



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel

Literarische Protestkultur
am Beispiel von Heinz R. Ungers
Proletenpassion

Verfasserin

Judith Zach

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Jänner 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Deutsche Philologie

Betreuer:

Ass.-Prof. Mag. Dr. Werner Michler

Meinen Eltern gewidmet

Danksagung

Mein Dank gilt in erster Linie meinem Betreuer, Ass.-Prof. Dr. habil. Werner Michler, für viele wertvolle Anregungen, die er mir gegeben hat.

Auch Heinz Unger sei bedankt: Zunächst für die *Proletenpassion*. Darüber hinaus für ein ausgesprochen aufschlussreiches Gespräch, zu dem wir uns im Dezember vergangenen Jahres getroffen hatten. Dass ich die Möglichkeit bekam, den Autor selbst zu seinem Werk zu befragen, ist als seltener Glücksfall zu bezeichnen – die Arbeit hat jedenfalls sehr davon profitiert. Das Programmheft der Uraufführung der *Proletenpassion* 1976 im Original, das mir Heinz Unger geschenkt hat, werde ich in Ehren halten.

Des weiteren gilt mein Dank meinen Eltern, die mir dieses Studium ermöglicht haben. Meiner Schwester Ruth, deren beharrliches Drängen diese Arbeit hat entstehen lassen. Meinem Vater für die Korrekturlesung.

Meiner technisch versierten Telefonseelsorge Christoph Ritschl.

Und natürlich allen anderen, die es mir nicht übel genommen haben, dass ich in den letzten Monaten auf Tauchstation gegangen bin.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	1
Einleitung	3
1. Die Proletenpassion	5
1.1 Eine Einführung	5
1.2 Drei Schallplatten und ein Begleitheft – Eine Bestandsaufnahme	6
1.3 Gliederung und kurzer inhaltlicher Abriss	10
2. Prätexte und Quellen	15
2.1 Weberlied von H. Heine aus der Station: <i>Die Revolution der Bürger</i>	17
Hintergrund d. Weberaufstandes 1844 (nach Engelmann)	17
2.1.1 Die schlesischen Weber - Zur Textgenese	21
2.2 <i>Die Pariser Kommune</i> nach Marx	29
2.2.1 Kriegserklärung – Kriegsverlauf	31
2.2.2 Prätext: <i>Der Bürgerkrieg in Frankreich</i> (Karl Marx)	33
Konfrontation: Proletenpassion – Marx	33
2.2.3. Die Pariser Kommune – Was ist die Kommune?	46
2.2.4 Das Ende der Kommune	53
2.2.5 <i>Bonusmaterial: ORF Mitschnitt Die Pariser Kommune</i>	58
- Ein Auszug aus der Proletenpassion“ – ORF-Mitschnitt	58
3. Gattungstheoretische Fragen	67
4. Ästhetik	72
5. Kurzbiographien der Mitwirkenden	86
6. Resümee	89
Bibliographie	92
Anhang I	96
a) Gespräch mit Heinz R. Unger	96
b) Liederverzeichnis	110
Anhang II:	112
a) Lebenslauf	112
b) Abstract	112

Legende

PP	Proletenpassion
PK	Pariser Kommune
HKA	Historisch-kritische Ausgabe
MEW	Marx und Engels Werke
LP	Langspielplatte
CD	Compact Disc

Vorbemerkung

Mein Geburtsjahr bringt es mit sich, dass mir der Besuch der Uraufführung der *Proletenpassion* mit den Schmetterlingen in der Arena 1976 versagt blieb.

Im Jahr 1987 nutzten meine Eltern bei einer weiteren Darbietung des „Monumentalwerks“¹ – diesmal im Audimax der Uni Wien – die erstbeste Gelegenheit, mich nicht in den Genuss des Eindrucks eines Live-Konzerts kommen zu lassen, und überantworteten mich, anstatt mich mitzunehmen, großväterlicher Obhut.

Ich bin mit den Schallplatten der Schmetterlinge aufgewachsen, und bis heute haben die Aufnahmen nichts von ihrer anfänglichen Faszination für mich verloren – seien es *Verdrängte Jahre*, eine Vertonung von Texten Jura Soyfers, oder *Die letzte Welt* bzw. die *Proletenpassion*, die auf Texte von Heinz R. Unger zurückgehen: Die originäre Darstellung von Geschichte aus Sicht der Verlierer, das Aufzeigen profitorientierter und allein diesem Streben sich verpflichtet fühlender, elitär-exklusiver Politik quer durch die Jahrhunderte hat mich nachhaltig beeindruckt.

Die Musik lädt nach wie vor zum Mitsingen ein, aber das Verständnis der Texte – oder besser: das Einverständnis mit den Texten - ist mit den Jahren größer, intensiver, leidenschaftlicher geworden. Ich finde mich auch heute in einer Epoche fortwährender Revolutionierung der gesellschaftlichen Verhältnisse wieder, in der "ununterbrochenen Erschütterung aller gesellschaftlichen Zustände", einer Epoche, die nach wie vor gekennzeichnet ist von der ewigen "Unsicherheit und Bewegung", wie sie von Marx und Engels im Kommunistischen Manifest so wortgewaltig beschrieben wurde.

Internet, Mobiltelefonie, "Soziale Netzwerke" wie Twitter und Facebook werden mit großer Sicherheit einen wesentlichen Beitrag dazu liefern, dass "alle festen, eingestarrten Verhältnisse" weiter aufgelöst werden und vermutlich selbst bald

¹ Unger, Heinz: Die Proletenpassion. Dokumentation einer Legende. Wien: Europaverlag 1989, S. 22. (Im Folgenden zit. unter der Sigle *Dokumentation*)

"veralten, ehe sie verknöchern können."² Mag sein, dass meine Einschätzung dem Zeitgeist nicht mehr ganz entspricht. Aber dass ich mich dorthin entwickelt habe, wo ich heute stehe, denke, wie ich denke, ist zu einem guten Teil auf die *Proletenpassion* zurückzuführen und rechtfertigt nach meinem Dafürhalten allemal eine eingehendere Auseinandersetzung mit Heinz R. Ungers *Proletenpassion*.

² Marx, Karl und Friedrich Engels: Manifest der Kommunistischen Partei. In: MEW Bd. 4. Berlin: Dietz Verlag 1983, S. 465.

Einleitung

Ziel der Arbeit „Literarische Protestkultur am Beispiel von Heinz R. Ungers *Proletenpassion*“ ist es in erster Linie, das Werk nicht in Vergessenheit geraten zu lassen, denn immerhin liegt seine Uraufführung mittlerweile fast vierzig Jahre zurück, weshalb es das erste Kapitel mit einer knappen Darstellung des Opus` erneut in Erinnerung rufen soll; Gliederung und Aufbau werden dabei ebenso Thema sein wie gattungstheoretische Fragestellungen.

Im zweiten Kapitel werden die vom verfassenden Kollektiv verwendeten Quellen erörtert. Unter besonderer Berücksichtigung des *Weberliedes* aus der Station *Die Revolution der Bürger* bzw. der gesamten Station *Die Pariser Kommune* (im Folgenden zumeist *Kommune*³) sollen die Prätexte der Unger`schen Adaption gegenüber gestellt werden, um einzelne Lieder möglichst exakt auf die ihnen zugrunde liegenden Passagen im Prätext rückführen zu können.

Diese Vorgangsweise gilt in erster Linie für die *Kommune*; das *Weberlied*, das nicht von Unger stammt, soll darüber hinaus einer textgenetischen Analyse unterzogen werden.

Der Mittelteil, das dritte Kapitel, ist um eine Gattungsbestimmung bemüht.

Der textimmanente pädagogische Ansatz der *Proletenpassion*, der im Zuge der Gattungserörterung kurz zur Sprache kommen wird, führt zum nächsten, vierten Kapitel, da es neben Fragen nach Art und Weise der Vermittlung auch um Ästhetik gehen soll. Was ist Agitprop? Spielt er in Bezug auf die *Proletenpassion* eine Rolle? Wo wurden Anleihen genommen?

Von der Kontinuität künstlerischer Traditionen handelt das letzte Kapitel. Auf die These, dass bzw. ob sich die Schmetterlinge/Unger mit ihrer *Proletenpassion* in künstlerischer Tradition zwischenkriegszeitlichen Kabarettts befinden, soll im Rahmen des Kapitel zur Ästhetik ebenfalls eingegangen werden.

³ Der Pariser Stadtrat schreibt sich eigentlich „Commune.“ Marx bzw. Schmetterlinge/Unger verwenden durchgängig „Kommune.“ Um Konfusionen zu vermeiden, passe ich mich dieser Schreibung an.

Dass Bertolt Brecht für das Kollektiv Schmetterlinge/Unger jedenfalls von Bedeutung war, wird zu Beginn der Arbeit zur Sprache kommen. Gegen Ende dieses Kapitels soll kurz vorgestellt werden, was ihm und dem Regisseur Erwin Piscator an künstlerischer Vermittlungsarbeit wichtig war bzw. inwiefern Lehrhaftigkeit in beider Arbeit eine Rolle spielte und schließlich, ob sich Spuren davon in der *Proletenpassion* nachweisen lassen.

Die aus einem mit Heinz Rudolf Unger am 5. Dezember 2012 geführten Gespräch gewonnenen Erkenntnisse sollen eingebracht und mit den Ergebnissen meiner eigenen Recherche konfrontiert werden. Der erste, etwa einstündige Teil des Interviews, wurde damals auf Band aufgezeichnet; über einen zweiten, fast ebenso langen Beitrag existieren nur handschriftliche Aufzeichnungen. Die Transkription des Mitschnitts findet sich im Anhang.⁴

Knappe biographische Darstellungen der am Projekt *Proletenpassion* Mitwirkenden (beschränkt auf Heinz Unger bzw. die Mitglieder der Gruppe *Schmetterlinge*) sollen die Arbeit vor zusammenfassenden Betrachtungen des Resümees abrunden.

Der der Arbeit angeschlossene Anhang enthält neben dem Interview mit Heinz Unger eine Auflistung sämtlicher, nach Stationen geordneter Liedtitel, die sich auf dem Triple-Album *Proletenpassion* finden.

⁴ Ungers Antworten sind nummeriert, was ihr Auffinden im Anhang im Falle einer Zitation erleichtert.

1. Die Proletenpassion

1.1 Eine Einführung

Die *Proletenpassion* ist eine *musikalisch-kabarettistische Revue*.⁵ Oder trifft es Agitationstheater mit Musik eher? Was ist mit *Lehrstück in Liedern*?⁶ *Historisch-politisches Oratorium*?⁷ Die Schwierigkeit, der *Proletenpassion* klassifizierend beikommen zu wollen, scheidet schon bei dem Versuch, sie nach ihrer literarischen Gattung zu fassen, weshalb dieses Problem für den Moment verschoben, der diffizilen Angelegenheit etwas später nachgegangen werden soll. Zur besseren Orientierung gilt es zunächst, die Eckdaten der Produktion zu benennen und mit der Beschreibung des Materials zu beginnen: Erstmals aufgeführt wurde die *Proletenpassion* im Mai 1976 in der *Wiener Arena*. Die Wiener Arena war das Produkt einer avantgardistischen Veranstaltungsreihe, die im Rahmen der Wr. Festwochenleitung Anfang der 1970er Jahre an wechselnden Orten abgehalten wurde. Heinz Unger erinnert sich: „In der ‚Arena‘ konnte man [...] all diesen unbotmäßigen Künstlern, Spinnern und Experimentatoren eine Spielwiese bieten und sie dabei zugleich im staatsväterlichen Auge behalten.“⁸ 1975 sollte es der ehemalige Auslandsschlachthof St. Marx sein, an dem die „Arena“ stattfinden sollte. Die *Arena '75* war ein voller Erfolg – was nichts daran änderte, dass das „ungenutzte“ Areal an die Firma Schöps verkauft werden sollte. Ein diesbezüglich noch ausständiger Gemeinderatsbeschluss und die Interventionen des Intendanten der Wr. Festwochen, Ulrich Baumgartner, bzw. der Kulturstadträtin Gertrude Fröhlich-Sandner bewirkten einen Aufschub des geplanten Abrisses, sodass der ehemalige Schlachthof 1976 noch einmal als Veranstaltungsort fungieren konnte. Danach wurde die endgültige Demontage der Gebäude angekündigt. Sehr bald regte sich Widerstand gegen diese Pläne, Flugblätter „Der Schlachthof darf nicht sterben“ kamen zur Verteilung.

⁵ http://de.wikipedia.org/wiki/Heinz_Rudolf_Unger (27. 12. 2012)

⁶ Rudolf John im Wiener Kurier, 17. 5. 1976. Zit. in: Unger: Dokumentation, S. 19.

⁷ http://de.wikipedia.org/wiki/Heinz_Rudolf_Unger (27. 12. 2012)

⁸ Unger: Dokumentation, S. 30.

Die im Rahmen der Arena 76 auftretenden Gruppen "Keif" und "Schmetterlinge" solidarisierten sich in Folge [...] mit den Forderungen „⁹ der GegnerInnen der Schleifung. Das für den 27. Juni 1976 geplante Abschlussfest markiert den Beginn einer dreimonatigen Besetzung des Geländes, die den allgemeinen Unmut über die Abtragung des Gebäudes zum Ausdruck bringen sollte.

Am 12. Oktober desselben Jahres begannen die Abbrucharbeiten.¹⁰ Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass die *Proletenpassion* ihre Uraufführung in einem Gebäude erlebte, das einige Zeit später trotz erheblicher Proteste abgerissen werden sollte, um einer großen Textilkette Platz zu machen.

1.2 Drei Schallplatten und ein Begleitheft.

Eine Bestandsaufnahme

Die Musik zu der Produktion *Proletenpassion* steuerte die Gruppe *Schmetterlinge* bei, Heinz R. Unger zeichnete (bis auf wenige Ausnahmen) für den Text verantwortlich. Regie führte Dieter Haspel.

Die Politrock-Gruppe *Schmetterlinge* formierte sich 1969. Zu den Gründungsmitgliedern gehörten neben Leadsänger Willi Resetarits (Schlagzeug, Congas und Gesang) Georg „Schurli“ Herrstadt (Gitarre, Klavier und Gesang), Erich Meixner (Gitarre, Banjo und Gesang) und Fredi Rubatschek (Gitarre und Gesang). Zum Zeitpunkt der Uraufführung der *Proletenpassion* 1976 hatte sich die Gruppenzusammensetzung zum wiederholten Male verändert. Mit Brigitte Schuster (Perkussion und Gesang) war das erste weibliche Schmetterlingsmitglied gefunden. Herbert Zöchling-Tampier (Gitarre und Gesang) hatte sich 1973 den Schmetterlingen angeschlossen und folgte damit Fredi Rubatschek nach, der die Band im selben Jahr verlassen hatte. Ein Teil des Ensembles stammte von den ehemaligen *Milestones*, die (ebenfalls 1969 gegründet) 1972 mit dem von Heinz Unger getexteten Lied *Falter im Wind* den fünften Platz des Eurovision Song Contests belegten. Unger über die *Milestones*: „Ihr besonderes Verdienst [...] war

⁹ Geiblinger, Thomas: Zwischen Subvention und Repression. Subkulturelle Kultureinrichtungen in Wien und die Wiener Gemeindeverwaltung am Bsp. Arena, WUK und Flex. Diplomarbeit. Univ. Wien 2000, S. 50.

¹⁰ Ebd., S. 56.

ihr Ehrgeiz, anspruchsvolle deutschsprachige Texte in diesen Musikbereich einzubringen.“¹¹ Die Diskussion darüber, ob nun auf Englisch oder auf Deutsch gesungen werden sollte, führte 1975 schließlich zur Auflösung der Band. Beatrix Neundlinger (Flöte und Gesang) stieß 1976 zu den *Schmetterlingen* und übernahm damit von Pippa Armstrong, die bereits 1971/72 Schuster nachgefolgt war, den weiblichen Gesangspart. Günther Großlercher (der ehemalige Leadsänger der *Milestones*) kümmerte sich bei den *Schmetterlingen* um die Tontechnik. Die *Schmetterlinge* versuchten sich übrigens auch im europäischen Gesangswettbewerb: „Beim Song Contest in London 1977 traten die Schmetterlinge für Österreich an und belegten mit der Schnulze ‚Boom Boom Boomerang‘, die Willis Bruder Lukas getextet hatte, einen bravourösen vorletzten Platz.“¹² Der heute vor allem als Kabarettist bekannte Lukas Resetarits und Erwin Steinhauer, seines Zeichens ebenfalls Kabarettist und Schauspieler, waren im Übrigen an der Uraufführung der *Proletenpassion* 1976 beteiligt. Der Bruder von Willi Resetarits war darüber hinaus auch bei manchen chorischen Partien der Plattenaufnahme beteiligt, wie das Textbuch belegt.¹³ Die Zusammenarbeit der *Schmetterlinge* mit Heinz Unger sollte sich indes als sehr fruchtbar erweisen, es entstanden neben der *Proletenpassion* (1976) *Lieder fürs Leben* (1975), *Herbstreise* (1979) - eine Auseinandersetzung mit dem Deutschen Herbst 1977 - und schließlich *Die letzte Welt* (1982), die inhaltlich eigentlich die „Fortsetzung“ der *Proletenpassion* war.

Die *Proletenpassion* wurde erstmals 1977 bei dem Label Ariola in Form einer Triple-LP auf einem Tonträger verewigt. Ein Vergleich mit der „Urfassung“, also jener Fassung, die bei der Uraufführung 1976 zu hören war, zeigt, dass die Einspielung nicht nur wesentlich kürzer, sondern speziell gegen Ende stark überarbeitet wurde. Aus dem Epilog der Uraufführung wurde kein einziger Titel auf Tonträger gebannt. Den drei Schallplatten bzw. zwei CDs ist ein Begleitheft

¹¹ Unger: Dokumentation, S. 23.

¹² Flotzinger, Rudolf (Hg.): Oesterreichisches Musiklexikon. Bd. 4 Ober – Schwaz. Wien: Verlag der Österreichischen Akademien der Wissenschaften 2005, S. 2094.

Vgl. auch <http://www.williresetarits.at/>

¹³ Vgl. Unger, Heinz R. und Schmetterlinge: Proletenpassion. Begleitheft zur Doppel-CD. Ariola 1989, S. [16]. Als Zitiergrundlage aus der PP wird das Begleitheft verwendet. „Begleitheft“, „Booklet“ und „Textbuch“ werden in dieser Arbeit synonym gebraucht. (Im Folgenden zit. unter der Sigle *Begleitheft-PP*)

beigelegt,¹⁴ welches es nicht nur ermöglicht, die insgesamt 65 Lieder lesend mitzuverfolgen, es finden sich auch mit Ausnahme der Station zum Faschismus zu Beginn jeder Station einleitend-einführende Worte zum Inhalt. Sämtliche Lieder der Plattenaufnahme sind überdies in Ungers Zusammenfassung *Die Proletenpassion. Dokumentation einer Legende* nachzulesen. Der erste im Begleitheft abgedruckte Text stammt von Bertolt Brecht: *Fragen eines lesenden Arbeiters* (im Folgenden meist kurz: *Fragen*), der sich Gedanken darüber macht, ob an den historischen Errungenschaften der Menschheit wirklich nur diejenigen teilhatten, die in Chroniken und Annalen Erwähnung finden. Brecht lässt den Arbeiter scheinbar naiv nach den Erbauern des siebentorigen Theben fragen: In den Büchern stünden nur die Namen der Könige, von denen nicht mit Sicherheit gesagt werden könne, ob sie selbst die Felsbrocken herbeigeschleppt hätten. „Cäsar schlug die Gallier. Hatte er nicht wenigstens einen Koch bei sich?“¹⁵ In diesem in Wahrheit mehr ironisch-denn naiven Ton geht es weiter, bis das Gedicht mit einem nachdenklichen „So viele Berichte. So viele Fragen“¹⁶ endet, das nahtlos vom nächsten Text des Begleithefts, der die gedanklich konsequente Fortsetzung der *Fragen* darstellt, aufgegriffen wird. Der Text beginnt, wie Brechts *Fragen* enden:

So viele Berichte.
So viele Fragen.

Was sind das für Schulen, die so viele Fragen nicht beantworten? Ist nicht die heutige Berichterstattung in den Zeitungen und im Rundfunk ähnlich der Geschichtsschreibung? Wem nützt das Ganze? Wem müssen wir da mißtrauen? Die herrschende Geschichtsschreibung will entgegen den Interessen der Unterdrückten die gegenwärtigen Zustände legitimieren und die Kämpfe ein für allemal für beendet erklären. Wir wollen im Gegensatz dazu zeigen daß die Kämpfe der jeweils Unterdrückten die Geschichte weitertreiben – für ihre Höherentwicklung sorgen.¹⁷

Sehr bald wird die zentrale Botschaft der *Proletenpassion* angesprochen, die sich in der grundsätzlich optimistischen Position manifestiert, dass aus jedem Fehler, der im Kampf um Freiheit und Gleichheit geschehen (sein) mag, etwas zu lernen sei; dass jeder Fehler die Potenz besitzt, zu einer „Höherentwicklung“ kraft Erfahrung

¹⁵ Brecht, Bertolt: Fragen eines lesenden Arbeiters. In: Begleitheft-PP, S. [2].

¹⁶ Ebd., S. [2].

¹⁷ Einleitung Proletenpassion. In: Begleitheft-PP, S.[3]. Sämtliche Texte der Einleitung sind keiner bestimmten AutorIn zuzuordnen, weshalb die Angabe d. Verfassenden unterbleiben muss.

beizutragen. Die thematische Einleitung, die sich aus den beiden genannten Texten ergibt, weist programmatischen Charakter auf. Was in der *Proletenpassion* im Folgenden dargestellt werden soll, kündigen Schmetterlinge/Unger, wie oben zitiert, an und präzisieren mit dem ersten Lied der Plattenaufnahme:

Wer schreibt die Geschichte? (Auszug)

„Jeden Morgen, wenn wir zur Arbeit fahren,
wird eine neue Seite ins Geschichtsbuch geschrieben
Wer schreibt sie? Geschieht Geschichte mit uns?
Oder machen w i r unsere Geschichte?

Unsere Geschichte ist die Geschichte von Kämpfen
zwischen den Klassen, eine wütende Chronologie.
Doch gelehrt wird uns die lange Reihe von Kronen und
Thronen,
und über allem waltet ein blindes Geschick.¹⁸

Dabei gilt es nicht nur, Geschichte aus Sicht der Unterdrückten, der Verlierer, der Underdogs abzubilden. Die Zeile „Unsere Geschichte ist die Geschichte von Kämpfen zwischen den Klassen“ aus der eben zitierten Passage verrät den geistigen Urheber des Projekts *Proletenpassion*: „Die Geschichte aller bisherigen Gesellschaft ist die Geschichte von Klassenkämpfen.“¹⁹ Die Autorin eines sehr ausführlichen Portraits über den Dichter Unger findet für diesen Umstand deutliche Worte, wenn sie schreibt, dass es „in der ‚PROLETENPASSION‘ darum [geht], unser Geschichtsbild von einer marxistischen Warte aus zu korrigieren.“²⁰ Die Darstellung erfolgreicher, wenn auch kurzfristiger Erhebungen gegen die Obrigkeit dominiert die *Proletenpassion*, die durch Unger/Schmetterling zu einer Geschichte der Geschichte wird, genauer: die Geschichte der Beherrschten statt wie sonst üblich, die Geschichte der Herrschenden.

¹⁸ Unger, Heinz: Wer schreibt die Geschichte? In: Begleitheft-PP, S. [4].

¹⁹ Marx/Engels: Kommunistisches Manifest. In: MEW Bd. 4., S. 462.

²⁰ Mallinger, Johanna: Heinz Rudolf Unger – ein Porträt. Hausarbeit aus dem Fach Deutsch. Univ. Salzburg 1984, S. 188.

1.3 Gliederung und kurzer inhaltlicher Abriss

In insgesamt sechs Teilen, wobei nur fünf historische Querschnitte darstellen, wird der lange Leidensweg der unterdrückten Gesellschaftsschichten nachgezeichnet. Kontrovers geführte Diskussionen innerhalb der Gruppe, die abgesehen von Schmetterlingen/Unger noch sehr viel mehr an Mitwirkenden umfasste, zeugen davon, dass der Titel *Proletenpassion* nicht unumstritten war.

Mit dem Titel PROLETENPASSION sind wir nicht ganz einverstanden. [...] Er suggeriert einen Leidensweg. [...] Zwar beschreiben wir auch Niederlagen der arbeitenden Klasse, aber das Hauptgewicht legen wir auf die Siege und die Lehren, die die Arbeiterklasse aus diesen Niederlagen zog, um für künftige Kämpfe gerüstet zu sein.²¹

Just den leidvollen Aspekt, den die Bezeichnung *Passion* zwangsläufig nahelegt, wollten sie nicht überbetont wissen: Das lehrreiche Element, das in der Überwindung früherer Fehler bestand, galt es, wie aus obiger Passage hervorgeht, besonders hervorzuheben.

Den Anfang machen *Die Bauernkriege (1)*. Die sich im Verlauf der Station ergebende Fokussierung auf die historische Figur des Theologen und Sozialrevolutionärs Thomas Müntzer²² (in der *Proletenpassion* „Thomas Münzer“²³) war anfangs gar nicht vorgesehen. Die Schmetterlinge wollten eigentlich Michael Gaismair,²⁴ den „linken Bauernführer“,²⁵ von dem sie im Zuge einer ihrer Probeauftritte auf dem Land erfahren hatten, ins Zentrum der Station stellen, wie Unger berichtet. Die zweite Station wird von Willi Resetarits auf der Plattenaufnahme hörbar ironisch als *Die Revolution der Bürger (2)* angekündigt, wobei er um besondere Akkzentuierung der *Bürger* bemüht ist. Diese Station behandelt die Geschehnisse rund um die Französische Revolution.

²¹ Vgl. Begleitheft-PP, S. [3].

²² Vgl. Laube, Adolf (Hg.): Thesen über Thomas Müntzer. Zum 500. Geburtstag. Berlin: Dietz Verlag 1988.

²³ Vgl. Begleitheft-PP, S. [4]. Engelmann schreibt konsequent von „Thomas Müntzer“; vgl. Engelmann, Bernt. *Wir Untertanen. Ein deutsches Anti-Geschichtsbuch*. München, Gütersloh, Wien: C. Bertelsmann Verlag 1974, S. 90-101. (Im Folgenden zit. unter der Sigle *Anti-Geschichtsbuch*)

²⁴ Vgl. Michael Gaismair und die Südtiroler Bauernrevolution 1525/26. In: Haasis, Hellmut G.: *Spuren der Besiegten. Freiheitsbewegungen von den Germanenkämpfen bis zu den Bauernaufständen im Dreißigjährigen Krieg*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1984, S. 317-328.

²⁵ Unger im Gespräch [11].

Unger/Schmetterlinge sind um eine differenzierte Darstellung des Dritten Standes bemüht, der Großbürgertum, Bauern und Tagelöhner gleichermaßen umfassend keineswegs als homogene Gruppe zu bezeichnen ist. Die Fokussierung auf den „kleinen Mann“ einerseits, wie es in dem *Lied von der letzten Schlacht* heißt, lässt andererseits den Besitzbürger zum negativen Helden dieser Station heranwachsen, was zu Folge hat, dass dem Proletariat die unrühmliche Rolle des Steigbügelhalters zufällt, der die Revolution erst ermöglicht, am Ende aber nichts von den erkämpften Errungenschaften hat.

Der Station *Die Pariser Kommune* (3), die zugleich Höhe- und Wendepunkt der gesamten Inszenierung darstellt, soll im Zuge dieser Arbeit besondere Aufmerksamkeit zukommen - sie wird im zweiten Kapitel ausführlich erörtert. Die herausragende Stellung innerhalb der *Proletenpassion* lässt sich schon alleine an der folgenden Station ablesen: *Die Lehren der Kommune, gezogen im Oktober 1917 in Rußland* (4), wo vorrangig die Oktoberrevolution und die Rolle der *Partei*²⁶ während des Umsturzes Thema sind, was der Station anfangs auch den Namen gab: Bei der Uraufführung 1976 hieß sie noch *Die Oktoberrevolution 1917*.²⁷

Die Unstimmigkeiten innerhalb der Gruppe, wie die Rolle der Sowjetunion, dieser Abschnitt der Geschichte insgesamt, und nicht zuletzt Stalin selbst zu beurteilen seien, wird zumindest am Rande erwähnt. Je näher die *Proletenpassion* der Gegenwart kommt, desto geraffter wirkt die Präsentation: *Der Faschismus* (5) als fünfte historische Station beleuchtet vor allem den Aspekt des Kapitalismus als von Kriegen profitierendes Wirtschaftssystem. *Das Lied von Krupp und Thyssen* verdient in diesem Zusammenhang besondere Erwähnung. Der *Epilog* schließlich stellt als solches keine eigene historische Station dar: Gemäß der selbstgestellten Aufgabe wird resümiert und dabei gefragt, was sich aus den kleinen und großen Erhebungen, vor allem aber aus den Fehlern, die dabei unterlaufen sind, lernen lässt. Im Interview äußert sich Unger folgendermaßen zum Thema Geschichtsklitterung. Vorausgeschickt werden muss, dass zum Zeitpunkt der Entstehung der *Proletenpassion* der Fall der Berliner Mauer und der Zerfall der UdSSR noch bevorstand.

²⁶ Vgl. Unger, Heinz: *Lied von der Partei*. In: Begleitheft-PP, S. [12].

²⁷ Programmheft der Uraufführung 1976, S. 45.

Ich hätte heute Einwände in der Aufarbeitung, also ab der „Oktoberrevolution“ etwa würde ich andere Dinge in den Vordergrund stellen und andere Sachen diskutieren. Auch in der Station über Faschismus haben wir viele Lücken gelassen, Holocaust kommt kaum vor, oder Stalinismus würde ich heute thematisieren.²⁸

Soviel sei vorläufig zum Inhalt der *Proletenpassion* gesagt.

Die Aufnahme selbst beginnt mit einem Rezitativ, vorgetragen von dem Schmetterlingsmitglied Willi Resetarits, der an dieser Stelle als eine Art Erzähler die Frage *Wer schreibt die Geschichte?* aufwirft; wessen Geschichte es wert ist, festgehalten zu werden und schließlich, für wen dieser ganze Aufwand überhaupt betrieben wird? Direkt im Anschluss an das Rezitativ folgen die zwei Balladen *Wir hatten Gräber und ihr hattet Siege* bzw. *Lied des Geschichtslehrers*.

Gewissermaßen als Einstieg und, um gleich zu Beginn einen Eindruck zu geben, welche Position Unger und die Schmetterlinge in Hinblick auf die gängige Form der Geschichtsvermittlung einnehmen, sei an dieser Stelle das *Lied des Geschichtslehrers* vorgestellt. Der Text stammt, wie fast alles aus der *Proletenpassion*, von Heinz Unger; musikalisch hat man sich ausnahmsweise und das auch nur für eine Strophe bei Mozarts *Zauberflöte* bedient. Dass sich der konservative Pädagoge mit seiner sehr traditionellen Auffassung von Geschichtsunterricht in der ersten Strophe zur Melodie der Arie *Der Vogelfänger bin ich ja* vorstellt, worin der Protagonist Papageno davon träumt, vom Vogel- zum Mädchenfänger zu werden, wurde bewusst gewählt: Der Geschichtslehrer als betörender Kinderfänger.

Lied des Geschichtslehrers

Ich bin der Lehrer für Geschichte
und verkünde die Berichte,
die auf uns gekommen sind
in der Schule jedem Kind.

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

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

²⁸ Unger im Gespräch [59].

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

Drei-drei-drei
bei Issos Keilerei.
Neunzehnhundertsiebenundsiebzig
ist beileibe nicht so wichtig.²⁹

Es sind markante Daten, die das traditionelle Geschichtsbild, die konventionelle Geschichtsschreibung bestimmen, das geht klar aus dieser Pädagogen-Parodie hervor. Doch was macht markante Daten aus? Wer macht sie zu solchen? Dass sich die Schmetterlinge und Unger mit ihrer *Proletenpassion* exklusiv den historischen „Parias“ widmen, ist nicht nur als Reaktion auf eine einseitige, ausschließlich auf die – wie Marx es nennen würde – „Aneigner des Reichtums“³⁰ konzentrierte Historiographie zu werten. Diese ungewohnte Art der Geschichtspräsentation bzw. -betrachtung verfolgt noch ein anderes Ziel: es gilt den Blick für Zusammenhänge zu schärfen; punktuelles Faktenwissen ist bis zu einem gewissen Grad sicher notwendig, um sich – etwa chronologisch - zu orientieren, doch hält es keinerlei Erklärung dafür bereit, warum etwas ist, wie es ist.

Die *Proletenpassion* ist nicht nur lehrreich in Hinblick auf bis dato möglicherweise unbekanntere Begebenheiten, sie ist darum bemüht, Zusammenhänge zu verdeutlichen und damit „gottgegebene Tatsachen und eherne Gesetzmäßigkeiten“ verständlicher, durchschaubarer zu machen; die Botschaft für das Publikum ist bei zwar wechselndem Ausdruck, aber gleichbleibender Aussage diese: den Alltag genauer unter die Lupe zu nehmen; was auch immer uns begegnet, im Kontext zu sehen, und vor allem nicht kritiklos hinzunehmen, sondern permanenter Reflexion zu unterziehen. Nicht zuletzt ist die Präsentation so vieler verschiedener Aufstände und Revolten quer durch die Jahrhunderte gleichsam als Ermutigung, wenn nicht als Auftrag zu verstehen, den Ungerechtigkeiten der eigenen Zeit couragiert und entschlossen zu begegnen. „Charakteristisches Merkmal ihrer Lieder ist ihre klassenbezogene [...] Aussage sowie ihr bewußtseinsbildender Anspruch.“³¹ Der Blick auf die Geschichte, den Schmetterlinge und Unger haben, ist keineswegs

²⁹ Unger, Heinz: Lied des Geschichtslehrers. In: Begleitheft-PP, S.[4].

³⁰ Marx, Karl: Der Bürgerkrieg in Frankreich. In: MEW Bd. 17. Berlin: Dietz Verlag 1983, S. 327.

³¹ Mallinger: Unger – ein Portrait, S. 181.

unvoreingenommen oder objektiv, sondern – ganz im Gegenteil: bewusst parteilich gehalten.

2. Kapitel: Prätexte und Quellen

In diesem Kapitel soll den für die Entstehung der *Proletenpassion* relevanten Quellen nachgegangen werden. Es musste, um den Rahmen der Arbeit nicht zu sprengen, eine Auswahl getroffen werden, die einerseits repräsentativ für den Gesamtcharakter des Konzeptkunstwerks *Proletenpassion* war, sich andererseits durch spezielle Originalität vor den anderen Teilen der *Proletenpassion* auszeichnete und drittens ergiebig genug war, was die Quellenlage betrifft, d.h. jenes Material, auf das Unger/Schmetterlinge bei ihren eigenen Recherchen zurückgriffen.

Exemplarisch herangezogen wird dafür im ersten Teil des zweiten Kapitels das einzige Gedicht, das nicht von Unger stammt: Heinrich Heines *Die schlesischen Weber* aus der Station *Die Revolution der Bürger*. Dass es sich bei dem sogenannten *Weberlied* um den einzige Nicht-Unger-Beitrag handelt, ist *nicht* die Art Originalität, die vorhin als Kriterium für die Auswahl jener Bereiche, denen besonderes Augenmerk zuteil werden soll, genannt wurde. Eine historische Kontextualisierung des Gedichts soll dazu beitragen, es zeitlich richtig einzuordnen und den Fokus der entsprechenden Station nachvollziehbar zu konturieren.

Bert Engelmanns *Wir Untertanen. Ein Deutsches Anti-Geschichtsbuch* (im Folgenden kurz: *Anti-Geschichtsbuch*), ein von Unger/den Schmetterlingen als Quelle zur Station *Die Revolution der Bürger* angegebenes Lesebuch, wird als Anschauungsmaterial einer verbürgten Quelle dienen, um Einfluss und allfällige Inspiration auf die *Proletenpassion* abschätzen zu können. Die zeitgenössische, künstlerische Welt hat der Weberaufstand ganz offensichtlich tief beeindruckt. Anfängen von H. Heines *Schlesischen Webern*, über Gerhart Hauptmanns Drama *Die Weber* hin zu Käthe Kollwitz' Radierungen verarbeiteten viele künstlerisch ambitionierte und politisch interessierte ZeitgenossInnen den Aufstand. Ein textgenetischer Abriss der Schlesischen Weber soll diesen Kapitelteil abschließen.

Der zweite Teil des Quellenkapitels befasst sich, wie bereits angekündigt, mit der dritten Station der *Proletenpassion* - *Die Pariser Kommune*.

Für Schmetterlinge und Unger war sie vor allen anderen behandelten Stationen von herausragender Bedeutung. Von den zu Recherchezwecken herangezogenen

Quellen war Karl Marx' *Der Bürgerkrieg in Frankreich* (im Folgenden meist:*Bürgerkrieg*) allem Anschein nach die wichtigste. Auch Lenin sollte sich etwas später in verschiedenen Schriften (*Die Erfahrungen der Pariser Kommune vom Jahre 1871* in: *Staat und Revolution* (1917) u.v.m.) mit der *Kommune* befassen. Was genau davon der Produktionsgemeinschaft rund um die *Proletenpassion* bekannt war, ist nicht ganz klar. Gesichert ist: Marx' *Bürgerkrieg in Frankreich* findet sich als Literaturempfehlung im Begleitheft. Auf die notwendig differenzierte Lektüre dieses Textes werden wir zu Beginn des Kapitels über *Die Pariser Kommune* (Kap. 2.2) noch zu sprechen kommen.

Auch Brecht wird sich im Lauf seines Lebens mit der Kommune beschäftigen. Wir werden im Verlauf des zweiten Kapitels darauf zurückkommen. Literarische Querverweise werden überdies wiederholt vorgenommen und beschränken sich auf kein bestimmtes Kapitel.

Überzeugt davon, dass die Menge an Material, das von den Schmetterlingen/Unger zu Recherchezwecken herangezogen wurde, die im Begleitheft angegebenen Literaturempfehlungen bei weitem übertrifft, sei an dieser Stelle auf eine weitere, mutmaßliche Quelle hingewiesen. *Der Pariser Kommune-Aufstand* von H. P. O. Lissagarays (1838-1901). Lissagaray kämpfte bis zum Schluss auf Seiten der Kommunarden, floh nach der Niederschlagung der Kommune nach England, wo er sich mit Karl Marx anfreundete, der ihn aufforderte, seine Erlebnisse niederzuschreiben. Er wurde 1880 als einer der letzten Kämpfer der Kommune amnestiert, wie der Kurzbiographie im Anhang besagten Buches zu entnehmen ist.³² Anders als Marx, der sich der Kommune wohl verbunden fühlte, gleichzeitig die Geschehnisse aber primär theoretisch mit all ihren politischen Hintergründen und das noch dazu aus der Distanz analysierte,³³ war Lissagaray unmittelbar involviert. Dieser Umstand musste sich in Form und Inhalt niederschlagen. Lissagaray gehörte mit großer Wahrscheinlichkeit ebenfalls zu den Prätexten der *Proletenpassion*, was sich an einer so nebensächlichen wie berührenden Begebenheit zeigen lässt, welche

³² Lissagaray, H. Prosper-Olivier: *Der Pariser Kommune-Aufstand*. Berlin: Soziologische Verlagsanstalt 1931. Nach der letzten Ausgabe des Werkes: Lissagaray / *Histoire de la Kommune* (sic!) de 1871. Paris 1929. Unter dem Titel „H. P. O. Lissagaray“ schildert Amédée Dunois am Ende d. Buches in der Übersetzung von K. H. Wolf u.a. Lissagarays Amnestierung. In: ebd. S. 415.

³³ Vgl. Conrady, Alexander: Einleitung des Herausgebers. In: Marx, Karl: *Der Bürgerkrieg in Frankreich*. Berlin: Vorwärts 1920, S. 3.

er beschreibt, und die Unger/Schmetterlinge in einem der beiden *Hinzugefügten Lieder* aufgreifen und verarbeiteten. Ein literarischer Querverweis, der sich bei der Untersuchung der *Hinzugefügten Lieder* ergab, wird das zweite Kapitel beenden.

2.1 Weberlied von H. Heine aus der Station: *Die Revolution der Bürger*

Hintergrund des Weberaufstandes 1844 (nach Engelmann):

Um eine treffende Einschätzung der aus den Quellen der Schmetterlinge hervorgegangenen Lieder und Balladen vornehmen zu können, scheint es zweckdienlich, auch eine knappe Darstellung der Quelle, in diesem Fall die des Weberaufstandes durch Engelmann zu geben. Einleitend jedoch soll die Quelle Engelmann anhand der Person biographisch kurz umrissen werden:

Der deutsche Schriftsteller und Journalist Bernt Engelmann wurde 1921 in Berlin geboren. Als Sohn eines Verlagsdirektors studierte er neuere Sprachen, Geschichte und Jus. Im Zuge seiner Teilnahme am Zweiten Weltkrieg wurde er verletzt, kam ins Lazarett, setzte nach seiner Entlassung sein Studium fort, das eine neuerliche Unterbrechung erfuhr, als man dahinterkam, dass er im Widerstand gegen den Nationalsozialismus aktiv war. Engelmann kam in verschiedene Konzentrationslager, wo man ihn bis zu seiner Befreiung 1945 gefangen hielt. Als Journalist war er später für *Der Spiegel* tätig und gab bis 1967 die Zeitschrift *Deutsches Panorama* heraus. Von 1977-84 war er Bundesvorsitzender des Verbandes deutscher Schriftsteller. Von ihm stammt neben den von den Schmetterlingen/Unger in der Einleitung ihres Begleithefts zur *Proletenpassion* empfohlenen Büchern *Wir Untertanen. Ein deutsches Anti-Geschichtsbuch* bzw. *Einig gegen Recht und Freiheit* auch *Trotz alledem, Weißbuch: Frieden* u.v.m. In seinen Texten bezieht er kritisch Position dazu, wie und was uns an vermittlungswürdigen Fakten - etwa an Schule und Universität – gelehrt würde: „Die Auswahl dessen, was unser Geschichtsbild geformt hat, wurde meist von anderen bestimmt, die sie für uns trafen, und vom zufällig Angebotenen.“³⁴ Der Pazifist Bernt Engelmann starb 1994 in München.

³⁴ Engelmann: *Anti-Geschichtsbuch*, S. 14.

Im Kapitel *Die braven Bürger und der Ludergeruch der Revolution* aus Engelmanns *Anti-Geschichtsbuch* skizziert der Autor die Verhältnisse des Proletariats in einigen deutschen Staaten um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Das vorletzte Lied der Station *Revolution der Bürger*, die *Ballade vom Glück und Ende des Kapitals* (im Folgenden kurz: *Glück und Ende*), setzt sich – ähnlich wie das erste (*Mächtelmöchtel*) bzw. das letzte Lied (*Die schlesischen Weber*) – mit den wirtschaftlichen Umbrüchen des ausgehenden 18. bzw. des 19. Jhdts, d.h. den Auswirkungen der Liberalisierung der Wirtschaft auf den proletarischen Teil der Bevölkerung auseinander („schuftet der Mann, die Frau, das Kind/die Tage sechzehn Stunden sind“³⁵), versucht aber außerdem, die daraus resultierenden Probleme in einen kausalen Zusammenhang zu stellen. Die nicht unmittelbar nacheinander, aber inhaltlich logisch strukturierte Abfolge der Lieder innerhalb der Station lautet daher: *Mächtelmöchtel* – *Glück und Ende* – *Die Schlesischen Weber*. Die zwielichtige Figur des *Mächtelmöchtel* beklagt in der neunten Strophe des gleichnamigen Liedes die Nachteile für die staatlichem Zugriff nicht gänzlich entzogenen Märkte:

Und es sind die Zölle
für mich die reinste Hölle,
die vielen kleinen Steuern
Exporte sehr verteuern.³⁶

Glück und Ende präsentiert die in Erfüllung gegangenen Träume von einem freien Markt, ganz wie *Mächtelmöchtel* sich das vorgestellt hat. Die Situation ist zwischenzeitlich dank ausbleibender staatlicher Regulierung bereits einigermaßen außer Kontrolle geraten:

Staut sich in den Lagerhallen
will ich keine Löhne zahlen,
bis die Krise dann vorbei ist,
weil der Weltmarkt ja so frei ist.³⁷

Mächtelmöchtel, der ambitionierte Bürger, wird von Willi Resetarits gesungen, ebenso wie der namentlich zwar nicht genannte, aber in Aussage und Duktus sehr an *Mächtelmöchtel* erinnernde Arbeitgeber von „Johann“ aus *Glück und Ende*.

³⁵ Vgl. Unger, Heinz: *Ballade vom Glück und Ende des Kapitals*. In: *Begleitheft-PP*, S. [7].

³⁶ Vgl. Unger, Heinz: *Mächtelmöchtel*. In: *Begleitheft-PP*, S. [6].

³⁷ Vgl. Unger, Heinz: *Ballade vom Glück und Ende des Kapitals*. In: *Begleitheft-PP*, S. [7].

Wie um die Einheit dieser drei Lieder akustisch zu unterstreichen, präsentiert Resetarits schließlich auch das *Weberlied*. Die Ballade *Glück und Ende* besitzt ihm gegenüber einleitenden, jenes fortsetzenden Charakter: *Glück und Ende* sind als ursächlich für die im *Weberlied* dargestellte Situation (= Auswirkung) zu erkennen.

Die *Ballade vom Glück und Ende des Kapitals* lässt Assoziationen mit Grillparzers 1825 uraufgeführtem Trauerspiel *König Ottokars Glück und Ende* zu: „Zeitgeschichtlich bedeutungsvoll ist die vom Dichter intendierte Analogie zu der Gestalt Napoleons.“³⁸ Der von Grillparzer aus Gründen der Zensur in seinem Drama dargestellte mittelalterliche Potentat Premysl Ottokar II. findet sich, ähnlich wie Napoleon, verstrickt in verschiedene Konflikte, die er mit staatsmännischer Härte löst, wobei es zumeist „Sachzwänge“ sind, die seine rücksichtslose Politik bestimmen. Gleichviel bezahlt er seine Verfehlungen am Ende mit dem Leben. Es ist nicht alleine der Balladentitel, der einen Vergleich mit Grillparzers Stück rechtfertigt. Die grundsätzlich optimistische Grundhaltung der *Proletenpassion* gestattet durchaus einen Analogieschluss in Bezug auf das Ende des *Mächtelmöchtel*.

Nachdem sich das *Weberlied* als die logische Schlussfolgerung aus *Glück und Ende* darstellt, soll es auch erst nach diesem präsentiert werden.

Ballade vom Glück und Ende des Kapitals

Und als die letzte Schlacht geschlagen war
und die Staubwolken sich hoben,
sah man deutlich, daß der Bourgeois
der wirkliche Gewinner war,
hops - jetzt war er oben. 5

Und als der Feudalismus eingesargt,
was den Großhandel sehr freute,
sah der Bürger: jetzt bin ich erstarkt
und brauch` Waren für den freien Markt,
hops – jetzt brauch` ich Leute. 10

Nicht ein Paar und nicht ein Dutzend,
alle Reservoirs nutzend,
und ich halt sie bei der Stange
vorderhand, wer weiß, wie lange

³⁸ Kindlers neues Literatur-Lexikon. Bd. 6 Ga – Gr. München: Kindler Verlag 1988, S. 897.

immer mit dem einen Ziele: Ich brauch` viele, viele, viele.	15
Und weil der Fortschritt sich beeilt hat, als wär` er in den Arsch getreten, und der Fabrikant sich dran begeilt hat, ist er hungrig, wenn auch speisatt: rülps - noch mehr Proleten.	20
Und immer mehr ziehen in die Stadt Und noch mehr Dörfer bleiben verlassen, in den Fabriken treiben sie das Rad und fällt der Absatz einmal - schad hops - sie sind entlassen.	25
Staut sich in den Lagerhallen, Will ich keine Löhne zahlen, bis die Krise dann vorbei ist, weil der Weltmarkt ja so frei ist. Und im Werkel dieser Mühle drehn sich viel, viele, viele.	30
Wenn die Aktie steigt im scharfen Wind und man kann daran verdienen, schuftet der Mann, die Frau, das Kind, die Tage sechzehn Stunden sind, hops – da ist was drinnen.	35
Und die Proleten werden immer mehr Und es ballt sich eine Masse Man sieht deutlich, daß sich ungefähr Angesammelt hat ein Riesenheer Hops – wir sind `ne Klasse.	40
Ungeduldig ballt die dreiste Masse ihre vielen Fäuste. „Scheiße“ ruft der Arbeitgeber, „ich seh` meine Totengräber! Johann, meine Stärkungspille, es sind viele, viele.“ ³⁹	45

Eine Darstellung Engelmanns soll die Webermisere kurz zusammenfassen und dabei einen Eindruck vom bevorstehenden Aufstand der Weber, aber insbesondere von Engelmanns Art der Berichterstattung vermitteln:

In der Textilindustrie der preußischen Provinz Schlesien, wo die Löhne der Arbeiter noch niedriger, ihr Hunger und Elend noch größer waren als in Westdeutschland, setzte im Winter 1843/44 eine Absatzkrise ein, besonders bei Webereierzeugnissen. Die Fabrikanten waren gezwungen, ihre Preise herabzusetzen, und weil sie keine Gewinneinbußen erleiden wollten, kürzten sie die ohnehin äußerst kargen Löhne ihrer Arbeiter. [...] Im Frühsommer 1844 erreichte die Not der Weber ein nicht mehr länger zu ertragendes Ausmaß, und es kam zu schweren Unruhen. Über deren Ursachen heißt es im Bericht des Kreislandesrats von Reichenbach, daß nicht allein der Hunger die Weber zur Empörung getrieben hätte, sondern

³⁹ Unger, Heinz: Ballade vom Glück und Ende des Kapitals. In: Begleitheft-PP, S. [7].

auch ihr „wirklicher, langgenährter Haß gegen einzelne durch ihren Arbeitsschweiß reich gewordene und im Überfluß hochmütig schwelgende Fabrikherren“.⁴⁰

Nach Lektüre dieser Ausführungen über die damaligen Zustände lassen sich nicht nur die feindselig Gefühle der Weber gegenüber ihren Arbeitgebern einigermaßen nachvollziehen; es ist die musikalische Umsetzung der Schmetterlinge, die Engelmanns nicht eben unparteiischen Bericht stimmig zur Geltung bringt. Bei den Schmetterlingen/Unger fungiert die *Ballade vom Glück und Ende des Kapitals* als Vorbereitung auf die danach folgenden *Schlesischen Weber*; Engelmann platziert Heines Gedicht vier Seiten nach den eben zitierten Darstellungen zur Lage der Weber.

2.1.1 Die schlesischen Weber - Zur Textgenese

Das gemeinhin als „Weberlied“ bekannte, von dem Dichter Heinrich Heine letztendlich als *Die schlesischen Weber* betitelte fünfstrophige Gedicht schließt die Station *Die Revolution der Bürger* ab. Es handelt sich dabei um den einzigen (größeren) literarischen Beitrag, der nicht aus der Feder Heinz Ungers stammt. „Unger wird es [...] verschmerzen, daß gerade das beste Lied nicht von ihm ist: Heines Gedicht von den Webern – und von den Schmetterlingen auch noch optimal vertont...“⁴¹

Das Gedicht erschien erstmals unter dem Titel *Die armen Weber* am 10. Juli 1844 im *Vorwärts*,⁴² dem Organ deutscher Emigranten in Paris, dessen inhaltliche und damit nicht zuletzt politische Ausrichtung nach redaktionsinternen Auseinandersetzungen Karl Marx vorgab.⁴³ Das Gedicht nimmt Bezug auf den Weberaufstand in Peterswaldau und Langenbielau wenige Wochen zuvor. Berichte darüber, die vom 4./5. Juni 1844 datieren, zeigen, dass Heine prompt wie ein Journalist auf die Revolte reagierte, während sich das Blatt, in dem sein Gedicht

⁴⁰ Engelmann: *Anti-Geschichtsbuch*, S. 276-277.

⁴¹ Rudolf John im *Wiener Kurier* vom 17. 5. 1976. Zit. nach: Unger: *Dokumentation*, S. 98.

⁴² Heinrich Heine. *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Bd. 2. Hg. von Manfred Windfuhr in Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Inst. Düsseldorfer-Ausgabe. Hamburg: Hoffmann u. Campe 1983, S. 816. (im Folgenden zit. unter der Sigle DHA)

⁴³ Grandjonec, Jacques: „Vorwärts!“ 1844. Marx und die deutschen Kommunisten in Paris. Beitrag zur Entstehung des Marxismus. Berlin: Dietz Verlag 1974, S. 46.

veröffentlicht werden sollte, mit der Publikation durchaus Zeit ließ, was nicht zuletzt auf besagte Unstimmigkeiten in Bezug auf die Blattlinie zurückzuführen war.⁴⁴ Der Text wurde 1846 wahrscheinlich auf Betreiben von Hermann Püttmann überarbeitet.⁴⁵ Die Frage, ob es sich dabei um jene Fassung handelt, die unter dem Titel *Die Weber* in Bernt Engelmanns *Anti-Geschichtsbuch* zu finden ist bzw. für welche Version sich später die Schmetterlinge im Zuge der Vertonung des Gedichts für die *Proletenpassion* entschieden haben, wird den Anfang des zweiten Kapitels bestimmen.

Im Folgenden sollen die verschiedenen Fassungen des Gedichts präsentiert werden, angefangen bei der von Heine revidierten Version *Die schlesischen Weber*, zitiert nach der Historisch-kritischen Ausgabe (HKA) zu Heine, gefolgt von der Erstfassung des Gedichts *Die armen Weber*. Welchen Überlieferungen jene Fassungen, die Engelmann bzw. die Schmetterlinge/Unger für ihre Zwecke ausgewählt hatten, folgen und ob sie untereinander deckungsgleich sind oder Abweichungen voneinander aufweisen, soll ebenfalls untersucht werden.

⁴⁴ Grandjone: „Vorwärts!“ 1844, S. 46.

⁴⁵ DHA Bd. 2, S. 816.

Die schlesischen Weber

Im düstern Auge keine Thräne, Sie sitzen am Webstuhl und fletschen die Zähne: Altdeutschland, wir weben dein Leichentuch, Wir weben hinein den dreifachen Fluch - Wir weben, wir weben!	5
Ein Fluch dem Gotte, zu dem wir gebeten, In Winterkälte und Hungersnöthen; Wir haben vergebens gehofft und geharrt, Er hat uns geäfft und gefoppt und genarrt – Wir weben, wir weben!	10
Ein Fluch dem König, dem König der Reichen, Den unser Elend nicht konnte erweichen, Der den letzten Groschen von uns erpreßt, Und uns wie Hunde erschießen läßt – Wir weben, wir weben!	15
Ein Fluch dem falschen Vaterlande, Wo nur gedeihen Schmach und Schande, Wo jede Blume früh geknickt, Und Fäulniß und Moder den Wurm erquickt – Wir weben, wir weben!	20
Das Schiffchen fliegt, der Webstuhl kracht, Wir weben emsig Tag und Nacht – Altdeutschland, wir weben dein Leichentuch, wir weben hinein den dreifachen Fluch, Wir weben, wir weben! ⁴⁶	25

Ein Vergleich mit der Erstfassung von 1844 zeigt nicht nur eine um eine ganze Strophe kürzere Version des Gedichts:

Die armen Weber

Im düstern Auge keine Träne, sie sitzen am Webstuhl und fletschen die Zähne: „Altdeutschland, wir weben dein Leichentuch, wir weben hinein den dreifachen Fluch! Wir weben, wir weben!	5
„Ein Fluch dem Gotte, dem blinden, dem tauben, zu dem wir gebetet mit kindlichem Glauben; Wir haben vergebens gehofft und geharrt, er hat uns geäfft und gefoppt und genarrt. Wir weben, wir weben!	10
„Ein Fluch dem König`, dem König` der Reichen, den unser Elend nicht konnte erweichen,	

⁴⁶ DHA Bd. 2, S. 150.

der uns den letzten Groschen erpreßt,
und uns wie Hunde erschießen läßt!
Wir weben, wir weben! 15

„Ein Fluch dem falschen Vaterlande,
wo nur gedeihen Lüg` und Schande,
wo nur Verwesung und Todtengeruch -
Altdeutschland, wir weben dein Leichentuch!
Wir weben, wir weben!⁴⁷ 20

H. Heine (Erstfassung 1844)

Die HKA zu Heine führt *Die Schlesischen Weber* schließlich in jener Textgestalt an, die auf Basis sechs verschiedener Überlieferungen (Abschriften von Hand, Erst- und Nachdrucke sowohl der Erst- als auch überarbeiteten Fassung u.a.m.) erarbeitet wurde.

Die Fassung *Die armen Weber (1844)* unterscheidet sich merklich von der revidierten Version *Die schlesischen Weber (1846)*. Während sich in der ersten Strophe der revidierten Fassung die Abweichungen von der Erstfassung auf die Verwendung von „Altdeutschland“ statt „Deutschland“ beschränken, stellen die ersten zwei Verse der zweiten Strophe im Vergleich dazu nicht nur eine große Veränderung zur Erstfassung dar, sondern auch eine spürbare Abschwächung des Ausdruckes. Galt der Fluch in der Erstfassung noch „dem blindem, dem tauben“ Gotte, so klingt der durch den Tausch zweier Vershälften

Ein Fluch dem Gotte, dem blinden, dem tauben
Zu dem wir gebetet mit kindlichem Glauben;⁴⁸

neu entstandene Anfang der zweiten Strophe schon fast versöhnlich:

Ein Fluch dem Gotte, zu dem wir gebeten,
In Winterkälte und Hungersnöthen;⁴⁹

Die dritte Strophe weist keine auffälligen Abweichungen von der Erstfassung auf; die Erweiterung um einen Präpositionalausdruck in Vers 13 („Der den letzten

⁴⁷ Gradjonc: „Vorwärts!“ 1844, S. 146. Vgl. auch Faksimile unter

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/01/D02S0150_01JIlz.jpg (28. 11. 2012)

⁴⁸ DHA Bd. 2, S. 818-819 verweist auf die Überlieferungen des Erstdruckes; vgl. auch Grandjonc: „Vorwärts!“ 1844, S. 146.

⁴⁹ DHA Bd. 2, S. 150.

Groschen **von uns** erpreßt“ statt „Der **uns** den letzten Groschen erpreßt“) trägt zu metrischer Entspannung bei.

Die auffälligste Abweichung des revidierten Textes von der Erstfassung besteht indes in der zusätzlichen, fünften Strophe. Die zeitliche Zäsur zwischen Erst- und Letztfassung hat das Gedicht vor allem geschliffener in der Form werden lassen: Während Heine in der Erstfassung noch versucht hatte, all das an Inhalt, was sich später auf zwei Strophen verteilen sollte, in einer einzigen unterzubringen, brachte die Erweiterung des Gedichts um eine ganze Strophe eine Entlastung für die vormals letzte, was sich nicht nur metrisch günstig auswirkte. War in der vierten Strophe der Erstfassung in V 17 noch von „Lüg` und Schande“ die Rede, veränderte sich dies später zu „Schmach und Schande“, was nur eine geringfügige Korrektur darstellt. Mit V 18/19 hingegen ist jener Punkt erreicht, da jene anfängliche Gepresstheit besonders gut zum Ausdruck kommt:

**wo nur Verwesung und Todtengeruch -
Altdeutschland, wir weben dein Leichentuch!**⁵⁰

„Das Schiffchen fliegt, der Webstuhl kracht“ – der erste Vers der neuen letzten Strophe reißt das Publikum aus dem beinahe gewohnt gewordenen Rhythmus der Flüche, und wirklich dürfte die nachträglich hinzugefügte Strophe, die es „noch prägnanter“⁵¹ wirken lässt, von den Zeitgenossen als Radikalisierung empfunden worden sein. So lehnte etwa der Verleger Julius Campe es ausdrücklich ab, das *Weberlied* weiter zu veröffentlichen, seien doch „in Berlin mehrere Leute 1847 beigestekt [worden], weil sie dasselbe v o r g e l e s e n hatten.“⁵² Tatsächlich hat der erste Vers der neuen letzten Strophe „Das Schiffchen fliegt, der Webstuhl kracht“ etwas unterschwellig Subversives an sich. Kracht der Webstuhl, weil die Weber so „emsig“ am Werke sind oder braut sich da etwas zusammen?

Für welche Variante haben sich nun die Schmetterlinge/Unger entschieden? Wie zu Beginn des Kapitels bereits erwähnt, findet sich das *Weberlied* genauso wie Brechts *Fragen* auch in Engelmanns *Anti-Geschichtsbuch*, allerdings unter dem (ebenfalls überlieferten) Titel *Die Weber*. Ich möchte es an dieser Stelle nicht versäumen, auch

⁵⁰ Grandjonec: „Vorwärts!“ 1844, S. 146.

⁵¹ DHA Bd. 2, S. 816.

⁵² DHA Bd. 2, S. 817.

diese Version des Gedichts in voller Länge anzuführen, zumal sie interessante Schlüsse in Bezug auf die Auswahl der Texte der Schmetterlinge/Unger zulässt.

Die Weber (H. Heine in Engelmann)

Im düstern Auge keine Thräne,
Sie sitzen am Webstuhl und fletschen die Zähne:
„Deutschland, wir weben dein Leichentuch,
Wir weben hinein den dreifachen Fluch -
Wir weben, wir weben! 5

Ein Fluch dem Götzen, zu dem wir gebeten,
In Winterskälte und Hungersnöthen;
Wir haben vergebens gehofft und geharrt,
Er hat uns geäfft und gefoppt und genarrt –
Wir weben, wir weben! 10

Ein Fluch dem König, dem König der Reichen,
Den unser Elend nicht konnte erweichen,
Der den letzten Groschen von uns erpreßt,
Und uns wie Hunde erschießen läßt –
Wir weben, wir weben! 15

Ein Fluch dem falschen Vaterlande,
Wo nur gedeihen Schmach und Schande,
Wo jede Blume früh geknickt,
Und Fäulnis und Moder den Wurm erquickt –
Wir weben, wir weben! 20

Das Schiffchen fliegt, der Webstuhl kracht,
Wir weben emsig Tag und Nacht –
Altdeutschland, wir weben dein Leichentuch,
wir weben hinein den dreifachen Fluch.
Wir weben, wir weben!“⁵³ 25

Zunächst sollen die Abweichungen jener Version, für deren Aufnahme sich Engelmann in seinem Anti-Geschichtsbuch entschieden hatte, von der vorhin aus der HKA zitierten Fassung festgehalten werden. Es sind dies zwar größtenteils scheinbar unbedeutende Abweichungen, vor allem aus dem Bereich der Interpunktion, doch gerade solche Details können Aufschluss über mutmaßliche Quellen geben.

Engelmann behält die heute veraltet wirkende Rechtschreibung Heines – wenigstens was das „th“ betrifft – bei: „Thräne“, „Hungersnöthen.“

Im dritten Vers der ersten Strophe sind plötzlich Anführungszeichen gesetzt:

⁵³ Engelmann: Anti-Geschichtsbuch, S. 281.

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

Obwohl es Heines Intention entsprach, legt Engelmann den Webern die restlichen viereinhalb Strophen des Gedichtes mittels direkter Rede in den Mund, unmissverständlich kenntlich gemacht durch die für direkte Rede obligaten Anführungszeichen, einmal in V3, abschließend in V25. Auch in der Erstfassung wurden Anführungszeichen gesetzt, allerdings einseitig: Insgesamt viermal initiieren sie direkte Rede, beenden sie aber nicht.⁵⁴ Im ersten Vers der zweiten Strophe gilt der Fluch einem „Götzen.“ Keine Überlieferung legt laut HKA diese Lesart nahe. Der darauffolgende Vers „In Winterskälte und Hungersnöthen“ weicht von der Version der HKA durch den expliziten Genitiv der „Winterskälte“ ab. Diese Lesart wird nur von einer einzigen Überlieferung vorgeschlagen, nämlich: „Album. Originalpoesieen“ hrsg. von H. Püttmann, Borna 1847 [...] unter dem Titel der Vermerk „(Vom Dichter revidirt)“. Vielleicht hatte Engelmann Kenntnis von besagter Überlieferung und entschied deshalb für die „Winterskälte“. Die selektive Übernahme orthographischer Anachronismen des Gedichts sprechen eher dafür, dass er Heine eigenmächtig korrigierte. Die konsequente Einrückungen der Schlussverse „Wir weben, wir weben!“ – ebenfalls abweichend vom Schriftbild nach der HKA – scheint mir als wie immer geartetes Indiz schließlich zu dürftig.

Der Vergleich der verschiedenen Varianten der überarbeiteten Fassung Heines legt den Schluss nahe, dass die Schmetterlinge für die *Proletenpassion* Engelmanns Text der *Schlesischen Weber* als Vorlage wählten. Im Begleitheft der *Proletenpassion* findet sich eine Fassung des Gedichts, die mit der Engelmanns (abgesehen von der altertümlichen Rechtschreibung und dem „Götzen,“ den sie nicht übernahmen) - von den Anführungszeichen in V 3 bzw. V 25 bis hin zu den Einrückungen des Refrains – genau gleicht. Dazu befragt, wie es zu der Aufnahme eines Heine-Gedichts in die *Proletenpassion* gekommen sei, erklärt Unger lapidar: „Das haben

⁵⁴ Vgl. Heine, Heinrich: Die armen Weber (Erstfassung 1844). In: Grandjonc: „Vorwärts!“ 1844, S. 146.

die *Schmetterlinge* auf alle Fälle drinnen haben wollen. Ist auch eines der schönsten Lieder geworden, die in der *Proletenpassion* vorkommen, die *Weber*...⁵⁵

Was die musikalisch Realisierung der *Schlesischen Weber* betrifft, so hebt sie sich jedenfalls durch ihren interessanten Einstieg von den übrigen Vertonungen der *Proletenpassion* ab. Es sind Perkussionsinstrumente, vermutlich Congas und Claves, die das rhythmische Fundament geben. Auf das aufsteigende Glissando der ersten Gitarre trifft eine absteigend respondierende zweite Gitarre, ein Wechselspiel, das sich im weiteren Verlauf wiederholt. Nach wenigen Takten setzt das Klavier ein, die Pausen zwischen den monotonen Wiederholungen der beiden Gitarren werden kürzer, das allgemeine Crescendo erzeugt eine Spannung, die nur noch Willi Resetarits` Einsatz „Im düstern Auge keine Träne“ erwartet. Zu Resetarits Interpretation ist noch zu bemerken, dass er die zumeist prägnanten Schlusspassagen der einzelnen Verse mit besonderem Ausdruck pronunziert. Bei dem sich nach jeder Strophe wiederholenden „Wir weben, wir weben!“ wird Leadsänger Resetarits vom Rest der Gruppe chorisch unterstützt. Das Begleitheft sagt nichts darüber, dass – wie etwa bei den „russischen Chören“ der Station *Die Lehren der Kommune gezogen aus im Oktober 1917 in Rußland* – auch bei den *Schlesischen Webern* zusätzliche SängerInnen beigezogen worden wären.

⁵⁵ Unger im Gespräch [52].

2.2 Die Pariser Kommune nach Marx

In diesem Kapitelteil sollen nun die Quellen und Prätexte der Station *Die Pariser Kommune* untersucht werden. Literaturempfehlungen, die sich im Begleitheft finden, verweisen für die zur Erörterung vorliegende Station auf Karl Marx.

In der nur fünfzig Seiten langen, in vier Kapitel gegliederten *Adresse des Generalrats über den Bürgerkrieg 1871* in *Der Bürgerkrieg in Frankreich* beschränkt sich Marx nicht nur auf die Beschreibung der *Kommune* an sich. Der erste Teil beginnt mit der Proklamation der dritten Republik und setzt sich mit Thiers⁵⁶ Verschwörung und dem Verrat an Paris auseinander. Die Situation in Paris kurz vor der Konstituierung der Kommune ist Thema des zweiten Teils. Der darauf folgende dritte Teil beschreibt die Kommune näher: ihre Neuerungen, Maßnahmen und Reformen. Im vierten und letzten Teil wird das Geschäft zwischen Bismarck und Thiers geschildert, das darin besteht, die „zur Ausrottung von Paris [...] gefangene bonapartistische Armee loszulassen.“⁵⁷ Es wurde eingangs bereits darauf hingewiesen, dass die Lektüre von Marxens Text unter besonderer Berücksichtigung des Adressaten erfolgen muss, denn immerhin handelte es sich um den Generalrat der *Internationale*.⁵⁸ Die Schrift ist nicht nur historisch interessant und informativ, sie trägt auch stark pamphletische Züge. Zum Zeitpunkt der Verlesung bzw. Unterfertigung der Adresse vor dem Generalrat am 30. Mai 1871⁵⁹ war die Kommune bereits seit zwei Tagen Geschichte. Es existiert ein Brief von Jenny Marx an Louis Kugelmann, datiert vom 12. Mai 1871, in dem sie davon schreibt, dass ihr Mann gerade an besagter Adresse arbeite,⁶⁰ d.h. während der Niederschrift muss Marx stark unter dem Eindruck der aktuellen Geschehnisse in Paris gestanden haben. All das muss bei der Beurteilung dieses Textes berücksichtigt werden; wir wollen uns in einem abrissartigen Kapitel zur

⁵⁶ Adolphe Thiers (1797-1877) “Rechtsliberaler und Orleanist, 1832 Ministerpräsident, 1871 vom Parlament in Bordeaux zum Chef der Exekutivgewalt ernannt” Aus den Anm. zu: Lissagaray: *Der Pariser Kommune-Aufstand*, S. 422.

⁵⁷ Marx: *Der Bürgerkrieg in Frankreich*. In: MEW Bd. 17, S. 354.

⁵⁸ Internationale Arbeiter-Assoziation (IAA): Mitbegründet von Karl Marx 1864 in London. Das Scheitern der Pariser Kommune führte auch zur Auflösung der Ersten Internationale.

⁵⁹ Vgl. Conrady in: *Der Bürgerkrieg in Frankreich*. 1920, S. 4.

⁶⁰ Brief von Jenny Marx an Louis Kugelmann. Zit in: Lissagaray: *Der Pariser Kommune-Aufstand*, S. 419.

Vorgeschichte der Kommune auf einige, für das Verständnis der späteren Entwicklung relevante Punkte beschränken: Niedergang des Zweiten Kaisertums (1852-1870) unter Napoleon III, der Deutsch-Französische Krieg (1870-1871), die Proklamation der Republik vom 4. September 1870. Die Darstellungen werden so ausführlich sein als für das Verständnis der Entstehung der Kommune notwendig, ehe auf die *Pariser Kommune* (18. März – 28. Mai 1871) nach Marx bzw. in der Bearbeitung durch die Schmetterlinge/Unger eingegangen wird.

Auch Schmetterlinge/Unger stellen der Station in dem Begleitheft einige einleitende Worte voran. Die Wirren der damaligen Zeit bringen es mit sich, dass des Kollektivs wohlmeinendes Entree zwar Solidarität mit den Kommunarden anzeigt, die Komplexität der Vorgänge aber nicht bis ins Letzte verständlich macht. Dieses Manko auszugleichen, hat sich die vorliegende Arbeit – so spannend es auch wäre – nicht zur Aufgabe gemacht. In einem knappen Abriss wird, nach Erläuterung der wechselseitigen Kriegserklärung, der Kriegsverlauf dargestellt und ansatzweise Thiers` Strategie skizziert - wobei sich die Darstellung streng an Marx hält: eine Entfernung von der Quelle ist weder beabsichtigt noch wäre sie der ursprünglichen Aufgabenstellung dieser Arbeit dienlich. Das Hauptaugenmerk gilt dem Abschnitt *2.2.3 Konfrontation: Marx – Proletenpassion*, da die Lieder der Station *Die Pariser Kommune* den korrespondierenden Passagen in Marx` *Bürgerkrieg* gegenübergestellt werden. Dass die Lieder im Zuge der Analyse öfters anscheinend brutal auseinandergenommen werden mussten – wie es z.B. bei *Was ist die Kommune?* bzw. *Dekrete der Kommune* unvermeidlich war – mag anfangs verwirrend sein; die dergestalt behandelten Texte sollen im Anschluss in wiederhergestellter Form präsentiert werden.

2.2.1 Kriegserklärung - Kriegsverlauf

Das Ende des zweiten Französischen Kaiserreichs und der Deutsch-Französische Krieg bedingen einander: Louis Napoleon Bonaparte, i.e. Kaiser Napoleon III, besann sich auf *das ererbte Anrecht Frankreichs auf die deutsche Uneinigkeit*⁶¹.

Vorgeblicher Grund der Kriegserklärung war dieser:

Plötzlich, Anfang Juli 1870, Kriegsgerüchte. Ein Hohenzoller ist Kandidat für den spanischen Thron, der seit der Vertreibung Isabellas frei ist, und diese Kandidatur bedeutet anscheinend eine Beleidigung Frankreichs.⁶²

Der Ausgang der Schlacht bei Königgrätz von 1866, bei der Preußen siegreich gegen Österreich hervorgegangen war, war für Frankreich insofern von Nachteil als eine zu starke preußische Konzentration in unmittelbarer Nachbarschaft strategische Nachteile versprach, und so suchte Frankreich nach einem Grund, Krieg gegen Preußen führen, um auf militärischem Wege eine für das Land vorteilhaftere Grenzziehung zu erreichen. Als jedoch der „Hohenzoller“⁶³ am 12. Juli 1870 seine Kandidatur wieder zurückzog, sagte Louis Napoleon, der davon ausging, dass sich die südlichen deutschen Staaten im Kriegsfall neutral verhalten würden, und es ihm ein Leichtes sein würde, Preußen mit seiner *Grand Armee* zu bezwingen: „Das ist der Friede, leider, denn die Gelegenheit war günstig.“⁶⁴ Nachdem ein Kandidaturverzicht seitens des Hohenzollers, wie von Frankreich verlangt, tatsächlich erfolgt war, und Frankreich - enttäuscht über den obsoleten Anlassfall - eine Garantie von Wilhelm I. von Preußen verlangte, dass man dergleichen auch in Zukunft unterlassen möge, besprach sich Preußens Ministerpräsident Bismarck, der auf Krieg mindestens so erpicht war wie Frankreich, schon mit General Moltke in Sachen Kriegsvorbereitung.⁶⁵ Dass Preußen an Krieg im Zuge definitiver Grenzziehungen (der Dt. Frz.-Krieg ist einer von insgesamt drei *Deutschen Einigungskriegen*) mindestens ebenso interessiert war wie Frankreich, lässt sich an dem Umstand ersehen, dass die französische Depesche, die Preußen zum „totalen“ Verzicht auf den spanischen Thron aufforderte, von Bismarck zu einer

⁶¹ Marx: Bürgerkrieg in Frankreich. In: MEW Bd. 17, S. 324.

⁶² Lissagaray: Der Pariser Kommune-Aufstand, S. 56.

⁶³ gemeint ist Prinz Leopold von Hohenzollern-Sigmaringen

⁶⁴ Lissagaray: Der Pariser Kommune-Aufstand, S. 57.

⁶⁵ vgl. Ebd.

Pressemeldung umgearbeitet wurde, die im Zuge ihrer Veröffentlichung in Frankreich helle Empörung und schließlich die Kriegserklärung an Preußen am 19. Juli 1870 zur Folge hatte.

So viel zur Situation am Vorabend des Krieges und den Voraussetzungen der beiden Kriegsparteien. Der Kriegsverlauf selbst ist schnell erzählt: Frankreich ist der deutschen Übermacht nicht gewachsen und wird in mehreren Schlachten innerhalb von wenigen Wochen geschlagen. Am 1. September 1870 wird Napoleon III bei Sedan gefangen genommen.⁶⁶ Das siegreiche Preußen entwaffnet den Verlierer. Paris behält seine Waffen. Die Arbeiter und alle, die bisher keinen Zugang zur Nationalgarde hatten, schließen sich dieser an und proklamieren die Kommune (anstatt die Preußen zu bekämpfen). Frankreich bzw. seine „Regierung der nationalen Verteidigung“, die eben noch vorgab, Paris vor den Preußen schützen zu wollen, bittet nun Preußen um Hilfe gegen die bewaffneten Pariser und ersucht um Herausgabe der Kriegsgefangenen im Kampf gegen das aufständische Paris.

⁶⁶ Lissagaray: Der Pariser Kommune-Aufstand, S. 65.

2.2.2 Prätex: Der Bürgerkrieg in Frankreich (Karl Marx)

Konfrontation: Proletenpassion - Marx

In einer Nacht und Nebel-Aktion schickt Thiers einige Linienregimenter nach Montmartre los, um der Nationalgarde die Geschütze wegzunehmen. Die Begebenheit mit den „zwei Generalen“ (sic!) Lecomte und Clément Thomas erinnert Marx wie folgt:

Einer der bonapartistischen Offiziere [...], General Lecomte, hatte viermal dem 88. Linienregiment befohlen, auf einen unbewaffneten Haufen in der Place Pigalle zu feuern; als die Truppen sich weigerten, schimpfte er sie wütend aus. Statt Weiber und Kinder zu erschießen, erschossen seine eigenen Leute ihn selbst. [...] Dieselben Leute richteten auch Clément Thomas hin.⁶⁷

Und hier – zum Vergleich – das Lied, das Unger/Schmetterlinge daraus gemacht haben:

Die Ballade von den zwei ruhmlosen Generalen

Wer schleicht durchs Morgengrauen,
geduckt, verstohlen, fies,
Kanonen wegzuklauen
Dem Volke von Paris?

Zwei noble Generale 5
Mit ihren Bataillons,
zum Montmartre von Pigalle
im bleichen Licht des Monds.

Da wollten sie wegschaffen 10
Das schlafende Geschütz,
denn hat das Volk mal Waffen,
kann sein, daß es sie nützt.

Die wollten sie entfernen, 15
denn das war ihr Geschäft,
da mußten sie es lernen,
daß das Volk nicht schläft.

Denn da im Morgengrauen, 20
die Hähne krähten schon,
da stellten sich die Frauen,
hin vor die Kanon`.

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

Es wär mir wirklich teuer 25

⁶⁷ Marx: Bürgerkrieg in Frankreich. In: MEW Bd. 17, S. 331.

ertönt ein lautes „Boing“, worauf das Lied in dem alten, fröhlichen Ton zu Ende geht.

Dass die beiden „Generale“, die aufgrund anderer Greuelthaten einen gewissen Bekanntheitsgrad in der Bevölkerung erlangt hatten (vgl. „Clément Thomas, der Junischlächter von 1848“⁷¹), einfach der wütenden Menge zum Opfer fielen, wie Lissagaray zu berichten weiß,⁷² und nicht Opfer ihres eigenen Schießbefehls wurden, tut nicht nur angesichts der gelungenen Pointe, die Unger anzubringen wusste, nichts zur Sache. Die Übernahme des durch Marx verfälschten Sachverhalts rund um die Erschießung „der Generale“ weist ihn einmal mehr als unbestrittene Quelle des Kollektivs aus.

Die ganz spezifische Verarbeitung bzw. Aneignung der Quellen und Darstellung gewisser Sachverhalte durch die Schmetterlinge/Unger wird uns im Folgenden noch öfters beschäftigen. So wird die Figur des Generals bei den Schmetterlingen/Unger nach der *Ballade von den zwei ruhmlosen Generalen* in dem Lied *Vier noble Generale (Lied aus dem spanischen Bürgerkrieg)* aus der Station *Faschismus* ein zweites Mal zum „Titelhelden.“ Hinter den „vier noblen Generale[n]“ verbergen sich die in den Putsch involvierten Militärs Francisco Franco, Emilio Mola, José Sanjurjo und Gonzalo Queipo de Llano. In sechs kurzen Strophen wird die Einnahme Madrids geschildert. Der Verweis auf den Verrat der spanischen Generäle, den sie an ihrem Land begangen hätten, bezieht sich auf die *Legion Condor*, eine Einheit der deutschen Wehrmacht, die Hitler auf Francos Ersuchen um Unterstützung in „seinem“ Bürgerkrieg nach Spanien entsandt hatte.

Es gelingt den Schmetterlingen/Unger die gesamte *Proletenpassion* hindurch, eine Verbindung zur Kommune herzustellen: Dass die Wahl der Schmetterlinge angesichts dieser kontinuierlicher Bezugnahme auf dieses Lied als repräsentativ für den Faschismus fiel – denkbar wäre auch Jura Soyfers *Dachau-Lied* gewesen: Die Parallelen zu Thiers, der Moltke in *Die Verhandlung* mit den Worten: „Drum seid so gut, ihr lieben Brüder“ um Rückgabe der Kriegsgefangenen bittet, sind offensichtlich. Das Begleitheft weist das Lied als „(Traditional)“⁷³ aus. Die Melodie wurde u.a. – es existieren mehrere Fassungen - zu einem Text gesungen, der unter

⁷¹ Lissagaray: *Der Pariser Kommune-Aufstand*, S. 121.

⁷² Ebd., S. 121-122.

⁷³ Begleitheft-PP, S. [14].

dem Titel *Los Cuatro Muleros* – zu deutsch „Die vier Maultiertreiber“ – beliebt war. Der Sänger und Schauspieler Ernst Busch (1900-1980), der ab 1927 einige Jahre an der Piscator-Bühne gespielt und abseits dessen ein bekannter Eisler-Interpret war, hatte als Internationaler Brigadist im Spanischen Bürgerkrieg gegen Franco gekämpft. Busch stellte 1937 mit *Canciones de la Guerras Brigadas de las Internacionales* eine kleine Anthologie bekannter Arbeiterlieder zusammen, die neben besagtem *Los Cuatros Generales*, dessen deutsche Übersetzung auf ihn selbst zurückgehen dürfte, auch das *Lied der Moorsoldaten* oder *Einheitsfrontlied* von Brecht/Eisler enthält. „In keinem Tornister fehlten die ‚Canciones de la Guerra‘, das Buch, darin viele Lieder enthalten und noch mehr Sprachen.“⁷⁴ weiß Egon Erwin Kisch zu berichten. Die Version der Schmetterlinge weicht in einigen Punkten von Buschs Kastagnetten-akkompagnierter Interpretation ab. Während Busch das Lied schlicht mit „Spanien 1936“ einleitet, erfahren wir durch Willi Resetarits zu Beginn Folgendes: „Wer war es, der im '34er-Jahr in Österreich gegen die braune Gefahr entschlossen kämpfte und stritt? Unsere *Brigada Internacional*, sie kämpfte im Jaramatal und kämpfte um Madrid.“ - An vielen Stellen bemerkt man den Wunsch, die zu kurz geratene Station zum Faschismus durch hochkonzentrierte Information zu kompensieren. - Gemeinsam wird zu Gitarrenbegleitung die deutschsprachige Fassung von *Vier noble Generale* gesungen bis die mit Verve vorgetragene Schlussstrophe „und die verfluchte Knechtschaft, mamita mia, die werden wir brechen“ plötzlich von forte auf piano übergeht bzw. von deutsch auf spanisch wechselt. Fast frohlockend heißt es da: „Los cuatros generales, mamita mía, serán ahorcados“ – „sie werden hängen“ Mit dieser Zusatzstrophe, die eine Zusammenführung der ersten beiden Strophen der spanischen Fassung von *Los Cuatros Generales* ist, endet das Lied.⁷⁵ Das Textbuch ist hier keine Hilfe, diese Strophe wurde nicht ins Booklet aufgenommen. Um wieder auf die Kommune zurückzukommen: Unger weist in seiner Dokumentation mit Brechts Stück *Die Tage der Kommune* auf ein prominentes Beispiel literarischer Solidaritätsbekundungen hin.⁷⁶ Im Jahr 1934/35 entsteht das Gedicht *In Erwägung*,

⁷⁴ Ihering, Herbert und Hugo Fetting: Ernst Busch. Berlin: Henschelverlag 1965 S. 100.

⁷⁵ <http://everything2.com/title/Los+Cuatro+Generales> (12. 01. 2013).

⁷⁶ Unger: Dokumentation, S. 119.

das einige Jahre später Aufnahme in dem Parabelstück *Die Tage der Kommune* finden sollte.

Resolution (vormals: In Erwägung)

In Erwägung unsrer Schwäche machtet
Ihr Gesetze, die uns knechten solln.
Die Gesetze seien künftig nicht beachtet
In Erwägung, daß wir nicht mehr Knecht sein wolln.
 In Erwägung, daß ihr uns dann eben
 Mit Gewehren und Kanonen droht
 Haben wir beschlossen: nunmehr schlechtes Leben
 Mehr zu fürchten als den Tod.

In Erwägung, daß wir hungrig bleiben
Wenn wir dulden, daß ihr uns besteht
Wollen wir mal feststelln, daß nur Fensterscheiben
Uns vom guten Brote trennen, das uns fehlt.
 In Erwägung [...]

In Erwägung, daß da Häuser stehen
Während ihr uns ohne Bleibe laßt
Haben wir beschlossen, jetzt dort einzuziehen
Weil es uns in unsern Löchern nicht mehr paßt.
 In Erwägung [...]

In Erwägung: es gibt zuviel Kohlen
Während es uns ohne Kohlen friert
Haben wir beschlossen, sie uns jetzt zu holen
In Erwägung, daß es uns dann warm sein wird.
 In Erwägung [...]

In Erwägung: es will euch nicht glücken
Uns zu schaffen einen guten Lohn
Übernehmen wir jetzt selber die Fabriken
In Erwägung: ohne euch reicht's für uns schon.
 In Erwägung [...]

In Erwägung, daß wir der Regierung
Was sie immer auch verspricht, nicht traun
Haben wir beschlossen, unter eigener Führung
Uns nunmehr ein gutes Leben aufzubaun.
 In Erwägung: ihr hört auf Kanonen
 - Andre Sprache könnt ihr nicht verstehn -
 Müssen wir dann eben, ja, das wird sich lohnen!
 Die Kanonen auf euch drehn!⁷⁷

Das Gedicht erschien erstmals in Ernst Buschs *Canciones de Guerra de las Brigades Internacionales* 1937.⁷⁸ Gleichzeitig ist es auch Teil der Sammlung *Svendborger Gedichte*, die im dänischen Exil (1933-38) entstanden waren. Der mit Brecht befreundete Komponist Hanns Eisler vertonte das Gedicht 1935, nachdem es

⁷⁷ Brecht: Resolution. In: GBA Bd. 12, S. 27-28.

⁷⁸ GBA Bd. 8, S. 537.

im Jahr zuvor auf seinen Vorschlag hin in *Resolution* umbenannt worden war.⁷⁹ Margarete Steffin, eine enge Mitarbeiterin Brechts, die viele Übersetzungen aus den skandinavischen Sprachen für ihn anfertigte, erweiterte den neuen Titel zu *Resolution der Kommunarden*, was sich aber nicht durchsetzen sollte.

In sechs Strophen wägt das „lyrisches Wir“ ab, was in Anbetracht von Gesetzen, „die uns knechten sollen“; was angesichts von Hunger, der besteht, obwohl „nur Fensterscheiben uns vom guten Brote trennen“; was angesichts von „zuviel Kohlen, während es uns ohne Kohlen friert“ zu tun sei, fragt das fingierte Kollektiv, und kommt zu dem Schluss „schlechtes Leben mehr zu fürchten als den Tod.“⁸⁰

Dass Brecht Anleihe bei einem der historischen Dekrete der Pariser Kommune genommen hat, ist wahrscheinlich. „Der Titel bezieht sich auf die Eingangsformel der Erlasse und Anordnungen der Pariser Commune.“⁸¹

Ich gestatte mir an dieser Stelle aufgrund einer motivischen Überschneidung mit Brecht einen kleinen Exkurs und verweise auf Jura Soyfer, der sich zwar nicht unmittelbar mit der Kommune auseinandersetzte, der in einer Arbeit, die sich mit literarischer Protestkultur auseinandersetzt, aber kaum fehl am Platz sein dürfte. Die intensive Auseinandersetzung der Schmetterlinge mit seiner Person und seinem Werk, scheint den kleinen Ausflug zu ihm um ein Weiteres zu rechtfertigen. Soyfers Gedicht *Kapitalistischer Segensspruch* beginnt folgendermaßen:

In Leoben fror man heuer,
Weil für Kohlen kein Bedarf;
Und man schreit nach Brot in Steyr
Und der Winterfrost ist scharf.
Fünfmal hunderttausend Hände
Liegen still. Kein Rad mehr rollt.
Sei gesegnet ohne Ende
Heimaterde, wunderhold.⁸²

Mit dem am 12. Februar 1932 in der Arbeiter-Zeitung veröffentlichten Gedicht nimmt Soyfer zwar Bezug auf die unstete Situation am Vorabend der austrofaschistischen Machtergreifung im vorständestaatlichen Österreich – die Motive, die er aufgreift, sind dieselben wie bei Brecht: Brot, Kohlen und eine

⁷⁹ GBA Bd. 8, S. 536-537.

⁸⁰ Brecht, Bertolt: *Die Tage der Kommune*. In: GBA Bd. 8, S. 269.

⁸¹ GBA Bd. 8, S. 536.

⁸² Jura Soyfer: *Das Gesamtwerk*. Hg. v. Horst Jarka. Wien, München, Zürich: Europaverlag 1980, S. 57.

implizite Drohung, für den Fall weiteren Vorenthaltes desselben, wobei Soyfers Andeutung der „fünfmal hunderttausend Hände,“ die im Moment zwar stillliegen, deren subversives Potential dennoch nicht unterschätzt werden sollte, im Vergleich zu Brechts unverhohlen zum Ausdruck kommender Bereitschaft zum Einsatz von gewaltvollen Mitteln („Müssen wir dann eben, ja, das wird sich lohnen! Die Kanonen auf euch drehn!“⁸³) fast subtil zu nennen ist. Soyfers Verse triefen vor beißendem Spott: Die angeblich segensverheißende Seite des Kapitalismus entpuppt sich als trügerisch –die Anfangsverse: „fror man heuer, weil für Kohle *kein Bedarf*“ unterstreichen es. „Sei gesegnet ohne Ende, Heimaterde, wunderhold!“, die refrainartig wiederholten Schlussversen in jeder der vier Strophen, lassen angesichts der vorangegangenen Schilderungen von Hunger; Kälte und Arbeitslosigkeit an der ironische Intention des Dichters keinen Zweifel mehr. Soyfer hatte sie von der zwischen 1929-38 gültigen und nach ihrem Verfasser Ottokar Kernstock benannten *Kernstock-Hymne* entlehnt.⁸⁴

Brecht wiederum belässt es keineswegs dabei, den Spieß einfach nur umzudrehen, wie aus der vorhin zitierten Passage hervorgeht: auch in der *Resolution* versteckt sich die eigentliche Pointe im Refrain, nämlich „schlechtes Leben mehr zu fürchten als den Tod.“ Die Konklusion der Resolution der Brecht'schen Kommunarden scheint im Geiste Marx' verfasst zu sein: „Mögen die herrschenden Klassen vor einer kommunistischen Revolution zittern. Die Proletarier haben nichts in ihr zu verlieren als ihre Ketten.“⁸⁵ Ein Vergleich der beiden Texte – Brechts *In Erwägung/Resolution* bzw. *Dekret der Kommune über die Trennung von Kirche und Staat* soll Zeugnis davon ablegen, wie ähnlich sie einander sind:

DIE PARISER KOMMUNE,

in Erwägung, daß der erste Grundsatz der Französischen Republik die Freiheit ist,
in Erwägung, daß die Gewissensfreiheit die erste der Freiheiten ist;
in Erwägung, daß das Kultusbudget diesem Grundsatz zuwiderläuft,
da es die Bürger entgegen ihrem Glauben besteuert,
in Erwägung der Tatsache, daß der Klerus die Mitschuld an den Verbrechen der Monarchie
gegen die Freiheit getragen hat,
dekretiert:

⁸³ Brecht, Bertolt: Die Tage der Kommune. In: GBA Bd. 8, S. 270.

⁸⁴ Jarka, Horst (Hg.): Jura Soyfer. Das Gesamtwerk. Wien; München: Europaverlag 1980, S. 879.

⁸⁵ Marx, Karl u. Friedrich Engels: Manifest der Kommunistischen Partei. In: MEW Bd. 4, S. 493.

Artikel 1: Die Kirche ist vom Staat getrennt.

Artikel 2: Das Kultusbudget ist abgeschafft.

Artikel 3: Die Güter der sogenannten toten Hand, die den religiösen Kongregationen gehören, sowohl Mobilien wie Immobilien, sind als Nationaleigentum erklärt.

Artikel 4: Über diese Güter wird unverzüglich eine Untersuchung veranstaltet, um ihren Charakter festzustellen und sie der Nation zur Verfügung zu übergeben.

DIE PARISER KOMMUNE⁸⁶

Die fehlenden, inhaltlichen Übereinstimmungen zwischen kommunalem Dekret und Brechtscher Resolution sind evident. Das kommunale Dekret verhandelt die Trennung der Kirche vom Staat, während bei Brecht die Befriedigung von Grundbedürfnissen im Zentrum steht. Brecht nimmt formal Anleihe: Die stakkatoartige Wiederholung der Eingangsformel „In Erwägung, daß“ erweist sich dabei für den Fortgang des Gedichts als äußerst fruchtbar.

Etwa zwei Jahre nach Entstehung des Gedichts Resolution lernte Brecht das Stück *Nederlaget* (zu dt. *Die Niederlage*) des norwegischen Schriftstellers Nordahl Grieg kennen, das 1937 in Kopenhagen uraufgeführt worden war. Der „als Kommunist verschrieen[e]“⁸⁷ Grieg war wie der vorhin erwähnte Ernst Busch im Spanischen Bürgerkrieg bei den Internationalen Brigaden aktiv.⁸⁸ Das Schauspiel führt in vier Akten den Pariser Kommune-Aufstand vor. Grieg schildert darin, wie sich Paris erhebt; die Flucht Thiers` nach Versailles; die Uneinigkeit unter den Kommunarden, die am Ende auch der Grund für den Untergang der Kommune sein wird.⁸⁹ Obwohl sich Brecht von dem Stück anfangs sehr angetan zeigte, es umgehend von Steffin ins Deutsche übersetzen ließ und sich für die Veröffentlichung in einer Exilzeitschrift einsetzte, dürfte die dramaturgische Realisierung zu einiger Ernüchterung bei ihm geführt haben: „Angesichts der heftigen Kritik des Stückeschreibers, die sowohl das Verständnis der Commune als auch die dramatische Darstellung betrifft, ergreift Grieg regelrecht die Flucht, so daß eine ernsthafte Auseinandersetzung nicht zustande kommt.“⁹⁰ Der ursprüngliche Plan, die Übersetzung Steffins auf die Bühne zu bringen, wurde endgültig ad acta gelegt, als Brecht sie 1949 nach über zehn Jahren zum ersten Mal wieder las und endlich

⁸⁶ Dekret der Kommune über die Trennung der Kirche vom Staat. Zit. in: Marx, Karl: Der Bürgerkrieg in Frankreich. Berlin: Dietz Verlag 1949, S. 80.

⁸⁷ GBA Bd. 8, S. 507.

⁸⁸ Ihering, Herbert und Hugo Fetting: Ernst Busch. Berlin: Henschelverlag 1965, S. 100.

⁸⁹ Jean Paul Marat gehörte während der Frz. Revolution den Jakobinern an; vgl. Kindlers neues Literatur-Lexikon Bd. 6. Hg. v. Walter Jens. München: Kindler Verlag 1988, S. 877.

⁹⁰ GBA Bd. 8, S. 507.

Erich Engels „Horror“⁹¹ vor einer Inszenierung nachvollziehen konnte, wie er in einem Brief an seine Frau Helene Weigel schreibt. Das aus 14 Szenen bestehende Stück *Die Tage der Kommune*, das zwar 1949 fertiggestellt, aber erst im November 1956, drei Monate nach Brechts Tod, uraufgeführt wurde, erweist sich gleichzeitig als Umarbeitung von und Gegenentwurf zu Griegs *Nederlaget*. Brecht übernimmt etliches von Grieg, doch sieht er den Grund für das Scheitern der Kommune weniger in internen Streitigkeiten als vielmehr im Wiedererstarken der Versailler nach ihrer Flucht aus Paris. Strenger als die Schmetterlinge dies tun hält sich Brecht an seine Quellen, zu denen neben Marx, Lissagaray und den Dekreten und Manifesten der Commune⁹² nach eigenen Angaben auch Lenins *Über die Pariser Kommune* zählte⁹³

Wir wollen - ausgehend von Marx - die Verhandlungen zwischen Frankreich und Preußen, zunächst wie sie sich bei Brecht und im Anschluss, wie sie sich bei den Schmetterlingen/Unger darstellen, einem Vergleich unterziehen. Marx schreibt:

Damit war der lang erwartete Augenblick zum entscheidenden Auftreten für Bismarck gekommen. Er befahl Thiers im Herrscherton, unverzüglich Bevollmächtigte für den endgültigen Friedensschluß nach Frankfurt zu senden. In demütigem Gehorsam gegen den Ruf seines Herrn und Meisters beeilte sich Thiers, seinen bewährten Jules Favre [...] abzuschicken.⁹⁴

In der zehnten Szene der *Tage der Kommune* kommt es zu dem Zusammentreffen zwischen Bismarck und Favre in der Frankfurter Oper. Die Regieanweisung sieht für Bismarck Kürassieruniform und Zigarre vor – ostentativ zur Schau gestellte Insignien des überlegenen Siegers - sein Gegenüber, Außenminister Favre, tritt in Zivil auf:

Bismarck: Ja, ihr unterzeichnet jetzt hier in Frankfurt den Frieden, aber was geschieht mit Paris, Mann? Holen Sie endlich diese rote Fahne vom Pariser Rathaus! [...] Na *er setzt von Favre servil begleitet, den Raucherrundgang fort*, ihr seid mir ja komische Käuze. Waffenhilfe schlägt ihr schamhaft ab, aber eure Gefangenen sollen wir freigeben, hintenherum. [...] Aber jetzt haben sie bald 200.000 Mann freigekriegt von uns... Haben Sie übrigens die Zechinen, sie zu bezahlen?

Favre: Ich kann es Ihnen jetzt sagen, das war unsere größte Sorge, aber das ist geschafft; Bank von Frankreich. Wir konnten bis dato 257 Millionen ziehen.

Brecht übernimmt mit „Frankfurt“ nicht nur den Treffpunkt, den Marx angegeben hat, sondern – im Gegensatz zu den Schmetterlingen – auch die bei den Friedensverhandlungen tatsächlich überlieferten Beteiligten: Bismarck und Favre,

⁹¹ Erich Engel (1891-1966) war ein deutscher Theaterregisseur. Vgl. GBA Bd. 8, S. 508.

⁹² GBA Bd. 8, S. 524.

⁹³ GBA Bd. 8, S. 508.

⁹⁴ Marx: Bürgerkrieg in Frankreich. In: MEW Bd. 17, S. 354.

wobei Letzterer mit einer nicht annähernd so ausgeprägten „Berliner Schnauze“ ausgestattet wurde, wie dies der Österreicher Heinz Unger mit der Figur des Moltke in der *Proletenpassion* tat. Bei dieser Gelegenheit darf darauf hingewiesen werden, dass bei Marx zwar wiederholt von Bismarck, dem politisch Hauptverantwortlichen, auf den sich die Figur des *Moltke* gegen Ende des Duetts *Die Verhandlung* bezieht, die Rede ist. Unerwähnt bleibt in Marx' *Bürgerkrieg in Frankreich* hingegen der im Zuge diverser militärischer Erfolge zum Generalfeldmarschall avancierten Moltke. Dass Brecht „seinen Favre“ zugeben lässt, das Auftreiben der nötigen Mittel, um die auserbetenen Kriegsgefangenen zu bezahlen, sei die „größte Sorge“ der Versailler gewesen, ist als Kritik Brechts am Vorgehen der Kommune zu verstehen, die es verabsäumt hatte, sich rechtzeitig der Französischen Bank zu bemächtigen. Bei Brecht ist es Bismarck, der Thiers durch die Art seines Auftretens erniedrigt; bei den Schmetterlingen/Unger sorgt Thiers selbst dafür. Die Parodie der Unterredung zwischen *Moltke/Thiers* in der *Proletenpassion*, die der eben zitierten Szene aus den *Tagen der Kommune* entspricht, war ursprünglich wesentlich länger. In der Urfassung bestand sie aus mehreren, über die ganze Station verteilten, immer unbetitelteten, skizzenartigen Sequenzen. In einem dieser Sketches hatten neben dem Generalfeldmarschall Moltke und Thiers auch ein einfacher Soldat und der Kaiser - „Ich sei, gewährt mir die Bitte, Napoleon der Dritte“⁹⁵ - selbst einen Auftritt. Das gekonnt bearbeitete Zitat aus Schillers Ballade *Die Bürgschaft* erzielt zusammen mit Moltkes starkem Berliner Akzent einen komischen Effekt. Plattenaufnahme wie Urfassung beginnen mit einem solchen Sketch, der überschrieben ist mit „(General von Moltke tritt auf).“

Wenn ein Hund mit dem Mund einen Knochen kaut
 Und ein anderer Hund hat ihm zugeschaut,
 ja, dann springt er hin und fängt an zu ziehen,
 daß die Fetzen fliegen.

Wenn ein Kapital national erstarkt
 und ein Konkurrent will auch den Markt,
 dann gibt es eine Schlacht und es blitzt und kracht,
 daß die Fetzen fliegen.⁹⁶

⁹⁵ Programmheft der Uraufführung 1976 S. 31.

⁹⁶ Unger, Heinz: (General von Moltke tritt auf). In: Begleitheft-PP, S. [8].

karikierten durch Abhaltung ihrer gespensterhaften Versammlung im Jeu de Paume [...]. Da war sie, diese Versammlung, die Vertreterin von allem, was abgestorben war in Frankreich, aufgestützt zur Positur scheinbaren Lebens durch nichts als die Säbel der Generale (sic!) von Louis Bonaparte.¹⁰³

Mit dem „dynamisch inszenierten“¹⁰⁴ *Lied vom Gespensterzug* verarbeiten Unger/Schmetterlinge die Marx'sche Polemik über die „Versailler“, die „Regierung des nationalen Verrats“¹⁰⁵:

Lied vom Gespensterzug

Es ziehen die Lemuren
mit wütendem Geheul
Und ihren fetten Huren
Gar hastig nach Versailles.
Mit ihnen ziehn die Ratten,
Spitzel und Ganov,
die sie gefüttert hatten,
an dem Versailler Hof.

Was tanzt für ein Gespensterzug
Auf der Straße nach Versailles?
Paris ist wie schon lange nicht
So sauber und so frei.
Was hat sie so in Schreck versetzt,
so plötzlich über Nacht?
Sie sind so sehr zurecht entsetzt
Das Volk ist an der Macht!

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

Was tanzt für ein Gespensterzug
usf...¹⁰⁶

Georg Herrnstadt trägt das Lied vor. Die TV-Produktion der *Kommune* zeigt Herrnstadt im Kardinalsornat; auch Resetarits, Neundlinger, Tampier und Meixner sind in grotesker Aufmachung zu sehen: Stark geschminkt und/oder mit Masken

¹⁰³ Marx: Bürgerkrieg in Frankreich. In: MEW Bd. 17, S. 348-349.

¹⁰⁴ Unger: Dokumentation, S. 134.

¹⁰⁵ Marx: Bürgerkrieg in Frankreich. In: MEW Bd. 17, S. 319.

¹⁰⁶ Unger, Heinz: Lied vom Gespensterzug. In: Begleitheft-PP, S. [9].

angetan sind sie damit beschäftigt, hastig Schatztruhen und Schmuckschatullen zu verschieben. Die Performance lässt an stereotyper Zeichnung der (nach den Accessoires Zylinder, Reifrock und Schirmchen zu schließen) adeligen bzw. geistlichen Figuren nichts vermissen. Der „Versammlung der Ghuls“, wie Marx die Versailler in der weiter oben zitierten Passage nennt, war in der Uraufführung mit *Can-Can der Vampire* ein eigener Song gewidmet, der die Rückkehr der Versailler nach Paris zum Thema hatte. Die letzte der vier Strophen und der Refrain sollen einen Eindruck von dem Lied geben:

Wir
streifen jetzt mit Grinsen
ein die Zinseszinsen
unserer alten Macht,
nach neuer Schlacht.
Wär ja gelacht.
Wer Wickel macht,
wird umgebracht.

Ha, jetzt sind wir wieder da,
auf geht`s mit Tschinbumm-Trara,
wie vorher,
noch viel mehr,
und das Volk rührt sich nicht mehr.

„Die Musik bediente sich der „Urmelodie“ des Can-Can von Jacques Offenbach, wobei auf die klassenmäßig richtige Zuordnung der zitierten Musik – wie überall in der „Proletenpassion“ – besonders geachtet wurde“¹⁰⁷ schreibt Heinz Unger in der *Dokumentation einer Legende* über die musikalische Realisierung seiner Texte durch die Schmetterlinge.

2.2.3. Die Pariser Kommune - Was ist die Kommune?

Zwei Lieder der Station *Pariser Kommune* sind es, die sich explizit mit der Frage nach dem Wesen der Kommune auseinandersetzen: *Was ist die Kommune?* bzw. *Dekrete der Kommune*.¹⁰⁸ Zu Beginn des dritte Kapitel von *Der Bürgerkrieg in Frankreich* heißt es: „Was ist die Kommune, diese Sphinx, die den

¹⁰⁷ Unger: Dokumentation, S. 134.

¹⁰⁸ Bei der Uraufführung hieß das Lied noch „Reformen der Kommune“, wie aus dem Programmheft von 1976 hervorgeht.

Bourgeoisverstand auf so harte Proben setzt?“¹⁰⁹ Marx zitiert an Stelle einer Antwort aus dem *Journal Officiel de la République française* vom 21. März 1871:

Die Proletarier von Paris [...] haben begriffen, daß [...] sie die Leitung der öffentlichen Angelegenheiten in ihre eigenen Hände nehmen [müssen]... Sie haben begriffen, daß es ihre höchste Pflicht und ihr absolutes Recht ist, sich zu Herren ihrer eigenen Geschicke zu machen und die Regierungsgewalt zu ergreifen.¹¹⁰

Unger/Schmetterlinge folgen seinem Beispiel und stellen mit dem Lied *Was ist die Kommune?* dieselbe Frage wie Marx. Antwort darauf geben sie in vier unterschiedlich langen Strophen, wovon sich die ersten beiden mit der – im Wortsinn – *demokratischen* Verfasstheit des Gemeinwesens auseinandersetzt. Mallinger hält fest, dass „durch die betont positive Darstellung der Volksherrschaft eine euphorische Stimmung [...] bei [den] Zuschauern erzeugen soll.“¹¹¹ Es folgt eine Schilderung, wer neuerdings im Gemeinderat sitzt und ein Mandat innehat:

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

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

Die Kommune unterschied sich von dem gesetzgebenden Körper herkömmlicher Prägung offenbar durch eine ganze Reihe von Merkmalen: So ist die Dauer eines Mandats abhängig davon, ob der Mandatar die Verantwortung gegenüber seinen Wählern auch wahrnimmt. Diese Auffassung einer Mandatserfüllung erinnert stark an das sogenannte *imperative Mandat*, da der Wille des Wählers gleichsam Auftrag ist, was bei Nichterfüllung desselben den Verlust des Mandats zur Folge hat. Das führt zum nächsten Punkt der kommuneinternen Reform: die Abgeordneten wurden nicht auf eine bestimmte Zeit – etwa für eine Legislaturperiode oder eine

¹⁰⁹ Marx: Bürgerkrieg in Frankreich. In: MEW Bd. 17, S. 335.

¹¹⁰ Journal Officiel zit. nach Marx: In: MEW Bd. 17 S. 335-336.

¹¹¹ Mallinger: Unger – ein Portrait, S. 191.

Funktionsperiode – gewählt, vielmehr waren sie jederzeit absetzbar. Genausowenig war das Amt eines Gemeindevorstands sonderlich lukrativ. Dazu Marx:

Von den Mitgliedern der Kommune an abwärts mußte der öffentliche Dienst für Arbeiterlohn besorgt werden. Die erworbenen Anrechte und die Repräsentationsgelder der hohen Staatswürdenträger verschwanden mit diesen Würdenträgern selbst. Die öffentlichen Aemter hörten auf das Privateigentum der Handlanger der Zentralregierung zu sein. Nicht nur die städtische Verwaltung, sondern auch die ganze, bisher durch den Staat ausgeübte Initiative wurde in die Hände der Kommune gelegt.¹¹²

Noch stärker als in *Was ist die Kommune?* offenbart sich die Nähe zur Quelle „Marx“ in *Dekrete der Kommune*, wie ein Auszug zeigen soll:

Das Volk ist nie noch an der Macht gewesen,
doch es herrscht das Volk ab nun.
Darum kehrt aus mit eisernen Besen!
Privilegien, Politikerspesen
gibt es nicht in der Kommun`.

Und das Volk gewährt daher
Seinen Beamten soviel Geld
Wie ein Arbeiter Lohn erhält,
voilà –
und kein Sou mehr.

Die Kommune sprach sie sich auch gegen ein stehendes Heer aus und gab stattdessen den Föderierten, also dem Zusammenschluss von revolutionären Bataillons zur republikanischen Föderation und der Nationalgarde, den Vorzug.

In Sachen Religion, Kirche und Staat vertrat die Kommune eine überaus fortschrittliche Position: Der Glaube sei Privatsache, weshalb es nicht angehen könne, dass das Gemeinwesen für anfallende Kosten aufkomme. Folglich hätte dergleichen auch nichts im Schulunterricht zu suchen.

Das stehende Heer und die Polizei, die Werkzeuge der materiellen Macht der alten Regierung einmal beseitigt, ging die Kommune sofort darauf aus, das geistliche Unterdrückungswerkzeug, die Pfaffenmacht zu brechen; sie dekretierte die Auflösung und Enteignung aller Kirchen, soweit sie besitzende Körperschaften waren. Die Pfaffen wurden in die Stille des Privatlebens zurückgesandt, um dort, nach dem Bilde ihrer Vorgänger, der Apostel, sich von den Almosen der Gläubigen zu nähren.¹¹³

Unger/Schmetterlinge mit dem Lied: *Dekrete der Kommune* (Auszug):

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

¹¹² Marx: Bürgerkrieg in Frankreich. In: MEW Bd. 17, S. 339.

¹¹³ Ebd., S. 339.

Die Kommune hat verfügt:
Das Volk trägt selber das Gewehr
Statt dem eingesetzten Heer
Voila –
Und das genügt.

Der Staub aus Schule und Talaren,
der wird ab heute weggefegt,
Die Lehren unserer Herren waren
Als Joch seit tausend Jahren
Unsern Kindern auferlegt.¹¹⁴

Mit „Staub aus Schule und Talaren“ geben sich Unger und die Schmetterlinge eindeutig als Angehörige der Generation '68 zu erkennen, womit wir uns für einen Moment von Marx verabschieden wollen, um kurz auf den Hintergrund dieser Anspielung einzugehen.

In diesem Jahr stand an der Uni Hamburg die Übergabe des Rektorats an. Die beiden Jus-Studenten Detlev Albers und Gert H. Behlmer gelang es kurzfristig, an die feierlichen Prozession anzuführen und – den alten und den designierten Rektor in ehrwürdiger Montur hinter sich, das Plenum vor sich - ein Transparent mit der Aufschrift: „Unter den Talaren/Muff von 1000 Jahren“ zu enthüllen. Die „1000 Jahre“ bezogen sich dabei nur unter anderem auf die anachronistisch wirkenden Halskrausen und Talare, aus der die Amtstracht eines Rektors bestand. Angeregt werden sollte durch diese Aktion eigentlich eine Auseinandersetzung der Universität mit der eigenen Rolle während des sogenannten „Dritten Reiches“, das tausend Jahre währen sollte. Die Aktion geriet zum Skandal, zumal einer der anwesenden Professoren den Studierenden zurief, dass sie alle ins Konzentrationslager gehörten.¹¹⁵

Doch zurück zur Marx'schen Darstellung der Säkularisierung von kommunalen Bildungseinrichtungen:

Sämtliche Unterrichtsanstalten wurden dem Volk unentgeltlich geöffnet und gleichzeitig von aller Einmischung des Staates und der Kirche gereinigt. Damit war nicht nur die Schulbildung für jedermann zugänglich gemacht, sondern auch die Wissenschaft selbst von den ihr durch das Klassenvorurteil und die Regierungsgewalt auferlegten Fesseln befreit.¹¹⁶

¹¹⁴ Unger, Heinz: Dekrete der Kommune. In: Begleitheft-PP, S. [9].

¹¹⁵ <http://www.sueddeutsche.de/karriere/er-revolte-der-ns-muff-ist-vertrieben-1.355603> (03. 01. 2013) http://www.welt.de/welt_print/article1354405/Unter-den-Talaren-Muff-von-1000-Jahren-Ein-Plakat-geht-um-die-Welt.html (03. 01. 2013)

¹¹⁶ Marx: Bürgerkrieg in Frankreich. In: MEW Bd. 17, S. 339.

Unger/Schmetterlinge:

Die Kommune trennt daher
Die Kirche von der Schul`
Das Einmaleins vom heiligen Stuhl
Voila –
Das gibts nicht mehr.¹¹⁷

Was ist die Kommune?

Was ist die Kommune?
Den Arbeitern gehört die Fabrik
Und was sie herstellt Stück für Stück,
das ist die Kommune:
Ihren Bewohnern, das rufen wir aus
Gehören die Stadt und jedes Haus.
Das ist die Kommune.

Und daß im ganzen Sitzungssaal
Kein Advokat, kein General,
kein Fabrikant, kein Journalist,
kein Mitglied der herrschenden Klasse ist.
An ihrer Stelle beraten hier
Ein Schneider, ein Bäcker, ein Grenadier,
Buchbinder, Schuster und Koch.
Sie kennen sich nicht und sie wissen doch,
was sie wollen, und wofür, und für wen.

Auch das ist die Kommune.¹¹⁸

Die musikalische Umsetzung bringt es mit sich, dass es einmal mehr Frontman Willi Resetarits ist, der den ansprechendsten Teil des Songs zu Gehör bringt: Aufgabe der letzten Strophe der *Dekrete der Kommune* ist es, aufzuzählen, was die Kommune *nicht* ist. Sie fühlt sich nicht berufen, von „Mitglieder[n] der herrschenden Klassen“ vertreten zu werden. Diese nach Berufständen aufzuzählen, erledigt Resetarits mit hörbarer Genugtuung. Nicht nur sich selbst verlangte der Pariser Stadtrat persönliche Verantwortung ab, Gleiches sollte künftig auch für richterliche Beamte gelten, die im Falle eines Fehlverhaltens abgesetzt werden konnten. Eine andere Maßnahmen, die die Kommune ergriff, um etwa arbeitsrechtlichem Schindluder einen Riegel vorzuschieben, war das

Verbot, bei Strafe, der bei Arbeitgebern üblichen Praxis, den Lohn herabzudrücken durch Auferlegung von Geldstrafen auf die Arbeiter unter allerlei Vorwänden, - ein Verfahren, wobei der

¹¹⁷ Unger, Heinz: Dekrete der Kommune. In: Begleitheft-PP, S. [9].

¹¹⁸ Unger, Heinz: Was ist die Kommune? In: Begleitheft-PP, [9].

Arbeitgeber in einer Person Gesetzgeber, Richter und Vollstrecker ist und obendrein das Geld einsteckt.¹¹⁹

Die Vertretung der Menschen – so die Annahme – würde umso besser, glaubwürdiger, authentischer sein, je mehr sich die Vertretenden mit den Problemen der Vertretenen identifizieren könnten; wenn ihre Vertreter also idealerweise aus den eigenen Reihen kämen – oder wie es im *Wahlaufruf der Kommune* in der *Proletenpassion* heißt:

Vergeßt nicht, daß diejenigen Menschen euch am besten dienen werden, die ihr aus eurer eigenen Mitte wählen werdet, die das gleiche Leben wie ihr führen, und die gleichen Leiden ertragen, wie ihr...¹²⁰

Es wurde die *Abschaffung der Nacharbeit der Bäckergesellen*¹²¹ durchgesetzt und die

Auslieferung von allen geschlossenen Werkstätten und Fabriken an Arbeitergenossenschaften, unter Vorbehalt der Entschädigung, gleichviel, ob der betreffende Kapitalist geflüchtet war oder aber vorzog, die Arbeit einzustellen.¹²²

Während Marx in seinen Ausführungen über die Kommune darüber nachdenkt, was sie in der Zukunft noch alles hätte bewirken können – angefangen bei dem in der Agrikultur tätigen Teil der Bevölkerung über eine landesweite, strukturelle Umgestaltung nach kommunalem Vorbild, schritt man seitens des *Proletenpassion*-Kollektivs nicht zur Vertonung der Marx'schen Visionen, sondern gab mit den *Dekreten der Kommune* noch einmal Antwort auf die Frage, wodurch sich die Kommune von bourgeoiser Gesellschaftspolitik unterscheidet: Brennpunkte der *Dekrete* sind im Gegensatz zu *Was ist die Kommune?*, wo thematisch proletarische Eigeninitiative und Partizipation dominieren, die abzuschaffenden Privilegien, die Verbannung der Kirche aus der Schule bzw. die Verteidigung der Gemeinschaft nach außen, die idealiter selbstorganisiert sein sollte.

¹¹⁹ Marx: Bürgerkrieg in Frankreich. In: MEW Bd. 17, S. 347.

¹²⁰ Wahlauf Ruf der Kommune. In: Begleitheft-PP, S. [9]. In Ungers *Dokumentation* ist der Wahlauf Ruf als „Originalzitat“ ausgewiesen ist, allerdings ohne Angabe von Quellen. Vgl. Unger: *Dokumentation*, S. 125.

¹²¹ Marx: Bürgerkrieg in Frankreich. In: MEW Bd. 17, S. 347.

¹²² Ebd.

Dekrete der Kommune

Das Volk ist nie noch an der Macht gewesen,
doch es herrscht das Volk ab nun.
Darum kehrt aus mit eisernen Besen!
Privilegien, Politikerspesen
gibt es nicht in der Kommun`.

Und das Volk gewährt daher
Seinen Beamten soviel Geld
Wie ein Arbeiter Lohn erhält,
voila –
und kein Sou mehr.

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

Die Kommune hat verfügt:
Das Volk trägt selber das Gewehr
Statt dem eingesetzten Heer
Voila –
Und das genügt.

Der Staub aus Schule und Talaren,
der wird ab heute weggefegt,
Die Lehren unserer Herren waren
Als Joch seit tausend Jahren
Unsern Kindern auferlegt.

Die Kommune trennt daher
Die Kirche von der Schul`
Das Einmaleins vom heiligen Stuhl
Voila –
Das gibts nicht mehr.¹²³

Die ersten zwei Verse der zweiten Strophe des eben zitierten Liedes entstammen der um 1910 entstandenen, deutschen Übersetzung des ursprünglich sechsstrophigen Gedichts *L'internationale* von Eugène Pottier durch Emil Luckhardts, wobei es sich dabei eher um eine vom Original Pottiers inspirierte Nachdichtung denn eine Übersetzung handelt. Der deutschen Nachdichtungen gab es nebenbei bemerkt mehrere, darunter auch solche, die dem Original zwar näher, aber eben nicht sangbar waren. Luckhardts deutschsprachige Version der *Internationale* sollte sich nach 1918 durchsetzen. Pottier, der Mitglied der Pariser Kommune war und wie

¹²³ Unger, Heinz: Dekrete der Kommune. In: Begleitheft-PP, S. [9].

Lissagaray ebenfalls erst 1880 im Rahmen der Generalamnestierung begnadigt wurde, soll das Gedicht nicht lange nach der Niederschlagung der Pariser Kommune, jedenfalls noch unter dem Eindruck der „blutigen Maiwoche“ 1871 verfasst haben. 1888 vertonte Pierre Degeyter das Gedicht, das nicht zufällig auf denselben Titel wie die unter dem Kürzel *Internationale* bekannte *Internationale Arbeiter-Assoziation*. Dem Motto *Proletarier aller Länder, vereinigt euch!*¹²⁴ fühlte es sich verpflichtet, was nicht zuletzt mit dem Refrainbeginn *Völker, hört die Signale!* zum Ausdruck kommt.¹²⁵

2.2.4 Das Ende der Kommune

Gegen Ende des vierten Abschnitts von Marx' *Bürgerkrieg*, womit auch das Finale der Kommune erreicht ist – sowohl historisch als auch in der entsprechenden Station der *Proletenpassion* – referiert Marx die Eindrücke eines englischen Korrespondenten von der Lage in Paris:

Während noch einzelne Schüsse in der Ferne ertönen und unverpflegte Verwundete zwischen den Grabsteinen des Père la Chaise verenden, während 6000 erschreckte Insurgenten im Todeskampf der Verzweiflung in den Irrgängen der Katakomben sich verloren haben und man Unglückliche noch durch die Straßen treiben sieht, um von den Mitrailleusen schockweise niedergeschossen zu werden – ist es empörend, die Cafés gefüllt zu sehen mit Absinthtrinkern, Billard- und Dominospielern.¹²⁶

Die Nonchalance, mit der die PariserInnen dem Gemetzel von „nebenan“ begegnen, und die bei dem Korrespondenten für beinahe mehr Betroffenheit und Unverständnis sorgt als das Massaker selbst, wird von Unger und den Schmetterlingen thematisch nicht aufgegriffen. Sehr wohl aber die Situation auf dem Friedhof von Père Lachaise,¹²⁷ von dem Neundlinger in der ORF-Produktion vor Ort erzählt: „Einer der letzten schweren Kämpfe fand hier auf diesem Friedhof statt.“

¹²⁴ Marx/Engels: Kommunistisches Manifest. In: MEW Bd. 4, S. 465.

¹²⁵ Vgl. Lammel, Inge: Arbeiterlied – Arbeitergesang. Hunder Jahre Arbeitermusikultur in Deutschland. Berlin: Verlag Hentich & Hentrich 2002, S. 201-216.

¹²⁶ Marx: Bürgerkrieg in Frankreich. In: MEW Bd. 17, S. 356.

¹²⁷ Die Schreibung von *Père Lachaise* ist uneinheitlich. Bei Marx heißt es „Père la Chaise“, in der PP hingegen „Pere Lachaise.“ Heute schreibt es sich *Père Lachaise*.

Chanson vom letzten Kampf der Kommunarden (Rezitativ)

Auf dem Friedhof von Pere Lachaise
Unterm Marienbilde
Kämpfen die letzten Kommunarden.
Die Grabsteine von gestern sind ihre Schilde,
in ihrem Kampf für morgen.
Und in die frommen Sprüche,
in Gold auf geädertem Stein,
fahren mit unheiligem Getös`
tausend blutige Flüche
und gellende Schüsse ein
auf dem Friedhof von Pere Lachaise,
da liegen die Armen im bekreuzten Loch
dutzendweis, ihrer Klasse gemäß,
und drüben, mit Stein überdacht
ruhen im Marmorbett
die besseren Toten im Chemisett,
und dazwischen die Toten der letzten Schlacht
und tot, wie sie sind, bestehen sie noch
auf dem Unterschied zwischen den Toten,
auf dem Friedhof von Pere Lachaise.¹²⁸

Beatrix Neundlinger rezitiert das Chanson. Den reim- und strophenlosen Text trägt Neundlinger mit ernster Stimme vor, das Akkompagnement wird summend von den übrigen Mitgliedern beigesteuert. Die Melodie der gesumnten Begleitung entstammt dem dritten Akt des 1925 unter der Regie von Sergej Eisenstein gedrehten Stummfilms *Panzerkreuzer Potemkin*. Die Szene im Film zeigt die unter überwältigender Teilnahme der Bevölkerung abgehaltene Aufbahrung des bei einer Meuterei auf dem Schiff getöteten Matrosen Vakulinchuk. „Killed for a plate of soup“, wie es an einer Stelle in den Zwischentiteln des Films heißt, denn die Meuterei war ausgebrochen, weil man an die Besatzung bereits faulendes Fleisch ausgegeben hatte. Zwischen den psychologisch wirksam angeordneten Bildern aus von Trauer entstellten Gesichtern und von Wut geballten Fäusten verliest jemand eine Botschaft der Schiffsbesatzung, die an die Bevölkerung Odessas gerichtet ist:

„People of Odessa! Here lies Vakulinchuk, a sailor, brutally murdered by an officer of the battleship „Potemkin.“ Death to the oppressors! We shall take revenge!”
The ship`s crew

Für das Publikum der *Proletenpassion* ergibt sich rezeptiv – die Kenntnis des Films von Eisenstein vorausgesetzt – folgende Situation: Auf dem Friedhof von

¹²⁸ Unger, Heinz: Chanson vom letzten Kampf der Kommunarden. In: Begleitheft-PP, S. [9].

Père Lachaise wird der letzten Kommunarden zu derselben Melodie gedacht, die auch Vakulinchuks Andenken begleitete. Der zu Tode gekommene Matrose Vakulinchuk hatte versucht, sein Recht geltend zu machen, und wurde genauso Opfer seines Glauben an Gerechtigkeit wie die Kommunarden. Die für das *Chanson vom letzten Kampf der Kommunarden* ganz bewusst vorgenommene Anleihe bei Eisenstein sollte das Publikum die eben dargestellte Parallele ziehen lassen: „We shall take revenge!“

Der Schluss der Station *Pariser Kommune* – die Liedtitel verraten es: *Die Lehren der Kommune, Lied der Fragen, Tot oder lebendig* – geht der Frage nach, was sich aus dieser Geschichte lernen lässt und wo die größten Verfehlungen passiert sind. Marx führt den ersten großen Fehler an, denn es

machte sich das Zentralkomitee diesmal eines entscheidenden Fehlers dadurch schuldig, daß es nicht sofort auf das damals vollständig hilflose Versailles marschierte.¹²⁹

Mit dem *Lied der Fragen* lässt sich ein direkter Bezug zu der eben zitierten Passage aus Marx`Bürgerkrieg herstellen. Die erste Zeile der ersten Strophe ist dabei fast ein wörtliches Zitat:

Warum sind wir nicht nach Versailles marschiert
Damals am 18. März?
Den Feind entließen wir ungeniert
Und trafen nicht sein Herz.¹³⁰

In *Tot oder lebendig*, dem letzten Lied der Station *Pariser Kommune*, heißt es in der ersten Strophe und dem Refrain:

Tot oder lebendig, was nützt es euch, zu schießen?
Tot oder lebendig, wir haben es bewiesen:
Das Volk kann selbst regieren,,
es braucht euch nicht dazu.
Das war das erste Mal,
doch es wird nicht das letzte Mal sein,
es wird so oft geschehen,
bis wir uns befreien.¹³¹

In dem sachlich-nüchternen, ja fast stoischen Strophenbeginn klingt trotz verlorener Schlacht neues Selbstbewusstsein an. Die unsentimentale Feststellung „tot oder lebendig“ wirkt dabei fast wie eine Reminiszenz aus Brechts Refrain der *Resolution*:

Haben wir beschlossen, schlechtes Leben mehr zu fürchten als den Tod.

¹²⁹ Marx: Bürgerkrieg in Frankreich. In: MEW Bd. 17, S. 333.

¹³⁰ Unger, Heinz: Lied der Fragen. In: Begleitheft-PP, [10].

¹³¹ Unger, Heinz: Tot oder lebendig. In: Begleitheft-PP, S. [10].

Es ist die Unerschrockenheit der Aussage, die sie so machtvoll erscheinen lässt. Am Ende dieses Kapitels und gewissermaßen als Abschluss vor einer die Konfrontation Marx – *Proletenpassion* zusammenfassenden Stellungnahme soll auf ein Zitat verwiesen werden, das die Schmetterlinge/Unger dem zuletzt angeführten Lied vorangestellt haben. Sie lassen an besagter Stelle Friedrich Engels zu Wort kommen, der 1891, „am zwanzigsten Jahrestag der Kommune,“ wie er in der Einleitung zur dritten Auflage von Marx' *Bürgerkrieg in Frankreich* schreibt, Folgendes konstatiert:

Der deutsche Philister ist neuerdings wieder in heilsamen Schrecken geraten bei dem Wort: Diktatur des Proletariats. Nun gut, ihr Herren, wollt ihr wissen, wie diese Diktatur aussieht? Seht euch die Pariser Kommune an. Das war die Diktatur des Proletariats.¹³²

Zu der eben zitierten Passage gibt es eine interessante editorische Randnotiz:

Engels hatte 1891 ursprünglich –wie es im Übrigen von den Schmetterlingen auch korrekt zitiert wird - „sozialdemokratischer Philister“ geschrieben. Die Formulierung „deutscher Philister“ geht mitnichten auf ihn zurück, sondern ist die eigenmächtige Änderung der Redaktion der *Neuen Zeit*, wo Engels Einleitung erscheinen sollte. Obwohl Engels diese Vorgangsweise ausdrücklich missbilligte, wollte er offensichtlich vermeiden, dass mehrere Ausgaben seiner *Einleitung* in unterschiedlichen Varianten kursieren, weshalb er der Änderung letztlich zustimmte.¹³³

Bei aller Tragik mancher dargestellten Episoden sind es zumeist farbenfrohe Bilder, die Schmetterlinge/Unger aus ihren Quellen extrahieren. Angereichert um lustige Sketches, die erstens immer auf Kosten der Feindfigur gehen, und zweitens dazu beitragen, die *Proletenpassion* insgesamt leichter „konsumierbar“¹³⁴ zu machen, lassen sich in der *Proletenpassion* funktionsästhetisch drei Liedtypen ausmachen: Solche Lieder, deren primäre Aufgabe es ist, Information zu vermitteln, daneben jene, die sich in karikierend-parodierender Weise der ideologischen Gegner annehmen (Duett Moltke/Thiers: *Die Verhandlung*; Duett: *Das Lied von Krupp und Thyssen*; *HitlersBlues*) und zuletzt jene Gruppe an Songs, die das Publikum direkt

¹³² Engels, Friedrich: Einleitung [zu Karl Marx' „Bürgerkrieg in Frankreich“ (Ausgabe 1891)]. In: MEW Bd. 17, S. 615.

¹³³ Vgl. Kommentar zu: Engels, Friedrich: Einleitung zu „Der Bürgerkrieg in Frankreich“ (Ausgabe 1891). In: MEW Bd. 17, S. 746.

¹³⁴ Heinz Unger im zweiten Teil des Gesprächs.

adressieren und zur Initiative auffordern. Natürlich lassen sich Ungers/der Schmetterlinge Beiträge nicht sauber auseinander dividieren, denn „Information und Agitation sind aufs engste miteinander verbunden.“¹³⁵ Die Komik des *Hitlers Blues* ergibt sich vor allem aus der Konstellation von Hitlers Person und dem afroamerikanischen Blues als Medium seiner Klage, und weniger, wie Mallinger vermutet, „durch die Imitation der Redeweise Hitlers.“¹³⁶ Der Song erschöpft sich dabei keineswegs in der „Führer“-Parodie; ähnlich wie bei dem Duett von Krupp und Thyssen wird auch in diesem Lied auf die enge Verflechtung politischer Systeme und wirtschaftlicher Interessen hingewiesen.

Dass es dem Kollektiv weder mit der *Proletenpassion* noch mit einzelnen Stationen um möglichst quellennahe Verarbeitung des Materials ging, wurde bereits erwähnt. Interessant ist dabei das teils bewusste Abgehen von den Quellen bzw. die Entscheidung - möglicherweise wider besseres Wissen - für eine bestimmte Darstellung, die ihnen besser gefiel, unabhängig davon, ob sie der Quellenlage entsprach oder nicht. Nachdem Lissagaray – wie noch zu zeigen sein wird – sehr wahrscheinlich ebenfalls für ihre Recherchen herangezogen wurde, müsste Unger wie auch den Schmetterlingen bekannt gewesen sein, dass sich die Erschießung der beiden „ruhmlosen Generale“ aus der gleichnamigen Ballade anders als von Marx berichtet zugetragen hatte. Doch just *dieser* Ausgang der Geschichte - zuerst die Befehlsverweigerung der Soldaten gefolgt von der Exekution der Generäle durch ihre Untergebenen - passte offensichtlich besser ins ideologische Konzept. Ein ähnliches Beispiel für diese selektive Herangehensweise ist das Lied *Die Frauen der Kommune*. Auf Marx oder Lissagaray scheint es sich zumindest nicht zu stützen, d.h. entweder hatten die Schmetterlinge/Unger noch andere Quellen zur Verfügung oder Unger lag mit seinem etwas nebulos formulierten Verdacht „Da ist sicherlich die Beatrix Neundlinger stark dahinter her gewesen, dass das ein Gewicht bekommt, der Anteil der Frauen“¹³⁷ doch richtig. Andererseits schreibt er an anderer Stelle von der Kommunardin Louise Michel: „Jene Lehrerin an einer Provinzschule, die zur Revolutionärin wurde. Sie führte das Frauenbataillon der

¹³⁵ Mallinger: Unger – ein Portrait, S. 197.

¹³⁶ Ebd., S. 201.

¹³⁷ Unger im Gespräch [46].

Kommune und war so populär, daß die Sieger sie nicht hinzurichten wagten.“¹³⁸

Mallinger führt mit Bezug auf *Die Frauen der Kommune* Folgendes ins Treffen:

„Die Erwähnung dieser Frauen ist typisch für den historischen Ansatz der „PROLETENPASSION“, die Details herausgreift, die einerseits [...] von der „bürgerlichen Geschichtsschreibung“ oft vernachlässigt werden, andererseits jedoch dazu geeignet sind, in bezug auf die Gegenwart das Selbstbewußtsein breiter Bevölkerungsgruppen zu heben und das Solidaritätsgefühl anzusprechen.“¹³⁹

2.2.5 Bonusmaterial: „Die Pariser Kommune –

Ein Auszug aus der *Proletenpassion*“ – ORF-Mitschnitt

Die Aufnahme dieses unter der Regie Peter Sämanns eigens für den ORF produzierten, einstündigen Films ist mit großer Wahrscheinlichkeit zwischen Februar 1978, als Inge Karger, damals noch angehende Musiktherapeutin, einer Probe zu eben jener ORF-Fernsehproduktion beiwohnte, von deren Eindrücke sie später Unger berichten sollte,¹⁴⁰ und 1. Mai 1978, dem Datum der Erstaussstrahlung derselben, entstanden.¹⁴¹

Mit dieser Station waren wir sozusagen beim Kern unseres Gestaltungswillens angelangt, hier standen wir kurz vor dem dramaturgischen Höhepunkt des ganzen Projekts, ja eigentlich hatten wir alles um dieser zentralen Aussage willen begonnen.¹⁴²

Die für das Fernsehen aufbereitete und zumindest zu einem Teil live vor Publikum gespielte Präsentation der *Pariser Kommune* ist um eine zumindest andeutungsweise Einbettung der exklusiv dargebotenen Station PK in die *Proletenpassion* bemüht. So ist z. B. ganz am Schluss zu Bildern von im Akkord werkenden Textilarbeiterinnen das Anfangslied der Plattenaufnahme *Wer schreibt die Geschichte?* zu hören. Auffallend ist ein wesentlich langsamerer Einstieg in die Station selbst, wobei dazu gesagt werden muss, dass mit einer Stunde für nur eine Station beträchtlich mehr Zeit zur Verfügung stand, wenn man bedenkt, dass die Plattenaufnahme zwar das Dreifache an Zeit beansprucht, aber sechsmal so viele Stationen abdeckt. Vielleicht ist es der betuliche Einstieg, der Unger – auf die TV-

¹³⁸ Unger: Dokumentation, S. 140.

¹³⁹ Mallinger: Unger – ein Portrait, S. 193.

¹⁴⁰ Unger: Dokumentation, S. 226.

¹⁴¹ Auskunft ORF Videoservice, 30. 10. 2012.

¹⁴² Unger: Dokumentation, S. 119.

Produktion angesprochen - etwas abschätzig von „fernsehgerecht“¹⁴³ sprechen ließ. Sie wussten das Mehr an Zeit durchaus zu nutzen, wie im vierten Kapitel zur Ästhetik noch erfahren sein wird.

Ein scheinbar chaotischer Beginn der Dreharbeiten entspricht in Aufbau und Inhalt exakt der Einleitung im Begleitheft der Plattenaufnahme, wo u.a. Auskunft über „Kollektive Arbeitsweise“ und MitarbeiterInnenstab gegeben wird. Wir sehen, dass ganz offensichtlich sehr viel mehr Menschen am Herstellungsprozess beteiligt waren als das Schild mit der Aufschrift „Text: Heinz R. Unger Musik: Schmetterlinge“, das gleich zu Beginn der Aufnahme zu sehen ist, vermuten lassen könnte. Die Hommage an Brecht, die sich im Textbuch nicht zuletzt durch die an prominenter Stelle plazierte *Fragen eines lesenden Arbeiters* ausgedrückt findet, erfolgt bei der filmischen Umsetzung dramaturgisch. Zur Veranschaulichung sollen die Vorgänge zu Beginn des Films kurz umrissen werden: Weder Bühne noch schwere Vorhänge lassen auf eine theatrale Darbietung schließen. Ganz offensichtlich sind Umbauarbeiten auf der Bühne (die in Wirklichkeit eine ehemalige Fabrikshalle ist) im Gange. Anstelle gespannter Stille dominiert typischer Baustellenlärm die Szene. Inmitten des allgemeinen Durcheinanders begibt sich Georg Herrstadt ans Klavier und intoniert den Klavierpart zu *Wer schreibt Geschichte*, dem als erstes zu hörenden Rezitativ der Plattenaufnahme. Der umtriebige Rest lässt sich nicht beirren: ein Tontechniker ist mit Aufnahmen beschäftigt; eine riesige, rote Fahne wird gerade zusammengelegt; Erich Meixner und Herbert Tampier geben anscheinend gerade ein Interview, in dem sie erklären, warum als Setting ausgerechnet eine Fabrikshalle ausgesucht worden sei, usf.

Da betritt Willi Resetarits in lehrerhafter Pose die Szene und erklärt, analog zu dem einleitenden Rezitativ der Plattenaufnahme, hier allerdings mit eindeutigem Bezug auf die *Kommune*:

Wir werden hier vom Pariser Frühling des Jahres 1871 erzählen. Es geschah damals zum ersten Mal, dass jene, die bis dahin immer regiert wurden, selbst die Macht und die Verantwortung übernahmen. Für zwei Monate blickten die Arbeiter ganz Europas voll Hoffnung auf Paris, während die bürgerliche Welt vor Schreck den Atem anhielt. Es begann mit einem Krieg, dem Krieg zwischen Preußen und Frankreich.

Beatrix Neundlinger übernimmt und unterrichtet uns vor einer selbstgemalten Landkarte davon, dass es beiden Kriegsparteien ausschließlich um die

¹⁴³ Unger im Gespräch [58].

Vormachtstellung in Europa gegangen sei. Während Neundlinger doziert, marschieren Herrstadt, Meixner und Tampier abwechselnd als preußische bzw. französische Soldaten verkleidet über ein kleines Kiesbeet. Der Kostümwechsel dieser Szene erfolgt durch den Austausch preußischer gegen französische Helme.

Auf die Frage, warum nur die Station *Die Pariser Kommune* filmisch umgesetzt worden sei, antwortet Heinz Unger in unserem Gespräch:

Das Ganze war ja eigentlich Teil der Subkultur. Das war keineswegs ein anerkanntes Kunstwerk, sondern die *Proletenpassion* hat eigentlich zur Untergrundkultur gehört. Dass wir überhaupt eine Sequenz daraus in den ORF gebracht haben, das ist ja eh schon ein Wunder gewesen. Auf keinen Fall hätten sie die ‚Oktoberrevolution‘ drinnen haben wollen. [...] Es ist auf alle Fälle viel glatter als in den Konzerten gewesen, also fernsehgerechter.¹⁴⁴

Anzumerken ist die Absenz einer kontinuierlich moderierenden Figur. „Originalzitate“ wie etwa der *Wahlaufruf der Kommune* werden abwechselnd verlesen. Die gesamte Handlung ergibt sich ausschließlich aus dem Text oder dem Einsatz textähnlicher Elemente wie Schautafeln, um Zeit und Ort festzuhalten; Landkarten, zur Verdeutlichung einer geographischen Situation usw. Das Schauspiel besteht streng genommen aus der Präsentation der Lieder und beschränkt sich auf eine im Wesentlichen gestische Karikatur darzustellender Einzelpersonen.

Im Zuge dieser Fernsehproduktion entstanden zwei völlig neue Lieder, die folglich auch nicht Teil der ansonsten sehr umfangreichen Urfassung sind. Sie scheinen in Ungers *Dokumentation* als *Hinzugefügte Lieder* auf.¹⁴⁵ Bei diesen lyrischen Nachzüglern, die Sonderanfertigungen fürs Fernsehen waren, handelt es sich um *Die Kommunarden von Paris* bzw. *Das Lied vom 18. März*. Während letzteres jenen Tag Revue passieren lässt, da die Kommune proklamiert worden war, zählt das *Lied von den Kommunarden* fünf willkürlich ausgewählte KommunekämpferInnen auf; es reicht weder textlich noch musikalisch an früher Produziertes heran. Unger gibt später in seiner *Dokumentation* zu, dass das Lied damals unter großem Zeitdruck angefertigt worden sei und auch keinen großen Anklang gefunden, weshalb man es relativ schnell wieder aus dem Programm entfernt hätte.¹⁴⁶

¹⁴⁴ Unger im Gespräch [58].

¹⁴⁵ Vgl. Unger: *Dokumentation*, S. 137-141.

¹⁴⁶ Ebd., S. 140.

Die Kommunarden von Paris

Duval, der Gießer, brennt vor Zorn.
Bei vielen Streiks oft im Verlies.
Auf den Barrikaden immer vorn.
Im Kampf verblutet. – Kommunarde von Paris.

Eugene Pottier, Packer und Arbeitersohn.
Nationalgarde-Führer, im Rat überdies.
Zum Tode verurteilt. Nach England gefloh`n.
Schrieb die „Internationale“. – Ein Kommunarde von Paris.

Oder Leon Frankl, aus Deutschland gekommen.
Als Fremder im Rat der Kommune von Paris.
Ein Dekret nach dem andern...Viel vorgenommen!
Kämpft mit dem Kopf. – Kommunarde von Paris

Oder Louise Michél, Gewehr in der Hand,
führt die kämpfenden Frauen. „Vorwärts, Frau, schieß!“
Besiegt. Und verbannt nach Pfefferland.
Hört nie zu kämpfen auf. – Kommunardin von Paris.

Oder der Knabe auf der letzten Barrikade,
von dem niemand weiß, wie er eigentlich hieß.
Besiegt, spuckte er stolz auf seiner Sieger Gnade,
an der Mauer neben den andern – Kommunarde von Paris.¹⁴⁷

Es sind nicht nur die lyrisch-musikalischen Mängel, wodurch sich dieses Lied von den anderen unterscheidet. Wo sonst werden in der *Proletenpassion* Personen namentlich genannt? Über den Hintergrund der Entscheidung für dieses Lied erzählt Unger folgendes:

Wir wollten die „Die Kommune“ schildern, und so war sie auch zur Hauptperson ohne individuelle Ausformung geworden, das Kollektiv stand an der Stelle des Protagonisten. Die Feindfiguren hatten wir – wenn auch als Karikaturen - charakterisiert, somit auch individualisiert, die Kommune aber, unser politisches Vorbild, marschierte als gesichtsloser Block daher.¹⁴⁸

Die hier geübte Selbstkritik erscheint nicht ganz nachvollziehbar. Dass der Ausgestaltung von Einzelcharaktere keine große Bedeutung beigemessen wurde, liegt in der Natur der Sache begründet, immerhin behandelt diese Station die *Kommune*. Es gibt keinen Anhaltspunkt, der auf eine wie immer geartet prioritäre Stellung des Individuums innerhalb einer solchen Sozietät deuten würde. Wie gesagt, die Aufregung um nicht namentlich genannte Kommunarden ist nicht ganz schlüssig, zumal – nur um ein Beispiel zu nennen, denn es verhält sich in den

¹⁴⁷ Unger: Dokumentation, S. 138.

¹⁴⁸ Ebd., S. 137.

übrigen Stationen nicht anders - die Bauern aus *Die Bauernkriege* auch als nur als Kollektiv in Erscheinung treten – ganz im Gegensatz zu Luther und Münzer.

Jürgen Doll hat – zwar mit Bezug auf die satirisch verbrämte, stereotype Darstellungen von „Feindfiguren“, aber – und das ist in diesem Zusammenhang ausschlaggebend – auf die Möglichkeit einer unzulässigen Fokussierung auf einen singulären Charakter verwiesen:

Ist es angesichts der Tatsache, daß in der marxistischen Theorie das Individuum eine sehr untergeordnete Stellung einnimmt, zulässig, historische Personen auf die Bühne zu bringen oder müßte nicht eher die sogenannten geschichtsmächtigen Kräfte, etwa in Form von Allegorien, dargestellt und denunziert werden?¹⁴⁹

Doll wirft hier zwar primär die Frage auf, wie mit dezidiert antagonistischen Figuren literarisch zu verfahren sei, dennoch ist im Zusammenhang mit der *Proletenpassion* festzuhalten, dass die Hervorhebung einer singulären Tat oder des individuellen Beitrags Einzelner merkwürdig anmutet. Unger sollte Jahre später über dieses etwas missglückte Lied sagen,

daß man in der Kunst des Komprimierens zu weit gehen kann, denn in Wirklichkeit könnte jeder einzelne dieser hier genannten Kommunarden mit seiner Biographie spannende Bücher [...] füllen. Statt dessen verhält sich der Text dieses Liedes wie die Boulevardpresse und verzerrt schlagwortartig.¹⁵⁰

Auch wenn sich dieses Lied als letztlich überflüssig herausstellen sollte – seine spannende Textgenese, der wir uns auch sogleich widmen wollen, sorgt für Ausgleich. Wie dem Text selbst unschwer zu entnehmen ist, werden fünf Kommunarden durch äußerst knapp gehaltenen Kurzbiographien vorgestellt, nämlich: Duval (Vorname unbekannt), Eugene Pottier, Louise Michel, Leon Frankl und der namenlose Knabe. Marx erwähnt ebenfalls „de[n] tapfere[n] Freund General Duval, de[n] Eisengießer.“¹⁵¹ Überraschend daran ist, dass ein kleiner Kommunarde bei ihm vorkommt, denn obwohl sich in Marx' *Bürgerkrieg* namentlich genannte Personen zuhauf finden, erscheinen sie meist in Zusammenhang mit Intrigen der Spitzenpolitik – dann aber in allen Einzelheiten und zeitlich teils sehr weit zurückreichend, was sich bei weitem nicht auf Thiers beschränkt. Der detailgetreue Lissagaray widmet Duval mit *Duvals Tod*¹⁵² sogar ein eigenes, wenn auch kurzes Kapitel. Was die lyrische Verarbeitung von Louise Michel betrifft,

¹⁴⁹ Doll: Theater im Roten Wien, S. 107.

¹⁵⁰ Unger: Dokumentation, S. 140.

¹⁵¹ Marx: Bürgerkrieg in Frankreich. In: MEW Bd. 17, S. 334.

¹⁵² Lissagaray S. 189.

wären die *Schmetterlinge* nicht auf Quellen wie Marx und Lissagaray angewiesen gewesen: dazu war sie als kämpfende Kommunardin zu bekannt. Lissagaray, der den Alltag der Kommune, ihre Kämpfe usf. weit detaillierter beschreibt als der Analytiker Marx – womit er, im Vergleich zu jenem, als wahre Fundgrube zu bezeichnen ist, erwähnt sie natürlich, wobei ein Anmerkungsapparat im *Pariser Kommune-Aufstand*, der Dutzende Namen von Kommunarden und „Versaillern“ enthält, das Auffinden ihrer Person außerdem erleichterte. Doch anders als man angesichts des Liedes über *Die Frauen der Kommune* vermuten könnte, schweigen sich die Quellen über weibliche Beteiligung am Kampfgeschehen weitgehend aus. Dass sie *und Duval* bei Lissagaray vorkommen, erhärtete den Verdacht, dass es sich auch bei ihm um eine der Schmetterlings-Quellen gehandelt haben muss. Und in der Tat: „Der Knabe auf der letzten Barrikade, von dem niemand weiß, wie er eigentlich hieß“¹⁵³ findet sich in einer von Lissagarays zahlreichen Anekdoten, die mit dem etwas pathetisch anmutenden Titel *Heldentum* überschrieben ist, und die an dieser Stelle auch zitiert werden soll – teils, um das Ergebnis erfolgreicher Recherche zu präsentieren, teils, weil die Geschichte so **schaurig-traurig** ist.

Als die Barrikade genommen wird, werden alle Verteidiger an die Mauer gestellt. Der Junge verlangt drei Minuten Frist, seine Mutter wohnt in der Nähe, er will ihr seine Uhr bringen, „damit sie nicht alles verliere“. Der Offizier, der etwas gepackt worden ist, läßt ihn laufen, in Erwartung, ihn nicht wiederzusehen. Drei Minuten später ruft es: „Da bin ich!“ Und das Kind stellt sich an die Mauer neben die Leichen seiner erschossenen Kameraden.¹⁵⁴

Natürlich ist nicht zweifelsfrei zu klären, ob der namenlose Knabe der *Schmetterlinge* identisch mit demjenigen Lissagarays ist. Zum Vergleich noch einmal die entsprechende Strophe aus dem *Kommunarden-Song*:

Oder der Knabe auf der letzten Barrikade,
von dem niemand weiß, wie er eigentlich hieß.
Besiegt, spuckte er stolz auf seiner Sieger Gnade,
an der Mauer neben den andern – Kommunarde von Paris.

Doch dass *Schmetterlingen/Unger* seine Anekdote als Vorlage diente, ist, wenn nicht anzunehmen, so doch zumindest möglich.

Mit dem zweiten, nachträglich hinzugefügten Lied war das Kollektiv schlussendlich gar nicht so unzufrieden, und in der Tat sind Komposition und Text um einiges

¹⁵³ Unger Heinz: Die Kommunarden von Paris. In: Unger: Dokumentation S. 138.

¹⁵⁴ Lissagaray: Der Pariser Kommune-Aufstand, S. 334.

gelungener geraten als die lieblos in der Gestaltung wirkende, sich im Großen und Ganzen auf die Aufzählung einiger Kommunarden beschränkende, vertonte Liste.

Das *Lied vom 18. März* zeichnet sich vor dem Kommunarden-Song nicht zuletzt durch seinen Informationsgehalt aus. Ausführlich wird ein weiteres Mal eine Zusammenfassung der Geschehnisse rund um den 18. März abgegeben. Das Lied wirkt inhaltlich wie die Zusammenführung der *Hunderttausend Arbeitslosen*, *Ballade der ruhmlosen Generale*, *Gespensterzug*. Um den Verdacht bestätigt oder widerlegt zu finden und weil das Lied einen niedrigeren Bekanntheitsgrad aufweist, nachdem es auf der Schallplatte nicht vertreten ist, wollen wir es in diesem Kapitel, das sich ja explizit mit dem „Bonusmaterial“ auseinandersetzt, anführen. Davor noch eine kurze Anmerkung zu einer Auslassung durch die Verfasserin, und zwar folgende Zeilen betreffend: Die Losung „Friede den Hütten/Krieg den Palästen“, die sich gleich einem Refrain alle zwei Strophen wiederholt, soll nur das erste Mal wiedergegeben werden, um das ohnehin sehr umfangreiche Gedicht nicht über Gebühr in die Länge zu ziehen. Dafür wird sie im Anschluss explizit diskutiert, denn auch hier handelt es sich um einen der seltenen Fälle, da Unger nicht verantwortlich für die Urheberschaft zeichnet. Auf eine Abweichung des in Ungers *Dokumentation* abgedruckten Textes *Lied vom 18. März* und der Realisierung durch die Schmetterlinge für die ORF-Produktion sei noch hingewiesen: Der Refrain hätte, wäre es nach Unger gegangen, nur aus den beiden zitierten Verszeilen bestanden. Die Schmetterlinge bestanden aber auf der Erweiterung um „Tod der Not und dem Müßiggang!“. So kommt es, dass zwei unterschiedliche Fassungen dieses Liedes kursieren: Einmal die von den Schmetterlingen präferierte Version mit dem erweiterten Refrain, wie er im Mitschnitt zu hören und zu sehen ist, und einmal jene Fassung, der Unger den Vorzug gab, abgedruckt in seiner *Dokumentation*.¹⁵⁵

Das Lied vom 18. März

Die Sonne steht auf und steht still.
Auf den Schultern der Stadt
- Montmartre, Belleville –

¹⁵⁵ Vgl. Unger: *Dokumentation*, S. 140.

- sammelt sich, was Beine hat.

Die Armee der Armen von den Hügeln
Strömt hinunter in die reiche Stadt.
Helle Rufe steigen wie mit Flügeln
in den Tag, der kam, den Tag der Tat.

Friede den Hütten
Krieg den Palästen!

Es schrecken aus der Fiebernacht
Die hohen Herren des Staats,
die ihren Handel mit dem Feind gemacht,
Regierung des Verrats.

Denn die Kanonen hat das Volk gehalten
Und Rufe fahren nieder aus der Höh`,
da flieh`n die Herren vor den Volksgewalten
ins Ministerium am Quai d`Orsay.

Ein bewaffnetes Arbeiterheer
Durchtrommelt den 18. März,
Gardisten mit blankem Gewehr...
Da sinkt den Verrätern das Herz.

Sie hatten doch Soldaten ausgesendet,
und zurück kehrt ein Volksbataillon.
Da ist die Regierung beendet,
packt die Koffer und trollt sich davon.

Es kommen die Sterne geritten,
die Sonne fällt in den Westen.
Und Friede ist in den Hütten!
Und Krieg ist in den Palästen!

Und rot sind die Farben, die tiefen,
die dieser Märzabend hat:
Es haben Besitz nun ergriffen
Die Pariser von ihrer Stadt.¹⁵⁶

Die Losung „Friede den Hütten, Krieg den Palästen!“ geht in abgewandelter Form auf einen Wahlspruch der Französischen Revolution zurück: „Guerre aux chateaux! Paix aux chaumières“, dessen Urheberschaft dem Schriftsteller Nicolas Chamfort nachgesagt wird.¹⁵⁷ Bernt Engelmann erwähnt im neunten Kapitel seines Anti-Geschichtsbuchs *Das Bürgertum beginnt aufzumucken* Georg Büchners 1834 verfassten *Der hessische Landbote*, wo sich in der *Ersten Botschaft* dieser Flugschrift im Anschluss an den sogenannten *Vorbericht* das Motto „Friede den

¹⁵⁶ Unger, Heinz: Das Lied vom 18. März. In: Unger: Dokumentation, S.140-141.

¹⁵⁷ Neuhuber, Christian: Georg Büchner. Das literarische Werk. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2009, S. 32.

Hütten! Krieg den Pallästen! (sic!)“¹⁵⁸ findet. Die Art der Darstellung ist typisch für Engelmanns Berichterstattung. Er verliert kein Wort über die ursprüngliche Herkunft der Losung, was auch in seinem Kontext nicht uninteressant gewesen wäre, sondern schildert die Begleitumstände von Weidigs Selbstmord: „Sein Verleger, der Pfarrer Friedrich Ludwig Weidig [...] wurden jedoch gefaßt. Um den äußerst grausamen Mißhandlungen während der Verhöre zu entgehen, beging Weidig Selbstmord.“¹⁵⁹. Merkwürdig mutet jedenfalls an, dass Unger der Meinung war, dass sich besagte Losung auf Heinrich Heine zurückführen ließe, obwohl Engelmann eindeutig auf Büchner verweist.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Büchner, Georg und Friedrich Ludwig Weidig: Der Hessische Landbote. Hg. v. Gerhard Schaub. Stuttgart: Reclam 1996, S. 48.

¹⁵⁹ Engelmann: Anti-Geschichtsbuch, S 272.

¹⁶⁰ Unger: Dokumentation, S. 140.

3. Gattungstheoretische Fragen

3.1 Oratorium oder Revue? Agitationstheater mit Musik? Vertontes kritisches Kabarett?

Auf die typologische Problematik einer Klassifizierung der *Proletenpassion* wurde eingangs bereits hingewiesen. Das folgende Kapitel soll nun der Frage nachgehen, warum ausgerechnet ein subversives Stück Kunst wie die *Proletenpassion* gattungsmäßig zwischen *Passion* und *Oratorium* oszilliert – musikalischen Gattungen, die eher mit geistlichen Stücken von Bach und Haydn in Verbindung gebracht werden als mit einer Produktion, die an anderer Stelle als *Geschichtsunterricht in Songs*¹⁶¹ oder *Lehrstück in Liedern* bezeichnet wurde, was mehr auf Brecht und seine didaktische Literaturlauffassung denn auf Kirchenmusik verweist. Was also ist das nun für ein künstlerisches Produkt, das Assoziationen mit Bach und Brecht gleichermaßen zulässt?

Im Programmheft der Uraufführung von 1976 heißt es:

Die Mittel, mit denen die Inhalte transportiert werden, sind vielfältig, die gewählte Gattungsbeschreibung „szenarisches Oratorium“ (sic!) zwangsläufig unpräzise, da die „Proletenpassion“ etwas so gut wie Neues ist. Sicherlich, der lyrisch-dramatische Text wurde fast zur Gänze vertont [...], aber deshalb ist die „Proletenpassion“ zwar immer ein wenig auch, aber insgesamt eben weit mehr, als eine Aneinanderreihung von Liedern, als Rockoper, als Popshow, als Musical, als Kabarett, als Multi-Media-Spektakel, als Agitprop, als, als, als...¹⁶²

Historische Revue, Szenisches Oratorium, Lehrstück in Liedern: Gerade weil schon so vieles mit der *Proletenpassion* assoziiert wurde, fällt die Entscheidung für eine bestimmte Gattungsbezeichnung auch nach Jahren offenbar nicht leicht. Dazu der Dichter in seiner 1989 erschienenen *Die Proletenpassion. Dokumentation einer Legende* im Kapitel „Weiß vielleicht jemand, was das eigentlich soll?“:

Normalerweise weiß man, was man herstellt: einen Tisch, einen Strudel, ein Gedicht. Mit der „Proletenpassion“ ist es uns gelungen, etwas herzustellen, von dem schließlich niemand mit Sicherheit sagen konnte, was es nun eigentlich sei. Was hier mit dem Untertitel „szenisches Oratorium“ eher ungefähr und sehr notdürftig umrissen wird, ist eine neue Mutation des Musikgeschehens, eine neue Spezies...¹⁶³

Auf die Gattungsproblematik angesprochen erzählte Unger, dass es die Überlegung gegeben hätte, „dass man anhand der Matthäus-Passion [...] Elemente nimmt und in unsere Zeit stellt.“¹⁶⁴ Bach dürfte eine für den Autor alles in allem traumatische

¹⁶¹ Salzburger Nachrichten, 20. 7. 1976. Zit. nach Unger: Dokumentation, S. 19.

¹⁶² Wendl, Fritz im Vorwort zum Programmheft der Uraufführung 1976, S. VI.

¹⁶³ Unger: Dokumentation, S. 18.

¹⁶⁴ Unger im Gespräch [11].

Erfahrung gewesen sein, denn an anderer Stelle sagt er über die *Schmetterlinge*, „die Ehrgeizlinge,“¹⁶⁵ dass sie sich nicht nur „in der Kunst des mehrstimmigen Chorals“¹⁶⁶ übten, sondern auch „stundenlang die ‚Matthäus-Passion‘ und anderes von Johann Sebastian Bach hören“¹⁶⁷ konnten - „wozu sie später auch ihren Texter zwangen“¹⁶⁸, wie Unger nicht müde wird zu betonen. Es war im Zuge desselben Gesprächs, da ich hatte mir vorgenommen hatte, ihn mit drei in Frage kommenden Genres zu konfrontieren: Historischer Revue - Oratorium - Musiktheater unter Einbezug von Elementen des Agitprop. Ich kam gar nicht dazu, ihm meine kleine Auswahl zu präsentieren, da brachte er bereits die für mich überraschende *Kantate* ins Spiel, obwohl die *Proletenpassion*, so musste er zugeben, mit ihren 60 oder 70 Liedern für eine Kantate eigentlich zu groß geraten sei. Die Kantate hat ihren Ursprung in der „weltlichen vokalen Kammermusik“¹⁶⁹ und sieht - ähnlich wie das Oratorium - einen Wechsel von Rezitativ und gesungenen Partien vor.¹⁷⁰

Die Matthäus-Passion ist ein Passionsoratorium.¹⁷¹ Die Passion, die eine eigene kirchenmusikalische Gattung darstellt, behandelt die Leidensgeschichte Jesu Christi nach einem der überlieferten Evangelien. Die Matthäus-Passion hat also die Leiden Jesu Christi basierend auf den Überlieferungen des Evangelisten Matthäus zum Inhalt, wobei „nicht der Evangelienbericht, sondern die freie Dichtung die primäre Textschicht des Werks dar[stellt]“¹⁷². Das oratorische Element gestattete es, über die Leidensgeschichte hinaus auch Passagen abseits der Bibel einzuflechten. Dass von dieser Möglichkeit besonders bei der Matthäus-Passion Gebrauch gemacht wurde, lässt sich alleine schon an der Nennung des Librettisten *Picander* erkennen, was bei Bach ansonsten nicht vorkommt.¹⁷³

Das Oratorium bezeichnet ursprünglich keine Form des Musiktheaters, sondern geht zurück auf geistliche Lobgesänge des 16. Jahrhunderts, die in Form von Rede und

¹⁶⁵ Unger im Gespräch [11].

¹⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁷ Ebd.

¹⁶⁸ Ebd.

¹⁶⁹ Conermann, Klaus: Kantate. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 2 H - O. Hg. v. Klaus Weimar. Berlin: Walter de Gruyter 2000, S. 228.

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ Platen, Emil: Johann Sebastian Bach, Die Matthäuspassion. Entstehung, Werkbeschreibung, Rezeption. Kassel: Bärenreiter-Verlag 1997², S. 35.

¹⁷² Emans, Reinmar und Sven Hiemke (Hg.): Bachs Passionen, Oratorien und Motetten. In: Das Bach-Handbuch. Bd. 3. Laaber: Laaber-Verlag 2009, S. 146.

¹⁷³ Emans ebd.

Gegenrede im Betsaal (ital. ‚oratorio‘) praktiziert wurden. Neben der Grundstruktur aus alternierender Rede ist noch der Erzähler, „testo“, (Zeuge) zu erwähnen, dessen Aufgabe in Einleitung und Kommentierung besteht. Zunächst (ca. 1640-1700) unterschied man das *Oratorio latino*, das den Spitzen der Gesellschaft zur Erbauung diente und inhaltlich aus dem Alten Testament schöpfte, und das *Oratorio volgare*, das, auf italienisch vorgetragen, die Laien adressierte. Musikalisch orientierte sich das Oratorio am mehrstimmigen Kanzone. Darüber hinaus konnte eine Differenzierung nach solistisch oder chorisch ausgeführter Partie erfolgen. Diese musikalische Praxis ist seit etwa 1640 belegt, was auch den Zeitpunkt markiert, da die anfängliche Hauptassoziation „Betsaal“ durch das Oratorium als musikalische Gattung abgelöst wurde. Es ist dies eine „dichterisch-musikalische Gattung, die vorwiegend religiöse, später auch weltliche Stoffe konzertant in Arien, Rezitativen, Chören und verbindenden Instrumentalstücken darstellt.“¹⁷⁴

Es war möglicherweise John Gay, dem wir indirekt das moderne Oratorium zu verdanken haben, denn seine bissige Opern-Persiflage *The Beggar`s Opera* (1728), die rund 200 Jahre später von Brecht/Weill zur *Dreigroschenoper* weiterverarbeitet werden sollte, nahm nicht zuletzt die außerordentliche Opernproduktion G. F. Händels aufs Korn. *The Beggar`s Opera*, ein Potpourri aus populären, zeitgenössischen Arien und Melodien, entspricht dem Typus der sogenannten *Ballad Opera*, die sich angesichts der zu dieser Zeit überwältigenden Dominanz der italienischen Oper (auch in England) nicht so recht entfalten konnte. Ob nun die Kritik in zweiter oder dritte Linie Händel galt (*The Beggar`s Opera* ist eigentlich ein gesellschaftskritisches Stück), wirtschaftliche Motive im Vordergrund standen oder einfach Ausdruck großen Überdrusses des Briten an der italienischen Opera seria war: Händel für seinen Teil wandte sich nunmehr verstärkt dem Oratorium zu, welches durch ihn eine stärkere Betonung der genuin schwach ausgeprägten theatralen Seite erfuhr. Dass es im Zuge dieser ganz speziellen Entwicklung zu einer Vermischung der Gattungen kommen würde, ist nicht weiter verwunderlich:

¹⁷⁴ Lorenz, Christoph F.: Oratorium. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 2 H-O. Hg. v. Klaus Weimar u.a. Berlin: Walter de Gruyter 2000, S. 763.

*Händels insgesamt 22 stilprägende Oratorien [...] sind daher geistliche Opern, jedoch ohne Inszenierung als Musiktheater.*¹⁷⁵ Obwohl also das Oratorium im Lauf der Zeit eine szenische Erweiterung erfuhr, lag der Fokus nach wie vor mehr auf dem berichtenden als dem theatralischen Teil, was es klar von der Oper unterscheidet. Soweit eine erster kurzer Abriss zur Entwicklung des modernen Oratoriums.

Die Definition des Oratoriums nach Lorenz, nämlich die einer dichterisch-musikalischen Gattung, die vorwiegend religiöse, später auch weltliche Stoffe konzertant in Arien, Rezitativen, Chören und verbindenden Instrumentalstücken darbringt, scheint auf den ersten Blick völlig zutreffend auf die *Proletenpassion* zu sein. Der Hinweis, „daß das Besondere dieser Kunstgattung darin besteht, den Menschen nicht als Einzelwesen darzustellen [...], sondern mehr den allgemeinen gedanklichen Umriß vorzuführen, innerhalb dessen das Einzel-Ich eines bestimmten Zeitalters und einer bestimmten Kulturperiode sein inneres Leben erlebte“¹⁷⁶ lässt uns dagegen etwas ratlos zurück, denn zumindest für die *Proletenpassion* kann festgehalten werden, dass die Darstellung einer psychischen Verfassung nicht im Vordergrund stand. In weiterer Folge wird allerdings darauf hingewiesen, dass sich das Oratorium vor allem durch die Absenz szenischer Darstellungen von der wesensverwandten Gattung der *Oper* unterscheidet. Nachdem das Oratorium im Gegensatz zu anderen Formen des Musiktheaters einer unterstützenden, schauspielerischen Aktion auf der Bühne entbehrt und sich die Handlung ausschließlich aus dem Text ergibt, erscheint eine kommentierend-erklärende Instanz um so dringender vonnöten, als gesungen vorgetragener Text dem Publikum wesentlich mehr an Aufmerksamkeit abverlangt als einfach rezitierter Text. Die Entwicklung der unterschiedlichen Formen rezitativen Vortrags im Lauf der Zeit – von minimalistischer Begleitung des im Wortsinn trockenen Secco-Rezitativs, das möglichst große Sprachnähe bewahren sollte, hin zu einem musikalisch immer stärker verbrämten Accompagnato-Rezitativ legen den Schluss nahe, dass dem (zumeist geistlichen) Text dazumal größere Bedeutung beigemessen wurde, was die Rezeption vor allem durch den ‚testo‘, aber auch den Chor erleichtern sollte.

¹⁷⁵ Geiss, Imanuel: Geschichte im Oratorium: Von der Schöpfung zur Apokalypse. Eine historische Handreichung für die Chorarbeit. Berlin: Talpa-Verlag 1999, S. 23.

¹⁷⁶ Lorenz: Oratorium, S. 764.

Während der Chor bei der *Proletenpassion* auch aufgrund der überschaubaren Zahl an Musizierenden eine eher untergeordnete Rolle spielt –kommen zwischen den einzelnen Liedern immer wieder kommentierende Passagen vor, sei es in Form eines einleitenden bzw. resümierenden Rezitativs, sei es in Form der Figur eines *Zeugen*, da Originalzitate von Martin Luther, Thomas Münzer, Friedrich Engels oder Otto Bauer verlesen werden, wobei die Umsetzung keinem durchgängigen Schema folgt: Luther, Münzer und Bauer treten als Figur auf und rezitieren „ihren“ Text selbst, der Beitrag Engels hingegen wird auf der Aufnahme auch als Zitat kenntlich gemacht.

4. Ästhetik

Einleitend einige Vorbemerkungen, worum es in diesem Kapitel gehen soll. Es wurde zu Beginn der Arbeit bereits angedeutet, dass die *Proletenpassion* sowohl ästhetisch als auch politisch stark Anleihen nimmt. Letzteres war Gegenstand des zweiten Kapitels, wobei sich die Konfrontation der *Proletenpassion* mit Marx als für diese Arbeit äußerst ergiebig erwies, wie gezeigt werden konnte.

Was nun allfällige Vorbilder in Form und Gestaltung betrifft, so befindet sich die *Proletenpassion* - zumindest indirekt - in Tradition zwischenkriegszeitlichen Kabarets. Das folgende Kapitel wird eine Reihe von Indizien präsentieren, die diese Annahme untermauern helfen soll. Welche dramaturgischen Mittel kamen bei der Produktion der *Proletenpassion* zur Anwendung, wo hatten Schmetterlinge/Unger möglicherweise Anleihe genommen und welche künstlerischen Kontinuitäten setzen sie mit ihrem Konzeptkunstwerk *Proletenpassion* fort? Ein kurzer geschichtlicher Abriss soll zunächst jene Vorbilder vorstellen, die mutmaßlich Einfluss auf Unger und die Schmetterlinge gehabt haben könnten, um im Anschluss anhand ausgewählter Beispiele auf den für die Schmetterlinge so typischen Stil näher einzugehen.

Hilde Spiel sagte über die *Proletenpassion* 1976 in einem Artikel der FAZ: „Agitprop – ein Wort, das man für diese Darbietung erfinden möchte.“¹⁷⁷

Die Wortneuschöpfung *Agitprop* - zusammengesetzt aus *Agitation* und *Propaganda* – ist ein Begriff der kommunistischen Kulturvermittlung nach Lenin. Ziel war es, die Massen anzusprechen, Inhalte des Parteiprogramms zu vermitteln, Menschen zu mobilisieren. Die Art und Weise, wie das im künstlerischen Bereich geschehen könnte, änderte sich im Lauf der Zeit. Der russische *Proletkult*,¹⁷⁸ der ab 1917, also dem Jahr der Oktoberrevolution in Russland, von elementarer Bedeutung bei allen öffentlichkeitswirksamen Veranstaltungen von Aufmärschen bis Gedenkfeiern war, sollte durch die demonstrative Inszenierung der Massen seinen identitätsstiftenden Beitrag für die junge Sowjetrepublik leisten. Die Idee der politischen Indienstnahme

¹⁷⁷ Hilde Spiel in der FAZ am 16. 6. 1976. Zit. nach: Unger: Dokumentation, S. 19.

¹⁷⁸ Vgl. Janke, Pia: Manifeste kollektiver Identität. Politische Massenfestspele in Österreich zwischen 1918 und 1938. Habil. Univ. Wien 2006, S 77.

von Kunst und Kultur wurde zu dieser Zeit in Deutschland von der gleichfalls jungen *Weimarer Republik* (1918-33) vor allem von politisch aktiven Jugendverbänden begeistert aufgenommen. Der Theaterbetrieb blieb von dieser Entwicklung nicht unberührt. Erwin Piscator, der bekannte Berliner Regisseur und Intendant, und Bertolt Brecht experimentierten seit den 20er Jahren des vorigen Jahrhunderts mit einer neuen Form des Theaters:

Gleich Piscator ist Bert Brecht ein Erbe des Naturalismus [...] auch seine Versuche setzen dort an, wo der Widerspruch zwischen sozialer Thematik und dramatischer Form in Erscheinung tritt: im „sozialen Drama“ der Naturalisten.¹⁷⁹

Das Epische Theater, worunter Brecht „alles, was man Zeitstück oder Piscatorbühne oder Lehrstück nannte“¹⁸⁰ verstand, machte es sich schließlich zur Aufgabe, gesellschaftliche Verhältnisse zu thematisieren. „Zum Verständnis der Vorgänge war es nötig geworden, die *Umwelt*, in der die Menschen lebten, groß und „bedeutend“ zur Geltung zu bringen.“¹⁸¹ Der Regisseur Erwin Piscator sollte die Idee einer neuen Herangehensweise an die soziale Thematik mit seinen eigenen Mitteln umsetzen: „Ich konnte 1925 nicht mehr in den Maßen einer engen Stube mit 10 unglücklichen Menschen denken, sondern nur in den Ausmaßen der modernen großstädtischen Slums.“¹⁸² Den beengten Verhältnissen auf der Bühne, die nicht dazu angetan waren die großen Fragen adäquat darzustellen, begegnete er mit verschiedenen, innovativen Mitteln: angefangen von der simultanen Etagenbühne, die eine Szene aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet darzustellen vermochte, hin zu einer Montage-Technik, die auch vor dem Einsatz filmischer Elemente nicht zurückscheute: „Die dokumentarische Dramaturgie, die Piscator unter Einbezug von Film und Diaprojektion entwickelte, verschaffte dem Theater eine neuartige Verankerung in der geschichtlichen Wirklichkeit.“¹⁸³ Szondi bemerkt treffend, dass „das Urteil der sozialen Thematik gegen die dramatische Form [...] in den zwanziger Jahren zunächst nicht auf dem Gebiete des Dramenschaffens selbst,

¹⁷⁹ Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1965, S. 115.

¹⁸⁰ Brecht, Bertolt: *Vergnügungstheater oder Lehrtheater?* In: GBA Bd. 22,1, S. 107.

¹⁸¹ Ebd. S. 108.

¹⁸² Piscator, Erwin: *Das Politische Theater*. Neubearbeitet von Felix Gasbarra. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1979 (erstmalig erschienen 1929), S. 84.

¹⁸³ Hermand, Jost u. Frank Trommler: *Die Kultur der Weimarer Republik*. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1978, S. 198.

sondern auf dem ephemeren der Inszenierung vollstreckt.“¹⁸⁴ In diesem Zusammenhang soll auf zwei wichtige Produktionen Piscators aus dem Bereich der Revue verwiesen werden: *Revue Roter Rummel (R.R.R.)*, die als Auftragswerk der KPD anlässlich der bevorstehenden Reichstagswahlen 1924 entstanden war bzw. *Hoppla, wir leben!* von Ernst Toller. Piscator über diesen für ihn inszenatorisch neuen Typus *Revue*:

„Diese Form rein politisch zu verwenden, war seit langem eine Vorstellung von mir; ich wollte mit einer politischen Revue propagandistische Wirkungen erzielen, stärker als mit Stücken, deren schwerfälliger Bau und deren Problem, zu einem Abgleiten ins Psychologisieren verführend, immer wieder eine Mauer zwischen Bühne und Zuschauerraum aufrichteten. Die Revue gab die Möglichkeit zu einer ‚direkten Aktion‘ im Theater.“¹⁸⁵

Die Texte zum Inhalt der Revue sind verloren gegangen; eine Rezension der *Roten Fahne* berichtet von parodistischen Performances zum Wahlkampf, musikalischen Einlagen, episodenhaften Darstellungen wie die „Szene aus dem Leben eines Straßenbahners“¹⁸⁶ und resümiert anerkennend, dies sei „Propaganda, Klassenkampf-Propaganda, wie man sie sich wirkungsvoller gar nicht denken kann.“¹⁸⁷ Bei der Inszenierung der R.R.R. zog Piscator alle dramaturgischen Register, wobei ihm die Montage „satirische[r] und pathetische[r] Szenen, Kampflieder, Couplets, Rezitationen [...] zu einer agitatorischen Revue“¹⁸⁸ den Vorwurf, zu stark Anleihe bei bürgerlichen Produktionen genommen zu haben, einbringen musste: „Erwin Piscator, wie sehr er sich auch von der bürgerlichen Revue distanzierte, beutete in seiner kommunistischen Wahlrevue wie in seinen späteren Inszenierungen alle Möglichkeiten derselben aus.“¹⁸⁹ Eiselt-Weltman hält dagegen, dass Piscators Revue schon damals als „ästhetische Zäsur im deutschen Arbeitertheater“ empfunden wurde, woran die stereotype Zeichnung der handlungstragenden Figuren keinen geringen Anteil hatte, immerhin galt es, „Ideologien zu personifizieren und durch karikierende Verkürzung die Träger der

¹⁸⁴ Szondi: Theorie des modernen Dramas, S. 109.

¹⁸⁵ Piscator: Das Politische Theater, S. 65.

¹⁸⁶ Budzinski, Klaus: Pfeffer ins Getriebe. So ist und wurde das Kabarett. München: Universitas Verlag 1982, S. 128.

¹⁸⁷ Ebd. Vgl. dazu Unger, Heinz: *Die Geschichte vom Arbeiter Willi K., der sich selbst wegrationalisierte*. In: Begleitheft-PP, S. [15].

¹⁸⁸ Budzinski: Pfeffer ins Getriebe, S. 128.

¹⁸⁹ Doll: Theater im Roten Wien, S. 99.

politischen Positionen zu parodieren.“¹⁹⁰ Kritik daran, dass es seinem Publikum nicht so sehr um die politische Aussage als vielmehr um das inszenierte Spektakel ginge und dass es auch eigentlich gar nicht das Zielpublikum wäre, das sich durch derlei Produktionen unterhalten ließe, begnete Piscator mit dem Hinweis, dass man auf finanzkräftige, bürgerliche Zuseher angewiesen sei, nachdem besagtes „Zielpublikum“ den Fortbestand avantgardistischer Theaterproduktionen nicht gewährleisten könne.¹⁹¹ Wir werden auf das angesprochene Dilemma sozialkritischen Kabarett zurückkommen. Mit Vorwürfen ähnlicher Art sahen sich auch andere Ensembles konfrontiert. Das *Politische Kabarett* etwa band eine „Truppe kurzgeschürzter Girls“ in ihre Programme ein, was Doll „als direkte Anleihe bei der ‚bürgerlichen‘ Revue“ für die „ungewöhnlichste Eigenheit des Wiener Politischen Kabarett, zumindest innerhalb des internationalen Agitproptheaters“¹⁹² empfindet. Die Entwicklung eines Agitations-Kabarett dieser Art hatte verschiedene Gründe. Zum einen hatte der Sprechchor ausgedient (in Deutschland übrigens früher als in Österreich, wohin er auch später gekommen war) und die Enge der konventionellen Theaterbühne sah agitationspropagandistische Experimente tendenziell nicht vor, weshalb es infolge auch zur Gründung der verschiedenen Piscator-Bühnen kam, aber das nur am Rande. Das als Drama in fünf Akten und einem Vorspiel konzipierte *Hoppla, wir leben!* (1927) präsentiert vermittels isolierter Szenen einen „Querschnitt durch die verschiedenen Gesellschaftsschichten“¹⁹³ der Weimarer Republik zu einer Zeit wirtschaftlichen Aufschwunges (1923-1929). Der Protagonist Thomas kommt in die Psychiatrie. Als er nach acht Jahren entlassen wird, findet er sich in der Freiheit kaum zurecht. Die Herausforderung sah Piscator in der Darstellung der vergangenen acht Jahre:

Kein anderes Mittel ist imstande, binnen sieben Minuten acht unendliche Jahre abrollen zu lassen. Allein für diesen ‚Zwischenfilm‘ entstand ein Manuskript, das gegen vierhundert Daten der Politik, Wirtschaft, Kultur, Gesellschaft, Sport, Mode usw. umfaßte. Zum Stück selbst wurde ein regelrechtes Filmmanuskript hergestellt, das eine wochenlange historische Vorarbeit erforderte.¹⁹⁴

¹⁹⁰ Eiselt-Weltman, Susanne: Das „Politische Kabarett“ und die „Roten Spieler“. Agitation und Propaganda der österreichischen Sozialdemokratie 1926-1934. Diss. Univ. Wien 1987, S. 29.

¹⁹¹ Vgl. Hermand/Trommler: Die Kultur der Weimarer Republik, S. 204-205.

¹⁹² Doll: Theater im Roten Wien, S. 94.

¹⁹³ Kindlers neues Literatur-Lexikon. Bd. 16 St.-Va. Hg. v. Walter Jens. München: Kindler Verlag 1988, S. 636.

¹⁹⁴ Piscator: Das Politische Theater, S. 150.

Das Ende des stark autobiographischen Stückes wurde von Piscator als Regisseur dieser „zeitkritischen Reportage“¹⁹⁵ mit dem Hinweis auf zu gefühlsbetonte Zeichnung des Helden so massiv verändert, dass Toller sich in weiterer Folge nicht mehr zu dem Schluss bekennen wollte.¹⁹⁶ „Piscator war bestrebt, politische Erkenntnisse zu vermitteln, und lehnte daher Spekulation auf die emotionale Bereitschaft des Publikums ab.“¹⁹⁷ In der Ablehnung illusionistischer Rührseligkeit waren sich Piscator und Brecht einig; dennoch war Brecht primär um die intellektuelle Durchdringung eines Problems bemüht: Der gedankliche Umweg, der genommen werden muss, um mittels Verneinung vorexerzierter falscher Handlungsweisen schließlich zum „richtigen“ Ergebnis zu gelangen, beschreibt Brechts dialektische Strategie. „Brecht will keine feststehenden Wahrheiten übermitteln, sondern die Schauspieler (und die Zuschauer) zum dialektischen Denken erziehen und zu einer ‚eingreifenden‘ Praxis führen.“¹⁹⁸

Natürlich zeigte sich auch Brecht dramaturgischen Neuerungen gegenüber offen: „Die sogenannte Agitpropkunst, über die nicht die besten Nasen gerümpft werden, war eine Fundgrube neuartiger künstlerischer Mittel und Ausdrucksarten.“¹⁹⁹ Die Lehrstücke, ein ganz eigener Dramentypus bei Brecht, tragen die pädagogische Absicht bereits im Namen, wobei Adressat der zu empfangenden Lehre weniger die Zusehenden als vielmehr die Darstellenden selbst waren. Von dem Einsatz filmischer Versatzstücke beim *Badene Lehrstück* etwa berichtet Brecht Folgendes:

Der Stückschreiber wies den Clowns öffentlich den Platz für ihre Darbietung an, und als die Menge den Film, der tote Menschen zeigte, mit großer Unruhe und Unlust ansah, gab der Stückschreiber dem Sprecher den Auftrag, am Schluß auszurufen: „Nochmalige Betrachtung der mit Unlust aufgenommenen Darstellung des Todes“, und der Film wurde wiederholt.²⁰⁰

Vor Darstellung der schmetterlingsspezifischen Verarbeitung diverser Anregungen soll noch kurz auf zwei kabarettistische Gruppen der Ersten Republik eingegangen werden, deren Einfluss auf das Wirken der Schmetterlinge/Ungers nicht zu unterschätzen ist. Es handelt sich dabei zum einen um die *Roten Spielleute*, zum

¹⁹⁵ Piscator: Das Politische Theater, S. 150.

¹⁹⁶ Ebd., S. 147.

¹⁹⁷ Eiselt-Weltman, Susanne: Das „Politische Kabarett“ und die „Roten Spieler“, S. 29.

¹⁹⁸ Doll: Theater im Roten Wien, S. 269.

¹⁹⁹ Brecht, Bertolt: Volkstümlichkeit und Realismus [1]. In: GBA Bd. 22,1, S. 412.

²⁰⁰ Brecht, Bertolt: Zur Theorie des Lehrstücks. In: GBA Bd. 22,1, S. 352.

anderen um das *Politische Kabarett*, das aus den Erstgenannten hervorging, wie gleich zu erfahren sein wird.

4.2.2 Die *Rote Spielleuten* und das *Politische Kabarett*

„Für viele von uns begann das alles mit dem politischen Kabarett (sic!), das sich aus sozialistischen Studenten und Mittelschülern rekrutierte.“²⁰¹ In Wahrheit ist die Entstehung dieser Kabarettgruppe um vieles komplizierter als Bruno Kreisky sie hier darstellt. Paul Lazarsfeld und Ludwig Wagner, damals noch Mittelschüler, kannten sich über die in Deutschland populäre *Wandervogel-Bewegung*, aus der im Winter 1923/24 der von ihnen mitbegründete *Verband sozialistischer Mittelschüler* entstehen sollte.²⁰² Über eine der Ferienkolonien der österreichischen Reformpädagogin Eugenie Schwarzwald war man erstmals mit „unpolitische[m], aber dramaturgisch innovative[m] Lientheater“²⁰³ in Kontakt gekommen. Im Rahmen dieser koedukativen Ferienkolonien kam es in Ferlach 1925 zum Zusammenschluss der *Roten Spielleute (RS)*. Die Erarbeitung der historischen Revue *Der deutsche Bauernkrieg* markiert den Beginn der Aktivitäten der Roten Spielleute,²⁰⁴ wobei es nicht das erste Mal war, dass die Bauernschaft als Leidtragende dargestellt wurden, doch bisher war es üblich gewesen, als Held einen „edlen“, mit den Bauern verbündeten Ritter einzuführen. Der Wegfall dieser vermittelnden, die Klassengegensätze überbrückenden Zwischeninstanz stellte allerdings ein Novum dar. Gezeigt wurden „Szenen über den Aufstand der Bauern, die Ausarbeitung der Zwölf Artikel der oberschwäbischen Bauern und die blutige Niederschlagung der Revolte“²⁰⁵, die, wie Ella Reiner, ein ehemaliges Mitglied der RS betonte, als „unorganisierte Aktion“ dargestellt wurden.²⁰⁶ Die Aufführung durch die RS wurde zunächst zwar mit Erstaunen aufgenommen, dennoch kam es in weiterer Folge zu zahlreichen Wiederholungen. Im selben Jahr initiierten Marie

²⁰¹ Kreisky, Bruno: Zum Geleit. In: Magschok, Hans. *Rote Spieler – Blaue Blusen*. Wien, Köln, Graz: Böhlau 1983, S. 7.

²⁰² Eisel-Weltman: Das „Politische Kabarett“ und die „Roten Spieler“, S. 12.

²⁰³ Doll: *Theater im Roten Wien*, S. 86.

²⁰⁴ Ebd., S. 86.

²⁰⁵ Ebd., S. 87.

²⁰⁶ Reiner, Ella: „Wir Roten Spielleute“. In: *Schulkampf* 1. Jg. Mai-Juni 1926, S. 2/3. Zit. nach: Eisel-Weltman: Das „Politische Kabarett“ und die „Roten Spieler“, S. 31.

Jahoda, Lazarsfeld, Hans Zeisel, die sich Jahre später mit der aufsehenerregenden Studie *Die Arbeitlosen aus Marienthal* (1933) einen Namen machen sollten, und Ludwig Wagner die *Sozialistische Veranstaltungsgruppe*, die sich als innerparteiliche Opposition zur sozialdemokratischen Parteiführung verstand. Für die Spaltung der Gruppe 1926 führen Doll bzw. Eiselt-Weltman unterschiedliche Gründe ins Treffen. Fraktionsstreitigkeiten innerhalb der einzelnen sozialistischen Teilorganisationen hatte es zeit Bestehens gegeben. Ein Flügel wünschte die politische, der andere die darstellerische Arbeit mehr betont, was sehr davon abhing, woher die jeweiligen Vertreter stammten. Dazu kam, dass ein Teil immer noch strenger Aufführungspraxis das Wort redete, der das mittlerweile etwas veraltet anmutende Sprechchorwerk zu sehr ins Zentrum rückte, während sich beim jüngeren, progressiveren Flügel die Meinung durchgesetzt hatte, dass die Sprechchorwerke als alleinunterhaltendes Element ausgedient hätten. Auf der Suche nach neuen Ideen wurde sogar eine *Arbeitsgemeinschaft über russische Kunst- und Theaterfragen*²⁰⁷ installiert. Das Programm sollte sich nicht mehr alleine in historischen Revues erschöpfen, vielmehr sollten die Darbietungen ähnlich *politische[n] Wochenchroniken* wie „lebende Zeitungen“ wirken, soweit Zeisel, der Platon Kerschenezew *Das Schöpferische Theater* wohl berücksichtigt hatte.

Was den Einsatz von Berufsschauspielern betraf, um einen professionelleren Eindruck zu erwecken, waren sich alle einig: Von Laien für Laien, denn der pädagogische Mehrwert eines autoaktiven Theaters seitens der Darstellenden galt als unbestreitbar. Die Lehrstücke Brechts, von denen die ersten wenige Jahre später entstehen sollten, verfolgten eine ganz ähnliche Strategie, wobei der Autor, soweit es das didaktische Konzept seiner Lehrstücke betraf, auf Publikum auch ganz hätte verzichten können. Als die Gruppe allerdings begann, die Ratschläge des Proletkult-Attaches Kerschenezew in Hinblick auf Satire als Methode der Wahl zu sehr zu berücksichtigen, geriet sie in Konflikt mit der Parteiführung, die sich gegen sie selbst gerichtete Spitzen und Anfeindungen verbat.²⁰⁸

²⁰⁷ Doll: Theater im Roten Wien, S. 88.

²⁰⁸ Vgl. Ebd., S. 88-89.

Bei allem Bekenntnis beider Gruppen zu kollektiver Kunstausübung, Agitation und Propaganda: am Ende war der Sprechchor nur eine dramaturgische Möglichkeit unter vielen: Doll meint, ein Teil hätte sich schließlich weiterhin der Aufführung historischer Revues gewidmet, wohingegen aus dem anderen das *Politische Kabarett* entstanden wäre. Eiselt-Weltman vertritt die Ansicht, dass die Darbietungen der *Bauernkriege* durch die RS von solchem Erfolg gewesen wären und das Ensemble infolge solchen Zulauf erfahren hätte, dass eine Spaltung aus rein pragmatischen Gründen die unausweichliche Folge hatte sein müssen.²⁰⁹

Das *Politische Kabarett* setzte sich neben den Restbeständen der *Roten Spielleute* (i. e. Ludwig Wagner) aus Viktor Grünbaum, Robert Ehrenzweig, Karl Sobel-Bittmann (ab 1927), Edmund Reismann und Jura Soyfer (beide ab 1929) zusammen.²¹⁰ Es verstand sich als gemeinschaftliches, arbeitsteiliges Kollektiv, neben den bereits genannten Autoren zählte eine ganze Reihe von Mitarbeitern aus verschiedenen Bereichen (Komponisten, Bühnenbildner; Textilzeichner usf.) zur Gruppe. Die „Reisetätigkeit“ des *Politischen Kabarett*s gestaltete sich anders als die der *Roten Spielleute*, denn während sich Letztere damit begnügten, in einer politisch nicht feindlich gesinnten Gemeinde aufzuspielen, gastierten jene größtenteils in „Arbeiterheimen oder Gewerkschaftshäusern in den Wiener Arbeiterbezirken.“²¹¹ Zwar immer gemäß der Überzeugung „von Proleten, für Proleten“, dennoch

handelte es sich beim Politischen Kabarett [...] entgegen dem Selbstverständnis der Truppe nicht um Agitprop, sondern um parteiinterne politische Unterhaltung.²¹²

Interessant daran ist, dass die Entstehung des *Politischen Kabarett* ursprünglich aus einer parteikritischen Haltung heraus erfolgt war. Dass es nach der - später als *Urkabarett* bezeichneten - ersten Vorstellung *Wien, wie es lacht und weint* am 18. Dezember 1926 ausgerechnet ihm zufiel, die sozialdemokratische Werbetrommel zu rühren, ja sogar in das Programm der parteieigenen *Kunststelle* Aufnahme fand, verwundert angesichts der Entstehungsbedingungen denn doch ein wenig.²¹³

²⁰⁹ Vgl. Eiselt-Weltman: Das „Politische Kabarett“ und die „Roten Spieler“, S. 31.

²¹⁰ Scheu, Friedrich: Humor als Waffe. Politisches Kabarett in der Ersten Republik. Wien: Europa Verlag 1977, S. 25.

²¹¹ Doll: Theater im Roten Wien, S. 95.

²¹² Ebd.

²¹³ Vgl. Ebd., S. 90-91.

Die Absicht der Initiatoren des politischen Kabarets beruhte darauf, mit neuen spielerischen und satirischen Elementen die sozialdemokratische Propaganda zu erneuern, und die Stimmung zu Gunsten der Sozialdemokratie zu verändern.²¹⁴

Auf die Frage, was die Schmetterlinge/Unger für die *Proletenpassion* an Ideen, Mitteln ästhetischer Ausgestaltung, dramaturgischen Einfälle usf. von anderen „geborgt“ haben, fällt einiges ins Auge. Im Folgenden soll dargestellt werden, auf welche Weise sich Brechts Einfluss in der *Proletenpassion* manifestiert, und was in der *Proletenpassion* von Piscators Montagetechnik übernommen wurde. Doch vor dieser Darstellung darf ein letztes Mal auf das Handicap der spätgeborenen Autorin dieser Arbeit hingewiesen werden: Mallinger hält ganz richtig fest, dass „die einzelnen Lieder auf der Bühne szenisch illustriert, und durch kabarettistische Sketches“ zwar angereichert werden, was „jedoch durch die Wiedergabe auf der Langspielplatte weitgehend verlorengel[t].“²¹⁵ Was die sorgfältige Interpretation der Unger'schen Texte betrifft, verhält es sich noch weitgehend unproblematisch. Die Beurteilung der Bühnenperformance der Schmetterlinge wird dagegen schon etwas schwieriger. Damit Aussagen über diesen wichtigen Teil der Aufführungspraxis nicht unterbleiben müssen, sei einmal mehr der ORF-Mitschnitt Beurteilungsgrundlage.

Dass Brecht keine geringe Rolle beim Entstehungsprozess der *Proletenpassion* gespielt hat, lässt sich an der zweiten Seite des Begleithefts ansehen, da sich die *Fragen eines lesendes Arbeiters* abgedruckt finden. In der Aufnahme von Brechts Gedicht folgen Schmetterlinge/Unger Bernt Engelmann, der Brechts *Fragen* ebenfalls in seinem *Anti-Geschichtsbuch* aufgenommen hatte. „Die Absicht, die Geschichte aus der Perspektive des kleinen Mannes zu zeigen – ein Ansatz, den etwa auch Bernt Engelmann für seine ‚Anti –Geschichtsbücher‘ zur deutschen Geschichte gewählt hat – wird in der ‚PROLETENPASSION‘ anhand von fünf historischen Querschnitten fixiert.“²¹⁶ Natürlich können wir die *Proletenpassion* vor allem aus dem Blickwinkel eines Gegenentwurfs zur gängigen Geschichtsschreibung sehen. Das beschreibt ja auch – oberflächlich betrachtet – den

²¹⁴ Eiselt-Weltman: Das „Politische Kabarett“ und die „Roten Spieler“, S. 38.

²¹⁵ Mallinger: Unger – ein Portrait, S. 197.

²¹⁶ Ebd., S. 189.

Inhalt der *Proletenpassion*. Doch ist das wirklich zutreffen? Sollte die *Proletenpassion* tatsächlich aus nicht mehr als „lose aneinandergereihten Szenen“²¹⁷ wie dazumals *Der Deutschen Bauernkrieg* bestehen und sich ihre Aussage in „Darstellung der Geschichte aus Sicht der Unterdrückten“ erschöpfen? Wie ist die eingangs zitierte Passage aus dem Begleitheft zu verstehen, „daß die Kämpfe der jeweils Unterdrückten die Geschichte weitertreiben – für ihre Höherentwicklung sorgen.“²¹⁸? Es geht in der *Proletenpassion* nicht „nur“ um die Präsentation historischer Fakten in neuem Gewand, wobei der jeweilige Darstellungsmodus auf seine Art äußerst wirkmächtig ist. Die produktive Verwertbarkeit der in der *Proletenpassion* dargestellten Niederlagen steht im Vordergrund. Unger schreibt in seiner *Dokumentation* ausgehend von Brecht und dessen literarischer Auseinandersetzung mit der Pariser Kommune Folgendes über die eigene künstlerische Verarbeitung derselben: „Und so eine Art Gegenentwurf - auch gegen unseren eigenen Titelbegriff ‚Passion‘ – sollte diese Station vermitteln.“²¹⁹ Dass das leidvolle Moment der Passion der Proleten nicht überbetont werden sollte, sondern ganz im Gegenteil der lehrreiche Aspekt, der sich aus vielen Niederlagen durch viele Jahrhunderte hindurch ableiten lässt, verweist auf Brecht. Sein Einfluss auf die *Proletenpassion* macht sich insofern bemerkbar als der programmatisch in den *Fragen* ausgedrückte Anstoß, gleich dem lesenden Arbeiter, allen Phänomenen des Lebens *denkend* zu begegnen, leitmotivisch von Schmetterlingen und Unger aufgegriffen wird und sich fortan wie ein roter Faden durch die *Proletenpassion* zieht: Fragen zu stellen und kritisch mit sich und der Umwelt umzugehen; und so finden sich im Epilog gleich zwei Beiträge Ungers, die mit *Fragelied 1* bzw. *Fragelied 2* überschrieben sind, wobei sich der reflexive Ansatz, der darin zum Tragen kommt, nicht allein auf Lieder beschränkt, deren Titel dezidiert darauf verweist - denken wir nur an die Passage der „Jahre voll offener Fragen“ aus dem Lied *Die Lehren der Kommune*. Dass die Schmetterlinge/Unger ihrem Publikum ebenfalls „keine feststehenden Wahrheiten“²²⁰ mit auf den Weg geben wollten, können wir annehmen. Festhalten lässt sich jedenfalls, dass sie im Verlauf der

²¹⁷ Eiselt-Weltman: Das „Politische Kabarett“ und die „Roten Spieler“, S. 31.

²¹⁸ Begleitheft-PP, S. [3].

²¹⁹ Unger: *Dokumentation*, S. 119.

²²⁰ Vgl. Doll: *Theater im Roten Wien*, S. 269.

Proletenpassion beinahe so viele Lehren ziehen, wie sie Fragen stellen: Die Station *Die Bauernkriege* schließt mit dem Lied *Lehren der Bauern*. Vor dem Lied der *Fragen* aus der Station *Die Pariser Kommune* sind interessanterweise *Die Lehren der Kommune* vorgesehen. Die nächste Station trägt die Lehre sogar im Titel: *Die Lehren der Kommune, gezogen in Russland im Oktober 1917*. Auf die Frage, wie es zur Umbenennung von *Die Oktoberrevolution 1917* zu dem nach wie vor gültigen Titel kam, meinte Unger, dass durch den neuen Titel „besonders auf die Grunderkenntnis und das Prinzip der *Proletenpassion* hingewiesen [würde], dass der Mensch grundsätzlich lernfähig ist, (auch wenn er dann wieder neue Fehler macht...)“.²²¹

Der Epilog schließlich weist die mit Abstand größte Dichte an Beiträgen mit explizit appellativem Charakter auf, was nicht weiter überrascht, galt es doch zu verhindern, dass die Zuhörer aufstehen und „einfach sagen: Es war sehr schön, es hat uns sehr gefreut!“²²² Es finden sich Lieder wie *Sozialismus, der fällt nicht vom Himmel*, wo es in der zweiten Strophe heißt

Sozialismus, den muß man erst bauen,
und wer, wenn nicht wir, soll das tun?,
Da müssen wir alle uns trauen,
und am besten beginnen wir nun.²²³

Ein anderes Lied von ähnlich unverblümt-agitatorischem Ansinnen trägt den Titel *Wir lernen im Vorwärtsgehn* und beginnt, wie folgt:

Der lange Marsch durch die lange Nacht
der Geschichte hat uns stark gemacht,
Wir sind auf dem Weg und wir haben im Sinn,
unser Ziel zu erreichen, denn wir wissen, wohin.²²⁴

Diese alles in allem brachial anmutende Adressierung des Publikums gegen Ende hat eine lange Tradition. Der Schlussappell, ob musikalisch verbrämt oder deklamatorisch durch einen Sprechchor vorgetragen, war immer schon ein integraler Bestandteil (partei)politischer Veranstaltungen. Auch wenn ein Konzert der Schmetterlinge sicherlich nicht zu „parteilpolitischen“ Veranstaltungen zu zählen ist, zeigen sich da und dort Parallelen. Pia Janke berichtet in ihrer Arbeit zu

²²¹ Heinz Unger in einem Email.

²²² Unger, Heinz: Fragelied 1. In: Begleitheft-PP, S. [14].

²²³ Unger, Heinz: Sozialismus, der fällt nicht vom Himmel. In: Begleitheft-PP, S. [15].

²²⁴ Unger, Heinz: Wir lernen im Vorwärtsgehn. In: Begleitheft-PP zur PP, S. [15].

politischen Massenfestspielen im Österreich der Ersten Republik von einer sozialdemokratischen Massenveranstaltung anlässlich der Wiener Gemeinderatswahl 1932. Die Veranstaltung folgte demnach einem fest vorgegebenen Schema, das für den Schluss eine Einlage mit dem Titel „Ho-ruck nach links“ vorsah. Danach wurde gemeinsam die *Internationale* gesungen.²²⁵ Auch das *Politische Kabarett* bediente sich einer ähnlichen Dramaturgie: „In der immer ernstesten Schlußszene ist der direkte Appell an das Publikum plaziert, das aufgefordert wird, die richtigen Schlüsse zu ziehen und den Kampf um den Sozialismus weiterzuführen.“²²⁶

Kritisch urteilt Unger heute über den Epilog:

Die gesamte damalige Gegenwart war nicht bewältigt in diesen letzten Kapiteln der *Proletenpassion*, das war eigentlich ein Schwächeabfall, da haben wir [...] gedacht, da leben wir eh, da brauchen wir keine Arbeitsgruppen mehr. Das hat sich dann gerächt.²²⁷

Die Bühnenästhetischen Effekte müssen sich bei der *Proletenpassion* demnach aus gezielt choreographierten Einlagen ergeben, wenn etwa Herrstadt als Thiers bei der Stelle „Und darum haben wir uns entschieden, wir machen endlich unseren Frieden“ in *Die Verhandlung* seinen Kopf zutraulich an Moltkes (Resetarits) Schulter schmiegt, wie in dem ORF-Film zu sehen ist. Die 1978 entstandene ORF-Produktion ist überdies in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich. Die im zweiten Kapitel geschilderten Eindrücke vom Beginn der Aufzeichnung erinnern stark an eine Aufführungspraxis, die mit Epischem Theater in Verbindung gebracht wird: Zu sehen sind SchauspielerInnen bei der Arbeit. Sie ziehen sich auf der Bühne um, kommen mit einem verhältnismäßig kleinen Fundus an Requisiten und Kostümen aus und sind nicht darum bemüht, dem Publikum die Illusion zu vermitteln, das Dargestellte wäre im Moment real. Der selbst erteilte Auftrag, eine lehrreiche Botschaft zu vermitteln, kommt in dem Film fast noch stärker zum Tragen als auf Platte. Im letzten Teil der Aufnahme sehen wir die Schmetterlinge schwarzgewandet, wie so oft bei Erläuterungen verschiedener Art. Nacheinander tragen sie mit ernster Stimme die Bilanz der Massaker an den Kommunisten vor:

Nach beendetem Kampf verwandelte sich die Armee in ein gewaltiges Exekutionskommando. Im Jardin de Luxembourg wurde Tag für Tag zur Hinrichtung Schlange gestanden.“ „Ein nie

²²⁵ Vgl. Janke: Manifeste kollektiver Identität, S. 139.

²²⁶ Doll: Theater im Roten Wien, S. 160.

²²⁷ Unger im Gespräch [59].

versiegender Blutbach rieselte tagelang aus dem Tor der Kaserne Lobeau auf die Straße Auf dem Friedhof von Père Lachaise verschürten sie die Kommunarden zu Menschenbündeln und zerschossen sie mit Mitrailleusen, um Munition zu sparen. Erst als der Leichengestank nach einer Woche unerträglich wurde, beendete man das Gemetzel. 30.000 Kommunarden waren ermordet worden. Dieser Raserei folgte jahrelanger Justizterror. Zehntausende Gefangene, darunter viele Frauen, wurden in französische Strafkolonien nach Australien und Neuseeland deportiert. Auf Leichenbergen errichtete Thiers die Ruhe und Ordnung, die er Frankreich versprochen hatte.

Eine gegen Ende des beklemmenden Resümees eingeblendete, möglicherweise zeitgenössische Karikatur zeigt Thiers, dem der Sensenmann - beide auf einem von Aasgeiern bevölkerten Leichberg stehend - einen Lorbeerkranz aufs Haupt drückt. Direkt im Anschluss folgt die nicht minder beklemmende Präsentation von Photographien toter Kommunarden in ihren geöffneten Särgen.

Passend zu dem eigens für den Film geschriebenen Song *Kommunarden von Paris* wird kurz vor Beginn der Einspielung des Lieds eine wenige Sekunden dauernde, mit dem Vermerk „Dokumentaraufnahme aus dem Jahre 1936“ unterlegte Sequenz abgespielt, die einen schon greisen, ehemaligen Kommunarden zeigt, der mit „Vive la Commune!“ immer noch zur Kommune bekennt. Der Einsatz verschiedener Elemente, die Synthese der Gattungen, wie sie sich in der Verbindung von Graphiken, filmischem Material und Photographien als Supplement zu Musik und (rudimentärem) Schauspiel kaum anschaulicher zeigen könnte, erinnert in ihrem umfassenden Darstellungswillen, der den Kurzfilm streckenweise fast zur Dokumentation werden lässt, stark an Piscators montageartigen Revuen, der ebenfalls mit Film und Projektionen arbeitete.

Bei unserem Gespräch erzählte Unger mir, dass bei Konzerten am Ende des *Jalava-Liedes* aus der Station *Die Lehren der Kommune, gezogen im Oktober 1917 in Rußland* immer ein großes Lenin-Plakat ausgerollt worden sei. Wir würden der *Proletenpassion* jedenfalls unrecht tun, so beeilte sich Unger mir zu versichern, wenn wir sie aufgrund dieser Einlage oder wegen des *Liedes von der Partei* als kommunistischen Agitprop abtäten. All das sei nicht „parteiisch“ gemeint gewesen, sondern „historisch“, insofern, als man aufgrund der bis dahin gemachten Erfahrungen in logischer Konsequenz zu diesem Schluss kommen musste.²²⁸

²²⁸ Diese Antworten stammen aus dem zweiten Teil des Gesprächs, wovon es nur handschriftliche Aufzeichnungen gibt.

Mit einem Vorwurf ganz anderer Art sehen sich Unger/Schmetterlinge in einem Artikel der Arbeiter-Zeitung konfrontiert, wie aus Ungers Dokumentation hervorgeht:

...Die Kommerzverschnulztheit, die szenenweise durch parodistische Zutaten aufgespritzt sind, wird ohne daß das Gebräu dann sehr aufregend moussiert, ist nur die Hülle für ihre Botschaft, die von der Mehrzahl der Premierbesucher recht begeistert aufgenommen wurde...²²⁹

Unger hat leider nicht alles zitiert, denn es wäre durchaus erhellend weitergegangen:

Es ist offenbar ein recht angenehmer Kitzel, sich anagitieren zu lassen, wenn man das Auto, seinen blechernen Wohlstandsfetisch, draußen auf dem Parkplatz stehen hat.²³⁰

Das hier beschriebene Phänomen trifft einen, wenn nicht *den* wunden Punkt sozialkritischen Kabarets. Friedrich Scheuch, der die Gruppe das *Politische Kabarett* und ihre insgesamt 13 Programme beschreibt und analysiert, merkt in seiner Darstellung zum Kabarett im Allgemeinen und seiner Entwicklung als spezifisches Genre der Kleinkunst im Besonderen Folgendes an:

Alle diese Kabarets, sowohl in Wien als auch anderswo, waren sozialkritisch. Das heißt, sie verspotteten und geißelten die Verlogenheit der bürgerlichen Moral und zeigten immer wieder den Gegensatz zwischen reich und arm. Allerdings war schon durch die Verbindung mit einer – oft teuren – Eßgelegenheit das Publikum dieser Nachtlokale ein bürgerliches, meist aus den oberen Klassen. Ähnlich wie die Franzosen vor der Großen Revolution liebte es dieses Publikum, in einen kritischen Spiegel zu schauen, ohne dadurch zu irgendwelchen Aktionen veranlasst zu werden. Es gehörte zum Stil des Kabarets, „den Bürger zu schockieren“.²³¹

Ob die *Proletenpassion* nun als Kantate mit kabarettistischem Einschlag zu bezeichnen ist oder nicht, scheint Unger und die Schmetterlinge so viel zu bekümmern wie Jura Soyfer, der in dem Aufsatz *Politisches Theater* in einer Art Selbstbekenntnis schreibt:

Ob das was wir schaffen, Kunst ist oder nicht, das ist uns gleichgültig. Wir dienen nicht der Kunst, sondern der Propaganda. Mag sein, daß unsere Gesinnung, unsere ethische Kraft uns manches Mal künstlerischem Schaffen nahe bringt.²³²

²²⁹ Sterk, Harald: Agit-Prop mit Musikboxgarnierung. In: Arbeiter-Zeitung, 18. 5. 1976. Zit nach Unger: Dokumentation, S. 36.

²³⁰ Sterk, Harald: http://www.arbeiter-zeitung.at/cgi-bin/archiv/flash.pl?seite=19760518_A09:html=1 (07. 01. 2013)

²³¹ Scheu: Humor als Waffe, S. 241.

²³² Soyfer, Jura: Politisches Theater. In: Horst Jarka (Hg.): Werkausgabe Bd. 3. Wien, Frankfurt/Main: Deuticke 2002, S. 296.

5. Kurzbiographien der Mitwirkende

Heinz Rudolf Unger wurde am 12. 3. 1938 in Wien geboren. Er begann 1953 eine Lehre als Schriftsetzer und schloss sie fünf Jahre später als gelernter „Buchhersteller“²³³ ab. Dem umfangreichen Werkverzeichnis ist zu entnehmen, dass er sich in sämtlichen literarischen Gattungen zu Hause fühlt. Eine kleine Auswahl soll einen Eindruck vermitteln:

Lyrik: *In der Stadt der Barbaren* (1971), *Mir kommt die Schreibe hoch* (1988), *Tao Tui – Das Buch der Windungen* (1993), *In der verkehrten Welt* (2006)

Romane: *Karneval der Götter* (1999), *Löwenslauf* (2004)

Dramen: *Amdasil Ossibar* (1971), *Verdammte Engel – Arme Teufel* (1979)

Außerdem arbeitet er als Übersetzer, verfasst Kinderbücher, stellt Dokumentationen zusammen und noch vieles mehr...

Willi Resetarits am 21. 12. 1948 in Stinatz (Bgl.) geboren. 1951 zog die Familie nach Wien, wo er 1967 das Lehramtsstudium Anglistik/Sport begann. Er war Gründungsmitglied der *Schmetterlinge*. Ab 1983 als *Dr. Kurt Ostbahn* vulgo *Ostbahn Kurti & Die Cheffpartie*, zwischen 1995 – 2003 als *Kurt Ostbahn und die Kombo* aktiv. Der Erfinder der Kunstfigur, Günter Brödl, verstarb 2000, weshalb Resetarits ab 2003 nicht mehr als Ostbahn-Kurti auftrat. Resetarits ist gegenwärtig Mitglied der 2004 gegründeten *Stubnblues*, deren Name gleichzeitig Programm ist. Zwischen 2006-2012 war er mit der Sendung *Trost und Rat mit Willi Resetarits* regelmäßig auf Radio Wien zu hören. Er ist Mitbegründer der Vereine *Asyl in Not*, *SOS Mitmensch* bzw. *Integrationhaus Wien*. Kabarettist Lukas ist Willis älterer, Journalist Peter sein jüngerer Bruder.²³⁴

Georg „Schurli“ Herrnstadt 1948 in Wien geboren, studierte von 1968-75 Physik und Philosophie an der Uni Wien. Er war ebenfalls ein Gründungsmitglied der *Schmetterlinge*. Zwischen 1971-89 widmete er sich im Zuge diverser musikalischer Projekte vor allem historischen Recherchen (Geschichte der Arbeiterbewegung, Ausbeutung der dritten Welt, Geschichte Österreichs 1918 bis 1938, Faschismus, Geschichte der Sozialdemokratie). Er führte Regie bei verschiedenen Hörspielen

²³³ Unger, Heinz: Werkverzeichnis. 2010. Im Eigendruck hergestellt.

²³⁴ www.williresetarits.at (30. 12. 2012)

und Kindertheaterproduktionen, z.B. bei *Die Geggis* von Mira Lobe, zu dem Erich Meixner die Musik schrieb. In den Jahren 2000-2006 studierte Herrnstadt Philosophie und schloss das Studium mit einer Arbeit zu *Hegel und der Humor* ab. Seit 2007 ist er als ORF-Redakteur für den Club 2 tätig. Darüber hinaus ist er als Persönlichkeitscoach aktiv.²³⁵

Beatrix „Trixi“ Neundlinger 1947 in Wien geboren studierte eine Zeit lang Rechentechnik an der TU Wien, ehe sie das Studium abbrach und 1972 die Gruppe *Milestones* mitgründete. Nach der Auflösung der Gruppe 1975 wechselte sie im Jahr darauf zu den *Schmetterlingen*. Sie spielt Querflöte und Saxophon und ist beim *Schmetterlinge-Kindertheater* aktiv, das sie gemeinsam mit ihren (ehemaligen) Bandkollegen Erich Meixner und Herbert Zöchling-Tampier 1984 ins Leben gerufen hatte.²³⁶

Erich Meixner Über Erich Meixner war einiges in Erfahrung zu bringen, Informationen, wann und wo er geboren wurde, waren allerdings nicht darunter: Der Homepage des *Schmetterlinge-Kindertheaters* ist zu entnehmen, dass er den *Schmetterlingen* von Anfang an angehörte. Die Produktionen des Kindertheaters, das er 1984 mitbegründete, werden – anders als die Gemeinschaftsarbeiten mit Unger, die sich ebendort angeführt finden – ausführlich beschrieben. Meixner komponierte zu etlichen Stücken des Kindertheaters die Musik: *Valerie und die Gute-Nacht-Schaukel* (Text: Mira Lobe), *Flügel hat mein Schaukelpferd* (Text: Heinz Unger) u.v.m. Seit 2002 arbeitet Meixner als „Kreativtrainer für Arbeitslose und Jugendliche mit besonderen Bedürfnissen.“²³⁷ Im Jahr 2006 fing er bei *remasuri* zu spielen an, einer Formation mit dem Schwerpunkt Neue Volksmusik bzw. Wienerlied. Es gab interdisziplinäre Gemeinschaftsarbeiten mit Ernst Jandl und Christine Nöstlinger.

Herbert Zöchling-Tampier geboren am 5. 5. 1948. Zöchling-Tampier gibt seinen Verbleib bei den *Schmetterlingen* mit 1972-89 an. Er scheint ebenfalls eines der Gründungsmitglieder des *Schmetterling-Kindertheaters* gewesen zu sein, doch anders als Meixner gibt er 1985 als Gründungsjahr an. Arbeitete u. a. für

²³⁵ http://www.novotny-herrnstadt.at/eva3_2.html (05. 01. 2012)

²³⁶ <http://www.9dlinger.at/> (30. 12. 2012)

²³⁷ <http://www.schmetterlinge-kindertheater.at/darsteller/erich.html> (30. 12. 2012)

Volkstheater, Theater der Jugend u. a. als musikalischer Leiter. Seit 1996 musikalisch Verantwortlicher für sämtliche Alfons Haider-Shows.²³⁸

²³⁸ <http://www.schmetterlinge-kindertheater.at/darsteller/herbert.html> (30. 12. 2012)

6. Resümee

Aus dem Wunsch, die *Proletenpassion* nicht in Vergessenheit geraten zu lassen, entstanden im Zuge dieser Arbeit einige Kapitel, die sich mit unterschiedlichen Aspekten des Konzeptkunstwerks auseinandersetzen. Wiederholt fiel im Zusammenhang mit der Frage nach der Gattung das *Oratorium*. Was die *Proletenpassion* zum *szenischen Oratorium* macht, ist weniger die Anlehnung an Bachs Passionsoratorium *Matthäus-Passion*, die den Schmetterlingen erstmals eine Idee geben sollte, wie ein möglicher Rahmen für ihre – im Wortsinn - Geschichte aussehen könnte. Es ist einerseits die Vielseitigkeit der *Proletenpassion*, die sie so schwer fassbar macht, und andererseits das Desinteresse der Gruppe, sich diesbezüglich festzulegen. Unger zum Beispiel hält sie „eigentlich“ für eine Kantate. Festhalten lässt sich, dass der Transport sämtlicher Inhalte nahezu ausschließlich auf Basis der Texte geschieht. Das Schauspiel auf der Bühne ist zurückhaltend, was als Charakteristikum sowohl auf die Kantate wie auch das Oratorium zutrifft. Die Inhalte, mit denen der noch leere Rahmen gefüllt werden sollte, wurden in einer etwa zweijährigen Phase intensiver Recherche gesammelt. Verschiedene Arbeitsgruppen waren mit der Sichtung und Auswahl des Materials beschäftigt. Unger gehörte keiner dieser Arbeitsgruppen an, er musste die daraus hervorgegangene „Essenz [...]“ texten.“²³⁹

Sehr viel Raum wurde in der vorliegenden Arbeit der Frage nach den Quellen der *Proletenpassion*, nach eben jenen Texten, die die Arbeitsgruppen zusammengetragen hatten, gegeben. Hauptquelle der Station *Pariser Kommune* war jedenfalls Karl Marx' *Der Bürgerkrieg in Frankreich* (1871). Eine Gegenüberstellung ausgewählter Texte der *Proletenpassion*, in diesem Fall die meisten Liedtexte der dritten Station *Pariser Kommune*, mit der Quelle war das Ziel, um in weiterer Folge Aussagen über die ganz spezifische Verarbeitung der Prätexte durch Unger/Schmetterlinge treffen zu können. Die literarischen Querverbindungen, die sich vielfach in der Arbeit finden, wurden zu einem Teil bewusst hergestellt, um einen Vergleich unterschiedlicher Zugänge verschiedener Autoren zu einem Thema (Pariser Kommune) zu ermöglichen; manchmal ergaben

²³⁹ Unger im Gespräch [17].

sie sich einfach in der intensiven Auseinandersetzung mit Ungers Texten und der gezielten Suche nach Zitaten. Genau diese Vorgangsweise war bei dem *Weberlied*, das nicht von Unger stammt, natürlich nicht angezeigt. Schon der oberflächlicher Vergleich des Begleithefts mit Engelmanns *Anti-Geschichtsbuch* zeigte, dass die Schmetterlinge/Unger sich in der Auswahl jener Beiträge der *Proletenpassion*, die nicht von Unger stammten, stark an Bernt Engelmann orientierten: Sowohl Brechts *Fragen eines lesenden Arbeiters* als auch Heines *Die Schlesischen Weber* findet sich ebendort. Auf den ähnlichen perspektivischen Ansatz des Blickes „von unten“ und einer damit einhergehenden kritischen Auseinandersetzung mit der konventionellen Geschichtsschreibung, den Engelmann und auch die Schmetterlinge/Unger verfolgen, wurde hingewiesen. Das Ergebnis der im Anschluss angestellten textgenetische Analyse der *Schlesischen Weber* zeigte, dass es von Heines Gedicht mehrere Fassungen gab. Ein Abgleichen der Fassungen untereinander verdeutlicht die Radikalisierung des Gedichts im Laufe der Überarbeitungen durch Heine. Die Wahl der Fassung Engelmanns für sein *Anti-Geschichtsbuch* gab den Ausschlag für die Schmetterlinge, nur in zwei von Engelmann vorgenommenen Abweichungen vom Heine'schen Original folgen sie ihm nicht.

Das ursprüngliche Forschungsziel, das eine Darstellung der *Proletenpassion* als in Tradition zwischenkriegszeitlichen Kabarett stehendes Kunstprodukt verfolgte, erfuhr im Zuge der Konzentration auf die Quellen und ihre Verarbeitung eine starke Modifikation. Die Auseinandersetzung mit der für die *Proletenpassion* kennzeichnenden Ästhetik, brachte die Arbeit wieder jenem Bereich näher, der zu Beginn im Fokus gestanden war: Über Brecht und Piscator, die keinen unmaßgeblichen Einfluss auf ästhetische Erwägungen des *Proletenpassion* - Kollektivs hatten, sollte es gelingen, die *Proletenpassion* bei aller Vielfalt des Ausdruckes sehr wohl als Teil eines künstlerischen Kontinuums darzustellen, allerdings nicht im Bereich des klassischen Kabarett. Natürlich gibt es auch dort einige Überschneidungen und Parallelen, etwa in der Verwendung stereotyper Merkmale, um Feindfiguren zu brandmarken. Die methodische Ausrichtung ist aber eine andere und zeigt sich weit mehr von Brechts edukativem Impetus beeinflusst als von Soyfers Satire. Dass eine unbestreitbare Affinität zu seinen Texten bestand,

bezeugt ihre Vertonung durch die Schmetterlinge, in der Wahl der propagandistischen Mittel orientierten sie sich aber weniger an ihm und dem *Politischen Kabarett*.

Bibliographie

Primärliteratur

Begleitheft zur CD *Proletenpassion* 1977
1989 neu aufgelegt bei BMG ARIOLA Musik.

Unger, Heinz: Die Proletenpassion. Dokumentation einer Legende. Wien:
Europaverlag 1989.

Programmheft der Uraufführung „Proletenpassion. Ein szenisches Oratorium von
Heinz R. Unger und den „Schmetterlingen“ 1976. (ohne Angabe des Druckorts)

Unger, Heinz: Werkverzeichnis. 2010. (Eigendruck)

Interview mit Heinz R. Unger, geführt am 5. Dezember 2012.

Prätexte

Engelmann, Bernt. Wir Untertanen. Ein deutsches Anti-Geschichtsbuch.
München; Gütersloh; Wien: C. Bertelsmann Verlag 1974.

Marx, Karl: Der Bürgerkrieg in Frankreich. Berlin: Vorwärts 1920.

Marx, Karl: Der Bürgerkrieg in Frankreich. Berlin: Dietz Verlag 1949.

Marx, Karl: Der Bürgerkrieg in Frankreich. In: MEW Bd. 17 Berlin: Dietz Verlag
1983.

Marx, Karl und Friedrich Engels: Manifest der Kommunistischen Partei.
In: MEW Bd. 4 Berlin: Dietz Verlag 1983.

Marx, Karl: Zur Kritik der Politischen Ökonomie. Vorwort. In: MEW Bd. 13
Berlin: Dietz Verlag 1983.

Der Pariser Kommune-Aufstand. Lissagaray, H. Prosper-Olivier. Berlin:
Soziologische Verlagsanstalt 1931.

Heinrich Heine. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke Bd. 2. Hg. v.
Manfred Windfuhr in Verb. mit dem Heinrich-Heine-Inst.. Düsseldorf-Ausg.
Hamburg: Hoffmann u. Campe 1983.

Sekundärliteratur

Budzinski, Klaus: Pfeffer ins Getriebe. So ist und wurde das Kabarett. München: Universitas Verlag 1982.

Doll, Jürgen: Theater im roten Wien. Vom sozialdemokratischen Agitprop zum dialektischen Theater Jura Soyfers. Wien: Böhlau 1997. (Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur; Bd. 43)

Eiselt-Weltman, Susanne: Das „Politische Kabarett“ und die „Roten Spieler“. Agitation und Propaganda der österreichischen Sozialdemokratie 1926-1934, [masch.-schr.] Diss. Univ. Wien Wien 1987.

Emans, Reinmar und Sven Hiemke (Hg.): Bachs Passionen, Oratorien und Motetten. Das Handbuch. Bd. 3. Laaber-Verlag: Laaber 2009.

Geiblinger, Thomas: Zwischen Subvention und Repression. Subkulturelle Kultureinrichtungen in Wien und die Wiener Gemeindeverwaltung am Bsp. Arena, WUK und Flex. Dipl. Univ Wien 2000.

Geiss, Imanuel: Geschichte im Oratorium: Von der Schöpfung zur Apokalypse. Eine historische Handreichung für die Chorarbeit. Berlin: Talpa-Verlag 1999.

Grandjone, Jacques: „Vorwärts!“ 1844. Marx und die deutschen Kommunisten in Paris. Beitrag zur Entstehung des Marxismus. Berlin: Dietz Verlag 1974.

Greul, Heinz: Bretter, die die Zeit bedeuten. Die Kulturgeschichte des Kabarett. Durchgesehene u. erweiterte Ausgabe. München: dtv 1971.

Haasis, Hellmut G. Spuren der Besiegten. Freiheitsbewegungen von den Germanenkämpfen bis zu den Bauernaufständen im Dreißigjährigen Krieg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1984.

Hermann, Jost u. Frank Trommler: Die Kultur der Weimarer Republik. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1978.

Hodenberg, Christina von: Aufstand der Weberaufstand. Die Revolte von 1844 und ihr Aufstieg zum Mythos. Bonn: Verlag J.H.W. Dietz Nachf.1994.

Ihering, Herbert und Hugo Fetting: Ernst Busch. Berlin: Henschelverlag 1965.

Janke, Pia: Manifeste kollektiver Identität. Politische Massenfeste in Österreich zwischen 1918 und 1938. Habil. Univ. Wien 2006.

Kanzler, Christine: Proletarisches Theater in der Ersten Republik. Szenische Formen der Agitproparbeit der Kommunistischen Partei Österreichs im Kontext

kulturrevolutionärer Strömungen in Sowjetrußland (1925 – 1933). Diss. Univ. Wien 1997.

Karger, Inge: Politische Musik und naive Musiktherapie. Eine Untersuchung zum Erleben politischer Konzerte in den 80er Jahren am Beispiel von Aufführungen des szenischen Oratoriums Proletenpassion der Polit-Rock-Gruppe Schmetterlinge. Diss. Univ. Oldenburg 2000.

Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Bd. 3: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Hg. v. Mülder-Bach, Inka u. Ingrid Belke. Unter Mitarbeit von Sabine Biebl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.

Lammel, Inge: Arbeiterlied – Arbeitergesang. Hunder Jahre Arbeitermusikkultur in Deutschland. Verlag Hentich & Hentrich. Berlin 2002.

Laube, Adolf (Hg.): Thesen über Thomas Müntzer. Zum 500. Geburtstag. Berlin: Dietz Verlag 1988.

Magschok, Hans: Rote Spieler – Blaue Blusen. Wien; Köln; Graz: Böhlau 1983.

Mallinger, Johanna: Heinz Rudolf Unger – ein Porträt. Hausarbeit aus dem Fach Deutsch. Univ. Salzburg 1984.

Neuhuber, Christian: Georg Büchner. Das literarische Werk. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2009. (Klassiker-Lektüren Bd. 11)

Perdula, Konrad: „Emotionelle Authentizität.“ Dipl. Univ. Wien 1996.

Piscator, Erwin: Das Politische Theater. Neubearbeitet von Felix Gasbarra. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1979. (erstmal erschienen 1929)

Platen, Emil: Johann Sebastian Bach, die Matthäuspassion. Entstehung, Werkbeschreibung, Rezeption. Kassel: Bärenreiter-Verlag 1997².

Pöckl, Helmut: Heinz Rudolf Unger, das Frühwerk. Dipl. Univ. Wien 1996.

Scheu, Friedrich: Humor als Waffe. Politisches Kabarett in der Ersten Republik. Wien: Europaverlag 1977.

Schaub, Gerhard: Georg Büchner, Friedrich Ludwig Weidig: Der Hessische Landbote. Texte, Materialien, Kommentar. München: Hanser 1976. (Reihe Hanser: Literatur-Kommentare Bd. 1)

Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas (1880-1950). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1965.

Weitere Literatur

Brecht, Bertolt: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden. Hg. v. Hecht, Werner, Jan Knop u.a. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1988.

Soyfer, Jura: Das Gesamtwerk. Hg. v. Horst Jarka: Wien: Europaverlag 1980.

Internet-Quellen

<http://www.heinz-rudolf-unger.at>

<http://www.williresetarits.at/>

http://www.novotny-herrnstadt.at/eva3_2.html

<http://www.9dlinger.at/>

<http://www.schmetterlinge-kindertheater.at/darsteller/erich.html>

<http://www.schmetterlinge-kindertheater.at/darsteller/herbert.html>

<http://www.espressorosi.at/mitstreiter/herbert/tampier1.html>

<http://everything2.com/title/Los+Cuatro+Generales>

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/01/D02S0150_01JIIz.jpg

<http://www.sueddeutsche.de/karriere/er-revolte-der-ns-muff-ist-vertrieben-1.355603> http://www.welt.de/welt_print/article1354405/Unter-den-Talaren-Muff-von-1000-Jahren-Ein-Plakat-geht-um-die-Welt.html

http://www.arbeiter-zeitung.at/cgi-in/archiv/flash.pl?seite=19760518_A09;html=1

Lexika

Deutsche Biographische Enzyklopädie. Bd. 3 (Ebinger – Gierke). Hg. v. Walther Killy. München; London; Paris: Saur 1996.

Kindlers neues Literatur-Lexikon. Hg. v. Walter Jens. München: Kindler Verlag 1988.

Oesterreichisches Musiklexikon Bd. 4 Ober – Schwaz. Hg. v. Rudolf Flotzinger. Wien: Verlag der Österreichischen Akademien der Wissenschaften 2005.

Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hg. v. Klaus Weimar u.a. Berlin: Walter de Gruyter 2000.

Anhang I

a) Gespräch mit Heinz R. Unger im Cafe Eiles, am 5. Dezember, 10:00 vormittags

JZ: Beginnen wir zum Auflockern vielleicht mit einer germanistischen Frage: Können Sie die Proletenpassion gattungsmäßig einordnen? Sie haben in der *Dokumentation*²⁴⁰ von dem Produkt geschrieben, wo nicht wirklich klar war, was es ist. Wissen Sie`s jetzt?

[1] HU: Eigentlich wär`s die klassische Form einer Kantate. Eigentlich, nur zu groß geraten. Bei sechzig oder siebzig Liedern... Eine Kantate besteht meistens aus einem Dutzend oder höchstens zwei Dutzend einzelnen Liedern, aber es ist so singulär, dass die Presse damals auch gar nicht gewusst hat, wie sie drauf reagieren sollte. Und sie haben meistens, also nicht meistens, aber häufig, eine Doppelbesetzung geschickt von Kritikern. Von der Furche zum Beispiel, kann ich mich erinnern, weil da waren sie total irritiert: einer für die politische Linie - ist eine katholische Zeitung - und einer für die künstlerische Ausformung, und da haben sie zwei verschiedene Betrachtungen drüber gehabt. Das hat damit zu tun, dass das so voluminös geworden ist damals. Vier Stunden war, glaub ich, mindestens diese Uraufführung lang in der Arena '76. [...]

JZ: '87 war ja dann noch einmal im Audimax..also die Konzerte waren, schätz ich, häufiger. In welcher Frequenz waren die eigentlich?

[2] HU: Sie waren häufig auf Deutschlandtournee und es war über Jahre hindurch das Programm der Schmetterlinge. Es gibt auch Nachfolgeproduktionen, die eigentlich dazugehören würden..da gibt`s „Die Letzte Welt“, hieß das, eine LP war das, die hauptsächlich die Dritte-Welt-Problematik beleuchtet hat und eigentlich hätte das in die letzte Station der *Proletenpassion* hineingehört, nur war ma damals schon..

JZ: War schon lang genug...

[3] HU: Ja.

JZ: Sie sprechen von „Urfassung“, von „aktueller“, „gültiger“ Fassung, dann kommen die „Hinzugefügten Lieder“ auch noch dazu... Was ist die Urfassung ganz genau? Ist das jene Fassung, die bei der Uraufführung gespielt worden ist?

[4] HU: Ja genau. Das ist es.

JZ: War das die längste?

²⁴⁰ Heinz R. Unger: Die Proletenpassion. Dokumentation einer Legende. Europaverlag Wien 1989.

[5] HU: Das war die längste und es gibt dann die Fassung, die man damals auf 3 LPs dann gebannt hatte, das ist schon eine komprimierte Form und die war zuletzt auch die Konzertfassung, einfach, weil das so ausufernd wäre, man kann sich nicht Vier-, Viereinhalb- Stunden-Konzerte ständig geben.

JZ: Gibt's die Urfassung zu hören? Ist die irgendetwas auf Platte gebannt worden?

[6] HU: Nein. Tut mir auch leid, weil da waren auch sehr schöne Lieder drinnen. Nein, gibt's nicht auf Tonträger. Vielleicht hat jemand einen Mitschnitt damals gemacht in der Arena, ich weiß es nicht...

JZ: Sie schreiben in dem Buch (*Die Proletenpassion. Dokumentation einer Legende*; Anm. JZ), für wen die *Proletenpassion* eigentlich hätte sein sollen und da schreiben Sie, es hätte vor allem „innerhalb dieser verkümmerten linken Position“ wirken sollen. Haben Sie das Gefühl, hat's Wirkung gezeigt, wenn Sie sich heute die Linke anschauen?

[7] HU: Naja, die Grundproblematik ist ja absolut gleich geblieben; was sich verändert hat ist der Zustand der Welt, weil durch das Wegbrechen der sogenannten sozialistischen Länder, dieses Blocks, eine Art Ungleichgewicht entstanden ist, was zu einer Extrem-Ausformung des sogenannten Jungliberalismus im Kapitalismus geführt hat. Da war lange Zeit hindurch ein „Gleichgewicht des Schreckens“ also ausgewogener, und wir haben jetzt ab den 80er, 90er Jahren [...] haben wir, ja, haben wir ein „einseitiges Schrecken“, worunter vor allem die Schwellenländer und die „Dritte Welt“ zu leiden hatte und die Unterschichten im Westen. Aber die Grundgeschichte bleibt ja gleich, also die Sichtweise, dass es ein Oben und ein Unten gibt und dass laut Marx ein Kapitalist eigentlich immer dazu verdammt ist, sein Vermögen zu vermehren und vom Mehrwert abzuschöpfen und diese Ungleichgewichte dadurch überhaupt erst zu erzeugen in der Welt durch die Ausbeutung vom anderen, das ist absolut gleich geblieben und deshalb ist die *Proletenpassion* auch immer noch aktuell... Naja, die Schlussequenzen, also die damalige Gegenwart haben wir nicht wirklich gefasst und wir haben auch keine wirkliche Stellung da einbezogen zum Stalinismus zum Beispiel und zwar deshalb, weil.. Eigentlich haben wir uns gedacht, ‚Das ist eh klar‘, aber heute würde ich das anders sehen, heute würde ich das wohl klarer formulieren, weil es wird alles so oberflächlich zusammengepantscht, auch in seriösen Zeitungen, Begriffe wie...ja, zum Beispiel „Sozialismus“. Ist ja keine schlechte Idee, „Sozialismus“. Eine gute Idee hört ja nicht auf, eine gute Idee zu sein, nur weil sie einmal verpfuscht worden ist. Aber was ist das eigentlich in dieser Auseinandersetzung, sagen wir mit Diktaturen? Diktaturen oder Diktatoren sind per se Faschisten. Der Faschismus ist die Herrschaft durch Gewalt, sogar von der Symbolik dieser römischen „fascis“ her, dieses Rutenbündel mit der Hacke drinnen, und daher kann man nur sagen, ja eigentlich ist ein Stalin, ein Mao oder so jemand im Prinzip ein Faschist gewesen, also das waren eigentlich faschistische Diktaturen, wenn man's genau betrachtet, die sich halt ein Mäntelchen, ein ideologisches, umgehängt haben. [...]

[8] HU: ...dann ist das der Stalinismus auch. Nur hängt was anderes drüber, es hängt eine andere Ideologie drüber und eine andere Manipulation der Menschen, also es gibt verschiedene Arten, Menschen zu manipulieren, sie sind sehr gut manipulierbar

JZ: Wer hat sich denn da besonders dagegen gesträubt, dass Stalin...

[9] HU:... die Linke war damals auch schon zersplittert und es war die große Zeit der Maoisten zum Beispiel - Sie wissen schon – die Maoisten, die Trotzisten, die.. also die haben alle so Splitterparteien..da über uns hängt der Robert Schindel (*HU deutet auf ein Foto im Café*) und schaut mich an. Der hat sich damals auch eingemischt und wenn`s nach ihm gegangen wär, wär das eine Art *Peking-Oper* geworden, die Proletenpassion. (*lacht*) Gut, das ist jetzt vielleicht ein bissl übertrieben, aber... [...]

JZ: *Begging Opera* jetzt im Sinne von noch mehr Stilelemente, noch bunter von der stilistischen Ausgestaltung her...

[10] HU: Nein, von der *Ideologie* her! Damals haben die Maoisten ja tatsächlich geglaubt, das ist der richtige Weg...

JZ: Zurück zur Stalin: Gab es innerhalb der Gruppe des Kollektivs Schmetterlinge/Sie jemanden, der sich besonders gesträubt hat oder...

[11] HU: Da waren viele Dutzend Menschen dabei gewesen, also Historiker und so, Arbeitsgruppen über mehr als zwei Jahre hinweg, glaub ich, ja...wenn man da ständig also Arbeiten an diesen Inhalten...

JZ: Zur „Kollektive Arbeitsweise“: Sie sind der Dichter, Sie sind für den Text verantwortlich, die Schmetterlinge sind die Musiker, die haben die Musik gemacht, jetzt mal ganz einfach gesprochen. Dazwischen war eine Idee.Wer hat die Idee gehabt?

[12] HU: Also um das ganz banal zu beginnen: Am Anfang haben die Schmetterlinge eigentlich – daher auch der Begriff *Passion* – haben die Schmetterlinge ein Angebot gehabt in einer Kirche, ich glaub in Kärnten war das, da waren sie eingeladen zu konzertieren - die waren damals eine ganz bekannte Gruppe - und da haben sie sich überlegt, dass man anhand der Matthäus-Passion zum Beispiel, dass man da so Elemente nimmt und in unsere Zeit stellt und das war der Beginn der Geschichte. Und wir hatten natürlich auch mit den *Bauernkriegen* – das war die erste Station der Proletenpassion – das war damals mit dem Gaismair, dem linken Bauernführer in den Bauernkriegen, waren bei den Tirolern, die haben das..waren sehr dafür, dass wir die Bauernkriege in ihrem Sinn da irgendwie..jedenfalls sind wir in das Thema hineingeschlittert und hatten dann ziemlich schnell diese Struktur der Sicht von unten. Alles andere ergibt sich von selbst, da kommt man auf die wichtigen Stationen - jedenfalls bis zu der damaligen Gegenwart - obwohl da viele Lücken zwangsläufig bestehen, aber das Wesentliche haben wir jeweils erfasst, und die Idee war, dass man von den

einzelnen Schritte her, die da passiert sind in der Vergangenheit – Bauernkriege zum Beispiel - dass man ja daraus gelernt hat, und dass sich dann die Bürgerliche Revolution schon auf Erfahrungen stützen konnte und..also nicht mit dieser Naivität zum Beispiel, die damals die Bauernrotten da an den Tag gelegt haben, ans Werk gegangen ist, und dass auf der anderen Seite dann die *Pariser Kommune* zum Beispiel aus den Erfahrungen der Bürgerlichen -, der Französische Revolution also gelernt hat, dass.. diese Schritte werden auch in Liedern beschrieben, dass zum Beispiel..also wie eine wirkliche Demokratie funktioniert mit echten Menschen, nicht mit Berufspolitikern usw. das hat ja einige..ein paar Ta..ein paar Wochen hat das halt funktioniert und es war ganz gut. Und diese Schritte haben wir dann eigentlich als Thema gehabt, also dass man etwas lernt aus einer zurückliegenden Begebenheit zum Beispiel auch Lenin hat sich immer bezogen auf die Pariser Kommune und hat dann z. B. die Staatsbank einmal als erstes auch besetzt nicht nur..so in dieser Art. Natürlich dann wieder seine eigenen Fehler gemacht...

JZ: Andererseits, wenn wir uns den Epilog anschauen – haben wir aus den Fehlern gelernt?

[13] HU: Naja, es geschehen immer wieder neue Fehler und neue Entwicklungen, die wieder zu neuen Fehlern führen, aber Tatsache ist, dass bestimmte Erfahrungen verinnerlicht wurden [...]

JZ: Wann sind Sie eigentlich zu den Schmetterlingen gestoßen? Wie haben Sie sie kennengelernt?

[14] HU: Schwer zu sagen. In den 70er Jahren. Ich war mit 30 ein Jahr in Amerika gewesen, bin dann zurückgekommen und so etwa '71 gab's da vor den Schmetterlingen eine Musikgruppe, die hieß *Milestones*, und für die hab ich Lieder geschrieben und die waren nachher bei der Eurovision ziemlich erfolgreich, ich glaub, vierter Platz oder sowas haben die damals mit *Falter im Wind*, ein schönes Lied, gemacht und damals haben normalerweise solche Gruppen englisch gesungen – das war ganz normal, dass wenn man eine Gitarre in die Hand nimmt, singt man englisch – und das waren so die ersten Dinge, die eben mit deutschen Texten, aber nicht mit diesen deutschen, simplen Schlagertexten, die auch grassiert sind natürlich, sondern richtig auf Rockrhythmen [...]. *Falter im Wind* hat einen sehr schnellen Rockrhythmus. Bis dahin haben die meisten Leute geglaubt, das kann man auf deutsch gar nicht singen, weil Deutsch eine viel zu komplizierte Sprache dafür ist und Englisch ist auch wirklich viel besser dafür geeignet, aber trotzdem, es geht auch in deutsch und das hat zum Beispiel der *Falter im Wind* damals bewiesen, und deshalb sind dann aufgekomen die Gruppen, diese Nachfolge der *Milestones*, wo dann Teile von den *Milestones* ja auch übergegangen sind, da war die Beatrix Neundlinger zum Beispiel bei den *Milestones* dabei...

JZ: Sonst noch wer?

[15] HU: Der Günter Grosslechner war damals Lead-Sänger bei den *Milestones*, der macht jetzt zum Beispiel die Technik bei den *Stuben-Blues* vom Willi Resetarits, diese Band.[...] Der ist von den *Milestones* gewesen. Und die sind dann in den *Schmetterlingen* aufgegangen und die hatten auch am Anfang nicht genau gewusst, ob sie da jetzt singen sollen oder nicht – es war immer noch riskant und haben dann so Lieder wie *Tschotscholossa*, einen afrikanischen Song, oder *Please send me 500\$* haben sie gesungen und haben dann sich doch für deutsch entschieden und da war die Auswahl nicht so groß an Autoren, die also Lieder schreiben konnten, die auch einen Inhalt transportieren, also irgendwelche Lieder kann immer wer schreiben, aber die eine gezielte Aussage dann auch haben.

JZ: So haben sie sich dann getroffen im [...] Kärntner Gurktaler Dom...

[16] HU: Zu dem ist es dann nie gekommen, weil wir ja viel zu lange gebraucht haben für die Erstellung der Proletenpassion, aber es kam zu der Gedankenverbindung, es *Passion* zu nennen.

JZ: Womit sie ja nicht so zufrieden waren, alle miteinander - *Passion*...

[17] HU: Na am Anfang haben wir wirklich viel Bach gehört. Aber das ist dann irgendwie eingeflossen, die haben ihren eigenen Musikstil entwickelt, von dem jüngere Leute mir dann gesagt haben, „Naja, ist jetzt nicht mehr so zeitgemäß“ aber gestern hab ich wieder das Gegenteil gehört...

JZ: Wo kommt eigentlich die ganze Information her?

[18] HU: Naja, das ist Recherche, also das ist Arbeit..also davor, vor den Liedern.. Also meine Arbeit war das Verdichten von den Informationen, aber um die Informationen überhaupt zusammenzutragen und ja..da waren viele, wie gesagt, mehrere Dutzend Menschen dran beteiligt in Arbeitsgruppen, Zirkeln..bei Vortragsreihen und Diskussionen, wo`s wild durcheinander gegangen ist, wo dann eine Essenz draus entstanden ist und die musste ich dann sozusagen texten.

JZ: Ich versuch mir das, auch was den Arbeitsprozess betrifft, vorzustellen: Ist der Willi Resetarits mit dem Marx unterm Arm zu Ihnen gekommen, hat gemeint „Ja, da hab ich was, schau dir das an...“ oder...

[19] HU: Grundbegriffe wie Marx oder so, das hat man damals schon intus gehabt.

JZ: Das war Standard.

[20] HU: Das war Standard, ja.

JZ: Nichtsdestotrotz: seid ihr alle gleichzeitig in die Bibliothek gestürmt und habt euch mit Literatur eingedeckt oder wie war das? Wie ist es auch zu diesen Literaturempfehlungen gekommen?

[21] HU: Sehr verschieden Aufgabenteilung... Wie?

JZ: Wie ist es zu diesen Literaturempfehlungen zum Beispiel gekommen? Also hier im [mir fällt *Begleitheft* nicht ein] ..das ist von der Schriftgröße her ein Wahnsinn, ich weiß nicht, wenn Sie eine Lupe dabei haben...

[22] HU: Ich kenn`s ja eigentlich eh...

JZ: ...Sie kennen`s ja eh in und auswendig. Da sind Literaturempfehlungen - was weiß ich: Marx, Engels, Engelmann, Reed...

[23] HU: (studiert das *Begleitheft* und bezieht sich im Folgenden auf die in der *Einleitung* abgedruckten Texte) Hmm..'75 steht da, haben wir damit begonnen... Na gut, ok. Also '76 war dann die Aufführung und in Wirklichkeit hat das schon früher begonnen, weil wir am Anfang noch herumgesucht haben, nicht? „Kollektive Arbeitsweise“- das hab ich grad erklärt, aber es ist vielleicht..es steht nicht da, wieviele Menschen das waren. Da sind eine Reihe von Mitarbeitern sind da angeführt, aber das waren viel mehr. Zwei, drei Dutzend Leute, mindestens.

JZ: Hab mir schon gedacht, dass das eine Auswahl ist, aber wer hat die Literaturempfehlungen ausgesprochen?

[24] HU: Das war geteilt, also für jedes Thema gab`s Arbeitsgruppen, also auch für die Details.

JZ: Haben Sie einer Arbeitsgruppe recherchemäßig angehört oder haben Sie das Destillat von allen...

[25] HU: ...das wäre kontraproduktiv gewesen, sondern wir haben dann diskutiert, also wo noch was fehlt oder wo eine Information noch dazu gehört und dort wurde dann geforscht und recherchiert. Und da gab`s eben eine Gruppe, wo zum Beispiel Historiker dann dabei waren oder Soziologen oder so was...

JZ: Die haben Ihnen dann ihre Erkenntnisse in destillierter Form in die Hand gedrückt und Sie haben...?

[26] HU: Genau, das wurde destilliert und es gibt..es sind ja oft sehr komplizierte Inhalte. Also zum Beispiel „Bürgerliche Revolution“.. der Steinhauer Erwin [...] der hat damals den *Mächtelmöchtel* (eine Figur aus der Station *Revolution der Bürger* aus der *Proletenpassion*, Anm. JZ) gesungen – wunderschön... Er war auch der *Luther* (hist. Figur aus der Station *Die Bauernkriege*; Anm. JZ) übrigens fällt mir gerade ein [...] bei der Uraufführung. Der Lukas Resetarits war auch dabei.

JZ: Im Kapitel *Gespräch mit einem Musiker* – da haben Sie sich den Georg Herrnstadt offensichtlich vorgeknöpft und befragt zur Arbeit, und er meint da:

Na ja, es hat da einige Kränkungen in Fragen der Anerkennung gegeben. Das Ganze war schließlich unsere Idee. Und dann war es ein unerhörter menschlicher Aufwand, dich mit den Fakten zu beliefern,...dich zu motivieren,...dich zum Dichten zu peitschen... Na ja, jedenfalls war es nicht nur so, daß da ein genialer Dichter was gedichtet hatte und ein großartiger Regisseur das dann inszeniert hat, und die „Schmetterlinge“ wären nichts als die musikalische Exekutive gewesen... Nicht wahr?²⁴¹

Also das wirkt ein bisschen angepisst, wenn ich das so sagen darf.

[27] HU: Nein, nein, das stimmt. Das ist unbeabsichtigt passiert. Der Fritz Wendl, der ist jetzt ein ORF-Redakteur, der hat damals ein Textbuch herausgegeben von der *Proletenpassion* für die Uraufführung in der Arena und da kommen die *Schmetterlinge* nur als *Schmetterlinge* ..werden sie erwähnt, aber die Musik wird überhaupt nicht besprochen, sondern es stehen nur die Texte da, und ich hab lang nicht begriffen, dass sie da so gekränkt waren darüber, das hat man dann später.. Und ich seh`s auch ein, nur hat das nix mit mir zu tun gehabt, sondern der Wendl, der ein großer Brecht-Kenner ist, und meine Sachen auch irgendwie..der hat einmal eine Laudatio auf mich gehalten, der hat sich halt nur auf meine Texte in diesem Büchlerl - das ist ein kleines Bändchen gewesen – konzentriert, und das war wirklich nicht in Ordnung, weil das ist ganz klar. Dann der Regisseur kommt auch nicht vor, das war der Dieter Haspel, und da macht ihn der Schurli Herrnstadt auch jetzt ein bisschen kleiner in dieser Bemerkung, weil sehr viele, gute Grundideen vom Regisseur damals gekommen sind, nicht?

JZ: War das ein dramaturgischer Kniff, dass Sie das Interview dann mit ihm abgebrochen haben oder...

[28] HU: Na, ich hab`s nicht abgebrochen...

JZ: ...er hat einfach nix mehr g` sagt.

[29] HU: Ja, das war ganz einfach das.. Ich mein`, wir haben`s dadurch überhaupt zur Sprache gebracht, dass..diese.. und das kann ich auch verstehen, dass es da...

JZ: Ja sicher, ich mein`, es ist, wenn ich mir da das Heftl anschau: die Einzelpersonen kommen auch nicht..also das ist hinten, da brauch ma wieder ein Elektronenmikroskop, dass man`s irgendwie entziffern kann...

[30] HU: Ja das stimmt, das ist absurd, ja. Hat damit zu tun, dass das Bändchen in der LP natürlich größer ist.

JZ: Die Einzelpersonen..also wir haben hier (ich verweise auf das Begleitheft der CD) „Heinz Unger“ und „*Schmetterlinge*“, also die Einzelpersonen der *Schmetterlinge*, die werden einfach zusammengefasst zu *Schmetterlingen*. Hat es zwischen ihnen teilweise eine Art Wettstreit gegeben, Wettkampf?

²⁴¹ Dokumentation S. 225

[31] HU: Na, ich hab damals nichts davon bemerkt, aber sie waren, wie gesagt, schon gekränkt, dass sie dann beim Text im Textbuch...

JZ: Nein, ich hab bei der Arbeit gemeint. [...] Die Arbeit von Inge Karger²⁴² kennen Sie möglicherweise, die hat ja 1987, glaub ich, auch einer Probe beigewohnt, und sie stellt die These auf, dass der Text von der Musik teilweise überlappt wird, zugedeckt wird. Haben Sie auch den Eindruck?

[32] HU: Die Gefahr besteht natürlich an bestimmten Stellen, aber das ist in jedem Konzert so..also bei den meisten Konzerten, die Sie heute mit zeitgenössischer Musik haben, kommt`s auf den Text ja gar nicht an, weil eigentlich kein Inhalt transportiert wird.

JZ: Was schade ist, weil die Botschaft steckt ja im Text, so mitreißend und super die Musik auch sein mag, aber die Botschaft steckt im Text, und deswegen hat der Text und Sie als Texter halt auch eine große Verantwortung, und wenn die Musik so großartig ist, dass die Leute nur noch mitwippen und mitschunkeln und gar nicht mehr zuhören...

[33] HU: Ich hab immer den Eindruck gehabt, dass es immer durchkommt, also es kann natürlich sein – das waren ja riesige Säle, dann, wenn die auf Tournee gegangen sind, dass es da Plätze gibt, wo man`s nicht so hört. Aber es war ja auch die Konzerttournee..war ja inszeniert, gab`s auch Kostüme und verschiedene Szenen usw...

JZ: Ich hör manchmal, auch aus Stellungnahmen wie vom Herrstadt, raus, dass es da doch eine gewisse Unzufriedenheit gegeben hat und es wirkt manchmal wie ein impliziter Vorwurf an Sie...

[34] HU: Jaja...

JZ: ...als ob man Ihnen die Dichter...

[35] HU: Na klar...

JZ: ...lorbeeren neidig wär, fast ein bisschen...

[36] HU: Das stimmt. Naja, das hat damit.. eben mit dem Transport der Inhalte zu tun, der halt nur über den.. hauptsächlich über den Text geht ..Aber die hauptsächlichlichen Diskrepanzen gab`s eigentlich in den politischen Diskussionen eben, wie ich schon sagte, gab`s ganz verschiedene Ansichten über ‚Sind das jetzt sozialistische Staaten?’ - ‚Behaupten die das nur?’ usw. Und ‚Haben die Maoisten *das* gemeint?’ - ‚Die Trotzlisten *das*?’ Die KPLer wieder was anderes und so. Das..heute könnt ma wahrscheinlich lächeln über diese Diskussion...

²⁴² Karger, Inge: Politische Musik und naive Musiktherapie. Eine Untersuchung zum Erleben politischer Konzerte in den 80er Jahren am Beispiel von Aufführungen des szenischen Oratoriums *Proletenpassion* der Polit-Rock-Gruppe *Schmetterlinge*. Diss. Univ. Oldenburg 2000.

JZ: Was eine gewisse Neidhaltung betrifft: Schmetterlinge-Unger, Unger-Schmetterlinge, wie auch immer: Wenn man..Sie sich das *Hinzugefügte Lied* nämlich *Die Kommunarden von Paris* anschauen, wo eine ganz merkwürdige Überbetonung von Einzelpersonen plötzlich stattfindet...

[37] HU: (gequält) Jaa...

JZ: ...was ja doch eigenartig war, weil die Proletenpassion, da geht`s ja irgendwie um alle...

[38] HU: Ja, ja! Ja...

JZ: ...sozusagen und gerade bei der *Kommune* geht es sicher nicht um Einzelpersonen, sondern...

[39] HU: Da gibt`s nur ein Lied, das diese Betonung herausnimmt...

JZ: Ich weiß,..nur ich frag mich - Sie haben`s eh reingeschrieben in der Dokumentation, dass das Lied nicht so gut angekommen ist, und dann wieder verschwunden ist aus der Konzerttätigkeit, aber war das möglicherweise Ausdruck einer gewissen Gruppenbefindlichkeit auch von den Schmetterlinge, dass es gar nicht so sehr jetzt um die *Kommune* gegangen ist, sondern dass sie sozusagen anklingen lassen wollten, so ‚Hallo, uns gibt`s auch noch!...‘

[40] HU: Naja, also...

JZ: ‚Streif nicht das ganze Lob ein!‘

[41] HU: Nein, nein – so ist das nicht...

JZ: ...oder interpretier ich da zuviel rein?

[42] HU: Also die waren ja sehr bejubelt und die Tourneen waren ja über Jahre hinweg erfolgreich und sind..eigentlich ist das Produkt ja immer noch erfolgreich. Es ist um die Jahrtausendwende, glaub ich, noch einmal aufgelegt worden, wird jetzt immer noch verkauft in den Schulen von Geschichtsprofessoren verwendet und eingesetzt. Und seit es in youtube und anderen digitalen Medien vorkommt, krieg ich auch ständig Post, das ist auch ganz eigenartig [...]

JZ: Sie haben irgendwann einmal geschrieben von wegen ‚neue Generation‘ fällt mir das ein: „Es wurde Gegenstand von Dissertationen, statistischen Untersuchungen, und - das schönste daran – es wächst immer wieder eine Generation nach, die sie gut gebrauchen kann...(sc. *Die Proletenpassion* Anm. JZ)“. Ist das wirklich so schön? Das ist ja fast ein bisserl zynisch! Es wär doch schön, wenn wir diese..wenn wir uns damit gar nicht mehr auseinandersetzen müssten, weil alles eitel Wonne ist und...

[43] HU: Das ist eine eigenartige Sache, dass bestimmte Sachen so langlebig sind. Das ist für einen Autor ein komisches Gefühl, es wurlt ein bissl. [...] Oder da gäb`s dann die Jura-Soyfer-Sache, nicht? Jura Soyfer ist aktuell, das ist eine singuläre Erscheinung, die in seiner Zeit..da gibt`s nichts links oder rechts von ihm, der ist 29 Jahre alt geworden.

[...]

JZ: Das Lied *Die Frauen der Kommune*: ein Teil meiner Arbeit war`s, *Die Pariser Kommune* Marx gegenüberzustellen und mir die Quelle anzuschauen, Lieder zuzuordnen. Das war extrem spannend und hat mir viel Spaß gemacht, und bei den *Frauen der Kommune*, da hab ich nicht wirklich was gefunden. Jetzt meine Frage: Hat`s da mehrere Quellen gegeben, weil das Begleitheft weist nur Marx als Quelle für die *Kommune* aus...

[44] HU: Über die *Kommune* finden Sie ganz sicher viel, wenn Sie`s googlen...

JZ: Jaja, ich schon, aber das haben Sie damals nicht zur Verfügung gehabt...

[45] HU: Haben wir nicht gehabt, nein...

JZ: ...deswegen frag ich mich, was haben Sie damals noch verwendet?

[46] HU: Schwer zu sagen...

JZ: Oder wie kommen Sie überhaupt auf die Idee, ein Lied über die *Frauen der Kommune* zu schreiben?

[47] HU: Da ist sicherlich die Beatrix Neundlinger stark dahinter her gewesen, dass das ein Gewicht bekommt, der Anteil der Frauen, aber es gibt ja noch das andere Lied von den vier General- Na...von den..Wie heißt das? Die Ballade, wo sie...

JZ: Die ruhmlosen..*Ballade von den zwei ruhmlosen Generalen*.

[48] HU: Genau, wo auch die Frauen eigentlich eine sehr aktive Rolle spielen, und die ist belegt zum Beispiel, ja? Und dann kommt ja noch dazu, dass...

JZ: Von Marx meinen Sie jetzt?

[49] HU: Ach so. Nein, nein, nicht von Marx..die ist ja von der Geschichte her be..also das ist ein Vorfall mit den Kanonen, die die heimlich in der Nacht gegen die..und die Soldaten schossen dann die Generale nieder. Das ist echt, das kommt vor – i waaß nimmer mehr, in welcher Literatur, jedenfalls hat`s das wirklich so ähnlich gegeben, ja? Und die *Frauen der Kommune* – es hat ein eigenes Frauen-Bataillon gegeben [...] übrigens auch in Wien bei der Bürgerlichen Revolution. Der Anteil der Frauen..das haben wir zum Beispiel gar nicht behandelt damals,

aber 1848 da gibt`s einige, ganz tolle Frauenfiguren, aber in der *Pariser Kommune* sind das eindeutige, wirklich vorgekommene Dinge.

JZ: Ich hab da einfach leider nichts gefunden. Es gibt noch ein Buch *Die Pariser Commune* von Lissagaray, der hat mitgekämpft, also er war kein Kommunarde, aber er hat mitgekämpft und...

[50] HU: Na gut, das ist dann eine spezielle Sicht, wenn er selber damit, aber es gibt sicherlich...

JZ: Jaja, extrem detailliert seine Darstellungen, da könnt ich mir vorstellen...Lissagaray? Sagt Ihnen das was? Haben Sie den..das ist so ein rotes Büchl, also jetzt zumindest, aber...

[51] HU: Nein.

JZ: Da könnt ich mir vorstellen, weil er mehr am Alltag dabei ist, sozusagen, und mit mehr Alltagsgeschichten aufwartet als Marx. Marx analysiert das mehr und sieht das mehr aus der Distanz, also Marx lässt sich über die Frau überhaupt nicht aus – da war ich ganz deprimiert, das hab ich nämlich nicht zuordnen können. Da hatte ich ein Lied von Ihnen und konnt`s nicht zuordnen. Wie auch immer: Was hat Sie literarisch beeinflusst, haben Sie literarische Vorbilder, haben Sie Anleihe genommen irgendwo?

[52] HU: Naja, viele Dinge sind Zitate. Eigentlich werden Literaturen zitiert in der...es gibt einen Haufen Zitate drinnen, die literarische Zitate sind. Nehmen`S die Bauernkriege, ich mein`, da wird versucht, die Musikstile von damals zu zitieren. Oder Heine kommt ja vor mit den *Webern*...

JZ: Wer hat da eigentlich drauf bestanden, wer wollte das drin haben? [...]

[53] HU: Aber es war klar, das haben die *Schmetterlinge* auf alle Fälle drinnen haben wollen, nicht? Ist auch eines der schönsten Lieder geworden, die in der *Proletenpassion* vorkommen, die *Weber*.

JZ: [...] Musikalisch ist also viel zitiert worden aus den verschiedenen Zeiten, aber was ist literarisch eventuell zitiert worden? Es ist ja nicht alles jetzt angegeben. Sie sind ja jetzt nicht hergegangen und haben Fußnoten gemacht ,Das hab ich daher, das hab ich daher...'

[54] HU: Zum Beispiel in der ,Oktoberrevolution'²⁴³, da gibt`s das Lied über die *Erstürmung des Winterpalais*. Dieses Lied können Sie direkt drunterlegen unter die entsprechende Szene des Films von Eisenstein.[...] Das hat sicherlich damit zu tun, weil das haben alle gekannt und da ist die entsprechende Musik entstanden dazu, also solche Anlehnungen gibt`s zuhauf. [...] Oder in der Bürgerlichen

²⁴³ Die Station *Die Lehren der Kommune*, gezogen im Oktober 1917 in Rußland hieß bei der Uraufführung noch „Oktoberrevolution 1917“.

Revolution, dass man das Ganze als Opernparodie aufzieht. Auch das ist eine Anlehnung...

JZ: Brecht hat ganz offensichtlich Einfluss gehabt...

[55] HU: Sehr viel, selbstverständlich...

JZ: Das ist auch das Erste, das sich findet, wenn man das Begleitheft aufschlägt. Können Sie den Einfluss, den Brecht insgesamt auf die Produktion gehabt hat, abschätzen? Wie gesagt, ich kenne nur diesen ORF-Mitschnitt, war ja nie auf einem Konzert, aber wenn ich mir das so anschau, wie versucht wird, keinen auf professionelle Darbietung zu machen: das Umziehen auf der Bühne und Herumrennen, das ist ja am Anfang eine halberte Baustelle...

[56] HU: Brecht-Theater haben natürlich alle im Hinterkopf gehabt zu der Zeit, da musste man nicht extra sagen: „Jetzt nehm ich eine Anleihe dort oder da“, sondern das war im Stammhirn sozusagen verankert beim Entstehen, das ist einfach so.

JZ: [...] Zum ORF-Mitschnitt: Warum nur die Kommune? War das eine Vorgabe vom ORF oder...?

[57] HU: Die Auseinandersetzung mit dem ORF, das ist überhaupt eine lange Geschichte... Das Ganze war ja eigentlich Teil der Subkultur. Das war keineswegs ein anerkanntes Kunstwerk, sondern hat eigentlich zur Untergrundkultur gehört die Proletenpassion, also dass wir überhaupt eine Sequenz daraus in den ORF gebracht haben, das ist ja eh schon ein Wunder gewesen. Auf keinen Fall hätten sie die ‚Oktoberrevolution‘ drinnen haben wollen, da gab`s auch mit dem Peter Turrini zusammen die *Staatsoperette* - etwa zeitgleich hat der ORF ja immerhin so eine selbstkritische, historische Rückblick gehabt, so dass die wahrscheinlich auch gesagt haben - ‚die Bürgerliche Revolution haben wir eh in der ‚Staatsoperette‘‘.

Ich weiß nicht, warum sie die *Bauernkriege* nicht genommen haben, weil die auf alle Fälle auch herzeigbar gewesen wären. Keine Ahnung mehr, wer da was entschieden hat...

JZ: Haben Sie sich`s aussuchen dürfen?

[58] HU: Nein, nein - nichts ‚aussuchen dürfen‘

JZ: Oder ist der ORF gekommen: ‚*Kommune*.‘

[59] HU: Peter Sämann war der Regisseur damals von diesem Film und der hat das einfach dann durchgebracht. Es ist auf alle Fälle viel glatter als in den Konzerten gewesen, also fernsehgerechter. Fernsehen muss man prinzipiell misstrauen.

JZ: Willi Resetarits ist auf diesem Mitschnitt sehr im Vordergrund. Zufall? Gemäß dem Drehbuch?

[60] HU: Nein, er war ja der Lead-Sänger und die Beatrix Neundlinger war die einzige Frau. Übrigens stimmt das auch nicht – bei der Premiere waren mehrere Frauen, Sie haben schon die Pippa erwähnt und es gab noch eine Schauspielerin, die vielleicht vorkommt, weiß ich nicht mehr...jedenfalls Willi hat zusammen mit dem Schurli Herrnstadt..da haben sie die meisten Kompositionen gemeinsam gemacht und er war der Lead-Sänger, also der Front-Mann der Gruppe, also es war ganz selbstverständlich, dass er bestimmte Sachen zum Beispiel den *Jalava*, das *Jalava-Lied* (aus der ‚Oktoberrevolution‘ d. *Proletenpassion*; Anm. JZ) [...] Ich hätte heute Einwände in der Aufarbeitung, also ab der „Oktoberrevolution“ etwa würde ich andere Dinge in den Vordergrund stellen und andere Sachen diskutieren. Auch in der Station über Faschismus haben wir viele Lücken gelassen, Holocaust kommt kaum vor, oder Stalinismus würde ich heute thematisieren, die gesamte damalige Gegenwart war nicht bewältigt in diesen letzten Kapiteln der *Proletenpassion*, das war eigentlich ein Schwächeabfall, da haben wir nicht so dran gearb..gedacht, da leben wir eh, da brauchen wir keine Arbeitsgruppen mehr. Das hat sich dann gerächt. [...]

JZ: Eine andere Frage hätt ich noch: Irgendwann am Schluss der Station *Pariser Kommune* liest Beatrix Neundlinger das Engels-Zitat vor. Im Original ist die Rede vom „deutschen Philister“, der in heilsamen Schrecken gerät, Sie machen daraus den „sozialdemokratischen Philister“. Warum? Wollten Sie von Deutschland wegkommen und das als Kritik an der Sozialdemokratie verstanden wissen oder...

[61] HU: Na sicherlich. In der Geschichte der Sozialdemokratie gibt es immer wiederkehrende Fehlleistungen, die müssen ja auffallen, von der Gründung her schon. Also dass sie am Anfang der Ersten Republik das „Deutsche“ im Namen hatten...Das Scheitern der *Internationale* bevor der Erste Weltkrieg ausgebrochen ist, hat viel damit zu tun, dass es innerhalb der Sozialdemokratie, die damals noch geschlossen war, eine Gruppierung gab um Rosa Luxemburg, Karl Liebknecht und viele andere aus den verschiedensten Ländern der *Internationale*, aus den Industriestaaten, die eigentlich die Grundlinie hatten, wenn wir die Arbeitermassen, die es damals ja gab, das war also der erste Triumph der *Industriellen Revolution*, in all diesen Staaten - in Russland, in England, in Frankreich, in Deutschland – gab`s Massen von Fabrikarbeitern, die alle organisiert waren in der Sozialdemokratie. Wenn die mobilisiert wären, wäre es unmöglich, einen Krieg zu führen. Und da gab`s darübergelegt Nationalismus en masse, der das dann unmöglich machte. Also die nationalistische Irreführung der einzelnen Völker hat eigentlich den Ersten Weltkrieg erst ermöglicht durch die Niederlage dieser Fraktion Rosa Luxemburg in der Ersten Internationale, die den Ersten Weltkrieg und damit auch den Zweiten vermutlich unmöglich gemacht hätte. Das muss man sich vor Augen halten, dass da Millionen Menschen ein anderes Leben gelebt hätten und daraus Abspaltung in radikalere linke Gruppierungen entstanden. Ähnliche Situation '34: die Sozialdemokratie weicht vor den Ausrofaschisten, letzten Endes sind sie hilflos, obwohl sie in Wien diese starke Bastion hatten, können nichts dagegen tun, auch durch diesen Nationalismus, der darübergelegt ist und das führt dann zu der Gründung der Revolutionären Sozialisten, die`s dann gegeben hat, RS. Also es wird dann

immer in die extremere Richtung eine Partei, die Linke in dem Fall, gedrängt. Letzten Endes entsteht dann die KP daraus, die *Kommunistische Partei* entsteht, dann *Spartakusbund*. Erst dann durch diese Niederlage, die den Ersten Weltkrieg verhindert hätte. [...] Jedenfalls gibt es immer Gründe, der Sozialdemokratie einen Spiegel vorzuhalten.

JZ: Wir haben ganz am Anfang Soyfer angesprochen. Vorbild, nicht Vorbild?

[62] HU: Na, „Vorbild“ kann man nicht sagen, aber ohne Soyfer hätte es diese ganze Bewegung nicht gegeben, nicht? Das ist eine singuläre Erscheinung zu seiner Zeit, von dem man nur erahnen kann, was aus dem geworden wäre, wenn er weiter leben hätte dürfen, aber da gibt's links und rechts von ihm zu seiner Zeit nichts Vergleichbares. Der Roman *So starb eine Partei* war auch eine Auseinandersetzung mit der Sozialdemokratie. Das ist klar, dass sich das auswirkt. Ebenso die *Roten Spieler* haben sich in der Gestaltung, weil die haben ihn ja auch gekannt.. Auch der Lukas Resetarits hat seine ersten Programme sehr stark auf die Erfahrungen der *Roten Spieler*, die er gar nicht gekannt hat, weil er zu jung war, aus der Ersten Republik oder aus den Jahren des Austrofaschismus` bezogen. Da gibt`s berühmte Nummern von ihm: *Der Bladerl und der Magerl* – das ist alles von den *Roten Spielern* und bestimmte Ausformungen in den Texten sind sicherlich auch von Soyfer – man kann nicht sagen inspiriert, aber es hätte gar nicht diese Entwicklung in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts gegeben, wenn man da keinen Anhaltspunkt gehabt hätte vorher in dieser Zeit. Also Soyfer, überhaupt die Entdeckung Soyfers führt zurück auf .. Auch Helmut Qualtinger hat eine berühmte Lesung gehalten im Audimax oder der Otto Tausig hat ein Soyfer-Buch herausgebracht und so. Also der war ja nicht allgemein bekannt und plötzlich hat man sich die Augen gerieben und hat gesagt, ‚Schaut`s, das hat`s gegeben!‘ [...]

b) Verzeichnis der Lieder geordnet nach Stationen

Wer schreibt die Geschichte?
Wir hatten Gräber und ihr hattet Siege
Lied des Geschichtslehrers

Die Bauernkriege

Einführung: Deutschland um 1500
Des Bauern große Not
Die zwölf Artikel der Bauern
Martin Luther, Originalzitat 1
Kampflied der Bauern
Siegestanz
Bericht über Thomas Münzer
Ein neues Reich, ein besseres Reich
Martin Luther, Originalzitat 2
Thomas Münzer, Originalzitat
Kommt, ihr tausend Haufen
Im Mai zu Frankenhausen
Lehren der Bauern

Die Revolution der Bürger

Mächtelmöchtel
Dialog Bauer-Philosoph
Die große Zeit, die da begann
Marianne
Marsaillaise
Lied von der letzten Schlacht
Ballade vom Glück und Ende des Kapitals
Die schlesischen Weber

Die Pariser Kommune

Auftritt General von Moltke
Hunderttausend Arbeitslose
Ballade von den zwei ruhmlosen Generalen
Lied vom Gespensterzug
Wahlaufruf
Was ist die Kommune?
Dekrete der Kommune
Verhandlung Thiers-Moltke
Die Frauen der Kommune
Auf dem Friedhof von Pere Lachaise
Die Lehren der Kommune
Lied der Fragen

Tot oder lebendig

Die Lehren der Kommune, gezogen im Oktober 1917 in Rußland

Lärm und Stille
Es fällt ein Soldat bei Tarnopol
Babuschka-Lied
Lied vom Hausbau
Lied der Kleingläubigkeit
Jalava-Lied
Erstürmung des Winterpalais
Wenn ich wieder reich bin...
Lied von der Partei
Stille und Lärm

Faschismus

Der Funke fliegt
Otto Bauer, Originalzitat
Der Schuß von hinten
Das Lied von Krupp und Thyssen
Hitler`s Blues
Lied vom A-Sager
Vier noble Generale (Lied aus dem spanischen Bürgerkrieg)
Faschismuslied des Geschichtslehrers
Wir haben nie zu kämpfen aufgehört
Companero Victor Jara: presente

Epilog

Fragelied 1
Supermarkt-Song
Die Geschichte vom Arbeiter Willi K., der sich selber wegrationalisierte
Demokratielied
Bilanz-Tanz
Fragelied 2
Sozialismus, der fällt nicht vom Himmel
Wir lernen im Vorwärtsgehn²⁴⁴

²⁴⁴ http://www.focus.de/kultur/medien/kultur-wir-sind-die-avantgarde_aid_197305.html =
Peymann-Gespräch ad überlebter Sozialismus Vgl. Unger-Gespräch gute idee – schlechte idee

Anhang II

Lebenslauf

Schule: VS (7; Stiftgasse) 1987-1991

Gymnasium (6; Rahlgasse) 1991-1999

Studium: Immatrikulation WS 1999

Deutsche Philologie/Publizistik WS 99/00-SoSe 00

Deutsche Philologie/Fächerkombination SoSe 00-WS 00/01

Deutsche Philologie/Politikwissenschaft WS 00/01-WS 03/04

Deutsche Philologie/Klassische Philologie WS 04 - gemeldet

Abstract

Die *Proletenpassion* (Text: Heinz Unger, Musik: Schmetterlinge) stellt angefangen bei den Bauernkriegen bis hin zur Gegenwart in sechs Stationen verschiedene Aufstände und Erhebungen der Geschichte dar, die aus unterschiedlichen Gründen scheitern. Sie fragt danach, was sich aus den Fehlern der Geschichte lernen lässt. Welche Quellen haben Schmetterlinge/Unger bei ihren Recherchen verwendet? Welcher Gattung kann die *Proletenpassion* zugeordnet werden? Wo wurde literarisch, ästhetisch Anleihe genommen? Steht die *Proletenpassion* künstlerisch in Tradition des zwischenkriegszeitlichen Kabarettts?