



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Die „Proletenpassion“ und die „Proletenpassion 2015ff.“
Zum Spannungsverhältnis von Ästhetik und Botschaft, Form
und Inhalt, Präsenz und Sinn

verfasst von / submitted by

Valerie Wohlfarter, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet

A 066 848

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet

Masterstudium Bildungswissenschaft

Betreut von / Supervisor

Univ.-Prof. Dr. Henning Schluß

Meinen Kindern gewidmet.

in der Hoffnung, sie mögen von den geführten Kämpfen profitieren, in dem Wissen, sie werden ihre eigenen Kämpfe führen.

Solidarity, Sisters!

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	7
A. Einleitung.....	9
B. Hintergründe zu den Stücken „Proletenpassion“ und „Proletenpassion 2015 ff.“...13	
I. Entstehung und Uraufführung.....	13
II. Inhalt und Inszenierung.....	16
C. Theoretischer Rahmen.....	27
I. Der Bildungsbegriff bei Heinz-Joachim Heydorn.....	27
II. Form und Stoff, Ästhetik und Inhalt, Wahrnehmung und Bedeutung: Friedrich Schiller, Johann Friedrich Herbart, Hans Ulrich Gumbrecht.....	32
III. Form und Sinn vs. Stoff und Präsenz.....	57
IV. Die Erzeugung von Bedeutung am Theater nach Erika Fischer-Lichte.....	61
D. Erhebung, Aufbereitung, Auswertung & Analyse des Materials.....	84
I. Analyse der beiden Stücke.....	84
II. Erhebung des Materials mittels Leitfadeninterview.....	107
III. Aufbereitung und Auswertung des Materials.....	109
IV. Darstellung der Analyse des Materials.....	111
E. Zusammenschau und Widerspruch, Kontroversen.....	150
I. Zu den Stücken.....	150
II. Bildungswissenschaftliche Relevanz.....	154
III. Resümee.....	159
F. Literaturverzeichnis.....	163
G. Anhang.....	166
I. Abstract.....	166
II. Lieder der Proletenpassion (PP) und Proletenpassion 2015ff. (PP15).....	167
III. Rede von Georgi Dimitroff.....	182
IV. Die Dekrete der Kommune: Handzettel von der „Proletenpassion 2015ff.“.....	185
V. Interviewleitfaden.....	186
VI. Kategoriensystem	188

Vorwort

In der vorliegenden Arbeit wird versucht, weitgehend geschlechtsneutral zu formulieren. Eine Aufgabe, die sich als sehr unterhaltsam und vergnüglich herausgestellt hat und die an dieser Stelle ausdrücklich empfohlen wird. Vor allem vor dem Argument, dass geschlechtsneutrale Sprache angeblich umständlich und kompliziert sei und außerdem unästhetisch, um nicht zu sagen hässlich. Hier wurden gegenteilige Erfahrungen gemacht. Der Anspruch die Masterarbeit in einer Sprache zu schreiben, die allen Menschen gerecht wird, war teilweise herausfordernd, hat aber zu kreativen Lösungen geführt und ein Spiel mit der Sprache gefordert. Sprache ist immer im Wandel, Sprache ist Abbild unserer Gesellschaft und Sprache erzeugt Bilder. Und in diesen Bildern sollen sich alle wiederfinden. Sofern eine geschlechtsneutrale Formulierung nicht sinnvoll erschien, wurde auf den Doppelpunkt : zurückgegriffen oder in einer Fußnote darauf hingewiesen, dass bestimmte Begriffe, aufgrund ihrer historisch entstandener Bedeutungen in der nicht-neutralen Form beibehalten werden. Die Autorin vertritt die Überzeugung, dass die immer noch verbreitete Einteilung in „männlich“ und „weiblich“ einschränkend ist und die Gesellschaft nicht abbildet. Ohne den Lesefluss zu stören, stoppt der Doppelpunkt das Wort kurz ab und macht so darauf aufmerksam, genau hinzuhören und hinzusehen, mit dem Ziel alle Menschen in ihren gewählten Identitäten anzusprechen.

Bedanken möchte ich mich bei Professor Doktor Henning Schluß, der mich immer mit einem Lächeln begrüßt und verabschiedet hat. Danke, für fachlich wertvollen Input und für die optimistische und motivierende Stimmung, die ein Besuch in seinem Büro stets ausgelöst hat.

Danke, Irmgard Wohlfarter und Peter Ruß - vielen Dank meinen Eltern für die finanzielle und praktische Unterstützung und für das Korrekturlesen. Ohne euren Beistand würde diese Arbeit nicht existieren und ich wäre unglücklich, einsam und verwahrlost. 😊

Vielen Dank, Eva Wohlfarter, für das geduldige Zuhören, die verständnisvollen Worte und die Hilfe beim Ordnen meiner Gedanken. Und danke, Barbara Czellary, für das Korrekturlesen und die mitfühlenden Worte in stürmischen Zeiten.

Last but not least, ein herzliches Danke an meine Interviewpartner:innen Christine Eder, Beatrix Neundlinger, Bernhard Dechant und Georg Herrnsdorf!

A. Einleitung

Der lange Marsch durch die lange Nacht
der Geschichte hat uns stark gemacht.
Wir sind auf dem Weg und wir haben im Sinn,
unser Ziel zu erreichen, denn wir wissen, wohin.

Nichts kann uns dazu bringen,
habt acht am Fleck zu stehen
und niemand kann uns zwingen,
einen Fehler zweimal zu begehen
Wir lernen im Vorwärtsgehen,
wir lernen im Gehen.

(Unger 2015: 196)

Die nächsten Seiten geben eine kurze Einführung in die Entstehung und den Inhalt der Stücke „Proletenpassion“ und „Proletenpassion 2015ff.“, die Forschungsfrage wird expliziert, der Forschungsstand überblickt und schließlich bietet die Einleitung eine Übersicht über die gesamte Arbeit.

2015 hatte die Neuinszenierung des Theaterstückes „Proletenpassion“ mit dem Titel „Proletenpassion 2015 ff.“ Premiere im Werk-X im 12. Wiener Gemeindebezirk. Die Uraufführung des Originals fand 1976 durch die Musikgruppe „Die Schmetterlinge“ im Auslandsschlachthof St. Marx im Rahmen der Wiener Festwochen unter der Regie von Dieter Haspel statt, die Texte sind aus der Feder von Heinz R. Unger. Die Schmetterlinge touren mit der „Proletenpassion“ in den folgenden Jahren durch Deutschland und Österreich und erlangen unter anderem dadurch Bekanntheit. Während ihrer Tourneen durch den deutschsprachigen Raum gestalten die Schmetterlinge mit der „Proletenpassion“ die politische Bildung einer Generation mit. Auffallend viele Menschen, die in den 1970er Jahren sozialisiert wurden und damals einem kulturell links orientierten Milieu zugeordnet waren, kennen das Stück oder haben zumindest davon gehört. Die Neuinszenierung hat Regisseurin Christine Eder gemacht, die musikalische Leitung für das Stück hat Eva Jantschitsch inne, auch bekannt als Gustav.

Die Proletenpassion beschreibt den Kampf zwischen den Klassen, „die Geschichte der Revolutionen, die Geschichte der Klassenkämpfe, die Geschichte von unten“ (Die Proletenpassion 2016: 00:02:25), wie es im Stück „Proletenpassion 2015ff.“ einleitend heißt. Damit ist einerseits kurz umrissen wovon das Stück handelt, andererseits wird deutlich, dass

das Stück einen Bildungsauftrag verfolgt. Die „Proletenpassion“ und die „Proletenpassion 2015 ff.“ treffen klare Aussagen, das Ziel der Stücke ist es, eine Botschaft zu vermitteln. Gleichzeitig ist für einen Theater- oder Konzertbesuch das ästhetische Erleben wesentlich. Die sinnliche Wahrnehmung der Musik, das Aussehen der Personen auf der Bühne oder das Bühnenbild spielen bei einem Theater- oder Konzertbesuch eine wichtige Rolle, letztlich auch wenn es darum geht, eine Aussage zu vermitteln. Personen die bei der Entstehung der Stücke „Proletenpassion“ und „Proletenpassion 2015 ff.“ einen Beitrag geleistet haben, werden zu dem Verhältnis von ästhetischer Wahrnehmung und politischer Botschaft befragt, mit dem Ziel der Antwort auf die Frage nach der Möglichkeit und Sinnhaftigkeit von Bildung ein Stück näher zu kommen. Dazu werden einerseits Videoaufnahmen der beiden Stücke analysiert und andererseits die Vorstellungen der Produzent:innen über das Stück thematisiert und in Beziehung zueinander gesetzt.

Folgende Forschungsfragen werden bearbeitet:

Wie sind die Produzent:innen der Stücke „Proletenpassion“ und „Proletenpassion 2015 ff.“ mit dem Spannungsverhältnis zwischen dem Erzeugen von ästhetischem Erleben und dem Vermitteln einer politischen Botschaft im Produktions- und Inszenierungsprozess umgegangen?

Mit welchen ästhetischen Stilmitteln wird gearbeitet um eine (politische) Botschaft zu erzeugen?

Forschungsstand

Im Folgenden wird der aktuelle Stand der Forschung zu den beiden Stücken aufgearbeitet, auf die jeweiligen theoretischen Konzepte, auf welchen die Arbeit basiert, wird im methodischen Teil eingegangen, da das den Rahmen der Einleitung sprengen würde. Zur Wirkung von ästhetischen Produktionen gibt es eine Vielzahl von Schriften aus unterschiedlichen Perspektiven und aus unterschiedlichen Epochen, in der folgenden Arbeit werden die Schriften von Friedrich Schiller, Johann Friedrich Herbart und Hans Ulrich Gumbrecht herangezogen um ästhetisches Erleben und ästhetische Erfahrung zu analysieren. Um zu verdeutlichen mit welchen ästhetischen Mitteln am Theater Bedeutung erzeugt werden kann, wird Erika Fischer-Lichte herangezogen.

Die Sekundärliteratur über die „Proletenpassion“ aus dem Jahr 1976 ist überschaubar und Sekundärliteratur zu der „Proletenpassion 2015ff.“ gibt es noch nicht. Für beide Theaterstücke

gibt es begleitende Bücher, verfasst und herausgegeben von Heinz R. Unger, der auch die Liedtexte geschrieben hat. Darin finden sich neben den Texten der Lieder der Aufführung auch Liedtexte die schließlich nicht Eingang in die Aufführung gefunden haben und außerdem Hintergrundinformationen zu dem Entstehungsprozess der „Proletenpassion“.

Abgesehen von diesen beiden Büchern, ist eine Dissertation von Inge Karger im Fachbereich Pädagogik der Universität Oldenburg anzuführen. Darin geht Inge Karger der Frage nach, ob es durch den Besuch eines politischen Konzertes wie der „Proletenpassion“ zu einer Entpolitisierung bei den Besucher:innen kommen kann. Für die Untersuchung ist Karger in den 80er Jahren mit den Schmetterlingen auf Tour gegangen. Sie hat bei acht verschiedenen Aufführungen Kurzbefragungen im Publikum vor und nach der „Proletenpassion“ durchgeführt, Kurzbefragungen und Interviews mit den Mitgliedern der Schmetterlingen durchgeführt und, als Herzstück der Arbeit, insgesamt 66 Leitfadeninterviews mit Besucher:innen geführt. Abgesehen von diesem sehr umfangreichen Werk mit über 400 Seiten ohne Anhang, findet sich noch eine Diplomarbeit von Judith Zach in der Studienrichtung Deutsche Philologie der Universität Wien, in welcher das Stück hinsichtlich der literarischen Bedeutung untersucht wird und eine Diplomarbeit von Michèle Kirchweber in der Studienrichtung Theater-, Film und Medienwissenschaft der Universität Wien, bei der hauptsächlich die Arena-Besetzung und die Rolle der Schmetterlinge bei dieser im Mittelpunkt stehen. Die Diplomarbeiten von Leonhard Weidinger und Thomas Geiblinger haben die Besetzung des Auslandsschlachthofes St. Marx zum Thema, auch in diesen Arbeiten finden sich ein paar Worte zu den Schmetterlingen, außerdem eine aufschlussreiche, lesenswerte Darstellung der damaligen kulturpolitischen Situation in Wien, vor allem aus der Sicht der Jugend- und Alternativkultur. Die Diplomarbeiten sind hilfreich und interessant, um die „Proletenpassion“ und ihre Entstehung im gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang einzuordnen.

Informativ ist zudem die Lebensgeschichte „Ich lebe gerne, denn sonst wäre ich tot“ von Willi Resetarits, in dem die „Proletenpassion“ in mehreren Kapiteln vorkommt. Willi Resetarits gibt einen Überblick über die Entstehung der Musikgruppe Schmetterlinge, über die Entstehung des Stückes Proletenpassion, über die Uraufführung des Stückes und auch über die Arena-Besetzung. Anschließend schildert er den Werdegang des Stückes und erläutert wie die „Proletenpassion“ auch und vor allem in Deutschland bekannt wurde. Vor allem das 8. Kapitel „Am Höhepunkt. Die Schmetterlinge in Deutschland, beim Song Contest, gegen Zwentendorf“ ist aufschlussreich, um die Reichweite der „Proletenpassion“ besser erfassen zu

können. Willi Resetarits schildert, dass die Schmetterlinge 1976 im „Logo“ in Hamburg spielen, wo sie von Kalla Wefel von der Politrockgruppe Oktober angesprochen werden, ob sie gemeinsam auf Tour gehen möchten. In Hamburg, Berlin und Frankfurt spielen sie daraufhin vor vollen Hallen, 3000 Personen fasste etwa das Audimax in Hamburg. Nach diesen Konzerten waren die Schmetterlinge den Veranstaltern der linken Szene in Deutschland ein Begriff. Im März und April 1977 touren die Schmetterlinge durch Deutschland und ernten die Früchte der Konzerte mit Kalla Wefel und Oktober, ihre Bekanntheit hat sich explosionsartig vergrößert. Willi Resetarits beschreibt außerdem, dass nach der Veröffentlichung der „Proletenpassion“ auf Platte Schwarzpressungen in Umlauf gebracht wurden, die deutschlandweit vertrieben worden sein dürften. Erwähnenswert ist noch ihr Auftritt beim Eurovision Song Contest in London, der von der Presse argwöhnisch betrachtet wurde, in der Annahme die Schmetterlinge würden sich dort in irgendeiner Form politisch äußern. Bis 1989 tourten die Schmetterlinge mit verschiedenen Programmen durch Deutschland und Österreich. (Resetarits 2018: 90ff.)

Die vorliegende Arbeit ist in fünf Abschnitte gegliedert, wobei das erste Kapitel die Einleitung ist, in der ein kurzer Überblick über die Arbeit gegeben wird, sowie Forschungsfrage und Forschungsstand expliziert werden. Der zweite Abschnitt hat die beiden Stücke „Proletenpassion“ und „Proletenpassion 2015ff.“ zum Thema, beschrieben wird die Entstehung der Stücke, sowie der Inhalt und die Inszenierung. Der dritte Abschnitt widmet sich den theoretischen Grundlagen für die Arbeit. Zunächst wird der Bildungsbegriff von Heinz-Joachim Heydorn dargestellt, anschließend werden Texte von Friedrich Schiller, Johann Friedrich Herbart und Hans Ulrich Gumbrecht bearbeitet, mit dem Ziel das Verhältnis von Bedeutung und Wahrnehmung, Botschaft und Ästhetik, Form und Stoff zu analysieren. Als theoretische Grundlage dient außerdem Erika Fischer-Lichte, um die vielfältigen Möglichkeiten wie am Theater Bedeutung generiert werden kann, zu beschreiben. Im vierten Abschnitt werden zunächst die zwei Stücke anhand der Grundlagen von Erika Fischer-Lichte analysiert und anschließend die zentralen Aussagen der vier Interviews wiedergegeben und miteinander in Beziehung gesetzt. Im letzten Kapitel werden die Aussagen der Interviews auf die theoretischen Grundlagen zurück bezogen und die wichtigsten Thesen der Arbeit noch einmal zusammenfassend dargestellt. Zudem wird die bildungswissenschaftliche Relevanz der Arbeit expliziert.

B. Hintergründe zu den Stücken „Proletenpassion“ und „Proletenpassion 2015 ff.“

I. Entstehung und Uraufführung

Heinz R. Unger schreibt in dem 1989 erschienenen Buch „Proletenpassion. Dokumentation einer Legende“ einige Worte über die Entstehung des Stückes, die Entstehung des Namens und welcher Gattung er das Stück zuordnen würde. Auf Seite 18 des Buches finden sich jene Worte mit denen Heinz R. Unger auch ins Programmheft der Uraufführung in die Proletenpassion eingeführt hat:

Normalerweise weiß man, was man herstellt: einen Tisch, einen Strudel, ein Gedicht. Mit der „Proletenpassion“ ist es uns gelungen, etwas herzustellen, von dem schließlich niemand mit Sicherheit sagen konnte, was es nun eigentlich sei.

Was hier mit dem Untertitel „szenisches Oratorium“ eher ungefähr und sehr notdürftig umrissen wird, ist eine neue Mutation des Musikgeschehens, eine neue Spezies ... (Unger 1989: 18)

Angefangen hat laut Heinz R. Unger's Schilderungen alles mit dem Besuch einer Klosterkapelle durch die Schmetterlinge und dem Wunsch die akustischen Möglichkeiten des Gewölbes zu nutzen. Der dortige Pfarrer unterstützte und ermutigte die Gruppe und die Schmetterlinge begannen sich an mehrstimmigen Chorälen zu üben. Angelehnt an die Matthäus-Passion wurde der Begriff der Passion für die weitere Arbeit gewählt, in diesem Fall sollte die Passion der Unterdrückten erzählt werden. Heinz R. Unger erzählt, dass für das Entstehen der „Proletenpassion“ die Teilhabe und Mitwirkung von mehr als zwei Dutzend Menschen notwendig war. (ebd.: 11ff.)

Im Textbuch der Plattenpackung und auch der später erschienen CD-Packung finden sich interessante Informationen zur gemeinschaftlichen Arbeitsweise. Neben den unmittelbar Beteiligten haben eine Reihe von Bekannten und Freund:innen mitgearbeitet: Lehrende, Studierende, Historiker:innen, Kunsthistoriker:innen und etliche mehr. Die einzelnen Themen wurden aufgeteilt, Referate erarbeitet, Quellenforschung betrieben, Arbeitskreise gebildet und Sachdiskussionen abgehalten. Im Kollektiv wurde anschließend bestimmt, welche Inhalte vertont werden sollten, Heinz R. Unger schrieb die Texte, die wieder im Kollektiv besprochen und verbessert wurden. (Unger 1977: 3)

Nach zweijähriger Arbeit an der „Proletenpassion“ kommt es im Mai 1976 im Auslandsschlachthof St. Marx, im Rahmen der Arena unter der Regie von Dieter Haspel zur Uraufführung durch die Schmetterlingen. Die Arena war eine Alternativveranstaltung der Wiener Festwochen, die ab dem Jahr 1970 stattfand. Festwochen-Intendant Ulrich Baumgartner schlägt 1975 den Auslandsschlachthof von St. Marx vor, der Vorschlag wird von der Stadt Wien angenommen. Nachdem der Schlachthof zwei Jahre als Arena-Gelände dient, wird er nach einem Sommer der Besetzung, trotz Protesten, geschliffen und die Textilkette Schöps errichtet auf dem Gelände eine Produktionsstätte. (Kirchweber 2015: 17, 31)

Willi Resetarits schreibt in seiner Biografie „Ich lebe gerne, denn sonst wäre ich tot“, dass die „Proletenpassion“ bei der Premiere in der Arena fast fünf Stunden dauert. Für die Tourneefassung wird das Stück gekürzt, dauert aber nach Willi Resetarits Angaben immer noch viereinhalb Stunden. (2018: 111, 124)

Die in dieser Arbeit analysierte Aufnahme eines Konzertes in Hamburg dauert zweieinhalb Stunden, in der Diplomarbeit von Judith Zach findet sich im Anhang ein Interview mit Heinz R. Unger in dem er sagt, dass die Uraufführung mindestens vier Stunden dauerte und das das Stück für die Tournee gekürzt wurde, weil „man kann sich nicht Vier- Viereinhalb-Stunden-Konzerte ständig geben.“ (Unger nach Zach 2013: 97)

Die Schmetterlinge formieren sich 1969 mit den Mitgliedern Willi Resetarits, Georg Herrnstadt, Erich Meixner und Fredi Rubatschek. Die Formation verändert sich mehrere Male, bei der Uraufführung der „Proletenpassion“ bestehen die Schmetterlinge aus Willi Resetarits, Georg Herrnstadt, Erich Meixner, Herbert Zöchling-Tampier und Beatrix Neundlinger. An der Uraufführung sind außerdem Lukas Resetarits und Erwin Steinhauer beteiligt. Lukas Resetarits ist auch an manchen Liedern der Plattenaufnahmen beteiligt und Günther Großlercher kümmert sich um die Tontechnik der Schmetterlinge. Die etwas gekürzte Konzertfassung der Proletenpassion wird 1977 aufgenommen und auf Langspielplatte in einem Tripel-Album produziert. In den 1980er Jahren gehen die Schmetterlinge über einen Zeitraum von etwa zehn Jahren mit der konzertanten Version auf Tournee in Deutschland und Österreich, dabei spielen sie in den meisten größeren Städten. (Kirchweber 2015: 6f., 56f.)

Die Diplomarbeit „Arena. Die Besetzung des Auslandsschlachthofes St. Marx im Sommer 1976 als kulturelles und politisches Ereignis“ von Leonhard Weidinger gibt detailliert über die Chronologie der Ereignisse Auskunft, auch die Rolle der Schmetterlinge beziehungsweise einzelner Schmetterlings-Mitglieder wird deutlich. Willi Resetarits fordert beim Anti-

Schleifer-Fest am Naschmarkt am 27. Juni 1976 die Anwesenden auf, nach dem Ende des Festes zum Schlachthof zu kommen. Das Wort Besetzung wird von ihm vermieden, auch in den Flugblättern, die vier Architekturstudent:innen verbreiten, um den Schlachthof vor dem Abriss zu bewahren, wird es nicht verwendet. Viele der Beteiligten bestätigen jedoch im Nachhinein, dass die Besetzung geplant war. Während und nach der letzten Vorstellung von Schabernack II finden sich immer mehr Menschen am Schlachthof ein, die Schmetterlinge bauen ihre Verstärkeranlage auf, die sie vorsorglich mitgebracht haben, als das Equipment der Festwochen abgebaut wird. Willi Resetarits ist außerdem Mitglied des ersten Komitees, das in derselben Nacht noch gewählt wird. Während der folgenden Monate spielen die Schmetterlinge immer wieder auf den Wochenend-Festen der Arena und engagieren sich für den Erhalt des Schlachthofes. Beatrix Neundlinger organisiert etwa das Café Schweinestall, Willi Resetarits ist vor allem zu Beginn der Besetzung als Diskussionsleiter aktiv und Georg Herrnstadt arbeitet bei der Programmgestaltung mit. Im Lauf der Besetzung ziehen sich die Schmetterlings-Mitglieder von ihrem Engagement mehr und mehr zurück. (Weidinger 1998: 37f. & 90f.)

Die Arenabühne erlaubt, als recht offene Spielfläche, einen direkten Appell an das Publikum. Mit dem Auslandsschlachthof von St. Marx findet das Stück „Proletenpassion“ einen Spielort der ebenfalls als Raum des Proletariats gilt, wodurch eine direkte Verbindung zur Thematik, dem Kampf der Arbeiterinnen und Arbeiter, dem Kampf der Proleten, hergestellt wird. Dass das Theaterstück und der Aufführungsort im Arbeiter:innen-Milieu verortet sind, ist einerseits aufgrund der Symbolik bemerkenswert, kann andererseits aber auch den Zugang zu dem Stück erleichtern, wenn Ängste wegfallen die mögliche Interessierte daran hindern eine Veranstaltung im etablierten Kunstapparat zu besuchen. 1978 wird die Station der Pariser Kommune im Auftrag des ORF produziert, dabei wird ebenfalls auf eine leerstehende Fabrikshalle als Drehort zurückgegriffen, die Symbolik dahinter ist evident. (Kirchwegger 2015: 63)

Die Neuinszenierung der Proletenpassion findet im Werk-X im 12. Wiener Gemeindebezirk unter der Regie von Christine Eder und der musikalischen Leitung von Eva Jantschitsch und Knarf Rellöm statt. Darstellende sind Claudia Kottal, Bernhard Dechant und Tim Breyvogel, Musizierende sind Eva Jantschitsch, Elise Mory, Didi Kern, Imre Lichtenberger Bozoki, Knarf Rellöm und Oliver Stotz. Thomas Butteweg ist außerdem bei den Tonaufnahmen von 20 Liedern aus dem Stück beteiligt. Die Neuinszenierung dauert 2 Stunden und 30 Minuten und die Premiere findet am 22. Januar 2015 statt. Anschließend wird das Stück im Werk-X

regelmäßig gespielt und ist einige Male auf anderen Bühnen in Österreich und Deutschland zu Gast. (HP: werk-x: 8.5.2019 & HP: prolos: 16.5.2019)

Regisseurin Christine Eder erzählt, dass die „Proletenpassion 2015ff.“ in den folgenden zwei Jahren neben Aufführungen in verschiedenen Theaterhäusern im In- und Ausland auch zweimal als Schulvorstellung gespielt wird. Außerdem wird das Stück im Juni 2016 an drei Abenden hintereinander in der Arena aufgeführt, 40 Jahre nach der Uraufführung in der damaligen Arena im Auslandsschlachthof St. Marx¹. Zuletzt wird die „Proletenpassion 2015ff.“ in der Lugner City im Mai 2019 aufgeführt.

II. Inhalt und Inszenierung

Die „Proletenpassion“ ist in sieben Abschnitte gegliedert, Heinz R. Unger betitelt sie im zugehörigen Buch „Proletenpassion. Dokumentation einer Legende.“ folgendermaßen: Prolog; Die Bauernkriege; Die Revolution der Bürger; Die Pariser Kommune; Die Lehren der Kommune, Gezogen in Russland im Oktober 1917; Der Faschismus; Epilog. (Unger 1989: 5)

Anhand dieses Buches werden die einzelnen Stationen im Folgenden beschrieben, die Beschreibung der „Proletenpassion 2015ff.“ orientiert sich ebenfalls an dem zugehörigen Buch „Proletenpassion 2015ff.“. Differenzen zwischen dem Buch, das vor der Premiere erschienen ist und dem fertigen Theaterstück, werden mit einer Aufnahme des Theaterstückes durch den ORF ausgeglichen und so zusätzliche Szenen, die im Buch nicht vorkommen berücksichtigt. Auch für die „Proletenpassion“ gibt es eine Aufnahme, eine Aufführung in Hamburg wurde 1977 aufgezeichnet, zur Verfügung gestellt von Georg Herrnstadt.

Zunächst ist auffallend, dass die „Proletenpassion 2015ff.“ komplexer aufgebaut ist, als die „Proletenpassion“. Regisseurin Christine Eder hat zusätzlich zu den fünf historischen Stationen der „Proletenpassion“, dreimal einen Exkurs eingebaut, um komplexe geschichtliche Daten verständlich zu machen, und sechsmal kurze Videos eingespielt, in denen Claudia Kottal, Bernhard Dechant und Tim Breyvogel von den Geschehnissen und der Stimmung der 1970er Jahre erzählen. Im Laufe der Videos stellt sich heraus, dass die drei Darstellenden aus der Sicht von drei Personen sprechen, die im Jahr 1977 eine kriminelle Aktion durchgeführt haben. Das Theaterstück „Proletenpassion 2015ff.“ folgt folgendem Aufbau: Prolog; Die Bauernkriege; Exkurs: Papiergeld; Die Revolution der Bürger; Exkurs: Industrialisierung und Entstehung des Kommunismus; Die Pariser Kommune; Die Lehren der

¹ Die heutige Arena befindet sich im Inlandsschlachthof St. Marx

Kommune, Gezogen in Russland im Oktober 1917; Der Faschismus; Exkurs: Neoliberalismus; Die Revolution des Marktes. Die Betitelung der einzelnen Abschnitte ist der Probefassung entnommen, die von Christine Eder zur Verfügung gestellt wurde. (Eder 2015: 1-51)

Auf den folgenden Seiten wird der Ablauf der Proletenpassion beschrieben, Grundlage dafür bilden die beiden Bücher von Heinz R. Unger und die beiden Aufzeichnungen. Hier ist anzumerken, dass Heinz R. Unger, die Schmetterlinge und all jene, die an diesem Projekt mitgearbeitet haben, eine bestimmte Sicht auf die Geschichte haben und diese im Stück und auch in den Interviews über die Stücke wieder gegeben wird. Am Beispiel der Oktoberrevolution wird deutlich, dass selbst innerhalb der Gruppe keine Einigkeit darüber besteht, welche historischen Daten aufgegriffen werden sollen. Anders gesagt, welches Geschichtsbild erzählt wird hängt stark davon ab welche Wertung die erzählende Gruppe vornimmt, Geschichtsschreibung ist nicht objektiv und es ist sinnvoll, im Hinterkopf zu behalten, dass dies keineswegs die einzige oder gar eine allgemeingültige Sicht auf die Geschichte ist.

Sämtliche Liedtexte, das Gedicht von Berthold Brecht, die Dekrete der Pariser Kommune und die Rede von Georgi Dimitroff über die Arbeiterschaft und den Faschismus sind im Anhang zu finden.

Ouvertüre

Im Prolog oder der Ouvertüre werden die Themen des Stückes angesprochen. In dem Textbuch der Plattenpackung der „Proletenpassion“ führt das Gedicht „Fragen Eines Lesenden Arbeiters“ von Berthold Brecht in das Stück ein. Heinz R. Unger druckt das Gedicht in den Büchern „Proletenpassion“ und „Proletenpassion 2015 ff.“ ebenfalls ab, mit den Worten, es würde zu Recht das Textbuch eröffnen, denn schließlich würde das gesamte Werk versuchen, auf eben diese Fragen Antworten zu geben. Die einleitenden Texte und Lieder „Wer schreibt die Geschichte“, „Wir hatten Gräber und ihr hattet Siege“ und das „Lied des Geschichtslehrers“ geben erste Hinweise auf die Ausrichtung des Stückes. (Unger 1989: 42ff.)

In der modernen Fassung wird einleitend die Aufnahme von „Wer schreibt die Geschichte“ von der Originalfassung abgespielt, dabei laufen Bernhard Dechant und Tim Breyvogel mit zwei großen roten Fahnen über die Bühne und schwenken diese anschließend über den Köpfen des Publikums. Darauf folgt ein Gespräch der Darstellenden zu den Begriffen

Proletariat, Arbeiterklasse und System und abgerundet wird die Einleitung mit dem Lied „Wir hatten Gräber und ihr hattet Siege“. Auf den Prolog folgt in der „Proletenpassion 2015ff.“ die erste Videoeinspielung in der die drei Darstellenden einige Eckdaten der Jahre 1970 bis 1972 referieren.

Die Bauernkriege²

Im Begleitheft der Platten- und CD-Packung und im Buch „Proletenpassion“ findet sich einführend in die Station „Die Bauernkriege“ ein Exzerpt aus dem Buch „Wir Untertanen“ von Bert Engelmann, welches die Ereignisse der Jahre 1500 bis etwa 1530 zusammenfasst. Anfang des 16. Jahrhunderts kommt es demnach zu mehreren einzelnen Aufständen in Deutschland, mit Martin Luthers Kampf gegen die katholische Kirche breitet sich die revolutionäre Stimmung aus. Die schwierigen Zustände, unter welchen die Bäuerinnen und Bauern leben, werden in dem Lied „Des Bauern große Not“ besungen. Im Südwesten Deutschlands bricht 1524 die Revolution aus, der Prediger und Sozialrevolutionär Thomas Münzer versammelt die Aufständischen hinter sich, diese formieren sich in sogenannten Haufen und formulieren nach ersten Erfolgen die 12 Artikel, in denen sie bessere Lebensbedingungen fordern. Die Lieder „12 Artikel der Bauern“, „Kampflied der Bauern“ und „Bericht über Thomas Münzer“ erzählen davon. Zunächst erkennen viele Adelige die Artikel an, als sie verstehen, dass damit ihr System der Ausbeutung und Unterdrückung gefährdet ist, beschließen Gegenmaßnahmen. „Ein neues Reich, ein besseres Reich“ beschreibt die Vorstellungen der Bäuerinnen und Bauern für ein besseres Leben und in „Kommt, ihr Tausend Haufen“ werden die Kämpfe beschrieben. Anschließend wird die Geschichte vom Truchseß von Waldburg erzählt, auch „Bauernjörg“ genannt, der durch geschicktes Verhandeln die Aufständischen dazu bringt ihre Waffen abzulegen, um anschließend ein Dorf nach dem anderen zu überfallen und die dort lebenden Menschen zu ermorden. In Frankenhausen wird bei Scheinverhandlungen das Hauptquartier der Aufständischen umzingelt und es werden alle dort Anwesenden getötet, davon erzählt das Lied „Im Mai zu Frankenhausen“. Nach dem Niederschlagen der Aufstände werden Strafgerichte abgehalten und viele weitere Bauern³ hingerichtet und gefoltert, insgesamt sterben etwa 130.000 Menschen im Südwesten Deutschlands. Das Lied „Lehren der Bauern“ beendet die Station. Interessant ist die Beschreibung der Rolle Martin Luthers. Sein Protest gegen die Kirche hat zwar zunächst die Aufstände unterstützt, im Laufe der Aufstände hat er

² Nicht geschlechtsneutral, wird in der Arbeit als historischer Fachbegriff beibehalten.

³ In der Proletenpassion ist grundsätzlich von „Bauern“ die Rede, hier soll darauf hingewiesen werden, dass sehr wahrscheinlich auch Bäuerinnen gefoltert und hingerichtet und zusätzlich auch vergewaltigt wurden.

sich aber gegen die Bäuerinnen und Bauern gestellt und die Gleichmachung aller Menschen in den 12 Artikel kritisiert. (Unger 1989: 56ff.)

Hier ein kurzer Hinweis auf die unterschiedliche Schreibweise der historischen Figur Thomas Münzer. In der Diplomarbeit „Literarische Protestkultur am Beispiel von Heinz R. Ungers *Proletenpassion*“ von Judith Zach, findet sich dazu ein kurzer Absatz. In der „*Proletenpassion*“ wird dieser konsequent „Thomas Münzer“ genannt, während in dem Buch „*Wir Untertanen. Ein deutsches Anti-Geschichtsbuch*“ von Bert Engelmann von „Thomas Müntzer“ die Rede ist. (2013: 10)

In der „*Proletenpassion 2015ff.*“ wird die Unterdrückung der Bäuerinnen und Bauern zunächst mit theatralen Mitteln dargestellt, mit Tim Breyvogel als König und Claudia Kottal als Adelige, die auf dem knieenden Bernhard Dechant als Bauer, sitzen und sich über den Begriff des Gottesgnadentum unterhalten. Der Bauer springt plötzlich auf, schnappt sich eine Heugabel, gibt sich als Thomas Münzer zu erkennen und fordert eine Änderung der Zustände. Unterstützung erhält er dabei von Martin Luther, gespielt von Claudia Kottal, sie legt kurzerhand einen Kragen aus Karton um, um in die Rolle zu schlüpfen. Das Lied „Tausend Haufen“ beschreibt den Beginn der Aufstände, danach folgt ein kurzer Monolog von Thomas Münzer über die 12 Artikel von Memmingen und Martin Luthers Kritik daran. Darauf folgen „Das Kampflied der Bauern“ und „Im Mai zu Frankenhausen“. Auch hier wird die Station mit dem Lied „Lehren der Bauern“ beendet.

Im Anschluss an die Station „Die Bauernkriege“ wird in der „*Proletenpassion 2015ff.*“ wieder ein Video eingespielt, die Ereignisse der Jahre 1973-76 werden kurz besprochen. Darauf folgt ein erster Exkurs zum Thema Geld, in welchem die Umstellung vom Münzgeld auf Papiergeld im Jahr 1716 in Frankreich, das Entstehen und Platzen der ersten Finanzblase und die darauf folgenden Sparmaßnahmen und Hungersnöte abgehandelt werden.

Die Revolution der Bürger

Für die Station „Die Revolution der Bürger“ findet sich wieder ein kurzer Text im Begleitheft der CD-Packung und in den Büchern „*Proletenpassion*“ und „*Proletenpassion 2015ff.*“ Demnach ist Frankreich im 18. Jahrhundert durch die Feudalordnung hoch verschuldet und der wirtschaftliche Aufschwung der Bourgeoisie gehemmt, von der Situation erzählt das Lied „Der Mächtelmöchtel“. Heinz R. Unger schreibt, dass „mehrere Kapitel dicker Wälzer [...] hier zu wenigen Liedstrophen umgeschmolzen“ wurden. (Unger 1989: 91) Zu Beginn der Station tanzen Willi Resetarits, Beatrix Neundlinger und Georg Herrnstadt mit je einem Stock

über die Bühne und lassen die Stöcke in der Hand kreisen, das Lied „Der Mächtelmöchtel“ wird mit französischem Akzent gesungen. Während der Adel im Luxus lebt, hungert das Volk, beschrieben wird die Stimmung im Land und die daraus resultierenden Aufstände in den Liedern „Die große Zeit, die da begann“ und „Marianne“. Mit der Erstürmung der Bastille kommt es zur Abschaffung der Feudalordnung und der Befreiung des bäuerlichen Standes aus dem Leibeigenschaft, zur Erklärung der Menschenrechte und schließlich zur Verkündung einer neuen Verfassung. Im weiteren Verlauf der französischen Revolution kämpfen verschiedene bürgerliche Fraktionen um die Macht, darauf wird in der Proletenpassion nicht näher eingegangen. Rund fünfzig Jahre später kommt es zu bürgerlichen Revolutionen in Deutschland und Österreich, tragender Faktor der Kämpfe ist das Proletariat, das sich als politische Kraft erweist. Das „Lied von der letzten Schlacht“ erzählt von der Beteiligung des Proletariats an der Revolution und die „Ballade vom Glück und Ende des Kapitals“ beschreibt den beginnenden Kapitalismus unter der Führung der bürgerlichen Klasse. Beendet wird die Station mit einer vertonten Version des Gedichtes „Die Schlesischen Weber“ von Heinrich Heine. (ebd.: 91ff.)

Auch in der modernen Fassung beginnt die Station mit dem Lied „Der Mächtelmöchtel“. Die Situation im vorrevolutionären Frankreich wird beschrieben, wo der König und sein Hofstaat luxuriös leben, während die restliche Bevölkerung hungert. Es folgt ein Gespräch von drei Philosophen, die das Ende des Regimes fordern und die Verhandlung der drei Stände Klerus, Adel und Bürgertum⁴. Der bürgerliche Stand fordert eine Grundsteuer, die auch den Adel betreffen würde, König Ludwig lehnt diese ab und entlässt den Finanzminister. Die Lieder „Die große Zeit die da begann“ und „Marianne“ folgen. Bernhard Dechant in der Rolle eines Reporter erzählt wie es zum Aufstand, zur Erstürmung der Bastille und zur Machtergreifung des bürgerlichen Standes kommt und die Nationalversammlung die Erklärung der Menschenrechte verabschiedet. Mit dem Lied „Ballade vom Glück und Ende des Kapitals“ endet die Station.

Anknüpfend wird ein weiteres Video eingespielt, indem von der Aufführung der „Proletenpassion“ in der Arena, von der Arena-Besetzung und von der Politisierung in den 1970er Jahren erzählt wird. Darauf folgt ein weiterer Exkurs, diesmal zum Thema Kommunismus und Industrialisierung. Die Szene spielt in London im Jahr 1867, Tim Breyvogel spielt Karl Marx und beschreibt die zwei Hauptklassen Bourgeoisie und Proletariat. Dabei ist die Klasse der Bourgeoisie jene, die die Produktionsmittel besitzt,

4 Nicht geschlechtsneutral, wird in der Arbeit als historischer Fachbegriff beibehalten.

während das Proletariat Lohnarbeit verrichtet, zu einem Lohn der die Lebensgrundlagen abdeckt, aber nicht darüber hinaus geht, sodass das Proletariat sich selbst keine Produktionsmittel kaufen kann. Es folgt ein Schlagabtausch zwischen Karl Marx, dem Kommunisten und Bernhard Dechant, einem Kapitalisten.

Die Pariser Kommune

Die vierte Station behandelt die Pariser Kommune im Jahr 1871. Diese stellt den „dramaturgischen und inhaltlichen Höhepunkt des ganzen Projekts“ (Unger 1989: 119) dar. Für Heinz R. Unger und die Schmetterlinge ist die Kommune von Paris ein einzigartiges historisches Ereignis, das viele völlig neue gesellschaftspolitische Qualitäten aufweist. Auch zur Pariser Kommune findet sich im Begleitheft der CD-Packung und in den beiden Büchern zur Proletenpassion eine kurze Zusammenfassung der Ereignisse im Vorfeld der Entstehung der Kommune. Im deutsch-französischen Krieg verliert Frankreich unter Napoleon III. bei Sedan eine entscheidende Schlacht und das deutsche Militär nimmt 200.000 Mitglieder des französischen Militärs in Gefangenschaft, davon erzählt das Lied „General Moltke“. In Paris bildet sich die republikanische „Regierung der nationalen Verteidigung“ unter Louis Adolphe Thiers und Jules Favre. Nachdem das deutsche Militär auf Paris marschiert, wird die Bevölkerung von Paris bewaffnet, besungen in dem Lied „Hunderttausend Arbeitslose“. Nach Geheimverhandlungen zwischen Louis Adolphe Favre aus Frankreich und Otto von Bismarck aus Deutschland soll die Pariser Bevölkerung wieder entwaffnet werden, dieser Versuch wird in der „Ballade von den zwei ruhmlosen Generalen“ beschrieben. Die Bevölkerung von Paris weigert sich jedoch die Waffen wieder abzulegen, nur 300 der etwa 300.000 Mitglieder der Nationalgarde gehen zur Regierung über, die nun „Regierung des nationalen Verrats“ genannt wird, stattdessen setzt die Nationalgarde ihre Befehlshabenden ab. Vom anschließenden Abzug des Adels, des Hofstaates und der Fabriksinhabenden aus der Stadt erzählt das „Lied vom Gespensterzug“. Am 19. März beschließt die Nationalgarde zur Kommunewahl aufzurufen, die am 28. März stattfindet. Die Lieder „Was ist die Kommune“ und „Dekrete der Kommune“ beschreiben die Kommune von Paris. Abseits von Paris kommt es in der Zwischenzeit zu erneuten Verhandlungen, diesmal zwischen Louis Adolphe Thiers aus Frankreich und Helmuth von Moltke aus Deutschland, beschrieben in dem Lied „Die Verhandlung“. Helmuth von Moltke sagt darin zu, die 200.000 Kriegsgefangenen von Sedan freizulassen, um Paris zurückzuerobern, dafür verspricht Louis Adolphe Thiers Elsass und Lothringen in deutscher Hand zu lassen. Vom darauffolgenden Kampf um Paris erzählen die Lieder „Die Frauen der Kommune“ und „Chanson vom letzten Kampf der Kommunarden“,

die Kommunard:innen werden hingerichtet oder gefangen genommen. Die Lieder „Die Lehren der Kommune“ und „Lied der Fragen“ geben einen Rückblick, das Lied „Tot Oder Lebendig“ schließt die Station ab. (ebd.: 119ff.)

In der „Proletenpassion 2015ff.“ beginnt die Station „Die Pariser Kommune“ mit einer sehr kurzen Einleitung zum deutsch-französischen Krieg, der Gefangennahme der 200.000 Mitglieder des französischen Militärs und dem Lied „Hunderttausend Arbeitslose“. Nachdem geklärt wird, dass eine Entwaffnung nicht erfolgreich war, folgt „Das Lied vom Gespensterzug“, anschließend die Lieder „Was ist die Kommune“, das vom gesamten Ensemble a-capella gesungen wird und das Lied „Dekrete der Kommune“. Während der Lieder werden Handzettel im Publikum verteilt, auf denen auf einer Seite die Dekrete der Kommune und auf der anderen Seite der Liedtext von „Tot oder lebendig“ abgedruckt ist. Nach den Liedern „Die Frauen der Kommune“, „Die Lehren der Kommune“ und „Lied der Fragen“ folgt „Tot oder Lebendig“, durch die Handzettel wird das Publikum animiert mitzusingen. Das Ensemble singt hier ebenfalls unverstärkt und ohne instrumentale Begleitung.

Die Lehren der Kommune. Gezogen in Russland im Oktober 1917

Die fünfte Station widmet sich der Oktoberrevolution in Russland, Heinz R. Unger betont in seinem Buch „Proletenpassion“ die Wichtigkeit des „Lied der Fragen“ für diese Station, da es für ihn und die Schmetterlinge wesentlich ist aufzuzeigen, dass es möglich ist, aus historischen Fehlern zu lernen. Er schreibt: „Der Sinn unseres ganzen Projekts schien uns von der Stimmigkeit dieser These abzuhängen.“ (Unger 1989: 145) Wie schon bei den anderen Stationen, gibt es im Begleitheft und den beiden Büchern einen kurzen einführenden Text, der die historische Situation umreißt. Laut diesem Text würde um 1900 der Widerstand der Bevölkerung gegen den Zaren wachsen und es immer wieder zu einzelnen Arbeitsniederlegungen kommen. Zar Nikolaus II. würde sein autoritäres Regime erhalten wollen und auch offene Unruhen mit Militärgewalt niederschlagen. Die bolschewistische Partei unter Wladimir Iljitsch Lenin würde unterdessen „politische Aufklärungsarbeit“ (ebd.: 154) leisten, wie Heinz R. Unger im einleitenden Text formuliert. Mit Eintritt Russlands in den ersten Weltkrieg verschlechtert sich die Lage der russischen Bevölkerung zusehends. Die Lieder „Lärm und Stille“, „Es fällt ein Soldat bei Tarnopol“ und das „Babuschka-Lied“ erzählen von der angespannten Lage und von Russlands Eintritt in den Krieg. Von der Umbruchstimmung, erzählt das „Lied vom Hausbau“, während „Lieder der Kleingläubigen“ die Zweifel in der Bevölkerung beschreibt. 1917 kehrt Wladimir Iljitsch Lenin aus dem Exil

nach Russland zurück, davon erzählt das „Jalava-Lied“. Der Zar dankt schließlich auf Druck der Bevölkerung ab. „Die Erstürmung des Winterpalais“ beschreibt, wie das Proletariat gemeinsam mit Mitgliedern der Marine und des Militärs, den Winterpalast als Sitz der Regierung stürmen. Statt der Übergangsregierung wird die Räteregierung ausgerufen. Unter den Bolschewiki werden Großgrundbesitzende entschädigungslos enteignet, besungen in dem Lied „Wenn ich wieder reich bin...“ und an alle kriegsführenden Staaten ein Angebot zur sofortigen Beendigung des Krieges gemacht. Das „Lied von der Partei“ reflektiert die drei historischen Episoden „Bauernkriege“, „Revolution der Bürger“ und „Pariser Kommune“ und weist auf das Neue der Situation hin, nämlich die Gründung einer Partei des Proletariats. Das Lied „Stille und Lärm“ beendet die Station. (ebd.: 154ff.)

Diese Station hat in der Rezeption am meisten Kritik geerntet, auch haben sich die Schmetterlinge und Heinz R. Unger laut eigener Aussage schwer mit einer gemeinsamen Aussage getan, da innerhalb der Gruppe unterschiedliche politische Auffassungen vertreten wurden. Vor allem „Das Lied von der Partei“ welches viel Pathos in sich trägt, ist vom Publikum kritisch aufgenommen worden. Bei ihren Konzerttourneen sind die Schmetterlinge insofern auf die Kritik eingegangen, als sie darauf hingewiesen haben, dass sie in der Gruppe unterschiedliche Meinungen vertreten und daher keine gemeinsam getragene Aussage treffen können, nach den Konzerten aber für Diskussionen zur Verfügung stehen. Kritisiert wurde auch die fehlende Auseinandersetzung mit Stalin und den Auswüchsen der Sowjetunion unter seiner Hand. (ebd.: 152ff.)

Nach einer weiteren Videoeinspielung über die vielfältige linke Szene in den 70ern, einen Banküberfall 1976, Waltraud Boock und das Sympathisieren mit der RAF, beginnt die fünfte Station der „Proletenpassion 2015ff.“ ebenfalls mit dem Lied „Lärm und Stille“, dieses wird von allen neun Ensemble-Mitgliedern a-capella gesungen. Darauf folgt eine kurze Beschreibung der Situation in Russland. Tim Breyvogel als Zar Nikolaus II. tritt auf und nimmt auf dem Sofa Platz, das hier wohl seinen Thron symbolisiert und bespricht die Lage mit seinem Innenminister, gespielt von Claudia Kottal. Die Station über wechseln sich kurze Monologe des Erzählers und Dialoge zwischen dem Zaren und einer zweiten Person mit den Liedern „Babouschka-Lied“, „Das Lied vom Hausbau“, „Das Lied der Kleingläubigen“, „Das Javala-Lied“ und „Die Erstürmung des Winterpalais“ ab. Das „Lied von der Partei“ wird als Tonband-Aufnahme abgespielt, gesungen von einem Kind, deutlich falsch, vor allem der Teil „Die Partei-ei-ei-ei-eii-eiiiiiiiiiiii“ wird ausgiebig in die Länge gezogen. Die Darstellenden stehen dabei neben einer Tonne, in der die zwei großen roten Fahnen stecken. Die

Interpretation liegt nahe, dass diese lächerlich machende Interpretation ein Versuch ist, mit der Kritik der Verherrlichung der Partei aus den 1970er Jahren umzugehen.

Der Faschismus

Auch der Station des Faschismus wird im Begleitheft ein kurzer Überblick über die wichtigsten geschichtlichen Daten vorangestellt, abgedruckt in dem Buch „Proletenpassion“. Die Station beginnt mit einem kurzen Überblick über die damalige politische Situation und der Frage, welche Rolle die Sozialdemokratie bei der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten gespielt hat, die zwei Lieder „Der Funke fliegt“ und „Der Schuss von hinten“ erzählen davon. Die wirtschaftliche Lage nach dem Ersten Weltkrieg wird geschildert, laut dem einleitenden Text überstehen nur die stärksten Kapitalverbände den Krieg, diese dafür mit großen Profiten. Der deutsche Waffenhersteller Krupp wird genannt, der 1914 seine Lizenz zur Herstellung von Granaten an den englischen Waffenkonzern Vickers verkauft und für jeden gefallenen deutschen Soldaten Lizenzgebühr bekommt. Nach dem Krieg ist Krupp um 400 Millionen Goldmark reicher. Kleine und mittlere Unternehmen hingegen, seien schwer mitgenommen oder ruiniert und unter dem Eindruck der Oktoberrevolution würde der bürgerliche Stand um den Verlust von Besitz und Privilegien fürchten. Antikommunistische Propaganda würde diese Ängste schüren, die faschistische Bewegung profitiert: 1930 erhält die NSDAP 18,3%, zwei Jahre später 32,3% der Stimmen. Heinz R. Unger schildert, dass in diesen zwei Jahren Mitglieder der Industrie, der Bankverbände und Großgrundbesitzende einen Brief an Paul von Hindenburg schreiben, in dem sie Adolf Hitler als Reichskanzler verlangen, unterstützt durch eine „Spende“ von 30 Millionen Mark. Die Lieder „Das Lied von Krupp und Thyssen“ und „Hitlers Blues“ erzählen von der faschistischen Machtergreifung, unterstützt durch das Großkapital, während von der Verschränkung von Faschismus und Kapitalismus im „Lied vom A-Sager“ die Rede ist. 1936 kommt es zu einer Art „Generalprobe“ des faschistischen Militärs im Kampf gegen die junge Republik Spanien, das Lied „Vier noble Generale“ erzählt davon. Heinz R. Unger gibt dann noch einen kurzen Abriss der Geschichte ab Kriegsbeginn mit dem Angriff auf Polen, zusammengefasst im „Faschismus-Lied des Geschichtslehrers“. Die Station wird mit „Companero Victor Jara: Presente“ beendet, ein Lied über den linken Liedermacher Víctor Jara, der nach dem Militärputsch in Chile, der den faschistischen Diktator Augusto Pinochet an die Macht brachte, ermordet wurde. (Unger 1989: 184ff.)

Heinz R. Unger steht der Aufarbeitung der Epoche Faschismus kritisch gegenüber, er schreibt: „je näher wir der Gegenwart [...] kamen, desto schwieriger wurde die Umsetzung und

Verarbeitung der Themen.“ (ebd.: 177). Seine Analyse ist, dass das Thema Faschismus noch zu nah und das offiziell tradierte Geschichtsbild noch zu wenig klar ist. Eine andere Kritik auf die die Schmetterlinge in ihren Konzerttourneen später eingehen, ist die Darstellung von Hitler als „tumber Tor“. Willi Resetarits unterbricht bei späteren Konzerten das Lied „Hitlers Blues“ gegen Ende und warnt davor, den historischen Fehler zu begehen und Personen wie Adolf Hitler zu lang als Witzfiguren zu unterschätzen. (ebd.: 177f.)

In der „Proletenpassion 2015ff.“ wird zwischen der Station der Oktoberrevolution und der Station des Faschismus wieder ein Video mit Statements zu den 1970er Jahren eingespielt, diesmal werden Parallelen zu 1848 und 1919 gezogen, als es ebenfalls die Erwartung gab, der Sozialismus würde nun losgehen. Außerdem wird erzählt, dass Ulrike Meinhof tot im Gefängnis aufgefunden wurde und von einer Aktion berichtet, die als rein kriminelle Aktion geplant war. Es wird nicht deutlich gesagt was genau passiert ist, nur wer damals die Medienberichte verfolgt hat, kann sich aus dem Kontext erklären, wovon die drei in den Videos sprechen könnten. Christine Eder erklärt im Interview, dass es sich bei dieser Aktion um die Palmers-Entführung⁵ gehandelt hat. Die Station „Faschismus“ beginnt auch in der „Proletenpassion 2015ff.“ mit dem Lied „Der Funke fliegt“, danach folgt ein kurzer geschichtlicher Überblick über die Jahre nach dem ersten Weltkrieg, auch der Werdegang des Waffenherstellers Krupp wird wieder erzählt. Es folgen die Lieder „Hitlers Blues“ und „Das Lied von Krupp und Thyssen“. Bei dem „Lied vom A-Sager“ hebt Knarf Rellöm auf der Bühne Plakate hoch auf denen steht: „zu verkürzt“, „Das ist zu bequem“, „Es gibt antifaschistische Kapitalisten“, „Hannah Ahrendt lesen“ und „Wilhelm Reich lesen“. Danach wird vom Reichstagsbrand in Berlin erzählt und ein Mann aus dem Publikum aufgerufen. Er stellt sich als Georgi Dimitroff vor und hält eine Rede über das Erstarken des Faschismus. Aus dem zugehörigen Buch „Proletenpassion 2015ff.“ wird klar, dass Georgi Dimitroff damals angeklagt wurde den Reichstag in Brand gesetzt zu haben, die Rede ist seine Verteidigungsrede. Er wird freigesprochen, bleibt allerdings inhaftiert. Die Station wird mit dem Lied „In den verdrängten Jahren“ beendet. (Unger 2015: 147ff.)

Epilog

Die Gegenwart zu beschreiben, fällt Heinz R. Unger und den Schmetterlingen schwer, da zu vieles wichtig schien und eine eigene breite Behandlung verlangen würde. Der Leitgedanke für den Epilog war es, aufzuzeigen, dass die Lehren der Geschichte eine Hilfe für die Bewältigung aktueller Probleme sein können. Im „Fragelied 1“ wird die Relevanz der

5 Die Passage findet sich im Kapitel E unter der Überschrift „Manche Stränge bleiben dann nur so rudimentär übrig“

„Proletenpassion“ thematisiert, der „Supermarkt-Song“, „Die Geschichte vom Arbeiter Willi K., der sich selber wegrationalisierte“ und der „Bilanz-Tanz“ können als Kapitalismus-Kritik verstanden werden. Darauf folgen die Lieder „Fragelied 2“, das „Demokratie-Lied“ und „Sozialismus, der fällt nicht vom Himmel“. Das Lied „Wir lernen im Vorwärtsgehen“ beendet das Stück. (Unger 1989: 209ff.)

In der „Proletenpassion 2015ff.“ wird eine letzte Videoeinspielung zu den 1970er Jahren gezeigt, diesmal wird von der Aktualität einer Revolution erzählt und was ein Haftbefehl in Wien mit sich gebracht hat. Der Exkurs im Anschluss beschreibt die Gründung der Mont Pèlerin Society in der Schweiz und die Verbreitung der neoliberalen Ideen mittels Thinktanks. In dem Buch „Proletenpassion 2015 ff.“ heißt die letzte Station zynisch „Die Lehren Die Der Kapitalismus Aus Den Revolutionen Zieht“. Die Fassung, die im Buch abgedruckt ist, unterscheidet sich jedoch sehr von jener, die letztlich aufgeführt wurde. Nach dem „Demokratie-Lied“, das Eva Jantschitsch im Solo singt und durch eine mehrmalige Wiederholung des „wir wollen mehr, mehr, mehr, Demokratie, tie, tie“ eine sehr starke Wirkung hat, bekommt der „Markt“ einen Auftritt. Bernhard Dechant spricht als Markt einen Text in dem er sich für Hungersnöte und Klimawandel entschuldigt, gleichzeitig aber deutlich macht, dass die Ausbeutung zum System dazu gehört. Tim Breyvogel fordert das Publikum durch ein Megaphon zum Widerstand auf und die Besucher:innen fangen an, den Markt auszubuhnen und mit Papierbällen zu bewerfen. Bernhard Dechant als Markt tritt ab und auch die moderne Fassung endet mit dem Lied „Wir lernen im Vorwärtsgehen“, gesungen von dem gesamten Ensemble, gemeinsam vorne auf der Bühne stehend.

C. Theoretischer Rahmen

I. Der Bildungsbegriff bei Heinz-Joachim Heydorn

Die Bildung des menschlichen Geschlechts ist die Geschichte des Menschen. Sie folgt dem Gang dieser Geschichte. Zukunft ist auch hier nicht zu verstehen ohne die Vergangenheit, aus der die Gegenwart für einen Augenblick entsteht.

(Heydorn 1974: 286)

Die Beschäftigung mit den Schriften Heinz-Joachim Heydorn haben einen wesentlichen Beitrag dazu geleistet, dass die vorliegende Arbeit entstanden ist. Heinz-Joachim Heydorns Beschäftigung mit der Frage, wie der Mensch zur Freiheit gelangen kann, haben die bildungswissenschaftliche Sicht der Autorin nachhaltig geprägt und damit eine wesentliche Rolle bei der Themenwahl gespielt. In Heinz-Joachim Heydorns Schriften geht es um Freiheit, Herrschaft, Widerstand und Bildung. Da die Proletenpassion als Gesamtwerk ähnliche Themen behandelt und wegen dieser Themen ausgewählt wurde, soll zunächst der Bildungsbegriff bei Heinz-Joachim Heydorn expliziert werden und so ein Grundstein für die weitere Arbeit gelegt werden. Carsten Bünger beschreibt Heinz-Joachim Heydorns Schaffen als „Frage nach den Möglichkeiten einer Befreiung der Menschen aus gesellschaftlich produzierten Zwangsverhältnissen“ (2009: 171), eine Frage die auch die Proletenpassion stellt. Heinz-Joachim Heydorn will, wie die Proletenpassion, den Menschen über die Bildung zur Freiheit führen und zwar durch das Aufarbeiten verschiedener historischer Epochen und Kämpfe, die die Menschen geführt haben; auch hier finden sich Parallelen von Heinz-Joachim Heydorn und der Proletenpassion. Um Heinz-Joachim Heydorns Bildungsbegriff zu fassen, werden die Aufsätze „Zum Verhältnis von Bildung und Politik“ (1969) und „Überleben durch Bildung. Umriß einer Aussicht“ (1974), sowie sein Hauptwerk „Über den Widerspruch von Bildung und Herrschaft“ (1970) und seine Schrift „Zu einer Neufassung des Bildungsbegriffes“ (1972) herangezogen.

Im Begriff der Erziehung ist die Zucht schon enthalten, sind Einfügung, Unterwerfung, Herrschaft des Menschen über den Menschen eingeschlossen, bewußtloses Erleiden. [...] Mit dem Begriff der Bildung wird die Antithese zum Erziehungsprozeß entworfen“

(Heydorn 2004: 9)

Im Aufsatz „Zum Verhältnis von Bildung und Politik“ grenzt Heinz-Joachim Heydorn Bildung und Erziehung voneinander ab, wodurch sein Bildungsbegriff erste Konturen

bekommt. Er hält zunächst fest, dass Erziehung und Bildung nicht das Gleiche meinen, „auch dort, wo die Begriffe weithin austauschbar gebraucht werden, behalten sie ihre eigenen Akzente.“ (1969: 181) Heinz-Joachim Heydorn nähert sich einem Gegenstand mit dem Blick auf dessen geschichtliche Entwicklung, so auch um die Begriffe Erziehung und Bildung zu erläutern. Er schreibt, dass Erziehung in „die Ursprünge der menschlichen Zivilisation“ (ebd.) zurückreicht, während Bildung erst möglich wird, „nachdem Erziehung historisch vorausgegangen“ (ebd.) ist. Eine Zivilisation muss zunächst Erziehung, auch „Zucht“ (ebd.), erfahren und auf „Einfügung in das Vorgegebene und Unabänderliche“ (ebd.) verwiesen werden, bevor sie sich der Bildung zuwenden kann. Die Entwicklung und Definition von Regeln, Werten und Normen ist Voraussetzung für ein gemeinschaftliches Zusammenleben, erst im Anschluss kann sich das Individuum der Bildung widmen, als „anhebendes Wissen des Menschen um sich selbst.“ (ebd.) Imitation von, und Anpassung an gegebene Verhaltensweisen und Machtstrukturen, sind für Heinz-Joachim Heydorn die Voraussetzung für Aufklärung, also für die Distanz und Reflexion dieser Verhaltensweisen und Machtstrukturen. Erziehung geht „neben der Bildung alle Wegstrecken einher“ (ebd.), doch Bildung ist erst möglich, nachdem Erziehung vorausgegangen ist. Bei der Differenzierung von Bildung und Erziehung rückt er das Ausformen des Bewusstseins ins Zentrum. Bildung ist „ganz in die Bewußtseinschelle gerückt“ (ebd.), womit ein Moment der Reflexion einhergeht, während Erziehung „vorbewußtes, kultisch-rituelles Tun“ (ebd.) ist. Erziehung ist zwar „beabsichtigtes Handeln am Menschen“ (ebd.), beschreibt aber nicht notwendigerweise ein „reflektiertes Subjekt-Objekt-Verhältnis“ (ebd.). Bildung ist bei ihm in der Antike und später dann in der spätaufklärerischen und klassischen Betrachtung auf „Distanz, Reflexion, kritisch-analytisches, freiheitliches Verhältnis zur Welt“ (ebd.) gerichtet. (Heydorn 1969: 181)

Die Reflexion, die den Bildungsbegriff bestimmt, verweist auf Entzweiung
und auf ihre Bewältigung. (Heydorn 1974: 286)

Der Begriff der Reflexion kommt in Heinz-Joachim Heydorns Werk immer wieder im Zusammenhang mit dem Bildungsbegriff vor und gibt diesem eine wesentliche Rahmung. Bildung ist nicht nur die reine Vermehrung von Wissen, nicht das reine Erlernen von Daten und Fakten, vielmehr ist das In-Beziehung-Setzen dieser Daten und Fakten ausschlaggebend. Der Bildungsbegriff bei Heinz-Joachim Heydorn ist eng mit der Fähigkeit zur Distanz, der Fähigkeit zur Reflexion und der Fähigkeit zur Kritik verknüpft. Bildung bedeutet in diesem Verständnis das erlernte Wissen in Relation zur Geschichte, zur Welt und zu sich selbst zu setzen und zu deuten.

Der Mensch als „Totum“ (Heydorn 1969: 181), also der Mensch als Ganzes, als Gesamtes, gelangt über Bildung zur Erkenntnis, dabei beschreibt Bildung das Bewusstsein über den Widerspruch zwischen Freiheit und Determination, in dem der Mensch sich befindet. Einerseits wird sich der Mensch seiner Ganzheit bewusst, gleichzeitig aber auch, dass er diese nicht ausleben kann. Bildung zeigt dem Menschen eine „von allen Zwängen befreite Wirklichkeit, in der das Licht des Geistes die Landschaft erhellt“ (ebd.: 182) und lässt ihn „die Möglichkeit der Freiheit“ (ebd.) sehen, auch wenn er noch in „geschichtlicher Determination“ (ebd.) verhaftet ist. Der Widerspruch, in dem der Mensch steht, muss ausgehalten werden und kann nur mittels Bildung aufgelöst werden, nicht durch Erziehung, da diese in den gesellschaftlichen Zwängen verhaftet ist, und so nicht über diese hinausweisen kann, also keine Distanz herstellen kann. (Heydorn 1969: 182)

Nur wer um seine Herkunft weiß, kann die Grenzen der Gegenwart zur
menschlicheren Zukunft hin überschreiten (Heydorn 2004: 8)

In Werk „Über den Widerspruch von Bildung und Herrschaft“ beschäftigt sich Heinz-Joachim Heydorn mit der Frage nach dem Bewusstsein des Menschen als Aufgabe der Bildung und mit dem Spannungsverhältnis von Bildung und Herrschaft. Dazu arbeitet er die griechische Antike, die Zeit der Aufklärung, den Neuhumanismus und die Theorie von Karl Marx auf, alles danach sind „Verfallsperioden“ (Benner, Brüggem, Göstemeyer 2009: 28). In der griechischen Antike stellt der Übergang vom Mythos zum Logos die ersten Weichen für die Bewusstseinsbildung des vernunftbegabten Wesens Mensch. Auch wenn der Übergang sich nur partiell vollzieht, ist die erstmals gestellte Frage nach der Vernunft und der Emanzipation wesentlich. Die technisch und wirtschaftlich blühende Gesellschaft braucht eine Rationalität, die über den Mythos hinausgeht, auch das gesellschaftliche Leben wird komplexer, es kommt zu Klassenwidersprüchen und Klassenkämpfen. Diese Auseinandersetzung des Menschen mit sich selbst und der Gesellschaft ist ein „erster Versuch des Bewußtseins, seiner selbst habhaft zu werden“ (Heydorn 2004: 11). (ebd.: 9ff.)

Die zweite Zeitspanne, die er analysiert, ist jene der Aufklärung, zentrales Thema ist hier die Auseinandersetzung des Menschen mit der Natur, die „Geschichte der Hand, die den Stein schlägt.“ (Heydorn 1972: 22) Ökonomische Produktion und Bildung werden in dieser Epoche eng miteinander verknüpft, die Produktionsbildung weckt die Hoffnung auf Entwicklung und Humanisierung. Arbeit soll an Stelle des Geldes zum Wertmesser gemacht werden und die ökonomische Bildung einen Beitrag zur Entmachtung leisten. Die ständischen Grenzen bleiben letztlich jedoch unangetastet und Bildung dient schließlich hauptsächlich dazu,

„bessere und verständigere Untertanen“ (Heydorn 2004: 60) zu schaffen. Herrschaft selbst wird nicht in Frage gestellt, eher will die bürgerliche Klasse selbst Teil der herrschaftlichen Verhältnisse werden. Interessant im Zusammenhang mit der Bearbeitung der Proletenpassion ist, dass Heinz-Joachim Heydorn die Starre der bürgerlichen Klasse in Deutschland als geschichtlich verhaftet sieht und zwar in der Zeit der Bauernkriege. Die bürgerliche Klasse unterstützt die Aufständischen nicht, der Aufstand wird blutig niedergeschlagen und die bürgerliche Klasse bleibt zurück als eine Klasse „die ihr erstes, entscheidendes geschichtliches Examen nicht bestanden hat“ (ebd.: 37) Diesen Umstand sieht Heinz-Joachim Heydorn als prägend für die bürgerliche Klasse in Deutschland und später für die Arbeiter:innen-Bewegung. (Heydorn 2004: 49ff.)

Auf die Aufklärungspädagogik folgt die neuhumanistische-idealistische Bewegung als Antithese und Erbe dieser. Hier ist das Ziel die gemeinsame universelle Bildung aller, gleich welchen Standes, gleich welcher Herkunft. Zentral für die neuhumanistische Pädagogik ist das Aufheben des Widerspruches von Geist und Sinnlichkeit, in einer Einheitsschule soll der Mensch sowohl tischlern als auch griechisch lernen. Heinz-Joachim Heydorn zitiert Humboldt: „Griechisch gelernt zu haben könnte auf diese Weise dem Tischler ebenso wenig unnütz sein, als Tische zu machen dem Gelehrten“ (ebd.: 104), um so Universalität erfahrbar zu machen. Das Ziel ist die „endgültige Beendigung des Herr- und Knecht-Verhältnisses“ (ebd.: 102), Bildungstheorie wird zum Widerstandselement und Bildung soll die Massen erreichen, denn „der Mensch ist nur mit allen Menschen erreichbar.“ (ebd.: 107f.) Ohne einer revolutionären Gewalt werden die Reformen jedoch nicht erkämpft, sondern gewährt und als Konsequenz der fehlenden Revolution bleibt dem Neuhumanismus „nur das Hoffen, Geschichte durch Bildung doch noch bewältigen zu können“ (ebd.: 88) und sich in das „imaginäre Reich des Gedanken“ (ebd.) zurückzuziehen. In einem späteren Kapitel schreibt Heinz-Joachim Heydorn: „Der Humanismus hat nur eine Aussicht, wenn er revolutionär wird.“ (ebd.: 281) (ebd.: 82ff.)

Im Anschluss an den Neuhumanismus geht er auf das Werk von Karl Marx ein, in dem er das Verhältnis von Mensch und Natur, von Bewusstsein und Sinnlichkeit analysiert: „Bestimmt das Sein das Bewußtsein [...] so erhält ihm das Bewußtsein die Aussicht auf Menschlichkeit“ (ebd.: 121) Der Mensch wird erst mit dem Bewusstsein von sich selbst zu seinem eigenen Schöpfer und entkommt so der Natur. Die Produktivkräfte der Aufklärung treffen bei Marx auf die Universalität des Neuhumanismus, der Widerspruch von Natur und Geist, von Sinnlichkeit und Bewusstsein, soll aufgelöst werden. In der Bildungstheorie manifestiert sich

das im Konzept der polytechnischen Bildung, die den Gegensatz von körperlicher und geistiger Arbeit aufheben und in einem System von halber Arbeit und halber Schule den universellen Menschen möglich machen soll. Laut Heinz-Joachim Heydorn hat Karl Marx die „Dialektik von Produktivkräften und Bewußtsein“ (ebd.: 148) freigelegt und ist damit Ausgangspunkt für „jede zukünftige Theorie der Emanzipation“ (ebd.). Interessant ist, dass der Kommunismus für Heinz-Joachim Heydorn nur ein Zwischenstadium auf dem Weg der menschlichen Entwicklung ist, nicht das Ziel. Heinz-Joachim Heydorn interpretiert Karl Marx dahingehend, „daß die Macht des Staates verschwindet, wenn das Ziel der proletarischen Bewegung, die Abschaffung der Klassen, erreicht ist“ (ebd.: 131) Der Kommunismus ist eine Übergangsperiode, wobei die Dauer dieser Periode nicht fixiert ist und vom Eintreten der Klassenlosigkeit abhängt. (Heydorn 2004: 120ff.)

Mit Karl Marx beendet Heinz-Joachim Heydorn die „Geschichte der produktiven Bildungskategorie“ (ebd.: 151), den drei Perioden danach ist gemeinsam, dass der Bildungsgedanke „zugunsten einer zunehmenden Anpassung an die Funktionserfordernisse der industriekapitalistischen Gesellschaft“ (Benner, Brüggemeyer, Göstemeyer 2009: 28) zurückgenommen wird.

„... erst nachdem sie (die Bildung, VW) [...] zum notwendigen Bestandteil aller Herrschaft geworden ist, vermag sie sich in Wahrheit gegen die Herrschaft zu richten.“
(Heydorn 2004: 9)

Das Spannungsverhältnis von Bildung und Herrschaft zieht sich als roter Faden durch das Werk „Über den Widerspruch von Bildung und Herrschaft“. Die institutionalisierte Bildung ist notwendiges Mittel der gesellschaftlichen Entwicklung, sie wird in dem Augenblick einer ersten „Höhe des rationalen Verkehrs“ (Heydorn 1972: 14) geschaffen, sobald die Entwicklung nicht mehr über tradierte Inhalte besorgt werden kann, weil der „gesellschaftliche Abstraktionsgrad“ (ebd.) dies nicht mehr zulässt. Die Institution als Instrument von Herrschaft organisiert „das notwendige Wissen und seine Vermittlung“ (2004: 12), erst über ein Verhältnis der Abhängigkeit wird Bildung möglich gemacht. Dieses Abhängigkeitsverhältnis bewirkt einen „emanzipatorischen Vorgang von folgenreicher Konsequenz“ (ebd.), wenn Bildung als Instrument der Gesellschaft über diese Determination ihre Freiheit gewinnt. Die Bildungsinstitution ist damit „Inbegriff eines Antagonismus.“ (1972: 14) Mit dem Aufstieg des Bildungsbürgertums⁶ werden Mündigkeit und Bildung auch institutionell aufeinander verwiesen, in der Bildungsinstitution wird „die mögliche

⁶ Nicht geschlechtsneutral, wird in der Arbeit als historischer Fachbegriff beibehalten

Mündigkeit in ihren Widerspruch versetzt, muß sich freikämpfen.“ (ebd.: 9) Bildung braucht einerseits Herrschaft und ist Instrument von Herrschaft, andererseits richtet sich Bildung gegen diese und kehrt in einem dialektischen Aufbäumen „das gesellschaftliche Verhältnis um“ (2004: 12) und gewinnt über die Herrschaft ihre Freiheit. „Die Selbstbestimmung gewinnt sich über die Unterwerfung.“ (ebd.) Die Bildung als Instrument, richtet sich gegen den Hersteller, also gegen die Herrschaft. (2004: 12 & 1972: 9ff.)

II. Form und Stoff, Ästhetik und Inhalt, Wahrnehmung und Bedeutung: Friedrich Schiller, Johann Friedrich Herbart, Hans Ulrich Gumbrecht

a. Friedrich Schiller & Johann Friedrich Herbart

Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen

Friedrich Schiller schreibt 1793 eine Reihe von Briefen an den Prinzen Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg, um seinen Dank über ein dreijähriges Stipendium auszudrücken. Darin beschäftigt sich Friedrich Schiller mit der Frage, wie der Mensch als Gattung zur Freiheit gelangen kann. Im Vergleich zu Heinz-Joachim Heydorn, der stets das Spannungsverhältnis von Individuum und Gesellschaft im Blick hat, fokussiert Friedrich Schiller sich dabei auf die Widersprüche im Menschen selbst. Er beschreibt in den Briefen zunächst die gesellschaftliche und politische Situation seiner Zeit und seine Enttäuschung über den Verlauf der französischen Revolution. Friedrich Schiller benennt die Zerrissenheit im Menschen als Grund für den enttäuschenden Verlauf und führt aus, dass diese Zerrissenheit von zwei gegensätzlichen Trieben stammt, dem Formtrieb und dem Stofftrieb, die in jedem Menschen vorhanden sind. Problematisch ist es, wenn einer der Triebe den anderen überlagert, nur im Gleichgewicht ist der Mensch in Harmonie, der Ausgleich soll über die Ästhetik, über die Schönheit gelingen. Der Spieltrieb als Wechselverhältnis zwischen Formtrieb und Stofftrieb soll diesen Ausgleich herbeiführen. Er kommt zu dem Ergebnis, dass nur ein ganzer Mensch, ein Mensch in dem die Triebe versöhnt sind, zur Freiheit gelangen kann und erst damit der ästhetische Staat als anzustrebende Utopie entstehen kann.

Die folgende Gliederung orientiert sich an dem Aufsatz „Die Faszination des schönen Scheins“ von Jörg Zirfas in der mehrbändigen Reihe „Geschichte der Ästhetischen Bildung“.

Die Zerrissenheit, die Ausgangslage

Lutz Koch beschreibt, wie Friedrich Schiller sich im Zuge der französischen Revolution mit der Frage, wie der Mensch zur Freiheit gelangen kann, beschäftigt hat und dass Friedrich

Schiller den Riss von öffentlicher Freiheit und Knechtschaft bis in die Natur des Menschen selbst zurück verfolgt. Auf der einen Seite steht der physische Charakter, auf der anderen Seite der moralische Charakter des Menschen. Natur und Freiheit, Sinnlichkeit und Vernunft, Materie und Geist stehen einander gegenüber und sind nicht vereinbar. Die Empfindung als ein Einzelnes steht dem Gedanken, der immer ein Allgemeines ist, gegenüber. Zudem ist das sinnlich Gegebene zeitlich bestimmt und unterliegt den Gesetzen der Naturkausalität, dass also allem Geschehen eine Ursache vorausgesetzt ist. Freiheit und Selbstbestimmung als Ziel der Gedanken werden durch dieses Zeitgesetz der Empfindungen ausgeschlossen. Die Ausgangslage bei Friedrich Schiller ist eine Zerrissenheit im Menschen, die tiefer kaum gedacht werden kann. (2006: 16f.)

Jörg Zirfas merkt an, dass Friedrich Schiller die Wirklichkeit seiner Zeit, durch Arbeitsteilung und die Festlegung auf einen Beruf mit spezifischen Fertigkeiten und Spezialisierungen, geprägt sieht. Durch diese Konzentration auf begrenzte Spezialfähigkeiten, ist es dem Menschen nicht möglich, seine Ganzheit auszubilden, es kommt zum bereits beschriebenen Zwiespalt im Menschen zwischen Gefühl und Verstand, Neigung und Pflicht, Handeln und Denken. (2014: 201) Zu dem zweiseitigen Verhältnis der Ausbildung von Spezialfähigkeiten schreibt Schiller im 6. Brief: „Einseitigkeit in Übung der Kräfte führt zwar das Individuum unausbleiblich zum Irrthum, aber die Gattung zur Wahrheit.“ (2013: 27, 6. Brief)

Jeder individuelle Mensch, kann man sagen, trägt, der Anlage und Bestimmung nach, einen reinen idealischen Menschen in sich, mit dessen unveränderlicher Einheit in allen seinen Abwechslungen übereinzustimmen, die große Aufgabe seines Daseyns ist. (Schiller 2013: 15, 4. Brief)

Neigt der Mensch zu stark zur Natur, dann herrschen seine Gefühle über seine Grundsätze, er ist ein „Wilder“. Umgekehrt ist der Mensch ein „Barbar“, wenn seine Grundsätze seine Gefühle zerstören. Der Wilde verachtet die Kunst und sieht die Natur als uneingeschränkte Gebieterin, während der Barbar die Natur verspottet. „Der gebildete Mensch macht die Natur zu seinem Freund, und ehrt ihre Freyheit, indem er bloß ihre Willkühr zügelt.“ (ebd.: 17, 4. Brief)

Friedrich Schiller beschreibt die Zerrissenheit im Menschen anhand zweier Kräfte, die in jedem Menschen wirksam sind. Der sinnliche Trieb, welchen er synonym auch als Stofftrieb bezeichnet, geht vom physischen Dasein des Menschen aus, von seiner sinnlichen Natur und

von der Wandelbarkeit seines Zustandes, er setzt den Mensch in die Schranken der Zeit. Der Formtrieb hingegen geht vom moralischen Dasein des Menschen aus, von seiner vernünftigen Natur, er will den Menschen in Freiheit setzen, Harmonie in die Verschiedenheit seines Erscheinens bringen und bei allem wechselnden Zustand eine Person zu behaupten. Wo der Formtrieb Gesetze macht und auf Grundsätzen basiert, da macht der Stofftrieb Fälle und basiert auf Gefühlen. Der Formtrieb zielt auf den moralischen Menschen ab, während der Stofftrieb auf den sinnlichen Mensch abzielt. Die Versöhnung soll über die Schönheit gelingen, über den ästhetischen Trieb. (ebd.: 47f., 12. Brief)

Friedrich Schiller distanziert sich hier von Kants Vernunftphilosophie, da er die Überzeugung vertritt, dass die Frage nach dem Wesen des Schönen nur beantwortet werden kann, wenn neben theoretischen Überlegungen auch Gefühle und Empfindungen zugelassen werden. Er bezeichnet Kants Vernunftphilosophie als leer, obwohl sie ein wesentlicher Bezugspunkt für ihn ist. (Rittelmeyer 2005: 21)

Form- und Stofftrieb sind nur auf den ersten Blick gegensätzlich, der erste dringt auf Veränderung, während der zweite auf Unveränderlichkeit dringt. Dabei bezieht sich der Stofftrieb, der auf Veränderung drängt, nur auf den Zustand eines Menschen, er fordert Veränderung, aber nicht innerhalb einer Person, nicht ihre Grundsätze betreffend. Umgekehrt drängt der Formtrieb zwar auf Unveränderlichkeit, will aber nicht die Person in ihrem Zustand fixieren. Über die Sphären der beiden Triebe zu wachen und ihre Grenzen zu sichern, ist Aufgabe der Kultur⁷. Die Aufgabe der Kultur ist einerseits die Ausbildung des Gefühlsvermögens, um die Sinnlichkeit gegen die Eingriffe der Freiheit zu schützen und zweitens die Ausbildung des Vernunftvermögens, um die Persönlichkeit gegen die Macht der Empfindungen zu schützen. Ziel der Kultur ist es, auf Seiten des Gefühls die Passivität auf das Höchste zu treiben und auf Seiten der Vernunft die Aktivität auf das Höchste zu treiben. (ebd.: 50ff., 13. Brief) Mit anderen Worten: der Mensch „soll alles innre veräußern und alles äussere formen.“ (ebd.: 46, 11. Brief)

Der Spieltrieb als Wechselwirkung, die Versöhnung

Der sinnliche Trieb will, daß Veränderung sei, daß die Zeit einen Inhalt habe; der Formtrieb will, daß die Zeit aufgehoben, daß keine Veränderung sei. Derjenige Trieb also, in welchem beide verbunden wirken [...], der Spieltrieb also würde dahin gerichtet sein, die Zeit *in der Zeit* (Herv. i. O.) aufzuheben, Werden mit absolutem Sein, Veränderung mit Identität zu vereinbaren (Schiller 2013: 56f., 14. Brief)

7 Kultur wird bei Schiller verstanden im Sinne von Kultivieren, Pflegen und Bilden (Berghen 2013: 228)

Ist einer der beiden Triebe stark ausgeprägt oder einer der Triebe dem anderen untergeordnet, kann der Mensch nicht zur Totalität gelangen, nur wenn die beiden Triebe in Harmonie, im Gleichgewicht sind, kann der Mensch seine innere Zerrissenheit überwinden.

Nach Friedrich Schiller hat der Mensch, solange er nur empfindet, keinen Zugang zu seiner absoluten Existenz, also zu seiner Person, während er keinen Zugang zu seinem Zustand, also zu seiner Existenz in der Zeit hat solange er nur denkt. Nur wenn der Mensch die doppelte Erfahrung macht, hat er eine vollständige Anschauung der Menschheit. Diese Art der doppelten Erfahrung weckt einen neuen Trieb im Menschen, in dem die anderen beiden verbunden sind, Friedrich Schiller nennt ihn den Spieltrieb. Der sinnliche Trieb will Veränderung, die Zeit soll einen Inhalt haben, der Formtrieb will keine Veränderung und dass die Zeit aufgehoben ist. Im Spieltrieb wirken beide verbunden, der Spieltrieb ist darauf gerichtet, Werden mit Sein zu verbinden, Veränderung mit Identität zu vereinbaren. Der Spieltrieb nötigt das Gemüt zugleich moralisch als auch physisch, hebt so alle Zufälligkeit auf und setzt den Menschen damit sowohl physisch als auch moralisch in Freiheit. (Schiller 2013: 56f., 14. Brief)

Käte Meyer-Drawe vermutet, dass Friedrich Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung nicht eine Erziehung oder Bildung neben anderen ansprechen will, sondern auf das Ästhetische *in* der Erziehung oder *in* der Bildung abzielt. Sie schreibt: „Das Ästhetische spielt auf einen gewissen Stil unserer Erfahrungen, auf eine *Feinstimmung* (Herv. i. O.) an, auf eine Ordnung der Dinge, die zwar aus unseren Wahrnehmungen stammt, durch diese aber weder widerlegt noch bestätigt werden kann.“ (2006: 37) Sie resümiert, dass Friedrich Schiller zwischen moralischer und physischer Bildung einerseits und der ästhetischen Bildung andererseits unterscheidet. Die moralische und physische Bildung ist darauf ausgelegt, Kenntnisse durch Erkenntnisse und Sitten durch Sittlichkeit zu ersetzen und so letztlich Glück zu Glückseligkeit zu machen, während die ästhetische Bildung aus Schönheiten Schönheit macht. (2006: 37ff.)

Friedrich Schiller beschreibt, dass während der sinnliche Trieb das Leben zum Gegenstand habe, habe der Formtrieb die Gestalt zum Gegenstand, im vereinigenden Spieltrieb sei die lebende Gestalt der Gegenstand. Dieser Begriff kann auch als Bezeichnung für die Schönheit dienen. Schönheit wird damit weder auf das ganze Gebiet des Lebendigen ausgedehnt, noch ist sie bloß in dieses Gebiet eingeschlossen. Als schön bezeichnet werden Dinge oder Personen, die in der Empfindung des Menschen leben und deren Leben sich in seinem

Verstand formt. Die Einheit von Realität und Form, von Zufälligkeit und Notwendigkeit, von Leiden und Freiheit würde den Begriff der Menschheit vollenden. Der Mensch sei weder ausschließlich Materie, noch ausschließlich Geist, die Schönheit das gemeinschaftliche Objekt beider Triebe, also des Spieltriebs. Das Gemüt soll sich beim Anschauen des Schönen in einer glücklichen Mitte zwischen dem Gesetz und dem Bedürfnis finden und so dem Zwang von beiden entzogen sein. Der Stofftrieb dränge auf die Erhaltung des Lebens, während der Formtrieb auf die Bewahrung der Würde dränge. So seien beide auf Wahrheit und Vollkommenheit gerichtet. Das Schöne wird zum Spiel und das Spiel ist es, was den Menschen vollständig macht und seine doppelte Natur entfalten lässt. Mit der Schönheit spielt der Mensch, während es ihm mit dem Angenehmen, dem Guten, dem Vollkommenen nur ernst ist. „Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und *er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.*“ (Herv. i. O., Schiller 2013: 62f., 15. Brief) (ebd.: 58ff., 15. Brief)

Die Schönheit verknüpft bei Friedrich Schiller die entgegengesetzten Zustände des Empfindens und des Denkens. Da es kein Mittleres zwischen den Beiden gibt, verknüpft sie zwei Zustände die einander entgegengesetzt sind und niemals Eins werden können. Die Schönheit kann sie nicht anders verbinden, als indem die beiden Zustände aufgehoben werden. Beide Zustände verschwinden gänzlich in einem Dritten, es bleibt keine Spur der Teilung zurück. (ebd.: 70f., 18. Brief)

Durch die Schönheit wird der sinnliche Mensch zur Form und zum Denken geleitet; durch die Schönheit wird der geistige Mensch zur Materie zurückgeführt, und der Sinnenwelt wiedergegeben. (Schiller 2013: 70, 18. Brief)

Käte Meyer-Drawe betont ebenfalls, dass der Spieltrieb keineswegs eine Synthese des Form- und Stofftriebes ist. Sie beschreibt, dass der Stofftrieb und der Formtrieb für zwei Energien stehen, der Stofftrieb steht für Empfänglichkeit und der Formtrieb steht für Aktivität. Der Materiereichtum der Wirklichkeit würde empfangen, während der Mensch im Formen aktiv sei. Im Spieltrieb werden Form- und Stofftrieb miteinander verschlungen. Als Vernunftwesen, genauso wie als Triebwesen, kann sich der Mensch untreu werden, wenn er nur als „Empfangender geriert“ oder nur als „Bestimmender agiert“. (2006: 39)

Jörg Zirfas merkt an, dass es für den Menschen entscheidend sei, Fühlen und Denken differenziert zu entwickeln und beide Seiten in einem harmonischen Wechselspiel existieren zu lassen, um der ästhetischen Erfahrung näher zu kommen. Im ästhetischen Zustand

bestimmt der Mensch sich selbst und wird zugleich bestimmt. Ästhetische Erfahrung könne und solle nicht erzwungen werden, aber es können Voraussetzungen angegeben werden, die es wahrscheinlicher werden lassen, dass eine Person eine ästhetische Erfahrung machen kann. Das ästhetische Urteilsvermögen wird dazu über die ästhetische Erziehung geschult, etwa dahingehend, dass es nicht für wissenschaftliche oder moralische Belange instrumentalisiert werden darf. (2014: 211)

Der ästhetische Staat, das Ziel

Ist der innere Mensch mit sich einig, so wird er auch bey der höchsten Universalisirung seines Betragens seine Eigenthümlichkeit retten, und der Staat wird bloß der Ausleger seines schönen Instinkts, die deutlichere Formel seiner innern Gesetzgebung seyn. (Schiller 2013: 17, 4. Brief)

Im 24. Brief schreibt Friedrich Schiller, dass sich drei Stufen der Entwicklung unterscheiden lassen und zwar sowohl im einzelnen Menschen als auch in der Gattung und dass die Zustände in einer bestimmten Ordnung durchlaufen werden müssen. Der Weg führe dabei vom physischen Zustand über den ästhetischen Zustand zum moralischen Zustand. Mit den Worten Friedrich Schillers: „es giebt keinen andern Weg, den sinnlichen Menschen vernünftig zu machen, als daß man denselben zuvor ästhetisch macht.“ (ebd.: 90, 23. Brief) Friedrich Schiller betont, dass der Schritt vom physischen Zustand zum ästhetischen Zustand ungleich schwerer ist, als vom ästhetischen Zustand zum moralischen Zustand. Während der Mensch den moralischen Zustand aus sich selbst heraus erreichen kann, durch seinen Willen, muss die Natur ihm den Schritt von der rohen Materie zur Schönheit erleichtern. Der ästhetische Mensch braucht nur wichtige Anlässe, um zur Einsicht zu kommen, damit der sinnliche Mensch zur Einsicht kommt, muss seine Natur verändert werden. Der erste Schritt, um den physischen Zustand zu verlassen führt über die Reflexion, über das Denken. Der Mensch wird Gesetzgeber über die Natur, wenn er sie nicht mehr nur empfindet, sondern anfängt, sie zu betrachten und so ein distanziertes Verhältnis zur Welt einnimmt. (Schiller 2013: 92ff., 23.-25. Brief)

Klaus Berghan erläutert im Kommentar zu den Briefen, dass die ästhetische Freiheit zwischen Sinnlichkeit und Vernunft vermittelt und der sinnliche, physische Mensch erst durch die Schönheit veredelt werden muss, bevor er den moralischen Zustand erreichen kann. Die Veredlung des Menschen, als Voraussetzung für eine zivilisierte Gesellschaft, braucht die ästhetische Kultur. Der Übergang vom Empfinden, vom physischen Zustand, zum Denken, also zum moralischen Zustand, wird über die Erfahrung der Schönheit vermittelt. Der

„ästhetische Staat“ soll zwischen dem „dynamischen Staat der Rechte“ und dem „ethischen Staat der Pflichten“ vermitteln, der Mensch soll durch die Schönheit zur Freiheit finden. (2013: 241ff.)

Jörg Zirfas greift die widersprüchlichen Aussagen Friedrich Schillers auf, der im 24. Brief noch schreibt, der ästhetische Zustand sei ein Interimsstadium auf dem Weg zur Vernunft und zum moralischen Staat, während er im 25. Brief beschreibt, dass der ästhetische Zustand der Vervollkommenung des Menschen am nächsten kommt. Ob der ästhetische Staat nun ein dauerhafter Zustand ist, oder ein punktueller; ob der ästhetische Staat eine Zwischenstufe auf dem Weg zum Vernunftstaat ist, oder der Endpunkt der politischen Entwicklung – diese Frage klärt Friedrich Schiller nicht. Der ästhetische Staat würde einen künstlerisch produktiven und rezeptiven Menschen voraussetzen, ähnlich wie der Vernunftstaat einen politischen und moralischen Idealmenschen voraussetzen würde und bleibt damit letztlich eine Utopie. (2014: 212f.)

Johann Friedrich Herbart: Die ästhetische Darstellung der Welt als das Hauptgeschäft der Erziehung

„Machen, daß der Zögling sich selbst finde als wählend das Gute, als verwerfend das Böse: dies oder nichts ist Charakterbildung! (Herbart 1804: 108)

Unter diesem Satz lassen sich Johann Friedrich Herbarts pädagogische Bestrebungen subsumieren. Im Folgenden wird geklärt, wie er dorthin gelangen möchte und welche Rolle dabei die ästhetische Erziehung spielt.

Zunächst stellt Johann Friedrich Herbart fest, dass die „eine und ganze Aufgabe der Erziehung in den Begriff *Moralität*“ (Herv. i. O., ebd.: 105) zu fassen ist. Die Moralität ist dabei nicht der einzige Zweck der Erziehung, aber der oberste Zweck, aus dem sich alle weiteren Ziele und Maßnahmen mit innerer Notwendigkeit ergeben. Wesentlich ist anzuerkennen, dass bei Johann Friedrich Herbart der Begriff der Moralität als Zweck der Erziehung erweitert wird, um die „Nachweisung seiner notwendigen Voraussetzungen als der Bedingungen seiner realen Möglichkeiten“ (ebd.: 105). Johann Friedrich Herbart schreibt davon, dass Sittlichkeit an den guten Willen erinnert, an den steten Entschluss sich unter dem Gesetz zu denken, das allgemein verpflichtet – hier beschreibt er die Quintessenz von Immanuel Kants Ethik, nach der jenes Wollen eines Menschen als gut zu sehen ist, wenn der Mensch sich von der Frage leiten lässt, „ob die menschliche Welt als eine geordnete bestehen könnte, wenn alle Menschen in ihrer Situation nach den gleichen Grundsätzen handeln würden, wie er es hier

und jetzt tun will“ (Döpp-Vorwald 1965: 11), wie Heinrich Döpp-Vorwald subsumiert. (ebd.: 11)

Wichtig für Johann Friedrich Herbarts Vorstellung von Moralität, ist die Spannung zwischen dem reinen Wollen und den sinnlichen Neigungen. Bei ihm ist das Verständnis von Tugend, die beständige Bewährung in dem Kampf zwischen Neigung und Pflicht, zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit. Die Schwierigkeit liegt darin, wie der Mensch zu Akten der freien Unterordnung unter das Sittengesetz und damit zur Begründung eines moralischen Charakters kommt. Nach Immanuel Kant müssen die guten Maximen aus dem Menschen selbst entstehen, dieser ist aber von Natur aus kein moralisches Wesen, sondern wird es erst, wenn seine Vernunft sich zu den Begriffen der Pflicht und des Gesetzes erhebt. Es gilt, das Ineinander des form- und beeinflussbaren natürlichen Werdens einerseits und der unbedingten personalen Freiheit andererseits, verständlich zu machen, um damit eine Stelle aufzuzeigen, an der Erziehung ansetzen kann. Johann Friedrich Herbart vertritt die Linie, dass Erziehende es immer mit wirklichen Menschen zu tun haben, in deren realen psychischen Leben er einen Ansatzpunkt für sein Tun haben muss, damit das Unternehmen Sinn hat. Die Erziehenden brauchen eine Anthropologie, die reale Wege zeigt, dem Sittengesetz Eingang, Gehör und zunehmende Macht in der menschlichen Natur zu verschaffen und zwar trotz der unaufhebbaren Spannung zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit. Es soll den Erziehenden nicht nur um die Denkmöglichkeit des Begriffs der Tugend gehen, sondern um die Realmöglichkeit der Entstehung und des Wachstums der Tugendgesinnung im Menschen. Hier argumentiert Johann Friedrich Herbart gegen Immanuel Kant; dessen Auffassung der Sittlichkeit als Tat der intelligiblen Freiheit sei nicht tragbar, weil sie nicht in Zeitverhältnissen denkt und so das allmähliche Werden der Sittlichkeit im Menschen nicht berücksichtigt. Laut Johann Friedrich Herbart müssen Erziehende die Sittlichkeit als ein „Quantum“ verstehen, „das in der Zeit wächst, verschwindet, abnimmt, negativ wird, wieder wächst“ (Herbart 1804: 107) (Döpp-Vorwald 1965: 11ff.)

Lutz Koch schreibt in seinem Aufsatz „Einleitende Bemerkungen zum Thema 'Pädagogik und Ästhetik'“ von der Eigentümlichkeit ästhetischer Urteile. Zunächst hält er fest, dass das Ästhetische, die *aisthesis*, die Sinneswahrnehmung betrifft. Die Wahrnehmung der Sinne geht mit einem Urteil darüber und einem begleitenden Gefühl einher. Dies führt zu einer zweiten Schlussfolgerung, nämlich dass die *aisthesis* verbunden ist mit dem, was wir allgemein als Denken, Verstand oder Intelligenz bezeichnen, „denn für sich genommen urteilen die Sinne nicht, wie schon Aristoteles fand.“ (1994: 10) Das ästhetische Urteil spricht keine objektive

Erkenntnis aus, sondern bezieht sich auf gewisse sinnliche Vorstellungen oder Wahrnehmungen des subjektiven Gefühlszustandes, es urteilt also über das Verhältnis zwischen der eigenen Vorstellung und dem eigenen Gefühlszustand. Darin unterscheidet es sich auch von einem Wahrnehmungsurteil, welches eine Wahrnehmung beschreibt, zum Beispiel „Ich sehe eine Oase“. Das ästhetische Urteil spricht aus, wie jener Anblick, wie eine sinnliche Anschauung den Gemütszustand einer Person bestimmt, zum Beispiel „Die Oase bietet einen reizenden Anblick“. (Koch 1994: 10f.)

Klaus Prange führt aus, dass die ästhetische Darstellung das Phänomen beschreibt, dass nicht die Belehrung selbst eine Wirkung erzeugt, nicht der Inhalt oder die Themen allein bewegen, sondern es ihre Präsentation braucht. Die Präsentation gibt einen Impuls, die Präsentation weckt etwas, das bereitliegt, über die Präsentation wird mit dem Bezug zum Gegenstand die immanente Tendenz zur guten Form thematisiert. Daraus ergibt sich die Kultivierung und Thematisierung der Wahrnehmung, die für die Pädagogik relevant ist. Das „Gewissen geht mit in die Oper“ (Herbart 1804: 119) und es entwickelt sich in dem Maß, wie es in der Erziehung gelingt, die Welt „ästhetisch zur Darstellung zu bringen“ (Prange 1994: 135f.)

Johann Friedrich Herbart betont, wie Friedrich Schiller, dass das Empfinden, das Gefühl, wesentlich für ein Urteil ist. Das ästhetische Urteil beinhaltet die Sinneswahrnehmung, etwa was eine Person sieht oder hört und welche Gefühle in dieser Situation entstehen. Auch Johann Friedrich Herbart grenzt sich von einer reinen Vernunftphilosophie, wie sie etwa Kant entwickelt hat, ab. Johann Friedrich Herbart charakterisiert Moralität als Spannungsverhältnis zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit, während Friedrich Schiller von Formtrieb und Stofftrieb spricht, beide beschreiben dabei ähnliche Konstrukte.

c. Hans Ulrich Gumbrecht

Das Nichthermeneutische, Einführung ins Thema

In seinem Buch „Diesseits der Hermeneutik“ schreibt Hans Ulrich Gumbrecht, dass er mit diesem Buch eine weithin institutionalisierte Tradition anführt, nach der die Interpretation die alleinige und zentrale Praxis der Geisteswissenschaften sei. Er führt dafür Begriffe wie „Materialität“, „Präsenz“ oder das „Nichthermeneutische“ in die Diskussion ein, die für die Anfechtung dieses Universalitätsanspruchs der Interpretation stehen würden, sowie für wissenschaftliche Praktiken die ergänzend zur Interpretation hinzukommen könnten. Mit dem Begriff „Interpretation“ umfasst Hans Ulrich Gumbrecht die Ermittlung und/oder Zuschreibung von Sinn. „Präsenz“ beschreibt als Gegenposition weniger ein zeitliches, als

vielmehr ein räumliches Verhältnis zur Welt und zu den Gegenständen, „präsent“ ist, was für Menschenhände greifbar ist und damit unmittelbar auf den menschlichen Körper einwirken kann. In seinen Ausführungen betont Hans Ulrich Gumbrecht, dass es ihm um ein Verständnis und eine Beschreibung für und von „Präsenz“ geht, weniger um die Beschreibung einer antihermeneutischen Einstellung. Letztlich kommt er zu dem Schluss, dass ästhetisches Erleben als ein Oszillieren zwischen Präsenz- und Sinneffekten begreifbar gemacht werden soll. (Gumbrecht 2004: 11ff.)

Eine der ersten Fragen, die Hans Ulrich Gumbrecht beschäftigt, ist die nach der Materialität der Kommunikation, also wie verschiedene Materialien (Medien) der Kommunikation sich auf den zu transportierenden Sinn auswirken. Anders formuliert: wie beeinflusst die Form den Inhalt. Hans Ulrich Gumbrecht schlussfolgert, dass ein Sinnkomplex nicht von seiner Medialität getrennt werden kann. Er meint zu erkennen, dass für die Forschenden in seiner wissenschaftlichen Umgebung nicht mehr nur in erster Linie die Ermittlung von Sinn, also die Interpretation im Vordergrund steht, sondern vermehrt auch die Probleme bei der Entstehung von Sinn behandelt werden. Dabei spricht er die institutionalisierte Praxis an, die sinnbezogene Fragen bevorzugt und damit zu einer Preisgabe anderer Phänomene und Fragen führen würde. Er merkt an, dass diese Praxis zu einem vollständigen Mangel an Begriffen geführt habe, um mit der „Materialität von Kommunikation“ umzugehen. Um hier Abhilfe zu schaffen, benennt Hans Ulrich Gumbrecht die Effekte der Materialität von Kommunikation als „Produktionen von Präsenz“. (ebd.: 28 ff.)

„Präsenz“ nimmt dabei vor allem auf den Raum Bezug, etwas das in Reichweite ist, ist uns präsent. „Produktion“ von *producere* heißt soviel wie „vorführen“ oder „nach vorn rücken“. Die Formulierung „Produktion von Präsenz“ streicht heraus, dass der Effekt der Greifbarkeit zugleich ein ständig in Bewegung befindlicher Effekt ist. Der von den Kommunikationsmitteln herkommende Effekt wird durch im Raum stattfindende Bewegungen zunehmender oder abnehmender Nähe und Intensität beeinflusst. Hans Ulrich Gumbrecht betont, dass die Wiederentdeckung von Präsenzeffekten nicht die Dimension der Interpretation und Sinnproduktion abschafft und nennt Gedichte als Beispiel für die Gleichzeitigkeit von Sinneffekten und Präsenzeffekten. Die Interpretation und Zuschreibung von Sinn ist wichtig, dabei sollen die Präsenzeffekte von Reim und Alliteration, von Vers und Strophe ebenfalls beachtet werden. (ebd.: 32ff.)

Metaphysik

Der Begriff „Metaphysik“ bezieht sich bei Gumbrecht auf eine wissenschaftliche Betrachtungsweise und Alltagseinstellung, bei der dem Sinn eines Phänomens ein höherer Wert beigemessen wird, als der materiellen Präsenz. Das Wort verweist damit auf eine Weltsicht, die immer in einen Bereich „jenseits“ des „Physischen“ vorstoßen will. Hans Ulrich Gumbrecht führt aus, dass die Zentralstellung der Interpretation etwa durch die Bedeutung des Wortes „Tiefe“ in unserer Sprache erkennbar sei. Eine Bemerkung als „tief“ anzuerkennen, stellt ein Lob dar, „oberflächlich“ hingegen will darauf hinweisen, dass etwas nicht komplex ist, es ist nicht gelungen über das fragliche Phänomen hinauszugelangen. Im Regelfall wird vorausgesetzt, dass die Qualität einer Beobachtung davon abhängt, ob es gelingt einen „angemessenen Abstand“ zum Phänomen einzunehmen. Hans Ulrich Gumbrecht kritisiert, dass es problematisch ist, von der Welt oder der Gesellschaft in Abstand treten zu wollen. (ebd.: 11f., 38f.)

Geschichte der Metaphysik

Hans Ulrich Gumbrecht beginnt seine Erläuterungen zur Metaphysik mit der frühen Neuzeit. Im Gegensatz zum Mittelalter, in dem sich der Mensch als Bestandteil der umgebenden Welt sieht, würde der Mensch nun beginnen, sich als im Verhältnis zur Welt exzentrischen Wesen zu sehen. Eine zweite Veränderung zwischen Mittelalter und Neuzeit sei, dass sich die menschliche Figur im exzentrischen Verhältnis zur Welt als körperloses, rein geistiges Wesen versteht, im Gegensatz zur beobachteten und interpretierten Welt, die materiell ist. Es kommt zu einer Zweiteilung zwischen „Geistigem“ und „Materiellem“ und zum Ursprung des „Subjekt/Objekt-Paradigmas“, auf das sich die abendländische Struktur laut Hans Ulrich Gumbrecht von da an verlässt. Wissensproduktion sei demnach das „Herausholen von den inhärenten Bedeutungen“ (ebd.: 43) aus den Gegenständen der Welt, also die Interpretation der Welt. Erst im 19. Jahrhundert würde die Interpretation nicht mehr als Identifikation sondern als Zuschreibung von Sinn begriffen werden. Mit der aktiven Rolle, die das Subjekt immer mehr einnimmt und der damit einhergehenden Fähigkeit und dem Recht zur Produktion von neuem Wissen, wird die Vorstellung Wissen anzusammeln denkbar und reizvoll. Mit dieser neuen Selbstzuschreibung geht auch die Idee einher, Menschen könnten den Wunsch haben und die Fähigkeit besitzen, die Welt zu verändern und umzugestalten. Bis zu dem Zeitpunkt seien Veränderungen in der Welt, als Folgen von moralisch illegitimer (aber nicht vorsätzlicher) menschlicher Eingriffe in die göttliche Ordnung gesehen worden. (ebd.: 40ff.)

Hans Ulrich Gumbrecht schreibt, dass im 17. Jahrhundert in den Werken von Pierre Corneille, Molière und Jean Baptiste Racine die semantische Komplexität zum Nachteil von Präsenzeffekten dominieren würde. René Descartes stellt die Ontologie der menschlichen Existenz etwa als etwas explizit vom Denkvermögen abhängiges dar, infolgedessen der Körper des Menschen, ebenso wie alle Dinge dieser Welt, dem Geist untergeordnet seien. In der abendländischen Kultur der Neuzeit wird zudem die Vorrangstellung der Zeitdimension gegenüber dem Raum als wichtigstes epistemologisches Merkmal institutionalisiert. Im Mittelpunkt stünde demnach nicht mehr das Ritual des Hervorrufens einer „Realpräsenz“, sondern die Vorherrschaft des cogito, des Denkprozesses. (ebd.: 50ff.)

Im Zeitalter der Aufklärung würde laut Hans Ulrich Gumbrecht die Beteiligung menschlichen Handelns an der Wissensproduktion als Bedingung des Wissens akzeptiert und das menschliche Handlungsvermögen als kritische Revision der Erkenntnis den Bereich der Politik mit dem Anspruch auf eine aktive Umgestaltung der Welt prägen. Er sieht die Aufklärung als Gipfelpunkt der metaphysischen Weltsicht, weil einerseits diese Sicht nun vollständig entwickelt ist und sich andererseits noch keine inneren Probleme und Krisen bemerkbar machen. Mit dem Grundsatz, dass alles Wissen über die Welt von den Menschen produziertes Wissen sein muss, wurde alles Offenbarungswissen und Wissen aus Überlieferungen streng überprüft. „Kein anderes Zeitalter glaubte fester an die Macht des Wissens“ (52). Das 18. Jahrhundert sei das Zeitalter der Lexika und Enzyklopädien, mit der Erwartung, eines Tages würde das Wissen über die Welt vollständig sein. Hans Ulrich Gumbrecht beschreibt, dass sich eine neue Vorstellung von Öffentlichkeit und Politik formt, nach der die Öffentlichkeit ein Bereich ist, in dem alle Beteiligten ihre persönlichen und gruppenspezifischen Interessen einklammern, um einen Konsens zu erreichen. Das Parlament soll ein Ort sein, an dem die Konkurrenz von verschiedenen Meinungen und Zukunftsvorstellungen in eine gemeinsame Detailsicht der Zukunft umschlägt. Nach dreißig Jahren der Revolutionen und Reformen, um die Verheißungen der Aufklärung wahrzumachen und ein glückliches Gemeinschaftsleben durch die Vervollkommnung des menschlichen Wissen zu schaffen, steht schließlich fest, dass die Welt weit hinter den Erwartungen der „Philosophen“ zurückgeblieben sei. (ebd.: 52ff.)

Hans Ulrich Gumbrecht bezieht sich, unter anderem, auf die von Niklas Luhmann entwickelte Unterscheidung von Beobachtenden erster und Beobachtenden zweiter Ordnung. In der frühen Neuzeit geht es in der Rolle der beobachtenden Person hauptsächlich darum, einen angemessenen Abstand zum Gegenstand zu ermitteln, im 19. Jahrhundert sind Beobachtende

„dazu verdammt“ (57) sich selbst beim Akt des Beobachtens zu beobachten. Dabei entsteht eine selbstreflektierte Schleife, die zu zwei wichtigen Konsequenzen führen würde. Erstens, dass jedes Element vom Wissen und jede Darstellung vom spezifischen Beobachtungswinkel abhängt; für jeden Bezugsgegenstand gibt es also unendlich viele Wiedergabemöglichkeiten und somit keine stabilen Bezugsobjekte. Gleichzeitig wird der menschliche Körper, vor allem die menschlichen Sinne, als integraler Bestandteil der Weltbeobachtung wiederentdeckt, wodurch die angebliche Geschlechtsneutralität der körperlosen Beobachtenden erster Ordnung thematisiert wird. Damit wird zweitens die Frage aufgeworfen, ob eine Kompatibilität zwischen der Weltaneignung durch Begriffe, und der Weltbeobachtung durch die Sinne, möglich sei. Hans Ulrich Gumbrecht verwendet die Begriffe „Erfahrung“ für die Weltaneignung und „Wahrnehmung“ für die Weltbeobachtung. (ebd.: 56f.)

Hans Ulrich Gumbrecht beschreibt, dass in der Philosophie und in der Naturwissenschaft im 19. Jahrhundert Bemühungen dominieren, eine Antwort auf die erste der beiden Herausforderungen zu finden, indem nicht mehr ein Begriff einem Phänomen zugeordnet wird, sondern jedes Phänomen durch eine narrative Darstellung identifiziert wird. Zum zweiten Problem, der Kompatibilität bzw. Inkompatibilität von Erfahrung und Wahrnehmung, kommt es nicht einmal „zur illusorischen Vorstellung von einer Lösung“ (ebd.: 58). Gegen Ende des 19. Jahrhunderts würde es in der Philosophie, Naturwissenschaft und Literatur eine Fülle an Experimenten geben, um Wahrnehmung und Erfahrung zu verknüpfen, etwa von Émile Zola mit seiner zwanzigbändigen Romanreihe „Les Rougon-Macquart“ oder Friedrich Nietzsche, der die Konzentration auf die philologischen Oberflächenwerte von Texten und die materielle Oberflächlichkeit von Masken lobt und damit die Suche nach einem letzten Sinn und einer ultimativen Wahrheit „verhöhnte“ (59). Sigmund Freud veröffentlicht 1900 sein Buch „Traumdeutung“, durch welches die Psychoanalyse als ausschließlich interpretative Methode fundiert wird. Davor hatte er an mehreren Entwürfen gearbeitet, in welchen er versucht hat, die menschliche Psyche und die physiologische Seite des Menschen zu vereinen. (ebd.: 57f.)

Die wissenschaftliche Welt strebt nach Lösungen, um das Problem der Vermittlung zwischen Wahrnehmung und Erfahrung zu lösen, letztlich laufen die Vorschläge darauf hinaus, die beiden Dimensionen voneinander zu trennen, wie Hans Ulrich Gumbrecht analysiert. Edmund Husserl, Begründer der Phänomenologie, steht in Gegenposition zu der Überzeugung der Naturwissenschaften, nach welcher Menschen die Dinge der Welt „erfassen“ können. Edmund Husserl legt den Gedanken nahe, dass uns alle Objekte außerhalb des menschlichen Geistes

unzugänglich sind und beendet damit das Subjekt/Objekt-Paradigma und die abendländische Metaphysik. In der Phänomenologie werden Mechanismen beschrieben, die der menschliche Geist verwendet, um aus eigener Kraft Ansichten der Außenwelt hervorzubringen – also Mechanismen beschrieben um die Welt zu konstruieren. Damit wird die Phänomenologie zum Nährboden für andere Verfahren und Richtungen, die von der Prämisse ausgehen, dass alles was Menschen analysieren oder womit Menschen sich befassen, „Konstruktionen“ (oder Projektionen) des menschlichen Geistes sind und deshalb als „konstruktivistisch“ bezeichnet werden sollen. (ebd.: 60f.)

Vor allem auf dem Gebiet der Psychologie wird die epistemologische Inkompatibilität von Wahrnehmung und Erfahrung größer. Die Spannung zwischen einer experimentellen Forschungsrichtung, die auf Messungen und anderen naturwissenschaftlichen Untersuchungsmethoden basiert und dem philosophischen Ansatz, der auf der Tradition und der Intuition des Verstehens basiert, nimmt am Ende des 19. Jahrhunderts rasch zu, bis es auf Betreiben von Wilhelm Dilthey zu einer institutionellen Trennung von naturwissenschaftlichen und philosophischen Forschungsstilen kommt. Die Geisteswissenschaft als Gruppe von Fächern rund um die Interpretation als Grundpraxis und der Hermeneutik als Reflexionsraum wird unabhängig. Hans Ulrich Gumbrecht beschreibt, dass die Krise der Metaphysik und des hermeneutischen Feldes so paradoxerweise zu einer Inthronisierung der philosophischen Hermeneutik im Zentrum der Geisteswissenschaften als neu gestaltete Föderation der humanistischen Fächer führt. Damit führe die Krise der Metaphysik zum Verlust jeder nicht auf Erfahrung basierenden Form des Weltbezuges. (ebd.: 61f.)

Mit der Rezeption der Phänomenologie und dem institutionellen Einfluss Wilhelm Diltheys und seiner Schule konzentrieren sich die Geisteswissenschaften vermehrt auf die Dimensionen des Sinns und der Sprache, die als Orte und Werkzeuge der Weltkonstruktion begriffen werden. Hans Ulrich Gumbrecht führt aus, dass dieser Geist neben der Philosophie und Psychologie auch die Literaturwissenschaft erfasst. Das Aufkommen der verschiedenen geistigen Antworten und Bewegungen, etwa Phänomenologie, Konstruktivismus, vergleichende Kulturwissenschaft oder New Criticism und Hochmoderne aus der Literaturwissenschaft, würde jene Reaktionsform bilden, die sich mit der Weltaneignung durch Begriffe, der „Erfahrung“, beschäftigt. Diese Bewegungen bestimmen die Richtung, die auch heute noch als progressiv bezeichnet werden, im Gegensatz zu der anderen Sequenz von Antworten, die Weltbeobachtung durch die Sinne, der „Wahrnehmung“, die durch ein Gefühl

des Verlusts und der Sehnsucht nach einem Bezug auf die Welt der Objekte gekennzeichnet seien. (ebd.: 62ff.)

Hans Ulrich Gumbrecht stellt die These auf, dass auf den Verlust des Weltbezugs und der Dimension der Wahrnehmung auf zwei Arten reagiert wurde: einerseits über die verschiedenen Formen des Konstruktivismus, andererseits über die unterschiedlichen Versuche, Bezug und Wahrnehmung zurückzubringen. Er analysiert, dass die Spannung und der Gegensatz zwischen diesen beiden Arten sich in den Geisteswissenschaften um 1950 in einem Alternieren von „weichen“ und „harten“ theoretischen Ansätzen auflöst, wobei in dieser Wechselbewegung bis heute kein Fortschritt zu sehen sei. Diese Wechselbewegung in den Geisteswissenschaften wäre eine Reaktion auf die Ausgrenzung der erkenntnistheoretischen Dimension der Wahrnehmung und des Bezugs zur Welt nach der Entstehung der Geisteswissenschaften als eigenständige Gruppe. (ebd.: 66ff.)

Zum Abschluss des Kapitels stellt Hans Ulrich Gumbrecht die Frage, warum es überhaupt zu einer Überwindung der Metaphysik kommen soll, rückblickend kann es als ein Versuch gesehen werden, das Alternieren zwischen weichen und harten theoretischen Verfahren zu beenden. Hans Ulrich Gumbrecht hofft, dass das Oszillieren zwischen Sinn- und Präsenzeffekten nicht mehr nur dem einen oder dem anderen der beiden Pole zugeschrieben wird, zwischen dem die Literaturwissenschaft im Speziellen und die Geisteswissenschaft im Allgemeinen seit Jahrzehnten gefangen sitzen würden und argumentiert, dass mit der metaphysischen Weltsicht auch das intuitive Gefühl des Weltverlusts zusammenhängt und dieses so überwunden werden kann. Er schreibt: „Hier liegt ein wichtiger Grund, weshalb wir das Gefühl haben, zu den Dingen dieser Welt keinen Kontakt mehr zu haben.“ (ebd.: 69) (ebd.: 68f.)

Jenseits des Sinns

Ein Jenseits des Sinns, ein Jenseits der Metaphysik bedeutet für Hans Ulrich Gumbrecht, eine Möglichkeit zu finden, wie wir zur Welt in ein Verhältnis treten können, das komplexer ist als die reine weltbezogenen Sinnzuschreibung, ohne dabei aber die Interpretation als elementares und vermutlich unvermeidbares theoretisches Verfahren aufzugeben. (ebd.: 70ff.)

Forschungsstand

Um die eigene Position zu stützen, beschreibt Hans Ulrich Gumbrecht zunächst die Vorstellungen eines Philosophen, der einen konträren Standpunkt vertritt, nämlich **Gianni**

Vattimo. Hans Ulrich Gumbrecht sieht ihn als Maximalist unter den Hermeneutiker:innen, der in der Interpretation das einzig mögliche Verfahren der Bezugnahme auf die Welt sieht, das schon längst die Naturwissenschaften erreicht und sämtliche naturwissenschaftliche Faktizitätsansprüche verwässert habe. Hans Ulrich Gumbrecht argumentiert, dass er „die Substantialität des Seins gegen den Universalitätsanspruch der unendlichen Interpretation kehren möchte“ (ebd.: 75), während Gianni Vattimo laut Hans Ulrich Gumbrecht will, dass das Sein unter einer endlos fortgesetzten Kette von Interpretationen verschwindet. (ebd.: 73ff.)

Umberto Eco würde nach Hans Ulrich Gumbrecht zu einer Form der Textinterpretation zurückkehren wollen, die nicht unbegrenzt viele Varianten produziert, sondern endgültige Resultate liefert oder zumindest Kriterien produziert, nach der zwischen besseren und schlechteren Interpretationen unterschieden werden könne. Allerdings lässt auch Umberto Eco das Subjekt/Objekt-Paradigma unangetastet. (ebd.: 75f.)

Große Affinität empfindet Hans Ulrich Gumbrecht für **Jean-Luc Nancy**, dessen Worte aus „The Birth of Presence“ er zitiert:

Es kommt der Moment, da man nichts mehr empfinden kann außer Zorn, einen gewaltigen Zorn über so viele Diskurse, so viele Texte, denen an nichts anderem liegt, als ein bißchen mehr Sinn zu schaffen. (Nancy nach Gumbrecht 2004: 76)

Laut Hans Ulrich Gumbrecht hätte Jean-Luc Nancy eine Vorstellung von Präsenz, die die Dimension der physischen Nähe und Greifbarkeit wieder ins Spiel bringen würde und damit nicht ohne weiteres, oder gar nicht, an die Erkenntnistheorie des neuzeitlichen Abendlandes angeglichen werden könnte. Er weist auch darauf hin, dass die Präsenz kein Bestandteil einer permanenten Situation werden kann und bringt den Begriff mit „extremer Zeitlichkeit“ in Verbindung. (ebd.: 76f.)

Bei **Georg Steiner** wird neben der extremen Zeitlichkeit als zweiter interessanter Aspekt von Präsenzen, das Verhältnis zwischen Sinnschichten und Schichten substantieller Präsenz in einem Kunstwerk angesprochen. Er schreibt in seinem Buch „Real Presences“:

Die Künste sind höchst wunderbar im Substantiellen verwurzelt, im menschlichen Körper, im Pigment, im Schwirren von Darm oder im Luftzug am Schilfrohr. Alle gute Kunst und Literatur nehmen in der Immanenz ihren Anfang. Doch bleiben sie dort nicht stehen. Was ganz einfach heißt, daß es Anliegen und Privileg des Ästhetischen

ist, das Kontinuum zwischen Zeitlichkeit und Ewigkeit, zwischen Materie und Geist, zwischen dem Menschen und dem „anderen“ zu erleuchteter Gegenwart zu erwecken. (Steiner nach Gumbrecht 2004: 79)

Als dritten Aspekt bringt Hans Ulrich Gumbrecht die Kritik am Konstruktivismus in die Diskussion ein. Aus konstruktivistischer Sicht könnten nur Inhalte des menschlichen Bewusstsein Gegenstand einer philosophischen Analyse sein. Als Konsequenz würde das, was als „Realität/Realitäten“ identifiziert wird, als Projektion oder als „Konstruktion“ unseres Bewusstsein behandelt. Dieses Postulat wird durch die heikle Doppelthese ergänzt, dass es möglich ist, an diesen Konstruktionen Merkmale für ein, allen Menschen gleiches, Bewusstsein zu ermitteln und dass Spuren dieser gemeinsamen Merkmale in allen existierenden Gesellschaften ausfindig gemacht werden könnten. Vor dieser Grundlage würde der Konstruktivismus schlussfolgern, dass alle Realitäten, die uns und anderen Menschen gemeinsam sind, „soziale Konstruktionen“ sind und dass der Mensch alles vom „Geschlechtlichen“ über „Kultur“ bis zur „Landschaft“ nach Belieben ummodellieren kann. **Judith Butler** hätte die Debatte um den Konstruktivismus mit ihrem Buch „Bodies That Matter“ insofern bereichert, als sie argumentiert, dass der Materialität des Körpers eine gewisse Trägheit innewohnt, die sich jeder Form von Veränderung entgegensetzt. Sie schlägt vor, zum Begriff der Materie als „ein Prozeß der Materialisierung, der im Laufe der Zeit stabil wird“ (ebd.: 80) zurückzukehren. Die schlichte Entscheidung würde nicht ausreichen, um das eigene Gender zu ändern, sondern es brauche dazu Verhaltens- und Handlungsformen, die eine Zeitlang festgehalten werden. (ebd.: 79ff.)

Schließlich erwähnt Hans Ulrich Gumbrecht **Martin Seel**, der den Vorschlag macht, eine neue Form der ästhetischen Reflexion auf den Begriff des „Erscheinens“ zu gründen. Dieser Begriff würde die Bedingungen, durch die uns die Welt gegeben ist und sich den menschlichen Sinnen präsentiert, beschreiben. Martin Seel bringt Erscheinen mit Präsenz in Verbindung, etwas das erscheint ist deshalb präsent, weil es sich den menschlichen Sinnen verfügbar macht. Dabei betont er zwei Aspekte: zum Einen würde das Erscheinen der Dinge ein Bewusstsein über die Grenzen der menschlichen Kontrolle über diese Dinge mit sich bringen und zum Anderen würde er die Bedingungen und Mittel identifizieren wollen, durch die das Erscheinen in einer sozialen und kulturellen Umgebung bewerkstelligt werden könnte, in der die Sinnzuschreibung dem Umgang mit der Welt vorgeordnet sei. (ebd.: 83f.)

Sinnkultur und Präsenzkultur

Mit dem Ziel Präsenzphänomene im Ansatz erfassen zu können, entwickelt Hans Ulrich Gumbrecht auf der Basis des Gegensatzes zwischen der Kultur des Mittelalters und der Kultur der frühen Neuzeit eine Reihe von Begriffen, die dabei helfen könnten, die Sonderstellung der Interpretation zu überwinden. Diese Begriffe präsentiert er im Rahmen von zwei Typologien, im Folgenden wird auf die erste eingegangen. Diese nimmt eine Unterscheidung zwischen zwei Kulturformen vor, die in der Terminologie Hans Ulrich Gumbrechts Sinnkultur und Präsenzkultur heißen und die zwei Idealtypen beschreiben, die es in einer reinen Form nicht gibt. Alle Kulturen können als komplexe Konfigurationen analysiert werden, die sowohl Komponenten der Sinnkultur als auch der Präsenzkultur zusammenbringen. Manche Elemente können eher der einen oder der anderen Seite zugeordnet werden, etwa die Sakramente der katholischen Kirche eher der Präsenzkultur-Seite und das politische System im alten Rom eher der Sinnkultur-Seite. (ebd.: 99f.)

Die folgende tabellarische Darstellung gibt einen Überblick über die Typologie Hans Ulrich Gumbrechts von den Seiten 100-105 seines Buches „Diesseits der Hermeneutik“:

	Sinnkultur	Präsenzkultur
1. Gegenstand des menschlichen Selbstbezug	Geist	Körper
2. Verhältnis zur Welt	Exzentrisch „Subjektivität“/„Subjekt“ an der Stelle des wichtigsten Gegenstandes menschlichen Selbstbezugs	Bestandteil der Welt Körper gehört zur Kosmologie. Dinge der Welt haben inhärenten Sinn
3. Wissen	Nur legitim, wenn es von einem Subjekt im Akt der Weltinterpretation produziert wird	Offenbartes Wissen. Von Gott (Göttern) offenbart, oder durch verschiedene Arten von Ereignissen
4. Zeichenbegriff	Nach Ferdinand de Saussure Verknüpfung von rein materiellem Signifikant und rein geistigem Signifikat. Signifikant ist nur so lange relevant, bis der zugrunde liegende Sinn identifiziert ist	Aristotelische Zeichendefinition Verknüpfung einer (Raum verlangenden) Substanz mit einer Form (die es der Substanz ermöglicht wahrgenommen zu werden) Dadurch wird vermieden zwischen Materiellem und Geistigem zu trennen
5. Welt	Menschen sehen in der Umgestaltung (Verbesserung, Verschönerung, ...) der Welt die wichtigste Aufgabe Handlung	Menschen wollen in Verhältnis zur umgebenden Kosmologie treten, indem sie ihre Körper in die Rhythmen dieser Kosmologie einschreiben. Rhythmen sollen nicht verändert werden Magie
6. Dimension	Zeit zwischen Bewusstsein und Zeitlichkeit besteht eine unumgängliche Verbindung	Raum
7. Gewalt	Gewalt als letztes Machtpotenzial soll verborgen oder gar ausgeschlossen werden. Machtverhältnisse werden mit Verhältnissen die durch die Verteilung von Wissen definiert sind, verwechselt.	Raum als maßgebliche Dimension → Verhältnis zwischen Menschen kann ständig in Gewalt umschlagen; Körper blockieren Raum und behindern andere Körper
8. Der Begriff des Ereignisses	Mit dem Wert von Innovationen und damit mit dem Effekt von Überraschung verbunden	Neuerung ist eine Abweichung von den Regelmäßigkeiten der Kosmologie, daher notwendig einen von Innovation und Überraschung losgelösten Ereignisbegriff zu denken
9. Fiktion/Spiel	Verfügt über einen internen Gegensatz zwischen Ernst einer Alltagssituation und dem Spielerischen	Muss sich im Rahmen genau festgelegter Zeitgrenzen selbst außer Kraft setzen um Ausnahmen des kosmologisch fundierten Lebensrhythmus zuzulassen
10. Beispiel	Parlamentsdebatte	Abendmahl

Epiphanien – Präsentifikation – Deixis

Unter den Begriffen Epiphanien, Präsentifikation und Deixis analysiert Hans Ulrich Gumbrecht die Dreiteilung der geisteswissenschaftlichen Fächer in Ästhetik, Geschichte und Pädagogik. Er skizziert drei Schritte, um das Bewusstsein dafür zu stärken, dass manche wissenschaftliche Aktivität einer künstlerischen Praxis sehr nahe kommt:

(Die) stärkere Akzentuierung des Präsenzelements in der ästhetischen Erfahrung,
(die) potenzielle Ästhetisierung der Geschichte und die vorgeschlagene Befreiung
unserer Lehre von der Verpflichtung zu ethischer Orientierung in ihrem
Zusammenwirken (Gumbrecht 2004: 116)

Ästhetik: Epiphanien

Hans Ulrich Gumbrecht und ein Kollege planen, die Studierenden in einer Pflichtveranstaltung mit verschiedenen Arten von ästhetischem Erleben zu konfrontieren. Wesentlich sind ihnen dabei drei Dinge: die Studierenden nur auf die verschiedenen Formen hinzuweisen, ohne das ästhetische Erleben zur Pflicht zu machen; keine Werbung für ästhetische Erfahrung zu machen; die Bereiche potentieller Gegenstände für ästhetisches Erleben erweitern. Neben Malerei, Musik und Literatur können auch Architektur oder das Finale eines spanischen Stierkampfes Themen ästhetischen Erlebens sein. Diese Augenblicke von ästhetischen Erleben nennt Hans Ulrich Gumbrecht „Momente der Intensität“ (ebd.: 118) - es sind Momente an denen nichts Erbauliches ist, es gibt keine Botschaft, nichts was eine Person wirklich lernen könnte. Er beschreibt, dass es keine zuverlässige Möglichkeit gibt, diese „Momente der Intensität“ hervorzurufen und auch keine Hoffnung, an ihnen festzuhalten oder die Dauer zu verlängern. Erst in dem Moment wo ein Lieblingslied ertönt, ist spürbar, ob sich das Gefühl der Freude oder der Trauer, das durch dieses Lied hervorgerufen werden kann, ausbreitet oder nicht. Und wenn es eintritt, wird es nur für einen Augenblick, nur für einen Moment, anhalten. (ebd.: 117ff.)

Hans Ulrich Gumbrecht stellt die Frage, warum wir uns nach diesen „Momenten der Intensität“ sehnen, obwohl diese eben keine Effekte haben, was der Reiz ist, der von solchen Momenten ausgeht. Durch ästhetische Erfahrung würden Gefühle der Intensität vermittelt, die in der jeweiligen historischen und kulturellen Lebenswelt nicht gefunden werden können. Um nicht die Reflexion einer Erfahrung, die Interpretation, in den Mittelpunkt zu stellen, spricht er von „Momenten der Intensität“ oder „ästhetischem Erleben“, anstatt den Ausdruck „ästhetische Erfahrung“ zu verwenden. Da unser Alltag historisch und kulturell spezifisch

bedingt ist und ästhetisches Erleben etwas ist, dass außerhalb dieses Alltag stattfindet, würden auch Gegenstände ästhetischen Erlebens kulturell spezifisch sein. (ebd.: 119ff.)

Wenn ästhetisches Erleben nicht Teil der jeweiligen Alltagswelten sein kann, muss es sich in einem gewissen Abstand zu diesen Alltagswelten vollziehen, die Frage ist, in welchem Situationsrahmen kann ästhetisches Erleben stattfinden. Hans Ulrich Gumbrecht verwendet den Begriff der doppelten Isolation. Doppelt, weil es einerseits kein systematisches Verfahren gibt, um eine Person zu ästhetischem Erleben zu führen und weil es andererseits keinen offenkundigen, typischen Ertrag von ästhetischem Erleben für unseren Alltag gibt. Da ästhetisches Erleben nicht Teil von spezifischen Alltagswelten sein kann, ethische Normen aber Teil der Alltagswelten sind, würde die Anpassung von ästhetischer Intensität an ethische Erfordernisse bedeuten, sie zu normalisieren und zu verwässern, wie Hans Ulrich Gumbrecht weiter ausführt. Er beschreibt den Begriff der „Insularität“ nach Michail Bachtin, um diese Situation der Entfernung vom Alltäglichen zu beschreiben und sieht zwei Wege um in Situationen der Insularität einzutreten: der dramatischere Weg ist der über die „auferlegte Relevanz“ (ebd.: 123), wenn etwas plötzlich erscheint, das unsere Aufmerksamkeit von Alltagsbeschäftigungen ablenkt, zum Beispiel ein Blitz. Der zweite Weg führt über den bewussten Versuch eine ästhetische Erscheinung zu fördern, indem eine Person offen und konzentriert die Existenz von bestimmten Gegenständen wahrnimmt, etwa in der Seminarsituation in der Hans Ulrich Gumbrecht und sein Kollege versuchen Studierende an ästhetisches Erleben heranzuführen. (ebd.: 122ff.)

In unserer, mit Sinn gesättigten Welt, fehlt es für Hans Ulrich Gumbrecht an Phänomenen und Eindrücken von Präsenz, dieser Mangel würde Objekte ästhetischen Erlebens so faszinierend machen. Präsenz und Sinn würden in einem Spannungsverhältnis zueinander stehen, stets gemeinsam auftreten und nicht kompatibel gemacht werden können. Die besondere Faszination von Gegenständen ästhetischen Erlebens liegt in der Oszillation, in der Spannung zwischen Präsenzeffekten und Sinneffekten, die diese Gegenstände charakterisiert. Unter den heutigen kulturellen Bedingungen benötigt es einen besonderen Rahmen, um die produktive Spannung zwischen Präsenz und Sinn zu erleben: die Situation der Insularität und die Einstellung fokussierter Intensität. Eine Besonderheit des Systems Kunst ist die Simultanität von Sinn- und Präsenzeffekten, weder die Dimension des Sinns, noch die der Präsenz werden ausgeklammert. Das Verhältnis von Präsenz und Sinn ist dabei kein komplementäres, sondern die Spannung zwischen Präsenz und Sinn macht den Gegenstand ästhetischen Erlebens instabil und unruhig. Jeder menschliche Kontakt mit den Dingen der Welt hat eine Sinn- und

eine Präsenzkomponente, diese Komponenten müssen nicht ausbalanciert sein. Bei der Literatur dominiert etwa die Bedeutungskomponente, bei der Musik hingegen die Präsenzkomponente. (ebd.: 125 ff.)

Hans Ulrich Gumbrecht verwendet den Begriff Epiphanie, um die Art und Weise zu beschreiben, in der sich uns das Oszillieren von Präsenz- und Sinneffekten in Situationen ästhetischen Erlebens präsentiert. Er will vor allem das Gefühl des Unvermögens an diesen Präsenzeffekten festzuhalten beschreiben, das Gefühl diese Effekte seien ephemere. Hans Ulrich Gumbrecht beschreibt drei Aspekte unter dem Begriff Epiphanie, die die Art und Weise prägen, wie wir mit der Spannung zwischen Präsenz und Sinn konfrontiert werden. (ebd.: 131ff.)

1. der Eindruck, dass diese Spannung aus dem Nichts entsteht
2. die Annahme, dass dem Entstehen dieser Spannung eine räumliche Dimension zukommt
3. die Möglichkeit, die Zeitlichkeit dieser Spannung als „Ereignis“ zu beschreiben, da nicht klar ist, ob und wann eine solche Epiphanie vorkommt, welche Form sie annimmt und wie intensiv sie sein wird und weil sie in ihrem Entstehen zugleich vergeht (ebd.: 132f.)

Die ästhetische Epiphanie enthält nach Hans Ulrich Gumbrecht ein Element von Gewalt, wobei er Gewalt als die Aktualisierung von Macht, den Vollzug von Macht, definiert und Macht als die Möglichkeit, Räume mit Körpern zu besetzen oder zu blockieren sieht. Da eine Epiphanie immer das Auftreten einer Substanz beinhaltet, kann festgehalten werden, dass es ohne einen Moment von Gewalt keine Epiphanie und damit kein ästhetisches Erleben geben kann. Ohne das Ereignis der Raumbesetzung durch eine Substanz, kann es nicht zu einem „Moment der Intensität“ kommen. Wird diese Verbindung von ästhetischem Erleben und Gewalt zugelassen, ist es leichter verständlich, warum gewisse Phänomene und Ereignisse faszinierend sind, obwohl die „Schönheit“ in manchen Fällen mit der Vernichtung von Leben einhergeht, etwa die Ästhetik eines Stierkampfes oder die Ästhetik von zerbombten Häusern. (ebd.: 134f.)

Abschließend geht es Hans Ulrich Gumbrecht noch um die Frage, welchen Effekt es hat, sich der Faszination des Oszillierens zwischen Präsenz- und Sinneffekten hinzugeben, wenn ästhetisches Erleben nichts Erbauliches hat und keine Lehre beinhaltet. Er vertritt die Ansicht,

dass ästhetisches Erleben uns davor bewahren könne, das Gefühl für die physische Dimension unseres Lebens, oder die Erinnerung an diese Dimension, zu verlieren. Die Wirkung ästhetischen Erlebens würde uns auf das Gefühl von Ruhe, Gelöstheit und Gelassenheit verweisen. Das Wort ästhetisch nimmt Bezug auf Epiphanien, die bewirken, dass wir für einen Moment, „nicht nur mit dem Geist, sondern auch mit dem Körper davon träumen, es ersehnen und uns vielleicht sogar daran erinnern, wie vortrefflich es wäre, in unserem Leben im gleichen Rhythmus zu schwingen wie die Dinge dieser Welt.“ (ebd.: 139) (ebd.: 136ff.)

Geschichte: Präsentifikation

Hans Ulrich Gumbrecht beschreibt die Präsentifikation vergangener Welten als jene Verfahren, die den Eindruck, beziehungsweise die Illusion hervorrufen, eine vergangene Welt könne greifbar gemacht werden. Das Konzept der Präsentifikation teilt die Präsenzkomponente mit dem Bereich der Ästhetik und hat keine ethische oder politische Orientierung anzubieten, es fördert eine „Ästhetisierung der Geschichte“. (ebd.: 115)

Der Nutzen des Studiums der Historie als „Lehrerin fürs Leben“ ist nie ernsthaft in Zweifel gezogen worden: im Mittelalter galten die Ereignisse der Vergangenheit als Orientierung für die Gestaltung der Zukunft, in der Renaissance sollte nur noch „die Hälfte der Vergangenheit“ berücksichtigt werden, nämlich die griechische und römische Antike und im späten siebzehnten und im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts wurde sich an einer Zeitkonstruktion orientiert, die als „historische Zeit“ bezeichnet wurde, eine Zeitkonstruktion, die bis vor kurzem für das einzig mögliche Chronotop gehalten wurde. Die neueste Entwicklung würde jede Vorhersage der Zukunft als Ding der Unmöglichkeit ablehnen und stattdessen die Risiken der Zukunft berechnen. Der Begriff „historische Zeit“ baut auf der Annahme einer Asymmetrie zwischen dem „Erfahrungshorizont“ der Vergangenheit und dem „Erwartungshorizont“ der Zukunft und impliziert, dass es möglich ist, aus der Vergangenheit zu lernen, indem Gesetze des historischen Wandels identifiziert werden und auf dieser Grundlage Zukunftsszenarien ausgearbeitet werden. (ebd.: 139ff.)

Hans Ulrich Gumbrecht beschäftigt die Frage, was die heutige historische Kultur mit dem Begriff der „Präsenz“ und den möglichen Auswirkungen auf die Lehren der Geschichte und auf die historische Forschung zu tun hat. Er bemerkt, dass danach gestrebt wird, die immer breiter werdende Gegenwart mit Artefakten aus der Vergangenheit zu füllen. Hierbei scheine es aber nicht so sehr darum zu gehen „aus der Geschichte zu lernen“, sondern dieses Streben deute eher auf ein Verlangen nach Präsentifikation hin. Es scheint ein Bedürfnis zu geben, die

Vergangenheit wahrzunehmen, wenn sie schon nicht berührt, gehört oder gerochen werden kann. Im Gegensatz zu den Techniken des Lernens aus der Vergangenheit würden die Techniken zur Präsentifikation der Vergangenheit die Dimension des Raumes betonen. Nur die räumliche Ausbreitung erbringt die Illusion, mit der Vergangenheit in Verbindung gebrachte Gegenstände zu berühren. Um die Vergangenheit interpretativ zu erfassen, sind Texte und Begriffe das angemessene Medium. Der Wunsch nach Präsenz lässt die Sinnfrage zurück, hier geht es um die Vorstellung, wie die Betrachtenden sich theoretisch und körperlich zu bestimmten Gegenständen verhalten würden, wären diese in ihrer Alltagswelt vorzufinden. Durch dieses Spiel der historischen Vorstellungskraft gelingt es eine Situation zu erschaffen, in welcher die Vergangenheit heraufbeschwört wird. (ebd.: 142ff.)

Pädagogik: Deixis

Für Hans Ulrich Gumbrecht ist deutlich, dass weder die ästhetische noch die historische Erfahrung auf individueller oder kollektiver Ebene Hinweise zur Orientierung für Verhalten und Handeln liefern. Statt zu versuchen, ästhetische und historische Erfahrung hervorzurufen, sollten Lehrende sich eher darauf berufen, Studierende mit geistiger Komplexität zu konfrontieren und ihr Augenmerk auf deiktische Gesten zu legen. Er beschreibt deiktische Gesten, als „Hinweise auf gelegentliche Kondensate derartiger Komplexität.“ (ebd.: 115)

Er stellt die Frage, welche Konsequenzen eine Konzentration auf historische Präsentifikation und ästhetische Epiphanien für den Universitätsunterricht hat. Relevant scheinen dabei vor allem zwei Überlegungen: zum Einen verlangen der Akt der Historisierung und das Vorkommen von Epiphanien Distanz gegenüber der Alltagswelt. In der Lehre gestattet diese Distanz zum Gegenstand riskantes Denken, etwa Denken über Inhalte, Hypothesen und Optionen, die in der Alltagswelt nicht gedacht werden können weil ihr Auftauchen unerwünschte Konsequenzen mit sich bringen könnte. Ein Beispiel wäre die Frage, ob Martin Heideggers Nähe zum Nationalsozialismus ihn zu dem bedeutenden Philosoph gemacht hat, der er ist. Zum Anderen können in Abstand zur Alltagswelt Fragen erörtert werden, die weder eine Lösung noch einen praktischen Ertrag versprechen. Die zweite Überlegung bezieht sich auf die Zurückhaltung gegenüber der Gewohnheit zu interpretieren. Hans Ulrich Gumbrecht vermutet, dass es letztlich nicht möglich ist, gänzlich darauf zu verzichten, einer ästhetischen Epiphanie oder einem historischen Gegenstand Sinn zuzuschreiben. Dem Wunsch nach Präsenz kann aber nachgegangen werden, wenn einen Augenblick innegehalten wird, bevor Sinn zugeschrieben wird und so das Oszillieren zwischen Sinn- und Präsenzeffekten zugelassen wird. Guter Universitätsunterricht ist eine „Inszenierung von Komplexität“ (ebd.:

149), dabei wird die Aufmerksamkeit der Studierenden auf komplexe Phänomene und Probleme gelenkt, ohne vorzuschreiben wie diese Probleme gelöst werden sollen. Guter Universitätsunterricht ist damit nicht interpretativ und lösungsorientiert, sondern deiktisch. (ebd.: 146ff.)

In Anbetracht der technischen Entwicklungen der elektronischen Wissensvermittlung gilt es den Begriff der Präsenz noch von einer anderen Seite zu beleuchten, nämlich ob die gleichzeitige physische Anwesenheit von Dozierenden und Studierenden noch notwendig ist. Vor allem Lehrveranstaltungen, die auf die reine Wissensvermittlung beschränkt sind, können schon bald durch technische Hilfsmittel so umstrukturiert werden, dass Lehrende und Studierende sich nicht mehr gleichzeitig in einem Raum befinden müssen. Die Hauptaufgabe von Lehrenden ist es, die Reaktionen der Studierenden auf die Komplexität eines Gegenstandes in ein Gespräch zwischen den Studierenden zu lenken und Diskussionen in der Nähe des Gegenstandes zu halten. Die Dozierenden werden durch diese Offenheit und gleichzeitige Konzentration zum Katalysator geistiger Ereignisse und sind damit in direkter Verbindung mit physischer Präsenz. In der Lehrtätigkeit scheint es also in „ganz spezifischer und noch nicht ganz zu Ende gedachter Art und Weise um Realpräsenz“ (ebd.: 154) zu gehen. (ebd.: 151ff.)

Vollkommenheit

Ein vollkommener Tag kann meines Erachtens zumindest rückblickend vollkommen erscheinen, weil er [...] von einem einzigen und an und für sich kurzen Moment intensiver Freude erfüllt wurde, der mich, *einschließlich meines Körpers*, irgendwann ergriffen hat

(Herv. i. O., Gumbrecht 2004: 158)

Dabei könne dieser vollkommene Tag kann auch aus einem einzigen Moment intensiver Traurigkeit, die in die Organe einsickert, bestehen. Hans Ulrich Gumbrecht beschreibt das Alternieren von Intensität und vollkommener Ruhe und stellt die Vermutung auf, dass zwischen völliger Ruhe und völliger Unruhe möglicherweise kein großer Gegensatz ist. „Ist die Gelassenheit denn nicht auch der vollkommene Zustand der Präsenz?“ (ebd.: 159) Er benennt die Sorge, Sinneffekte könnten an den Präsenzmomenten zehren, gleichzeitig ist ihm klar, dass Präsenz nicht vollkommen sein kann, wenn Sinn gänzlich ausgeschlossen wäre. Hat Hans Ulrich Gumbrecht zu Beginn die Frage gestellt, was Präsenz sei, so stellt er nun die Frage, wie die „intensive Ruhe von Präsenz“ (ebd.) erreicht werden kann. Es liegt an der allgemeinen Mobilmachung unserer Zeit, in der keiner genug Zeit hat, dass wir uns „nach jenen kurzen Momenten der Konzentration auf 'die Dinge dieser Welt' (Herv. i. O.) und der

damit einhergehenden intensiven Ruhe sehnen“ (ebd.: 161). Die Medioumwelt hat einerseits von der Präsenz der Dinge dieser Welt entfremdet, gleichzeitig birgt sie das Potential manche Dinge dieser Welt zurückzubringen. Etwa wenn klar wird, dass es beim gemeinsamen Abendessen eben nicht nur um Kommunikation geht, nicht nur um den Austausch von Informationen und es nützlich sein kann, über Begriffe zu verfügen mit denen über das Nichtbegriffliche des Lebens geredet werden kann. Inmitten der epistemologischen und technologischen Mobilmachung unserer Zeit plädiert Hans Ulrich Gumbrecht für immer wiederkehrende Momente der Ruhe, um das Verlangen nach einer substantialistischen Denk- und Lebensweise genauer zu betrachten. Er betont, dass es ihm darum geht, das Verlangen nach einer substantialistische Denk- und Lebensweise in Augenschein zu nehmen und die Konsequenzen eines ausschließlich cartesianischen Weltbildes zu bedenken. Er rät, die Beziehung zu den Dingen der Welt wiederherzustellen, nachzudenken über Momente der Präsenz, „Momente der Intensität“ und diese bewusst wahrzunehmen. (ebd.: 157ff.)

III. Form und Sinn vs. Stoff und Präsenz

Zwischen Friedrich Schillers Briefen und Hans Ulrich Gumbrechts Buch „Jenseits der Hermeneutik“ liegen gut 200 Jahre, auf den folgenden Zeilen werden die wesentlichen Argumente der angeführten Schriften der beiden Theoretiker zusammengefasst und in Beziehung zueinander gesetzt.

Zunächst eine kurze Zusammenfassung von Friedrich Schillers Konzeption von Stoff- und Formtrieb und seinen Überlegungen zur Versöhnung der beiden Triebe im Spieltrieb. Grundsätzlich unterscheidet er den physischen und den moralischen Charakter des Menschen. Der physische Charakter hat die Natur, die Materie, zum Ausgangspunkt, die Sinne sollen diese begreifbar machen, er benennt den Trieb dahinter den sinnlichen Trieb oder Stofftrieb. Empfindungen, Sinnlichkeit, Gefühle stehen hier im Vordergrund, sie sind immer ein Einzelnes, das sinnlich Gegebene ist zeitlich begrenzt und der Stofftrieb dringt auf eine ständige Veränderung des Zustandes. Über die physische Bildung sollen Kenntnisse zu Erkenntnissen werden. Der gegensätzliche Formtrieb hingegen dringt auf ein Allgemeines, er basiert auf Grundsätzen und will Gesetze formulieren. Der Verstand, das Denken, die Vernunft liegen ihm zu Grunde. Der Formtrieb hat den moralischen Charakter des Menschen zum Ausgangspunkt und dringt auf die Unveränderlichkeit in der Person, Ziel ist die Freiheit des Menschen. Über die moralische Bildung sollen Sitten zu Sittlichkeit werden. Die Zerrissenheit im Menschen aufgrund der beiden gegensätzlichen Triebe soll über die

ästhetische Erfahrung gelöst werden, der Spieltrieb ist die Versöhnung von Form- und Stofftrieb, über die ästhetische Bildung sollen Schönheiten zu Schönheit werden. Friedrich Schiller sieht drei Stufen der Entwicklung: vom physischen Zustand, zum ästhetischen Zustand, zum moralischen Zustand, wobei er letztlich zum Schluß kommt, der ästhetische Zustand sei der eigentliche ideale Zustand. An dieser Stelle nochmal eine der zentralen Aussagen von Friedrich Schiller:

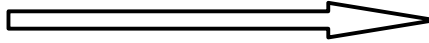
Durch die Schönheit wird der sinnliche Mensch zur Form und zum Denken geleitet;
durch die Schönheit wird der geistige Mensch zur Materie zurückgeführt, und der
Sinnenwelt wiedergegeben. (Schiller 2013: 70, 18. Brief)

Hans Ulrich Gumbrecht unterscheidet zwischen Sinn- und Präsenzphänomenen und betont, dass in der heutigen Welt Sinnphänomene Vorrang hätten. Das Zuschreiben von Sinn, den tieferliegenden Sinn zu erfassen oder auf Abstand zu den Dingen zu gehen, sind Phrasen die er anführt, um das zu verdeutlichen. Sinnphänomene stehen in Zusammenhang mit Denkprozessen, mit dem Verstand; der Gegenstand des menschlichen Selbstbezuges ist der Geist. Der Mensch sieht sich in Sinnkulturen als exzentrisch im Verhältnis zur Welt, die Dimension in der er sich bewegt, ist die Zeit. In einer Welt in der die Bedeutung von Sinn vorherrscht, ist die Erfahrung des Menschen wesentlich, ebenso wie die Weltaneignung durch Begriffe, Bezugspunkt ist die Psyche des Menschen. In einer Welt, in der Präsenzelemente vorherrschend sind, geht es um die Wahrnehmung dieser Welt und die Weltaneignung durch Beobachtung, Bezugspunkt ist die physische Seite des Menschen. Die Dimension in Präsenzkulturen ist der Raum, es geht um das räumliche Verhältnis zur Welt, der Mensch ist Bestandteil der Welt, Gegenstand des menschlichen Selbstbezuges ist der Körper. Während die Sinnkultur einen angemessenen Abstand zum Gegenstand einfordert, geht es in der Präsenzkultur um die „Momente der Intensität“, die keine Botschaft haben, wo nur der reine Moment zählt, ohne Sinnzuschreibung.

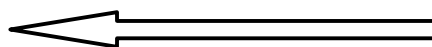
In einer tabellarische Zusammenstellung werden die wesentlichsten Aussagen von Friedrich Schiller und Hans Ulrich Gumbrecht zusammengefasst. Dabei wird deutlich, dass Friedrich Schillers Stofftrieb und Hans Ulrich Gumbrechts Präsenzdimension etliche Überschneidungen aufweisen, ebenso wie Friedrich Schillers Formtrieb und Hans Ulrich Gumbrechts Sinndimension.

Interessant ist, dass Friedrich Schiller eher davon ausgeht, dass der Stofftrieb der Ausgangspunkt ist, der physische Zustand ist der erste Zustand des Menschen, während der

moralische Charakter des Menschen erst erreicht werden muss. Auch wenn Friedrich Schiller deutlich macht, dass im idealen Menschen beide Triebe im Wechselspiel vorhanden sind, so deuten seine Aussagen doch darauf hin, dass der Weg auf der Seite der Sinnlichkeit und der Empfindungen anfängt und dann zum moralischen Zustand vorwärts strebt. Hans Ulrich Gumbrecht beschreibt die umgekehrte Ausgangssituation. Für ihn ist die Sinndimension, jene Dimension die momentan vorherrschend ist und sein Ziel ist es (wieder) mehr Zugang zur Präsenzdimension zu gewinnen, den Menschen also wieder zu seinen Empfindungen zurückzuführen. Dass Friedrich Schiller und Hans Ulrich Gumbrecht unterschiedliche Schwerpunkte setzen, kann auf die unterschiedlichen Epochen, in denen sie ihre Texte verfassten, zurück geführt werden. Friedrich Schiller propagiert in der Zeit der Aufklärung das Ausformen des Verstandes und der Vernunft, er zielt auf den moralischen Charakter, zwei Jahrhunderte später kritisiert Hans Ulrich Gumbrecht die stark sinnzentrierte Welt, in der Präsenzelemente zugunsten von Sinnzuschreibungen und Interpretationen vernachlässigt werden. Laut Hans Ulrich Gumbrecht nimmt diese Entwicklung etwa in der Zeit der Renaissance ihren Anfang, es scheint, als hätte Friedrich Schiller ein feines Gespür für die Entwicklungen seiner Zeit gehabt. Hans Ulrich Gumbrecht kritisiert, dass das Pendel zu stark auf die Seite der Sinndimension ausgeschlagen hätte und plädiert dafür, sich den Präsenzelementen, den Empfindungen und Gefühlen, der Sinnlichkeit wieder mehr bewusst zu werden. In Friedrich Schillers Terminologie: der Formtrieb überlagert den Stofftrieb und der Mensch träumt davon, ersehnt und erinnert sich daran: „wie vortrefflich es wäre [...] im gleichen Rhythmus zu schwingen wie die Dinge dieser Welt“. (Gumbrecht 2004: 139)



Friedrich Schiller	Stofftrieb • physischer Charakter • Natur, Materie als Bezugspunkt • Sinne/Sinnlichkeit → sinnlicher Mensch • Empfindungen und Gefühle • Handeln • ein Einzelnes, zeitlich begrenzt, auf Veränderung zielend → Zustand • physische Bildung: Kenntnisse werden zu Erkenntnissen	Formtrieb • moralischer Charakter • Freiheit, Geist als Bezugspunkt • Verstand/Vernunft → moralischer Mensch • Gedanken und Grundsätze • Denken • ein Allgemeines, auf Unveränderlichkeit zielend → Person • moralische Bildung: Sitten werden zu Sittlichkeit
Hans Ulrich Gumbrecht	Präsenzdimension • Körper als Bezugspunkt • Mensch ist Bestandteil der Welt • Wahrnehmung • physische Seite des Menschen • Weltaneignung durch Beobachtung • Empfindungen/Emotionen • „Momente der Intensität“ → zeitlich begrenzt ◦ nicht (wieder)herstellbar ◦ subjektiv ◦ in Distanz zum Alltag	Sinndimension • Geist als Bezugspunkt • Körper ist dem Geist (Verstand) untergeordnet, Mensch als exzentrisches Wesen • Erfahrung • psychische Seite des Menschen • Weltaneignung durch Begriffe • Interpretation • angemessener Abstand zum Gegenstand notwendig



Sowohl Friedrich Schiller als auch Hans Ulrich Gumbrecht geben sich nicht mit der Skizzierung der gegensätzlichen Dimensionen zufrieden, sondern bemühen sich um eine Verbindung der Sphären. Bei Friedrich Schiller dient der Spieltrieb als Versöhnung, die ästhetische Bildung soll die Zerrissenheit im Menschen auflösen. Hans Ulrich Gumbrecht schreibt vom Oszillieren zwischen Sinneffekten und Präsenzeffekten und auch bei ihm ist ästhetisches Erleben zentral, um dem Menschen Präsenzmomente zu ermöglichen und zur Vollkommenheit zu führen. Friedrich Schiller schreibt, dass die reine Vernunfttheorie leer ist und auch Gefühle und Empfindungen zugelassen werden müssen, um das Schöne zu

erkennen, auch Hans Ulrich Gumbrecht beschreibt, dass das ästhetische Urteil sich über den Gefühlszustand eines Menschen charakterisiert. Das ästhetische Urteil beschreibt, wie ein Mensch sich in einem bestimmten Moment fühlt, wenn die Person etwas sinnlich wahrnimmt, hier sind sich Friedrich Schiller, Johann Friedrich Herbart und Hans Ulrich Gumbrecht einig. Das ästhetische Urteil vereinigt die Präsenzdimension des Gefühls mit der Sinndimension der Vernunft. Im ästhetischen Urteil wird etwas sinnlich Wahrnehmbares, etwa ein Bild oder ein Lied verknüpft mit der Frage, was diese sinnliche Wahrnehmung im Menschen auslöst. In der Reflexion des eigenen Gefühlszustandes vereinen sich Gefühl und Verstand, Formtrieb und Stofftrieb, Präsenzelement und Sinnelement.

Einen anderen Aspekt, den sowohl Friedrich Schiller als auch Hans Ulrich Gumbrecht ansprechen, ist die Tatsache, dass ästhetische Erfahrung nicht erzwungen werden kann oder soll, sondern nur Voraussetzungen geschaffen werden können, die ästhetische Erfahrung möglich machen. Hans Ulrich Gumbrecht betont, dass Momente der Präsenz subjektiv und zeitlich begrenzt sind, eine Überlegung die auch Friedrich Schiller anstellt, wenn er schreibt, dass Gefühle etwas zeitlich Begrenztes sind. Außerdem sind sich beide bewusst, dass ihre Vorstellungen von einem „Wechselspiel“, von einem „Oszillieren“, Skizzen eines utopischen Idealzustandes sind, der momentan in weiter Ferne zu sein scheint.

IV. Die Erzeugung von Bedeutung am Theater nach Erika Fischer-Lichte

Die dreibändige Buchreihe „Semiotik des Theaters“ von Erika Fischer-Lichte, nach der hier gearbeitet wird, ist in der ersten Auflage 1983 erschienen und wurde 1988 als durchgesehene Auflage neu herausgebracht. Seitdem wurde der Text unverändert mehrmals neu aufgelegt, zuletzt 2007. So umfassend und nützlich das Werk zur Erfassung der bedeutungserzeugenden Codes am Theater ist, so soll an dieser Stelle angemerkt werden, dass durch mangelnde Reflexion an etlichen Stellen rassistische und sexistische Stereotype reproduziert werden. So schreibt Erika Fischer-Lichte auf Seite 123 in Bezug auf das Kostüm der darstellenden Person, dass Kleidung die Nationalität und regionale Zugehörigkeit der Rollenfigur anzeigen kann und nennt als Beispiel unter anderem die nationale Tracht eines Mexikaners. Es ist unwahrscheinlich, dass die tatsächliche Tracht eines Mexikaners oder einer Mexikanerin vom Publikum eines mitteleuropäischen Kulturkreises zweifelsfrei erkannt wird, da in Mexiko, wie in allen Kulturen und Regionen, zahlreiche unterschiedliche Trachten getragen werden. Wahrscheinlicher ist, dass „der Mexikaner“ anhand von Kleidungsstücken und Accessoires dargestellt wird, die in unserem mitteleuropäischen Kulturkreis als „mexikanisch“ gelten, die

aber mit einer tatsächlichen mexikanischen Tracht vermutlich wenig gemein haben. Erika Fischer-Lichte fehlt hier das Problembewusstsein für die Problematik, die dahinter steht, wenn weiße Menschen Personen darstellen, die aus Kulturen die Unterdrückung erfahren kommen und sich zu diesem Zweck klischeehafter Bilder bedienen. An anderer Stelle schreibt sie, dass „schwarze Hautfarbe als Zeichen für Zugehörigkeit zur schwarzen Rasse“ (2007: 100) gelte, auffallend ist auch, dass Erika Fischer-Lichte die in vielerlei Hinsicht problematische Praxis des „Blackfacings“ mit keinem Wort erwähnt.

Im Abschnitt über die gestischen Zeichen einer Person formuliert sie den Satz: „Wenn eine Frau jedoch mit den Wimpern klimpert, einen Schmolmund zieht, den Kopf schräg legt und sich immer wieder mit der Hand zärtlich ins Haar greift, werden die meisten Mitglieder unserer Kultur dies als typisch weibliches Verhalten bezeichnen, entsprechende Gesten bei einem Mann aber kaum zu tolerieren vermögen.“ (ebd.: 72) Die Reproduktion von sexistischen Bildern ist hier selbsterklärend und muss nicht mehr diskutiert werden, erwähnt werden soll, dass Erika Fischer-Lichte immer wieder darauf hinweist, dass ein Code, etwa die Frisur, die Maske, die paralinguistischen Zeichen oder auch das Kostüm auf die Geschlechterzugehörigkeit verweist, sie denkt dabei offensichtlich in einem rein binären System, in dem es ausschließlich Männer und Frauen gibt und in dem Männer und Frauen klar voneinander unterscheidbar sind, etwa durch die Frisur oder die Kleidung. Es gibt heutzutage immer mehr Menschen die auch öffentlich zu ihrer nicht-binären Identität stehen, das Beharren auf einer Kategorisierung nach Geschlecht scheint nicht sinnvoll.

Stereotype gehören zum Theater dazu, sie sind notwendig, um die dargestellten Rollenfiguren zu verdeutlichen und dem Publikum eine schnelle Einschätzung der Situation zu geben. Hier stellt sich die Frage, welche Gruppen von Menschen zu welchem Zweck und in welchem Zusammenhang stereotyp dargestellt werden. Die Machtverhältnisse innerhalb der Gesellschaft im Blick zu behalten, ist sinnvoll. Es macht einen Unterschied, ob marginalisierte Personengruppen durch stereotype Darstellungen diskriminiert werden oder ob Personengruppen, die Macht haben, ins Lächerliche gezogen werden. In der „Proletenpassion 2015ff.“ werden in der Station der Bauernkriege die Aufständischen als wilde Horden dargestellt, im Gesamtkontext des Stückes ist deutlich, dass durch die stereotyp dargestellte Wildheit die Verzweiflung zum Ausdruck gebracht wird und keinesfalls der bäuerliche Stand lächerlich gemacht wird. An anderer Stelle verkörpert Claudia Kottal, als weiblich gelesene Person, den Innenminister von Zar Nikolaus II., die Kategorisierung nach Geschlecht wird hier aufgeweicht. Da das Theater ein Spiegel der Gesellschaft ist, finden sich

im Theater dieselben Codes, die in der Gesellschaft produziert werden, gleichzeitig kann kritisiert werden, wenn diskriminierende Codes der Gesellschaft im Theater unreflektiert reproduziert werden.

Im ersten Buch ihrer dreibändigen Buchreihe „Semiotik des Theaters“ erläutert Erika Fischer-Lichte die unterschiedlichen „Codes“ am Theater, die Bedeutung erzeugen detailliert. Theater beschreibt sie als ein kulturelles System, das in den verschiedensten Kulturen gespielt wird. Andere kulturelle Systeme sind beispielsweise Ackerbau, Jagd, Hausbau, Kleidungsvorschriften, Sprache, Recht oder Mythen. Einerseits ist Theater ein kulturelles System neben anderen, andererseits ein kulturelles System sui generis, das sich von anderen kulturellen Systemen grundlegend unterscheidet. (2007: 7f.)

In einem kulturellen System wird Bedeutung über die Herstellung von Zeichen generiert, die sinnlich wahrnehmbar sind, etwa Laute, Handlungen oder Gegenstände. Dabei stehen die Bedeutungen, die ein kulturelles System hervorbringt, häufig zueinander im Zusammenhang, weil sie sich auf der Grundlage desselben Codes konstituieren. Erika Fischer-Lichte schreibt, dass der Code ein „Regelsystem zur Hervorbringung und Interpretation von Zeichen bzw. Zeichenzusammenhängen“ (ebd.: 10) sei. Wenn die Mitglieder einer Kultur sich auf denselben Code beziehen, entstehen gemeinsame Bedeutungen, hingegen entstehen divergierende Bedeutungen, wenn unterschiedliche Gruppen unterschiedliche Codes auf dasselbe Zeichen anwenden. Dabei können interne Codes, die einem kulturellen System zugrunde liegen und externe Codes, die mehreren kulturellen Systemen einer Kultur zugrunde liegen, voneinander unterschieden werden. Im Theater wird Bedeutung auf der Grundlage des internen Codes erzeugt. Geregelt wird im internen Code welche Zeichen bedeutungstragend sind, wie diese Zeichen kombiniert werden und welche Bedeutung diese Zeichen in einem bestimmten Kontext oder isoliert haben. (ebd.: 9f.)

Erika Fischer-Lichte bricht das kulturelle System Theater auf zwei Konstituenten herunter: Schauspieler:in und Zuschauer:in. Dabei ist impliziert, dass die darstellende Person nicht als Person A auftritt, sondern eine Rolle einnimmt, etwa X. Die Minimalvoraussetzung für Theater besteht damit aus einer Person A, welche X präsentiert, während Z zuschaut. Dabei nimmt A ein bestimmtes Äußeres an, agiert auf eine bestimmte Weise und in einem bestimmten Raum um X darzustellen und um etwas auszusagen, was einzig auf X zu beziehen ist. (ebd.: 16ff.)

Um das Theater als bedeutungserzeugendes System zu verstehen, muss zunächst der Code beschrieben und analysiert werden. Die erste Schwierigkeit ist methodischer Art, da im Theater in verschiedenen Kulturen, Epochen, sozialen Schichten und Gattungen unterschiedliche Zeichen in unterschiedlicher Kombination und mit unterschiedlichen Bedeutungen zum Einsatz kommen. Im japanischen Nô-Theater werden etwa Masken verwendet und damit auf mimische Zeichen verzichtet, im pantomimischen Theater wird auf Sprache verzichtet, verschiedene Formen des Straßentheaters verzichten auf Dekoration, die Oper andererseits schreibt musikalische Zeichen zwingend vor. Es gibt eine Vielzahl von theatralischen Codes, die systematische Untersuchung des Codes enthält alle möglichen Elemente, die in den unterschiedlichen Theaterformen vorkommen könnten. Der theatralische Code entspricht keiner realen Theaterform, sondern ist ein theoretisches Konstrukt, aus welchem immer nur bestimmte Zeichen realisiert werden. (ebd.: 21f.)

In der „Proletenpassion“ spielen die Zeichen des Bühnenraumes, und zwar sowohl die Zeichen der Dekoration, als auch jene der Requisiten, eine eher untergeordnete Rolle. Auch alle Zeichen, die sich auf die darstellende Person beziehen, sind nicht sehr relevant. In der „Proletenpassion 2015ff.“ sind diese Codes präsenter. Für beide Stücke gilt es, ein besonderes Augenmerk auf die Zeichen der Musik zu legen, diese stehen prominent im Vordergrund, mehr als es in Theaterstücken sonst üblich ist. Diese Hervorhebung der Zeichen der Musik sind eine Eigenheit und Einzigartigkeit der Stücke.

a. Die Tätigkeit der darstellenden Person

Erika Fischer-Lichte führt aus, dass die Tätigkeit der darstellenden Person linguistische, paralinguistische, mimische, gestische und proxemische Zeichen umfasst. Musik und Geräusche, die ebenfalls von den darstellenden Personen erzeugt werden können, werden speziell aufgeführt. Die einzelnen Zeichen können sich dabei auf drei unterschiedliche Arten aufeinander beziehen: sie können sich gegenseitig verstärken und unterstützen, sie können einander widersprechen oder sie stehen in keiner erkennbaren Beziehung zueinander. (ebd.: 31, 93)

Sprachliche Zeichen: Linguistische Zeichen

Die Sprache als bedeutungserzeugendes System ist das ausgiebigst untersuchte Zeichensystem. Die Sprachwissenschaft, die Rhetorik und die Poetik bemühen sich seit Jahrtausenden die Frage zu beantworten, nach welchen Regeln, mit welchen Mitteln, auf welche Weise, ... Sprache Bedeutung erzeugt. Die Vielzahl an Theorien ist schwer

überschaubar, Erika Fischer-Lichte erwähnt die Definition von Ferdinand de Saussure, da diese die Basis für viele weitere semiotische Untersuchungen bildet. Nach seiner Definition besteht das sprachliche Zeichen, das Wort, aus zwei Faktoren: dem *signifiant* und dem *signifié*, dabei ist der *signifiant* die Lautfolge eines Wortes und der *signifié* die Vorstellung, die dieser Lautfolge zugeordnet ist. Diese Zuordnung eines *signifié* zu einem *signifiant* gilt für alle Mitglieder einer Sprachgemeinschaft, sie ist das Ergebnis einer Verabredung, kann nicht von einem einzelnen aufgehoben werden und ist innerhalb einer gegebenen historischen Sprache relativ stabil. Die Sprache lässt sich in kleinste Einheiten zerlegen, die kleinsten bedeutenden Einheiten sind Wörter, die durch eine geregelte Kombination der kleinsten unterscheidenden Einheiten – Phoneme – gebildet werden. Sprache lässt sich durch Worte und durch Schrift realisieren. (ebd.: 31ff.)

In der „Proletenpassion 2015ff.“ wird Sprache gesungen, gesprochen und geschrieben realisiert, je nachdem welche Aussage getroffen werden soll. Zu den schriftlich umgesetzten Zeichen gehören einzelne kleine Plakate, die während der Aufführung hochgehalten werden, um den gesprochenen oder gesungenen Zeichen etwas hinzuzufügen oder zu korrigieren. Außerdem die Transparente im Bühnenraum, die die Entwicklung des Widerstandes über die Jahrhunderte repräsentieren und die Kartons die auf der Bühne stehen und das Wort REVOLUTION bilden. In der „Proletenpassion“ wird ebenfalls gesungen und gesprochen. Für die Musikgruppe Schmetterlinge liegt der Fokus auf den Liedern, gesprochene wird jeweils eine kurze Einleitung zu den einzelnen Stationen, um die jeweilige historische Situation nachvollziehen zu können. Schriftlich umgesetzte Zeichen werden erst auf den zweiten Blick deutlich, nämlich mit Blick auf das Programmheft zur Uraufführung, sowie die Begleithefte in den Plattenpackungen, beziehungsweise später CD-Packungen. Die, in der Konzertsfassung gesprochenen, Einleitungen der Stationen sind hier abgedruckt, außerdem sämtliche Liedtexte, wodurch das Stück für das Publikum leichter verständlich ist und manches nachgelesen werden kann.

Sprachliche Zeichen: Paralinguistische Zeichen

Paralinguistische Zeichen sind alle vokal erzeugten Laute, die keine linguistischen, keine musikalischen und keine ikonisch vokalen Zeichen sind, wie Hundegebell oder Vogelgezwitscher. Paralinguistische Zeichen stellen einen Komplex von Merkmalen dar, der sich aus auditiven Merkmalen, also Tonhöhe, Tonstärke, Höhenverlauf, Dauer, Artikulation, Betonung, Qualität, Rhythmus, Resonanz und Tempo und Substanzmerkmalen, wie Intensität, Zeit, Grundfrequenz und Grundfrequenzverlauf zusammensetzt. Unter paralinguistische

Zeichen fallen jene stimmlichen Qualitäten, die Rückschlüsse über das Alter, den Gesundheitszustand, die Stimmung, etc. zulassen. Eine junge Schauspieler*in kann eine alte Frau spielen, indem sie mit dünner und zittriger Stimme spricht. Paralinguistische Zeichen werden in Zeichen, die in Kombination mit linguistischen Zeichen auftreten und Zeichen, die nicht sprachbegleitet sein müssen, wie etwa Lachen, Weinen oder Laute wie „hm“, unterschieden. Die meisten Zeichen gehören zu der Kategorie der paralinguistischen Zeichen, die in Kombination mit linguistischen Zeichen auftritt. Das wichtigste Merkmal in diesem Komplex ist jenes der Betonung. Der Satz „Sie ging die Straße hinunter“ kann ebenso eine Frage wie eine Feststellung oder ein Ausruf sein. Auf der Ebene des Subjekts finden sich vielfältige paralinguistische Zeichen, einerseits Zeichen, die das Subjekt zu einer Gruppe zugehörig zeigen, etwa der Akzent und andererseits Zeichen, die das Subjekt als Individuum betreffen, etwa welche Gefühle jemand gerade empfindet oder ausdrücken will. Innerhalb einer Sprachengemeinschaft gibt es eine hohe Übereinstimmung in der Interpretation eines Satzes, ob der Satz ängstlich, traurig oder wütend gesprochen wird. (ebd.: 36ff.)

In den Stücken „Proletenpassion“ und „Proletenpassion 2015ff.“ nehmen die darstellenden Personen oft entweder die Rolle einer unterdrückten Person oder die Rolle einer unterdrückenden Person ein. Paralinguistische Zeichen kommen immer wieder zum Einsatz um die jeweilige Rolle zu verdeutlichen. Bei dem Lied „Hitlers Blues“ in der Station des Faschismus singen sowohl Claudia Kottal als auch Willi Resetarits abgehackt und mit verstellter Stimme und verdeutlichen so Adolf Hitler. Im Vergleich von „Proletenpassion“ und „Proletenpassion 2015ff.“ fällt auf, dass die Schmetterlings, die keine schauspielerische Ausbildung haben, paralinguistische Zeichen weniger zum Einsatz bringen, als das Theaterensemble der Neuinszenierung. Andere Beispiele für paralinguistische Zeichen in der Neuinszenierung sind das Verstellen der Stimme von Bernhard Dechant um Thomas Münzer zu verkörpern, Claudia Kottal um Martin Luther zu verkörpern oder Tim Breyvogel und Bernhard Dechant in ihrem Dialog als General Moltke und General Thiers, wo die beiden einen preußischen und einen französischen Akzent imitieren. Der Akzent als Stilmittel wird auch in der „Proletenpassion“ eingesetzt, etwa bei dem Lied „Der Mächtelmöchtel“, das Willi Resetarits mit französisch Akzent singt. In der „Proletenpassion 2015ff.“ wird außerdem zweimal ein Megaphon verwendet, einmal von Knarf Rellöm in der Station der französischen Revolution, einmal von Tim Breyvogel im Epilog um das Publikum bei der Rede des Marktes zum Widerstand aufzurufen. Die Stimmen von Knarf Rellöm und Tim Breyvogel werden durch das Megaphon verzerrt wiedergegeben.

Kinesische Zeichen: Mimische Zeichen

Während Geräusche und Sprache unterbrochen werden können, kann das Gesicht auch in der Ruhe Informationen preisgeben und bringt ununterbrochen Zeichen mit unterschiedlichen Bedeutungen hervor. Die Frage, ob es eine allgemeingültige Verbindung zwischen Gesichtsausdruck und Emotion gibt, ist nicht endgültig beantwortet. Erika Fischer-Lichte schreibt, dass nach dem momentanen Stand der Forschung die These der Allgemeingültigkeit mit den überzeugenderen Argumenten vertreten zu werden scheint. Einem Set von Gesichtsbewegungen können feste Bedeutungen zugeordnet werden, wobei die Sets nahezu beliebig miteinander kombiniert werden können, etwa Angst-Augen mit einem neutralen Mund oder ein Wut-Mund mit Überraschungs-Augen, etc. Die Bedeutung, die aus der Kombination von Sets mit unterschiedlichen Bedeutungen generiert wird, kann die betreffende Emotion abschwächen oder eine Mischung aus unterschiedlichen Emotionen andeuten. Zudem kann das Gesicht Informationen auch zurückhalten oder ein nicht verspürtes Gefühl simulieren. Eine Emotion kann dabei übertrieben, untertrieben, neutralisiert oder maskiert werden. Die Kontrolltechniken werden bereits in der Kindheit gelernt und sind von den statischen Merkmalen einer Person (Alter, Geschlecht, Größe, etc), von den statischen Merkmalen der Umgebung (ob die Person auf einer Hochzeit ist oder bei einem Einstellungsgespräch), von vorübergehenden Merkmalen (welche soziale Rolle die Person gerade einnimmt) und von vorübergehenden regelmäßigen Vorfällen einer sozialen Interaktion (ein Auftritt oder ein Abtritt, Zuhören, Konversation, etc.) abhängig. Erika Fischer-Lichte betont, dass im Theater, im Gegensatz zu einem Film, bei der Darstellung von mimischen Zeichen die Schwierigkeit besteht, dass der Schauspieler immer in normaler Körpergröße in einiger Entfernung zum Publikum agiert und es damit nahezu unmöglich ist, die mimischen Zeichen präzise zu erfassen. Mimische Zeichen können daher nur in räumlich begrenzten Theatern wie Kammer- oder Zimmertheatern eingesetzt werden. In großen Räumen kann auch gänzlich oder zum Teil auf mimische Zeichen verzichtet werden, etwa wenn Masken oder Halbmasken eingesetzt werden. Der jeweilige Gesichtsausdruck kann auch erschlossen werden, wenn die übrigen Zeichensysteme in diesem Sinne wirken. Wenn die darstellende Person A, X durch die paralinguistischen, gestischen und proxemischen Zeichen wütend erscheinen lässt, wird das Publikum auch das Gesicht als wütend wahrzunehmen glauben. Die darstellende Person bringt tatsächlich die mimischen Zeichen für Wut hervor, in dem Wissen, dass diese Zeichen nur unzureichend wahrgenommen werden, aber verstärkend für die übrigen Zeichen wirken. (ebd.: 48ff.)

In der „Proletenpassion“ werden mimische Zeichen wenig bis gar nicht eingesetzt, vereinzelt gibt es kleine Szenen in denen einzelne Personen mimische Zeichen einsetzen, etwa um Überraschung oder Ärger zu symbolisieren. In der „Proletenpassion 2015 ff.“ wird mehr mit mimischen Zeichen gearbeitet, besonders auffallend ist eine der letzten Szenen des Stückes innerhalb des Exkurses zum Neoliberalismus. Hier liest Knarf Rellöm kurze Sätze vor, denen gemein ist, dass sie um den Begriff „Markt“ kreisen. Etwa: „Schuldenkrise verunsichert Märkte.“ „Märkte zittern vor Linksruck.“ „Japan überrascht Märkte.“ „Ungarn enttäuscht Märkte.“ „Nordkorea beunruhigt Märkte.“ Claudia Kottal, Tim Breyvogel und Bernhard Dechant reagieren auf diese Sätze mit mimischen und gestischen Zeichen, um die den Märkten zugeschriebenen Attribute zu verdeutlichen. Hier liegt der Fokus ganz zentral auf der Gestik und Mimik der darstellenden Personen und kann auch im Publikum gut wahrgenommen werden.

Kinesische Zeichen: Gestische Zeichen

Im Theater sind gestische Zeichen von besonderer Wichtigkeit, Erika Fischer-Lichte schreibt, dass kein Theater auf die Körperlichkeit der darstellenden Personen verzichten kann. Marcel Mauss veranschaulicht in einem 1934 gehaltenen Vortrag, dass nicht nur kommunikative Gesten kulturabhängig sind, sondern auch Techniken wie Schlafen, Bewegung, Körperpflege, Nahrungsaufnahme, etc. Gestische Zeichen werden durch soziales Lernen erworben und sind damit kulturspezifisch. Grundsätzlich lassen sich gestische Zeichen in zwei Kategorien teilen, entweder sie dienen der Kommunikation und Interaktion oder der Erfüllung einer Intentionalität, etwa um einen Gegenstand herzustellen. Sprachbegleitende gestische Zeichen stehen in einer engen Wechselbeziehung mit den paralinguistischen Zeichen, es kann sich etwa die Kopfhaltung verändern, wenn ein neues Thema angesprochen wird. Die sprachersetzenden gestischen Zeichen hingegen erzeugen Bedeutung ohne linguistische Zeichen zu verwenden, etwa Gesten in den Zeichensprachen von Gehörlosen oder in manchen indigenen nordamerikanischen Stämmen. Dabei können darstellende sprachersetzende gestische Zeichen, ikonische gestische Zeichen und Symbole unterschieden werden. Jede Kultur hat eine Reihe von Gesten entwickelt, die spezifisch für ein bestimmtes Lebensalter sind, den sozialen Status anzeigen oder auf den Beruf einer Person hinweisen. Die gestischen Zeichen werden durch die Kleidung, als ein weiteres kulturelles System, unterstützt. Eine besonders wichtige Funktion erfüllen gestische Zeichen, um Stimmungen, Gemütsbewegungen und Emotionen zum Ausdruck zu bringen. Hier gelten dieselben Anwendungs- und Verstellungsregeln, die im Zusammenhang mit mimischen Zeichen

beschrieben worden sind. Die Zeichen können zur Übertreibung, Untertreibung, Neutralisierung und Maskierung einer Emotion eingesetzt werden. Die Verbindung von gestischen Zeichen und bezeichneter Emotion ist kulturabhängig. Die gestischen Codes im Theater gründen zwar auf den gestischen Codes der Gesellschaft, stellen jedoch in den meisten Fällen von diesen unterschiedene spezifische theatralische Codes dar. Auf der Subjektebene können etwa Codes angewandt werden, die eine Aussage über das Alter, die körperliche Verfassung oder den Sozialstatus treffen. Bei Berthold Brecht wird die Ausbildung einer Gestik postuliert, welche die darstellende Person als Angehörige einer bestimmten sozialen Klasse ausweist. (ebd.: 60ff.)

Ein unübersehbares gestisches Zeichen in beiden Fassungen der Proletenpassion ist das Darstellen des Hitler-Grußes. In beiden Fassungen wird der Gruß abgeändert, dennoch ist deutlich, welches gestische Zeichen dargestellt wird. Ein anderes Beispiel für den Einsatz von gestischen Zeichen ist die erhobene Faust der Marianne in der Station der französischen Revolution oder ebenfalls eine erhobene Faust in der Station der russischen Revolution in der „Proletenpassion 2015ff.“. In der Neuinszenierung kommen auch gestische Zeichen zum Einsatz um einen Dialog zwischen zwei Journalisten, die von der Erstürmung der Bastille berichten, zu verdeutlichen, hier verwenden Bernhard Dechant und Tim Breyvogel ihre Hände um Headsets mit Mikrofonen darzustellen. In der Originalfassung kommen gestische Zeichen etwa beim „Lied der Kleingläubigen“ in der Station der russischen Revolution zum Einsatz, hier setzt Willi Resetarits gestische Zeichen dazu ein, Feigheit und Zurückhaltung darzustellen um jene Stimmen zu verdeutlichen, die gegen den Sturz des Zaren argumentiert haben. Insgesamt ist der Einsatz von gestischen Zeichen in der Originalfassung zurückhaltender.

Kinesische Zeichen: Proxemische Zeichen

Kinesische Zeichen bekommen erst eine Bedeutung, wenn sie auf den umgebenden Raum bezogen werden. Proxemische Zeichen können im Wesentlichen in zwei Gruppen differenziert werden: Zeichen, die sich als Abstand zwischen zwei Personen und als Veränderung dieses Abstandes realisieren und Zeichen, die sich als Bewegung durch den Raum realisieren. Der als angemessen geltende Abstand zwischen zwei Menschen ist in jeder Kultur geregelt: einerseits auf der Ebene der Kommunikationssituation und andererseits auf der Ebene des Verhältnisses zwischen den kommunizierenden Personen. Welcher Abstand in welcher Situation und zwischen welchen Personen als angemessen wahrgenommen wird, unterscheidet sich zwischen unterschiedlichen Kulturen beträchtlich. Im Theater kann der

Abstand zwischen den Darstellenden A und B das Verhältnis zwischen den Rollenfiguren X und Y verdeutlichen. Die Bewegung durch den Raum findet auf eine bestimmte Art und Weise statt, hier gelten die Erläuterungen zu gestischen Zeichen, außerdem dient sie einem bestimmten Zweck, etwa zu einem Ort hin oder von einem Ort weg. Damit die Bewegung interpretierbar ist, muss sie immer auf den Raum bezogen werden, in dem sie stattfindet. Erst durch die Bedeutungen des Bühnenraumes erhält die Bewegung ihre Bedeutung, etwa das Schlendern durch einen Park oder das Stürmen des Winterpalais. (ebd.: 87f.)

Die Bühne der „Proletenpassion 2015ff.“ ist mit den Kartons und den Musikinstrumenten ziemlich ausgefüllt und lässt den Ensemble-Mitgliedern nur einen begrenzten Handlungsspielraum für die Umsetzung proxemischer Zeichen. Es ist auffallend, dass die Bewegung immer wieder nach oben geht, etwa wenn der König eine Leiter erklettert, um vor dem wütenden Bauern zu fliehen oder wenn eine Hebebühne verwendet wird, auf welcher zwei Mitglieder der Mont Pelèrin Society die Verbreitung neoliberaler Ideen besprechen. Ein anderes auffallendes proxemische Zeichen ist der Lauf mit zwei Fahnen zu Beginn des Stückes von Tim Breyvogel und Bernhard Dechant. Die beiden laufen mit zwei großen, roten Fahnen im Kreis um den Zuschauerraum herum und kreuzen einander in der Mitte der Bühne, anschließend schwingen sie die Fahnen über den Köpfen des Publikums. In der Originalfassung gibt es mehrere kurze Tanzeinlagen, etwa ein kurzer Cancan in der Station der französischen Revolution von Beatrix Neundlinger, Georg Herrnstadt und Willi Resetarits. Bei dem „Lied vom Gespensterzug“ in der Station der Pariser Kommune laufen Willi Resetarits und Beatrix Neundlinger geduckt über die Bühne und verstecken sich immer wieder hinter den anderen Mitgliedern der Gruppe. Ähnlich in der Neuinszenierung, wo sich bei diesem Lied Claudia Kottal, Tim Breyvogel und Bernhard Dechant hinter Regenschirmen verstecken und über die Bühne huschen. In der konzertanten Version der „Proletenpassion“ kommen insgesamt weniger proxemische Zeichen zum Einsatz, als in der „Proletenpassion 2015ff.“, die Schmetterlinge bleiben über weite Strecken auf ihren Plätzen auf der Bühne. In der theatralen Version der „Proletenpassion“ dürften proxemische Zeichen mehr zum Einsatz gekommen sein. Ähnlich ist es bei der „Proletenpassion 2015ff.“, wenn Eva Jantschitsch als Gustav mit ihrer Band ein Konzert mit den Liedern des Stückes gibt, werden proxemische Zeichen deutlich weniger eingesetzt.

b. Die Erscheinung der darstellenden Person

Erika Fischer-Lichte führt an, dass das Publikum den darstellenden Personen bereits eine bestimmte Identität zuschreibt, wenn diese die Bühne betreten, aufgrund der Informationen, die im Augenblick des Erscheinens enthalten sind. Die Rollenfigur X bekommt eine vorläufige Identität, aufgrund des besonderen Aussehens der darstellenden Person A. Nach George Herbert Mead ist Identität als Produkt eines Kommunikationsprozess zu verstehen, wobei zwei Bedingungen die Ausbildung von Identität konstituieren: einerseits die Unterordnung unter die Gemeinschaft und andererseits die Unterscheidung von anderen Mitgliedern dieser Gemeinschaft. Im Theater kommt der Erscheinung der darstellenden Person besondere Bedeutung zu, da die Erscheinung das erste wahrgenommene Zeichen ist und auch über einen längeren Zeitraum präsent ist, als die anderen bisher genannten Zeichen. (ebd.: 94ff.)

Maske

Als Maske wird derjenige Zeichenzusammenhang verstanden, der Gesicht und Gestalt der Rollenfigur ausmacht. Die Maske bezieht sich auf natürlich gegebene Phänomene, im Gegensatz zu den bisher besprochenen Zeichen. Allerdings kann es mit dem Wunsch der Mitglieder einer Kultur von der Gesellschaft anerkannt zu werden, zu einer Veränderung der natürlichen Phänomene kommen. Eine vorübergehende Veränderung des Gesichts und der Gestalt kann durch das Bemalen, das Schminken erreicht werden. Eine dauerhafte Veränderung bringen Verfahren wie das Tätowieren, Zufügen von Narben, Verstümmeln oder Deformation einzelner Körperteile, oder plastische Chirurgie. Da die Maske der darstellenden Person A Gesicht und Gestalt der Figur X bestimmt, kann sie als Zeichen für das Alter, die Herkunft oder den Gesundheitszustand von X gedeutet werden, die soziale Stellung von X deutlich machen oder auf den Charakter von X verweisen. Die Theatermaske einer Rollenfigur kann nur richtig verstanden werden, wenn der zugrundeliegende kulturelle Code ebenfalls verstanden wird. Neben der Schminkmaske wird im Theater auch die starre Maske eingesetzt, um die Trägerin oder den Träger zu verwandeln. Das Aufsetzen einer Maske bedeutet für die anwesende Gemeinschaft, dass diese Person nun die Identität der Maske übernimmt. Zu der kultischen Funktion der Maske kommt eine praktische Funktion, nämlich dass die Schauspielenden durch die Verwendung von Masken mehrere Rollen übernehmen können. (ebd.: 100ff.)

Die starre Maske wird in der „Proletenpassion 2015ff.“ einmal in der Station der Bauernkriege eingesetzt um den Bauernjörg zu verkörpern, außerdem klebt sich Claudia

Kottal in der Station des Faschismus einen Oberlippen-Bart auf, wenn sie das Lied „Hitlers Blues“ singt. In der „Proletenpassion“ kommen weder eine starre Maske noch eine Schminke zum Einsatz, nur beim Lied „Hitlers Blues“ kommt auch hier ein aufgeklebter Bart zum Einsatz.

Frisur

In vielen Kulturen ist das Haar, ebenso wie das Gesicht und die Gestalt, nicht nur ein natürlich-biologisches Merkmal, sondern wird auch als Zeichen für charakterliche Eigenschaften gedeutet. Da das Haar beliebig veränderbar ist, ist die Frisur geeignet, als Zeichen für die soziale Stellung zu fungieren. Sie kann auf unterschiedliche Besonderheiten einer Person hinweisen, etwa die Klassenzugehörigkeit, den sozialen Status, den Beruf, die Nationalität, die regionale Zugehörigkeit oder die Zugehörigkeit zu einer Religionsgemeinschaft. Zudem kann die Frisur anzeigen, dass ihre Trägerin oder ihr Träger sich in einer besonderen Situation befindet, beispielsweise tragen Soldaten oft andere Frisuren als Zivilisten. Erika Fischer-Lichte betont, dass es kulturabhängig ist, ob die geltenden Vorschriften befolgt werden müssen oder dagegen verstoßen werden kann. In der hiesigen Kultur gibt es etwa keinerlei verbindliche und wenige unausgesprochene Regeln, welche Frisur angemessen ist, es kann nahezu jede Frisur als Zeichen der individuellen Identität verstanden werden. (ebd.: 111ff.)

Weder in der „Proletenpassion“ noch in der „Proletenpassion 2015ff.“ wird die Frisur als Teil der Inszenierung auffallend eingesetzt. Ausnahme ist das Tragen einer Perücke aus weißem, lockigen Haar von Georg Herrnsdorf in der Station der französischen Revolution in der Originalfassung. In der „Proletenpassion 2015ff.“ gibt es eine Szene in der Bernhard Dechant als wütender Bauer eine zerzauste Frisur hat, damit soll vermutlich die Wut und Wildheit dieser Figur unterstrichen werden. In beiden Stücken nehmen Kopfbedeckungen aller Art eine wichtige Rolle ein. In der „Proletenpassion“ gelingt die Stände-Zuordnung von Thomas Münzer und Martin Luther durch die Kopfbedeckungen, General Moltke und General Thiers tragen länderspezifische Hüte in der Station der Pariser Kommune und Adolf Hitler hat einen braunen Filzhut auf. In der Neuinszenierung trägt Tim Breyvogel als König in der Station der Bauernkriege eine Krone aus Karton, während Claudia Kottal eine Bischofsmütze aus Karton aufsetzt, General Thiers trägt auch in dieser Fassung einen passenden Hut, beim Exkurs Kommunismus hat Tim Breyvogel als Kommunist Marx eine Kappe auf und Tim Breyvogel wickelt sich als Zar in der Station der russischen Revolution ein rotes Tuch um den Kopf.

Kostüm

Erika Fischer-Lichte betont, dass das Kostüm durch die bessere Sichtbarkeit eine bessere Wahrnehmung als die Maske oder die Frisur bietet. Damit erfolgt durch das Kostüm meist die erste Identifizierung der verkörperten Rolle durch das Publikum. Nicht nur im Theater, sondern auch im sozialen Leben sind Kostüm und Rolle aufeinander bezogen. Eine bestimmte Rolle wird auch innerhalb der Gesellschaft durch das Tragen von bestimmter Kleidung verdeutlicht, ein weißer Kittel weist etwa auf eine Ärztin oder einen Arzt hin. Kleidung informiert relativ schnell und umfassend über die Rolle, die die Person spielen will. Im sozialen Leben kann zwischen praktischen Funktionen, um gegen Kälte, Hitze oder Nässe zu schützen und symbolischen Funktionen unterschieden werden. Im Theater ist nur die symbolische Funktion von Interesse. Hier kann Kleidung das Alter markieren, auf die Nationalität oder regionale Zugehörigkeit hinweisen, die religiöse Zugehörigkeit markieren, zwischen unterschiedlichen Klassen, Kasten oder Schichten differenzieren, den Beruf kennzeichnen, eine Zugehörigkeit zu unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppierungen markieren oder auf eine bestimmte Situation hinweisen. Neben der Charakterisierung der sozialen Identität kann Kleidung auch dem Ausdruck der individuellen Identität dienen, die lässt sich aber nur im Kontext einer bestimmten Kultur lesen. Außerdem kann durch Kleidung die momentane Verfassung oder Stimmung zum Ausdruck gebracht werden. Im Theater kann das Kostüm neben einer geographisch-klimatischen Zeichenfunktion auch eine historische Funktion übernehmen und anzeigen, in welcher Epoche das Stück spielt. Außerdem können mythologische Codes eingesetzt werden um etwa Gottheiten, Engel, Fabelwesen oder Tiere zu symbolisieren. Die, mittels Kostüms hergestellte Rollencharakterisierung betrifft meist nicht nur vereinzelte Eigenschaften einer Rollenfigur, sondern den Gesamtumriss der Rollenkonzeption. Mit der äußeren Erscheinung ist jedoch nur der Entwurf einer Identität gegeben, erst durch das Agieren der darstellenden Person wird die Rolle konkretisiert. (ebd.: 120ff.)

Sowohl in der „Proletenpassion“ als auch in der „Proletenpassion 2015ff.“ sind die Kostüme eher schlicht gehalten. In beiden Theaterstücken tragen die Personen auf der Bühne schwarze Kleidung, fallweise wird die einfache Basiskleidung mit einer Jacke oder einem Umhang verändert, um eine Rollenfigur darzustellen. Meist hilft das Kostüm bei der Zuordnung zur jeweiligen historischen Epoche oder zum jeweiligen Stand. In der „Proletenpassion“ trägt Herbert Tampier als Martin Luther eine lange schwarze Kutte und bei der Station der Pariser Kommune zieht sich Willi Resetarits als General Moltke einen Uniform-Jacke an. Auffallend ist, dass die Hüte, Kostüme und Requisiten in der „Proletenpassion“ in einem großen Korb

und auf einer Kleiderstange auf der Bühne gelagert werden und ganz offen genommen und angezogen, aufgesetzt oder umgebunden werden. Auch die „Proletenpassion 2015ff.“ kommt mit wenigen Kostümen aus, auffallend ist das rote T-Shirt von Bernhard Dechant mit der Aufschrift: „Wenn das Volk kein Brot hat, soll es Burger essen“, das er unter einer schwarzen Lederjacke trägt, die er im Laufe des Stückes auszieht. Bernhard Dechant hat in den einzelnen Vorstellungen unterschiedliche T-Shirts an. Auch Claudia Kottal zieht zwischendurch ihre Jacke aus, ebenso Tim Breyvogel, der dann als Proletarier beispielsweise nur noch ein weißes Unterhemd anhat. Außerdem trägt Didi Kern einen rot-gestreiften Bademantel über der schwarzen Basiskleidung. In der Neuinszenierung selbst kommt nur einmal ein Militärmantel für Tim Breyvogel als General Moltke zum Einsatz.

c. Der Raum

Die Raumkonzeption des Theaters

Erika Fischer-Lichte beschreibt, dass grundsätzlich zwei Arten von Spielorten unterschieden werden können: Räume, die als Theaterbau errichtet wurden und Räume, die für eine andere Funktion geschaffen wurden, aber vorübergehend oder dauernd als Theater verwendet werden. Wenn ein Raum verwendet wird, der ursprünglich zu anderen Zwecken errichtet wurde, ist die Tatsache, dass genau dieser Raum verwendet wird, ein Spezifikum, dass als Zeichen interpretiert werden kann. Die geistlichen Spiele im Mittelalter etwa, wurden entweder in der Kirche oder auf dem Marktplatz aufgeführt. Die Kirche weist auf die sakrale Funktion und Bedeutung der Aufführung hin, während die Verwendung des Marktplatzes dazu führte, dass Alltagswelt und heilsgeschichtliches Geschehen in eine Konstellation von wechselseitigem Bedeuten traten. Im 19. Jahrhundert beansprucht das Theater ein Bereich des „Guten, Wahren und Schönen“ zu sein, in dem das Bildungsbürgertum seine Identität leben konnte, vom übrigen gesellschaftlichen Leben abgegrenzt. Mittlerweile wird das Theater weniger als abgehobener Bereich verstanden, sondern als Teil des sozialen Lebens einer Gesellschaft. Theater kann sich auch in Räumen abspielen, die auf dieses soziale Leben bezogen sind, etwa auf Straßen und Plätzen, in öffentlichen Parks, in der U-Bahn, etc. Nach Erika Fischer-Lichte verdeutlichte der Auszug aus den Theatergebäuden im 19. Jahrhunderts die Folge der veränderten gesellschaftlichen Funktion des Theaters, die sich hier auch in der Neudefinition der Beziehung zwischen Publikum und Darstellenden manifestierte. Es werden unter anderem Formen erprobt, in denen das Publikum das Theater-Ensemble kreisförmig umschließen, das Ensemble mitten im Publikum spielt oder das Ensemble von Spielort zu Spielort zieht. (ebd.: 137ff.)

Die Theaterfassung der „Proletenpassion“ wurde 1976 im Auslandsschlachthof St. Marx uraufgeführt und wurde damit an einem Ort gespielt, der mit dem Proletariat in Verbindung gebracht wurde. Die konzertante Fassung der „Proletenpassion“ wurde ebenfalls immer wieder in Lagerhallen oder Fabrikhallen aufgeführt. Dabei stand die Verfügbarkeit und Leistbarkeit im Vordergrund. Die Auftritte wurden meist von politischen Organisationen vor Ort organisiert, die die Rahmenbedingungen geklärt haben. Bei der aufgezeichneten Aufführung fällt auf, dass zwischen Publikum und Musikgruppe keine räumliche Trennung ist. Der Publikumsraum scheint so voll besetzt zu sein, dass sich die Besucher:innen noch vor den vordersten Sesselreihen am Boden Platz gesucht hat. Die „Proletenpassion 2015ff.“ wird hauptsächlich im Werk-X aufgeführt, ein Theater, das mitten im zwölften Wiener Gemeindebezirk liegt und damit auch eher dem Milieu der Arbeiter:innenschaft nahe ist. Die konzertante Fassung der „Proletenpassion 2015ff.“ hat ebenfalls einige Auftritte außerhalb des Theaters gehabt, einmal zum Beispiel auf dem Wiener Volksstimmefest⁸, beim dreißigjährigen Jubiläum des Museums Arbeitswelt Steyr oder im Rhiz in Wien am Tag der Präsidentschaftsstichwahl zwischen Norbert Hofer und Alexander Van Der Bellen. Die Theaterfassung der „Proletenpassion 2015ff.“ wurde außerdem 2016 zum 40-jährigen Bestehen der Proletenpassion in der heutigen Arena gezeigt. Wo und auch wann das Stück gezeigt wird, kann als bedeutungserzeugender Code verstanden werden.

Der Bühnenraum

Der Bühnenraum ist der Raumabschnitt in welchem A agiert um X darzustellen, dabei handelt es sich nicht unbedingt um einen speziell abgegrenzten Raum. Der Bühnenraum legt durch die Lage, die Form und die Beschaffenheit bestimmte Bewegungen nahe und schränkt andere ein. Die Bewegungsabläufe von A um X darzustellen, werden beeinflusst davon ob die Bühne halbkreisförmig oder rechteckig ist, einen Sandboden oder einen Teppichboden hat, nach hinten ansteigt oder eben ist, etc. (ebd.: 142f.)

Der Bühnenraum: Dekoration

Der Bühnenraum beschreibt generell den Raum in dem sich X befindet, die Dekoration fungiert als Zeichen für einen speziellen Raum in dem sich X gerade aufhält, etwa ein Wald, Garten, Kerker, Wohnzimmer, etc. Das Theater ist grundsätzlich dazu genötigt, die Dekoration einen theaterspezifischen Codes betreffend, zu entwickeln, da es nicht möglich ist, etwa ein Schloss auf der Bühne zu errichten. Als Dekoration kann eine bemalte Leinwand dienen oder räumliche Objekte, die entweder den ganzen Raum darstellen oder einen Teil andeuten. Erika

⁸ Einmal jährlich stattfindendes Fest der Wiener KPÖ auf der Jesuitenwiese im Prater

Fischer-Lichte führt aus, dass die Dekoration einen Ort vage bezeichnen oder präzise charakterisieren kann. Die Zeichen der Dekoration lassen Rückschlüsse auf den Raum, in dem das Stück spielt, zu und häufig auch auf die Zeit in der das Stück spielt. Außerdem können sie auf eine bestimmte Situation oder Handlung hinweisen, eine bestimmte Stimmung erzeugen, symbolische Bedeutungen aktualisieren oder einer bestimmten Idee, einer bestimmten Weltauffassung, Ausdruck verleihen. (ebd.: 144ff.)

Auf der Bühne der „Proletenpassion 2015ff.“ stehen Kartons, welche aufeinander gestapelt das Wort „REVOLUTION“ bilden. Darüber hängen eine Vielzahl von Transparenten und Banner mit Sprüchen, wie auch auf Demonstrationen verwendet werden. Dabei sind ganz links Plakate, die in ihrer Gestaltung und ihrem Inhalt auf das Mittelalter verweisen, etwa mit dem Spruch „Omnia Sunt Comunia“ und ganz rechts Plakate, die von kürzlich stattfindenden Demonstrationen stammen könnten, mit Aussagen wie „Euer Studium war geschenkt, unseres wird jetzt beschränkt“. Die Dekoration der theatralen Version der „Proletenpassion 2015ff.“ macht mit dem ersten Blick auf die Bühne, die Grundthemen des Theaterstückes deutlich, außerdem geben die Plakate, durch die historische Anordnung, Auskunft über die immer wiederkehrenden Kämpfe für mehr Freiheit. In der konzertanten Version der „Proletenpassion“ gibt es kaum Dekoration, einzig ein Korb mit Requisiten und Kostümen steht mitten auf der Bühne. Bei der Uraufführung der Theaterfassung in der Arena dürfte das Bühnenbild ebenfalls schlicht gewesen sein.

Der Bühnenraum: Requisiten

Requisiten sind bei Erika Fischer-Lichte im Gegensatz zur Dekoration, jene Objekte an denen die darstellenden Personen Handlungen vollziehen. Sie erfüllen dabei unterschiedliche Funktionen, können etwa einen Gegenstand bedeuten oder eine Rollenfigur näher beschreiben. Dabei ist ein Requisit als Zeichen eines Zeichens zu interpretieren, es ist nicht nur ein Zeichen für den bedeuteten Gegenstand, sondern zugleich Zeichen für dessen mögliche Bedeutung. Die Sense in der Hand einer Rollenfigur, die sich als Bauer identifizieren lässt, hat eine andere Bedeutung als die Sense einer Rollenfigur die sich als Tod identifizieren lässt. Vor allem bei allegorischen Figuren ist diese Funktion wesentlich. Eine Handlung an einem Requisit kann außerdem eine symbolische Bedeutung haben, etwa wenn eine Krone abgenommen wird. Und schließlich kann ein Requisit auf eine allgemeine Idee, Ideologie oder Weltauffassung verweisen. (ebd.: 151ff.)

In der Neuinszenierung wird bei dem Lied „Die Frauen der Kommune“ mit Drumsticks und mit den Händen auf die Kartons, die das Wort „Revolution“ bilden, getrommelt, damit kommen diese als Requisiten zum Einsatz und dienen nicht mehr nur der Dekoration des Bühnenraumes. Andere Requisiten, die verwendet werden, sind unter anderem eine französische Fahne, eine Mistgabel, eine Leiter, ein paar Glasflaschen die Molotov-Cocktails darstellen, eine rote Armschleife und jede Menge kleingeschnittenes Papier im ersten Exkurs zur Geschichte des Geldes, welches auf der ganzen Bühne herumgeworfen wird. Die rote Armschleife erfüllt dabei die letztgenannte Aufgabe, sie verweist auf eine Ideologie. Auffallend sind die zwei großen, roten Fahnen, die einmal zu Beginn des Stückes und einmal in der Station der russischen Revolution zum Einsatz kommen. Zu erwähnen ist zudem der Einsatz des Sofas, das je nach Situation unterschiedliche Bedeutungen einnimmt, einerseits als Dekoration des Bühnenraumes, andererseits als Sofa in der Wohnzimmer-Atmosphäre am Anfang des Stückes und dann auch als Thron von Zar Nikolaus II. In der Station der Pariser Kommune werden außerdem Handzettel verteilt, um das Publikum zum Mitsingen des Liedes „Tot oder lebendig“ zu animieren. In der Originalfassung werden Requisiten sparsam eingesetzt, in der Station der französischen Revolution spielen Beatrix Neundlinger, Willi Resetarits und Georg Herrnstadt bei ihrem Cancan mit einem Gehstock, Willi Resetarits tänzelt in dieser Station noch mehrmals mit dem Gehstock. Sonst kommen in derselben Station noch zwei Zeitungen und ein großer, brauner Jutesack zum Einsatz. Interessant ist noch, dass in der „Proletenpassion“ die Congas mehrmals als Requisiten verwendet werden, um darauf Getränke abzustellen, etwa zwei Sektflöten bei dem Gespräch zwischen Krupp und Thyssen.

Der Bühnenraum: Licht

Erika Fischer-Lichte unterscheidet zwischen Licht und Beleuchtung, ersteres meint die Lichtverhältnisse, zweiteres verwendet sie um den technischen Apparat zu besprechen, mit dessen Hilfe Licht hervorgebracht wird. Sowohl natürliches als auch künstliches Licht kann auf seine praktische und auf seine symbolische Funktion gedeutet werden. Als praktische Funktion lässt sich das Sichtbarmachen eines Raumes bestimmen, davon abgesehen übernimmt Licht eine Vielzahl von symbolischen Funktionen. Eine grundlegende Zeichenfunktion des Lichtes auf der Bühne besteht darin, Licht zu bedeuten, etwa Sonnenlicht, Mondlicht, Kerzenlicht, etc. In der je spezifischen Art wie Sonnenlicht oder Mondlicht hervorgebracht werden, werden bereits unterschiedliche Möglichkeiten der symbolischen Bedeutung angedeutet. Mit Hilfe der Beleuchtung können einzelne Zeichen aus

ihrem Zusammenhang genommen und isoliert werden, etwa wenn nur das Gesicht oder nur ein Dekorationselement beleuchtet wird. Außerdem kann Licht, als selbstständiges Zeichen eingesetzt, eine Vielzahl von Bedeutungen konstituieren, etwa einen Ort darstellen, auf eine Tages- oder Jahreszeit verweisen, auf eine Situation oder Handlung verweisen und in Kombination mit Geräuschen sogar die darstellenden Personen vorübergehend ersetzen. Das Licht ist eines der wichtigsten Mittel, um eine bestimmte Atmosphäre oder eine bestimmte Stimmung zu schaffen oder eine bestimmte Idee zu vermitteln. Dunkelheit ist zum Beispiel im Bereich des Bösen angesiedelt. Berthold Brecht war es wichtig, in seinen Stücken das Licht als bedeutungserzeugendes System aus dem theatralischen Code zu entfernen und möglichst nur in seiner praktischen Funktion zur Ausleuchtung des Bühnenraumes einzusetzen. (ebd.: 155ff.)

Hier lässt sich eine gewisse Nähe der Proletenpassion zu Berthold Brecht bemerken. Beide Stücke arbeiten wenig mit unterschiedlichen Lichtstimmungen, in den meisten Szenen ist die Bühne voll ausgeleuchtet. Interessant ist, dass bei der „Proletenpassion 2015 ff.“ die Bühne ausgeleuchtet ist, wenn das Publikum den Saal betritt und die Plätze einnimmt. Das Theater-Ensemble befindet sich bereits auf der Bühne, einzelne trinken etwas oder unterhalten sich leise, Claudia Kottal schreibt etwas auf ein Schild. Durch die ausgeleuchtete Bühne werden vorbereitende Handlungen sichtbar gemacht und so dem Stück die theatrale Künstlichkeit genommen, es hat eher etwas von einer Wohnzimmeratmosphäre, in die das Publikum hineinschauen kann. In der „Proletenpassion 2015ff.“ werden während des Stückes nur sehr vereinzelt Spots verwendet um einzelne Handlungen hervorzuheben, etwa bei dem „Lied vom Gespensterzug“, wo der Gespensterzug beleuchtet wird, während die restliche Bühne dunkel ist. In der Konzertfassung der „Proletenpassion“ wird nach jeder Station das Licht ausgefadet, bevor in die nächste Station übergegangen wird, abgesehen davon ist die Bühne schlicht voll ausgeleuchtet, weitere Lichtstimmungen kommen bei der aufgezeichneten Aufführung nicht zum Einsatz. In der theatralen Version der „Proletenpassion“ dürfte mehr mit Licht gearbeitet worden sein, unter anderem auch mit Verfolgern und mit Spots um einzelne Figuren besonders hervorzuheben.

d. Nonverbale akustische Zeichen

Erika Fischer-Lichte beschreibt, dass akustische Zeichen verwendet werden können, um eine Rollenfigur darzustellen, etwa wenn diese körperlos ist, oder um einen Raum zu bedeuten. Nicht nur visuelle Zeichen konstituieren eine Umgebung, sondern auch akustische Zeichen.

Nonverbale akustische Zeichen können zwischen Musik und Geräuschen unterschieden werden; der Unterschied liegt dabei darin, dass Musik intentional hervorgebracht wird, während Geräusche eine Folge von natürlichen Vorgängen sind oder als Nebenprodukte anderer Tätigkeiten entstehen können. (ebd.: 162f.)

Die Proletenpassion ist in diesem Punkt ein Sonderfall, da die musikalischen Elemente ganz zentral für die beiden Stücke sind und auch nicht im nonverbalen Bereich verortbar, so wie Erika Fischer-Lichte dies hier beschreibt. Die Lieder und Liedtexte sind wesentlicher Bestandteil der Stücke und werfen die Frage auf, ob die Proletenpassion überhaupt im Bereich „Theater“ einzuordnen sind, oder ob es sich nicht eher um eine Form von Konzert handelt.

Geräusche

Nach Erika Fischer-Lichte werden absichtlich erzeugte Geräusche, die als Zeichen hervorgebracht und interpretiert werden, wie etwa Sirenengeheul oder das Klingeln einer Straßenbahn von unabsichtlich erzeugten, natürlich bedingten Geräuschen, die lediglich als Zeichen zu interpretieren sind, etwa das Trommeln von Regentropfen auf einem Dach, unterschieden. Geräusche, die eingesetzt werden um Geräusche zu bedeuten, sind stets Zeichen von Zeichen. Umgekehrt dürfen Geräusche, die auf der Bühne entstehen, weil sie unvermeidbar sind, etwa einer knarrender Boden, nicht als theatrale Zeichen aufgefasst werden, sondern werden aus dem Prozess der Bedeutungskonstitution ausgeblendet. Geräusche auf dem Theater lassen sich im Wesentlichen in drei Gruppen einteilen: Naturlaute, Maschinengeräusche und Geräusche die aufgrund spezieller Handlungen entstehen, etwa beim Decken eines Tisches. Die Bedeutungen der Geräusche können sich auf den Raum beziehen und zwar sowohl auf das räumliche Verhältnis an sich, als auch auf eine Bewegung im Raum; sie können einen Ort charakterisieren, eine Zeitangabe machen, eine Situation oder eine Handlung beschreiben oder sich auf Handlungen einzelner Rollenfiguren beziehen. Außerdem lassen sich Geräusche als Zeichen für symbolische Bedeutungen einsetzen oder um Stimmungen anzudeuten. Im Theater sind Geräusche als Zeichen nicht unabdingbar, sondern ein potenzielles zusätzliches Element. (ebd.: 164ff.)

In der „Proletenpassion 2015ff.“ werden Geräusche selten eingesetzt, im Exkurs zum Kommunismus wird das Geräusch von Quietschen und Fabriksgeräusche eingesetzt, um die Situation lautmalerisch zu unterstützen. In der Originalfassung werden Geräusche ebenfalls eingesetzt um Situationen zu verdeutlichen, etwa die Geräusche eines fahrenden Zuges bei

dem Lied „Jalava“ oder das Klacken eines Webstuhles bei dem Lied „Die Schlesischen Weber“.

Musik

Zuletzt geht Erika Fischer-Lichte der Frage nach, welche Bedeutungen von Musik generell erzeugt werden, dabei wird Musik hier nicht als Kunst verstanden, sondern es werden die allgemeinen Funktionen ermittelt, die Musik in einer Kultur haben können. Musik findet in den meisten Kulturen in bestimmten sozialen Situationen Verwendung, etwa bei Feiern oder verschiedenen Formen der Unterhaltung. Dabei ist für jede Situation eine bestimmte Form der Musik vorgesehen, die Musik in der Andacht unterscheidet sich von der Musik in einem Nachtclub. In der europäischen Kultur gibt es mittlerweile zwei Verwendungssituationen, die diesem Zusammenhang widersprechen. Einerseits gibt es Situationen, dessen Bestimmung einzig das Hören ist, nämlich das Konzert und andererseits hat Musik in unterschiedliche Arten sozialer Situationen Eingang gefunden, ohne speziell auf die Situation bezogen zu sein, etwa beim Zahnarzt oder in einem Restaurant. (ebd.: 169f.)

Erika Fischer-Lichte führt aus, dass es in der griechischen Mythologie zwei unterschiedliche Erzählungen zur Entstehung der Musik gibt. Die eine Erzählung bezeichnet Musik als den Ausdruck menschlich-subjektiven Empfindens, erfunden von Athene, um das herzerreißende Wehklagen ihrer Schwester Euryale darzustellen. Die andere beschreibt Musik als erklingende Körperwelt, als ertönendes Abbild des Raumes, entstanden als Hermes das Gehäuse einer Schildkröte erblickt und damit Klänge produziert. Auf diese beiden Bedeutungsmöglichkeiten lassen sich im Prinzip alle weiteren Einteilungsschemata zurückführen. Erika Fischer-Lichte geht mehr ins Detail, sie unterscheidet Bedeutungen der Musik, die auf Raum und Bewegung bezogen sind, Bedeutungen, die auf Objekte und Vorgänge im Raum bezogen sind, Bedeutungen, die auf Charakter, Stimmung, Zustand oder Emotion bezogen sind und Bedeutungen, die auf eine Idee bezogen sind. Die Bedeutungen entstehen aufgrund des spezifischen kulturellen Codes, zum Beispiel gelten in unserer Kultur hohe Töne eher als fröhlich, vergnügt oder heiter, während tiefe Töne eher als ernst, düster, traurig oder feierlich gelten. In der griechischen oder arabischen Kultur sind die Konnotationen umgekehrt. Die Bedeutungen, die durch Musik erzeugt werden, sind eher vage; die musikalische Darstellung eines Gewitters etwa, kann auch komplett anders interpretiert werden. Im Theater unterscheidet Erika Fischer-Lichte zwei Möglichkeiten der Verwendung von Musik: einerseits kann Musik durch die Darstellenden selbst, durch Singen oder Musizieren, hervorgebracht werden, andererseits kann Musik abseits der Bühne von Musizierenden im Orchestergraben

oder „off-stage“ erzeugt werden, durch das Abspielen einer Aufnahme. Im dramatischen Theater kommt dem Singen der darstellenden Person in der Rollenfigur X dabei eine andere Bedeutung zu als in einem Musiktheater, etwa einer Oper. Dort stellt das Singen eine besondere Art des Sprechens dar und damit ist das Faktum des Singens selbst kein bedeutungstragendes Element. Der Gesang ist einerseits auf die Objektebene der gesungenen Worte bezogen, andererseits auf die Subjektebene der Rollenfigur X bezogen, hier können die musikalischen Zeichen des Gesanges Bedeutungen erzeugen, die sich vor allem auf den Charakter, die Gefühle und den Gemütszustand der Rollenfigur X beziehen. Musikalische Zeichen, die von Musizierenden „off-stage“ hervorgebracht werden, können sich auf den Raum beziehen, und zwar auf die räumlichen Verhältnisse ebenso wie auf die Bewegungen der Objekte und Personen im Raum, sie können einen Ort oder eine Epoche näher charakterisieren, sie können sich auf die Situation oder Handlung beziehen oder sie können auf Vorgänge in der Gesellschaft verweisen, etwa auf eine Revolution oder auf Krieg, etc. Diese Zeichenfunktionen hat Musik mit den Geräuschen als theatralische Zeichen gemeinsam. Während Geräusche auf Konkretes verweisen, erzeugt Musik Bedeutungen, die auf Abstraktes bezogen sind. Ebenso wie der Gesang der darstellenden Person A als Rollenfigur X kann auch die Musik „off-stage“ oder aus dem Orchestergraben eingesetzt werden um auf den Charakter, die Stimmung, die Gedanken, die Gefühle oder anderes der Rollenfigur X zu verweisen. (ebd.: 168ff.)

Die „Proletenpassion“ und die „Proletenpassion 2015ff.“ sind hier eher in der Kategorie des Musiktheaters einzuordnen, wo das Singen eine besondere Form des Sprechens darstellt und nicht als eigenes bedeutungstragendes Zeichen zu interpretieren ist. Viele wesentliche inhaltliche Passagen werden in Liedform vermittelt, ohne dass diese Form etwas über die jeweiligen Rollenfiguren aussagt. Die Art und Weise wie ein Lied umgesetzt wird, erzeugt zusätzlich Bedeutung, unterschiedliche musikalische Codes die in den Stücken zum Einsatz kommen, sind der Chor, ein Duett, ein Solo oder die a-capella Interpretation eines Liedes. Erika Fischer-Lichte geht auf diese Codes nicht ein. Die Lieder der Stücke transportieren entweder einen Inhalt oder sie dienen dazu, eine Stimmung zu vermitteln. Das Lied „Marianne“ etwa, transportiert die wütende, revoltierende Stimmung einer Frau, die nicht einmal Knochen für eine Suppe für ihre hungrigen Kinder kaufen kann, während das Lied „Der Mächtelmöchtel“ die historische Situation im vorrevolutionären Frankreich beschreibt, hier steht das Vermitteln des Inhaltes im Vordergrund.

Musikalisch ist bei der „Proletenpassion“ interessant, dass jede Station in einem einheitlichen Musikstil ist, der sich auf die Zeit dieser Station bezieht. Bei der Station der Bauernkriege wird volkstümlich klingende Musik gespielt, es kommt eine große Trommel zum Einsatz, außerdem eine Mandoline und oft auch die Congas. Die Rede Martin Luthers wird mit Orgelklängen von Johann Sebastian Bach unterlegt, diese werden von einer Langspielplatte abgespielt und so Bezüge hergestellt. Bei der darauffolgenden Station der französischen Revolution kommt oft das Klavier zum Einsatz, außerdem eine Ziehharmonika und einmal wird die Marseillaise im Hintergrund angespielt. In der Station der Pariser Kommune sind wieder Ziehharmonika und Klavier zentral, den „Wahlaufbruch der Kommune“, die „Dekrete der Kommune“ und „Tot oder lebendig“ singen alle fünf gemeinsam und verstärken den Eindruck eines gemeinschaftlichen Auftretens der Kommune. In der Station der russischen Revolution wird oft der Chor als Stilmittel eingesetzt, zudem wird nach russischen Volksweisen gesungen. Zum Teil singen die vier Männer in einem Chor den Refrain, während Beatrix Neundlinger die Strophen singt, zum Teil singen alle fünf Mitglieder gemeinsam mit und auch ohne instrumentaler Begleitung. In der anschließenden Station des Faschismus ist musikalisch interessant, dass zweimal nur mit Akustik-Gitarre begleitet wird, und zwar beim Lied „Vier noble Generale“, das nach einer spanischen traditionellen Melodie gespielt wird und vom spanischen Bürgerkrieg vor der Machtergreifung durch Franco handelt und beim Lied über Víctor Jara, der 1973 in Chile gefoltert und ermordet wurde. Insgesamt ist die Station eher schlicht gehalten. Den Epilog als abschließender Station haben die Schmetterlinge versucht musikalisch neutral zu halten, wie Beatrix Neundlinger im Interview erklärt.

In der Neuinszenierung stehen darstellende und musizierende Personen gemeinsam auf der Bühne, die Lieder sind auch hier Herzstück der Inszenierung. Die Theaterszenen dienen hauptsächlich dazu, wichtige historische Eckdaten und Zusammenhänge zu erklären. Die „Proletenpassion 2015ff.“ beginnt mit dem Abspielen der Tonaufnahme von „Wer schreibt die Geschichte“ von der Originalfassung, damals eingesprochen von Willi Resetarits, hier wird ein Bezug zur „Proletenpassion“ hergestellt. Bei der „Proletenpassion 2015ff.“ sind die einzelnen Stationen ebenfalls in einem bestimmten musikalischen Stil gehalten, hier jedoch nicht im Stil der jeweiligen Epoche, sondern aus dem „Referenzkosmos widerständischer Musik“ (191) wie Christine Eder im Interview ausführt. Die Station der Bauernkriege orientiert sich etwa am Punkrock, der Auftritt des Bauernjörg wird musikalisch untermalt, um seine Bedrohlichkeit zu unterstreichen. In der Station der französischen Revolution wird wieder die Marseillaise gespielt, während die Darstellenden als Philosophen über die Gesellschaftsordnung diskutieren. In der Station der Pariser Kommune ist unter anderem das

Lied „Was ist die Kommune“ auffallend, das von allen 9 Ensemble-Mitgliedern gemeinsam a-capella und unverstärkt gesungen wird, ähnlich wie auch bei der „Proletenpassion“. Sehr ausdrucksstark ist außerdem das Lied „Die Frauen der Kommune“, das in der Neuinszenierung ausschließlich von Frauen gesungen wird, während die männlichen Ensemble-Mitglieder im Hintergrund auf die Kartons trommeln und für den Refrain einen Chor bilden. Zu erwähnen ist noch das Lied „Tot oder lebendig“, bei dem das Publikum dazu animiert wird, ebenfalls mitzusingen. Die Station der russischen Revolution wird von einem a-capella Chor von allen neun Ensemble-Mitgliedern eingeleitet, ebenfalls ähnlich wie in der „Proletenpassion“. Interessant ist die Umsetzung von dem „Lied von der Partei“, das wird als Tonaufnahme abgespielt, zu hören ist eine Kinderstimme, die das Lied deutlich falsch singt, vor allem den letzten Teil, das langgezogene Wort „Partei“. Darauf folgt die Station des Faschismus, Claudia Kottal singt den „Hitlers Blues“, das Lied von Krupp und Thyssen interpretieren Tim Breyvogel und Bernhard Dechant im Duett. Als letztes Lied der Station wird das Lied „In den verdrängten Jahren“ gesungen, das einzige Lied, das nur in der modernen Fassung der Proletenpassion vorkommt, nicht aber in der Originalfassung. Heinz R. Unger hat es in seinem Buch „Proletenpassion“ abgedruckt, die Schmetterlinge haben es aber in der konzertanten Fassung damals nicht gesungen und auch nicht auf Platte aufgenommen. Beim Exkurs zum Neoliberalismus wird das Wort „Neoliberalismus“ mit einem Gitarrenschlag unterlegt und wirkt damit dramatisch. Das „Demokratie-Lied“ ist musikalisch eingängig gestaltet, die Mitwirkenden tanzen auf der Bühne und Eva Jantschitsch singt den Refrain „wir wollen mehr, mehr, mehr – Demokratie – tie – tie“ mit Pausen mehrere Male und verstärkt so die Aussage. Das letzte Lied der „Proletenpassion 2015ff.“ „Wir lernen im Vorwärtsgen“ wird wieder von allen neun Ensemble-Mitgliedern gemeinsam a-capella gesungen, mit Blick zum Publikum.

Eine andere Besonderheit der „Proletenpassion“ und „Proletenpassion 2015ff.“ ist der Aufbau der Stücke in einzelne Stationen. In den meisten Theaterstücken spielt ein Ensemble-Mitglied A eine Rollenfigur X und behält diese Rolle über das gesamte Stück hinweg bei. Beide Passionen sind vom Aufbau her so angelegt, dass die Mitwirkenden ihre Rollen sowohl zwischen den einzelnen Stationen, als auch innerhalb der einzelnen Stationen, wechseln.

D. Erhebung, Aufbereitung, Auswertung & Analyse des Materials

I. Analyse der beiden Stücke

Anhand von zwei Aufzeichnungen werden die Stücke „Proletenpassion“ und „Proletenpassion 2015ff.“ analysiert. Die Aufzeichnung der „Proletenpassion“ hat Georg Herrnstadt zur Verfügung gestellt, es handelt sich dabei um die Aufnahme einer Aufführung in einer Markthalle in Hamburg aus dem Jahr 1977. Beatrix Neundlinger sagt im Interview zu dieser Aufnahme: „so wie wir es in Hamburg gemacht haben, so haben wir es meistens gemacht“ (268). Die Aufnahme der „Proletenpassion 2015ff.“, die für die Analyse herangezogen wird, stammt von einer Aufzeichnung durch den ORF. Die Analyse orientiert sich an der Aufschlüsselung des theatralen Codes nach Erika Fischer-Lichte, sie beinhaltet Informationen zu den sprachlichen und kinesischen Zeichen, Informationen zu den Kostümen und Requisiten, Informationen zum Bühnenbild und zur Lichtstimmung und Informationen zu Geräuschen und zu den Liedern. Bei der „Proletenpassion 2015ff.“ finden theatrale Codes mehr Eingang in die Analyse, während die Analyse der „Proletenpassion“ mehr auf musikalische Elemente fokussiert ist. Dies erklärt sich mit den unterschiedlichen Schwerpunkten der beiden Stücke.

Proletenpassion

Dieter Haspel: Regie (bei der Theaterinszenierung)
 Beatrix Neundlinger: Gesang, Flöte, Percussion
 Georg Herrnstadt: Gesang, Klavier, Gitarre
 Willi Resetarits: Gesang, Schlagzeug, Congas
 Erich Meixner: Gesang, Bass, Ziehharmonika, Klavier
 Herbert Tampier: Gesang, E-Gitarre, Mandoline, Bass

Bühnenbild: am rechten Bühnenrand steht ein Klavier, links dahinter die Congas, die anderen drei Schmetterlings-Mitglieder stehen links daneben, hinten am rechten Bühnenrand steht ein Kleiderständer mit Kleidung drauf, hinten in der Mitte der Bühne eine große Holztruhe. Die Bühne ist eine freie Fläche, rundherum sitzt das Publikum, vorne am Boden, ohne räumliche Trennung
 Grundaufstellung von links nach rechts: Herbert Tampier, Erich Meixner, Beatrix Neundlinger, Willi Resetarits, Georg Herrnstadt. Alle 5 singen.
 Basiskleidung: schwarze Hosen und schwarze T-Shirts, Beatrix Neundlinger trägt einen schwarzen Rock.
 Wenn nicht anders angegeben ist die Bühne voll ausgeleuchtet.

	Titel	Sprachliche Zeichen	Kinesische Zeichen	Maske, Frisur, Kostüm	Bühnenraum: Dekoration, Requisiten, Licht, Einspielungen
Prolog DVD 1: 00:00-07:12	„Wer schreibt die Geschichte“	Alle 5 musizieren, Willi spricht den Text von „Wer schreibt die Geschichte“	Herbert: E-Gitarre, Erich: Bass, Beatrix: Flöte, Willi: Congas, Georg: Klavier	Basiskleidung	
	„Wir hatten Gräber und ihr hattet Siege“	Alle 5 musizieren und singen, Herbert und Erich singen auch solo	Herbert: E-Gitarre, Erich: Bass, Beatrix: Flöte, Willi: Congas, Georg: Klavier	Basiskleidung	
	„Lied des Geschichtslehrers“	Erich singt, die anderen vier fallen immer wieder ein, zum Teil mit Kinderstimmen	Erich steht vorn in der Mitte der Bühne, Herbert: Bass, Georg: Klavier, Beatrix und Willi singen	Basiskleidung	Licht wird nach dem Lied ausgefadet
1.Station Die Bauernkriege DVD 1: 07:15-24:33	Herbert, Erich und Beatrix summen im Hintergrund	Willi sagt die Station an und erzählt von den zwei Klassen des Mittelalters: bäuerlicher Stand auf der einen Seite, Adelige und Klerus auf der anderen, Entwicklung von Städten, Ausbeutung des bäuerlichen Standes	Herbert, Erich, Beatrix, Willi stehen auf der Bühne, Georg sitzt hinter dem Klavier	Basiskleidung	

	„Des Bauern große Not“	Alle singen	Herbert: E-Gitarre, Erich: Bass, Beatrix: Flöte, Willi: Trommel, Georg: Klavier	Basiskleidung	
	„Die 12 Artikel der Bauern“	Willi singt	Herbert: Mandoline, Erich: Bass, Beatrix: Percussion, Willi: Trommel, Georg: Gitarre	Basiskleidung	
	Orgelklänge	Willi erzählt von der Rolle Martin Luthers, Herbert hält eine Rede über die Leibeigenschaft und dass dieser Artikel gegen die Leibeigenschaft gegen das Evangelium ist	Herbert tritt als Martin Luther auf, steigt auf ein Stockerl	Herbert wirft sich eine lange schwarze Kutte um und setzt sich einen schwarzen Hut auf	Kleines Stockerl
	„Kampflied der Bauern“	Alle fünf singen gemeinsam	Herbert: Mandoline, Erich: Bass, Beatrix: Percussion, Willi: Trommel, Georg: Klavier	Basiskleidung	
	„Bericht über Thomas Münzer“	Willi erzählt von den Erfolgen der Aufständischen, Beatrix singt den Bericht über Thomas Münzer	Herbert: E-Gitarre, Erich: Bass, Georg: Klavier	Basiskleidung	
	„Ein neues Reich, ein besseres Reich“	Erich singt in der Rolle des Thomas Münzer, die anderen fallen ein	Herbert: E-Gitarre, Erich: Bass, Willi: eine Trommel, Georg: Klavier	Erich im roten Umhang mit braunem Lederhut mit roter Feder	
	Orgelklänge	Willi erzählt von der die Streitschrift „Wider die mörderischen Rotten der Bauern und Aufrührer“ von Martin Luther an. Herbert hält eine Rede gegen die Aufständischen	Herbert tritt als Martin Luther auf, steigt auf ein Stockerl	Herbert wirft sich eine lange schwarze Kutte um und setzt sich einen schwarzen Hut auf	Kleines Stockerl
	„Kommt ihr tausend Haufen“	Erich als Thomas Münzer hält eine kurze Rede, dann singt er „Kommt, ihr tausend Haufen“	Herbert: E-Gitarre, Erich: Bass, Willi: eine Trommel, Georg: Klavier	Erich wie gehabt	
	„Im Mai zu Frankenhausen“	Georg und Beatrix singen	Herbert: E-Gitarre, Erich: Bass, Beatrix: Flöte, Willi: eine Trommel,	Erich wie gehabt	

			Georg: Klavier		
	„Die Lehren der Bauern“	Erich als Thomas Münzer singt	Herbert: E-Gitarre, Erich: Bass, Willi: eine Trommel, Georg: Klavier	Erich wie gehabt	Licht wird nach dem Lied ausgefadet
2. Station Revolution der Bürger DVD 1: 24:33-45:55	„Der Mächtelmöchtel“	Willi singt, Beatrix und Georg unterstützen gesanglich an manchen Stellen	Willi, Beatrix und Georg tanzen einen Cancan, Willi lässt den Stock kreisen und gestikuliert damit, Erich: Klavier, Herbert: E-Gitarre	Willi trägt einen Kragen, der ein weißes Hemd simuliert und nimmt mit einem Taschentuch das Mikrofon, Beatrix und Georg haben Zeitungen unterm Arm, alle drei haben einen Stock in der Hand	3 Spazierstöcke, ein weißes Taschentuch, zwei Zeitungen
	Klavierbegleitung, die Marseillaise	Willi singt, Georg erklärt dass sich gewisse Dogmen nicht mehr länger halten lassen, etwa, dass die alte Welt gottgewollt sei, Georg singt, dann erklärt Georg die Tricolore, Erich fragt was die Freiheit ist, Georg antwortet, Willi singt zur Melodie der Marseillaise, Beatrix spricht über die Freiheit	Erich: Klavier, Willi gestikuliert mit Stock und Taschentuch, Georg holt eine kleine französische Fahne aus seinem Mantel, Willi bekommt einen großen, vollen Jutesack zugeworfen	Willi wie gehabt, Georg setzt sich eine Perücke aus weißen Haaren auf und einen Kragen der ein weißes Hemd simuliert, außerdem einen schwarzen langen Mantel	Französische Fahne, voll gefüllter brauner Jutesack
	„Die große Zeit die da begann“	Erich singt, die anderen fallen ein	Herbert: E-Gitarre, Erich: Ziehharmonika, Willi: Congas, Georg: Klavier	Basiskleidung	
	„Marianne“	Beatrix singt	Herbert: E-Gitarre, Erich: Ziehharmonika, Willi: Congas, Georg: Klavier	Basiskleidung	

	Ziehharmonikabegleitung spielt die Marseillaise und Hintergrundchor	Willi erzählt über die Erstürmung der Bastille, die bürgerliche Revolution und von den unterschiedlichen Interessen	Herbert, Erich: Ziehharmonika, Beatrix, Willi stehen auf der Bühne, Georg sitzt hinter dem Klavier	Basiskleidung	
	„Lied von der letzten Schlacht“	Beatrix, Georg und Erich singen, die anderen fallen ein	Herbert: E-Gitarre, Erich: Bass, Beatrix: Flöte, Willi: Congas, Georg: Klavier	Basiskleidung	
	„Ballade vom Glück und Ende des Kapitals“	Beatrix und Willi singen abwechselnd	Willi und Beatrix spazieren abwechselnd über die Bühne, Willi mit Stock und Taschentuch	Willi trägt einen Kragen, der ein weißes Hemd simuliert, Stock und Taschentuch	Stock und Taschentuch
	„Die Schlesischen Weber“	Willi leitet ins Lied ein, Willi singt, beim Refrain singen alle fünf	Herbert: E-Gitarre, Erich: Bass, Beatrix: Percussion, Willi: Congas, Georg: Klavier	Basiskleidung	Licht wird nach dem Lied ausgefadet
3. Station Die Pariser Kommune DVD 1: 45:55-53:08 DVD 2: 00:00-17:39		Beatrix erzählt von der Schlacht bei Sedan und dem Ausrufen der Republik in Frankreich, an der Spitze steht Thiers, die Truppen, die Paris belagern, werden von General Moltke angeführt.	Beatrix steht in der Mitte der Bühne, Erich und Herbert links nebeneinander vor einem Mikrofon, die Arme verschränkt, bei dem letzten Satz „Moltke tritt auf“ bahnt sich Willi den Weg von hinten durchs Publikum auf die Bühne	Willi trägt eine Uniform-Jacke und einen Militärhut mit Wimpel	
	„Moltke“	Willi singt, die anderen vier begleiten	Erich: Klavier; Beatrix, Georg, Willi und Herbert stehen mit Blick geradeaus, in strammer Haltung da, Willi geht einmal ums Mikrofon herum	Willi wie gehabt	
	„Hunderttausend Arbeitslose“	Beatrix führt in das Lied ein, Georg singt, den Refrain, Beatrix und Georg singen gemeinsam	Georg steht in der Mitte der Bühne, Beatrix simuliert mit der Flöte ein Gewehr, Willi: Trommel, Erich: Klavier	Georg trägt einen schwarzen Zylinder und einen Frack	

	„Ballade von den Zwei Ruhmlosen Generälen“	Beatrix führt in das Lied ein, Beatrix singt das Lied, die letzte Wiederholung des Refrains singen alle gemeinsam	Beatrix geht über die Bühne, Willi: Gitarre, Herbert: Bass, Erich: Ziehharmonika, Georg und Willi pfeifen stellenweise	Basiskleidung	
	„Lied vom Gespensterzug“	Beatrix führt in das Lied ein, Georg singt	Beatrix und Willi laufen über die Bühne, verstecken sich immer wieder hinter den anderen Musizierenden und dem Klavier, Erich: Ziehharmonika, Herbert: E-Gitarre, beide stehen ganz links, Georg: Klavier	Beatrix trägt einen Volantrock, Willi trägt Sonnenbrillen, einen weißen Schal und einen großen Sack	Sonnenbrille, großer brauner Jutesack
	„Wahlaufruf der Kommune“	Beatrix erzählt von der Kommunewahl, Erich spricht den Wahlaufruf	Herbert, Erich, Beatrix, Willi stehen auf der Bühne, Georg sitzt hinter dem Klavier	Basiskleidung	
	„Was ist die Kommune“	Die Strophen werden abwechselnd von Beatrix, Georg, Erich und Herbert gesungen, die Refrains gemeinsam	Herbert: E-Gitarre, Erich: Bass, Willi: Congas, Georg: Klavier	Basiskleidung	
	„Dekrete der Kommune“	Alle 5 singen gemeinsam	Herbert: E-Gitarre, Erich: Bass, Willi: Congas, Georg: Klavier	Basiskleidung	
	„Die Verhandlung“	Beatrix erzählt vom Bündnis zwischen Thiers und Moltke, Georg und Willi als Thiers und Moltke singen abwechselnd	Beatrix in der Mitte der Bühne bis Willi und Georg auftreten, Georg als Thiers winkt mit einer kleinen weißen Fahne, Thiers und Moltke gehen Arm in Arm ab	Willi trägt eine Uniformjacke und einen Militärhut mit Wimpel, Georg einen Frack und Zylinder	Eine kleine weiße Fahne
	„Die Frauen der Kommune“	Beatrix erzählt vom Kampf gegen die Kommunarden, Georg singt	Georg: Klavier, Erich: Ziehharmonika	Basiskleidung	
	„Die Lehren der Kommune“ „Lied der Fragen“	Beatrix erzählt von der blutigen Rache der Bourgeoise, Georg, Willi, Erich und Herbert singen	Herbert: E-Gitarre, Erich: Bass, Willi: Congas, Georg: Klavier; Beatrix geht von der Bühne	Basiskleidung	
		Beatrix erzählt von einer Aussage von Friedrich Engels, von der Diktatur des Proletariats in der Pariser Kommune	Beatrix auf der Mitte der Bühne	Basiskleidung	

	„Tot oder Lebendig“	Alle fünf singen gemeinsam	alle fünf stehen in der Mitte der Bühne, eng beieinander und singen gemeinsam in zwei Mikrofone, Erich: Ziehharmonika	Basiskleidung	Licht wird nach dem Lied ausgefadet
4. Station Die Lehren der Kommune, gezogen in Russland im Oktober 1917 DVD 2: 17:39-40:55	„Lärm Und Stille“	Alle fünf summen, Erich führt in die Station ein, alle fünf singen gemeinsam	Herbert & Erich; Beatrix; Willi & Georg stehen in der Mitte der Bühne, eng beieinander und singen gemeinsam in drei Mikrofone	Basiskleidung	
	„Babouschka“	Erich führt in das Lied ein, Georg, Willi, Erich und Herbert singen als Männerchor den Refrain, Beatrix singt die Strophen	alle fünf stehen in der Mitte der Bühne, Erich und Herbert links, Willi und Georg rechts, Beatrix in der Mitte mit einem eigenen Mikrofon, ein Stück weiter vorn	Basiskleidung	
	„Lied Vom Hausbau“	Erich führt in das Lied ein, alle fünf singen gemeinsam	Herbert, Erich: Ziehharmonika, Beatrix, Willi, Georg	Basiskleidung	
	„Lied der Kleingläubigen“	Georg spricht den Text vom „Lied der Kleingläubigen“	Georg: Gitarre, Willi macht Gesten, simuliert Feigheit und Zurückhaltung, Erich schubst die beiden von der Bühne	Georg trägt eine graue Melone, Willi eine Fellmütze	
	„Jalava-Lied“	Willi führt in das Lied ein, Willi singt	Willi geht vorn an der Bühne auf und ab, schnippst zum Gesang dazu, Herbert: Mandoline, Erich: Ziehharmonika, Beatrix: Percussion, Georg: Gitarre	Basiskleidung	
	„Die Erstürmung des Winter-Palais“	Alle 5 musizieren und singen gemeinsam	Herbert: E-Gitarre, Erich: Bass, Willi: Congas, Georg: Klavier	Basiskleidung	
	„Wenn ich wieder reich bin“	Erich führt in das Lied ein, Willi singt	Willi sitzt vorn in der Mitte der Bühne auf einem Sessel, dahinter stehen: Herbert: Mandoline, Erich: Ziehharmonika, Georg: Gitarre; Willi steht gegen Ende vom Lied auf und tanzt auf der Bühne, wird von Beatrix	Willi trägt ein weißes Hemd und eine rote Kordel um den Hals	

			verjagt		
	„Lied von der Partei“	Erich führt in das Lied ein, Erich macht eine Ansage über die unterschiedlichen Meinungen innerhalb des Kollektivs (Schmetterlinge und Heinz R Unger), Willi singt die Strophen, alle fünf den Refrain	Herbert: E-Gitarre, Erich: Bass, Georg: Klavier	Basiskleidung	
	„Stille und Lärm“	Alle fünf singen gemeinsam a-capella	Herbert & Erich; Beatrix; Willi & Georg stehen in der Mitte der Bühne, eng beieinander und singen gemeinsam in drei Mikrofone (wie bei „Lärm und Stille“)	Basiskleidung	Licht wird nach dem Lied ausgefadet
5. Station Faschismus DVD 2: 40:55-59:48 DVD 3: 00:00-09:13	„Faschismus-Lied des Geschichtslehrers“	Erich singt, die anderen machen den Hintergrundchor	Erich steht vorne in der Mitte der Bühne, die andern vier dahinter, Herbert: E-Gitarre, Georg: Klavier	Beatrix, Georg, Willi und Herbert hängen sich quadratische weiße Tücher mit Löchern für die Köpfe um die Schultern und setzen blaue Kappen auf	
	„Der Funke fliegt“	Willi leitet in das Lied ein, Georg singt die Strophen, den Refrain singen alle fünf gemeinsam	Herbert: E-Gitarre, Erich: Bass, Beatrix: Querflöte und Percussion, Willi: Congas, Georg: Klavier	Basiskleidung	
	Otto Bauer Originalzitat	Georg zitiert Otto Bauer	Georg steht hinter den Congas	Georg trägt ein Kappe und lange Ärmel	

	„Der Schuss von hinten“	Willi führt in das Lied ein, Willi singt die Strophen, Georg, Willi, Erich und Herbert den Refrain	Herbert: E-Gitarre, Erich: Ziehharmonika, Willi steht daneben, Georg steht hinter den Congas	Basiskleidung	
	„Das Lied von Krupp und Thyssen“	Willi führt in das Lied ein, Erich singt als Krupp, Herbert singt als Thyssen das Lied, zum Schluß rufen beide gemeinsam Sieg Heil	Erich und Herbert stehen hinter den Congas, stoßen mit den Sektlöten an, Erich legt freundschaftlich den Arm um Herbert, am Schluss machen beide eine Geste die dem Hitlergruß ähnelt und gehen Arm in Arm ab, Georg: Klavier, Beatrix: Querflöte, Percussoin	Erich und Herbert tragen einen weißen „Latz“, mit aufgemalten Knöpfen und einer Masche (sehen aus wie ein weiße Hemden)	Zwei Sektlöten mit Orangensaft
	„Hitlers Blues“	Willi singt, unterbricht sich gegen Ende des Liedes selbst, mit den Worten „Aus, das genügt jetzt, der Hitler als Witzblattfigur und als Scharlatan...“, Willi spricht davon, dass Hitler zu lang nicht ernst genommen wurde, dass aber die Rechnung des Kapitals aufgegangen ist	Willi gestikuliert mit dem rechtem Arm, macht einen Hitlergruß, bewegt den Arm rauf und runter, dreht ihn nach hinten, bringt den Arm in eine Position die einem Vogel ähnelt, Herbert: E-Gitarre, Georg: Klavier, Willi zieht sich aus, Erich nimmt die Jacke und bringt sie weg	Willi trägt einen Trachtenjanker, einen braunen Filzhut und einen aufgeklebten Hitler-Bart	
	„Lied vom A-Sager“	Beatrix singt	Erich: Bass, Beatrix: Querflöte, Georg: Klavier	Basiskleidung	
	„Vier noble Generale“	Willi führt in das Lied ein, alle fünf singen im Chor	Alle fünf stehen in der Mitte der Bühne, Georg: Gitarre	Basiskleidung	
	„Companero Victor Jara: Presente“	Willi führt in das Lied ein, Willi singt	Willi und Georg stehen in der Mitte der Bühne, Georg: Gitarre	Basiskleidung	Licht wird nach dem Lied ausgefadet
6. Station	„Die Geschichte vom Arbeiter Willi K., der sich selber wegrationalisierte“	Georg und Willi singen	Herbert: E-Gitarre, Erich: Bass, Beatrix: Percussion, Willi: Congas, Georg: Gitarre, Willi geht nach vorn in die Mitte und spielt Mundharmonika	Basiskleidung	
DVD 3 09:13-22:53	„Fragelied 1“ & „Fragelied 2“	Beatrix singt solo und alle fünf im Chor	Herbert: E-Gitarre, Erich: Bass, Beatrix: Percussion, Willi: Congas,	Basiskleidung	

			Georg: Klavier		
	„Demokratie-Lied“	Willi singt solo und alle fünf im Chor	Herbert: E-Gitarre, Erich: Bass, Beatrix: Querflöte, Georg: Klavier, Willi steht vorn in der Mitte	Basiskleidung	
	„Sozialismus, der fällt nicht vom Himmel“	Willi macht eine Ansage zum Sozialismus, Georg singt solo und alle fünf im Chor	Herbert: E-Gitarre, Erich: Bass, Beatrix: Querflöte, Willi: Congas, Georg: Klavier	Basiskleidung	
	„Wir lernen im Vorwärtsgehen“	Herbert singt solo und alle fünf im Chor	Herbert: E-Gitarre, Erich: Bass, Beatrix: Percussion, Willi: Congas, Georg: Klavier	Basiskleidung	Licht wird nach dem Lied ausgefadet

Proletenpassion 2015ff.

Christine Eder: Regie

Eva Jantschitsch: Musikalische Leitung, Gesang, Elektronik, Synths, Percussion, Flöte, Melodika, Toypiano

Claudia Kottal: Gesang, Schauspielerin

Tim Breyvogel: Gesang, Schauspieler

Bernhard Dechant: Gesang, Schauspieler

Knarf Rellöm: Musikalische Leitung, Gesang, Gitarren, Percussion

Elise Mory: Piano, Nord & Korg Synths, Chor

Didi Kern: Schlagwerk, Percussion, Chor

Imre Lichtenberger Bozoki: Trompete, Ventilposaune, Bass, Akkordeon, Moog & Nord Synths, Chor

Oliver Stotz: Gitarren, Banjo, Piano, Percussion, Chor

Bühnenbild:

Im Bühnenraum sind Kartons aufeinandergestapelt die das Wort „REVOLUTION“ bilden. Dahinter und darüber hängen Banner und Transparente mit Forderungen und Sprüchen, wie sie bei Demonstrationen verwendet werden. Die Banner und Plakate sind historisch angeordnet, die ältesten ganz links sind mit Sprüchen versehen, die dem Mittelalter zugeordnet werden können, etwa „OMNIA SUNT COMUNIA“, ganz rechts Sprüche, die von kürzlich stattfindenden Demonstrationen stammen können, etwa „EUER STUDIUM WAR GESCHENKT, UNSERES WIRD JETZT BESCHRÄNKT“. Auf der Bühne befinden sich Musikinstrumente und Mikrofone, links vor den Buchstaben R und E steht ein beiges Sofa und ganz rechts steht ein Lehnssessel.

Das Ensemble befindet sich auf der Bühne während das Publikum sich einfindet. Claudia Kottal kniet in der Mitte der Bühne am Boden und schreibt etwas auf ein Plakat.

Die Basiskleidung der darstellenden Personen besteht aus schwarzen Kleidungsstücken. Didi Kern trägt darüber einen rot gestreiften Bademantel, Oliver Stotz trägt noch eine graue Kappe. Bernhard Dechant trägt ein rotes T-Shirt mit der Aufschrift „Wenn das Volk kein Brot hat, soll es Burger essen“ unter einer schwarzen Lederjacke. Im Laufe der Aufführung ziehen die darstellenden Personen die Jacken oder Pullover aus.

Wenn nicht anders angegeben ist die Bühne voll ausgeleuchtet.

	Musik & Geräusche	Sprachliche Zeichen	Kinesische Zeichen	Maske, Frisur, Kostüm	Bühnenraum: Dekoration, Requisiten, Licht, Einspielungen
Prolog 00:00-06:27	Tonaufnahme von dem Lied „Wer schreibt die Geschichte“ aus der „Proletenpassion“		Tim und Bernhard laufen mit zwei sehr großen roten Fahnen über die Bühne, in der Mitte der Bühne kreuzen sie sich und laufen einen Kreis um den Publikumsraum, sie treffen sich wieder in der Mitte der Bühne, bleiben stehen und schwingen die Fahnen über dem Publikum. Claudia malt ein Plakat auf dem Boden kniend	Basiskleidung	Zwei sehr große rote Fahnen, ein Schild mit der Aufschrift REFUGEES WELCOME, Edding
		Gespräch zwischen Claudia, Tim und Bernhard über „Proletarier“, „Arbeiterklasse“, „Lohnsklaven“ und „das System“	Claudia malt ein Plakat am Boden, steht dann auf, Bernhard liegt auf dem Sofa, Tim steht und leitet das Stück ein	Basiskleidung	Schild und Edding
	„Wir hatten Gräber und ihr hattet Siege“	Eva und Claudia singen die erste Strophe, dann Eva, Claudia, Tim und Bernhard gemeinsam	Alle vier stehen mittig auf der Bühne mit Blick ins Publikum, Claudia hält das Schild hoch	Basiskleidung	Schild
Videoeinspielung Die 70er					Bühne dunkel, auf Leinwand wird ein Video projiziert. Themen: Ereignisse der Jahre 1970-72
1.Station Die Bauernkriege 08:15-20:22	Gitarren, Pfeifen	Tim spricht von den zwei Klassen des Mittelalters: bäuerlicher Stand auf der einen Seite, Adelige und Klerus auf der anderen, Claudia erzählt von der beginnenden Feudalherrschaft, Tim als König spricht vom „Gottesgnadentum“ Bernhard als Thomas Münzer hält eine	Tim als König sitzt auf den Rücken von Bernhard als Bauer, reitet in die Mitte der Bühne, dort kniet sich Bernhard hin, Tim als König und Claudia als Adelige setzen sich auf seinen Rücken. Bernhard springt auf und ergreift eine Mistgabel, Claudia setzt die	Basiskleidung	Krone aus Karton, Mistgabel, Bischofsmütze aus Karton, Priesterkragen aus Karton

		Wutrede und formuliert Forderungen	Bischofsmütze ab und legt einen Priesterkragen um		
	„Tausend Haufen“	Eva, Claudia und Bernhard singen, Bernhard erzählt von den Haufen und von den 12 Artikel von Memmingen	Bernhard als Münzer jagt den König mit der Mistgabel über die Bühne, steckt eine Regenbogenflagge an die Mistgabel	Basiskleidung	Krone aus Karton, Mistgabel mit aufgesteckter Regenbogenfahne, Priesterkragen aus Karton
	„Kampflied der Bauern	Claudia als Martin Luther spricht davon, dass die 12 Artikel von Memmingen gegen den Glauben sind, Bernhard singt	Claudia als Martin Luther steht auf einer Leiter, Tim als König versteckt sich hinter Kartons, baut Barrikaden, klettert zu Claudia auf die Leiter	Basiskleidung	Krone aus Karton, Mistgabel mit aufgesteckter Regenbogenfahne, Priesterkragen aus Karton
		Tim erzählt von der absehbaren Niederlage der Aufständischen, Luther stellt sich offensiv gegen die Aufständischen, Vorstellung vom Truchsess von Waldburg-Zeil als „Bauernjörg“, Gefangennahme und Enthauptung von Thomas Münzer	Tim steht auf der Leiter, Bernhard in der Mitte der Bühne, Claudia daneben, setzt Lutherkragen ab und Bauernjörg-Maske auf, lässt sich die Mistgabel geben	Basiskleidung	Krone aus Karton, Mistgabel mit aufgesteckter Regenbogenfahne, Maske aus Karton mit dem Gesicht vom Bauernjörg
	„Im Mai zu Frankenhausen“	Eva singt	Eva steht mittig auf der Bühne, singt mit Klavierbegleitung, Claudia hat den Arm um Bernhard gelegt, der lässt den Kopf hängen und symbolisiert tot zu sein	Basiskleidung	Bauernjörg-Maske aus Karton, Mistgabel mit aufgesteckter Regenbogenfahne
		Bernhard erzählt vom Niedermetzeln der Bauern, Tim erzählt von den Folgen für die Burgenforschung, Bernhard von den Folgen des Niederschlagens der Aufstände	Bernhard in der Mitte der Bühne, Tim tritt auf.	Basiskleidung	Bauernjörg-Maske, Mistgabel mit aufgesteckter Regenbogenfahne
	„Die Lehren der Bauern“	Knarf spricht das Lied „Die Lehren der Bauern“	Knarf in der Mitte der Bühne	Basiskleidung	

Videoeinspielung Die 70er					Bühne dunkel, auf Leinwand wird ein Video projiziert, Themen: Ereignisse der Jahre 1973- 1976, Kontakte zur RAF
Exkurs: Geld	Klavierbegleitung	Claudia und Tim sprechen über den Wechsel von Münzgeld zu Papiergeld, Bernhard erzählt vom Aktiengeschäft, Claudia jubelt, dass sie Millionärin ist, Tim erzählt vom Platzen der Finanzblase, von der Abschaffung des Notengeldes, von Sparmaßnahmen, Hunger, Obdachlosigkeit	Bernhard sitzt am Sofa, Tim wirft mit Papier um sich, Bernhard läuft über die Bühne, die Mitglieder der Band sammeln das Papier ein	Basiskleidung	viel zerschnittenes Papier
2. Station	„Der Mächtelmöchtel“	Tim singt, Knarf singt den Refrain durchs Megaphon	Claudia und Bernhard sitzen am Sofa	Basiskleidung	Megaphon
Revolution der Bürger 26:02-39:10	Marseillaise von Schallplatte	Claudia erzählt vom französischen Hofstaat, der bankrott ist Claudia, Tim und Bernhard führen ein Gespräch über Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit	Claudia und Bernhard sitzen am Sofa Claudia, Tim und Bernhard stecken als radikale Denker die Köpfe zusammen	Basiskleidung	
		Claudia und Tim führen ein Interview, Bernhard als Journalist fasst das Gesagte als „Breaking News“ zusammen Tim erzählt dass König, Adel und Stände zusammengetroffen sind, es geht um eine Grundsteuer, der König lehnt diese ab, es kommt zu einem Aufstand Claudia ruft „Nieder mit dem Brotpreis“, die anderen stimmen ein	Tim und Bernhard haben die rechten Hand am rechten Ohr, signalisieren damit den Einsatz eines Headsets um den Kontakt zu den Kollegen zu halten	Basiskleidung	Mikrofon wie es bei Fernseh-Interviews verwendet wird

	„Die große Zeit die da begann“	Eva singt	Eva steht rechts auf der Bühne, Tim liegt am Sofa	Basiskleidung	
	„Marianne“	Claudia singt, Tim ruft „Zu den Waffen“	Tim sitzt auf dem Sofa wippt im Takt der Musik mit, Claudia sitzt auf einer Kiste, beim Refrain springt sie auf und nimmt die französische Fahne in die Hand	Basiskleidung	französische Fahne
	Klavierbegleitung	Bernhard als Journalist berichtet von der Uneinigkeit von Adel und Ständen Claudia ruft „Auf zur Bastille“ Bernhard berichtet von vor der Bastille, von dem Aufstand, von dem Niederlegen der Waffen der Garde Durch den Aufstand kommt eine neue Klasse an die Macht: die Bourgeoisie, Verabschiedung der „Erklärung der Menschen- und Bürgerrechte“	Bernhard und Tim als Journalisten haben jeweils die rechte Hand beim Ohr, Claudia steht auf einer Kiste	Basiskleidung	französische Fahne
	„Ballade vom Glück und Ende des Kapitals“	Knarf singt, beim Refrain singt Tim mit	Tim und Bernhard sitzen auf dem Sofa, Tim springt auf und ruft die Textzeile „Schwupps, da war er oben“	Basiskleidung	
Videoeinspielung Die 70er					Bühne dunkel, auf Leinwand wird ein Video projiziert, Themen: die Proletenpassion und Besetzung des Schlachthof St. Marx, die Politisierung in den 70ern
Exkurs Kommunismus	Quietschen, Fabriksgeräusche	Claudia erzählt von England, 1867, von der Industrie in London und dass hier Karl Marx lebt. Tim als Proletarier spricht von den zwei Hauptklassen:	Tim steht in der Mitte der Bühne, hat den Mikrofonständer auf einen 90 Grad Winkel gestellt und dreht gebückt und schwerfällig das Mikrofon im Kreis, er	Basiskleidung, Tim trägt weißes Unterleibchen und eine Kappe	Mikrofonständer, blaues Licht, auf Tim gerichtet

40:54-47:30		Bourgeoisie und Proletariat und von der Lohnarbeit. Bernhard als Kapitalist spricht von den Errungenschaften des Kapitalismus, es folgt ein Schlagabtausch zwischen den beiden. „Hoch die Internationale Solidarität“-Rufe	scheint einen Fabrikarbeiter darzustellen, Bernhard sitzt in dem Lehnssessel		
3. Station	„Moltke“	Knarf leitet ein: Frankreich um 1870, Bernhard singt	Bernhard macht Ziehbewegungen, zum Schluss der Nummer einen Militärgruß	Bernhard trägt einen Militärmantel	
Die Pariser Kommune	„Hunderttausend Arbeitslose“	Oliver erzählt, dass das Volk von Paris bewaffnet wird, anschließend singen zuerst Claudia und Bernhard, Tim fällt ein	Bernhard als Thiers versteckt sich hinter seinem Hut und seinem Schild	Bernhard trägt ein rotes T-Shirt, einen Zweispitz-Hut und ein Schild aus Karton auf dem THIERS steht Claudia trägt eine rote Armschleife, Tim wie gehabt	
47:30-1:06:08		Tim erzählt vom Proletariat in Paris, Claudia davon, dass die Waffen in den Händen des Volkes eine Gefahr darstellen	Tim, Claudia und Bernhard stehen auf der Bühne	Basiskleidung, Tim wie gehabt	
	„Lied vom Gespensterzug“	Knarf singt	Claudia, Tim und Bernhard bewegen sich in schnellen Trippelschritten, unter Regenschirmen versteckt über die Bühne, die Schirme sind in den Farben der französischen Flagge angeordnet	Basiskleidung, Tim wie gehabt	roter, weißer und blauer Regenschirm Licht: dunkel, blau

	„Was ist die Kommune“	Das gesamte Ensemble singt A-Capella, insgesamt 9 Stimmen	Das gesamte Ensemble steht in einem U um das Klavier	Basiskleidung, Tim wie gehabt	
	„Die Dekrete der Kommune“	Tim und Knarf singen	Claudia, Bernhard und Knarf tanzen	Basiskleidung, Tim wie gehabt	
		Knarf erzählt von dem Bündnis von Deutschland und Frankreich gegen die Kommunarden, Moltke und Thiers besprechen die Bedingungen für die Zusammenarbeit	Tim mimt General Moltke, Bernhard mimt General Thiers	Militärmantel, Zweispitz-Hut, Schild aus Karton mit Schrift „Thiers“, Tim wie gehabt	
	„Die Frauen der Kommune“	Eva, Claudia und Elise singen	Eva, Claudia und Elise trommeln mit Drumsticks auf Kartons vorne auf der Bühne. Tim, Bernhard und Knarf trommeln im Hintergrund auf die Kartons des Schriftzuges REVOLUTION	Basiskleidung, Tim wie gehabt	Drei große Kartons
	„Die Lehren der Kommune“ „Lied der Fragen“	Bernhard zieht die Bilanz der blutigen Woche im Kampf der Kommunarden gegen das Militär Thiers, Eva singt, die beiden Lieder gehen ineinander über	Bernhard lässt sich aufs Sofa fallen	Basiskleidung, Tim wie gehabt	Im Publikum werden Zettel im A5-Format verteilt, auf denen der Text von „Tot oder Lebendig“ abgedruckt sind
	„Tot oder Lebendig“	Claudia und Bernhard erzählen von den Folgen der Kommune, von den Sozialistengesetze, das Ensemble singt unverstärkt mit Ziehharmonika-Begleitung, das Publikum singt teilweise mit	Bernhard geht vom Sofa zum Lehnstuhl, Eva nimmt einen der Handzettel aus dem Publikum. Alle halten die Handzettel, keiner steht vorne in der Mitte	Basiskleidung, Tim wie gehabt	

Videoeinspielung					Bühne dunkel, auf Leinwand wird ein Video projiziert, Themen: Banküberfall, Waltraud Boock, vielfältige linke Szene, Sympathisieren mit RAF, APG, Stammheim
Die 70er					
4. Station	„Lärm Und Stille“	Das gesamte Ensemble singt A-Capella, insgesamt 9 Stimmen	Alle stehen nebeneinander mit dem Blick zum Publikum auf der Bühne	Basiskleidung, Tim wie gehabt	
Die Lehren der Kommune, gezogen in Russland im Oktober 1917	„Babouschka“	Bernhard beschreibt Russland um 1900 unter Zar Nikolas, spricht von sozialen Spannungen und Armut Tim als Zar will einen „kleinen siegreichen Krieg“ führen um die Spannungen lösen, Claudia schlägt Japan vor Eva, Claudia, Bernhard, Imre und Knarf singen Babouschka	Tim (Zar Nikolas) schreitet über die Bühne, macht dabei mit der rechten Hand winkende Gesten, die anderen Ensemble-Mitglieder verbeugen sich, Tim setzt sich auf das Sofa, Claudia geht ihm nach. Während des Liedes betrinkt sich Tim	Tim wie gehabt, außerdem ein rotes Tuch auf dem Kopf Claudia trägt ihre schwarze Jeansjacke mit einer roten Schleife am Arm	Glasflasche mit durchsichtiger Flüssigkeit
1:07:47-1:26:46	„Lied Vom Hausbau“	Tim erzählt wie die russische Armee geschlagen wird und es zum Generalstreik kommt, Claudia weist den Zaren darauf hin Zugeständnisse zu machen, Tim lehnt ab. Claudia initiiert „Nieder mit dem Zaren“-Rufe, die anderen fallen ein. Claudia, Bernhard, Knarf singen das „Lied vom Hausbau“	Tim sitzt auf dem Sofa, betont lässig, Claudia steht dahinter, verunsichert und frustriert über die Sturheit des Zaren Claudia kommt hinter dem Sofa hervor auf die Bühne, die Faust geballt. Während dem Lied schlichtet Tim Steine vor seinem Sofa auf und stellt Molotow-Cocktails auf	Tim wie gehabt, Claudia wie gehabt, Claudia setzt sich eine Kappe auf	Steine, Glasflaschen mit herausschauenden Stoffresten

	„Lied der Kleingläubigen“	Bernhard erzählt vom Eingreifen Russlands in den 1. Weltkrieg, von Versorgungsengpässen, Hunger, Streiks. „Wir wollen Brot, sonst schlagen wir euch tot“-Rufe, Bernhard erzählt dass 100.000 demonstrieren, erste Erfolge, die Soldaten sind überfordert „Nieder mit dem Zaren“-Rufe Bernhard spielt einen Kleingläubigen, Bernhard und Eva singen, Zar tritt ab	Bernhard steht auf der Bühne, Tim sitzt auf dem Sofa, Claudia steht auf dem Sofa daneben, spielt eine Protestierende, hält die große rote Fahne. Tim steht vom Sofa auf und geht über die Bühne und auf der andere Seite ab.	Tim wie gehabt, Claudia wie gehabt	Rote Fahne
	„Das Jalava-Lied“	Bernhard erzählt, dass die Kleingläubigen sich nicht durchsetzen und der Zar abdankt. Knarf führt in das Jalava-Lied mit den Worten es würde ein schönes Märchen erzählen, Eva singt	Tim und Bernhard halten die roten Fahnen. Knarf steht mittig auf der Bühne, geht ab, Eva steht auf der Seite der Bühne, gegen Ende des Liedes tanzt sie	Basiskleidung	Zwei rote Fahnen Beim Lied wird Eva rechts stehend angeleuchtet und das Sofa auf der anderen Seite, außerdem eine Fahne mit Hammer und Sichel, die mittig hinten zwischen all den anderen Bannern und Transparenten hängt.
	„Die Erstürmung des Winter-Palais“	Bernhard erzählt wie am 6. November der Befehl zur Erstürmung des Winterpalais gegeben wird, Eva, Claudia, Bernhard, Imre singen	Knarf ruft durchs Megaphon, auf einer Leiter stehend. Eva, Claudia, Bernhard, Imre stehen zentral auf der Bühne, mit Blick ins Publikum	Tim trägt wieder Pullover	Megaphon, Leiter
	„Das Lied von der Partei“ aufgenommen, gesungen von einem Kind, deutlich falsch, vor allem der Teil „Die Partei-ei-ei-ei-ei-eiiiiiiii“		Claudia steht links von einer Fahne, Tim rechts der Fahne und Bernhard in der Mitte hinter der Tonne, Claudia macht Mundbewegungen als würde sie singen, Bernhard hebt die Hände zum Himmel, zur Musik mitwippend	Basiskleidung	Zwei rote Fahnen in rostiger Tonne
		Bernhard erzählt von den inneren Spannungen unter den Bolschewiki, Lenins Tod, Stalins Machtübernahme, Gulags, 60 Millionen Tote	Bernhard steht zwischen den zwei roten Fahnen	Basiskleidung	

Videoeinspielung Die 70er					Bühne dunkel, auf Leinwand wird ein Video projiziert, Themen: Erwartung wie auch 1848, 1919, dass der Sozialismus jetzt losgeht, Tod von Meinhoff, Aktion sollte eine rein kriminelle Aktion sein
5. Station Faschismus 1:28:22-1:40:24	„Der Funke fliegt“	Eva und Claudia singen	Tim und Bernhard nehmen Fahnen aus Tonne und stellen sich an den Rand der Bühne damit, Claudia steht in der Mitte der Bühne hinter der Tonne, Eva am rechten Rand Beim Refrain werden die Fahnen über dem Publikum geschwungen und Tim und Bernhard laufen damit über die Bühne	Basiskleidung, Claudia trägt noch die Schleife am Arm	
	„Hitlers Blues“	Bernhard erzählt von Streiks in Deutschland, 5.2 Millionen Mitglieder in Gewerkschaften, Ende des Krieges, 1919 erste freie Wahlen, in Wien folgt eine Ära des kommunalen Sozialismus „das rote Wien“ Tim erklärt dass nur die stärksten Kapitalverbände den 1 WK. Überlebt haben, diese aber mit Riesengewinnen Claudia erzählt vom Justizpalastbrand Tim von der Weltwirtschaftskrise 1929 und Sparmaßnahmen Claudia singt „Hitlers Blues“	Claudia, Tim und Bernhard stehen auf der Bühne Beim Lied „Hitlers Blues“ gehen Tim und Bernhard ab Claudia: Hitler, mit zappliger Gestik, zum Schluss des Liedes streckt sie den rechten Arm in die Höhe, die Hand zur Faust geballt und tritt vorsichtig zurück	Claudia klebt sich ein „Hitler-Bärtchen“ auf und reißt Schleife runter	

	„Krupp und Thyssen“	Tim und Bernhard singen „Krupp und Thyssen“	Tim und Bernhard stehen auf der Bühne, einer rechts der Mitte, einer links der Mitte, Claudia als Hitler steht in der Mitte, aber etwas weiter hinten und schaut von einem zum andern Knarf sitzt am Sofa und schreibt etwas auf ein Plakat „Viel zu verkürzt“, hält es dann in die Luft	Claudia mit Hitler-Bärtchen	Plakate, Stifte zum Beschreiben
	„Lied vom A-Sager“	Claudia, Tim und Bernhard gehen ab, Claudia kommt in die Mitte der Bühne und singt das „Lied vom A-Sager“	Knarf sitzt auf dem Sofa und hebt Plakate hoch mit den Aufschriften „Das ist zu bequem“ „Es gibt antifaschistische Kapitalisten“ „Hannah Arendt lesen“ „Wilhelm Reich lesen“	Basiskleidung	Plakate, Stifte zum Beschreiben
		Claudia erzählt vom Reichstagsbrand in Berlin, Bernhard beharrt, dass das die Kommunisten waren. Tim betritt die Bühne, außerdem ein Mann der im Publikumsraum gesessen ist. Tim fragt nach Namen und Beruf	Claudia im sachlichen Ton, Fakten rezidierend, Bernhard mit verschränkten Armen, eingesunkener Haltung und leicht dämmlichen Tonfall	Basiskleidung	
	Rede von Georgi Dimitroff	Mann aus dem Publikum gibt an Georgi Dimitroff zu sein, Führer der bulgarischen Kommunisten und marxistischer Theoretiker	Claudia, Tim, Bernhard gehen ab. Dimitroff steht in der Mitte der Bühne und hält eine Rede über die Arbeiterschaft und den Faschismus	Basiskleidung	
	„In den verdrängten Jahren“	Tim singt, Eva spielt Keyboard	Tim steht in der Mitte der Bühne	Basiskleidung	
Videoeinspielung Die 70er					Bühne dunkel, auf Leinwand wird ein Video projiziert, Themen: Polizeihaft in Wien, Annahme von der Aktualität einer Revolution, Haftbefehle

Exkurs Neoliberalismus	Das Wort Neoliberalismus wird mit einem Gitarrenschlag unterlegt	Claudia leitet ein, Tim und Bernhard halten ein Gespräch innerhalb der Mont Pèlerin Society über die Verbreitung von neoliberalen Ideen mittels Thinktanks, Claudia schließt das Gespräch ab mit der Feststellung das die MPS eine der einflussreichsten Gesellschaft weltweit ist	Claudia auf der Bühnenseite links, Tim und Bernhard fahren auf einer Hebebühne auf der Bühnenseite rechts hoch	Basiskleidung	
6. Station Die (R)Evolution des Marktes 1:54:34-2:05:00	Schlagzeug, dann auch Keyboard	Claudia erläutert die Auswirkungen der „freien Wirtschaft“ auf die Gesellschaften, vom Geldmachtapparat, von einer superreichen Elite vs dem Rest der Welt, Hunger und Verschuldung als Massenvernichtungswaffen	Claudia steht in der Mitte der Bühne, Tim hat einen Karton für einen großen Flachbildschirm über den Kopf und Oberkörper gestülpt und geht damit über die Bühne, setzt sich dann auf das Sofa	Basiskleidung	
		Knarf spricht, kurze Sätze, bestehend aus drei-vier Wörtern, die immer das Wort Märkte beinhalten, zb „Märkte verfluchen Athen, Krieg gegen die Märkte, Merkel versteht die Märkte nicht, Märkte trauen der Politik nicht mehr“	Eva, Claudia und Tim machen zu den Sätzen passende Gestik und Mimik.	Basiskleidung	
Epilog 2:05:01-2:08:53	„Demokratie-Lied“	Claudia fängt an zu singen, dann Eva, beim Refrain fallen die anderen ein, nach dem zweiten Refrain eine kurze Pause, das Publikum klatscht, dann folgt der Refrain ein weiteres Mal, wieder klatschen, Eva singt nochmal den Refrain, wiederholt das merhmals	Claudia und Tim steht in der Mitte der Bühne, Eva zunächst rechts auf der Seite; Eva, Claudia und Tim tanzen zwischen zwei Strophen, Eva geht beim dritten Refrain ins Publikum, steigt auf ein paar Sesseln und singt von der zweiten Reihe im Publikum weiter	Basiskleidung	

		Bernhard stellt sich als „der Markt“ vor, entschuldigt sich, spricht über den Kapitalismus, das System, Klimawandel, Hungernöten, Ressourcen. Tim spricht in ein Megaphon und fordert das Publikum zum Widerstand auf. Das Publikum buht den Markt aus	Bernhard steht auf der Bühne, Eva und Claudia rauchen, Claudia und Elise unterhalten sich mit Imre, Eva zieht ein Mikrofon am Kabel quer über die Bühne, Tim stellt sich in die Mitte der Bühne	Basiskleidung	Das Publikum fängt an Papierbälle zu werfen und Bernhard auszubuhnen
	„Wir lernen im Vorwärtsgen“	Eva fängt an; Refrain alle gemeinsam	Alle 9 Ensemble-Mitglied stehen auf der Bühne mit Blick ins Publikum	Basiskleidung	

II. Erhebung des Materials mittels Leitfadeninterview

Im qualitativen Bereich der Forschung spielen Methoden die auf sprachlicher Basis arbeiten, also Interviews und Diskussionen, eine besonders große Rolle. Beobachtungen etwa, lassen kaum subjektive Bedeutungen zu, um die Sicht einer Person auf ein Thema zu erfahren, ist es notwendig die Person selbst sprechen zu lassen. Nach Philipp Mayring (2016) können Interviews und Diskussionen auf drei Ebenen unterschieden werden: der Freiheitsgrad der befragten Personen, also ob es sich um ein offenes oder ein geschlossenes Interview handelt, der Freiheitsgrad der befragenden Personen, also ob es sich um ein unstrukturiertes oder strukturiertes Interview handelt und auf der Ebene der Auswertung des Interviewmaterials, ob das Interview im Anschluss qualitativ oder quantitativ ausgewertet wird. (Mayring 2016: 66f.)

Bei der Terminologie gibt es unterschiedliche Herangehensweisen, Philipp Mayring etwa listet in seinem Buch „Einführung in die qualitative Sozialforschung“ das narrative Interview, die Gruppendiskussion und das problemzentrierte Interview als verbale Erhebungsmethoden auf. Aglaja Przyborski & Monika Wohlrab-Sahr schreiben in ihrem Buch „Qualitative Sozialforschung“ in dem Kapitel zur Erhebung von sprachlichem Datenmaterial über das narrative Interview, die Gruppendiskussion, das Paar- und Familieninterview, das Experteninterview, das offene Leitfadeninterview, das fokussierte Interview und die authentischen Gespräche. Aglaja Przyborski und Monika Wohlrab-Sahr gehen mehr ins Detail, das Problemzentrierte Interview bei Philipp Mayring dürfte dem offenen Leitfadeninterview bei Aglaja Przyborski und Monika Wohlrab-Sahr ähnlich sein, bzw. eine Art Überkategorie für Leitfadeninterview, Fokussiertes Interview und Experteninterview darstellen. In der vorliegenden Arbeit wird mit dem Begriff „Leitfadeninterview“ gearbeitet.

Unter dem Begriff Problemzentriertes Interview fasst Philipp Mayring alle Formen von offenen und halbstrukturierten Befragungen zusammen. Die befragten Personen kommen möglichst frei zu Wort, dabei bleibt das Gespräch aber auf eine bestimmte Problemstellung zentriert. Dazu muss die befragende Person, die Problemstellung bereits vorher theoretisch analysieren und aus den ausgearbeiteten Aspekten einen Leitfaden zusammenstellen, auf den im Gesprächsverlauf zurückgegriffen werden kann. Philipp Mayring beschreibt, angelehnt an Andreas Witzel, drei Grundgedanken bei der Durchführung eines problemzentrierten Interviews: die Problemzentrierung auf eine bereits vorher ausgearbeitete Problemstellung, die Gegenstandsorientierung, insofern nicht fertige Instrumente übernommen werden, sondern die Gestaltung des Interviews dem Gegenstand angepasst wird und die Prozessorientierung,

damit ist die schrittweise Gewinnung und Prüfung von Daten gemeint. Das problemzentrierte Interview eignet sich nach Philipp Mayring vor allem für eine theoriegeleitete Forschung, da Aspekte der Problemanalyse in das Interview Eingang finden können. Es ist für Bereiche geeignet, wo bereits einiges über den Gegenstand bekannt ist. Ein weiterer Vorteil ist die Standardisierung durch den Leitfaden, wodurch die Vergleichbarkeit mehrerer Interviews erleichtert wird. (Mayring 2016: 67f.)

Der Leitfaden für die Interviews der vorliegenden Arbeit wurde nach der Bearbeitung der Schriften von Friedrich Schiller, Johann Friedrich Herbart, Hans Ulrich Gumbrecht und Erika Fischer-Lichte entwickelt und findet sich im Anhang der Arbeit.

Auch bei Aglaja Przyborski und Monika Wohlrab-Sahr stehen die Interviewten und deren Relevanzstrukturen und Ordnungsmuster im Vordergrund und nicht die vorab getroffenen Ordnungen und Strukturierungen der Forschenden. Die Autorinnen betonen, dass ein Interview, dass sich an einer festen Reihenfolge von vorgegebenen Fragen orientiert und nicht auf die subjektiven Relevanzstrukturen der befragten Personen eingeht, den Sinn eines offenen Leitfadeninterviews nicht erfüllt und allenfalls als Negativ-Beispiel für das Lehrbuch dienen kann. Der Leitfaden hat dem Interview zu dienen und nicht das Interview dem Leitfaden. Geeignet sind Leitfadeninterviews für relativ eng gefasste Fragestellungen, die über den Modus der Beschreibung oder der Argumentation zu erfassen sind, wobei bestimmte Teile detailliert behandelt werden. Aglaja Przyborski und Monika Wohlrab-Sahr identifizieren drei Kriterien, die ein Leitfadeninterview erfüllen muss. Das Kriterium der Offenheit beschreibt die Notwendigkeit eine Anfangsfrage so zu stellen, dass es für die befragte Person möglich ist, den zur Diskussion stehenden Sachverhalt aus der eigenen Sicht zu beschreiben und eventuell auch die Vorgeschichte zu erzählen. Idealerweise bekommt dadurch die befragende Person eine verdichtete Problemsicht, die mehrere Problemdimensionen enthält und auf die im weiteren Verlauf des Interviews zurückgegriffen werden kann. Das zweite Kriterium ist jenes der Spezifität, also dass bestimmte Details in ihrer spezifischen Bedeutung ausgeleuchtet werden können, um die „signifikanten Konfigurationen“ (Merton nach Przyborski & Wohlrab-Sahr) zu bestimmen. Das Kriterium der Offenheit soll dabei am Anfang des Interviews und am Anfang jedes neuen Themengebietes stehen, erst nach der Beantwortung der Fragen wird spezifisch nachgefragt. Als drittes Kriterium benennen die Autorinnen jenes der Kontextualität und der Relevanz, sie beziehen sich auf die Schilderung eines Sachverhaltes in Hinblick auf die subjektive Relevanz und den jeweiligen sozialen, institutionellen oder persönlichen Kontext. (Przyborski & Wohlrab-Sahr 2016: 126ff.)

Bei der Durchführung des Interviews stellt sich heraus, dass die Interviewten unterschiedlich auf die Eingangsfrage reagieren, teilweise ist Nachfragen notwendig, damit die Interviewten in einen Redefluss kommen. Die Orientierung an den jeweiligen Relevanzstrukturen wird eingehalten, dadurch haben die Interviews unterschiedliche Schwerpunktsetzungen, sind aber in den für die vorliegende Arbeit wesentlichen Aspekten dennoch gut vergleichbar. Insgesamt ist zu sagen, dass die gewählte Methode für die Fragestellung der Arbeit gut geeignet ist.

III. Aufbereitung und Auswertung des Materials

Nach Durchführung der vier Interviews werden die Interviews transkribiert und nach Philipp Mayrings qualitativer Inhaltsanalyse ausgewertet. Hier wird ein induktives Vorgehen gewählt, die Kategorien werden also direkt aus dem Material abgeleitet und nicht mit Blick auf Theorien und Theoriekonzepte auf das Material hin entwickelt. Dieses Vorgehen wird gewählt um möglichst nah am Gegenstand und am Material zu bleiben, ohne dieses durch Vorannahmen zu verzerren. (Mayring 2019: 85)

Die Interviews werden grundsätzlich vollständig transkribiert, nur vereinzelt gilt es Passagen zu löschen, die die Interviewten als unpassend wahrnehmen. Da die Interviewten öffentliche Personen sind und die Stücke gestaltet haben, ist eine Anonymisierung nicht sinnvoll, mit dem ausdrücklichen Einverständnis der Interviewten werden die Gespräche nicht anonymisiert in der Arbeit verwendet. Für die vorliegende Arbeit steht vor allem eine inhaltliche Auseinandersetzung der Interviews im Vordergrund, die Analyse von Wortbedeutungen oder der Sprache selbst ist nicht notwendig.

Aglaja Przyborski und Monika Wohlrab-Sahr benennen vier Kriterien zur Beurteilung der Qualität von Transkriptionssystemen: Praktikabilität, Flexibilität und Ausbaufähigkeit, Erlernbarkeit und Lesbarkeit. (2014: 166f.) Für die vorliegende Arbeit ist vor allem das Kriterium der Lesbarkeit relevant, nicht zuletzt, weil die Interviewten selbst ein Interesse an der Nachvollziehbarkeit und Verständlichkeit der Interviews haben. In einem ersten Durchgang werden die Interviews wörtlich transkribiert, auch nichtverbale Äußerungen wie Lachen werden markiert und unverständliche Passagen werden gekennzeichnet. Pausen werden mit (.) vermerkt, der Punkt in der Klammer stellt eine Sekunde Pause dar. Da eine gute Lesbarkeit prioritär ist, werden in einem zweiten Durchgang die Interviews geglättet, indem Füllwörter wie „ähm“ oder „also“ reduziert werden und doppelte Wörter oder Wortkombinationen gelöscht werden. In wenigen Fällen werden Sätze grammatikalisch richtig gestellt, um die Verständlichkeit zu gewährleisten.

Nach der Transkription wird bestimmt, nach welchem Selektionskriterium das Material durchgearbeitet wird, also welches Material herangezogen wird. In der vorliegenden Arbeit werden jeweils die gesamten Interviews analysiert, nur stellenweise werden einzelne Passagen, wo die Interviewten abschweifen, ausgelassen. In einem weiteren Schritt wird festgelegt, auf welchem Abstraktionsniveau sich die Kategorien befinden sollen. Hier ist darauf zu achten, das Abstraktionsniveau hoch genug anzusetzen, um allgemeine Aussagen zu tätigen, aber niedrig genug, um noch differenzieren zu können. Aussagen zur musikalischen Ästhetik werden etwa in einer Kategorie zusammengefasst, diese grenzt sich aber von der Kategorie „Lieder“ ab. Alle vier Interviews werden nach diesem Vorgehen durchgearbeitet und Kategorien gebildet, wobei diese möglichst nah an der Textformulierung bleiben. Anhand des dabei entstehenden Kategoriensystems werden Hauptkategorien gebildet, abschließend werden einzelne Textpassagen anhand des Kategoriensystems interpretiert. (Mayring 2019: 86f.)

Für den Ablauf der induktiven Kategorienbildung im Feinen, werden reduktive Prozesse angewandt, die inhaltstragenden Textstellen werden dabei zunächst paraphrasiert, also in eine einheitliche Sprache und in eine grammatikalische Kurzform gebracht. Anschließend werden die Gegenstände der Paraphrasen auf die definierte Abstraktionsebene generalisiert und bedeutungsgleiche Paraphrasen innerhalb der Auswertungseinheiten und Paraphrasen, die auf dem neuen Abstraktionsniveau nicht wesentlich inhaltstragend sind, gestrichen. Bei der zweiten Reduktion werden Paraphrasen mit gleichem Gegenstand und ähnlicher Aussage zusammen zu fassen, Paraphrasen mit mehreren Aussagen zu einem Gegenstand zusammengefasst und Paraphrasen mit gleichem Gegenstand und verschiedenen Aussagen zu einer Paraphrase zusammengefasst. Die neuen Aussagen können als Kategoriensystem zusammengestellt werden und am Ausgangsmaterial rücküberprüft werden. Nach der Analyse der einzelnen Interviews kommt es zu einer Analyse der Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen den Interviews. (Mayring 2010: 70f.)

Da einzelne Bedeutungseinheiten integriert, gebündelt oder gestrichen werden können, weil sie bereits im allgemeineren Text aufgegangen sind, wird mit jedem Schritt der Materialumfang kleiner. Philipp Mayring benennt sechs reduktive Prozesse: Auslassen, Generalisation, Konstruktion, Integration, Selektion, Bündelung. (Mayring 2016: 94f.)

Im Anhang findet sich das Kategoriensystem in einer tabellarischen Auflistung, dabei werden Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Originalfassung und Neuinszenierung deutlich gemacht.

IV. Darstellung der Analyse des Materials

Mit den, mithilfe der qualitativen Inhaltsanalyse gebildeten Kategorien und dem bereits erarbeiteten Wissen zu den Stücken „Proletenpassion“ und „Proletenpassion 2015ff.“ werden relevante Passagen der vier Interviews dargestellt und in Beziehung zueinander gesetzt. Durch die schrittweise Analyse der vier Interviews wird deutlich, wo es Überschneidungen zwischen den beiden Stücken gibt, wo es Differenzen gibt und welche Aussagen besonders relevant sind, weil sie immer wieder vorkommen. Durch dieses Vorgehen werden die Arbeitsprozesse die für die Stückentwicklung, die Produktion und die Inszenierung notwendig sind, deutlich gemacht. Die Zahl in der Klammer hinter einem Zitat bezieht sich auf die Zeilennummer des Beginns des jeweiligen Zitates. In diesem Abschnitt werden die Ergebnisse der Analyse des Materials präsentiert und interpretiert, im darauffolgenden Kapitel wird auf die theoretischen Grundlagen Bezug genommen.

Weil die Geschichte eh schon Botschaft ist

Auf die Frage was die Schmetterlinge mit der „Proletenpassion“ vermitteln wollten, sagt Georg Herrnstadt, dass beim Produzieren und Inszenieren der Wunsch nach Veränderung immer eine starke Motivation war und dass die Geschichte der Revolutionen und Aufstände genau diesen Wunsch nach Veränderung auch beim Publikum wecken sollte. Auch Beatrix Neundlinger macht deutlich, dass die Hoffnung auf Veränderung und die Überzeugung dass Veränderung möglich ist, ein starker Antrieb war die „Proletenpassion“ zu machen und aufzuführen. Christine Eder beschreibt, dass die Geschichte selbst als Botschaft der Proletenpassion funktioniert, dass sie von den Aufständen gegen die ungerechten Verhältnissen über die Jahrhunderte hinweg, erzählen wollte.

Georg: Naja, wir waren Linke. Das heißt, wir waren schon der Meinung, diese Welt ist nicht in Ordnung, es ist eine andere vorstellbar. Es gab immer Menschen, die sich eine andere Welt vorgestellt haben, es gab immer Menschen, die unter der Welt unter der sie gelebt haben, gelitten haben und es gab immer Menschen die gesagt, naja, ich muss aber nicht leiden, sondern ich kann auch was dazu tun, dass sich was ändert. Und diese Geschichte wollten wir erzählen. Und der Analogieschluss, dass man sagt, aha, da haben die Bauern sich gewehrt

und da ist das Bürgertum gegen den Adel aufgetreten und da haben sich die Bauern gegen den Zaren gewehrt und haben geputscht oder Revolution gemacht. (320)

Christine: Wir wollten, genau wie die Schmetterlinge, die Geschichte des Widerstandes erzählen. Und warum es in der Geschichte immer wieder zu Aufständen oder zu Revolutionen kam oder zu widerständigen Momenten. Weil die Geschichte eh schon Botschaft ist. So. Dann kannst sagen, nagut, die Botschaft ist irgendwie so, die Verhältnisse sind ungerecht (...) Recht viel mehr Botschaft haben wir uns in dem Sinn jetzt nicht vorher ausgedacht. (296)

Beatrix: .. in Wirklichkeit haben wir natürlich nicht gewusst, wie es weitergeht (...) aber diese Hoffnung, dass sich was verändert, die war ganz stark [...] Wir haben schon gehofft, dass sich etwas verändert. (...) Und mit der Überzeugung haben wir es auch gebracht. (446)

In dem Interview von Beatrix Neundlinger finden sich Hinweise zur Entstehungszeit der „Proletenpassion“, warum und in welchem Kontext das Stück entstanden ist. Beatrix Neundlinger benennt vor allem die nicht stattgefundene Entnazifizierung als Grund für viele Menschen sich politisch zu engagieren. Auf die Frage, wie es gelingen kann, eine Botschaft so zu vermitteln, dass sie beim Publikum ankommt, antwortet Beatrix Neundlinger selbstsicher, dass sie sich darüber keine Sorgen machen mussten, weil es ein Bedürfnis nach Veränderung gab und viele Menschen versucht haben, Veränderung herbeizuführen. Für die Schmetterlinge war dieser Wunsch nach Veränderung eine starke Motivation die „Proletenpassion“ zu machen und so zu zeigen, dass es immer wieder Menschen gab, die sich gegen die ungerechten Verhältnisse gewehrt haben.

Beatrix: Was uns klar war, dass es ein großes Bedürfnis dafür gibt. Weil diese ganze 68er Generation, die waren ja nicht nur Flower-Power, sondern dieses Entmiefen der Unis, also das Entnazifizieren, die Uni-Professoren die da angeklagt sind, die nicht stattgefundene Entnazifizierung oder kaum stattgefundene, gerade im Bildungsbereich in Österreich, anzuprangern. [...] Und das war uns glaub ich schon ziemlich klar, dass es dafür ein großes Publikum geben wird. (35)

Beatrix: Ich glaub, wir mussten uns damals darum keine Sorgen machen, weil es wirklich eine Bereitschaft gegeben hat, einen richtigen Sog gegeben hat, weil viele junge Menschen unzufrieden waren, mit dem was nicht passiert ist, nämlich die Entnazifizierung und dass man eben so weitermacht, es war schon die Zeit des Wirtschaftswachstums, aber politisch ist man noch in alten Bahnen gefahren. Oder zumindest gab es ganz viele, die bereit waren umzudenken, neu zu denken und zu

sagen, ja, lasst uns irgendwas tun und sie habens halt in unterschiedlichen Formen ausgedrückt, es war ja auch die Zeit der RAF. Es war so, dass die Leute unterschiedliche Wege gegangen sind (725)

Die Botschaft stand im Vordergrund

Bei der Bearbeitung der Interviews fällt auf, dass sowohl die Interviewten der Originalfassung als auch der Neuinszenierung angeben, dass der Inhalt des Stückes wesentlich ist und die Form, die Ästhetik sich eher untergeordnet hat. In beiden Stücken geht es in erster Linie darum, dem Publikum eine Botschaft zu vermitteln, beziehungsweise war das Vermitteln einer Botschaft in beiden Fällen die Motivation das Stück zu machen. Die ästhetische Umsetzung ist dann erst der zweite Gedanke. Beatrix Neundlinger trifft eine zentrale Aussage, nämlich dass die Form das Transportmittel für den Inhalt sei. Die Frage zum Verhältnis von Form und Inhalt soll in einem späteren Abschnitt noch genauer geklärt werden.

Christine: Ich glaub, dass immer das Vermitteln einer Botschaft im Vordergrund gestanden ist. Also schon von der Grundidee, dass wir das machen, hatten wir alle eigentlich die Idee, dass man diese Botschaft wieder erzählen sollte oder wieder ausgraben sollte und das hat sich dann durchgezogen eigentlich in der Konzepterstellung, in der Recherche, was man für Material dafür benutzt, welche historischen Zitate wir einbauen, und so weiter. (9)

Georg: Wir wollten nicht über eine Ästhetik eine bestimmte Moral vermitteln oder eine Botschaft, sondern wir wollten eine politische Botschaft vermitteln. Und dann stellt man sich die Frage der Ästhetik. (260)

Beatrix: Also immer wieder ist (...) die Form nur das Transportmittel für den Inhalt [...] Hauptsache die Form dient dazu den Inhalt zu transportieren. (29)

Beatrix: Also wenn ich jetzt überlege, dass so gewisse Gruppierungen die Proletenpassion verwendet haben, zum Beispiel im Unterricht verwendet haben, [...] dann denk ich mir, hat der Inhalt schon eine besondere Wichtigkeit gehabt. (901)

Die Ästhetik hat sich ergeben

Sowohl Georg Herrnstadt als auch Christine Eder merken an, dass sich die ästhetische Umsetzung eines Stückes auch aus den vorhandenen Möglichkeiten ergibt und durch Faktoren von außen bestimmt ist. Das können einerseits materielle Umstände sein, etwa welche

finanzielle Mittel für die Produktion zur Verfügung stehen oder welche Ausstattung der Aufführungsort hat. Andererseits ist für die Ästhetik auch wesentlich, wer auf und hinter der Bühne steht, wer welche Rolle übernimmt und welche Qualifikationen diese Personen haben. Hier wird nochmal gesagt, dass die Überlegungen zur ästhetischen Umsetzung des Stückes nicht an erster Stelle stehen.

Christine: Es ging bei allen inhaltlich darum die Botschaft des Gesamtwerkes möglichst gut ins Jetzt, in die Gegenwart zu transportieren, und die Ästhetik hat sich dem untergeordnet. Oder wir haben die Ästhetik dem untergeordnet und die Ästhetik hat sich auch auf eine Art ergeben aus verschiedenen Umständen, zum Beispiel Geldmangel. (14)

Georg: Ich glaube ja, dass bei ästhetischen Überlegungen immer auch sozusagen die Realität mit hineinspielt, was ist das für ein Raum, wie viel Geld hat man. (98)

Georg: .. die ästhetischen Überlegungen sind nicht die ersten und sind eingegrenzt durch das was man will, was man kann, was andere schon gemacht, was man nicht will weils andere schon gemacht haben. Also das heißt, das sind meiner Meinung nach die zweiten Überlegungen (274)

Bei der Bearbeitung der Interviews von Georg Herrnstadt und Beatrix Neundlinger fällt auf, dass die Beiden sich über die schauspielerischen und sprachlichen Qualifikationen der Schmetterlinge kritisch äußern. Auch diese Qualifikationen beeinflussen letztlich die Ästhetik und die Aussage des Stückes. Hier wird speziell deutlich, dass die „Proletenpassion“ von einer Musikgruppe produziert wurde, während die „Proletenpassion 2015ff.“ eine Theaterproduktion ist.

Beatrix: wir haben das erarbeitet, aber zum Teil haben wir das halt nicht gut gemacht, nicht. Also, das war (..) das ist ein bisschen holprig oder künstlich, wir haben wenig Schauspiel-Training gehabt. (571)

Georg: Und dann kriegt so eine Aufführung ein Gesicht, das geprägt ist von wieder den Möglichkeiten was kann man eigentlich. (..) Wie gut sind die Schauspieler oder die schauspielerischen Qualitäten einer Musikband, die sind beschränkt, kann ich Ihnen sagen. Das zweite ist, die Frage, welche Theaterformen man gerade kennengelernt hat und gut findet. (30)

Das gehört auch zur Ästhetik

In den Interviews finden sich unterschiedliche Hinweise darüber, was in einer Bühnenproduktion für die Ästhetik eines Stückes und um eine bestimmte Aussage zu vermitteln, relevant ist. Bernhard Dechant weist darauf hin, dass schon die Auswahl der Ensemble-Mitglieder und die Rollenzuteilung die Ästhetik eines Stückes beeinflusst und dass in einem politischen Stück auch die Darstellenden politisch sein müssen. Georg Herrnstadt wiederum erzählt, dass die Ästhetik des Stückes bereits durch die ästhetischen Kriterien des Texters beeinflusst wird. In einem späteren Abschnitt wird an dem Beispiel vom „Lied von der Partei“ deutlich. Außerdem hält Georg Herrnstadt fest, dass neben den Schmetterlingen und Heinz R. Unger viele unterschiedliche Personen die Ästhetik von dem Stück mitgestalteten.

Bernhard: .. die Christine Eder, die Regisseurin [...] holt mich dann auch zu Stücken wo sie weiß, ah, das ist so eine Art politisches Manifest, etwas das eben nicht nur theatral ist, sondern wo man eine gewisse, also auch als Spieler eine Meinung haben soll (..) Es ist glaub ich, schwierig politisches Theater für unpol- also wenn unpolitische Künstler das machen. Was ok ist, dass es unpolitische Leute gibt oder unpolitische Kunst, aber [...] zu gewissen Themen, wenn du was machst, brauchst du dann auch Leute die wirklich für was brennen [...] Das gehört finde ich auch zur Ästhetik, [...], wer spielt da jetzt mit eben aus den vorigen Aspekten, was sind das für Leute (9)

Georg: Es geht ja nicht nur bei der Aufführung, es fangt ja schon an, dass ein Dichter ästhetische Kriterien anwendet in seiner Sprache, in seiner Form, dann geht's, dass die Komponisten sich überlegen - aha, welche Form wählt man für ein Lied. Also da fließen schon ästhetische Überlegungen ein, eingeschränkt durch die Möglichkeiten die man hat. (9)

Georg: .. da reden ja dann schon ganz viele Leute mit, also da wird ja die Ästhetik, die formale Ausformung nicht mehr von den Autoren alleine, sondern da gibt es dann Kostümbildner, Bühnenbildner, Regisseure, Freunde die mitreden. (28)

Wir haben alles reduziert immer nur

Es wurde bereits erwähnt, dass sich die Ästhetik oft auch aus äußeren Umständen ergibt. Christine Eder erwähnt in diesem Zusammenhang, dass die finanziellen Mittel bei der Auswahl der Kostüme, der Requisiten und der Bühnenidee eine wesentliche Rolle spielten.

Die Bühnenidee hatte einfach zu sein, ebenso wurde bei Kostümen und Requisiten darauf geachtet, diese günstig zu erwerben oder selbst herzustellen. Auch in der Originalfassung wurde bei den konzertanten Aufführungen mit wenig Requisiten und Kostümen gearbeitet, während die Theaterfassung in der Arena scheinbar aufwändiger produziert wurde, vermutlich auch weil das Stück im Auftrag der Wiener Festwochen produziert wurde. Bei beiden Fassungen der Proletenpassion werden einfache Mittel verwendet, um Situationen herzustellen.

Christine: Naja, das ist einfach kein Theater, das wahnsinnig viel Geld hat. Und so musste die Bühnenidee schon mal sehr simpel sein und selbst herstellbar. Es gab da keine große Bühnenbildherstellerfirma die das produziert hätte, sondern diese ganzen Plakate die da hingen, im Hintergrund und so weiter, ist halt alles händisch Handarbeit in vielen Stunden (lachen) von der Bühnenbildnerin und einigen Freunden hergestellt worden. Das gleiche gilt für Kostüme [...] Das durfte alles nicht wahnsinnig viel kosten. Und die paar historischen Versatzstücke, das ist nicht besonders viel. (22)

Bernhard Dechant erwähnt, dass am Anfang der Proben noch mehr Kostüme im Einsatz waren, sie diese aber im Laufe der Proben immer mehr reduzierten. Einerseits war der schnelle Kostümwechsel mitten auf der Bühne schwierig, andererseits waren die Kostüme nicht notwendig um dem Geschehen zu folgen. Ähnliches sagt Georg Herrnstadt über die Umsetzung in der Originalfassung, auch Beatrix Neundlinger erwähnt die Schlichtheit der Kostüme und Requisiten.

Bernhard: Am Anfang haben wir noch mehr Kostümteile gehabt, bei den Proben, da haben wir noch so SS-Dinger, Uniformen und so Zeug gehabt, mit dem wir halt ausprobiert haben, aber am Ende glaub ich ist übrig geblieben, eine Krone und eine Heugabel, oder die Zarenhaube, es sind ur viel, also wir haben alles reduziert immer nur. (54)

Georg: .. es war im wesentlichen immer Mnuschkin, Off-Theater, mit kleinen Requisiten. Es ging ja um schnelle Umzüge, wir haben nicht so viele Menschen gehabt, also da hat ein Hut genügt oder ein Tücherl, also die schwarze Grundkleidung und dann ein paar Accessoires die sozusagen eine Situation herstellen (157)

Beatrix: Oft nur so ein Tuch um die Schultern und eine Schürze und das war dann eine Bäuerin. Und (..) Manchmal ist nur um eine Mütze gegangen. Also mit sehr kleinen Versatzstücken, überhaupt keine Vollkostüme (22)

Da ist schnell in den Versatz gegriffen worden

Bei der „Proletenpassion“ wurden oft Kopfbedeckungen, etwa ein Hut oder ein Tuch eingesetzt, um eine Situation herzustellen. Georg Herrnstadt erklärt, dass die Hüte vor allem die Aufgabe hatten, bei der Zeitzuordnung zu unterstützen. Außerdem beschreibt er, dass mit Requisiten Querverbindungen hergestellt werden können, verwirrend kann sein, wenn diese Querverbindungen nicht gleich ersichtlich sind. In der „Proletenpassion“ war vor allem wichtig eine Situation oder eine Epoche zu verdeutlichen. In der „Proletenpassion 2015ff.“ wurden unter anderem Kopfbedeckungen aus Karton verwendet, etwa eine Krone, um eine schnelle Zuordnung herzustellen, auch hier stand im Vordergrund, dem Publikum mit einfachen Mitteln eine Situation zu verdeutlichen.

Georg: Ich würde sagen, naja klar, die Hüte, wenn wir Hüte gehabt haben, waren die zeitgerecht [...], aber ich glaub nicht, dass die einen besonderen Aussagewert gehabt haben, außer dass sie den Inhalt eines bestimmten Liedes unterstützt haben (210)

Georg: Hitler hat natürlich bei seinem Blues ein Bärtchen gehabt und einen Steirerjanker. Oder ein bayrisches Gewand. Oktoberrevolution natürlich die Pelzmütze, aber ich täte sagen, da ist schnell in den Versatz gegriffen worden, das waren nicht lange Überlegungen, was könnte man da noch alles mit transportieren. [...] Man kann natürlich durch Requisiten sozusagen Querverbindungen herstellen, ja Bezüge herstellen. Andererseits kann das natürlich auch verwirren (221)

Christine: .. und auch dass wir viele Sachen aus Karton dann ausgeschnitten haben oder so. Die Bärte (lacht) oder die Krägen für die Priester, das ist einfach simpel, die Botschaft war wichtig und dass man das irgendwie versteht, und da wir keine Kohle hatten um da massiv Kostüme und Requisiten auszuleihen, haben wir es halt selber produziert. (34)

Die Transparente sind cool

Bei der „Proletenpassion 2015ff.“ hingen im Hintergrund der Bühne Transparente, die in ihren Aufschriften von links nach rechts einem chronologischen Zeitverlauf folgen. Ganz links sind Transparente mit Aufschriften, die aus der Zeit der Bauernkriege stammen könnten und stammen, während ganz rechts Transparente hingen, wie sie 2015 auf Demonstrationen zum Einsatz kommen könnten und kamen, wie aus dem Gespräch mit Bernhard Dechant hervorgeht. Christine Eder beschreibt, dass diese Transparente Handarbeit waren und von der Bühnenbildnerin mit Freund:innen gemeinsam in vielen Stunden hergestellt wurden.

Bernhard Dechant fasziniert vor allem der Umstand, dass diese Transparente auf einen Blick visualisieren, dass sich die Geschichte immer wieder wiederholt und wir immer noch ähnliche Kämpfe führen, wie vor 500 Jahren.

Christine: Im Prinzip ist auf der Bühne, genau wie im Stück oder im Stücktext, in der gesprochenen Sprache, ein historischer Ablauf der Plakate und des plakativen Ausdrucks seit 1500, also seit den Bauernkriegen. Die ältesten Plakate die da drauf sind, das sind Kopien von ganz alten Drucken aus der Zeit der Bauernkriege. (45)

Christine: Und ich glaub die Bühnenbildnerin hat sich auch bemüht unterschiedliche Methoden anzuwenden, von einem, von einem 2015er Druck, von einem Print, bis hin zu händisch mit Pinsel gemalt, bis zurück zu Kartoffeldruck und. Die haben sich da (lacht) auch historisch ziemlich abgearbeitet, in den Ausdrucksmitteln. (138)

Bernhard: Ja die sind cool, stimmt die vergesse ich. Ja, die sind wichtig (lacht) Das ist schon, stimmt, das ist eine Ästhetik. Die hat die Moni alle selber gemalt, oder fast alle, ein paar hat sie irgendwie zusammengeschnorrt, also die moderneren, bei ATTAC oder was weiß ich wo. Aber den Rest hat sie selber gemacht. Die sind geil, finde ich, weil die echt (..) von links nach rechts irgendwie die Jahrhunderte voll auf einmal visualisieren (..) was mich überhaupt bei dem Stück, diese Thomas Münzer Reden und wie es heute ist, das finde ich schon irgendwie krass, weil es so das Gleiche ist, halt mit ein paar anderen Worten. Aber so, dass sich da so wenig getan hat und wir da aber so einen Abstand haben und denken, ja das Mittelalter, oder so voll drüber stehen, die Leute müssen irgendwie voll deppert gewesen sein und es ist eigentlich nichts anderes, das ist schon irgendwie krass (118)

Wir haben nur einen halben Tag lang geleuchtet

Die Lichtstimmungen auf der Bühne waren bei beiden Fassungen sehr einfach In der Neuinszenierung gab es laut Bernhard Dechant drei verschiedene Lichtstimmungen, in der Originalfassung war die Lichtstimmung in der konzertanten Version auch sehr einfach, während in der Theaterproduktion der Wiener Festwochen mehr Licht verwendet wurde. Eingesetzt wurde zum Teil ein Spot oder ein Verfolger, um eine bestimmte Person hervorzuheben. Beatrix Neundlinger beschreibt, dass bei den Konzerten meist nur das Licht zwischen den einzelnen Stationen aus- und eingeschaltet wurde.

Bernhard: Licht haben wir ja auch, ich glaub wir haben (..) drei Lichtstimmungen, wir haben glaub ich nur einen halben Tag lang

geleuchtet, weil es irgendwie nicht wichtig war oder weil es halt (...) nicht um Effekte geht an dem Abend oder nicht um Theatrichkeit (111)

Beatrix: Bei der Uraufführung natürlich, da hat man die verschiedenen Bereiche immer herausholen können, das war wichtig und dann haben wir, wenn wir es gehabt haben, haben wir einen Verfolger genommen. Wenn wir jemanden gehabt haben, der es gemacht hat (...) und sonst haben wir vielleicht einmal ein bisschen abgesenkt, aber sonst haben wir nicht viel machen können, weil das war ja doch immer sehr einfach, einen Tontechniker, wenn wir einen Lichttechniker, jemand, dem wir gesagt haben, kannst du dort bitte das Licht ausschalten und so, das war schon das höchste der Gefühle. (525)

Georg: Viel Licht, natürlich. Und das war natürlich auch eine Möglichkeit, wenn man die Festwochen zur Verfügung hat, dann gibt es genug Licht und dann kann man natürlich mit Licht relativ viel arbeiten. Da kann man die Protagonist(.)innen hervorholen (198)

Manche Stränge bleiben dann nur so rudimentär übrig

Christine Eder und Bernhard Dechant äußern sich darüber, dass manche Stränge, die sie im Stück aufgegriffen haben, nicht fertig geworden sind. Über einen Videoprojektor werden zwischen den Stationen Interviews mit den drei darstellenden Personen gezeigt, in diesen Ausschnitten erzählen diese von dem Leben in den 70er Jahren und von dem Leben in Wien, von der damaligen politischen und gesellschaftlichen Situation, auch von der Arena-Besetzung und von dem linken Terrorismus, der auch in Österreich zu spüren war. Christine Eder betont, dass es ihnen wichtig war, auch diese Zeit in der „Proletenpassion 2015ff.“ aufzunehmen.

Bernhard: es war ja noch diese ganze Geschichte die am Videobeamer ist, das geht ja auch alles unter, das sind die drei die den Oetker⁹ entführt haben, die da so scheitern, also diese Geschichte geht auch, das haben wir nicht fertig gebaut, weil es so viel ist. Bei so Stückentwicklung ist es halt so, viele Stränge bleiben dann nur so rudimentär übrig, manche schaffst dann zu cutten, manchmal schaffst es nicht, weil du die Idee doch irgendwie gern hast (97)

Christine: Genauso der Strang auf Video, die Palmers-Entführungs-Geschichte (...) Dass man auch was über die 70er erzählt, die ja eigentlich die letzte Station war und zumindest etwas übers Lebensgefühl und gleichzeitig irgendwie was über Wien (...) und

9 Bernhard Dechant meint die Palmers-Entführung, Christine Eder erwähnt sie im Interview ebenfalls.

(lacht) dass es auch in Wien ein paar radikalisierte Terroristen gab und so. Weiß ich nicht, das musste man auch wissen, was das genau für eine Geschichte ist, weil die zu dezent eigentlich ist (462)

Weil die Regenbogenflagge wirklich der Thomas Münzer erfunden hat

In der „Proletenpassion 2015ff.“ hält Bernhard Dechant als Thomas Münzer die Regenbogenflagge hoch, Bernhard Dechant erklärt dazu, dass Thomas Münzer die Regenbogenflagge damals als seine Flagge verwendet hat und diese dann über Umwege zur Flagge der LGBTQIA-Bewegung wurde.

Bernhard: Regenbogenflagge, weil die Regenbogenflagge wirklich der Thomas Münzer erfunden hat. Also es gibt eine Geschichte der Regenbogenflagge, hab ich dann nachrecherchiert im Internet, die hat der Münzer erfunden und ist dann erst über Umwegen zur Freiheit, Schwulen, Love Parade Flagge geworden. [...] Naja, ich glaub der Münzer der war, der wollt auch wirklich, der wollt wirklich keine Flaggen haben, der war echt so vollhumanistisch, eine Welt, keine Grenzen mehr (134)

Man muss ein paar Sachen mit Theatermittel erklären

In der „Proletenpassion“ wird am Anfang jeder Station durch ein Mitglied der Schmetterlinge eine kurze Darstellung der vorangegangenen historischen Ereignisse oder politischen Entscheidungen gegeben. Das Publikum bekommt Informationen, die beim Einordnen helfen indem sie einen Kontext für die darauffolgenden Lieder herstellen. Für die Theateraufführung wurden außerdem alle Liedtexte im Programmheft abgedruckt, so können unverständliche Passagen noch einmal nachgelesen werden oder auch historische Einzelheiten im Nachhinein recherchiert werden. Auch in der Plattenpackung und in der späteren CD-Packung finden sich sämtliche Liedtexte abgedruckt, außerdem kurze Einführungen zu den einzelnen Stationen zum Nachlesen und Literaturhinweise. Christine Eder erklärt, dass in der Originalfassung die Bezüge auf der Platte erklärt wurden und dass sie sich für die Neuinszenierung gedacht hat, dass es notwendig sei, mit Theatermitteln einen Kontext herzustellen, um dem Publikum beim Einordnen zu helfen. Bernhard Dechant erzählt, dass sie innerhalb der Theater-Gruppe darüber diskutiert haben, ob das Stück nun eher ein Theaterabend oder ein Konzert ist, und dass er sich nicht sicher ist, wie viel das Publikum vom Inhalt versteht, wenn Eva Jantschitsch als Gustav die Lieder singt und die theatral hergestellten Bezüge fehlen.

Christine: .. und dadurch eine ziemliche Materialsammlung zusammen gekriegt über die Geschichte, über die Geschichte des Widerstandes, der letzten fünfhundert Jahre. Und das interessanteste davon dann destilliert zu Theaterszenen, so dass die verständlich waren, weil ich nicht mehr voraussetzen wollte, dass jeder weiß, wer der Bauernjörg ist zum Beispiel [...] Später dann auch, dass man automatisch im Jahr 2015 sozusagen ein Lied versteht, wo es um die Industrialisierung geht und automatisch die Referenzen zu Karl Marx kapiert und so weiter. Hab ich mir gedacht, naja, weiß ich nicht ob ich das voraussetzen kann, lieber bauen wir eine Szene wo die Thesen von Marx so in aller Kürze (lacht) zusammengestellt sind. (79)

Christine: .. ich hab nicht so recht dran geglaubt, dass diese Lieder für sich stehend heute noch die gleiche Aussagekraft entwickeln würden, wie in den 70er Jahren. Und hab mir deswegen gedacht, man muss ein paar Sachen mit einfachen Theatermitteln erklären oder ein bisschen darstellen, damit man weiß, wovon das Lied der Mächtelmöchtel, in welchem Kontext das zu verstehen ist. Eigentlich aus eigener Rezeptionsgewohnheit, ich konnte mir nicht vorstellen, dass wir das schaffen so richtig ein Publikum nur über die Liedtexte zwei Stunden zu unterhalten, wenn du nur den Liedtexten folgen musst und dann nicht jedes Details mitkriegst und dann auch nicht eine Platte mit heim nehmen kannst, wo du das nachhören kannst und nachlesen kannst was da drin steht, plus die historischen Bezüge sind da noch erklärt auf der Platte drauf. (64)

Bernhard: Genau und da haben wir lang diskutiert was das sein kann, ob das eher ein Konzert oder ein Theaterabend, das sehen wir ja jetzt auch, wenn die Eva Jantschitsch unter Gustav ein Konzert gibt, spielt sie ja auch immer die Proletenpassions-Lieder aber ohne diese ganzen Zwischenstücke, ohne dieses Theatrale und ohne irgendwelche Erklärungen und das ist irgendwie komisch, das ist dann eher ein Konzert [...] du kriegst halt nur Lieder mit, sicher, die die die Proletenpassion kennen, kriegen den geschichtlichen Zusammenhang und was das heißt mit, die anderen, weiß ich nicht, wie die das aufnehmen, sehen halt ein gutes Lied, aber ob Leute der Generation 30 plus, die mit dem überhaupt nichts zu tun haben, mit den 70er Jahren, ob die da irgendwas checken, ob das dann eine Message ist, so. (58)

Ist das ein theatraler Abend oder politischer Aktionismus, ist es eher ein Theaterabend oder ist es eher ein Rockkonzert

Bernhard Dechant spricht über die Überlegungen der Gruppe, nach der „Proletenpassion 2015ff.“ ebenfalls Publikumsdiskussionen zu machen, wie schon bei der „Proletenpassion“.

Für ihn steht die Frage im Mittelpunkt, was die „Proletenpassion 2015ff.“ leisten kann und soll und dass politisches Theater den Anspruch haben könnte, keinen Applaus einzufordern, sondern durch das Eröffnen einer Diskussion die Ebene des Theatralen zu verlassen. Neben der Frage über die inhaltlichen Ausgestaltung des Stückes, stellt Bernhard Dechant außerdem die Frage der Einkategorisierung hinsichtlich der formalen Ausgestaltung, der Ästhetik - ob das Stück eher ein Theaterstück oder eher ein Rockkonzert ist.

Bernhard: .. wir haben ja auch überlegt, den Abend direkt in eine Publikumsdiskussion übergehen zu lassen, also überhaupt keinen Applaus zu lassen. Ich glaub die Schmetterlinge haben das früher so gemacht [...] Und das wäre konsequent gewesen zu sagen, eigentlich ist für politisches Theater immer konsequent zu sagen, man fordert keinen Applaus ein, also man durchbricht quasi diese Ebene juhu wir haben euch was vorgespielt, ihr habt uns zugeschaut, ihr applaudiert uns, wir verbeugen uns. Sondern wir haben ein Thema aufgemacht und geht schon, Austausch. Wir brauchen dieses Theaterzeug nimmer (810)

Bernhard: und ich glaub von der Ästhetik her, wir hatten lang die Frage ist es eher ein Theaterabend oder ist es eher ein Rockkonzert, durch die Bühne die die Monika gemacht hat, war es eh klar, dass es so drei Spieler die quasi von einer Band eingekesselt sind und mit diesem Revolutionsding da hinten. (49)

Die Frage der Einordnung haben sich beide Teams gestellt. Die Originalfassung, die von einer Musikgruppe aufgeführt wurde, besteht hauptsächlich aus musikalischen Elementen, im Gegensatz zur „Proletenpassion 2015ff.“ wo drei Darstellende im Mittelpunkt stehen und theatrale Elemente eine wichtige Rolle einnehmen. Gleichzeitig gibt es auch in der „Proletenpassion“ theatrale Elemente, etwa Kostüme und Requisiten, um bestimmte Situationen herzustellen, außerdem werden manche Texte werden gesprochen um Bezüge zu erklären. Und in der „Proletenpassion 2015ff.“, die eher ein Theaterstück sein könnte, spielen auch die Lieder und die musikalische Umsetzung eine zentrale Rolle und einige sehr beeindruckende Lieder werden von Eva Jantschitsch, die Musikerin ist, im Solo gesungen.

Die Kategorisierung hinsichtlich der inhaltlichen Elemente beschäftigt Bernhard Dechant auch in Hinblick auf die Frage, wie mit dem Stück umgegangen wird, wie oft es gezeigt wird und in welchem Kontext. Er sieht die Notwendigkeit, dass das Stück möglichst viel und in unterschiedlichen Zusammenhängen aufgeführt wird, Christine Eder bemerkt Ähnliches. Bernhard Dechant beschreibt die Schwierigkeiten, dass gerade das nicht einfach möglich war, weil die Ensemble-Mitglieder selbst in genau diesem Rad des Kapitalismus gefangen sind,

gegen das sich die Proletenpassion positioniert. Auch Christine Eder hält fest, dass sie es für wichtig erachtet, die Proletenpassion oft und viel aufzuführen, aber dass mehr einfach nicht möglich war.

Bernhard: Und das ist auch, finde ich, das ist das Schlimme an unserer Proletenpassion, obwohl es da um Geld geht, obwohl man so ein Stück spielt (...) wo man sich jetzt hinstellt und sagt so, wir sind quasi die Proleten und die Ausgenutzten und man muss eine Revolution endlich wieder machen oder so und dann ist man aber selber in diesem Radl irgendwie so gefangen (615)

Bernhard: .. ist das überhaupt noch ein theatraler Abend oder ist das politischer Aktivismus. Wenn man sagt, so wir treffen uns, um die und die Uhrzeit und spielen die Proletenpassion, wurscht ob wer kommt oder nicht, wir sagen, wir machen jetzt einfach zwanzig Schulvorstellungen und verlangen nichts dafür, sondern wir tun das jetzt einfach, weil das so brennt, weil wir sagen dass ist so ein wichtiger Abend, ja. Das wir was verändern. Und das passiert aber nicht. Nicht weil wir es nicht wollen, sondern weil es halt Leute gibt die es sich nicht leisten können. (629)

Christine: Wir hätten viel mehr gespielt, also wenn das irgendwie realisierbar gewesen wär, hätten wir gern überall gespielt (...) und öfter. Jederzeit quasi. Aber das war einfach nicht zu machen. (285)

In anderen Zusammenhängen zu spielen ist wichtig für das Stück

Christine Eder und Bernhard Dechant betonen, dass es wichtig ist, das Stück auch in anderen Zusammenhängen zu spielen und unterschiedliche Zielgruppen zu erreichen, auch Menschen die sonst eher nicht ins Theater gehen. Der Aufführungsort kann außerdem symbolisch für die Positionierung des Stückes gesehen werden. Die konzertante Version der „Proletenpassion 2015ff.“ wurde etwa auf dem Wiener Volksstimmefest gespielt, ein jährlich stattfindendes Fest der Wiener Kommunistischen Partei, ein anderer Auftritt fand beim dreißigjährigen Jubiläum des Museums Arbeitswelt Steyr statt. Bernhard Dechant erzählt außerdem von einigen Schulvorstellungen, dabei wurde das Stück vor mehreren Schulklassen aufgeführt. Für ihn sind Vorstellungen dieser Art besonders wichtig, weil es „so brennt“ (633), Bernhard Dechant sieht den Bedarf, gerade bei jungen Menschen ein Geschichtsbewusstsein zu wecken, das den Fokus auf die Geschichte der Unterdrückten und auf Machtverhältnissen hat. Er betont, dass durch die musikalische Umsetzung der „Proletenpassion 2015ff.“ auch junges Publikum leichter erreicht wird, als mit anderen Theaterstücken.

Christine: Und mit diesem Deal ist es uns jetzt im Endeffekt gelungen jetzt ein paar Mal zu spielen, woanders, in anderen Zusammenhängen, was wichtig ist, für das Stück insgesamt. Und was halt finanziell nicht so, das ist halt, das macht man halt weil man sich denkt, das ist wichtig. (246)

Christine: Die Eva und die Band, das ist rechtlich so, dass auf die Musik die Eva die Rechte hat, plus die Band, nicht das Theater, und daher kann die Eva überall spielen, die haben auch am Volksstimmefest gespielt. (268)

Bernhard: Und die Leute die das wirklich treffen könnt, die über Flüchtlinge oder auch über Unterdrückung und sich dann denken, ja ich bin doch der Prolet, das sind gar nicht die Ausländer, sondern die Bankkonzern-Dinger die mir das nehmen, also die erreichst nicht, die erreichst höchstens noch mit Schulvorstellungen weil da müssens halt, aber das sind auch AHS, da müsstest halt auch an die Berufsschulen oder so gehen. (418)

Bernhard: .. ich finde es gerade schwierig seit ein paar Jahren, also politisches Theater ist echt schwierig, weil teilweise kriegst ja dann nur die Leute, auch mit der Proletenpassion, es kommen Leute die das eh schon lieben und dann kommen. Natürlich, Proletenpassion ist anders, weil dadurch dass das lässig rüber kommt und mit der Musik und Konzert kommen auch junge Leute, die glaub ich nicht so ins Theater gehen. (406)

Warum müssen Frauen immer schön sein

Beatrix Neundlinger berichtet, dass sie beim Entstehen der „Proletenpassion“ gerade erst angefangen hat, sich selbst in der Frauenbewegung zu engagieren und sie noch zu wenig in der Thematik war, um sich als Frau in der „Proletenpassion“ mehr einzubringen. Für sie steht die Frauenbewegung exemplarisch für jene Themen, die in der Proletenpassion nicht behandelt wurden. Auch auf das Lied „Die Frauen der Kommune“ geht sie ein, sie kritisiert die Verknüpfung der kämpfenden Frauen mit dem Attribut „schön“. Es ist aufschlussreich und interessant zu lesen, wie Beatrix Neundlinger über die damalige Einstellung vieler Männer spricht. Sie, die Männer, würden sich nämlich mit Bewegungen auskennen und man solle sie doch einfach mal machen lassen. Hier ist eine gewisse Ironie nicht zu überhören. Beatrix Neundlinger schätzt die neue Fassung von „Die Frauen der Kommune“, in dieser Version singen drei Frauen vorne in der Mitte der Bühne das Lied und trommeln auf Trommeln oder Kartons während die Männer im Hintergrund auf die Kartons trommeln und im Refrain den Background-Chor machen. Das Lied bekommt durch das Trommeln einen starken Ausdruck

und mit drei Frauen vorne auf der Bühne wird auch visuell verdeutlicht, wovon das Lied handelt. Georg Herrnstadt der das Lied „Die Frauen der Kommune“ in der Originalfassung interpretiert hat, widerspricht Beatrix Neundlinger, er beschreibt es als ein feministisches Lied, weil die kämpfenden Frauen in den Mittelpunkt gerückt werden, für ihn bezieht sich das Attribut schön nicht auf die äußerliche Erscheinung, sondern hier ist die schöne Frau jene, die zu den Waffen greift und kämpft. Die Version der „Proletenpassion 2015ff.“ findet auch Georg Herrnstadt gelungen.

Beatrix: Zum Beispiel ist die Frauenbewegung sehr wenig eingeflossen in die Proletenpassion (...) ich bin damals selber erst, so im 77er Jahr oder so, eingestiegen in die Frauenbewegung und ich hätte mich da einfach viel mehr einbringen müssen in die Texte (637)

Beatrix: Und die „Frauen der Kommune“ war ganz anders. Ich hab dann immer, am Anfang nicht, später hab ich angefangen zu kritisieren, hab gesagt, ich weiß nicht, das ist ja eigentlich ein schönes Lied, aber irgendwas gefällt mir nicht dran. Weil ich denk mir, wie ihre roten Wangen glühen, sie sind so patschert, beim Barrikaden bauen, mit die kleinen Handerl bauen sie Barrikaden die eh nicht halten, aber sie sind so erhitzt, die Wangen glühen und deshalb sind sie schön, denk ich mir warum müssen die schön sein, können sie nicht stark sein. [...] Müssen Männer schön sein, warum müssen Frauen immer schön sein. Beeindruckend, wenn sie beeindruckend sind wenn sie kämpfen oder so (947)

Beatrix: Das ist für mich jetzt schon ein Spiegelbild für das, was wir nicht behandelt haben. Weil das war immer schon der Haupt- und der Nebenwiderspruch. Erst einmal müssen wir den Sozialismus haben und dann können wir uns um die Frauen kümmern. Oder so, wie die Männer gesagt haben, Frauenbewegung, lassts uns das machen, wir kennen uns aus mit Bewegungen. (...) Und das ist halt gar nicht eingeflossen und wenn die das jetzt so gemacht haben mit dem Schlagen und Kämpfen, dann haben sie gezeigt, dass die Frauen wirklich auch bereit waren zu Gewalt. Und das ist eine neue Interpretation als diese sehr ästhetische, schön gesungene, die wir gebracht haben (973)

Georg: Dass man bei "Frauen der Commune" zum Beispiel, dass ist ja ein feministisches Liedl, wobei wir auch kritisiert wurden, was ich falsch finde, die allerschönsten Frauen, die Frauen der K-, dass man sozusagen die Frauen die zu den Waffen greifen, als besonders schön bezeichnet, finde ich ja ganz witzig. Dass man sagt, die Schönheit der Frau besteht nicht daraus wie lange Beine sie hat oder wie große Augen, sondern dass sie zu den Waffen greift. Das hat ja der Heinz bewusst gemacht. Finde übrigens, die Version im Werk-X, dass das nur

die Frauen gesungen haben, hab ich gut gefunden. Und bei uns singt das halt ein Mann. Wir hätten uns schon überlegen können, dass die Beatrix auch das "Frauen der Commune" singt. Wäre vielleicht nicht schlecht gewesen. Haben wir halt nicht gemacht (576)

Wir haben in dieser Zeit in jedem Audimax gespielt

Die Reichweite der „Proletenpassion“ zeigt sich mit einem Blick auf die stattgefundenen Tourneen und Konzerte. Über einen Zeitraum von etwa zehn Jahren sind die Schmetterlinge in Deutschland und Österreich unterwegs und spielen in den meisten größeren Städten. Die Lieder wurden 1977 auf drei Langspielplatten aufgenommen, später auf zwei CDs, in den jeweiligen Begleitheften finden sich die Liedtexte und Hintergrundinformationen zu den historischen Stationen. Beatrix Neundlinger und Georg Herrnstadt sprechen über die Reichweite der „Proletenpassion“ und Bernhard Dechant erzählt, dass auch knapp vierzig Jahre später der Einfluss zu spüren sei. Bernhard Dechant spricht auch über die ungewöhnliche Situation der Schmetterlinge und Heinz R. Unger, die über einen relativ langen Zeitraum sehr eng zusammenarbeiteten, um die „Proletenpassion“ zu machen.

Beatrix: Wir haben in dieser Zeit auf allen Unis in Deutschland, auf vielen Unis in Deutschland, in jedem Audimax gespielt (65)

Georg: Also ich weiß sozusagen, dass wahrscheinlich relativ viele (...) Sozialdemokraten unserer Generation von uns mitsozialisiert worden sind (...) Also ich glaube, dass sozusagen alles was ein bisschen links war in unserer Generation oder ein bisschen jünger die Proletenpassion gekannt hat. Ganz viele Leute. Es hat ja Schwarzpressungen gegeben. (731)

Bernhard: .. das interessante ist ja wirklich die Geschichte, die das Stück, mit den Schmetterlingen. Dass sich da Leute ein Jahr lang zusammensetzen, um wirklich politisch ein Thema zusammen zu schreiben. Das gibt es ja jetzt in kollektiven Künstlertruppen, das ist ja echt ur schwierig, ein Jahr lang zusammen zu sitzen und wirklich nur ein Ding zu machen, sich das selbst zu finanzieren oder so (596)

Bernhard: .. die ersten drei, vier Vorstellungen waren so Publikum 60 plus da, die das alle geliebt haben und wo du dir gedacht hast, die schauen nur ob das eh ihre Proletenpassion ist. Einer ist zu mir kommen nach der Vorstellung, so ein alter Mann und hat gesagt, so, und habt ihr es mit den Schmetterlingen abgeredet, dass das anders ist? Und ich hab gesagt, ja die haben da mitgemacht. Ha, wirklich? Super wars, super wars, ich war so ein Fan, aber das war auch super.

[...] Ist lustig, weil die Leute waren überhaupt nicht drauf, uns irgendwie Feedback zu geben was diese Show heute kann, wenn du es nicht kennst oder über die Politik zu reden, das war ihnen eh klar, das sind alles alte 70er oder so irgendwie Leute, sondern denen war das voll wichtig zu sagen ob das jetzt besser oder schlechter oder dass das eh ok war und sie haben Angst gehabt dass ihre-, das ist ja für viele Leute wirklich ein Heiligtum, diese Proletenpassion aus der Zeit, ja also nicht nur in Österreich auch in Deutschland hab ich das mitgekriegt (246)

Bernhard: .. das Ding ist einfach schon so vorbelastet, weil wie wir in der Arena gespielt haben, sind dann alle aufgestanden und haben "Hoch die Internationale Solidarität" am Schluss gesungen. Da sind einfach alle Linken zusammen, man spielt das in der Arena wo es in der Arena entstanden ist. (435)

Da hat's gestoppt, da sind dann die Diskussionen losgegangen

Bei der Originalfassung hat vor allem die Station der Oktoberrevolution und hier insbesondere das „Lied von der Partei“ für Aufsehen und Kritik gesorgt. Beatrix Neundlinger erzählt, dass einmal die Aufführung nach dem Lied abgebrochen werden musste, weil das Publikum so erhitzt war und dass sie einmal von den Veranstaltern darauf hingewiesen wurden, dass die Schmetterlinge ihre sonst übliche Ansage zu dem Lied bitte unterlassen, da die Veranstalter sonst außenpolitische Schwierigkeiten bekommen würden. Beatrix Neundlinger erzählt davon, dass die Schmetterlinge in dieser Ansage darauf hingewiesen haben, dass innerhalb der Gruppe unterschiedliche politische Ansichten vertreten werden, dass sie nicht in der Lage sind, eine gemeinsame Aussage zu treffen und dass die Schmetterlinge nach der Aufführung noch für Diskussionen zur Verfügung stehen. Über die Motivation die Diskussionen abzuhalten sagt sie, dass die Schmetterlinge wissen wollten, was die Leute denken und dass sie eine politische Diskussion ermöglichen wollten. Sie erwähnt außerdem den Umstand, dass die Schmetterlinge mit der „Proletenpassion“ entweder in der BRD oder in der DDR getourt sind, aber nicht gleichzeitig. In den Interviews von Beatrix Neundlinger und Georg Herrnsstadt finden sich immer wieder Hinweise auf die politische Situation in den 1970er Jahren. Es ist sinnvoll, bei der Analyse der „Proletenpassion“ den Ost-West-Konflikt im Hinterkopf zu behalten.

Beatrix: Und es hat immer mühsamer Erklärungen bedurft und einmal haben wir gespielt 1981 am Festival des politischen Liedes in Berlin, Hauptstadt der DDR. Wir waren entweder in der DDR oder in der BRD (..) und da hat man uns gebeten, ja keine Ansage zu dem Lied der

Partei zu machen weil sie bekämen sonst außenpolitische Schwierigkeiten mit der Sowjetunion (57)

Beatrix: .. das kann ich mich erinnern in Berlin, dort wars aus dann. Dann hats gestoppt, da sind dann im Publikum die Diskussionen losgegangen und dann haben wir nicht weiterspielen können. Das war schon sehr heftig die Diskussionen ums Lied von der Partei. (874)

Beatrix: Ich mein, bei der Oktoberrevolution hat es eben immer wieder diese Kritik gegeben und ich mein die noch damals vorherrschenden, die Warschauer Pakt Staaten oder diesen europäischen realen Sozialismus (...) da hat es natürlich auch immer Fragen aufgeworfen dazu (..) und wichtig war es nachher in die Diskussionen zu gehen. (472)

Georg: Wir haben ja ziemlich lange nach den, nach der Proletenpassion immer Diskussionen gemacht. Da haben wir gesagt, wir bleiben da, wir sitzen da noch und wer diskutieren will. Und da waren dann relativ viele Diskussionen eigentlich (..) die sich hauptsächlich natürlich um die Sowjetunion gedreht haben weil schon damals viele Leute gesagt haben, das ist aber nicht, das kann nicht unser Vorbild sein. (817)

Beatrix: .. auch viele offene Fragen sind angekommen und deshalb haben wir ja nachher diese Diskussion drüber gemacht, weil wir ja auch wissen wollten, was die Leute drüber denken. [...] also es waren sehr unterschiedliche Diskussionen. Und sehr, sehr bunt gemischt. (827)

Ich mein, das sind ja Zufälle

In den Interviews wird klar gesagt, dass die Proletenpassion den Anspruch hat, einen Inhalt zu vermitteln und dass die Form sich diesem Anspruch untergeordnet hat. Im Laufe der Interviews zeigt sich aber auch, dass die Form einen wesentlichen Einfluss auf den Inhalt hat. Am Beispiel von dem „Lied von der Partei“ wird dies besonders deutlich. Viele der Diskussionen im Anschluss an das Stück widmen sich der Station der Oktoberrevolution, die damalige Rolle der Sowjetunion hat sicherlich viel dazu beigetragen, aber auch der formale Aufbau von dem „Lied von der Partei“. Georg Herrnstadt beschreibt, dass bei der Komposition zu diesem Lied bereits die formale Gestaltung von Heinz R. Unger eine wesentliche Rolle gespielt hat.

Georg: Aber wir haben wenn man sich das Lied genau anschaut, die Gründung der Partei in der noch nicht Sowjetunion als eine Folge von Lernprozessen dargestellt. Also die Bauern die waren überhaupt nicht organisiert, da war dort ein Haufen und dort ein Haufen. Dann ist

diese große Frage die der Marx aufgeworfen hat, was, an der Commune, die natürlich ein herrlicher Versuch war, aber sie waren in Wirklichkeit naiv, weil sie haben die Kassa, sie haben die französische Bank nicht eingenommen und haben sich überhaupt nicht gekümmert um militärische Fragen. Und so wird das, aber leider ist das dann sozusagen formal wieder, im Refrain „was ist dran neu – die Partei“, und dann, weil das so ein kurzes Wort ist, ich mein, das sind ja Zufälle, wenn wir gehabt haben „was ist dran neu – der Geschirrspüler“ dann kann sagen, der Geschiiirr- das ist ein längeres, aber die Partei ist so ein kurzes Wort, das wir gesagt haben, na das verlängern wir und dann ist die Partei-ei-ei-ei-eeeeiiii so eine Kadenz draus geworden. Also es sind wahrscheinlich auch relativ viele Zufälle, das dann mit sich bringt, dass auf einmal die Partei wie ein riesiger Choral gesungen wurde und die Leute haben gesagt, seids ihr deppert, jetzt tuts ihr da die Partei verherrlichen (384)

Die Schmetterlinge haben auf die Kritik an dem Lied reagiert, indem sie kurz vor dem Lied eine Ansage gemacht haben, und das Publikum auf die Diskussion nach der Aufführung verwiesen haben. Georg Herrnstadt und Beatrix Neundlinger sind sich einig darüber, dass die damalige kommunistische Partei und die politischen Handlungen der Sowjetunion nicht ihrer Vorstellung von Sozialismus entsprechen, während Heinz R. Unger, der Kommunistischen Partei Österreich nahe, eine andere Sichtweise auf die Dinge hatte. Diese Differenzen scheinen die Arbeit an der „Proletenpassion“, sowohl bei der Produktion, als auch bei der Inszenierung maßgeblich beeinflusst zu haben.

Beatrix: .. oder das Lied der Partei, da haben wir dann immer dazu gesagt, ok, wir meinen nicht die KPdSU heute und wir wollen das jetzt singen und das Stück zu Ende bringen und wir stehen nachher zur Verfügung um drüber zu diskutieren. Das war dann die einzige Ansage die wir gemacht haben, weil wir ja auch das Lied immer drinnen haben wollten [...] die KPÖ für mich jetzt einen völlig anderen Stellenwert hat, die heutige, weil die gute Sachen machen. Aber damals, in der damaligen Zeit, die sind halt hinter der Sowjetunion gestanden (..) und das ist nicht gegangen für uns. [...] Über das wurde viel diskutiert und der Heinz R. Unger war glaub ich KPÖ-Mitglied oder er war nahe der KPÖ und er hat es so gesehen und wir haben es anders gesehen und wir haben dann versucht eine Ansage zu machen, die jetzt nicht gegen ihn ist sondern (..) um zu erklären warum wir das so spielen und haben gesagt wir sind nachher aber gerne bereit, damit es weitergeht (861)

Georg Herrnstadt lässt anklingen, dass die politischen Differenzen innerhalb der Gruppe, nicht nur die Station der Oktoberrevolution beeinflusst hat, sondern auch die Station des Faschismus. Er sagt, dass der Faschismus ein bisschen ausgeronnen ist. Möglicherweise stand für das Ausarbeiten der letzten Stationen nicht mehr ausreichend Zeit zur Verfügung, aufgrund der Diskussionen die die Station der Oktoberrevolution mit sich gebracht hat.

Georg: Und im Faschismus. Der ist ein bisschen ausgeronnen. Wir hatten ja schon damals politische Differenzen mit dem Heinz Unger, weil, also ein Teil der Gruppe (..) und ich zum Beispiel, ja die Sowjetunion keineswegs als sozialistisch ansehen wollte, sondern (...) durch die stalinistischen Verbrechen, also für mich war das out, und für die meisten von uns auch. Aber der Heinz Unger war damals eben noch ein relativ braver KPÖ-ler und da sind wir irgendwie nicht weitergekommen, auch inhaltlich mit der Arbeit. Und das drückt sich auch aus darin, dass insbesondere, also in der Oktoberrevolution das ist eigentlich nur mehr so halbert. (138)

In der „Proletenpassion 2015ff.“ wird das Lied der Partei als eines von zwei Liedern nicht live gespielt, sondern als Aufnahme abgespielt. Dabei ist eine Kinderstimme zu hören, die die erste Strophe des Liedes singt und dann den langen Choral „die Partei-ei-ei-eeeeiiiiiii“ deutlich falsch intoniert, wodurch dem Lied eine gewisse Lächerlichkeit bekommt. Hier wird über die formale Umsetzung des Liedes die Kritik, das Lied würde die kommunistische Partei der Sowjetunion verherrlichen, außer Kraft gesetzt. Zur Station der Proletenpassion ist noch interessant, dass Bernhard Dechant deutlich sagt, dass hier ein gefärbtes Bild von Geschichte vermittelt wird, wonach die Erstürmung des Winterpalais als heroischer Akt des Militärs und der Marine erzählt wird. Laut Bernhard Dechants Aussage waren hingegen „echt nur Besoffene unterwegs“ (785).

.. es ist ja wirklich aus einer sehr linken Sicht geschrieben, weil zum Beispiel diese ganze Februarrevolution in Russland, da waren ja echt nur Besoffene unterwegs. Anscheinend waren die so besoffen die Arbeiter, hab ich jetzt nachgelesen, dass die das Winterpalais gestürmt haben, und die waren so besoffen, dass die Reichen in Sankt Petersburg dann ihren Alkohol rausgehaut aus den Wohnungen, weil sie nicht wollten dass die Besoffenen reinkommen und noch mehr Alkohol wollten, dann sind die besoffenen Soldaten und Marinetypen im Randstein gelegen und haben den Alkohol von dort gesoffen und dann haben sie das Winterpalais gestürmt und, ich mein wenn du die heroischen Zeichnungen siehst und so, ich mein es stimmt schon, dass da kaum einer gestorben ist, weil es halt friedlich war, aber anscheinend waren die so besoffen, dass es durchgelassen haben. Also

ich glaub es ist egal welche Seite, also die Linken sagen jetzt auch nicht, das waren irgendwie besoffene Arbeiter und Soldaten die da irgendwie das gestürmt haben, sondern wollen heroische Dinger sehen.
(783)

Du musst nicht automatisch Faschist sein

Im Anschluss ist interessant, dass die „Proletenpassion 2015ff.“ manche der Inhalte und Narrative, die die „Proletenpassion“ vermittelt, reflektiert und kritisch hinterfragt. Christine Eder erklärt, dass die Station des Faschismus in der Originalfassung für manche aus ihrem Team zu simpel dargestellt wurde, was zu der Aussage von Georg Herrnstadt passt, dass der Faschismus „ausgeronnen“ sei. Die Station des Faschismus beschränkt sich darauf, kurz die Rolle der Sozialdemokratie zu beschreiben und anschließend die Rolle des Kapitals darzustellen. In der Proletenpassion wird die Aussage getroffen, dass ohne entsprechende Finanzierung Adolf Hitler nicht so viel Macht erlangen hätte können. Die Schmetterlinge wurden damals zum Teil kritisiert für ihre Darstellung von Adolf Hitler als Tölpel, worauf Willi Resetarits sich in späteren Ausführungen in seinem Lied „Hitlers Blues“ unterbricht und die Darstellung mit den Worten „Aus, das genügt jetzt, der Hitler als Witzblattfigur und als Scharlatan...“ relativiert. Andere Faktoren, etwa der damals gängige Antisemitismus oder die wirtschaftlich schlechte Situation als Konsequenz des ersten Weltkrieges werden in der „Proletenpassion“ nicht thematisiert. Laut Christine Eder hat vor allem Knarf Rellöm in dieser Station Bedenken geäußert und sich Gedanken gemacht, mit welchen formalen Mitteln er diese Bedenken in die Neuinszenierung einfließen lassen kann.

Georg: .. das ist uns auch vorgeworfen worden, dass wir zum Beispiel in Hitlers Blues einen um Hilfe ringenden kleinen Tölpel hinstellen, der sagt, bitte gebt mir endlich Kapital, weil ich brauch das, ja. Das sind natürlich, das geht natürlich vom Text aus, aber das waren Fragen die damals diskutiert wurden, darf man den Hitler so darstellen (376)

Christine: .. da sind einige so Dinge drinnen, auch wenn man das zu simplifiziert (..) da gibt es ein paar Lieder (...) wer zum Faschismus Ja sagt und Nein zum Kapital. [...] Der Knarf hat gesagt, das kannst nicht mehr sagen heute, das ist nicht, du bist dann nicht ein Faschist (..) wenn du dich dem Kapitalismus unterworfen hast. Du musst nicht automatisch deswegen ein Faschist sein (398)

In diesem Zusammenhang ebenfalls interessant, ist das fehlende Bewusstsein für antisemitische Narrative, deren sich auch die „Proletenpassion“ bedient hat. Christine Eder

führt aus, dass das Lied „Wenn ich wieder reich bin...“ von einer Person die jiddelt gesungen wird, nach einer jiddischen Weise, während die Person das Finanzkapital darstellt. Sie hat mit Georg Herrnstadt darüber gesprochen, er erzählt, dass ihnen das damals beim Produzieren der „Proletenpassion“ ganz normal vorgekommen ist und es dafür kein Bewusstsein gab.

Christine: .. weil ja in der Originalpassion bestimmte Lieder auch noch ein Jude singt. Der das „wenn ich wieder reich bin“, das singt jemand der jiddelt, der singt (lacht), der singt nach einer jiddischen Weise, der stellt das Finanzkapital dar, den raffgierigen, und das war nach dem zweiten Weltkrieg, da gabs kein Bewusstsein dafür, dass das antisemitisch sein könnte. Beziehungsweise (..) das war halt so. Das sind heute, eh mit Schurli¹⁰ drüber geredet, der hat gesagt ja stimmt, ja siehst, damals ist uns das ganz normal vorgekommen. Dass der Jud' halt der mit dem vielen Geld ist. Ein Narrativ das aus dem, direkt aus dem dritten Reich in die 70er hinübergeschwappt ist und heute wieder hochschwappt. (391)

Wir haben uns für jedes Kapitel eine musikalische Ästhetik vorgenommen

Die musikalische Ausgestaltung der Lieder ist zentrales Element der „Proletenpassion“ und der „Proletenpassion 2015ff.“ Georg Herrnstadt beschreibt, dass die Schmetterlinge die einzelnen Stationen der „Proletenpassion“ musikalisch an die jeweilige historische Situation angepasst haben. Er erzählt, dass bei der Station „Bauernkriege“ mittelalterliche Klänge verwendet wurden, in der Station der Pariser Kommune Musettes gespielt wurden und in der Station der russischen Revolution russische Volkslieder gespielt wurden. Auch Beatrix Neundlinger äußert sich zu den musikalischen Ästhetiken der einzelnen Stationen, sie erzählt außerdem, dass sie versucht haben die Musik im Epilog, also in der letzten Station über die damalige Gegenwart, eher neutral zu halten.

Georg: Für uns war klar, dass wir die einzelnen Stationen musikalisch angleichen einer bestimmten Musikform, die diesen Stationen entsprechend ist. Das heißt, wir haben uns bei den Bauernkriegen tatsächlich mit Musik beschäftigt die, so unter Anführungszeichen, mittelalterliche Musik oder spätmittelalterlich. Wir haben da einmal so eine quäkende Musik gemacht, die klingt so, als wenn wir mit alten Blasinstrumenten Musik machen. Die Lieder der Bauernkriege sind sozusagen eher volksliedartig. Dann haben wir in der bürgerlichen Revolution, zitiert sozusagen, die klassische Musik mit der Appassionata von Beethoven (...) Dann gab es die Pariser Commune, wo wir tatsächlich versucht haben so französische Musette, da war

10 Georg Herrnstadt

Ziehharmonika-Musik, da haben wir uns an französischen Liedern orientiert. Die Oktober-Revolution eindeutig (unv.) russische Volkslieder. Das ist auch angelehnt. Und im Faschismus. Der ist ein bisschen ausgeronnen. (125)

Beatrix: Und musikalisch finde ich, dass die Stationen in sich sehr kompakt sind. Und zusammengehören. Es gibt immer wieder so Lieder drinnen, die, also eben (...) zum Beispiel in der russischen Revolution, in der Oktoberrevolution die irgendwie was Russisches anklingen lassen und in der Pariser Kommune was Französisches anklingen lassen (463)

Beatrix: Von der musikalischen Ästhetik [...] war das schon so, dass wir versucht haben, oder die Komponisten und Arrangeure in der Band (.) eine Verbindung herzustellen, zum Beispiel dass man bäuerliche Musik nimmt oder dass man Musik nimmt die irgendwie dazu passt in der Zeit oder für die Rede vom Martin Luther ein Bach ist das glaub ich, so ein (.) Orgelstück (.) um in der Zeit zu bleiben. Zum Beispiel in der Station der Pariser Kommune haben wir so bisschen Musette und so in die Richtung auch komponiert (..) dass das Französische erkennbar ist, bei der russischen Revolution haben wir dann das Lied von der Babuschka, wo wirklich dieser Männerchor hintensteht und vorne die (.) starke Frau (..) das war die musikalische Überlegung, also welche Ästhetik, mit welcher Form bringen wir das rüber (..) und sollte dann neutral sein in Liedern die zum Ausblick hinführen oder die die damalige Jetzt-Zeit, die ja schon längst überholt ist, betreffen (70)

Christine Eder beschreibt, dass sie und Eva Jantschitsch für die „Proletenpassion 2015ff.“ eine andere Herangehensweise gewählt haben. Die einzelnen Stationen sollten auch eine musikalisch einheitliche Ästhetik haben, dabei orientieren sie sich aber nicht an der jeweiligen Epoche, sondern bewegen sich in einem „Referenzkosmos der widerständigen Musik“ (Eder: 191), dem bäuerlichen Stand in der Station „Bauernkriege“ werden etwa musikalischen Einflüsse aus dem Punkrock zugeordnet. Die Struktur und Inhalte der Lieder werden dabei weitgehend erhalten.

Christine: in den ersten Gesprächen mit der Eva haben wir so ungefähr festgelegt (...) wie man diese, ob und welche musikalischen Ästhetiken wir weiter benutzen. Auf der Platte hat das Kapitel Bauernkriege glaub ich 8 Songs oder 12, also viele. Die alle auch so in einer Bauern, folkloristischen Ästhetik, so volksmusikalische Schalmeienklänge sind, die in einer mittelalterlichen Ästhetik gehalten sind und wir eigentlich gesagt haben, für den Anfang ist schon einmal, glauben wir (lacht) blöd mit so was anzufangen, weil das will natürlich überhaupt niemand mehr hören. Und wie wir

sozusagen die Grundstruktur der Songs, die Botschaften der Songs, die musikalische Grundstruktur erhalten können, ohne die musikalische Ästhetik beizubehalten, das war dann der Eva ihre Aufgabe. Und da haben wir uns halt drüber beraten, und dann haben wir so Stichworte festgelegt dass das vielleicht interessanter wäre, wenn man die Bauern wirklich als so wilde Horden betrachtet und so bisschen punkiger und aus dem raus hat sie dann für diese Lieder irgendwie, ist weg gegangen von diesen Trommeln und Schalmeien und Dudelsack-Klängen die die Schmetterlinge da, die Schmetterlinge haben das alles total bewusst gemacht, die haben ja sich wirklich für jede Epoche der musikalischen Ästhetik bedient. Und das haben wir nicht gemacht, sondern wir haben uns eher, schon für jedes Kapitel eine musikalische Ästhetik vorgenommen, aber eben eigentlich in einem Referenzkosmos der widerständigen Musik. Wir haben nicht gesagt nagut weil es Bauern sind tun wir Bauernmusik machen, sondern, ok, das sind halt irgendwie, das ist eher, da machen wir Punkrock, das ist ein Kapitel Widerstandsgeschichte, das kann mehr so klingen wie die Sexpistols in den 80er Jahren, oder so. Und das ist jetzt mehr, was weiß ich, das ist mehr elektronisch, und das hat dann Referenzen zu dem und dem Stück und so. Wir haben es halt eher aus einem, aus der Underground Musik gedacht (174)

Immer dasselbe Lied komponieren ist ja fad

Georg Herrnstadt, der mit Willi Resetarits gemeinsam einen Großteil der Lieder komponiert hat, äußert sich zu der Struktur der einzelnen Lieder und wie diese dann zusammengestellt wurden. Er beschreibt, dass die meisten Lieder eine Strophe-Refrain Form haben, weil die Gedichte von Heinz R. Unger diese Form nahelegen. Georg Herrnstadt betont, dass sie beim Komponieren darauf geachtet haben, dass die Lieder sich voneinander unterscheiden, Unterscheidungsmerkmale die er benennt sind die Melodie, die Harmonieführung oder das Tempo. Beim Zusammenstellen wurde außerdem darauf geachtet, dass die Lieder sich abwechseln, also dass zum Beispiel keine drei langsamen Lieder hintereinander gespielt werden. Georg Herrnstadt erklärt außerdem, dass die Lieder einerseits nach formalen, andererseits auch nach inhaltlichen Kriterien zusammengestellt wurden.

Georg: .. es gibt viele Gedichte vom Heinz die diese Qualität haben, vom Heinz Unger. Und die dann auch eine relativ einfache Form der Vertonung (...) Erfordern kann man nicht sagen, man könnte das anders auch, aber nahelegen und möglich machen. Zum Beispiel diese Strophe-Refrain Form [...] Aber die ästhetischen Überlegungen waren, wir wollten immer schöne Lieder machen, wir wollten immer, wir waren

immer interessiert daran, dass sich die Lieder ordentlich unterscheiden. [...] Und wie macht man jetzt Lieder unterschiedlich, indem man sagt, es muss das Tempo unterschiedlich sein, es muss eine andere Harmonieführung sein, es muss andere Melodien, es gibt Lieder die haben einfache Melodien [...] und dann macht man ein Lied, tadaatata, mit großen Sprüngen. Wir haben uns überlegt, wie unterscheiden sich Lieder. [...] Auch damit es für einen selber nicht fad wird, weil immer dasselbe Lied komponieren ist ja fad. (279)

Georg: Und dann stellt man zum Beispiel Lieder zusammen, inhaltlich oder auch formal, das man sagt, naja, drei fade Lieder hintereinander, das ist ein Blödsinn für eine Aufführung, da überkreuzen sich manchmal Überlegungen der formalen Abfolge einerseits und der inhaltlichen Abfolge. (21)

Durch diese Schlichtheit konnte man die Tragik gut spüren

Christine Eder äußert sich zur Frage nach „Momenten der Intensität“, dass das unverstärkte Singen eine ganz eigene Stimmung im Publikum erzeugt. Sie erwähnt das Lied „Tot oder lebendig“ in der „Proletenpassion 2015ff.“, bei dem das Publikum zum selber mitsingen animiert wird und das Lied „Im Mai zu Frankenhausen“ das Eva Jantschitsch im Solo singt. Auch Beatrix Neundlinger bemerkt, dass die Schlichtheit bei der Interpretation oft einen tragischen Moment besonders gut spürbar macht.

Christine: Ich glaub, dass ein Moment sicher ist, da wo sie selber mitsingen, manchmal, wo das ein rein akustisches, wo die auf der Bühne nur mit der Ziehharmonika und a-capella singen. Schon allein deswegen, weil kein Instrumentarium mehr dabei ist. Wir haben da extra mal gesagt, so, ganz plain nur singen, ganz leise, weil das die Leute immer kriegt (..) berührt. Wenn unverstärkt gesungen wird, glaub ich, dass das so ein Moment ist. (543)

Christine: ich glaub, dass da so ein Moment ist und möglich dass es da drinnen noch einen Moment gibt wo die Eva solo singt, irgendwo (..) bei Frankenhausen dass man da irgendwie reinzogen wird, einfach weils so schlicht ist. (557)

Beatrix: Ja, Víctor Jara, Presente (...) Ja, das war einfach so der Ausklang von der Station und (..) dann hast dich richtig einfühlen können, in diese (..) Geschichte oder Situation in Chile (...) Da hat wirklich die Form auch dazu geführt, dass du den Inhalt so nehmen konntest (..) so tragisch wie das war, aber nicht übertrieben. Einfach, durch diese Schlichtheit. Durch diese Schlichtheit konnte

man die Tragik gut spüren und annehmen und das ist mir auf der Bühne auch jedes Mal so gegangen, wenn ich dabei war. (401)

Dass wir einen vielstimmigen Chor singen konnten, das war unser Plus

In der „Proletenpassion“ wird oft der Chor als Stilmittel eingesetzt, entweder im Hintergrund beim Refrain oder aber auch wenn alle gemeinsam ein Lied interpretieren. Georg Herrnstadt und Beatrix Neundlinger äußern sich zu den verschiedenen Stilmitteln, die die Schmetterlinge musikalisch eingesetzt haben. Beatrix Neundlinger beschreibt, dass bei manchen Liedern ein vielstimmiger Chor eingesetzt wurde, etwa bei dem Lied „Babouschka“, während bei anderen Liedern die Schmetterlinge gemeinsam unisono singen, etwa beim Refrain von „Jalava“. Sie erzählt außerdem, dass die Schmetterlinge damals oft den Backgroundchor bei Plattenaufnahmen gemacht haben und hält fest, dass das Singen im Chor eine besondere Wirkung auf sie und möglicherweise auch auf das Publikum gehabt hat.

Georg: .. wir haben damals relativ viel im Chor gesungen, und ich hab ja im Schulchor gesungen und ich hab dann relativ viel Notenmaterial bei den Schmetterlingen eingebracht, auch so klassisch, wir haben Bach gesungen, wir haben alte Madrigale gesungen. [...] Der Gesang hat eine große Bedeutung bei uns gehabt hat, der mehrstimmige Gesang. (52)

Beatrix: Das mit den Chören, dass wir einen vielstimmigen Chor singen können, das war unser Plus, damals haben wir bei Schallplattenaufnahmen von andern Leuten immer wieder Chöre gesungen, Backgroundchöre, weil unsere Stimmen, weil wir das gut können haben und so aufgefächert waren. Wir waren relativ nah beieinander (..) ich hab auch nicht so eine hohe Stimme, also mit den Männerstimmen, das war nicht so weit auseinander und (..) wir waren geübt in so niederen, in so nahen Intervallen zu singen und die dann aufzulösen, das war sicherlich unsere Stärke, das einfließen zu lassen und diese Wirkung, wenn ich jetzt nachdenke, die es auf mich gehabt hat, denk ich mir, auf die anderen Leute muss es vielleicht auch eine ähnliche Wirkung gehabt haben. Das waren die Chöre. (323)

Beatrix: Aber diese (...) die feinen Chöre, also wo gar nicht so viel Stimmen waren, die haben so eine schöne Stimmung gemacht (...) zum Beispiel bei der Babouschka (335)

Beatrix: .. zum Beispiel bei dem Jalava [...] Ziemlich langer Text (...) wo wir dann immer wieder den Refrain mitgesungen haben, aber zum Beispiel nur unisono, da haben wir nie einen Chor gemacht, der wurde immer unisono gesungen (..) das wäre schon wieder für das Lied

mit einem Chor zu künstlich gewesen, das musste dann unisono sein, also das hätte nicht gepasst. (362)

Ich halt ja den Humor für ein ganz ein wichtiges Mittel für alles

Humor, vor allem in Form von Satire ist eines der Stilmittel, das sowohl in der Originalfassung, als auch in der Neuinszenierung immer wieder eingesetzt wird. Vor allem die Personen, die eine negative Botschaft haben, also etwa Mitglieder von Kapitalverbänden oder Herrschende, werden oft satirisch überzogen dargestellt. Georg Herrnstadt beschreibt, dass die Schmetterlinge auch Requisiten teilweise humorvoll eingesetzt haben, während Christine Eder darauf eingeht, dass die satirische Überzeichnung von Figuren dazu dient, eine bestimmte Botschaft zu vermitteln.

Georg: Ich hab da auch so ein Tücherl gehabt, so ein eingerolltes und dann haben wir das so geöffnet und dann ist der auf ein Stockerl gestiegen, das war so ein langes Tuch und dann hat es ausgesehen als würde ich auf einer Kanzel stehen. Also der Versuch mit ganz einfachen, teilweise auch witzigen Mitteln, kleine Situationen herzustellen (177)

Georg: Ich halt ja den Humor für ein ganz ein wichtiges Mittel für die, für alles. Und wir haben versucht Humor einzubauen, in wichtige Requisiten. Wir haben das immer bei unseren Programmen versucht, also, witzige Szenen, witzige Requisiten. (404)

Christine: Ein paar Songs sind einfach schon so geschrieben, sehr kabarettistisch, so satirisch, mit Doppel-Conferenzen, wie das Krupp-Thyssen-Lied. (561)

Christine: Und man kann es eh auf das analysieren, die Arschlöcher-Figuren sind immer so ein bisschen satirisch überzogen (..) im Original auch schon (573)

Der Sympathieträger hat die gute Botschaft

Christine Eder führt weiter aus, dass schon die Schmetterlinge die Lieder so geschrieben haben, dass die unsympathischen Figuren eher satirisch überzeichnet werden, während die Personen, die die gute Botschaft transportieren, auch musikalisch die rührenderen Motive haben. So kann das Publikum sich mit den Sympathieträgern besser identifizieren, während Humor als Stilmittel für Distanzierung sorgt und die negativ besetzten Figuren erträglicher macht, Georg Herrnstadt äußert sich dazu.

Christine: Ja, an sich transportiert man Botschaften dann so, am besten über große Konflikte (..) wo der arme Unterdrückte, oder die arme Unterdrückte mit nix zum Essen sich wehrt. Das sind simple Geschichtserzählungsmodelle. Die kennt auch Walt Disney, das ist immer gleich. Sympathieträger hat die gute Botschaft und die andern (..) (lacht) sind die Arschlöcher. (426)

Georg: .. der Humor schafft Distanzierung und Erleichterung. Also auch, dass man sagt, die Feinde sind nicht übermächtig, da hilft natürlich der Humor, wenn man sagt, grundsätzlich, braucht man jetzt nicht wahnsinnige Angst vor den Feinden haben. (573)

Christine: Und man kann es eh auf das analysieren, die Arschlöcher-Figuren sind immer so ein bisschen satirisch überzogen (..) im Original auch schon (...) und die die man gern haben soll, die haben so ein bisschen die rührenderen (..) Motive, musikalisch. Insofern glaub ich (...) auch dieses Kommune-Lied wo sie alle gemeinsam singen (...) das ist ja auch so geschrieben, dass man sich quasi mit dem, das ist halt dann eine Gruppe und keine einzelne Figur, aber da identifizierst du dich mit diesen zerschlagenen Kommunarden. Und das (..) haben die schon absichtlich gemacht. Das man da, dass die Widerständler sozusagen die Songs haben mit denen man sich besser, mit denen man besser andocken kann, emotional. Und die anderen, die sind so Knaller halt (..) satirische (573)

Wir haben die Herrschenden sprechen lassen und die dagegen aufbäumenden Widerständler

Christine Eder und Bernhard Dechant äußern sich zur Struktur des Stückes. Im Vergleich zu anderen Theaterstücken ist interessant, dass die Proletenpassion keine Figuren mit Geschichte hat, sondern meistens Unterdrückende und Unterdrückte sprechen, mit Ausnahme von einigen Seit-Charakteren. Bernhard Dechant verwendet in diesem Zusammenhang den Begriff des „Infotheaters“, er hält außerdem fest, dass die Informationen noch eingefärbt werden können, zum Beispiel lustig oder traurig.

Christine: Entweder wir haben die Herrschenden sprechen lassen, wie hat sich das Geld eigentlich entwickelt, die Geldwirtschaft, wie kam es zur ersten Finanzblase, da ging es eher dann sozusagen um so eine Entwicklung des Kapitalismus auf der einen Ebene oder wir haben dann wieder die dagegen sich aufbäumenden Widerständler sprechen lassen, so wies im Original ja schon ist. (127)

Bernhard: bei der Proletenpassion gibt es ja eigentlich nur die Unterdrückten, den Unterdrücker, vielleicht irgendwelche Seit- also

Wissenschaftler oder so, Seit-Charaktere, es gibt eigentlich immer nur Volk, König, Volk, König. Oder Kapitalist, Kommunist, aber eben so, es gibt eigentlich von den Figuren her, gibt es ja da keine Geschichte oder so, sondern gibt es immer nur so Blöcke die man abhandelt (44)

Bernhard: das ist halt, wie nennt man das, Infotheater oder keine Ahnung, also du hast nichts zum Spielen, du bist als Spieler dazu da Informationen zu liefern, die kannst irgendwie noch lustig einfärben oder denen einen Schmäh geben oder eine Tragik oder irgendwas aber du kannst, du brauchst ja da keine Figuren (71)

Es gibt Lieder, die Stimmungen erzählen und Lieder, die Inhalte erzählen

Ähnlich der beschriebenen Dichotomie auf der formalen Ebene, also ob ein Lied eher satirisch überzogen und humorvoll interpretiert wird, oder ob musikalisch rührende Motive eingesetzt werden, beschreiben Georg Herrnstadt und Christine Eder auch eine Dichotomie auf der inhaltlichen Ebene, wo einerseits Inhalte erzählt werden können und andererseits die Stimmung einer Person vermittelt werden kann. Lieder wie der „Mächtelmöchtel“ oder auch das „Lied von Krupp und Thyssen“ erzählen einen Inhalt, während Lieder wie „Marianne“ oder „Im Mai zu Frankenhausen“ eine Stimmung vermitteln. Christine Eder merkt an, dass die Lieder, die eine Stimmung erzählen, es leichter machen, sich mit der Person zu identifizieren, von der gesungen wird, hier gibt es Überschneidungen von inhaltlicher und formaler Ebene.

Georg: Es gibt schon Lieder die der Heinz auch geschrieben hat, wo einfach Inhalte erzählt werden. Und dazu gibt es [...] Lieder, die die Stimmung desjenigen ausdrücken von dem gerade die Geschichte erzählt wird. [...] das war schon die Grundidee, wir müssen Inhalte erzählen, wir müssen aber auch Stimmungen erzählen, die damals geherrscht haben. (73)

Christine: Ein paar Songs sind einfach schon so geschrieben, sehr kabarettistisch, so satirisch, mit Doppel-Conferenzen, wie das Krupp-Thyssen-Lied. Das ist zum Beispiel ein intellektueller, da willst den Song begreifen, also den Text, was verhandeln die da, das ist keine Identifikation, [...] auch der Mächtelmöchtel, das führt zwar Figuren vor (...) bestimmte Prototypen, [...] da sollt man Karikaturen verstehen, von dem reichen Industriellen, der jetzt mal expandiert (...) von den beiden Faschisten, Prototaschisten, die sich da schon die Welt aufteilen und die sind auch nicht dafür geschrieben. Und dann gibt es andere Lieder, Marianne-Lied und eben (...) das im Mai

zu Frankenhausen, dieses Bauernlied da am Ende, ein paar wo man weiß die sind auch schon von den Schmetterlingen so gemeint, dass man da emotional mitgeht. Wenn die Marianne für ihre Kinder nur aus Knochen eine Suppe kochen kann dann ist das so gemeint, dass du (lacht) dich, dich identifizierst. (561)

Wenn es der Jalava nicht ist, dann werden sie mich hassen

Das Lied „Jalava“ ist wohl eines der bekanntesten Lieder der Proletenpassion. Die Geschichte erzählt von dem Lokomotivführer Jalava der Wladimir Iljitsch Lenin als Heizer verkleidet aus dem finnischen Exil über die russische Grenze schmuggelt. Das Lied wurde von der sozialistischen Jugend aufgegriffen und bei Zusammenkünften gespielt und gesungen und hat sich so über die „Proletenpassion“ hinaus ausgebreitet. Georg Herrstadt sagt über den „Jalava“, dass das ein Lied ist, wo sowohl ein Inhalt als auch eine Stimmung vermittelt wird. Einerseits wird die Geschichte von Jalava erzählt, andererseits vermittelt es eine Art Aufbruchsstimmung. Auch Beatrix Neundlinger spricht über die Stimmung, die das Lied vermittelt hat. Bernhard Dechant beschreibt eine andere Perspektive, nämlich jene von Eva Jantschitsch, die in der Neuinszenierung vor der Aufgabe steht, ein vorbelastetes Lied neu zu interpretieren.

Georg: Naja, ich glaub, dass das Jalava-Lied so eines ist. Wo man die Geschichte erzählt, dass der da von Finnland, da mit der Eisenbahn rüberkommt. Da gibt es ja ein berühmtes Bild von Lenin wo er eine Perücke aufhat und sich den Bart abgeschnitten hat. Das ist so ein typisches Lied wo dann mit dem, da haben die Leute mitposcht, ich glaub in fast allen Liederbücher von den Jusos ist der Jalava drin. Also das ist ein typisches Lied, wo zwar eine Geschichte erzählt wird, aber dann durch den Refrain oder auch durch die witzige Art wie das erzählt wird, sehr viel Emotionen, also quasi so Aufbruch und wir sind wir (586)

Beatrix: Oder auch das Lied vom Jalava, ja. Das hat wieder dieses (...) ja glaub ich fast eine (..) es ist zu schaffen, ja, der hats geschafft, der ist über die Grenze gekommen, das ist zu schaffen. Also das ist uns zumindest rückgemeldet worden, weil das Lied dann so beliebt war und am Lagerfeuer gespielt worden ist, grad von der sozialistischen Jugend und so, die haben das für sich beansprucht (743)

Bernhard: Also was man sieht ist ja so auch so vom Applaus her, sind von den Liedern glaub ich der, der Jalava, das war schon anscheinend damals der große Burner, irgendwie. Und das war immer der große

Burner, und ich weiß, dass die Eva so, der Jalava, der Jalava und wenn es der Jalava nicht ist, dann werden sie mich hassen und so.
(675)

Die Emotionen sind undiskutiert mitbelebt worden

Georg Herrnstadt spricht darüber, dass das Auslösen von Emotionen nicht an erster Stelle gestanden ist, Emotionen trotzdem eine wichtige Rolle spielen. Er beschreibt, dass es vor allem positive Emotionen waren, die ausgelöst werden sollten oder ausgelöst wurden. Auch Zorn nennt er und außerdem den Humor, um leichter auf Distanz gehen zu können. Beatrix Neundlinger sagt deutlicher, dass sie mit der „Proletenpassion“ auch emotional berühren wollten und dass sie das entweder über den Text oder über die Musik erreichen konnten. Sie bezieht sich auf die vier Grundgefühle Freude, Trauer, Wut und Angst, wobei Angst ihrer Meinung nach wenig bis keine Rolle gespielt hat. In einem anderen Zusammenhang spricht Beatrix Neundlinger von ihren eigenen Gefühlen beim Aufführen der Proletenpassion, sie benennt Mut und Hoffnung.

Georg: Also die Emotionen waren nicht das erste was uns wichtig war, aber die sind undiskutiert mitbelebt worden. [...] Es geht um Emotionen, dass man Mut fasst. Aufbruchsstimmung, Neugierde, also positive Emotionen. Manchmal auch dass man einen Zorn hat auf etwas, aber das war eigentlich nicht so. Dann natürlich der Humor, der Humor schafft Distanzierung und Erleichterung. (566)

Georg: Uns ging es im wesentlichen um Optimismus, um Freude, um Angstminderung (672)

Beatrix: Das wollten wir natürlich, wir wollten emotional berühren. Und das kannst einerseits mit der Musik und andererseits mit dem Text. Grad wenn ich dir das erzählt hab, das Lied vom Víctor Jara, das hat wahnsinnig berührt. Oder auch das Lied vom Jalava [...] Tot oder lebendig hat auch sehr berührt, und vielleicht auch die Marianne, die zum Markt geht und nix kaufen kann, sondern nur suchen (741)

Beatrix: Aber bei Geschichten wie, also Pariser Kommune, das ist schon näher und da ist glaub ich wirklich auch diese Trauer, Traurigkeit über das Scheitern aufgetreten und vielleicht bei manchen Sachen, wenn man über was gesungen hat, wenn etwas gelungen ist, auch die Freude. Ich glaub nicht viel Angst ist aufgetreten bei uns. Und wahrscheinlich auch Wut, ich denke drei Gefühle von den vier Grundgefühlen sind aufgetreten (lacht) Ja, also die Wut sicherlich auch (755)

Beatrix: .. aber trotzdem wollten wir unseren Mut nicht sinken lassen, nicht verlieren, die Hoffnung dass es Veränderung gibt und dass wir daran arbeiten können, die war schon immer da, das war unsere Überzeugung. Aber nicht wir allein, sondern mit vielen. (664)

Christine Eder betont, dass vor allem die Musik bestimmte Emotionen ausgelöst hat und es damit für sie als Regisseurin nicht notwendig war, das Publikum über die Theaterszenen emotional extra herauszufordern. Sie nennt Wut und Ärger, außerdem spricht sie darüber ein Unrechtsbewusstsein auszulösen. Ähnlich sieht das Bernhard Dechant, auch für ihn ist es wesentlich, ein Bewusstsein für Ungerechtigkeit zu wecken. Interessant ist, dass Christine Eder und Bernhard Dechant eher von provozieren, aufregen oder wütend machen sprechen, während bei Beatrix Neundlinger und Georg Herrnstadt zwar Wut und Zorn ebenfalls einen Platz haben, die Beiden scheinen aber den Fokus eher auf positiven Emotionen zu haben, Georg Herrnstadt spricht von Freude, Optimismus, Aufbruchsstimmung und auch Beatrix Neundlinger spricht von Mut und Hoffnung. Dies könnte auf die politische Situation in den 1970er Jahren zurückzuführen sein.

Christine: .. es ging da jetzt nicht darum die Leute sehr zu rühren oder so. Sondern eher ein Unrechtsbewusstsein, wenn das eine Emotion ist. Bin mir nicht sicher ob das eine Emotion ist. Wut. Vielleicht. Oder Ärger. Oder Unrechtsbewusstsein. Das ist keine Emotion. Sondern eher was intellektuelles. Das man was checkt. Darum gings schon. Die Lieder, sind schon so geschrieben, dass sie bestimmte Emotionen, zum Beispiel Wut oder Ärger auf die da oben oder so, evozieren. Jetzt haben wir dann in den Theaterszenen selber ein bisschen darauf verzichten können, da großartig zu triggern, emotional, das macht ja die Musik, nicht. Da fühlst dich zuerst leiwand, dann findest es aber voll orsch (lacht) wieso ist der so. Und so weiter. Die Musik macht ja ganz viel. Die ganze emotionale Strecke (480)

Bernhard: ja Wut. Fünf Minuten Wut. Ja, wenn es wirklich eine Wut gescheit erzeugen würde, dann würde wirklich von jedem Stück ausgehend jede Bank brennen, so. Einfach. Nein, aber Wut soll es eh, von diesem Ungleichgerechtsgefühl auch, also Ungleichgerechtigkeit find ich (555)

Bernhard: das Gefühl, dass diese Proletenpassion aber ein Kampf sein sollt, oder auch etwas sein sollt, was die Leute wütend macht oder aufregt oder verletzt auch, so dass sie nach Haus gehen und nicht irgendwie sich gedacht haben, boah war eine schöne Musik und schön gesungen, sondern irgendwie nach Haus gehen und vielleicht ein paar Sachen am Computer nachschauen, noch wütender werden und irgendwie

was ändern, das muss ja irgendwie das Ziel von politischen Theater sein, dass es irgendwie was in die Welt reißt, irgendeine Wunde, die entweder nur provoziert wenigstens, dass die Leute drüber reden und sich ärgern und ein Diskurs entsteht über irgendein Thema oder was noch besser wäre, wenn es wirklich soweit geht, dass es die Leute wirklich verändert oder nicht mehr loslässt (233)

Die sind nicht wieder herstellbar

Als Regisseurin der „Proletenpassion 2015ff.“ beschreibt Christine Eder, dass es die Unwiederholbarkeit von intensiven Momenten ist, die das Inszenieren so faszinierend macht. Die Frage hat die „Momente der Intensität“ im Fokus gehabt, also ein Moment in dem eine Person ganz in dem Geschehen auf der Bühne ist und warum Menschen sich diese Momente immer wieder suchen. Sie erzählt, dass das Empfinden so eines Momentes sehr subjektiv, nicht planbar und auch nicht wieder herstellbar ist. Bernhard Dechant beschreibt in seinem Interview ähnliches, nämlich dass es nicht möglich ist vorherzusehen, wo ein Stück das Publikum trifft. Georg Herrnstadt erzählt eine kurze Anekdote dazu, die auch nochmal die Reichweite der „Proletenpassion“ verdeutlicht.

Christine: Deswegen sind diese Momente auch sehr spärlich. Man nicht bei jedem dritten Song (.) in Tränen ausbricht, sondern nur halt dreimal an dem Abend und nicht fünfzehn Mal (.) obwohl man das auch könnte, inhaltlich gesehen. Na. Das ist nicht für jeden gleich, dass er diese Momente genau wieder erleben will. Oder beim zweiten Mal ist es vielleicht gar nicht mehr so toll und intensiv wie es dir beim ersten Mal vorgekommen ist. Weil irgendwie ein anderer Tag, die Schauspieler sind anders drauf (..) irgendwas hat sich verschoben, vorher wars schon nicht so lustig, dann ist da auch nicht so traurig. Das ist nicht prognostizierbar ob jeder diesen Moment so intensiv hat (lacht) Erstens. Selbst wenns drauf angelegt ist, selbst wenn es immer gleich ist, ist es nicht, ist es für eine Person vielleicht einmal wirklich und beim nächsten Mal denkt er sich schon, echt das hab ich beim letzten Mal gut gefunden, warum, heute finde ich es peinlich. Also, das kann man nicht einmal so fixieren, dass der Moment dann immer gleich ist [...] Nein, das ist echt subjektiv, glaub ich. (611)

Christine: Ja, also für mich als Macher ist zum Beispiel genau das faszinierend, dass es nicht wieder herstellbar ist, dass es nicht immer gleich wieder herstellbar ist, dass es jedes mal ein bisschen anders ist, obwohl man es irgendwie bezweckt hat, dass es nicht jeder

gleich empfindet (...) dass es wirklich auf Leute ganz unterschiedlich wirkt. (632)

Bernhard: .. ich glaub die Proletenpassion trifft sicher jeden woanders. Ich glaub auch nimmer dass man es wirklich lenken kann, wer wie, wie man sein Publikum trifft (516)

Georg: Ich hab den Alfred Gusenbauer einmal getroffen, ich bin nicht befreundet mit dem, aber ich hab den einmal getroffen, bei so einer Feier und dann hat er gesagt "Jöööö, Schur- das letzte Lied, das letzte Lied müsst ihr euch se-" Und dann hat er mir das vorgesungen (lacht) und das dürfte ihn schon gepackt haben, also das glaub ich schon [...] es gab sicher welche, die sich an viele Lieder, oder an einige erinnern können, weil sie es irgendwie gepackt hat. (831)

An der eigenen Gegenwart scheitert man

Christine Eder und Beatrix Neundlinger beschreiben die Schwierigkeit, die eigene Gegenwart in wenigen Eckdaten zu beschreiben. Beatrix Neundlinger erzählt, dass sie den Epilog immer wieder verändert haben und auf Konzerten auch anders gespielt haben, als die Version die 1977 aufgenommen wurde. Die vorliegende Arbeit basiert auf einer Aufnahme aus dem Jahr 1977; in der Markthalle in Hamburg spielen die Schmetterlinge sechs von den acht Liedern, die auf Platte und CD zu finden sind. Christine Eder spricht über die Schwierigkeit, eine Aussage für die letzte Station zu formulieren und stellt auch die Frage der Authentizität, auf die im nächsten Abschnitt noch näher eingegangen wird. In der „Proletenpassion 2015ff.“ ist die letzte Station eine Beschreibung der neoliberalen Ordnung, Christine Eder erzählt, dass sie mit dieser Station eine Beschreibung des Ist-Zustandes versucht haben.

Beatrix: Was wir immer am schlechtesten gefunden haben und wir dann immer wieder verändert haben (...) der Epilog wurde immer verändert. Also wo wir gesagt haben, der Ausblick, der passt nicht. Aber das wurde eben 77 aufgenommen, die Proletenpassion Langspielplatten, die drei, die Kasette und live haben wir es immer wieder verändert. (466)

Christine: .. dann hatten wir noch die Schwierigkeit dass das ja 1976 aufhört und wir noch eine Fortsetzung versuchen mussten, in die Gegenwart rüber und dann irgendwie gemerkt haben, an der eigenen Gegenwart scheitert man so ein bisschen, weil man die nicht so gut erfassen kann in fünf, sechs Eckdaten. (...) deswegen haben wir es letztlich überführt in eine große Marktstrecke wo es um Neoliberalismus und die Märkte gegangen ist und nicht so sehr wie vorher um historische Ereignisse [...] Von jetzt aus betrachtet

wissen wir nicht an welchen Eckdaten unsere Zeit dann mal ablesbar wird. Das haben die Schmetterlinge übrigens gesagt, wussten sie auch nicht, sie sind da auch so bisschen mit, mit dem Demokratie-Lied und so, (lacht) in ihrer eigenen Zeit so ein bisschen verschwommen. (98)

Christine: wo wir wirklich nachdenken mussten war, was ist die Botschaft für 2015 wie wir es gemacht haben, was ist seit den 00er Jahren, was ist denn jetzt unsere Botschaft, wir sind ja nicht wie in den 70er Jahren so rebellische Studenten (..) die in irgendeiner Art inmitten einer revolutionären Bewegung stecken [...] wir sind ja quasi arrivierte Kulturschaffende mittlerweile und stecken in keinem Studentenprotest mehr drin und merken die Verhältnisse sind immer noch ungerecht. Aber merken auch, und ich glaub das war 2015 noch anders wie jetzt, es gibt wenig Widerstand. (301)

Wo ist dann unser eigener Widerstand

Christine Eder macht sich im Interview Gedanken dazu, welche Botschaften die „Proletenpassion 2015ff.“ vermittelt und inwiefern die Aussagen glaubwürdig von den inszenierenden Personen vorgebracht werden können. Sie stellt die Frage wie authentisch es ist, aus einer Position, die es ermöglicht, dass „sechs Apple Computer“ (367) auf der Bühne sind, zum Widerstand aufzurufen. Christine Eder bemerkt, dass es wichtig ist, sich über den eigenen Widerstand Gedanken zu machen, welche Form von Widerstand die Ensemble-Mitglieder in die Welt tragen und betont, dass es aus ihrer Position heraus unglaublich wirken kann, zum Widerstand aufzurufen. Sie hält außerdem fest, dass ihre Biographie eine speziell politische ist und sie regelmäßig auf Demonstrationen geht, dass es aber auch Menschen gibt, die noch nie auf einer Demonstration waren oder vielleicht das letzte Mal beim Lichtermeer 1996, mit den Eltern. Andererseits stellt sie auch die Frage, gegen wen überhaupt agitiert werden soll, was da eine klare Aussage sein könnte, leicht ironisch spricht sie von den Börsenspekulanten oder dem Finanzkapital und kommt zu dem Schluss, dass so einfache Lösungen nicht mehr angeboten werden können.

Christine: Wir wussten es nicht genau, das war 2015 wirklich ein bisschen so, puuh, wir wollen das schon und man muss hinweisen auf die Verhältnisse, die sind ungerecht, aber was jetzt die klare Aussage sein soll, gegen wen wenden wir uns jetzt, also gegen die Börsenspekulanten (lacht) oder die Immobilienblase oder das Finanzkapital, diese einfachen Lösungen kannst ja nicht mehr anbieten. Und in welcher Tradition stehen wir selber, außer das wir sagen sentimentalerweise, der Widerstand früher war so toll. So. Wo ist dann unser eigener Widerstand, wo ist der Ansatz, da was zu

verändern, darüber haben wir sehr nachgedacht und ich glaub bis jetzt nicht, dass uns da eine Botschaft gelungen ist, außer eine Beschreibung des Ist-Zustandes, dass der Markt alles gefressen hat (...) Das ist vielleicht eine Botschaft, weil der Markt sagt, ja, auch Revolutionen hab ich schon längst verstanden, die gehören quasi zu mir dazu und die braucht man, um sich zu reinigen (317)

Christine: .. wann war ich auf der letzten Demo, es ist halt wirklich, es war 1999, nagut, ich war später noch, ich war dann noch bei den G8 Demos, aber meine Bio ist eine speziell politische. Aber andere Leute waren überhaupt noch nie auf einer Demo oder zuletzt halt beim Lichtermeer, 1996 (lacht) gegen Rassismus oder was weiß ich, mit ihren Eltern noch. Und das (.) na sicher haben wir uns da bisschen, haben da gemerkt, man kann natürlich auch nicht coffee to go trinken und einen Apple Computer und I-Phones und alle schauen dauernd im Internet, ah wart, ich schau, ich google das schnell und auf der Probe sind sechs Apple Computer, da kannst nicht sagen, najaaa (lacht) wir sind da, das ist unauthentisch. Gleichzeitig macht es aber ja die Umstände nicht unwahrer, die Verhältnisse sind ungerecht. [...] Selbst wenn es einem mal drei, vier Wochen prekär geht, (.) sind wir dann alle doch irgendwie, zur Not kann man dann irgendwo hingehen und ein Geld bekommen (lacht) oder so. Also. Und sich da nicht deppert vorzukommen, so nach dem Motto „jammern auf hohem Niveau“, das war eh schwierig. Deswegen haben wir dann gesagt, nein, wir können das nicht seriöserweise machen, wir können nicht da oben stehen und sagen, wehrt euch, nicht aus unserer Position raus, dann haben wir es auch gelassen (360)

Christine: Ich glaub die Bedingungen haben sich verschärft, seit 2015, man hätte jetzt viel, viel konkretere Punkte anzudocken, gegen Sozialabbau, gegen Kürzungen im, im Bildungsbereich, gegen was weiß ich, gegen Burschenschaften im Parlament. Man könnte viel konkreter jetzt schon wieder agitieren, damals war es ein bisschen so, he, ist das nicht peinlich, wenn man da auf der Bühne steht und dann so tut, jaaah, Leute wehrt euch, und wir machen ein Theaterstück, das ist ja unglaublich. So bisschen waren die Überlegungen wie man denn jetzt noch agitieren kann oder zu Widerstand aufrufen. Und deswegen haben wirs bei der Zustandsbeschreibung belassen und haben gesagt, ok, und wenn sie das verstanden haben, die Leute, dann werden sie eh vielleicht von selber drauf kommen, dass sie sich wehren müssen, wenn sie die Historie vorher auch verstanden haben (lacht). [...] Insofern, da ist uns dann die eigene Botschaft (...) wir haben da keine formuliert bekommen, keine richtig griffige (234)

Wir haben das selber gemacht und wir stehen zu fast jedem Wort

Auch Beatrix Neundlinger und Georg Herrnstadt äußern sich zu der Motivation die „Proletenpassion“ zu machen und zum eigenen Widerstand. Beatrix Neundlinger beschreibt, dass sie sich immer gesellschaftlich engagiert hat, etwa in der Flüchtlingsbewegung oder in der Frauenbewegung. Sie erzählt außerdem, dass sie immer wieder in der Gruft 2 kocht und sich mit Themen rund um Armut in Österreich beschäftigt. Gleichzeitig sagt sie, dass die Freude am Musizieren und am Präsentieren für sie das oberste Gebot war und dass sie voll und ganz hinter dem, was sie präsentiert haben, gestanden sind. Ähnlich beschreibt das Georg Herrnstadt, auch er betont, dass die Schmetterlinge zu dem Stück gestanden sind und dass es dadurch auch vom Publikum anders aufgenommen wurde, als wenn sie die Lieder nur interpretiert hätten.

Beatrix: Na, wir waren inhaltlich absolut überzeugt davon, dass es einen Weg gibt, zu einer besseren- ich mein alles was wir rundherum machen, in der Flüchtlingsbewegung, wo wir uns engagieren, das ist alles ein Teil davon, dass wir der Überzeugung sind, dass was verändert werden muss und dass ich meinen Teil dazu beitragen muss und kann (..) und dass wir alle gefragt sind, also das war schon damals immer auch der Hintergrund, der Motor. (711)

Beatrix: Aber die Hoffnung, dass sich der Kapitalismus durch immer wiederkehrende Krisen ad absurdum führt, die war schon da, dass er sich so lang und so weit, jetzt über vierzig Jahre später so immer wieder erholt und doch (...) Ja. pfff. Das haben haben wir nicht zu hoffen gewagt, also wir haben schon gehofft, dass sich etwas verändert. (...) Und mit der Überzeugung haben wir es auch gebracht. (452)

Beatrix: Wir haben auch in den Diskussionen natürlich viel zugelassen, aber also wir haben Freude am Musizieren gehabt und Freude am Präsentieren, das war natürlich schon das oberste Gebot, das wir das machen wollten, und inhaltlich waren wir voll davon überzeugt von dem was wir gebracht haben. (684)

Beatrix: Aber von der ganzen Form her sind wir schon sehr zu diesen Stationen, zu diesen geschlossenen Stationen, die Bauernkriege, Pariser Kommune und bürgerliche, zu denen sind wir schon sehr gestanden. (471)

Georg: Bei uns war das schon so dass die Leute gewusst haben, das ist von uns, wir sind keine Schauspieler, wir stehen dahinter, wir haben das selber gemacht und wir stehen eigentlich zu fast zu jedem Wort

und wenn wir das singen, dann singen wir das, weil wir das wollen und nicht weil uns ein anderer Komponist das geschrieben. [...] Wir mussten nicht in eine fremde Rolle schlüpfen auch wenn wir den Thiers oder den Moltke gespielt haben. Im Wesentlichen war das unsere Geschichte und das haben die Leute auch speziell mitbekommen, die Identifikation von uns mit dem Werk und das Publikum mit uns und das hat dann so ein gutes Gemisch ausgemacht. (856)

Gute Texte, gute Musik, gut gesungen, in einer Art dargebracht wo Identifikation entstehen kann

Auf die Frage ob für das Publikum eher Form oder Inhalt im Vordergrund gestanden sind, antwortet Christine Eder, dass sie hofft, dass beides wichtig gewesen sei und das Eine das Andere aufgewertet habe. Auch Beatrix Neundlinger und Georg Herrnsstadt äußern sich, dass Inhalt und Musik ein Ganzes ergeben haben. Laut Georg Herrnsstadt ist es gerade die Übereinstimmung von inhaltlicher und ästhetischer Umsetzung, die die „Proletenpassion“ so faszinierend macht, er merkt an, dass das Gemisch von inhaltlicher und emotionaler Übereinstimmung den Leuten gut gefallen hat während Beatrix Neundlinger anmerkt, dass die Musik sehr viel Kraft gehabt hat. Alle drei betonen, dass das Zusammenspiel von Inhalt und Form ein Gesamtes ergeben haben und dass dieses Zusammenspiel von Musik und Geschichte vom Publikum gut aufgenommen wurde.

Christine: .. dass die Inhalte hoffentlich gleich stark waren, wie das Gesamterlebnis. Also Musik, und bisschen mitklatschen und bisschen mitwippen und so (..) dass das sich ungefähr in der Waage gehalten hat. Oder im besten Falle, was noch cooler wäre, das weiß ich aber nicht, dass man glaubt, man hat bei einem Rockkonzert teilgenommen, aber hat irrsinnig viel Geschichte (lacht) gelernt in der Zwischenzeit. Dass das nicht getrennt war, sondern, und dann hat man wieder gelacht und dann kommen wieder ein paar so belehrende Songs mit belehrenden Texten, aber dass das eine das andere sozusagen aufgewertet hat, und nicht torpediert [...] dass das auch als Gesamt Ding wahrgenommen wurde, auf das haben wir zumindest hingearbeitet. [...] So, dass es gleich wichtig war, Inhalt und Erlebnis, Event, na. Dass wir nicht ein Musical produziert haben, wo es im Endeffekt wurscht ist, ob das drei Prinzessinnen sind oder eine oder Hauptsache die Musik war schön und irgendwer ist noch geflogen und die Bilder, wow. Sondern, dass wir irgendwie schon einen Content produziert haben (810)

Beatrix: Die Musik, das Zusammenspiel von Inhalt und Musik, von Text und Musik hat ein Ganzes ergeben. In einer einfachen Form

vorgebracht, ohne viel Schnickschnack, ohne alles Rundherum, wirklich nur so mit ganz kleinen Versatzstücken, dadurch ist der Fokus sehr auf dem geblieben was präsentiert war. Und die Musik war einfach, die hat viel Kraft gehabt (793)

Georg: Ich würde sagen, es war wirklich beides. Und ich tät das, ich kann das schwer trennen. Und ich wills auch gar nicht trennen, also wenn wir andere Texte gesungen hätten, wenn wir nicht in einem Zeitgeist drin gewesen wären, ja. Das alles spielt eine Rolle. Und ich glaub gerade die, die inhaltliche Übereinstimmung und die emotionale, das war genau das Gemisch, das den Leuten gut gefallen hat, dass sie gesagt haben, gute Texte, gute Musik, gut gesungen, in einer Art dargebracht wo Identifikation entstehen kann. Keine große Trennung zwischen Bühne und Publikum. (846)

E. Zusammenschau und Widerspruch, Kontroversen

Abschließend werden besonders relevante Aussagen der Interviews aufgegriffen und in Beziehung zu den theoretischen Grundlagen gesetzt. Das letzte Kapitel hat zum Ziel, die Quintessenz der Arbeit herauszuarbeiten, die wesentlichsten Thesen aufzugreifen und die bildungswissenschaftliche Relevanz auszuformulieren. Die einzelnen Abschnitte aus dem Kapitel D „Durchführung der Untersuchung“ werden noch einmal aufgegriffen und auf die theoretischen Grundlagen aus den Kapitel B „Proletenpassion“ und C „Theoretische Grundlagen“ rückbezogen.

I. Zu den Stücken

Einordnung, Einkategorisierung

Seit der Uraufführung der „Proletenpassion“ stellen verschiedene Menschen in unterschiedlichen Kontexten immer wieder die Frage nach der Einordnung des Stückes. Ein Texter hat politische Texte geschrieben, eine Musikgruppe hat daraus Lieder gemacht, dieselbe Musikgruppe hat die Lieder in einem viereinhalbstündigen Werk in der Arena als Theaterstück präsentiert um danach mit einer Konzertfassung mit theatralen Elementen auf Tournee zu gehen. Und nach der Aufführung des Stückes bleiben die Darstellenden noch, um mit dem Publikum in einen politischen Diskurs über die gesellschaftliche Situation, die Probleme und mögliche Lösungen zu treten. Knapp vierzig Jahre später, bei der Neuinszenierung stehen drei Schauspieler:innen in der Mitte der Bühne, die musikalische Gestaltung bleibt dennoch zentral und auch die Frage nach der Politisierung des Werkes und durch das Werk bleibt nicht unangetastet. Bernhard Dechant äußert sich zu den Überlegungen der Einkategorisierung im Abschnitt „Ist das ein theatraler Abend oder politischer Aktionismus, ist es eher ein Theaterabend oder ist es ein Rockkonzert“, ebenso Heinz R. Unger in seinen beiden Büchern zu der Proletenpassion. Gleich einleitend benennt er die Herausforderung das Stück einer Gattung zuzuordnen. Viele Jahre später dürfte er in einem Gespräch mit Judith Zach, die „Proletenpassion“ als *Kantate* benannt haben und auch die Begriffe *Szenisches Oratorium* oder *Historische Revue* finden sich in ihrer Diplomarbeit (2013: 67). Im Buch „Proletenpassion. Dokumentation einer Legende“ schreibt Heinz R. Unger, dass auch in den Pressemeldungen zur Premiere unterschiedliche Vorschläge zur Einordnung fielen, das Stück wurde zum Beispiel als „Agitprop“, „Geschichtsunterricht in Songs“, „Lehrstück in Liedern“ oder „Linksklischee mit Musik“ (1989: 19) betitelt. Im

Abschnitt „Die Botschaft stand im Vordergrund“ wird von den Interviewten klar gesagt, dass die inhaltliche Auseinandersetzung stets über der formalen Auseinandersetzung gestanden ist, Christine Eder sagt im Interview außerdem, dass sie kein Musical produzieren wollten, wo es nur um die Bilder und um die Musik geht, sondern es wichtig war auch „content“ zu produzieren, im Abschnitt „Gute Texte, gute Musik, gut gesungen, in einer Art wo Identifikation entstehen kann“ finden sich ihre Aussagen. Bernhard spricht im Abschnitt „Ist das ein theatraler Abend oder politischer Aktionismus, ist es eher ein Theaterabend oder ist es eher ein Rockkonzert“ die politische Dimension der Proletenpassion an. Die Frage der Kategorisierung ist letztlich nicht geklärt, auch 2015 schreibt Heinz R. Unger in seinem Buch „Proletenpassion 2015ff.“: „Ist sie eine überdimensionierte Kantate? Ein grenzüberschreitendes Polit-Pop-Konzert? Eine raffinierte Bühnenshow? Zeitkritische Agitation? Apotheose des Widerstands? Aufmüpfige Literatur? Sie ist das alles und gleichzeitig auch weit mehr“ (2015: 8)

Theaterästhetik

Alle vier Interviewten bemerken an unterschiedlichen Stellen, dass Theatermittel notwendig waren, um den Kontext verständlich zu machen oder eine Situation herzustellen. Diese Theatermittel hat Erika Fischer-Lichte „Codes“ genannt und detailliert aufgeschlüsselt. Bernhard Dechant und Christine Eder sagen explizit, dass die „Proletenpassion 2015ff.“ als reines Konzert nicht dieselbe Wirkung hat, wie die Theaterfassung, Bernhard Dechant bezweifelt, dass das Publikum bei der Konzertsfassung die Bezüge der Lieder versteht. In der Theaterfassung wird oft über die gesprochene Sprache ein Kontext hergestellt, der den Zusammenhang in den die Lieder eingebettet sind, erklärt. Auch die Codes zum Aussehen der darstellenden und musizierenden Personen spielen in beiden Stücken eine wesentliche Rolle, diese Codes werden immer wieder verändert, je nachdem welche Aussage getroffen werden soll. Die Ensemble-Mitglieder spielen keine in sich konsistenten Rollen, sondern verkörpern je nach Szene, je nach Station unterschiedliche Figuren. Im Großen und Ganzen übernehmen die Darstellenden meistens entweder die Rolle einer unterdrückenden Person oder einer unterdrückten Person, ab und zu gibt es Seit-Charaktere, etwa einen Philosophen. Interessant ist, dass verschriftlichte Sprache als bedeutungstragendes Element in beiden Stücken relevant ist. In der Neuinszenierung sind die Transparente im Hintergrund markant, außerdem werden im Stück immer wieder Plakate hochgehalten, etwa um die Aussagen der Lieder zu kritisieren oder um etwas hinzuzufügen und einmal wird ein Liedtext im Publikum verteilt, damit mitgesungen werden kann. Für die Uraufführung der Originalfassung wurden die Texte der

Lieder im Programmheft abgedruckt, außerdem sind die Texte auch in den Begleitheften der Plattenpackung, sowie der CD-Packung zu finden und ermöglichen so, die oft komplexen Zusammenhänge noch einmal nachzulesen und eventuell bei einem weiteren Besuch der Proletenpassion mitzusingen. Da die Schmetterlinge die „Proletenpassion“ über einen langen Zeitraum gespielt haben, ist anzunehmen, dass viele Besucher:innen die Tonträger zu Hause hatten und die Liedtexte gelesen haben, Christine äußert sich dazu im Abschnitt „Man muss ein paar Sachen mit Theatermittel erklären“. In dem Zusammenhang ist noch interessant, dass unbekannte Täter die Pressmütter und Druckvorlagen der „Proletenpassion“ besorgten und Schwarzpressungen verkauften, der Verkauf verlief „ansprechend“ (2018: 142), wie Willi Resetarits schreibt. In den Abschnitten „Die Ästhetik hat sich ergeben“, „Das gehört auch zur Ästhetik“, „Wir haben alles reduziert immer nur“, „Da ist schnell in den Versatz gegriffen worden“, „Wir haben einen halben Tag geleuchtet“ und „Man muss ein paar Sachen mit Theatermittel erklären“ wird darauf eingegangen, wie welche Codes in den beiden Stücken eingesetzt werden. In den Abschnitten „Der Sympathieträger hat die gute Botschaft“ und „Wir haben die Herrschenden sprechen lassen und die dagegen aufbäumenden Widerständler“ wird beschrieben, welche Bedeutungen durch Codes am Theater generiert werden können, welchem Aufbau die Proletenpassion folgt und welche Narrative bespielt werden.

Musikalische Ästhetik

In Hinblick auf die Codes, die Erika Fischer-Lichte beschreibt, haben die Stücke eine Sonderstellung wenn es um den Code Musik geht. Die musikalische Ausgestaltung ist in beiden Stücken sehr präsent, bei den Schmetterlingen noch deutlicher als in der Neuinszenierung. Die „Proletenpassion“ wurde nur in der Uraufführung als Theaterstück aufgeführt, die darauf folgenden Jahre sind die Schmetterlinge mit der konzertanten Version auf Tour gegangen. Die Konzertfassung gleicht eher einem Konzert mit ein paar einzelnen theatralen Elementen, etwa dem Einsatz von Requisiten oder Kostümen. Ein wesentliches Merkmal der „Proletenpassion“ ist außerdem, dass die Schmetterlinge ganz bewusst die musikalische Ästhetik an die jeweilige historische Station angepasst haben. Die „Proletenpassion 2015ff.“ wurde hingegen hauptsächlich als Theaterstück aufgeführt und nur bei wenigen Gelegenheiten in einer konzertanten Version präsentiert, zum Teil singt Eva Jantschitsch als Gustav einzelne Lieder aus der Proletenpassion bei ihren Auftritten. Auch in der Neuinszenierung stehen die Lieder im Vordergrund. Den einzelnen Stationen wird ebenfalls eine bestimmte musikalische Ästhetik zugeordnet, hier ist aber weniger offensichtlich, an welchem Rahmen sich im Stück orientiert wird, ausführlich beschrieben im

Abschnitt „Wir haben uns für jedes Kapitel eine musikalische Ästhetik vorgenommen“. In den darauffolgenden Abschnitten „Immer dasselbe Lied komponieren ist ja fad“, „Durch diese Schlichtheit konnte man die Tragik gut spüren“ und „Dass wir einen vielstimmigen Chor singen konnten, das war unser Plus“ werden verschiedenen musikalische Codes beschrieben, die in den Stücken zum Einsatz kommen. Erika Fischer-Lichte beschränkt sich bei ihrer Aufschlüsselung auf theatrale Stilmittel, auf Codes am Theater, hier soll angemerkt werden, dass auch durch unterschiedliche musikalische Stilmittel unterschiedliche Bedeutungen generiert werden können. Die Verwendung eines vielstimmigen Chores mit instrumentaler Begleitung wird vom Publikum anders wahrgenommen, als eine a-capella Interpretation desselben Liedes. Ein Lied kann als Solo gesungen werden oder als Duett. Es kann das gesamte Ensemble das ganze Lied gemeinsam singen oder nur einzelne Strophen oder den Refrain. Ein Lied kann von Platte abgespielt werden oder live begleitet werden, manche Musikstücke kommen mit wenig Text aus, andere haben viele Strophen, wieder andere viele Wiederholungen. Hier gibt es die unterschiedlichsten formalen Ausgestaltungen die letztlich eine Auswirkung auf die inhaltliche Aussage haben, das beste Beispiel hierzu ist sicherlich das „Lied von der Partei“, im Abschnitt „Ich mein, das sind ja Zufälle“ ausführlich analysiert.

Momente der Intensität

Auf die Frage nach den „Momenten der Intensität“, nach jenen Momenten in denen das Publikum ganz im Geschehen auf der Bühne ist, antwortet Christine Eder, dass solche Momente spärlich sind, dass nicht vorhersehbar ist, welcher Moment das Publikum mitreißen wird und dass es sehr subjektiv ist, welche Szenen oder Lieder die Menschen hineinziehen. Auch Bernhard Dechant hält fest, dass er nicht glaubt, dass es für die Produzierenden möglich ist, zu lenken, wie das Publikum getroffen wird und dass die Proletenpassion jeden woanders trifft. Interessant sind diese Aussagen vor dem Hintergrund des Werkes von Hans Ulrich Gumbrecht. Er schreibt in „Diesseits der Hermeneutik“, dass Epiphanien, also Momente die ephemere sind, Momente die ungerufen auftauchen und wieder verschwinden, unter anderem klassifiziert, dass die Spannung scheinbar aus dem Nichts entsteht, dass es nicht vorhersehbar ist, wann diese Spannung entsteht und wie intensiv der Moment ist und dass nicht alle Menschen diese Momente gleich erleben. Christine Eder sagt in ihrem Interview außerdem, dass so ein Moment nicht zweimal gleich intensiv ist, eine Person kann beim ersten Mal ein Lied als total mitreißend empfinden, und beim zweiten Mal wird dasselbe Lied ganz anders wahrgenommen, weil es auch sehr von der Stimmung der Person abhängig ist, ob ein „Moment der Intensität“ als solcher erlebt wird oder nicht. Sie analysiert hier anhand der

„Proletenpassion 2015ff.“, was Hans Ulrich Gumbrecht theoretisch aufarbeitet. Im Abschnitt „Die sind nicht wieder herstellbar“ finden sich ihre Aussagen. Hans Ulrich Gumbrecht schreibt außerdem, dass ästhetisches Erleben nur außerhalb des Alltages stattfinden könne, er verwendet den Begriff der „Insularität“. Hans Ulrich Gumbrecht schreibt weiter, dass die Alltagswelt ethischen Normen unterliegt, während ästhetisches Erleben, dass außerhalb des Alltages stattfindet, auch außerhalb von ethischen Normen stattfinden soll und dass eine Verbindung von Ästhetik und Ethik zu einer „Erosion der potentiellen Intensität dieses Erlebens“ (2004: 123) führen würde. Die Adaption von ästhetischer Intensität für ethische Erfordernisse würde auf eine „Verwässerung“ (ebd.) hinauslaufen. Hier ist anzumerken, dass die Proletenpassion, als Theaterstück außerhalb des Alltagserleben stattfindet, aber dennoch deutlich den Anspruch erhebt, ethische Normen zu vermitteln. Von einer „Verwässerung“ kann nicht gesprochen werden. Weder wird das ästhetische Erleben durch die ethische Botschaft geschmälert, noch wird die Vermittlungsabsicht einer ethische Botschaft weniger deutlich. Im Gegenteil. Die Verbindung von Ästhetik und Ethik scheinen einen wichtigen Bestandteil der Faszination des Stückes auszumachen, Hinweise darauf, finden sich in den Interviews einige, etwa im Abschnitt „Durch diese Schlichtheit konnte man die Tragik gut spüren“. Christine Eder erzählt, dass das Solo von Eva Jantschitsch des Liedes „Im Mai zu Frankenhausen“ besonders berührt hat. Eine Strophe des Liedes lautet: „Sie schossen mit Gewehren, wir schossen mit Gebeten, da ist das Blut geronnen, da war nichts mehr zu retten“. Eingebettet in die restliche Station „Die Bauernkriege“ werden hier die ungerechten Verhältnisse im Mittelalter zum Ausdruck gebracht, während das Lied durch die gewählte musikalische Ästhetik besonders berührt hat. Im Abschnitt „Der Sympathieträger hat die gute Botschaft“ erzählt Christine Eder, dass das „Kommune-Lied“ absichtlich so geschrieben ist, dass Identifizierung mit den Kommunarden entstehen kann. Sie verdeutlicht, dass die Aufständischen die musikalisch rührenderen Motive haben, damit Identifikation leichter entstehen kann, auch hier verbindet sich ästhetisches Erleben mit ethischen Normen.

II. Bildungswissenschaftliche Relevanz

Eine Geschichte zum 30. April 1977

Im Zusammenhang mit der Reichweite der Proletenpassion, ist das Buch „Ich lebe gern, denn sonst wäre ich tot“ von Willi Resetarits interessant. Darin erzählt er von einer Begebenheit, die Wellen geschlagen hat. Am 30. April 1977 sollen die Schmetterlinge drei Lieder bei der Maifeier des Deutschen Gewerkschaftsbundes (DGB) spielen. Die politische Situation in

Deutschland ist zu dem Zeitpunkt sehr angespannt, unter anderem wurde kurz davor die Berliner Lehrgewerkschaft vom DGB wegen ihrer Linksradikalität ausgeschlossen, außerdem hat der DGB den traditionellen Maiaufmarsch aus Sorge vor Unruhen abgesagt. Die Schmetterlinge, „Helden der linksradikalen Szene, hatten das nicht mitbekommen und sollten jetzt noch dazu für die Renegaten auftreten“ (2018: 130), wie Willi Resetarits resümiert. Nach dem zweiten Lied ruft Willi Resetarits zur Mai-Demonstration auf, organisiert durch die Lehrgewerkschaft, seine Ansage wird bundesweit live übertragen. Die Gewerkschafter des DGB sind erzürnt und der Gewerkschaftsboss droht, dass die Schmetterlinge in Deutschland keine Bühne mehr betreten würden. Der Bannfluch, den der DGB ausgesprochen hat, hat den Schmetterlingen letztlich mehr genutzt als geschadet. Willi Resetarits erzählt, dass jede Sozialistische-Jugend-Gruppe und Gewerkschaftsgruppe sich es zur Aufgabe machte die „verbotene Band“ (ebd.: 137) einzuladen und spielen zu lassen. Die Schmetterlinge spielen daraufhin vor 3000 Zuschauern in Berlin oder im vollen Audimax in Hamburg. Ein Jahr später, am 1. Mai 1978, lädt schließlich der DGB selbst die Schmetterlinge demonstrativ zur traditionellen Kundgebung. In dem Abschnitt „Wir haben in dieser Zeit in jedem Audimax gespielt“ erzählen Beatrix Neundlinger und Georg Herrnstadt von ihren Erinnerungen an die Zeit ihrer zahlreichen Auftritte in Deutschland und wie die „Proletenpassion“ vom Publikum aufgenommen wurde. Sie schildern, dass die „Proletenpassion“ viel Aufmerksamkeit bekommen hat. Im selben Abschnitt erzählt Bernhard Dechant von den Reaktionen auf die Neuinszenierung von den Menschen, die die Originalfassung kannten. Er beschreibt, dass viele Menschen, die die „Proletenpassion“ kennen, starke Gefühle zu dem Stück hätten, diese auch knapp vierzig Jahre später äußerten und dass die „Proletenpassion“ für viele eine Art „Heiligtum“ zu sein scheint. Georg Herrnstadt erzählt in einem anderen Abschnitt „Die sind nicht wieder herstellbar“ über seine Begegnung mit Alfred Gusenbauer, den die „Proletenpassion“ ebenfalls emotional berührt und mitgerissen haben dürfte.

Historizität

Heinz-Joachim Heydorn analysiert die Themen in seinen Schriften oft aus einer historischen Perspektive heraus. Sein Werk „Über den Widerspruch von Bildung und Herrschaft“ beginnt mit einem Blick in die Antike, danach werden die Aufklärung, der Neuhumanismus und das Werk von Karl Marx analysiert. Gleich zu Beginn schreibt er „Nur wer um seine Herkunft weiß, kann die Grenze der Gegenwart zur menschlicheren Zukunft hin überschreiten.“ (2004: 8) Auch wenn zu vermuten ist, dass weder die Schmetterlinge noch Heinz R. Unger Heinz-Joachim Heydorn gelesen haben, so folgen sie diesem Credo doch vorbildlich. Christine Eder

sagt im Interview, dass sie mit der Proletenpassion die Geschichte des Widerstandes erzählen wollten und dass diese Geschichte selbst schon die Botschaft ist, die Aussagen finden sich im Abschnitt „Weil die Geschichte eh schon Botschaft ist“. In einem anderen Abschnitt „Wo ist dann unser eigener Widerstand“, schildert sie die Schwierigkeiten, bei der Behandlung der Gegenwart eine Botschaft zu formulieren, die auch glaubwürdig ist. Stattdessen haben sie es bei einer Zustandsbeschreibung belassen, in der Hoffnung, dass das Publikum mit dem historischen Rückblick von selbst versteht, dass Widerstand notwendig ist. Wörtlich sagt sie: „und wenn sie das [die Historie, V.W.] verstanden haben, die Leute, dann werden sie vielleicht eh von selber drauf kommen, dass sie sich wehren müssen“ (341). Dazu passt ein weiteres Zitat aus dem einleitenden Kapitel von Heinz-Joachim Heydorns Werk: „Um die Knechtschaft ganz in ihm [dem Mensch, V.W.] aufzuspüren, muß man ihre Nistkästen erkennen, den Weg zeigen, den sie genommen hat.“ (2004: 30) Auf den darauffolgenden knapp 300 Seiten analysiert er das Verhältnis von Bildung und Herrschaft und den Widerspruch von Bildung und Herrschaft über die Jahrhunderte hinweg und macht damit deutlich, welchen Stellenwert die Aufarbeitung der Historie für ihn hat. Dabei geht er auch auf die Schwierigkeiten ein, die Gegenwart zu analysieren, er schreibt: „Rationale Distanz zum Erfahrenen ist notwendig, dem ungeheuren Chaos von Hingabe, Träumen und Mord“ (2004: 31). Heinz R. Unger kritisiert in seinem Buch „Proletenpassion. Dokumentation einer Legende“ den Ausklang oder Epilog, wie die letzte Station auch genannt wurde, als „nicht gelungen“ (1989: 209), merkt aber auch an, dass das den Erfolg des Gesamtwerkes nicht beeinträchtigte. Beatrix Neundlinger und Christine Eder erzählen ebenfalls von den Schwierigkeiten beim Inszenieren des letzten Abschnittes. Christine Eder schildert, dass es unklar war, welches die wichtigsten Eckdaten sein könnten, an denen die Gegenwart zu messen ist und auch Beatrix Neundlinger hält fest, dass sie den Epilog bei ihren Konzerten immer verändert hätten und nie ganz zufrieden waren. Im Abschnitt „An der eigenen Gegenwart scheitert man“ finden sich ihre Aussagen. Auch im bereits genannten Abschnitt „Wo ist dann unser eigener Widerstand“ sind einige Aussagen von Christine Eder zu finden, in der sie über die Schwierigkeiten spricht, die letzte Station zu inszenieren. Die beiden beschreiben ein Phänomen, dass Historiker:innen gut bekannt ist, nämlich dass es oft einen gewissen zeitlichen Abstand zu einem Ereignis braucht, um die weitreichendere Bedeutung dieses Ereignis zu erfassen.

Wie die Form den Inhalt beeinflusst: zur Materialität der Kommunikation

Hans Ulrich Gumbrecht betont in „Diesseits der Hermeneutik“ immer wieder, dass spätestens seit der Renaissance die Sinnkultur vorherrschend sei und dass Sinnelemente über Präsenzelemente priorisiert werden würden. Er kritisiert, dass die Interpretation die alleinige Praxis in der Geisteswissenschaft sei und dass dies zum Verlust von Präsenzeffekten führen würde. Drei von vier Interviewten betonen, dass bei der Stückentwicklung das Vermitteln einer Botschaft im Vordergrund gestanden ist, dass also die Zuschreibung von Sinn über Präsenzelemente priorisiert wurde, im Abschnitt „Die Botschaft stand im Vordergrund“ finden sich die Aussagen. Beatrix Neundlinger hält fest, dass die Form nur das Transportmittel für den Inhalt war, eine Aussage die sich auch bei Hans Ulrich Gumbrecht finden lässt. Seine Analyse zur Interpretation als hauptsächliches Instrument der Geisteswissenschaft, basiert auf der Annahme, dass das gewählte Medium einen Einfluss auf den zu transportierenden Sinn hat. Die Interpretation, die Sinnzuschreibung durch den Menschen, ist stark davon abhängig über welche „Materialität“ ein Sinn, eine Botschaft, kommuniziert wird. Die Aussagen von Georg Herrnstadt zum „Lied von der Partei“ im Abschnitt „Ich mein, das sind ja Zufälle“ sind in diesem Zusammenhang aufschlussreich. Hier wird beschrieben, wie die Form des Liedtextes einen Einfluss auf den Kompositionsprozess hat und in weiterer Folge auf die Aussage, die beim Publikum ankommt. Bei Heinz R. Ungers Text des „Lied von der Partei“ stehen die Wörter „die Partei“ immer am Schluß einer Zeile, er schreibt dazu: „Das Lied wollte zeigen, dass in der damaligen Situation und in Kenntnis historischer Abläufe gar nicht anders gedacht werden konnte, als zu dem logischen Schluss zu kommen, dass eine Kampforganisation gegründet werden musste.“ (2015: 123) Georg Herrnstadt äußert sich ähnlich, dass nämlich die Gründung der Partei als eine Folge von Lernprozessen dargestellt werden sollte. Da das Wort „Partei“ so ein kurzes Wort ist, wurde es von den Komponisten für das Lied zu einer Kadenz verlängert. Zudem wird der Refrain vom „Lied von der Partei“ im Chor interpretiert, wodurch die Zeile „Die Partei-ei-ei-ei“ wie ein riesiger Choral gesungen wurde. Die intendierte Betonung des Lernprozess ist in der Kritik der Verherrlichung von KPdSU und Sowjetunion untergegangen. Die Form des Liedes hat Kritik am Lied und letztlich an der gesamten Station hervorgerufen, hier wird Hans Ulrich Gumbrechts These, die Form beeinflusse den Inhalt, bestätigt und auch die These, dass Sinnelemente über Präsenzelementen priorisiert werden, bestätigen die Interviewten.

Widerspruch als Voraussetzung für die Möglichkeit von Bildung

Bildungswissenschaftlich interessant, ist die Station der Oktoberrevolution auch aus einer anderen Perspektive, nämlich mit Blick auf die Frage, unter welchen Voraussetzungen Bildung möglich ist, beziehungsweise unter welchen Voraussetzungen Bildungsprozesse angestoßen werden können. Hier lohnt sich wieder ein Blick auf Heinz-Joachim Heydorns Werk. Zu Beginn seines Werkes „Über den Widerspruch von Bildung und Herrschaft“ schreibt er: „Der frühe Widerspruch ist unerbittlich; die Gesellschaft darf nicht bleiben, was sie eben war. Der Entstehungsakt des Bildungsgedankens fällt mit dem Entstehungsakt des revolutionären Bewußtseins zusammen“ (2004: 13). Anhand der Station der Oktoberrevolution, lässt sich nachzeichnen, wie die Schmetterlinge mit den Reaktionen auf das „Lied von der Partei“ umgegangen sind. Hier wurde durch das Publikum Widerspruch eingelegt, das revolutionäre Bewusstsein hat sich zu Wort gemeldet, worauf die Schmetterlinge eine Ansage zu dem Lied machen, Heinz R. Unger schreibt außerdem, dass Willi Resetarits bei späteren Konzerten an dieser Stelle anmerkte, dass „die Sänger den Refrain des Liedes verschieden betonen würden – einmal pathetischer Proletkult, einmal mit Fragezeichen versehener Intellektualismus ...“ (1989: 153). Beatrix Neundlinger betont, dass es wichtig war, nachher in die Diskussion mit dem Publikum zu gehen, um einen Raum zu schaffen, in dem unter anderem, das „Lied von der Partei“ im Speziellen und die unterschiedlichen Ansichten zur Sowjetunion im Allgemeinen, diskutiert werden können. Georg Herrnstadt und Beatrix Neundlinger erzählen außerdem von den Differenzen innerhalb der Gruppe, und dass dadurch die Arbeitsweise und das Ergebnis beeinflusst wurden. Die Aussagen finden sich in den Abschnitten „Da hats gestoppt, da sind dann die Diskussionen losgegangen“ und „Ich mein, das sind ja Zufälle“. Auffallend ist in dem Zusammenhang auch die Interpretation des Liedes in der Neuinszenierung, hier wird eine Aufnahme des Liedes abgespielt, von einem Kind gesungen, falsch intoniert. Der Widerspruch als Voraussetzung von Bildung ist auch im Zusammenhang mit dem Lied „Die Frauen der Kommune“ zu erwähnen. Beatrix Neundlinger erzählt, dass sie dieses immer wieder kritisiert habe. Neben der Kritik an dem Lied, reflektiert sie außerdem, dass sie bei Entstehen der „Proletenpassion“ erst in die Frauenbewegung eingestiegen ist und sich viel mehr hätte einbringen müssen. Sie sagt deutlich, dass die Frauenbewegung viel zu wenig in die „Proletenpassion“ eingeflossen ist und für die Themen stehen kann, die zu wenig behandelt wurden. Sie äußert sich erfreut über die Neuinterpretation des Liedes und die Umsetzung der „Proletenpassion 2015ff.“ durch eine Regisseurin und eine Musikerin. Georg Herrnstadt betont, dass das Lied „Die Frauen der Kommune“ ein feministisches Lied ist, räumt aber auch ein: „Wir hätten uns schon überlegen

können, dass die Beatrix auch das 'Frauen der Commune' singt. Wäre vielleicht nicht schlecht gewesen.“ (584). Hier klingt durch, dass die Kritik von Beatrix Neundlinger letztlich doch wahrgenommen wurde. Die Aussagen finden sich im Abschnitt „Warum müssen Frauen immer schön sein“.

III. Resümee

Vereinigung von Gefühl und Verstand im ästhetischen Urteil

Friedrich Schiller, Johann Friedrich Herbart und Hans Ulrich Gumbrecht befassen sich mit der Frage, was ein ästhetisches Urteil sei und ausmacht. Alle drei kommen zu dem Schluß, dass ein ästhetisches Urteil beschreibt, wie eine Person fühlt, wenn sie etwas sinnlich wahrnimmt. Dabei ist wesentlich aufzuzeigen, dass die sinnliche Wahrnehmung zum Beispiel von einem Lied oder von einem Bild mit einem Urteil einhergeht, dass also die sinnliche Wahrnehmung mit dem Verstand, mit dem Denken verbunden wird, „denn für sich genommen urteilen die Sinne nicht.“ (Koch 1994: 10) In den Interviews zur „Proletenpassion“ und „Proletenpassion 2015ff.“ äußern sich die Befragten zu den Emotionen, die durch die Stücke ausgelöst werden können auf unterschiedliche Weise, sie sind sich einig, dass die Stücke emotional berühren sollen, also die Zuschauer:innen auch zu einem ästhetischen Urteil kommen sollen. Georg Herrnstadt sagt im Interview, dass emotional zu berühren nicht die erste und oberste Priorität war, aber dass die Emotionen „undiskutiert mitbelebt“ (567) wurden, Aussagen dazu finden sich im Abschnitt „Die Emotionen sind undiskutiert mitbelebt worden“. Auch wenn die Proletenpassion mit den gesellschaftskritischen Texten und der Absicht historische Aufklärungsarbeit zu leisten, die Menschen über weite Teile über die Sinndimension erreicht, spielt das Hervorbringen von Emotionen, das Ansprechen der Menschen über die Präsenzdimension ebenfalls eine wichtige Rolle. Beatrix Neundlinger sagt explizit, dass die Schmetterlinge auch emotional berühren wollten und dass die „Proletenpassion“ Mut, Freude und Hoffnung, genauso wie Trauer und Wut vermittelt hätte. Christine Eder sagt, dass vor allem durch die musikalischen Elemente Emotionen ausgelöst wurden, eine Aussage die auch Hans Ulrich Gumbrecht trifft, der schreibt, dass in der Literatur die Bedeutungskomponente dominiert, während in der Musik die Präsenzkomponente dominiert. In den Abschnitten „Durch diese Schlichtheit konnte man die Tragik gut spüren“ und „Es gibt Lieder, die Stimmungen erzählen und Lieder, die Inhalte erzählen“ sind Aussagen von Christine Eder und Beatrix Neundlinger zu den Liedern „Marianne“, „Im Mai zu Frankenhausen“ und „Víctor Jara“, die durch ihre ästhetische

Umsetzung emotional berührt hätten. Das ästhetische Urteil, als Verknüpfung von Sinn und Präsenz, von Verstand und Gefühl wird in der Proletenpassion über die verschiedenen Sinn- und Präsenzelemente herausgefordert.

Ein Ganzes, ein Gesamtes

Hans Ulrich Gumbrecht schreibt davon, dass die Simultanität von Sinn- und Präsenzeffekten eine Besonderheit des Systems Kunst ist. Während er vom Oszillieren von Sinn- und Präsenzeffekten schreibt und Friedrich Schiller von einem harmonischen Wechselspiel zwischen Form- und Stofftrieb, sind sich auch die Interviewten einig, dass das Zusammenspiel von Inhalt und Form ein Ganzes ergeben hat. Sie äußern zudem die Überlegung, dass genau dieses Zusammenspiel die Zuschauer:innen fasziniert hat. Georg Herrstadt sagt, dass es „wirklich beides“ (846) war, Christine Eder hofft die Proletenpassion wurde als „Gesamt Ding“ (819) wahrgenommen und Beatrix Neundlinger resümiert, dass Texte und Musik ein „Ganzes“ (794) ergeben haben. Ihre Aussagen dazu finden sich in dem Abschnitt „Gute Texte, gute Musik, gut gesungen, in einer Art dargebracht, wo Identifikation entstehen kann“. Interessant sind in diesem Zusammenhang die Aussagen in dem Abschnitt „Es gibt Lieder, die Stimmungen erzählen und Lieder, die Inhalte erzählen“, hier wird ebenfalls das Phänomen des Oszillierens von Präsenz- und Sinnelementen beziehungsweise des Wechselspiels von Form und Stoff aufgegriffen. Die These von Hans Ulrich Gumbrecht, dass die besondere Faszination von Gegenständen ästhetischen Erlebens in der Oszillation, in der Spannung von Präsenzeffekten und Sinneffekten liegt, scheint auf die Proletenpassion ebenso zuzutreffen, wie Friedrich Schillers Überlegung zum Wechselspiel zwischen Form- und Stofftrieb.¹¹ Hans Ulrich Gumbrecht schreibt außerdem von dem besonderen Rahmen, der notwendig ist, damit die produktive Spannung von Präsenz und Sinn erlebbar wird. Einerseits braucht es die Situation der Insularität, also eine Situation abseits des Alltags, und andererseits die Einstellung fokussierter Intensität, also das konzentrierte Wahrnehmen in dieser Situation. Beide Rahmenbedingungen treffen auf den Besuch der Proletenpassion zu. Die detailreiche Aufarbeitung der Historie und des umfangreichen Wissen erfordern ein aufmerksames und konzentriertes Wahrnehmen in einer nicht alltäglichen Situation.

¹¹ Heinz-Joachim Heydorn beschäftigt sich mit einer ähnlichen Dichotomie, er schreibt von einem ökonomischen und einem ästhetischen Mündigkeitsentwurf, der eine soll den Menschen über die Natur zur Freiheit führen, der andere über die Bewusstseinsbildung. Letztlich kommt er zu dem Schluss, dass es beide Zugänge braucht, er führt Karl Marx' polytechnische Bildung an, in der der Gegensatz von körperlicher und geistiger Arbeit aufgelöst werden soll und so der universelle Mensch möglich werden soll.

Authentizität

Bei der Analyse der vier Interviews ist besonders aufgefallen, dass alle vier Interviewten in unterschiedlichen Zusammenhängen Aussagen tätigen, die hier unter der Überschrift „Authentizität“ zusammengefasst werden sollen. In allen vier Interviews wird die Relevanz eines authentischen Auftretens thematisiert, obwohl keine der Fragen im Interviewleitfaden darauf abzielt. Im Abschnitt „Wir haben das selber gemacht und wir stehen zu fast jedem Wort“ kommen Beatrix Neundlinger und Georg Herrnstadt zu Wort. Beatrix Neundlinger erzählt, dass die Schmetterlinge inhaltlich von der „Proletenpassion“ absolut überzeugt waren, eine Überzeugung die sich auch in ihrem politischen Engagement abseits der „Proletenpassion“ bis heute zeigt. Beatrix Neundlinger und Willi Resetarits haben etwa die Wiener Organisation „Integrationshaus“ ins Leben gerufen, die Schmetterlinge haben einen aktiven und wesentlichen Part in der Arena-Besetzung geleistet, Willi Resetarits ist Mitbegründer bei SOS Mitmensch und Beatrix Neundlinger kocht auch heute noch ab und zu in der Gruft II, wie sie im Interview erzählt, um nur ein paar Beispiele zu nennen. Während Beatrix Neundlinger über ihr soziales und politisches Engagement abseits der Proletenpassion spricht, unterstreicht Georg Herrnstadt den Aspekt, dass die Schmetterlinge mit Heinz R. Unger gemeinsam die „Proletenpassion“ selbst erarbeitet haben, im Gegensatz zu Produktionen, wo die Texte und Lieder geschrieben und zur Verfügung gestellt werden. Die „Proletenpassion“ ist nicht von einem Komponisten oder einer Komponistin geschrieben worden und die Schmetterlinge sind dann „nur“ die Interpreten, sondern die Schmetterlinge sind ebenso die Produzenten des Stückes und „stehen eigentlich zu fast zu jedem Wort“ (858). Georg Herrnstadt betont, dass sie für das Stück nicht in fremde Rollen schlüpfen mussten, sondern dass sie sich mit dem Werk identifiziert haben und das Publikum das auch mitbekommen hat. Im Abschnitt „Das gehört auch zur Ästhetik“ erklärt Bernhard Dechant, dass es für ein politisches Stück wichtig ist, dass auch die darstellenden Personen politisch sind und für das Thema brennen und es schwierig ist, politisches Theater mit unpolitischen Darstellenden zu machen. Im Abschnitt „Die Plakate sind cool“ äußern sich Christine Eder und Bernhard Dechant zudem zur Herstellung der Transparente, die auf der Bühne im Hintergrund hängen. Christine Eder erzählt, dass die Bühnenbildnerin die Transparente auch mit jeweils zeitgemäßen Methoden hergestellt hat, etwa einen Kartoffeldruck oder einem Siebdruck und Bernhard Dechant gibt den Hinweis, dass die modernen Transparente von tatsächlichen Demonstrationen stammen, etwa von der Organisation ATTAC. Im Abschnitt „Wo ist dann unser eigener Widerstand“ erzählt Christine Eder, von den Reflexionsprozessen innerhalb der Gruppe, welche Aussagen sie glaubwürdig auf der Bühne tätigen können. Sie

schildert, dass sie sich im Inszenierungsprozess immer wieder die Frage gestellt haben, wo ihr eigener Widerstand ist und mit welcher Legitimation die „Proletenpassion 2015ff.“ das Publikum zum Widerstand aufrufen kann. Die Authentizität der Ensemble-Mitglieder, der alten wie auch der neuen Proletenpassion, ist sicherlich auch ein Grund der Faszination die von dem Stück ausgeht. Von einer bildungswissenschaftlichen Perspektive, ist der Hinweis auf die Rentabilität eines authentischen Auftretens jedenfalls lohnenswert.

F. Literaturverzeichnis

I. Publikationen

- Benner, Dietrich; Brüggem, Friedhelm & Göstemeyer, Karl-Franz (2009): *Heydorns Bildungstheorie*. In: Bünger, Carsten; Euler, Peter et al. (Hrsg.) (2009): *Heydorn lesen! Herausforderungen kritischer Bildungstheorie*. Paderborn: Schöningh. 13-38.
- Berghan, Klaus L. (2013): *Kommentar*. In: Schiller, Friedrich (2013): *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Stuttgart: Reclam. 214-248.
- Bünger, Carsten (2009): *Emanzipation im Widerspruch. Notizen zur Dialektik von Verstrickung und Überschreitung*. In: Bünger, Carsten; Euler, Peter et al. (Hrsg.) (2009): *Heydorn lesen! Herausforderungen kritischer Bildungstheorie*. Paderborn: Schöningh. 171-190.
- Dimitroff, Georgi (1935): *Der Faschismus und die Arbeiterklasse*. In: Dimitroff, Georgi (1975): *Arbeiterklasse gegen Faschismus. Bericht erstattet am 2. August 1935 zum 2. Punkt der Tagesordnung des Kongresses: Die Offensive des Faschismus und die Aufgaben der Kommunistischen Internationale im Kampfe für die Einheit der Arbeiterklasse gegen Faschismus*. Mannheim: Sendler. 7-26
- Döpp-Vorwald, Heinrich (1965): *Einleitung*. In: Blochmann, Elisabeth; Geißler, Georg; Nohl, Herman; Weninger, Erich (Hrsg.) (1965³): *Aus Herbarts Jugendschriften. Eingeleitet von Heinrich Döpp-Vorwald*. Kleine pädagogische Texte. Band 22. Weinheim: Verlag Julius Beltz. 3-58.
- Geiblinger, Thomas (2000): *Zwischen Subvention und Repression. Subkulturelle Kultureinrichtungen in Wien und die Wiener Gemeindeverwaltung. Am Beispiel Arena, WUK und Flex*. Diplomarbeit. Universität Wien.
- Gläser, Jochen & Laudel, Grit (2009³): *Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2003): *Epiphanien*. In: Küpper, Joachim & Menke, Christoph (Hrsg.) (2003): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2004): *Diesseits der Hermeneutik*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Fischer-Lichte, Erika (2007⁵): *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen. Eine Einführung*. Band 1. Tübingen: Narr.
- Herbart, Johann Friedrich (1804): *Über die ästhetische Darstellung der Welt als das Hauptgeschäft der Erziehung*. In: Asmus, Walter (Hrsg.) (1982): *Johann Friedrich Herbart. Pädagogische Schriften. Kleinere pädagogische Schriften. Band 1*. Stuttgart: Klett-Cotta. 105-121.
- Heydorn, Heinz-Joachim (1969): *Über das Verhältnis von Bildung und Politik*. In: Heydorn, Heinz-Joachim (2004): *Bildungstheoretische und pädagogische Schriften 1967-1970. Werke. Band 2*. Wetzlar: Büchse der Pandora. 180-236.
- Heydorn, Heinz-Joachim (1972): *Zu einer Neufassung des Bildungsbegriffes*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag.
- Heydorn, Heinz-Joachim (1974): *Überleben durch Bildung. Umriss einer Aussicht*. In: Heydorn, Irmgard; Kappner, Hartmut; Koneffke, Gernot; Weick, Edgar (Hrsg.) (1995): *Heinz-Joachim Heydorn. Werke. Bildungstheoretische und pädagogische Schriften 1971-1974. Band 4*. Liechtenstein: Topos Verlag. 283-304.

- Heydorn, Heinz-Joachim (2004): *Über den Widerspruch von Bildung und Herrschaft. Studienausgabe.* Band 3. Wetzlar: Büchse der Pandora.
- Karger, Inge (1999): *Politische Musik und Naive Musiktherapie.* Dissertation. Universität Oldenburg
- Kirchweiger, Michèle (2015): *Freiräume für Kultur in Wien: Proletenpassion und die Arena-Besetzung als kulturpolitischer Umbruch 1976.* Diplomarbeit. Universität Wien.
- Koch, Lutz (1994): *Einleitende Bemerkungen zum Thema „Pädagogik und Ästhetik“.* In: Koch, Lutz; Marotzki, Winfried; Peukert, Helmut (Hrsg.) (1994): *Pädagogik und Ästhetik.* Schriften zur Bildungs- und Erziehungsphilosophie. Band 6. Weinheim: Deutscher Studien Verlag. 8-21.
- Koch, Lutz (2006): *Logicus und Aestheticus. Der Vorrang des Ästhetischen.* In: Fuchs, Birgitta & Koch, Lutz (Hrsg.) (2006): *Schillers ästhetisch-politischer Humanismus. Die ästhetische Erziehung des Menschen.* Systematische Pädagogik. Band 10. Würzburg: Ergon Verlag. 9-20.
- Langewand, Alfred (1997): *Ästhetisch begründete Ethik bei Johann Friedrich Herbart.* In: Biewer, Gottfried & Reinhartz, Petra (Hrsg.) (1997): *Pädagogik des Ästhetischen.* Bad Heilbrunn: Julius Klinkhardt. 112-121.
- Marx, Karl & Engels, Friedrich (1999): *Manifest der Kommunistischen Partei.* In: Marx, Karl & Engels, Friedrich (1999): *Das kommunistische Manifest. Eine moderne Edition. Mit einer Einleitung von Eric Hobsbawn.* Hamburg, Berlin: Argument Verlag. 41-87.
- Mayring, Philipp (1999): *Einführung in die qualitative Sozialforschung: eine Anleitung zu qualitativem Denken.* Weinheim: Beltz.
- Mayring, Philipp (2007): *Qualitative Inhaltsanalyse: Grundlagen und Techniken.* Weinheim: Beltz.
- Meyer-Drawe, Käte (2006): *Der „Weg zu dem Kopf durch das Herz“.* Grundlinien von Schillers Bildungsbegriff. In: Fuchs, Birgitta & Koch, Lutz (Hrsg.) (2006): *Schillers ästhetisch-politischer Humanismus. Die ästhetische Erziehung des Menschen.* Systematische Pädagogik. Band 10. Würzburg: Ergon Verlag. 33-48.
- Prange, Klaus (2010): *Das Ethos der Form. Anmerkungen zu Herbarts „Ästhetischer Darstellung der Welt als das Hauptgeschäft der Erziehung“.* In: Fuchs, Birgitta & Koch, Lutz (Hrsg.) (2010): *Ästhetik und Bildung.* Systematische Pädagogik. Band 11. Würzburg: Ergon Verlag. 127-136.
- Przyborski, Aglaja & Wohlrab-Sahr, Monika (2014): *Qualitative Sozialforschung.* München: Oldenbourg Verlag.
- Resetarits, Willi (2018): *Ich lebe gerne, denn sonst wäre ich tot.* Fahndorf: Christian Seiler Verlag.
- Rittelmeyer, Christian (2005): *„Über die ästhetische Erziehung des Menschen“.* Eine Einführung in Friedrich Schillers pädagogische Anthropologie. Weinheim und München: Juventa.
- Schiller, Friedrich (2013): *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen.* In: Schiller, Friedrich (2013): *Über die ästhetische Erziehung des Menschen.* Stuttgart: Reclam. 5-123.
- Unger, Heinz Rudolf (1989): *Die Proletenpassion. Dokumentation einer Legende.* Wien: Europa-Verlag.
- Unger, Heinz Rudolf (2015): *Proletenpassion ff.* Wien: Mandelbaum Verlag.
- Weidinger, Leonhard (1998): *ARENA. Die Besetzung des Auslandsschlachthofes St. Marx im Sommer 1976 als kulturelles und politisches Ereignis.* Diplomarbeit. Universität Wien.

Zach, Judith (2013): *Literarische Protestkultur am Beispiel von Heinz R. Ungers „Proletenpassion“*. Diplomarbeit. Universität Wien.

Zirfas, Jörg (2014): *Die Faszination Des Schönen Scheins. Friedrich Schillers Bildungsmodell zwischen Anthropologie, Moral, Ästhetik und Politik*. In: Zirfas, Jörg; Klepacki, Leopold; Lohwasser, Diana (2014): *Geschichte der Ästhetischen Bildung. Aufklärung*. Band 3.1. Paderborn: Ferdinand Schöningh. 197-217.

II. Primärquellen

Eder, Christine (2015): *Probenfassung Proletenpassion*. Unveröffentlicht (Privatarchiv Eder). 1-51.

Die Proletenpassion (2016): *Die Proletenpassion 2015 ff*. Wien: Werk-X. Theateraufzeichnung durch den ORF.

Die Schmetterlinge (1977): *Die Proletenpassion Live*. Markthalle Hamburg: Aufzeichnung. Unveröffentlicht (Privatarchiv Herrnsdorf).

Unger, Heinz R. & Die Schmetterlinge (1977): *Die Proletenpassion*. Music Alliance Membran GmbH.

Unger, Heinz R. & Die Schmetterlinge (1977): *Die Proletenpassion. Begleitheft zur CD*. Music Alliance Membran GmbH.

III. Internetquellen

werk-x (2019): Proletenpassion 2015ff. <http://werk-x.at/produktion/proletenpassion-2015-ff-at> 16. Mai 2019

prolos (2019): Lieder aus der Proletenpassion. <https://prolos.bandcamp.com> 16. Mai 2019

G. Anhang

I. Abstract

Anhand der Proletenpassion wird die Wirkung von ästhetischen Produktionen analysiert und der Frage nachgegangen, in welchem Spannungsverhältnis ästhetisches Erleben und die Zuschreibung von Sinn zueinander stehen. Die Konzepte des ästhetischen Erlebens und des ästhetischen Urteils bei Friedrich Schiller, Johann Friedrich Herbart und Hans Ulrich Gumbrecht bilden den theoretischen Boden für die Leitfadeninterviews die mit zwei Beteiligten der Originalfassung und und zwei Beteiligten der Neuinszenierung geführt werden, Heinz-Joachim Heydorns Bildungsbegriff dient als Rahmen. Zu den wesentlichsten Thesen der vorliegenden Arbeit zählen Hinweise zur Relevanz der Aufarbeitung der Historie; die Analyse von Wirkung, Sinn und Nutzen von „Momenten der Intensität“ und ästhetischen Urteilen; Überlegungen zur „Materialität von Kommunikation“, also wie die Form den Inhalt beeinflusst und einen Hinweis auf den Wert von authentischem Auftreten. Die Arbeit ist aus einer bildungswissenschaftlichen Perspektive geschrieben, die genannten Thesen können in diesen Kontext verstanden werden, sind aber nicht darauf beschränkt.

On the basis of the Proletenpassion the following thesis analyzes the effects of aesthetic productions and the tension between an aesthetic experience and the ascription of meaning. The concepts of aesthetic experience and aesthetic judgment in Friedrich Schiller, Johann Friedrich Herbart and Hans Ulrich Gumbrecht provide the theoretical ground for the interviews with two participants of the original version and two participants of the new production. Heinz-Joachim Heydorn's concept of education serves the framework of the thesis. Among the most important theses of the present work are references to the relevance of working up the history; the analysis of the effects, meaning and benefits of "moments of intensity" and aesthetic judgments; reflections on the "materiality of communication", ie how the form influences the content and an indication of the value of authentic appearance. The work is written from an educational science perspective, the above theses can be understood in this context, but are not limited to it.

Da die Datenlage zur Proletenpassion dürftig ist, bin ich gern bereit in Dialog zu treten. Bei Interesse, bitte um Kontakt unter: v.wohlfarter@gmx.at

II. Lieder der Proletenpassion (PP) und Proletenpassion 2015ff. (PP15)¹²

Prolog

Berthold Brecht: Fragen eines lesenden Arbeiters

Wer baute das siebentorige Theben?
In den Büchern stehen die Namen von Königen.
Haben die Könige die Felsbrocken
herbeigeschleppt?
Und das mehrmals zerstörte Babylon –
Wer baute es so viele Male auf? In welchen
Häusern
Des goldstrahlenden Lima wohnten die Bauleute
Wohin gingen an dem Abend, wo die Chinesische
Mauer fertig war
Die Maurer? Das große Rom
Ist voll von Triumphbögen. Wer errichtete sie?
Über wen
Triumphierten die Cäsaren? Hatte das
vielbesungene Byzant
Nur Paläste für seine Bewohner? Selbst in dem
sagenhaften Atlantis
Brüllten in der Nacht, wo das Meer es verschlag
Die Ersaufenden nach ihren Sklaven.

Der junge Alexander eroberte Indien.
Er allein?
Cäsar schlug die Gallier.
Hatte er nicht wenigstens einen Koch bei sich?
Philipp von Spanien weinte, als sein Flotte
Untergegangen war. Weinte sonst niemand?
Friedrich der Zweite siegte im Siebenjährigen
Krieg.
Wer siegte außer ihm?

Jede Seite ein Sieg.
Wer kochte den Siegeschmaus?

Alle zehn Jahre ein großer Mann.
Wer bezahlte die Spesen?

So viele Berichte.
So viele Fragen.

(Brecht nach Unger 2015: 12)

Wer schreibt die Geschichte

Jeden Morgen, wenn wir zur Arbeit fahren,
wird eine neue Seite ins Geschichtsbuch
geschrieben.
Wer schreibt sie? Geschicht Geschichte mit uns?

Oder machen wir unsere Geschichte?

Unsere Geschichte ist die Geschichte von Kämpfen
zwischen den Klassen, eine wütende Chronologie.
Doch gelehrt wird uns die lange Reihe von Kronen
und Thronen,
und über allem waltet ein blindes Geschick.

Wenn wir so vieles nicht erfahren sollen,
wer hat Interesse daran, dass wir es nicht wissen?
Wenn so vieles nicht in den Lehrbüchern steht,
wer will, dass es nicht gelehrt wird? (ebd.: 13)

Wir hatten Gräber und ihr hattet Siege

Wir hatten Gräber und ihr hattet Siege,
wir haben für euch unsere Finger gerührt,
wir fraßen zu lange gezuckerte Lüge
beim falschen Wirt.
Wir haben euch eure Kriege geführt,
jetzt führen wir unsere Kriege.

Die erzenen Reiter auf den Heldenplätzen.
Die waren nie unsere Retter,
die reichen Schlösser voll geräuberter Schätze
zeugen von den Opfern unsrer Väter.
Das hat sich bis heute nicht geändert,
das blieb sich bis heute gleich:
Der Reichtum, den wir schaffen,
der macht die Reichen reich.

Nur PP:

Wir bauten Schlösser und ihr last Gedichte,
ihr saßet im Sattel und wir waren geduckt.
Wir lebten zusammen, doch nur eure Berichte
wurden gedruckt
Wir haben eure Geschichte geschluckt,
jetzt machen wir unsere Geschichte.

Wir wollen die Wahrheit, die ganze Wahrheit
haben,
durch eure Lügen ging sie uns verschütt'.
Wir wollen unsre Geschichte ausgraben
und die Toten mit.
Denn auch ihr Scheitern lehrt uns jeden Schritt,
jetzt, da wir die neuen Kämpfe haben.

Nur PP

Die erzenen Reiter auf den Heldenplätzen.

¹² Wenn nichts angegeben ist, dann kommt das Lied in beiden Inszenierungen vor.

Die waren nie unsere Retter,
die reichen Schlösser voll geräuberter Schätze
zeugen von den Opfern unsrer Väter.
Das hat sich bis heute nicht geändert,
das blieb sich bis heute gleich:
Der Reichtum, den wir schaffen,
der macht die Reichen reich.

Was sich bis heute nicht geändert hat,
das kann sich sehr schnell ändern,
einem einigen Volk gehört sein Staat,
und das gilt in allen Ländern.

Nur PP 15

Das hat sich bis heute nicht geändert,
das ist bis heute gleich:
Der Reichtum, den wir schaffen,
der macht die Reichen reich. (ebd.: 14f.)

Lied Des Geschichtslehrers (PP)

Ich bin der Lehrer für Geschichte
und verkünde die Berichte

die auf uns gekommen sind,
in der Schule jedem Kind.

Cäsar liebte fetter Römer
und Lucullus war ein Schlemmer.
Erzherzog Johann war mehr steirisch
aber ich bin unparteiisch.

Die Perser und die Griechen,
die konnten sich nicht riechen.
Die Säulen mag ich dorisch
sowohl ästhetisch als historisch.

Ach, Italiens Renaissance,
die versetzt mich fast in Trance.
Nur das zwanzigste Jahrhunderts
hat mich immer schon verwundert.

Drei-drei-drei
bei Issos Keilerei
Neunzehnhundertsiebenundsiebzig
ist beileibe nicht so wichtig. (ebd.: 15)

1. Station: Die Bauernkriege

Des Bauern Große Not (PP)

Der Bauern trägt das ganze Land
auf dem gebeugten Rücken,
muss sich stets tiefer bücken,
für Fürst und Pfaffenstand.
Je mehr die Herren sich schmücken,
je härter drückt ihre Hand.

Da hilft kein zorniger Gott,
der Teufel wohnt im Schloss,
da ist des Bauern Not so groß,
des Bauern große Not

Der Edelmann reit' aus zur Jagt,
der Fürst reit' übers Getreide,
der Bischof im goldenen Kleide
macht mir die Kindlein nackt.
Der Fürsten Gold und der Pfaffen Geschmeide
hab' ich aus dem Acker gehackt.

Der Adel reit' übers Brot
auf seinem hohen Roß,
da ist des Bauern Not so groß,
des Bauern große Not.

Ein Junker fuhr mit sieben Gulden
zur Stadt, und in den Gassen
sieht er reiche Bürger prassen
und macht beim Fugger Schulden.

muss Bauern schinden lassen,
die Bauern müssens dulden.

Aufs Blut und in den Tod
trifft mich ein jeder Stoß
da ist des Bauern Not so groß,
des Bauern große Not. (ebd.: 27)

Die 12 Artikel Der Bauern (PP)

Das Vieh, das glotzend wiederkaut wohl auf dem
Weideland,
hat genau so viel Gerichtsbarkeit wie der Bauer
und sein Stand.

Drum standen ja die Bauern auf, wohl mit der
Heil'gen Schrift,
und stellten 12 Artikel auf, was alles das betrifft.

Wer Pfaff' auf unserer Kanzel sei, wählen wir uns
selber aus.
Fischen, Holz und Jagdrecht frei, das bitten wir uns
aus.
Die Freiheit habt ihr uns getrimmt, Leibeigen
bleib'n wir nit,
und von dem Zehent sei bestimmt von Bauern, was
geschieht.

Dass man es besser lesen kann, hei russa russassa,
trägt Waffen jetzt der Bauersmann, hei russa
russassa. (ebd.: 28)

Kampflied der Bauern

Tausend Haufen sind wir jetzt
und schleifen unsere Sensen,
Schmieden sie zu Spießen um,
die in der Sonne glänzen

Tragen sie zum Bischofssitz,
und zum Herrenhaus,
Dort bricht der Abend heute an
und das Zittern aus.

Wir lassen rosten unsren Pflug,
lassen den Acker sein,
wir bringen heuer noch genug
und andere Ernte ein.

Der Wind hat sich gedreht,
die Bauernfahne weht.
Ihr habt den Sturm gesät,
der euch jetzt niedermäht,

Tausend Haufen sind wir jetzt
und haben genug gelitten,
Wir fordern jetzt was uns gehört,
und müssen nicht mehr bitten. (ebd.: 29)

Bericht Über Thomas Münzer (PP)

Und wir wiegen uns in unsren kleinen Siegen,
uns're roten Hähne krähen wacker.
Wir dachten, wenn die Herrn rasch unterliegen,
kommen wir zur Ernte recht auf uns'rer Herren
Acker.

Und während die verstreuten Rotten tanzten,
kam ein Pastor auf im Thüringer Land,
der sehr dagegen war, dass wir uns so zerfransten,
der Münzer mit dem Hammer wurde er genannt.

Berausch' dich an den kleinen Siegen, Bauer,
und neu beginnt dein alter Jammer,
nur Einigkeit gibt deinem Sieg die Dauer,
sprach der Thomas Münzer mit dem Hammer.

Lasst uns eine neue Ordnung schaffen,
lasst uns die verstreuten Haufen einen,
und gegen Pfaffen, gegen Grafen
den großen Sieg erringen – oder keinen.

(gesprochen)

Ein Gottesreich wollt' er begründen, in dem alle
gleich sein sollten. Und da es keine Armen geben
sollte unter der Regenbogenfahne, durfte es auch
keine Reichen mehr geben. (ebd.: 29)

Ein Neues Reich, Ein Besseres Reich (PP)

Ein neues Reich, ein besseres Reich
wollen wir uns jetzt erringen,
und einer sei dem andern gleich,
soll keinen anderen zwingen.

Und nennt uns Doktor Luther auch
die mörderische Rotte,
so folgt er seinem faulen Bauch
und folgt nicht seinem Gotte.

Und trifft uns auch mit Wutgekreisch
der Bannstrahl seines Tadels,
zu Wittenberg, dies sanfte Fleisch,
es leckt den Arsch des Adels.

Denn unser Schöpfer gab uns doch
die ganze Welt zu eigen
und sprach nicht von Tyrannenjoch,
kein Wort von feigem Schweigen.

Ein neues Lied, ein besseres Lied
soll einst von uns erzählen,
lasst uns bestimmen,
was geschieht, und uns're Führer wählen.

Folgt, Brüder, nun in diesem Streit
quer durch den alten Jammer
dem Pastor einer neuen Zeit,
folgt Münzer mit dem Hammer. (ebd.: 30)

Kommt, Ihr tausend Haufen

Kommt ihr tausend Haufen, fechten wir vereint,
wenn wir einzeln raufen, schlägt uns unser Feind.

Nur PP:

Lasst euch nicht zersplittern, nicht den Kopf
verdrehen,
denn die Herren zittern, wenn wir
zusammenstehen.

Lasst euch nicht beschwatzen, dass ihr besser lebt,
Sie jagen euch wie Ratten, wenn ihr Frieden gebt.

Drauf und Dran Bauersmann
Thomas Münzer führt uns an. (ebd.: 31 & 42)

Im Mai zu Frankenhausen

Im Mai zu Frankenhausen,
Da kam's zur großen Schlacht.
Da packte uns das Grausen,
Wir wurden umgebracht.

Sie schossen mit Kanonen,
Wir schossen mit Gebeten,

Da ist das Blut geronnen,
Da war nichts mehr zu retten. (ebd.: 32)

Die Lehren der Bauern

Wenn sie uns jetzt brechen, in der letzten Schlacht,
Fallen wir an den Schwächen die wir selbst
gemacht.

Wir gingen uns beschweren, forderten eine Recht,
Sahen sie als Herren, sahen uns als Knecht.

Statt sie abzuschaffen, ihren ganzen Spuk,
Schwangen wir die Waffen, doch nicht ernst genug.

Wenn sie uns enthaupten, sterben wir gewiss,
Weil wir ihnen glaubten, jeden Kompromiss.

Gegen Fürst und Kaiser, fünf mal Tausend Mann
Starben am Kyffhäuser, Bauern denkt daran!
(ebd.: 32)

2. Station: Die Revolution der Bürger

Der Mächtelmöchtel

Ich bin der Mächtelmöchtel
und möchte an die Macht,
und mache Tachtelmechtel
bis ich's so weit gebracht.

Ich bau' mir Eisenbahnen
und glühend fließt mein Stahl,
ich bin dabei zu planen
die Wirtschaft ganz global.

Ich habe schöne Schiffe,
die fahren übers Meer,
die fürchten keine Riffe
und niemals sind sie leer.

Ich habe Kolonien,
die Menschen und das Land,
lass aus dem Boden ziehen,
was immer sich dort fand.

Und bring's in meine Werke
und mache daraus Waren.
Profit ist meine Stärke,
wenn sie zu Markte fahren.

Doch große Transaktionen
tun sich nicht richtig lohnen.
Herrschen Fürsten und Kaiser,
verdient man keine Häuser.

Feudale Prachterhaltung
hemmt meine Machtentfaltung.
Das Recht, nach dem wir dürsten,
vermasseln uns die Fürsten.

Nur PP:

Die kleinen Potentaten
halten sich Ministaaten,
und mit den vielen Landeln

lässt sich nicht richtig handeln.

Und es sind die Zölle
für mich die reinste Hölle,
die vielen kleinen Steuern
Exporte sehr verteuern.

Ich kleb' im Spinnennetze
der alten Zunftgesetze,
die sind der reinste Hohn
für freie Produktion.

Darum: Im Sinn des Handels
bedarf es eines Wandels.
Im Falle eines Falles
manag' ich eben alles.

Und auf des Fortschritts Schwingen
schwing ich mich endlich auf,
das Alte zu bezwingen,
eh' ich das Neue kauf.

Ich bin der Mächtelmöchtel,
und ich verrat' euch was,
ich mache Tachtelmechtel,
denn Macht macht mächtig Spaß. (ebd.: 50f.)

Die große Zeit die da begann

Die große Zeit, die da begann,
begann mit großer Not,
wie ein Elefantenzahn
so teuer war das Brot,
ein Bettler jeder zehnte in Paris,
der Brotpreis ist am höchsten
da war die Wut am Größten
da schmeckte Rache süß.

Nur PP:

Da brechen große Zeiten an
für den kleinen Mann und den großen Mann.
Der große Mann hat große Interessen,

der kleine Mann will was zu essen,
der kleine Mann will sich befrei'n,
und große Zeiten brechen über ihn herein.
(ebd.: 53 & 71)

Marianne

Auf den Markt ging Marianne
mit der Tasche und der Kanne,
kann nichts kaufen, kann nur suchen,
denn die hohen Preise können
nur die reichen Bürger brennen
für das Brot und für den Kuchen.

Marianne kann gut kochen,
Suppen aus Karnickelknochen,
doch auch Knochen gibt's nicht hier.
Und sie hat im Ohr die Kleinen,
wie sie nachts vor Hunger weinen,
und da plötzlich reicht es ihr:

Frauen, packt die Pflastersteine,
macht den fetten Ärschen Beine,
haut sie und gebt kein Pardon!
Und so wurde auf der Stelle
die brisante Mademoiselle
zum Symbol der Revolution. (ebd.: 54)

Lied von der letzten Schlacht (PP)

Den alten Mächten ist der Zahn gezogen,
das Bürgertum hat sich zurechtgebogen.
Doch was war mit der neuen Gefahr, die da
entstand:
Das Volk, es hielt die Waffen in der Hand!

Es kämpfte an des Bürgers Seit'
und scheute keinen Schuß,
und nach der Barrikadenzeit
stand er Geweht bei Fuß.

Der kleine Mann hat umgerührt,
hat alles mitgemacht,
doch jetzt wird gegen ihn geführt
die allerletzte Schlacht.

Ganz vorn stand er im Pulverdampf,
wo ihn die Kugeln trafen.
Doch in dem allerletzten Kampf,
da geht's um seine Waffen

Und er kam viel zu häufig vor,
wie eine eigne Klasse,
da spuckte das Kanonenrohr
den Tod in diese Masse.

Der Bürger hat Radau gemacht,
was viele sehr entsetzte.
Doch immer nach der letzten Schlacht

gab's eine allerletzte.

Der kleine Mann hat umgerührt,
hat alles mitgemacht,
doch jetzt wird gegen ihn geführt
die allerletzte Schlacht.

Und die Moral von der Geschichte
ist eine Wahrheit, eine schlichte:
Nur das Bündnis mit der Reaktion
rettet des Bürgers Situation.

Franz Josef, dem nichts erspart blieb,
Fürst Bismarck, der immer hart blieb,
der erste, zweite, dritte Napoleon
folgten der Bürgerrevolution.

Der kleine Mann hat umgerührt,
hat alles mitgemacht,
doch jetzt wird gegen ihn geführt
die allerletzte Schlacht.

Und lang hing dem geplagten Volke
vor der Sonn' die schwarze Wolke. (ebd.: 56)

Ballade vom Glück und Ende des Kapitals

Und als die letzte Schlacht geschlagen war
und die Staubwolken sich hoben,
sah man deutlich, dass der Bourgeois
der wirkliche Gewinner war,
hops – jetzt war er oben.

Und als der Feudalismus eingesargt,
was den Großhandel sehr freute,
sah der Bürger: jetzt bin ich erstarkt
und brauch Waren für den freien Markt,
hops – jetzt brauch ich Leute.

Nicht ein Paar und nicht ein Dutzend,
alle Reservoirs nutzend,
und ich halt sie bei der Stange
vorderhand, wer weiß wie lange,
immer mit dem einen Ziele:
Ich brauch viele, viele, viele.

Und weil der Fortschritt sich beeilt hat,
als wär' er in den Arsch getreten,
und der Fabrikant sich dran beeilt hat,
ist er hungrig, wenn auch speisatt:
rülps – noch mehr Proleten.

Und immer mehr ziehen in die Stadt
und noch mehr Dörfer bleiben verlassen,
in den Fabriken treiben sie das Rad
und fällt der Absatz einmal – schad',
hops – sie sind entlassen.

Staut sich's in den Lagerhallen,
will ich keine Löhne zahlen,
bis die Krise dann vorbei ist,
weil der Weltmarkt ja so frei ist.
Und im Werkel dieser Mühle
drehen sich viele, viele, viele.

Wenn die Aktie steigt im scharfen Wind
und man kann daran verdienen,
schuftet der Mann, die Frau, das Kind,
die Tage sechzehn Stunden sind,
hops – da ist was drinnen.

Und die Proleten werden immer mehr
und es ballt sich eine Masse,
man sieht deutlich, dass sich ungefähr
angesammelt hat ein Riesenheer,
hops – wir sind 'ne Klasse.

Nur PP:

Ungeduldig ballt die dreiste
Masse ihre vielen Fäuste.
„Scheiße“ ruft der Arbeitgeber:
„Ich seh' meine Totengräber!
Johann, meine Stärkungsspielle,
es sind viele, viel, viele.“ (ebd.: 58f.)

3. Station: Die Pariser Kommune

Moltke

Wenn ein Hund mit dem Mund einen Knochen
kaut
und ein anderer Hund hat ihm zugeschaut,
ja, dann springt er hin und fängt an zu zieh'n,
dass die Fetzen fliegen.

Wenn ein Kapital national erstarkt
und ein Konkurrent will auch den Markt,
dann gibt es eine Schlacht
und es blitzt und kracht,
dass die Fetzen fliegen. (ebd.: 86)

Hunderttausend Arbeitslose

Horch, es rollt ein ferner Donner in den Kreis des
Parlaments,
und des Kaisers neue Erben
riechen drohendes Verderben
und mit Beben in der Stimme hält man Rat in
Permanenz.

„Meine Herren, unsre Lage ist verfahren und fatal,
doch wir haben was in petto,
denn es gibt ja schließlich netto

Heinrich Heine: Die Schlesischen Weber

Im düstern Auge keine Träne,
Sie sitzen am Webstuhl und fletschen die Zähne:
„Deutschland, wir weben dein Leichttuch,
Wir weben hinein den dreifachen Fluch –
Wir weben, wir weben!

Ein Fluch dem Gott, zu dem wir gebeten
In Winterskälte und Hungersnöten;
Wir haben vergebens gehofft und geharrt,
Er hat uns geäfft und gefoppt und genarrt –
Wir weben, wir weben!

Ein Fluch dem falschen Vaterlande,
Wo nur gedeihen Schmach und Schande,
Wo jede Blume früh geknickt,
Wo Fäulnis und Moder den Wurm erquickt –
Wir weben, wir weben!

Das Schiffchen fliegt, der Webstuhl kracht,
Wir weben emsig Tag und Nacht –
Altdeutschland, wir weben dein Leichentuch,
Wir weben hinein den dreifachen Fluch,
Wir weben, wir weben!“
(Heine nach Unger 2015: 60)

hunderttausend Arbeitslose als Menschenmaterial.“

Hunderttausend Arbeitslose holte man zum Militär.
Kaum verzogen sich die Schwaden,
da erblickte man den Schaden:
hunderttausend Arbeitslose mit Kanone und
Gewehr.

Das Erbleichen der Regierung war ergreifend und
enorm,
Ach es war ein schöner Schrecken!
denn man sieht an allen Ecken
hunderttausend Arbeitslose in der Gardeuniform.

Hunderttausend Arbeitslose, eine ganze
Volksarmee,
setzten ab die Offiziere
und sie wählten dafür ihre.
„Wenn das Volk merkt, dass es stark ist, meine
Herren, dann adieu!“ (ebd.: 87)

Ballade von den zwei ruhmlosen Generalen (PP)

Wer schleicht durchs Morgengrauen,
geduckt, verstohlen, fies,

Kanonen wegzuklauen
dem Volke von Paris?

Zwei noble Generale
mit ihren Bataillons,
zum Montmartre vom Pigalle
im bleibenden Licht des Monds.

Da wollten sie wegschaffen
das schlafende Geschütz,
denn hat das Volk mal Waffen,
kann sein, dass es sie nützt.

Die wollten sie entfernen,
denn das war ihr Geschäft,
da mussten sie es lernen,
dass das Volk nicht schläft.

Denn da im Morgengrauen,
die Hähne krächten schon,
da stellten sich die Frauen
hin vor die Kanon'

Sie ließen sie nicht ziehen,
sie wurden immer mehr.
Die Generale schrien:
„Soldaten, ans Gewehr!“

Es wär' mir wirklich teuer
der Anblick ihres Gesichts,
denn sie befahlen „Feuer“,
die Soldaten taten nichts.

Es sammelten sich viele,
es wurden immer mehr,
sie boten gute Ziele,
doch rührt sich kein Gewehr.

Das hat sie sehr verdrossen
und „Feuer“ schrien sie wieder,
und die Soldaten schossen
die Generale nieder.

Und das war die Ballade
von den zwei Generalen,
wir dachten uns gerade,
sie würde euch gefallen.

(ebd.: 88f.)

Lied vom Gespensterzug

Es ziehen die Lemuren mit wütendem Geheul
und ihren fetten Huren gar hastig nach Versailles.
Mit ihnen ziehen die Ratten, Spitzel und Ganov',
die sie gefüttert hatten, an den Versailler Hof.
Was tanzt für ein Gespensterzug
auf der Straße nach Versailles?
Paris ist wie schon lange nicht
so sauber und so frei.

Was hat sie so in Schreck versetzt,
so plötzlich über Nacht?
Sie sind so sehr zurecht entsetzt:
Das Volk ist an der Macht!

Die alten Spekulanten, die ganze Unterwelt,
und auch die Fabrikanten, der Adel und das Geld.
Die alten Generäle und ihr korrupter Stab,
mit ungeahnter Schnelle setzen sie sich ab.

Was tanzt für ein Gespensterzug
auf der Straße nach Versailles?
Paris ist wie schon lange nicht
so sauber und so frei.

Was hat sie so in Schreck versetzt,
so plötzlich über Nacht?
Sie sind so sehr zurecht entsetzt:
Das Volk ist an der Macht!.

(ebd.: 90)

Wahlaufruf der Kommune (PP)

Vergesst nicht, dass diejenigen Menschen euch am
besten dienen werden, die ihr aus eurer eigenen
Mitte wählen werdet, die das gleiche Leben wie ihr
führen und die gleichen Leiden ertragen, wie ihr.

Hütet euch vor Leuten, die zuviel reden, vermeidet
vom Schicksal Begünstigte, denn selten nur will
derjenige, der ein Vermögen besitzt, im
Arbeitenden seinen Bruder sehen.

Wählt eher diejenigen, die sich um eure Stimme
nicht bewerben. Der wahre Verdienst ist
bescheiden und es ist die Sache der Wähler ihre
Kandidaten zu kennen und nicht der Kandidaten
sich erst vorzustellen.

(ebd.: 91)

Was ist die Kommune

Was ist die Kommune?
Ein Volk, das nun das Sagen hat,
eine neue Qualität von Staat,
das ist die Kommune:
Zum ersten Mal in dieser Zeit
herrscht das Volk in Wirklichkeit.

Was ist die Kommune?
Lehrer, Richter, Kommandant,
vom Volk gewählt, vom Volk ernannt,
das ist die Kommune:
Vom Volk auch wieder abgewählt,
wer das Versprechen ihm nicht hält.

Was ist die Kommune?
Den Arbeitern gehört die Fabrik
und was sie herstellt, Stück für Stück,
das ist die Kommune

Ihren Bewohner, das rufen wir aus,

gehören die Stadt und jedes Haus.
Das ist die Kommune.

Und dass im ganzen Sitzungssaal
kein Advokat, keine General,
kein Fabrikant, kein Journalist,
kein Mitglied der herrschenden Klasse ist.
Das ist die Kommune

An ihrer Stelle beraten hier
ein Schneider, ein Bäcker, ein Grenadier,
Buchbinder, Schuster und Koch.
Sie kennen sich nicht und wissen doch,
was sie wollen, und wofür und für wen.
Auch das ist die Kommune. (ebd.: 92)

Die Dekrete der Kommune

Das Volk ist nie noch an der Macht gewesen,
doch es herrscht das Volk ab nun.
Privilegien, Politikerspesen
gibt es nicht in der Kommun'.

Und das Volk gewährt daher
seinen Beamten so viel Geld
wie ein Arbeiter Lohn erhält,
voilà – und keinen Sou mehr.

Reinen Tisch macht mit dem Bedränger,
Heer der Sklaven wache auf,
du bist das Korps der Kettensprenger,
der Bürger Heer braucht es nicht länger
und darum lösen wir es auf.

Die Kommune hat verfügt:
Das Volk trägt selber das Gewehr,
statt dem eingesetzten Heer,
voilà – und das genügt.

Der Staub aus Schulen und Talaren,
der wird ab heute weggefeht.
Die Lehren unserer Herren waren
als Joch seit tausend Jahren
unsern Kindern auferlegt.

Die Kommune trennt daher
die Kirche von der Schul',
das Einmaleins vom heiligen Stuhl
voilà – das gibt's nicht mehr. (ebd.: 93)

Die Verhandlung (PP)

THIERS (mit weißer Fahne):
Alo? Ist 'ier wer zu Haus?
Ich bin der weggejagte Chef von France,
ein Rendezvous, ich bitte sehr ...
Alo? Mon Général? Ich bin Monsieur Thiers.

MOLTKE:

Umsonst wird es doch heißen nicht:
So schnell schießen die Preußen nicht

THIERS:
Mon Général, Sie müssen wissen:
Unsere Lage ist beschissen.

MOLTKE:
Hast du Probleme, die dich quälen,
komm, leg sie hier auf den Tisch.
Und die Zeit, und die Zeit, und die Zeit
nimmt sie fort.

THIERS:
Und was Sie auch noch wissen müssten:
Die Kommunarden sind Kommunisten!
Und darum haben wir uns entschieden,
wir machen endlich unsern Frieden.
Wir sind ja Brüder, Herr von Moltke,
der wahre Fein, der ist im Volke.

MOLTKE:
Det wird den Bismarck freuen, ehrlich,
denn der findets ooch jefährlich.

THIERS:
Drum seid so gut, ihr lieben Brüder,
gebt uns die Kriegsgefangenen wieder,
die bei Sedan ihr einkassiert habt,
als ihr den Kaiser arretiert habt.
Wir brauchen Heere und Gewalten,
den Kaiser könnt ihr euch behalten.
Wofür ich euch, bei meiner Seel', lass
sowohl Lothringen als auch Elsass.

MOLTKE:
Der Handel gilt, wir schreiben alles nieder.
Adieu, Herr Thiers, beehren Sie uns bald wieder.
(ebd.: 94f.)

Die Frauen der Kommune

Heut' kühlen alle Küchen aus,
die Frauen bleiben nicht zu Haus
zum Kochen und zum Schaffen,
sie ziehen zum Kommunehaus
und fordern: gebt uns Gewehre aus,
gebt uns Frauen Waffen!

Wie ihre roten Wangen glüh'n
beim Barrikadenbauen
die bisher schönsten Frauen,
die Frauen der Kommune.

Die Frau gehöre unter Dach,
das Kämpfen, das ist Männersach',
das war die alte Weisheit.
Doch hält die Frau nicht länger still,

sie hat erkannt: wer frei sein will,
muss kämpfen um die Freiheit.

Wie ihre roten Wangen glüh'n
beim Barrikadenbauen
die bisher schönsten Frauen,
die Frauen der Kommune.

(ebd.: 95)

Die Lehren der Kommune

Wir irrten oft, ihr wisst es heut',
es sei euch eine Lehr'.
Wir hatten dreißig Tage Zeit
und keine Stunde mehr.

Wir hatten dreißig Tage Zeit
und Jahre voll offener Fragen.
Wir unterlagen in dem Streit
den Fehlern von dreißig Tagen.

(ebd.: 96)

Lied der Fragen

Warum sind wir nicht nach Versailles marschiert
damals am 18. März?
Den Feind entließen wir ungeniert
und trafen nicht sein Herz.

Warum ließen wir die Heuchler frei
und keiner schoss ihnen nach?
Warum belagerten wir nicht Versailles
solange der Feind noch schwach?

Warum griffen wir nicht im ersten Gang
nach des Bürgers heiliger Kuh?
Seinen Lebensnerv, die französische Bank,
wir ließen sie nobel in Ruh. (ebd.: 98)

Tot oder lebendig

Tot oder lebendig, was nützt es euch, zu schießen?
Tot oder lebendig, wir haben es bewiesen:
Das Volk kann selbst regieren, es braucht euch
nicht dazu.

Das war das erste Mal, doch es wird nicht das
letzte Mal sein,
es wird so oft geschehen, bis wir uns befreien.

Tot oder lebendig, was hilft's euch, uns zu jagen?
Tot oder lebendig, wir sind nicht mehr zu schlagen.
Die Taten, die wir setzten sind keine Utopien.
Das war nur eine Stadt, doch es wird nicht die
letzte Stadt sein,
es wird überall geschehen, dass wir uns befreien.
(ebd.: 99)

4. Station: Russische Revolution

Lärm Und Stille

Manchmal kann es geschehen,
hörst du den Puls der Welt,
als blieben die Wolken stehen,
wie wenn die Erde ihr Drehen
und den Atem anhält.

(ebd.: 112)

Babouschka-Lied

Wo sind deine sieben Söhne geblieben,
Babouschka, Babouschka,
hast du sie heute schon gezählt?

Einer ist Bauer geblieben, arm und verachtet,
der Großbojar hat ihm sein Land verpachtet,
das bezahlt er mit Arbeit und eigenem Pflug
und seiner halben Ernte, das ist ein Betrug!

Einer ist Soldat worden, kämpft für den Zaren,
muss in fremde Länder und zur Hölle fahren.
Einer ist Matros' worden, fährt am Schwarzen
Meer,
das ist ihm alles lieber, als wenn er Bauer wär'.

Wo sind deine sieben Söhne geblieben,
Babouschka, Babouschka,
hast du sie heute schon gezählt?

Einer ging zur Eisenbahn, baut die lange Strecke,
hackt sich durch das weite Land, schläft in einer
Ecke.
Einer ging nach Petersburg, wollte nimmer ackern,
gießt jetzt die Kanonenrohr, muss vierzehn
Stunden rackern.

Einem passt die Welt nicht mehr, wollte
revoltieren,
den schickte der Zar Nikolaus weit weg zu den
Sibiren.

Den siebten Sohn, den habe ich versteckt vor allen
Frommen,
damit sich einer rühren kann, wenn andre Zeiten
kommen.

Wo sind deine sieben Söhne geblieben,
Babouschka, Babouschka,
hast du sie heute schon gezählt? (ebd.: 113)

Lied vom Hausbau

Meine Brüder, weit verstreut
mögt ihr auch sein,
denkt daran, die neue Zeit
kommt nicht von allein.

Im alten Staat regier'n die Herren
mit ihrem Apparat,
den werden wir zerstören,
um ihn ist nicht schad'.

Der alte Bauplan taugt uns nicht
für den neuen Staat.
Neues Werkzeug brauchen wir
und Pläne für die Tat.

Ham wir Werkzeug nicht dabei,
müssen wir es finden.
Gibt es keine Kampfpartei,
müssen wir sie gründen.

Die muss unser Hammer sein,
Hobel und Plan,
sonst stiehlt man uns die Freiheit weg,
noch eh' sie begann.

Meine Schwestern, sammelt euch,
wo immer ihr seid,
einig bauen wir jetzt und gleich
das Haus der neuen Zeit.

(ebd.: 114)

Lied der Kleingläubigen

Genossen, lasst es bleiben,
macht endlich euren Frieden,
wie die Dinge treiben,
verlieren wir ganz entschieden.

Löscht die Sturmlaternen,
trauert um die Toten,
greift nicht nach den Sternen,
schon gar nicht nach den roten.
Ausgerechnet hier, ausgerechnet wir –
in Russland gelingt uns das nie.

Lasst die Deutschen, Franzosen und Engländer
zuerst Revolution machen
wir folgen dann schon.

Ausgerechnet hier, ausgerechnet wir –
in Russland gelingt uns das nie. (ebd.: 115)

Das Jalava-Lied

Von Sonn' und Kessel schwarz gebrannt
und auch vom scharfen Wind,
steht Jalava im Führerstand,
wo Dampf und Flammen sind.

Sein neuer Heizer ist dabei,
der ihm das Feuer nährt,
auf der Lokomotive zwei-neun-drei,
die heut' nach Russland fährt.

Ein kleiner Mann von schmalem Bau,
der werkt dort auf der Brücke,
Ruß im Gesicht, das Haar ist grau –
es ist eine Perücke.

Jalava, Jalava, du Finne,
was lachst du so gegen den Wind?
Ich lache, weil meine Sinne
alle beisammen sind
und wenn wir weiterkamen
und weil der Wind sich dreht
und weil mein Heizer von Flammen
und Dampfkesseln was versteht.

Sie dampfen ein in Beloostrow,
wo Schocks von Offizieren
die Züge auf dem Grenzbahnhof
penibel kontrollieren.

Sie prüfen jegliches Gesicht
bei ihrer Inspizierung,
doch sehen sie am Kessel nicht
den Staatsfeind der Regierung.

Nur PP

Jalava weiß, worum es geht,
und langsam dampft vorbei
am letzten Posten, der dort steht,
Lokomotive zwei-neun-drei.

Jalava, Jalava, du Finne,
was lachst du so gegen den Wind?
Ich lache weil meine Sinne
alle beisammen sind
und weil wir weiterkamen
und weil die Welt sich dreht
und weil mein Heizer von Flammen
und Dampfkesseln was versteht.

Da saust die Grenzstation vorbei,
die Birken stehen nackt,
die Lokomotive zwei-neun-drei
schnauft in erhöhtem Takt.

Und Jalava lacht in den Wind,
in den Oktoberregen.
Heizer, wenn wir drüben sind,
dann wird sich was bewegen.

Jetzt schneidet der Oktoberwind
die letzten Äpfel an,
die an den kahlen Bäumen sind
an der finnischen Eisenbahn.

Jalava, Jalava, du Finne,
was lachst du so gegen den Wind?
Ich lache, weil meine Sinne
alle beisammen sind
und weil uns die Fahrt in den Bahnhof
hinter der Grenze führt,
und Wladimir Illjitsch Uljanow,
mein Heizer, die Flammen schürt. (ebd.: 116f.)

Die Erstürmung des Winter-Palais

Es donnert ein Schuss von der Neva her,
das Signal der „Aurora“ am Kai.
Auf, Matrosen und Arbeiterheer,
nichts rettet die Bürgerregierung mehr,
wir stürmen das Winterpalais.

Jetzt nehmen wir ihre letzte Bastion
und wir stürmen in einem Karree.
Keinen Pardon für die Reaktion,
wir haben die Ämter und Bahnhöfe schon,
wir stürmen das Winterpalais.

Mensch mit dem Hammer, lass dich nicht beirr'n,
ihr Matrosen der baltischen See,
das Volk lässt sich nicht mehr von Volksfeinden
führ'n,
es wird sich ab heute selber regier'n.
Wir stürmen das Winterpalais. (ebd.: 118)

Wenn ich wieder reich bin... (PP)

Ach, wie war es doch vordem
in alten Zeiten so bequem,
da war die Welt noch heil.
Die Zeiten wurden bitter
und meine herrlichen Güter,
die wurden aufgeteilt.
Wo sie sich einst begnügten
und meine Äcker pflügten,
da pflügen sie jetzt für sich.
Da gründen sie Kolchosen.
Wo zücht' ich meine Rosen?
Ich kränk' mich fürchterlich.

Ach, wie war es doch vordem
in alten Zeiten so bequem,
da war ich ein großer Herr.
Dann kamen die Bolschewiken
und meine schönen Fabriken
gehörten mir nicht mehr.
Im Werk, das mir gehört hat,
bestimmt ein Sowjetrat.
Adieu, adieu, Profit!
Und dem Himmel sei's geklagt:
sie haben mich nicht einmal verjagt,
ich arbeit' auch noch mit.

Ach, wie war es doch vordem
in alten Zeiten so bequem,
da war ich noch geschützt.
Weit reichten meine Fäden.
Der Staat war da für jeden,
der Kapital besitzt.
Jedoch das Volk marschierte,
und seit der Zeit diktierte
das Proletariat.
Wie konnten sie es wagen.,
den Staat mir zu zerschlagen!
Jetzt hab' ich den Salat.

Aber:
Wenn ich wieder reich bin,
wird es so wie früher sein,
wenn ich wieder reich bin,
wird es wieder so wie früher sein.
Und dann nehm' ich, was mir einst gehörte,
und ich verbanne, was mich dabei störte,
auf die Art wird es wieder so wie früher sein. (ebd.: 120f.)

Das Lied von der Partei (PP)

Es waren einmal, erinnert euch,
tausend Haufen im Deutschen Reich,
die wollten etwas ändern,
verstreut in allen Ländern.
Die Herren waren schneller,
behooben ihre Fehler,

Und mit den Tricks, den alten
Will man uns wieder spalten,
doch diesmal läuft es andersrum,
weil wir zusammenhalten.
Die Situation, die kennen wir schon.
Was ist daran neu? Die Partei!

Und immer nach der letzten Schlacht,
da war der Bürger an der Macht,
und die kleinen Leute
waren wieder Zweite.
Der Bürger holte mit Bedacht
sich in der allerletzten Schlacht
mit Pauken und Trompeten
die Waffen der Proleten.

Wenn's wieder ihn gelüftet,
dass er uns überlistet,
dann läuft es diesmal andersrum,
denn jetzt sind wir gerüstet.
Die Situation, die kennen wir schon.
Was ist daran neu? Die Partei!

Als einst Paris Kommune war
vergaßen sie den Bourgeois
der seine alte Welt

noch in den Krallen hält.
Es ahnte nicht der kleine Mann,
wer er ist und was er kann,
sah zwischen Elend und Bank
keinen Zusammenhang.

Doch heut' kennt er des Bürgers Schmäh
genauso gut wie ein Bankier,
denn diesmal läuft es andersrum,
wir stürmen das Winterpalais.
Die Situation, die kennen wir schon.
Was ist daran neu? Die Partei! (ebd.: 122f.)

Das Lied von der Partei (PP15)

Es waren einmal, erinnert euch,
tausend Haufen im Deutschen Reich,
die wollten etwas ändern,
verstreut in allen Ländern.
Die Herren waren schneller,
behoben ihre Fehler,
vereinten unterm Beile
die ungeeinten Teile
Und mit den Tricks, den alten

Will man uns wieder spalten,
doch diesmal läuft es andersrum,
weil wir zusammenhalten.

Die Situation,
die kennen wir schon.
Was ist daran neu?
Die Partei!

(Die Proletenpassion 2016: 1:21:31)

Stille und Lärm (PP)

Als das Sowjetvolk den Sieg errang,
jagte durch den Äther wieder
eine große Stille, die tönend klang
wie große Pause, wie Fischgesang,
der Schrecken fuhr in alle Glieder.

Doch in der Vorstadt jeder Stadt
wo Unterdrückte leben,
hält man jetzt den Kopf gerade:
„Lass uns doch auf Lenin einen heben!“
(Unger 2015: 124)

5. Station: Der Faschismus

Faschismus-Lied des Geschichtslehrers (PP)

Heut' fahr'n wir in der Geisterbahn,
Kinder heut' ist der Faschismus dran.
Ich zeig euch im Seelengekröse
des Menschen das schlummernde Böse,
das schicksalsartig erwacht
und boxt sich brutal an die Macht,
mit Heil und Heul und Donnerkeil,
und mit Ka-Zet und Henkerbeil,
mit Bierkrug, Weltkrieg und Gas,
das ist vorüber, merkt euch das.

Hitler war ein böser Mann,
doch baute er die Autobahn.
Dracula und Frankenstein
sind daneben lieb und klein

Mancher der heut' auf die Pfanne haut.
Hätt' sich das damals nicht getraut.
Im übrigen ist es uns peinlich,
drum sind wir beim Verzeihen nicht kleinlich.

Mancher stramme SS-Mann
kämpft heut' gegen politischen Stress an.
Und mancher Herr vom Blutgericht
auch heute noch sein Urteil spricht.

Hitler war ein böser Mann,
doch baute er die Autobahn.
Dracula und Frankenstein
sind daneben lieb und klein

Und war wer eins ein Hitlerpimpf
dann gilt das heute nicht mehr als Schimpf,
im Gegenteil, bei einer Wahl gewinnt er Stimmen –
national.

Breitet den Mantel der Vergessenheit
über die Jahre der Besessenheit.
Schwamm drüber, Ende dieser Stunde.
Das war ein Stückchen Heimatkunde.. (ebd.: 145)

Der Funke fliegt

Der Funke fliegt, und Fackeln roter Fahnen
flammen nun in ganz Europa auf.
Räte wählte sich das Volk von Ungarn
und Bayern wird zur Räterepublik.

Das Volk schöpft Hoffnung und der Funke fliegt.
Die Arbeiter von Hamburg und Berlin
erheben sich, und vor dem Parlament in Wien
trennen sie das Weiße aus der rotweißbroten Fahne.

Der Funke fliegt, und Fahnen brennen rot
und heizen nun den Monopolherren ein.

Die seh'n mit Schrecken ihre Macht bedroht
ihr Schutzengel erscheint in zweierlei Gestalt:

Da sind zuerst die rosa Spitzenfunktionäre
zurückweichend, paktierend.
Ihnen folgt, auf gleichem Fuß, der Bürger
Blutgericht.

Nur PP: Und einmal noch hat sich das Kapital
gerettet. (ebd.: 136)

Der Schuss von hinten (PP)

Da lagen wir im großen Krieg der Räuber,
und drüben lagen die gleichen dreckigen Leiber.
Arbeiter wie wir. Da haben wir gedacht,
das ist incht unser Krieg, nicht unsre Schlacht.
Und im Feuer von Verdun, da fragten wir:
Und wir Sozialdemokraten stimmten dafür?

Aufgepasst, Genossen!
Wer hat denn da geschossen?
Genossen, dreht die Flinten!
Der Schuss, der kam von hinten!

Und heimgekehrt ins deutsche Land,
da sagten wir: Wir nehmen's in die Hand,
Und vierundzwanzig deutsche Städte
bildeten Arbeiter und Soldatenräte.
Doch an der Spitze die Genossen
hat unser linker Trend verdrossen.

Es stiegen rosa Spitzenfunktionäre
bis hinauf zur Präsidentenehre.
Und als sie endlich zu den Obern zählten,
vergaßen sie, wofür wir sie einst wählten.
Sie führten jetzt des Kapitals Geschäfte
und stützten sich auf reaktionäre Kräfte.

Aufgepasst, Genossen!
Wer hat denn da geschossen?
Genossen, dreht die Flinten!
Der Schuss, der kam von hinten! (ebd.: 139)

Krupp und Thyssen

THYSSEN
Mein lieber Krupp, wir haben's aufgefangen,
beinah wär' das ins Aug' gegangen,
gerettet ist noch mal das Kapital,
doch wie verhindern wir ein nächstes Mal?

KRUPP:
Nur keine Bange, lieber Thyssen,
es gibt doch Hitler, wie sie wissen,
der hat seit Jahren schon gespürt,
dass er mal brauchbar für uns wird.
Nur PP: Eh schon wissen, Herr von Thyssen.

THYSSEN

Nur PP: Schwuppdwupp, Herr von Krupp
Mein lieber Krupp, das hör ich gern,
kümmern wir uns doch um diesen Herrn.
Was hat er uns denn außerdem zu bieten,
außer den Germanenmythen?

KRUPP:
Zuerst statt Klassengegensatz
entwickelt er die Rassenhatz.
Untermenschen, und nicht wir, mein Lieber,
stehen dann dem deutschen Arbeiter gegenüber.
Nur PP: Eh schon wissen, Herr von Thyssen.

THYSSEN:
Nur PP: Schwuppdwupp, Herr von Krupp.
Das gefällt mir, sei'n wir ehrlich.
Da wird Demokratie entbehrlich!
Wozu noch Lohnkampf, rote Fahnen?
Wir sind doch schließlich alle Urgermanen!

KRUPP:
Dann sind's nicht wir die unterdrücken,
sondern die Juden und Bolschewiken,
gegen die die Deutschen kämpfen müssten,
weshalb wir für den Krieg jetzt rüsten.
Nur PP: Eh schon wissen, Herr von Thyssen.

THYSSEN:
Nur PP: Schwuppdwupp, Herr von Krupp.
Mein lieber Krupp, Sie seh'n ich lache,
das ist ja wirklich eine Bombensache!
Mein Wahlspruch ist: „Jedem das Seine“
ich denk an Polen und die Ukraine!

KRUPP:
Mein lieber Mann, wenn Sie mich fragen,
so kann ich nur „Heil Hitler“ sagen.
Los machen wir die Nazis stark,
zunächst mit drei Millionen Mark!
Nur PP: Eh schon wissen, Herr von Thyssen?
Nur PP: Schwuppdwupp, Herr von Krupp.
(ebd.: 140f.)

Hitlers Blues

Wartezeit, harte Zeit.
Schau, die harten
späteren Standarten-
führer warten,
eh' sie starten.
Führer warten
auf Kapital
im Wartesaal der Vorsehung
und spielen Karten.

Um die Masse zu bewegen,
muss sich erst die Kasse regen.

Das ist eine harte Nuss,
wenn ein Führer warten muss.
Wann ruft man, wann,
den starken Mann?

Dabei hätt' ich ein herrliches
beinah unentbehrliches
Programm beisamm'.
Es ist genial –
an „national“
häng' ich hinten „sozialistisch“ an!
Was ergibt sich dann?
Das seh'n selbst die Blinden:
Die Arbeiterorganisationen sind jetzt entbehrlich –
weg damit! Na, seien wir ehrlich,
dieser Coup wird sich lohnen.

Wartezeit,
harte Zeit.
Ka Musi ohne Kapital,
so sitz' ich da im Wartesaal.
Lass ab den Dampf
im Hofbräuhaus
und stoß' einen Schrei aus,
einen harten, und stampf.
Das ist – mein Kampf.

(ebd.: 142)

Lied vom A-Sager

Wer A sagt und nicht B sagt,
wie sagen wir zu dem?
Wir sagen, dieser A-Sager
der macht sich's sehr bequem.

Wer zum Faschismus nein sagt
und ja zum Kapital,
dass der das nur zum Schein sagt,
ist ein klarer Fall.

Denn wenn die Herrschaft wackelt
von Bank und Monopol,
da wird nicht lang gefackelt,
was man da machen soll.

Will gar ein Volk sich wehren
gegen den Volksbetrug,
dann sind die schlimmsten Herren
grad noch brutal genug.

(ebd.: 144)

Vier noble Generale (PP)

Vier noble Generale
vier noble Generale
vier noble Generale, mamita mia,
haben uns verraten.

Und die Faschistenstaaten

schickten auch prompt Soldaten
mit Bomben und Granaten, mamita mia,
zu blutigen Taten.

Madrid, du wunderbare,
Madrid, du wunderbare,
Madrid, du wunderbare, mamita mia,
dich wollten sie nehmen.

Doch deiner treuen Söhne
doch deiner treuen Söhne
doch deiner treuen Söhne, mamita mia,
brauchst' dich nicht zu schämen.

Und all deine Tränen
und all deine Tränen
und all deine Tränen, mamita mia,
die werden wir rechnen.

Und die verfluchte Knechtschaft
und die verfluchte Knechtschaft
und die verfluchte Knechtschaft, mamita mia,
die werden wir brechen. (Unger 1977: 32)

Companero Victor Jara: Presente (PP)

Für alle, die ihre Lektion verschlafen haben,
sowie auf vielfachen Wunsch der Reaktion,
wird der „Tod des Orfeus“ wiederholt
im großen Stadion von Santiago.

In die Mündung seines Todes, ins Gesicht der
Henker
sang Victor Jara mit zerschlagenem Mund
seine Lieder von der Macht des Volkes
und von seiner unausrottbaren Zukunft.

Deine Finger konnten sie brechen, Viktor Jara,
deine Hände, deine Gitarre, dein Leben,
doch deine Lieder sind unsere Lieder geworden,
und unsere Lieder lässt sich der Wind
nie mehr aus dem Munde nehmen.
(Unger 2015: 146)

In den verdrängten Jahren (PP15)

In den verdrängten Jahren
fiel Regen so wie heute auch
auf Weise und auf Narren.
Die Sonne schien, wie heute auch,
und helle Kinderscharen
sind Ringelspiel gefahren.
Leise flossen kalte Schwärzen
wie Dämmerung in blinde Herzen,
aus Nebel und aus Rauch.
Und es hat keiner hingeschaut
auf was sich da zusammenbraut,
so wie heute auch.

(ebd.: 159)

Epilog

Die Geschichte vom Arbeiter Willi K., der sich selbst wegrationalisierte (PP)

Was ist das für 'ne Sorte Leben?
Na, so ist das Leben eben.
Und so war es auch schon immer,
nur früher, Kumpel, da war's noch schlimmer.
Drum nähre dich von Krautsalat
und vertrau auf Vater Staat.

Das ist die Geschichte von Willi K.
Der immer ein fleißiger Arbeiter war.
Am Freitag bracht' er stets genau
sein Säckchen Lohn zu seiner Frau,
doch mault die Frau, kaum dass sie's hat:
„Immer mehr beißt ab der Staat!“

Doch Willi sagt: „Sei ruhig, Schatz
Wichtig ist nur der Arbeitsplatz,
die Wirtschaft wird stabilisiert
mit was der Staat von uns kassiert,
sonst konnte es ja nicht geschehen,
dass wir die Krise überstehen“.

Und so passiert's: Es fließen Schätze
zur Sicherung der Arbeitsplätze.
Auch Willis Chef, der hat kassiert,
und den Betrieb rationalisiert.
Bei dem, was die neuen Maschinen verrichten,
kann er glatt auf zwei Dutzend Leute verzichten.

Am Freitag schaut der Willi schief,
zeigt seiner Frau den blauen Brief
„Von unsrer Arbeit, mit unsrem Geld
hat man uns jetzt ins Eck gestellt.
Wie haben wir uns angeschmiert,
uns selber wegrationalisiert“

Was ist das für 'ne Sorte Staat,
der für uns nichts über hat?
Jetzt weißt du, Kumpel, jedenfalls,
das ist der Staat des Kapitals.
Und eines stimmt da sicherlich:
Du brauchst ihn nicht, doch er braucht dich.
(ebd.: 192)

Fragelied 1 (PP)

Was wir hier spielen auf unseren Gitarren
das ist die Arbeit von zwei ganzen Jahren.
Warum? Wozu?
Wir produzieren einen runden Klang –
ihr hört uns zu drei Stunden lang.
Warum? Wozu?
Wozu haben wir alle heute Nacht

diese ganze Mühe uns gemacht?
Warum? Wozu?

Ja, da kann man doch nicht einfach sagen:
Es war sehr schön, es hat uns sehr gefreut!
Ja, da muss man sich doch einmal fragen:
was machen wir damit in unsrer Zeit?

Ja, da darf man sich doch nicht zufriedengeben,
und wir gehen nach dem letzten Lied nachhaus.
Ja, da muss man sich doch endlich einmal
umsehen:
Wie sieht unsre Welt denn heute aus? (ebd.: 190)

Fragelied 2 (PP)

Wenn wir nicht seh'n, dass wir was ändern müssen,
was haben wir davon, Bescheid zu wissen.
Warum? Wozu?
Wenn wir nicht sehn, was wir gemeinsam können,
was mussten dann die deutschen Bauern brennen?
Warum? Wozu?
Und wenn wir noch immer nicht wüssten, wohin,
wofür kämpfte und starb dann die Commune?
Warum? Wozu?

Ja, da musste doch noch etwas kommen
Ja, das kann's doch nicht gewesen sein!
Was tun wir mit den blutigen Lektionen?
Unser Wissen muss unsre Waffe sein

Ja, da kann man sich doch nicht erst ausruh'n
weil der Gegner gar so mächtig scheint.
Ja, da musste man sich doch zusamm'tun,
wir erreichen nur etwas – vereint. (ebd.: 194)

Demokratie-Lied

Jedes Gramm Demokratie in diesem Laden
haben wir erkämpft und mit Blut bezahlt.
Wo aber steht, dass wir uns damit zu begnügen
haben?
Nein, das ist nicht genug – der Laden ist zu kalt.

In jedem vierten Jahr ein Kreuzchen schreiben,
das ist doch nicht der Gipfelpunkt der
Volksherrschaft.
Oh nein, ihr Herrn, wir sind nicht so bescheiden,
wir wollen mehr, und das mit aller Kraft.

Wir wollen mehr, mehr, mehr Demokratie!

Es fragt uns keiner heut' nach unsrem Willen,
wir stecken ungefragt im Kampfanzug.
Kernkraftwerke wachsen ganz im Stillen.

Statt Volksherrschaft herrscht hier der Volksbetrug

Und immer mehr erkennen: Nicht genügend
ist dieser Staat, und unser nur zum Schein,
gemeinsam kämpfend und gemeinsam siegend,
wird das Volk der Herr im Hause sein.

Wir wollen mehr, mehr, mehr Demokratie!
(ebd.: 195)

Sozialismus, der fällt nicht vom Himmel (PP)

Sozialismus, der fällt nicht vom Himmel,
Sozialismus fällt nicht in den Schoß,
da gibt es kein Glockengebimmel
und keinen Fanfarenstoß

Sozialismus, den muss man erst bauen.
Und wer, wenn nicht wir, soll das tun?
Da müssen wir alle uns trauen,
und am besten beginnen wir nun

Sozialismus steht nicht im Kalender
rot unterstrichen mit Blut,
denn wenn es so wäre, so konnt' er
uns nicht fehlen, so wie er das tut.

Sozialismus wird auf alle Fälle
so wie wir ihn machen sein.

Da gibt es auch keine Modelle,
verantwortlich sind wir allein. (ebd.: 195f.)

Wir lernen im Vorwärtsgehen

Der lange Marsch durch die lange Nacht
der Geschichte hat uns stark gemacht.
Wir sind auf dem Weg und wir haben im Sinn,
unser Ziel zu erreichen, denn wir wissen, wohin.

Nichts kann uns dazu bringen,
habt acht am Fleck zu stehen,
niemand kann uns zwingen,
einen Fehler zweimal zu begeh'n.
Wir lernen im Vorwärtsgeh'n,
wir lernen im Geh'n.

Und überall nimmt Land für Land
sein eig'nes Geschick in die eigene Hand.
Wir sind auf dem Weg und wir sind nicht allein,
jetzt ist die Zeit, da sich die Völker befrei'n.

Nichts bringt uns mehr zum Stehen
die Strecke wird genommen.
Wir wissen, wohin wir geh'n,
weil wir wissen, woher wir kommen.
Wir lernen im Vorwärtsgeh'n,
wir lernen im Geh'n. (ebd.: 196)

III. Rede von Georgi Dimitroff

Die Rede „Der Faschismus und die Arbeiterklasse“ wurde 1935 von Georgi Dimitroff gehalten. Die hier abgedruckte Fassung ist der Probenfassung der „Proletenpassion 2015ff.“ entnommen, zur Verfügung gestellt von Christine Eder. Diese Fassung ist eine überarbeitete Version, im Literaturverzeichnis findet sich ein Eintrag zu der Rede im Original unter Dimitroff, Georgi (1935).

Der Faschismus und die Arbeiterklasse

Faschistische Tendenzen sind derzeit fast überall zu finden. Unter den Verhältnissen der überaus tiefen Wirtschaftskrise, ist der Faschismus zum breiten Angriff übergegangen. Das Bürgertum sucht immer mehr seine Rettung darin. Sie versuchen, die ganze Last der Krise auf die Schultern der Werktätigen abzuladen. Sie wollen das Problem der Märkte durch Steigerung der kolonialen Unterdrückung und durch eine Neuaufteilung der Welt auf dem Weg des Krieges lösen. Dazu brauchen sie den Faschismus!

Der Sieg des Faschismus zeugt einerseits von der Schwäche des Proletariats, das desorganisiert und paralytisiert wurde, andererseits bringt er die Schwäche des Bürgertums zum Ausdruck, das nicht mehr imstande ist, seine Herrschaft mit den Mitteln der Demokratie aufrechtzuerhalten.

Der Faschismus an der Macht ist die offene Diktatur der reaktionärsten Elemente des Finanzkapitals!

Der Machtantritt des Faschismus ist keine einfache Ersetzung einer bürgerlichen Regierung durch eine andere! Man darf sich diesen Machtantritt nicht so simpel und glatt vorstellen. In Wirklichkeit gelangt er

zur Macht im Kampf mit den bürgerlichen Parteien. Die Regierungen durchlaufen eine Reihe von Vorbereitungsetappen. Ein gefährlicher Fehler ist es, diese Maßnahmen zu unterschätzen, die die demokratischen Freiheiten unterdrücken, die die Rechte des Parlaments beschneiden. Wer nicht gegen diese reaktionären Maßnahmen kämpft, ist nicht imstande, den Faschismus zu verhindern.

Es gelingt dem Faschismus, die Massen zu gewinnen, weil er in demagogischer Weise an ihre brennendsten Nöte und Bedürfnisse appelliert. Er entfacht nicht nur tief verwurzelte Vorurteile, sondern er spekuliert auch mit den besten Empfindungen der Menschen: ihrem Gerechtigkeitsgefühl, mitunter sogar ihren revolutionären Traditionen. Warum spielen sich die deutschen Faschisten vor den Massen als »Sozialisten« auf? Weil sie den Drang zum Sozialismus ausnutzen, der in den Herzen der breiten Masse lebt!

Der Faschismus tritt mit einer raffinierten antikapitalistischen Demagogie an. Er macht sich den tiefen Hass gegen die Reichen, gegen die Banken und Trusts zunutze, und stellt Lösungen auf, die im Moment die verlockendsten sind: »Gemeinnutz geht vor Eigennutz«, »Für die Aufteilung der Reichtümer« usw.

Aber er liefert das Volk den korruptesten Elementen zur Ausplünderung aus! Gleichzeitig tritt er mit der Forderung nach einer »ehrlichen, unbestechlichen Regierung« auf, spekuliert mit der Enttäuschung der Massen und entrüstet sich scheinheilig gegen Korruption! Er imponiert durch die Heftigkeit seiner Angriffe gegen die „alten“ Parteien.

Er passt seine Demagogie den verschiedenen sozialen Schichten an. Und die Massen, durch Not, Arbeitslosigkeit und Unsicherheit ihrer Existenz zur Verzweiflung getrieben, werden zu Opfern dieser Demagogie!

Der Faschismus versprach den Arbeitern einen »gerechten Lohn«, in Wirklichkeit bringt er ihnen ein noch niedrigeres, ein bettlerhaftes Lebensniveau!

Er verwandelt Arbeiter und Arbeitslose in völlig rechtlose Parias der kapitalistischen Gesellschaft. Er zerstört ihre Gewerkschaften, raubt ihnen das Streikrecht, raubt ihre Sozialversicherungsfonds!

Der Faschismus versprach den Angestellten, den kleinen Beamten, ihre Existenz zu sichern, die Allmacht der Trusts und die Spekulation des Bankkapitals zu beseitigen. In Wirklichkeit stürzte er sie in noch größere Hoffnungslosigkeit und Unsicherheit!

Die reaktionärste Spielart ist der Faschismus deutschen Schlages. Er hat die Dreistigkeit, sich Nationalsozialismus zu nennen, obwohl er nichts mit Sozialismus gemein hat.

Jeden Tag werden in den Konzentrationslagern der Faschisten die besten Kämpfer für eine schönere Zukunft abscheulichen Gewalttaten und Erniedrigungen ausgesetzt.

Vor mir liegt eine statistische Zusammenstellung der Internationalen Roten Hilfe über die Ermordeten, Verhafteten, Verstümmelten und zu Tode Gefolterten. Und diese Zusammenstellung ist bei weitem nicht vollständig!

Der Faschismus ist der schlimmste Feind der Arbeiter und der Werktätigen. Der Faschismus ist der Feind von neun Zehnteln des deutschen Volkes, von neun Zehnteln des österreichischen Volkes, von neun Zehnteln aller anderen Völker.

Er konnte vor allem deshalb zur Macht kommen, weil die Arbeiterklasse dank der „Arbeitsgemeinschaft“ mit dem Bürgertum gespalten war, politisch und organisatorisch entwaffnet. Die kommunistischen Parteien waren allein nicht stark genug, ohne die Sozialdemokratie die Massen auf die Beine zu bringen!

Wenn das österreichische und das deutsche Proletariat nicht der sozialdemokratischen Führung Gefolgschaft geleistet hätte, dann würde es jetzt keinen Faschismus geben, weder in Österreich noch in Deutschland, weder in Italien noch in Ungarn, weder in Polen noch auf dem Balkan.

War der Sieg des Faschismus in Deutschland unvermeidlich? Nein wir hätten ihn verhindern können. Wir hätten uns bei der allmählichen Liquidierung der demokratischen Freiheiten nicht mit den schönen

Resolutionen der Sozialdemokratie zufrieden geben dürfen! Wir hätten durchsetzen müssen, daß alle Sozialleistungen wiederhergestellt werden, und zwar durch Besteuerung der Banken und der Trusts!

Genossen, in unseren eigenen Reihen hatten wir eine unzulässige Unterschätzung der faschistischen Gefahr, bis heute! Eine solche Einstellung, wie dass »Deutschland nicht Italien« sei, dass der Sieg des Faschismus in Deutschland ausgeschlossen sei, weil wir hier ein industriell und kulturell hochentwickeltes Land haben. Dass in den Ländern der »klassischen« bürgerlichen Demokratie kein Boden sei für Faschismus. Diese Einstellung führt zur Verringerung der Wachsamkeit und kann die Mobilisierung erschweren.

Kann man den Sieg des Faschismus verhindern? Jawohl, Genossen, man kann. Das hängt von uns selbst ab, von allen. Vom Zusammenschluss aller Kräfte.

Man darf sich nicht vom Faschismus überrumpeln lassen; man muss ihm auf Schritt und Tritt entgegentreten, wo er sich zeigt! Man darf sich keine Illusionen darüber machen, daß der Faschismus sich von selbst erschöpft. Er wird nicht automatisch zusammenbrechen. Nur Aktivität wird helfen! Was gemacht werden muss: die Schaffung der Einheitsfront, in jedem Betrieb, in jedem Bezirk, in jedem Gebiet, in jedem Land, in der ganzen Welt. Das ist die mächtigste Waffe. Ausreden gelten nicht!

Das bedeutet: Abwälzung der Folgen der Krise auf die Schultern der Kapitalisten, der Grundbesitzer: auf die Schultern der Reichen.

Wir müssen zeigen, woher die wirkliche Gefahr droht, wer uns die Last der Steuern aufbürdet, wer s alle Reichtümer besitzt, wer uns durch Abgaben, Gebühren, hohen Mieten und unerträgliche Konkurrenz ruiniert. Man muss Wege finden, die man den Trusts und Banken entgegenstellt. Sozialgesetzgebung, Arbeitslosenversicherung. Gegen Lohnabbau! für Aufhebung aller Gesetze, die unser Lebensniveau herabdrücken!

Unter den Massen wächst die Unzufriedenheit über die Politik! Aber die Mehrheit hat noch nicht die reale Möglichkeit eines Umsturzes erkannt, und wartet ab.

Wo befindet sich die Achillesferse der faschistischen Diktatur? In ihrer sozialen Basis, sie ist buntscheckig. Fabrikanten und Arbeiter, Millionäre und Arbeitslose- Der Faschismus tut so, als ob er die Interessen aller verteidigt. Aber die Gegensätze zwischen Finanzmagnaten und der Mehrheit des Volkes treten unter dem Faschismus am krassesten hervor. Es muss unsere Taktik sein, die Kluft zwischen den Spitzen und den enttäuschten Anhängern zu vertiefen.

Eine der schwächsten Seiten des antifaschistischen Kampfes besteht darin, die faschistische Ideologie mit Geringschätzung zu behandeln. Viele glauben nicht, dass eine so reaktionäre Abart des bürgerlichen Denkens, das sich in seiner Unsinnigkeit häufig bis zum Wahnwitz versteigt, überhaupt fähig ist, Einfluss auf die Massen zu gewinnen. Das ist ein großer Fehler! Die verzweifelte Lage macht gewisse Schichten für die Ansteckung mit ideologischen Abfällen empfänglich! (Georgi Dimitroff, interpretiert für die „Proletenpassion 2015ff.“)

IV. Die Dekrete der Kommune: Handzettel von der „Proletenpassion 2015ff.“

Die Dekrete der Kommune

1. Auflösung des Heeres, Einführung der Volksbewaffnung
2. Auflösung der Polizei, Einführung von Ordnungsmilizen bewaffneter Arbeiter
3. Aufhebung aller Repräsentationsgelder und Privilegien für Politiker. Bezahlung aller Beamten mit durchschnittlichem Arbeiterlohn.
4. Wählbarkeit und jederzeitige Abwählbarkeit der Politiker, Beamten, Richter und Lehrer
5. Dekret zur Trennung von Kirche und Staat. Kein Religionsunterricht in den Schulen.
6. In den Werkstätten: Kontrolle der Arbeitstarife, Abschaffung der Geldstrafen in Fabriken
7. Alle von Besitzern bei der Flucht verlassenen Werkstätten und Fabriken werden Kollektiveigentum oder durch „kooperative Assoziation der Arbeiter“ betrieben
8. Die Vendôme-Säule muss niedergerissen werden! Symbol des Kolonialismus und der Unterdrückung fremder Völker.
9. Außerdem wird in Paris die Guillotine verbrannt.
10. Dekret über den rückwirkenden Erlass von fälligen Mieten, der Erlass über die Rückgabe von verpfändeten Gegenständen, insbesondere von „Kleidungsstücken, Möbeln, Wäsche, Büchern, Bettzeug und Arbeitswerkzeugen. Arbeitsschutzmaßnahmen wie Zb. Abschaffung der Nacharbeit für Bäckergehilfen, Kostenloser Schulunterricht, Gleichstellung der Frauen, Pension für Waisen von bei der Verteidigung von Paris gefallenen Nationalgardisten

V. Interviewleitfaden

Eingangsfrage

- Erzähl mir doch bitte zunächst einmal wie ihr bei der Inszenierung des Stückes vorgegangen seid, wenn es einerseits darum geht das Publikum mit ästhetischen Elementen zu fesseln, andererseits aber auch eine Botschaft vermittelt werden soll?
- Stand bei der Inszenierung eher das ästhetische Erleben oder das Vermitteln einer Botschaft im Vordergrund?
- Welche Botschaft wolltet ihr vermitteln und wie sollte das gelingen?

Codes im Theater um Bedeutung zu vermitteln

- Vor dem Hintergrund dieses Dualismus von Ästhetik und Botschaft, (Inszenierung und Inhalt), gibt es Stilmittel die ihr explizit eher mit dem einen oder mit dem anderen Ziel eingesetzt habt?
 - Den Schauspieler betreffend: Sprache (gesprochen, verschriftlicht), Körpersprache (Mimik, Gestik, Bewegungen auf der Bühne)?
 - Die Erscheinung des Schauspielers betreffend: Maske, Frisur, Kostüm?
 - Den Raum betreffend: die Raumkonzeption (wo wurde/wird gespielt), die Gestaltung des Bühnenraumes (Dekoration, Requisiten, Licht)
 - Akustische Mittel: Geräusche, Musik

Botschaft/Sinn

- Wollt ihr über Ästhetik Moral vermitteln?
- Wie kann es gelingen, dem Zuschauer eine Botschaft so zu vermitteln, dass der Zuschauer die Botschaft auf sich selbst bezieht und schließlich als eigene Moral anerkennt?
- Als Pädagogen müssen wir immer wieder reflektieren, ob das ankommt, was vermittelt werden soll. Oft genug gelingt das nicht, oft kommt was anderes an als vermittelt werden sollte oder die Bemühungen gehen überhaupt ins Leere. Kennst du diese Schwierigkeit und wie seid ihr damit umgegangen?
- Von einer marxistischen Perspektive aus, die auf eine Revolution setzt um den Menschen zu befreien, gleichzeitig aber scheint das nicht gelingen, kann man da überhaupt noch dafür werben sich gesellschaftlich zu engagieren?

- Wie gehst du damit um, dass die Menschen die Erfahrung machen werden, dass sie mit ihren Anliegen scheitern werden? Wäre eine Art "fröhlicher Pessimismus" ein Ausweg, nach dem Motto, wir haben eh keine Chance, also nutzen wir sie?
- Wie werden diese beiden Pole Ästhetik und Botschaft in dem Stück vereint? Werden sie das überhaupt?

Ästhetik/Präsenz

- Welche Rolle spielt der Gedanke Emotionen beim Zuschauer hervorrufen zu wollen im Produktionsprozess? Wie wurde damit umgegangen? Welche Emotionen können das sein?
- In welchen Momenten, bei welchen Szenen oder Liedern kann der Zuschauer ganz im Moment versinken, ganz im Geschehen auf der Bühne sein, welche Momente kann der Zuschauer besonders intensiv erleben?
- Welche Stilmittel sind besonders geeignet um diese Momente der Intensität hervorzubringen? (auf Codes bezogen)
- Was fasziniert den Zuschauer an einer Situation wo es (möglicherweise) zu solchen Momenten der Intensität kommt? Und warum? Wovon hängt es ab ob dieses Vorhaben auch gelingt?
- Gibt es einen Zusammenhang von Ästhetik und Gewalt?

Rezeption des Publikums

- Was denkst du ist beim Publikum angekommen?
 - Ist es euch gelungen eine/eure Botschaft zu vermitteln?
 - Ist es euch gelungen intensive Momente der Versunkenheit hervorzurufen?
 - Ist es gelungen die beiden Pole – Ästhetik und Botschaft – in dem Stück zu vereinen?
- Was denkst du, dass für die Zuschauer im Vordergrund steht, eher das ästhetische Erleben oder eher das Verstehen einer Botschaft?
- Wie schätzt du die Bedeutsamkeit eures Stückes ein. Kann ein Stück, dass diesen Spagat zwischen Ästhetik und Botschaft gut meistert, auch den Menschen in sich versöhnen, den Menschen ein Stück weit in seine persönliche Freiheit führen?

VI. Kategoriensystem

Theaterästhetik (Form) - durch Möglichkeiten bestimmt - Geld - Mitarbeit: Bühnenbild, Kostümbildnerin, Regisseur,... - einfaches Bühnenbild - einfache, wenig Kostüme, Einsatz von Kopfbedeckungen - für Zeitzuordnung - für Länderzuordnung - wenige, teilweise selbst gemachte, humorvolle Requisiten - sollen nicht ablenken oder verwirren - historisch bedeutsame Requisiten (Regenbogenflagge) - einfache Lichtstimmung - Einsatz von Geräuschen (zb Lokomotive) - Wenig Überlegungen bei Wahl von Kostüm und Requisiten - Details wirken subkutan - Formation der Gruppe - wer spielt mit - wer spielt welche Rolle - Form des Infotheaters, Figuren haben keine Geschichte - Hintergrundwissen zu Figuren erarbeitet - meistens die Rollen: Unterdrückte und Unterdrückende - Unterdrückte sympathisch mit guter Botschaft - Unterdrückende unsympathisch satirisch überzogen - Stilmittel - Pathos, Tragik - Humor, schafft Distanzierung und Erleichterung - Satire - Ironie in bestimmtem Rahmen - Tanz - Provokation	Theaterästhetik PP 15 - leicht herstellbares Bühnenbild, symbolisiert 70er WG - Plakate - erzählen die Geschichte des Widerstandes - historischer Ablauf des plakativen Ausdrucks seit 1500 - mit unterschiedlichen auch historischen Methoden - sind wichtig, vermitteln Ästhetik - visualisieren die Jahrhunderte - vermitteln Botschaft: immer noch das Gleiche - Kartons „Revolution“ - im Hintergrund als Rahmen für Stück - lenken Fokus auf Schauspielende - nicht wichtig um Stück zu verstehen - Kontraste erzeugen Emotionen - Szene/Musik/Szene - lachen/traurig oder ernst - eigene Emotionen zeigen - simple Dramaturgie - soll verstören - soll unterhaltsam sein - große Konflikte um Botschaften zu transportieren - möglichst wenig eigene Bewertung, nur Fakten - Fakten gefärbt Theaterästhetik PP - Korb mit Requisiten und Kostümen offen auf der - Instrumente als Requisiten - Leiter als Kanzel - durch Möglichkeiten bestimmt - Schauspielerische Qualitäten sind beschränkt (Texte unprofessionell gesprochen) - Vorwissen über Theater: Stück soll nicht Mainstream sein - durch Mitarbeit vieler beeinflusst - Fixe, auswendig gelernte Zwischentexte - Schrift in keiner Form

Theaterszenen (Inhalt) PP15 - nicht um Emotionen auszulösen (zb keine Toten) - notwendig um Message zu verstehen - Um Zusammenhänge zu erklären - Einleitung: Diskussion, Nacherzählung der PP - Frage welche Eckdaten sind wichtig - Geschichte des Kapitalismus - Szene über These von Marx - Szene über Markt und Neoliberalismus - über 70er Jahre erzählen: Wien, Arena, RAF, Antifa - Strang über 70er unfertig - manche Stänge unfertig, trotzdem gebracht - Russland-Revolution war schwer zu verstehen - Gegenwart-Kapitel: Eckdaten unklar, Botschaft unklar, gegen wen agitieren unklar, wenig Widerstand → reine Zustandsbeschreibung - Szene über Markt und Neoliberalismus	Theaterszenen (Inhalt) PP - Prolog ist Einleitung - Inszenierung vom Gespensterzug - Station der Bauernkriege mehrmals für sich aufgeführt - Faschismus ist ausgeronnen - Faschismus als Antwort auf Wirtschaftskrise dargestellt - politische Differenzen in der Gruppe bei Station Oktoberrevolution bemerkbar - Von Form her sehr zu historischen Stationen gestanden → Authentizität - Epilog war schwierig, unklar welche Eckdaten
Musikalische Ästhetik - Jede Station hat bestimmte musikalische Ästhetik - Wer singt was - Einsatz von Musik vom Band - Vergleich zu PP & PP15: Musik wurde modernisiert	Musikalische Ästhetik (PP) - Ästhetik passend zur Epoche, unterschiedliche Ästhetiken
Musikalische Ästhetik (PP15) - bestimmte Ästhetik aus dem Referenzkosmos widerständischer Musik, zb Punkrock oder Elektronik - Bauern als Punks	- Stationen einheitlich - musikalische Ästhetik für Ausblick möglichst neutral - Gesang war wichtig, Gruppe stimmlich gut aufgefächert - Chor - unisono - a capella - Form ergibt sich aus Text - ästhetische Aspekte vor allem durch Unger umgesetzt - Texte legen einfache Form der Vertonung nahe, zb Strophe/Refrain/Strophe Form - Lieder in Erzählform - Form kann Inhalt verstärken oder Kontrast bilden - Ästhetik durch Zufälle bestimmt, zb Parteeeeiiiiieeiii - Schlichtheit (betont Tragik) - Lieder sollen schön sein - Lieder sollen sich unterscheiden - durch Harmonieführung - durch Tempo - durch Melodie
Lieder - Vergleich PP und PP15 - manche Lieder gleich - manche Lieder ganz anders - Liedtexte wurden gekürzt und modernisiert - Lieder wurden reduziert	Lieder (PP) - Gedichte von Unger sind einfach ohne primitiv zu sein - enge Zusammenarbeit mit Unger - Lieder die Geschichten erzählen - Lieder die Stimmungen erzählen - Demokratie-Lied im 7/8 Takt, Assoziation zu Griechenland → nicht alle Details werden verstanden - Lied vom Ja-Sager im Stil eines Kinderliedes - Lied der Partei beschreibt Lernprozesse - Lied der Partei kontrovers aufgenommen, braucht

Lieder (PP15) - bilden Rahmenhandlung - manche stehen für sich, manche brauchen Erklärungen - Theaterszenen um Bezüge zu erklären - Bedenken über Naivität der PP in Musikstücke verarbeitet - Konzertfassung nur verständlich wenn PP bekannt - Konzertfassung ist komisch	Erklärungen, einzige Ansage gemacht - Frauen der Kommune als feministisches Lied (auch: Kritik) - Lied der Fragen hat durch die Musik nachdenklich gemacht
Gesamterlebnis - Viele Mitarbeiter - viel Information, gesellschaftliche aktuelle Themen - Ziel: Geschichtswerk derer die Veränderung wollen, klare Botschaften - Botschaft: Geschichte des Widerstandes, der Repression - andere Sicht auf die Geschichte - Frage wer schreibt die Geschichte - Inhalt steht im Vordergrund - Ästhetik hat sich untergeordnet - Inhalt über Form transportiert/Form transportiert Inhalt - Form wirkt sich auf Inhalt aus - Beides wird angesprochen, als Gesamtes wahrgenommen - Theatererlebnis (Form/Ästhetik) und Geschichte (Inhalt/Botschaft) - idealerweise gegenseitig befruchtet/nicht getrennt - Zusammenspiel hat fasziniert - Mischung aus Inhalt und Emotionen - emotionale und intellektuelle Seite waren wichtig - hat emotionalisiert - Inhalt erzählt Geschichte, Form löst Emotionen aus - Geschichte des Widerstandes als Motivation für Widerstand - Theaterstück über die Geschichte von unten neuartig - andere Sicht auf Geschichtsschreibung - PP ist die Geschichte von gescheiterten Revolutionen, aber nicht nur - PP ist ein Stück über die Basis, Sicht der Unterdrückten - Frage ob Rockkonzert oder Theaterabend - Aus Sicht von Linken - Linke treffen sich (Vergleich: Demo)	Gesamterlebnis PP15 - viel reduziert - Fokus auf der Geschichte des Geldes - Lieder und Szenen wurden gleichzeitig geprobt - Aussagen - Kämpfe immer geführt, Geschichte wiederholt sich - Kämpfe immer noch aktuell, Wunsch nach Veränderung - wir sind nicht allein, wir sind zusammen - Probleme bis heute gleich - Aufblühen der Idee des Freien Menschen und Scheitern der Idee - Wer profitiert (zb Nachfahren Bauernjörg) - Klatschen von vielen: Gefühl es ist wert zu kämpfen - PP15 auch für Leute die sonst nicht ins Theater gehen - PP15 auch für junge Leute, wegen Musik - trotzdem kommen: gehobene Bildungsschicht - Niedrigschwelliger: Kunstaktionen, Straßentheater - Theaterstück oder Lied lesen ist mühsam - individuell unterschiedlich ob Form oder Inhalt wichtiger - simple Form: für Theater-Menschen nicht spannend Gesamterlebnis (PP) - Fokus war stark auf der Präsentation, gab wenig Rundherum - teilweise Differenzen zwischen Theaterarbeit und musikalischer Ästhetik - Musik hat viel Kraft gehabt - Zusammenstellen von Liedern nach inhaltlichen Kriterien und nach formalen Kriterien - zum Teil überkreuzen sich inhaltliche und formale Überlegungen

Hintergrundwissen (PP15) - Erzähl narrative: anerzogen Geschichten auf eine bestimmte Art zu verstehen - Verwenden von vertrauten Erzählmitteln, zb Mitleid mit Unterdrückten - durch bestimmte Dramaturgie kommt bei allen dieselbe Geschichte an	Hintergrundwissen (PP) - Mimik und Gestik sind auch ohne Inhalt aussagekräftig - Musik ist ein Mittel um Emotionen hervorzubringen - Musik ist auch eine Verstandessache - Musik braucht Erfahrung um Emotionen hervorzubringen (unbekannte Musik lässt uns kalt) - Musik ist angstmindernd - wir haben Assoziationen zu bestimmten Musiktypen (zb weite russische Landschaft)
Aufführungen - PP15: in unterschiedlichen Zusammenhängen spielen war wichtig für das Stück, zb am Volksstimmefest - PP15 hätten gern öfter gespielt, aber kein Geld - PP15 an verschiedenen Orten aufgetreten - PP15: Schulvorstellungen - PP zum Teil durch Kulturämter finanziert - PP durch linke Organisationen organisiert zb Jusos - evoziert Kapitalismuskritik	Aufführung PP15 - gegen Ende des Stückes noch Provokationen eingebaut - stellt Verbindungen zw Stationen und Gegenwart her → erzeugt Wut - erzeugt Bilder die den Unten-Oben-Kampf verdeutlichen - „Mit Gebeten gegen Kanonen“ - Vergleich mit ungarischen Flüchtlingen auf Autobahn - Motivation für Besuch: zur Bildungsoberschicht gehören - Motivation für Besuch: Stück Geschichte erzählt bekommen
Aufführung PP - hat emotionalisiert - viele Aufführungen, va Linke haben das Stück gesehen - Diskussionen nach den Vorstellungen - um Meinungen zu hören, oft sehr unterschiedlich - manchmal i-Tüpfel-Reiterei, manchmal Nachfragen - manchmal genaue Vorstellungen was zu tun ist - heftige Diskussionen um Lied der Partei (Form) und Sowjetunion (Inhalt) - PP wird im Unterricht verwendet - Titel ist Anspielung auf Matthäuspassion	- andere Sicht auf Martin Luther - Überlegungen nach dem Stück Diskussion zu machen - konsequenterweise gehört nach polit. Theater Diskussion - unauthentische Diskussion, weil gezwungen - Unbehagen/Desinteresse ist problematisch - Befürchtung: Diskussion ist zu belehrend - idealerweise würde inhaltlich gearbeitet werden (nicht über Form diskutiert)
Reflexion eigener Standpunkt alt und neu - Standpunkt der Agierenden für Stück wichtig - Authentizität wichtig um Botschaft zu vermitteln - unglaublich von oben nach unten zum Widerstand aufzurufen - unglaublich, weil relativ gesehen geht es einem gut - unauthentisch: selbst Apple-PC und coffe to go - bei politischen Theater müssen Agierende politisch sein - Revolutionen sind gescheitert - Revolutionen haben viel hinterlassen - Freiheit, Gleichheit. Brüderlichkeit - Manifest der Menschenrechte - Revolutionen haben Auswirkungen gehabt - Bauern haben Widerstand geleistet - Bürger haben Widerstand geleistet - ohne Oktoberrevolution kein Sozialstaat	Reflexion eigener Standpunkt PP15 - aufpassen, sonst „jammern auf hohem Niveau“ - Ironie bezüglich des eigenen Handelns - Was ist heute Widerstand - Widerstand nur bis zu einer bestimmten Verlustgrenze - Wir kennen keinen Hunger mehr - Revolution erst wenn es ganz schlimm ist - Revolutionen scheitern immer → Schwierigkeit an politischer Arbeit - es gibt unpolitische Kunst - Ziel: wütend machen, aufregen, verletzen, provozieren - Ziel: Ungerechtigkeitsgefühl aufwerfen, zieht sich durch ganzes Stück - Motivation: Leute aufheizen, Veränderung erreichen - früher Hoffnung: Stück für echte Veränderung zu machen - Frage: wie bringt man das Stück an Schichten die sonst nicht ins Theater gehen - manche Schichten über verpflichtende Schulvorstellungen (aber: auch nur AHS); Schüler gehen nach ein/zwei Nummern mit - für Produktion: wenig Überlegung was ankommt →

Reflexion über eigenen Standpunkt PP - Empörung über ungerechter Verteilung - Unzufriedenheit über politische Situation - Wunsch nach Veränderung, Veränderung ist möglich - Unklar welche Art der Veränderung - Veränderung zum Besseren für manche, zb Frauenrechte - In manchen Bereichen Rückschritte - Ökonomisch: Veränderung zum Schlechteren - gibt Menschen die unter der Welt leiden in der sie leben - Jede*r muss einen Teil leisten - Wunsch nach Veränderung hin zu Basisdemokratie - Mut trotz Scheitern - Ziel: Mut machen, Problem: Mutlosigkeit - Veränderung zum Besseren als Motivation - Revolution war nicht das Ziel - Durchhaltevermögen ist wichtig - Gesellschaftliches Engagement der Schmetterlinge → Authentizität! - wären nicht überall aufgetreten, zb nicht: SPD-Parteiveranstaltung (Vergleich Volksstimmefest) - politische Differenzen innerhalb der Gruppe - Einstellung oft: zuerst der Sozialismus, dann die Frauen - Kritik: Frauenbewegung war nicht präsent genug - Freude über Musizieren - Freude über Präsentieren - Freude am Tun als Voraussetzung	Überlegung: wie vermittele ich das Thema am besten → gelungen: wenn das eigene Gefühl transportiert wird - Bitterkeit, dass es keine Einigkeit im Volk gibt - Proletenpassion ist ein Stück über Ausbeutung und Unterdrückung, und man ist aber selber im System - Geldabhängig wie oft aufgeführt - Frage ob man unentgeltlich spielt weil es politisch wichtig ist - für manche nicht möglich unentgeltlich zu spielen - Frage: Theater oder politischer Aktionismus? - Wunsch nach Besetzung des Theater - Aushalt-Gefühl: wir bleiben da und denken nach wie es anders geht - Proletenpassion ist letztlich keine Lösung
Reflexion PP (PP15) - Erklärungen für die Lieder im Plattenheft - wenig Bewusstsein für Antisemitismus - simplifiziert, dass Kapitalist = Faschist - Bedenken manches heute noch so naiv zu sagen - Festwochen-Produktion war sehr theatral, bürgerliche Kostüme unglaublich - für viele sehr wichtig, für viele ein „Heiligtum“ - Leute die die alte PP kannten haben verglichen - kein Feedback zum neuen Stück - erste Vorstellungen: lauter PP-Fans - Kritik das ein bestimmtes Lied nicht war - Entstehungsgeschichte interessant - Enge Zusammenarbeit um politisch ein Thema zu machen - Damals möglich ein Jahr unentgeltlich an einem Projekt zu arbeiten	Reflexion PP (PP) - Kritik am Titel: Arbeiterbewegung ist keine Leidensgeschichte - aber: Kämpfe weil es Leiden gibt - Kritik am Lied der Partei - Kritik an Hitler-Performance - Kritik an Frauen der Commune - Kritik am Attribut schön - wurde teilweise nicht verstanden - „schön“ im Sinne von stark

Momente der Intensität C.E - nicht wiederholbar - Intensität nicht vorhersehbar - nicht vorhersehbar ob Momente gleich sind - subjektiv - will nicht jede*r immer wieder erleben - spärlich eingebaut - Unterschiedliche Auswirkungen solcher Momente - Beim Entstehungsprozess faszinierend: Subjektivität & Nichtwiederherstellbarkeit - Im Stück: - wenn Zuschauer selbst mitsingen - a-capella Nummern - Nummern am Schluss (Demokratie, Wir lernen im Vorwärtsgehen), sind mitreißend gebaut, wie Hymnen - Solo-Nummer von Eva (Frankenhausen), weil so schlicht - bei Marianne & Frankenhausen sollen die Zuschauer emotional mitgehen - Marianne & Frankenhausen schon bei PP so arrangiert, dass die Zuschauer emotional mitgehen - Emotionen - Musik löst Emotionen aus - Erschöpfung der Akteure löst Emotionen aus - durch Dramaturgie sind Zuschauer an den gleichen Momenten emotional mitgenommen	Emotionen/Momente der Intensität BN - Durch Musik oder Text - Intention emotional zu berühren - Besonders berührt hat: - Marianne - Tot oder lebendig, weil es wiedermal nicht gelungen ist - Jalava, bei sozialistischer Jugend beliebt - Schlesische Weber - Viktor Jara - Frauen der Kommune, va. Frauen hat die Art wie es gesungen wurde berührt - Wut, Freude, Trauer - keine Angst - bei historisch entfernten Stationen unklar welche Emotionen - Lied der Partei führte einmal zum Abbruch der Vorstellung
Emotionen/Momente der Intensität B.D - Proletenpassion trifft jeden woanders - nicht möglich zu lenken wie mensch trifft - Übertragung gelingt, wenn das Gefühl dass ich als Akteur hab, vermittelt wird - stimmungsabhängig was ankommt - Ziel: wütend machen, aufregen, verletzen, provozieren - Ziel: Ungerechtigkeitsgefühl aufwerfen, zieht sich durch ganzes Stück - Wut, nur kurz, keine andauernde Wut - Beim ersten Mal hören waren die Lieder berührend - Betriebsblindheit gegenüber starker Emotionen - Besonders Berührt: - Jalava - Verdrängte Jahre - Bei Konzertversion: Mischung von Kapitalismus Text und Verdrängte Jahre - Moment am Schluss, wenn das Licht angeht und man sieht, wir sind zusammen - Erkennen der Wiederholung in der Geschichte	Emotionen G.H - in jeder Lebenslage - sind Entscheidungskriterien - können im Theater durch Empathie/Spiegelneuronen gesteigert werden - sollen echt sein - Inhalt ist wichtig für Emotionen - emotional und rational ist nicht trennbar - Inhalt kann durch Emotionen verstärkt werden - Optimismus, Freude, Angstminderung - Mut, Neugierde, Aufbruchsstimmung - positive Emotionen - manchmal Zorn - Musik wirkt angstmindernd - Sprache als Mittel um Emotionen hervorzubringen - Musik als Mittel um Emotionen hervorzubringen - braucht Erfahrung → unbekannte Musik lässt uns kalt - Melodien und Harmonien um Emotionen auszudrücken - Komposition der Schlussmelodie kann emotional wirken Momente der Intensität - „Das letzte Lied“ hat gepackt - viele Lieder waren packend - Ganz im Moment beim Jalava

K7 Identifikation - Identifikation über Emotionen - Identifikation mit Figuren - Marianne - Kommunarden, a-capella Lied - musikalisch rührende Motive - Widerständler: Lieder wo emotional besser angedockt werden kann - Identifikation der Zuschauer mit den Akteuren - Erschöpfung der Akteure löst Emotionen aus - Energie Zusehender hat Wirkung auf Akteure - gruppenenergetische Übertragungen - vergleichbar mit Fußball-Spiel - nonverbal - Identifikation mit Gemeinschaft - in großer Gemeinschaft - gleiche Geschichte gesehen - gemeinsam in einer Emotionsblase - Vorstellung etwas gemeinsam zu machen - keine Identifikation: - mit Prototypen: Moltke/Thiers oder Bauer/Luther/Adel - bei intellektuellem Lied: Krupp/Thyssen	Identifikation GH - durch die Form - durch Authentizität - Texte und Lieder selbst geschrieben - nicht in fremde Rollen geschlüpft - im Wesentlichen eigene Geschichte - selbst mit Werk identifiziert
K8 Rezeption PP15 C.E - sehr unterschiedliche Erwartungen, zwei Blöcke - viele kannten das Original - hätten sich auch ohne Theater auskennen - Erwartungen mehr vom Original zu sehen - Erwartungen weniger Theater zu sehen - viele froh über moderne Musik - die die es nicht kannten - keine Erwartungen - haben viel mitgenommen - unsicher ob Geschichte über Neoliberalismus verstanden wurde - unsicher was beim Zuschauer angekommen ist	Rezeption/Reflexion PP15 B.D - PP15 hat eine kurze Wirkung - PP15 ist vorbelastet - interessanteres Feedback von denen die es nicht kannten - Publikum mit unterschiedlichem Vorwissen - mit viel politischen Wissen: ein bisschen langweilig - mit wenig politischem Wissen: spannend, aufheizend - Frage: wie viel muss erklärt werden, Publikum soll nicht unter oder überfordert werden - Die die es nicht kannten, kamen später - ins politische Theater kommen die, dies eh schon wissen - Rezeption unterschiedlich je nach Mensch - Rezeption unterschiedlich je nach Vorwissen - Feedback, dass komplizierte wirtschaftliche Zusammenhänge vereinfacht dargestellt werden - PP leitet an Begrifflichkeiten zu hinterfragen