

Inhalt

Einleitung	17
Zur ‚Brauchbarkeit‘ Bertolt Brechts: (Musik)dramaturgische Rekonstruktionen ..22	
Institutionelle ‚Psychoanalyse‘ – Versuch einer angewandten Ästhetik	32
Produktive Möglichkeiten einer erweiterten Musikdramaturgie	48
Teil I ‚Gegenseitige Verfremdungen‘ – Zur ‚Brauchbarkeit‘ Bertolt Brechts.....	56
Kapitel 1 Das Werk als wirkend: Brechts kritische ‚Diagnose‘ des Verhältnisses Kunst – Gesellschaft.....	56
1.1 Kritik an der ‚Einfühlung‘ : Abrechnung mit einem mimetisch- ästhetischen Materialbegriff.....	57
1.1.1 Von der Mimesis zum Gestus	61
1.2 Realismus als Reflex oder Reflexion	63
1.2.1 Dialektik als ‚Vermittelung‘ oder als ‚Konfrontation‘?	65
1.2.2 Lukács‘ ‚Formalismuskritik‘ als ‚formalistische‘ Kritik.....	68
1.2.3 Erkenntnis versus Wiedererkennen.....	71
1.3 Eine expansive ‚Diagnose‘: Kritik an Wagners Musiktheater.....	73
1.3.1 ‚Wagner als Gefahr‘: Brecht/Nietzsche	74
Kapitel 2 Drehmoment zwischen Kunstkritik und kritischer Kunst.....	76
2.1 Gestus und Verfremdung von Gestus	76
2.1.1 Die Geste historisch-sozial.....	79
2.2 Die ‚ruhende Kreisbewegung‘ des Kunstwerkes.....	80
2.2.1 Unterbrechung: Verfremdung des Gestus als Ästhetischer Maßnahme.....	82
2.3 Verfremdung des Gestus = Verfremdung der ‚Entfremdung‘	83
2.4 Kritik fordert ästhetische Kritik	85
2.4.1 Über die Sprache hinaus	88
2.5 Das philosophische Theater: Kunstreflexion und ‚Reflexionskunst‘	91
2.6 Konfrontation (Montage) und Transparenz (Trennung): Das verfremdende Kunstarrangement	95
2.6.1 Die gleichzeitige Gestaltung von ‚Position‘ und ‚Negation‘	95
2.7 Die reflexive Montage als eine mehrdimensional-dialektische Figur	97

2.7.1 Brechts doppelter Konstruktivismus.....	99
2.7.2 ‚Trennung der Elemente‘ als technisch-spielerisches Niveau der Kunstaufführung	102
Kapitel 3 Die musikalische Erweiterung des Theaters als kritischer Erfahrungsraum	108
3.1 Musikalisierung des „Nichtmusikalischen“ und Verfremdung des Gestus als gattungstranszendierendes Potential.....	108
3.1.1 Verfremdung als eine Musikalisierung des ‚Nichtmusikalischen‘; obstruierende ‚Querstellung‘ oder ‚Verräumlichung‘ des Handlungsablaufes	110
3.1.2 Partiturisierung des Werkes als Gesamtheit: Voraussetzung für die Montage als verfremdende Konfrontation	113
3.1.3 Gestus und Verfremdung als produktive Erweiterungsformen einer modernen Musikkunst.....	114
3.1.4 Verfremdung als formal-innovativer Aspekt des musikalischen Satzes.....	115
3.1.5 Der Musiksatz als reflexiv – ‚Musik über Musik‘	116
3.1.6 Adeterminismus als Dimension der Musik (Montage).....	121
3.2 Die expansive Montage: Drehmotiv eines erweiterten Theaterraumes..	122
3.3 Musikdramaturgie als eine kritisch-dialektische ‚Synthese‘	124
3.3.1 ‚Trennung‘ als dialektisch-kontrapunktische Figur	126
Kapitel 4 Das institutionskritische Potential der Montage.....	133
4.1 Neuorganisation des Arbeitsprozesses: Voraussetzungen institutioneller Art	133
4.2 ‚Soziologisierung‘ der Kunst – und ‚Ästhetisierung‘ der Soziologie....	137
4.3 ‚Gegenseitige Verfremdung‘ als reflexive Selbstkritik der Kunstinstitution	138
4.4 Hin zu einer Zusammenstellung der zwei institutionskritischen Bewegungen bei Brecht: Voraussetzung für die Realisierung der Kunst als Medium der Kritik.....	140
TEIL II A: ‚Musik ohne Fenster‘ Zur Kritik von Adornos ästhetischem ‚Blick‘.....	143
Kapitel 1 Der Begriff als „Übergriff“ - Adorno und die negative Dialektik der Aufklärung	143

1.1	Die Kunst als Statthalter des ‚Nicht-Identischen‘	143
1.2	Adornos ästhetische Methodologie: Ästhetik als eine mikrologische ‚Lesung mit dem Kunstwerk‘	145
1.3	„Philosophie der neuen Musik“	145
1.4	Kunstgeschichte als „Naturgeschichte“: Die Wiener Schule und Adornos Gedanke von einem ästhetischen „Materialgesetz“ (Kunstgeschichte als „Naturgeschichte“).....	146
1.5	„Geist des Kontrapunkts“ und der historische Wahrheitsgehalt der Kunst	148
1.6	Die Monade als ‚Statthalter‘ und Ausdruck.....	150

Kapitel 2	„Strawinsky und seine Gefolgschaft“: Die Abspaltung eines anderen „Modernismus“	153
-----------	---	-----

2.1	Positivismus als ‚diagnostischer‘ Begriff: Die „ästhetische“ Dialektik der Aufklärung	153
2.2	„Verräumlichung der Musik“ : Überschreitung oder ‚Anhalt‘	154
2.3	Strawinski – „ein zu sich selbst gekommener Wagner“	155
2.4	„Endprodukt der Dynamik“: Das Wiederfinden der Montagefigur im Zentrum von Adornos Kritik.....	157
2.5	Brecht als „Motto“	161

Kapitel 3	Erste Kritik an Adornos ästhetischen „Blick“	165
-----------	--	-----

3.1	Das Problemfeld der Montage	165
3.1.1	Regressive „Zufälligmachung“ oder kritischer „Nichtdeterminismus“?	165
3.1.2	‚Monade ohne Fenster‘: Totalität (Einheit) und falsche Totalität (Einheit).....	167
3.1.3	Die Montage als „Negation der Synthese“ (Adorno) versus die Montage als „kritisch-dialektische Synthese“	169
3.1.4	Die ‚Inhaltsseite‘ der Montage: Brechtsche Kritik an Adornos technologischem Materialbegriff	171
3.2	Das „Nicht-Identische“ als paradox Identifizierendes.....	174
3.3	Adornos Ästhetik: eine Negation Hegels – auf hegelschem Grund	178
3.3.1	Kritik einer negativen ‚Teleologie‘ des Materialgesetzes	180
3.3.2	Brechts „nicht-teleologische“ Herausforderung von Adornos historischem „Materialgesetz“	183

3.4	Ein theoretisches Erbe Adornos: Peter Bürger und der Verlust des Kunstexperimentes in der Theorie des Modernen	188
3.5	‚Schock‘ versus ‚Verfremdung‘	190
Kapitel 4 Zweite Kritik an Adornos ‚ästhetischen Blick‘		193
4.1	Der tendenzielle Verlust des gattungsüberschreitenden Verhältnisses Bühne/Musik in der ‚ästhetischen Theorie‘ Adornos	193
4.1.1	Kritik an Adornos Begriff vom Werk als ‚durchorganisiert‘	195
4.2	These: Das Werk als ‚Autonomes‘ fordert das Werk als ‚Absolutes‘ – Oder ‚Die neue Musik muß ihren Raum jeweils erst aus sich konkret produzieren.‘	198
4.3	‚Verräumlichung‘ als ästhetische ‚Erweiterungsformen‘ : Institutionskritische Voraussetzungen	207
4.3.1	Institution als ‚apriorische Allgemeinheit‘	209
Teil II B Textform, Theaterform, Institutionsform: Zur Kritik der institutionellen Wirkungsgeschichte Stanislawskis		214
Kapitel 1 Die institutionelle ‚Schwerkraft‘ des dramatischen Textes		214
1.1	Peter Szondi und die ‚ruhende Kreisbewegung‘ des modernen Drama .	215
Kapitel 2 Stanislawskis ‚System‘: Die Arbeit des Theaters ‚an sich selbst‘		217
2.1	Die zentrale Position der Musik bei Stanislawski.....	220
2.1.1	Intermezzo: Die Trennlinie ‚Naturalismus‘ – ‚psychologischer Realismus‘	221
2.1.2	Modell	222
2.2	Von der literarischen Form zur theatralen Form: Der Platz des Musikers und der Musik im Theater	223
2.2.1	Der ‚Motivationsschauspieler‘ und das Verständnis der ‚organischen Situation‘: ‚Longeur‘ (Längen) als ‚Symptom‘	224
2.2.2	Musikalität auf Kosten der Musik? Spannung zwischen unterschiedlichen Begriffen des Musischen	226
2.2.3	‚Verräumlichung der Musik‘: Vertreibung der Musik/des Musikers als sichtbar Handelnde	227
2.2.4	Identität: Musikdramaturgie = Textdramaturgie (Der Musikers ‚Arbeit an dem Text‘).....	229

2.2.5 Identifikation : Das Verhältnis Schauspieler – Musik im naturalistischen und psychologisch realistische Theaterraum.....	230
2.2.6 Die Arbeit des Schauspielers ‚an sich selbst‘ = Die Arbeit des Musikers ‚an sich selbst‘.....	232
2.3 Musikalisierung des ‚Nicht-Musikalischen‘.....	233
2.3.1 ‚Partiturisierung‘ des Szenischen: Präzision, Interaktion und Wiederholung.....	233
2.3.2 Der Aktionsraum des Schauspielers als Musiker: Behandlung des Texts.....	235
2.3.3 Das Problem des „natürlichen Rhythmus“.....	236
2.3.4 Der organisch-lineare Blick; die „Zentralperspektive“ der Leseprobe.....	237
2.3.5 ‚Soziologisierung‘ des Textes: Das Choristische als musikdramaturgischer Parameter.....	239
2.3.6 Die Fähigkeit zum „Zurückstellen“, Abbruch und repetitiven Ausprobieren (Perfektionierung).....	240
2.3.7 Ein „monologischer“ gegenüber einem „dialogischen“ Theaterraum.....	241
2.3.8 ‚Longeur‘ für wen? I. Der wartende Musiker.....	241
2.3.9 ‚Longeur‘ für wen? II. Verlust des Rezeptionsästhetischen = Verlust des (Musik)Theaters als ein sozialer Raum.....	242
 Teil III Produktive Möglichkeiten einer erweiterten Musikdramaturgie.....	 244
 Kapitel 1 Ausnahme Maßnahme: Musikdramaturgische Strategien und methodologische Implikationen der „Maßnahme“.....	 244
1.1 Einleitung: Vom „epischen Theater“ zum „Lehrstück“.....	244
1.2 Von der Textdramaturgie zur Musikdramaturgie: Versuche zum Teil III. „Der Stein“.....	248
1.2.1 Eine dramaturgische Antiklimax? Aufführungsvoraussetzungen.....	249
1.2.2 Von Dramaturgie zur Musikdramaturgie: ‚Trennung der Elemente‘ als eine effektive Arbeitsteilung zwischen Bühne und Musik.....	252
1.2.3 Politische Handlung als Querstellung eines musikdramaturgischen Verlaufs.....	259
1.2.4 Dramatik durch Obstruktion von Dramatik: die schmerzhaft Arbeit der Ausübenden mit der Partitur.....	261

1.2.5 Implikationen der Analyse: Zwei kritische Sichtweisen auf die Lehrstück-Theorie	265
1.3 Von der ‚vertikalen‘ zur ‚horizontalen‘ Montagedramaturgie	268
1.3.1 ‚Trennung der Elemente‘ als horizontale musikdramaturgische Montagen.....	270
1.3.2 Unsicherheit und Offenheit als Dramaturgie: Musikdramaturgische Voraussetzungen für das Lehrstück als eine dialogische Veranstaltung	273
1.3.3 Abwesenheit von Musik und musikalischer Nähe („Die Maßnahme“ Teil IV)	276
1.3.4 Opus 20 – eine Ansammlung von Kontrasten?	280
1.3.5 Polyphonie als Diskussion: ‚Gegenseitige Verfremdung‘ zwischen szenischer und musikalischer Rhetorik.....	285
1.3.6 Die Möglichkeit für eine effektive dramaturgische Arbeitsteilung : Narrative Arbeitsteilung zwischen Chor und Orchester	289
1.3.7 Musik als (szenische) Herrschaftstechnik („Was ist eigentlich ein Mensch?“)	293
1.3.8 Musikdramaturgische Montage als makrodramaturgisches Umschlagen (die Konfrontation von Teil V & VI).....	301
 Kapitel 2 Meyerholds „Werkstatt“: Musikalisierung des Nicht-Musikalischen – im Schatten Stanislawskis	 306
2.1 Eine rezeptionsästhetische Abrechnung mit Stanislawski: Theoretische und institutionelle Voraussetzungen für ein erweitertes Musiktheater... ..	306
2.2 Fragment/Episode/Montage: Eine makrodramaturgische Abrechnung in der Form	308
2.3 Befreiung vom Dramentext (institutionskritische ‚Figur‘).....	310
2.4 Der erweiterte Platz der Musik im Theater und die Neudefinition des Regisseurs als Komponist	311
2.4.1 Die Schwerpunktverschiebung zwischen Regisseur und Dramatiker: der Platz des Musikers im Theater	312
2.4.2 Der Platz des Theaters in der (Kunst-)Musik: Meyerholds Episode als Musikform	313
2.4.3 Musikalisierung des ‚Nicht-Musikalischen‘ und der Regisseur als Komponist.....	314
2.5 Ein neuer ‚Typ‘ Schauspieler – ein neuer ‚Typ‘ Musiker	316

2.6	Der Text als „Schlagworte“, „Sprechmontagen“ und „Wordgesten“: Sergej Tretjakows.....	317
2.7	Komparativer Epilog: Reflex oder Reflexion (Gleichheit und Divergenz in der „Achse“ Moskau – Berlin).....	319
Kapitel 3 Von Musikform zur Inszenierungsform: Versuche einer adaptiven Dramaturgie. Nicht so viel musikalisches Theater als ein musikalisch gedachtes Theater		324
3.1	Szenische Variationen über ein Thema.....	325
3.1.1	Das kritische Potential der dramaturgischen Variationsform: – Politik des Postdramatischen	326
3.2	Passacaglia als szenische Form.....	327
3.2.1	Die ‚Räumlichkeit‘ der Passacaglia (‚Vertikalität‘) gegenüber der linearen Zeitlichkeit der Fuge (‚Horizontalität‘)	329
3.2.2	Passacaglia gegenüber Meyerholds und Eisensteins ‚Attraktionsdramaturgie‘	331
Kapitel 4 Geschichten hinter der Geschichte – Sprache hinter dem Text: Erfahrungen mit ‚Polyphonia – ein visuelles Hörspiel‘ für Jugendliche		333
Appendix: Die Politik hinter dem (Neu-)Politischen: Fragen nach dem ästhetischen Handlungsraum der Kunst – aus einer nordischen Perspektive ...		338
Literaturverzeichnis.....		347
Zusatz: Vergrößerte Abbildung der Noten ("Die Maßnahme")		357