

## Die letzte Nacht vor der Maßnahme: Hanns Eisler, Karl Kraus und Bertolt Brecht

Von Gerhard Scheit

(Wespennest 113/1999)

Im Jahr der Uraufführung der *Maßnahme* war in Berlin noch eine andere, weniger bekannte Bühnenmusik Hanns Eislers uraufgeführt worden: im Jänner 1930, 11 Monate vor der *Maßnahme*, ging *Die letzte Nacht* von Karl Kraus – der Epilog aus den *Letzten Tagen der Menschheit* – mit Eislers Musik Opus 36,2 in Szene. Während der *Maßnahme* noch zahlreiche gemeinsame Projekte von Eisler und Brecht folgen sollten, blieb die Produktion der *Letzten Nacht* gewissermaßen die erste und letzte gemeinsame Theaterproduktion von Eisler und Kraus.<sup>1</sup> Die Aufführung der *Letzten Nacht* fand am Theater am Schiffbauerdamm als eine Veranstaltung von Heinrich Fischers „Versuchsbühne“ statt – und zwar am 15. Jänner 1930, nachts um 12 Uhr, also besser gesagt: in der Nacht vom 15. auf den 16. Jänner. Regie führte Leo Reuss, den Herr der Hyänen spielte Wolfgang Heinz; Agnes Straub sprach die „Stimme von oben“.

Von gemeinsamer Theaterproduktion kann in diesem Fall freilich nur unter Anführungszeichen gesprochen werden. Im Unterschied zur *Maßnahme*, die in engster, wechselseitiger Beziehung zwischen Autor und Komponist entstand, handelt es sich bei der *Letzten Nacht* um einen Text, der bereits über ein Jahrzehnt vor der Aufführung entstanden war – und um einen Autor und einen Komponisten, die zwei verschiedenen Generationen angehörten, wenngleich sie die Herkunft aus Wien verband. Die große Krise des Kapitals, die 1929 ausbrach, dürfte Eisler die Weltuntergangstragödie zweifellos nähergebracht haben. „Denn daß Krieg sein wird,“ schreibt Kraus im Vorwort, „erscheint denen am wenigsten unfaßbar, welchen die Parole ‚Jetzt ist Krieg‘ jede Ehrlosigkeit ermöglicht und gedeckt hat (...). Sie haben den Weltmarkt – das Ziel, zu dem sie geboren wurden – in der Ritterrüstung zu erobern gewöhnt; sie müssen mit dem schlechteren Geschäft vorlieb nehmen, sie auf dem Trödelmarkt zu verkaufen.“<sup>2</sup>

Wie wichtig allerdings für Kraus diese späte Berliner Aufführung war, dokumentiert sein Kommentar zur Rezeption mit ausführlichen Zitaten aus den diversen Artikeln der Berliner Presse. Und hier wird vor allem auch deutlich, welche Bedeutung er der Musik von Eisler

---

<sup>1</sup> Eisler hatte übrigens bereits davor, im Oktober 1928, einen Männerchor mit dem Text von Karl Kraus, *Die erfrorenen Soldaten* komponiert; Karl und Adele Rankl gewidmet.

beimaß: „Das Äußerste an Infamie war wohl die Behandlung oder Nichtbehandlung des musikalischen Kunstwerks, das Hanns Eisler dem Text angegliedert hatte, (...) und der allein zuliebe schon alle Problematik eines Bühnendaseins der ‚Letzten Nacht‘ hinzunehmen war.“<sup>3</sup>

## I

In den *Letzten Tagen der Menschheit* wird – wie Georg Knepler schreibt – „jedes beliebige Detail zum Symptom des Ganzen“; ja in manchen Szenen dieses Marstheaters schlägt sich die Erkenntnis nieder, „daß die kapitalistische Welt ein *System* darstellt“: „Kraus durchschaute, wie das alles zusammenhing, der Profit und die Presse, die Generale und die Börsenaner, die Minister und die Schieber.“<sup>4</sup> Der Epilog nun handelt vom endgültigen Weltuntergang und verschiebt das Geschehen ins Metaphysische – die satirische Sprachbehandlung wird in durchgehender Versifizierung aufgehoben, keine Details mehr als Symptome des Ganzen, an ihrer Stelle: Symbole des Ganzen. So entsteht eine ganz eigenartige Form von Satire, eine Art metaphysische Operette. Kraus selbst betonte, daß es in der *Letzten Nacht* „wirklich nach Operette klingt“. Und es handelt sich um eine Operette, in der das Pathos und die Satire, der furchtbare Ernst und die grellste Komik sich nicht ausschließen, sondern wechselseitig steigern – bis zur totalen Verzweiflung.

Mit dieser Steigerung der Satire ins Metaphysische hängt auch eine ganz spezifische Problematik dieses Textes zusammen, die man im allgemeinen oft als den ‚jüdischen Selbsthaß‘ des Karl Kraus bezeichnet hat – eine fragwürdige Bezeichnung, da sie nahelegt, den Ursprung des Problems in der Psyche der Juden zu verorten, statt ihn im Antisemitismus der Nicht-Juden zu suchen. Was demnach als ‚jüdischer Selbsthaß‘ firmiert, wäre vielmehr als ein *Nachgeben* dem Antisemitismus gegenüber zu begreifen – ein Nachgeben, das allerdings als Verinnerlichung bis zur Selbstzerstörung führen kann, wie bei Otto Weininger, den Kraus verehrte. In der *Letzten Nacht* nun läßt Karl Kraus „Hyänen“ als Allegorien von Kapital und Presse auftreten - und stattet sie zum Teil mit einer Sprache aus, die sie als Juden identifizierbar werden läßt: „Ihr seid nebbich froh, daß alles erledigt. / Für eure Verluste haben wir uns entschädigt. / Auf unseren Rat gingt ihr frisch in das Feld, gabt ihr euer Blut, nahmen wir euer Geld“ - sagt Naschkatz (S.21)<sup>5</sup>. Als „Herr der Hyänen“ und Verkörperung allen Unheils tritt zuletzt eine Gestalt hervor (sie trägt den Namen des damaligen

---

<sup>2</sup> Karl Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog. (1926). Frankfurt am Main 1986. S.10

<sup>3</sup> *Die Fackel* Nr.834-837 (1930) S.59

<sup>4</sup> Georg Knepler: *Karl Kraus liest Offenbach*. Wien 1984. S.85

<sup>5</sup> Karl Kraus: *Die letzte Nacht. Epilog zu der Tragödie Die Letzten Tage der Menschheit*. Wien 1918

Chefredakteurs der Wiener *Presse* - Moriz Benedikt), die nach allen gängigen Klischees vom reichen Juden charakterisiert wird: „Schwarzer, graumeliertes, wolliger, ganz kurzer Backen- und Kinnbart, der das Gesicht wie ein Fell umgibt und mit ebensolcher Haarhaube verwachsen scheint; energisch gebogene Nase; große gewölbte Augen mit vielem Weiß und kleiner stechender Pupille. Die Gestalt ist gedrungen und hat etwas Tapirartiges. Jackettanzug und Piquéweste. Der rechte Fuß in ausschreitender Haltung. Die linke Hand, zur Faust geballt, ruht an der Hosentasche, die rechte weist mit getrecktem Zeigefinger, auf dem ein Brillant funkelt, auf die Hyänen.“ (S.25) Wie um den Antisemitismus am eigenen Leib zu demonstrieren, ließ es sich Karl Kraus nicht nehmen, bei der Wiener Uraufführung des Epilogs im Jahre 1923 den ‚Herrn der Hyänen‘ selbst zu spielen.

Kraus sagte einmal, das Objekt seiner Polemik sei „nie der Gegner, sondern der Umstand, daß es ihn gibt“<sup>6</sup>. Das Problem aber an der *Letzten Nacht* ist, daß Kraus darin den Umstand selbst, oder besser den Inbegriff aller Umstände, gegen die sich seine Polemik richtet, unmittelbar anschaulich machen möchte - und ihn als Juden personifiziert. Angetrieben vom Haß auf die Kriegsprofiteure wie vom Mitleid mit den Kriegsoptionen gerät die Tragödie vollends zum modernisierten Passionsspiel. Zu den sterbenden Soldaten sagt Naschkatz: „ihr solltet uns danken:/ dadurch, daß ihr hier liegt, geht's besser den Banken. / Durch die Bank konnten sie das Kapital sich vermehren,/ die Fusion mit der Schlachtbank kann man ihnen nicht wehren./ Ihr könnt noch von Glück sagen, so ruhig zu liegen,/ wenn zugleich mit den Kugeln die Tausender fliegen./ Doch ihr seid entschädigt: ein jeder ein Held!/ Ihr schwimmt ja in Blut, und wir nur in Geld.“ (S.22) Die Metaphorik von Blut und Geld tritt wie ein Zwangsmechanismus in Gang - und sie endet bei dem Chor der Hyänen: „Wir trinken das Blut / Wir treten mit Mut./ Wir trinken es heiß./ Wir treiben das Blut./ Wir treiben den Preis!“ (S.30) Ihr Herr gibt sich als moderner Judas und „Antichrist“ zu erkennen, der Grundstruktur des christlichen Antisemitismus folgend - als negative Abspaltung von Gott und Jesus: „Denn jetzt ist es erreicht!/ Und der es einst vollbrachte,/ an seinem Kreuz verschmachte,/ wert, daß man ihn vergißt./ Ich tret an seine Stelle,/ die Hölle ist die Helle!/ Ich bin der Antichrist (...) Und die gekreuzigt hatten,/ wir treten aus dem Schatten / mit gutem Judaslohn!/ Mich schickt ein anderer Vater!/ Von seinem Schmerztheater / tritt ab der Menschensohn.“ (S.26)

Die Rolle des Christus übernimmt der deutsche Soldat, der von Kaiser und Vaterland – im Namen der Hyänen – in den Tod getrieben wird: „Fluch, Kaiser, dir und Fluch auch deiner Brut,/ hinreichend Blut, ertränk sie in der Flut!/ Ich sterbe, einer deutschen Mutter Sohn./ Doch zeug' ich gegen dich vor Gottes Thron!“ (S.16) Im Unterschied aber zu den Passions-

und Antichristspielen erweist sich hier der teuflische Gegenspieler als endgültiger Sieger – die Erlösung, die der Opfertod Christi verkündet hat und die beim Jüngsten Gericht vollendet werden soll, wird durch den Herrn der Hyänen und des Krieges widerrufen – und das Jüngste Gericht ist nichts anderes mehr als die Vernichtung der Menschheit durch Gott.

Kurz bevor dieses Ende mit Meteorregen und Weltendonner einsetzt, gelingt es Karl Kraus jedoch, auf paradoxe Weise die antisemitische Konzeption zu durchbrechen: was er eben noch auf den Herrn der Hyänen projizierte, wird in einer langen predigtartigen Passage verallgemeinert für die gesamte Menschheit: eine „Stimme von oben“ verkündet den Willen, den „Planeten / mit sämtlichen Fronten auszujäten / und mit allen vermessenen Erdengewürmen,/ die sich erfrechten, die Sphären zu stürmen,/ und wie immer sie sich gewendet haben,/ das Bild der Schöpfung geschändet haben,/ die Tiere gequält und die Menschen versklavt,/ die Schande geehrt und die Würde bestraft, die Schlechten gemästet, die Guten geschlachtet,/ die eigene Ehre am tiefsten verachtet, / sich als Hülle irdischer Güter benutzt,/ ihre Sprache durch ihr Sprechen beschmutzt,/ und Seele und Sinne, Gedanke und Wort / und ihr Jenseits nur aufgemacht für den Export,/ und Tod und Teufel und Gott und die Welt / und die Kunst in den Dienst des Kaufmanns gestellt,/ den Lebenszweck hinter dem Mittel versteckt, / mit dem Leib ihre Fertigwaren gedeckt als Knechte ihrer Notwendigkeiten,/ die ihr Dasein mit ihrem Dasein bestreiten,/ sich selber für das Produkt verkauft / und mit dem andern um den Rohstoff gerauft,/ und ihren Handel mit Haß nicht geendet,/ mit Geld und Gift sich die Augen geblendet,/ in ihrem ruchlos verblendeten Nichts (...)“ (S.44) Der Sündenbock wirft seine Last ab, das „Schmerztheater“, vom Christentum erstmals in Szene gesetzt und seither immer wieder neuinszeniert, hat endlich ein Ende: die Projektion wird zurückgenommen und die Schuld für die Katastrophe auf die gesamte Menschheit verteilt. Doch bleibt es hier eine rein moralische Schuld: So wenig Karl Kraus noch durchschauen kann, wie das alles zusammenhängt, wodurch die Menschen sich selbst, alle ihre Sinne und ihre Zwecke, zum Mittel gemacht haben und in zwanghafter Weise immer weiter machen müssen, so sehr bedarf er des Jenseits, um sie zu verurteilen. Unschwer ist in der Stimme von oben, die den Weltuntergang vollstreckt, um die Menschheit zu bestrafen, der letzte Wille des Satirikers zu erkennen, der sich in seiner Verzweiflung selbst als Sprachrohr Gottes zu fühlen begann. Und so hat Karl Kraus bei der Uraufführung des Epilogs nicht nur den ‚Herrn der Hyänen‘, sondern auch die ‚Stimme von oben‘ gesprochen.

---

<sup>6</sup> *Die Fackel* Nr.531 (1920) S.134

**II**

„Tonfälle rasen und rasseln durch die Zeit und schwellen zum Choral der unheiligen Handlung. Leute, die unter der Menschheit gelebt und sie überlebt haben, sind als Täter und Sprecher einer Gegenwart, die nicht Fleisch, doch Blut, nicht Blut, doch Tinte hat, zu Schatten und Marionetten abgezogen und auf die Formel ihrer tätigen Wesenlosigkeit gebracht.“

Karl Kraus, Vorwort zu den *Letzten Tagen der Menschheit*<sup>7</sup>

Auf den ersten Blick hätte es für einen Schönberg-Schüler vielleicht nahegelegen, dieses Finale der *Letzten Tage der Menschheit* als großes Musikdrama zu vertonen – nicht als Wagnersche *Götterdämmerung*, sondern im Sinne etwa von Alban Bergs *Wozzeck*: ein Requiem auf die Menschheit – ohne Erlösungsmotiv. Doch die Verse von Karl Kraus, die eigenartig zwischen Satire und Predigt changieren, verlangen eher eine radikalisierte Offenbachsche Operette. Und dafür war nun Eisler unter den Schülern Schönbergs gerade der Geeignete. Er schreibt nicht für großes Orchester – und er hätte es damals vermutlich auch nicht getan, wenn er die Möglichkeiten dazu gehabt hätte -, sondern für ein Ensemble bestehend im wesentlichen aus Klarinetten, Trompeten, Posaune, Schlagzeug und Klavier; keine Streicher: der Weltuntergang als Kammermusik für Bläser; die Musik muß allerdings klingen wie eine durch Kriegseinwirkungen bereits halb in Auflösung geratene, gleichsam und buchstäblich gedämpfte Militärkapelle, zu der aushilfsweise das Klavier und der Kontrabaß (eventuell auch Flöte und Oboe) aus dem Offzierskasino abkommandiert werden. Damit ist bereits eine gewisse Distanz zum theologischen Raum des Stücks gesetzt, Verfremdung des Metaphysischen in Aussicht gestellt.

Doch im Unterschied zu einer Operettenästhetik, und sei sie noch so radikalisiert, schlägt die Verfremdung des Theologischen nicht mehr richtig in Spaß um: Die Musik der Kriegsberichterstatter ist eine in ruhigen Vierteln und wenigen Achteln dahinschreitende Melodie, kontrapunktisch und in freier Imitation von jeder der beiden Trompeten und Klarinetten sowie der Posaune gegeneinander gesetzt. Die Instrumente und ihre Imitationen stehen wohl für die Kriegsberichterstatter, die sich in ihrer Berichterstattung ebenfalls wechselseitig imitieren. Sie bringen die infame Gleichgültigkeit, die Trägheit des Herzens, und zugleich die Einmütigkeit zum Ausdruck, die Karl Kraus zur Sprache gebracht hat, indem er aus den Phrasen Figuren werden ließ - „Ich finde es gut, / hier stehen zu bleiben. / Ich habe

---

<sup>7</sup> Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, S.9

den Mut,/ die Schlacht zu beschreiben (...) Hier liegen die Helden, hier ist es bewegt, und wenn wir es melden, es Aufsehen erregt.“ (S.9)

Der folgende Militärmarsch ist für den Totenkopfhusaren und sein Gefolge geschrieben: „Schnedderereng, schederredeng!/ Die Luft hier ist mein Leibparfeng./ Wir sind die Totenkopfhusaren/ in unserm Handwerk wohlerfahren./ Wir haben ine schlanke Taille,/ ich lasse stürmen die Kanaille.“ (S.16) Der Text bietet sich vielleicht noch mehr als der von den Kriegsberichterstatern für eine musikalische Operettenparodie an. Abermals geht jedoch Eisler darüber hinaus: oder wenn man seinen Marsch unbedingt als Parodie verstehen will, so ist sie etwas eingedunkelt (also kein Kanonensong wie in der *Dreigroschenoper!*); kurz vor dem Ende läßt sie bei den Husaren den Totenkopf hervortreten: der d-moll-Dreiklang klingt sechs Mal dissonant mit seiner verminderten Form zusammen (a-d-f-b). Als heimlicher Trauerkondukt bewahrt diese Musik die sterbenden Soldaten der vorangegangenen Szene im Gedächtnis. Wie Kraus aber die banalen Reime der stupiden Militärs aneinanderschmiedet, so Eisler die Terzen von Klarinette und Trompete – während die Posaune mit Dämpfer dumpf den Gleichschritt markiert. Der Wechsel von kleiner Terz und leerer Quint am Ende, die d-moll-Harmonie, aber auch die Instrumentationsweise des ganzen Stücks lassen dabei von fern her – vielleicht mehr als alles andere von Eisler – an die militärischen, oder vielmehr antimilitärischen *Wunderhornlieder* von Gustav Mahler denken: *Revelge* und *Tambourg'sell*.

Es folgt der Auftritt von Nowotny von Eichensieg, dessen stumpfsinniger Text bereits die Form des Couplets vorgibt: „Ja aus Flak und Dag / und aus Rag und aus Kag / bezieh jeden Tag ich das Menschenpack (...) Dem gemeinen Mann / tu ich an, was ich kann. / Gott weiß es allein, was liegt daran. // Wer hier tachiniert, wird zurückinstradiert / und wird aufgehängt oder eingespirrt.// Denn hier ist mein Reich / Und mir ist alles gleich / und bevor einer stirbt, is er schon eine Leich.“ (S.18) Eisler hat diese Zeilen tatsächlich als Couplet vertont: freilich anders als man es von den Komponisten des Alt-Wiener Volkstheaters gewohnt ist – im Marschrhythmus und in Moll.

Bei den Hyänen schließlich wird das Groteske noch gesteigert: Trompete mit Flatterzunge, Posaune mit Dämpfer und Glissando beim ersten, piano gespielten und unheimlich klingenden Hyänenmusikstück; beim zweiten, wesentlich längeren, ein Dreivierteltakt – im Text findet sich die Regiebemerkung „Walzer der Hyänen um die Leichen“, es handelt sich um die Leichen der Soldaten, und von den Hyänen hört man „Wir trinken das Blut“. Eisler knüpft hier mit den Terzen in Triolenbewegung unmittelbar an den Militärmarsch an: ein Marsch wird gleichsam in Walzertakt versetzt. Hyänen marschieren auf drei Beinen. Wenn

Karl Kraus die Hyänen-Szene übergehen läßt in eine – im Vergleich dazu relativ realistische - Darstellung eines Balls, bei dem mehrere gelegentliche Mitarbeiter der Presse ein Gespräch führen, läßt Eisler einen dezidierten Walzer erklingen: den „Presseball-Walzer“. (Tanzten die Hyänen bereits im zweifachen Forte, so folgt nun ein dreifaches; übermäßige Dreiklänge auf den zweiten und dritten Taktschlag, die von Takt zu Takt um einen Halbton verschoben werden; penetrante ständig wiederholte Achtel mit Vorschlag in den Klarinetten, die das Geschwätz, das Geschnatter der Ballbesucher grell persiflieren; dazu eine ordinäre Melodie in der Posaune, die sich wie ein fettgefressener Ballbesucher am Tanzboden dahinwälzt.) Der Dreiviertel-Takt galt Eisler offenbar als Inbegriff der Verkommenheit (im Gegensatz zu seiner späteren Dreier-Takt-Musik, die er etwa für die Nestroy-Bühnenmusik am Neuen Theater in der Scala geschrieben hat). Was im Krausschen Text die Imitation des jüdischen Idioms, ist bei Eisler die Nachahmung Wienerischer Walzerseligkeit. Die antisemitische Einfärbung des Textes greift Eisler nicht auf - er hätte ja auch für den Herrn der Hyänen ein Couplet schreiben können, um diese Einfärbung analog zum militärischen Jargon Nowotnys von Eichensieg in Musik zu setzen. Eisler war dieses Moment des Krausschen Textes gleichgültig oder es hat ihn sogar abgestoßen.

Schließlich das letzte Stück, das zu Stein-, Aschen- und Funkenregen gespielt wird und die Konfrontation der „Stimmen von oben“ und der „Stimmen von unten“, also den Einbruch der metaphysischen Mächte begleitet. Der Komponist nimmt sich hier zurück, wie um ein Bedürfnis nach Illustration in Abrede zu stellen: das heißt, er nützt kaum die Gelegenheiten, die der Text bietet, um aufzutrupfen. Nichts soll die Deutlichkeit des gesprochenen Wortes trüben. Hier läßt sich an den Noten die Ehrfurcht ablesen, die Eisler der Sprache von Karl Kraus entgegengebracht hat.

Davon abgesehen: wie sollte die Musik den Weltuntergang illustrieren – selbst wenn nicht Wagner bereits alle Mittel dazu verbraucht hätte? Es ist eine Art Musik des Bilderverbots, die Eisler hier komponiert hat. Die Musik endet mit der „völligen Finsternis“: ein reiner a-moll-Akkord - Tacet. Im Text folgt jetzt erst jene große Anklagerede der „Stimme von oben“, die den Untergang mit guten Gründen legitimiert – jene Anklagerede, in der eine Zurücknahme der vorausgegangenen antisemitischen Anspielungen zu erkennen ist. Bei dieser ausgedehnten Rede schweigt die Musik ebenso wie bei dem unmittelbar anschließenden endgültigen Verlöschen des Planeten und dem Ende der Menschheit mit Meteorregen, Flammenlohe und Weltendonner. „Ruhe“ und „Großes Schweigen“ hat Karl Kraus in die Regiemerkungen geschrieben – und Eisler hat sich daran gehalten.

### III

„Vier kommunistische Agitatoren stehen vor einem Parteigericht (...). Sie haben in China kommunistische Propaganda getrieben und dabei ihren jüngsten Genossen erschießen müssen. Um nun dem Gericht die Notwendigkeit dieser Maßnahme der Erschießung eines Genossen zu beweisen, zeigen sie, wie sich der junge Genosse in den verschiedenen politischen Situationen verhalten hat. Sie zeigen, daß der junge Genosse gefühlsmäßig ein Revolutionär war, aber nicht genügend Disziplin hielt und zu wenig seinen Verstand sprechen ließ, so daß er, ohne es zu wollen, zu einer schweren Gefahr für die Bewegung wurde. Der Zweck des Lehrstücks ist also, politisch unrichtiges Verhalten zu zeigen und dadurch richtiges Verhalten zu lehren. Zur Diskussion soll durch diese Aufführung gestellt werden, ob eine solche Veranstaltung politischen Lehrwert hat.“

Bertolt Brecht, Programmheft zur Uraufführung der *Maßnahme*<sup>8</sup>

Eisler komponierte die Musik zur *Letzten Nacht*, unmittelbar bevor er begann, mit Bertolt Brecht zusammenzuarbeiten – unmittelbar vor der *Maßnahme*. Doch er hatte bereits vor der Kraus-Vertonung Erfahrungen mit Bühnenkompositionen sammeln können, und zwar im Rahmen der Arbeiterbewegung und des proletarischen Theaters. So hatte er etwa ein Jahr zuvor die Musik zu Walter Mehrings *Kaufmann von Berlin* komponiert, der unter der Regie von Erwin Piscator am Theater am Nollendorfplatz aufgeführt worden war - und mit dem übrigens die Aufführung der *Letzten Nacht* von den zeitgenössischen Rezensenten des öfteren verglichen wurde.

Was im *Kaufmann von Berlin* noch integriert worden ist<sup>9</sup>, scheint mit den Stücken von Kraus und Brecht wie zu einem Gegensatz fortentwickelt: in *Der letzten Nacht* wird die Macht von Militär, Adelsklasse, Kapital und Presse gezeigt, in der *Maßnahme* die Arbeiterpartei, die den Widerstand organisiert. In *Der letzten Nacht* ist der Widerstand ins Metaphysische gehoben und zu einer negativen Theologie gesteigert: Gott selbst – oder der Satiriker als Gott - ist die einzige Gegenmacht, die dem totalen Verblendungs- und Vernichtungszusammenhang des Krieges ein Ende macht. In der *Maßnahme* ist der Widerstand zur positiven Theologie geronnen, wird ein Ritual der Gewalt zelebriert, an dem die Welt wie an einem Opferkult genesen soll: der „junge Genosse“, der als Individuum, aus individuellen Motiven, gehandelt hat, wird aus eben diesem Grund von der Partei liquidiert. In der Umständlichkeit, mit der in

<sup>8</sup> Bertolt Brecht: *Die Maßnahme*. Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg. 4. Aufl. Frankfurt am Main 1982. S.237

<sup>9</sup> Bei Piscator und Mehring wurde auf drei Bühnenebenen gespielt: auf der unteren das Proletariat, das in Form von Chören und Liedern Konsequenzen aus der Handlung zog; auf der mittleren der Kapitalist Kaftan, eine zeitgemäße Adaption von Shakespeares Shylock-Figur; auf der oberen die reaktionären militaristischen Kräfte der Weimarer Republik.

der *Maßnahme* eine konkrete Situation konstruiert wird, die den Mord als notwendige Tat erzwingen soll, verrät sich das vorausgesetzte abstrakte Telos nur allzu deutlich: die Auslöschung des Individuums, das Opfer. Und in dem Rekurs auf die „Lehren der Klassiker“, in deren Namen das Opfer vollzogen wird, ist unschwer die Staatsräson zu erkennen, die der *Sozialismus in einem Lande* erfordert, und die sich den Marxismus als Legitimationsideologie gewählt hat.

An der *Maßnahme* aber besticht die Radikalität, mit der Brecht und Eisler politische Möglichkeiten spielerisch ins Extrem treiben und damit - jenseits taktischer Konzeptionen und politischer Propaganda - Klarheit herstellen über die Konsequenzen bestimmter Haltungen. Und es ist gerade das spielerische Element - das Moment der bewußten Distanzierung - das ihnen diese Aussicht eröffnet.<sup>10</sup>

Anders als in der *Letzten Nacht*, die auf satirische Identifizierung zielt, durchbricht Eislers Musik in der *Maßnahme* immer wieder den Marschrhythmus, die Symmetrie und das Gleichmaß im Metrischen wie im Harmonischen und Melodischen, um Distanz zu erzeugen zwischen dem Marschierenden und dem Gleichschritt, dem Singenden und der Melodie; ebenso löst das epische Theater Brechts die Identifikation von Rolle und Darsteller, Publikum und Dargestellten auf, stellt die Wiederekennung des Subjekts in Frage, es handelt sich um ein Oratorium, in dem die Rollen gewechselt werden; wo berichtet, nicht verkörpert wird. Ähnlich wie in der *Letzten Nacht* verweigert Eislers Musik in der *Maßnahme* Trost und Tragik - die Zuhörenden warten vergeblich auf das Erlösungsmotiv, den Genuß der Dur-Moll-Opposition oder den triumphalen Schlußakkord - und ermöglicht damit ein Nachdenken über ihre eigene Funktion. Eisler selbst hat diese Möglichkeit in seinen *Anmerkungen zur Maßnahme* realisiert: "Die Musik ... stellt einen Versuch dar, eine gesellschaftliche Umfunktionierung als heroischen Brauch zu konstituieren. Es ist denkbar, daß so etwas gefährlich ist, denn ohne Zweifel wirkt dadurch der Vorgang rituell, d.h. entfernt sich von seinem jeweiligen praktischen Zweck."<sup>11</sup>

Was der Musik ebenso wie dem Text der *Maßnahme* mangelt, ist der Ausdruck der Angst. Und darum entspringt der bewußt gesetzten Distanzierung immer wieder ein falsches, manchmal sogar widerwärtiges Pathos, das falsch und widerwärtig ist, weil es letztlich auf eine verschwiegene Identifikation mit dem Gewaltmonopol, als „Lehre der Klassiker“ oder Partei ausgegeben, vertraut, um die eigene Ohnmacht nicht zugeben zu müssen. Dieses Pathos

<sup>10</sup> Vgl. hierzu die ausführliche Analyse der *Maßnahme* in meinem Buch: *Mülltrennung. Beiträge zu Politik, Literatur und Musik*. Hamburg 1998. (konkret texte 16) S. 140-159.

<sup>11</sup> Hanns Eisler: *Anmerkungen zur Maßnahme*. In: H. E.: *Musik und Politik. Schriften 1924-1948*. Hg.v. Günter Mayer. 2. Aufl. *Gesammelte Werke*. Hg.v. Stephanie Eisler u. Manfred Grabs. Serie III. Bd. 1. Leipzig 1985. S.131f.

erzeugt bloß Gruseffekte: dem Publikum und den Darstellern soll es kalt über den Rücken laufen, wenn der junge Genosse ausgelöscht wird - eine seltsam infantile Schadenfreude, oder vielmehr eine Freude an der Angst der anderen, dürfte das Männertrio Eisler, Brecht und Dudow<sup>12</sup> bei der gemeinsamen Produktion richtiggehend angespornt haben.

Das Verschwinden der Angst aber zeigt an, wie weit sich die *Maßnahme* schon ins Ritual verwandelt hat. Und die Musik, die sich hier der Angst verweigert, bildet den äußersten Gegensatz zur Musik der *Letzten Nacht* – die vom Militärmarsch bis zum Presseballwalzer, von der Musik der Kriegsberichterstatter bis zum eigenen Verstummen – die Todesangst der sterbenden Soldaten zu instrumentieren sucht.

#### IV

In seinen Kommentaren zur Rezeption der *Letzten Nacht* attackierte Karl Kraus auch die Kommunisten, weil sie seine Hoffnungslosigkeit nicht ernst nahmen – und er reflektierte bereits den massenhaften stalinistischen Terror, als der Sozialismus in einem Lande und in wenigen Jahren nachzuholen versuchte, wofür die westlichen Industrieländer Jahrhunderte und gewiß nicht weniger Terror benötigten. Kraus versetzt sich satirisch parodierend in die Position der Kommunisten und sagt: „Wegen ihrer totalen Hoffnungslosigkeit ist die Sache, die jener [- also Karl Kraus! -] führt, ‚für uns nur von beschränktem Wert‘, wir haben doch andere Sorgen als den Zwangstod zu verfluchen, jetzt, wo wir uns doch selbst so was anschaffen wollen (...) wo wir doch vor der Möglichkeit stehen, statt der Front gleich die Hinterländer im Handumdrehn zu vergasen oder auf diesem Weg die bessere Gesellschaftsordnung zu verwirklichen.“<sup>13</sup>

Damit allerdings hat Karl Kraus nichts von dem zurückgenommen, was er 1920 dem Kommunismus gleichsam als Exekutive seiner Hoffnungslosigkeit zugestand: "(...) immerhin von Gnaden eines reineren ideellen Ursprungs, ein vertracktes Gegenmittel zum reineren ideellen Zweck - der Teufel hole seine Praxis, aber Gott erhalte ihn uns als konstante Drohung über den Häuptern jener, so da Güter besitzen und alle andern zu deren Bewahrung und mit dem Trost, daß das Leben der Güter höchstes nicht sei, an die Fronten des Hungers und der vaterländischen Ehre treiben möchten."<sup>14</sup>

So zeichnen sich bereits 1930 die Wege ab, die Kraus und Eisler trennen sollten: Wenige Jahre nach der Aufführung der *Letzten Nacht* stellte sich Kraus auf die Seite von Dollfuß,

<sup>12</sup> Im Unterschied zu den meisten anderen Stücken Brechts wird für die *Maßnahme* keine Frau als Mitarbeiterin genannt.

<sup>13</sup> *Die Fackel* Nr.834-837, S.54f.

dessen Regime er als das „kleinere Übel“ begriff. Und er sah nicht, daß dieses kleinere Übel - gewollt und ungewollt - das größere vorbereiten half.

Im Gegensatz dazu konnte das ‚kleinere Übel‘, dem sich Eisler mit der *Maßnahme* verschrieben hatte, das größte Übel verhindern: die Weltherrschaft des Nationalsozialismus. Nichts dümmer darum, als mit totalitarismustheoretischen Argumenten - mit der Gleichsetzung also von Kommunismus und Nationalsozialismus - für Eisler die Werbetrommel zu rühren, wie dies Larry Weinstein in seinem Eisler-Film tut. Das Problem jedoch, daß Eisler den Staatskommunismus als wirklichen Kommunismus, als Aufhebung des Übels verstand, datiert von der *Maßnahme* her, wo diese Identifikation eingeübt worden ist, und verschärfte sich seit den dreißiger Jahren mit den Moskauer Prozessen, dem Ausbau des GULag-Systems und in den vierziger Jahren mit dem Beginn antisemitischer Repression in der Sowjetunion und in den von ihr dominierten Staaten. Dabei geschieht nun in Eislers persönlichen Beziehungen etwas Seltsames. Fast wie in einem Ritual beschwört er selber immer wieder die Konstellation der *Maßnahme* herauf, um sie anders als im Lehrstück aufzulösen. Als der junge Kurt Blaukopf Mitte der dreißiger Jahre in seiner (unter dem Pseudonym Hans E. Wind publizierten) linksradikalen Schrift *Die Endkrise der bürgerlichen Musik und die Rolle Arnold Schönbergs* aus einem unveröffentlichten Manuskript Eislers zitierte, versuchte ihn Eisler (mit dem Rechtsanwalt von Karl Kraus!) zu klagen. Dem Anwalt Blaukopfs gelang es, dies mit dem Hinweis auf einen Formfehler zu verhindern: „Damals“, so berichtet Blaukopf selbst, „hat er [Eisler] mich ins Nebenzimmer gerufen und folgende entsetzlichen Worte gesagt: ‚Wenn wir jetzt in Moskau wären, würde man sie an die Wand stellen und erschießen.‘ Wörtlich. Ich habe mir das gemerkt. Und er fügte hinzu: ‚Aber da ich weiß, daß Sie nichts Böses tun wollten, biete ich Ihnen meine Hand an.“<sup>15</sup> Mußte hier Blaukopf sozusagen die Partie des jungen Genossen aus der *Maßnahme* übernehmen, sah sich wenig später im amerikanischen Exil Theodor W. Adorno in diese Rolle gedrängt: Eislers „neue Pose mir gegenüber“, so berichtet er, „ist die des alten wettererprobten, materialistischen Politikers, der den jungen, unerfahrenen Idealisten vor den Unbilden der Zeit väterlich protegirt und ihm die neuen Einsichten vermittelt, daß auch die Politik mit den Menschen so zu rechnen habe, wie sie einmal sind, und daß auch die Arbeiter keine Engel seien. Mit großer Ruhe habe ich mir seine armselige Verteidigung der Moskauer Prozesse angehört; mit heftigstem Ekel die Witze, die er über die Ermordung von Bucharin riß. Er gibt

---

<sup>14</sup> *Die Fackel* Nr.554-556, S.8

<sup>15</sup> Interview mit Kurt Blaukopf vom 1. 4. 1992 (von Gerhard Scheit und Wilhelm Svoboda); zit. n. Walter Pass/Gerhard Scheit/Wilhelm Svoboda: *Orpheus im Exil*. Wien 1995. S.66. Vgl. hierzu die etwas andere Darstellung in Blaukopfs jüngstem Buch: *Unterwegs zur Musiksoziologie. Auf der Suche nach Heimat und Standort*. Graz-Wien 1998 (Bibliothek sozialwissenschaftlicher Emigranten 4). S.17f.

vor, diesen in Moskau gekannt zu haben; aber Bucharins Gewissen sei schon damals so schlecht gewesen, daß er ihm, Eisler, nicht in die treuen Augen habe blicken können. Das habe ich nicht etwa erfunden.“<sup>16</sup>

So blieb Eisler im Grunde zeitlebens im Banne der *Maßnahme*. Aber zunehmend gelang es ihm, die Situation des „jungen Genossen“ sich zu vergegenwärtigen, ja in dessen Rolle sich förmlich einzufühlen: „Leben, ohne Angst zu haben“, lautet nicht zufällig das Wesen des Kommunismus in den *Ernsten Gesängen*<sup>17</sup>. Und wer den Gegensatz von *Maßnahme* und *Letzter Nacht* begriffen hat, wird vielleicht nicht mehr so sehr überrascht sein, daß Eisler aus dieser Perspektive sich wieder Karl Kraus zuwendet: das Gedicht *Flieder* aus den *Worten in Versen* von Kraus, das Eisler unter dem Titel *Printemps allemand* 1956 vertont, bezieht er in einer Widmung ausdrücklich auf den XX. Parteitag der KPdSU und auf die Enthüllungen über die Verbrechen des Stalinismus - *Printemps allemand oder anlässlich des XX. Parteitags*: „Was hat die Welt aus uns gemacht! Ich dreh mich um: da blüht der Flieder.“<sup>18</sup> Und nicht genug der Anspielungen: Auf der Rückseite dieser Kompositionsskizze findet sich der Kontrapunkt zum *Einheitsfrontlied* notiert<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Theodor W. Adorno/Walter Benjamin: *Briefwechsel 1928-1940*. Hg. v. Henri Lonitz. Frankfurt am Main 1994 S.328f.

<sup>17</sup> „Wird sich nun der Traum erfüllen / Derer, die ihr Leben gaben / Für das kaum erträumte Glück: / Leben, ohne Angst zu haben.“ – heißt es im 5. Gesang mit dem Titel *XX. Parteitag*, den Eisler nach einem Gedicht von Helmut Richter (publiziert in der Zeitschrift *Neue Deutsche Literatur* 1962/6) geschrieben hat, das nicht nur im Titel - *Erwartung. Eine Frau zum XXII. Parteitag* - anders lautet: „Dir erfüllen sich die Träume / jener, die ihr Leben gaben / für das unerlebte Glück: Lieben – ohne Angst zu haben.“

<sup>18</sup> Hanns Eisler: *Printemps allemand*. In: H. E: *Gesammelte Werke*. Hg. v. Stephanie Eisler u. Manfred Grabs. Serie I (Vokalmusik) Bd.16, S.187

<sup>19</sup> Vgl. den Kommentar ebd. S.257