

Klaus-Detlef Müller

Überlebensgroß – überlebensklein

Zur Darstellung der ‚Großen‘ der Geschichte im Werk Bertolt Brechts

Es ist ein Grundproblem der Geschichtsdichtung auf materialistischer Grundlage, daß sich die den Geschichtsverlauf bestimmenden Momente hier nicht personalisieren lassen, weil sie in den ökonomischen Prozessen, die nach dieser Auffassung den Verlauf der Geschichte allein wirklich bestimmen, fast vollständig verdinglicht sind. Nicht Männer machen demnach Geschichte, wie es eine nützliche Ideologie glauben machen will, sondern Interessen und ökonomische Gesetzmäßigkeiten bestimmen ihren Gang, der damit zwar die Vernünftigkeit einer partialen Logik hat, aber deswegen weder zwangsläufig noch gerechtfertigt ist. Eine aufklärerische Geschichtsdichtung auf der Grundlage der materialistischen Dialektik, wie Brecht sie in unterschiedlichsten Formen realisiert hat, kommt damit in Schwierigkeiten, weil die von der Literatur zu leistende Personalisierung, die Darstellung von Sachverhalten als ein interpersonales Geschehen, dem zugrundeliegenden Geschichtsverständnis nicht angemessen ist.¹ Zwar ist es möglich, das Betroffensein vom Geschichtsverlauf an den Opfern der Vorgänge exemplarisch zu demonstrieren, aber es kann keine einigermaßen autonom handelnden Akteure geben, die die bedingenden Prozesse wirklich bestimmen und die für die Unheilsgeschichte im eigentlichen Sinne verantwortlich wären – jeder Einzelne ist bestenfalls nur ein Sachwalter von Interessen, die sich in seinem und durch sein Handeln behaupten, die aber nicht von seinem Wollen und von seinem Tun begründet werden. Dieser Sachverhalt, der sich im Geschichtsverständnis der materialistischen Dialektik theoretisch plausibel begründen läßt, erweist sich für eine literarische Darstellung historischer Vorgänge auf der Grundlage der geschichtlich entstandenen Vermittlungsformen als problematisch, da er hier immer nur einen falschen Schein erzeugen kann, wenn er das wirkliche Geschehen anschaulich, und das heißt, den Selbgewohnheiten entsprechend in personaler Interaktion abzubilden versucht. Es kann dann immer nur darum gehen, die

¹ Zum Verhältnis von Individuum und Geschichte im Geschichtsdrama vgl. die grundlegenden Ausführungen von Jürgen Schröder in: *Geschichtsdramen. Die ‚deutsche Misere‘ von Goethes ‚Götz‘ bis Heiner Müllers ‚Germania‘. Eine Vorlesung*. Tübingen 1994, S. 12–16. Schröder verweist auf eine wichtige, hier einschlägige These Theodor W. Adornos in: *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 1980. Bd. 4, S. 151 f.

gezeigten Handlungen zu marginalisieren, ohne die wirklich bestimmenden Momente bildhaft machen zu können.

Brecht hat dieses Dilemma auf eine sehr originelle Weise gelöst, indem er es als solches thematisiert hat. Er hat die falsche und für eine zureichende Erklärung unzulängliche Geschichtsauffassung, daß große handelnde Personen historisch agieren, zum Gegenstand seiner historischen Dichtung gemacht, indem er sie als einen Vorstellungskomplex, als eine Form falschen und unaufgeklärten Bewußtseins, selbst zur Darstellung gebracht hat. Es geht deshalb in Brechts literarischer Verarbeitung von Geschichte immer zugleich auch um die Wahrnehmung und Auffassung des Historischen als ein Erkenntnisproblem und um eine Mentalität, die das Funktionieren der Gesellschaft ermöglicht, insbesondere die blinde Unterwerfung unter vermeintliche Sachzwänge, die in Wahrheit undurchschaute Interessen nicht von einzelnen, sondern herrschender Klassen sind.

Am deutlichsten ist diese Verfahrensweise im Roman *Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar*, der zuerst und vor allem ein Roman über die Praktiken der Geschichtsschreibung ist und erst in diesem Kontext auch die römische Geschichte auf eine neue und andere Weise erzählt.² Cäsar ist hier nicht eine welthistorische Persönlichkeit, die durch ihr freies Handeln ihre Epoche prägt und bestimmt, sondern der getriebene Agent einer ökonomisch bedingten Machtkonstellation, der gezwungenermaßen die Interessen der römischen Oberschicht wahrnimmt und bestenfalls nachträglich erkennt, welchen Zwecken er gedient hat. Brecht nimmt die Hegelsche Metapher von den großen historischen Persönlichkeiten als ‚Geschäftsführern des Weltgeistes‘³ beim Wort, indem er Cäsar als einen Geschäftsführer, wo nicht Kommis der wirtschaftlichen Manipulation der römischen City erscheinen läßt, wobei diese selbst anonym bleibt und nicht das geringste Interesse daran haben kann, personal in Erscheinung zu treten. Damit wird aber die vermeintlich historische Persönlichkeit zwangsläufig zur komischen Figur, zum Gegenstand der Satire als Popanz der verschleierte wirklichen Machtverhältnisse. Andererseits ist aber der falsche Schein welthistorischen Handelns nützlich, so daß er von der noch fast zeitgenössischen und insoweit interessierten Geschichtsschreibung als einer gesellschaftlichen Institution programmatisch festgeschrieben

² Vgl. hierzu besonders: Klaus-Detlef Müller: *Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts. Studien zum Verhältnis von Marxismus und Ästhetik*. Tübingen 1972, S. 96–142; Herbert Claas: *Die politische Ästhetik Bertolt Brechts von Baal zu Caesar*. Frankfurt a.M. 1977, S. 140–176; Klaus-Detlef Müller: *Brecht-Kommentar zur erzählenden Prosa*. München 1980, S. 236–285; Wolfgang Jeske: *Bertolt Brechts Poetik des Romans*. Frankfurt a.M. 1984, S. 298–313; Jan Knopf: *Brecht-Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften. Eine Ästhetik der Widersprüche*. Stuttgart 1984, S. 370–399; Hans Vilmar Geppert: *Der ‚andere‘ historische Roman. Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung*. Tübingen 1976, S. 61–65, 131–135, 255–259.

³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen zu Philosophie der Geschichte*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Hg. v. Hermann Glockner, Bd. 11. Stuttgart 1949, S. 61.

wird. Die historischen Legenden werden kultiviert, weil sie über ein falsches Geschichtsbewußtsein die wahren Herrschaftsverhältnisse stabilisieren. Und eben deshalb liegt die Monumentalisierung des Herrn C. zum Weltherrscher Cäsar im Interesse der römischen City. Der Reiz von Brechts Roman ist darin begründet, daß er eine historische Aufklärung fingiert, indem er die Praktiken einer zweckgerichteten ideologischen Geschichtsschreibung ausstellt und dadurch deren Material in eine ganz neue Perspektive bringt, die die Überlieferung gründlich infrage stellt und damit hypothetisch ein neues Geschichtsbild entwirft, das die Opfer der Geschichte auch als Opfer ihres falschen Geschichtsbewußtseins erscheinen läßt.

Brecht hat diese Verfahrensweise einer Gegengeschichtsschreibung, der Zerstörung von Geschichtslegenden, durchgängig beibehalten und dabei auch immer wieder die Bedeutung eines fragwürdigen Geschichtsverständnisses zur Sprache gebracht. Das ist vor allem deshalb wichtig, weil er die Sicht und die Wahrnehmungsweise der Opfer thematisiert, also Geschichte von unten schreibt. Darstellungstechnisch bedeutet das nun aber, daß er die Praxis des historischen Romans und der Historiendramatik beibehalten kann, die geschichtliche Vorgänge als Aktion und als agonale Auseinandersetzung repräsentativer Individuen zur Anschauung bringt. Wenn das auch dem Sachverhalt nicht gerecht wird, wie es der Stückeschreiber als materialistischer Dialektiker voraussetzt, so ist es doch im Hinblick auf das Geschichtsbewußtsein sowohl der dramatischen Figuren wie auch des tatsächlichen Publikums angemessen, indem deren Wahrnehmungshorizont als Verstehensvoraussetzung angesprochen wird. Nicht die verdinglichte Interessenlage als solche und ihre ökonomisch begründete Zweckmäßigkeit wird also zur Darstellung gebracht, sondern der falsche Schein handlungsmächtiger Personen, die zumindest relativ selbständig agieren. Erst hier setzt dann die Kritik ein, indem sich zeigt, daß sie nicht wirklich handlungsfähig sind, sondern nur als Marionetten in einem fremdbestimmten Spiel agieren. Sie werden damit zu einem Gegenstand der Satire, die sowohl ihren Habitus, als auch den Vorstellungshorizont der Mitagierenden und der Rezipienten widerlegt. Das Darstellungsprinzip ist dabei Verkleinerung, die konsequenterweise auch in der Form einer grotesken Monumentalisierung erscheinen kann. Für das ‚Vorspiel in den höheren Regionen‘ des *Schweyk* ist das auf die prägnante Formel gebracht, daß Hitler, Göring und Himmler bei ihren Welteroberungsphantasien ‚überlebensgroß‘, Goebbels ‚überlebensklein‘ erscheinen (7, 183)⁴ – beides macht sie zu Popanzten ihrer Selbstinszenierung und der

⁴ Brecht-Zitate nach: Bertolt Brecht. *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei u. Klaus-Detlef Müller. Berlin/Weimar u. Frankfurt a.M. 1988–1998 mit Angabe von Band- und Seitenzahl.

Fehleinschätzung im Geschichtsbewußtsein ihrer Opfer, wobei gerade der Schein der Größe vernichtend ist.

In der gleichen Weise sind auch die Namensverfremdungen für Hitler zu verstehen. Wenn der mit seinem Namen Allgegenwärtige als ‚Wieheißterdochgleich‘⁵ distanziert wird, so ist der Effekt nicht wesentlich anders als bei der ironischen Scheinaffirmierung zum ‚Gröfaz‘ – zum größten Feldherrn aller Zeiten. In beiden Fällen wird auf die Vorstellung von der Geschichtswirksamkeit einzelner Personen Bezug genommen, indem sie ins Grotteske verfremdet wird. Der Darstellungsmodus liegt dabei zwischen dem Panoptikum als dem Medium einer moritatenhaften Geschichtsvorstellung der kleinen Leute und dem Kabarett als einer Form intellektueller Entlastung von erfahrener Repression, die deshalb funktioniert, weil sie als Personensatire wirksam werden kann und sich durch das zur Lächerlichkeit entstellte Bild an der Person rächt, die im Besitz der Macht ist oder zu sein scheint. Es ist bezeichnend, daß der Verlust des Namens⁶ die Freiheit des Urteils wiederherstellt, die durch das Vorurteil der geschichtlichen Mächtigkeit gewissermaßen suspendiert war, das Denken eingeschüchtert hatte. In eben dieser Weise läßt sich ein ‚Herr C.‘ anders wahrnehmen als das welthistorische Individuum Julius Cäsar.

Das gilt im übrigen auch für jenen Bereich der Geschichte, den Brecht als hoffnungsvoll einschätzte, die Geschichte der UdSSR und ihrer Grundlagen in der marxistischen Theorie und in der Arbeiterbewegung. Sie wird im *Buch der Wendungen* (*Mei*) terminologisch verfremdet, indem zugleich auch die einschüchternden Namen ihrer Gallionsfiguren in einer Chinoiserie verschlüsselt werden. Das ermöglicht eine kritische Darstellungsform. Bezeichnenderweise wird sie vor allem in der Verurteilung des Stalinschen Personenkultes⁷ wirksam, also in der bedenkenlosen und im Ergebnis bedenklichen Übernahme eines Vorstellungsmusters von Geschichte, das für die ‚Große Ordnung‘ eigentlich verabschiedet sein sollte. Dabei ist zu beachten, daß der zu Ni-en verfremdete Stalin im Unterschied zu Marx (Ka-meh), Engels (Eh-fu), Rosa Luxemburg (Sa), Karl Liebknecht (Lan Kü), Lenin (Mi-en-leh), Korsch (Ko) und auch Hegel (Hü-jeh) niemals ‚Meister‘ genannt wird, also negativ ausgegrenzt ist.

Wo Brecht auf ein personenorientiertes Geschichtsverständnis zurückgegriffen hat, hat er es also sogleich ironisiert und als ein falsches Denkmuster satirisch auf-

⁵ Vgl. ‚Flüchtlingsgespräche‘. In: Brecht (Anm. 4). Bd. 18, S. 227 ff. Die ‚Flüchtlingsgespräche‘ sind insgesamt eine Satire auf die Vorstellung ‚bedeutender‘ und ‚großer Männer‘.

⁶ Er liegt auch in der am häufigsten verwendeten Bezeichnung Hitlers als ‚Anstreicher‘ vor, die zugleich das Assoziationsfeld des Übertüchchens realer Widersprüche aufruft.

⁷ Vgl. hierzu auch: Klaus-Detlef Müller: Brecht und Stalin. In: Jürgen Wertheimer (Hg.): *Von Poesie und Politik. Zur Geschichte einer dubiosen Beziehung*. Tübingen 1994. S. 106–122.

gehoben, zugleich aber dramaturgisch benutzt: historische Zusammenhänge werden damit in einer Weise darstellbar, die den falschen, aber immer noch wirksamen Denk- und Sehgewohnheiten entsprechen und eine Anknüpfung an die historisch begründeten Theaterformen ermöglichen.

Er hat sich mit diesem Problem systematisch in seinen *Bemerkungen zu ‚Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui‘* (24, 315–318) auseinandergesetzt. Gegen den Einwand, „es sei unstatthaft und aussichtslos, die großen Verbrecher, lebendig oder tot, der Lächerlichkeit preisgeben zu wollen“, setzt er die These:

Die großen politischen Verbrecher müssen durchaus preisgegeben werden, und vorzüglich der Lächerlichkeit. Denn sie sind vor allem keine großen politischen Verbrecher, sondern die Verüßer großer politischer Verbrechen, was etwas ganz anderes ist (24, 316).

Das historische Geschehen wird eben nicht von den im Rampenlicht der Öffentlichkeit scheinbar handelnden Akteuren bestimmt, sondern von den ökonomischen Interessen herrschender Klassen, die als solche nicht personalisierbar sind, sondern sich in ihrer verdinglichten Gesetzmäßigkeit nützlicher Handlanger bedienen, deren Agieren einen falschen Schein der Verstehbarkeit auf der Ebene des Alltagsverständes suggeriert und gerade dadurch die Einsicht in die wahren Zusammenhänge auf nützliche Weise verschleiert:

Die herrschenden Klassen im modernen Staat bedienen sich bei ihren Unternehmungen meistens recht durchschnittlicher Leute. Nicht einmal auf dem höchst wichtigen Gebiet der ökonomischen Ausbeutung ist besondere Begabung vonnöten. Der Milliardentrust der IG-Farben verwendet überdurchschnittliche Intelligenz nur, indem er sie ausbeutet; die Ausbeuter selber, eine Handvoll Leute, die meistens durch Geburt zu ihrer Macht kamen, bringen kollektiv etwas Schlaueit und Brutalität auf, werden aber durch die Unbildung, und würden selbst durch die etwaige Gutmütigkeit einzelner unter ihnen, nicht geschäftlich geschädigt. Die politischen Geschäfte lassen sie durch Leute besorgen, die oft noch erheblich dümmer als sie selber sind [...]. Solche Leute erwecken den Anschein von Größe durch den Umfang der Unternehmungen. Dabei müssen sie gerade durch diesen Umfang nicht besonders tüchtig sein, denn er bedeutet doch nur, daß eben ein riesiger Haufen von intelligenten Leuten aufgeboden wurde, so daß die Krisen und Kriege zu Ausstellungen der Intelligenz der Gesamtbevölkerung werden (24, 316 f.).

Wenn der *Arturo Ui* die von Brecht immer wieder so verstandene Stellvertreterrolle Hitlers zur Anschauung bringen will, dann bietet sich dafür die Form der Historienfarce, der Grotteske an, die nicht den geschichtlichen Sachverhalt, sondern das Erstarren vor seiner Schauerlichkeit und vermeintlichen Unbegreiflichkeit, die dämonische Lesart, der Lächerlichkeit preisgibt. Der Zielpunkt der Kritik ist ausdrücklich „die Geschichtsauffassung der Kleinbürger (und der Proleten, solange sie keine andere haben)“, die er als „größtenteils romantisch“ bezeichnet (24, 317). Romantisch ist hier der „Respekt vor den Tötern“ (24, 317), der die „Alltagslogik“ außer Kraft setzt, indem „der Lump im kleinen [...], wenn ihm die Herrschenden gestatten, ein Lump im großen zu werden, eine Sonderstellung nicht nur in der

Lumperei, sondern auch in unserer Geschichtsbetrachtung bekommt [...]“ (24, 317 f.). Die Darstellungsweise orientiert sich an der Moritat als der Form der Geschichtsschreibung, die dem historischen Bewußtsein der kleinen Leute am meisten einleuchtet. Brecht verweist in diesem Zusammenhang auf die „Andacht und Begeisterung“, mit der die Kleinbürger von Augsburg um die Jahrhundertwende von einem Massenmörder namens Kneißl gesprochen haben, der sich allein durch die große Zahl seiner Opfer Respekt verschafft hat (24, 317).

Historische Dichtung als Form der Aufklärung wird also wirksam, wenn sie das herrschende Geschichtsbewußtsein auf der Ebene der Darstellung beim Wort nimmt und es in seiner undurchschauten Widersprüchlichkeit ad absurdum führt. Die Vorgänge erscheinen dadurch vordergründig überlebensgroß, um sich sogleich als ‚überlebensklein‘ zu erweisen.

Ein heimliches Wissen dieser Dialektik setzt Brecht beim Volk, das für ihn das wirkliche historische Subjekt ist, stets voraus. So spottet der Feldprediger in der *Mutter Courage* über die Vorstellung, der Tod Tillys sei ein historischer Augenblick: „Solche finden sich ein Dutzend. Helden gibts immer“ (6, 54). So ist Hitler für den braven Soldaten Schweyk nur ein wildgewordener Spießbürger, auf den er am Ende, wie schon immer, schießt (7, 251). Und so wird der große Lukullus von einem plebejischen Totengericht aus den Geschichts- und Lesebüchern entfernt und „ins Nichts“ verdammt (6, 141 ff.).

Das Prinzip solcher rebellierender Gegenbildlichkeit ist Entlastung, auch wenn sie die tatsächliche Bedrückung nicht aufhebt – als eine Form des Gesellschaftlich-Komischen ebnet sie aber das erlittene Machtgefälle ein, indem sie die scheinbare Größe auf eine Ebene mit den Opfern bringt und diese in einer Art Gedankenexperiment wieder handlungsfähig macht, und sei es auch nur rhetorisch. Im Bühnengeschehen hat das durchaus seine eigene Qualität.

Eine ganz eigenartige Herausforderung für die Darstellungsmöglichkeiten des historischen Dramas liegt gegenüber allen bisher erwähnten Texten in Brechts *Die Tage der Kommune* vor. Hier erscheint, wenn auch ganz punktuell und auf einen Zeitraum von nur 72 Tagen beschränkt und schließlich auf blutige Weise scheiternd, das Volk als ein historisch agierendes Kollektiv. Anders als in der Französischen Revolution, der russischen Revolution und selbst der deutschen Novemberrevolution, hatte diese Aufstandsbewegung aber keine Akteure, deren Namen sich dem Geschichtsbewußtsein eingeprägt haben, mit denen ein Theaterpublikum ein Vorwissen verbinden und die es also in der dramatischen Gestaltung wiedererkennen könnte. Bekannt sind nur die Gegenspieler: Thiers und seine Minister und Generäle sowie Bismarck. Mit den Mitteln der herkömmlichen Dramatik wäre deshalb nur die Niederschlagung des Aufstandes als eine politische Handlung darstellbar, in der das Volk als reines Opfer erschiene. Andererseits war die Commune aber in der Geschichtsschreibung und im Geschichtsverständnis des dialektischen Materialismus als Legende einer ersten Arbeiterregierung präsent, trotz ihres

Scheiterns als verheißungsvolle Antizipation einer anderen Möglichkeit von Gesellschaft und Geschichte. Wenn also das Volk wenigstens punktuell nicht als Objekt, sondern als Subjekt der Geschichte in Erscheinung treten sollte, so mußte Brecht es zugleich in seiner Anonymität belassen, die in der geschichtlichen Überlieferung vorgegeben war. Zwar sind in den Quellen, die Brecht für das in ungewöhnlichem Maße nach historischen Materialien geschriebene Stück herangezogen hat⁸, vor allem in Prosper Lissagarays erzählender und Hermann Dunckers dokumentarischer Schilderung der Vorgänge⁹, die Namen wichtiger Delegierter der Commune wie Beslay, Varlin, Rigault, Delescluze, Ranvier genannt, die Brecht auch als Personen einführt, ihre Kenntnis kann aber vom Dramatiker ebensowenig vorausgesetzt werden, wie die der überaus zahlreich dokumentierten Reden, Resolutionen, Personen- und Handlungskonstellation, so daß es keinen wahrnehmbaren Abstand von Historie und Fiktion gibt, der sonst die Struktur und die Wirkungsweise der Brechtschen Darstellung bestimmt, indem er neue Lesarten schon bekannter Sachverhalte präsentiert. Die Bewegung der Commune wird handelnd gezeigt, wobei Brecht sich erstaunlich getreu an sein Quellenmaterial hält, was aber unter den gegebenen Umständen die Freiheit der Fiktion nicht einschränkt. Wenn das nicht affirmativ und apologetisch wirkt, so liegt das vor allem daran, daß auch die entscheidenden politischen Fehler, die das Scheitern des gesellschaftlichen Experiments begründen, handlungsbestimmend sind, wobei auch diese schon in den Quellen, vor allem in Marx' *Der Bürgerkrieg in Frankreich*¹⁰ bezeichnet sind. Dabei lassen sich die erfundenen Figuren, Arbeiter, Nationalgardisten, Näherinnen, ein Seminarist, eine Lehrerin, ein Kellner, ein Bettler usw., bruchlos mit den historisch bezeugten Delegierten der Commune verbinden: sie bezeichnen das in der historischen Überlieferung anonym gebliebene Kollektiv der Pariser Bevölkerung zum Zeitpunkt der Ereignisse.

Anders verhält es sich mit dem Gegenspiel, das in der geschichtlichen Überlieferung als einer Geschichte der Sieger auf ganz andere Weise vorgängig präsent ist, in den Gestalten von Adolphe Thiers und Otto von Bismarck. Dabei entsteht eine gewisse Asymmetrie, denn während das in seinen auf exemplarische Weise zufälligen Gestalten anonyme Volk als wirklich handelndes Subjekt verstanden wird, was gerade an seinen Fehlern deutlich wird, sind Thiers und Bismarck nach Brechts

⁸ Vgl. hierzu den Kommentar in Brecht (Anm. 4), Bd. 8, S. 524 ff.; sowie Klaus-Detlef Müller: Bertolt Brechts ‚Die Tage der Kommune‘. Probleme einer quellenbezogenen Edition. In: *editio* 11 (1997), S. 129–151.

⁹ Prosper Lissagaray: *Geschichte der Kommune von 1871*. Braunschweig 1877; Hermann Duncker: *Pariser Kommune 1871. Berichte und Dokumente von Zeitgenossen*. Berlin 1931.

¹⁰ Karl Marx: *Der Bürgerkrieg in Frankreich*. Adresse des Generalrats der internationalen Arbeiterassoziation (1871). In: Karl Marx u. Friedrich Engels: *Werke*. Bd. 17. Berlin 1962, S. 313–365.

Geschichtsverständnis fremdbestimmte und damit nur in ganz anderem Sinne zufällige Repräsentanten der plötzlich in die Defensive gezwungenen, auf dem Eigentum begründeten Gesellschaftsordnung, deren Interessen sie wahrnehmen müssen. Auf der dramatischen Ebene ergibt sich also eine Konstellation, die der historischen gegenläufig ist, die dramaturgisch begründeten Erscheinungsweisen von Kollektiv und Individuum, von Subjekt und Objekt der Geschichte sind also zunächst einmal verkehrt. Das erfordert eine neue Dramaturgie, deren Eigenart deutlich wird, wenn man sie mit Nordahl Griegs Commune-Drama *Die Niederlage* von 1937¹¹ vergleicht, das Brecht nach der Übersetzung seiner Mitarbeiterin Margarete Steffin zunächst nur für eine Aufführung am Berliner Ensemble bearbeiten wollte, dessen Mängel, wie er sie verstand, ihn aber schließlich zu einem 'Gegenentwurf' veranlaßten.

Grieg hatte die gleichen Quellen benutzt wie Brecht, hatte die Materialien in einer ähnlichen Weise dramatisiert und war von dem gleichen Geschichtsverständnis ausgegangen. Er hatte aber die Kommunarden zu Helden-Figuren monumentalisiert, deren letzte Überlebende schließlich zu den Klängen der 9. Sinfonie von Beethoven exekutiert werden, und er hatte ihre Anonymität zunächst wenigstens punktuell aufgehoben, indem er – historisch korrekt – als eine letztlich zwar fragwürdige Gestalt unter ihnen den berühmten Maler Gustave Courbet auftreten ließ. Und er hat auf der anderen Seite Thiers als eine Person dargestellt, deren politisches Handeln moralisch beurteilt werden kann und ihn dadurch individuell verantwortlich macht.

Thiers ist auch bei Grieg ein kompromißloser Verteidiger der Eigentumsordnung, aber er wird zugleich als maßlos egozentrisch und eitel eingeführt, als ein manisch Machtbesessener, dessen politisches Handeln eine Selbstinszenierung ist und dabei keine Skrupel kennt. Das persönliche Defizit, der charakterliche Mangel, wird gesellschaftlich wirksam und ist doch letztlich höchst privat. Das wird von Thiers' Gattin Elise verdeutlicht, die an der Lieblosigkeit einer Konvenienzehe leidet und schließlich den Grund für Thiers' despotischen Herrschaftsgestus entlarvt: seine Impotenz, die er auf dem Felde der Politik durch ein betont männliches Imponiergehabe überspielt. Das Blutbad, das er mit der Vernichtung der Commune anrichtet, veranlaßt die frustrierte Elise Thiers, sich schließlich von dem sterilen Greis abzuwenden, was stückimmanent die Ebene einer moralischen Beurteilung politischen Handelns einführt. Den Psychologismus, der einem solchen Geschichtsverständnis zugrundeliegt, hat Brecht schon in einem anderen Zusammenhang exemplarisch ironisiert, wenn er die These des Historikers Emil Ludwig karikierte, „der den er-

¹¹ Nordahl Grieg: *Die Niederlage*. Übersetzt von Margarete Steffin. Berlin 1947. Zuerst erschienen in: *Das Wort* (Moskau), Jg. 1938. H. 1, 3, 4.

sten Weltkrieg auf Kaiser Wilhelms Geltungsdrang, verursacht durch einen zu kurzen linken Arm, zurückgeführt hat“ (Journal 24. I. 1942; 27, 52).¹²

Eine Personalisierung des Gegenspiels kann auch Brecht nicht vermeiden: Sie ist im Geschichtsverständnis und auch in der historischen Wahrnehmung der Kommunarden vorgegeben und legitimiert damit die Darstellungsgrundsätze der Geschichtsdramatik. Um aber nicht einen falschen Schein im Hinblick auf das zugrundeliegende Geschichtswissen zu produzieren, sind entscheidende Relativierungen nötig, die die Struktur des Stücks bestimmen.

Drei der 14 Szenen sind Thiers und Bismarck vorbehalten, in der 6. Szene erscheinen sie zusätzlich in einem Sketch der Kommunarden. Dabei läßt sich ein sehr subtiles Bezugs- und Verweissystem festhalten.

Die zweite Szene zeigt Thiers im Gespräch mit seinem Außenminister Favre in Bordeaux, dem provisorischen Sitz der ‚Regierung der nationalen Verteidigung‘. Die in der Szene genannten Fakten und Details sind ausnahmslos durch die Quellen belegt: Die Bildung der Nationalgarden nach dem Fall von Sedan und der Gefangennahme Napoleons III. am 3. September in Paris, die Kapitulationsforderung Bismarcks, das Gerücht über die Provision Thiers' für die Kriegsschädigung, die Verteidigung von Paris durch die Nationalgarden usw. Thiers erkennt die Situation: Die nationale Verteidigung bedroht die Eigentumsordnung, und er ist entschlossen, das durch ein Bündnis mit Bismarck zu verhindern. Die Interessen der Kriegsgegner konvergieren, sobald die von den herrschenden Klassen in beiden Ländern bejahte Gesellschaftsordnung gefährdet ist. Marx hat das auf die Formel gebracht: „In diesem Zwiespalt zwischen nationaler Pflicht und Klasseninteresse zauderte die Regierung der nationalen Verteidigung keinen Augenblick – sie verwandelte sich in eine Regierung des nationalen Verrats.“¹³ Die Szene zeigt Thiers in seinem privatesten Kontext, in seinem Badezimmer, wo ein Kammerdiener sein Morgenbad vorbereitet und er seine Morgenmilch trinkt, klagend über die körperliche Gebrechlichkeit, die in komischem Kontrast zu seiner politisch-militärischen Entschlossenheit steht. Bismarck ist für ihn ein „wahnsinnig gewordener Bierstudent“ (8, 252), dem er es persönlich übelnimmt, daß er ihm „selbst die Fähigkeit zu einem Pferdehändler abgesprochen hat“ (8, 254).¹⁴ Damit erscheint der politische Kompromiß als das Arrangement zweier banaler Persönlichkeiten, die als Agenten einer gesell-

¹² Vgl. auch Brecht (Anm. 4). Bd. 17, S. 89 (Tui-Roman): „Diese Theorie habe ich von den Leuchten der modernen psychologischen Wissenschaft, welche behaupten, daß die kühnen Leistungen von bestimmten Mängeln und Gebrechen herrühren“.

¹³ Marx (Anm. 10), S. 319. Zitiert bei Duncker (Anm. 9), S. 121.

¹⁴ Auch das ist historisch bezeugt. Siehe: Duncker (Anm. 9), S. 401.

schaftlichen Interessenlage funktionieren und in ihrem Handeln nicht monumentalisiert, sondern marginalisiert werden.

Genau entsprechend ist die Darstellung Bismarcks in der 10. Szene. Er verhandelt mit Thiers' Außenminister Favre über den Friedensvertrag und über eine preußische Unterstützung für die Niederschlagung des Commune-Aufstands. Die Verhandlung, die nichts anderes ist als ein Diktat im beiderseitigen Interesse, findet ebenfalls in einem unpolitischen Rahmen statt: in der Frankfurter Oper während einer Aufführung von Bellinis *Norma*. Bismarck zeigt sich hier in Auftreten und Diktion als jener „wahnsinnig gewordene Bierstudent“, den Thiers in ihm sieht, der seine Forderungen und Angebote ständig mit erotisch anzüglichen Kommentaren zum Spiel und zur Person der Norma-Darstellerin unterbricht, die ihn als Persönlichkeit charakterisieren und als banal erscheinen lassen.

Diese Entmystifizierung der politischen Akteure wird in der 6. Szene im Spiel der Kommunarden ‚Papa‘ und Jean in einen Sketch auf die Spitze getrieben. In einer „historischen Positur“ verständigen sich die „Greise“ (8, 281) über die Maßnahmen zu ihrem Machterhalt, wobei Thiers schließlich Bismarcks Stiefel küßt und dieser sich am Ende wehren muß, daß der in Verzückerung Geratene sie nicht auch noch auffrißt, wo sie doch benötigt werden, um die Commune niederzutrapeln (8, 281 f.). Damit erscheinen die politischen Akteure in der Perspektive des sich selbst feiernden Volkes in ihrer kleinsten Größe, als überlebensklein, auch wenn sie dann durchaus fähig sind, die sich abzeichnende neue Ordnung niederzutrapeln.

Dieser vorzeitigen Euphorie korrespondiert dann die letzte, die 14. Szene. Brecht dramatisiert hier das sarkastische Fazit, mit dem Marx im *Bürgerkrieg in Frankreich* das Ende der Commune gekennzeichnet hat:

Das Paris des Thiers war nicht das wirkliche Paris der ‚schoflen Menge‘, sondern ein Phantasie-Paris [...], das reiche, das kapitalistische, das vergoldete, das faulenzende Paris, das sich jetzt [...] in Versailles [...] drängte: für das der Bürgerkrieg nur ein angenehmes Zwischenspiel war; das den Kampf durchs Fernglas betrachtete, die Kanonenschüsse zählte und bei seiner eignen Ehre und der seiner Huren schwor, das Schauspiel sei unendlich besser arrangiert, als es im Theater der Porte Saint-Martin je gewesen. Die Gefallenen waren wirklich tot, das Geschrei der Verwundeten war kein bloßer Schein; und dann, wie welthistorisch war nicht die ganze Sache!¹⁵

Die Szenenanweisung lautet: „Von den Wällen von Versailles [eine Erfindung Brechts, Anm. d. Verf.] aus betrachtet die Bourgeoisie den Untergang der Kommune, mit Lorgnons und Operngläsern“ (8, 316).

Zum Schluß tritt Thiers auf, der den Beifall für das Spektakel entgegennimmt und dem versichert wird: „Monsieur Thiers, das bedeutet Unsterblichkeit für Sie. Sie haben Paris an seine wahre Herrin zurückgegeben, an Frankreich“ (8, 317). Damit

erscheint er am Ende wieder überlebensgroß, allerdings nur in der Perspektive der französischen Bourgeoisie, deren Interessen er im Bündnis mit dem „Erbfeind“ (8, 299) wahrgenommen hat, indem er die Niederlage vollständig gemacht und damit das, wie Bismarck wettert, „verdammte schlechte Beispiel für Europa“ (8, 299) beseitigt hat. Daß solche Größe verliehen wird, zeigt Thiers' letzte Replik: „Frankreich, das ist – Sie – Mesdames et Messieurs“ (8, 317).

Die Niederlage ist aber für Brecht nicht das letzte Wort, wie er es an anderer Stelle bemerkt hat: „Man darf aus den Niederlagen, die festgestellt werden müssen, nicht die Folgerung ziehen, daß keine Kämpfe mehr stattfinden sollen“ (22.1, 443).

Mit der Doppelperspektive auf das Volk als historisches Subjekt und auf die ‚Großen‘, wie sie die Geschichtsschreibung versteht, als überlebenskleine Agenten des historischen Prozesses kann Brecht dialektisch an die Tradition des Geschichtsdramas anknüpfen, das er mit seiner Lehrstückdramaturgie etwa in der *Mutter* und der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* schon aufgegeben hatte. Vor allem die Mutter Pelagea Wlassowa hatte er als „eine große historische Gestalt“ bezeichnet, deren Wirken „keineswegs weniger bedeutend“ sei „als die berühmten Taten der Feldherrn und Staatsmänner der Lesebücher“ (14, 290). Die Gegengeschichtsschreibung bedient sich also auch hier zur Verdeutlichung der Denk- und Wahrnehmungsmuster der traditionellen Geschichtsschreibung, wie sie in den „Lesebüchern“ bewahrt und verbreitet wird. Daß das aber eine Umwertung zur Voraussetzung hat, wird in den *Tagen der Commune* in exemplarischer Weise deutlich.

¹⁵ Marx (Anm. 10), S. 350.