

„MASSLOS VERMESSEN“: Die Frage nach einem politischen Theater der Zukunft

„Die Maßnahme“ von Bertolt Brecht als szenische
Umsetzung der Lehrstücktheorie

Bachelorthesis von Liliane Koch

Zürcher Hochschule der Künste
Departement Darstellende Künste und Film
Vertiefung Dramaturgie

Betreuender Dozent: Dr. Jochen Kiefer
Zweitkorrektorin: Dr. Andrea Gleiniger

eingereicht am: 15.12.2014

Inhalt

Eine erklärende Einführung.....	4
Zum besseren Verständnis der NEUEN DRINGLICHKEIT.....	6
1 Lehrstück „Maßnahme“.....	8
1.1 Zur Entstehung des Lehrstücks.....	8
1.2 Das Lehrstück bei Bertolt Brecht.....	11
1.3 Zu Brechts Lehrstücktheorie.....	13
1.4 Kurzer Abriss des Lehrstückdiskurses.....	15
1.5 „Die Maßnahme“ als Text.....	17
1.6 (Aufführungs-) Geschichte der „Maßnahme“.....	24
1.6 Lehrstücktheorie in der künstlerischen Umsetzung durch She She Pop.....	28
2 Szenische Forschung zur Maßnahme.....	32
2.1 Versuchsanordnung.....	32
2.2 Versuchsaufbau.....	33
2.3 Die Textfassung.....	34
2.4 Raumaufteilung und -einsatz.....	36
2.5 Letzte Vorbereitungen.....	37
2.6 Versuchsdurchführung.....	38
2.7 Diskussion.....	42
2.8 Die Fragebögen.....	43
2.8.1 Der politische Lehrwert für den Ausführenden.....	44
2.8.2 Politische Einwände gegen Lehrtendenzen in der Maßnahme.....	45
2.8.3 Angemessenheit der Form für den Zweck / Andere Vorschläge.....	46
2.9 Auswertung der Diskussion und der Fragebögen.....	48
2.10 Einfluss auf die Weiterarbeit der neuen Dringlichkeit.....	49
3. Fazit.....	51
4. Versuch eines Ausblicks auf ein politisches Theater der Zukunft.....	53
Literaturverzeichnis.....	57
Abschliessende Erklärung.....	61
Anhang.....	62
Flyertexte der neuen Masslosigkeit.....	62
Gespräch mit Ilia Papatheodorou.....	63

„es sind nur die proletarischen zuschauergeschichten, die mitunter von der betrachtung der schilderung [auf] zur betrachtung des geschilderten übergehen, dem verfasser ist ein fall bekannt, wo ein stück dieses typus¹, das die folgen des verbots der abtreibung behandelte, mehr als ein künstlerisches erlebnis, nämlich eine praktische kampagne auslöste, die eine kostenlose verabreichung von verhütungsmitteln durch die städtischen krankenkassen forderte und auch erreichte.

eine sorgfältige untersuchung zeigt diesen fall einer technisch gesehen alten dramatik als deutlichen grenzfall. die handlungsweise der zuschauer verrät eine genauere kenntnis sozialer causalkomplexe als das stück selber sie vermittelt. Er zeigt vor allem die erstaunliche bereitschaft dieser zuschauergeschichten für eine dramatik neuer art, die gesellschaftlich eingreifendes verhalten der zuschauer ermöglicht, für eine dramatik, die genau abbildungen der wirklichkeit gibt, [indem sie] welche praktikable definition enthalten. Als beispiel dieser bereitschaft möge die skizze.² einer diskussion dienen, die zwischen dem verfasser und einem 300 mitglieder zählenden arbeiterchor in berlin über eine scene des stückes DIE MASSNAHME stattfand, das der chor aufzuführen im begriffe war.“

Bertolt Brecht³

¹ Das Stück auf das Brecht hier anspielt, war Credés' „§218“, das im Januar 1930 von Erwin Piscator uraufgeführt und bald ein Riesenerfolg wurde: Das Stück wurde innerhalb von 3 Monaten in 30 Städten vor über 100.000 Menschen gespielt und löste Demonstrationen gegen den §218 aus.

² Die Gesprächsskizze ist jedoch anscheinend nie geschrieben worden oder verloren gegangen.

³ Zitiert aus Steinweg 1976, S. 113

Eine erklärende Einführung

Immer wieder wird diskutiert, welches politische Potenzial Theater hat. Diese Frage begleitet auch mich seit Beginn durch die letzten dreieinhalb Jahre meines Studiums. Dies äußert sich in meinem künstlerischen Schaffen mit dem paradoxen Kollektiv NEUE DRINGLICHKEIT⁴, als dessen Teil ich mich verstehe. Eine der in diesem Rahmen entstandenen Arbeiten möchte ich in dieser Thesis genauer untersuchen. Die Arbeit kreist um das Grundthema der Ethik „Was ist zu tun?“.

Diese Frage stellte ich mir während meines Studiums wiederholt aus Perspektive der angehenden Dramaturgin. Wie könnte ein „Theater der Zukunft“ aussehen? Wie kann man das politische Potenzial⁵ des Theaters als Möglichkeitsraum nutzen? In diesem Zusammenhang stieß ich wieder⁶ auf Brechts Lehrstücktheorie. Es kam der Wunsch auf, diese Theorie genauer zu untersuchen und in einer szenischen Forschung möglichst konsequent umzusetzen.

In einem Gespräch mit Manfred Wekwerth⁷ sagte Brecht über „Die Maßnahme“, dieses Stück zeige am besten seine Vision des Theaters der Zukunft.⁸ Davon angeregt, wuchs der Plan, „Die Maßnahme“ umzusetzen und dabei Brechts Lehrstücktheorie wörtlich zu nehmen. Wie im Einstiegszitat zu dieser Arbeit deutlich wird, gab es offensichtlich eine ähnliche Untersuchung Brechts. Die Aufzeichnung dazu scheint jedoch verloren gegangen zu sein. Dies diente als weitere Motivation einen Versuch in diese Richtung zu unternehmen. Nicht der Zuschauer solle etwas lernen, sondern der Spielende, besagt die Idee. Es würde also in unserem Versuch keine Zuschauer geben. Das Experiment fand am 6. Februar 2014 auf Bühne A im Theater der Künste der ZHdK statt.

Die Recherche für die vorliegende Arbeit erfolgte im Hinblick auf das szenische Experiment. Formuliert wurde sie, nachdem das Experiment verwirklicht worden war und ist gleichzeitig eine Reflexion desselben. Zwar beziehe ich mich auf Brechts Lehrstücktheorie und gehe in groben Zügen auf den vorangegangenen Lehrstückdiskurs ein, jedoch ist diese Thesis kein Versuch, die Brechtforschung in all ihren Facetten zu erfassen oder gar sich in diese einzugliedern – dies würde ihren Rahmen sprengen. Das Interessante an dem Bild von Brecht, das nicht nur in den Massenmedien⁹, sondern auch in der Forschung divers ist,

⁴ Auf die besondere Formation dieses Kollektivs werde ich im folgenden Kapitel näher eingehen

⁵ Ich gehe von der Grundannahme aus, dass alles künstlerische Schaffen eine politische Dimension hat und besonders dem Konzept des Theater ein grosses Potenzial zugrundeliegt in der Möglichkeit über den vielbeschriebenen, einzigartigen „Live-Moment“ Begegnungen einzuleiten und Diskurse anzuregen.

⁶ „wieder“, weil es im Bundesland Hessen, wo ich 2009 mein Abitur machte, zum Kanon eines jeden Gymnasiasten gehört.

⁷ Meisterschüler von Bertolt Brecht. Intendant des Berliner Ensembles von 1977 bis 1991

⁸ Vgl. <http://www.manfredwekwerth.de/brechttheater2004.html> gesehen am 19.11.2014

⁹ Bei der Brecht-Sondersendung des Literarischen Quartetts zu Brechts 50. Todestages am 11.8.2006 wurden sehr widersprüchliche Positionen der vier Literaturkritiker deutlich. Peter Rühmkorf betonte Brechts herausragende Qualität als Lyriker, Iris Radisch beobachtete eine zunehmende Versachlichung in Brechts Ton und bedauerte diesen Umstand, Helmut Karasek kanzelte Brecht als marxistischen Dogmatiker ab, während Marcel Reich-Ranicki die These vertrat, Brecht sei grundsätzlich ein unpolitischer Mensch, jedoch dafür umso überzeugter Theatermacher gewesen

ist die Zerstückelung in unterschiedliche Aspekte seines Seins, Schaffens und Wirkens: Aufschlussreich ist dazu beispielsweise ein Blick in die sehr verschiedengestaltigen Biografien Brechts: So gibt es „Brecht und die DDR“, „Brecht in Amerika“, „Brecht in Augsburg“, „Brecht in Buckow“, „Brecht in Skandinavien“, „Brecht und die Frauen“, „Brecht und der Sport“, um nur einige Titel zu nennen, die erscheinen, wenn man im Verzeichnis der Zentralbibliothek Zürich (ZB) „Bertolt Brecht“ eingibt. Dieser Herangehensweise werde ich mich anschließen und mich auf Brecht in der Lehrstückphase und besonders seine persönlichen und theoretischen Schriften diesbezüglich konzentrieren. Diese Phase seines Schaffens umfasst den Zeitraum seines Lebens zwischen 1929 und 1935. Auf Brecht als Figur¹⁰, Autor und Theatermacher werde ich nur am Rande eingehen.

Diese Bachelorthesis habe ich aus der Perspektive einer praktisch ausgebildeten Theatermacherin formuliert, die im Dramaturgiestudiengang der ZhdK ihren Schwerpunkt auf szenische Forschung gelegt hat.

Als zweiten Teil der Einleitung werde ich zunächst die Arbeit des Kollektivs NEUE DRINGLICHKEIT näher erläutern, um die Position, aus der ich spreche, zu verdeutlichen.

Dann folgt ein Exkurs über das Lehrstück, seine Entstehung in der Zusammenarbeit von Brecht und Hindemith, eine Beschreibung der Lehrstücktheorie Brechts, ein kurzer Abriss des Lehrstückdiskurses sowie beispielhaft die Schilderung eines Versuchs der theatralen Umsetzung der Lehrstücktheorie durch das Kollektiv She She Pop am Staatstheater Stuttgart. Exemplarisch werde ich „Die Maßnahme“ als Stücktext betrachten und seine Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte näher untersuchen.

In einem zweiten Teil folgen eine Versuchsbeschreibung der szenischen Forschung sowie eine Reflexion der Umsetzung einer Theorie des Lehrstücks, die nicht einmal vom Autor selbst so konsequent verfolgt wurde, und seine Wirkung an diesem Abend. Die Rückmeldefragebögen (wir haben die von Brecht für das Publikum entwickelten Fragebögen von 1930 verwendet) werden in einem gesonderten Kapitel behandelt und Auswirkungen auf das künstlerische Schaffen der NEUEN DRINGLICHKEIT dargestellt.

Zum Schluss werde ich hoffentlich der Vision eines politischen Theaters der Zukunft und was wir daraus von Brecht lernen können, einen Schritt näher gekommen sein.

¹⁰ „Figur“ meine ich hier auch im Sinne von Mythos, das wofür Brecht steht, nicht nur als Mensch, sondern als bedeutender Künstler im 20. Jahrhundert, der nun in den Reihen der „Klassiker“ zu finden ist.

Zum besseren Verständnis der NEUEN DRINGLICHKEIT

Das paradoxe Kollektiv¹¹ NEUE DRINGLICHKEIT (nD)¹² zu dem ich gehöre, versucht in einer künstlerischen und aktivistischen Praxis die Grenzen zwischen Kunst und Politik auszuloten. Gegründet hat sich das Kollektiv am 3. Dezember 2010 aus Empörung über die vom Schweizer Stimmvolk angenommene Ausschaffungsinitiative und die ihr vorangegangene Kampagne. In der Gründungsphase der (nD) war ich selbst noch nicht dabei.

Die ursprüngliche Idee der (nD) war es, eine Bewegung zu sein. Gegründet an der ZHdK, richtete sich diese zunächst an Kunst- und Theaterstudierende und deren Freunde. Bei dem „Spontanfestival gegen Fremdenfeindlichkeit“ im Dezember 2010 kamen viele, die sich angesprochen fühlten und mittun wollten. Unter dem Motto „Folge Deiner Dringlichkeit“ fanden offene Treffen statt, bei denen alle mit möglichst gleichen Redeanteilen ihre Anliegen vorbrachten. Zu Beginn gingen die Themen stark von der ZHdK aus. So bildete die (nD) eine Plattform, die Kunst weniger ästhetisch, sondern vielmehr politisch reflektieren wollte, was von vielen Studierenden als Defizit des Curriculums wahrgenommen wurde. Doch es gab gleichzeitig den Impuls der (nD), Aktionen zu planen, die auf gesellschaftliche Missstände aufmerksam machen sollten. So z.B. im Dezember 2010 die „Schafsaktion“, bei der sich Schauspielstudierende als weiße Schafe und ein schwarzes Schaf¹³ verkleideten, wobei das schwarze Schaf von den weißen ausgegrenzt und schikaniert wurde.

Meine erste Aktion mit der neuen Dringlichkeit war die Goldarmee, die am 14. Oktober 2011 auf dem Paradeplatz zu Beginn der Zürcher Occupy-Bewegung auftrat. Die Vertreter der (nD) hüllten sich in goldene Kostüme oder bemalten ihre Gesichter golden und „schützten das Schweizer Gold“ auf dem Paradeplatz mit Papp-Gewehren. Das Foto der Aktion erreichte den 3. Platz beim „Swiss Press Photo Award“ in der Kategorie „Aktualität“¹⁴.

¹¹ Es ist Teil der Paradoxie des Kollektivs, dass über bestimmte Fragen konstant Uneinigkeit herrscht, was eine permanente Diskussionskultur und gegenseitiges Hinterfragen evoziert und aufrecht erhält. Eigentlich ist es nach (nD)-Grundsätzen gar nicht möglich, dass ich allein einen Artikel über unsere Arbeit schreibe, darum zitiere ich nun außerdem Maja Leos Bachelorthesis „Who is the everyone here? - Möglichkeiten nicht-dienstbarer Partizipation“ von 2013 für den Studiengang Mediale Künste an der ZhdK: „Das paradoxe Kollektiv [...] bezeichnet sich deshalb als paradox, weil es zwar über ein abgrenzbares Organisationsteam verfügt, sich aber trotzdem im Versuch der Öffnung befindet. Das heißt, Kollaborationen werden gesucht, in denen Autorschaft distribuiert werden kann, dekonstruiert und unwichtig wird, damit an die Stelle der Autorschaft der Diskurs treten kann.“

¹² Im Folgenden werden ich das Kollektiv mit der offiziellen Abkürzung „(nD)“ benennen.

¹³ Inspiriert vom damals omnipräsenten Plakat der SVP, das die lancierte Masseneinwanderungsinitiative bewarb

¹⁴ Hier der Link zu dem Foto von Ennio Leanza: <http://www.swisspressphoto.ch/de/photographer/ennio-leanza#viewer>, gesehen am 14.12.2014 um 17:11 Uhr

Die Regel ist, jeder darf sein Projekt¹⁵ unter dem Namen (nD) herausbringen unter der Bedingung, dass man seinen Namen (oder mehrere) davorstellt. So soll der Eindruck vermieden werden, diese Person oder dieser Personenzusammenschluss spreche für alle, die sich der (nD) zugehörig fühlen.

Das einzige Projekt, das je mit dem gesamten Kernteam realisiert wurde, ist die sechswöchige Kurationszeit an der Südbühne der Gessnerallee von Mai bis Juni 2013. Der Titel „Let's talk about money, honey“ war Konzept. Ziel der Kurationszeit war es, einen Raum zu öffnen, in dem Experten, Laien, Interessierte über Geld sprechen konnten. Das Kurationsprinzip war von den Spontanfestivals übernommen: Es fand keine Auswahl durch das Kurationssteam statt, alle Beiträge wurden eingeladen und gezeigt.

Die (nD) bemüht sich, nicht mit einer Stimme, sondern mit vielen Stimmen zu sprechen, in der öffentlichen Wahrnehmung nicht ein Gesicht, sondern viele Gesichter zu haben und weiterhin offen zu bleiben für neue Stimmen und Gesichter. Nur so kann die Diversität und produktive Widersprüchlichkeit der künstlerischen, politischen und aktivistischen Entäußerung der (nD) weiter Bestand haben.

Auch der Arbeitsschwerpunkt weitet sich auf andere Länder und Orte aus. Längst ist das Kollektiv nicht mehr auf Zürich begrenzt. So finden mittlerweile Projekte in Georgien oder Israel statt. Der Tatsache geschuldet, dass einige Teile des Kernteam nun in Deutschland wohnen, finden auch dort Projekte unter dem Label (nD) statt.

Man kann die Praxis der (nD) in drei Teilen beschreiben. Es handelt sich hierbei jeweils um eine Auswahl¹⁶ in Form einer Auflistung.

Die aktivistische Praxis: siehe Schafaktion, Goldarmee, Capture the Flag.

Eine Plattform für Andere zur Verfügung stellen: siehe Workshops in Georgien und Israel, Spontanfestivals, sowie „Let's talk about money, honey“.

Die Eigenproduktionen: siehe „Kamera Directa“, „Ich möchte mit dir tanzen, in mir eingebranntes Bild des ägyptischen Revoluzzertums I und II“, „Brazilification“, „Fürchtet Euch nicht – ein politisches Weihnachtsmärchen“, „Schwäche für die Schwachen“, „POST IT“, „Die Maßnahme“, „Neue Männlichkeit“.

¹⁵ Unter „Projekt“ verstehe ich hier eine künstlerischen Produktion. Ein Blick auf den Blog der (nD) wird zeigen, dass es schwierig ist, ihn in diesem Zusammenhang genauer einzugrenzen. Es gab Sticker-Aktionen, Tram-Gesänge, Kurationen, Theaterabende, Ausstellungen, Performances, Spieleabende, offene Treffen - um nur Einiges zu nennen.

¹⁶ Eine Beschreibung aller Aktionen und Projekte findet sich auf dem nd-Blog dem Menüpunkt „PROJECTS“: <http://www.nd-blog.org>, gesehen am 18.11.2014 um 17:32 Uhr

1 Lehrstück „Maßnahme“

1.1 Zur Entstehung des Lehrstücks

Das Lehrstück war keine alleinige Erfindung Brechts, so gab es unter klassischen Komponisten eine Debatte darum, wie man Wege finden könne, die Kluft zwischen Neuer Musik und Publikum zu verringern. Es gab das Lager um Arnold Schönberg, das sich mit Publikumszahlen oder Zugänglichkeit bewusst nicht befassen wollte und das andere Lager, dem dies sehr wohl ein Anliegen war. Ein Protagonist dieser Diskussion war der Musiker und Komponist Paul Hindemith. Im Jahr 1927 fand erstmalig das Donaueschinger Musikfest, das Hindemith maßgeblich mitgestaltete, in Baden-Baden statt, wurde vom Rundfunk unterstützt und jährlich wiederholt. 1929, dem Jahr der Entstehung des Lehrstücks, war das Thema „Gebrauchs- und Gemeinschaftsmusik“.

Heinrich Strobel führt dies näher aus: „Man sucht den Hörer zu reaktivieren, ihn aus seiner genießerischen Passivität zu erlebnishafter Anteilnahme an neuen Werken bringen“¹⁷. So sehr dies nach Brechts Handschrift klingt, so sehr zeigt es doch, dass Brechts Thesen auch aus seiner Zeit heraus entstanden und dort verankert sind. Hindemiths und Brechts erste Zusammenarbeit war das „Badener Lehrstück vom Einverständnis“, in der die beiden Künstler die klare (und neuartige) Ästhetik des Lehrstücks entwarfen. Brecht schrieb im Programmheft „Deutsche Kammermusik Baden-Baden“ 1929:

„Das 'Lehrstück', gegeben durch einige Theorien musikalischer, dramatischer und politischer Art, die auf eine kollektive Kunstübung hinzielen, ist zur Selbstverständigung der Autoren und derjenigen, die sich dabei tätig beteiligen, gemacht und nicht dazu, irgendwelchen Leuten ein Erlebnis zu sein. Es ist nicht einmal ganz fertig gemacht. Das Publikum würde also, *sofern es nicht bei dem Experiment mithilft*, nicht die Rolle des Empfangenden, sondern eines schlicht Anwesenden spielen.“¹⁸

Zu Beginn war also – laut Brecht - das Lehrstück eine „kollektive Kunstübung“. Das Publikum wird in dieser Skizze von Brecht zwar nicht aus der Versuchsanordnung ausgeschlossen, aber nicht zum Adressaten einer „Lehre“, sondern zum stillen Beobachter eines Experiments gemacht. Die Zuschauer sollen nichts erleben, sondern alle direkt an dem Experiment Beteiligten, sollen etwas erfahren. Es geht hier in erster Linie um formales Ausprobieren und ein Lernen daraus. Hindemith geht in seiner Vorstellung davon, was das potenzielle Publikum während der Aufführung eines Lehrstücks betrifft, sogar noch weiter:

„Das Stück ist nicht zur Verwendung in Theater- und Konzertaufführungen gedacht, bei der einige durch ihre Produktionen eine Menge belustigen oder erbauen. Das Publikum ist als handelnde Person an der Aufführung beteiligt: es singt die in der Partitur der „Menge“ zugewiesenen Sätze. „Einzelne“ aus der Menge, die vorher die betreffenden Stellen einstudiert hatten, singen diese unter Leitung eines Dirigenten (oder Vorsängers) erst der Menge vor. Diese wieder-

¹⁷ Aus Strobels Artikel *Filmmusik und Kurzoper*. Erschienen im Berliner Börsencourier vom 18. Juli 1928 zitiert nach Martin, Dieter: *Brecht – Hindemith – Benn: Konkurrenz ums Lehrstück*. in Aurnhammer, Frick, Sasse, *Gottfried Benn – Bertolt Brecht, Das Janusgesicht der Moderne*. Würzburg, 2009, S.115

¹⁸ Ebd. S.32

holt sodann. Bei Aufführungen in nicht allzu großem Kreise dürfte dieses Vorsingen als Anweisung für die Menge genügen.¹⁹

Das Publikum wird also direkt in die Aufführung eingebaut, indem es den Chor der „Menge“ gemeinsam singt. Die Theateraufführung mit Einbezug der Zuschauer wird in ihrer darauffolgenden Arbeit „Lindberghflug“ - diesmal gemeinsam mit Kurt Weill - noch weiter gedacht: Es gibt das Stück mit professionellem Orchester im Radio zu hören. Doch ausgehend von der These „musik machen ist besser als musik hören“, war die Idee bei der konzertanten Aufführung des Radiosenders, der Hörer sitze zu Hause mit einer Partitur des Lindberghflugs, da dies der Part ist, bei dem man als Akteur am meisten „lernen“ könne. Der Zuhörer bekomme also nur seinen Einsatz und müsse die Musik für Lindbergh selbst produzieren. In dieser Form wurde das Stück zwar nie ausgestrahlt, aber es gab die besagte öffentliche Generalprobe des Lindberghflugs vor Fachpublikum. Bei dieser wurde das Orchester mit „Rundfunk“ auf der einen Seite überschrieben und über dem Kopf des Lindbergh-Interpreten mit Partitur in der Hand in angedeuteter Wohnung war das Wort „Hörer“ zu lesen. Der Zuschauer sähe also, dass Rundfunk und Hörer gemeinsam das Werk aufführten, und zwar so, dass der Rundfunk dem Hörer all das ins Haus lieferte, was der Hörer selbst schwer erzeugen könne, aber benötige, um seinen Part ausfüllen zu können. Der Rundfunk lieferte die Stimme der gegnerischen Elemente, des Nebels, der Stürme, des Schlafs, die Chöre zweier Kontinente und auch die illustrativen Elemente, wie das Motorengeräusch etc. Brecht lieferte selbst die Einwände in der Einführungsrede zur konzertanten Aufführung:

„Sie werden einwenden, daß dieses Experiment sobald nicht durchgeführt werden kann. Ganz abgesehen von den organisatorischen Schwierigkeiten – es müssten ja dem Hörer Partituren ins Haus geliefert und eine große Propaganda entfaltet werden - und abgesehen von den pädagogischen Schwierigkeiten (es müssten breite Massen musikalisch geschult werden). Sie werden aber vor allem fragen, warum soll der Hörer Musik machen, wenn ihm niemand zuhört, also nur für sich selbst.“²⁰

Doch ebendies sei, so Brecht, die Idee dahinter: Die Selbstermächtigung des sonst passiven Zuhörers, der nun, zusammen mit der Figur Lindbergh und deren Aneignung, etwas lernt. Begleitet von einem Rundfunkorchester in seinem eigenen Wohnzimmer bzw. Klassenzimmer, denn Brecht und Hindemith verbinden das Modell des Radiolehrstücks mit einer Aufforderung an die Lehrpersonen, es von Schülern einüben zu lassen.

Von dieser nicht unproblematischen Idee einer musikalischen Erziehung der Massen, die mit dem Radio mitspielen, distanziert Brecht sich jedoch bald. Noch 1930 kommt es zwischen Brecht und Hindemith zum Bruch. Brecht wendet sich von der Theorie Hindemiths ab, die einen freieren Umgang mit Text und Musik fordert, dem Ausführenden viel Freiheit läßt bei der Auswahl der Szenen, Weglassen von Liedern oder gar Hinzufügen von Fremdmaterial:

„Da das Lehrstück nur den Zweck hat, alle Anwesenden an der Aufführung eines Werkes zu beteiligen und nicht als musikalische und dichterische Äußerung in erster Linie bestimmte Eindrücke hervorrufen will, ist die Form des Stückes dem jeweiligen Zwecke nach anzupassen. Der in der Partitur angegebene Verlauf ist demnach mehr Vorschlag als Vorschrift. Auslassungen, Zusätze und Umstellungen sind möglich. Ganze Musiknummern können wegleiben [...] Andere Musikstücke, Szenen, Tänze oder Vorlesungen können eingefügt werden, wenn es nötig ist und die eingefügten Stücke nicht den Stil des ganzen stören. Kleinere Übungen können darin

¹⁹ Hindemith, Paul: *Lehrstück*. Mainz, 1929 aus dem *Vorwort zur Partitur*. S.8

²⁰ Ebd. S. 40

bestehen, das Examen allein oder den Anfang und das Examen auszuführen. Andere Teile können ebenso gut allein geübt werden. Dem die Übung Leitenden und den Ausführenden ist es überlassen, die für ihren Zweck passende Form zu finden.²¹

Dieses Konzept, das dem der Arbeit der (nD) sehr entgegenkommt,²² ist Brecht zu dehnbar, zu sehr auf die Ästhetik und musikalische Erziehung und zu wenig auf den politischen Effekt bedacht, zu „seicht und harmonisch“. Später schreibt er, die Baden-Badener Aufführung sei lediglich zur Selbstverständigung und einmalig gedacht gewesen. Des weiteren fände er es schade, dass der einzige Schulungszweck ein musikalischer und formaler gewesen sei.

„Selbstverständlich wäre der Lehrwert einer solchen musikalischen Übung an einem 'besinnlichen und die Fantasie des Übenden ansprechenden' Text viel zu gering. Selbst wenn man erwartete, daß der einzelne 'sich in irgendwas dabei einordnet' oder daß hier auf musikalischer Grundlage gewisse geistige formale Kongruenzen entstehen, wäre eine solche künstliche und seichte Harmonie doch niemals imstande, den Menschen unserer Zeit mit ganz anderer Gewalt auseinander zerrenden Kollektivbildungen auf breitester und vitalster Basis auch nur für Minuten ein Gegengewicht zu schaffen.“²³

Zudem fügt er später hinzu, die Aufführung in Baden-Baden sei eine Fehlkonstruktion gewesen, da man wenigstens die Figur Lindberghs von einem Chor hätte darstellen sollen, denn nur durch das gemeinsame Ich-Singen hätte etwas von der pädagogischen Wirkung gerettet werden können.

Das Gedankenspiel Hindemiths und Brechts ist für den heutigen Leser nach wie vor interessant, doch es bleibt die Schwierigkeit der Organisation. Auch bei dem Experiment der (nD) belief sich die Vorbereitung zu großen Teilen auf Einladungen, Verteilung von Flugblättern, persönliches Ansprechen und Anschreiben.

In einer Handschrift in einem seiner Notizbücher schrieb Brecht weniger formal und inhaltlich über den Bruch mit Hindemith:

„Baden Baden
als ich merkte daß das hervorstechendste vor allem seine originalität war rückte ich sozusagen ab. Dabei wäre es ungerecht zu behaupten, daß mir nichts gefiel: die musik gefiel mir. Sie war unoriginell.“²⁴

Auch Hindemith, dessen Ansatz der Umsetzung der (nD) in seiner Offenheit nahe kommt, wendet sich enttäuscht von Brecht ab. Im Nachspiel der Baden-Badener Uraufführung des Lehrstücks zeigen sich unüberwindbare ideologische Gegensätze zwischen Brecht und Hindemith.

Im zweiten Heft der „Versuche“ druckt Brecht eine stark überarbeitete Fassung des Lehrstücks und macht durch ein Verbot der Verwendung seines ursprünglichen Textes eine Wiederaufführung unmöglich. Dies war eine eindeutige Provokation gegenüber Hindemiths Theorie. „Die Maßnahme“ wurde schließlich zum letzten Streitpunkt zwischen den beiden

²¹ Ebd. S. 35-36

²² Siehe Kapitel dieser Arbeit *Versuchsaufbau*. und *Textfassung*.

²³ Ebd., S. 60

²⁴ Steinweg 1976, S. 60

Künstlern, da Eisler und Brecht sich weigerten, sie dem Programmausschuss für das Musikfest 1930, wofür sie ursprünglich vorgesehen gewesen war, vorzulegen.

Hindemith wollte das Lehrstück nach dem Ende der Zusammenarbeit mit Brecht jedoch nicht aufgeben und suchte nach einem Librettisten, der ihn nicht politisch vereinnahmen würde. Stattdessen fragte er nach einem Text, der sich dem Lehrstück zwar typologisch anschließen, in seiner Ideologie aber unverfänglicher bleiben sollte:

„Inhalt wäre am besten eine Abhandlung über irgendeinen ganz allgemeingültigen Begriff – Dankbarkeit, Liebe zur Musik usw. - vielleicht auch irgendwas belehrender Natur; etwas, das so leicht begreiflich und selbstverständlich ist, daß sich 5000 Leute sogleich damit einverstanden erklären können.“²⁵

So stieß Hindemith bereits im Frühsommer 1930 – also zeitnah zur letzten Zusammenarbeit mit Brecht – auf Gottfried Benn und initiierte eine Zusammenarbeit mit diesem stilistischen Antagonisten Brechts in der Literaturszene.²⁶

1.2 Das Lehrstück bei Bertolt Brecht

Als Lehrstücke gelten die Stücke aus der Phase zwischen 1929 und 1935. Brecht selbst versah nur einige Fragmente und die fünf hier aufgezählten Stücke mit der Bezeichnung „Lehrstück“: „Der Flug der Lindberghs“ (1929), „Das Badener Lehrstück vom Einverständnis (1929, zuerst nur „Lehrstück“), „Der Jasager und der Neinsager“ (1930, zuerst nur „Jasager“), „Die Maßnahme“ (1930, weitere Fassungen 1931 und 1938), „Die Ausnahme und die Regel“ (1930/31) und „Horatier und die Kuriatier“ (1934).

Brechts Lehrstücke wurden auch nach Ende der Kollaboration mit Hindemith musikalisch begleitet. Die weiteren Lehrstücke entstanden mit den Komponisten Kurt Weill (der schon bei „Das Badener Lehrstück vom Einverständnis mit Hindemith zusammenarbeitete, außerdem „Der Jasager und der Neinsager“), Hanns Eisler („Die Maßnahme“), Paul Dessau („Die Ausnahme und die Regel“) und Kurt Schwaen („Die Horatier und die Kuriatier“). Schwaen vertonte das Stück jedoch erst 1954/55 während Brechts Zeit am Berliner Ensemble und nannte es eine „Schuloper“.

Außerdem sollte man nicht den Einfluss von Elisabeth Hauptmann auf die Lehrstücke vergessen. So schreibt Fuegi in seinem (zwar umstrittenen²⁷) Werk „Brecht & Co“:

²⁵ Aus einem Brief von Hindemith an Eduard Reinacher, 14. April 1930. Zitiert nach Martin (siehe Anmerkung 2), S.125

²⁶ Vgl. Ebd. S.124-125

²⁷ Vgl. Z.B. Hellmuth Karaseks Artikel „Von Brecht vollbracht?“ im Spiegel vom 19.9.1994, in dem der sonst Brecht-kritische Karasek Fuegis Werk als „denkmalschänderisch“ bezeichnet (<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-9289344.html>), was laut Karasek jedoch keinen Brecht-Kenner schockieren dürfte. Denn: „So gut wie nichts daran ist neu, außer ein paar besonders schmutzige Wäschestückchen aus Sudelküchen der FBI- und der KGB-Archive.“

„Ohne ihre²⁸ Entdeckung der englischen Übersetzungen japanischer Theaterstücke und theoretischer Schriften von Arthur Waley dürfte das gesamte Genre der *Lehrstücke*, wie es in der Brechtwerkstatt entwickelt wurde, wohl kaum existieren.“

Des Weiteren waren Mitautoren der Lehrstücke Slatan Dudow, Emil Burri und Margarete Steffin.

Steinweg schreibt über das Lehrstück und die Ursache des kurzen Zeitraums, in dem die Brecht-Werkstatt diesen Stücktypus produzierte.

„Weil die Unterschiede zwischen Autor und Publikum [...] im Interesse der Massen immer mehr 'verschwinden' müssen [...], ist das Lehrstück der revolutionärste Stücktypus Brechts. Seine Ausarbeitung und Propagierung war infolge des – von der politischen Entwicklung erzwungenen – Rückzugs auf einen *mittleren Standort* nicht mehr möglich.“²⁹

Das Lehrstück war konzipiert als einfaches Singspiel für Laiengruppen wie Schulklassen oder Arbeiterchöre. Das vielleicht Revolutionäre, was Steinweg beschreibt, liegt in seiner Form. Entgegen der landläufigen Meinung handelt es sich bei Brechts „Lehrstück“ nicht um ein Stück, das den Zuschauenden, sondern den Spielenden belehren soll. Es geht Brecht um den Vorgang des Denkens auf der Bühne und dazu ist kein gefüllter Zuschauer-raum nötig. Der inhaltliche Themenkomplex des Lehrstückes dreht sich um das Verhältnis zwischen Individuum und Kollektiv. Diesem Verhältnis ist ein Ungleichgewicht eingeschrieben zu Ungunsten des Individuums. Ein wichtiges Schlagwort zum Schlüssel des Lehrstücks ist das „Einverständnis“. „Die einzige Möglichkeit im Lehrstück für das Individuum, zu gewinnen, ist in einer Art *Unio mystica* in der Masse aufzugehen, mit der Masse zu verschmelzen – in einem symbolischen oder gar biologischen Tod“³⁰, schreibt Thomsen.

Dies passiert im Lehrstück immer nach dem Prinzip einer utilitaristischen Abwägung nach dem „greater good“. Doch diese Abwägung ist nicht nur von der Gemeinschaft anzustellen, sondern ebenso vom angeklagten Subjekt selbst, das dem höheren Ziel³¹, das in der Handlung verfolgt wird, in irgendeiner Form im Wege steht. So wird der Protagonist im Lehrstück nicht nur passiv der Masse einverleibt, sondern er muss und soll sein Einverständnis dazu geben. Er soll die Situation nicht aus seiner Perspektive eines Opfers betrachten, sondern die Gesamtsituation reflektieren. Diese Multiperspektivität ist im Lehrstück grundlegend. So schrieb Brecht über die Maßnahme, es sei nur möglich, dieses Stück tatsächlich zu verstehen, wenn man sowohl die Perspektive des Kontrollchors, die Perspektive der Agitatoren, als auch die des Jungen Genossen eingenommen habe.

Als konkretes Beispiel beschreibe ich Aufbau und Plot von „Die Maßnahme“ und werde mich auch im Kapitel zu Brechts Theorie des Lehrstücks hauptsächlich auf seine Schriften zur Maßnahme beziehen. Brecht ist kein Theoretiker im herkömmlichen Sinne, seine Theorien entstanden nach seiner praktischen Erfahrung und seiner Erfahrung mit dem Publikum. In seinen Schriften zur Lehrstücktheorie ging es darum, seine Theaterpraxis und dieses neugeborene Genre der Lehrstücke zu erläutern. Auch Ilia Papatheodorou vom Kollektiv She She Pop sagte im Gespräch mit mir³², es sei nicht möglich, nur die Theorie Brechts

²⁸ Elisabeth Hauptmanns

²⁹ Zitat Steinweg 1972, S.123

³⁰ Thomsen, S. 29

³¹ z.B. der gelingenden Revolution in China in „Die Maßnahme“

³² Siehe Kapitel „Die Umsetzung der Lehrstücktheorie durch She She Pop am Staatstheater Stuttgart“

zu lesen. Durch das Anschauen der Lehrstücke selbst werde die Theorie erheblich klarer und anschaulicher. Darum beziehe ich mich auf die Lehrstücktheorie immer vor dem Hintergrund des Stückes „Die Maßnahme“.

1.3 Zu Brechts Lehrstücktheorie

Streng genommen existierte vor Reiner Steinwegs tiefgehender Auseinandersetzung mit diesem Stücktypus Brechts eine Theorie des Lehrstückes in der Forschung noch nicht. Knopf schreibt, erst Steinwegs Arbeit habe „aus dem vielfältigen Material des Archivs die Theorie zum Vorschein gebracht, die viel weitergeht als die Lehrstücke selbst, zugleich aber hilfreich ist, neue Aspekte an ihnen freizulegen“³³.

Inwiefern die Theorie sogar über die Stücke hinausgeht, wie Knopf ausführt, ist Teil der Untersuchung dieser Arbeit. Darum verwendet diese Thesis hauptsächlich Steinwegs Zusammenstellung der Originaldokumente³⁴ aus der Brechtwerkstatt³⁵ als Quelle. Des Weiteren ist es wichtig, dass Brecht selbst sich keineswegs als Theoretiker, sondern als Praktiker verstand und seine theoretischen Schriften eher als Reaktion auf das Unverständnis seiner praktischen Arbeiten gegenüber entstanden. Bei einigen der Textdokumente, die Steinweg zitiert, handelt es sich um handschriftliche oder mit Maschine getippte Notizen, deren flüchtig hingeworfener Charakter seinen Ausdruck in z.B. Rechtschreibfehlern findet.

Das erste Brecht zugeschriebene, wichtige Originalzitat von 1937 lautet: „es liegt dem Lehrstück die erwartung zugrunde, dass der spielende durch die durchführung bestimmter handlungsweisen, einnahme bestimmter haltungen, wiedergabe bestimmter reden usw. gesellschaftlich beeinflusst werden kann.“³⁶

Brecht schreibt dem Theater also ein revolutionäres Potenzial zu, ein Potenzial, Veränderungen im Denken des Spielenden hervorzurufen. Dies ist jedoch nicht die einzige Annahme, die dem Lehrstück zugrunde liegt. Das Zitat deutet außerdem an, dass Brecht davon ausgeht, die veränderte innere Haltung eines Individuums, könne zu Veränderungen im Denken einer Gesellschaft führen. Brecht spricht hier vom „spielenden“, was also darauf schließen lässt, das es nicht um das Belehren eines Publikums, sondern das Belehren der Akteur_innen gehe und er fährt mit der umso radikaleren Aussage fort, das Lehrstück benötige keine Zuschauer: „das Lehrstück lehrt dadurch, dass es gespielt, nicht dadurch, dass es gesehen wird. prinzipiell ist für das Lehrstück kein Zuschauer nötig“³⁷ [...].“

Daraus folgt, dass es bei der Umsetzung des Lehrstücks nicht darum gehen kann, ein leicht konsumierbares Produkt auf die Bühne zu bringen. Brecht betont im Gegenteil, dass „äs-

³³ Knopf, Jan (Hg.) „Brecht Handbuch. Bd. 1, Theater, Metzler, Stuttgart 1986, S. 419

³⁴ Zu finden in Steinweg 1976

³⁵ Wenn auch das Werk Fuegis „Brecht & Co“ umstritten ist (s.o. Fußnote 26), so halte ich doch seine Prägung des Begriffes „Brechtwerkstatt“ für sehr zutreffend und verwende diesen im Folgenden weiter.

³⁶ Steinweg 1976, S.164

³⁷ Steinweg 1976, S. 152

thetische massstäbe für die gestaltung von personen [...] im lehrstück außer funktion gesetzt³⁸ würden.

Das Lehrstück zeichnet sich laut Steinweg außerdem dadurch aus, keine Individuen, keine durch Schauspieler repräsentierte „Figuren“ gestalten zu wollen. Steinweg begründet dies damit, dass, wenn der Zuschauer fehle, niemand da sei, vor dessen Augen der Darsteller eine Figur entstehen lassen könnte³⁹. Doch auch wenn (wie z.B. in Brechts Uraufführung der „Massnahme“) die Rollen von Schauspielern übernommen würden, solle es dort nicht um eine täuschend echte Darstellung gehen: „Die schauspieler müssen dem zuschauer figuren und vorgänge entfremden, sodaß sie ihm auffallen“⁴⁰.

Die Spielweise solle also dem Denken, der Reflexion dienen. „Die Große Pädagogik verändert die rolle des spielens vollständig sie hebt das system spieler und zuschauer auf [...] sie kennt nur mehr spieler die zugleich studierende sind“⁴¹. Dieser Terminus des „Studierenden“ ist in diesem Zusammenhang interessant. Das Lernen beim Spielen solle man dem Spielenden also ansehen.

In einer weiteren Notiz zu den Lehrstücken konkretisiert Brecht dies mit den Worten: „wenn ihr ein lehrstück aufführt, müsst ihr wie schüler spielen. durch ein betont deutliches sprechen versucht der schüler immer wieder die schwierige stelle durchgehend ihren sinn zu ermitteln oder für das gedächtnis festzuhalten.“⁴²

Die Technik der Wiederholung und des langsamen Sprechens, bis der die Spielende sich den Inhalt der Worte vergegenwärtigt hat, ist also nicht nur mögliche Praxis beim Proben, sondern ausdrücklich von Brecht gewünscht. Außerdem sei es wichtig, den Stil der Lehrstücke möglichst einfach zu halten. Nicht nur der Text müsse verständlich sein, auch die Musik solle umsetzbar gestaltet werden: „Die Partien des Chors, des Orchesters und des Fernorchesters sind so leicht ausführbar, dass fast jede Vereinigung von Liebhabern sie bewältigen kann, sofern sie sich überhaupt ernsthaft dieser Aufgabe widmen will.“⁴³

Für Brecht spielte die Musik für das Lehrstück eine entscheidende Rolle. Er schrieb ihr eine große Wirkungskraft zu, besonders als Transportmittel von Emotionen. So schreibt er in einer Notiz, die nicht mehr genau zuzuordnen ist⁴⁴: „musik [als] *lautes fühlen* (wobei es gleichgültig ist, ob gesungen wird oder das 'werkzeugmachende tier' instrumente benützt) gibt dem fühlen des einzelnen, soweit es allgemein werden will eine allgemeine form, ist also organisation von menschen auf grundlage der organisation von tönen [...]“⁴⁵

³⁸ Ebd.

³⁹ Vgl. Knopf, Jan (Hg.) Band 1, S. 419

⁴⁰ So schreibt Brecht 1930, zitiert aus Steinweg 1976, S. 51. Dieser Satz wurde von jemandem aus der Brechtwerkstatt mit einem Rotstift umkringelt.

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd. S. 52

⁴³ Hindemith, zitiert nach Steinweg 1976, S. 36

⁴⁴ Steinweg vermutet, es könne im Zuge des Fatzerkommentares um 1937 entstanden sein (vgl. Steinweg 1976, S. 50)

⁴⁵ Steinweg 1976, S. 49

Für das unterstützende (Mit- oder Ein-)Fühlen sei also die Musik zuständig, während der Text eher zum Denken anregen solle. Dabei lehnt sich Brecht gegen einen Begriff des Denkens als rein passive, betrachtende Haltung auf:

„Die bürgerlichen filosofen machen einen großen unterschied zwischen den tätigen und den betrachtenden- diesen unterschied macht der denkende nicht. wenn man diesen unterschied macht, dann überlässt man die politik dem tätigen und die filosofie dem betrachtenden während doch in wirklichkeit die politiker filosofen und die filosofen politiker sein müssen. Zwischen der wahren filosofie und der wahren politik ist kein unterschied.“⁴⁶

Brecht sieht also das Politische nicht allein im Reflektieren oder sich Distanzieren, sondern im konkreten Durchspielen von möglichen Szenarien - im tätig werden. Dabei schreibt er dem Theater eine wichtige Funktion zu:

„Auf diese erkenntnis folgt der vorschlag des denkenden die jungen leute durch theaterspielen zu erziehen d.h. Sie zugleich zu tätigen und betrachtenden zu machen wie es in den vorschriften für die pädagogien vorgeschlagen ist.“⁴⁷

1.4 Kurzer Abriss des Lehrstückdiskurses

Trotz häufig geäußerter Kritik an den Lehrstücken gelten diese als Brechts innovativste Theaterform. So schreibt Jan Knopf: „Die Jahre 1928–1930, die Zeit der Lehrstücke und der Opern, bildeten den Höhepunkt in B.s dramatischem Schaffen.“⁴⁸

Als Grundlage des Lehrstückdiskurses verwendet die vorliegende Arbeit die wegweisende Schrift Reiner Steinwegs und seine aufwendige Aufarbeitung von 1972⁴⁹ und 1976⁵⁰. Steinweg vertrat 1972 die These, das Lehrstück sei die revolutionärste Form des epischen Theaters. Brecht hätte es aber aufgrund der politischen Lage nicht weiter verfolgen können. In einer jüngeren Arbeit von 1995 „Lehrstück und episches Theater“⁵¹ meint Steinweg zu erkennen, die Intention des Lehrstückes liege nicht in der Vermittlung marxistischer Grundsätze, sondern im Lehren der richtigen Haltung des Spielenden.

Der Begriff der Haltung ist bei Steinweg zentral. Steinweg sieht eine direkte Verbindung zwischen Haltung und Bewusstsein in der Brechtschen Theorie. Nach Brecht – so Steinweg – könne eine veränderte Haltung direkt auf das Bewusstsein einwirken.

⁴⁶ Ebd. S. 70 f: Steinweg überschreibt es „Aus dem Fatzter-Komplex“

⁴⁷ Ebd. S. 71

⁴⁸ Knopf, Jan (Hg.): *Brecht Handbuch. Bd. 1, Theater*. Stuttgart, 1986, S. 3

⁴⁹ Steinweg, Reiner: *Das Lehrstück, Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*. Frankfurt am Main, 1972

⁵⁰ Steinweg, Reiner (Hg.): *Brechts Modell der Lehrstücke, Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen*. Frankfurt am Main, 1976

⁵¹ Steinweg, Reiner: *Lehrstück und episches Theater*. Frankfurt am Main, 1995

Im Unterschied zu Steinweg fokussiert Klaus-Dieter Krabiel⁵² den Ursprung des Lehrstücks aus der Gebrauchsmusikbewegung am Ende der 20er Jahre. Er bezeichnet das Lehrstück als einen „Spieltyp“, der jedoch keinen großen Einfluss auf Brechts weitere Arbeit gehabt habe.⁵³ Dabei profitiert Krabiel von der genauen Analyse und Recherche Steinwegs. Susanne Winnacker urteilt: „Die Einbeziehung musiktheoretischer Erkenntnisse, so wünschenswert und geradezu Desiderat der Forschung sie in der Tat wäre, bleibt bei Krabiel allerdings nur Decorum, gerinnt zur ständigen, imperativen Haltung ihrer Notwendigkeit.“⁵⁴

Die Position Krabiels wird in der vorliegenden Arbeit – deren Fragestellung sich auf die Umsetzung der Lehrstücktheorie richtet und nicht auf die weitere Entwicklung Brechts als Dramatiker – nicht näher untersucht.

Günther Hartung⁵⁵ befindet sowohl Krabiels als auch Steinwegs Sichtweise für zu einseitig. Er führt diese Ungleichgewichte darauf zurück, dass Steinweg sich hauptsächlich auf Brechts ausformulierte Theorie zu den *späteren* und Krabiel sich auf die Entstehungsgeschichte der *ersten* Lehrstücke berufe. Hartung sieht in der „Maßnahme“ ein Schlüsselmoment der Lehrstücktheorie, da er davon ausgeht, die Basisregel der Lehrstücktheorie – nicht der Zuschauende solle lernen, sondern der Spielende – sei erst nach Entstehung und Prüfung der „Maßnahme“ nach der Uraufführung 1930 entstanden. Wann diese Theorie formuliert wurde, war für meine szenische Untersuchung ebenfalls nicht von Bedeutung. Daher konzentriere ich mich in der Hauptsache auf die Originaltexte der Lehrstücktheorie, wie sie von Steinweg zusammengestellt wurden.

Die neuere Forschung zu den Lehrstücken fragt nach dem Lehrstück als Tragödie. So vergleicht Christoph Menke in seinem Werk „Die Gegenwart der Tragödie“ das Lehrstück mit der antiken Tragödie. In der antiken Tragödie entsteht der tragische Moment in der schicksalhaften Determination des Protagonisten. Im Lehrstück hingegen muss der Protagonist sein Einverständnis geben. Der Konflikt werde nicht im antiken Sinne tragisch gelöst, sondern die Figur wird vor eine Wahl gestellt. Darum nennt Menke den Protagonisten des Lehrstücks einen „untragischen Helden“. Auch Menke spricht – wie Steinweg – von Haltung:

“Das Lernen, das das Lehrstück durch das Theater verspricht, besteht nicht in der Übermittlung von Gehalten, sondern einer Haltung; eine Haltung des versuchenden Selbermachens und –deutens, die gewinnt, wer zum Schauspieler seiner selbst wird. Diese Haltung

⁵² Krabiel, Klaus Dieter: *Brechts Lehrstücke. Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps*. Stuttgart, 1993

⁵³ Diese beiden sehr unterschiedlichen Positionen, führten zu einem Streit zwischen den Brecht-Forschern. Steinweg wirft Krabiel „Denken fürs Museum“ vor und Krabiel polemisiert gegen Steinweg mit der Frage, ob es nun um Weltveränderung oder Literaturwissenschaft gehen solle. Vgl.: Steinweg, Reiner: *Re-Konstruktion, Irrtum, Entwicklung oder Denken fürs Museum. Eine Antwort auf Klaus Krabiel*. In Hg.: Wilke, Judith; van Dijk, Maarten et al: *The Brecht Yearbook 20 / Das Brecht-Jahrbuch. Volume 20. Brecht Then and Now / Damals und Heute*. Madison 1995 und Krabiel, Klaus Dieter: *Literaturwissenschaft oder Weltveränderung: Bemerkungen zu Reiner Steinwegs Kritik*. In: van Dijk, Maarten et al (Hg.) „The Brecht Yearbook 21 – Intersections / Schnittpunkte“ Madison, 1996

⁵⁴ Winnacker, Susanne: *'Wer immer es ist, den ihr hier sucht, ich bin es nicht', Zur Dramaturgie der Abwesenheit in Bertolt Brechts Lehrstück 'Die Maßnahme'*. Frankfurt am Main, 1997, S.13

⁵⁵ Hartung, Günther: „Geschichte des Brechtschen Lehrstücks“. In: Ders. (Hg.): *Gesammelte Studien und Vorträge, Der Dichter Bertolt Brecht. Zwölf Studien*. Leipzig, 2004

führen die Figuren auf der Bühne vor, und die Zuschauer können sie ihnen im Leben nachmachen.“⁵⁶

Der Ansatz, das Lehrstück mit der Tragödie zu vergleichen, wird in meiner szenischen Umsetzung reflektiert und kommt auch im Interview mit Ilia Papatheodorou zur Sprache.

Lehmann betont, die Kühnheit des Konzepts der Lehrstücke liege in der Idee des Theaters ohne Zuschauer. In dem Aufsatz „Die Rücknahme der Maßgabe“⁵⁷ bezeichnet Lehmann „Die Maßnahme“ als einen Schlüsseltext Brechts.⁵⁸

„Die Leidenschaft des jungen Genossen ist Chiffre für das Inkommensurable des eigentümlichen Individuums, das keinem Maß gehorcht, aber zugleich und gerade darum die anarchische Kraftquelle für jene politische Bewegung beinhaltet, die ihn in die Kälte und die Kalkgrube wirft. [...] Durch eine subtile Ästhetik der Überspitzung sorgt der Text dafür, dass der Ausgang nicht als Antwort erscheint, die Massnahme nicht als Urteil. Gerade weil die Ratio *zu sehr* im Recht, der junge Genosse zu *offenkundig* im Unrecht ist, kann das Stück nicht als These gelesen werden.“⁵⁹

Es gibt außerdem Theorien zum Lehrstück als Anti-Oper⁶⁰, doch diese bleiben aufgrund des begrenzten Rahmens in der vorliegenden Thesis unberücksichtigt.

1.5 „Die Maßnahme“ als Text

Ich möchte ein Zitat von Steinweg voranstellen:

„Einen Textsinn aus den Lehrstücken zu entnehmen würde ihrer Intention zuwider laufen, da sie gar keine festen marxistischen Lehrinhalte, sondern soziale Haltungen vermitteln sollten und sich vornehmlich praktisch gegen die bürgerliche Konstitution richten.“⁶¹

Bei diesem Kapitel handelt es sich also nicht um eine oder gar meine Interpretation des Stückes „Die Maßnahme“, sondern um eine Aneinanderreihung von Beobachtungen und eine Zusammenfassung meines „close readings“ und meiner dramaturgischen Überlegungen⁶² mit besonderer Berücksichtigung des Verhältnisses Masse - Individuum. Ich beziehe mich hier ausschließlich auf die Fassung von 1931, die auch in den Gesammelten Werken abgedruckt ist, da ich diese für die Probe am 6.2.2014 hauptsächlich verwendet habe. Ich werde Kapitel für Kapitel chronologisch vorgehen. Eine Analyse wird später bei Zusam-

⁵⁶ Menke, Christoph: *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*. Frankfurt am Main, 2005, S. 145

⁵⁷ Lehmann, Hans-Thies: *Das politische Schreiben, Sophokles Shakespeare Kleist Büchner Jahnn Bataille Brecht Benjamin Müller Schleaf*. Berlin, 2012

⁵⁸ Vgl. Ebd. S. 307

⁵⁹ Ebd. S. 310

⁶⁰ Vgl. Wikipedia-Artikel zum Thema *Lehrstück*: [http://de.wikipedia.org/wiki/Lehrstück_\(Theater\)#Lehrst.C3.BCcke_als_Anti-Oper](http://de.wikipedia.org/wiki/Lehrstück_(Theater)#Lehrst.C3.BCcke_als_Anti-Oper)

⁶¹ Aus Steinweg *Lehrstück und episches Theater* 1995, zitiert aus Thomsen, Frank: *Wandlung des Ethikkonzepts in Brechts marxistischen Dramen von 1929-1945*. Frankfurt am Main, 2008

⁶² Siehe auch das Kapitel *Textfassung*, bei der Beschreibung meiner praktischen Arbeit

menfassung der Diskussion nach dem Versuch der neuen Maßlosigkeit⁶³ auf Bühne A vorgelegt.

In der „Maßnahme“ spielt die Ausgangssituation (oder das „Setting“, wie man in der praktischen Theatersprache sagen würde) im Gerichtssaal. Vier Agitatoren treten vor einen Kontrollchor und müssen vor ihm eine „Maßnahme“ verteidigen. Sie haben einen ihrer Genossen und Mitstreiter für die Revolution getötet. Nun erzählen sie in acht Bildern, wie es dazu kam und werden am Ende tatsächlich vom Kontrollchor freigesprochen. Denn schon zu Beginn wird behauptet, insgesamt sei das Vorhaben der vier Agitatoren gelungen. Die Revolution sei geglückt.

„Tretet vor. Eure Arbeit war glücklich. Auch in diesem Lande marschiert die Revolution und geordnet sind die Reihen der Kämpfer auch dort. Wir sind einverstanden mit Euch.“⁶⁴

So lautet die erste Replik, die der Kontrollchor an die vier Agitatoren richtet. Diese fassen sein Vergehen, als der Kontrollchor nach der Ursache der „Maßnahme“ fragt, knapp zusammen:

„Oftmals tat er das Richtige, einige Male das Falsche, aber zuletzt gefährdete er die Bewegung. Er wollte das Richtige und tat das Falsche. Wir fordern euer Urteil.“⁶⁵

Sie haben zwar schon für das Allgemeinwohl in erster Instanz entschieden, da sie den Jungen Genossen angelernt und mit nach China genommen hatten, doch nun müssen sie sich vor einer höheren Instanz verantworten. Die Geschichte ist also von der ersten Szene an klar und wir kennen ihren Ausgang. Der Junge Genosse wird sterben. Es ist sogar schon angedeutet, was der Grund sein könnte. Er wird nicht desertieren, sondern bleibt auf der Seite der Revolution. Brecht hält sich in diesem Lehrstück an die Prinzipien des epischen Theaters, wie er es in der Gegenüberstellung vom Dramatischen und dem Epischen Theater definiert:

„Dramatische Form des Theaters
(...)
Spannung auf den Ausgang

Epische Form des Theaters

Spannung auf den Gang“⁶⁶

Sie schildern nun anhand von Beispielen, in welchen Situationen der Junge Genosse mehr Last als Hilfe für die Revolution war. Dabei ist ausserdem die Spielweise entscheidend, die ebenfalls episch angelegt ist. So ist das ganze Stück als Rückblende aufgebaut und alle Figuren⁶⁷, die auftreten, werden von den Agitatoren nachgespielt. So handelt es sich einerseits um ein „Spiel im Spiel“ im traditionellen Sinne, doch mit einer Regieanweisung ver-

⁶³ Die Planungsgruppe der „Maßnahme“ nannte sich „neue Masslosigkeit“. Die Schweizer Schreibweise ist bewusst gewählt.

⁶⁴ *Die Maßnahme*. Brecht, GW II, Stücke 2, S. 634

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Aus *Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Brecht, GW XVII, S.1010

⁶⁷ Es ist schwierig, bei diesem Stück von „Figur“ zu sprechen, da dieser Begriff häufig eine Psychologie impliziert, um die es hier nicht gehen kann. Vielmehr handelt es sich um Repräsentanten gewisser Stereotypen, die bewusst in der Rollenbezeichnung keine Namen tragen. Doch da ich auch diesen Begriff problematisch finde, bleibe ich bei dem traditionellen Begriff der „Figur“ unter dem Vorbehalt, dessen Unzulänglichkeit an dieser Stelle mitzureflectieren.

bunden, die als „Brecht'sch“ bezeichnet werden kann. Die Geschichte des Jungen Genossen, die die Agitatoren erzählen, wird regelmäßig unterbrochen von einer sog. „Diskussion“ mit dem Kontrollchor, in dem dieser zuerst Fragen stellt und dann sein Einverständnis mit dem Handeln der Agitatoren bekundet. Dann fahren sie in der Erzählung nach einer kurzen Einkreisung des Themas mit den Worten „Wir zeigen es“ fort. Dies nimmt den Zugriff der Spieler, den Brecht 1938 in der „Straßenszene“ niederschreibt, vorweg.

„Es ist verhältnismäßig einfach, ein Grundmodell für episches Theater aufzustellen [...] Der Augenzeuge eines Verkehrsunfalls demonstriert einer Menschenansammlung, wie das Unglück passierte. Die Umstehenden können den Vorgang nicht gesehen haben oder nur nicht seiner Meinung sein, ihn „anders sehen“ - die Hauptsache ist, daß der Demonstrierende das Verhalten des Fahrers oder des Überfahrenen oder beider in einer solchen Weise vormacht, daß die Umstehenden sich über den Unfall ein Urteil bilden können.“⁶⁸

In 1. „DIE LEHREN DER KLASSIKER“ wird der Junge Genosse angeheuert. Er wird darauf vorbereitet, dass es ein hartes Stück Arbeit wird, die Revolution herbeizuführen. Er befindet sich an der Grenze zu China und ist bereits Sympathisant der Bewegung. Als die vier Agitatoren sich vorstellen und sagen, sie kämen aus Russland, ist er keineswegs überrascht. Er hat sie bereits erwartet. Nun zählt er eine Reihe von Missständen auf und fragt die Agitatoren nach jedem Punkt, ob sie in dieser Hinsicht Besserung bringen. Sie beantworten jede dieser Fragen mit „Nein“. So fasst er schließlich zusammen:

„Wir stehen Tag und Nacht in den Kleidern, gegen den Ansturm des Hungers, des Verfalls und der Gegenrevolution. Ihr aber bringt uns nichts?“⁶⁹

Auch die Antwort ist für den heutigen Leser recht unbefriedigend:

„So ist es: wir bringen nichts für euch. Aber über die Grenze nach Mukden bringen wir den chinesischen Arbeitern die Lehren der Klassiker und der Propagandisten: Das abc des Kommunismus; den Unwissenden Belehrung über ihre Lage, den Unterdrückten das Klassenbewusstsein und den Klassenbewussten die Erfahrung der Revolution. Von euch aber sollen wir ein Automobil und einen Führer anfordern.“⁷⁰

Die Agitatoren bringen also nichts für den Jungen Genossen und sein Dorf, sie fordern nur. Die Situation entbehrt nicht einer gewissen Komik⁷¹. Der Junge Genosse macht sich also gemeinsam mit den Agitatoren auf nach China, obwohl das Dorf, aus dem er stammt, seine Arbeitskraft dringend benötigt. Die Reise beginnt für ihn also bereits mit einem Opfer, das er der Revolution darbringt.

Schon in Bild 2. „DIE AUSLÖSCHUNG“ beginnt das Auflösen des Individuums in der Masse. Die Agitatoren und der Junge Genosse werden an der Grenze dazu angehalten, ihre Identität aufzugeben und eine chinesische Maske zu tragen. Die Unmöglichkeit des Gelin-

⁶⁸ Brecht, Bertolt *Die Straßenszene*. in Unseld, Siegfried (Hg): *Bertolt Brecht. Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*. Bd. 41, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1993, S.93 f

⁶⁹ *Die Maßnahme*. in Brecht, GW II, Stücke 2, S. 635

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Siehe Kapitel *Versuchsdurchführung*.

gens dieses Vorgangs⁷² in der Realität, unterstreicht den parabolischen Charakter dieses Lehrstücks.

Sein erster Auftrag in Bild 3. „DER STEIN“ ist es, die Reiskahnschlepper dazu zu bringen, neue Schuhe von ihrem Aufseher zu fordern. Mit den Schuhen, die sie tragen, rutschen sie aus und können die Arbeit nur unter erschwerten Bedingungen leisten. Er sieht sie ausrutschen und leiden und beschließt, neben ihnen zu gehen und immer wieder einen Stein unter den Fuß desjenigen zu legen, der wegrutscht. Schnell stellt sich das als zu anstrengend heraus. Außerdem hat er mit dieser dienenden Handlung erheblich an Status eingebüßt. Als er die Reiskahnschlepper nun dazu anstiften will, neue Schuhe zu fordern, wird nicht nur der Aufseher misstrauisch, sondern auch die Kulis⁷³ selbst.

„DER JUNGE GENOSSE: Ich kann nicht mehr. Ihr müsst andere Schuhe fordern.

DER KULI: Das ist ein Narr, über den man lacht.

DER AUFSEHER: Nein, das ist einer von denen, die uns die Leute aufhetzen. Hallo, fasst ihn!“⁷⁴

Der Junge Genosse wird verfolgt, sucht Hilfe bei den Agitatoren und vertreibt so die Revolutionszellen aus dem unteren Stadtteil.

Noch reagieren die Agitatoren großzügig und halten ihm die Worte des Genossen Lenin vor:

„Klug ist nicht, der keine Fehler macht, sondern
Klug ist, der sie schnell zu verbessern versteht.“⁷⁵

Sie fragen ihn, ob er aus dem Vorfall gelernt habe, was er bejaht und geben ihm eine neue Aufgabe, bei der er Flugblätter verteilen soll.

Bild 4. „DAS KLEINE UND DAS GROSSE UNRECHT“ spielt sich vor einer Textilfabrik ab, in der ein Teil der Arbeiter aufgrund von Lohnkürzungen in den Streik getreten ist. Die Flugblätter sollen Streikbrecher, die den großen Streik verhinderten, zum Mitkämpfen motivieren. Die Situation hat sich offensichtlich für die Arbeiter zugespitzt, wie es im Aufruf zur Solidaritätsübung vom Kontrollchor herauszuhören ist:

„Komm heraus, Genosse, vor die Gewehre
Und bestehe auf deinen Lohn!
Wenn du weisst, dass du nichts zu verlieren hast
Haben ihre Polizisten nicht genug Gewehre!“

Als ein Polizist es an sich nimmt, beschuldigt er den Falschen, es weitergegeben zu haben. Der Junge Genosse tritt für ihn ein. Die beiden Arbeiter und der Junge Genosse schützen sich gegenseitig. Der Polizist verliert die Geduld und schlägt einen der beiden nieder. Daraufhin ruft der Junge Genosse die anderen Arbeiter zu Hilfe, es würden Unbeteiligte er-

⁷² Wie sollten schließlich „Karl Schmitt aus Berlin, Anna Kjersk aus Kasan und Peter Sawitsch aus Moskau“ glaubhaft vermitteln, chinesische Arbeiter zu sein?

⁷³ Die Kulis sind das erfundene, unterdrückte Volk in China, das die Agitatoren in der Revolution unterstützen wollen

⁷⁴ Ebd. S. 643

⁷⁵ Ebd. S. 644

schlagen⁷⁶. Im Eifer des Gefechts geht auch der Polizist zu Boden. Dies und der erschlagene Unschuldige machen zwar auf die Missstände aufmerksam, doch das Problem, das der Junge Genosse bekämpfen wollte – der Streikbruch – war nicht behoben.

Die vier Agitatoren fassen lakonisch zusammen: „Und er musste sich in Sicherheit bringen, anstatt Flugblätter zu verteilen, denn die Polizeibewachung wurde verstärkt.“ Interessant an der Szene ist außerdem welche große Bedeutung die Polizisten den Flugblättern und damit der Bildung beimessen: „Dieses kleine Flugblatt ist gefährlicher als zehn Kanonen“.

In Bild 5. „WAS IST EIGENTLICH EIN MENSCH?“ bekommt der Junge Genosse die ehrenvolle Aufgabe, einen reichen Händler davon zu überzeugen, die Kulis zu bewaffnen. Die Lage ist günstig, da die Engländer, die die Stadt beherrschen, mit den Kaufleuten streiten. Um „den Streit unter den Herrschenden auszunutzen für die Beherrschten“⁷⁷ soll der Junge Genosse sich so verhalten „daß er die Waffen bekomm[s]t“⁷⁸.

Der Händler bringt den Jungen Genossen beim Essen immer wieder in die Situation, ihm bei den Kulis verachtenden Kommentaren beipflichten zu müssen. „Ich weiß, wie man einen Kuli behandelt. Du mußt einem Kuli gerade so viel Reis geben, daß er gerade nicht stirbt, sonst kann er nicht für dich arbeiten. Ist das richtig?“⁷⁹

Je extremer die Kommentare des Händlers werden und der Junge Genosse ihn bestätigt, desto deutlicher rückt das Ziel der Bewaffnung in greifbare Nähe. Nach jedem Kommentar fragt der Junge Genosse, ob der Händler die Kulis gegen die Engländer bewaffnen werde und der Händler wird immer zustimmender. So steigt er ins Gespräch ein mit „vielleicht, vielleicht“, beim Essen wird es zu „bald, bald“, bis er schließlich eine Besichtigung des Waffenlagers „nach dem Essen“ in Aussicht stellt. Vorher müsse er ihm aber noch sein Liebling vorsingen. Dieses Liebling endet mit den Worten „Ich weiß nicht, was ein Mensch ist / Ich kenne nur seinen Preis“.⁸⁰ Diese Aussage ist zu viel für den Jungen Genossen und er weigert sich, mit dem Händler zu essen. Das hat zur Folge, dass die Kulis nicht bewaffnet werden.

Der Kontrollchor sieht den Fehler des Jungen Genossen ein und singt das Lied „Ändere die Welt: Sie braucht es“, das die Fragen stellt: „Mit wem säße der Rechtliche nicht zusammen dem Recht zu helfen? Welche Medizin schmeckte zu schlecht dem Sterbenden? Welche Niedrigkeit begingst Du nicht, um die Niedrigkeit auszutilgen?“⁸¹

Damit wird suggeriert, dass die Lage der Kulis so verheerend ist, dass jedes Mittel recht und jede Hilfe willkommen ist, um ihre Situation zu verbessern. Besonders interessant an diesem Kapitel ist das Infragestellen der gerichtlichen Instanz. So fordert der Kontrollchor die Agitatoren auf, weiterzusprechen und fügt hinzu, sie hörten schon lange nicht mehr als „Urteilende“, sondern schon als „Lernende“ zu.

⁷⁶ Beim Lesen bin ich an dieser Stelle gestolpert, denn Brecht schreibt „erschlagen“, es wird jedoch so gehandelt, als sei derjenige lediglich niedergeschlagen worden.

⁷⁷ Ebd. S. 648

⁷⁸ Ebd. S. 649

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Ebd. S. 651

⁸¹ Ebd. S. 651 f

Der Junge Genosse bietet den Agitatoren nach dieser Verfehlung, die er sofort selbst ein-
sieht, an, ihn wieder zurückkehren zu lassen. Doch sie befinden, sie bräuchten ihn noch,
also bleibt er. Es bleibt unklar, ob das nun Härte oder Milde der Agitatoren zeigt.

Bei Kapitel 6. „DER VERRAT“ handelt es sich um das Schlüsselkapitel, bei dem sich der
Junge Genosse wieder aus der einheitlichen Masse herauslöst. Der Junge Genosse be-
schließt, die Kulis litten genug, er werde nun den Aufstand anzetteln. Die Agitatoren sind
nicht einverstanden, es sei zu früh und es gäbe noch zu wenige Mobilisierte und potenziel-
le Kämpfer. Der Junge Genosse lässt sich nicht davon überzeugen, ihm sind die Argumente
der „Lehren der Klassiker“ zu abstrakt. Auf seine Frage, ob die Klassiker nicht dazu
dienten, „dass jedem Elenden gleich und sofort und vor allem geholfen wird?“⁸² antworten
die Agitatoren verneinend. Dies kann der Junge Genosse nicht länger hinnehmen.

„Dann sind die Klassiker Dreck und ich zerreiße sie, denn der Mensch, der lebendige, brüllt
und sein Elend zerreisst alle Dämme der Lehre.“⁸³

Die Agitatoren versuchen noch, ihn vom Gegenteil zu überzeugen und beschwören ihn zu
warten, auch im Namen der Partei. Doch auch mit diesem Begriff kann der Junge Genosse
wenig anfangen. Und er fragt „Wer aber ist die Partei?“⁸⁴.

Sie geben eine recht kryptische Erklärung ab: „Wir sind sie /Du und ich und ihr – wir
alle.“⁸⁵ Es geht wieder um das Einverständnis, die Weisheit des Kollektivs gegenüber der
Klugheit des Einzelnen.

Nicht nur sie sind die Partei, sondern ein undefinierbar großes Gebilde aus Menschen und
Ideen. Der Kontrollchor stimmt mit ein und singt das „Lob der Partei“, denn insbesondere
die vermeintliche Unverwüstlichkeit der Partei im Gegensatz zur Vergänglichkeit des Ein-
zelnen ist das Hauptargument die Revolution noch nicht ausbrechen zu lassen:

„Der Einzelne hat seine Stunde
Aber die Partei hat viele Stunden.
Der Einzelne kann vernichtet werden
Aber die Partei kann nicht vernichtet werden.“⁸⁶

Diese Zeilen lassen den Leser aus heutiger Sicht auf die historische KPD oder KPDSU
schmunzeln. Doch gehe ich nicht davon aus, dass Brecht / Dudow / Eisler es konkret auf
die real existierende Partei beziehen wollten. Es handelt sich – da das Stück sehr gleichnis-
haft funktioniert – wohl eher um das Idealbild des Kollektivs, das er mit „Partei“ be-
schreibt.

Doch der Junge Genosse lässt sich auch von diesen warnenden und ermahnenden Worten
nicht umstimmen. Er nimmt seine „Auslöschung“ wieder zurück und reißt sich die Maske
vom Gesicht. Diese Szene ist vermutlich verantwortlich für den Eindruck vieler Teilneh-

⁸² Ebd. S. 655

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Ebd. S. 656

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Ebd. S. 657

mer unseres Experiments, die den Jungen Genossen als einzigen „Mensch“ im Stück beschrieben. Er bewegt sich aus der Deckung der „Partei“ heraus und steht schutzlos und angreifbar da:

„Und wir sahen hin, und in der Dämmerung
Sahen wir sein nacktes Gesicht
Menschlich offen und arglos.“⁸⁷

Auffällig ist, dass dieser Moment der Demaskierung, der Offenbarung, keine Klarheit sondern Chaos auslöst. Es ist nun bekannt, dass Fremde sich in der Stadt aufhalten und es rollt die Armee mit Munition heran, um sie niederzustrecken. Die vier Agitatoren verhindern den Kampf, schlagen den immer noch Wütenden und Schreienden nieder und tragen ihn aus der Stadt heraus.

In Bild 7. „DIE FLUCHT“ wird der „Showdown“ der Handlung des Stückes unterstützt von dem treibenden Kontrollchor, der den Fortgang wissen will.

„Eure Maßnahme!“ Die Agitatoren aber mahnen zur Geduld und weisen den Kontrollchor zurecht, indem sie sagen: „Es ist leicht, das Richtige zu wissen / Fern vom Schuss / Wenn man Monate Zeit hat / Aber wir / Hatten fünf Minuten Zeit und / Dachten nach vor den Gewehrläufen“⁸⁸.

Dies wirkt – wenn man im Setting der Gerichtsverhandlung denkt – fast wie ein Plädoyer auf Unzurechnungsfähigkeit. Sie singen das Lied vom „Abschaum der Welt“.

In Bild 8. „DIE MASSNAHME“ fällen sie die schwierige Entscheidung, den Jungen Genossen loswerden zu müssen. Sie beschreiben die Situation wie eine Zwickmühle: Sie können ihn weder mitnehmen, noch dalassen, wenn sie das große Ziel – die kommunistische Revolution – weiterverfolgen wollen. Schon zu Beginn hieß es:

„Wer für den Kommunismus kämpft / Hat von allen Tugenden nur eine: Daß er für den Kommunismus kämpft“⁸⁹.

Und so sprechen die Agitatoren ihre wohl berühmtesten und am häufigsten zitierten Worte:

„Furchtbar ist es zu töten,
Aber nicht andere nur, auch uns töten wir, wenn es nottut
Da doch nur mit Gewalt diese tötende
Welt zu ändern ist, wie
Jeder Lebende weiß.
Noch ist es uns [...]
Nicht vergönnt, nicht zu töten. Einzig mit dem
Unbeugbaren Willen, die Welt zu verändern, begründeten wir
Die Maßnahme.“

Die „Maßnahme“ wird also begründet mit der „Wirklichkeit“. Doch wäre es kein Lehrstück, wenn es nicht weiterhin um Einverständnis ginge. Also fragen sie den Jungen Genossen selbst, ob er einen Ausweg aus seiner Situation sehe. Er sieht keinen Ausweg. Doch als sie ihn fragen, ob er einverstanden mit ihrer „Maßnahme“ ist, gewährt ihm Brecht - we-

⁸⁷ Ebd. S. 658

⁸⁸ Ebd. S. 659

⁸⁹ Ebd. S. 638

nigstens in der Fassung von 1931 - eine „*Pause*“ bevor er schließlich zustimmt. Die Szene der Tötung liest sich eher wie eine Liebesszene. Sie fragen ihn, ob er es allein tun wolle. Doch er bittet sie:

„Helft mir.

DIE DREI AGITATOREN

Lehne deinen Kopf an unsern Arm / Schließ die Augen.

DER JUNGE GENOSSE *unsichtbar*

Er sagte noch: im Interesse des Kommunismus

Einverstanden mit dem Vormarsch der proletarischen Massen

Aller Länder

Ja sagend zur Revolutionierung der Welt.“⁹⁰

Dass der Spieler des Jungen Genossen diesmal „Er sagte noch“ davorsetzt, ruft in Erinnerung, dass die Schilderung sehr einseitig bleibt und seine Haltung in der Geschichte eigentlich fehlt. Man hat ihn zwar mitgedacht und erlebt, doch man hat nie ihn selbst gesehen, sondern nur die Darstellung seiner Person durch die Agitatoren.

Der Kontrollchor betont erneut, dass die darauf folgende Arbeit der Agitatoren glücklich verlaufen ist und zieht die Schlussfolgerung, dass dieser Bericht zeigt, wie viel nötig sei, um die Welt verändern zu können.

1.6 (Aufführungs-) Geschichte der „Maßnahme“

Schon die Entstehungsgeschichte der „Maßnahme“ beginnt konfliktgeladen. Zunächst als Antwort auf das vorangegangene Lehrstück „Jasager“ konzipiert⁹¹, kam Brechts Bruch mit Hindemith der Uraufführung des Stückes in die Quere. Noch bevor Eisler und Brecht eine Skizze geschickt hatten, forderte der Programmausschuss der Neuen Musik Berlin von 1930, dem u.a. Hindemith angehörte, eine Version des Stückes an, um es „zur Zerstreuung politischer Bedenken“⁹² zu überprüfen.

Brecht und Eisler verweigerten dies jedoch und erläuterten diese Entscheidung näher in einem offenen Brief vom 12. Mai 1930 mit folgenden Worten:

„[...] So wenig es Ihre künstlerische Aufgabe sein kann, etwa die Polizei zu kritisieren, so wenig rätlich wäre es etwa, ausgerechnet von der Polizei Ihre künstlerischen Veranstaltungen finanzieren zu lassen: Sie setzen sie nämlich eventuell der Vorkritik der Polizei aus. Es gibt nämlich Aufgaben der neuen Musik, welche der Staat zwar nicht verbieten, aber auch nicht gerade finanzieren kann. [...] Im übrigen sind wir jetzt endlich auf dem Stand, den wir immer ersehnt haben: haben wir nicht immer nach Laienkunst gerufen? Hatten wir nicht schon lange Bedenken gegen diese großen, von hundert Bedenken gehemmten Apparate? *Wir nehmen diese wichtigen Veranstaltungen aus allen Abhängigkeiten heraus und lassen sie von denen machen, für die sie bestimmt sind und die allein eine Verwendung dafür haben: von Arbeiterchören, Laienspielgruppen, Schülerchören und Schülerorchestern, also von solchen, die weder für Kunst bezahlen,*

⁹⁰ Ebd. S.662

⁹¹ So findet man eine erste Version der *Maßnahme* unter dem Titel *der jasager (konkretisierung)*. im Brecht-Archiv, vgl. Knopf, Jan: *Brecht-Handbuch. Bd 1, Theater*, S.92

⁹² Steinweg 1976, S. 91

noch für Kunst bezahlt werden, sondern Kunst machen wollen. Sie müssen einsehen, daß in der jetzigen Situation Ihr Rücktritt von der künstlerischen Leitung der Neuen Musik Berlin 1930 als Protest gegen alle Zensurversuche der neuen Musik mehr nützen würde, als wenn Sie im Sommer 1930 noch einmal ein Musikfest feiern.
Gez. Bertolt Brecht, Hanns Eisler⁹³

Es blieb jedoch bei der Durchführung des Musikfestes und einer Ablehnung der „Maßnahme“ wegen „formaler Minderwertigkeit des Textes“⁹⁴. Interessanterweise wurde jedoch gerade bei der Uraufführung der „Maßnahme“ am 13.12.1930 - die von Slatan Dudow⁹⁵ inszeniert wurde - die Lehrstücktheorie Brechts nicht ansatzweise umgesetzt. So wurden weder die Rollen gewechselt, noch waren die Darsteller Laien, auch wurde das Publikum nicht ausgeschlossen.

Dieser Umstand könnte Krabiels These⁹⁶ stützen, Brechts Idee, das Lehrstück sei nur verständlich, wenn es von Laien geprobt, nicht von Professionellen aufgeführt werde, sei erst nach der Uraufführung der „Massnahme“ entstanden.

Der Regiestil scheint formal gewesen zu sein. Ernst Busch sagte über die Proben zur Uraufführung der „Massnahme“ - er hatte den jungen Genossen gespielt: „Es war nicht viel Regie zu führen bei unseren Proben. Wir waren ja nur vier und alles brauchbare Schauspieler. Die 'Maßnahme' war kein Theaterstück, sondern ein Oratorium, ein Podiumsstück. Wir saßen auf Stühlen und standen auf, wenn wir an der Reihe waren. So war es auch bei der Aufführung. Es war ein Bericht und wir mussten ihn in einer Form geben, daß er dem ganzen Chor verständlich wurde. Brecht hat, soweit ich mich erinnern kann, kaum Regieanweisungen gegeben.“⁹⁷

Nach dieser Uraufführung führte Brecht – wie bei der Versuchsbeschreibung näher ausgeführt – mithilfe von eigens für die „Maßnahme“ entwickelten Fragebögen eine Publikumsbefragung durch. Daraufhin überarbeitete Brecht das Stück und es entstand die meist verwendete Fassung von 1931, die sich auch in der Brecht-Gesamtausgabe findet⁹⁸.

Bei der Uraufführung wurde inhaltlich in der Szenografie ein klarer Akzent gesetzt. So wurden auf eine Tafel folgende Sätze projiziert:

„Denn sie beruht auf der Lehre der Klassiker
Welcher geschöpft ist aus der Kenntnis der Wirklichkeit
Und bestimmt ist, sie zu verändern, indem sie, die Lehre
die Massen ergreift.“⁹⁹

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Zitiert aus Völker, Klaus: *Brecht-Chronik*. München, 1971, S.49

⁹⁵ Ein deutsch-tschechischer Schauspieler und Regisseur, der bei der *Maßnahme* als Mitautor aufgeführt wird und Regie führt bei dem Brecht-Weill-Film: *Kuhle Wampe*.

⁹⁶ Vgl. Kapitel *Kurzer Abriss des Lehrstückdiskurses*.

⁹⁷ Aus einem Gespräch mit Steinweg 1970, zitiert aus Steinweg 1976, S. 220

⁹⁸ Insgesamt überarbeitete Brecht den Text zwischen 1929 und 1937 fünf mal (vgl. Knopf, S. 93) doch waren die Änderungen nach 1931 geringfügig. Darauf werde ich in dieser Thesis, da es nicht Gegenstand der Untersuchung ist, nicht genauer eingehen.

⁹⁹ Zitiert aus Knopf, S.101

Dieser Satz also war in Augen der Autoren wichtig für das Verständnis des Stückes. Brecht hatte ein Marx-Zitat modifiziert, wie bald von der Rezeption erkannt wurde. Es stammt aus dessen „Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie“:

„Die Waffe der Kritik kann allerdings die Kritik der Waffen nicht ersetzen, die materielle Gewalt muß gestürzt werden durch materielle Gewalt, allein auch die Theorie wird zur materiellen Gewalt, sobald sie die Massen ergreift.“¹⁰⁰

Aus der Brecht-Chronik von Klaus Völker geht hervor, dass Brecht im Jahr 1926 begonnen hatte, Marx zu lesen. In der Brecht-Forschung wird dies als Schlüsselmoment in Brechts Schaffen beschrieben und es wird angenommen, diese Lektüre habe die Lehrstücke maßgeblich beeinflusst.

Die „Maßnahme“ gilt als Brecht umstrittenstes Werk. Knopf meint sogar, die Diskussion um das Stück sei beinahe das Stück selbst geworden.¹⁰¹

Wenn man die geringe Zahl an Aufführungen (oder öffentlichen Proben) des Stückes mit der Anzahl an Schriften darüber oder Äußerungen dazu vergleicht, wird deutlich, wie diese Aussage zustande kommt.

Meine Thesis kann nicht vertiefend auf diese Diskussion eingehen. Erstaunlich ist jedoch, wie einig sich Ost- und Westdeutschland über die „Maßnahme“ in der Rezeption waren. Der häufigste Kritikpunkt ist die euphemistische Verwendung des Begriffes „Maßnahme“, da dieser als Umschreibung für den Tod des Jungen Genossen benutzt wird. Dies gipfelte in der vielzitierten Kritik von Ruth Fischer, Brecht habe in der „Maßnahme“ die Moskauer Prozesse von 1936 vorweggenommen, „die sein Meister [Stalin] fünf Jahre später inszenierte“.¹⁰² Hannah Arendt erkannte in der „Maßnahme“ eine Rechtfertigung Brechts, dass die „guten Menschen“ ausgetilgt würden: „In der 'Maßnahme' wird gezeigt, wie und aus welchen Gründen, gerade die Unschuldigen, die Menschlichen und die Hilfreichen daran glauben müssen“¹⁰³.

Diese Deutung mag Brecht befürchtet haben, denn nach 1945 gab er das Stück selbst nicht mehr zur Aufführung frei. Er begründet dies 1956 in einem Brief an Paul Patera, Leiter des Kammertheaters in Uppsala:

„Die 'Maßnahme' ist nicht für Zuschauer geschrieben worden, sondern für die Belehrung der Aufführenden. Aufführungen vor Publikum rufen erfahrungsgemäß nichts als moralische Affekte minderer Art beim Publikum hervor. Ich gebe daher das Stück seit langem nicht mehr für Aufführungen frei.“¹⁰⁴

Noch vierzig Jahre nach Brechts Tod gaben die Erben das Stück weiterhin nicht frei. Teilweise bestätigt wurde diese Vorsicht durch Vereinnahmungen des Textes wie der durch Ulrike Meinhof. Sie zitierte, etwas ungenau, in einem Brief aus dem Gefängnis die Zeilen

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Vgl. Knopf, S. 94

¹⁰² Zitiert aus Knopf, S.95

¹⁰³ Zitiert aus ebd.

¹⁰⁴ Zitiert aus Knopf, Jan S.105

"Welche Niedrigkeit begingest du nicht, um die Niedrigkeit abzuschaffen", und sie dichtete das Lied "Lob der Partei" in ein "Lied der RAF" um.¹⁰⁵

Heiner Müller erschuf mit dem Stück „Mauser“ eine Überschreibung der „Maßnahme“, die sich kritisch mit der Vorlage auseinandersetzt. Müller schrieb den Text 1970¹⁰⁶, er wurde 1976 von einer Studierendengruppe in Austin (USA) uraufgeführt. In „Mauser“ muss sich der Revolutionär A ebenfalls vor einem Tribunal rechtfertigen. A ist während der Revolution zu einem mental bereuenden, aber körperlich lustvoll mordenden Henker geworden. Neben zahlreichen Konterrevolutionären hat A auch seinen Vorgänger B erschossen. Dieser habe zu viel Mitleid gezeigt. Das Ende lässt offen, ob A sich mit den letzten Worten des Chors „Tod den Feinden der Revolution“ selbst meint oder in der Masse der chorisch Sprechenden als Individuum verschwindet.

Im September 1997 wurde die „Maßnahme“ am Berliner Ensemble unter der Regie von Klaus Emmerich erstmalig wieder aufgeführt. Der Spiegel¹⁰⁷ beschreibt die Inszenierung Emmerichs als „demonstrativ asketisch“. Die schwarze Bühne sei nur mit Mikrofonständern bestückt gewesen, alle Regieanweisungen, sowie die theoretischen Diskussionen von den Darstellern aus dem Textbuch abgelesen worden. Dennoch scheint der Humor nicht gefehlt zu haben: „Daß gerade in dieser Sachlichkeit Ironie mitschwingt, kann den Beteiligten nicht entgangen sein.“¹⁰⁸

Die Berliner Zeitung beschreibt wie die Schauspieler spielen, als seien sie Laien, sich beim Lesen des Textes versprechen und Lampenfieber simulieren. Auch der von Brecht geforderte Rollenwechsel wurde in der Inszenierung umgesetzt.¹⁰⁹ Diese formale Strenge sei jedoch wiederholt von „beeindruckenden Showeinlagen“ mit großem Chor gebrochen worden.

Im Jahr 2008 inszenierte Frank Castorf an der Volksbühne einen Doppelabend mit dem Titel „Maßnahme // Mauser“ zusammen mit der Choreografin Meg Stuart. Auch in dieser Inszenierung wird das Spielen den Professionellen überlassen. Der Arbeiterchor besteht allerdings aus einem Chor der Mitarbeitenden der Volksbühne. Das Stück wird als großes Bühnenspektakel inszeniert und der Ankündigungstext der Produktion fragt flapsig:

[...] was, wenn in diese Welt aus schmissiger Klarheit und aus Zerrissenheit und markiger Qual das Private eindringt, der Individualismus westlicher Prägung mit seiner Spiellust und -sucht, und sich behaupten will? Wo sind die Helden hin, wohin die Lust am Tod?¹¹⁰

¹⁰⁵ Vgl. Artikel aus dem Spiegel „Mit Gewalt die Welt ändern“ vom 22.09.1997 <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/8782316>, gesehen am 12.12.2014 um 22:00 Uhr

¹⁰⁶ In der DDR wurde ein sofortiges Aufführungsverbot erhoben.

¹⁰⁷ Leider konnte ich bei meiner Internetquelle keinen Journalisten ermitteln. Hochgestellt wurde der Text von „Jenny“.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Vgl. Seibt, Gustav „Die Partei hat tausend Augen“ in der Berliner Zeitung vom 15.09.1997 unter <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/anregender-leninismus-im-berliner-ensemble---die-massnahme--von-bertolt-brecht-und-hanns-eisler-ist-zum-unterhaltungsstoff-fuer-die-siegreiche-bourgeoisie-geworden-die-partei-hat-tausend-auge,10810590,9335120.html>, gesehen am 11.12.2014 um 18:43 Uhr

¹¹⁰ Gefunden auf http://www.volksbuehne-berlin.de/praxis/die_massnahme/_mauser/, gesehen am 10.12.2014 um 20:03 Uhr

Auch nach Aufhebung des Verbotes ist es sehr schwierig die Aufführungsrechte für das Stück zu bekommen. Darum gab es in den letzten Jahren wenig offizielle Aufführungen der „Maßnahme“.

1.6 Lehrstücktheorie in der künstlerischen Umsetzung durch She She Pop

Nach meiner Recherche der Theorie des Lehrstücks suchte ich nach einer praktischen Umsetzung der Theorie durch andere Künstler. Als aktuelles Beispiel beschreibe ich an dieser Stelle die Arbeit des Kollektivs She She Pop¹¹¹ am Staatstheater Stuttgart.

Anne Maase von der Kulturstiftung des Bundes aus dem Fond „Doppelpass“¹¹² hatte mir berichtet, dass She She Pop und das Staatstheater Stuttgart in diesem Rahmen zusammenarbeiten. Das Projekt ist – da es auf der Lehrstücktheorie basiert – eher nach innen gerichtet und ich habe im Internet wenig dazu finden können. Da ich das Experiment aber als relevant für meine Auseinandersetzung mit der „Maßnahme“ einstufe, bemühte ich mich um ein Gespräch mit einem Mitglied von She She Pop. Ich wollte herausfinden, wie das Kollektiv die Lehrstücktheorie in seiner Arbeit in Stuttgart umsetzt. Ich führte am 3.12.2014 ein Skype-Interview mit Ilia Papatheodorou¹¹³, das ich für dieses Kapitel als Hauptquelle verwende.

She She Pop begann in der Spielzeit 2013/14 am Staatstheater Stuttgart eine Intervention mit dem Titel „Lehrstücke“. Sie nennen das Lehrstück auf der Homepage des Schauspiels Stuttgart¹¹⁴ ein „utopisches Format“. Die Lehrstücktheorie sei „ein provokativer, radikaler Angriff auf das traditionelle Verständnis des Theaterbetriebs, von Kommunikation und Gesellschaft“. She She Pop kündigt an, sich in die Strukturen des Theaterbetriebs zu begeben und sich mit Arbeit zu befassen. Hier ist Arbeit nicht (nur) im abstrakten, philosophischen Sinne gemeint, sondern die Arbeitsweise eines Kollektivs aus der freien Szene (She She Pop) wird mit der Arbeits- und Funktionsweise des Baden Württembergischen Staatstheaters verglichen. Es ginge darum, voneinander zu lernen. Wie dieses Voneinander Lernen mit dem Publikum geteilt werde, ist auf der Internetseite noch recht offen formuliert. Es

¹¹¹ „She She Pop ist ein Performance-Kollektiv, das Ende der 90er Jahre von Absolventinnen des Gießener Instituts für Angewandte Theaterwissenschaft gegründet wurde. Mitglieder sind Sebastian Bark, Johanna Freiburg, Fanni Halmburger, Lisa Lucassen, Mieke Matzke, Ilia Papatheodorou und Berit Stumpf. Die Bühne ist für She She Pop ein Ort, an dem Entscheidungen getroffen werden, an dem Gesprächsweisen und Gesellschaftssysteme ausprobiert, große Gesten und soziale Rituale einstudiert oder verworfen werden. She She Pop sehen ihre Aufgabe in der Suche nach den gesellschaftlichen Grenzen der Kommunikation - und in deren gezielter und kunstvoller Überschreitung im Schutzraum des Theaters.“
Quelle: Homepage von She She Pop unter „Über uns“ <http://www.sheshipop.de/ueber-uns.html>, gesehen am 5.12.2014 um 15:45 Uhr

¹¹² „Doppelpass“ ist eine Kulturförderung, die die Annäherung zwischen freier Szene und Stadt- bzw. Staats- oder Landestheater voranbringen soll. Eine freie Gruppe bewirbt sich gemeinsam mit einem Theater und die beiden Parteien entwickeln zusammen ein Konzept, das über einen Zeitraum von zwei Jahren läuft und mit einem Geldbetrag von 150.000€ unterstützt wird.

¹¹³ Das Interview, aus welchem ich zitiere, befindet sich im Anhang dieses Textes

¹¹⁴ <http://www.schauspiel-stuttgart.de/spielplan/lehrstuecke-2014-2015/> gesehen am 5.12.2014 um 16:30 Uhr

würden künstlerische Prozesse in Gang gesetzt, von denen immer wieder „Zwischenstände“ präsentiert würden, was im Mai 2015 in einer großen Show mündete.

Die Fragestellung von She She Pop geht ebenfalls in die Richtung eines möglichen „Theaters der Zukunft“. Es gehe um das Bilden einer Gemeinschaft und die Hinterfragung des Theaters als Apparat. Das Kollektiv fragt nach dem Publikum und dessen Einbezug in die Theaterproduktion, der Möglichkeit des Lernens im Theater überhaupt „ohne ein theaterpädagogisches Setting aufzubauen“¹¹⁵ und stellt die Frage: „Was heißt es, Entscheidungen zu treffen, auf der Bühne oder auch in der Gesellschaft? Und wie wird Theater in diesem Sinne politisch?“¹¹⁶

Das Interessante an dem Konzept scheint – ganz im Sinne der Brechtschen Theorie – die Konzentration auf die Arbeitsweisen im Vergleich zwischen der freien Szene und dem Schauspiel Stuttgart als Betrieb ohne Rücksichtnahme auf eine Präsentierbarkeit vor einem Publikum. Darauf hätte She She Pop auch im Gespräch mit dem Theater Stuttgart besonderen Wert gelegt, erläuterte Papatheodorou im Interview.

Zunächst begann She She Pop innerhalb des Betriebs zu recherchieren, wie die Arbeitsroutinen ablaufen und die Strukturen aufgebaut sind. Papatheodorou beschreibt die Form des Theaters mit „strenger Hierarchie“ und „noch richtiggehend“¹¹⁷ fordistisch¹¹⁸. Problematisch sei jedoch, dass auf die Arbeitsform von She She Pop niemand vorbereitet sei in einem gut funktionierenden Staatstheater wie Stuttgart. Eine Arbeit nach innen – nicht auf ein Produkt hin, sondern um die Strukturen zu analysieren und von den unterschiedlichen Arbeitsformen zu profitieren - sei schwierig, wenn das Theater darauf ausgerichtet sei, auf eine Aufführung hinzuarbeiten. Was sie jedoch fasziniert habe, seien diese unterschiedlichen Begriffe von Arbeit, die am Theater nebeneinander existierten:

„Wenn sie¹¹⁹ ihre Arbeit beschreibt, hörst du ein Bild von einem fast mittelalterlichen Handwerksverständnis und dann hast Du die Regieassistentin, die die ganze Zeit nur am Handy hängt, weil es im Theater ganz schlechtes WLAN gibt, die hat zwei Handys und ist nur im Internet und am Texten und am Twittern. Diese beiden Menschen arbeiten zwar im gleichen Betrieb, vielleicht sogar an der gleichen Produktion, haben aber ein ganz unterschiedliches Arbeitsverständnis. Das alles abzubilden, war ein bisschen der Versuch.“¹²⁰

Nach fast neunmonatigem Kennenlernen des Theaters zeigte She She Pop im September einen ersten Zwischenstand. Es war ihr Anliegen, die Vielgestaltigkeit des Theaters hinter den Kulissen abzubilden.

Das Setting des Theaterabends stellte verschiedene Angestellte des Theaters nebeneinander. Die Teilnehmenden befanden sich in einer Reihe hinten auf der Bühne mit dem Ge-

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Interview mit Ilia Papatheodorou S.63

¹¹⁸ Der Begriff „For|dis|mus“ geht auf den amerikanischen Großindustriellen Henry Ford zurück und beschreibt die industriepolitische Konzeption der weitestgehenden Rationalisierung und Standardisierung der Produktion. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Fordismus>, gesehen am 4.12.2014 um 13:45 Uhr

¹¹⁹ Die Schuhmacherin, die am Theater arbeitet

¹²⁰ Interview mit Ilia Papatheodorou im Anhang, S. 64

sicht zum Publikum. Im vorderen Bereich der Bühne stand mittig ein Mikrofon. Die Gruppe von Theatermitarbeitenden bestand aus Maschinisten, Schauspielern, Dramaturgiehospitanten, Werkstattmitarbeitenden (wie z.B. einer Schuhmacherin), dem Intendanten und Mitgliedern von She She Pop selbst. Prinzip des Abends war ein ritualisiertes Spiel. Immer einer der Beteiligten trat nach vorn und begann einen Satz mit „Einige von uns...“. Prinzip war, dass darauf ein Satz folgte, der auf sie persönlich zutraf und alle, für die die Aussage ebenfalls stimmte, mit ihnen nach vorn traten. Dabei bildeten sich immer wieder unterschiedliche Gruppen.

Dass die Gruppen sich dabei eher zufällig formierten, bilde vielleicht ein Merkmal unserer Zeit ab, resümiert Papatheodorou „von so einer postmodernen Arbeitswelt“¹²¹.

She She Pop habe ursprünglich vorgehabt, Gruppen zu inszenieren. Doch das sei gar nicht so leicht in einem diversen Gefüge wie dem Theater. Es gehe eher um den Einzelnen, der hin und hergeworfen werde und sich von immer neuen Konstellationen umgeben sehe, zu denen er sich verhalten müsse.

„Wir dachten immer, es geht um die Arbeit am Kunstwerk. Das System ist da: Das ist der Apparat Schauspielhaus und der arbeitet. Der hat ein Ziel, der bewegt sich irgendwohin und das ist dieses Kunstwerk und natürlich sind die Zuschauer da auch ein Teil von. Und man nimmt jetzt diesen Apparat und sein Ziel Kunst zu machen und schaut sich den eben an. Seine Wirkweise und indem man diese Wirkweise ausstellt, verändert man etwas. Man verändert etwas in diesem Gefüge. Man verändert das Gefüge, wenn man die Leute alle aus ihren normalen Arbeitszusammenhängen herauslöst. Das ist gerade so der Ansatz und die stehen natürlich nebeneinander. Der Schauspieler und der Maschinist. Und der Maschinist sagt „einige von uns haben noch nie Applaus bekommen“. Der einzelne schaut auf das, von dem er Teil ist. Und in dem Moment – das war lustig – stehen alle auf im Publikum und applaudieren dem Maschinisten.“¹²²

Auf die Frage, wie sie mit Brechts Prinzip umgingen, dass es auch wichtig sei, die Perspektive des Denkenden und Handelnden zu verändern, räumt sie ein, dies sei nicht so einfach gewesen. Sie hätten besonders am Anfang viele Experimente in diese Richtung gemacht. Mit den Schauspielern habe das ganz gut funktioniert und da seien interessante Momente entstanden. Doch bei denjenigen, die in den Werkstätten arbeiten, sei es viel schwieriger gewesen, jemanden dazu zu bewegen für die gesamte Gruppe zu sprechen. Man spreche eben grundsätzlich lieber für sich. Doch davon habe sie sich noch nicht verabschiedet, sagte Papatheodorou. Auf meine Nachfrage, was sie genau meine, erwiderte sie: „Dass alle austauschbar sind!“¹²³ Es sei in She She Pops Arbeit mit der Lehrstücktheorie entscheidend, dass niemand wichtiger sei als der andere. She She Pop habe sich auch geweigert, Schauspieler zu casten, weil es darum nicht ginge. Es sei wesentlich, dass es Schauspieler in ihren Versuchen gebe, aber wer dort genau stehe, sei ihnen egal. Mit solchen Haltungen stießen sie wiederholt an logistische Probleme. Ähnlich wie Brecht zu Beginn seiner Lehrstückkonzeption in Baden-Baden¹²⁴.

Papatheodorou erläutert, für das laufende Experiment sei es besonders interessant gewesen, die Lehrstücke erneut zu lesen, weil das die Theorie veranschauliche. Die Maßnahme sei eine beeindruckende Leseerfahrung gewesen. Auf meine Nachfrage, wie She She Pop das

¹²¹ Ebd., S. 66 f

¹²² Ebd. S. 66 f

¹²³ Ebd. S.68

¹²⁴ Vgl. Kapitel *Entstehung des Lehrstücks*.

Lehrstück im Bezug auf die Tragödie sehe, antwortet Papatheodorou, gerade *weil* der Junge Genosse sein Einverständnis gebe, sei das Ende der „Maßnahme“ besonders tragisch. Nachdenklich ergänzt Papatheodorou, man erlebe heute den Zwang, sich zu entscheiden als Einzelner nicht mehr so stark. Dies sei zurückzuführen auf eine fortschreitende Vereinzelung. Sie könne sich vorstellen, dass es sich lohne zu betonen, dass persönliche Entscheidungen politisch sein können oder diese Tragweite haben, um diese Erfahrung für ein heutiges Individuum herzustellen.¹²⁵

Das Kollektiv She She Pop befindet sich auf der Suche nach dem Geist des Kollektivs im Theaterbetrieb und lernt dabei, dass organisatorische und logistische Fragen die Arbeit erheblich einschränken können. She She Pop und das Schauspiel Stuttgart werden an ihre Grenzen geführt in dem Vergleich miteinander und dem Lernen voneinander. Das Projekt „Lehrstücke“ befindet sich noch nicht in der Endphase, trotzdem ist klar zu erkennen, in welche Richtung She She Pop arbeitet.

She She Pop geht mit Brechts Originaltexten im Sinne einer Inspiration und als Material um, aus dem She She Pop eigene Vorgehensweisen mit den Teilnehmenden entwickelt. She She Pop verwendet nicht die Lehrstücke selbst, sondern abstrahiert daraus den Themenkomplex: Das Verhältnis zwischen Individuum und Kollektiv und übersetzt diesen in die heutige Theaterumgebung.

¹²⁵ Vgl. *Gespräch mit Ilia Papatheodorou* im Anhang S.70

2 Szenische Forschung zur Maßnahme

2.1 Versuchsanordnung

Zur Begriffsklärung: Ich habe mich bei der Beschreibung meiner szenischen Forschung zu der vorliegenden Arbeit für die Bezeichnung „Versuch“ entschieden. Brecht veröffentlichte einige Stücke in der Reihe Versuche 1 – 12. Dazu schreibt er:

„Die Publikation der „Versuche“ erfolgt zu einem Zeitpunkt, wo gewisse Arbeiten nicht mehr sehr individuelle Erlebnisse sein (Werkcharakter haben) sollen, sondern mehr auf die Benutzung (Umgestaltung) bestimmter Institute und Institutionen gerichtet sind (Experimentcharakter haben) und zu dem Zweck, die einzelnen sehr verzweigten Unternehmungen kontinuierlich aus ihrem Zusammenhang zu erklären.“¹²⁶

Da auch die Probe der (nD) „Experimentcharakter“ hat, halte ich den Begriff des „Versuchs“ für treffend.

Ein Teil des Zürcher Kollektivs (nD) setzte am 6. Februar 2014 auf Bühne A des Theaters der Künste die Schweizer Erstaufführung der „Maßnahme“ um. Der Teil dieser Gruppe benannte sich nach (nD)-Prinzip für dieses Projekt „neue Masslosigkeit“¹²⁷. Die Idee kam von Christopher Kriese und mir. Kriese hatte bei der Inszenierung von Frank Castorf mit einer Bühne von Thiago Bortolozzo und Kostümen von Arianne Vitale an der Volksbühne 2008 von „Die Maßnahme // Mauser“ hospitiert. Ich habe meine „Besondere Lernleistung“¹²⁸ über „Furcht und Elend des Dritten Reiches“ geschrieben und in diesem Zusammenhang eine tiefergehende Auseinandersetzung mit Brechts Werk geführt. „Die Maßnahme“ hatte mich beim Lesen im positiven Sinne verwirrt und schon damals fasste ich den Plan, mich ihr später, mit dann hoffentlich mehr Theatererfahrung, die über die Schultheater-AG und den Jugendclub des Hessischen Landestheaters hinausgehen sollte, zu widmen. Kriese und ich suchten also nach einer_m Musiker_in, der_die ebenfalls Interesse hatte, eine vereinfacht spielbare Form mit einem Publikum auf die Bühne zu bringen. Wir trafen auf Rosanna Zünd, Kompositionsstudentin an der ZHdK und bildeten zu dritt das Planungsteam.

Das Vorhaben bestand darin, eine von mir vereinfachte Version der Maßnahme mit allen Anwesenden zu proben. Wir als Macher nahmen also für diesen Versuch Brechts Lehrstücktheorie, in der Brecht betont, es ginge nicht darum, dass der Zuschauer etwas lerne, sondern vielmehr der Ausführende, beim Wort. Wir wollten die Maßnahme nach Leitfaden der Theorie in diesen fünf Stunden von 18:00 bis 23:00 Uhr, in denen wir die Bühne A für uns beanspruchten, so konsequent wie möglich umsetzen.

Es gab also keine Aufführung, sondern *Eine Probe*. Die Spielregeln hatten wir klar definiert: Es fand zuerst eine Art Konzeptionsgespräch statt. Rosanna Zünd erklärte den musikalischen Zugang zu den Stücken Hanns Eislers und das Lehrstück aus der Musiktheorie nach Paul Hindemith. Ich erklärte kurz die Idee des Lehrstücks von Bertolt Brecht und gab

¹²⁶ Steinweg, 1975, S. 94

¹²⁷ Die „Maßlosigkeit“ war nicht nur ein Wortspiel mit der *Maßnahme*, zeitgleich bewarben die Plakate der SVP die Masseneinwanderungsinitiative „Masslosigkeit schadet“ in großen Lettern

¹²⁸ Eine mögliche Ergänzung zur Abiturprüfung in Hessen

einen kurzen Abriss der Geschichte der Maßnahme. Christopher Kriese erklärte die Spielregeln für den Abend. Im Anschluss wurde das Stück von allen Beteiligten im Kreis gelesen. Das bedeutet, jeder las einen Absatz / Replik (inklusive Rollenbezeichnung und Regieanweisungen).

Dann wurden Gruppen gebildet, die die einzelnen Szenen probten und eine Gruppe, die eine Auswahl der Lieder von Hanns Eisler probte. Daraufhin wurden die einzelnen, erarbeiteten Szenen mit der Musik zusammengesetzt und diejenigen, die gerade nicht spielten, durften den anderen zusehen und sprachen – von Zünd dirigiert – die Texte des Kontrollchors. Dabei konnte man meine in konsumierbaren Portionen in großer Schrift in einer Power-Point-Präsentation gezeigte Textfassung des Stückes live von zwei Projektionen ablesen. Es gab eine Projektion für diejenigen, die die vier Agitatoren probten und eine auf der gegenüberliegenden Seite für den Kontrollchor. Zum Abschluss fand eine Diskussionsrunde statt.

Da kein Aufführungscharakter entstehen sollte, es ausschließlich um das Erleben des Stückes aus verschiedenen Perspektiven ging, gibt es keine Video-Aufzeichnung des Experiments. Ich berufe mich also in meiner Arbeit auf mein Gedächtnis, Zeugenberichte und den von Bertolt Brecht 1930 entwickelten Fragebogen, den 16 Teilnehmer ausgefüllt haben, um den politischen Lehrwert der Veranstaltung zu bewerten. Auf diese Fragebögen und ihre Weiterverwendung und Vereinnahmung durch die (nD) werde ich in einem gesonderten Kapitel näher eingehen.

2.2 Versuchsaufbau

Die Vorbereitungsphase dieser Produktion gestaltete sich besonders, da es keine Proben im herkömmlichen Sinne geben konnte. So bestand die „Probenphase“ unseres Versuchs hauptsächlich darin, Menschen zu finden, die Lust und Interesse hatten, an unserem Experiment teilzunehmen. Diese Erfahrung war auch Bertolt Brecht und seinem Team nicht unbekannt:

„Selbstverständlich kostete uns das Organisieren der Arbeit weit mehr Mühe als die (künstlerische) Arbeit selber, das heißt, wir kamen immer mehr dazu die Organisation für einen wesentlichen Teil der künstlerischen Arbeit zu halten. Es war das nur möglich, weil die Arbeit als ganze eine politische war.“¹²⁹

Ein großer Teil unserer Vorbereitung belief sich also auf das Verteilen von Flyern, das Schreiben von E-Mails und das Ansprechen von potenziell Interessierten. Dies stellte unsere Konsequenz direkt auf die Probe, da viele anboten, es interessiere sie zwar sehr, aber selbst mitzuspielen, sei ihnen doch nicht ganz geheuer. Ob es nicht möglich sei, dem Experiment zuzusehen.

Dies ließ unsere Überlegung, dem Versuch keinen Aufführungscharakter zu verleihen, sondern einen geschützten Rahmen zu kreieren, jedoch nicht zu. Wir verneinten also derartige Anfragen. Es war besonders wichtig, bei diesem Experiment keine Zuschauer dabei zu haben. Es stand keineswegs die Virtuosität auf der Bühne im Vordergrund, sondern das Verhandeln von Inhalten anhand des Brecht-Textes.

¹²⁹ Bertolt Brecht über die Dreharbeiten und Vorbereitung des Films *Kuhle Wampe*. im August 1931 aus Brecht, Bertolt GW VIII, S.210

Besonders bewährte sich die Taktik, Menschen einzeln und persönlich einzuladen, idealerweise mit einer Begründung, warum wir uns gerade sie als Mitspielende vorstellen könnten. Selbstverständlich wollten wir das Experiment jedoch keinesfalls auf Menschen, die wir bereits persönlich kannten, beschränken, sondern einen breiteren Kreis erreichen. Wir verteilten also außerdem Flyer auf der Straße, wo wir den Passanten kurz das Konzept erklärten.

Da es ein sehr menschlicher Reflex ist, vor Werbung die Augen zu verschließen und Menschen, die auf der Straße Flyer verteilen, auszuweichen, bemühten wir uns, die Flyer möglichst einfach zu gestalten. Außerdem brauchte man einen guten Aufhänger, um ins Gespräch zu kommen. Als möglicher Gesprächsbeginn funktionierte bei mir besonders gut: „Wohnen Sie / Wohnst Du in Zürich?“ Das bewegte viele dazu, stehen zu bleiben, da sie davon ausgingen, ich würde nach dem Weg fragen. Also sagten die meisten „ja“ oder eben „nein, in X“ und ich stieg dann thematisch ein mit: „Was verbinden Sie mit dem Begriff 'Maßnahme'?“ Und dann sagten die Leute etwas in der Art wie „meistens geht es um einen Eingriff in die aktuelle Lebenssituation mit dem Ziel diese zu verbessern“. Dann fragte ich sie, ob der Name „Bertolt Brecht“ ihnen etwas sage. Zumeist erwiderte der Gegenüber etwas wie „ja, schon, aber nicht so genau. Er ist glaube ich Schriftsteller“ Dann führte ich sie kurz in den Plot der „Maßnahme“ ein und erklärte, wie Brecht den Begriff „Maßnahme“ bei der Wahl des Titels verwendet. Einige fanden das unmöglich, andere fragten mich, ob ich Kommunistin sei, andere, wieso ich ihnen das jetzt erzählt habe. Daraufhin gab ich ihnen den Flyer und erläuterte das Experiment, das wir vorhätten und zu dem wir sie gerne herzlich einladen würden. Wir schrieben den Ankündigungstext bewusst im Stile einer Geburtstagsfeier und wählten ein simples, klares Design in schwarz-weiß auf buntem Papier¹³⁰.

Diese Taktik funktionierte recht gut. So wirkten die Leute zumeist interessiert, doch die Reichweite war nach wie vor nicht besonders groß. Ich musste mit jeder Person 5 bis 10 Minuten sprechen, damit die Idee bei meinem Gegenüber ankam. Daher entschieden wir uns, einen Trailer zu drehen und diesen ähnlich aufzubauen: Ich stellte mich an die Straße (so musste ich – wie bei meiner Flyer-Aktion - auf den Straßenlärm reagieren, damit das Gegenüber verstand, was ich sagte) und erklärte in einfachen Worten, wie unsere Idee zustande gekommen war, unsere Fragestellung und wie das Experiment ablaufen sollte.¹³¹

2.3 Die Textfassung

Unser Dreierkollektiv, die neue Masslosigkeit, teilte die Aufgaben klar untereinander auf. Zünd kümmerte sich um die Noten und eine Vereinfachung der Lieder von Hanns Eisler, ich bearbeitete die Textfassung, Kriese erstellte einen minutiösen Abendplan und koordinierte unsere Vorbereitungstreffen.

Die Maßnahme ist Parabel und Zeitstück zugleich. So gibt es einige Begrifflichkeiten, die in der Zeit von 1930/31 verhaftet sind und dem heutigen Publikum fremd erscheinen. In meiner Bearbeitung versuchte ich, den Zeitbezug zwar nicht auszumerzen, jedoch die Parabel klarer herauszuarbeiten und auf eine heutige mögliche Lesart anzupassen. Dabei berief

¹³⁰ Der Flyertext befindet sich im Anhang dieser Arbeit.

¹³¹ Hier der Link zum Trailer auf dem Blog der neuen Dringlichkeit: <http://vimeo.com/85277610>.

ich mich auf einen Bericht über das Auftreten der Autoren Brecht und Eisler nach der öffentlichen Diskussion, referiert von Unbekannt:

„[...] Brecht antwortete, das Stück sei so angelegt, daß man jederzeit Änderungen vornehmen könne. Es sei möglich, Teile hinein- oder herauszumontieren. Schon jetzt seien viele Änderungen, die sich aus den Anregungen der beantworteten Fragebogen ergeben hätten, vorgenommen worden.“¹³²

In dieser Hinsicht sagte mir die Fassung von 1931 in vielen Punkten mehr zu. Dies hängt vermutlich damit zusammen, dass die Fassung von 1931 bereits eine von Brecht auf bessere Verständlichkeit hin bearbeitete Version des Stückes ist.¹³³ So entspricht in der Fassung von 1930 die Hierarchie der Figuren der Größe des Kollektivs: Die Vier Agitatoren unterwerfen sich dem Urteil des Kontrollchors und verfügen ihrerseits über den Jungen Genossen, der nach ihrem Auftrag handelt. In der Fassung von 1931 weicht diese strenge Hierarchie einer wechselseitigen Beeinflussung der Akteure. In der ersten Fassung hieß der Junge Genosse zu Beginn noch „Knabe“. Mit der neuen Betitelung verliert er zwar nicht seine Jugendlichkeit, die häufig mit einer Unbedarftheit einhergeht, es macht ihn jedoch zu einem vollwertigen „Genossen“. Die Figur gewinnt also an Glaubwürdigkeit und Status.

Auch musste der Text für unseren Zweck sprachlich teilweise vereinfacht werden, damit eine angemessene Diskussion im Anschluss stattfinden konnte. Auch wenn Brecht an mehreren Stellen in der Lehrstücktheorie hervorhebt, wie wichtig es sei, die Sprache möglichst simpel zu halten, so sind doch Sätze wie „Aber es läßt der ärmliche Esser die Ehre zu Tisch / Aus der engen und zerfallenen Hütte tritt / Unhemmbar die Größe“¹³⁴ erst nach mehrmaligen Lesen zu verstehen und nicht geeignet, sie als Kontrollchor spontan von einer Projektion abzulesen.

Ich las also bei der Bearbeitung immer wieder Passagen laut für mich und fragte bei Sätzen, bei denen ich unsicher war, meine Schweizer Mitbewohnerin, ob sie diese laut sprechen könne. Den Aspekt, dass Schweizer umso größere Mühe mit Brechts teilweise dichter, poetischer Sprache haben dürften als ich - da ich ausschließlich mit hochdeutsch aufgewachsen bin - durfte ich nicht vernachlässigen. Es sollte keinesfalls um ein Vorführen gehen oder eine Stimmung des Wettbewerbs aufkommen, wer am besten auf hochdeutsch vorlesen könne.

Häufig erfüllten schon geringfügige Änderungen ihren Zweck: Der Satz „Die Lokomotiven sind in Bruch gefahren“ über den ich zuerst stolperte, veränderte ich zu „Die Lokomotiven sind *zu* Bruch gefahren.“ Dabei machte ich einen Unterschied zwischen den Teilen, die vom Kontrollchor gesprochen werden, also von denen, die gerade nicht in eine Viererszene involviert waren, spontan abgelesen werden sollten und den Szenen, für die die Teilnehmer zumindest eine Stunde Zeit bekamen, um sie sich anzueignen. Ich versuchte schon beim Kürzen, den Text in vier gleich große Portionen aufzuteilen, damit jede Gruppe einen – möglichst gleichwertigen – Teil näher betrachten konnte.

Da die „Maßnahme“ von Brecht in acht Bilder aufgegliedert worden war, verglich ich diese nach Länge und Wichtigkeit. Außerdem besprach ich mich mit Zünd, welche Lieder sie

¹³² Steinweg 1976, S. 93 unter dem Schlagwort „[Änderbarkeit des Textes]“

¹³³ Er hatte die erste Fassung von 1930 nach einem ausführlichen Publikumsgespräch, auf Anregung der Zuschauenden hin umgeschrieben

¹³⁴ Brecht, GW II, Die Maßnahme, S.639

für die Musikgruppe auswählen wolle. In den Textfassungen, die ich besaß, kam erschwerend hinzu, dass nicht gekennzeichnet war, welche Texte überhaupt als Lieder gedacht waren.

Zünd fand einen Klavierauszug der Lieder und verwendete diesen, musste diesen jedoch – damit der gerade erst angelernte Chor den Ton traf, an einigen Stellen umschreiben. Dies war mehr Arbeit als gedacht und in dem Zusammenhang fragte sie, ob sie den GESANG DER REISKAHNSCHLEPPER, der für meine Textfassung sehr wichtig, allerdings musikalisch sehr komplex ist, bearbeiten könne. Die Musik von Hanns Eisler sei viel zu kompliziert, um von unausgebildeten Laien gespielt oder gesungen werden zu können. Es werde ein 12-köpfiges Orchester benötigt. Das widerspreche der leichten Umsetzbarkeit und dem Prozesscharakter des Lehrstückes immens¹³⁵.

Die ausgewählten Lieder waren „Klug ist nicht“, der Refrain der Reiskahnschlepper „Zieht rascher“, „Wir sind der Abschaum der Welt“ und „Ändere die Welt: sie braucht es“. Ich entschied mich im Sinne des Lehrstücks, die eingängige und leicht zu lernende Melodie von „Klug ist nicht, der keine Fehler macht / sondern der sie schnell zu verbessern versteht“ hinter jede Szene, bei der der Junge Genosse einen Fehler macht, zu setzen. Gilles Deleuze sagte in „Differenz und Wiederholung“¹³⁶:

„Als Verhaltensweise und als Gesichtspunkt betrifft die Wiederholung eine untauschbare, unersetzbare Singularität. Die Spiegelungen, Echos, Doppelgänger, gehören nicht zum Bereich der Ähnlichkeit oder der Äquivalenz; und so wenig echte Zwillinge einander ersetzen können, so wenig kann man seine Seele tauschen. Ist der Tausch das Kriterium der Allgemeinheit, so sind Diebstahl und Gabe Kriterien der Wiederholung. Zwischen beiden besteht also eine ökonomische Differenz.“¹³⁷

So würde sich also nach Deleuze die Wirkung der Worte durchaus im Laufe der Handlung verändern können. Außerdem war es eine gute Möglichkeit, den Kontrollchor wiederholt einzubauen. Die restlichen Lieder strich ich entweder heraus, wenn sie zu kompliziert waren oder beschränkte mich auf das Wesentliche. So übernahm ich z.B. vom „SONG VON DER WARE“¹³⁸ nur den letzten Teil, bei dem klar wird, worum es dem Händler geht, in die Textfassung.

Zusätzlich entschied ich mich, bei Textstellen, die im Chor gesprochen werden sollten, Zäsuren durch „/“ einzufügen, damit Zünd einfacher dirigieren konnte. Die Lieder markierte ich außerdem in blauer Farbe.

2.4 Raumaufteilung und -einsatz

Die Bühne A war in zwei Teile aufgeteilt. Im hinteren Teil des Raumes stellten wir Essen und Trinken auf einem Tisch auf, da dies Teil der Einladung war. Es handelte sich dabei

¹³⁵ Gespräch mit Zünd Anfang Januar 2014

¹³⁶ Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*. München, 1997.

¹³⁷ Ebd. S. 15.

¹³⁸ Vgl. Brecht, *Maßnahme*. GW II, Stücke 2, S. 650f

um eine Brotzeit. Die Zuschauertribüne war etwas vorgerückt, damit wir dahinter im kleineren Rahmen die Lese- und Konzeptionsprobe veranstalten konnte. Dabei sollte sich nicht das Gefühl einstellen, bereits auf der Bühne zu sitzen. Diese Situation fand in Arbeitslicht statt.

Dahinter war die Zuschauertribüne aufgebaut. Es gab Projektionen des Textes in beide Richtungen. Das „Publikum“ bzw. diejenigen, die gerade nicht spielten, sondern die Rolle des Kontrollchors einnahmen, blickten auf eine leere Bühne. An die Wand hinter der Bühne wurde nur der Text des Kontrollchors geworfen. Hinter der Zuschauertribüne hing ebenfalls eine Leinwand, die jedoch nur die Spielenden im Blick hatten, auf die der ganze Text in lesbaren Portionen präsentiert wurde.

Ich saß auf der Bühne in einem offenen Kasten, der zur Raumausstattung der Bühne A gehört mit einem Laptop und steuerte von dort aus die beiden Powerpoint-Präsentationen, die ich vorher angefertigt hatte. Ich hatte also zwei Textfassungen vor mir, die des Kontrollchors und die der Spieler, die ich abwechselnd bediente. Das Klavier mit Zünd befand sich auf der anderen Seite der Bühne. Der Chor, der die Lieder von Hanns Eisler sang, stellte sich, wenn er dran war, auf den mir an der Technikposition gegenüberstehenden offenen Kasten und setzte sich in längeren Einsatzpausen zu den anderen als Kontrollchor auf die Zuschauertribüne. Die Diskussion nach der Probe fand wieder im Stuhlkreis hinter der Tribüne statt.

2.5 Letzte Vorbereitungen

Da wir einen strikten Zeitplan einhalten mußten, war es notwendig unseren Versuch einmal technisch durchzugehen. Das bedeutete, Zünd saß am Klavier, Kriese stand auf der Bühne und wechselte zwischen Kontrollchor und Spielendem und ich saß an der Technik und bediente die beiden Powerpoint-Präsentationen mit den beiden Textfassungen. Kriese und ich lasen den gesprochenen Text von den Projektionen ab, Zünd dirigierte Kriese und mich als Kontrollchor und sang die Lieder von Eisler am Klavier.

Hier wird erneut deutlich, dass der Versuch der „neuen Masslosigkeit“ große Ähnlichkeit mit der Vorstellung eines Lehrstücks von Hindemith aufweist:

„Bei Aufführungen in nicht allzu großem Kreise dürfte dieses Vorsingen als Anweisung für die Menge genügen. Für große Mengen empfiehlt es sich, einen Lichtbildapparat aufzustellen, der Noten und Text der zu singenden Teile projiziert. Ebenso können die Kapitelüberschriften der einzelnen Teile projiziert werden. Es ist denkbar, daß das Ineinandergreifen von Soli, Chor und Menge nicht gleich zur Zufriedenheit ausfällt. Bei dieser Art gemeinsamer Kunstübung kann es auf ein reibungsloses Abspielen der einzelnen Nummern gar nicht ankommen. Darum ist ein richtiges Einstudieren einem bloßen Durch- und Vorspielen vorzuziehen.“¹³⁹

Das Spiel mit Liedern dauerte insgesamt etwa 30 Minuten. Die Erfahrung des Ablesens der Projektionen von der Bühne aus, begleitet von Eislers Musik, war beeindruckend. Selbst ohne die Wucht des Chores, entfaltete der Text bei uns seine Wirkung. Er traf uns viel emotionaler, als wir das erwartet hätten. Iliá Papatheodorou erzählte mir am Telefon, auch sie hätten den Text der „Maßnahme“ mit den She She Pop-Mitgliedern im Kreis laut vorgelesen.

¹³⁹ Hindemith 1929, S. 5

„[...] wir waren schwer erschüttert und einige von uns haben geweint. So ganz spontan.“¹⁴⁰ Ähnlich erging es der „neuen Maßlosigkeit“. Der Stimme Zünds lauschend und den Text mitlesend von „Ändere die Welt, sie braucht es“ ertappten wir uns gegenseitig dabei, Tränen aus dem Augenwinkel zu entfernen. Dass dieser Text eine so starke emotionale Involviertheit hervorrufen würde, hatten wir nicht einkalkuliert. Es war der 5. Februar, einen Tag vor der öffentlichen Probe. Wir sprachen also kurz darüber, wie wir damit umgehen würden. Nach der zusammengesetzten Probe, sollte es eine kurze Pause geben zum Essen und „Kopf auslüften“, wie wir es ausdrückten. Wie die Teilnehmenden reagieren würden, konnten wir nicht abschätzen. Wir hatten uns innerlich auf Wut vorbereitet, uns gegen Vorwürfe der Gewaltverherrlichung gewappnet, erwogen auch die Möglichkeit, dass einige sich weigern würden den Text auf der Bühne zu sprechen und wir die Diskussion vorziehen müssten. Wir verblieben also in Spannung und Aufregung auf den kommenden Tag.

2.6 Versuchsdurchführung

Um 18:00 Uhr befanden sich etwa 26 Leute im Raum, von denen ich viele nicht kannte und die sich untereinander kaum kannten. Es gab erstaunlich wenige Studierende aus dem Theaterdepartement. Meine Befürchtung war gewesen, dass die Veranstaltung hauptsächlich von Theaterstudierenden und Freunden der neuen Maßlosigkeit besucht würde, doch dieser Fall war nicht eingetreten. Dozierende gab es gar keine im Raum. Wir eröffneten direkt den Stuhlkreis und ich teilte allen eine ausgedruckte Textfassung aus. Ich begrüßte die Leute und erklärte, wie wir auf das Experiment gekommen seien. Dass Brecht zu Unrecht vorgeworfen werde, er habe mit erhobenem Zeigefinger auf der Bühne das Publikum belehren wollen. Vielmehr ging es in der Theorie des Lehrstückes darum, den Spielenden zu belehren und zwar im Probenprozess.

Ich erklärte, wir würden nun das Stück „Die Maßnahme“ von Brecht im Kreis lesen. Dieses Stück habe Brecht selbst noch zu Lebzeiten nicht mehr zu Aufführungen freigegeben. Man vermute, es könne aus Angst gewesen sein, dass es als Rechtfertigung für den stalinistischen Terror gelesen werden könnte. Tatsächlich sei es von Ulrike Meinhof von der deutschen Terrorgruppe RAF in ihren Briefen zitiert worden. Brecht habe jedoch explizit geschrieben, es sei wichtig, dass die Perspektive des Spielers gewechselt würde. Die „Maßnahme“ sei zu komplex, als dass sie beim einfachen Lesen durchdrungen werden könne. Darum wollten wir Brecht nun wörtlicher nehmen, als er sich selbst. In seiner Ur-aufführung der „Maßnahme“ habe es nämlich vier Schauspieler mit fest zugeteilten Rollen und einen Chor gegeben. Wir seien nun gespannt, was passieren würde und auch ein wenig aufgeregte.

Aus der Teilnehmerschar regte sich wenig. Sie hörten aufmerksam zu und warfen hin und wieder halb neugierige, halb skeptische Blicke auf den Text in ihren Händen. Als nächstes würde Rosanna noch etwas zur Musik sagen. Zünd lächelte in die Runde und alle lächelten zurück. Sie sprach schweizerdeutsch, was sie sofort sympathischer zu machen schien.

Die Musik habe Hanns Eisler geschrieben. Hanns Eisler habe sich dabei an den typischen Arbeiterchören der Zeit orientiert. Es ginge - laut Theorie - bei der Musik im Lehrstück nicht darum, dass sie besonders sauber gesungen oder schön vorgetragen werde. Das spiele

¹⁴⁰ Interview mit Ilia Papatheodorou im Anhang, S. 68

im Gegenteil sogar überhaupt keine Rolle. Es gehe um das Gemeinschaftsgefühl, das entstehe, wenn man gemeinsam musiziere. Die Musik solle einfach zu erlernen sein und es gehe um den Inhalt, das Nachvollziehen der Texte, die man singe. Interessanterweise habe Eisler sich jedoch herzlich wenig an diese Vorgaben gehalten, da er Musik für ein 12köpfiges Orchester komponiert habe, was kaum von Laien besetzt werden könne. Daraufhin folgte allgemeines Gelächter. Darum hätten wir dieses Orchester für den heutigen Versuch auch nicht eingeplant, sondern würden den Klavierauszug verwenden. Sie werde später ausgewählte Lieder mit den Freiwilligen einüben.

Kriese begrüßte ebenfalls die Anwesenden, er sei froh, dass so viele gekommen seien und erklärte die Spielregeln des Abends. Nach dem Lesen stünde an, dass sich die Teilnehmenden in zwei Gruppen aufteilten. Die Gruppe der Singenden und die Gruppe der Spielenden. Die singende Gruppe werde dann mit Rosanna die Musik lernen, die Spielenden würden Szenen zugeteilt bekommen, die sie dann - mit unserer Unterstützung¹⁴¹ - eine Stunde lang mit Zettel in der Hand proben würden. Um 20:30 Uhr fänden sich alle wieder im Bühnenraum ein. Dann würden die Szenen aneinander montiert. Es sei nun allerdings nicht mehr nötig, mit Zettel in der Hand zu spielen, sondern man könne den Text live von einer Projektion hinter der Zuschauertribüne ablesen. Diejenigen, die gerade nicht ihre Szenen präsentierten, würden zuschauen und an den entsprechenden Stellen von Rosanna angeleitet, die Chortexte sprechen. Nun würden wir im Kreis das Stück lesen. Jeder lese eine Replik, inklusive Rollennamen davor, dann sei der nächste dran.

Wir begannen zu lesen und von der aufgeladenen Emotionalität vom Vortag, als wir die Texte selbst gelesen hatten, war wenig zu spüren. Es wurde vielmehr deutlich, dass die Teilnehmenden erheblich größere Probleme mit dem Vorlesen hatten, als ich angenommen hatte. Es ging eher stockend voran. Zwischendurch gab es immer wieder Begriffsfragen z.B. nach den Agitatoren, wer die Kulis seien, was Mukden sei. Der Text schien selbst in meiner vereinfachten Version für einmaliges Durchlesen noch zu kompliziert zu sein. Mit dem letzten, langsam vorgetragenen Satz „Nur belehrt von der Wirklichkeit können wir die Wirklichkeit ändern“¹⁴², trat erst mal Stille ein. Ob es Fragen gebe, die sich direkt aufdrängten? Niemand meldete sich. Ich konnte nicht ganz ausmachen, ob der Inhalt des Textes zu den Lesenden durchgedrungen war und sie deshalb etwas erschlagen wirkten oder sich eher Ratlosigkeit und Überforderung breitmachte.

Auf die Frage, wer singen und wer spielen wolle, meldete sich nur eine Person fürs Spielen, alle anderen fürs Singen. Die beiden Schauspielstudierenden die anwesend waren und die ich kannte, meldeten sich ebenfalls fürs Singen. Um – wie sie mir später im Vertrauen mitteilten – die anderen nicht zu verunsichern. Damit hatte vor allem ich nicht gerechnet. Wenn ich in der Situation die Wahl zwischen mehrstimmigem Singen und Spielen gehabt hätte, hätte ich mich ohne Zweifel fürs Spielen entschieden. Ich sagte also, so könne das geplante Experiment nicht stattfinden, verpflichtete die beiden Schauspielstudierenden dazu, sich den Spielenden anzuschließen und bat die anderen, es sich noch einmal durch den Kopf gehen zu lassen. Nach fünf Minuten Diskussion hatten wir doch drei Gruppen zusammengestellt und gaben allen die Möglichkeit, etwas zu essen. Die beiden Schauspielstudierenden wurden zu einer Gruppe erklärt und bekamen die Szene „Was ist eigentlich ein Mensch?“ mit dem Händler und dem Jungen Genossen beim Essen. Kriese und ich erklärten uns bereit, den Anfang vorzulesen. Der Rest wurde nach Wunsch verteilt.

¹⁴¹ Meiner und seiner Unterstützung bei Verständnisfragen etc

¹⁴² Brecht *Die Maßnahme*. GW II, Stücke 2, S.663

Nach der kurzen Pause kam die eine Gruppe hinter der Tribüne zusammen, die andere vor der Tribüne und die beiden Schauspieler brachten wir in der recht geräumigen Garderobe unter. Rosanna probte die Lieder mit den Freiwilligen im Foyer. Kriese und ich schwirrten zwischen den beiden Gruppen hin und her, die die Szenen selbstständig erarbeiten sollten¹⁴³. Es gab einige Fragen zur Spielweise und inhaltlichen Erklärungsbedarf. Besonders zu der Flugblatt- und der Fluchtszene. Diese Erfahrung zeigte deutlich, dass durch Lesen allein die Szenen noch nicht anschaulich genug wurden. Wenn die Teilnehmenden mich nach einer Regie-Idee fragten, sagte ich, es gehe hauptsächlich darum, sich die Texte anzueignen und es sei wichtig, dass die Rollen gewechselt würden, also der Junge Genosse nicht nur von einer Person gespielt würde. Ansonsten arbeiteten die einzelnen Gruppen sehr selbstständig und schienen Freude am Spiel zu entwickeln.

Um 20:30 kamen wir wieder zusammen. Das Einüben der Lieder dauerte länger als erwartet, darum streckten wir die Pause und begannen uns schon mit einzelnen Teilnehmenden über ihre Erfahrungen mit dem Text und der Methode auszutauschen. Die Atmosphäre war spürbar entspannter geworden. Die Teilnehmenden sagten mir bereits in der Pause, dass sie den Versuch spannend fänden und sich darauf freuten, was die anderen Gruppen erarbeitet hätten. Als klar war, dass die Musiker noch eine Weile brauchen würden, schlugen die Teilnehmenden vor, sie würden gern schon die erarbeiteten Szenen mithilfe der Projektion ausprobieren. So bekam jede Gruppe ein wenig Zeit auf der „Bühne“¹⁴⁴.

Währenddessen kehrten die Musiker zurück, sie konnten sich ein wenig ausruhen und etwas essen und trinken und um 20:50 konnte der Durchlauf beginnen. Den Anfang hatte ich spontan noch etwas gekürzt, da Kriese und ich ihn allein vorlasen - mit Unterstützung von allen Mitwirkenden als Kontrollchor, der von Zünd dirigiert wurde. Der Chor funktionierte. Auch Kriese und ich machten Fehler beim Lesen, dies wurde von allen humorvoll aufgenommen.

Die erste Szene „DIE LEHREN DER KLASSIKER“ spielten Kriese und ich. An der Stelle, an der die Agitatoren sagen, sie brächten nichts, würden ihn aber gern nach China mitnehmen, begannen die Teilnehmer auf der Zuschauertribüne zu kichern. Als dann der Junge Genosse zusammenfasst, er verlasse also eine Stelle, die zu schwierig gewesen sei für zwei, brachen einige in schallendes Gelächter aus.

Die erste Gruppe begann die Szenen darzustellen ab dem Bild „DER STEIN“. Die Atmosphäre im Zuschauerraum wurde immer ausgelassener. Wir hatten eine Scham der Spieler befürchtet, falls sie sich versprechen, verlesen oder sonst etwas schief gehen sollte, doch das Gegenteil trat ein. Man kann sogar von einer „Lust am Fehler“ sprechen, die sich bei Spielern und Kontrollchor einstellte. Die Spieler wurden angefeuert, unterstützt und mit viel Publikumsreaktion bedacht. Die erste Gruppe hatte offensichtlich die Brechtschen Mittel studiert, denn viel Komik wurde dadurch erzeugt, dass jeder Gegenstand, der als Requisite hätte gebraucht werden können aus einem Blatt Papier bestand, auf dem dieser benannt wurde. Besonders großes Gelächter entstand, als ein Teilnehmer auf dem Papier-„Stein“, der dem Reiskahnschlepper im Text helfen sollte, nicht umzufallen, ausrutschte. Der erste Einsatz des Chors mit dem anfeuernden Gesang „Zieht rascher“ war beeindruckend, da die

¹⁴³ Diese Vorgehensweise war inspiriert von dem Modul „Szenisch Lesen – narrativ spielen“ bei Dr. Jochen Kiefer, das mich durch alle drei Jahre meines Studiums begleitet hatte.

¹⁴⁴ Ich setze Bühne an dieser Stelle in Anführungszeichen, da es sich zwar um den Bühnenraum der Bühne A des Theater der Künste handelte, jedoch nicht um eine Aufführungssituation im herkömmlichen Sinne.

Singenden völlig ironiefrei mit dem Liedgut umgingen und damit einen anderen Ton in die Szene hineingaben.

Auch die Szene mit den Flugblättern „DAS KLEINE UND DAS GROSSE UNRECHT“ wurde – von fünf Menschen dargestellt – deutlich anschaulicher. Durch das Rollenwechseln des Jungen Genossen kam zusätzlicher Humor durch Post-it-Zettel auf der Stirn die „Junger Genosse“, „1“ und „2“ benannten und diese sich gegenseitig aufgeklebt und abgenommen wurden.

Das gemeinsame Singen von „Klug ist nicht“ klang von Mal zu Mal voller, bis beim letzten Mal tatsächlich alle mitsangen. Die beiden Schauspieler lieferten ebenfalls eine unterhaltsame Szene mit Rollenwechseln durch Hüte zur Hälfte. Es wurde deutlich, dass – unter Krieses und meiner Anleitung – eine gute Textarbeit geleistet worden war, denn die Texte wurden klar und nachvollziehbar dargebracht. Es war eine deutliche Entwicklung nach der Leseprobe zu Beginn zu beobachten. Interessant war außerdem, dass die Szenen mit großem körperlichem Einsatz ausagiert wurden.

Die letzte Gruppe spielte ihre Szenen sehr engagiert, nutzte die ganze Szenografie des Raumes bei der „FLUCHT“ über Stühle, Tische und über die offenen Kästen. Dies und auch der häufigere Einsatz von Musik änderte die Stimmung im Raum beträchtlich. Die Interpretation der singenden Teilnehmenden, die nicht versuchten, die Lieder szenisch auszugestalten, sondern diese schlicht sangen, bewegte die Anwesenden. Besonders das Lied „Wir sind der Abschaum der Welt“, das ich im Vorhinein etwas unverständlich gefunden hatte, entfaltete eine starke Wirkung.

Beim Tod des Jungen Genossen wurde besonders der Irritationsmoment mit „Er sagte noch: Im Interesse des Kommunismus“¹⁴⁵ von den Zuschauenden stark aufgenommen und kommentiert.

Auf die letzten – von allen gemeinsam gesprochenen – Worte des Kontrollchors (der ebenfalls erhebliche Fortschritte gemacht hatte im chorischen Sprechen).

„Euer Bericht zeigt uns, wieviel
Nötig ist, die Welt zu verändern:
Zorn und Zähigkeit, Wissen und Empörung
Schnelles Eingreifen, tiefes Bedenken
Kaltes Dulden, endloses Beharren
Begreifen des Einzelnen und Begreifen des Ganzen:
Nur belehrt von der Wirklichkeit können wir
Die Wirklichkeit ändern.“¹⁴⁶

folgte zunächst eine Pause. Ich kann im Nachhinein nicht sagen, wie lang diese währte, doch es kam mir lang vor. Es kam mir vor wie ein Aufwachen. Ich stellte mich auf Protestrufe oder einen Stimmungsumschwung ein, doch nichts dergleichen geschah. Stattdessen begann ein ausführlicher, lang anhaltender Applaus, der in Jubelrufen und sich gegenseitig auf die Schulter klopfen endete.

¹⁴⁵ Ebd. S. 662

¹⁴⁶ Ebd. S. 663

2.7 Diskussion

In unseren Konzeptionsgesprächen zuvor hatten wir fast am meisten gerätselt, wie wohl die anschließende Diskussion verlaufen würde. Die Veranstaltung war bisher ziemlich konfliktfrei vonstatten gegangen. Wir eröffneten das Gespräch mit der Frage, was sie erlebt, wie sie das Experiment wahrgenommen hätten.

Der Grundtenor der Teilnehmenden war ähnlich: Zu Beginn seien sie recht ratlos gewesen und hätten dann aber durch das Spielen und die Präsentation verstanden, worum es uns gegangen sei. Und zwar die Frage, wie es möglich sei, sich in unserer Zeit politisch zu engagieren. Wir sprachen wenig über die Maßnahme an sich, sondern viel über die Frage „Was kann man oder was können wir konkret tun und wie kommt diese Politikverdrossenheit zustande?“

Ein spannender Teil der Diskussion behandelte die Frage nach einer Ideologie unserer Generation. Angeregt war dies durch zwei ältere Teilnehmerinnen, die mitgesungen hatten und über ihren kommunistischen Zürcher Chor auf uns gestoßen waren. Eine Englisch-Studentin der Uni Zürich antwortete, das sei eine berechtigte Frage. Es sei – am Beispiel von der Occupy-Bewegung¹⁴⁷ – zu beobachten, dass unsere Generation kein gemeinsames politisches Ziel verfolge. Es sei zwar – wie die Occupy-Bewegung auch in Zürich gezeigt habe – grundsätzlicher Unmut zu spüren, doch wie dieser sich äußern könne und wogegen man genau sei, das wäre eben schwierig zu definieren. Vor allem im Vergleich mit unserer Elterngeneration. An dieser Stelle lachten die beiden Damen und versicherten uns, auch in ihrer Generation hätte es gerade in der linken Szene sehr viel Uneinigkeit gegeben. Ein Musikstudent fügte hinzu, es wäre einfach falsch zu sagen, es gäbe heutzutage keine Ideologie. Das stimme nicht. Es herrsche die Ideologie des Neoliberalismus und die Ideologie des Geldes und diese Ideologien seien so stark, dass andere daneben kaum Platz hätten. Betretenes Schweigen trat ein. „Was tun wir denn eigentlich hier?“ warf eine andere Teilnehmerin, die zuvor sehr engagiert den Jungen Genossen gemimt hatte, plötzlich in die Runde. Schweigen breitete sich aus.

Mir fiel nichts Besseres ein, als den Flyer hochzuhalten und auf das Spontanfestival hinzuweisen, das am nächsten Tag stattfinden würde. Das Gespräch entwickelte sich nun in Richtung der Masseneinwanderungsinitiative und ihre möglichen Folgen für die Schweiz, falls sie angenommen werden sollte, was jedoch alle Anwesenden bezweifelten.

Das Dreierteam der neuen Maßlosigkeit wechselte überraschte Blicke. Wir hatten nicht mit einer so hohen Akzeptanz (oder konnte man schon von geringer Infragestellung sprechen?) des Textes gerechnet. Wir wollten wieder auf den Effekt der Maßnahme zurück, den diese auf das Gespräch im Augenblick hatte. Erst auf Nachfrage, sagte einer der Zuschauer, beim ersten Lesen, habe er das schon ‚chrass g’funde‘, aber beim Spielen gemerkt, dass es darum nicht ginge, sondern vielmehr um die Frage nach dem ‚richtigen‘ politischen Handeln. Trotzdem kam das Thema der Gewalt in der „Maßnahme“ noch zur Sprache. Die beiden Damen aus dem Chor sagten, man dürfe bei der Rezeption nicht vergessen, in was für einer Zeit dieses Stück verfasst worden sei. Am Beispiel der Occupy-Bewegung, die trotz ihres

¹⁴⁷ Die „Occupy-Bewegung“ war eine weltweite Bewegung, die sich mit z.B. „Occupy Wallstreet“ besonders gegen das Verhalten der Börsenmakler in der Finanzpolitik aussprach. Philosophische Inspirationen der Bewegung waren Stephane Hessel mit seiner Schrift „Indignez-Vouz!“ (dt. „Empört Euch!“), die den französischen Occupy-Bewegten mit „les indignes“ ihren Namen gab und Slavoj Zizek, der bei „Occupy Wallstreet“ mit seiner vielzitierten Rede „We are not dreamers, we are the awakening from a dream which is turning into a nightmare.“ auftrat.

pazifistischen Anspruchs recht gewaltsam niedergedrungen wurde, wurde diskutiert, ob es nicht in bestimmten Situationen doch nötig wäre, auch Gewalt anzuwenden. In diesem Punkt kam es zu keiner Einigung unter den Teilnehmenden.

Am nächsten Tag tauchten einige der Teilnehmenden bei dem Spontanfestival gegen die Masseneinwanderungsinitiative auf und sangen erneut die Lieder von Hanns Eisler¹⁴⁸. Eine ausführliche Beschreibung dessen, würde jedoch den Rahmen sprengen, darum widme ich mich nun den Faktoren, die etwas messbarer sind und komme zu einer Auswertung der Fragebögen.

2.8 Die Fragebögen

Brecht schrieb im Programmheft zur Uraufführung der „Maßnahme“ vom 13.12.1930:

„Das Lehrstück 'Die Maßnahme' ist kein Theaterstück im üblichen Sinne. Es ist eine Veranstaltung von einem Massenchor und vier Spielern. [...] Der Zweck des Lehrstücks ist also, politisch unrichtiges Verhalten zu zeigen und dadurch richtiges Verhalten zu lehren. Zur Diskussion soll durch diese Aufführung gestellt werden, ob eine solche Veranstaltung politischen Lehrwert hat.“¹⁴⁹

Bertolt Brecht entwarf für die Uraufführung der Maßnahme einen Fragebogen¹⁵⁰ für die Zuschauer, mit dessen Hilfe er das Stück auf seine Verständlichkeit überprüfen wollte und der dem Programmheft beigelegt war. Die von ihm formulierten Fragen lauteten:

1. Glauben Sie, daß eine solche Veranstaltung politischen Lehrwert für den Zuschauer hat?
2. Glauben Sie, daß eine solche Veranstaltung politischen Lehrwert für den Ausführenden (also Spieler und Chor) hat?
3. Gegen welche in der Maßnahme enthaltenen Lehrtendenzen haben Sie politische Einwände?
4. Glauben Sie, daß die Form unserer Veranstaltung für ihren politischen Zweck die richtige ist? Könnten Sie uns noch andere Formen vorschlagen?¹⁵¹

In unserer Konzeptionsphase stießen wir auf diesen Fragebogen und – da es in unserem Experiment keine Zuschauer gab, verwendeten wir nur die letzten drei Fragen.

Mir ist bewusst, dass es sich bei unserer szenischen Forschung nicht um einen quantitativ auswertbaren Versuch handelt. Deswegen haben wir die Fragebögen aber auch nicht verteilt. Es ging uns im Brechtschen Sinne um eine „Selbstverständigung“¹⁵².

¹⁴⁸ Vom Spontanfestival existiert – im Gegensatz zu dem Maßnahme-Experiment – eine Videoaufzeichnung. Diese ist zu finden auf <http://nd-blog.org/spontanfestival-zur-abschottungs-initiative-9-februar/> „Ändere die Welt: sie braucht es“ etwa ab 1:13:48

¹⁴⁹ Zitiert aus Steinweg 1976, S. 91 unter der Überschrift „[Politischer Lehrwert]“

¹⁵⁰ Von denen allerdings kein gedruckter oder ausgefüllter erhalten ist

¹⁵¹ Ebd. S. 92

¹⁵² Vgl. Ebd. S. 59. An dieser Stelle erklärt Brecht den Zugriff bei der Uraufführung des „Badener Lehrstücks von Einverständnis.“

Von den 26 Teilnehmenden des Experiments haben 16 den Fragebogen ausgefüllt. In diesem Kapitel werde ich die Reaktionen der Teilnehmenden auf den Fragebögen zusammenfassen. Die Fragebögen wurden bereits vor der Diskussion verteilt und bearbeitet, da wir befürchteten, im Hinausgehen würde niemand mehr den Bogen ausfüllen. Die Kritik von sechs Teilnehmenden, sie hätten eine „Diskussion“ sinnvoll gefunden, entspricht also nicht dem tatsächlichen Ablauf, da diese noch stattgefunden hatte. Eine Teilnehmende schrieb außerdem zu der Frage, ob das Stück einen politischen Lehrwert habe: „Von Diskussion hinterher abhängig“. Es wurde also nicht nur ein Gespräch hinterher gewünscht, dieses hätte auch laut diese_r Teilnehmer_in das Potenzial, den „politischen Lehrwert“ des Stückes zu verändern oder zu beeinflussen.

2.8.1 Der politische Lehrwert für den Ausführenden

Frage 1¹⁵³ konfrontiert den_die Teilnehmende_n direkt mit der politischen Intention des Autors und der Suche nach dem Politischen in der Kunst durch die (nD). Von den 16 Antworten lauteten fünf schlicht „ja“. Zwei davon gesperrt geschrieben „JA“. Vier antworteten mit „Ja“ und zusätzlicher Erklärung:

„Ja, das glaube ich, mir gefällt das Leute die das sonst nicht tun laut Meinungen vor einer Gruppe kundtun und sich hinstellen sprechen und Positionen einnehmen.“¹⁵⁴

„Ja – Reflexion eines moralischen Dilemmas“

„Ja, durch das Spiel hat man auch körperlich einen Zugang zum Text“

und mit der Einschränkung „Ja, auf intellektueller oder philosophischer Ebene schon. Aber ob man dann wirklich auch das Gelernte auf sein Handeln im praktischen Sinne überträgt, bin ich nicht sicher.“

Diese neun Teilnehmenden schienen dem Projekt also uneingeschränkt positiv gegenüberzustehen. Zwei weitere schrieben zwar nicht wörtlich „ja“, beschrieben das Projekt jedoch in positiven Einzelaspekten.

„Hm... man setzt sich mehr mit dem Thema auseinander und 'konsumiert' nicht nur“.

Diese Aussage bezieht sich vermutlich auf die aktive Rolle der „Zuschauenden“, die in diesem Versuch streng genommen nicht existieren.

„Verständnis für eine historische Zeit u. Situation. Verständnis wie Ideologie sich durchsetzt, wie sie das Denken verändert.“

Diese_r Zuschauende betrachtet das Stück also mit einer gewissen historischen Distanz und zieht zwar einen politischen Lehrwert daraus, jedoch eher im kritischen Sinne der „Maßnahme“ der vier Agitatoren dem Jungen Genossen gegenüber. Für diese_n Teilnehmende_n scheint die „Moral von der Geschichte“ also deutungsoffener als von einigen Protagonisten der Brechtrezeption und Brecht selbst befürchtet.

¹⁵³ In unserem Fragebogen handelt es sich um Frage 1, in dem Originalbogen von Brecht, ist es Frage 2.

¹⁵⁴ Rechtschreibfehler korrigiere ich nicht, wenn ich die Fragebögen zitiere. Ich gebe die Fragebögen wortgetreu und unverfälscht wieder. Darum verzichte ich darauf, sie zusätzlich im Anhang dieser Arbeit im Original zu veröffentlichen.

Drei der Antworten beschreiben, den Lehrwert der Veranstaltung auszuwerten, sei erst nach der Diskussion möglich. Sie erkennen jedoch schon allein durch das Spielen ein Potenzial. Eine Antwort war die oben bereits zitierte, die anderen lauteten:

„OHNE ANSCHLIESSENDE DISKUSSION EHER NICHT; DA MAN SICH IN SO KURZER ZEIT MEHR MIT DER FORM AUSEINANDERSSETZT UND NICHT MIT DEM INHALT.“
„Kommt sehr auf Diskussion an! Als 'nacktes' Stück / Probe weniger / nicht, kommentiert + diskutiert voll. Es macht die Aktion erlebbar im Vergleich.“

Bei der ersten Aussage¹⁵⁵, würde Jan Deck¹⁵⁶ protestieren, da es ja im Godard'schen Sinne nicht unbedingt darum geht, politische Filme, sondern politisch Filme zu machen. Daraus leitet Deck ab „Dem politischen Theater wird eine andere Strategie entgegengesetzt: Politisch Theater machen.“¹⁵⁷

In unserer Grundannahme ist bereits die Form des Experiments politisch, da sich alle Spielenden möglichst auf Augenhöhe begegnen sollen und jeder seine Gedanken einbringen darf und soll. Ob das jedoch für alle einen politischen Lehrwert hat, stellt diese_r Teilnehmende in Frage.

Zwei weitere Teilnehmende beantworten Frage 1 eher humorvoll und spielen auf den starken Zeitbezug der „Maßnahme“ an.

„Ja (in der Zeit des Verfassers)“
„Ja, weil er die ganze Zeit kommunistische Sachen sagt“

2.8.2 Politische Einwände gegen Lehrtendenzen in der Maßnahme

Drei Teilnehmende haben diese Frage gar nicht beantwortet. Ich kann nicht beurteilen, ob sie keine Einwände haben oder ob diese Frage sie nicht angesprochen hat. Die anderen Antworten sind etwas ausführlicher, es gibt jedoch auch dort Ähnlichkeiten. Eine Antwort bezieht sich auf die vorherige (der_die Teilnehmende hatte angemerkt nur mit Diskussion den politischen Lehrwert beurteilen zu können).

„JA SEHR WAHRSCHEINLICH RECHT SICHER SCHON, ABER DAS PROBLEM: SIEHE I. FRAGE“

Diese Person scheint außerdem überlesen zu haben, dass es um spezifische Einwände geht und nicht darum, ob er_sie grundsätzlich welche hat.

Sechs Antworten beziehen sich recht konkret auf die Tötung des Jungen Genossen: „Menschenleben ↔ Lehre der Klassiker“

„Unethische Entscheide zum Erreichen eines höheren Ziels beissen sich“

„Grundsätzlich ist der Kampf für Gerechtigkeit, dass es alle Menschen bzw. den Benachteiligten, positiv. Nur über die Mittel, wie das Ziel erreicht wird, habe ich Fragen.“

„Ich finde die Aussage, dass man nur mit Leid Leid vertilgt, zwar einleuchtend, aber deprimierend und vielleicht in der Politik auch nicht in jedem Fall gewinnbringend. Obwohl mir selbst das auch nicht gefällt ist es wohl eher so dass [*dieser Teil des Satzes sieht aus, als wäre er spä-*

¹⁵⁵ Gemeint ist das Zitat in Großbuchstaben auf Seite 39 unten

¹⁵⁶ Vgl. Hg: Deck, Jan; Sieburg, Angelika: *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*. Bielefeld, 2011

¹⁵⁷ Ebd. In Deck Jan: *Politisch Theater machen. Eine Einleitung*. S. 14

ter eingefügt worden] Mässigung und Kompromiss und Totschweigen in Politik und im Gesellschaftsleben hilft.“¹⁵⁸

„Dass man ihn einfach in die Kalkgrube geschmissen hat“

„Das Ermorden aus idealistischen Gründen & zum Schutz der anderen eigenen Leute (obwohl ich auch sagen muss, dass es für mich schwierig ist in der heutigen Zeit so etwas zu beurteilen / verurteilen“.

Zwei der Teilnehmenden teilten eher ihre persönliche Sicht auf die aktuelle Weltlage mit:

„Der Kommunismus ist inzwischen besetzt mit Bildern des Zwangs und Schreckens, auch die gewalttätige Revolution ist kein Modell mehr für mich. Auch die Struktur einer übergeordneten, mächtigen Partei lehne ich ab.“

„Ich bin jeder Art von missionarischen Revolutionsversuchen in fremden Ländern gegenüber kritisch eingestellt.“

Der zweite Kommentar bezieht sich auf den Aspekt des Stückes, dass die Agitatoren aus anderen Ländern anreisen, um in China die Revolution zu entfachen. Dies sieht diese Person – wie in der Diskussion später deutlich wurde – besonders kritisch, da sie diese Praxis des Westens (insbesondere der USA), als Hegemonialmacht anderen Ländern ihre Werte überzustülpen, infrage stellt.

Zwei Teilnehmende kritisierten den Grundgedanken des über das Individuum richtenden Kollektivs:

„Kollektivismus verunmöglicht Individualismus“

„Dass am Schluss die Meinung / Entscheidung der Masse / Partei zählt. Das Individuum hat keinen Wert.“

Zwei weitere bezweifelten in ihren Antworten, dass das Stück allzu wörtlich genommen werden sollte:

„Gegen ziemlich alle und auch wieder nicht. Der junge Genosse ist sympathisch, doch auch er scheitert oder muss scheitern. Die Partei ist dadurch gewissermassen auch gescheitert.“

Diese Frage bringt es auf den Punkt: „Sind es Lehrtendenzen oder ist es Kritik?“

2.8.3 Angemessenheit der Form für den Zweck / Andere Vorschläge

Alle Teilnehmenden beantworteten diese Frage. Zwei sahen keinen politischen Zweck der Probe:

„Was ist ihr 'politischer Zweck'?“

„WAS IST DENN GENAU DER POLITISCHE ZWECK DER VERANSTALUNG HIER? ZU WENIG KLAR UM EINE GESCHEITE ANTWORT ZU GEBEN“.

Alle übrigen antworteten mit „Ja“ und einer Einschränkung oder einem konkreten Vorschlag.

Eine_r merkte den „preaching to the choir“-Effekt an, der solchen Veranstaltungen, zu denen man bewusst Interessierte einlädt, häufig unterläuft:

¹⁵⁸ Bei dieser Antwort wunderte mich besonders der Begriff des „Totschweigens“. Vielleicht ist dies ein Hinweis auf eine sehr zynische Weltsicht, vielleicht tatsächlich der Glaube daran, dass Probleme eher verschwinden, wenn man nicht darüber spricht, als aktiv gegen sie vorzugehen.

„Wir haben eine Veranstaltung mit interessierten Leuten, die wohl alle politisch schon eine Meinung gebildet haben, darum wohl weniger Effekt im Sinne einer 180°-Wendung.“

Zwei schlugen vor, mehr Reflexionsmomente für die Spielenden einzubauen:

„Ich glaube die Form ist sehr gut, ich würde noch vorschlagen das am Ende des Stückes jeder Mitspieler kurz ausserhalb seines Textes sagen kann was er persönlich denkt.“

„Nach jeder Szene eine Unterbrechung und andere Lösungen suchen mit allen, diese zeigen, spielen; so gewinnt das Ganze mehr Facetten und löst mehr Mitdenken aus, und erlaubt eine abgestufte Sichtweise. So bleibt das Stück schwarz-weiß. Man ist dafür oder dagegen.“

Ein_e weitere_r Teilnehmende_r wünschte sich eine anschließende Aktion:

„Definitiv

Theater liefert Input / Anregungen, Fragen, konkrete Politik müssen in meinen Augen jedoch durch radikalere Aktionen ergänzt werden“

Ein_e Weitere_r schlug vor, dieselbe Struktur des Abends auf anderes Material anzuwenden:

„Es ist sicher ein guter Ansatz. Vielleicht könnte man das auch mit politischen Reden versuchen. Sie zu reenacten versuchen & dadurch eine politische Haltung besser zu verstehen, um dagegen vorgehen zu können.“

Vier Leute wünschten sich mehr Erläuterung von uns bzw. eine Diskussion (s.o.):

„Ja, geeignet, weil anschaulich. Aber besser wäre die vertiefte Auseinandersetzung mit dem Inhalt → Bespr. in der Gruppe.“

„Es ist ein guter Anhaltspunkt, weil man sich so den Inhalt besser vorstellen kann. Aber man müsste es weiterführen und sich auch theoretisch mit dem Inhalt auseinandersetzen, weil so ging es vor allem um das „spielen“. Eine Diskussion z.B. wäre gut.“

„Ich würde den Inhalt + die Handlung des Stückes zuerst (also vor dem Proben zusammenfassen oder besprechen (kurz). So dass die eigentliche Handlung klar wird. Denn nur 1x lesen ist sozusagen zu schnell um das Stück zu verstehen. Dann hätte man auch mehr von der Probe! (Gerade wenns noch mit mehr 'Proletariat' gedacht wäre...)“, „Erläuterung vor oder nach dem Stück“.

Ein weiterer fragt nach mehr Eingreifen von uns im Sinne einer Regieposition für die Szenen:

„Ja, glaube ich, Es wäre aber interessant wenn die Szenen mit Regisseur / Auge von außen geprobt würden inkl. gelerntem Text. → Verständnis.“

Die letzten vier beschreiben, dass ihnen durch das Spielen die Handlung des Stückes und seine mögliche Aussage deutlich klarer geworden ist:

„Durch das Einüben und selber aktiv sein am ganzen Spiel, ist mir das Stück viel verständlicher geworden. Ohne diese Erfahrung wäre es mir abstrakt geblieben.“

„finde die form gut, man / frau kann sich in situationen einfühlen durch selber spielen / singen. evtl. bereits in einer 'offenen' Gruppe ausdenken / planen?“

„Ich finde die Form einer Probe sehr geeignet, um den Inhalt dieses Stücks zu verinnerlichen und zu veranschaulichen.“

„Joa ist eine gute Form weil man die Sachen selbst spielt und singt. Man setzt sich mit dem Stoff usenand.“

2.9 Auswertung der Diskussion und der Fragebögen

Die Fragebögen mit zeitlichem Abstand zum Experiment wieder zu lesen, empfinde ich als sehr produktiv im Sinne des Versuchs. Dieses Kapitel versucht nun die Fragebögen auszuwerten. Da die Fragebögen ausschließlich zur „Selbstverständigung“ gedacht waren, fasse ich nun Kritik und Anregungen der Teilnehmenden an unserem Versuch zusammen. Auch gehe ich der Frage nach, ob diese - im Sinne des Versuchs - in einem weiteren Experiment berücksichtigt werden können.

Dass nur zwei der Teilnehmenden keinen politischen Zweck der Veranstaltung sahen, hat mich gewundert. Die Anlage der Fragebögen unterstellt diesen politischen Zweck und dies führt dazu, dass dieser wenig hinterfragt wird. Auch bei unseren späteren Arbeiten, bei denen die (nD) diese Fragebögen verwendete, wirkte dieser Mechanismus. Sobald man einen politischen Zweck behauptet, nehmen die meisten Befragten diesen sofort an. Vielleicht hat das auch mit der philosophischen Grundannahme zu tun, jedes Handeln sei ein politisches Handeln.

Den Wunsch nach mehr Erklärung von unserer Seite kann ich zwar verstehen, doch tatsächlich ging es uns nicht darum, den Teilnehmenden unsere Lesart aufzudrängen oder ihnen unsere Interpretation oder gängige Interpretationen nahezubringen.

Wir bemühten uns vielmehr auch im Vorhinein, keine zu große Erwartung oder vorgefertigte Meinung zu entwickeln, wie dieser Abend zu verstehen sei. Im Gegenteil waren wir neugierig darauf, wie die Teilnehmenden unvoreingenommen mit diesem Text umgehen würden und was mit der möglicherweise „gewaltverherrlichend“ zu lesenden Stelle am Schluss passierte, wenn man die Lehrstücktheorie einhielte und umsetzte.

Das Fordern eines Regisseurs für die einzelnen Szenen wertete ich ebenfalls nicht im Sinne des Versuchs, da die Gruppe sich in dieser Form als Kollektiv formieren musste und es vorab nötig war, sich zu einigen, wer was spielt oder spielen möchte.

Es findet sich zwar i.d.R. schnell jemand, der den Ton angibt, doch diesen jemand schon im Vorhinein festzulegen, evtl. sogar jemanden zu nehmen, der mehr Hintergrundwissen über das Stück hat als nur die Leseerfahrung, würde meiner Ansicht nach weniger auf die Lehrstücktheorie eingehen, dass gerade die Spielenden sich ihre eigenen Gedanken machen sollen. Auf diese Weise sind die Teilnehmenden in der kleinen probenpraktischen Situation mit der Frage des Verhältnisses vom Individuum zum Kollektiv konfrontiert.

Außerdem sollte es bei dieser Probe nicht um eine „gut“ inszenierte Szene gehen, sondern um eine Gruppe von Menschen, die sich Zeit genommen haben, sich Gedanken über einen Textausschnitt zu machen und diese Gedanken dann in szenischer Form präsentieren. Besonders (oder gerade wenn) das bedeutet, dass diese Menschen den Text auf der Bühne nicht nur vorlesen, sondern auf der Bühne denken und sprechen.

Auffällig ist zudem die Lesart, die bei dem Experiment natürlicherweise entstand. Fast alle waren sich darüber einig, dass das Handeln der Agitatoren nicht das richtige und einzig mögliche sein kann. Durch den Humor, der sich während des Durchlaufs an einigen Stellen zeigte, meinten einige Teilnehmenden, Brecht könne die „Maßnahme“ durchaus auch kritisch gemeint haben. Und zwar nicht kritisch gegenüber dem aufkommenden faschistischen Regime in Deutschland, sondern auch kritisch gegenüber der zu großen Radikalität in der Praxis der Kommunisten. Darum war es genau im Sinne unseres Versuches, das Stück szenisch umzusetzen *ohne* eine zu ausufernde theoretische Auseinandersetzung mit

dem Stoff, wie es der_die eine Teilnehmende forderte. Nur mit einer recht unvoreingenommenen Grundhaltung konnte der unverfälschte Lehrwert zutage treten.

2.10 Einfluss auf die Weiterarbeit der neuen Dringlichkeit

Nach dem Prinzip, jeder könne *für* die (nD) produzieren, indem er_sie dies klar markiert, verwendete die (nD) die Fragebögen Brechts, die dieser für die Maßnahme entwickelt hatte in späteren partizipativen Projekten in abgewandelter Form wieder¹⁵⁹.

Wie bereits angedeutet, hat es eine große Wirkung, der Veranstaltung im ersten Schritt eine politische Intention und im zweiten einen politischen Lehrwert zu unterstellen. Die (nD) verwendete die Fragebögen bei Veranstaltungen, zu denen das Kollektiv eingeladen worden war, zwecks einer kritischen Intervention oder zum Schaffen eines Reflexionsraumes. Damit überprüfte die (nD) einerseits, ob eine politische Motivation der Veranstaltung bei den Zuschauenden oder Teilnehmenden ankam, gleichzeitig wurde das Weiterdenken und die Begegnung zwischen vorher Unbekannten gefördert.

Das erste Projekt, bei dem die (nD) die Fragebögen als Teil des Konzeptes aufnahm, war beim Z-Club während der Architekturbiennale 2014 in Venedig. Als Grundthema hatte das Kollektiv die „Gesellschaft des Spektakels“¹⁶⁰ nach Guy Debord gewählt und praktizierte den sog. „Dérive“¹⁶¹ durch die Gassen von Venedig. Der Z-Club der ZHdK war als „collateral event“ der Biennale angekündigt. Die kurze Ankündigung der (nD) auf der Homepage der ZHdK lautet „The third evening, organised by Stephan Müller and Neue Dringlichkeit, harnesses theatrical and actionist means to transform the “Athenian Polis” into a “Venetian Occasion” and to “psycho-geographically” explore the city of canals and its relation to global capitalism.“¹⁶²

Bereits an den vorherigen Abenden liefen die involvierten Mitglieder der (nD) - mit den auf englisch übersetzten Fragebögen von Brecht und einem situationistischen Fragebogen nach Guy Debord ausgestattet - durch den Palazzo Trevisan und hinterfragten somit den politischen Lehrwert dieser Veranstaltung bei den Gästen.

Dies führte zu ausführlichen Gesprächen über Kunstproduktion und die Frage der Repräsentation¹⁶³, die vom Fragebogen abwichen. Dabei diente der Fragebogen von Brecht als Aufhänger für ein Nachdenken über den politischen Mehr- bzw. Lehrwert einer solchen Veranstaltung. Gerade bei diesem Z-Club war die Intervention mit dem Fragebogen sinn-

¹⁵⁹ Benannt als „Bertolt Brecht für neue Dringlichkeit“

¹⁶⁰ Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin, 1996

¹⁶¹ Kommt aus dem Französischen von „deriver“, was abschweifen bedeutet und von den Situationisten im Sinne einer Praxis des ziellosen Flanierens verwendet wurde

¹⁶² Zitiert von der ZHdK-Homepage unter <http://www.zhdk.ch/index.php?id=66831>, gesehen am 10.12.2014 um 19:09 Uhr.

¹⁶³ Bei der Biennale wird jedes Land durch einen Pavillon repräsentiert. Auch das „collateral event“ der ZHdK – der Z-Club – vertrat die ZHdK auf der Biennale in Venedig.

voll, da sich dieser das Verhandeln politischer Themen auf die Fahnen geschrieben hatte¹⁶⁴ und die Fragebögen eine Möglichkeit boten, das Aufwerfen des Politischen zu überprüfen.

Ein weiteres Mal kamen die Fragebögen zum Einsatz bei der 24stündigen Intervention der (nD) „What keeps you awake?“ bei „Paranthesis“, einer Veranstaltung des Swiss Artistic Research Network (SARN) in Genf. Dabei handelte es sich um eine Konferenz zum Thema „künstlerische Forschung“, die 24 Stunden dauerte und somit in ihrer Form ein künstlerisches Format wählte.

Die (nD) thematisierte in ihrer „Unperformance“¹⁶⁵ die prekären Arbeitsbedingungen eines Künstlers. Da dem Künstler unterstellt werde, den Beruf als Berufung zu sehen, sei es natürlich, dass dieser mit Freuden 24 Stunden durcharbeite. So bekam die Frage „Gegen welche in der Veranstaltung propagierten Lehrtendenzen haben Sie politische Einwände?“ eine ganz andere Bedeutung. Auch hier dienten die Fragebögen als Einstieg in eine Hinterfragung der politischen Intention und Reichweite der Veranstaltung.

Bei beiden Veranstaltungen kam hinzu, dass die Fragebögen übersetzt werden mussten und die Gespräche auf englisch bzw. Französisch stattfanden. Dies erzeugte einen Verfremdungseffekt im Brechtschen Sinne. Die Brecht-Sprache ist in der Übersetzung der (nD) nicht mehr so leicht ausmachbar und somit bekommen die Fragen einen allgemeingültigeren Charakter. So übersetzte und modifizierte die (nD) die Fragen folgendermaßen:

1. Do you believe that such an event offers an educational benefit concerning political matters?
2. Which political ideas that are explored in this event do you disagree with?
- 3a. How is the chosen form to this event appropriate to it's political intention?
- 3b. What other forms for such an event would you propose?

Das Brechtsche Prinzip der Selbstbefragung war eine wertvolle Entdeckung für die künstlerische und aktivistische Praxis der (nD). Einerseits ist es spannend und hilfreich, die Fragebögen (oder auch im Interview-Format geschossene Filme, die auf den Brecht-Fragen basierten) nach den Veranstaltungen anzuschauen und somit einen fundierten Außenblick auf die Veranstaltung gewonnen zu haben. Auf der anderen Seite bieten die Fragebögen während der Veranstaltung die Möglichkeit, in einer respektablen Form kritische Gespräche und Gedanken einzubringen.

¹⁶⁴ Der Titel lautete „Z Club - On Money, Space, Postindustrialisation, and...“

¹⁶⁵ Die Organisatoren von „Paranthesis“ bezeichneten das Event als „unconference“. Darauf nahm die (nD) Bezug, indem sie ein „unproduct“ oder eine „unperformance“ konzipierte.

3. Fazit

Da ich bereits in dem Kapitel 2.9 „Auswirkung und Diskussion der Fragebögen“ den Versuch reflektiere, ist dieses Fazit als Zusammenfassung der Erkenntnisse dieser Arbeit gedacht

Im ersten Teil der Arbeit dokumentiere ich meine Recherche zum Thema „Lehrstück“, dessen Theorie und Geschichte. In dieser Untersuchung fiel insbesondere Brechts Begriff von Autorschaft auf, der einer heutigen Theaterpraxis nahekommmt. So entstand das Lehrstück in Zusammenarbeit mit Paul Hindemith aus einem Dilemma heraus, in dem die zeitgenössischen klassischen Komponisten der neuen Musik sich befanden. Die Debatte um Zuschauerzahlen und des für eine breitere Öffentlichkeit relevanten Theater- (bzw. Musik-)Konzeptes ist (leider) noch immer aktuell. Die Stücktexte selbst wurden in Zusammenarbeit mehrerer Autor_innen verfasst. In dieser künstlerischen Form des kollektiven Schreibens wird der Text schon im Entstehungsprozess mehreren Prüfungen unterzogen, der über ein simples Lektorat hinausgeht.¹⁶⁶ Dies bringt einen komplexeren Text hervor, als die bisherige Rezeptionsgeschichte¹⁶⁷, was bei dem Kapitel über die Aufführungsgeschichte genauer zusammengefasst wird.

Das Forschungsinteresse der „neuen Masslosigkeit“ im Vorfeld war klar und einfach: Das Kollektiv wollte herausfinden, welche Wirkung der Text der „Maßnahme“ entfalten könnte, wenn man sich an die von Brecht entworfenen Regeln der Lehrstücktheorie hielt. Des weiteren wollte die neue Masslosigkeit ausprobieren, wie dieses Format – mit dem eigentlichen „Publikum“ zu proben und somit gemeinsam mit einem Inhalt zu arbeiten – aufgehen würde. Interessant war dabei der direkte Zugang zu der Komplexität des Textes. Ich glaube dieser entstand vor allem durch das Spiel mit dem Körper und das aktive Wechseln der Rollen. Dieser Versuch machte deutlich, dass Forschung – gerade in den Künsten – nicht nur durch genaue Textexegese, sondern auch durch Proben und Ausprobieren umgesetzt werden sollte. Das aufkommende Modell der szenischen Forschung ist dabei zukunftsweisend. Es wird nicht ein Publikum auf der einen und Spieler auf der anderen Seite mit einem Text konfrontiert, sondern es entsteht eine Gemeinschaft – wenn auch nur für einen begrenzten Zeitrahmen – die sich kollektiv und intensiv mit einem Themenkomplex befasst. Dies ist mithilfe von Brechts Lehrstückmodell auf eine lustvolle Weise möglich.

Im Nachhinein habe ich mich besonders beim Niederschreiben der Versuchsdurchführung gefragt, ob das Experiment nicht z.B. durch Kamera oder Fotos hätte festgehalten werden sollen. Doch ich glaube, dies hätte die Atmosphäre im Raum erheblich verändert. Die beschriebene „Lust am Fehler“ hätte sich vermutlich nicht in dem Maße einstellen können und die Intimität der Gruppe wäre durch die Öffnung des Raumes nach außen¹⁶⁸, gestört worden.

Was mich besonders überrascht hat, ist die komplexere Lesart, die bei den Teilnehmenden in diesem kollektiven Erkenntnisprozess aufkam. Bei der Diskussion meinte einer der Teil-

¹⁶⁶ So beschreibt Slatan Dudow, der Mitautor der „Maßnahme“, er habe sich für das Schreiben dieses Stückes ein halbes Jahr lang jeden Vormittag mit Brecht zusammengesetzt um zu diskutieren. Knopf hält diese Ausführung zwar für „übertrieben“, doch wir aus ihr deutlich, dass die „Maßnahme“ in einem regen Austausch von unterschiedlichen Standpunkten und Ideen entwickelt wurde. Vgl. Knopf, S. 93

¹⁶⁷ Einen kurzen Abriss derselben, findet sich im Kapitel „(Aufführungs-)Geschichte der 'Maßnahme'“

¹⁶⁸ Dieses Außen mit Videoaufzeichnungen und livestreams wird in Zukunft für das Theater insgesamt eine größere und noch nicht in allen Facetten abschätzbare Bedeutung erlangen. Darauf wies Kay Voges (Intendant des Schauspiel Dortmund) in einem Interview mit dem Deutschlandfunk am 9.12.2014 hinwies.

nehmenden, die „Lehre“, die man aus dem Stück ziehen könne sei viel differenzierter als von der Rezeption bisher angenommen. Brecht habe die Aufführung des Stückes vielleicht nicht verboten, weil er sich selbst vom Inhalt distanzieren wollte, sondern weil es permanent missverstanden worden sei.

Ich füge hinzu: Selbst wenn dem nicht so sein sollte – wir können es schwerlich nachprüfen – so ist das Stück dennoch deutungsoffener, als es auf den ersten Blick scheint. Es steckt nicht nur die Sehnsucht nach der Auflösung des Individuums im Kollektiv darin, sondern gleichzeitig seine Kritik daran. Brecht fordert für das Experiment wache und mitdenkende Teilnehmende, die ihr Handeln oder - um das von Steinweg in diesem Zusammenhang geprägte Wort zu verwenden - ihre „Haltung“ auf der Bühne überprüfen. In diesem Sinne scheint also die Lehrstücktheorie an diesem Abend in Zürich aufgegangen zu sein.

Bei der Weiterarbeit der (nD) wird deutlich, dass der Lehrstücktheorie ein Prinzip zugrunde liegt, das über Brechts Stücke hinausweist. Die erneute Auseinandersetzung damit könnte neue Formen des politischen Theaters generieren.

4. Versuch eines Ausblicks auf ein politisches Theater der Zukunft

„Mit der Kunst ist nicht viel los. Ich bin für die Schließung der Theater – aus künstlerischen Gründen.“¹⁶⁹

Brechts Reformbestrebungen des Theaters resultierten aus einer Unzufriedenheit mit dem Theaterverständnis seiner Zeitgenossen. Die Diskussion um die mögliche Schließung von Theatern ist aktueller und lauter geworden denn je.

Zunehmend werden Rettungspläne für das Stadttheater veröffentlicht. Ulf Schmidt legte Statistiken vor, die dringenden Handlungsbedarf für das Theater nahelegen, wenn es in unserer schnelllebigen Gegenwart fortbestehen möchte. Vom Ergebnis seiner Recherche sei er „tief erschüttert und verzweifelt“¹⁷⁰. So sind die Besucherzahlen in den letzten 60 Jahren um 60% zurückgegangen. Der Stress für die Mitarbeitenden am Theater sei hingegen immens angestiegen, was Schmidt auf das Entstehen einer „fünften Sparte“¹⁷¹ zurückführt. Die fünfte Sparte sei jedoch genau die Sparte mit dem Potenzial, das Theater und die Gegenwart wieder neu miteinander in Verbindung zu bringen, so Schmidt. Darum müssten Theater die Arbeitsweise produktiver gestalten und sich besser organisieren. Dazu solle sich das Theater nicht einen Industriebetrieb aus dem 19. Jahrhundert, sondern die Visionäre aus Silicon Valley zum Vorbild nehmen. Theater müssten die Themen der Gegenwart besser aufnehmen und verarbeiten. Eine wichtige Rolle schreibt Schmidt dabei den neuen Medien zu. Wir befänden uns in einer Zeit der „digitalen Naissance“ und gerade daraus könne das Theater Kraft schöpfen, da es die einzigartige Möglichkeit besitze, einen Raum zur Reflexion zu bieten, in dem sowohl die digitale Technik, als auch der Mensch in seiner Leiblichkeit gegenwärtig ist. Somit treffen im Theater analoge und digitale Ästhetik im produktiven Sinne aufeinander.

Dieses Kapitel handelt jedoch nicht vom Untergang des Stadttheaters, sondern von einem möglichen *politischen* Theater der Zukunft. Ich beginne mit meinem Kommentar bei Schmidts Zweifeln an den aktuellen gegebenen Produktionsbedingungen im Theater. Diese verknüpfe ich mit Decks¹⁷² Forderung nach dem „politisch Theater machen“.

¹⁶⁹ Brecht in einem Brief an Caspar Neher am 29.12.1917, aus Völker, S.10

¹⁷⁰ Rede von Ulf Schmid „Auf dem Weg zum agilen Theater“, gehalten auf der Tagung der Dramaturgischen Gesellschaft 2014 in Mannheim.
http://www.nachtkritik.de/index.php?view=article&id=9072%3Adebatte-um-die-zukunft-des-stadttheaters-viii-ulf-schmidts-vortrag-zum-agilen-theater-&option=com_content&Itemid=84
gelesen am 12.12.2014 um 23:40 Uhr

¹⁷¹ Vom Bühnenverein wird dies unter „Sonstiges“ oder „Theaternahes Rahmenprogramm“ zusammengefasst. Gemeint ist der Teil des Theaterprogramms der z.B. im öffentlichen Raum stattfindet, schneller reagiert, mit Laien oder „Experten des Alltags“ (dieser Begriff wurde von dem Kollektiv Rimini Protokoll geprägt) arbeitet und dessen Veranstaltungen häufig nicht wiederholbar sind, sondern jede Aufführung einer neuen Premiere gleicht. Darum wird die fünfte Sparte häufig von den Assistenten, Hospitanten und Gästen getragen. Im Folgenden werde ich Schmidts Begriff der „fünften Sparte“, da ich keine angemessenere Bezeichnung finden konnte, ohne Anführungszeichen verwenden.

¹⁷² Vgl. Deck, Jan

Wie kann sich das Theater anmaßen, die Gesellschaft zu kritisieren, wenn es selbst keine besseren Arbeitsbedingungen bietet, sondern eher schlechtere? Aus Schmidts Statistiken geht ebenfalls hervor, dass die Löhne der Schauspieler_innen am Stadttheater (inflationbereinigt) in den letzten 20 Jahren um dramatische 50 Prozent gesunken seien. Ein erheblicher Teil der Arbeit am Stadttheater wird heute von gering oder gar nicht bezahlten Hospitant_innen und Laiendarstellern ausgeführt. In seiner Rede innerhalb der Inszenierung „Die Versenkung des Atom-U-Boots Kursk durch den Feigling Steven Jobs“ von Timo Krstin beim Körber-Studio¹⁷³ 2014 nahm Christopher Kriese polemisch auf Schmidts Rede Bezug:

„Wenn das Stadttheater nicht aufhört, ein Sweatshop zu sein, der selbst erfahrene Kapitalisten zusammenzucken lässt (...), dann ist es gut, wenn es untergeht und ich ermutige jeden hier, der bei klarem Verstand ist, (...) an dessen Untergang entschieden mitzuwirken“.

„Theater Heute“ übertitelte ihren Bericht über das Körber-Studio in Anlehnung daran mit „Sweatshop Stadttheater“¹⁷⁴. Eine Bestandsaufnahme der herrschenden streng hierarchischen Strukturen am Stadttheater stimmt auch mich pessimistisch. Es erscheinen immer mehr Kollektive auf der Bildfläche, die ein anderes Theaterbild propagieren, Kollaboration in den Vordergrund stellen und das Konzept von Autorschaft hinterfragen.

Doch es sind weiterhin nur wenige Gruppen wie She She Pop oder Rimini Protokoll, die es schaffen, sich in der Stadttheaterlandschaft durchzusetzen. Die Öffentlichkeit verspürt die Sehnsucht nach einem genialen Künstler, der sich selbst als Autor eines Kunstwerks begreift und so gehandelt werden darf.

Ich glaube, es ist wichtig, die Idee der Autorschaft im Hinblick auf politisches Theater erneut näher zu untersuchen. Ich stelle die These auf, man könne Brecht in dieser Hinsicht als Vorreiter begreifen. Brecht kam - insbesondere was dieses Thema betrifft - häufig in die Kritik. Besonders das bereits erwähnte Werk Fuegis „Brecht & Co“ hatte einen großen Anteil daran. So behauptet Fuegi, große Teile der Texte Brechts seien eigentlich von seinen Mitarbeiter_innen (und Geliebten) in einem Austausch von „text for sex“¹⁷⁵ verfasst worden. Doch im Gegensatz zu den meisten Schriftstellern seiner Zeit, nannte Brecht seine Mitautor_innen vor jedem seiner Texte. Seine ganze Arbeitsweise zeigt eine „grundsätzlichen Laxheit in Fragen geistigen Eigentums“¹⁷⁶.

Diese Laxheit entspringt einer realistischen Einschätzung und Praxis des Autorenberufes. So kann ein Autor nicht nur aus sich selbst schöpfen, sondern ist vielen Einflüssen ausgesetzt, die notwendigerweise in sein Schreiben eindringen. Roland Barthes beschreibt dies in seinem berühmten Aufsatz „Der Tod des Autors“ von 1968¹⁷⁷: „Linguistisch gesehen ist

¹⁷³ Das Körber-Studio ist ein Wettbewerb aller Theaterhochschulen, gefördert von der Körber-Stiftung. Jede Hochschule schickt ein Theaterprojekt zum Thalia Theater nach Hamburg. Dort werden im Zeitraum von einer Woche alle Arbeiten gezeigt und ein Gewinner ermittelt.

¹⁷⁴ „Theater Heute“, Schreiber, Falk: *Sweatshop Stadttheater*. Juli 2014

¹⁷⁵ Vgl. Kebir, Sabine: *Ich fragte nicht nach meinem Anteil*. S. 9

¹⁷⁶ Im „Berlin Börsen Courier“ nimmt Brecht Stellung zu Kerrs Vorwurf, er habe in der Ausgabe der Songs neben dem Namen Villon nicht K.L. Ammer genannt, dessen Übersetzung er benutzt hat. „Ich erkläre also wahrheitsgemäß, dass ich die Erwähnung des Namens Ammer leider vergessen habe. Das wiederum erkläre ich mit meiner **grundsätzlichen Laxheit in Fragen geistigen Eigentums**“ zitiert aus Brecht, Bertolt, GW VIII, S. 100

¹⁷⁷ Der französische Originaltext erschien unter dem Titel „La mort de l'auteur“ in der Zeitschrift Manteia von 1968. Ich zitiere im Folgenden aus der deutschen Übersetzung von Matias Martinez. Diese erschien

der Autor immer nur derjenige, der schreibt, genauso wie ich niemand anderes ist, als derjenige, der ich sagt¹⁷⁸. In dem Sinne lässt sich der Autorenbegriff viel pragmatischer verstehen. Dies führt Barthes näher aus:

„Heute wissen wir, dass ein Text nicht aus einer Reihe von Wörtern besteht, die einen einzigen irgendwie theologischen Sinn enthüllt (welcher die 'Botschaft' des Autor-Gottes wäre), sondern aus einem vieldimensionalen Raum in dem sich verschiedene Schreibweisen [écritures], von denen keine einzige originell ist, vereinigen und bekämpfen. Der Text ist ein Gewebe aus unterschiedlichen Stätten der Kultur“.

Ebenso ist ein Theaterprojekt das Ergebnis einer Teamarbeit. Das Konzept von kollektiver Autorschaft offizieller anzuerkennen, zu honorieren und zu thematisieren, wäre ein großer Schritt im Sinne des politischen Theater-Machens.

Von Brecht und insbesondere seiner Lehrstücktheorie können wir außerdem lernen, die Rolle des Zuschauenden neu zu definieren. Das Publikum nicht passiv, sondern aktiv zu verstehen, wie Brecht in seiner Kritik an den „bürgerlichen filosofen“¹⁷⁹ betonte. Das soll nicht bedeuten, jedes Theaterstück müsse den Zuschauenden in eine tatsächlich aktiv handelnde Rolle bringen. Dieser Anspruch verkommt schnell zum viel verschrienen „Mitmachtheater“.

Baecker beschreibt das Verhältnis zwischen Publikum und Spielenden folgendermaßen: „Die 'vierte Wand' (zwischen Bühne und Publikum) ist vorhanden und schützt sowohl das Experiment auf der Bühne als auch die Beobachter im Parkett, aber jegliche Faszination, die das Theater zu entfalten vermag, lebt daraus, dass diese Wand hochgradig durchlässig ist.“¹⁸⁰

She She Pop hat zum Beispiel in ihrer Arbeit „Relevanz-Show“ eine Möglichkeit gefunden, die Zuschauenden in die Arbeit einzubinden und auf die Situation im Raum zu reagieren. In She She Pops Arbeiten versteht sich der Zuschauer häufig als Teil der Produktion. So verteilte She She Pop bei der „Relevanz Show“ von 2007 z.B. Plüschkissen an die Produzenten der Veranstaltung¹⁸¹ oder bedachten die selbsterklärten „Fans“¹⁸² des Kollektivs mit kleinen Aufgaben, die diese gern für die Gruppe erledigten. Bei She She Pop geht es nicht um ein Aus – oder gar Bloßstellen der Zuschauenden, sondern eine Definition des Raumes. Dies führt zu einer anderen Wahrnehmung dessen, was auf der Bühne passiert. Es setzt den Rahmen, kontextualisiert die Aufführung. Die Selbstreflexion und Positionierung des Zuschauenden könnte eine zentrale Rolle im politischen Theater der Zukunft einnehmen. Zum Abschluss dieser – an anderer Stelle noch weiter zu führenden Diskussion - zitiere ich Jacques Rancières Schrift „Der emanzipierte Zuschauer“, die in der gewählten Passage stark an Brechts Lehrstücktheorie erinnert:

im Sammelband *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg.: Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martinez, Matias; Winko, Simone, Ditzingen 2012

¹⁷⁸ Ebd. S. 188

¹⁷⁹ Vgl. Kapitel „Lehrstücktheorie“

¹⁸⁰ Baecker, Dirk „Wozu Theater?“, Theater der Zeit, Berlin 2013, S. 19

¹⁸¹ Die diese finanzierten und somit eine „bequemere“ Position im Zuschauerraum einnehmen sollten

¹⁸² Wie sich das Publikum zusammensetzte, war auf Nachfrage zu Beginn des Stückes ermittelt worden

„Man braucht ein Theater ohne Zuschauer, wo die Anwesenden lernen, anstatt von Bildern verführt zu werden, wo sie aktive Teilnehmende werden, anstatt passive Voyeure zu sein“¹⁸³.

Ich schlage nun den Bogen zurück zu Ulf Schmidts Rede, der den Stadttheatern vorschlägt, sich an die neoliberale Produktionsweise des Kapitalismus anzupassen und deren Strategien zu übernehmen. Ich glaube, dass vielmehr ein sozialerer Gedanke, den Theatern zu gute kommen könnte. Das Theater könnte zumindest in der Fiktion ein Ort abseits der vom freien Markt angespornten Leistungsgesellschaft sein. Das Theater könnte einen Begegnungsraum eröffnen, der in unserem Alltag fehlt. Einen diskursiven Raum, in dem Themen besprochen werden können, die sonst im Alltag keinen Platz – oder keinen Ansprechpartner – finden. Das Theater muss nicht versuchen, mit aufwendigen Videokunstwerken das Kino in den Schatten zu stellen. Vielmehr sehe auch ich großes Potenzial in der fünften Sparte – der Spontaneität, die das Theater ausmacht und dem vielbeschworenen Live-Moment. Auf der Bühne stellen sich Menschen – ob nun Schauspieler, die sich einen Text angeeignet haben oder Laien bzw. Experten des Alltags halte ich an dieser Stelle nicht für entscheidend – zur Disposition und verhandeln etwas. Durch eine vorangegangene Probenphase sind diese Menschen kompetent in dem, was sie tun und sagen.

Im Publikum befinden sich ebenfalls Menschen, die sich genau dafür interessieren. In diesem Aufeinandertreffen von Interesse und Kompetenz zeigt sich das politische Potenzial des Theaters. Dirk Baecker umschreibt dieses Phänomen folgendermaßen:

„Theater ist ein Ort der Gesellschaft in der Gesellschaft, an dem sich in Gesellschaft über Gesellschaft ästhetisch reflektieren lässt.“¹⁸⁴

Die Gesellschaft kann also im Theater zusammenkommen, um sich selbst mithilfe von künstlerischen Strategien¹⁸⁵ zu hinterfragen. Wenn das Theater Baeckers Frage „Wozu Theater?“ besser beantworten könnte, befände es sich vermutlich nicht so tief in der Krise. Das Theater sollte sich selbst und seine gesellschaftliche Relevanz überprüfen. Das Theater sollte sich fragen, wozu es gebraucht werden könnte, wo ein Mangel herrscht, dem das Theater am besten begegnen kann. Doch nicht nur die Brechtsche Frage der Brauchbarkeit ist wichtig, sondern auch die Frage der Motivation, der Lust. Sicher gibt es viel zu bemängeln an der Selbstorganisation und Verwaltung des Stadttheaters als Betrieb. Dafür gibt es verschiedene Lösungsansätze, doch diese sollen hier nicht Thema sein. Vielmehr sollten künstlerische Konzepte, die Lust darauf machen, das Theater zu besuchen, in den Vordergrund rücken.

An dieser Stelle kommt der/die Dramaturg/in ins Spiel. Das Erstellen eines Spielplans erschöpft sich schon lange nicht mehr in der Stückauswahl und Besetzungsplänen. Es geht auch um den Stachel, der den die Dramaturg_in piesackt, die Form, die schon immer ausprobiert werden wollte und die Geschichte, die er_sie teilen möchte. Ich beschließe das Nachdenken darüber mit einem Zitat von Brecht:

„Es ist durchaus möglich, daß ein Theater ohne einen gerissenen Geschäftsmann in seinen Büros nicht existieren kann, aber es ist durchaus fraglich, ob es notwendig ist, daß ein Theater ohne künstlerischen Geist hinter der Bühne existiert.“¹⁸⁶

¹⁸³ Rancière, Jacques „Der emanzipierte Zuschauer“, Passagen Verlag, Wien 2009, S. 14

¹⁸⁴ Baecker S.56

¹⁸⁵ Diese gilt es in einem politischen Theater der Zukunft neu zu definieren. Dies kann hier nur angeregt werden.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Brecht, Bertolt: *Die Maßnahme*. In: *Gesammelte Werke II: Stücke 2*, Hauptmann, Elisabeth (Hg.) Frankfurt am Main, 1968, S. 632-664

Brecht, Bertolt: *Gesammelte Werke V, Stücke 5*. Hauptmann, Elisabeth (Hg.) Frankfurt am Main, 1968

Brecht, Bertolt: *Über die Dreharbeiten und Vorbereitung des Films Kuhle Wampe*. In: Brecht, Bertolt: *Gesammelte Werke VIII*. Hauptmann, Elisabeth (Hg.) Frankfurt am Main, 1968, S.210-215

Brecht, Bertolt: *Aus Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. In: *Gesammelte Werke XVII*. Hauptmann, Elisabeth (Hg.) Frankfurt am Main, 1968, S.1010

Brecht, Bertolt: *Gesammelte Werke XVIII. Schriften zum Theater 3*. Hauptmann, Elisabeth (Hg.) Frankfurt am Main, 1968

Brecht, Bertolt: *Die Straßenszene*. in Unseld, Siegfried (Hg) *Bertolt Brecht, Schriften zum Theater, Über eine nicht-aristotelische Dramatik*. Bd. 41, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1993

Sekundärliteratur

Baecker, Dirk: *Wozu Theater?.*, Berlin, 2013

Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin, 1996

Deck, Jan: *Politisch Theater machen. Eine Einleitung*. In: Deck, Jan; Sieburg, Angelika (Hg.): *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*. Bielefeld, 2011: S. 11 – 28

Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*. München, 1997

Hindemith, Paul: *Lehrstück*. Mainz, 1929

Kebir, Sabine: *Ich fragte nicht nach meinem Anteil – Elisabeth Hauptmanns Arbeit mit Bertolt Brecht*. Berlin, 1997

Knopf, Jan (Hg.): *Brecht Handbuch Theater. Bd 1*. Stuttgart, 1984

¹⁸⁶ Am 22. Dezember 1920 im „Volkswillen“ über das Theater Augsburg erschienen. Zitiert aus Brecht, *Gesammelte Werke VII*, S. 35

Knopf Jan (Hg.): *Brecht Handbuch Lyrik, Prosa, Schriften*. Stuttgart, 1984

Krabiel, Klaus-Dieter: *Brechts Lehrstücke: Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps*. Stuttgart, 1993

Krabiel, Klaus-Dieter: *Literaturwissenschaft oder Weltveränderung: Bemerkungen zu Reiner Steinwegs Kritik*. In: van Dijk, Maarten et al (Hg.) „The Brecht Yearbook 21 – Intersections / Schnittpunkte“ Madison, 1996, S. 275-287

Lehmann, Hans-Thies: *Das politische Schreiben, Essays zu Theatertexten. Sophokles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef*. Berlin, 2012

Martin, Dieter: *Brecht – Hindemith – Benn: Konkurrenz ums Lehrstück*. In: Aurnhammer, Achim; Frick, Werner; Saße, Günther (Hg.): *Gottfried Benn – Bertolt Brecht. Das Janusgesicht der Moderne*. Würzburg, 2009: S. 113-130

Mayer, Hans: *Anmerkungen zu Brecht*. Frankfurt am Main, 1967

Steinweg Reiner: *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*. Frankfurt am Main, 1972

Steinweg, Reiner: *Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen*. Frankfurt am Main, 1976

Steinweg, Reiner: *Re-Konstruktion, Irrtum, Entwicklung oder Denken fürs Museum. Eine Antwort auf Klaus Krabiel*. In Hg.: Wilke, Judith; van Dijk, Maarten et al: *The Brecht Yearbook 20 / Das Brecht-Jahrbuch. Volume 20. Brecht Then and Now / Damals und Heute*. Madison 1995, S.217 - 237

Thomsen, Frank: *Von der Taktik zu Tugend. Wandlung des Ethikkonzepts in Brechts marxistischen Dramen von 1929-1945*. Frankfurt am Main, 2008

Westen, Daniel: *Was der Tragödie die polis, ist dem Lehrstück der Kommunismus. Die Werkstruktur des genrevereinenden Theaters in Kohärenz mit den gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Veränderungen der Zeit*. Tönnig, 2009

Winnacker, Susanne: *'Wer immer es ist, den ihr hier sucht, ich bin es nicht'. Zur Dramaturgie der Abwesenheit in Bertolt Brechts Lehrstück 'Die Maßnahme'*. Frankfurt am Main, 1997

Internetquellen:

Blog von NEUE DRINGLICHKEIT:
<http://www.nd-blog.org>,
gesehen am 18.11.2014 um 17:32 Uhr

Karasek, Hellmuth „Von Brecht vollbracht?“ im Spiegel vom 19.9.1994,
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d9289344.html>
gesehen am 28.11.2014 um 22:40 Uhr

Leanza, Ennio, Foto der (nD) als Goldarmee
<http://www.swisspressphoto.ch/de/photographer/ennio-leanza#viewer>
gesehen am 14.12.2014 um 17:11 Uhr

Artikel aus dem Spiegel vom 22.09.1997 *Mit Gewalt die Welt ändern*.
<http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/8782316>, gesehen am 12.12.2014 um 22:00 Uhr

Ankündigungstext des Experimentes von She She Pop auf der Seite des Schauspiel Stuttgart: <http://www.schauspiel-stuttgart.de/spielplan/lehrstuecke-2014-2015/> gesehen am 5.12.2014 um 16:30 Uhr

Ankündigungstext der Inszenierung *Maßnahme // Mauser* an der Volksbühne Berlin
http://www.volksbuehne-berlin.de/praxis/die_massnahme/_mauser/,
gesehen am 10.12.2014 um 20:03 Uhr

Duden Begriffserklärung von „Fordismus“
<http://www.duden.de/rechtschreibung/Fordismus>,
gesehen am 4.12.2014 um 13:45 Uhr

Homepage von She She Pop unter „Über uns“ <http://www.sheshepop.de/ueber-uns.html>,
gesehen am 5.12.2014 um 15:45 Uhr

Leo, Maja: *Who is the everyone here? Möglichkeiten nicht-dienstbarer Partizipation*. Bachelorthesis 2013 für den Studiengang Mediale Künste an der ZhdK auf <http://dringlichkeit.files.wordpress.com/2013/06/who-is-the-everyone-here1.pdf>
gesehen am 2.12.2014 um 13:12 Uhr

Seibt, Gustav: *Die Partei hat tausend Augen*. In der Berliner Zeitung vom 15.09.1997 unter <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/anregender-leninismus-im-berliner-ensemble---die-massnahme--von-bertolt-brecht-und-hanns-eisler-ist-zum-unterhaltungsstoff-fuer-die-siegreiche-bourgeoisie-geworden-die-partei-hat-tausend-augen,10810590,9335120.html>,
gesehen am 11.12.2014 um 18:43 Uhr

Schmidt, Ulf: *Auf dem Weg zum agilen Theater*. Rede, gehalten auf der Tagung der Dramaturgischen Gesellschaft 2014 in Mannheim. Veröffentlicht auf http://www.nachtkritik.de/index.php?view=article&id=9072%3Adebatte-um-die-zukunft-des-stadttheaters-viii-ulf-schmidts-vortrag-zum-agilen-theater-&option=com_content&Itemid=84
gesehen am 12.12.2014 um 23:40 Uhr

Videoaufzeichnung des Spontanfestivals:
<http://nd-blog.org/spontanfestival-zur-abschottungs-initiative-9-februar/> „Ändere die Welt: sie braucht es“ etwa ab 1:13:48

Trailer zur Probe der *Maßnahme* von der neuen Masslosigkeit
<http://vimeo.com/85277610>, gesehen am 14.12.2014 um 20:34 Uhr

Wekwerth, Manfred, *Brechttheater*, 2004:
<http://www.manfredwekwerth.de/brechttheater2004.html>,
gesehen am 19.11.2014 um 10:37 Uhr

Wikipedia-Artikel zum Thema *Lehrstück*:

http://de.wikipedia.org/wiki/Lehrst%C3%BCcke_als_Anti-Oper

Brecht-Sondersendung des Literarischen Quartetts zu Brechts 50. Todestages am 11.8.2006:

https://www.youtube.com/watch?v=a3zpRWnN_3M

gesehen am 8.10.2014 um 15:30 Uhr

Dank an

meinen Vater für das Lektorat und die Ermutigung

Christopher Kriese für liebevolle Unterstützung und die Geduld in Layout-Fragen

Meine Schwester für das Tilgen von Rechtschreibfehlern

Meinen Onkel Jürgen Baumgarten, für fachkundige Beratung

Lucy Harries für erhellende Kommentare

Nele Stuhler und Maja Leo für ihre guten Bachelorthesen

Maude Vuilleumier für das zur Verfügung stellen ihrer Wohnung

dem Sozialarchiv Zürich für die angenehme Atmosphäre

Jochen Kiefer für „Szenisch Lesen – Narrativ Spielen“

Magda Drozd und Lea Schregenberger für die letzten drei Jahre und die Diskussionen um ein politisches Theater

Der NEUEN DRINGLICHKEIT für ihr paradoxes Sein

Rosanna Zünd für Beantwortung aller Fragen und die Musik

Ilia Papatheodorou für das Interview

Abschliessende Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig ohne fremde Hilfe angefertigt habe. Alle Stellen, die ich wörtlich oder sinngemäß aus öffentlichen oder nicht öffentlichen Schriften übernommen habe, habe ich als solche kenntlich gemacht.

Zürich, den Unterschrift

Anhang

Flyertexte der neuen Masslosigkeit:

Donnerstag, 6. Februar 2014

DIE MASSNAHME von B. Brecht / H. Eisler Eine Probe

Was?

Eine Gruppe von Agitatoren tritt nach der Erfüllung ihres Auftrags vor einen Kontrollchor. Sie wurden getarnt von Russland nach China gesandt, um dort die Revolution zu entfachen. Ihre Arbeit war erfolgreich. Doch es gab einen Zwischenfall: Ein junger Genosse wurde getötet. Von ihnen. Sie erstatten nun Bericht darüber, was sie zu dieser Massnahme veranlasst hat. Der Kontrollchor soll entscheiden, ob sie massvoll war oder vermesen. Sie spielen nun verschiedene Situationen vor, in denen der junge Genosse den gleichen Fehler macht: Er folgt seinem Mitgefühl.

Wie?

Brecht selbst verbot die Aufführung des Stücks, da er fürchtete, es könnte als Rechtfertigung für den stalinistischen Terror gelesen werden. Das Stück ist ein Lehrstück. Nicht der die Zuschauende lernt, sondern der die Spielende. Es gibt bei uns keine Aufführung, es gibt eine Probe. Eine. Alle Anwesenden spielen das Stück und es gibt einen Chor, der singt die Lieder von Hans Eisler.

Und jetzt?

Dazu brauchen wir DICH. Komm vorbei, bring etwas zu essen mit und beschäftige Dich mit der Frage „Was ist zu tun?“
ab 18:00 Uhr auf Bühne A,
Gessnerallee 9, 8001 Zürich.

Freitag, 6. Februar 2014

SPONTANFESTIVAL

Die eidgenössische Volksinitiative **«gegen Masseneinwanderung»** ist eine Volksinitiative der SVP. Sie will die Zuwanderung von Migrant_innen in die Schweiz durch jährliche Höchstzahlen und Kontingente, die sich nach den Interessen der Schweiz richten, begrenzen. Sie verlangt auch die Änderung dem widersprechender Staatsverträge, also namentlich der bilateralen Verträge zwischen der Schweiz und der EU, welche die Personenfreizügigkeit vorsehen. Das Schweizer Stimmvolk wird am 9. Februar 2014 über die Initiative abstimmen.

Du hast dazu auch noch etwas zu sagen oder zu zeigen? Am 7. Februar wird es auf Bühne A anlässlich der Masseneinwanderungsinitiative a.k.a. **Abschottungsinitiative** ein Spontanfestival geben.

Das bedeutet:

Wir treffen uns um 18.00 Uhr und machen mit allen, die etwas zeigen oder sagen wollen, eine spontane Reihenfolge ab. Ab 20.00 Uhr wird das Ganze dann gezeigt. Eine Minimalausstattung von Beamer, Anlage und Mikrophon ist vorhanden. Was du darüber hinaus brauchst, muss selbst mitgebracht werden. Die Beiträge können maximal 15 Minuten lang sein. Danach gibt es eine Diskussion, in der wir darüber reden, wie politisches Handeln möglich ist und Aktionen für das Wochenende der Abstimmung planen.

Wenn du etwas zeigen willst, schick einfach eine Email mit Gruppennamen, Titel, kurzer Beschreibung und Telefonnummer an neue.dringlichkeit@gmail.com. Wenn nicht, komm und schau zu. Es gibt Bier.

Gespräch mit Ilia Papatheodorou

Das Gespräch fand am 3. Dezember 2014 zwischen 10:20 und 11:00 Uhr statt.

Eine Bemerkung vorab: Ich wusste von Anne Maase, die das Projekt „Doppelpass“¹⁸⁷ betreut, dass She She Pop und das Staatstheater Stuttgart in diesem Rahmen zusammenarbeiten. Das Projekt ist jedoch – da es auf der Lehrstücktheorie basiert – eher nach innen gerichtet und ich habe im Internet wenig dazu gefunden. Darum habe ich mich um ein Gespräch mit einem Mitglied von She She Pop bemüht, um herauszufinden, wie das Kollektiv die Lehrstücktheorie in ihrer Arbeit in Stuttgart umsetzt.

Liliane Koch: Hallo! Erst mal vielen Dank, dass Sie sich Zeit nehmen für das Gespräch!

Ilia Papatheodorou: Natürlich. Ich habe mich auch gefreut, mich mal mit jemandem auszutauschen, der auch gerade an den Lehrstücken dran ist.

LK: Ach toll. Können Sie mir etwas von ihrer Arbeit in Stuttgart erzählen? Wie setzten Sie als She She Pop die Lehrstücktheorie in die Praxis um?

IP: Wir wollen und wir müssen auch laut Konzept kein Ergebnis präsentieren. Das soll wirklich ein offener Lernprozess sein. Dass die beiden Systeme – das Staatstheater und die freie Gruppe – voneinander lernen.

Jetzt ist es aber so, dass - Brecht spricht ja immer vom Apparat – dass man sich plötzlich in diesem Riesenapparat des Theaters bewegt. Und man ganz automatisch auf diese Position rückt des Gastregisseurs. Bei uns in der Gruppe gibt es ja keinen Regisseur. Aber klar, wir können das schon irgendwie erfüllen. Wir führen dann halt Regie im Kollektiv, was soll da anders sein? Und hier sind die Schauspieler, hier sind die Werkstätten, nimm einfach Deinen Platz ein, aber als Gruppe und nicht als einzelne Person. Also als Gruppe den Platz, der sonst von einer einzelnen Person ausgeführt wird. Und das ist wahnsinnig schwierig aufzubrechen. Es ist jetzt eher eine methodische Herangehensweise, dass man versucht diesen Platz zurückzuweisen und man sagt, nee, den nehmen wir nicht ein. Dadurch stellt sich alles in Frage. Weil das Schauspiel funktioniert so. Es funktioniert auch tatsächlich sehr gut. Die arbeiten in dieser strengen Hierarchie, weil das ist ja superhierarchisch organisiert und noch richtiggehend fordistisch (*lacht*), dieser Betrieb. Die funktionieren alle super und das Haus ist reich. Alle sind sehr zufrieden. Also die meisten sind sehr zufrieden. Es gibt hin und wieder Kommunikationsprobleme, aber im Grossen und Ganzen gibt es da nichts zu meckern, nichts zu verändern. Wenn man es aber mit einer Theaterform zu tun hat, die etwas verändern möchte – das ist ja so bei den Lehrstücken – die eingreifen möchte in die Zusammenhänge und in das System, dann muss man da her austreten. Und unsere Idee war dann, die Leute – also nicht nur die Schauspieler – im Prozess zu engagieren, sondern das ganze Haus mit einzubeziehen. Und das bedeutet auch – wir hatten jetzt im September eine erste Präsentation – da gibt es auch eine Videoaufnahme von, wo man versucht hat möglichst viele Leute, die dort arbeiten aus ihren Arbeitszusammenhängen herauszunehmen, aus ihren Werkstätten, aus den Büros rauszuholen, den Maschinisten und den Kostümmaler und die Dramaturgiehospitanten und den Intendanten (der war auch dabei, Armin Petras) auf der Bühne... *Lacht*.

¹⁸⁷ „Doppelpass“ ist eine Kulturförderung, die die Annäherung zwischen freier Szene und Stadt- bzw. Staats- oder Landestheater voranbringen soll. Eine freie Gruppe bewirbt sich gemeinsam mit einem Theater und die beiden Parteien entwickeln zusammen ein Konzept, das über einen Zeitraum von zwei Jahren läuft und mit einem Geldbetrag von 150.000€ unterstützt wird.

LK: Schön.

IP: ... die miteinander so eine Art Spiel spielen zu lassen. So eine Art Redenspiel, so ein ritualisiertes. Es gibt eine Formel und die heisst „einige von uns“. Jeder Satz der auf der Bühne gesagt wird, beginnt mit „einige von uns“. Im Prinzip sind das Selbstaussagen, aber Du sprichst eben nicht nur für dich, sondern immer auch gleichzeitig für die ganze Gruppe. Ob du nur für dich selbst sprichst oder nicht, das wurde deutlich, indem du nach vorne gingst. Grundsituation auf der Bühne war, dass alle an der Wand standen und dann gab es vorne ein Mikrofon und jeder, der etwas sagen wollte, ging ans Mikrofon und sagte „einige von uns ... leben seit zwanzig Jahren in Stuttgart“. Und wenn das für die Person zutraf, blieb sie vorne stehen und es kamen alle, für die das genauso zutraf, nach vorne. Die anderen, für die es nicht zutraf, blieben hinten. So funktionierte das Spiel. Das bedeutete, die Gruppe dieser am Theater arbeitenden Leute versucht für sich zu sprechen.

LK: War das auch die Idee, dass man versucht, eine Aussage für die ganze Gruppe zu treffen oder sprach man erst mal für sich und hat dann geguckt, wer alles mitkommt?

IP: Es war so, wie Du es gerade gesagt hast, also zweiteres. Dabei versucht man, aber gleichzeitig, also ... die Leute hatten die Aufgabe gleichzeitig etwas über das Funktionieren des Apparats zu erzählen. Und welchen Teil habe ich darin? „Einige von uns bekommen die Unterwäsche von ihrem Arbeitgeber gestellt“ oder so. *Beide lachen.* „Einige von uns haben Anwesenheitspflicht bis 13:00 Uhr oder so und dann haben wir über Verträge geredet und das Verständnis von Arbeit, denn da gibt es ganz unterschiedliche Verständnisse von Arbeit! Der Unterschied zwischen Handwerk und den organisatorischen Berufen etc. Da gibt es z.B. Noch einen richtigen Schuhmacher! Diese Frau hat gesagt, „keiner kann sich doch mehr heutzutage einen handgemachten Schuh leisten. Hier kann ich den noch bauen.“

LK: Es wird aber vermutlich im Verhältnis zu den freien Marktpreisen nicht so gut bezahlt, oder?

IP: Ja, schon. Aber es ging ihnen eher darum, dass sie es sehr schön finden, dass man das da noch machen kann und wohl auch in den Werkstätten einigermaßen gut bezahlt. Und für sie ist das auch ein Teil von Luxus. Wenn sie ihre Arbeit beschreibt, hörst du ein Bild von einem fast mittelalterlichen Handwerksverständnis und dann hast Du die Regieassistentin, die die ganze Zeit nur am Handy hängt, weil es im Theater ganz schlechtes WLAN gibt, die hat zwei Handys und ist nur im Internet und am Texten und am Twittern. Diese beiden Menschen arbeiten zwar im gleichen Betrieb, vielleicht sogar an der gleichen Produktion, haben aber ein ganz unterschiedliches Arbeitsverständnis. Das alles abzubilden, war ein bisschen der Versuch. Aber das war auch ein Spiel. Es war nicht inszeniert in dem Sinne, sondern jeder hatte die Aufgabe sich zu positionieren die ganze Zeit. Und auch Gegensätze sichtbar zu machen und so. Weil es jetzt ein erster Arbeitsschritt war, war es eine Idee einer ersten Präsentation bei der es auch Publikum gab. Aber im Weiteren wollen wir schon versuchen auch Zuschauergruppen in die Inszenierung einzubauen. Da gibt es jetzt z.B. Kontakte zu so einem „Freundeskreis“ des Theaters. Der besteht aus besonders engagierten Stuttgartern. Die kommen regelmässig und die vermitteln dann auch anderen Zuschauern gegenüber. Die werden z.B. vorher – also vor einer Premiere – von der Theaterpädagogin einbezogen in die Ideen, die der Regisseur und der Dramaturg hatten zu dem Stück und so. Die sind dann nach der Premiere da und bieten sich auch als Gesprächspartner für andere Zuschauer an, die sich zum Beispiel über die Inszenierung austauschen wollen oder die sich aufregen oder so.

LK: Das ist ja praktisch.

IP: Ja, an solche Leute kommt man leicht ran. Dazu gibt es Ideen. Es gibt natürlich auch Ideen, spontan was stattfinden zu lassen. Jedenfalls ist die Idee, dass Zuschauen an sich auch eine Position ist oder eine Aufgabe, die im Szenario eine Rolle erfüllt. Zumindest so, dieser Idee Rechnung zu tragen, dass es eigentlich keine Zuschauer gibt.

LK: Oder man baut die Zuschauer ein. Also, wir haben z.B. Die Zuschauer, die es eigentlich nicht gab, aber diejenigen, die gerade nicht spielten, in die Szene eingebaut als Kontrollchor. Wir sind da ja viel klassischer rangegangen. Wir haben uns gefragt, wie setzt man dieses Stück von Brecht so konsequent um, wie er es selbst nie gemacht hat. Und d.h. Wir haben mit den Leuten, die gekommen sind, eine ganze Probenphase im Schnelldurchlauf gemacht. Als erstes gab es ein Konzeptionsgespräch mit allen, d.h. wir haben kurz erklärt worum es geht, was ein Lehrstück ist und dann haben wir „Die Massnahme“ mit allen Anwesenden gelesen. D.h. jeder liest eine Replik und den Rollennamen davor und wir haben das ja in der Schweiz gemacht, d.h. das erste Problem, was sich abzeichnete, war dass es denen recht schwer fiel, das auf hochdeutsch vorzulesen und das war etwas, was wir nicht richtig einberechnet hatten, dass es natürlich schwieriger ist, als für jemanden, der in Deutschland aufgewachsen ist. Und dann haben wir die Szenen aufgeteilt, dass verschiedene Gruppen, verschiedene Szenen geprobt haben und dann wurde das am Ende zusammengesetzt. Aber das heisst natürlich, dass diejenigen, die gerade nicht ihre Szenen gezeigt haben doch wieder auf der Zuschauertribüne sassen. Und wir sind damit so umgegangen, dass wir das ja „Publikum“ sozusagen, als Kontrollchor eingesetzt haben. Sie haben zwar zugeschaut, aber in der Position des Gerichts. Und sie haben die Texte des Kontrollchors von einer Projektion abgelesen.

IP: Ach Projektion, das ist auch eine gute Idee.

LK: Alles aus der Brecht-Werkstatt. *Beide lachen.* Wie geht ihr da vor? Ihr versucht, die Idee, dass nicht der Zuschauende lernt, sondern der Spielende zu einem neuen Text zu machen mit dem Material, das die Leute bringen, die da sind?

IP: Wir orientieren uns stärker an der Lehrstücktheorie als an den Texten selbst, weil She She Pop ja selten Dramen richtig aufführt, aber eben doch von der Theorie sehr inspiriert ist. Wir haben auch 2007 dieses Stück „Relevanz-Show“ gemacht, das eben auch so funktioniert hat, dass alle im Zuschauerraum eine Funktion hatten, um dieses System, die Show am Laufen zu halten, wurden die Zuschauer am Anfang in ihren Rollen gecastet. Zum Beispiel waren alle Kritiker tatsächlich auch Kritiker. Die wurden dann nach der Vorstellung von einer Performerin abgefangen und mussten während die Zuschauer rausgingen - und das wurde dann auf eine Leinwand übertragen - eine Kritik abliefern. Oder die Produzenten von der „Relevanzshow“ haben wirklich auf Plüschkissen gesessen und waren hinterher in die Garderobe eingeladen, und das konnte man dann auf der Bühne auch auf der grossen Leinwand sehen, wie die Produzenten die Künstler beglückwünschen und mit ihnen anstossen. Und das wurde alles transparent gemacht. Es gab auch Fans. Am Anfang wurden die gefragt und dann wurden sie zugeordnet. Die Fans haben einen Chor gebildet an einer Stelle und haben etwas gesprochen. Alle hatten bestimmte Aufgaben in der Show. Es gab auch „stage hands“. Das war eine Gruppe von Zuschauern, die immer aufräumen musste. Die sind dann mit Besen und Eimern auf die Bühne gegangen und haben immer wieder alles aufgewischt. Das war schon ziemlich der Wahnsinn, die hatten dann aber auch ein Bier unter ihrem Sitz so als Belohnung. Solche Sachen haben wir eben schon gemacht und in diese Richtung weiterzugehen ist unsere Absicht und uns mehr an der Theorie zu

orientieren als an den Texten selbst. Es ist nicht unser Ziel die Massnahme aufzuführen. Obwohl ich das natürlich total spannend finde auf der anderen Seite, deswegen interessiert mich das auch, dass Du das machst. Und die Zuschauer haben bei dieser Probe teilweise – abgesehen von dem Kontrollchor waren sie auch noch in anderen Rollen?

LK: Genau. Es war eben die Idee, dass wir überhaupt keine richtigen Zuschauer haben. Sondern zu Beginn wurden die in zwei Gruppen aufgeteilt. Die Leute, die die Lieder singen von Hanns Eisler und diejenigen, die Szenen proben. Wir haben da noch mit einer Komponistin zusammengearbeitet. Das lustige bei unserer Erfahrung war, dass Brecht die ganze Zeit beschreibt, dass es für jeden Arbeiterchor irgendwie möglich sein sollte, das zu singen und dann ist die Massnahme aber mit einem zwölfköpfigen Orchester gedacht. Da braucht man eigentlich doch Professionelle und die Musikerin, mit der wir gearbeitet haben, meinte auch, das wäre wahnsinnig kompliziert zu singen. Es wäre für Laien nicht besonders gut geeignet. Wo man dann merkt, dass die Theorie und das was er oder Hanns Eisler und er da tatsächlich produziert haben, gar nicht so ganz für diesen Zweck geeignet ist und die Musikerin hat es dann so arrangiert, dass es möglich ist, dass sie allein am Klavier sitzt und während die anderen die Szenen geprobt haben, hat sie mit den Leuten, die singen wollten, diese Lieder geübt. D.h. Es waren alle in diese Probe involviert. Es gab niemanden, der nur in der Zuschauerposition war. Und das war hauptsächlich ein organisatorischer Aufwand, was Brecht ja auch beschreibt. D. h. Unsere Probenphase bestand eigentlich hauptsächlich daraus, Leute zu finden, die Lust haben, da mitzumachen.

IP: Uns geht es ganz genauso. Es ist genau die Erfahrung, die wir auch machen: All diese Leute, die irgendwie nicht auf die Bühne gehören, da hinzubringen und das machen zu lassen, also an der gleichen Sache auf eine Weise beteiligt zu sein. Das ist echt eine Erfahrung, die wir in Stuttgart ganz stark machen. Wo man sagen kann dieses Spiel „einige von uns“ das hat seine Grenzen. Es ist ziemlich schlicht, aber es ist spektakulär, dass diese Leute da stehen, die sonst nie zusammen Zeit verbringen. Die Arbeitszeit des Technikers endet teilweise, wenn der Schauspieler auf die Probe kommt. Diese Verträge sind nicht zu vereinen, die sind ganz anders. Und es geht ja auch nicht, dass der Techniker diese Sache mit She She Pop in seiner Freizeit macht, während der Schauspieler dafür bezahlt wird. Da gibt es auch Vergütungsmöglichkeiten und Fragen: Werden die jetzt von She She Pop bezahlt oder von wem werden die da genau bezahlt, die mitmachen? Ist es in ihrer Arbeitszeit oder ausserhalb? Kann das Schauspiel sie freistellen für eine Tätigkeit, für die sie eigentlich nicht angestellt sind? usw, lauter so Zeug. Damit haben wir gerade total viel zu tun.

LK: Ja, das war für uns auch eine Frage, weil eigentlich war unser Antrag so, dass wir das ganze Publikum, wenn die sich schon auf der Bühne befinden und proben, das sei schliesslich Arbeit, dass die dann nicht bezahlen müssen, den Eintritt, sondern dass sie bezahlt werden. Und das Geld hätten wir dann gerecht unter allen aufgeteilt, aber wir haben leider kein Geld bekommen, deswegen ging das nicht und wir waren wieder auf den sog. „good will“ angewiesen.

IP: Ja, ok. Und du schreibst gerade Deine Arbeit jetzt?

LK: Ja. Genau... Also, thematisch arbeitet ihr Euch aber am gleichen ab wie auch Brecht. Dieses Verhältnis zwischen Individuum und Kollektiv.

IP: Genau. Das ist eben unser bisheriges Thema. Wir dachten immer es geht um die Arbeit am Kunstwerk. Das System ist da: Das ist der Apparat Schauspielhaus und der arbeitet. Der hat ein Ziel, der bewegt sich irgendwohin und das ist dieses Kunstwerk und natürlich sind die Zuschauer da auch ein Teil von. Und man nimmt jetzt diesen Apparat und sein Ziel

Kunst zu machen und schaut sich den eben an. Seine Wirkweise und indem man diese Wirkweise ausstellt, verändern man etwas. Man verändert etwas in diesem Gefüge. Man verändert das Gefüge, wenn man die Leute alle aus ihren normalen Arbeitszusammenhängen herauslöst. Das ist gerade so der Ansatz und die stehen natürlich nebeneinander. Der Schauspieler und der Maschinist. Und der Maschinist sagt „einige von uns haben noch nie Applaus bekommen“. Der einzelne schaut auf das, von dem er Teil ist. Und in dem Moment – das war lustig – stehen alle auf im Publikum und applaudieren dem Maschinisten.

LK: Wow, das ist ja richtig berührend.

IP: Das war wie inszeniert. Total irre, solche Momente. Besser hätte man das nicht inszenieren können. Der Schauspieler ist dann so bedröppelt nach hinten gegangen, weil für ihn trifft das ja nicht zu...

LK: ... oder wenn, wäre es schon fast tragisch.

IP: Ja. Genau. Und für die Schauspieler ist es jetzt so, dass es anfängt, dass sie eine Krise kriegen, weil sie sich in Frage gestellt fühlen. Dass jemand, dessen Metier das nicht ist, das selbe macht wie sie. Dass die auf der Bühne was darstellen und da kriegen wir jetzt so die ersten Konflikte.

LK: Ach echt.. Und wie geht ihr damit um, mit diesem verändern der Perspektive? Dass Brecht ja auch beschreibt, dass es eigentlich wichtig ist, dass man diese Stücke nicht nur aus einer Perspektive durchspielt, sondern wir haben eben diesen einzelnen Gruppen, die die Szenen aus der Massnahme gespielt haben, gesagt, es sei wichtig, dass jeder mal den Jungen Genossen spielt. Dass jeder mal die drei Perspektiven eingenommen hat.

IP: Es ist jetzt gerade so, wenn man sich die Proben bisher anschaut, dass es viele Redespiele gab. Es gab viele Fragen, ritualisierte Fragen, also die Technik, die auch bei den Lehrstücken sehr viel verwendet wird. Immer wieder die selbe Fragen zu wiederholen und anderen, also den Antwortenden zu zwingen, den Blick darauf zu verändern. „Versuch noch mal die Perspektive zu wechseln“. Damit haben wir sehr viel gearbeitet. Im Moment ist der einzelne dauernd so hin und hergeworfen, weil bei diesem Spiel der einzelne sich immer wieder in einer neuen Gruppe findet. Zum Beispiel „einige von uns können nicht gut mit Kritik umgehen“ und dann steht plötzlich der Intendant da und irgendein Techniker, der sich nicht gerne kritisieren lässt und dann sind die plötzlich in der selben Gruppe und wir haben die gezwungen, diejenigen, die da vorne standen, das Thema zu vertiefen. Da gab es dann kleine Ausbuchtungen in dem Spiel, kleine Szenen zu dem Thema. Wie „alle, die zu viel Alkohol trinken“ aus irgendwelchen Gründen.

LK: Das waren dann alle am Theater.

IP: Da kommen auch die lustigsten Leute zusammen. Alle, die sich Künstler nennen. Alle, die von sich als Arbeiter denken. Und diese Clubs dann auch thematisch zu fassen und sie zu zwingen. Und dadurch wechselt der Einzelne automatisch die Perspektive und das war ursprünglich nicht unser Gedanke. Wir wollten gerne Gruppen inszenieren. So wie es auch bestechend ist in Brechts Lehrstücken. Das Wir-Sagen, für das Kollektiv sprechen.

LK: Bei mir scheint schon wenn ich „Arbeit“ schreibe in meinen Laptop, als Vorschlag „Arbeiterchöre“ auf.

IP: Genau. Dass man eine Zugehörigkeit erzwingt. Du gehst jetzt hier dazu und Du nimmst diese Perspektive jetzt auch ein. Wir haben Interviews geführt in den Proben. Haben immer mehrere Schauspieler zusammengepfertcht und ihnen die selbe Frage gestellt und haben sie gezwungen mit „wir“ zu antworten. Das haben wir auch in den Werkstätten gemacht, das ging nicht so gut. Die Schauspieler können das eben durch Übung sehr gut, während in den Werkstätten, wenn die eine Antwort geben, sprechen sie doch eher für sich. Wenn ich dann Dir jetzt eine Frage stelle, z.B. „Was ist für Dich 'der Wahnsinn', beschreib mal, entweder positiv oder negativ an der Arbeit und dann müssen die sagen „Der Wahnsinn ist für uns...“ und dann sprechen die natürlich einerseits für sich, aber gleichzeitig für alle. Das war zum Beispiel interessant, denn, da ist eine ältere Schauspielerin, die kaum noch Rollen bekommt und die immer wieder runtergehandelt wird. Und da ist ein ganz junger Star, ein männlicher Star, dessen Position eine ganz andere am Haus ist und die sprechen dann als „wir“ immer, wenn sie antworten. Und das war z.B. Toll, weil da immer eine Perspektive erzwungen wurde. Das wurde dann von uns aber wieder aufgelöst in den Proben, dass sich der Einzelne ständig neu positioniert, wo man eben diesen Zwang in der Gruppe nicht so stark erfährt. Die Gruppe entsteht jetzt immer eher zufällig, „hups, hallo. Eine neue Gruppe oder so.“ Das bildet vielleicht auch was ab.

LK: Über de heutige Zeit.

IP: Ja. Von so einer postmodernen Arbeitswelt oder so. Im Juli haben wir ganz viel dieses kollektive Sprechen gemacht. Also Interviews oder so. Das muss jetzt eben seinen Gang gehen. Ich hab mich davon noch nicht so wirklich verabschiedet.

LK: Von dem kollektiven Sprechen?

IP: Dass alle austauschbar sind! Das ist mir total wichtig. Wir haben uns geweigert Schauspieler zu casten. Das fällt uns jetzt wieder auf die Füße. Wir haben uns geweigert. Schauspieler zu casten, es war uns wichtig, dass dieser Slot an Schauspielern besetzt ist bei den Proben. Ist uns aber egal, wer da kommt. Hauptsache, die Gruppe mit Schauspielern ist besetzt. Genauso, wie die Gruppe, von Leuten, die dem Handwerk angehören, genauso wie eine Gruppe von Leuten, die der Verwaltung angehört, dass man die halt so kategorisiert ein bisschen, da wollen wir wieder hin. Aber wir müssen jetzt gucken. Man stösst da gerade sehr viel an diese logistischen Probleme.

LK: Ja, eben. Das fand ich so interessant, als ich Brechts Schriften über seine Versuche gelesen habe, wo er sagt, dass es hauptsächlich ein organisatorischer Aufwand ist, die Leute zusammenzukriegen.

IP: Aber das trifft sich ja auch, bei She She Pop auch immer, denn, wenn es keine Rollen gibt, bist Du immer auch auf eine Weise in einer Situation, wo Du Dich wie eine Kandidatin auf die Probe vorbereiten musst. Du hast keine Vorlage, aber Du musst Dein eigenes Material zusammenstellen. Du bist auf eine Weise immer gefordert und zwar spontan gefordert. Die Probe muss sehr stark organisiert werden, damit überhaupt etwas entsteht. Weil eben nicht von sich auch etwas da ist, wie dieser Text, an dem man sich abarbeiten kann. Deswegen muss man ganz viel herstellen. Einen Raum herstellen, in dem gewisse Bedeutungen entstehen oder ein Textmaterial abrufen bei den Performer_innen. Eine konkrete Textaufgabe stellen, überhaupt Aufgaben stellen. Insofern haben wir damit schon ein bisschen Erfahrung. Bloss sind wir, wenn wir unter uns sind, eine kleinere Gruppe und wir funktionieren schon als solche. Und jetzt hat man dieses Haus mit so vielen hundert Beschäftigungen.

LK: Und im Lehrstück ist ja schon dieses „lehren“ drin. Wie geht ihr damit um? Lernen die von Euch oder stellt ihr Euch auch dazu?

IP: Ja, ja, wir waren, also einige von uns waren mit auf der Bühne bei diesen Präsentationen. Da gab es jetzt schon zwei von. Im Februar gibt es wieder eine. Also falls Du die Gelegenheit hast, nach Stuttgart zu kommen, am 26. gibt es wieder eine Präsentation und am 14. Mai gibt es dann unsere Premiere. Wir haben uns da jetzt eingeteilt, obwohl wir – wie gesagt – nicht den Zwang aben irgendetwas aufzuführen, haben wir das jetzt gesagt, dass wir das machen damit eine Art Ernstfall eintritt. Sonst hat uns das Schauspiel nicht richtig auf dem Schirm. Wenn wir nicht im Spielplan als Premiere drinstehen, dann fallen wir durch alle Raster. Dann kriegen wir keine Spieler. Es ist niemand verfügbar.

LK: Aber das Konzept war doch eigentlich, dass man eben nichts nach aussen zeigt, oder?

IP: Dass man zumindest nicht den Zwang hat. Das war uns ganz wichtig. Ein Ergebnis abzuliefern. Das hat sich aber geändert. Man will natürlich von den Leuten dort wahrgenommen werden, was ganz leicht nicht passiert, wenn Du nicht drinstehst als Produktion. Es ist eine Konzession, die wir jetzt gemacht haben. Wie viele Zuschauer da reingehen müssen, ist aber noch offen. Da unterliegen wir keinem Zwang. Wir müssen nicht das grosse Haus füllen. Der Experimentcharakter bleibt also erhalten. Wenn wir am 14. Mai etwas präsentieren, dann haben wir noch zwei oder drei Termine mehr. Und dann ist das ganze Programm in Stuttgart fertig. Es ist also so eine Art Arbeitsergebnis. Wir sind jetzt seit einem Jahr dort, das ist nun die zweite Saison und damit ist der Doppelpass dann zu Ende. Wir haben da auch einige von unseren alten Stücken gezeigt. Das gehört irgendwie auch dazu.

LK: Wie sieht ihr das mit dem Lehrstück als Tragödie, was zunehmend aufkommt? Bearbeitet ihr das?

IP: *Pause.* Das ist eine gute Frage. Es sind schliesslich Tragödien, diese Lehrstücke. *Lacht.*

LK: Nicht nur. Im Lehrstück, wird der Konflikt ja nicht im antiken Sinne tragisch gelöst, dass es dem Protagonisten passiert, dass er umgebracht wird. Es geht immer um das Einverständnis.

IP: Genau, es geht um seinen Moment der Entscheidung. Aber eine Entscheidung kann ja trotzdem auch tragisch sein, weil sie unausweichlich ist oder so. Nee, an dem Punkt sind wir noch nicht. Hast Du da eine Idee zu?

LK: Was ihr da machen könntet?

IP: Nein, was denkst Du darüber?

LK: Naja, in unserer praktischen Arbeit war es schon irgendwie Thema, dadurch, dass wir Brechts Originaltext verwendet haben, aber bei uns ist das interessanterweise ziemlich gut aufgegangen, dadurch, dass die Spieler alle Positionen mal eingenommen haben. Es war uns eben wichtig, dass nach der Probe eine Diskussion stattfindet. Ich hatte mich wirklich für etwas gewappnet wie „Was soll das? Wieso spielen wir diesen kommunistischen Dreck?“ und die Frage danach, wie gewaltverherrlichend dieses Stück sei, aber das kam in der Diskussion überhaupt nicht auf. Sondern es ging vielmehr um diese grössere Frage, die da drin steckt, wie kann man eigentlich politisch handeln. Ich war ziemlich beeindruckt, dass sich das so aufgelöst hat. Ich finde auch gerade, da ich doch hauptsächlich über die

Massnahme schreibe, kann man sagen, dass es ein tragisches Ende hat, aber durch den parabolischen Charakter, weiss ich nicht, ob man das allzusehr als biologischen Tod des Jungen Genossen werten muss. Allein diese Grundannahme, dass die Agitatoren sich chinesische Masken aufsetzen und als Russen, Deutscher und --- nicht erkannt werden, ist ja so unwahrscheinlich, dass ich es eher für ein Gleichnis als für eine Tragödie halte.

IP: Nee, klar, das ist nicht so realistisch zu lesen. Ich hab aber geweint, als wir es gelesen haben.

LK: Echt?

IP: Ja. Wir haben das eben mit She She Pop auch gemacht. Wir haben in der Runde das Stück gelesen und wir waren schwer erschüttert und einige von uns haben geweint. So ganz spontan. Gerade wegen der freien Entscheidung. Der Zwang sich zu entscheiden...

LK: ...Aber eigentlich vor eine ausweglose Situation gestellt zu sein...

IP: Den erlebt man, glaube ich, nicht mehr so stark als Einzelner. Durch so eine immer fortschreitende Vereinzelung. Das kann ich mir schon vorstellen, dass es sich lohnt, das zu betonen. Dass Deine Entscheidungen politisch sind oder diese Tragweite haben, dass diese Erfahrung wieder zurückkommt.

LK: Ja, das ist spannend. Brecht hat ja diese Fragebögen verteilt nach der Aufführung und die haben wir danach in unseren Arbeiten immer wieder genutzt und das ist etwas tolles, was das auslöst, wenn man diese Brechtfragen stellt: „Wie bewerten sie den politischen Lehrwert dieser Veranstaltung?“ und damit jeder Veranstaltung – egal, was es ist – versucht einen politischen Wert...

IP: versucht abzugewinnen, ja...

LK: man das unter einem ganz anderen Gesichtspunkt betrachtet. Wenn man einfach behauptet, „das ist jetzt politisch“.

IP: Ja, ich danke Dir. Das ist inspirierend.

LK: Ich danke Dir! Vielen Dank für das Gespräch.

IP: Ich komme noch mal auf Dich zu, vielleicht, was Lektürevorschläge anbetrifft, da hast Du bestimmt einige gute Sachen auf Lager.

LK: Das wollte ich Dich auch fragen. Was ihr verwendet.

IP: Was wir gerade lesen? Gar nichts. Wir sind ein bisschen in dieser Organisation auf- oder untergegangen.

LK: Das heisst, ihr bezieht Euch hauptsächlich auf Brecht selbst, also die Originaltexte.

IP: Genau also auf seine theoretischen Ausführungen zum Lehrstück. Und die Lehrstücke haben wir wie gesagt gemeinsam gelesen. Das war wirklich toll, die wieder zu lesen, muss ich ehrlich sagen. Da wird vieles auch konkreter. Im Moment sind wir voll damit beschäftigt, dass was wir wissen teilbar zu machen mit den Leuten, die an unserem Experiment teilnehmen. Aber wenn wir wieder einsteigen und ich auf etwas Spannendes stosse, lasse

ich es Dich wissen. Wir sind von diesem Nikolaus Müller-Schöll – den kennst Du bestimmt, oder? Kennst Du den? - angespitzt worden und vom Lehmann. Mit Müller Schöll hatten wir einige Gespräche und mit Hans-Thies Lehmann auch. Der kommt jetzt auch mal auf eine Probe. Den haben wir eingeladen. Das ist ja auch spannend, mit den Leuten in Kontakt zu bleiben, die sich dafür interessieren.

LK: Stimmt.

IP: Super und grüss die Gessnerallee und Zürich und viel Erfolg bei Deiner Arbeit. Und ich interessiere mich natürlich dafür, sie zu lesen. Also, schick sie mir.

LK: Oh, danke. Ja, ich bin auch mal gespannt...

IP: toi toi toi

LK: toi toi toi euch auch