



Bartl, Andrea

Besucher aus dem Totenreich : die kulturtheoretische und anthropologische Dimension des Wiedergänger-Motivs, am Beispiel von Bertolt Brechts "Trommeln in der Nacht"

Datum der Zweitveröffentlichung: 28.07.2026

Verlagsversion (Version of Record), Konferenzveröffentlichung

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-116406x

Erstveröffentlichung

Bartl, Andrea (2008): Besucher aus dem Totenreich : die kulturtheoretische und anthropologische Dimension des Wiedergänger-Motivs, am Beispiel von Bertolt Brechts "Trommeln in der Nacht", in: Stephen Brockmann, Mathias Mayer, und Jürgen Hillesheim (Hrsg.), Ende, Grenze, Schluss? : Brecht und der Tod, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 82–97.

Rechtehinweis

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt eine Creative-Commons-Lizenz.



Die Lizenzinformationen sind online verfügbar:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>

Besucher aus dem Totenreich: Die kulturtheoretische und anthropologische Dimension des Wiedergänger-Motivs, am Beispiel von Bertolt Brechts *Trommeln in der Nacht*.

Ein Hund ging in die Küche
Und stahl dem Koch ein Ei
Da nahm der Koch sein Hackbeil
Und schlug den Hund entzwei.

Da kamen die andern Hunde
Und gruben dem Hund das Grab
Und setzten ihm einen Grabstein
Der folgende Inschrift hat:
Ein Hund ging in die Küche...
(GBA 1, S. 236 f.)¹

Das Kinderlied, das Kragler in Bertolt Brechts *Trommeln in der Nacht* anstimmt, mag harmlos, gar als scherzhafte Angstvision eines unter Hundephobie leidenden Küchenmeisters wirken. Es wirft allerdings auf humoristische Weise ein Motiv auf, das in Brechts Werk kein seltenes ist: der Wiedergänger. Insbesondere das Frühwerk, Stücke wie *Baal* und *Trommeln in der Nacht*, ist von dem Motiv durchzogen, in dem sich wichtige kulturtheoretische und anthropologische Dimensionen konzentrieren.

1) „Ich bin ein Leichnam, den könnt ihr haben!“ Brechts Kragler – ein Wiedergänger?

Nach dem Grimmschen Wörterbuch ist ein Wiedergänger als „der umgehende geist verstorbener“ zu definieren.² Volkskundliche Untersuchungen haben weitere Kennzeichen abstrahieren können, die gängige Vorstellungen von gemeinindogermanischen Relikten bis in heutigen Volksaberglauben hinein bestimmen.³

¹ Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden [33 Teilbänden], hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Frankfurt a. M., Berlin und Weimar 1988-2000 (im Folgenden jeweils im Text als GBA mit Band- und Seitenzahl zitiert).

² Jacob und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, hg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Vierzehnten Bandes I. Abteilung, 2. Teil, Elfter Band, bearbeitet von der Arbeitsstelle des Deutschen Wörterbuches zu Berlin. Leipzig 1960. Sp. 990 (dort kurz).

³ Zu allem Folgenden vgl. Christian Wehr, Lexikon des Aberglaubens, unter Mitarbeit von Helmut Maurò u. a., Originalausgabe. München 1991, S. 226. Helmut Hiller, Lexikon des Aberglaubens. München 1986, S. 255. Dieter Harmening, Wörterbuch des Aberglaubens.

Wiedergängern bleibt nach dem Tod die Erlösung im Jenseits verwehrt, weswegen sie ritualisiert aus dem Grab ins Diesseits zurückkehren und rastlos wie ziellos auf Erden umherirren. Der Grund für das Verhaftet-Sein im Irdischen ist in ungesühnter Schuld zu suchen. Wiedergänger haben entweder selbst große Schuld (durch Mord, Selbstmord, Meineid etc.) auf sich geladen oder wurden Opfer gravierender Verbrechen, deren Unrecht nicht gesühnt wurde. Auch Verstorbene, die keine passende Bestattung erfuhren oder die zu Lebzeiten schon engagiert für ein bestimmtes Ziel eintraten, kehren zu den Hinterbliebenen zurück, um auf ihre fehlende Ehrerweisung aufmerksam zu machen bzw. ihr Anliegen weiter zu verfolgen. Wiedergänger zieht es generell in ihre gewohnte Lebenswelt, in ihr Haus, zu ihren Angehörigen zurück. Sie erscheinen zumeist im Winter, immer nachts und häufig bei Vollmond.⁴ Dabei tritt der Wiedergänger in unkörperlicher oder aber körperlicher Form auf: als animistische Hauchseele oder als lebender Leichnam mit und ohne Verwesungserscheinungen, häufig mit der jeweils tödlichen Verwundung versehen. Die Frage nach der Identität des Toten wird somit zum Problem: Er existiert körperlich unangetastet fort, ist aber seelenlos bzw. bleibt, im umgekehrten Fall, geistig, jedoch ohne Körper präsent. Aus der Identitätsspaltung resultiert die topische Weigerung des Wiedergängers, seinen Namen zu nennen. Als Sonderform des körperlichen Wiedergangs ist die Tiergestalt anzusehen, die in mehreren bekannten Volkssagen erscheint. Hund, Wolf, Pferd, Katze, Kröte, Fledermaus und Schwein können darin Manifestationen der Verstorbenen sein. Im süddeutschen Raum, in dem die ersten Fassungen von Brechts *Trommeln in der Nacht* entstanden, ist es häufig die Gestalt des Schweins, dessen sich der Wiedergänger bedient. So existieren mehrere Wiedergänger-Sagen aus dem (nahe Augsburg gelegenen) Allgäu über den „Oberstaufener Guggl“, einen Mann, der von seiner Braut wegen eines anderen verlassen wird und deshalb so großen Hass auf alle glücklich Liebenden empfindet, dass er nach seinem Tod als „feurige Sau“ umgeht. Er erscheint „mit wildem Gepolter“ den Liebespaaren, hauptsächlich seiner treulosen Braut und wird erst errettet, als eines der verliebten Mädchen in der Angst den passenden Erlösungswunsch ausspricht.⁵

Ziel aller Wiedergänger ist es, die von ihnen begangene Schuld zu sühnen oder die erlittene Schuld zu rächen. Dabei soll die Nachwelt vor ähnlich frevelhaftem Verhalten gewarnt werden. In den Sagen des süddeutschen Raumes, beispielsweise erneut des Allgäus, kehren z.B. Viehschinder oder aggressive Reiter als Buße für ihre Tierquälereien in Form von lebenden Leichnamen zurück.

Stuttgart 2005, S. 454 und 275 f. Claude Lecouteux, *Geschichte der Gespenster und Wiedergänger im Mittelalter*. Köln, Wien 1987. S. 281. Oswald A. Erich u. a., *Wörterbuch der deutschen Volkskunde*. Stuttgart 1974, S. 969.

⁴ Lecouteux, *Geschichte der Gespenster*, S. 175 ff.

⁵ Johanna Fischer, *Die Wiedergänger in den Sagen des Bayerischen Allgäus* (Zulassungsarbeit: Pädagogische Hochschule Bayreuth, 1966), S. 37.

Auch Verstorbene, die einst der Völlerei und dem unmäßigen Pfeifenrauchen zugetan waren, müssen mit zugewachsenen Mündern die schönsten Leckereien betrachten. Mörder, Selbstmörder und Kindsmörderinnen begegnen den Hinterbliebenen ihrer Opfer.⁶

Der weitverbreitete Wiedergängeraberglaube faszinierte Kulturtheoretiker wie Sigmund Freud (*Totem und Tabu*) und den Freud-Leser Karl Meuli (*Drei Grundzüge des Totenglaubens*). Freud und Meuli erklärten das Phänomen im Sinne einer Affektverschiebung: Der Hinterbliebene spürt in seiner – gesellschaftlich geduldeten – Trauer um den Verstorbenen gleichzeitig eine – gesellschaftlich geächtete – Genugtuung über dessen Ableben. Sie resultiert aus dem Tötungswunsch, der jeder zwischenmenschlichen Beziehung innewohnt und daher auch dem Verstorbenen früher entgegengebracht wurde. Die negativ belegten Affekte werden vom Hinterbliebenen verdrängt und auf den Verstorbenen projiziert, der als Wiedergänger ‚aufersteht‘. So mag aus dem ‚guten Toten‘ der ‚böse Wiedergänger‘ werden, der bei den Hinterbliebenen Panik auslöst.⁷

Die große Angst der Lebenden vor den Toten wird in manchen Sagen verstärkt, wenn die Begegnung mit den Wiedergängern für die Lebenden zu Tod, Entstellung oder anderen bleibenden Spuren führt.⁸ Der Kontakt mit dem Wiedergänger verändert das Leben der Hinterbliebenen in allen Sagen radikal. Die Abwehrmechanismen der Lebenden variieren von Region zu Region, drücken aber stets ein Abgrenzungs- und Schutzbedürfnis aus: Man verhängt (zwischen Eintritt des Todes und Begräbnis) alle Spiegel im Haus, belegt den Leichnam mit Wollkämmen und Steinen, schändet ihn durch Pfählen, Enthaupten oder Verbrennen, bringt Hufeisen über dem Hauseingang etc. Auch die Affektreduzierung bei der Beerdigung soll helfen, die Lebenden von den Toten zu separieren. Tote dürfen nicht zu sehr beweint werden, sonst kehren sie wieder. Fast alle Totenkulte haben ihren Ursprung darin, entweder den Toten optimal für seine Reise ins Totenreich zu rüsten oder seine Wiederkehr in die Welt der Lebenden zu verhindern und diese vor ihm zu schützen. Das gilt selbst für unsere üblichen, christlich geprägten Begräbnisrituale der Erd- und Feuerbestattung.

Die Dominanz des Wiedergängermotivs im Volksaberglauben macht vor der Kunst nicht halt. Es ist in der deutschen Literatur- und Kulturgeschichte ein verbreitetes und findet sich in zahlreichen Stoffen und Figuren wie dem Vampir, dem Fliegenden Holländer, Ahasver, dem Werwolf etc. Wiedergänger als literarisches Motiv sind im deutschsprachigen Raum seit dem Mittelalter gut belegt.⁹ Sie

⁶ Fischer, Wiedergänger, S. 30 ff. und 47 ff.

⁷ Martin Scharfe, Wiedergänger. Die Lebenden sterben, die Toten leben. Anmerkungen zu einer flüssigen Kulturgrenze. In: Johanna Rolshoven (Hg.), Hexen, Wiedergänger, Sans-Papiers.... Kulturtheoretische Reflexionen zu den Rändern des sozialen Raumes. Marburg 2003, S. 66-90, hier S. 70 ff.

⁸ Fischer, Wiedergänger, S. 67.

⁹ Vgl. Lecouteux, Geschichte der Gespenster, und Christa A. Tuczay, '...swem er den töt getuot, dem sūgents ūz daz warme bluot'. Wiedergänger, Blutsauger und Dracula in deutschen Texten des Mittelalters. In: Julia Bertschik, Christa Agnes Tuczay (Hgg.), Poetische Wieder-

treten in christlich fundierten Exempla, Miracula, Legenden und Visionen auf, häufig um den Leser zu tugendhaftem Leben zu ermutigen und vor frevlerischem Tun zu warnen.¹⁰ Mittelalterliche Texte sind oft vom Typus des Nachzehrers bevölkert, der seinen Verwandten oder seiner Geliebten erscheint, um sie mit sich in den Tod zu ziehen. Er führt bei den Besuchten eine unerklärliche Schwächung der Lebenskraft herbei, selbst wenn es nicht zum körperlichen Kontakt kommt.¹¹ Der Nachzehrer muss dafür nicht einmal sein Grab verlassen. Vielmehr zieht er durch Zupfen an seinen Gliedmaßen oder seinen Kleidern die Menschen, die mit ihm geistig verbunden sind, mit sich in den Tod.¹² In der Neuzeit konkretisiert sich dieser vielgestaltige Typus des Mittelalters im blut saugenden Vampir.

Nicht zufällig hebt in der neueren deutschen Literatur gerade im 18. Jahrhundert zum ersten Mal das Interesse am Wiedergängerthema an. Der Wiedergänger ist das Schreckgespenst einer auf Erklärbarkeit und Progression zielenden Aufklärung. Dass ein Toter auf wissenschaftlich unerklärliche Weise ‚aufersteht‘, den positiven Fortschritt der menschlichen Entwicklung konterkariert und das lineare Vorankommen der Geschichte in einen zyklischen Prozess der Wiederkehr überführt, muss Vertreter der Aufklärung provozieren. Der erste dokumentierte Fall von Vampirismus, wie er 1725 in einem serbischen Dorf vermutet wird, führt in der deutschsprachigen Literatur daher zu erheblichem Interesse, ja löst gar eine „Massenhysterie“ aus.¹³ Der Vampir erscheint in Serbien und anderen Regionen des Habsburgerreichs, wo generell im 18. Jahrhundert ein Aufschwung des Vampirglaubens zu beobachten ist,¹⁴ zu einer Zeit des massiven Umbruchs. Davon zeugen die kulturellen, religiösen und politischen Konflikte zwischen den südslawischen Serben und der österreichischen Besatzungsmacht. Das Wiedergängermotiv korreliert folglich schon zu seiner neuzeitlichen Entstehung mit kulturellen Transformationsprozessen. Der Zusammenhang von Wiedergängertum und Wandlungssyndrom intensiviert sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts; immer mehr Wiedergängertexte entstehen. Man denke nur an Bürgers *Lenore* (1773), Goethes *Die Braut von Korinth* (1797), Schillers *Geister-*

gänger. Deutschsprachige Vampirismus-Diskurse vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Tübingen 2005, S. 61-82.

¹⁰ Vgl. Tuczay, Wiedergänger, Blutsauger und Dracula, S. 63.

¹¹ Ebd. S. 73.

¹² Ebd.

¹³ Vgl. Clemens Ruthner, Untote Verzahnungen. Prolegomena zu einer Literaturgeschichte des Vampirismus. In: Julia Bertschik, Christa Agnes Tuczay (Hgg.), *Poetische Wiedergänger. Deutschsprachige Vampirismus-Diskurse vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Tübingen 2005, S. 11-41, hier S. 16 ff. und 19.

¹⁴ Vgl. Gábor Klaniczay, Historische Hintergründe: Der Aufstieg der Vampire im Habsburgerreich des 18. Jahrhunderts. In: Julia Bertschik, Christa Agnes Tuczay (Hgg.), *Poetische Wiedergänger. Deutschsprachige Vampirismus-Diskurse vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Tübingen 2005, S. 83-111. Vgl. auch weitere Aufsätze in diesem Band.

Episoden des *Fiesco* und *Geistersehers*.¹⁵ Den Höhepunkt erreicht das Wiedergängermotiv naturgemäß in der Literatur der Romantik,¹⁶ wovon E.T.A. Hoffmanns „Vampirismus-Novelle“ aus dem vierten Band der *Serapions-Brüder* Zeugnis ablegt. Es folgen weitere motivlich verwandte Texte wie Heines *Helena*.¹⁷ Im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, in der Entstehungszeit von Brechts *Trommeln in der Nacht*, hat das Wiedergängermotiv erneut Hochkonjunktur, was zumeist mit der Rezeption von Bram Stokers *Dracula*-Roman (1897) zusammenhängt. Weitere breitenwirksame Trivialbearbeitungen des Vampirthemas in Literatur und Film sowie die Faszination für die *Femme fatale* (und damit für deren Variation als weiblicher Vampir) um 1900 verstärken das Interesse am Wiedergänger. Für Brecht wird insbesondere die Schlusszene von *Frühlings Erwachen* wichtig, äußerte sich der junge Autor doch mehrfach zu seiner Wedekind-Verehrung.¹⁸ In dieser Szene kehrt der Verstorbene Moritz als Kopfloser zurück – seine Leiche wurde, eventuell aus Angst vor ihrem Wiedergang, enthauptet – und streitet sich mit dem verummten Herren, einer Allegorie für das Leben, um den gemeinsamen Freund Melchior. Ekart in *Baal* und Kragler in *Trommeln in der Nacht* erinnern als Wiedergänger und Todesboten an Wedekinds Moritz. Blickt man konkret in die Entstehungszeit der ersten Fassungen von *Trommeln in der Nacht*, so erschienen in jenen Jahren mehrere Vampir-Erzählungen: Karl Hans Strobls *Das Grabmal auf dem Père Lachaise* (1917), Leonhard Steins *Der Vampyr* (1918), Toni Schwabes *Der Vampir* (1920), Hanns Heinz Ewers *Vampir. Ein verwilderter Roman in Fetzen und Farben* (1921) etc.¹⁹

Wo treten in Brechts Werk Wiedergänger auf? Zwei Texte, die entstehungs- und publikationsgeschichtlich eng verbunden sind, fallen sofort ins Auge: *Trommeln in der Nacht* und – darin enthalten – die *Legende vom toten Soldaten*.

¹⁵ Vgl. Helmut Koopmann, Enthusiasten, Schwärmer, Geister und Dämonen – bei Schiller. In: Jürgen Daiber u. a. (Hgg.), *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft* 63 (2003): Dämonen, Geister, Wiedergänger. 16. Kongreß der Eichendorff-Gesellschaft 2002, S. 1-16.

¹⁶ Vgl. Christoph Daxelmüller, Konzepte des Magischen. Die Schwarze Romantik und das Übernatürliche. In: Jürgen Daiber u. a. (Hgg.), *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft* 63 (2003): Dämonen, Geister, Wiedergänger. 16. Kongreß der Eichendorff-Gesellschaft 2002, S. 35-47.

¹⁷ Dieter Borchmeyer, 'Wo keine Götter sind, walten Gespenster'. Heines und Wagners Geisterwelt. In: Jürgen Daiber u. a. (Hgg.), *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft* 63 (2003): Dämonen, Geister, Wiedergänger. 16. Kongreß der Eichendorff-Gesellschaft 2002, S. 99-113.

¹⁸ Vgl. Andrea Bartl, 'Der Mund möchte lachen, das Auge weinen.' Das Tragikomische im Werk Frank Wedekinds und des jungen Bertolt Brecht. In: *Das Brecht-Jahrbuch / The Brecht Yearbook* 31 (2006): Der junge Herr Brecht wird Schriftsteller / Young Mr. Brecht Becomes a Writer, hg. von The International Brecht Society, Redaktion des Bandes: Jürgen Hillesheim, Geschäftsführender Herausgeber: Stephen Brockmann, S. 219-238.

¹⁹ Vgl. Hans Richard Brittnacher, Phantasmen der Niederlage. Über weibliche Vampire und ihre männlichen Opfer um 1900. In: Julia Bertschik, Christa Agnes Tuczay (Hgg.), *Poetische Wiedergänger. Deutschsprachige Vampirismus-Diskurse vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Tübingen 2005, S. 163-183, hier S. 167.

Der Kriegsheimkehrer Kragler kommt in *Trommeln in der Nacht* als lebender Toter in eine Welt zurück, die in Zeiten spartakistischer Revolution zwischen Tod sowie Neugeburt steht und deren Bewohner ein extremisiertes Verhältnis zum Gegensatz von Leben und Tod pflegen. Der Tod ist allgegenwärtig in dieser Komödie Bertolt Brechts, in der auch die *Legende vom toten Soldaten* als Song des Destillateurs Glubb eingearbeitet ist. Beide Texte durchzieht nicht nur der Antagonismus von Tod und Leben, sondern – als dessen Konzentrat – das Motiv des Wiedergängers.

Kragler wird im Stück als „Gespenst“ (GBA 1, S. 191) oder „Leichnam“ (GBA 1, S. 177) bezeichnet.²⁰ Er gleicht einem „Leichnam“, der „verfault und vermodert“ ist, von „dem [...] nicht mehr ein Knochen beim andern“ ist (GBA 1, S. 178 f.; „Sie stinken ja schon!“ GBA 1, S. 199) und der dennoch „wiederkommt!“ (GBA 1, S. 177). Leitmotivisch wird Kragler mit Bildern der Verwesung und des Grabes verbunden: „Ich bin ein Leichnam, den könnt ihr haben!“ (GBA 1, S. 219, vgl. ebd. S. 177, 186 f., 216). Auch Botho Strauß lässt in seinem fiktiven Dialog über Brechts Frühwerk (*Ist das Chaos aufgebraucht?*) einen Sprecher fragen, ob Kragler bei einer Aufführung von *Trommeln in der Nacht* „Verwesungsgeruch verströmt habe“.²¹

Kraglers Benehmen ist, wie es sich für einen Wiedergänger ziemt, unheimlich. Er tritt nur nachts und stets bei Mond auf („Jeweils einige Sekunden vor dem Auftauchen Kraglers glühte der Mond rot auf“, GBA 1, S. 176). Dass das Drama „in einer Novembernacht von der Abend- bis zur Frühdämmerung“ (GBA 1, S. 176) spielt, ist den historischen Hintergründen des Spartakusaufstandes geschuldet, trifft aber die bevorzugte Tages- und Jahreszeit des Wiedergängers. Kragler kehrt in seine gewohnte Lebenswelt zurück: zu seiner Braut und seinen Schwiegereltern. Er sucht als Untoter sein ehemaliges Umfeld heim („Kenne mich immer noch leidlich gut aus hier“, GBA 1, S. 187) und löst eine für den Wiedergänger typische Reaktion aus: Angst (GBA 1, S. 187, 192). Sie speist sich nicht nur aus der kulturellen Abgrenzung der Lebenden von den Toten, sondern spiegelt die von Freud und Meuli konstatierte Affektambivalenz der Hinterbliebenen: Anna trauert lange um ihren verlorenen Geliebten. In diese Trauer mischt sich Genugtuung über Kraglers Tod, begeht sie doch einen – von Brecht als legitim gezeigten, da naturgegebenen – Verrat an Kragler, indem sie mit Murk ihre sexuelle Lust auslebt. Der implizite Tötungswunsch Kragler gegenüber, der Annas Trauer inhärent ist, wird verdrängt und auf den Verstorbenen projiziert, der gleichermaßen als Wunschbild und Angstvision aufersteht. Auch in *Trommeln in der Nacht* verändert der Kontakt mit dem Wiedergänger

²⁰ Vgl. Jürgen Hillesheim, „Ich muß immer dichten.“ Zur Ästhetik des jungen Brecht. Würzburg 2005, S. 205.

²¹ Botho Strauß, Brechts Frühwerke: Ist das Chaos aufgebraucht? Imaginäres Gespräch über Aufführungen von *Trommeln in der Nacht* und *Im Dickicht der Städte*. In: Botho Strauß, Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken. Frankfurt a. M. 1987, S. 144-149, hier S. 144.

den Alltag der Lebenden radikal. Weder Anna noch Murk können ihren Plänen weiter folgen, sobald Kragler zum ersten Mal aufgetreten ist. Wie ein Nachzehrer entzieht dieser allen Figuren Lebensenergie, selbst wenn er nur in ihrer Nähe ist: Kaum trifft er ein, sieht der lebensvolle Murk aus wie eine „Wasserleiche“ (GBA 1, S. 180), Frau Balicke hat einen Schwächeanfall (GBA 1, S. 186) und Anna wird „bleich wie Leinwand“, „wie gespieene Milch“ (GBA 1, S. 192, 201). Diese psychosomatischen Reaktionen lassen sich (durch Erschrecken der Figuren oder die Schwangerschaft Annas) zwar rational erklären, erhalten aber durch das dominante Metapherngeflecht des Dramas eine Aura des Irrationalen.

Mit welchen Bildbereichen wird Kragler verbunden? Es sind Bilder, die zum gängigen Repertoire des Wiedergängermotivs gehören: Grab und Tiergestalten. Kragler ist die „Mumie“ (GBA 1, S. 181), die einem „Lehmloch“ (GBA 1, S. 214) entstieg, der „Leichnam“, der „Würmer fressen“ möchte (GBA 1, S. 187). Zugleich wird er als „ein altes Tier“ (GBA 1, S. 193, 209), genauer: als der „Wolf mit dem Mond“ (GBA 1, S. 189 f.) bezeichnet, was die Assoziation des Werwolfs hervorruft. Gegenüber Anna und ihrem Verlobten stellt Kragler selbst mehrfach noch einen anderen Bezug her: „Ich fresse Gras. ... Ich bin aus dem Lehmloch gekrochen auf allen vieren. ... Ich Schwein!“ (GBA 1, S. 200, 228 f.) Möglicherweise ist hier eine Verbindung zur süddeutschen Sagenwelt zu ziehen, in der Wiedergängerfiguren in Schweinsgestalt verbreitet sind. Wie der eingangs erwähnte „Oberstaufener Guggl“ erscheint Kragler als Wiedergänger in metaphorischer Schweinsgestalt seiner ehemaligen Braut und ihrem neuen Partner, um ihr vermeintliches Liebesglück aufgrund eigener Liebesenttäuschung zu stören.

Die Weigerung des Wiedergängers, sich von anderen beim Namen nennen zu lassen („Auguste: Wer bist du [...]? / Kragler böseartig grinsend: Niemand!“, GBA 1, S. 213, ebd. S. 214: „Andree hab ich geheißt.“), oder das Motiv des Steins, das den Wiedergänger an einen Ort binden soll (GBA 1, S. 218), finden sich in *Trommeln in der Nacht* und unterstreichen die problematische Identität des Wiedergängers. Selbst der Aberglaube, ein Toter kehre zurück, wenn er von den Hinterbliebenen zu stark beweint werde (GBA 1, S. 178, 228), wird von Brecht ironisch anzitiert.

Die Heimkehr Kraglers wird demnach sehr detailliert als Wiedergang des Untoten inszeniert. Die Erfahrung des Krieges ist dieser Figur gleichbedeutend mit Sterben, eine Erlösung im Sinne einer ganzheitlichen Identität wird ihm verwehrt. Ist die Schuldfrage, die durch das Motiv aufgeworfen wird, in den Wiedergänger-Sagen noch meist recht eindeutig zu beantworten (der Wiedergänger hat ein unverzeihliches Unrecht begangen oder wurde zum Opfer einer Untat), wird die Beantwortung der Schuldfrage für den modernen Menschen der Kriegszeit deutlich komplexer. Kragler ist selbst Kriegsverbrecher; er hat bestialisch getötet (GBA 1, S. 213 f.). Zugleich ist er Opfer; er wurde verraten und im übertragenen Sinne getötet (durch den Krieg und Kriegsgewinnler wie Murk). Eine rasche Erlösung durch Sühnung oder Bannung der Schuld steht außer Reichweite und eine eindimensionale Belehrung der Rezipienten entfällt.

Damit geht in zahlreichen Sagen und gleichermaßen in Brechts *Trommeln in der Nacht* eine ambivalente Bewertung des Wiedergängers einher: Er wirkt anziehend und abstoßend. Das Publikum sympathisiert mit ihm, zeigt sich von ihm z.B. aufgrund seiner unangenehmen Verwesung aber auch abgestoßen. Allein sprachgeschichtlich ist neben dem Grauen, das ein Wiedergänger auslöst, die Vorstellung des Untoten eng mit der Unvergänglichkeit Gottes verwandt. So weist das *Deutsche Wörterbuch* der Brüder Grimm in dem entsprechenden Eintrag mit einer Fülle von Belegen nach, dass sich das Adjektiv „untödlich“ ebenfalls auf die Unsterblichkeit Gottes, Christi und der Heiligen oder auf die Unvergänglichkeit z.B. der Kirche bezieht.²² Im Motiv des Wiedergängers spiegelt sich daher kontrapunktisch nicht nur die Angst vor der Heimsuchung des Todes, sondern auch die Sehnsucht nach dessen Überwindung in der Unsterblichkeit, ein gängiges utopisches Element vieler Kulturen. Ist die Vergänglichkeit seit der Antike (etwa in der griechischen Wortbedeutung des Göttlichen als des Unsterblichen) und der Bibel (vgl. 1. Tim. 6, 16) als wichtiges Unterscheidungsmerkmal von Gott und Mensch definiert, verbinden sich im Wiedergänger beide Sphären.²³ Dieses Motiv stellt implizit die Frage nach dem göttlichen Anteil des Menschen bzw. dem menschlichen Anteil des Göttlichen; es führt weiterhin zur anthropologischen Problemstellung der Kontinuität und Identität des Menschen ante et post mortem.²⁴

Die Antwort, die im Motiv des Wiedergängers gegeben wird, ist freilich eine radikale. Galt seit Platons *Phaidon*, und später, mit Thomas von Aquin und Calvin argumentiert, die Unsterblichkeit als Privileg der Seele vor dem Körper,²⁵ wendet das Wiedergängermotiv diese Hierarchisierung provokant um: Der unsterbliche Körper leidet gerade unter dem Verlust der Seele. Der Wiedergänger wird einmal mehr zum ambivalent bewerteten Wesen. Verflucht und gesegnet, befähigt ihn diese Doppelwertigkeit und die daraus resultierende Außenseiterstellung jedoch zu Besonderem. Brechts Kragler ist einerseits das groteske Monstrum, das ins „Jahrmarkspanoptikum“ (GBA 1, S. 179) gehört, erhält aber aus dieser Sonderstellung andererseits die Befähigung des Wissenden und moralisch Handelnden.

²² Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Elfter Band, III. Abteilung, bearbeitet von Karl Euling Leipzig 1936, Sp. 1945 ff.

²³ Sterblichkeit ist im Christentum freilich anders definiert, als es hier in gedanklicher Abstraktion erscheinen mag. Zusätzlich zur Überwindung des Todes ist sie Wesensmerkmal und Folge der göttlichen Erlösungshandlung. In dem Sinne ist „Fortleben nach dem Tode“ nicht gleichzusetzen mit „Unsterblichkeit“; Ulrich Berner, Matthias Heesch, Georg Scherer, *Unsterblichkeit*. In: Gerhard Müller u. a. (Hgg.), *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 34 Berlin, New York 2002, S. 381-397, hier S. 382.

²⁴ Livia Kohn, *Unsterblichkeit*. In: Hans Dieter Betz u. a. (Hgg.), *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, Bd. 8 Tübingen 2005, Sp. 795-801, hier: Sp. 800.

²⁵ Berner u. a., *Unsterblichkeit*, S. 388 ff.

Bemühen wir in diesem Zusammenhang noch einmal die Leitmotivik, mit der Kragler bedacht wird: Er ist „aus dem Lehmloch gekrochen auf allen vieren“ (GBA 1, S. 222, vgl. ebd. S. 214). Das Bild impliziert natürlich das Grab, in concreto die Schützengräben,²⁶ dennoch erinnert es auch an eine archaische Form des Neuanfangs. Kraglers metaphorischer Tod wird zur metaphorischen Geburt, schließlich hat Kragler nach seiner Rückkehr auch ein neues Bewusstsein erreicht. Dazu passt ein anderes Motiv, das mehrfach mit dem lebenden Leichnam Kragler verbunden wird, obwohl es sich eigentlich auszuschließen scheint: das Kind. Kragler ist „ein so kindlicher Mensch“ (GBA 1, S. 177): „wie er redet! Wie ein Kind!“ (GBA 1, S. 198). Der Tote, der seine Persönlichkeit verlor und nur noch als Untoter körperlich weiterlebt, wird zum neuen Menschen, der auf der Basis der Versehrtheit und des Ich-Verlustes seine Erkenntnis zu erweitern und sein moralisches Handeln zu entdecken lernt. Kragler durchschaut nun ansatzweise die Verhältnisse, in denen er früher verstrickt war. Brechts Stück erinnert hier an die spätexpressionistischen Bewusstwerdungsprozesse der Hauptfiguren in Döblins Werk, von Wang-Lung bis hin zu Franz Biberkopf in *Berlin Alexanderplatz*. Biberkopf und Kragler durchleben schmerzvolle Prozesse des Verletzt-, ja: Ermordet-Werdens, dringen dadurch aber zu einer neuen Bewusstseinsstufe im Sinne der Erkenntnis archaischer Wahrheiten vor. Wie Döblin später in dem Essay *Der Bau des epischen Werkes* (1929) theoretisch erläutern wird, durchstößt seine Prosa die äußere Wahrnehmungsschicht und zeigt archetypische Urbilder, die sich in der Entwicklung der Hauptfiguren spiegeln: Die letzten Passagen von *Berlin Alexanderplatz* deuten an, dass Franz Biberkopf sich gewandelt hat und eine metaphorische Neugeburt erlebt. Brechts Kragler trägt aufgrund seines neuen Bewusstseins (übrigens wie die Protagonisten Döblins) konsequenterweise Züge Christi (GBA 1, S. 213, 222). Sein Wiedergängertum nimmt in verfratzter Form die Mensch-Göttlichkeit Christi sowie eine spätexpressionistische Erlösungshoffnung und ein ganzheitliches Erkenntnisprogramm auf, das nicht nur einen bürgerlich-idealistischen Lernprozess des Geistes beinhaltet, sondern die archaische Widerstandswelt des Körpers aufruft.

Weitere transtextuelle Überschreibungen verstärken das Wiedergängermotiv des Stückes. Brechts Figur Glubb singt in *Trommeln in der Nacht* bekanntlich eine berühmte Wiedergänger-Ballade: die *Legende vom toten Soldaten*, die mehr ist als nur ein publikumswirksames Aperçu und in die sich ebenfalls andere Wiedergängerballaden palimpsestartig eingeschrieben haben: Bürgers *Lenore*, Goethes *Die Braut von Korinth* und Heines *Helena*. Auch das Drama selbst, *Trommeln in der Nacht*, ist mit der *Legende vom toten Soldaten* komplex verwoben. Kragler wird bis in einzelne Motive hinein mit dem Wiedergänger der *Legende* assoziiert:²⁷ Er wird wie der namenlose Soldat „von den Repräsentanten des wilhelminischen Staates in die Mitte genommen und zu neuerlichem Einsatz ge-

²⁶ Hillesheim, „Ich muß immer dichten“, S. 206.

²⁷ Vgl. ebd. S. 205.

führt“.²⁸ Wie Kragler zeigt der Soldat als Untoter die Eigenschaften, die er zu Lebzeiten hatte, in bizarrer Brechung – in Bezug auf die *Legende* sind das vor allem Gehorsam und Pflichterfüllung.²⁹ Dabei erhält der Prozess der Verwesung durchaus positive Implikationen. Erst als Untotem gelingt es Kragler, langsam mit seiner traumatischen Kriegserfahrung umgehen zu lernen. Der Soldat der *Legende* zeigt nur ein einziges Merkmal des Widerstandes: er verwest.³⁰ Damit stellt die *Legende* eine satirische Kontrafaktur zum Typus der Heldenballade dar,³¹ wird hier der Heldenzug doch zum grotesken Leichenzug.

Neben diesen literarhistorischen Impulsen wurden in der Brecht-Forschung inzwischen biografische Hintergründe für das Todes- und Wiedergängermotiv in *Trommeln in der Nacht* und der *Legende vom toten Soldaten* ausgeleuchtet: In der *Legende* greift Brecht Erfahrungen seines Augsburger Lazarettendienstes 1918³² sowie die Kriegserlebnisse seines Jugendfreundes Caspar Neher³³ auf. Neher wurde am 14. April 1917 verschüttet und später gerettet, was er und Brecht als Tod / Begräbnis und Wiedergeburt / Auferstehung stilisierten. In *Trommeln in der Nacht* findet sich ein Nachhall des Spartakus-Aufstandes auf den Straßen Augsburgs.³⁴ Hier wird außerdem erneut auf die Todesbedrohung Caspar Nehers im Ersten Weltkrieg und möglicherweise das Schicksal des Augsburger Kriegsversehrten Josef Kragler³⁵ angespielt. Das Wiedergänger-Motiv beider Texte weist folglich eine „Augsburger Schicht“³⁶ auf, erschöpft sich jedoch nicht in dieser. Die Faszination des Wiedergängers im Allgemeinen und in *Trommeln in der Nacht* im Besonderen erfordert vielmehr kulturtheoretische und anthropologische Erklärungsversuche.

²⁸ Ebd. S. 215.

²⁹ Klaus Schuhmann, Wider das wilhelminische Heldentum. [Legende vom toten Soldaten.]. In: Jan Knopf (Hg.), Interpretationen. Gedichte von Bertolt Brecht (Stuttgart 1995), S. 18–30, hier S. 25.

³⁰ Karl Riha, Notizen zur Legende vom toten Soldaten. Ein Paradigma der frühen Lyrik Brechts. In: Karl Riha, Kritik, Satire, Parodie. Gesammelte Aufsätze. Opladen 1992, S. 183–194, hier S. 189 f.

³¹ Riha, Notizen zur Legende, S. 183 ff. Vgl. auch Siegfried Mews, Trommeln in der Nacht. In: Jan Knopf (Hg.), Brecht Handbuch in fünf Bänden, Bd. 1, Stücke (Stuttgart, Weimar 2001), S. 86–99.

³² Riha, Notizen zur Legende, S. 193.

³³ Hillesheim, „Ich muß immer dichten“, S. 197 ff.; Jürgen Hillesheim, Bertolt Brechts Eschatologie des Absurden. Von der Legende vom toten Soldaten bis zur Maßnahme. In: Stephen Brockmann (Hg.), The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch 28 (2003): Friends, Colleagues, Collaborators / Freunde, Kollegen, Mitarbeiter, S. 111–132.

³⁴ Hanns Otto Münsterer, Brecht Anfang 1919. In: Wolfgang M. Schwiedrzik (Hg.), Brechts Trommeln in der Nacht. Frankfurt a. M. 1990, S. 217–220.

³⁵ Hillesheim, „Ich muß immer dichten“, S. 204 ff. und 210.

³⁶ Ebd. S. 219.

2) Grenzgänge. Der Untote im Spiegel kultureller Transformationsprozesse

Die individuellen wie kollektiven Identitätsentwürfe in jeder Kultur beruhen zu einem wichtigen Teil auf der Grenzziehung zwischen Tod und Leben; auf sie berufen sich etliche Schlüsseldiskurse einer Kultur. Beispielsweise für die Justiz und Medizin stellt der exakte Todeszeitpunkt eines Menschen ein entscheidendes Definitionsmerkmal dar. Fragen der Erbschaft hängen davon ebenso ab wie der Umgang mit dem Körper des Sterbenden, etwa in Bezug auf eine mögliche Organentnahme oder lebensverlängernde Maßnahmen. Selbst die integrativsten Begräbnisrituale sind auf die Scheidung von Lebenden und Toten bedacht. Individualpsychologisch und kollektivpsychologisch, anthropologisch und kulturell betrachtet, bildet die Demarkationslinie des Todes ein existenzielles Kriterium in der kulturellen Verfügbarkeit des Menschen. Der Wiedergänger jedoch oszilliert zwischen den Gegensätzen. Durch seinen Grenzgang wird die Grenzlinie verwischt und das Schwarz des Todes sowie das Weiß des Lebens verschwimmen in einer Grauzone. Der Tod wird zur Phase des Übergangs, zum Bereich des Dritten, in dem sich die Gegensätze berühren.³⁷

Zur Unterwanderung binärer Ordnungsmuster kommt hinzu, dass ein derart extraordinäres Schicksal, dem Tod preisgegeben zu werden und diesen im Wiedergang zu überwinden, den Untoten zwangsläufig zum Außenseiter macht. Der Wiedergänger steht an der Peripherie seiner früheren Gemeinschaft. Er repräsentiert die Bereiche, die im Zuge kultureller Identitätsbildung ausgegrenzt, an den Rand gedrängt werden: den Tod, den Körper, die Sexualität. Insbesondere Spezialformen des Wiedergängers wie der Vampir repräsentieren häufig das Triebhafte des Menschen, spiegelt doch der Vampirbiss unverhohlen eine erotische Vereinigung zweier zumeist verschiedengeschlechtlicher Wesen. Kragler beispielsweise wird mit dominanter Körperlichkeit beschrieben, deren Anwalt er gegenüber der kulturell motivierten Verdrängung wird. Kragler vertritt den Leib, der kreatürlich stirbt, aufersteht, stirbt, aufersteht – und die Institutionen heimsucht, die ihn zu entmachten suchen: die Instanzen der bürgerlichen Moral, Wirtschaft, Politik und Religion.

Der Wiedergänger negiert als Rand-Existenz das, was in den Selbstentwürfen einer Kultur zum Zentrum erklärt wird, mehr noch: mit ihm kehrt das Ausgegrenzte gewaltsam in den Kern einer Kultur zurück. Er verneint die binär organisierten Erkenntnis-, Unterscheidungs- und Bewertungskriterien einer Kultur. Das macht ihn für die Hinterbliebenen kaum fassbar. Als Grenzgänger repräsentiert der Wiedergänger eine „Leerstelle des Anderen“,³⁸ oder in den Worten Adolf Muschg, der mit *Das Licht und der Schlüssel* selbst einen Vampir-Roman schrieb: Der Wiedergänger fungiert „als blinde[r] Fleck unserer Wahr-

³⁷ Die spezifische Verbindung der Gegensätze spiegelt sich in Brechts *Trommeln in der Nacht* übrigens in der Gattung der Tragikomödie. Vgl. Bartl, *Der Mund möchte lachen*.

³⁸ Vgl. Ruthner, *Untote Verzahnungen*, S. 15.

nehmung“.³⁹ Auch hieraus ist die Panik der Heimgesuchten vor dem Untoten erklärbar.

Brecht zeigt uns in Figuren wie Murk oder dem Ehepaar Balicke in *Trommeln in der Nacht* exemplarische Vertreter der bürgerlichen Nachkriegsgesellschaft. Ihre Verhaltensmaximen, Bewertungscodes und Planungen werden perturbiert, als Kragler aus dem Totenreich zurückkehrt. In wirkmächtigen Bildern schildert Brecht, wie Kragler immer wieder Einlass begehrt. Ihn begleitet – zahlreiche Regieanweisungen und Figurenkommentare beschreiben das – der Wind, der die erstarrte Kleinbürgerwelt in zerstörerische Bewegung bringt. Mit Kraglers Erscheinen als irritierendem Störimpuls bricht die kulturelle Ordnung der deutschen Bürger Murk und Balicke zusammen. Kragler zersprengt die (morschen) Grundfeste ihrer Wohlanständigkeit: die gängigen Ehe- und Familienbilder sowie die materialistische Fundamentierung des Verhaltenscodex. Es ist kein Zufall, dass Kraglers Rückkehr mit der Hochphase des Spartakusaufstandes zusammenfällt, spielt doch das Stück in jenen Stunden, in denen das Scheitern des Aufruhrs keineswegs absehbar ist. Kraglers Erscheinen steht mit den Umwälzungen des Spartakusaufstandes in mystischer Wechselwirkung (GBA 1, S. 200, 223). Die spartakistische Revolution ist neben ihren politischen Implikationen ein Bild für einen gravierenden kulturellen Transformationsprozess. Eine verfestigte Sozialordnung ist im Ausnahmezustand fortschreitender Auflösung begriffen:⁴⁰ Mit Kraglers Wiedergang zerbricht das kulturelle Kleinstsystem von Annas Familie, im Großen zersprengt der Spartakusaufstand – wenigstens für Stunden – die Ordnungssysteme einer nach-wilhelminischen Kultur. Ein gravierendes Wandlungssyndrom setzt ein, das im Auftreten des Wiedergängers eingeleitet bzw. porträtiert wird. Generell provoziert und spiegelt das Wiedergängermotiv häufig, insbesondere in der Grenzverwischung zwischen Tod und Leben, kulturelle Transformationsprozesse.

³⁹ Adolf Muschg, *Der Vampir als Versucher der Literaturwissenschaft*. In: Wolfgang Groddeck, Ulrich Stadler (Hgg.), *Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität. Festschrift für Karl Pestalozzi zum 65. Geburtstag*. Berlin 1994. S. 437-442, hier S. 439.

⁴⁰ Insofern geht es weniger um den Januaraufstand der Spartakisten als politische Revolution als vielmehr um die Aktionsmuster, um stabilisierende Ordnungsstrukturen der bürgerlichen Gesellschaft in Zeiten der Bedrohung von außen; vgl. Jan Knopf, *Trommeln in der Nacht*. In: Walter Hinderer (Hg.), *Brechts Dramen. Neue Interpretationen*. Stuttgart 1984, S. 48-66, hier S. 55 f. Freilich darf dem Stück der politisch-sozialkritische Gehalt nicht abgesprochen werden. Die Frage, wie sich Kragler zur Revolution verhalte und welche Wertung der Figur im Text impliziert werde, beschäftigt vielmehr zu Recht seit langem die Brecht-Philologie; vgl. beispielsweise die Deutungen. In: Wolfgang M. Schwiedrzik (Hg.), *Brechts Trommeln in der Nacht*. Frankfurt a. M. 1990. Jüngst wurde eine interessante Neukzentuierung vorgenommen, indem der Text als Kritik einer protofaschistischen Kultur und Antikriegsstück gelesen wurde; vgl. Hedwig Fraunhofer, *The fascist Brecht? The rhetoric of alterity in Drums in the night*. In: *Brecht Yearbook* 22 (1997), S. 357-373.

3) Von Kreisen und Geraden. Der Wiedergänger und der Verlauf der Geschichte

Kehrt ein Toter ins Reich der Lebenden zurück und beeinträchtigt deren Existenz, stellt dieser Akt eine Provokation für alle Fortschrittsgläubigen und Rationalisten dar. Nicht zuletzt deswegen tangierte der Vampirglaube des 18. Jahrhunderts anthropologische Grundsätze der Aufklärung und löste öffentlich geführte Debatten um die Frage des Wiedergangs aus.⁴¹ Auch Brecht verbindet mit seiner Variation des Wiedergängermotivs anthropologische und geschichtsphilosophische Fragestellungen. Sein Frühwerk ist von zyklischen Strukturen bestimmt, die mit der Idee einer ewigen Wiederkehr verbunden sind. So thematisiert beispielsweise *Baal* den Kreislauf der Natur von Geburt zu Tod zu Geburt zu Tod... und reflektiert über zyklische Geschichtsabläufe.⁴² Sollte man Brechts dramatisches Frühwerk in seinen Aussagen thesenartig verkürzen, so käme die provokant formulierte Dominanz des Körpers vor der Seele ebenso zur Sprache wie das zyklische Naturbild, das die Natur als gleichgültigen diesseitigen Kreislauf von Leben und Tod sowie als überindividuelles Prinzip von Wiedergang und Unsterblichkeit – jenseits christlicher Gottesvorstellungen – ausweist. Der Mensch ist Teil dieses Zyklus, nicht die selbstbestimmte Krone der Schöpfung. Ausgangspunkt für die Betrachtung der Natur als ewige Abfolge von Werden und Vergehen ist bei Brecht die Urerfahrung des Todes, der in eine wiederkehrende Reihung von Toden eingebettet wird und das anthropologische Thema des Lebens als rituell wiederholte Folge von Toden impliziert.

Noch spät und mit mittlerweile verändertem, marxistisch geschultem Geschichtsbild interpretiert Brecht selbst seine frühen Stücke als Auseinandersetzung mit einer zyklischen Verbindung historischer Phasen: „Das Heute geht gespeist durch das Gestern in das Morgen“ (GBA 23, S. 245). In diesem Sinne tritt der Wiedergänger als Mahner des Gestern in ein Heute, das das Gestern verdrängen will. Kragler verhindert, dass die Vergangenheit unbewältigt abgetan und die Gegenwart von der Vergangenheit abgeschnitten wird. Er nötigt Murk und Balicke, in den zyklischen Ablauf der Geschichte zurückzutreten und erzwingt eine ‚Historisierung‘ ihrer Existenz, die organisch in eine Abfolge von Leben und Tod eingebettet ist. Das Wiedergängermotiv ist bei Brecht Wirkung und verändernde Variation des Naturthemas und zyklischen Geschichtsbildes im Frühwerk. Es wirft die Frage nach der linearen Progression oder aber zyklischen Wiederkehr von (individueller wie kollektiver) Geschichte auf.⁴³ Die Vorstellung

⁴¹ Vgl. Ruthner, *Untote Verzahnungen*, S. 16 ff.

⁴² Jutta Kolkenbrock-Netz, *Geschichte und Geschichten in Brechts Trommeln in der Nacht*. In: Hartmut Eggert u. a. (Hgg.), *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*. Stuttgart 1990, S. 172-181, hier S. 172.

⁴³ Weitere Motive wie das des Kreises oder Reigens führen sie in *Trommeln in der Nacht* weiter. Das Stück und auch die Legende vom toten Soldaten sind an Moritaten und Totentänze mit ihren zyklischen Strukturen angelehnt. Hillesheim, „Ich muß immer dichten“, S. 211; vgl. auch Kraglers *Sich-im-Kreis-Drehen* (GBA 1, S. 217).

einer sich periodisch wiederholenden Naturgeschichte ist mit der Idee von Geschichte als unendlichem narrativen Prozess, als beständigem Erzählen von Geschichten verbunden.

4) Kunst und Kultur – Wiedergänger?

In *Menschliches, Allzumenschliches* knüpft Friedrich Nietzsche Betrachtungen über die Kunst an das Motiv des Wiedergängers, wenn er schreibt:

Die Kunst versieht nebenbei die Aufgabe, zu konservieren, auch wohl erloschene, verblichene Vorstellungen ein wenig wieder aufzufärben; sie flicht, wenn sie diese Aufgabe löst, ein Band um verschiedene Zeitalter und macht deren Geister wiederkehren. Zwar ist es nur ein Scheinleben wie über Gräbern, welches hierdurch entsteht, oder wie die Wiederkehr geliebter Toten im Traume; aber wenigstens auf Augenblicke wird die alte Empfindung noch einmal rege und das Herz klopft nach einem sonst vergessenen Takte.⁴⁴

Brecht rezipierte, wie jüngst Jürgen Hillesheim nachweisen konnte, Nietzsche stärker als bisher angenommen, so stilisiert sich der junge Autor bewusst „in der Art Zarathustras“ und nimmt eine an Nietzsche orientierte Pose des Atheisten ein.⁴⁵ In der Nietzsche-Verehrung trifft sich Brecht erneut mit Frank Wedekind, der für das Wiedergängermotiv in *Trommeln in der Nacht*, wie erwähnt, zum wichtigen Impulsgeber wurde. Das Wiedergängermotiv entwickelt sich bei Wedekind und Brecht (insbesondere im Gefolge Nietzsches) „zur poetologischen Metapher“.⁴⁶ Schon der erste Einakter Brechts *Der Bettler oder Der tote Hund* (Herbst 1919) stellt darüber hinaus die Verbindung zur Geschichte her. In *Der Bettler oder Der tote Hund* erzählt der Besitzer des toten Hundes, ein Bettler, dem Kaiser Geschichten, „um [s]einen toten Hund zu vergessen“ (GBA 1, S. 276). Er setzt hinzu, alles, was der Mensch – insbesondere der Kaiser – für Geschichte halte, seien „Geschichten! [...] Es gibt keine Geschichte“ (GBA 1, S. 273)!

Auch *Trommeln in der Nacht*, wie *Der Bettler oder Der tote Hund* ebenso im Jahr 1919 maßgeblich konzipiert, bringt Geschichte (im geschichtsträchtigen Ereignis der Spartakus-Revolution), Geschichten-Erzählen (z.B. in den vielen narrativen Varianten um das Schicksal Kraglers) und das Wiedergängermotiv ge-

⁴⁴ Nietzsche, Friedrich, Werke in drei Bänden, hg. von Karl Schlechta, Bd. 1. München 1954, S. 546 (§ 147: Die Kunst als Totenbeschwörerin). Vgl. Ruthner, Untote Verzahnungen, S. 11.

⁴⁵ Hillesheim, „Ich muß immer dichten“, S. 195.

⁴⁶ Julia Bertschik, Christa A. Tuczay, Poetische Wiedergänger. Einleitung. In: Julia Bertschik, Christa Agnes Tuczay (Hgg.), Poetische Wiedergänger. Deutschsprachige Vampirismus-Diskurse vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Tübingen 2005, S. 7-10, hier S. 7.

danklich zusammen. Kolkenbrock-Netz stellt in einer luziden Analyse heraus, dass hier Geschichte als Produkt von Geschichten-Erzählen enttarnt wird.⁴⁷

Narration wird als geschichtsbildender Prozess wahrgenommen, Geschichte entsteht durch ritualisiertes Erzählen bzw. die ritualisierte Wiederkehr von Erzählungen. Jede dieser Erzählungen ist in eine Folge von Vorläufer- und Nachfolgererzählungen eingebettet, die das kulturelle Wissen speichern, variieren und in veränderter Form von Generation zu Generation weitergeben – oder es aber durch Verdrängung, Zensur und Unterbrechung der Weitergabe der Erinnerung entziehen und dem Vergessen preisgeben. Das Thema Erinnern vs. Vergessen (GBA 1, S. 227), Geschichte-Machen durch Geschichten-Erzählen vs. Verdrängen sind Schlüsselthemen von *Trommeln in der Nacht*. Erzählen (und damit: Geschichte) ist ein Akt der Erinnerung und des Vergessens in einer zyklischen Abfolge von Geburten und Toden. Beides gliedert sich dem ewigen Kreislauf der Natur an: „Geschichte wird als Naturgeschichte gelesen“.⁴⁸ Der poetologische und der geschichtsphilosophische Aspekt des Wiedergängermotivs verbinden sich in Brechts Frühwerk; das Wiedergängertema steht dabei zwischen „(literar)ästhetischer Autonomie und kultureller Funktion“.⁴⁹

Alles über das Wiedergängermotiv Gesagte zusammenfassend, ist jede Kultur massiv von Wiedergängertum geprägt. Das Bild der eigenen Geschichte gehört zu den Kernbereichen jeder kulturellen Identitätsbildung. Es wird, wie andere Elemente einer Kultur auch, narrativ, durch eine wiederkehrende Abfolge von Erzählungen, geprägt. Auf dem Umgang mit dem Tod bzw. den ritualisierten Praktiken zur Abgrenzung der Lebenden von den Toten basiert zudem das Ordnungsraster jeder Kultur. Die Marginalisierung des Todes im Zuge kultureller Identitätsbildung wird vom Wiedergänger konterkariert, der zudem die Wiederkehr weiterer verdrängter Phänomene (wie Irrationalismus, Sexualität etc.) ermöglicht. Martin Scharfe bezeichnet daher den Wiedergänger als „Erkennungszeichen aller Kultur“, mehr noch: Kultur ist im Grunde „Wi[e]dergängerwesen“.⁵⁰ Jeder Mensch als kulturell geprägtes Wesen steht, mit Herder argumentiert, in einer Kette der Weitergabe von Wissen von den Großeltern auf die Eltern, auf die Kinder, auf die Enkel... In diesen Narrationen kehren kulturelle Muster ritualisiert wieder.⁵¹ Der Tod unterbricht die fortwährende Weitergabe von kulturellem Wissen; der Wiedergänger überbrückt diese Kluft und erschließt unzugänglich gewordenen Wissen. Er stellt den Dialog mit dem Gestern zur konstruktiven Gestaltung des Morgens her.

⁴⁷ Brecht habe darüber hinaus Geschichte als Mediengeschichte, als Produkt von Schlagzeilen, Zeitungsberichten und Fotos, sichtbar gemacht. Kolkenbrock-Netz, *Geschichte und Geschichten*, S. 174 ff.

⁴⁸ Kolkenbrock-Netz, *Geschichte und Geschichten*, S. 174.

⁴⁹ Bertschik, Tuczay, *Einleitung*, S. 7.

⁵⁰ Scharfe, *Wiedergänger*, S. 83.

⁵¹ Ebd. S. 84.

Was somit dem Wiedergängermotiv, das häufig eminent poetologische Bedeutung trägt,⁵² zugeschrieben wurde, gilt in gleichem Maße und geradezu charakteristisch für die Kunst, beispielsweise die Literatur. Sie scheint demnach dem Wiedergänger wesensverwandt. In Texten der Gegenwart kehren jene der Vergangenheit mit ihren kulturellen Wissenselementen wieder:⁵³ untot, transformiert, mit erheblichen Verlusten und Deformationen, aber dennoch ihre alte Charakteristik zeigend und konstruktiv die Zukunft gestaltend. Ein in diesem Sinne treffendes, humoristisches Beispiel für die zyklischen Geschichtsabläufe und die ewige Wiederkehr von Toden im Akt des Erzählens stellt in *Trommeln in der Nacht* jenes absurde Kinderlied dar, das Kragler im 4. Akt singt:⁵⁴

Ein Hund ging in die Küche
Und stahl dem Koch ein Ei
Da nahm der Koch sein Hackbeil
Und schlug den Hund entzwei.

Da kamen die andern Hunde
Und gruben dem Hund das Grab
Und setzten ihm einen Grabstein
Der folgende Inschrift hat:
Ein Hund ging in die Küche...
(GBA 1, S. 236 f.)

⁵² Bertschik, Tucsay, Einleitung, S. 7.

⁵³ Vgl. Ruthner, Untote Verzahnungen, S. 11.

⁵⁴ In der ersten erhaltenen Fassung von 1922 wird es nur verkürzt anzitiert (GBA 1, S. 217 f.), in der späten Überarbeitung von 1953 (GBA 1, S. 236 f.) ist es in vollem Wortlaut enthalten. Vgl. auch Hans Mayer, Brecht, Beckett und ein Hund. In: Wolfgang M. Schwiedrzik (Hg.), Brechts *Trommeln in der Nacht*. Frankfurt a. M. 1990, S. 409-419, hier S. 410 f.