

Gerd Rienäcker

## Stichpunkte zur Diskussion über Brecht-Eislers Lehrstück „Die Maßnahme“

Am späten Abend des 13. Dezember 1930 fand im Hause der Berliner Philharmonie eine denkwürdige Uraufführung statt. Das von Bertolt Brecht und Hanns Eisler gemeinsam geschriebene Lehrstück „Die Maßnahme“.<sup>1</sup> Über vierhundert Sänger – rekrutiert aus mehreren Arbeiterchören – unter der Leitung von Karl Rankl, acht bis zehn Instrumentalmusiker, vier Schauspieler waren daran beteiligt. Seit dieser Aufführung tobten heftige Kontroversen: Sie bezogen sich nicht so sehr auf die Obliegenheiten eines Lehrstücks, nicht so sehr auf das Zusammenspiel von Wort, Handlung, Musik, statt dessen auf politische Dimensionen der gezeigten, mithin diskutierten Situationen, Entscheidungen, Vorgänge. Eben diese Kontroversen flammten nach dem Ende des zweiten Weltkrieges wieder und noch heftiger auf, so dass Brecht von weiteren Aufführungen abriet. Musikalische, zunehmend auch szenische Versuche in den achtziger und neunziger Jahren, fast bis zum heutigen Tage, allesamt geprägt von der Absicht, Brechts, auch Eislers Abraten zu überwinden, offenbaren, dass die politischen Kontroversen nicht getilgt sind.

Ein im Brecht-Eisler-Jahr 1998 im Brecht-Haus veranstaltetes internationales Symposium nahm unter der Überschrift „Maßnahmen“ ein Gutteil der Auseinandersetzungen, Kontroversen auf, fragend nach Gründen und möglichen Perspektiven. Der seit 1999 vorliegende Band „Maßnahmen“<sup>2</sup> hat den damaligen (und nicht nur damaligen) Diskussionen um dieses Stück, um dessen mögliche und nicht mögliche Aufführungen vielerlei Argumente beigelegt: *Zum einen* dadurch, dass die Genese des Lehrstücks behandelt wurde, und dies eingehender als bisher. *Zum anderen* dadurch, dass die Vorgangsfiguren und dramaturgischen Strukturen immer noch ganz kontrovers gelesen werden. *Zum Dritten* dadurch, dass die Wirkungsgeschichte aus unterschiedlichen Perspektiven erörtert wird. Und *zum Vierten* durch eigene Analysen zur Musik, genauer, zu einigen ihrer strukturellen, idiomatischen, semantischen und funktionellen Besonderheiten.

All dies aufs Neue aufnehmend, mögen einige der Probleme rekapituliert, zumindest angedeutet werden – in gebotener Kürze; sie wirklich zu entfalten, ist auch hier nicht möglich; auf eine wirkliche Analyse des Lehrstückes – nicht nur der Text-Fassungen, sondern aller konstitutiven Medien und ihres Zusammenhangs – muss verzichtet werden.

---

<sup>1</sup> Bertolt Brecht, Die Maßnahme. Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg, Frankfurt am Main 1972; 2. korr. A. 1976. Vgl. auch das textlich-musikalische Szenarium im Anhang zu diesem Beitrag.

<sup>2</sup> Inge Gellert, Gerd Koch, Florian Vaßen (Hrsg.), Maßnahmen: Die Maßnahme. Kontroverse Perspektive Praxis Brecht / Eislers Lehrstück. Theater der Zeit. Recherchen 1, Berlin 1999 (im Folgenden zitiert als „Maßnahmen“).

## Entstehungskontext

(1.) Zum einen geht es um Besonderheiten der Genese<sup>3</sup>: Das bezieht sich auf Brechts frühere und gleichzeitige Befassung mit dem „Jasager“ (später auch „Neinsager“), damit um Besonderheiten der Vorgangsfiguren, um Eislers erste Rezeption dieses Lehrstücks, um mehrere Stufen der Umarbeitung in das Lehrstück „Die Maßnahme“, wiederum um Auseinandersetzungen zwischen Brecht und Eisler während dieser Umarbeitung, ja, es geht um die Rolle von Hanns Eisler diesseits und jenseits des Politischen<sup>4</sup>. Hier müsste genauer auf Traditionen schon des ersten Lehrstückes, auf auratische Gebilde<sup>5</sup>, abgezogen von bestimmten Ländern, Erdteilen, Gesellschaften (etwa China<sup>6</sup>) eingegangen werden, wiederum geht es um Brechts Auseinandersetzung mit Bräuchen, Ritualen, um Brechts positive, vorab negative Religiosität<sup>7</sup>, schließlich um übergreifende Maximen des Epischen Theaters insgesamt, um Maximen des Lehrstücks<sup>8</sup> im Besonderen. Dies ist unerlässlich, um auszumachen, was in der „Maßnahme“ davon aufgenommen, davon umgebogen, davon getilgt wird. Genauer wäre auf ganz verschiedene Arten der Zusammenarbeit zwischen Brecht und Eisler einzugehen – angefangen mit zwischenzeitlichen Disputen, weitergehend zum gemeinsamen Verfassen der Texte. Für die „Maßnahme“ gilt, so Günter Hartung, das erstere, für „Rundköpfe und Spitzköpfe“ das zweite.

Genauer wäre auch nach Eislers und Brechts politischen Konzepten vor und während der frühen dreißiger Jahre, zuvor auch nach dem Wissen um politi-

---

<sup>3</sup> Vgl. Günter Hartung, Die Genesis des Maßnahme-Textes, in: „Maßnahmen“, S. 23 ff. Hanns Eislers Wege zur „Maßnahme“ hat kürzlich Peter Schweinhardt ausführlich dargestellt. Vgl. P. Schweinhardt, Der Weg zur Maßnahme, Zu Hanns Eislers frühen Theaterarbeiten., in: Hanns Eisler: Angewandte Musik, München 2012, S. 28 – 63 (= Musikkonzepte. Neue Folge, hrsg. v. U. Tadday, Sonderband 2012).

<sup>4</sup> Hartung weist darauf hin, dass bestimmte Schichten der Figuren, Situationen, Aktionen des Lehrstückes „Der Jasager“ von den Veränderungen fast unberührt blieben. Er vermutet, dass sich gerade daraus die Schwierigkeiten der „Maßnahme“, möglicherweise ihre Unspielbarkeit, ergeben. (Hartung, a.a.O, S. 30)

<sup>5</sup> Zum Begriff „Aura“ vgl. Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: ders., Illuminationen. Ausgewählte Schriften, Frankfurt a.M. 1961, S. 148-184. Aura ist nicht eine Gegebenheit – auch nicht ein Kunstwerk –, sondern jener Dunstkreis, der sich zwischen die Gegebenheit und den Betrachter schiebt, der also die Berge blau scheinen lässt.

<sup>6</sup> Für Brecht spielten Traditionen und neuere soziale, politische, ökonomische Konstellationen in China eine große Rolle – freilich idealisiert, auratisiert.

<sup>7</sup> Vgl. hierzu Th. Hörnigk / S. Kleinschmidt (Hrg.), Brechts Glaube. Brecht-Dialog 2002, Theater der Zeit. Recherchen 11, Berlin 2002.

<sup>8</sup> Sowohl auf Maximen der Lehrstücke von Brecht allgemein (vgl. hierzu die einschlägigen Bestimmungen von Reiner Steinweg und Werner Mittenzwei) als auch auf Besonderheiten des Lehrstücks „Die Maßnahme“ im Besonderen. Für das letztere entfallen einige der Maximen: Mitnichten ist die Trennung zwischen Akteuren und Zuschauern aufgehoben im gemeinsamen Spiel, im gemeinsamen Durchspielen relevanter Situationen, sondern es sind individuelle und gemeinschaftliche Akteure einem Publikum konfrontiert – die Veranstaltung findet 1930, wie bereits erwähnt, im Hause der Berliner Philharmonie statt!

sche Bewegungen zu fragen.<sup>9</sup> Unerlässlich, wenn die dem Stück eingesenkten Verlautbarungen über Revolution, Kommunismus, über „die Partei“ nicht Halb- und Fehlverständnissen anheim fallen, gar zu Lobliedern, gerichtet an reale kommunistische Parteien, umgepolt werden sollen.

Wie Günter Hartung konstatiert, hatte Brecht geringe Kenntnisse über das So und nicht Anders Kommunistischer Parteien. Indessen gilt der KPD unter Ernst Thälmann sein Argwohn, und die Frage, ob die Partei in einem Hause mit Telefonen sitze, ob in ihr geheime Beschlüsse gefasst würden, könnte durchaus kritisch gemeint sein.<sup>10</sup> Solch halb erkannter Realität stellt Brecht eine „ideale Partei“ gegenüber.<sup>11</sup> Nicht anders Eisler: Noch in späten Jahren äußerte er sich sarkastisch über den „Suffkopf“ Ernst Thälmann.<sup>12</sup> Den Bruch seiner Schwester Ruth Fischer mit beiden Brüdern übergang er, zumindest öf-

<sup>9</sup> Sie nun sind, wie auch aus den Darstellungen von Klaus Völker, Wolfgang Fritz Haug und Manfred Lauer mann (in: Maßnahmen, a.a.O.) ersichtlich, in sich widersprüchlich, da einerseits vom Dickicht der historischen Ereignisse seit 1928 (teilweise auch von theoretischen und praktischen Konzepten der Kommunistischen Parteien), andererseits von Idealvorstellungen einer klassenlosen Gesellschaft geprägt. Auf der einen Seite befürwortet Brecht, was ihm aus der Situation der UdSSR am Ende der zwanziger Jahre bekannt wurde (und was er notwendigerweise idealisiert). Auf der anderen Seite kritisiert er das Führerprinzip in der KPdSU und der KPD, beklagt er das mindere intellektuelle, also auch das mindere politische Niveau der Führung der KPD, fordert er die Abschaffung jeglicher Lüge, jeglicher Verstellung, jeglicher „Pfiffigkeit“ – in alldem könnte er sich auf Marx' Vorstellungen berufen. Vgl. hierzu Wolfgang Fritz Haug, a.a.O., S. 36-38, der hierzu mehrere Notate Brechts aus den Jahren 1930-32 anführt. Allerdings sind auch Brechts intime Äußerungen in sich widersprüchlich, was mehrere Eintragungen in das „Arbeitsjournal“, überdies einige Texte in den dreißiger und vierziger Jahren offenbaren: Die industrielle Umwälzung in der UdSSR legte ihm zeitweilig nahe, dass der Ansbuch der Produktion für den Sozialismus wichtiger sei als die Demokratie, vor allem als die Freiheit des Einzelnen und der Gemeinschaft. Solche Äußerungen wiederum werden von anderen kontrapunktiert. Vgl. Gerd Rienäcker, Der Verdiente Mörder des Volkes, in: Th. Hörnigk / A. Stephan (Hrg.), Rot gleich Braun? Nationalsozialismus und Stalinismus bei Brecht und Zeitgenossen. Brecht-Dialog 2000, Theater der Zeit. Recherche 4; vgl. dazu auch Werner Mittenzwei, Die Intellektuellen, Berlin 2003. Nicht minder widersprüchlich dürften Eislers Vorstellungen sein: Auf der einen Seite bekennt er sich zu den Ereignissen in der UdSSR, vor allem im Affront zu bürgerlichen Interpretationen, die allein den Terror ins Zentrum stellen – und nicht minder zu grundsätzlichen Maximen der KPD, die er ja auch in der „Roten Fahne“ zu vertreten, zumindest nicht zu unterlaufen hatte; vgl. hierzu: Hanns Eisler, Gesammelte Werke, Serie. III, Bd. I, Musik und Politik. Schriften 1924-1948, hrg. von Günter Mayer, Leipzig 1973. Auf der anderen Seite artikuliert er seinen Argwohn, allerdings in privater Korrespondenz, vermutlich auch in Gesprächen mit Brecht. Vgl. hierzu: Eisler-Mitteilungen, Heft 56, Oktober 2013: Eisler und Stalin – und Stalins Opfer.

<sup>10</sup> Vgl. Hartung, a.a.O., S. 26 f. Hartung zitiert mehrere Äußerungen von Brecht über den Zustand der KPD sowie über Gefahren des Parteimonopols in der UdSSR. Dies, so Hartung, entzieht allen Versuchen, Brecht als Abschilderer realer Praktiken der Kommunistischen Parteien hinzustellen, das Fundament. Freilich hält die Wirkungsgeschichte der „Maßnahme“ sich nicht daran.

<sup>11</sup> Diese Partei sitzt nicht in einem Haus mit Telefonen; in ihr finden keinerlei Geheimbeschlüsse statt. Überdies hat sie tatsächlich „tausend Augen“. Inwieweit nahm Brecht zur Kenntnis, dass die realen kommunistischen Parteien in Häusern „mit Telefonen“ saßen, dass ein Geheimbeschluss dem anderen folgte, dass die KPdSU von Anfang an über Geheimdienste verfügte? Spätere Äußerungen nehmen dies partiell zur Kenntnis, um es fast zeitgleich zu verdrängen.

<sup>12</sup> So teilte es mir Stephanie Eisler im Jahre 1998 mit.

fentlich, mit Schweigen. Das Verhalten der Schwester wiederum ist eine Reaktion auf den Tod ihres Lebensgefährten Arkadij Maslov in Havanna, übergreifend auf das Geschehen während der sogenannten „Säuberungsprozesse“ in Moskau und danach – von hier aus bewertete sie das Frühere neu.<sup>13</sup>

## Ausnahmesituation und Normalfall

(2.) Zum anderen steht das Miteinander ganz unterschiedlicher Fabelschichten zur Debatte: Gewiss geht es im Lehrstück um Revolutionen<sup>14</sup>, um Maximen des Verhaltens der Einzelnen und der Gemeinschaften vor und während der Revolutionen, um die Rolle revolutionärer Avantgarden. Gewiss geht es um Befragungen und um deren Resultate, gewiss um Urteile. Gewiss geht es um „Maßnahmen“<sup>15</sup>, welcher Art immer. Aber es geht, so meine Lesart, um all dies in *Ausnahmesituationen*: Inmitten illegaler Arbeit, darin niemand erkennbar sein darf, wenn das Ganze nicht gefährdet werden soll. Dies meint „Auslöschung“, das meint auch die Entscheidung, bei der Flucht den jungen Genossen nicht nur an der Grenze zurück zu lassen, sondern unkenntlich zu machen durch Tötung, durchs Hineinwerfen in die Kalkgrube.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Vgl. ihre Anklage gegen Gerhart, später auch Hanns Eisler seit 1944 – eine wesentliche Vorbedingung für die Vorladung ihrer Brüder vor das Komitee für unamerikanische Umtriebe. Vgl. hierzu Jürgen Schebera, Hanns Eisler. Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten, Mainz u.a. 1998, S. 198 ff. Ob Ruth Fischers Lebensgefährtin wirklich in Stalins Auftrag ermordet wurde, ist weiterhin offen; vgl. Mario Kessler, Ruth Fischer. Ein Leben mit und gegen Kommunisten (1895-1961), Köln u.a. 2013, S. 385 ff., 415 ff.; Albrecht Betz, „Böse Schwester? Ruth Fischer alias Elfriede Eisler“, in: Eisler-Mitteilungen 56, 20. Jahrgang/ Oktober 2013, S. 46 f. Der Vorwurf gegen Hanns Eisler, vor allem gegen Brecht, bezieht sich u.a. auf „Die Maßnahme“ – auch Ruth Fischer interpretierte das Lehrstück als Apologie stalinistischen Terrors.

<sup>14</sup> Von einer „Weltrevolution“ ist in den ersten Szenen die Rede, und dies, obwohl Lenin die Hoffnung auf eine deutsche, gar europäische Revolution längst aufgegeben hatte. Aber im Raum steht 1930 natürlich die chinesische Revolution: In China zerbricht 1927 die Allianz der Kommunisten mit der Guomindang; es kommt in mehreren großen Städten zu Aufständen, die niedergeschlagen werden. In den folgenden Jahren werden Hunderttausende Anhänger der Kommunisten getötet. Im August 1930 entsteht die „Rote Armee“. Hartung schreibt in „Maßnahmen“: „Die Wahl des Handlungsorts erklärt sich zwanglos aus dem großen Interesse, das die linke Intelligenz in Europa seit langem der chinesischen Revolution entgegenbrachte und das den Zeitungsleser Brecht schon Ende 1926 zu einem Gedicht *Dreihundert ermordete Kulis berichten an eine Internationale* inspiriert hatte.“ Es fragt sich aber, auf welche Revolution Brecht und Eisler abheben – geht es überhaupt um konkrete Revolutionen oder um eine abstrakte? Brecht hatte, auch darauf weist Hartung hin, von den Debatten um den Begriff der Weltrevolution nach 1917/18 und 1924 „bis dato keine näheren Kenntnisse“; es ist Eisler, der ihn politisch belehrt. Dass Brecht und Eisler (Eisler weitaus früher als Brecht) die Vorgänge in Russland 1917 euphorisch – und größtenteils idealisiert – wahrnahmen, ist vielfach belegt. Es fragt sich, wann solcher Idealisierung sich Fragezeichen zugesellen. Brecht-Eislers Äußerungen sind durchweg vorsichtig, und das hängt mit den Ereignissen in Deutschland um 1928 ff. zusammen. Überdies lassen sich in beider Äußerungen alle je erdenklichen Widersprüche fest machen – Widersprüche, die nicht nur taktischen Erwägungen gehorchen.

<sup>15</sup> Zu ganz unterschiedlichen Bedeutungsfeldern des Begriffs „Maßnahme“ vgl. u.a. die Texte von Florian Vaßen, Wolfgang Fritz Haug, Manfred Lauerermann, Helmuth Kiesel in „Maßnahmen“, a.a.O.

<sup>16</sup> Ob Eislers Versuch, den Tod des jungen Genossen, wie alle Vorgänge des Lehrstücks, ins

Was da im Stück als ABC des Kommunismus<sup>17</sup>, als revolutionäres Verhalten, als revolutionäre Tugend, als Maßnahme vorgeführt, erörtert wird, lässt, so meine Lesart, sich nicht verallgemeinern:

Nicht „der Revolutionär“ an sich soll nur eine Tugend haben, nämlich Revolutionär zu sein<sup>18</sup>, sondern nur in dieser Ausnahmesituation kann dies gelten. Nicht das Handeln im Geheimen, in Geheimbünden ist „der Revolution“ immanent, sondern es gilt auch hier die Ausnahme.

Nicht das „Versinken in Schmutz“, das „Umarmen des Schlächters“<sup>19</sup>, das „Begehen aller Missetat“ um der Veränderung willen soll als Einziges verallgemeinert werden, sondern es gilt hier die Ausnahmesituation: Wer zu illegaler Arbeit genötigt ist, wird Schleichwege zu gehen, den Schlächter zu umarmen, Missetaten zu begehen, zu lügen haben, damit er den Gegnern unkenntlich bleibt. Nicht das Opfer des Einzelnen, damit die Gemeinschaft überlebt, damit gar „die Sache“ gerettet sei, lässt sich verallgemeinern, sondern all dies ist Ausnahme<sup>20</sup> – so meine Lesart.

Allerdings müsste dann gefragt werden, ob das Ausnahmehafte der Situationen, Entscheidungen, Handlungen, etc. im Lehrstück zureichend kenntlich gemacht wird, vor allem: warum eben diese Ausnahmesituationen, eben diese (nicht verallgemeinerbaren) Ausnahmeverhaltensweisen öffentlich diskutiert

Symbolische zu kehren (vgl. seine Gespräche mit Nathan Notowicz in: Nathan Notowicz, Gespräche mit Hanns Eisler und Gerhart Eisler, Berlin 1971, S. 181 f.) hilfreich ist, sei dahin gestellt. Indessen gehorcht Eislers Reaktion den Gegebenheiten des Kalten Krieges, latent auch seiner Betroffenheit über den Stalinschen Terror.

<sup>17</sup> Zur Erinnerung: Weder Marx noch Engels waren bereit, die ökonomischen, sozialen und philosophischen Analysen und die daraus resultierenden Theoreme aufs Niveau einer Fibel, aufs ABC herunter zu schrauben. Im Vorwort zur französischen Ausgabe des theoretischen Hauptwerkes „Das Kapital“ machte Marx deutlich, dass die Wissenschaft „keine Landstraße“, sondern ein „steiler Pfad“ sei. Zu fragen ist jedoch danach, was einer Theorie, was den ihr zugrunde liegenden Analysen widerfahren muss, damit beides in massenhafte Bewegungen einmünden, mehr noch, sie beeinflussen kann. Wann und warum sind handhabbare „Lehren der Klassiker“ unumgänglich und um welchen Preis? Wann und warum muss ein „ABC“ des Kommunismus, ein ABC kommunistischen Verhaltens formuliert und durchgesetzt werden, und was fällt dabei unweigerlich unter den Tisch? So zu fragen steht nicht nur an, wenn es um Wege von Marx zu Lenin, von Lenin zu Stalin geht – diesseits und jenseits politischer, sozialer Ausnahme!

<sup>18</sup> So aber lesen es Manfred Lauerermann (a.a.O., S. 39 ff.) und Helmuth Kiesel (a.a.O., S. 83 ff.), teilweise auch Joachim Fiebach (a.a.O., S. 62 ff.).

<sup>19</sup> Wortwendungen im Text „Ändre die Welt“ (VI, Beschluss).

<sup>20</sup> Ausnahme wie das Geschehen in der UdSSR während des Bürgerkrieges und der Intervention von außen in den Jahren 1918 ff. – Ausnahme wie alle von Leo Trotzki verantworteten Maßnahmen des Terrors? Trotzki selbst deutet sie im Nachhinein so: Er sei sich der Brutalität seiner Maßnahmen wohl bewusst, aber sah sich dazu in den Jahren genötigt, in denen er als Kriegskommissar wirkte. Stalin hingegen warf er vor, daraus den Normalfall gemacht zu haben. Vgl. hierzu Isaac Deutscher, Trotzki, Bd. I und II, Stuttgart 1962. Freilich minimiert das Ausnahmehafte der Maßnahmen ihre Brutalität nicht, und ob diese sich durchweg aus der Situation rechtfertigen lässt, muss bezweifelt werden. Schon für Lenin-Trotzkis Vorgehen gegen den Aufstand in Kronstadt, ebenso für die Massaker gegenüber Vertretern der orthodoxen Kirche dürfte das nicht zutreffen. Allerdings sollten wir mit moralischen Urteilen vorsichtig sein. Vgl. hierzu warnend: Eric Hobsbawm, Das Zeitalter der Extreme, Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts, München und Wien 1995.

werden sollen, und dies in einer ungewöhnlich opulenten Veranstaltung? Inwieweit reagiert dies auf politische Ausnahmesituationen in Deutschland um 1930<sup>21</sup> – auf die Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise, auf das Stelldichein insgesamt verheerender sozialpolitischer Maßnahmen nicht nur der Regierung Brüning, auf das beklemmende Anwachsen nationalsozialistischer Bewegungen (und dies ideologisch ebenso wie handfest praktisch) – auf Situationen also, in denen eigentliche „Tugenden“ kommunistischen Verhaltens nicht diskutiert werden können, weil sie der Donquichoterie anheim fallen?

Wann jedoch, unter welchen Umständen, könnte aus Ausnahmesituationen der Normalfall werden? Und welche Rolle ist, freiwillig oder unfreiwillig, dem Lehrstück, seiner Aufführung zugeordnet, ja, hat es diese Transformation selbst durch strukturelle und funktionelle Besonderheiten initiiert?<sup>22</sup>

Hier stoßen kontroverse Auslegungen aufeinander auf engstem Raume, und dies nicht erst im Nachhinein, in Kenntnis der Moskauer Prozesse und des ihnen folgenden Terrors.

Es wäre aber der Ausnahmefall genauer zu entfalten, Situation für Situation (vgl. das Szenarium im Anhang). Dabei stellt sich heraus, dass das darin modellierte durchaus historische Konkretion erfährt – und zwar nicht durch Stalins Exzesse, die anfangs der dreißiger Jahre noch nicht ihre eigentlichen Ausmaße erreichten, sondern durch jene Modalitäten illegaler Arbeit während des Nationalsozialismus: Hier nämlich, in den Zellen des Widerstandes, war es nötig, die Teilhaber im Unkenntlichen zu lassen; hier nämlich entstanden Situationen, in denen das Leben des Einzelnen nicht mehr im Zentrum stand, Situationen auch, in denen selbst in der Folter das Unkenntliche der noch nicht Inhaftierten nicht getilgt werden durfte – eine Maxime, die nahezu jeden überforderte.<sup>23</sup>

Derlei Ausnahmefälle nun bedürfen nicht der Glorie, vor allem dürfen sie nicht zum Vor-Modell des Eigentlichen gehoben werden. Gerade solch verheerende Nobilitierung aber ist dem Stück, ist seiner Rezeption, ist denn auch den meisten Aufführungen widerfahren, – noch, ja, gerade die Inszenierung von Frank Castorf (2008 an der Berliner „Volksbühne“) hat daran teil, indem sie ein Gutteil der Stückvorgänge in Gefilde stalinistischer und poststalinistischer Diktatur lenkt, also auch die das eigentliche Geschehen flankierenden Loblieder auf „die Partei“ zu Elogen tatsächlicher Parteien

<sup>21</sup> Vgl hierzu Heinrich August Winkler, *Der Weg in die Katastrophe*, Bonn 1990.

<sup>22</sup> So die Deutung von Helmuth Kiesel, in: „Maßnahmen“, S. 83 ff.

<sup>23</sup> Ich verweise auf das Schicksal von Marianne Gundermann alias Johanna Rudolph. Marianne Gundermann (1902-1974), in der DDR Kulturpolitikerin und Händel-Forscherin, seit 1919 Mitglied der KAP, seit 1924 der KPD, nach 1933 u.a. illegale Arbeit in Deutschland und den Niederlanden, 1943 in Amsterdam verhaftet, 1943-1945 in den KZs Auschwitz und Ravensbrück, dann in Schweden, hatte unter der Folter Namen einzelner Genossen genannt. Nach Rückkehr in die SBZ 1946 Aberkennung der Parteimitgliedschaft, 1956 Aufnahme in die SED, 1970 rehabilitiert. Veröffentlichungen u.a. über Arnold Zweig, Händel. Marianne Gundermann war zeitweilig gezwungen, das Pseudonym Johanna Rudolph anzunehmen. Sie hat diese Sanktion nie verwunden.

empor hebt, und dies mit der Gebärde des Abscheus vor all dem Gebrauch solcher Elogen!<sup>24</sup>

## **Entstehung, Rezeption, Abstraktion**

(3.) Zum Dritten, also nochmals geht es um den konkreten historischen Ort, darin das Stück entwickelt wurde: Wolfgang Fritz Haug<sup>25</sup> hebt hervor, dass Brecht-Eisler ihr Lehrstück konzipierten, bevor Stalins Terror seinen Höhepunkt erreicht hatte, bevor er für Außenstehende in seinen Dimensionen ruckbar wurde. Es fragt sich allerdings, ob das sich so verallgemeinern lässt. Eher muss erkundet werden, was Eisler und Brecht davon wussten – andere nämlich hatten Kenntnis und daraus resultierende Vorahnung des Kommenden.<sup>26</sup>

Dies zu erkunden kann der Visitation des ökonomischen, sozialen, politischen Geschehens in Deutschland nicht entraten: Was nämlich stand dort am Horizont, und worauf reagierte es? Solche Erkundung muss das So und nicht Anders der KPD in den zwanziger Jahren, namentlich unter der Führung von Ernst Thälmann, im Auge haben, überdies die tödliche Auseinandersetzung mit der SPD, daran beide Parteien gleichen Anteil haben, schließlich die Direktiven der Komintern diesseits und jenseits der Diffamierung der Sozialdemokraten als „Sozialfaschisten“: Inwieweit gingen auch Brecht und Eisler solcher Diffamierung auf den Leim, und worauf bezog sich beider Abweisung der SPD?

(4.) Zum Vierten geht es um historische Orte der Rezeption: D.h. um den heaufziehenden Nationalsozialismus in Deutschland, um den Faschismus in Italien, zugleich um Stalins Diktatur in der UdSSR mitsamt all den Modalitäten ihrer Verschleierung und Nobilitierung. Von hier aus ist einsichtig, warum Lobreden auf „die Partei“ nun doch zur Rechtfertigung von Diktaturen taugten – im Nachhinein zumindest. Und warum daraus Rezeptions-Schichten erwachsen, die offenbar nicht tilgbar zu sein scheinen.

Brecht-Eislers Lehrstück als Rechtfertigung diktatorischer Maßnahmen, vor allem der Auslöschung jedweder Individualität, jedweder Menschlichkeit zu lesen, gehorchte nicht nur den Antikommunismen, später auch den Regularien des Kalten Krieges. Sondern es waren auch die Linken betroffen über das spätere Geschehen – also auch Brecht und Eisler, woraus sich ihr Rat verstehen lässt, die „Maßnahme“ aus dem Verkehr zu ziehen.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> Dieser Abscheu resultiert aus höchst ungunstigen Erfahrungen auch linker Künstler in der DDR, lässt sich daher im Zusammenhang mit der politischen und künstlerischen Biographie Frank Castorfs wohl verstehen. Für die Geschichtsschreibung hingegen ist er nicht tauglich; den Vorgangsfiguren des Lehrstücks „Die Maßnahme“ und ihren historischen Kontexten ebenso wie den szenisch-musikalisch-dramaturgischen Verfahrensweisen wird sie schwerlich gerecht.

<sup>25</sup> Wolfgang Fritz Haug: „Maßnahmen“, S. 33 ff.

<sup>26</sup> Vgl. hierzu Manfred Laueremann, a.a.O. Inwieweit die von ihm heraus gearbeiteten Koinzidenzen zu Carl Schmitt triftig sind, sei hier offen gelassen.

<sup>27</sup> Hierzu schreibt Hartung: „Das von den Autoren in der Zeit des Kalten Krieges ausgesprochene Aufführungsverbot trug der Tatsache Rechnung, daß alle die Gruppen, für die das Werk ursprünglich ‚bestimmt [war] und die allein eine Verwendung dafür [hatten]‘ – nämlich die ‚Arbei-

(5.) Zum Fünften geht es um Subjekte der Rezeption: Sie nun lassen sich nicht über einen Leisten schlagen: Nicht nur Repräsentanten bürgerlicher Individualität verwarnten und verwarnten sich gegen jedwede Tilgung des Individuellen – ob dies inmitten derzeitiger Gesellschaften zum Schattenboxen verkommt, steht auf einem anderen Blatt –, sondern auch Repräsentanten der Linken, insofern sie sich auf Marx berufen: Dort nämlich ist vom jederzeit Öffentlichen der Revolution, vom Zu-sich-Kommen der Individualität im Kommunismus<sup>28</sup>, ohnehin von der Kürze einer „Diktatur des Proletariats“ die Rede. Inwieweit sich Marx' Vorstellungen realisieren ließen und lassen, steht wiederum auf anderem Blatte; immerhin waren sie für viele Linke verbindlich, geradezu für jene, die unter die Räder mancher „Säuberungen“ gerieten.

(6.) Zum Sechsten sind jene Abstraktionen ins Visier zu nehmen, die bereits einigen Zeitgenossen, erst recht den Späteren Schwierigkeiten bereiten: Abstraktionen unterschiedlichen Grades, die zu ihrer Zeit mehr oder weniger in ganze Bündel von Konkreta sich auflösen lassen. Da ist von „Revolution“ die Rede – inwieweit sind die Vorgänge der Oktoberrevolution oder deren idealisierte Bilder darin aufgenommen? Da ist von den „Klassikern“ die Rede – wer ist damit gemeint? Schon Marx lässt sich in seinen theoretischen und handfest politischen Verlautbarungen kaum auf einen einfachen Nenner bringen, zwischen den „Grundrissen“, erst recht dem „Kapital“ und dem „Manifest der Kommunistischen Partei“, erst recht den „Inauguraladressen“ gibt es erhebliche Differenzen, die sich nicht nur den unterschiedlichen Funktionen und Adressaten zuschreiben lassen. Was nun widerfährt den theoretischen Einsichten von Marx<sup>29</sup>, auch von Engels, im Lauf ihres Vertriebs innerhalb und außerhalb der Arbeiterbewegung, erst recht vor, während und nach der Oktoberrevolution in Rußland und in

---

terchöre', an die Eisler, und die proletarischen ‚Laienspielgruppen', an die Brecht vornehmlich gedacht hatte (M236), durch die Nazizeit ganz und gar vernichtet waren und nicht künstlich wieder geschaffen werden konnten. Auch war es bei einigem bösen Willen möglich, die sowjetischen Schauprozesse, die eine Travestie der *Maßnahme* darstellten, ihr als geheime Intention zu unter-schieben. Doch über all das wurde mit dem Verbot indirekt ein Gebrechen der *Maßnahme* eingestanden, das allerdings Mißdeutungen begünstigte und das sie nicht zuletzt ihrer eigentümlichen Entstehungsgeschichte zu verdanken hatte.“

<sup>28</sup> Vgl. Wolfgang Fritz Haug, a.a.O.

<sup>29</sup> Namentlich den Einsichten seiner Hauptschrift „Das Kapital“: Wie erwähnt, hatte Marx im Vorwort zum ersten Band sich jedweder Vereinfachung seiner Analysen verweigert – die Wissenschaft sei keine Landstraße, sondern ein „steiler Pfad“. Von Handleitungen, um die ökonomischen, erst recht politischen Regulative sich anzueignen für die kommenden Auseinandersetzungen, gar von einem ABC kann nicht die Rede sein. Auch das von Marx und Engels gemeinsam verfasste „Manifest der Kommunistischen Partei“ offeriert kein ABC des Kommunismus – ganz abgesehen davon, dass nur wenige, indessen aufschlussreiche Worte dem Kommunismus gelten: Worte, die in den späteren Kämpfen, auch in den Entwürfen nichtkapitalistischer Gesellschaften keine Rolle spielten – nämlich dass die Befreiung des Individuums die Voraussetzung sei für die Befreiung der Gesellschaft. Die tatsächlichen sozialistischen Gesellschaften hingegen hätte Marx als „rohster Kommunismus“ gebrandmarkt! Wiederum ist zu fragen, inwieweit Marx' (ungewöhnlich sparsam artikulierte) Visionen der Revolution (darin eingeschlossen der „Diktatur des Proletariats“, davon nur in den „Randglossen zur Kritik des Gothaer Programms“ die Rede ist) sich je realisieren lassen.

Deutschland?<sup>30</sup> Inwieweit wird da Lenin mitgedacht, namentlich das Bündel seiner Äußerungen zur Revolution und seine auch heute lesenswerte Schrift „Der Imperialismus als höchstes Stadium des Kapitalismus“? Und, derlei Fragen vorausgesetzt, was lässt sich über Brechts und Eislers Marx- und Lenin-Rezeption sagen, woraus, aus welchen Erfahrungen ist sie gespeist<sup>31</sup>, zu welchen Einsichten führt sie beide, – und sind auch ihre Einsichten in sich widersprüchlich, und dies abgesehen von ihrer Prozessualität?

## Die Musik zur „Maßnahme“

(7.) Zum Siebenten und Wesentlichen geht es um die mediendramaturgische Struktur: Den Texten nämlich ist Musik, ist das Musizieren, sind Musizierhandlungen nicht akzessorisch, nicht Zutat, Illustration, nicht nur Kommentar. Sondern es ist das Stück durchweg geprägt durch ganz unterschiedliche Musizierhandlungen, und dies auch an Stellen, die auf den ersten Blick keine Musik enthalten.

Ich habe in „Musik als Agens“<sup>32</sup> versucht, einige Prinzipie solcher Strukturierung fest zu machen: Zunächst waren zwei Passagen in Augenschein zu nehmen – der Eingangschor (I), dessen instrumentaler Beginn<sup>33</sup> die ersten Takte des Eingangschores der Matthäuspassion von J. S. Bach, wenngleich mit kleinen, aber höchst beredten Abweichungen, in sich aufnahm; hernach, dazu als Kontrast, das erste Lied des Händlers (VI), gesungen von einem Operntenor in extrem hoher Lage, begleitet vom Klavier und einer Solotrompete.

Von hier aus war über Merk-Würdigkeiten der Besetzung, über das Gegeneinander verschiedener Besetzungstypen<sup>34</sup> nachzudenken sowie über die von Eisler zugespitzten Disproportionen zwischen übergroßem Chor<sup>35</sup> und kleiner Instrumentalbesetzung. Schließlich und endlich waren ganz unterschiedliche Positionen der Musik systematisch zu erfassen: Mehrgliedrige, in sich mehr oder minder geschlossene Stücke, diesseits und jenseits von Strophenliedern<sup>36</sup>, ihre Schrumpfung zu wenigen Takten<sup>37</sup>, kurze Einwüfe der Bläser und des Schlagwerks, die die gesprochenen Texte und bestimmte Körper-Handlungen gliedern

<sup>30</sup> Hier sind die Aktivitäten von Hermann Duncker mit zu denken – seine Lektionen innerhalb der MASCH spielen eine erhebliche Rolle.

<sup>31</sup> Zur Erinnerung: Eisler befasst sich mit Marx bereits vor Beginn der zwanziger Jahre, Brecht erst seit deren Mitte. Inwieweit ist Eisler Brecht überlegen – und dies nicht nur durch seine politischen Erfahrungen? Wie werden solche Differenzen thematisiert, inwieweit eingeebnet, wodurch?

<sup>32</sup> In: „Maßnahmen“, S. 180 ff.

<sup>33</sup> Im Dreiviertel-Takt, musiziert von drei Trompeten, zwei Hörnern, zwei Posaunen und Baßtuba, grundiert von Pauken.

<sup>34</sup> Auf der einen Seite das Blechbläser-Ensemble, dazu Pauken und Schlagzeug (Becken, Große Trommel), auf der anderen Seite die Solotrompete, sekundiert vom Klavier.

<sup>35</sup> Bei der Uraufführung wirkten mehrere Arbeiterchöre mit.

<sup>36</sup> Eingangs- und Schlusschor, beide Lieder in der Szene des Händlers sowie der Chor- und Instrumentalsatz „Ändre die Welt“ (VI, Abschluss).

<sup>37</sup> Bereits im Vorspruch.

sollten<sup>38</sup>. In allem, auch in den kurzen Einwüfen, selbst in deren Tilgung war Musik anwesend als dem Wort, der Szene gleichwertig, als Movens der Strukturierung und als Kommentar.

Solche Befunde hat der norwegische Regisseur, Musiker und Theaterwissenschaftler Tore Vagn Lid<sup>39</sup> in seinen Analysen aufgenommen und, daran anknüpfend, unterschiedliche dramaturgische Prinzipie – auch „Reibungsflächen“ zwischen den beteiligten Medien – entwickelt, um sie vor allem an der Szene „Der Stein“ zu entfalten: Und dies mit weitläufigen Vor-Überlegungen, die sich auf Brechts Episches Theater, auf Brechts Institutionskritik, auf Brechts Verfremdung und gesellschaftlichen Gestus, auf die strukturbildende Rolle der Musik, des Musizierens beziehen.

Von hier aus, diesmal die Musizierhandlungen eingehend befragend, können die Vorgangsfiguren der „Maßnahme“, vor allem ihre inneren Widersprüche, aufs Neue analysiert werden: Im Eingangschor dahingehend, dass nicht nur wenige Gesten aus dem Eingangschor der Matthäuspassion aufgenommen werden, sondern dass eben diese Gesten sofort zum Halten kommen, dass also Musizieren und prosaisches Sprechen im engsten Raume aufeinander prallen – Tore Vagn Lid spricht von horizontalen und vertikalen Brüchen.

Von hier aus ist denn auch den Stil-Sphären syntaktisch und semantisch nachzugehen: Zum einen der expliziten Affinität zu J. S. Bach, auch jenseits der Matthäuspassion<sup>40</sup>, zum anderen der Affinität zur hypertrophierten, ins Schmierige geratenen Operette und Salonmusik,<sup>41</sup> zum Dritten der Affinität zum politischen Song im Zeichen proletarischer Kampfmusik. Was teilen sie dem Ganzen an sozialen Gesten mit? Vor allem: Was ist ihnen selbst an Rissen, Sprüngen, Widersprüchen eingesenkt, diesseits und jenseits plötzlicher Abbrüche, diesseits und jenseits harmonischer Verzeichnungen?

Wenn aber von Musik, vom Musizieren als theatrale Aktion<sup>42</sup> die Rede ist, muss, wie bereits angedeutet, ein sehr breites Spektrum ausgeschritten werden: Scheinbar setzt es vor der Schwelle des Klingenden an – dort nämlich, wo szenische, oft auch rituale Bewegungen nach imaginär musikalischen Prinzipien organisiert, gegliedert sind. Von hier aus gilt es, verschiedene, mehr oder minder in sich differenzierte Geräusche, Klänge danach zu befragen, inwieweit sie das szenische Geschehen organisieren. Erst dann wäre von Klangfolgen, schließlich

---

<sup>38</sup> U.a. in der IV. Szene „Der Stein“.

<sup>39</sup> Tore Vagn Lid, *Gegenseitige Verfremdungen. Theater als kritischer Erfahrungsraum zwischen Bühne und Musik*, Dissertation, Ms. unveröff. Gießen 2009.

<sup>40</sup> Im Eingangs- und Schlusschor sowie, in der Mitte (VI, Abschluss), dem Chor- und Instrumentalsatz „Ändre die Welt“. Vgl. hierzu auch: Gerd Rienäcker, „...aber ändre die Welt, sie braucht es“, in: Hanns Eisler: *Angewandte Musik*, a.a.O., S. 64 – 81 (= *Musikkonzepte. Neue Folge*, hrsg. v. U. Tadday, Sonderband 2012).

<sup>41</sup> In der Szene des Händlers, darin er, Tenor singend, dem jungen Genossen die ‚Perversion‘ seines Tuns offenbart.

<sup>42</sup> Vgl. hierzu Gerd Rienäcker, *Musica teatralis. Nachdenken über konstitutive Widersprüche, in: Zwischen Aufklärung und Kulturindustrie. Festschrift Georg Knepler zum 85. Geburtstag*, hg. v. Hanns-Werner Heister u.a., Hamburg 1993, Bd. 2, S. 207 ff.

von kurzen bzw. kürzeren Musik-Segmenten bzw. Musizier-Segmenten zu handeln, hernach von mehr oder minder in sich geschlossenen Stücken. Auch hier geht es – für Eisler typisch – um miniaturhafte Konfigurationen.

Nachzudenken ist in diesem Zusammenhang über Hanns Eislers teils direkte, teils indirekte Anweisungen, die Aufführung betreffend<sup>43</sup>: Über Haltungen, die den Passagen des Kontrollchores übergreifend immanent sind – diese Haltung wird als „geschäftsfördernde“ und gerade dadurch als heroische angewiesen; eben deshalb sind die Lobgesänge „mit voller Stimmstärke unter Anstrengung“<sup>44</sup> zu singen, d.h. ohne Ausdruck bürgerlicher Provenienz, gelegentlich so, als ob die Sänger Zigarren im Maule hätten<sup>45</sup>. Die Szene des Händlers soll brutal gesungen werden, anzeigend die Brutalität, Dumpfheit, Selbstverachtung<sup>46</sup> von Geschäftsleuten – ihr steht, so Eisler, der Jazz zur Seite<sup>47</sup>. Die Rezitative des ersten Teils haben „disziplinierende Funktion“<sup>48</sup>; ihnen obliegt der Bericht, fernab der emotionalen Situation des Berichtenden, inwieweit vergleichbar den Rezitativen des Evangelisten in Passionen von J. S. Bach, deren gestische Prägnanz Eisler bis in die frühen sechziger Jahre hinein mehrfach hervor hebt?<sup>49</sup> Auf quasi rezitativische Passagen in Eislers Bühnenmusiken bereits vor der „Maßnahme“ kommt Peter Schweinhardt ausführlich zu sprechen.<sup>50</sup>

Vom Verzicht auf psychologisierende Einfühlung ist die Rede, stattdessen von „Grundhaltungen“, übergreifend: von „Haltungen“ in der Musik, vom „Gestus“ und „gestischen Vortrag“<sup>51</sup> – und dies ruft Bertolt Brechts Konstatierungen über den sozialen bzw. gesellschaftlichen Gestus, über „gestische Musik“ auf den Plan<sup>52</sup>: Was damit sich verbindet, lässt auf wenige Maximen sich nicht vereidigen. Es geht um hoch-komplexe, dramaturgische und kompositorische Prozeduren, in denen physische, auch psychische Bewegungen ausgewählt, als sozial bedeutsame Gesten ausgezeichnet, zu szenisch-musikalischen Vokabeln – jeweils zum sozialen bzw. gesellschaftlichen Gestus – verdichtet, dabei in verfügbare, theatralisch-musikalische Vokabeln umgewandelt werden.

<sup>43</sup> Vgl. hierzu Hanns Eisler, Musik und Politik, Schriften 1924-1948, a.a.O., S. 131 ff.

<sup>44</sup> Ebd., S. 131.

<sup>45</sup> So Eislers Anweisung in der Partitur der „Maßnahme“.

<sup>46</sup> Hanns Eisler, Musik und Politik. Schriften 1924-1948, a.a.O., S. 132.

<sup>47</sup> Ausdrücklich warnt Eisler jedoch davor, den Jazz pauschal zu verurteilen – ebd.

<sup>48</sup> Ebd., S. 131.

<sup>49</sup> Vgl. u.a. Hans Bunge, Fragen Sie mehr über Brecht. Hanns Eisler im Gespräch, Leipzig 1975, u.a. S. 17, 67, 69, sowie seinen Vortrag „Inhalt und Form“, in: Hanns Eisler, Gesammelte Werke, Serie. III, Bd. 2, Musik und Politik. Schriften 1948-1962, hrsg. von Günter Mayer, Leipzig 1982, insbes. S. 523 f.

<sup>50</sup> Peter Schweinhardt, a.a.O.

<sup>51</sup> In: Hans Bunge, Fragen Sie mehr über Brecht, a.a.O., S. 67 f.

<sup>52</sup> Vgl. u.a. Bertolt Brecht, Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater, in: Werke, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 21 Schriften. Tl.1, 1914-1933, Berlin – Weimar – Frankfurt/M. 1993, S. 155 ff.

Soziale Gesten sind, ebenso ihre Verallgemeinerung im jeweiligen sozialen Gestus, multi-medial, d.h. weder szenisch noch musikalisch allein bestimmbar. Und sie existieren in verschiedenen Ebenen der Konkretion und Abstraktion.

Gleich in den ersten Takten des Eingangschores stoßen diese Ebenen aufeinander: Imitationen des Pochens, langsam schreitender Bewegung, nach oben gerichtete Schraubengänge in der Nachfolge rhetorischer Figuren des Barocks, quasi barocke Klagefiguren – dies alles anknüpfend an die ersten Takte des Eingangschores der Bachschen Matthäuspassion. Eben diese Gesten versetzen dem im gesungenen Worttext artikulierten Fortschreiten der Revolution Fragezeichen, noch bevor die zurück gekehrten Genossen den Chor unterbrechen.

## Kommender Aufstand?

Abschließend, d.h. nochmals muss gefragt werden, inwieweit, unter welchen Bedingungen das Lehrstück „Die Maßnahme“ sich heute, morgen überhaupt aufführen lässt: Wie hören sich heute, morgen die Loblieder der Partei an – diesseits und jenseits ihrer Vertonung, wenn die steinernen Regulative aller bisheriger kommunistischer Parteien, darin eingeschlossen alle je erdenklichen Versionen des Demokratischen Zentralismus (d.h. das weitgehende Ausschalten von Einsprüchen), wenn das Wirken der ihr zugeordneten Geheimdienste, wenn all die Beargwöhnung, Verfolgung, Ausschaltung oppositionellen Denkens, wenn die Gefängnisse und Straflager erinnerlich sind? Was ist von „den Klassikern“ und ihren Lehren zu halten, wenn sich offenbart, wie wenig Marx noch Engels auf Sentenzen, gar Handleitungen sich vereidigen lassen? Was heißt „ABC“ des Kommunismus, wenn der Theoretiker und Analytiker Marx davon wenig hält, und dies zu Recht?

Inwieweit ließen, lassen sich jene Ausnahmesituationen, die den Kern der Vorgänge bilden, als solche wahrnehmen ohne die sie flankierenden Gesänge über die Partei, über Revolutionen, über revolutionäres Verhalten? Anders gesagt: Ist es möglich, die Situationen der Illegalität, so glaubhaft sie für sich sein mögen, vom anderen zu lösen? Davon nämlich hängt ab, ob das Lehrstück aufgeführt werden kann, oder ob Brecht-Eislers Rat, das Lehrstück nicht aufzuführen, nun doch triftig ist und triftig bleibt. Es wäre nicht das erste Mal, dass ein bedeutsames Stück aus dem Verkehr gezogen werden muss.<sup>53</sup>

Allerdings könnten die Vorgänge des Lehrstückes sich anders deuten lassen, wenn es um die soziale und politische Situation heute, morgen geht – in der drit-

---

<sup>53</sup> So war (oder ist?) es in Israel nicht erlaubt, die Johannespassion von J. S. Bach aufzuführen, weil die theologischen Antijudaismen des Johannes-Evangeliums und des Bachschen Werkes mit späteren Antisemitismen, diese wiederum mit dem Denken und Handeln nationalsozialistischer Politiker, diese wiederum mit dem Geschehen der Shoah gleichgesetzt werden. Nicht anders ergeht es Wagners Dramen, weil der darin artikuliert Antisemitismus mit dessen Rezeption im Nationalsozialismus identifiziert werden muss. So töricht solche Gleichsetzungen, so unüberwindlich! Bachs Antijudaismen, Wagners Antisemitismen zu verharmlosen oder unter den Tisch zu kehren, löst die Komplikationen nicht, bietet stattdessen beiden Komponisten und ihren Werken Bären dienste an. Vgl. hierzu Gerd Rienäcker, *Deutschtum und Antisemitismus in Wagners Werken? In: ders. Musiktheater im Experiment. 25 Aufsätze*, Berlin 2004, S. 78 ff.

ten, aber auch zweiten und ersten Welt. Nicht nur der Satz „Ändre die Welt, sie braucht es“, bekommt angesichts sozialer, ökonomischer, kultureller, also auch mentaler Verwerfungen neues Gewicht<sup>54</sup>: So wie es ist – vor allem: so wie neo-liberale Konzepte die globalisierte Welt zugerichtet haben und weiterhin zurichten werden –, kann es nicht bleiben, wird es nicht bleiben. Nicht zu Unrecht sah Joachim Fiebach Aufstände am Horizont. Es fragt sich nur, wie sie beschaffen sein werden, vor allem, was in ihnen an sozial, politisch, kulturell Unbewältigtem empor gespült wird – auch welche Rolle jene Überschwemmungen spielen werden, die der Hunger in der dritten Welt den Ländern, also auch ihren Verhältnissen, also auch ihren Kulturen bescheren könnte. Nicht zu Unrecht verwies Manfred Lauer auf die Rolle anarchischer Gewalt unten, darauf, dass Repressionen von Oben eben dieser anarchischen Gewalt zu begegnen suchen: Was davon steht den Ländern der ersten Welt, ja, den Gegebenheiten geradewegs in den zivilisierten Städten, just vor unserer Haustüre, bevor?

Was also heißt vor solchen Horizonten: Aufruhr, bewaffnete oder nicht bewaffnete Aktion, Zerstörung, Totschlag, Flucht? Welche Rolle spielen Gruppen, Gruppen-Rituale, auch gruppenspezifische Inklusion und Exklusion, Geheimbündelei, darin eingeschlossen Verschwiegenheit, Verstellung, Lüge, wie findet all dies statt und warum, und wer fällt all dem zum Opfer, ob er will oder nicht? Der „junge Genosse“ der Gegenwart und Zukunft – nicht wird er hehren Idealen geopfert, und nicht Kommunisten sind es, die in der Ausnahmesituation seine Auslöschung fordern und vollziehen. Jugendliche Gangs treten an ihre Stelle, und sie gehorchen gänzlich anderen, weniger hehren Motiven. Was sie aber mit den Kommunisten früherer Zeiten vereint, sind die Wundmale relativer und absoluter Verelendung, ist Hunger, gepaart dem Weggeworfensein auf gesellschaftliche Müllhalden. Wer der Ausweitung der Zone faktischer Entrechtung entgegentreten will, muss den Zuständen ins Auge sehen, die ihr zugrunde liegen oder zugrunde liegen könnten.

Vor solchem Horizont steht nicht so sehr die Frage nach der Aufführbarkeit des Lehrstückes „Die Maßnahme“, sondern nach dem Wahrheitsgehalt ihrer Vorgänge in neuem, grellem Lichte! Und wer den Vorgängen nur mit dem erschreckten Blick ins Vergangene begegnet<sup>55</sup>, sollte zugleich nach vorne schauen – auch und gerade dann, wenn es nicht erfreulich sein könnte.

---

54 Wohlgermerkt: Auch in der ersten Welt! Zu deren verhängnisvollen Regulativen im Bannkreis des Kapitals gehört, mitsamt allen je erdenklichen trüben Geschäften, auch jene um sich greifende Desolidarisierung unter den „Arbeitnehmern“, von der bereits im Lehrstück unverhohlen die Rede ist: Den Streikwilligen, so die Szene V, steht die Mehrheit der Arbeiter gegenüber, die ihren Arbeitsplatz im Streik nicht verlieren will. Ihre Abwehr spitzt sich zu, als sie, in der Szene VII, in den Agitatoren Fremde, d.h. Ausländer erkennen. In alldem waren und sind die Regulative des Kapitals erfolgreich: Jeder kann gegen jeden, der Streikende gegen den Streikunwilligen (der seinen Arbeitsplatz nicht verlieren will), der Inländer gegen den Ausländer aufgehetzt werden – neuerdings der „Arbeitnehmer“ gegen den angeblich sozialschmarotzenden Arbeitslosen, der Arbeitende und Arbeitslose gegen den Rentner. Wie sich die Bilder gleichen – 1929 ff. und 1990 ff. Brecht wäre nicht Brecht, hätte er dies nicht erkannt, nicht thematisiert.

55 Helmuth Kiesel (a.a.O., S. 95) schlug vor, das Lehrstück aufzuführen, weil es zeige, was Totalitarismus sei.

## Anhang: Szenarium

**I. Vorspiel:** Der Kontrollchor singt vom Vorschreiten der Weltrevolution<sup>56</sup>. Die Agitatoren unterbrechen ihre Eloge: Sie haben einen Genossen umgebracht. Der Chor fragt nach Gründen. Die Agitatoren: Oft tat der Genosse das Richtige, einige Male das Falsche, zuletzt gefährdete er ihre Arbeit. Die Agitatoren beschließen, die Vorgänge nach zu spielen.

**II. Lehren der Klassiker:** Die Agitatoren schildern ihre Ankunft in einem Parteihaus an der chinesischen Grenze. Dort wurden sie empfangen, auf die Notlage hingewiesen: Haben sie Traktoren etc. mitgebracht? Sie verneinen: Stattdessen haben sie Texte der Klassiker mitgebracht, um den Ausgebeuteten Belehrung zu bringen.

Sie fordern für ihre Tätigkeit einen Führer. Einer der beiden Genossen – der junge Genosse – ist bereit, mit ihnen zu gehen.

**III. Die Auslöschung:** Für die Tätigkeit ist der Schritt in die Anonymität erforderlich. Die Agitatoren sollen ihre Namen vergessen, Masken tragen, sich niemals kenntlich machen.

Lob des Revolutionäres, Lob der illegalen Arbeit.

**IV. Der Stein:** Szene an einem Fluss. Reiskahnschlepper werden durch Schläge gezwungen, ein schweres Schiff stromaufwärts zu ziehen. Der Boden ist glatt, sie gleiten aus, werden geschlagen, weil der Reis abends in der Stadt stromabwärts ankommen soll.

Der junge Genosse soll mit dem Aufseher verhandeln, ob die Schuhe der Schlepper mit Brettern zu versehen seien, um die vor weiterem Ausgleiten zu bewahren: Dabei aber solle der Genosse nicht in Mitleid verfallen.

Auseinandersetzung mit dem Aufseher: Der lehnt die Anschaffung von Brettern ab. Als wiederum einer ausgleitet, legt der junge Genosse ihm einen Stein unter die Füße, damit er aufstehen kann (zur Erinnerung: Der Aufseher schlägt auf jeden ein, der stolpert, fällt!). Diese Hilfemaßnahme wird vom Aufseher angenommen: Bretter sind nicht nötig; es genügt der Stein, den der Genosse unter die Füße des Stolpernden legt.

Mehrmals stolpert, fällt ein Schlepper, mehrmals wird ihm ein Stein unter die Füße gelegt. Schließlich sagt der junge Genosse, er könne nicht mehr. Darauf ein Schlepper „Er ist ein Narr, darüber lacht man.“ Der Aufseher: Nein, er sei einer, der Unruhe bringt.

Zwei Tage lang wird der junge Genosse, werden die Agitatoren gejagt.

Diskussion: Der junge Genosse bekennt seinen Fehler; die anderen zitieren Lenin: „Klug ist nicht, der keinen Fehler macht, sondern der ihn korrigiert.“

**V. Gerechtigkeit:** Fabrik. Verbreitung von Texten, die den Streik vorbereiten sollen. Zunehmende Kontroverse zwischen Streik-Willigen und den anderen Arbeitern, die um ihren Arbeitsplatz besorgt sind.

Der junge Genosse gibt Texte aus, sie werden weiter gegeben.

Die Polizei greift ein, schlägt auf Arbeiter ein, die die Texte verteilen oder weiter leiten.

Der junge Genosse greift ein, wird als Agitator erkannt. Und es wenden sich erboste Arbeiter gegen ihn und gegen Streikende.

---

<sup>56</sup> Allerdings in e-moll, zudem in Anlehnung an den Beginn des Eingangschores der Matthäuspassion von J. S. Bach: Die Weltrevolution auf dem Wege zur Schädelstätte?

**VI. Was ist eigentlich ein Mensch?:** Da ein Aufstand vorbereitet werden soll – und hierzu Waffen nötig sind –, wird der junge Genosse beauftragt, zu einem Händler zu gehen, um Waffen zu bekommen: Im Wissen darum, dass der Händler, ein Chinese, gegen ausländische Unternehmer kämpfen will. Der junge Genosse soll vortäuschen, er sei ein Verbündeter des Händlers.

Zum Essen eingeladen, wird ihm gesagt (in schmalzigem Tone vorgesungen), was dem Händler die Kulis wert sind. Dies gipfelt in der Frage „Was ist eigentlich ein Mensch?“ „Ich weiß nicht, was ein Mensch ist, ich kenne nur seinen Preis.“

Aufgefordert, den „guten Reis“ zu essen, lehnt der junge Genosse ab; dadurch macht er sich kenntlich.

Also bekommen die künftigen Aufständischen keine Waffen.

„– aber änd're die Welt, sie braucht es.“<sup>57</sup>

**VII. Der Verrat:** Die drei Agitatoren finden seltsame Säcke vor. Der junge Genosse eröffnet ihnen, dass er die Arbeitslosen zum sofortigen Aufstand nötigen will. Das Gegenargument, eine Revolution heute dauere einen Tag, aber werde am nächsten Tage nieder geschlagen, kann er nicht akzeptieren. Und lehnen die Klassiker das Denken in längeren Zeiträumen (überdies Bündnisse zwischen Arbeitslosen und Arbeitern, zwischen ihnen und den Bauern), so seien sie ein Dreck. Der Genosse zerreißt die Texte, reißt sich die Maske vom Gesicht.

Nach und nach wenden sich die Arbeiter erbost gegen die Agitatoren: Diese werden nicht nur als Unruhestifter, sondern als Fremde, als Ausländer erkannt, als solche gebirandmarkt. Und es beginnt eine Verfolgungsjagd, an der viele Kanonenboote teilhaben.

Die Agitatoren kommen an die Grenze. Gezwungen, ihre Arbeit in einer äußerst prekären Situation fort zu setzen, überdies unter Zeitdruck (ihnen bleiben wenige Minuten!), entscheiden sie sich, den jungen Genossen zurück zu lassen. Damit er aber nicht kenntlich ist für die Verfolger, beschließen sie, ihn umzubringen und in die Kalkgrube zu werfen. Sie fragen um sein Einverständnis. Nach längerem Schweigen gibt er sein Einverständnis. Er wird erschossen und in die Kalkgrube geworfen.

**VIII. Schluss:** Die Agitatoren bitten den Kontrollchor um ihr Urteil: War ihre „Maßnahme“ richtig, d.h. den Umständen angemessen?

Der Kontrollchor bejaht<sup>58</sup> – „Nur belehrt von der Wirklichkeit, können wir die Wirklichkeit ändern.“

---

<sup>57</sup> Komponiert als Trauermusik – warum?

<sup>58</sup> Allerdings in e-moll, wiederum aufnehmend die ersten Takte des Eingangschores der Matthäuspasion: Einverstanden mit Golgatha? Hat Eisler, mitsamt dem Eingangschor, die Vorgänge der Passion aufgerufen?