten und Ideen zu suchen. Das soll an dieser Stelle als Aufmunterung für den Selbstversuch verstanden werden, nicht dogmatisierend. Denn allein die Erkenntnisse, die ein Musiker daraus gewinnen kann was es mit seinem Spiel macht, wenn er die beschriebenen Ebenen trennt, werden ihn einen Schritt weiter auf der Suche nach 'seiner' Interpretation führen.

4.3.2. Strukturelle und technische Aspekte

Neben den vorangegangenen, eher auf Ausdruck und Charakter bezogenen Aspekten, kann das Thema des Zeigens auch von einer formaleren Perspektive aus angegangen werden. Laut Schnebel lässt sich das Gestische in der Musik vor allem in ihrem Äußeren ablesen, also in Veränderungen der Melodie, der Artikulation, der Rhythmik, der Dynamik und der harmonischer Setzung (vgl. SCHNEBEL 1952-1960/1972, S. 174). Das bedeutet für den Interpreten, dass er sich ganz technisch an diesen Bausteinen abarbeiten kann, also eine Fleißaufgabe. Er muss sich die Fragen stellen, was durch diese einzelnen Parameter abgebildet und erzeugt wird, wie weit er diese Effekte mittragen oder verfremden möchte und wie das im letzten Schritt durch technische Mittel am Instrument umzusetzen ist. Ein Beispiel: eine Passage weist in ihrer

funktionalen Struktur, in Dynamik und Artikulation auf intensive Dramatik hin, es wäre jetzt laut Brecht unbedingt zu unterlassen, dem Ganzen einen besonders dramatischen Gesichtsausdruck hinzuzufügen. Vielmehr soll danach gesucht werden, durch die Mittel, welche das Instrument zur Verfügung stellt, diesen Moment deutlicher werden lassen, also in ein neues Licht zu rücken (zu verfremden). Als Mittel könnten hier die Veränderung der Klangfarbe dienen, oder die Veränderung eines anderen vorgegeben Parameters wie der Dynamik, oder eher individuelle Mittel wie die Art des Vibratos (auch diese Liste ließe sich lang fortsetzen). Es ist überraschend, wie dadurch ein vom Komponisten intendierter Gestus noch deutlicher zutage treten kann, obwohl der Interpret sich zunächst scheinbar in einen Widerspruch mit dem Notentext begibt. Es geht also nicht darum, einen Notentext um- beziehungsweise neu zu komponieren, sondern darum, wichtige Passagen und Momente hervorzuheben, manchmal zu Ungunsten der Texttreue, was aber nicht zwangsläufig zu Ungunsten der intendierten Absicht des Komponisten sein muss. Maria Callas singt zum Beispiel die Arie *Casta Diva* aus Bellinis Oper *Norma* (1831) in einer der zahlreichen Aufnahmen mit einer solch gebrochenen und doch virtuoson Stimme, dass sich beim Zuhören die Frage geradezu aufdrängt, wer oder was genau da besungen wird. Gerade durch ihre von Kritikern auch als unausgewogen bezeichnete Stimme, erlangte diese Arie einen immensen Ruhm (vgl. KLASSIK RADIO AG, o.A.).

Trotzdem ich es für wichtig erachte den Notentext sehr ernst zu nehmen, lässt gerade die Veränderung einiger vorgeschriebener Parameter ein besonderes Augenmerk auf eben diese zu und somit im besten Fall sogar neue Rückschlüsse auf das, was als selbstverständlich vorausgesetzt wurde. In das Arbeitsexemplar von Peter Stadlen zu Anton Weberns *Variationen für Klavier*, op. 27, wurden beispielsweise während der von Komponist und Interpret gemeinsamen Erarbeitung für die Uraufführung 1937, nachträglich Eintragungen von Webern selbst getätigt. Diese bezogen sich auf Tempo, Artikulation, rhythmische Akzentuierung, es wurden Klammern gesetzt und Stichwörter ergänzt (vgl. DENKMANN 2003, S. 27). Weberns Bestreben war: „Die Poetik des Werks bis zur letzten feinsten Nuance zu vermitteln, taktierend, gestikulierend, singend“ (ebd.). Wenn sich nun herausstellt, dass ebendieses Werk von Webern vorwiegend technisch formal interpretiert wird, lässt das den naheliegenden Schluss zu, dass der zu füllende Raum zwischen der kompositorischen Idee, dem dazugehörigen Notentext bis zur daraus entstehenden Interpretation groß ist. Ein Notentext ist voll von Anweisungen und Antworten, aber er muss immer genauso große Teile offen lassen und kann nur ein

Abbild der erklingenden Musik sein. Da beim größten Teil der zu interpretierenden Literatur kein Komponist während der Erarbeitung noch anwesend sein kann, muss der Interpret diesen Raum selbst erkunden und das scheinbar Eindeutige und Einleuchtende hinterfragen mit den technischen Mitteln, die sein Instrument und sein Können hergeben. Es geht also nicht darum ein Werk zu zerschlagen, es ist der Versuch zu zeigen, dass man etwas untersucht und interpretiert, das ein Anderer verfasst hat. Und dieses Zeigen geschieht auf mehreren Ebenen. Man zeigt das Werk, also die Intentionen eines Komponisten, man zeigt seine technische und inhaltliche Auseinandersetzung mit diesem Werk und man zeigt darüber hinaus die eigenen Fragen, Unklarheiten oder auch widersprüchlichen Auffassungen zum Werk, man zeigt also auch sich selbst als Interpret. Diese Vielschichtigkeit nimmt einen großen Raum in Brechts Forderungen ein, es wird dem Interpreten und dem Zuschauer (-hörer) viel abverlangt, beide sollen „mit ihrem Urteil dazwischen kommen“ (GBA 23, S. 92) und die Welt als eine sich verändernde und veränderbare wahrnehmen lernen.

4.3.3. Noch einmal Bach

Eine weitere Inspiration für Interpretation in Hinblick auf Brecht findet sich in der Musik Bachs. Diese ist nicht dramatisch im Sinne einer sich fortspinnenden Handlung angelegt. „Er schildert nicht das aufeinanderfolgende Geschehen, sondern greift den prägnanten Moment heraus, in dem für ihn das ganze Geschehen liegt und stellt ihn musikalisch dar“ (SCHWEITZER 1908/1972, S. 436). Folgt man Schweitzer weiter, nutzt Bach 'sprechende Motive' (einzelne Gesten) gepaart mit einem allgemeinen Grundgestus/ einer Haltung. Wichtig hier ist nun also, dass Bach charakteristische Details unterstreicht und Kontraste darstellt, eingebettet in eine durchaus gesellschaftlich relevante Grundhaltung ganz ähnlich dem, was Brecht im Theater sucht. Brechts Vorliebe auch für Bach erinnert daran, dass ihn unter anderem die chinesische Theatertradition inspirierte, die für jede Emotion eine Geste oder ein Symbol, eine festgelegte Spielweise vorsieht. Bachs Musik drückt, ähnlich wie die Mozarts, Manieren aus und psychologisiert wenig.

Es soll an dieser Stelle der Versuch unternommen werden für diese in Brechts Verständnis an sich schon 'gestische Musik', eine weitere Möglichkeit eines Interpretationsansatzes durchzuspielen. Bisher wurde davon ausgegangen, dass der Musiker sich in die komponierten Zustände einfühlt oder die formalen Aspekte untersucht, diese wie jene reflektiert, eventuell verfremdet und dadurch eine Haltung für

seine Interpretation entwickelt. Wenn das Werk aber keinen dramatisch-erzählenden Charakter trägt, den man als Interpret linear mitverfolgen oder verfremden kann und wie in der Barockmusik üblich, wenig Spielanweisungen aufweist, ist es möglicherweise sinnvoll den Versuch zu wagen, in diesem Falle Bachs Musik wirklich 'nur zu zeigen'. Das bedeutet also, hier Brechts Forderungen noch getreuer nachzukommen. Der Musiker kann damit experimentieren, welcher Klang und was für eine Atmosphäre entstehen, wenn er die Komposition absolut gelassen und doch mit Genuss vorträgt; gelassen, weil seine Fragen und Überlegungen zur Komposition schon hinter ihm liegen, gelassen, weil Bach dramatische Elemente schon in symbolischen Gesten gebündelt hat und ebenfalls gelassen, weil die Musik das Verhalten des Zuhörers mitproduziert (vgl. EISLER 1958/1970, S. 26). Hanns Eisler geht an dieser Stelle sogar noch weiter und fordert zur Interpretation seiner Chöre und Lehrstücke:

„Anzustreben ist ein sehr straffes, rhythmisches, präzises Singen. Der Sänger soll sich bemühen ausdruckslos zu singen, das heißt, er soll sich nicht in die Musik einfühlen wie bei einem Liebeslied, sondern er soll seine Noten referierend bringen, wie ein Referat in einer Massenversammlung, also scharf und schneidend“ (EISLER zit. nach RITTER 1986, S. 87f.).

Hier spricht Eisler natürlich nicht von den Kompositionen Bachs, es geht an dieser Stelle nur darum, eine weitere Möglichkeit zu finden, Musik im Sinne Brechts und seinen Mitstreitern zu betrachten. Dieser Versuch, der sich von Gelassen sein bis zur Ausdruckslosigkeit spannt, muss sich meines Erachtens nach auf die Erarbeitungsphase beschränken, für eine konzertreife Interpretation der Kompositionen Bachs scheint er ungeeignet und zu kurz gegriffen zu sein, nur die andere Seite der gleichen Medaille, auf der das Prinzip der absoluten Einfühlung zu finden ist. Wichtig aber ist, die gestisch geprägte Komposition (im Sinne Brechts) übernimmt hier einen Teil dessen, was Brecht von seinen Schauspielern fordert, da sie nicht rein linear sondern in vielen Ebenen gedacht ist. Die daraus folgende Forderung nach Gelassenheit in der Darstellung und Ausführung ist meiner Meinung nach für den Musiker in den meisten Fällen sogar erst im fortgeschrittenen Verlauf der Erarbeitung sinnvoll, da zu Beginn ein Werk doch zunächst untersucht und begriffen werden muss. Gelassenheit kann wenn überhaupt erst dort entstehen, wo eine dialektische Auseinandersetzung mit einer Komposition gründlich erfolgt ist, die Dinge gewissermaßen schon geordnet sind. Trotzdem soll der Versuch sich auch einmal von dieser Seite, also mit starker Betonung auf das Nicht-Einfühlen und mit gemäßigter emotionaler Beteiligung, an eine Interpretation ran zu tasten gewagt werden, was mir bei Bach aus oben erwähnten Gründen leichter als bei

anderen Komponisten erscheint.

5. Fazit

Alle vorangegangenen Überlegungen beschäftigen sich mit der Frage, welche Anregungen und Möglichkeiten Brechts Theorie des episch-dialektischen Theaters für den vorrangig klassischen Instrumentalmusiker anbietet.

Zunächst lässt sich grob feststellen, dass die Übertragungsvarianten im Bereich der Erarbeitung einer Interpretation sich als vielfältiger darstellen, als in der Konzertpraxis. Allerdings zielt die Erarbeitung eines Werkes in den meisten Fällen natürlich auf eine Präsentation im Konzert hin, wodurch Brechts Methode indirekt auch auf die Konzertsituation erheblichen Einfluss nehmen kann. Die traditionsreiche Konzertpraxis stellt aber keine Situation dar, in welcher der Interpret frei von Ängsten, Erwartungen, Selbstansprüchen und Regeln ist, so dass das Experimentieren mit Brechts Vorschlägen hier nur eingeschränkt anwendbar scheint. Obwohl also beide Bereiche untrennbar miteinander verbunden sind, empfiehlt es sich, zunächst im eigenen 'Übezimmer' neue Erkundungen anzustellen, wobei dies natürlich nicht nur auf Brechts Gedanken beschränkt ist. Gehen wir etwas mehr ins Detail, fällt bei der Beleuchtung der verschiedenen erläuterten Taktiken Brechts (Montage/ Unterbrechung, Verfremdung und Gestus) auf, dass diese sich mal mehr für den Bereich der Erarbeitung und an anderer Stelle eher für die Konzertpraxis als fruchtbar erweisen. Der einleitend erwähnte dritte Bereich des Hörens findet sich sowohl in der Erarbeitung und im Konzert wieder und ließe sich allenfalls aus Sicht des Publikums gesondert betrachten, worauf hier verzichtet wird. Das Prinzip der Montage und Unterbrechung zuallererst erweist sich als besonders reich bei der Gestaltung von Konzertformaten, es öffnet sich hier ein Bereich, in dem Konzerte mit dramaturgischen Spannungsverläufen versehen werden können. Der Regie-Gedanke tritt dadurch in den Vordergrund, für den Brecht zahlreiche direkt verwertbare Ideen bietet (siehe 2.2.). Im großen Feld des Übens sind das Unterbrechen und auch die Montage keine neuen Ideen, Brecht bietet vielmehr Anregungen für das 'Lesen' von Musik und verführt zu längerem Verweilen am 'Lesetisch' bevor das praktische Spiel überhaupt begonnen wird. Der große Bereich der Verfremdung (welcher allerdings oft auch als Folge von Montage und gestischem Spiel in Erscheinung tritt) lädt zu unzähligen Experimenten ein die zu Erkenntnissen führen können, aber nicht unbedingt konzerttauglich sein müssen. Durch Verfremdung (besonders ergiebig hier das Historisieren und das Instrumentieren) hat der Interpret die

Möglichkeit, seine Perspektive ständig zu wechseln und zu erneuern, was generell eine Herausforderung beim Üben darstellt. Alles was Brecht durch Verfremdung beim Publikum erreichen möchte (u.a. Mündigkeit, Erleben von Veränderbarkeit, Staunen, dialektisches Beurteilen u.v.m.), kann genauso für den Interpreten beim Üben angestrebt werden. Der Bereich des gestischen Spiels (im Sinne von 'Zeigen') eignet sich sowohl für die Erarbeitung als auch Aufführung eines Werkes, da hier impliziert wird, dass der Musiker schon für sich entschieden hat, was denn eigentlich gezeigt werden soll, beziehungsweise schon soviel Überkenntnisse gewonnen hat, dass Intentionen zu gestischem Spiel zusammengefasst werden können, was ein fortgeschrittenes Stadium des Übens voraussetzt, bei dem technische Probleme schon weitestgehend gelöst wurden. Auch hier verlaufen die Grenzen natürlich fließend.

Brecht kann nur eine Möglichkeit von vielen sein, sich an Interpretation, deren Vorbereitung und Wirkung heranzutasten. Was theoretisch untersucht wurde, wird noch praktisch zu belegen sein.

In Brechts Gedankenverläufen zu denken bedeutet, den Musiker als Subjekt und die zu interpretierende Komposition als Objekt trennen zu müssen. Diese beiden Pole bilden in der Praxis eine Einheit, die in die Interpretation mündet. Interpretation kann somit als Zusammenführung beider Pole verstanden werden. Das heißt aber nicht, dass Musiker und Komposition zu einer einzigen Erscheinung verschmelzen, das ist unmöglich. Sie bilden vielmehr eine Einheit, im Sinne von zwei sich bedingenden Akteuren einer Problematik und nehmen wechselseitigen Einfluss aufeinander. Im Verlauf der Erarbeitung einer Interpretation wird herausgearbeitet, an welchen Stellen was beziehungsweise wer welches Maß an Einfluss nimmt. Der Grad der Identifikation des Musikers (also Interpreten) mit dem Werk welches er darstellt, kann von sehr gering bis vollkommen reichen, was wiederum direkt beeinflusst inwieweit der Musiker mit seinen Ansichten und Erkenntnissen sichtbar bleiben will. Es kann also auch bedeuten, die eigene Interpretation mit kritischem Abstand zu betrachten, in gewisser Weise zu kommentieren. Um diese theoretischen Überlegungen in der Praxis umzusetzen bietet Brecht das Mittel des 'Zeigens' an, welches den Interpreten und 'sein' Werk verbinden kann. Teilaspekte dieser Technik des gestischen Spielens (wie Brecht es bezeichnet) sind für den Musiker nutzbar und eröffnen neue Spielräume, gerade was den Umgang mit bisher eher gemiedenen Kompositionen betrifft, sei es aus ästhetischen oder anderen subjektiven Gründen, oder aus Gründen von mangelnder Kenntnis. Das Instrument als

zusätzliche Komponente des Musik Ausübens kommt beim Instrumentalisten hinzu und bedeutet weitere Möglichkeiten, aber auch Grenzen für die Übertragung von Brechts Techniken und somit den Musiker.

Brechts Überlegungen zielen in vielerlei Hinsicht auf Erkenntnis, auch über den Weg von Emotion und deren Infragestellung. Musik kann den Hörer in hohem Maße berühren, ist aber nicht vordergründig erkenntnistiftend wie Brandstätter schreibt (vgl. BRANDSTÄTTER 2008, S. 135ff.). Je deutlicher der Interpret nun aber ein Spiel zwischen zwei bis drei Polen (Musiker als Darsteller und erklingende Musik, sowie das eventuelle Publikum als dritter Anziehungspunkt) heraufbeschwört, desto mehr Widersprüche treten zutage, desto mehr sind der Hörer und Zuschauer gezwungen, zu hinterfragen, sich austauschen und so weiter. Dies führt zu direkter Erkenntnis, ohne dass ein Versinken in und Genießen von Musik wegfallen muss oder gar darf, denn Erkenntnis wird umso haftender sein, desto tiefer sie mit unseren emotionalen Erfahrungen verbunden ist.

Hier wird Musik auch gesellschaftlich relevant, wenn die eigene subjektive Kontemplation in ein Fachsimpeln mit ebenfalls Eingeweihten übergeht. Auch das ist ein interessanter Punkt, dass Musik zwar an sich wenig erkenntnistiftend fungiert, zugleich aber politisch hoch relevant sein kann. Sie kann Massen von Menschen in ein ungehöriges Gemeinschaftsgefühl versetzen, ohne dass diese das jemals kritisch hinterfragen müssen. Passiert dieses Hinterfragen dann doch, stellt sich die gemeinsame Sache oft als gering dar, es platzt manchmal eine Blase. Diese Fähigkeit von Musik ist etwas Wunderbares und Gefährliches zugleich, weshalb mir der Ruf nach ausschließlich politisch relevanter Musik zu kurz gegriffen scheint; genauso allerdings auch der Wunsch nach überwiegend dialektisch durchdachter und sinnstiftender Musik, zuungunsten von Versenkung und emotionalem Zugang. Schließlich soll der Musik nicht etwas ausgerissen werden, was eines ihrer grundsätzlichen ästhetischen Merkmale ist, nicht ihre Vieldeutigkeit, nicht ihre Zwielfichtigkeit und nicht ihre Fähigkeit tief zu berühren und sich davontragen zu lassen.

Trotz allem scheint es zu eng gefasst klassische Musik immer noch so zu interpretieren, als hätte es Brecht und den daraus resultierenden kunstästhetischen Diskurs nie gegeben. Es kann und soll nicht verborgen bleiben, dass zusätzlich zur erklingenden Musik ein Interpret mit eigenen Haltungen, Erkenntnissen, eigenem Charakter und vor allem einem unheimlichen Schatz an Wissen über das zu

interpretierende Werk auf der Bühne steht. Dieser stellt sich in den Dienst der Musik, aber nicht zufällig oder rein intuitiv, sondern der Grad der Verschmelzung kristallisiert sich im Arbeitsprozess aufgrund von intensiver Auseinandersetzung auf allen möglichen Ebenen heraus. Er ist kein Schauspieler, solange er nicht in den Bereichen des musikalischen oder instrumentalen Theaters agiert und auch dort gibt es unterschiedliche Ansichten über die Rolle des Ausführenden. Er ist aber in jedem Fall ein Darsteller und muss das was er tut immer darauf zurück beziehen. Dies kann eine enorme Erleichterung bedeuten, im Sinne dessen, dass der Musiker nicht unbedingt in eine Rolle schlüpfen muss um irgendeine schwammige Form von aufgesetztem Ausdruck zu gewährleisten, sondern er hat die Möglichkeit die Inhalte und Gestimmtheiten zu *zeigen*, was ohne schauspielerische Fähigkeiten zu bewältigen ist. Dabei bewegt er sich trotzdem immer im Spannungsfeld von Darstellung und Ausdruck. Denn Ausdruck kann es ermöglichen, „die Erfahrungen der Wirklichkeit als Erfahrungen lebendiger Subjekte“ (BRANDSTÄTTER 2008, S. 95) darzustellen. Ausdruck und Darstellung sind also ineinander verschränkt und bilden eine dialektische Einheit.

Zusammenfassend findet sich bei Brecht also ein großer Schatz an theoretischen und praktischen Anregungen für das Instrumentalspiel. Die Auseinandersetzung mit seinen Gedanken und Überzeugungen sei verstanden als Erweiterung des Musikerhorizontes und als Plädoyer für mehr Risiko in der Praxis der Musikschaffenden. Kunst soll immer auch Fragen aufreißen, Unsicherheiten schaffen und uns fassungslos staunend zurücklassen.

6. Literaturverzeichnis

- BARENBOIM, Daniel (2007): *Interpretation endet nie*, in: Allmendinger, Jutta u.a. (Hgg.): Die Zeit, Hamburg, Jg. 2007, Ausgabe 13, 2007, o.S.
- BECKETT, Samuel/ DUTHUIT, Georges (1949/1967): *Bram van Velde*, in: Beckett, Samuel: Stücke. Kleine Prosa. Auswahl in einem Band, London (Calder and Boyars) 1965, deutsche Übersetzung von Erika und Elmar Tophoven, Frankfurt/M. (Suhrkamp Verlag) 1967, S. 105-111.
- BERNHARD, Thomas (1983/2006): *Der Untergeher*, in: Langer, Renate (Hrsg.): Thomas Bernhard. Der Untergeher (=Thomas Bernhard. Werke, hrsg. von Huber, Martin/ Schmidt-Dengler, Wendelin, Bd. 6), Frankfurt/M. (Suhrkamp Verlag) 1983, Erste Auflage 2006, Frankfurt/M. (Suhrkamp Verlag) 2006.
- BERLIOZ, Hector/ STRAUSS, Richard (1844/1986): *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration moderne*, Paris (Schonenberger) 1844, deutsche Übersetzung (*Instrumentationslehre*) von J.C. Grünbaum 1844, ergänzt und revidiert von Richard Strauss, Leipzig (C.F. Peters) 1904 bzw. Neuauflage o.A., Frankfurt/M., New York, London (C.F. Peters) 1986.
- BESTHORN, Florian Henri (2015): *visible music – Dirigent und Publikum als vermeintlich stumme <Klangspieler>*, in: ders./ Stollberg, Arne/ Weißenfeld, Jana (Hgg.): DirigentenBilder. Musikalische Gesten – verkörperte Musik (=Resonanzen. Basler Publikationen zur Älteren und Neueren Musik, hrsg. vom Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel, Bd. 3), Basel (Schwabe Verlag), S. 291-308.
- BESTHORN, Florian Henri/ STOLLBERG, Arne/ WEIßENFELD, Jana (2015): *Vorwort*, in: dies. (Hgg.): DirigentenBilder. Musikalische Gesten – verkörperte Musik (=Resonanzen. Basler Publikationen zur Älteren und Neueren Musik, hrsg. vom Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel, Bd. 3), Basel (Schwabe Verlag), S. 9-11.
- BRANDSTÄTTER, Ursula (2008): *Grundfragen der Ästhetik. Bild – Musik – Sprache – Körper*, Köln u.a. (Böhlau Verlag & Cie).
- BRANDSTÄTTER, Ursula (2010): *Vorwort*, in: Brandstätter, Ursula/ Losert, Martin/ Richter, Christoph/ Welte, Andrea (Hgg.): Darstellen und Mitteilen. Ein Handbuch der musikalischen Interpretation, Mainz (Schott Music) 2010, S. 9f.
- BRECHT, Bertolt (1914-1933/1992): *Schriften 1914-1933*, in: Hecht, Werner/ Knopf, Jan/ Mittenzwei, Werner/ Müller, Klaus-Detlef (Hgg.): Schriften 1 (=GBA=Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, **Bd. 21**), Berlin, Weimar, Frankfurt/M. (Aufbau-Verlag & Suhrkamp Verlag) 1992.
- BRECHT, Bertolt (1933-1942/1993a): *Schriften 1933-1942*, in: Hecht, Werner/ Knopf, Jan/ Mittenzwei, Werner/ Müller, Klaus-Detlef (Hgg.): Schriften 2 (=GBA=Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, **Bd. 22**), Berlin, Weimar, Frankfurt/M. (Aufbau-Verlag & Suhrkamp Verlag) 1993a.

- BRECHT, Bertolt (1942-1956/1993b): *Schriften 1942-1956*, in: Hecht, Werner/ Knopf, Jan/ Mittenzwei, Werner/ Müller, Klaus-Detlef (Hgg.): *Schriften 3 (=GBA=Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 23)*, Berlin, Weimar, Frankfurt/M. (Aufbau-Verlag & Suhrkamp Verlag) 1993b.
- BRECHT, Bertolt (1930/1991): *Texte zu Stücken. Zu eigenen Stücken und Stückbearbeitungen. Zu Stücken anderer Autoren in Inszenierungen des Berliner Ensembles*, in: Hecht, Werner/ Knopf, Jan/ Mittenzwei, Werner/ Müller, Klaus-Detlef (Hgg.): *Schriften 4 (=GBA=Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 24)*, Berlin, Weimar, Frankfurt/M. (Aufbau-Verlag & Suhrkamp Verlag) 1991.
- EISLER, Hanns (1958/1970): *Drittes Gespräch (5. Mai 1958)*, in: Bunge, Hans: *Fragen Sie mehr über Brecht. Hanns Eisler im Gespräch*, München (Rogner & Bernhard) 1970, S.26.
- EISLER, Hanns zit. nach RITTER, Hans Martin (1986): *Gestische Musik bei Eisler – Die Widerspiegelung des gestischen Prinzips in der Kompositionstechnik Eislers*, in: Ritter, Hans Martin: *Das gestische Prinzip bei Bertolt Brecht*, Köln (Prometh Verlag GmbH & Co Kommanditgesellschaft) 1986, S. 84-94.
- FEUCHTNER, Bernd (2013): *Not, List und Lust. Strawinsky und Schostakowitsch – Parallelen in der Verfremdung*, in: Hillesheim, Jürgen (Hrsg.): *Verfremdungen. Ein Phänomen Bertolt Brechts in der Musik (=Rombach Wissenschaften-Reihe Litterae, hrsg. von Bergengruen, Maximilian/ Neumann, Gerhard/ Schnitzler, Günter, Bd. 101)*, Freiburg i.Br., Berlin, Wien (Rombach Verlag KG) 2013, S. 187-196.
- FLUSSER, Vilém (1991/1994): *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Bensheim und Düsseldorf (Bollmann Verlag) 1991 und 1993, ungekürzte Ausgabe, Frankfurt/M. (Fischer Taschenbuch Verlag GmbH) 1994.
- FUHRMANN, Gregor (2014): *Das tastende Ohr. Musikalische Intelligenz und Mündiges Üben*, Hildesheim u.a. (Georg Olms Verlag).
- GÖRNER, Rüdiger (2013): »Fremdklänge oder: Neues vom verlorenen Subjekt«. *Kursorische Annäherungen an die Verfremdung als musik-ästhetische Kategorie*, in: Hillesheim, Jürgen (Hrsg.): *Verfremdungen. Ein Phänomen Bertolt Brechts in der Musik (=Rombach Wissenschaften-Reihe Litterae, hrsg. von Bergengruen, Maximilian/ Neumann, Gerhard/ Schnitzler, Günter, Bd. 101)*, Freiburg i.Br., Berlin, Wien (Rombach Verlag KG) 2013, S. 273-283.
- GROSCH, Nils (2013): »That's the alienation effect«. *Verfremdung und Song im ›Concept Musical«*, in: Hillesheim, Jürgen (Hrsg.): *Verfremdungen. Ein Phänomen Bertolt Brechts in der Musik (=Rombach Wissenschaften-Reihe Litterae, hrsg. von Bergengruen, Maximilian/ Neumann, Gerhard/ Schnitzler, Günter, Bd. 101)*, Freiburg i.Br., Berlin, Wien (Rombach Verlag KG) 2013, S. 317-333.
- HECHT, Werner (Hrsg.): *Brechts Theorie des Theaters*, Frankfurt/M. (Suhrkamp Verlag) 1986.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1807/1952): *System der Wissenschaft. Erster Theil, die Phänomenologie des Geistes*, Bamberg & Würzburg (Goebhardt) 1807, 6. Auflage, hrsg. von Johannes Hoffmeister, Hamburg (Felix Meiner Verlag) 1952.

- HERRIGEL, Eugen (1951/2004): *Zen in der Kunst des Bogenschießens*, Bern (Scherz Verlag) 1951, 4. Auflage, Frankfurt/M. (Fischer Taschenbuch) 2004.
- KLASSIK RADIO AG (o.A.): *Maria Callas*, in: Künstlerwiki vom Klassikradio Digital, unter: <http://www.klassikradio.de/kultur/kuenstler-und-klassikwissen-wiki/maria-callas> (abgerufen am 27.08.2017).
- KNOPF, Jan (1986): *Verfremdung*, in: Hecht, Werner (Hrsg.): *Brechts Theorie des Theaters*, Frankfurt/M. (Suhrkamp Verlag), S. 93-141.
- MEYER-DENKMANN, Gertrud (2003): *Mehr als nur Töne. Aspekte des Gestischen in neuer Musik und im Musiktheater*, Saarbrücken (PFAU-Verlag).
- REUTER, Christoph (2002): *Klangfarbe und Instrumentation. Geschichte – Ursachen – Wirkung* (= Systemische Musikwissenschaft, hrsg. von Fricke, Jobst P., Bd. 5), Frankfurt/M. u.a. (Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften).
- RICHTER, Christoph (2010): *Interpretation durch Musizieren*, in: Brandstätter, Ursula/ Losert, Martin/ Richter, Christoph/ Welte, Andrea (Hgg.): *Darstellen und Mitteilen. Ein Handbuch der musikalischen Interpretation*, Mainz (Schott Music) 2010, S. 11-24.
- RITTER, Hans Martin (2013): *Schwesterliche Zuneigung – schwesterliches Fremdeln. Theater und Musik und das Moment der Verfremdung: Eine Spurensuche mit Blick auf aktuelle Aufführungen*, in: Hillesheim, Jürgen (Hrsg.): *Verfremdungen. Ein Phänomen Bertolt Brechts in der Musik* (=Rombach Wissenschaften-Reihe Litterae, hrsg. von Bergengruen, Maximilian/ Neumann, Gerhard/ Schnitzler, Günter, Bd. 101) Freiburg i.Br., Berlin, Wien (Rombach Verlag KG) 2013, S. 393-433.
- SCHNEBEL, Dieter (1952-1960/1972): *Theoriebildung (1952-1960)*, in: Zeller, Hans Rudolf (Hrsg.): *Schnebel. Denkbare Musik. Schriften 1952-1972*, Köln (Verlag M. DuMont Schauberg) 1972, S. 152-261.
- SCHNEBEL, Dieter (1960-1971/1972): *Kommentare zur Praxis (1961-1971)*, in: Zeller, Hans Rudolf (Hrsg.): *Schnebel. Denkbare Musik. Schriften 1952-1972*, Köln (Verlag M. DuMont Schauberg) 1972, S. 264-381.
- STEGMANN, Vera (2013): *Musikalische Verfremdungen bei Thomas Bernhard und Bertolt Brecht*, in: Hillesheim, Jürgen (Hrsg.): *Verfremdungen. Ein Phänomen Bertolt Brechts in der Musik* (=Rombach Wissenschaften-Reihe Litterae, hrsg. von Bergengruen, Maximilian/ Neumann, Gerhard/ Schnitzler, Günter, Bd. 101), Freiburg i.Br., Berlin, Wien (Rombach Verlag KG) 2013, S. 435-454.
- SCHWAB, Lothar/ WEBER, Richard (Hgg.) (1991): *Theaterlexikon. Kompaktwissen für Schüler und junge Erwachsene*, Frankfurt/M. (Cornelsen Scriptor).
- SCHWEITZER, Albert (1908/1972): *J.S. Bach*, Leipzig (Breitkopf & Härtel) 1908, 8. Auflage, Wiesbaden (Breitkopf & Härtel) 1972.

TIEDEMANN, ROLF zit. nach MEYER-DENKMANN, Gertrud (2003): *Mehr als nur Töne. Aspekte des Gestischen in neuer Musik und im Musiktheater*, Saarbrücken (PFAU-Verlag), S. 62.¹

V

¹ Meyer-Denkman gibt hier folgende Quelle an: Rolf Tiedemann, *Vorwort*, in: Walter Benjamin, *Versuche über Brecht*, o.S.- an genannter Stelle ist das Zitat allerdings in keiner der verfügbaren Ausgaben zu finden, es gibt schlicht kein Vorwort und scheint daher ein Fehler zu sein. Deshalb wird hier aus zweiter Hand, also nach Meyer-Denkman zitiert.

Erklärung

Ich versichere, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe.

Die Stellen der Diplomarbeit, die anderen Quellen im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen wurden, sind durch Angaben der Herkunft kenntlich gemacht. Dies gilt auch für Zeichnungen, Skizzen, bildliche Darstellungen, sowie für Quellen aus dem Internet.

Berlin, 30. September 2017

Felicitas Conrad