

Maria Kuberg

# Enden des wissenschaftlichen Zeitalters

Eine Hermeneutik des Einverständnisses in Brechts  
Lehrstücktheorie und Heiner Müllers *Mausier*

## 1 Das Lehrstück als Theater des wissenschaftlichen Zeitalters

In einem im Westdeutschen Rundfunk am 11. Januar 1929 ausgestrahlten Radiogespräch zwischen dem Intendanten des Senders, Ernst Hardt, dem Journalisten und Dramaturgen Herbert Jhering, dem Soziologen Fritz Sternberg und dem Schriftsteller Bertolt Brecht verwendet letzterer zum ersten Mal den Ausdruck vom „wissenschaftlichen Zeitalter“. Vom „Theater des wissenschaftlichen Zeitalters“<sup>1</sup> ist hier noch nicht die Rede, wohl aber vom „Publikum des wissenschaftlichen Zeitalters“, welches sich, so Brecht, dadurch auszeichne, dass es eine „kühle, forschende, interessierte Haltung“ an den Tag lege (GBA 21, 273), sich also gewissermaßen wissenschaftlich gegenüber dem Gezeigten verhalte. Einem solchen Publikum gegenüber haben die Schauspieler, wie der Autor kurze Zeit später an anderer Stelle erläutert, ihrerseits eine bestimmte Haltung einzunehmen, nämlich „[i]hr Wissen zeigend“, genauer: das Wissen „[d]er menschlichen Beziehungen. Der menschlichen Haltungen. Der menschlichen Kräfte“ (GBA 21, 279). Brecht schwebt also Anfang 1929 eine Kunst vor, die gewisse Allianzen mit der Wissenschaft und mit dem Wissen eingeht, und zwar insbesondere mit der Soziologie als derjenigen Disziplin, die das Wissen um die menschlichen Beziehungen hervorbringt. Die Soziologie sei geeignet, das Drama als Gattung zu „liquidieren“ (GBA 21, 270), indem sie es, wie Sternberg Brecht im Radiogespräch ergänzt, historisiere (vgl. GBA 21, 271). Mit den Mitteln der Aufklärung bekämpfe sie die Darstellung von individuellen Schicksalen als einen Aberglauben, um stattdessen das epische Theater als zeitgemäße Form der Lehre und Unterhaltung einzusetzen, in dem nicht mehr der Einzelne, sondern das Kollektiv zu sehen sei (vgl. GBA 21, 273).

---

<sup>1</sup> In dieser Form wird Brecht den Ausdruck erst 1948 im „Kleinen Organon“ gebrauchen, vgl. Bertolt Brecht: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Bd. 23: *Schriften 3*. Hg. von Werner Hecht, Jan Knopf u. a. Berlin, Weimar, Frankfurt/Main 1988, S. 65–97, hier: S 66. Nachweise aus dieser Ausgabe folgend im Text unter der Angabe der Sigle GBA sowie der jeweiligen Bandnummer.

Unbeantwortet lässt Brecht die Frage, wie sich eine Kunstform, die grundsätzlich hermeneutischen Prozessen unterworfen ist, noch lesen lässt, wenn sie die Sprache des Rationalen und der positivistischen Wissenschaft spricht. Ist ein Theater des wissenschaftlichen Zeitalters überhaupt *zu verstehen* und deutend auslegbar oder präsentiert es einfach verifizierbares Wissen und kann so allenfalls noch ‚zur Kenntnis genommen‘, in den je eigenen Wissensbestand der Leser\*innen und Zuschauer\*innen aufgenommen werden?<sup>2</sup>

Wenn im Folgenden vorgeschlagen wird, nicht nur das epische Theater, sondern insbesondere die zur Zeit des Radiogesprächs zuerst entstehenden Lehrstücke in den Kontext eines solchen Theaters des wissenschaftlichen Zeitalters zu stellen, so freilich unter dem Vorbehalt, dass diese, wie im Folgenden erläutert wird, eine gegenüber dem im Radiogespräch skizzierten Theater völlig andere Haltung sowohl der Zuschauenden wie auch der Spielenden erfordern. Gleichwohl, so die These, lassen sich die Lehrstücke doch als Versuche (im doppelten Sinne) eines Theaters des wissenschaftlichen Zeitalters lesen, an denen allerdings das Verhältnis von positivierbarem Wissen und hermeneutisch auszulegendem Verstehen zum Problem wird. Heiner Müllers Auseinandersetzungen mit dem Lehrstück, insbesondere in *Mauser* (1970), können, wie ich im Verlauf dieses Beitrags ausführen möchte, vor diesem Hintergrund als kritische Suche nach und schließlich ein Scheitern der Möglichkeit eines solchen Theaters des wissenschaftlichen Zeitalters in der DDR der 1960er und 1970er Jahre gelesen werden. Bevor ich zu Müller komme, seien hier aber erst einige Überlegungen zu Brechts Lehrstücktheorie, zu dem politischen Problem der *Maßnahme*, und schließlich zu der Dialektik des Einverständnisses angestellt, die Brecht in den Lehrstücken entwirft.

---

<sup>2</sup> In der Erkenntnistheorie ist das Verhältnis von Wissen und Verstehen umstritten. John Greco: Episteme. Knowledge and Understanding. In: *Virtues and Their Vices*. Hg. von Kevin Timpe, Craig A. Boyd. Oxford 2014, S. 285–302, oder Paulina Sliwa: Understanding and Knowing. In: *Proceedings of the Aristotelian Society* 115.1 (2015), S. 57–74, fassen Verstehen als Form des Wissens auf. Demgegenüber heben etwa Jonathan L. Kvanvig: *The Value of Knowledge and the Pursuit of Understanding*. Cambridge 2003, und Duncan Pritchard: *Knowing, Understanding and Epistemic Value*. In: *Royal Institute of Philosophy Supplement* 64 (2009), S. 19–43, den epistemischen Wert des Verstehens gegenüber dem Wissen hervor. Vgl. zusammenfassend und erläuternd zu dieser Debatte Christoph Baumberger: *Wissen, Verstehen und Weisheit*. In: *Handbuch Erkenntnistheorie*. Hg. von Martin Grajner, Guido Melchior. Stuttgart 2019, S. 110–115. Im vorliegenden Text wird von einem an Dilthey anschließenden hermeneutischen Verstehensbegriff ausgegangen, der Verstehen als tendenziell unabschließbaren Prozess der Auslegung fasst und der dem Wissen als der Kenntnis verifizierbarer Fakten gegenübergestellt wird. Vgl. dazu Tom Kindt, Tillmann Köppe: *Verstehen*. In: *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. von Roland Borgards u. a. Stuttgart, Weimar 2013, S. 260–264.

Ein genaueres Verständnis der Lehrstücktheorie konnte sich im Grunde erst ab 1972, mit der Publikation von Reiner Steinwegs Dissertation *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*<sup>3</sup> entwickeln. Steinwegs Verdienst ist es, die vereinzelt für Programmhefte, in Notizen und Briefen verfassten Äußerungen Brechts und seiner Mitarbeiter\*innen zu den Lehrstücken zusammengetragen und so eine, wenn auch von Brecht nicht ausgearbeitete, Theorie des Lehrstücks sichtbar gemacht zu haben. Nach dieser Theorie dient das Lehrstück gerade nicht der Belehrung des Publikums, sondern setzt ein sozusagen ‚wissenschaftliches‘ Verhältnis von Akteuren und Publikum voraus.<sup>4</sup> Eine der ersten expliziten Äußerungen Brechts in diesem Kontext, betreffend das *Badener Lehrstück vom Einverständnis*, hebt die Kollektivität der Arbeit und das besondere Verhältnis des Stücks zum Publikum hervor:

Das ‚Lehrstück‘, gegeben durch einige Theorien musikalischer, dramatischer und politischer Art, die auf eine kollektive Kunstübung hinzielen, ist zur Selbstverständigung der Autoren und derjenigen, die sich dabei tätig beteiligen, gemacht und nicht dazu, irgendwelchen Leuten ein Erlebnis zu sein. Es ist nicht einmal ganz fertig gemacht. Das Publikum würde also, sofern es nicht bei dem Experiment mithilft, nicht die Rolle des Empfangenden, sondern eines schlicht Anwesenden spielen.<sup>5</sup>

---

3 Reiner Steinweg: *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*, Stuttgart 1972. Steinwegs Bemühungen um eine Rehabilitation des Lehrstücks fingen mit seiner 1969 eingereichten Dissertation erst an. Weitergeführt wurden sie in Artikeln für die *alternative*, einer kritischen Ausgabe der *Maßnahme*, vor allem aber an einer zwei Wochenenden umfassenden Tagung zum Lehrstück, in der nicht zuletzt die Frage der künstlerischen und pädagogischen Umsetzungsmöglichkeiten der Lehrstücke diskutiert wurde und aus der zwei grundlegende Sammelbände hervorgegangen sind: Reiner Steinweg (Hg.): *Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen*. Frankfurt/Main 1976, sowie Reiner Steinweg (Hg.): *Auf Anregung Bertolt Brechts: Lehrstücke mit Schülern, Arbeitern, Theaterleuten*. Frankfurt/Main 1978. Steinwegs eigenes Verständnis des Lehrstücks – er plädierte für die Integration von Lehrstücken in den Schulunterricht, eine Praxis, die in der Folge seiner Bemühungen auch rege umgesetzt wurde – übersieht dabei das hier untersuchte Dilemma des Verstehens, das das Lehrstück auch vorführt.

4 Zur Verwendung und Entwicklung des „Lehrstück“-Begriffs in Brechts Arbeit und darüber hinaus vgl. Klaus-Dieter Krabiel: *Brechts Lehrstücke. Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps*, Stuttgart, Weimar 1993, S. 95–98, sowie Klaus-Dieter Krabiel: *Die Lehrstücke*. In: *Brecht-Handbuch in fünf Bänden*. Bd. 1: *Die Stücke*. Hg. von Jan Knopf. Stuttgart, Weimar 2001, S. 28–39, hier: S. 28.

5 Bertolt Brecht: *Zum ‚Lehrstück‘*. In: *Brechts Modelle der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen*. Hg. von Reiner Steinweg. Frankfurt/Main 1976, S. 32. Die Äußerungen Brechts zum Lehrstück zitiere ich nicht nach der GBA, sondern nach Steinwegs Suhrkamp-Band.

Gegenüber dem kühl-forschenden Interesse des im Radiointerview imaginierten Publikums ist die gewünschte Zuschauerhaltung hier noch weiter zurückgenommen. Weniger noch als das epische Schaustück richtet sich das Lehrstück an ein mitfühlendes, „empfangendes“ Publikum und ist insofern auch nicht „Theater“, wenn letzteres als Ort der ‚theoria‘ im Sinne einer verinnerlichenden Anschauung begriffen wird. Die „Lehre“ des Lehrstücks vermittelt sich nicht in der Anschauung, sondern in der Praxis der Beteiligung; sie vermittelt sich also nicht einem Publikum, sondern den Akteuren selbst, es ist, könnte man sagen, ein Lernstück mehr als ein Lehrstück, wie denn auch Brecht vorschlägt, den Begriff mit „learning-play“ ins Englische zu übersetzen.<sup>6</sup> Freilich können die Zuschauer in von Brecht nicht genauer ausgeführter Weise selbst zu Akteuren werden, „mithelfen“.<sup>7</sup> Gegenüber dem epischen Schaustück, das als „Theater des wissenschaftlichen Zeitalters“ gewissermaßen einem wissenschaftlichen Vortrag vor Fachpublikum zu ähneln hat, hat das Lehrstück den Charakter eines Experiments, insofern es der „Selbstverständigung der Autoren und derjenigen, die sich dabei tätig beteiligen“ dient. Die Lehre, die es im Namen trägt, vermittelt es nicht einfach, sondern es bringt eine bestimmte Form der Erkenntnis überhaupt erst hervor, und zwar auf experimentelle Weise. Experiment ist das Lehrstück ganz im Sinne eines in der Neuzeit entwickelten Wissenschaftsverständnisses, nach dem das Experiment dazu dient, „Erkenntnis in der und über die Natur aus indirekten, künstlich inszenierten Erfahrungen zu gewinnen und das Spekulative gewissermaßen als theoretisches Korrelat dieser Erfahrungen zu inthronisieren.“<sup>8</sup> Die dem Experiment eigene „Doppelung von ‚Erfahrung‘ und ‚Versuch‘“, die sowohl „theoretische Aussagen über und (technisch-praktisches) Eingreifen in die Na-

---

**6** Vgl. Bertolt Brecht: [Das deutsche Theater der Zwanziger Jahre]. In: Brechts Modelle der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen. Hg. von Reiner Steinweg. Frankfurt/Main 1976, S. 148–151, hier: 150.

**7** Diese Tendenz zur Überwindung der Grenze zwischen Spielenden und Schauenden bemerkt Walter Benjamin auch für das epische Theater, dessen Projekt er als die „Verschüttung der Orchestra“ bezeichnet, als die Überbrückung des „Abgrund[s], der die Spieler vom Publikum wie die Toten von den Lebendigen scheidet“. Walter Benjamin: Was ist das epische Theater? ◁ Eine Studie zu Brecht. In: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Bd. 2.2: Aufsätze, Essays, Vorträge. Hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/Main 2014, S. 519–531, hier: S. 519. An die Ko-Präsenz von Akteuren und Publikum wird das Theater seit den 1960er Jahren wieder anschließen, sie wird zu einem wesentlichen Merkmal der „Ästhetik des Performativen“. Vgl. Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen. Frankfurt/Main 2004.

**8** Roland Jost: Experiment und Fragment. Brechts DIE MASSNAHME im Kontext der literarischen Moderne. In: MASSNEHMEN. Bertolt Brecht/Hanns Eislers Lehrstück DIE MASSNAHME. Kontroverse, Perspektive, Praxis. Hg. von Inge Gellert, Gerd Koch, Florian Vaßen. Berlin 1998, S. 72–82, hier: S. 75.

tur“<sup>9</sup> erlaubt, erweist sich dabei, wie Roland Jost zeigt, in den Lehrstücken als „disparat-spannungsvolle“.<sup>10</sup> Ob das im Lehrstück durchgeführte Experiment die ihm zugrundeliegende Hypothese bestätigt oder ihr widerspricht, ist so klar nicht, wie es die Rezeption der Lehrstücke bis in die 1970er Jahre hinein annahm.

## 2 Unverständnis. Politische Konflikte mit der *Maßnahme*

Vor der Veröffentlichung von Steinwegs Arbeiten war die Rezeption der Lehrstücke eher zurückhaltend verlaufen. Ende der 1960er Jahre hielt man die Zeit um 1929–1930, in der Brecht an seinen Lehrstücken im engeren Sinne arbeitete, also am *Badener Lehrstück vom Einverständnis* (1929), am *Flug der Lindberghs* (1929), an *Der Jasager/Der Neinsager* (1930), an der *Maßnahme* (1930), an *Die Ausnahme und die Regel* (1930–32) sowie, etwas später, an *Die Horatier und die Kuriatier* (1935), für eine Übergangsphase in Brechts Schaffen, die nach der Augsburger expressionistischen Zeit die großen Arbeiten Brechts allenfalls vorbereite.<sup>11</sup> Insbesondere die *Maßnahme* stieß auf Ablehnung. Das Stück war von der Festspielleitung der „Neuen Musik Berlin 1930“, wo es ursprünglich uraufgeführt werden sollte, wahrscheinlich wegen politischer Bedenken abgelehnt worden.<sup>12</sup> Ob die Festspielleitung einen Zusammenhang mit dem 1930 noch kaum zu seinem ganzen Schrecken angewachsenen Stalinismus hergestellt hatte, ist nicht bekannt. Auf Sympathien mit der stalinistischen Politik schloss aus der *Maßnahme*-Lektüre jedenfalls nach dem Krieg das Committee of Un-American Activities, das Brecht und Eisler im September 1947 verhörte.<sup>13</sup> Als „transfiguration and beatification of the Stalinist Party“<sup>14</sup> hatte 1948 auch Hanns Eislers Schwester, die einstige KPDÖ-Mitbegründerin und nur knapp der in den Moskauer Prozessen über sie verhängten Todesstrafe in die USA entkommene Ruth Fischer, die *Maß-*

<sup>9</sup> Jost: Experiment und Fragment, S. 75.

<sup>10</sup> Jost: Experiment und Fragment, S. 78.

<sup>11</sup> Vgl. etwa in der westlichen Forschung Martin Esslin: Brecht. Das Paradox des politischen Dichters. Frankfurt/Main 1962, S. 202f. Für die DDR-Forschung exemplarisch: Werner Hecht, Hans-Joachim Bunge, Käthe Rüllicke-Weiler: Bertolt Brecht. Sein Leben und Werk. Berlin 1971, S. 84.

<sup>12</sup> S. dazu die Antwort Brechts/Eislers auf die Ablehnung GBA 24, S. 97f.

<sup>13</sup> Die Verhöre sind ausschnittsweise und vom Herausgeber übersetzt abgedruckt in: Reiner Steinweg (Hg.): Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen. Frankfurt/Main 1976, S. 182–186.

<sup>14</sup> Ruth Fischer: Stalin and German Communism. A Study in the Origins of the State Party. Cambridge 1948, S. 624.

nahme angeklagt. Und auch in der bundesdeutschen Literaturwissenschaft wurde das Stück als Apologie des Stalinismus rezipiert, als Ausdruck der Sehnsucht des Individualisten Brecht nach der „sinnlose[n] Autorität“ des Kommunismus,<sup>15</sup> als Perversion der Tragödie, in der die „grausam tödliche Funktion der olympischen Götter“ vom Politbüro übernommen werde.<sup>16</sup> In der DDR kritisierte man, etwas vorsichtiger, eine „abstrakte[ ], undialektische[ ] Auffassung von Freiheit und Notwendigkeit, von Individuum und Gesellschaft“<sup>17</sup>, befand die in der *Maßnahme* dargestellte Welt für „fetischisiert, unbeweglich und unmenschlich“<sup>18</sup> und erklärte sich diesen Fehlgriff des Autors mit zur Entstehungszeit der Lehrstücke noch unzureichenden Verbindungen Brechts „zur revolutionären Praxis“ der Arbeiter.<sup>19</sup> Der Mitarbeiter des Bertolt-Brecht-Archivs Günter Glaeser, der in der *alternative* alle Lehrstück-Aufführungen in BRD und DDR bis 1970 auflistet, vermerkt für die BRD immerhin fünf Schüler- und Studenteninszenierungen der *Maßnahme*, für die DDR keine einzige.<sup>20</sup> Das ist einerseits nicht weiter verwunderlich, da Brecht selbst nach 1945 das Aufführen des Stücks untersagt hatte,<sup>21</sup> zeigt aber darüber hinaus eine Verlegenheit im Umgang mit dem politisch unliebsamen Text an. Das Problem dieses Textes, wie Hannah Arendt es auf den Punkt bringt, ist, dass diejenigen, „die damals schon innerhalb und außerhalb der Partei erbitterte Gegner Stalins waren, [...] natürlich außer sich darüber [waren], daß Brecht ein Stück zur Verteidigung Moskaus geschrieben hatte, während die Stalinisten wiederum alles Interesse daran hatten, zu bestreiten, daß dies ‚Machwerk‘ irgend etwas mit den russischen Realitäten zu tun habe.“<sup>22</sup> Dass, wie

---

15 Esslin: Brecht, S. 221.

16 Benno von Wiese: Der Dramatiker Bertolt Brecht. In: Benno von Wiese: Zwischen Utopie und Wirklichkeit. Studien zur deutschen Literatur. Düsseldorf 1963, S. 254–275, hier: S. 261.

17 Werner Mittenzwei: Bertolt Brecht. Von der „Maßnahme“ zu „Leben des Galilei“. Berlin, Weimar <sup>3</sup>1973, S. 59

18 Mittenzwei: Brecht, S. 60.

19 Hecht, Bunge, Rüllicke-Weiler: Bertolt Brecht, S. 83 f.

20 Günter Glaeser: Lehrstück-Aufführungen. In: *alternative* 16.91 (1973), S. 208–211, hier: S. 210.

21 Das Verbot erfolgte zunächst an Paul Patera in Uppsala. S. Bertolt Brecht: [Aufführungsverbot für „Die Maßnahme“]. In: Brechts Modelle der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen. Hg. von Reiner Steinweg. Frankfurt/Main 1976, S. 197. Vgl. dazu auch Elisabeth Hauptmann: [Zur Entstehung, Textwiedergabe und Aufführungsverbot der „Maßnahme“]. In: Brechts Modelle der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen. Hg. von Reiner Steinweg. Frankfurt/Main 1976, S. 219. Vgl. zur Aufführungsproblematik der *Maßnahme* Klaus-Dieter Krabiel: Die Maßnahme. In: Brecht-Handbuch in fünf Bänden. Bd. 1: Stücke. Hg. von Jan Knopf. Stuttgart, Weimar 2001, S. 253–266, hier: S. 263 f.

22 Hannah Arendt: Bertolt Brecht. In: Hannah Arendt: Benjamin, Brecht. Zwei Essays. München 1971, S. 63–107, hier: S. 98. Arendt hält die „Maßnahme“ zwar für moralisch problematisch, aber nicht für das eigentliche Vergehen Brechts, das sie vielmehr in der Verkennung des Nationalso-

Joachim Fiebach herausstellt, gerade die wissenschaftliche Herangehensweise des Texts, „[d]ie Dramaturgie des insistierenden öffentlichen Hinterfragens, das ständige Bezweifeln [...], wenn man will, geradezu antistalinistisch“<sup>23</sup> ist, und zwar insofern, als sie immer auch eine andere Lösung für möglich erscheinen lässt und die gewählte Lösung, das Opfer des Jungen Genossen, zur Debatte stellt, gerade, indem sie sie in ihrer ganzen Grausamkeit durchexerziert, wird in der Rezeption kaum beachtet.

Mit Reiner Steinwegs Arbeit zum Lehrstück, die 1972 erstmals das Material Brechts und seiner Mitarbeiter\*innen zu den Lehrstücken versammelte und offenlegte, dass die Lehre der Lehrstücke nicht den Zuschauern, sondern den Spielenden gelte<sup>24</sup>, ändert sich in ganz Deutschland die wissenschaftliche und künstlerische Auseinandersetzung mit den Lehrstücken. An der Berliner Volksbühne wird etwa ein Seminar mit Arbeiter\*innen Berliner Betriebe zu *Die Ausnahme und die Regel* durchgeführt, Ostberliner Schüler\*innen spielen *Die Horatier und die Kuriatier*.<sup>25</sup> Die *Maßnahme* allerdings bleibt vor allem in der DDR weiterhin außen vor, wohl auch, weil das nach wie vor als Rechtfertigung des Stalinismus gelesene Stück hier weit größere Schwierigkeiten bereitet als in der BRD. Öffentlich bleibt die übliche Begründung für das Ausbleiben von *Maßnahme*-Inszenierungen Brechts Aufführungsverbot, dass die Erben erst 1997 aufheben werden. Zaghafte Versuche ostdeutscher Brechtforscher\*innen in den 1980er Jahren, das Stück zu rehabilitieren, bleiben ohne Konsequenzen.<sup>26</sup>

---

zialismus als einen einfachen Klassenkonflikt sieht, mithin in der mangelnden Anerkennung der Unermesslichkeit der Gräueltaten des Holocaust. Vgl. Hannah Arendt: Bertolt Brecht. 1898–1956. In: *Men in Dark Times*. New York 1968, S. 207–249.

**23** Joachim Fiebach: DIE MASSNAHME – Lesarten in sich verändernden historischen Kontexten. In: MASSNEHMEN. Bertolt Brecht/Hanns Eislers Lehrstück DIE MASSNAHME. Kontroverse, Perspektive, Praxis. Hg. von Inge Gellert, Gerd Koch, Florian Vaßen. Berlin 1998, S. 62–71, hier: S. 64.

**24** Steinweg nennt das die „Basisregel“ des Lehrstücks. Steinweg: Das Lehrstück, S. 87.

**25** Vgl. Joachim Lucchesi, Ursula Schneider (Hg.): Lehrstücke in der Praxis. Zwei Versuche mit Bertolt Brechts *Die Ausnahme und die Regel*, *Die Horatier* und *die Kuriatier*. Arbeitsheft 31. Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik. Berlin 1979, sowie Elke Tasche: Das Seminar „Die Ausnahme und die Regel“ mit Partnerbetrieben der Volksbühne (Berlin DDR). In: Auf Anregung Bertolt Brechts: Lehrstücke mit Schülern, Arbeitern, Theaterleuten. Hg. von Reiner Steinweg. Frankfurt/Main 1978, S. 233–259.

**26** Auf den Brecht-Tagen 1983 versucht Jürgen Schebera, Einwände gegen das Stück zu entkräften. In der anschließenden Diskussion der Tagungsteilnehmer äußert sich Wolfgang Heise skeptisch gegenüber einer Neuaufführung, während andere Diskutant\*innen vorsichtig für eine Wiederaufnahme der Debatte um das Lehrstück plädieren. Jürgen Schebera: „Die Maßnahme“ – „Geschmeidigkeitsübung für gute Dialektiker“? In: Brecht 83. Brecht und Marxismus. Dokumentation. Hg. von Brecht-Zentrum der DDR. Berlin 1983, S. 91–100 (die Diskussion ist auf den anschließenden Seiten 103–125 abgedruckt). Auf den Brecht-Tagen 1985 beschreibt Hartung die



### 3 Einverstanden? Hermeneutische Konflikte in der *Maßnahme*

Wenn das epische Schaustück einem wissenschaftlichen Vortrag vor Fachpublikum ähnelt, bei dem die Vortragenden vor kühl-forschenden Interessierten ihr Wissen zeigen, so dient das Lehrstück der experimentellen „Selbstverständigung der Autoren und derjenigen, die sich dabei tätig beteiligen“<sup>27</sup>, und insofern vermittelt es nicht nur eine Lehre, sondern es bringt eine bestimmte Form der Erkenntnis überhaupt erst hervor. Die Lehrstücke haben gewissermaßen zwei Seiten, eine, in der eine Lehre vermittelt wird und eine, in der eine Erkenntnis hervorgebracht wird. Diese Ambivalenz in der Form haben Hans-Thies Lehmann und Helmut Lethen als „doppelte Antithetik“<sup>28</sup> bezeichnet. Lehmann/Lethen unterscheiden zwei Ebenen, auf denen das Lehrstück operiert: eine Ebene der dialektischen Widersprüchlichkeit und eine zweite Ebene, auf der „*nicht falsche Gedanken, sondern das Denken in Frage gestellt*“ wird, „*nicht eine These, sondern das Thetische, nicht eine gedankliche Ordnung, sondern die Ordnung des Gedankens*“.<sup>29</sup> Die erste Ebene stellt richtiges und falsches Handeln einander gegenüber; sie zeigt, welche „menschlichen Haltungen und Kräfte“ zu rationalen „menschlichen Beziehungen“ führen, und vermittelt insofern ein verifizierbares Wissen von ebendiesen menschlichen Haltungen, Kräften und Beziehungen. Sie führt einen Konflikt vor und zeigt seine Lösung. Auf der zweiten Ebene bleibt der Konflikt unlösbar, denn hier ist er „nicht einer *im* Begriff, sondern *zwischen* Begriff und dem, was dieser nicht erreicht.“<sup>30</sup>

Dieser Konflikt zwischen Begriff und Unbegreifbarem findet bei Brecht seinen Ausdruck in der Konstruktion des Einverständnisses. Die Lehrstücke führen das falsche Verhalten einer Figur vor, dessen fatale Konsequenzen für das Kollektiv nach rational-logischen Überlegungen nur durch den Tod dieser Figur verhindert

---

*Maßnahme* positiv als den Moment des Übergangs Brechts zum Kommunismus dezidiert leninistischer Prägung. Günter Hartung: Leninismus und Lehrstück. Brechts „Maßnahme“ im politischen und ästhetischen Kontext. In: Brecht 85. Zur Ästhetik Brechts. Fortsetzung eines Gesprächs über Brecht und Marxismus. Dokumentation. Hg. von Brecht-Zentrum der DDR. Berlin 1986, S. 126–143.

<sup>27</sup> Bertolt Brecht: Zum ‚Lehrstück‘. In: Brechts Modelle der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen. Hg. von Reiner Steinweg. Frankfurt/Main 1976, S. 32.

<sup>28</sup> Hans-Thies Lehmann, Helmut Lethen: Ein Vorschlag zur Güte. [Zur doppelten Polarität des Lehrstücks] In: Auf Anregung Bertolt Brechts: Lehrstücke mit Schülern, Arbeitern, Theaterleuten. Hg. von Reiner Steinweg. Frankfurt/Main 1978, S. 302–318, hier: S. 306 (Herv. i. Orig.).

<sup>29</sup> Lehmann, Lethen: Ein Vorschlag, S. 306.

<sup>30</sup> Lehmann, Lethen: Ein Vorschlag, S. 307.



werden können. Die Figur selbst soll, auf einer anderen Ebene als die Spieler des Lehrstücks, diese rational-logische Lehre (Ebene 1 bei Lehmann und Lethen) begreifen und muss daher zu ihrem Tod ihr Einverständnis geben. In der *Maßnahme* wird die Figur des Jungen Genossen, der gemeinsam mit vier Agitatoren nach China gesandt wurde, um dort kommunistische Propaganda zu betreiben, von einem falschen, weil impulsiv-gefühlsmäßigen, zu einem richtigen, weil rationalen Einverständnis mit den Zielen des revolutionären Kollektivs geführt. Weil der Junge Genosse einsehen muss, dass sein impulsiver Humanismus die Ziele und das Leben der Gruppe gefährden, fällt das letztere, richtige Einverständnis in der Konstruktion der Handlung in eins mit dem Einverständnis mit seinem eigenen Tod. Das geforderte Einverständnis ist sicherlich, wie Milena Massalongo erläutert, ein Einverständnis damit, das menschliche Leben – auch das eigene – nicht als Wert für sich zu nehmen, sondern nach Kriterien der Brauchbarkeit für die revolutionäre Sache zu bewerten. „Einverstanden mit seiner Nutzbarkeit zu sein, heißt praktisch, damit einverstanden zu sein, daß die Frage nach dem Wesen unvollkommen ist und durch die Frage nach der Wirkung ergänzt werden muß. Was im Moment nicht nützlich ist, ist schädlich.“<sup>31</sup> Über diesen zweckethischen Aspekt hinaus aber offenbart die Monstrosität der Forderung eines solchen Einverständnisses den unlösbaren Konflikt der zweiten Ebene. Im Sträuben gegen den eigenen Tod, der doch im dialektischen Prozess als das rational Richtige erkannt worden ist, setzt die Figur ihren Körper gegen das rationale Begreifen, die „biologische[] Grenze‘ gegen den Begriff“,<sup>32</sup> „denn“, wie der Junge Genosse erklärt: „der Mensch, der lebendige, brüllt, und sein Elend zerreißt alle Dämme der Lehre.“ (GBA 3, 92) Im Einverständnis wird einerseits die ‚biologische Grenze‘ überschritten, das „radikal ,asoziale[]‘ Moment im Subjekt überwunden, das alle Gesellschaftlichkeit, auch die proletarische, als Untergang, Zwang, Disziplin, Unterwerfung des Körpers und des Gefühls unter ein ihm fremdes Gesetz erfährt“.<sup>33</sup> Dennoch bleibt zugleich noch und gerade im Einverständnis selbst die Widerständigkeit, das Asoziale des Subjekts erhalten. Im Einverständnis erhält sich das Subjekt im Moment seiner Auslöschung. Indem das Subjekt sich mit seinem Tod zum Wohle des Kollektivs einverstanden erklärt, reintegriert es sich im Tod in das Kollektiv. Zugleich aber eignet es sich die Lehre des Kollektivs an, unterschreibt es sie mit seiner notwendig individuellen Zustimmung zur Auslöschung seiner Individualität – und bestätigt damit zuletzt seine Individualität, die

---

31 Milena Massalongo: Für eine andere Darstellung des Opfers. In: Die Lücke im System. Philoktet. Heiner Müller Werkbuch. Hg. von Wolfgang Storch, Klaudia Ruschkowski. Berlin 2005, S. 281–291, hier: S. 287.

32 Massalongo: Für eine andere Darstellung, S. 309.

33 Massalongo: Für eine andere Darstellung, S. 309.

sich auch im Opfertod nicht restlos in die Gemeinschaft reintegrieren lässt. Brecht formuliert diesen Widerspruch folgendermaßen: „einverstanden sein heißt auch: *nicht* einverstanden sein.“<sup>34</sup>

Was diese Notiz Brechts verdeutlicht, ist, dass der Widerspruch, der sich nicht dialektisch aufheben lässt, gerade der Form des Einverständnisses entstammt, die im Mittelpunkt der Lehrstücke steht. Das Einverständnis bildet das Zentrum des Widerspruchs. Denn was Brecht in seinen Lehrstücken, die Variationen des Einverständnisses als Akt und Form sind, herausarbeitet, ist, dass im Einverständnis das Individuelle sich mit einem Akt in das Allgemeine reintegriert, der paradoxerweise zugleich seine Individualität bestätigt. Zugespitzt ließe sich sagen, dass jedes Einverständnis in der Tendenz immer auf ein Einverständnis mit dem eigenen Tod hinausläuft, wenn der Tod als die endgültige Auflösung des Individuellen ins Allgemeine verstanden werden kann. Das Einverständnis als politisches Instrument setzt jedoch einen hermeneutischen Akt voraus. Um *einverstanden* zu sein, muss dasjenige, womit das Einverständnis ausgedrückt werden soll, erst einmal *verstanden* sein. Zum Tod aber kann der Einzelne ein absolutes, restloses, nicht widersprüchliches Einverständnis gar nicht geben, weil der Tod dem Verstehen in letzter Konsequenz entzogen bleiben muss. Das Einverständnis verweist so auf ein grundsätzliches Problem des Verstehens, es erweist sich bei Brecht als ein Aussetzen des Verstehens *im* Verstehen, eine Unterbrechung des hermeneutischen Prozesses *im* Prozess. Eine solche Unterbrechung ist der Hermeneutik von vorneherein eingeschrieben, sofern das Verstehen des Anderen immer zwischen dem Versuch schwankt, das Andere anzueignen, zum Selben zu machen, und der Verweigerung dieses Versuchs, dem Bestehen auf der totalen Fremdheit und Unübersetzbarkeit des Anderen. „Zwischen den beiden Reduktionismen“, so Werner Hamacher in seiner Schleiermacher-Lektüre, „im Intervall zwischen dem Selben des Anderen und dem andern des Selben operiert ein Verstehen, das in der Herstellung von Konsens den Dissens mobilisiert [...]“<sup>35</sup> So führt das Lehrstück in der Vorführung einer Lehre zugleich das Unlehrbare und Unlernbare dieser Lehre vor, macht es eine grundsätzliche Unverständlichkeit, ein Sträuben noch im Einverständnis erkennbar und lehrt vor allem das Scheitern des Verstehens.<sup>36</sup>

**34** Bertolt Brecht: [Einverständnis und Widerspruch]. In: Brechts Modelle der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen. Hg. von Reiner Steinweg. Frankfurt/Main 1976, S. 62.

**35** Werner Hamacher: Hermeneutische Ellipsen. Schrift und Zirkel bei Schleiermacher. In: Texthermeneutik. Aktualität, Geschichte, Kritik. Hg. von Ulrich Nassen. Paderborn 1979, S. 113–148, hier: S. 146.

**36** Insofern handelt es sich beim Einverständnis nicht um eine „Form der dialektischen Aufhebung der Widersprüche“, wie Nikolaus Müller-Schöll mit Bezug auf die *Maßnahme* meint, son-

## 4 Einverständnis mit dem Unverständlichen: Heiner Müller – *Mauser*

Bereits lange vor der Veröffentlichung von Steinwegs Arbeit beginnt Heiner Müller, sich mit dem Lehrstück auseinanderzusetzen. Mit einer „Versuchsreihe“, bestehend aus den Stücken *Philoktet* (1958/64), *Der Horatier* (1968) und *Mauser* (1970), schließt Müller an Brechts Lehrstücke an, auf deren Veröffentlichungs- und Theoriekontext er mit der Bezeichnung „Versuchsreihe“<sup>37</sup> ausdrücklich verweist.<sup>38</sup> Brecht hatte die Lehrstücke zuerst in den ab 1930 erscheinenden *Versuche*-Heften veröffentlicht, in derer erstem er den Versuchsbegriff zum einen gegen einen geschlossenen Werkbegriff in Anschlag bringt, zum anderen den in den Heften publizierten Arbeiten einen „Experimentcharakter“ zuschreibt, insofern diese „auf die Benutzung (Umgestaltung) bestimmter Institute und Institutionen gerichtet“ seien.<sup>39</sup> An dieses Verständnis anknüpfend untersucht Müller in seiner „Versuchsreihe“ zwischen wissenschaftlichem Experiment und theatralem Probehandeln, wie der in Brechts Lehrstücken entwickelte Versuchsaufbau für die Epoche des Realsozialismus adaptiert werden kann. *Mauser*, das letzte Stück der Reihe und dasjenige, um das es im Folgenden gehen soll, orientiert sich dabei insbesondere an Brechts *Maßnahme*, deren Aufbau es modifiziert. Als einziger von Müllers Texten nicht nur mit einem Aufführungs-, sondern auch einem Druckverbot belegt, bleibt das Stück in der DDR beinahe unbekannt. Eine von Hans Diether Meves für die *Woche des sowjetischen Gegenwartstheaters* 1972 in Magdeburg geplante Inszenierung wird vom Ministerium für Kultur ohne Nennung von Gründen abgesagt.<sup>40</sup> 1975 wird *Mauser* in Austin, Texas von einer

---

dem gerade um eine Form, die den Geltungsbereich der Dialektik überschreitet. Nikolaus Müller-Schöll: Das Theater des „konstruktiven Defaitismus“. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller. Frankfurt/Main 2002, S. 342.  
**37** Heiner Müller: *Mauser*. In: Heiner Müller: Werke. Bd. 4: Die Stücke 2. Hg. von Frank Hörnigk. Frankfurt/Main 2013, S. 243–260, hier: S. 259. Nachweise aus der Werkausgabe folgend im Text unter Angabe der Sigle W sowie der jeweiligen Bandnummer.

**38** Daneben lassen sich, mit Müller-Schöll, auch *Der Lohndrucker* (1956/57), *Hamletmaschine* (1977), *Der Auftrag* (1979) und *Wolokolamsker Chaussee I–V* (1984–1986) als Lehrstückvariationen lesen. Vgl. Müller-Schöll: Das Theater, S. 535.

**39** Bertolt Brecht: [Experimentcharakter der „Versuche“]. In: Brechts Modelle der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen. Hg. von Reiner Steinweg. Frankfurt/Main 1976, S. 94.

**40** Vgl. hierzu Heiner Müller: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. In: Heiner Müller: Werke. Bd. 9: Eine Autobiographie. Hg. von Frank Hörnigk. Frankfurt/Main 2005, S. 202ff. Die Umstände, unter denen die Inszenierung in Magdeburg noch während des Probenprozesses verboten wurde und im Laufe derer Hans Diether Meves von seiner Stellung als Generalintendant

Gruppe von Studentinnen unter Mitarbeit Müllers uraufgeführt.<sup>41</sup> In der BRD kommt es 1980 unter der Regie von Christof Nel in Köln zur Erstaufführung. Veröffentlicht wird das Stück erstmals 1976 zweisprachig, in der *New German Critique*, bald darauf in der BRD in der *alternative*.<sup>42</sup>

*Mauser*, so erläutert Müller in seinen Anmerkungen zum Stück, „setzt voraus/kritisiert Brechts Lehrstücktheorie und Praxis“ (W 4, 259). Das in Brechts Lehrstücken aufgeworfene Problem des Einverständnisses, das der Einzelne zu den rationalen Entscheidungen des Kollektivs zu geben hat, überführt Müller in ein Dilemma des Verstehens, indem er sein Stück genau auf der fundamentalen Grenze des Verstehens errichtet, die Brecht im Einverständnis aufgedeckt hatte. Müller, so die These, die hier verfolgt werden soll, führt vor, dass die Lehre, die das Lehrstück erteilt, an die Grenzen des Wissens führt. Sein Lehrstück ist damit nicht zuletzt eines über das Gelingen und Scheitern des Lehrstücks.

*Mauser* erzählt den Konflikt zwischen Individuum und Kollektiv als Prozess. Die Handlung umfasst die Anklage, Verhandlung und (Selbst-)Verurteilung von A vor dem Kollektiv-Gericht des Chors. Die vergangenen Geschehnisse, die zu der Anklage As führten, werden in der Verhandlung aufgerollt. A, der im russischen Bürgerkrieg als Leiter des Revolutionstribunals in die Stadt Witebsk geschickt worden war, hatte dort als seine erste Aufgabe seinen Vorgänger im Amt, B, zu exekutieren. B war für die Revolution untragbar geworden, als er drei von ihm hinzurichtende Bauern, die er als Klassenbrüder und „Feinde der Revolution aus Unwissenheit“ (W 4, 247) erkannt hatte, hatte laufen lassen. A, nach der Exekution von B in dessen Position installiert, hatte seine Arbeit des Tötens von „Feinden der Revolution“ zunächst als „eine Arbeit wie jede andre“ (W 4, 246) ausgeführt, aber angesichts der nicht abreißen Kette zu erschießender „Feinde“ an der Sinnhaftigkeit seiner Tätigkeit zu zweifeln begonnen („Wird das Töten aufhören, wenn die Revolution gesiegt hat. / Wird die Revolution siegen. Wie lange noch.“ W 4, 254). Seiner Bitte um Freistellung aus dem Auftrag hatte das

---

des Theaters Magdeburg zurücktrat, schildert Maik Hamburger: M in M mit M's M. In: Theater der Zeit 46.11 (1991), S. 14–16. Friedrich Dieckmann mutmaßt, freilich ohne Belege, dass Stückverbot und Rücktritt dazu dienten, dem als IM tätigen Meves einen systemkritischen und darum in den von ihm zu bespitzelnden Künstlerkreisen vertrauenserweckenden Ruf zu verschaffen. Friedrich Dieckmann: Saint-Just oder L'esprit de la révolution. In: Adolf Dresen: Der Einzelne und das Ganze. Zur Kritik der Marxschen Ökonomie. Hg. von Friedrich Dieckmann. Berlin 2012, S. 177–127.

<sup>41</sup> Vgl. zu der Inszenierung W 9, S. 223 f., sowie Betty Nance Weber: *Mauser* in Austin, Texas. In: *New German Critique* 8 (1976), S. 150–156 (deutsch: Betty Nance Weber: „*Mauser*“ in Austin, Texas. Bericht von der Uraufführung. In: *Spectaculum. Moderne Theaterstücke* 27 (1977), S. 291–296).

<sup>42</sup> Heiner Müller, Helen Fehervary, Marc D. Silberman: *Mauser*. In: *New German Critique* 8 (1976), S. 122–149; Heiner Müller: *Mauser*. In: *alternative* 19.110/111 (1976), S. 182–191.

Chor-Kollektiv nicht stattgegeben und A hatte seine Arbeit des Tötens fortgesetzt. Das Grauen ob der einförmigen Sinnlosigkeit der Exekutionen wandelte sich daraufhin für A zu einer ekstatischen Lust am Töten: „Ich tanze auf meinen Toten mit stampfendem Tanzschritt“ (W 4, 254). Dieses lustvolle und willkürliche Töten „Nicht unsre[r] Feinde nicht mit unserm Auftrag“ (W 4, 245) wird A nun, in der Gegenwart der Stückhandlung, von dem Chor-Gericht zum Vorwurf gemacht. Er wird aufgefordert, die Unhaltbarkeit der eigenen Person für das höhere Prinzip der Revolution zu erkennen und in Konsequenz den eigenen Tod als Dienst an der Revolution zu akzeptieren.

In diesem die *Maßnahme*-Situation entscheidend zuspitzenden Szenario ist, wie Lehmann und Lethen festgestellt haben, jegliche Subjektposition nahezu vollständig zum Verschwinden gebracht. Mit Blick auf As Bekenntnis bei der Exekution seines Vorgängers („Tausend Hände an unserer Kehle war / gegen Zweifel an der Revolution kein / andres Mittel als der Tod des Zweiflers“, W 4, 249) bemerken die beiden Autoren: „Es *beginnt* mit dem Einverständnis.“<sup>43</sup> Tatsächlich lässt sich sagen, dass das problematische Einverständnis, in dem die Unlösbarkeit des Konflikts unaufgehoben und widersprüchlich sich erhält, das Ergebnis der *Maßnahme*, für *Mauser* einen Ausgangspunkt bildet. Die Position des Jungen Genossen in der *Maßnahme*, der die revolutionäre Arbeit durch sein zu großes Mitgefühl in Gefahr bringt, wird in *Mauser* denn auch bereits in der Vorgeschichte der Handlung mit der Hinrichtung Bs eliminiert. B waren Zweifel an der Richtigkeit der Vermittlung der Lehre gekommen: „Ihre Feinde sind meine Feinde, ich weiß es / Aber die vor mir stehen, Gesicht zum Steinbruch / Wissen es nicht, und ich der es weiß / Habe keine andre Belehrung für ihre Unwissenheit / Als die Kugel“ (W 4, 247). Über diese Zweifel war ihm das Wissen selbst verloren gegangen: „Ich weiß es nicht mehr, ich kann nicht mehr töten.“ (W 4, 248) Das Einverständnis, das A beim Antritt seines Dienstes gibt, ist über solche Zweifel rational erhaben, es ähnelt viel mehr der Einsicht, die der Junge Genosse erst mit der Einsicht in die Notwendigkeit seines Todes erlangt:

A (Chor)    Und ich war einverstanden mit dem Auftrag  
               Wissend, das tägliche Brot der Revolution  
               Ist der Tod ihrer Feinde, wissend, das Gras noch  
               Müssen wir ausreißen, damit es grün bleibt  
               War ich einverstanden mit dem Auftrag  
               Den die Revolution mir erteilt hatte  
               Mit der Stimme der Partei im Schlachtlärm. (W 4, 247)

---

<sup>43</sup> Lehmann, Lethen: Ein Vorschlag, S. 315.

Wie aber der Junge Genosse von einem falschen, weil rein gefühlsmäßigen Einverständnis mit der Revolution zu einem richtigen, den Widerspruch in sich erhaltenden Einverständnis kommen muss, so ist es auch As Aufgabe in *Mauser*, von einem falschen zu einem richtigen Einverständnis zu gelangen. Das rationale Einverständnis, das von jedem Mitleid mit dem Menschenleben abstrahiert, das das grausige Ergebnis der *Maßnahme* bildete, steht hier als noch immer nicht richtiges Einverständnis am Beginn des Stücks. Auch von A wird ein Einverständnis mit seinem Tod gefordert: „Die Revolution braucht dich nicht mehr / Sie braucht deinen Tod. Aber eh du nicht Ja sagst / Zu dem Nein, das über dich gesprochen ist / Hast du deine Arbeit nicht getan.“ (W 4, 246) Aber was der Chor hier von A fordert, ist mehr als das Einverständnis, das am Ende der *Maßnahme* steht; gefordert ist ein absolutes Einverständnis, das den unlösbaren Konflikt zwischen Individuellem und Allgemeinem doch auflöst, eine vollständige und widerspruchsfreie Auflösung des Subjekts in das Chorkollektiv. As Geschichte, die ihn vor die Anklagebank gebracht hat, hatte die fatalen Konsequenzen vorgeführt, die der Widerspruch im Einverständnis, das Bestehen auf die Individualität des Subjekts, zeitigt: solange das Eliminieren von „Feinden der Revolution“ von der Hand eines Einzelnen ausgeführt wird, kann es jederzeit auch in einen ekstatischen Rausch des Tötens umkippen. Gegen diese Gefahr falschen Tötens fordert der Chor ein Töten als Wissenschaft: „Nämlich die Unwissenheit kann töten / So wie der Stahl töten kann und das Fieber / Aber das Wissen genügt nicht, sondern die Unwissenheit / Muß aufhören ganz, und nicht genügt das Töten / Sondern das Töten ist eine Wissenschaft / Und muß gelernt werden, damit es aufhört“ (W 4, 248).

Was der Chor also fordert, ist, den Tod, wie Müller es in seiner Anmerkung formuliert, als „eine Funktion des Lebens“ (W 4, 259), und also noch das Unmögliche als Möglichkeit zu denken. So und nur so wird der Tod zum Wissbaren, zum möglichen Gegenstand einer Wissenschaft. Dann, so Hamacher, „gibt es nichts mehr, das sich dem Verstehen entziehen, sich ihm als ein Äußerliches entgegenstellen oder es von außen affizieren könnte. [...] Der Tod, das Ende des Verstehens ist verstanden [...] – und also ist der Tod als Möglichkeit und Fähigkeit des Daseins das Absolutum seiner Selbstaneignung.“<sup>44</sup> Gelernt werden muss die Lektion von einem Töten und Sterben, das den unlösbaren Konflikt zwischen Individuum und Kollektivem *versteht*, der in der *Maßnahme* im Einverständnis des Einzelnen bestehen geblieben war. „Lern deine letzte Lektion. Deine letzte Lektion heißt: Du, der an der Wand steht, bist dein Feind und unsrer.“ (W 4, 246)

---

44 Werner Hamacher: Prämissen. Zur Einleitung. In: Werner Hamacher: Entferntes Verstehen. Frankfurt/Main 1998, S. 7–48, hier: S. 38.

Diese Lektion ist eine andere als die des Jungen Genossen. Es ist eine auf dessen Lektion folgende, eine, die die *Maßnahme*-Lektion voraussetzt und sie korrigiert. Der *Mauser*-Chor hat erkannt, dass das Einverstanden-Sein der *Maßnahme*, das immer auch ein Nicht-Einverstanden-Sein geblieben war, selbst noch die Arbeit der Revolution gefährdet, sofern diese Arbeit zum Ziel hat, die Revolution zu verabsolutieren. Feinde der Revolution sind damit nicht mehr nur isolierbare Andere, sondern der Feind ist immer auch in den eigenen Reihen, er ist Teil der Revolution, solange sie sich nicht verabsolutiert hat:

Der auf sich selbst besteht als sein Eigentum  
Ist ein Feind der Revolution wie andere Feinde  
Denn unsers gleichen ist nicht unsers gleichen  
Und wir sind es nicht, die Revolution selbst  
Ist nicht eins mit sich selber, sondern der Feind mit  
Klaue und Zahn, Bajonett und Maschinengewehr  
Schreibt in ihr lebendes Bild seine schrecklichen Züge  
Und seine Wunden vernarben auf unserm Gesicht. (W 4, 249)<sup>45</sup>

Die Arbeit der Revolution dient dem Ziel, die Uneinigkeit der Revolutionsgemeinschaft mit sich selbst in Einigkeit zu überführen, dem Erreichen eines ins Werk gesetzten, das heißt zu einer Eins verschmolzenen Kollektivs.

## 5 Wissen vom Tod

In seinen Anmerkungen zu *Mauser* nennt Müller den Tod, den das Stück als „Beispiel“ vorführe, „eine Funktion des Lebens, das als Produktion gefaßt wird, eine Arbeit unter anderen, vom Kollektiv organisiert und das Kollektiv organisierend“ (W 4, 259). Damit führt er Marx' Arbeitsbegriff so konsequent weiter, dass die Wurzel des Totalitären in ihm sichtbar wird.<sup>46</sup> Marx hatte in den *Ökonomisch-philosophischen Manuskripten* den Gegenstand der Arbeit in der „*Vergegenständlichung des Gattungslbens des Menschen*“ gefasst, „indem er sich [...] werktätig, wirklich verdoppelt und sich selbst daher in einer von ihm geschaffnen

---

<sup>45</sup> Müller-Schöll vergleicht die epistemologische Voraussetzung dieser Feststellung, die „den irreduzibel ambivalenten, oder eben zwielichtigen Status aller Aussagen im Stück“ beschreibe, mit derjenigen von Benjamins Sprachaufsatz: Vgl. Müller-Schöll: *Das Theater*, S. 547.

<sup>46</sup> Vgl. dazu Thomas Weitin: *Notwendige Gewalt. Die Moderne Ernst Jüngers und Heiner Müllers*. Freiburg/Breisgau 2003, S. 257. Zur Wurzel des Totalitarismus bei Marx vgl. Jean-Luc Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*. Stuttgart 1988, S. 12.



Welt anschaut.<sup>47</sup> Die Arbeit bewirkt also die „Selbsterzeugung des Menschen“<sup>48</sup> als Gattungswesen.<sup>49</sup> In *Mauser* geschieht nun diese Selbsterzeugung des Menschen durch den Tod als Arbeit. „Der Tod als letzte Grenze“, stellt Jörn Etzold fest, „wird gegen den Tod als Werk und als Arbeit an einer bewussten Geschichte gesetzt, und dieser Widerspruch – aber dieses Wort ist selbst noch zu hegelianisch – wird in Szene gesetzt und *ausgesprochen*.“<sup>50</sup> Im Tod für das Kollektiv findet die Aufhebung der Entfremdung statt; in der Auslöschung des Individuums findet dieses zu sich als Gattungswesen zurück – eine Transzendierung des Materialismus. Das Revolutionskollektiv verortet sich mit der Arbeit am Tod und der Arbeit des Tötens in einer Art Übergangsstadium, an dessen Ende – nach getaner Arbeit – die Partizipation an einer späteren, utopischen, klassenlosen Gemeinschaft in Aussicht steht, in der das Töten unnötig sein wird.

Marx' Überzeugung, „daß die neuen Kräfte der Gesellschaft, um richtig zur Wirkung zu kommen, nur *neuer Menschen* bedürfen, die ihrer Meister werden“,<sup>51</sup> entwickelt bei Müller den Charakter einer politischen Eschatologie: „Nicht eh die Revolution gesiegt hat endgültig / [...] / Werden wir wissen, was das ist, ein Mensch“ (W 4, 253).<sup>52</sup> Indem die Aufhebung der Entfremdung des Menschen von sich selbst nur durch den Tod des Menschen erreicht werden kann, also in eine quasi-jenseitige Zukunft hinein projiziert wird, wird der Ausnahmezustand des revolutionären Terrors auf Dauer gestellt und die Gegenwart des Menschen vor dem Sieg der Revolution wird zur Leerstelle. Schon bei Marx ist es die Zukunft, die die Gegenwart der Revolution diktiert:

---

47 Karl Marx: Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844. In: Karl Marx, Friedrich Engels: Werke (MEW). Hg. von Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Ergänzungsband. Schriften – Manuskripte – Briefe bis 1844. Erster Teil (1. Aufl. 1968). Berlin (Ost) 1981, S. 465–588, hier: S. 517 (Herv. i. Orig.).

48 Marx: ökonomisch-philosophische Manuskripte, S. 574.

49 Vgl. dazu Martin Jörg Schäfer: Die Gewalt der Muße. Wechselverhältnisse von Arbeit, Nichtarbeit, Ästhetik. Zürich 2013, S. 17 f.

50 Jörn Etzold: Arbeit/Sprechen: Überlegungen zu „Mauser“. In: Heiner Müller sprechen. Hg. von Nikolaus Müller-Schöll, Heiner Goebbels. Berlin 2009, S. 99–112, hier: S. 102.

51 Marx: Rede auf der Jahresfeier des „People's Paper“ am 14. April 1856 in London. In: MEW 12, S. 3–4, hier: S. 4 (Herv. M.K.).

52 Vgl. Uwe Schütte: Heiner Müller. Köln, Weimar, Wien 2010, S. 44. Zum Begriff „Neuer Mensch“ s. auch Martin Arndt, Ulrich Dierse: Mensch, neuer. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. von Joachim Ritter, Karlfried Gründer. Bd. 5: L–Mn. Basel, Stuttgart 1980, Sp. 1112–1117. Arndt/Dierse zeigen auf, wie der Begriff des Neuen Menschen sich aus urchristlichen Vorstellungen entwickelt und im Sozialismus eine Wendung ins Politische erfährt. Zum quasireligiösen Charakter der Revolution bei Müller vgl. Richard Herzinger: Die unio mystica der revolutionären Dynamik. Revolution als Lebensproduktion in Heiner Müllers „Mauser“. In: Text + Kritik 108 (1990), S. 60–67, hier: S. 61.

Die soziale Revolution des neunzehnten Jahrhunderts kann ihre Poesie nicht aus der Vergangenheit schöpfen, sondern nur aus der Zukunft. Sie kann nicht mit sich selbst beginnen, bevor sie allen Aberglauben an die Vergangenheit abgestreift hat. Die früheren Revolutionen bedurften der weltgeschichtlichen Rückerinnerungen, um sich über ihren eigenen Inhalt zu betäuben. Die Revolution des neunzehnten Jahrhunderts muß die Toten ihre Toten begraben lassen, um bei ihrem eignen Inhalt anzukommen.<sup>53</sup>

Damit die Revolution gelingt, muss sie, Marx zufolge, ausgehen von einer Klasse, „welche mit einem Wort der *völlige Verlust* des Menschen ist, also nur durch die *völlige Wiedergewinnung des Menschen* sich selbst gewinnen kann“,<sup>54</sup> das heißt von einer Klasse, die es noch gar nicht gibt. Im Angesicht der kommenden Gemeinschaft hat die jetzige Gemeinschaft der Revolution keine Wirklichkeit, sie existiert nur in Negation.<sup>55</sup> Die Zukunft diktiert auf diese Weise die Gegenwart, aber in ihrer Totalität diktiert sie sie als eine totale. Die Ausrichtung auf das *telos* der glorreichen Zukunft führt bei Müller deshalb nicht zu Progress oder Fortschritt, sondern zur Verlangsamung des Fortschreitens bis zum rotierenden Stillstand, in dem sich die Gegenwart verabsolutiert. Die repetitiven Formulierungen des Chors verdeutlichen diesen Stillstand; das achtmal wiederholte und ein weiteres Mal in etwas abgeänderter Form aufgesagte „Das Gras noch müssen wir ausreißen, damit es grün bleibt“ (W 4, 245, 247, 248, 249, 251, 255, 258) verbildlicht die Paradoxie einer Zukunft, die um erreicht zu werden, ausgesetzt wird. Eine Gegenwart, die sich für die Zukunft opfert, tötet mit sich selbst zugleich die Zukunft, die ja immer erst aus der Gegenwart entstehen kann.

„Die Revolution [...] muß“, so also Marx, „die Toten ihre Toten begraben lassen“. Wo aber die Toten nicht begraben werden, stehen sie mitunter untot wieder auf. Das weiß auch Müllers Chor: „In unsrer Schwäche stehn die Toten auf / Die zu begrabenden wieder und wieder“ (W 4, 257). So geht in *Mauser* das nicht betrauerte Vergangene wieder um in Gestalt der Spieler der drei Bauern und As Vorgänger B. Längst exekutiert, kehren sie, nicht zuletzt als gespenstische Mahnung an das ungelöste Problem der *Maßnahme*, als ‚Spiel im Spiel‘ zurück. Eine andere Zeit (nämlich die, in der B noch lebte), ein anderer Ort (nämlich Witebsk) und eine andere Handlung (nämlich das eigentliche Geschehen: As Vergehen gegen die Revolution) werden so ins *hic et nunc* des Gerichtsprozesses, also der

<sup>53</sup> Marx: Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte. In: MEW 8, S. 111–207, hier: S. 117.

<sup>54</sup> Marx: Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. In: MEW 1, S. 378–391, hier: S. 390.

<sup>55</sup> Vgl. dazu Nikolaus Müller-Schöll: De-Figurationen des Politischen. Chorische Theaterkollektive nach Marx, in: Chor-Figuren. Transdisziplinäre Beiträge. Hg. von Julia Bodenburg, Katharina Grabbe, Nicole Haitzinger. Freiburg 2016, S. 157–174, hier: S. 161f.

Stückhandlung, integriert und damit die aristotelische Dreieinheit nicht einfach nur durchbrochen, sondern in absurder Weise verabsolutiert.<sup>56</sup>

Das sterbliche Individuum stellt sich dem Totalisierungswillen des Chorkollektivs als das nicht vollständig integrierbare Andere entgegen. Als ein dem Sterben Unterworfenener ist der Einzelne dem Kollektiv nie völlig verfügbar. Im Töten „[n]icht unsre[r] Feinde nicht mit unserm Auftrag“ (W 4, 245) zieht sich A auf diese Unverfügbarkeit des Individuums zurück. Er entzieht sich und seine Opfer der Revolutionsgemeinschaft durch den Tod und das Töten. Noch den Tod zu integrieren ist dementsprechend das Projekt des Chors, auf dessen Umsetzung der Prozess hinarbeitet. Wie das Töten, mit dem der Chor A beauftragt hatte, von ihm als eine „Arbeit wie jede andere“ (W 4, 246) hatte getan werden sollen, soll A nun auch sein Sterben als Arbeit begreifen: „Tu deine Arbeit auf dem letzten Platz / An den die Revolution dich gestellt hat“ (W 4, 245). Anders als das individuelle Sterben oder Töten ist das revolutionäre Töten „nicht Vernichtung, sondern schmerzhafter Dienst an der Gattung. Wen die Revolution tötet, den ‚gibt sie nicht auf‘, sondern integriert ihn in den Werdungsprozeß des Gattungskollektivs“.<sup>57</sup> Als Arbeit am Absoluten ist die Arbeit am Tod der Versuch, den Tod, das grundsätzlich Unverständene, verständlich zu machen. „Was du lernst, vermehrt unsre Erfahrung. / Stirb lernend. Gib die Revolution nicht auf.“ (W 4, 257) Der Tod soll zum Gegenstand des Wissens werden, eines totalen Wissens vom Menschen, seinem Leben und seinem Tod, durch das Mensch, Leben und Tod integriert werden können.

Dem Projekt eines solchen totalen Wissens ist die analytische Form des Stücks geschuldet. Diese Form und die in ihr geschilderte Prozesssituation verwandeln das *Maßnahme*-Setting in ein ödipales Szenario. Im Gerichts- und Erkenntnisprozess, der das Zentrum von Sophokles' *König Ödipus* bildet, wird die Unwissenheit des unwissend-wissenden Ödipus – zum Preis der Katastro-

---

56 Peter Szondi die Absolutheit des Dramas auch in dessen Eigenzeit gewährt sieht und die Zeit des Dramas als „absolute Gegenwartsfolge“ begreift, dann hebt das noch auf die Zukunft als immerfort eintreffendes Ziel ab: „Das Drama steht als Absolutes selbst dafür ein, es stiftet seine Zeit selbst. Deshalb muß jeder Moment den Keim der Zukunft in sich enthalten, ‚zukunftsträchtig‘ sein.“ (Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas. 1880 – 1950*. In: Peter Szondi: *Schriften*. Hg. von Jean Bollack. Bd. I. Frankfurt/Main <sup>3</sup>1989, S. 9 – 148, hier: S. 19. Vgl. auch Szondis kurze Äußerung zu Ödipus und der analytischen Form, Szondi: *Theorie des modernen Dramas*, S. 22ff.) Bei Müller wird die Gegenwart in einer Weise absolut, dass sie ihre ‚Zukunftsträchtigkeit‘ gleichsam abtreibt. Die ständige Wiederkehr des Immergleichen, die sich in der repetitiven Textstruktur spiegelt, lässt die Vergangenheit nicht ruhen und damit die Zukunft, den „Blitz des wirklichen Anfangs“ (W 4, 253), in welchem der Mensch erkannt sein wird, erst gar nicht eintreten.

57 Richard Herzinger: *Masken der Lebensrevolution. Vitalistische Zivilisations- und Humanismuskritik in Texten Heiner Müllers*. München 1992, S. 139.

phe – in Wissen überführt. Aus seinem abstrakten Wissen vom Menschen, das er beim Lösen des Rätsels der Sphinx zur Schau gestellt hatte, wird ein konkretes Wissen um den Menschen Ödipus, seine Herkunft und sein Handeln. Auf dem Weg zu dieser Erkenntnis steht ihm das Bild im Weg, das er sich von seinem eigenen Ich gemacht hat. Auch für A ist das eigene Ich das Hindernis auf dem Weg, vom Unwissend-Wissenden zum Wissenden zu werden: „Ich mein Revolver gerichtet auf mein Genick. / Wissend, mit meiner Hand tötet die Revolution / [...] / Und es nicht wissend, vor meinem Revolver ein Mensch / Ich zwischen Hand und Revolver, Finger und Abzug / Ich Lücke in meinem Bewußtsein, an unsrer Front.“ (W 4, 253) Aber anders als für Ödipus, und anders auch als für den Jungen Genossen, ist für A ein solches Wissen gar nicht mehr zu erlangen, „[n]ämlich der Mensch ist unbekannt. /[...]/ Nicht ehe die Revolution gesiegt hat endgültig /[...]/ Werden wir wissen, was das ist, ein Mensch.“ (W 4, 253). Vor dem Hintergrund einer restlos offenen und damit unverfügbaren Zukunft wird, wie der Chor weiß, jedes mögliche Wissen zum Relativum. Wenn A fragt: „Wird das Töten aufhören, wenn die Revolution gesiegt hat. / Wird die Revolution siegen. Wie lange noch“ (W 4, 254), kann der Chor keine Antwort geben: „Du weißt, was wir wissen, wir wissen, was du weißt. / Die Revolution wird siegen oder der Mensch wird nicht sein“ (W 4, 254).

Was der Chor von A einfordert, liegt jenseits dieses Wissens. Das Ungewisse der Zukunft, das im Tod seine Form findet, bleibt unverfügbar und damit der Tod, als grundsätzliches Unverständliches, dem Einzelnen, Sterbenden, immer schon ent-eignet: „Der Tod, das Ende, die äußerste und *eigenste* Grenze des Daseins und seiner Möglichkeiten“, so Hamacher, „kann als unverständener nicht der *eigene* sein, ohne zugleich ein inappropriierbarer *anderer* zu sein.“<sup>58</sup> Nicht nur der Einzelne, auch das Allgemeine kann den Tod nicht verstehend erfassen. „Das Noch-nicht des Endes ‚gehört‘ als ein Nie-jemals immer auch nicht zum Dasein, es markiert, im Fehlen jeder phänomenologisch erfaßbaren Markierung, seine Unzugehörigkeit. Wo der Horizont des Verstehens vom Unverständlichen affiziert wird, gibt es schlechterdings keine *hermeneutische Situation* mehr, die eine adäquate ontologische Analyse erlaubt.“<sup>59</sup>

---

58 Hamacher: Prämissen, S. 39.

59 Hamacher: Prämissen, S. 39.

## 6 Enden des wissenschaftlichen Zeitalters

Müller führt Brechts Lehrstückkonzept an das Ende eines wissenschaftlichen Zeitalters, in dem einzig der Tod noch unverstanden bleibt. Den Tod erreicht keine Wissenschaft. Allenfalls kann eine Hermeneutik des Einverständnisses, das unter der Prämisse des Nicht-Verstehens operiert und das immer auch ein Nicht-Einverstandensein ist, zu dem Verständnis gelangen, dass hier die Grenze des Verstehens verläuft. Ein solches Einverständnis basiert einzig auf dem Verstehen der Unlösbarkeit des Konflikts zwischen dem rationalen Allgemeinen und dem sinnlichen Individuellen, auf der Einsicht in eine grundsätzliche Unverständlichkeit. Ein absolutes Einverständnis also, weil es mit dem Verstehen die Bedingung jedes Einverständnisses ausschaltet. Das Verstehen vom grundsätzlichen Nichtwissen, das diesem Einverständnis zugrunde liegt, ist von dem Wissen, das Brecht für das Theater seiner Zeit gefordert hatte, unendlich weit entfernt. Müller hat unter Brechts Konstruktion vom Einverständnis diese andere, abgründige Form des Wissens ausgegraben, die auch ein Wissen von den „menschlichen Beziehungen, den menschlichen Haltungen, den menschlichen Kräften“ bezeugt, das aber nicht mehr nur das einer positivistisch-materialistischen Soziologie sein kann. Müllers Stück ist darum vielleicht ein Versuchen, aber kein Experiment in dem Sinne, in dem Brecht seine Lehrstücke aufgefasst hatte, oder besser: es ist ein Experiment, das das Scheitern experimenteller Wissensproduktion vorführt, das letztmögliche Experiment, das an die Grenzen des Verifizierbaren stößt. Müllers Publikum soll entsprechend auch nicht „mithelfen“ wie dasjenige Brechts, sondern es darf allenfalls unter der Bedingung anwesend sein, dass ihm ermöglicht wird, „das Spiel am Text [zu] kontrollieren“ (W 4, 259). Das Bühnengeschehen wird so zu einem Probehandeln, das die Möglichkeiten des Textes austestet, sie aber nicht ins Offene überschreiten kann. Es wird, so Müller-Schöll, zu einer „Simulation“, die die Erfahrung „des notwendigen Scheiterns jeder prästabilierten Theorie des Politischen an einem niemals restlos erkenn- und berechenbaren Anderen“ vermittelt.<sup>60</sup>

Indem A nicht nur die Notwendigkeit seines Todes anerkennt, sondern, diesen als Dienst am Kollektiv bejahend, ihn selbst befiehlt, reintegriert er sich in das Kollektiv, tritt er zurück in die Reihen des Chors – und macht damit die theatrale Urszene, das Heraustreten des Hypokrités, der Einzelfigur, aus den

---

<sup>60</sup> Nikolaus Müller-Schöll: DIE MASSNAHME auf dem Boden einer unreinen Vernunft. Heiner Müllers „Versuchsreihe“ nach Brecht. In: Maßnahmen. Bertolt Brecht/Hanns Eislers Lehrstück „Die Maßnahme“. Kontroverse, Perspektive, Praxis. Hg. von Inge Gellert, Gerd Koch, Florian Vaßen. Berlin 1998, S. 251–267, hier: S. 263.

Reihen des Chors<sup>61</sup>, in fataler Weise ungeschehen. Das Stück endet hier nicht nur, weil sein Protagonist gestorben ist. Vielmehr beraubt sich das Kollektiv durch die Reintegration des Protagonisten auch seines Gegenübers, auf das es angewiesen ist als auf die Instanz, die seine (kollektive) Existenz bestätigt. So deutet sich mit dem Ende des Textes an, dass der Tod aller Feinde der Revolution letztlich auch den Tod der Revolution bedeuten muss. Ohne das „Du“, mit dem der Chor seine Rede zu Beginn des Stücks überhaupt erst einsetzt, fehlt dem Chor jeglicher Anlass für den Auftritt.

Der Schluss des Stücks lässt noch eine weitere Deutung zu. Wenn der Chor nach der letzten Frage As kommentierend antwortet: „Fragte er noch und stand schon auf vom Boden / Nicht mehr schreiend, und wir antworteten ihm: / Du weißt was wir wissen, wir wissen was du weißt“ (W 4, 258), dann mögen das Präteritum und die Inquit-Formeln andeuten, dass die Erzählung des Geschehenen doch noch nicht in die Gegenwart der Stückhandlung überführt ist. Mit der Bericht- oder Erzählform begibt sich der Chor vom Richter- in den Zeugenstand, so als müsse er nun selbst einer höheren Instanz (dem Publikum? den Toten?) gegenüber Rechenschaft ablegen über die Hinrichtung As, die im Text erst noch folgt. Der letzte Ausruf As, „TOD DEN FEINDEN DER REVOLUTION“, wäre so zugleich mit der Selbstverurteilung auch ein Urteilspruch über den Chor.

Müller wird das Lehrstückkonzept kurze Zeit später achselzuckend zur Seite legen. In einem Brief an Steinweg, der Müller gebeten hatte, zu seinem Band beizutragen, erklärt er die Zeit des Lehrstücks für einstweilen vorüber:

Die christliche Endzeit der MASSNAHME ist abgelaufen, die Geschichte hat den Prozeß auf die Straße vertagt, auch die gelehrten Chöre singen nicht mehr, der Humanismus kommt nur noch als Terrorismus vor, der Molotowcocktail ist das letzte bürgerliche Bildungserlebnis. Was bleibt: einsame Texte, die auf Geschichte warten. Auf einem Gelände, in dem die LEHRE so tief vergraben und das außerdem vermint ist, muß man gelegentlich den Kopf in den Sand (Schlamm Stein) stecken, um weiterzusehen. (W 8, 187)<sup>62</sup>

---

**61** Diogenes Laertius spricht davon, dass „vor Zeiten in der Tragödie zunächst nur der Chor allein die ganze Handlung durchführte, sodann Thespis einen Schauspieler einführte, um dem Chor einige Pausen zu gönnen, Aischylos einen zweiten und Sophokles den dritten, womit die Tragödie ihre Vollendung erreichte [...]“. Diogenes Laertius: *Leben und Meinungen berühmter Philosophen*. Buch I–X. Hamburg 1967, III, 56. Aristoteles erwähnt nur die Einführung des zweiten Schauspielers durch Aischylos. Vgl. Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übers. u. hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 2006, 4, 1449a 16 f.

**62** Der in der Werkausgabe unter dem Titel *Verabschiedung des Lehrstücks* gedruckte Brief findet sich, versehen mit dem Titel „Absage“ auch in: Auf Anregung Bertolt Brechts. Lehrstücke mit Schülern, Arbeitern, Theaterleuten. Hg. von Reiner Steinweg. Frankfurt/Main 1978, S. 232.

Gegenüber Steinweg, für den die Lehrstücke eben kein Theater der Lehre, sondern Spiele des Lernens sind, hebt Müller den Begriff der Lehre ausdrücklich hervor und bestreitet zugleich deren Zugänglichkeit. Nicht als pädagogische Übungen sieht Müller die Lehrstücke, sondern als die Entfaltung einer doppelten Antithetik des Einverständnisses. Ein solches Einverständnis mit dem Totalen, das, wie Brecht notiert hatte, immer auch bedeutet, nicht einverstanden zu sein, ist für Müller nicht mehr möglich. Das liegt, so Gerhard Fischer, daran, „daß es für Müller in den siebziger Jahren nichts mehr (oder doch nur sehr wenig) zu lernen gibt“, und zwar, so Fischer weiter, „weder in der DDR (wo die große marxistische Lehre in der Stasis der Planwirtschaft zur affirmativen Legitimationsideologie heruntergekommen ist)“, noch in der BRD, „wo die Stasis des Kapitalismus herrscht und vereinzelte Neo-Linke einen von vornherein zum Scheitern verurteilten Versuch unternehmen, dem Mythos der Revolution durch die Wiederbelebung klassenkämpferischer Strategien à la Brecht/Eisler auf die Sprünge zu helfen.“<sup>63</sup> Der Molotowcocktail als das „letzte bürgerliche Bildungserlebnis“, das die RAF in der BRD inszeniert, ist, Müller zufolge, „mehr ein Produkt von Verzweiflung als von politischem Kalkül. Sie [die Mitglieder der RAF, M.K.] tun es in der Hoffnung, daß andere nachfolgen. Wenn das nicht stattfindet, bleibt nur der Weg in den individuellen Terror, ein sehr romantischer Import, der viel schlimmere Folgen hat als die beabsichtigten.“ (W 10, 131f.) So endet für Müller das wissenschaftliche Zeitalter auf bundesrepublikanischer Seite in der romantischen Gegengewalt. Dass auch in der DDR das wissenschaftliche Zeitalter an sein Ende gekommen ist und damit die Lehrstückinszenierungen, die im Anschluss an Steinwegs Bemühungen auch dort unternommen wurden, letztlich anachronistisch sind, dafür liefert *Mauser* die Begründung. Eine vollkommene Totalität, eine, die den letzten Feind der Revolution noch in ihren eigenen Reihen aufgestöbert und zur totalen Reintegration gezwungen hat, die also jedes Gegenübers verlustig gegangen ist, kann eine Dialektik des Einverständnisses nicht wieder reproduzieren, weil ihr dazu der Andere fehlt. In *Mauser* scheitert die Hypothese, dass das Töten von Feinden der Revolution schließlich zum Sieg der Revolution führen müsse; stattdessen wird vorgeführt, dass eine solche Vorgehensweise in den totalen Stillstand führen muss, von dem aus es weiter nichts zu lernen gibt. Bestehen bleibt die Aufgabe des Verstehens dessen, „was das ist, ein Mensch“ (W 4, 253).

---

<sup>63</sup> Gerhard Fischer: Absage an Heiner Müller. Von Brechts Lehrstück DIE MASSNAHME zu DER AUFTRAG und dem Mudrooroo/Müller-Projekt. In: MASSNEHMEN. Bertolt Brecht/Hanns Eislers Lehrstück DIE MASSNAHME. Kontroverse, Perspektive, Praxis. Hg. von Inge Gellert, Gerd Koch, Florian Vaßen. Berlin 1998 S. 238–250, hier: S. 242f.