

*Mit herzlichem Dank an Bertolt-Brecht-Archiv Berlin
für die zur Verfügung gestellten Materialien*

Dr. Mykola Lipisivitskyi (Zhytomyr, Ukraine)

Das Totentanz-Motiv in Bertolt Brechts Werk in den 20er Jahren

To die would be an awfully big adventure.

James Matthew Barrie

Wohlbekannt ist, dass Bertolt Brecht den Ausblick auf den Dorotheenstädtischen Friedhof aus den Fenstern seines letzten Wohnhauses in Berlin in der Chausseestraße sehr mochte. Diese Geschichte, wie viele andere, umwebt die vielseitige und uneindeutige Gestalt von einem der weltberühmtesten deutschen Autoren des 20. Jahrhunderts, der längst zu einem Mythos geworden ist. Wie weit die klischee- und mythenreiche Wahrnehmung von Brecht schreiten kann, hat eine der letzten Filmarbeiten über Brechts letzte Lebensstage „Abschied. Der letzte Sommer“ mit dem prominenten Josef Bierbichler als Brecht gezeigt. In diesem Film, dessen Qualität sehr umstritten ist, kann man doch ein sehr interessantes und beliebtes Kunstmittel zur Betonung der Wichtigkeit und zugleich der Vergänglichkeit, der Nichtigkeit des menschlichen Lebens sehen. Die Vitalität des Dichters wird durch die Gegenüberstellung des ausschweifenden und freizügigen Lebens mit mehreren, auch viel jüngeren Frauenzimmern, was den Zuschauern wohl auf eine geradezu primitive Weise Nerven kitzeln sollte, und der nahen Todesstunde Brechts, welche nicht gezeigt, sondern nur erwartet und mit knappen Worten am Filmende mitgeteilt wird.

Auch in Brechts Werken wird der Tod selbst nur sehr selten explizit dargestellt, obwohl von ihm oft geredet wird. Die Undarstellbarkeit des Todes als einer transzendentalen Erscheinung hat seit jeher die Künstler im Zuge der dialektischen menschlichen Denkweise dazu bewogen, die immanenten äußeren

Merkmale des Lebens umso deutlicher darzustellen, um mit ihrem Verlust das Erscheinen des Todes spürbar zu schildern. Die visuelle Darstellung des Todes und der Toten hing seit der Antike mit den verbalen Schilderungen eng zusammen. Schon in den mittelalterlichen Darstellungen der Totentänze, des Triumphes des Todes oder der Legende von drei Lebenden und drei Toten wird der Tod als die unvermeidliche Perspektive des Lebens dargestellt: „O mensch, sich an mich, / Was du bist, das was ich“ [9: 36]. Im Notizbuch 25 von 1930 finden wir eine ähnlich anmutende Brechtsche dialektische Formulierung in einer nie veröffentlichten Keuner-Geschichte, wo Herr Keuner eine Frau fragt, ob sie ihren Mann kennt. In der Antwort spricht die Frau vom „dunklen Herrn“: „Wenn ich ihn „dunkler herr“ nenne, lacht er und sagt: was weg ist, ist dunkel, was aber da ist, ist hell“ [5: 226].

Die Rolle der Totentänze in der spätmittelalterlichen und humanistischen Kultur wird in zahlreichen Forschungen seit Ende des 19. Jahrhunderts erforscht. Es sei darauf hingewiesen, dass Bertolt Brecht in seiner eigenen Bibliothek einige Studien zu Totentanztradition hatte. Und nämlich:

Bossert, Helmuth Theodor: Ein altdeutscher Totentanz / von Helmuth Th. Bossert. - Berlin : Wasmuth, [1919]. - 4 S., 13 Taf.. - (Wasmuths Kunsthefte ; 2) EST: Der doten dantz mit figuren , 1919

Dollrieß, Josef: Totentanztexte seit dem 16. Jahrhundert, 1927

Fehse, Wilhelm: Der Ursprung der Totentänze, 1907

Kupka, Paul: Zur Genesis der Totentänze, 1907

Thiele, Herbert: Studien zur Geschichte der Totentänze, 1923

Brecht besaß auch Hans Holbeins The Dance of Death (1947) und Hans Henny Jahnns „Neuer Lübecker Totentanz“. Anfang 20er Jahren erschienen auch weitere Studien zu Totentänzen vor allem in München, von welchen zwei zu erwähnen sind: Wolfgang Stammers „Der Totentanz“ (München, 1922) und Ellen Breedes „Studien zu den lateinischen und deutschsprachlichen Totentanztexten des 13. bis 17. Jahrhunderts“, die erst 1931 in Halle (Saale) bei Niemeyer-Verlag publiziert wurden, aber schon 1924 in Greifswald als Dissertation entstanden.

Eine gute Übersicht über die vorhandenen Totentanz-Studien und deren Tendenzen bietet z. B. eine der letzten gründlichen Arbeiten von Susanne Warda „Memento mroi: Bild und Text in Totentänzen des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit“ von 2011 an. Immer neue Ergebnisse weist diese gewissermaßen neue Forschungsrichtung auf. Derzufolge hatte der Totentanz einen bis heute andauernden Einfluss auf die europäische und besonders auf die deutsche Kultur und Literatur. So behandelt Holger Eckhardt 1994 in seiner Dissertation „Totentanz im Narrenschiff“ die Rezeption ikonographischer Muster als Schlüssel zu Sebastian Brants Hauptwerk. Das Motiv der Gleichheit aller Vertreter der Standesgesellschaft im ausgehenden Mittelalter vor dem Tod wurde von Sebastian Brant aufgegriffen und für die Zwecke des emporsteigenden Humanismus Ende des 15. Jahrhunderts meisterhaft verwendet, indem der Gelehrte statt des Todes die allgemeingültige Narrheit der Menschen vorführte.

Der Totentanz wurde auch hier in Augsburg während der Reformation als satirisches Kampfmittel gegen die katholische Kirche eingesetzt. Der Augsburger Kaufmann, Bürgermeister und Frühhumanist Siegismund Gossembrot hat in seinen Sammelkodex das Totentanzgedicht eines unbekannten Dichters aufgenommen. Der Text fängt mit einer längeren Einleitung (10 Strophen) an, die von einem Prediger auf der Kanzel gesprochen wird. Die Welt erscheint als eine große Schule, wo der Tod als Tanzleiter entgegentritt, von zwei Pfeifern begleitet, die zu dem gemeinsamen Tanz aufspielen [9: 106-107]. Die regierenden geistlichen und weltlichen Stände wie Papst, Kaiser, Richte, Ritter, Fürst, Bischof, Pfarrer und Kardinal. Die Schüler in dieser Schule sind Untertanen. Jeder regierenden Person sind in den meisten Fällen vier Bürgersleute beigelegt. Solche Beschreibung finden wir in der 1924 von Ellen Breede in München verfassten Studie der Totentanztexte. In dem 1922 erschienenen Buch von Wolfgang Stämmeler wird vermutet, dass dieser Handschrift ein monumentaler Totentanz in Augsburg als Vorbild diene. In neueren Forschungen aber wurde eine besondere Stellung des Gossembrot-Totentanzes im Rahmen der humanistischen Schulkultur festgestellt. Die Entstehung des Totentanztextes ist auf die damals verbreitete humanistische

Texte über Artes Liberales bzw. Sieben Freie Künste zurückzuführen. In dem Sinne „ist die Gossembrot-Handschrift als ein weiteres Indiz für die prinzipielle Offenheit der Gattung „Totentanz“ zu werten, die hier eine Verbindung mit einem anderen Genre eingeht, wodurch es wieder zu einer ganz neuen Kombination von Bild und Text kommt“ [17, 225].

Der Begriff „Realismus“, der Bertolt Brecht sein ganzes Leben lang beschäftigte, erschien in der Kunst ja bekanntlich Mitte des 19. Jahrhunderts mit der Bilderausstellung des französischen Malers Gustav Courbet, wobei das monumentale Gemälde „Die Beisetzung in Ornans“ 1851 für viel Aufsehen sorgte und zum Inbegriff der neuen realistischen Kunst wurde. Auf dem Bild wurde große Prozession bei der Beisetzung in der Courbets Heimatstadt mit realen Menschen, Vertretern der kleinen Ornans Gesellschaft dargestellt. Die Erkenntnis der Sterblichkeit und die Unabwendbarkeit des Todes bilden seit jeher die Stützpunkte für die Darstellung der nicht verschönerten Realität des menschlichen Lebens. Für viele Künstler wurde der Tod zur höchsten Realität des Menschenlebens.

Das Thema der Darstellung und Funktionen des Todes im Brechts Werk findet seit einiger Zeit Berücksichtigung unter den Brechtforschern. 2007 wurde das 32. Brecht-Jahrbuch, mitherausgegeben von dem hier anwesenden Herrn Dr. Jürgen Hillesheim, dem Thema „Brecht an death“ gewidmet. Eine besondere Beachtung findet dieses Thema weitehin im 2008 erschienen 5. Band der Reihe „Der neue Brecht“ unter dem Titel „Ende, Grenze, Schluss? Brecht und der Tod“, ebenfalls mitherausgegeben von Herrn Dr. Jürgen Hillesheim. Auf die Rolle des Totentanz-Motivs in Brechts Werk geht dabei Herr Dr. Ulrich Scheinhammer-Schmid im Artikel „Schmeiß die Beine vom Arsch“: Bertolt Brecht und der Totentanz“ explizit ein. In diesem Artikel bietet uns der Autor eine Reihe von überzeugenden Argumenten an, dass Bertolt Brecht sich schon sehr früh mit dem mittelalterlichen Totentanz bekannt gemacht und dessen bestimmte Elemente in seine Werke aufgenommen haben dürfte. So wird im Artikel auf „mehrere Totentanz-Gedichte“ [15: 103] in schon frühesten Brechts Dichtungen verwiesen, wie z. B. auf das Gedicht „Die Geige des Todes“, die bereits im Tagebuch Nr. 10

des fünfzehnjährigen Augsburger Gymnasiasten Brecht vorkommt. Neben der Auseinandersetzung Brechts mit den Totentanz-Traditionen in „Baal“ betont Ulrich Scheinhammer-Schmid, dass „das Totentanzthema bei ihm um diese Zeit mit den neuen Sujets der Abenteuerwelten verbindet, die in den Jahren um und nach 1920 verstärkt seine literarischen Werke und seine autobiografischen Zeugnisse bestimmen“ [15: 105]. Sehr interessant ist die Interpretation der Aufführung von „Badener Lehrstück vom Einverständnis“ 1929, wo der Totentanz explizit auf die Bühne kommt. Auf der Leinwand wurde der Tanz des Todes von Valeska Gert gezeigt. Große Aufnahmen ihrer Gesichtszüge beim Sterben sorgten für ein Skandal. Interessant, dass Gerhart Hauptmann dieser Aufführung beiwohnte und im selben Jahr fertigte er sein Stück „Die Schwarze Maske“, wo das Totentanzmotiv eine wichtige Rolle spielt.

Zwischen diesem Einakter von Hauptmann und Brechts Werken in den 20er Jahren bestehen auch weitere Berührungspunkte auch auf Motivebene. Der mittelalterliche Totentanz wird oft in Verbindung mit der Verbreitung der Pest in Europa seit dem 15. Jahrhundert immer wieder gebracht, sodass die Pestepidemie auch zu den Gründen für die Popularität der Totentänze seit dem 14. Jahrhundert gerechnet wird. So z. B. in Luzern wollte man zuerst zu Anfang des 17. Jahrhunderts die Mühlenbrücke „zur Erheiterung der Vorbeispazierenden mit „lustigen Bildern“ ausschmücken“ [9: 92], wie Ellen Breede in ihrer Dissertation zu Totentanztexten berichtet. Aber „durch Pest und Seuchen ermahnt, wurde in den 30er Jahren beschlossen, auf die lustigen Bilder zu verzichten und ein Memento-mori, einen Totentanz, darstellen zu lassen“ [9: 92]. Brecht benutzt das Pest-Motiv in zahlreichen Stückenentwürfen, die auf eine Nähe zur Totentanztradition schließen wie „Der Kaufmann“ [4] von 1919 [4: 464-472, GBA 10/1: 161-162] und „Die Fleischbarke“ von 1920 oder explizit mit dem Totentanz verbunden sind wie „Der Salzburger Totentanz“ von 1947 bis 1951. Hier gibt es eine Parallele zum Werk von Gerhardt Hauptmann, der 1928-1929 an dem Einakter „Schwarze Maske“ arbeitet, wo die Pest und der Totentanz zu tragenden Handlungselementen werden. Genauso wie in Brechts Stückenentwurf „Fleischbarke“ geht es bei

Hauptmann um Sklavenhandel und die Rache des Schicksals, welche die Sklavenhändler unabwendbar in Form von Pest einholt.

Noch ein Totentanz-Motiv findet sich in Werken von beiden großen deutschen Dramatikern: das Ringen mit dem Tod. Aber auch früher, bereits 1918 notiert Brecht im Notizbuch 2 den Entwurf zum „Soldatengesang“ mit der Endstrophe, die auf diese Weise direkt auf Totentanz hinweist:

„Wir schuften wie Engel und tanzen wie Sünder

Wir machen den Weibern sehr dicke Kinder

Wir tun halt singen und Fäuste ballen –

Aber am Abend sind wir gefallen“ [4: 47].

Hier sehen wir tanzende Sünder, wie alle Menschen im mittelalterlichen Totentanz dargestellt werden, es gibt zynische Darstellung der Vitalität und des Ringens mit dem Tod, der jedoch oberhand gewinnt. Hier befindet sich Bertolt Brecht noch ganz im Zuge der konventionellen Totentanzinterpretation nahe Holzschnitten von Holbein. Ein wichtiges Merkmal des mittelalterlichen Totentanzes ist Ringen mit dem Tod. Die geballten Fäuste in diesem Brechts Gedicht deuten darauf hin.

Eine breitere Schilderung des Ringens mit dem Tod finden wir in der um 1923 entstandenen und 1924 veröffentlichten Erzählung „Der Tod des Cesare Malatesta“ [GBA 19: 183-187]. Die Arbeit an dem Entwurf für diese Novelle beginnt Brecht noch 1920, wie wir dem eben erschienenen 2. Band der Notizbücher von Bertolt Brecht entnehmen können. Im 8. Notizbuch hat Brecht einen Projektentwurf unter dem Titel Malerbuch, wo auf Jakob Burckardts Renaissance-Geschichte verwiesen wird. „Die Stelle aus Jakob Burckardt von dem burschen, der den Teufel bat ihn zu holen“. Weiter überlegt sich Brecht: „Wie leben wenn nun den Menschen nicht alle Dinge zum Besten dienen? Wen es Ausnahmen gibt oder wenn „man“ sich einen schrecklichen Spaß mit uns erlaubt?! Wo steht es, daß alles gerecht zugehen müsse oder ein Grenzmaß für den Schmerz angesetzt sei? Je weniger es Gott gibt, desto sinnloser kann alles sein und so verfahrenere. Wer sagt, daß über allen Instanzen eine Beschwerdeinstanz thront,

daran glauben wir doch nur weil es auf Erden keine gibt“ [4: 452]. Geradezu nach dem Aufbaumuster eines Totentanzes erfahren wir in der Erzählung zuerst, was für ein prächtiges Leben der Hauptheld geführt hat und wie er sich selbst rühmte. Sehr treffend wird hier dann das Motiv der Unvorhersehbarkeit der Todesstunde ausgedrückt. Einige Jahre nach dem schlechten Witz von Cesare Malatesta rächt sich sein guter Bekannter und Freund für die Beleidigung eines seiner Verwandten. Auch das Personal der Erzählung entspricht den konventionellen handelnden Personen in einem mittelalterlichen Totentanz. Es geht hier bei Cesare Malatesta um einen weltlichen Herrscher, der zugleich die Züge des Königs und vor allem des Ritters oder des Kriegers vereinigt. Der Tod wird im mittelalterlichen Totentanz oft auch als „Feind“ bezeichnet. Der Feind von Cesare Malatesta erscheint in der Gestalt des Kardinals, der in den Totentänzen, wie wir es bereits erwähnt haben, immer besonders scharf kritisiert wird. In der Handlung ist auch der Papst verwickelt, der Cesare „exkommuniziert“. Auch einfache Krieger und Diener sind dabei. Die Umlagerung der Stadt, hinter deren Mauern nur ein einziger Mensch, nämlich Cesare, ohne jegliche Hilfe gegen eine riesige Armee, deren Angriff jederzeit möglich und doch unvorhersehbar ist, zu kämpfen bereit ist, kann als eine Darstellung des vergeblichen Ringens des Menschen mit dem Tode interpretiert werden.

Eine volksnahe, bildhafte Sprache zeichnet die Texte der Totentänze aus, wie z. B. Frau Ellen Breede in seiner 1924 verfassten und 1931 publizierten Dissertation „Studien zu den lateinischen und deutschsprachlichen Totentanztexten des 13. bis 17. Jahrhunderts“ schreibt. Eine Reihe von treffenden Metaphern wandern von einem Text zum anderen. Einzelne Gegenstände und Kleidungsstücke agieren als bestimmte Kennzeichen für Vertreter der Standesgesellschaft. So z. B. weist Ellen Breede darauf hin, dass der Hut als Inbegriff der Macht des Kardinals [9: 71] und die Dreikrone als Inbegriff der Macht des Papstes in allen Totentänzen vorkommen. In der neueren Studie von Susanne Warda wird auch auf die Aufnahme dieser Zeile über den Kardinalshut aus dem oberdeutschen vierzeiligen Totentanz-Text aus dem 15. Jahrhundert, der

„gewissermaßen den „Basistext“ bildet, der fast allen Totentänzen aus dem oberdeutschen Raum zugrunde liegt [17: 199]. Ellen Breede weist darauf hin, dass im oberdeutschen vierzeiligen Totentanztext der Tod oft ironisch wird. „Etwas burschikos beinahe wird die Sprache bei dem Kardinal mit dem Ausruf: „Springet uf mit iurem roten huot, / Her Cardinal, der tanz is guot“ [9: 37]. In der Totentanz-Handschrift des Augsburger Humanisten Gossembrot Ende des 15. Jahrhunderts wird diese Zeile auf solche Weise übernommen: „O cardinal mit deynnem hut / Du weist wol was der alfrancz tut. / Ye dy vernufft lert dich das niht, / Du hast doch hie keyn zuversiht“ [9: 108]. 1544 erscheint ebenfalls in Augsburg der Totentanz-Text, der sonst auch verschiedenen Nachschnitten der Holbein'schen Totenbilder beigelegt wurde [9: 110]. Dieser Text unterscheidet sich aber wesentlich von den früheren Totentanztexten. Wie Ellen Breede schreibt, „eine Entlehnung aus anderen Texten ist nicht festzustellen, höchstens kommt gelegentlich in einzelnen Wendungen und Bildern eine Ähnlichkeit mit früheren Texten zum Ausdruck, so beim Kardinal: „Dich hilfft kain klaid, noch roter Hut“ [9: 115]. Auf Hollbeins Holzschnitten, die Brecht in seiner Bibliothek besaß und die ganz zerlesen aussehen, nimmt der Tod dem Papst und dem Kaiser die Krone und dem Kardinal den Hut ab. Der Hut wurde dem Kardinal von Tod weggenommen, was den Verlust jeglicher irdischen Macht bedeuten sollte.

In mehreren Werken von Bertolt Brecht in den 20er Jahren findet sich diese Metapher wieder. In den Notizbüchern befindet sich ein kleiner Entwurf, aus ein paar Zeilen bestehend, der um 1922 / 1923 entstand und wo es um einen Geitlichen mit dem Hut geht. „Als prälat der eine aktiengesellschaft mitgründet und bei wein und schnaps den hut in den nacken kriegt, sodaß diener nur so schaut. Aber die andern glauben jetzt an ihn“ [BBA 1086/013].

Besonders explizit kommt die Hut-Metapher in einem Soldatenlied, das 1924 / 1925 verfasst wurde und für das Stück „Mann ist Mann“ gedacht war.

„Ach Jimmi, kümme dich nicht um den Hut
Der Hut macht nicht den Mann
Der Soldat hat darum kein irdisches Gut

Damit er leichter sterben kann

Wie, was, warum

Schau nicht so dumm

Soldaten wohnen...

Ach Jimmi, kümme dich nicht um den Hut

Auf den Hut kommt's gar nicht an

Denn darum geht's dem Soldaten so gut

Weil er nicht seinen Hut nehmen kann

Wie, was, warum

Schau nicht so dumm

Soldaten wohnen...

[GBA 13, 295]

Im berühmten „Lied von der Unzulänglichkeit des menschlichen Strebens“ hören wir ebenfalls in der letzten Strophe Herrn Peachum vom Hut singen, den man einem Menschen weghauen soll, damit er vielleicht gut werde.

Der Mensch ist gar nicht gut

Drum hau ihm auf den Hut

Hast du ihm auf den Hut gehaut

So wird er vielleicht gut.

Auf den Holzschnitten von Holbein nimmt das Tod darstellende Gerippe die Hüte bzw. Kronen vom Papst, Kaiser, Kardinal, Prediger und besonders heftig dem Mönch ab und haut sogar auf den Kopf dem alten Weib und dem Kaufmann. Die Kopfbedeckung wirkt hier als eine Art Maske oder Larve. Auf solche Weise entlarvt der Tod die Mächtigen dieser Welt als Menschen mit vergänglichem Leib. Der Tod entzieht ihnen einen vermeintlich besonderen Status in der Gesellschaft, der sie über anderen Menschen stellt. Indem dem Menschen im Holbeinschen Totentanz der Neuzeit oder in Brechts Songs den Hut „weggehaut“ wird, befreit man ihn von Hochmut und Eingebildetheit.

Über den entscheidenden Einfluss gerade der Holbeinschen Holzschnitte, die zuerst in Lyon 1538 gedruckt erschienen, auf die weitere Totentanzdarstellung in der Neuzeit verweisen alle Forscher, die sich mit diesem Problem auseinandersetzen. So behauptet Susanne Warda: „der Großteil der nach Holbein entstandenen Totentänze zeigt sich zumindest bei einem Teil der verwendeten Motive von seinen Bildern abhängig oder doch zumindest inspiriert“ [17: 292]. Einen bestimmten Einfluss der Tradition der Darstellung des Totentanzes nach Holbeins Holzschnitten kann man auch bei Bertolt Brechts Kriegsfibel verzeichnen. Eine Reihe von Fotos anstelle von Bildern wurde von Brecht mit anklagenden, ermahnenden und belehrenden gereimten Texten versehen wie es verschiedene unbekannte Autoren mit den von Holbein stammenden Totentanzszenen machten.

Auf den Holzschnitten von Holbein sowie auf dem früher entstandenen Basler Totentanz tragen die Vertreter der oberen Gesellschaftsschichten eine entsprechende, sie auszeichnende Kopfbedeckung und nur die Vertreter der armen Schichten sind ohne Hut dargestellt. In den mittelalterlichen Totentänzen spricht der Tod milder und mit Mitleid zu den armen Leuten, die nichts besitzen, was ihnen der Tod entnehmen könnte. Herr Scheinhammer-Schmid behandelt die Totentanz-Elemente im „Badener Lehrstück vom Einverständnis“ von 1929 und untersteicht die Trefflichkeit des Kommentars dazu von Hans-Dieter Krabiel im Brecht-Handbuch: „Voraussetzung für die Überwindung des Todes ist Einverständnis mit dem Tod. Gefordert wird die einverständliche Aufgabe all dessen, was dem Menschen genommen werden kann: der Dinge, des Lebens, der Gedanken. Es ist die Aufgabe dessen, was den Menschen zur individuellen Person macht“ [Krabiel zitiert nach 15: 116]. Das Motiv der auf Armut beruhenden Gleichheit oder eher einer größeren Ungeschütztheit aller Soldaten und im weiteren Sinne auch anderer armen Menschen vor dem Tod klingt auch im „Mann-ist-Mann“-Song. So wie in der 4. Strophe

„Ach Tom, hast du auch deinen Koffer gepackt?

Denn ich hab auch meinen Koffer gepackt!

Wenn ich so ´n Hunh mit Koffer seh
Dann bin ich wieder gern beir Armee.
Tom hast du auch nichts zum Hineintun gehabt?
Denn ich habe auch nicht zum Hineintun gehabt!
Drauf kommt´s nicht an
Denn ein Mann ist ein Mann.“ [GBA 13, 304].

Vom Verzicht auf alles Hab und Gut angesichts Todes geht es auch in einem anderen Soldatenlied „Der tote Kolonialsoldat“, das auch für „Mann ist Mann“ 1925 geschrieben wurde.

„I
Die im Smoking sind gewaschen
Vor man sie in Erde steckt
Nichts ist in ihren Taschen
Wenn man sie bedeckt!

4
Stiefel, Halstuch und Messer
Das Gewehr gehört der Armee!
Damit erobert sie
Alles bis an die See!

6
Daß er die Blechmarke um den Hals hat
Wie gut das jetzt ist!
Daß er einen Namen hatte
Den man vergißt!“ [GBA 13, 310-311].

In der dritten Strophe des Gedichts kommt ein Begriff, das mit dem mittelalterlichen religiösen Totengedenkenkultus in Verbindung gebracht werden kann. Wenn es bei Brecht heißt „In die Abstinentenbücher / Schreibt man seine Schulden nicht“ [GBA 13, 311], so geht es nicht nur um die Totenbücher, die über gefallenen Soldaten geführt werden, wie es im Kommentar heißt, sondern auch

womöglich um die Totenbruderschaften, die der Gestorbenen gedenken und eng mit der Tradition des Totentanzes verbunden sind.

Im selben Gedicht finden wir noch eine deutliche Anspielung an den Totentanz, wo der Tod nur als Gebein erscheint und der auch oft im Mittelalter in Gebeinhäusern gemalt wurde wie in Paris 1425 auf der Kirchhofsmauer des Aux Innocents-Klosters. In der letzten Strophe heißt es:

„Sein Gesicht ist bedeckt, aber sein Bein!

Dort ist die Hose gerissen von höhrer Gewalt!

Darum liegt sein Bein nackt wie bei einem Schwein

Aber jeder weiß: ihm ist nicht mehr kalt“ [GBA 13, 311].

Viel später nach dem Zweiten Weltkrieg kommt Brecht noch einmal zu diesem Motiv der traditionell unangefochtenen Gleichheit aller Menschen vor dem Tod, um auf seine eigene Weise diese althergebrachte Vorstellung wie schon manche andere durch materialistisch-soziologische zynische Ansicht zu ruinieren. In den Bruchstücken des Fragment gebliebenen Stückes, das zuerst als „Der Tod von Basel“ und dann als „Salzburger Totentanz“ genannt wurde und zwischen 1947 und 1951 im Entstehen begriffen war, gibt es „Die Rede des Todes an den Kaiser“, wo nach Brechtscher Art die Textvorlage des Totentanzes im Zuge der Bearbeitung persifliert wird und die als untastbaren Grundmotive und Aufbauregeln des Totentanzes verletzt wurden. Nicht die Menschen beschweren sich vor dem allmächtigen und unvermeidbaren Tod und werden demnächst von diesem angeklagt, sondern der Tod selbst beklagt sich über sein schweres Schicksal vor dem Kaiser und benimmt sich wie ein Untertan des Kaisers.

„Tod: Kaiser, ich hatt ein schlechtes Jahr

Mein Geschäft ist nit mehr, was er wahr

Hab schon keine Lust mehr an meiner Arbeit

Fühl mich kränklich und gealtert vor der Zeit

Werd ich doch überall geprellt

Geschnitten, verfolgt und kaltgestellt.

Was soll, frag ich, aus mir werden:

Ich leid schon an solchen Atembeschwerden.
Treten auf bei betiminten Gerüchen und Geräuschen
Kann mir da länger nix vortäuschen.
Ist schon soweit, daß ich gleich einpack
Wenn ich zwei Taler klingeln hör in eim Hosensack
Oder Geldscheine riech und Kassenbücher
Da brauch ich gleich um den Kopf nasse Tücher
Denn nix vertreibt mich aus meinem Feld
So grausam wie dies verdammte Geld.
Als mich dereinst der Herr bestellt
Daß ich ein Wechsel bring in die Welt
Sollten sein vor mir alle Menschen gleich
Da war nit Red von Arm und Reich
Und daß mir einer, der mir gefällt
Vor Nas´ einen Beutel mit Talern hält
So daß ich nit mehr an ihn kann
Und wär er gleich ein alter Mann.
Was sollen die Leut von mir denken, ach
Wenn sie sehn, wie ich solche Unterschied mach
Und vor einem rechten Vieh
Mit Gut und Geld meinen Schwanz einzieh
Und hol ein paar Häuser weiter anstatt
Einen guten Menschen, der nix hat?
Als daß ich parteiisch mit Stiel und Stump
Und bin ein ganz korrupter Lump“ [GBA, 10/2: 968-969].

Der Kaiser übernimmt hier die Rolle des allmächtigen Todes, vor welchem einfache Leute gleich machtlos sind, als er den Tod zu trösten versucht:

„Gevatter Tod, beruhig dich
So schimpfen die Leut auch über mich.
Und unterscheiden nur zur Not

Noch den Kaiser und den Tod“ [GBA, 10/2: 968-969].

Solche Gleichsetzung des Todes, der alle Menschen zu einem Reigen auffordert und zum Sterben bringt, mit den realen weltlichen Machtinhabern war verbreitet in der Zeit der beiden Weltkriege. Wie verbreitet die Metapher des Totentanzes in Bezug auf Kriegserlebnisse nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges war, kann z. B. das Buch unter dem Titel „Totentanz Berlin“ von Helmut Altner zeigen, das 1947 erschienen ist, über persönliche Kriegserfahrung berichtet und mit dem entsprechenden Untertitel „Tagebuchblätter eines Achtzehnjährigen“ versehen ist.

Die Gestalt des Todes als Erzfeindes der Menschheit und des Lebens wurde insbesondere auf Hitler bezogen. Der Faschismus erscheint als eine schreckliche Macht vor welcher sich jeder, wie auch reich und verdient er sei, in Gefahr fühlen soll. In der 1937-1938 entstandenen antifaschistischen Brechts Szenenfolge „Furcht und Elend des Dritten Reiches“ erkennen wir deutlich die Struktur und Motive eines Totentanzes. Caspar Neher machte Bühnenbild für die Schweizerische Erstaufführung von „Furcht und Elend des III. Reiches“ am 6. Januar 1947 in Stadttheater Basel und machte eine Reihe von Zeichnungen zu „Furcht und Elend“ [BBA 2]. Auf einer der Zeichnungen ist im Zentrum ein Tod darstellende Gerippe mit einer Sense in der rechten Hand und einer Sanduhr in der linken Hand vor dem Hintergrund, der schräg in schwarze und weiße Hälfte geteilt ist, dargestellt. Unten unter den Füßen des Todes erstreckt sich ein Menschenzug. In der Weite flattert eine Seeräuber-Fahne mit dem Schädel und den gekreuzten Knochen. Auf dem Bild steht ein schwer leserlicher Titel „Das Mahnwort“ [BBA 002/04]. Unter den Szenen aus „Furcht und Elend“ gibt es Szene 21, die „Mahnwort“ heißt und solchen einleitenden Song hat.

„Sie holen die Jungen und gerben

Das Für-die-Reichen-Sterben

Wie das Einmaleins ihnen ein.

Das Sterben ist wohl auch schwerer.

Doch sie sehen die Fäuste der Lehrer

Und fürchten sich, furchtsam zu sein“ [Brecht, Werke Stücke I, 590].

Hier sehen wir, wie die Nazis unpersönlich, verallgemeinernd mit „sie“ bezeichnet und so den Toten-Gestalten im Totentanz gleichgesetzt werden, die verschiedene Vertreter der Gesellschaft in die Hülle führen. Es sei auch darauf hingewiesen, dass auch hier, wie später im Salzburger Totentanz der Tod als ein gehorsamer Diener der irdischen Machthaber, sogar der Lehrer im totalitären Hitler-Staat erscheinen.

Eine besondere Aufmerksamkeit verdient die Kritik zu „Furcht und Elend“ in der „Neuen Volkszeitung“ in New York vom 20. August 1938 mit dem Titel „Der Totentanz im 3. Reich“. Im Artikel steht: „Als imaginärer Chor, dunkel, drohend, aber auch sehnsüchtig und hoffnungsvoll dröhnt zwischen den einzelnen Stücken die Stimme des weltweisen Zeitendeuters: Deutschland, dein Tänzer ist der Tod!“ [BBA 79/14]. Weiter wird im Artikel die Anfangsballade „Die deutsche Heeresschau“ zitiert und dann kommt: „Der Totentanz beginnt. Da gibt es kein Leid, das die Gefangenen dieser ebenso primitiven wie banalen Tyrannia nicht zu dulden hätten: da fehlt kein Laster, keine Gesinnungslosigkeit, keine Heuchelei, keine Feigheit, keine Verlumpung des Charakters, keine Versteinung des Herzens“ [79/14].

Dieser Totentanz-Reigen von Brecht beginnt, wie folgt, aus einer Einleitung, die in den mittelalterlichen Totentänzen ein Prediger vor den Zuhörern hält, die vor dem Beginn des Zweiten Weltkrieges und leider nicht nur dann aktuell klang:

„Die deutsche Heeresschau

Als wir im fünften Jahre hörten, jener
Der von sich sagt, Gott habe ihn gesandt
Sei jetzt fertig zu seinem Krieg, geschmiedet
Sei Tank, Geschütz und Schlachtschiff, und es stünden
In seinen Hangars Flugzeuge von solcher Anzahl
Daß sie, erhebend sich auf seinen Wink
Den Himmel verdunkeln würden, da beschlossen wir
Uns umzusehen, was für ein Volk, bestehend aus was für Menschen

In welchem Zustand, mit was für Gedanken
Er unter seine Fahne, rufen wird. Wir hielten Heeresschau.

Dort kommen sie herunter:
Ein bleicher, kunterbunter
Haufe. Und hoch voran
Ein Kreuz auf blutroten Flaggen
Das hat einen großen Haken
Für den armen Mann.

Und die, die nicht marschieren
Kriechen auf allen vieren
In seinen großen Krieg.
Man hört nicht stöhnen noch Klagen
Man hört nicht Murren noch Fragen
Vor lauter Militärmusik.

Sie kommen mit Weibern und Kindern
Entronnen aus fünf Wintern
Sie sehen nicht fünfte mehr.
Sie schleppen die Kranken und Alten
Und lassen uns Heerschau halten
Über ein ganzes Heer“ [Brecht, Werke, Stücke I, 501].

Und gleichsam wie in einem Totentanzzug, gemalt auf einer alten Kirch- oder Klostermauer kommen verschiedene Vertreter der Gesellschaft im Dritten Reich. Eine ähnliche einleitende Rede, die in den Totentänzen ein Prediger zur Einschüchterung der sündhaften Menschen hält, finden wir auch früher 1928 in der weltberühmten „Dreigroschenoper“. Der erste Akt wird eröffnet mit dem „Morgenchoral des Peachum“.

„Wach auf, du verrotteter Christ!

Mach dich an dein sündiges Leben!
Zeig, was für ein Schurke du bist
Der Herr wird es dir dann schon geben.

Verkauf deinen Bruder, du Schuft!
Verschacher dein Ehweib, du Wicht!
Der Herrgott, für dich ist er Luft?

Er zeigt's dir beim Jüngsten Gericht“ [Brecht, Werke, Stücke I, 243].

In einem Gedicht, nun aus der zweiten Lektion „Exerzitien“ der ebenfalls in den 20er entstandenen Hauspostille, erscheint so ein „Schuft“ vor Gottes Gericht. In der „Vorbildlichen Bekehrung eines Brantweinhändlers“ träumt der betrunkene Hauptheld:

„Er ist im Himmel
Und er muss vor Gottes Thron
Und er trinkt Schnaps vor Angst und ist nun
Bis zum Halse voll davon“ [Brecht, Werke, Gedichte, 100].

Das Gedicht hat starke parodistische Züge und höhnt süße, erbauliche Geschichten von Bekehrung der Sünder dank der Einschüchterung durch Höllendarstellung und Todesangst, worauf auch sich die mittelalterlichen Totentänze bezogen und wofür sie auch vor allem gebraucht wurden. Brecht übertreibt auf sarkastische Weise das glückliche Ende solcher Geschichten, wenn er dem Brantweinhändler folgende Worte zuschreibt:

„Doch er sgt zu sich: nie wieder je bin
Ich ein Brantweinhändler, bleich und fett.
Sondern nur für Waisenkinder
Säufer, Greis und Dulderin
Gebe ich in Zukunft dieses
Segenlose Schmutzgeld hin“ [Brecht, Werke, Gedichte, 102].

Brecht hat es bekanntlich nie an der strengen Haltung an irgendwelchen Regeln, besonders an den Gattungsregeln gelegen. Die seinem Wesen nach offene Gattung

Totentanz erlebt in Brechts Werk verschiedene Metamorphosen bis auf die Gleichsetzung und Ersetzung der Todes Gestalt durch die Gestalt des Gottes. Noch vor 1920 hat Brecht ein frevels Philosophisches Tanzlied geschrieben, dass ein gutes Beispiel für die Willkür des jüngeren Autors anbietet. Während wir in der ersten Strophe vom Tod als von einem listigen Menschenfeind geradezu in der bildlichen Darstellungstradition von Holbeins Holzschnitten und Albrecht Dürers Illustrationen zum „Narrenschiff“ von Sebastian Brant hören:

„Wer nie sein Leben verachten darf
Der ist vom Tod betört
Wer nie sein Leben aufschnaufend wegwarf
Dem hat es auch nie gehört“ [Brecht, Werke, Gedichte, 19].

So erscheint in der letzten Strophe statt einer für Totentänze-Tradition ganz typischen Gestalt zum Tanz spielenden Todes die ganz ungewöhnliche Gestalt des über Gräbern pfeifenden Gottes:

„Wir tanzten nie mit mehr Grazie
Als über die Gräber noch:
Gott pfeift die schönste Melodie
Stets auf dem letzten Loch“ [Brecht, Werke, Gedichte, 20].

Neben der sehr bekannten „Legende vom toten Soldaten“ können wir auch etwas später in einem Gedicht oder eher einem Gedichtfragment, entstanden im Mai / Juni 1925 die Beschreibung eines diesmal geradezu monumentalen Totentanzgemäldes vermuten, obwohl zu diesem Gedicht keine Kommentare oder Bemerkungen von Brecht oder von Brecht-Forschern vorliegen. Im Kommentar zur Großen Berliner und Frankfurter Ausgabe von Brechts Werken steht nur eine Vermutung, dass dieses Gedicht ein Song-Entwurf und eine Vorstufe zu „Komm mit mir nach Georgia“ sein mag [GBA 13, 511]. Anfang Juni, zur Zeit der Entstehung des Gedichts, schreibt Bertolt Brecht an Helene Weigel: „Ich arbeite sehr angestrengt und lebe mit sehr wenig Geld“ [Brecht-Chronik, 185]. Die persönlichen schwierigen Lebenszustände, die manchmal an Entschäufung grenzten, dürften die Verfassung eines solchen Gedichts auch bewirkt zu haben.

„Schaut an die Gesichter an den Wänden

Und ihr seid im Bild

Ihr seid nicht erwünscht

Seht nicht zuviel

Seid höflich!

Sehet an das alte Gemäuer

Und sagt: es ist jung!

Trinkt euren Whisky warm!

Wenn ihr habt alles bekommen

Seht ihr: es ist zu wenig!“ [GBA 13, 301].

Um dieselbe Zeit hat Brecht auch ein wirkliches vado-mori-Gedicht geschrieben:

„Ach ich habe es satt

Meinen grindigen Leib zu bewahren vor Elend

Fleisch zu essen, um nicht zu sterben

Von Tag zu Tag

Es ist zu viel Mühe

Und zu wenig Gewinn

Am Abend nicht verreckt zu sein

Das genügt nicht“ [GBA 13, 309-310].

Noch in einem Kurzzeiler aus dieser Zeit Mitte der 20er haben wir eine prägende und treffende Verkörperung eines der Hauptmerkmale der Totentänze. Dem Lob des Lebens und der Lebensfreuden folgt unmittelbar der Hinweis auf die Nichtigkeit des menschlichen Daseins.

„Einen Whisky oder einen Gin

Daß Zeit bemerkt nicht werde

Verwandelnd Fleisch in Erde“ [GBA 13, 290].

Diese Gedichte entstanden 1924 / 1925 im Rahmen der Arbeit an der „Hauspostille“ und befinden sich auch im Umfeld der Arbeit an beiden so wichtigen Stücken wie „Mann ist Mann“ und „Mahagonny“. Das legt nahe, dass für diese Stücke die Totentanz-Motive eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt

haben müssen. Das Stück „Mann ist Mann“ gehört zu den wichtigsten Werken Brechts in den 20er Jahren und bildet einen gewissen Wendepunkt im Werdegang des Begründers des „Epischen Theaters“. 1924 und 1925 entstehen zahlreiche Szenen und Entwürfe für das Stück, das dann 1926 uraufgeführt wurde. „Es spricht für die Bedeutung, die Brecht dem Stück zumisst, daß er sämtliche bisherigen - im Stand höchst unterschiedlichen - Arbeitsergebnisse in einer solchen Mappe aufbewahrt wissen will“ [GBA 2, 407]. Im gründlichen Kommentar zu diesem Stück in der Großen Berliner und Frankfurter Ausgabe steht: „Erste Pläne für das Stück reichen bis zum Sommer 1918 zurück. Offenbar unter dem Eindruck des Kriegserlebnisses entwirft Brecht unter dem Stücktitel „Galgei“ die Grundidee von der Austauschbarkeit, ja Löschung einer menschlichen Individualität“ [GBA 2, 406-407]. Diese „Grundidee“ ist zugleich auch die Grundidee des mittelalterlichen Totentanzes. Die Idee der Gleichheit aller Menschen, die sterblich sind, vor dem Tod faszinierte zahlreiche Künstler auch im 20. Jahrhundert. Insbesondere während und nach dem Ersten Weltkrieg gab es viele Interpretationen des alle Menschen in seinen Bann ziehenden, unerbarmlichen Todes.

Nach einer der Theorien des Ursprungs der Totentänze wollten bereits im 14. Jahrhundert die listigen katalonischen Mönche im Kloster, wo zahlreiche Pilger auf dem Weg nach Santjago de Campostella übernachteten, durch die unter einfachen Pilgern beliebte Melodien ermahnende und belehrende, moralisierende religiösen und ganz tendenziösen Ideen unterbreiten. Bekannte, zum Tanz auffordernde Melodien wurden mit erbaulichen, engagierten Texten zwecks Abschreckung vor Sünden durch Höllendarstellung versehen.

Bertolt Brecht verhält sich ähnlich in Bezug auf geradezu Bearbeitungssucht, die schon sehr früh mit allerersten Schreibversuchen ansetzt und in den 20er Jahren abermals zum Vorschein kommt, wobei Brecht in die dem breiten Publikum gut bekannte z. B. Lieder- oder Balladenform seine vom Didaktismus durchzogenen marxistischen, gesellschaftskritischen Ideen kleidet. Die Scheinhelligkeit des Bürgertums gerät dabei vor allem unter Kritikhagel. Die

althergebrachten, primitiv wirkenden Gleichnisse mit der Darstellung der Bestrafung nach dem Tod greift der junge sowie der ältere Brecht gerne auf.

Erika Mann beschreibt Bertolt Brecht 1939 in „Escape to life“, dem zusammen mit ihrem Bruder Klaus verfassten Buch über das Leben der deutschen Intellektuellen im Exil, folgenderweise: „Aus dem exzentrischen enfant terrible, das auf Arthur Rimbaud und Francois Villon posierte – zwei Kollegen, bei denen er übrigens gelegentlich abschrieb, — wurde ein Dichter von einem geradezu fanatischen Ernst der Gesinnung, von einer dogmatischen Leidenschaft, die sich zuweilen als Zynismus maskiert, die aber in Wahrheit nichts weniger als zynische ist, sondern von einer fast religiösen Innigkeit. Dieser Dichter nahm die wissenschaftlich formulierte Heilsbotschaft des Marxismus so ernst, wie vielleicht nur ein Deutscher etwas ernst zu nehmen vermag.

Brecht stammt aus einer süddeutschen kleinbürgerlichen Familie. Sein schönes, hartes Gesicht gleicht gewissen Mienen, die mitellalterliche deutsche Künstler in Holz geschnitzt haben. Es ist das Antzlitz eines sehr eigensinnigen und sehr begabten Mönches. Und wirklich hat die seltsam trockene Überschwenglichkeit, mit der Brecht an die erlösende Theorie vom Historischen Materialismus glaubt, den Charakter einer asketischen Hingabe, einer eisig intellektuellen Verzückung“ [14: 78-79].

1. Altner, Helmut: Totentanz Berlin : Tagebuchblätter eines Achtzehnjährigen / Helmut Altner. - Offenbach am Main : Bollwerk-Verl., Drott, 1947. - 245 S.
2. Bossert, Helmuth Theodor: Ein altdeutscher Totentanz / von Helmuth Th. Bossert. - Berlin : Wasmuth, [1919]. - 4 S., 13 Taf.. - (Wasmuths Kunsthefte ; 2)
3. EST: Der doten dantz mit figuren , 1919
4. Brecht, Bertolt: Notizbücher 1 bis 3. 1918-1920. Bd. 1. / Hrsg. von Martin Kölbel und Peter Villwock. – Berlin: Suhrkamp, 2012. — 481 S.
5. Brecht, Bertolt: Notizbücher 4 bis 8. 1920. Bd. 2. / Hrsg. von Martin Kölbel und Peter Villwock. – Berlin: Suhrkamp, 2014. — 539 S.
6. Brecht, Bertolt: Notizbücher 24 und 25. 1927-1930. Bd. 7. / Hrsg. von Martin Kölbel und Peter Villwock. – Berlin: Suhrkamp, 2010. — 655 S.
7. Brecht, Bertolt: Werke : große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe / hrsg. von Werner Hecht - Berlin [u.a.] : Aufbau-Verl. [u.a.]; F. / M.: Suhrkamp.
8. Brecht, Bertolt: Über Realismus / Hrsg. von Werner Hecht. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971. – 179 S.
9. Breede, Ellen: Studien zu den lateinischen und deutschsprachlichen Totentanztexten des 13. bis 17. Jahrhunderts / von Ellen Breede. - Halle (Saale) : Niemeyer, 1931. - 179 S.
10. Brockmann, Stephen [Hrsg.] : Ende, Grenze, Schluss? : Brecht und der Tod. / hrsg. von Stephen Brockmann - Würzburg : Königshausen & Neumann, 2008. - 235 S. - (Der neue Brecht ; 5), 2008

11. Eckhardt, Holger: Totentanz im Narrenschiff: die Rezeption ikonographischer Muster als Schlüssel zu Sebastian Brants Hauptwerk / Holger Eckhardt. - F. / M. u.a. : Lang, 1995. - 508 S.
12. Hecht, Werner: Brecht-Chronik. - F. / M.: Suhrkamp, 1997. – 1315 S.
13. Hillesheim, Jürgen u.a. (Hg.): Brecht and death = Brecht und der Tod / Eds. for this vol. Jürgen Hillesheim ... Managing ed.: Stephen Brockmann. - Madison, WI : Univ. of Wisconsin Press, 2007. - XIII, 477 S.- (The Brecht yearbook ; 32), 2007
14. Mann, Erika: Escape to life : deutsche Kultur im Exil / Erika Mann u. Klaus Mann. - München : Edition Spangenberg, 1991. - 421 S.
15. Scheinhammer-Schmid U.: „Schmeiß die Beine vom Arsch“: Bertolt Brecht und der Totentanz“ / Ulrich Scheinhammer-Schmid // Brockmann, Stephen [Hrsg.] : Ende, Grenze, Schluss?: Brecht und der Tod. - Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008. – S. 98 – 120.
16. Stammler, Wolfgang: Der Totentanz : Entstehung und Deutung / von Wolfgang Stammler. - 1. - 3. Tsd.. - München : Hanser, 1948. - 94 S. (Eine Neuauflage der 1922 ebenfalls in München publizierten Studie)
17. Warda, Susanne: Memento mori: Bild und Text in Totentänzen des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit. - Köln [u.a.] : Böhlau, 2011. – 353 S.
18. Wunderlich, Uli, 1968-: Der Tanz in den Tod : Totentänze vom Mittelalter bis zur Gegenwart / Uli Wunderlich. - Freiburg i. Brsg. : Eulen-Verl., 2001. - 142 S.