

Peter Wittig

*Annäherung an ein Stück*

Wo beginnen die Menschenrechte? Beim ESSEN. Beim WOHNEN. Beim LIEBEN. In den Genuß dieser Rechte kommt im Kapitalismus jeder, der bezahlen kann. Wer nicht bezahlen kann, muß sie sich nehmen.

Die LIEBE betreffend: gemeint ist nicht die käufliche. Gemeint ist eher die Erfahrung, die ein Hartz IV-Opfer machen kann, wenn die Agenten vom Amt eine „Bedarfsgemeinschaft“ feststellen.

Theater kann nicht die Welt ändern. Theater kann Mut machen, sie zu ändern. Daß wir *Die Tage der Commune* im 100. Jahr der Klassenkämpfe spielen, die einmal die Welt erschütterten (und weiter spielen werden im 120. Geburtsjahr des Autors – es ist auch das 120. seines Komponisten), ist Absicht. Daß wir *Die Tage der Commune* spielen angesichts der eskalierenden imperialistischen Roll-Back-Politik (seit 1990 in Osteuropa, heute schwerpunktmäßig in Südamerika), ist Ausdruck unserer Sorge.

Heißt es „Commune“ oder „Kommune“? Brechts ursprünglicher Titel (nachdem er *Die zweiundsiebzig Tage* verwarf) lautet: *Tage der Kommune*, noch ohne „Die“ und mit K. Auf Wunsch des Suhrkamp Verlages änderte er für die Erstveröffentlichung – in Versuche Bd. 15 – den Titel in *Die Tage der Commune*. Im Stücktext ließ er die Schreibweise „Kommune“ stehen. Daraus folgt: wir sprechen das Wort auch so aus.

*Tage der Commune* ist das einzige Stück, das Brecht gedruckt wissen wollte, ohne es zuvor auf der Bühne ausprobiert zu haben. Wir schließen daraus, wie wichtig es ihm war.

Die postume Uraufführung am 17. November 1956 in Karl-Marx-Stadt (Regie: Manfred Wekwerth/ Benno Besson) war kein Erfolg. Die Mehrheit der Kritiker hielt das Stück für schwach, wenige fragten, ob nicht das Brecht-ungewohnte Karl-Marx-Städter Ensemble mit ihm überfordert gewesen war.

Wer sich auf *Commune* einläßt, kommt an der Referenzinszenierung des Berliner Ensembles nicht vorbei, Regie: Manfred Wekwerth/ Joachim Tenschert. Von 1962 bis 1971 erlebte sie einhundertachtundachtzig Aufführungen: eine Theaterlegende. Insbesondere Hilmar Thate, mit heller Stimme und umgehängtem Gewehr *Resolution der Kommunarden* singend, bleibt

unvergessen. Die Schallplattengesamtaufnahme ist mit etwas Glück antiquarisch noch zu haben, der Fernsehverschnitt erschien neu auf DVD.

Wekwerths Schriften erwecken den Eindruck – zumal er sich auf seine Gespräche mit Brecht im Sommer vor dessen Tod beruft –, als erfülle die 1962 aus der Taufe gehobene „Spielfassung des Berliner Ensembles“ den letzten Willen des Autors. Mit entsprechender Erwartung ging ich in die Archive und erlebte eine Überraschung: durch die Primärquellen ist dies in keiner Weise gedeckt und in Wekwerths Notizbuch sind die Eintragungen zu *Commune* nur spärlich. Gegenüber Brechts Originaltext ist die „Spielfassung“ eine tiefgreifende Bearbeitung. In seiner lesenswerten Autobiographie *Erinnern ist Leben* beläßt Wekwerth es dann auch bei der lakonischen Feststellung, zusammen mit seinen Mitarbeitern das Stück „umgeschrieben“ zu haben. Wir würdigen die „Spielfassung des Berliner Ensembles“ als eine eigenständige Version des Stücks. Sie stimmte für Wekwerth und stimmte für 1962. Für uns, bei allem gebotenen Respekt, ist sie historisch.

Wir wagen die Berliner Erstaufführung von Brechts Original, fußend auf dem Erstdruck.

Wir bekennen uns zu Brechts Stückstruktur. Wekwerths Textredaktion und die von ihm hinzugeschriebenen Passagen zielten darauf, der Fabel Kontinuität zu verleihen. Wir halten es für eine besondere Qualität des Originals, daß es sich um eine locker gebaute Szenenfolge handelt, die in Sprüngen vor sich geht, Schlaglichter setzt, Vorgänge sich widersprechend und Figuren in ständig sich veränderndem Fokus zeigt. Seit *Urfaust* und Georg Büchner sollte das eigentlich niemanden mehr irritieren.

Wir bekennen uns zu Brechts Figurenprofilen. Daß Hilmar Thate als Jean Cabet mit *Resolution der Kommunarden* zu einer Ikone der Theatergeschichte werden konnte, hatte seinen Preis.

Das Lied ist von Brecht (anders als *Margot*, *Père Josèphe* und *Ostern*) keiner bestimmten Figur zugeordnet; hier muß der Regisseur entscheiden. Wir entschieden uns für Chor.

Jean, um zu dem Lied zu passen, wurde in der „Spielfassung“ von den Füßen auf den Kopf gestellt und zum Revolutionär aufgebaut. In einem Stück, das von Revolution handelt, scheint das zunächst nicht einmal unlogisch. Er bekam zu diesem Zweck Sätze übertragen, die ihm gar nicht gehören, sondern „Papa“ (beiläufig: ich sehe in „Papa“ eher den Anarchisten). Weil aber Jean mit diesem vorbildlichen Profil durchs Stück zu führen bei Brecht nicht angelegt ist, steht in der „Spielfassung“ eine hinzuerfundene Szene, in welcher Jean die Nationalgardistenuniform wieder auszieht und dafür von Langevin – einem wirklichen Revolutionär, der nicht nur handelt, sondern

vorher und nachher denkt – heftig getadelt wird.

Was macht Brechts Jean aus? Einerseits ist er überhaupt kein politischer Kopf. Zur Nationalgarde geht er, um seiner dominanten Mutter zu entkommen; seine Aufgabe als Bewacher der Kanone erledigt er im Gegensatz zu seinem Freund François eher lax, Hauptsache, er landet auf schnellstem Wege wieder bei seiner Babette im Bett. Wir wollen das nicht unterschätzen, Liebe ist, siehe oben, ein Menschenrecht und ist, laut Brecht, politisch.

Für Geneviève, die Lehrerin, wird dies zur schmerzhaften Erfahrung, wenn ihr Verlobter Guy Suitry zum Klassenfeind überläuft.

Andererseits: im Ernstfall weiß Jean, wo er zu stehen hat. Und dort steht er dann, mit Babette und unter Einsatz seines Lebens. Brecht und uns interessiert, wie Menschen – im reichlichen Besitz von Widersprüchen und Schwächen – sich politisch richtig zu verhalten lernen, wenn es auf sie und nur auf sie ankommt. „Wir lernen!“ ist ein zentraler Satz im Stück. Madame Cabet lernt wenig. Aber das Brathuhn, das sie spendiert bekommt, teilt sie mit den anderen. Sie teilt Wein und Brot. Sie sorgt dafür, daß die Kämpfer noch zu essen bekommen, wenn es schon ans Sterben geht. Der erwähnte François, schüchtern und die Crux des Priesterseminars auf sich nehmend, um die Hochschulreife fürs Physikstudium zu erwerben, erinnert mich an eine Figur in Alexander Beks *Wolokolamsker Chaussee*. Dort gibt es einen Musiklehrer namens Murin, dem niemand zutraut, er sich selbst am allerwenigsten, einen brauchbaren Soldaten abzugeben. Und dann ist er einer der Tapfersten.

Wir bekennen uns zu Brechts offenem Schluß, der zum Makabersten gehört, was das deutsche Drama zu bieten hat: Bourgeoisie und Aristokraten hocken in Versailles, beobachten Paris durch Operngläser und geilen sich daran auf, wie die Revolution stirbt, im Feuer der Kanonen und im Feuer brennender Häuser.

Wir hatten Ähnliches schon einmal in *Helle Haufen* von Volker Braun (neue Bühnenfassung von Peter Wittig, 2014). Braun spielt durch: Was hätte stattgefunden, wenn 1993 aus dem heldenhaften, aber aussichtslosen Widerstand der Bischofferöder Kalikumpel gegen die Verbrechen der Treuhand ein Volksaufstand geworden wäre? Ein Massaker hätte stattgefunden. Es war just die Zeit, als ein deutscher Politiker, der es inzwischen zum Bundestagspräsidenten gebracht hat, über den Einsatz der Bundeswehr im Inneren sinnierte: die sogenannten „Bürger in Uniform“ gegen Bürger ohne Uniform.

In Karl-Marx-Stadt 1956 und am BE 1962 endete die Aufführung mit *Keiner oder alle*. Dieses Lied

steht bei Brecht an ganz anderer Stelle und in ganz anderem Zusammenhang. An den Schluß gesetzt, implizierte es ein „Trotz alledem“ und erlaubte dem Publikum, sich als Sieger der Geschichte zu fühlen. Ist das Brecht? Brecht ist Vorhang zu und alle Fragen offen.

Zur Vermeidung von Mißverständnissen: ich bin sehr für „Trotz alledem“, besonders seit dem Anschluß der DDR an Westen & NATO. Den Brecht trieb schon 1948/ 49, als er *Commune* schrieb, die Frage um: Wie lange werden wir uns halten können? Wir haben uns 40 Jahre lang gehalten. Die Unidad Popular, hoffnungsvolles Bündnis von Allendes Sozialdemokraten und Corvaláns Kommunisten, hielt sich 3 Jahre. Pinochets Putsch von Washingtons Gnaden würde heute Regime Change heißen und ließ mich – bis dahin ein blasierter Dresdener Bürgerknabe – endlich politisch erwachen. Chile, Libyen, die politische und ökonomische Aggression gegen die Bolivarische Republik Venezuela, die Konterrevolution in Brasilien, all das ist für mich präsent, wenn ich über *Tage der Commune* nachdenke.

Machen wir Striche? Ja. Das Stück pur und total ungekürzt zu spielen, konnte Peter Palitzsch 1977 in Frankfurt (Main) sich leisten. Streichen heißt: auf den Punkt bringen. Das versuchen wir. Keinesfalls aber streichen wir ganze Szenen. Wir spielen die Szene des alten Bettlers und die Szene des zur Kommune übergetretenen Hauptmanns der Linientruppen, die in Wekwerths „Spielfassung“ fehlten.

Ändern wir? Ja, sofern es dem Verständnis dient. Wenn Brecht z. B. schreibt: „nach unseren Häusern unsere Minen“, so ist das nur mit Hilfe des Französischwörterbuchs zu erschließen. Die Stelle steht in der Szene der 3 Frauen mit 552 Unterschriften, die die Sitzung der Kommunarden stürmen. Les mines = die Gänge. Gemeint dürfte sein: nach unseren Häusern die Kanalisation. Wenn der Gegner unsere Häuser erobert und unsere Barrikaden überrannt hat, kämpfen wir unter Tage weiter!

Tilgen wir Widersprüche? Nein! Wekwerth hatte kalendarisch recht, als er – statt *Ostern ist´s. Bal sur Seine* – „Pfingsten ist´s. Bal sur Seine“ singen ließ. Die Pariser Maiwoche, in der die Kommune im Blut ertränkt wurde, war in der Tat die Pfingstwoche 1871. Wir finden: Ostern, erstens, ist eine poetische Lizenz. Büchner schrieb in *Woyzeck*: „Wie scheint die Sonn am Lichtmeßtag, wie steht das Korn im Blühn!“ Lichtmeß ist im Februar, da blüht kein Korn. Warum soll bei Brecht im Mai nicht Ostern sein?

Zumal Madame Cabet in der betreffenden Szene den jungen Leuten Geschenke macht und es von Brecht den schönen Vers gibt: *Pfingsten/ Sind die Geschenke am geringsten/ Während Geburtstag, Ostern und Weihnachten/ Etwas einbrachten.*

Zweitens, Brecht war Atheist und sein Lieblingsbuch war die Bibel. Zu Ostern im Jahre 30 oder 31 u. Z. wurde der jüdische Revolutionär Jesus aus Nazaret von der römischen Besatzungsmacht exekutiert. Die Bibel erzählt seine Leidensgeschichte, oder Passionsgeschichte. *Tage der Commune* erzählt die Passionsgeschichte der Kommunarden. Mit dem Unterschied: die Auferstehung – der Aufstand! – kommt bei Brecht vor der Passion, nicht danach.

Von Hanns Eislers Schauspielmusik zu *Tage der Kommune* (er schreibt den Titel noch mit K), waren am BE 1962 nur 5 Lieder und 1 Musettewalzer übriggeblieben. Sie ist viel reicher. Eine kleine Ouvertüre gehört dazu, Zwischenmusiken, Tänze! In unserer Aufführung erklingen 7 Lieder, 4 Orchesterstücke, 3 Tänze. Wir geben Babette das Lied *Père Josèphe* zurück (1962 sang es Wolf Kaiser). Wir bringen das *Bankenlied*. Sensation: obwohl dessen Text gar nicht von Brecht stammt, sondern von Walter Mehring, ist es fester Bestandteil des Stücks, nachzuschlagen in Eislers bleistiftgeschriebener Originalpartitur! Hinzugefügt haben wir, mit freundlicher Genehmigung des Suhrkamp Verlages, die *Ballade vom Wasserrad*. Sie steht zwar ganz woanders, in *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*, aber sie paßt: „...wenn das Wasser endlich mit befreiter Stärke seine eigne Sach betreibt!“

Diesen Schluß hat das Lied seit seiner Aufnahme in Brechts *Hundert Gedichte* (1951). In *Rundköpfe und Spitzköpfe* ist der Refrain der 3. Strophe gleich denen der 1. und 2., also fatalistisch wie die Weltsicht Nannas, die es dort singt.

Als Brecht *Commune* schrieb, versorgte Ruth Berlau ihn mit historischem Dokumentenmaterial (Wekwerth, 1962, ergänzte weiteres). Wir lassen die Delegierten der Kommune ihre Diskussionsbeiträge ansagen, lassen sie auch ihren Beruf und ihr Geburtsdatum ansagen, soviel Authentizität muß sein. Aber auch hielt gilt: auf den Punkt bringen. Denn ich stelle mir 2017 die Frage: ist das Stück eine Geschichtslektion? Ist es nicht vielmehr eine Parabel? Geht es nicht um eine einzige Frage, weniger damals, vielmehr heute? Nämlich um den Zusammenhang von Freiheit, sozialer Gerechtigkeit und revolutionärer Gewalt? Bzw. um den Zusammenbruch von Freiheit und sozialer Gerechtigkeit bei Abwesenheit revolutionärer Gewalt?

Was ist Freiheit?

Freiheit ist eine Worthülse. Es fragt sich, Freiheit für wen? Freiheit im Kapitalismus ist Freiheit des Kapitals und seiner Besitzer. Soziale Gerechtigkeit ist darin nicht vorgesehen. Generationen von Arbeitern erkämpften sie. Solange es das sozialistische Lager gab, mußte der Kapitalismus auch auf diesem Gebiet konkurrenzfähig sein oder wenigstens scheinen. Seit 1990 hat er es nicht mehr nötig.

Was ist Gewalt?

Gewalt ist verpönt. Vor allem verpönt von denen, deren Herrschaft auf ihr beruht. Als gewaltbereit geschmäht werden, die der Herrschaft der Gewalt widerstehen. Nicht nur Kriege sind Gewalt. Ausbeutung ist Gewalt. Sozialabbau ist Gewalt. Wirtschaftsdiktate sind Gewalt (und der Norden, der die Länder des Südens hierdurch unbewohnbar machte, wundert sich, woher die Flüchtlingsströme kommen).

Revolutionäre Gewalt ist Gewalt gegen die Gewalt. Sie hat viele Formen. Und sie kennt Skrupel. Die Ausbeuterklasse kennt diese Skrupel nicht. Selbst der gewaltlose Widerstand gilt ihr als Verbrechen und seine Vorkämpfer – vor langer Zeit: Jesus, vor weniger langer Zeit: Gandhi, Martin Luther King – wurden ebenso umgebracht wie Thomas Münzer, wie Rosa und Karl, wie Che.

Das Kapital hat, so scheint es, seine Gewalt über die Welt unverrückbar etabliert und betet unaufhörlich sein Mantra herunter: There is no alternative. Es muß aber eine Alternative geben, die Welt hat sie nötig. Wenn wir den Klassenkampf von unten nicht führen – von oben, gegen uns, wird er geführt.

15. November 2017/ rev. 2019