Das Unterweltverhör. Metamediale Überlegungen in modernen Nekrodialogen von Bertolt Brecht und Walter Jens

Zoë Ghyselinck

ABSTRACT

From the end of the nineteenth century on, the spiritist desire to communicate with the dead has led artists to experiment with different technical media, such as photography, radio, and film. In this article, I aim to interpret the ways in which technical conditions of the media modify modern Necrodialogues. I will argue that the intertextual dialogue between Brecht's radioplay *Das Verhör des Lukullus* and Jens' text *B.in der Unterwelt* and their use of the ancient motif of the tribunal hearing generate a self–reflexive and critical discussion about concepts of mediality and receptivity.

> Wieviel würde wohl jemand darum geben, (. . .) um den zu befragen, der das große Heer gegen Troja geführt hat, oder den Odysseus, den Sisyphos und die unzähligen anderen Männer und Frauen, die man nennen könnte und mit denen sich dort zu unterhalten, zusammenzusein und sie zu befragen unendliche Glückseligkeit bedeuten würde? (Plat. Apol. 41b–c)[1]

Es ist das Verlangen, in die Unterwelt hinabzusteigen und mit den Toten zu sprechen, auf das sich der niederländische Autor Ilja Leonard Pfeijffer (geboren 1968) in seinem 2016 erschienenen Briefroman, *Brieven uit Genua*, bezieht, wenn er behauptet, in der Mitte jener "groβen" literarischen Geschichte gebe es eine *Mesohadie*:[2] Der Protagonist bzw. der Autor steige in eine (symbolisch–psychologische) Hölle hinab, um Vergangenes zu

überblicken, bzw. Tote zu befragen, Informationen und Wissen anzusammeln, um auf diese Art und Weise Gegenwart und Zukunft (neu) gestalten zu können.[3] Anhand der Befragung und des einfachen "Zusammenseins" mit den Toten gewinnt man, so Platon im obigen Zitat, "Glückseligkeit". Während Vergangenem eine Stimme verliehen wird, ergibt sich die Selbstfindung bzw. Selbstgestaltung als Ziel der Reise. Im Falle von Gesprächen zwischen Verstorbenen verwandelt sich die Befragung, sowie in antiken und später in christlichen religiösen Traditionen, manchmal in Verhöre, nach denen ein Verstorbener sich vor einem (symbolischen) Gericht verantworten muss, bevor ihm der Zugang gewährt wird.[4] Vorstellungen von Kommunikation mit den Toten sind nicht nur aus der antiken literarischen und religionspsychologischen Tradition der Totenbeschwörung und -befragung (*Nekyia* oder Nekromantie), die manchmal von einer Höllenfahrt (*Katábasis*)[5] eines Sterblichen in die Unterwelt umrahmt wird, bekannt, sondern auch aus der dito Gattung der Totengespräche zwischen Verstorbenen untereinander.[6] Die Gattung der Totengespräche zwischen Toten ist vor allem seit den antiken kritisch-satirischen Dialogen von Lukian von Samosata (circa 120–180 n. Chr.) berühmt geworden und erhielt ein kräftiges Nachleben im 17. und 18. Jahrhundert. Auch wenn literarische Traditionen der Gespräche zwischen Lebenden und Toten in *Katábasis*- und Totenbeschwörungsgeschichten (*Nekyia* oder *Nekromantie*) separat von der Lukianisch-satirischen Gattung des ‚Totengesprächs' betrachtet worden sind, schlage ich mit dem Begriff ‚Nekrodialog' vor, die beiden Traditionen nicht getrennt, sondern als komplex interagierende literarische Repräsentationen zu behandeln. So kennen im 20. Jahrhundert unterschiedliche Formen von dem, was ich als literarische Nekrodialoge[7] bezeichne, eine eindrucksvolle Wiederbelebung.[8]

Dennoch sind antike und aufklärerische Nekrodialoge weit von dem Bedürfnis entfernt, mit den Toten zu sprechen oder die Toten sprechen zu lassen, das sich im 20. Jahrhundert entwickelt: Erst ab dieser Zeit sind Nekrodialoge unterschiedlicher Art auf kulturgeschichtlicher und religionssoziologischer Ebene von einer "Jenseitsdämmerung" und einer akut gewordenen Krise der religiösen Sterbenslehre ("einer unwiderruflichen Verlusterfahrung") bestimmt.[9] Der Tod und die Kommunikation mit den Toten sind ab dem 20. Jahrhundert allerdings nicht verstummt, sondern haben sich verändert, weil ihnen die existenzielle Erfahrung der Irreversibilität des Todes eingeschrieben ist.[10] Hinzu kommt, dass die rasche Entwicklung der neuen Kommunikationstechnik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht nur das existentielle Bedürfnis, mit den Toten zu sprechen, das sich besonders, aber nicht ausschließlich nach den Weltkriegen ergibt, auslöst, sie scheint den Dialog, besonders in spirituellen und esoterischen Zirkeln, mithilfe neuer (technischen Übertragungs– und Speicher–)Medien zugleich zu ermöglichen: Der Tod und die Kommunikation mit den Toten werden "medial" reanimiert (z.B. in der Gespensterphotographie, im Radio, mit dem Stimmen der Toten elektroakustisch erzeugt und gespeichert werden und im Film).[11]

Vor diesem Hintergrund, zielt mein Beitrag darauf ab, zu betrachten, inwieweit medienspezifische und –technische Voraussetzungen Inhalte moderner Nekrodialoge generieren und modifizieren. Anhand einer (inter)textuellen und teilweise medialen Analyse der Nekrodialoge von den deutschen Autoren Bertolt Brecht (das Hörspiel *Das Verhör des Lukullus*) und Walter Jens (*B. in der Unterwelt*)[12] werde ich argumentieren, dass sich im religionshistorischen– und literarischen Motiv des die beiden Nekrodialoge konstituierenden Unterweltverhörs nicht nur ein besonderer Bezug von Nekrodialogen

zum neuen Medium Hörspiel erfassen lässt, sondern eine intertextuelle (vielstimmige) bzw. metamediale (und –poetologische) Selbstreflexion entspinnt, in der der Appell an den Rezipienten auf unterschiedliche Art und Weise aktiviert bzw. problematisiert wird.

Die episch–dramatische Inszenierung eines Unterweltverhörs: *B. in der Unterwelt*

Der deutsche Autor Walter Jens (1923–2013) verortet seine Selbstsuche und Selbstgestaltung in dem Reisebericht *Die Götter sind sterblich* (1959) und kommentiert sie wie folgt:[13] "Wer sich sucht, kehrt zurück. (. . .) (A)ltmodische Leute lieben nun einmal die Fahrt in die Tiefe der Zeit."[14] Über die offene Form seines Reiseberichts, formal eine Mischung von Essays, novellistischen Parabeln und Nekrodialogen, geht Jens in Dialog mit verschiedenen – vornehmlich antiken – Texten und Nekrodialogen (sowohl Totengesprächen, Totenbeschwörungsgespräche als *Katábaseis*), und entwirft diesbezüglich eine (intertextuelle) Vielstimmigkeit, die im kulturhistorischen Sinne eine literaturhistorische Reise bzw. ein Gespräch mit (T)oten (Texten) vorführt.[15] Fast am Ende des Reiseberichts verfasst Jens ein Nekrodialog in dialogischer Form, genannt *B. in der Unterwelt*,[16] in dem er ein Verhör[17] zwischen dem verstorbenen "Stückeschreiber" Bertolt Brecht (1898–1956) und fünf Richtern eines Unterwelttribunals inszeniert.[18] Während Jens' Faszination für den Dialog und das Dialogische auf seine Dissertation *Die Stichomythie in der frühen griechischen Tragödie* (1944) zurückgeht,[19] lässt sich der Dialog als Medium, wie ich erörtern werde, auch gattungshistorisch in die von Platon entwickelte philosophisch–didaktische literarische Dialogform einschreiben.[20]

Wie eine Fußnote klarmacht, handelt das Verhör von Brechts Auffassungen über das epische und dramatische Theater, die letztgenannter im Essay *Anmerkungen zur Oper*

'Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny' erörtert hat.[21] Sowohl der Titel als auch die Einführung präsentieren den Text, *B. in der Unterwelt*, weder explizit als einen Dialog noch als ein traditionelles Totengespräch im Sinne der Lukianischen Tradition. Ein (sich als allwissend verhaltender) Erzähler eröffnet und bettet den Text ein und verortet die Handlung (oder den Dialog) am Eingang der "kastalischen" Höhle (BU 135),[22] wo Brecht, der von diesem Punkt an "B." oder "Stückeschreiber" genannt wird, von einem Schatten "im griechischen Mantel" zum Verhör aufgerufen wird (BU 135). Einer Variation der antiken mythologischen Tradition gemäß muß sich der "Stückeschreiber" beim Eintritt in die Unterwelt vor einem Gericht für seine Auffassung des Dramas verantworten, bevor ihm eine Stelle im Hades zugeteilt wird. Anders als bei den drei traditionellen, antiken Richter, Minos, Rhadamanthos und Aiakos,[23] ergibt sich ein Tribunal von fünf maskierten Richtern. Der einmalige Verweis auf Masken in diesem Dialog ist gerade dadurch von Bedeutung, dass es nicht nur an das antike Theater erinnert bzw. den performativen und oralen Charakter des Dialogs inszeniert. Eine Faszination für die Maske findet sich auch im okkulten–spiritistischen Denken des frühen 20. Jahrhunderts wieder. Die Maske wurde bereits in der antiken Welt als Indiz der Rätselhaftigkeit des Menschen gedeutet. Aus magisch–idealistischer Sicht wäre die Lösung eines Rätsels die "Rettung des Ichs". Dennoch ist auch die Gleichsetzung der Maske mit dem Ich auf etymologischer Ebene (vgl. die *persona* im Theater) berechtigt. Das Subjekt sei in dieser Hinsicht dann so mit seiner Maske identisch, "daß in der Demaskierung seine Zerstörung droht."[24] Bei Jens oszilliert die Funktion der Maske zwischen Typisierung der toten Richter (als Künstler, Bauer, usw., . . .) einerseits und Verlust und Egalisierung der subjektiven Identität, weil sie nur noch auf ihre berufliche

Tätigkeit zurückzuführen ist, andererseits. Überdies bereitet die Maskierung der Richter auch die Begegnung mit dem Fremden in der Unterwelt vor:[25] Am Ende des Verhörs tritt ein unbekannter Schatten im griechischen Mantel nach vorne, der als Dantische Vergiliusfigur die Führung in die Unterwelt weiterhin übernimmt.

Das dialogische Verhör fokussiert auf die Aristotelische, von Brecht (und jetzt in Jens' Text) neuinterpretierte, Dichotomie zwischen Dramatischem und Epischem bzw. zwischen *Mimesis* und *Diegesis*. In einem sokratisch–maieutischen Interview lässt B. sich über das antike Drama und seine eigene Dramenkonzeption und –Praxis belehren. Die Richter der Unterwelt erklären: "Wir wollen erfahren, was Du von uns gelernt hast." (BU 135) Dies setzt voraus, dass sie die 'Wahrheit' darüber schon wissen, und sie von B. selbst hören, sogar entfesseln möchten (erst am Ende werden sozusagen die Wahrheit und das Wissen 'geboren'). Nicht zufällig fängt der dritte Richter, der als Lehrer präsentiert wird, mit der Befragung an. Er erkundigt sich bei B. danach (obwohl er die Antwort bereits kennt), inwieweit das antike Publikum den Mythos im Voraus kannte (was offenbar eine Voraussetzung dafür ist, dass die Geschichte 'nur' erzählt wird bzw. als 'episch' gilt) und inwieweit folglich Spannung aufgebaut wurde. B. gesteht sofort, die Zuschauer des antiken Dramas wären nicht auf den Ausgang gespannt, da sie den Ablauf, der oft auch nochmal im Prolog erörtert wurde, schon kannten. Die Form des antiken Dramas war, so fährt B. fort, "episch" (BU 136). Episch ùnd aristotelisch zugleich, erwidert der Lehrer, der B.s eigene Lehre infolgedessen als "falsch" verurteilt (BU 136). Als sich der Stückeschreiber "lernbegierig" nennt, geht das Verhör weiter mit dem vierten Richter, einem Staatsmann. Dieser möchte von B. hören, was genau 'der Mythos' sei. Auf subtile Art und Weise erreicht der Staatsmann von B., dass B. zugibt, es geschah

eigentlich nichts im antiken Drama. Die Handlung wurde, so B., völlig erzählt: “Auf der Bühne herrschte dialektisches Spiel: Diskussion und Erklärung, die Analyse und das Argument.” (BU 137) Hier ergibt sich deutlich, wie sich der Text an die platonische Dialogtradition orientiert, das Verhör sogar auf ein sokratisch–maieutisches Gespräch reduziert. So wie es aus den antiken philosophisch–didaktischen Dialogen hervorgeht, wird es dem Rezipienten auch ermöglicht die Wissenserschließung genau nachzuvollziehen.[26]

Schließlich muss der Stückeschreiber gestehen, so lautet das Urteil des fünften Richters, eines Bauers, das antike Drama wäre “nur erzählend, voll von Argumenten, ohne Spannung.” (BU 137) B. lässt sich von dem fünften Richter weiter belehren, dass am Ende des Schauspiels die Erkenntnis stehe. B. gibt letztendlich zu, er habe den Griechen Unrecht getan und begreife, warum ihre Dramen die Jahrhunderte überlebt haben. An diesem Punkt erwidert erst der erste Richter, der nicht ohne Bedeutung als Künstler auftritt, dass auch der Stückeschreiber “ein Zeuge dafür” sei (BU 139), dass das antike Drama weiterlebe. Der Künstler zeigt B., dass sowohl das antike Drama als das seinige dialektisch war und zu einem Ganzen führte. Er nennt als Beispiel Sokrates. B. erwidert, er habe ihn nie gemocht, dennoch argumentiert der Künstler, während er Sokrates mit den Tragikern gleichzusetzen scheint, “(a)uch das Gastmahl ist ja ein Schauspiel: noch einmal stand die Erkenntnis am Ende.” (BU 140) Als “Schüler” der antiken Tragiker, so fährt der zweite Richter, ein Gärtner, fort, habe auch B. die gleichen “Tricks,” wie z.B. Euripides, benutzt (BU 140): er habe den Zuschauern gezeigt, dass sie aufmerksam sein müssen und sich nicht täuschen lassen dürfen. Der Stückeschreiber schlussfolgert daraus, dass die Zuschauer also die Richter gewesen sind. Der Gärtner

stimmt ihm zu ("Ja, (. . .) unser Schauspiel ist ein Tribunal," vgl. BU 141) und führt die Urform des Dramas auf ein Verhör zurück:

> (D)as Verhör (. . .) ein Richter, der Angeklagte, die Zeugen; Vers auf Vers und Satz auf Satz: einer fragt und einer gibt Antwort – bis zur Entscheidung (. . .) Der Prozess ist die höchste Form des Spiels. (. . .) 'Der Prozess ist gerecht', sagte der Bauer, 'der Schurke bekommt seine Strafe (. . .) und bekommt er sie nicht, weiß der Zuschauer gleich: das Gericht ist bestochen. Wir liebten das Recht, wir haßten das Unrecht, genau so wie Du.' (BU 141–142)

Das Ende des Dialogs dramatisiert seinen eigenen Inhalt auf selbstreflexive bzw. ringkompositorische Weise: Der dramatische Dialog verhört seine eigene Existenzform. Indem jedes Drama, auch das Brechtsche, offenbar im Grunde auf sokratische Verhörtechnike aufgebaut ist, scheint die Parallele zwischen antikes und modernes Drama selbstverständlich. Das in Jens' Text inszenierte Verhör kulminiert in dem Endurteil "Willkommen" und in der Erkenntnis, dass der Stückeschreiber seine Stelle "zur rechten Seite" des Dramatikers Euripides gefunden hat (BU 142). Dieses Urteil wird jedoch nicht von den Richtern ausgesprochen, sondern von dem einzigen Zuschauer bzw. Zuhörer des Verhörs: Euripides, dem Schatten in dem griechischen Mantel, der während des Verhörs immer hinter B. gestanden hat. Es ergibt sich, dass die Richter und der mysteriöse Schatten, wie Sokrates in den didaktisch–philosophischen platonischen Dialogen, Zuschauer der Selbstfindung des Dramatikers Brechts darstellen, dessen

selbstreflexive Reise durch die Unterwelt zu seinem Gipfelpunkt in der Identifizierung mit Euripides als grosser Dramatiker führt.[27]

Die Ähnlichkeiten mit der Danteschen Reise sind hier nicht zu übersehen. Euripides bleibt zurück, aber begleitet Brecht, wie Vergilius Dante durch die Hölle und das Purgatorio begleitet. Während der Reise erlebt Dante eine Annäherung an sein Vorbild, Vergilius, und schärft sein dichterisches Selbstbewusstsein. Auch die Symbolik der Finsternis (Unkenntnis) und des Lichts (Erkenntnis) in der *Divina Commedia* wiederholt sich in Jens' Nekrodialog: Am Anfang ist die Rede von einem Schatten, der B. "ins Dunkel der Höhle" führt. Am Ende aber erkennt der Stückeschreiber "im Lichte der Kerzen", dass der Schatten "das Gewand des Euripides trug." Anders als Dante erkennt B. seinen Weggefährter also nicht unmittelbar, und erst nach dem erhellenden Verhör. In Jens' Fassung präsentiert das Verhör Brechts Dramenpraxis offenbar als legitime Fortsetzung des antiken Dramas. Nicht nur die Dichotomie Episch–Dramatisch, sondern die kulturhistorische Kluft zwischen Antike und Moderne scheint damit einfach überbrückt zu werden. Das poetologische Urteil zielt auf eine Anpassung der Geschichte ab und zeigt die Relativität des Urteils. Es scheint, als ob das Verhör in *B. in der Unterwelt* die gängige Auffassung von der dramengeschichtlichen Entwicklung einfach korrigiert und das Gespräch zum dramenhistorischen Konstrukt abstrahiert. Christopher Meid zufolge trägt Jens Brecht auf diese Art und Weise in die "große abendländische Tradition" des Dramas ein.[28] Meid schlussfolgert, die Nivellierung beider Dramenkonzeptionen führe zu einer "entschiedene(n) Enthistorisierung" und zur Reduzierung des griechischen Dramas, "(so)dass von der Faszination der Antike nichts bleibt."[29] Dass Jens aber zugleich Brechts Dramenpraxis, genauer das von ihm

eingeführte Lehrstück, problematisiert, erscheint mir ebenso wichtig. Der Blick auf Brechts episches Theater als 'nichts mehr' als die notwendige und passive Fortsetzung des antiken Dramensystems, das Lehrstück als nichts anders als ein Sokratischer Dialog könnte ja schwerlich völlig als positive bzw. nuancierte Bewertung eingeschätzt werden.

Zur Erweiterung dieser Interpretation des Verhörs werde ich in diesem Beitrag den bisher nicht untersuchten Einfluss des Intertexts *Das Verhör des Lukullus*, das Brecht 1939 als Radiostück, später als Oper, konzipiert hat, erörtern. Weil Brecht den Dialog als antikes Medium auf ein modernes Medium, Radio, überträgt, verschärft er das gattungstheoretische Spannungsfeld zwischen Oralität und Schriftlichkeit, in dem der Dialog verortet ist, und das bei Jens nur indirekt auftaucht. In diesem Dialog versucht der römische Feldherr Lukullus (117–57 v. C.) das Totentribunal von der Größe seiner Taten zu überzeugen. Es ist auffällig, dass Jens in einer Fussnote am Anfang seines dialogischen Verhörs, wie gesagt, explizit auf Brechts Anmerkungen zur Oper Mahagonny verweist,[30] in denen der Letztere seine poetologischen Auffassungen zum Epischen und Dramatischen Theater herausarbeitet, mit keinem Wort aber über Brechts Nekrodialog *Das Verhör des Lukullus* spricht. Trotzdem ist Brechts Lukullustext unleugbar als Intertext anwesend. Der Bezug zwischen beiden Nekrodialogen erschließt sich in erster Linie auf formalem Weg über das Unterweltverhör und seine Darstellung der Richter, aber auch über eine selbstreflexive (bzw. metamediale) Aktivierung des Rezipienten.

Stimmen aus dem Radio: Der Nekrodialog *Das Verhör des Lukullus*

Brechts Nekrodialog *Das Verhör des Lukullus* hat eine komplexe Entstehungsgeschichte und wurde mehrmals o.Ä. überarbeitet. 1939 konzipierte er das Stück als Hörspiel im Exil auf Lidingö (Schweden), dessen Ursendung über den Schweizer Landessender Beromünster, Radio Bern am 12. Mai 1940 stattfand und dies allerdings ohne Musik.[31] Die Entscheidung für das Medium Rundfunk – und seine künstlerische Sonderform Hörspiel – hat offenbar auch praktische Gründe. Jan Knopf argumentiert, dass das Medium Radio als Transportmittel für Literatur fungierte und dem Autor also "allgemeine Verbreitung (. . .) gewährleistet habe."[32] Dennoch sollte man Brechts Entscheidung für das Hörspiel mit seinem visionären Blick auf die Entwicklung der Rundfunkgeschichte, den er 10 Jahre zuvor in dem Essay *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. Rede über die Funktion des Rundfunks* formuliert hat, in Verbindung bringen. Brecht habe hierin die Überzeugung ausgesprochen, im Medium Rundfunk lägen neue Chancen für das zeitgenössische Drama, für das sich das jeweilige Theater nicht mehr eignete: gegen die snobistische Alleinherrschaft des bürgerlichen Theaterpublikums entgegen entwerfe Brecht Theater für alle. Genau an diesem Punkt habe Rundfunk eine wichtige Bedeutung. Brecht ist der Meinung, es sei die Aufgabe der Kunst, sich mit dem Medium Rundfunk zu befassen, weil er nicht daran glaubt, dass das Medium sich umgekehrt mit Kunst befassen würde.[33] Deshalb will er den Rundfunk von einem Distributions– in einen Kommunikationsapparat verwandeln. Diese Umgestaltung würde den Dialog zwischen Sender und Empfänger, zwischen Rundfunk und Zuhörer ermöglichen und den Zuhörer auch aktiv beteiligen. Die Hauptaufgabe des Rundfunks bestehe nach Brecht vor allem darin, "daß das Publikum nicht nur belehrt *werden*, sondern auch belehren muß." Genau diese belehrende Haltung seines epischen Theaters

lässt sich mit der Funktion des Rundfunks verbinden.[34] Die Behauptung, die Entscheidung für das Medium und die Gattung Hörspiel bzw. Radiostück in *Das Verhör des Lukullus* sei nur "aus der Not des Exils" entstanden,[35] widerspricht nicht nur Brechts theoretischen Erörterungen, sondern auch seinen Auffassungen über den Waren–Charakter eines Mediums in dem Mahagonny–Aufsatz. Hierin erläutert Brecht, ein Medium bilde keinen neutralen Träger von Informationen: Medien speichern oder übertragen nicht nur den Inhalt, sondern konstituieren ihn erst.[36] Es geht hier also nicht an erster Stelle um die Speicher– und Repräsentationsfunktion eines Mediums, sondern um die Annahme, ein spezifisches Medium generiere Inhalte.

Mehr als eine textuelle Repräsentation, ist es dem Hörspiel erlaubt, mit anderen Zeichensystemen Inhalte zu generieren: Während dem Hörspiel ein (oft literarischer) Text zugrundeliegt, sind auch Stimmen, Geräusche, Musik und Stille konstituierende Zeichensysteme des Hörspiels.[37] Zugleich knüpft die strukturelle Bedeutung der Stimme in dem *Medientext* Hörspiel nicht nur an die kulturwissenschaftliche Thematisierung der Stimme in der Reflexion der polyphonen Intertextualität als Gespräch von (toten) Stimmen an,[38] sie ist auch dem Nekrodialog formal inhärent. Aus dieser Sicht, könnte man behaupten, das Hörspiel sei der moderne Erzeuger von Nekrodialogen: "Die Stimme im Hörspiel ermöglicht einen Dialog mit dem Abwesenden, ins Besondere mit den Toten."[39]

Brechts Radiostück fängt mit einem metamedialen Hinweis an, wenn ein "Ausrufer" "einer großen Volksmenge" zuspricht: "*Hört*,[40] der große Lukullus ist gestorben!"[41] Das gleichzeitige Kommentieren des Geschehens referiert auf eine reale Sendesituation durch das Massenmedium Rundfunk.[42] Der Ausrufer begleitet den

Trauerzug des gestorbenen Feldherren Lukullus bis an eine Mauer, die die Grenze von Diesseits und Jenseits markiert. Er verkündet, dass Lukullus in einem Katafalk von Soldaten getragen wird (VL 89: 10–11), während Sklaven "einen riesigen Fries, der (s)eine Taten darstellt und für (s)ein Grabmal bestimmt ist," "hinter ihm" schleppen (VL 89: 15–16). Ab diesem Ort übernimmt eine als fahl beschriebene Stimme, die von "jenseits der Mauer (kommt)" (VL 92: 32–33) und die "die Stimme des Türhüters des Schattenreiches" darzustellen scheint (VL 95: 4), offenbar die epische Erzählfunktion. Die fahle Stimme verweist also nicht nur auf die antike Figur des Kerberoshundes, sondern scheint auch eine Dantesche Begleiterfigur zu sein. Anders als Vergilius in der *Divina Commedia* tritt sie nicht oft in Dialog mit Lukullus bzw. mit dem Toten, sondern beschreibt einfach, was passiert, und verkündet epische Regieanweisungen.

In *Das Verhör des Lukullus* werden unterschiedliche Zeichensysteme des Hörspiels für die Erzeugung des Inhalts eingesetzt. Es ist auffallend, auf welche Art und Weise in der elektroakustischen Erzeugung des Hörspiels mit der Dichotomie leisen, unverständlichen und geschäftigen Gebrabbels der Masse einerseits und der klaren, lauten und der des Führers gleichenden Stimme von Lukullus andererseits experimentiert wird.[43] Auf dem ältesten Tonband, das ich konsultieren konnte (1949, Produktion des Bayerischer Rundfunks, mit der Musik von Bernhard Eichhorn), neun Jahre nach der Erstsendung,[44] eröffnet die drohende Musik eines Trauermarsches mit einem Männerchor, Trompeten und Pauken das Stück. Während diese Trauermusik in der Aufnahme des Rundfunks der DDR in Berlin (1966; Cotta's Hörbuhne) weggelassen wurde, inszenieren beide Fassungen am Anfang unleugbar eine kriegerische Situation. Feste marschierende Schritte einer, wie die Textgrundlage angibt, "großen Volksmenge"

(VL 89: 4) begleiten den Auftritt des Ausrufers. Der Lärm nimmt zu, bis zu dem Punkt, an dem der Ausrufer das Wort ergreift. Der Gesang der Soldaten, "die den Katafalk tragen" (VL 89: 21), erfolgt unisono. Erst am Ende des Abschnitts *Der Trauerzug* wiederholt sich der Marschschritt des Zugs und verliert sich zugleich (VL 91: 26–27). Die Darstellung vom Lukullus' Eintritt in die jenseitige Welt, der stöhnende Zug der Sklaven die den Fries mitschleppen (VL 89: 28), der Moment, an dem Lukullus einige Stimmen neuangekommener Schatten "hinter der Tür" belauscht (VL 105: 26) und der Abschnitt *Rom, noch ein Mal* (VL 109) werden von lyrischer Musik einer Geige**,** Harfe und von Windgeräuschen und –stößen suggeriert. Der Empfang der Sklaven wird von einem drohenden "ahaaaa" eines Männerchors dargestellt.

Lukullus' Eintritt ins Totenreich wird offenbar von einer alternativen *Katábasis* symbolisiert: Auf den ersten Blick sollte der tote Feldherr nicht in eine andere Welt hinabsteigen, sondern die Pforte der Mauer durchschreiten. Dennoch wird sich später im Stück ergeben, dass sich die Totenwelt irgendwo "unter" "jener Welt" befindet (VL 96: 24; 99: 16–17; 106: 13; 109: 16). Es ist bemerkenswert, dass die medientechnischen Zeichen der Sendung (und nicht des zugrundeliegenden Textes!) deutlich machen, dass die fahle Stimme in der diesseitigen Welt und an dem Grenzübergang (die Mauer und die Schwelle der Tür) wiederhallen, dies aber nicht mehr tun, wenn sie im Totenreich spricht bzw. gehört wird. Auch beim Eintritt ins Totenreich sowohl bei Lukullus als auch später bei den Sklaven hören die lyrische Musik und die Windgeräusche unmittelbar auf, was die Grenzmarkierung zwischen den beiden Welten abermals verschärft.

Wie das Jenseits topographisch aussieht, bleibt unerwähnt und entspricht also der (auch etymologischen) Unsichtbarkeit und Undarstellbarkeit der antiken

Unterweltsvorstellung. In dieser Hinsicht ist es erwähnenswert, dass der Zusammenhang von Hörsinn und Innerlichkeit in der Hörspielästhetik bereits in den 1930er Jahren betont wurde.[45] Während Medien, wie Drama, Film und Photopgraphie die optische Vorstellung des Rezipienten teilweise festlegen, erscheinen Literatur und Hörspiel die eigene Vorstellungskraft im Rezeptionsprozess zu aktivieren.[46] Dass sich die Katábasisvorstellung einschlägig mit dem Hörspiel verbinden lässt, könnte ein Beleg dafür sein, dass es dieses mythische Bild des Niedergangs nicht mehr in der späteren Opernfassung gibt.[47] Neben der topografisch vagen Situierung bzw. paradoxen Visualisierung[48] des Totenreiches bekommt die religiöse Vorstellung der Ober– und Unterwelt in Brechts Text eine kritisch–gesellschaftliche Dimension: Die Trennung bzw. die Mauer zwischen Diesseits und Jenseits markiert den sozialhistorischen Unterschied zwischen der realen bürgerlichen Gesellschaft im antiken Rom und einer idealen klassenlosen Gesellschaft. Es ergibt sich auch eine historisch transzendente Dimension zwischen den beiden Seiten, da das diesseitige Bild offenbar einen konstanten Einfluss auf das jenseitige Leben hat.

Als sich Lukullus im Totenreich beschwert über das Warten vor dem Gericht, bekommt er zuerst keine Antwort. Die Stimme einer alten Frau neben ihm erklärt, dass man nie weiß, wie lange ein Verhör dauert bzw. ob man "verurteilt wird / In den finsteren Hades einzugehen oder / In die Gefilde der Seligen" (VL 96: 13–15). Wie bei Jens, lenkt der Text die Aufmerksamkeit an dieser Stelle auf de antike mythologische Darstellung der Unterwelt, genauer auf das topographische Motiv, nach dem der Tartaros als Ort für Verbrecher von dem für die Gerechten reservierten Elysischen Gefilde abgeschieden ist.[49] Kurz darauf ruft gleich eine – an dem mythologischen Hunden Kerberos erinnernden –

“dreifaltige” Stimme seinen Namen: “Lakalles!” (VL 97: 9–10). Während Lukullus diese neue Stimme vergeblich von seinem richtigen Namen zu überzeugen versucht, wird er vor das “höchste(n) Gericht des Schattenreiches” (VL 97: 30) gebracht. In der Unterwelt verliert man offenbar seine diesseitige, weltliche Identität, seinen Ruhm bzw. Besitz, was auf einen Verlust von Wertehierarchien verweist. Ein Totenrichter–Vorsitzender und fünf Schöffen führen die Untersuchung und machen klar, dass Lukullus/Lakalles nur auf seinen “Nutzen” für den Mitmenschen geprüft werden soll. Es wird klar, dass es dem, der sich besonders für die Mitmenschen nützlich gemacht hat, erlaubt ist, in den Gefilden der Seligen weiterzuleben, während derjenige, der keinen Nutzen aufweisen kann, dem Vergessen anheim fallen wird. Ähnlich wie in Jens’ Text sind es ‘die kleinen Leute’, deren Identität von ihrem Beruf hergeleitet ist, die als Schöffen fungieren. Die Richter betonen den belehrenden Charakter des Verhörs.

Wenn der Totenrichter erklärt, er bräuche einen Fürsprecher, lässt Lukullus, sich von dem Namenswechsel inspiriert, “de(n) großen Alexander von Makedemon” rufen (VL 98: 21–22). Es ergibt sich aber, dass kein “Alexander von Makedemon” in den Gefilden der Seligen gefunden wird. Lukullus muss sich also letztendlich auf die Figuren, die auf dem von ihm mitgeschleppten Fries abgebildet werden, verlassen. Die steinernen Figuren, die mit verstummten Schatten und Stimmen, des Atems beraubt, korrespondieren, sollten paradoxerweise lebendig werden im Totenreich, und reden, um von dem Nutzen Lukullus’ und seiner Größe für die Menschheit zu berichten (VL 99: 4–6). In dieser Form bilden sie Medien seiner Verteidigung dem Unterwelttribunal gegenüber.

Es ergibt sich aber, dass die steinernen Figuren, die Lukullus als Fürsprecher aufruft, dennoch in der Lage sind, für sich selbst zu sprechen. Sie übermitteln keine von Lukullus gewünschten Inhalte, sondern konstituieren ihre eigene Geschichte aus eigener Sicht. Während des Verhörs sagt ja die Mehrheit der Figuren gegen ihn aus, da Lukullus ihren Ländern im Grunde Tod und Zerstörung gebracht habe. Das Verhör der Frieszeugen ist in dem Tonband von 1949 von einem bunten Arsenal an Stimmvarianten charakterisiert. Der Chor der laut seufzenden Friesgestalten singt unisono, begleitet von einer Harfe. Gegenüber dem mit fester Stimme sprechenden Schatten, der einst Kurtisane war, legt eine Königin still und zurückhaltend Zeugnis ab über den Sieg des Lukullus über sie (VL 102–103). Der Feldherr beruft sich aber explizit auf die Überzeugungs– und manipulative Kraft des Stimmgebrauch, die natürlich im historischen Rahmen der Nazionalsozialistischen Rhetorik nicht wegzudenken ist, wenn er mit einem überzeugenden Ton und in Crescendo einwendet: "Ja. Ich merke wohl, die Geschlagenen / Haben eine süße Stimme. Jedoch / Einst war sie rauher. (. . .)" (VL 103: 28–30). Es wird klar, dass Lukullus' Plädoyer bzw. seine Selbstgestaltung gerade von den Stimmen der Toten, die er als Zeugen seiner Leistungen aufzurufen versucht, untergraben wird. Ein Lukullus anklagendes Fischweib als Schöffin wirft ihm mit einer Raucherstimme, mit der sie eine gewisse Art von Authentizität erzeugt,[50] vor, er habe ihre Söhne geräubt. Mit einer dem Führer ähnelnden Stimme reagiert Lukullus zornig: "Ich lege Verwahrung ein / Wie sollen den Krieg beurteilen / Die ihn nicht verstehen" (VL 107: 32–34). Das Zeugnis des Fischweibs über ihren im Krieg verlorenen Sohn überzeugt aber die Schöffen. Sie sind der Meinung, die Mutter des Gefallenen verstehe den Krieg (VL 108: 33–34).

An den erörterten Stellen wird gezeigt, dass die oben genannte Überzeugung, Brechts Entscheidung für das Medium Rundfunk habe nur praktische Exilgründe, dem aktivierenden Potenzial, sicherlich unter Berücksichtigung der hier manifest gewordenen Zeit– und Kriegskritik,[51] die sich nicht nur im Text, sondern auch anhand der dem Hörspiel inhärenten Zeichensysteme ergibt, nicht gerecht wird, im Gegenteil. Anhand des Verhörs der steinernen Friesfiguren, die paradoxerweise in der Unterwelt 'zum Leben' erwacht sind, ergibt sich ein Plädoyer gegen den Krieg im Allgemeinen. Offenbar scheinen nur sein Koch und ein Bauer den Feldherren zu loben: Lukullus habe die Kochkunst gewürdigt und den Kirschbaum nach Rom gebracht. Die kleinsten Trophäen erweisen sich in der Nachwelt als die wichtigsten Zeugen, die Lukullus aufzuweisen hat.[52] Darauf zieht sich das Gericht "zur Beratung zurück" (VL 113: 13) und überlässt das Urteil dem Zuhörer.[53] In der frühesten Tonbandsendung (1949) zieht sich das Gericht unter musikalischer Begleitung von Fiedel, Gong und einem Kinderchor zurück. Die Musik mischt sich aber allmählich mit den drohenden Tönen der Anfangsmusik: Ein Männerchor und kriegerische Trompeten kommen hinzu, werden zu einer Kakophonie des Rausches gemixt und sterben langsam aus. Diese Klangerzeugung im Hörspiel scheint mir zu suggererieren, das Beispiel 'Lukullus' sei nur ein unbedeutender historischer Fall innerhalb der bunten Vielfalt des Lebens.

Das Unterweltsverhör als Nekrodialog: eine selbstreferentielle, metamediale Kritik

Ein besonderer Vergleichspunkt zwischen den beiden Texten bildet das Verhör. Sowohl bei Jens als auch bei Brecht stützen die Nekrodialoge auf der Idee, dass solche Gespräche über das System von Frage und Antwort teleologisch darauf angelegt sind, Wissen

heranzuziehen.[54] Während die Figur B. in Jens' Text das Verhör sehr folgsam über sich ergehen lässt, sträubt sich Lukullus viel mehr dagegen und scheint sich nicht, wie B., von der Geschichte belehren zu lassen. Dennoch ergibt sich der Eindruck, dass seine Einwände ungehört bzw. 'tote Stimme' bleiben. Jens' B. wird am Ende des Verhörs von dem der Prüfung zuhörenden Unbekannten "im griechischen Mantel" willkommen geheißen. Der Zugang des Stückeschreibers in die Unterwelt weist darauf hin, dass er die quasi sokratische Prüfung bestanden hat. In dem frühesten Lukullustext, dem Hörspieltext, aber wird das Endurteil über die herangezogenen Einblicke, auch wenn es sowohl den Totenrichter, Schöffen als auch den Zeugen deutlich erscheint, dem Zuhörer überlassen: "(E)r soll das poetische Verfahren auf die Wirklichkeit anwenden und ihr selbst das Urteil sprechen."[55] Das Bild sollte, wie deutlich wurde, für sich sprechen.

Die Selbstreferenzialität des Nekrodialogs als Selbstgespräch wird in diesen Unterweltverhören deutlich. Metareferentiell stellt das Unterweltverhör ja ebenso das Verhör bzw. die Infragestellung des Mediums oder der Form selbst dar. In Jens' Nekrodialog ergibt sich die paradoxe Form eines rein dialogischen Verhörs von Frage und Antwort als Eingeständnis, das antike und das Brechtsche Drama seien rein episch, also narrativ. Die Anwendung des Dialogs, der sich auf dem Schnittpunkt zwischen dem Dramatischen und dem Narrativen befindet, innerhalb eines übergreifenden narrativen Settings sollte das Medium des Dramas selbst als 'episch' (narrativ) entlarven und die ganze Aristotelische und Brechtsche Debatte zwischen *Mimesis* und *Diegesis* auf formaler und selbstreflexiver Ebene überdenken. In Brechts Nekrodialog gilt, dass die Anwendung des Bildes (Frieses), um das Abgebildete sprechen zu lassen bzw. die Anwendung des Mediums um dasjenige, was es vermittelt, sprechen zu lassen ein

metamedialer Verweis bildet, nach dem die Verwendung des Mediums Radio von der nationalsozialistischen Propaganda intendiert wird.[56] Auch anhand meiner medialen Analyse des Medientextes von Brecht habe ich zum ersten Mal zeigen können, dass der Zugriff auf das Medium Rundfunk bzw. den Medientext Hörspiel die Verwendung dessen für Propaganda und Verschleierung der Wirklichkeit anhand eines Verhörs zu kritisieren scheint: "(W)ie der Fries und seine Gestalten auch für sich selbst zu zeugen vermögen, so ist es auch möglich, die Propaganda so zu hören, daß sie sich gegen die wendet, die sie verbreiten."[57]

Die ironische Inszenierung eines (gerade von Brecht eingeführten) Lehrstücks anhand einer unkritischen, sogar passiven Belehrung von B. in Jens' Verhör problematisiert die interpretative Rolle des Rezipienten. Dass es ausgerechnet Euripides ist, der hier als Zuhörer des Verhörs bzw. als spätere Vergegenwärtigter des antiken Dramas auftritt, ist bemerkenswert, da gerade er als letzter der drei großen antiken Tragiker als Zeichen des Verfalls des antiken griechischen Dramas (u.a. durch den Einfluss der sokratischen Methode) gewertet wird. Wenn B. eine schöne Stelle neben Euripides bekommt, stellt das Verhör in *B. in der Unterwelt* implizit die Frage, ob die (sokratische) Form des Lehrstücks und die Episierungstechniken die erhoffte kritische Haltung des Rezipienten erzeugen können. Bei Brecht gilt das gesellschaftskritische Verhör im Nekrodialog nicht nur als Anklage des von den Nationalsozialisten geprägten Gebrauchs des Mediums Rundfunk, sondern es fordert zugleich die zuhörende Masse auf, den distribuierten Propaganda–Nachrichten gegenüber keine passive bzw. tote Stimme zu bleiben, sondern sich aktiv an der Kommunikation zu beteiligen, und scheinbar neutrale Aussagen bzw. Propaganda kritisch zu verarbeiten.

In den obigen Ausführungen habe ich gezeigt, dass die (Medien–)Texte von Walter Jens und Bertolt Brecht in dem Unterweltverhör bzw. Nekrodialog einen intertextuellen Boden finden, anhand dessen sie selbstreflexive und metamediale Überlegungen vorführen, und zugleich die Rolle des Rezipienten problematisieren. Die Unterweltverhöre stellen in beiden Fällen auch die metamediale Frage nach der Möglichkeit adäquater Überlieferung, bzw. die Frage, ob ein Medium den Inhalt desjenigen, was es vermitteln sollte, selbst zu gestalten imstande ist.

Ich möchte mich herzlich bei Dr. Carolin Benzing (Universität Gent) für die Korrekturarbeit und bei den Mitarbeitern der Deutschen Akademie der Künste für die Hilfe bei der Archivarbeit bedanken.

[1] Manuel Baumbach, "Totengespräch," in *Der Neue Pauly*, hrsg. von Hubert Cancik, Helmuth Schneider und Manfred Landfester, am 14. August 2020 zuletzt modifiziert. http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e15304740.

[2] Literatur– und kunstgeschichtliche Verwandlungsprozesse der Höllenfahrtthematik sind ausführlich beschrieben worden in Markwart Herzog, *Höllen–Fahrten. Geschichte und Aktualität eines Mythos* (Stuttgart: Kohlhammer, 2006).

[3] Von Bedeutung erscheint mir in dieser Hinsicht, dass die generative Kraft, die der Unterwelt bzw. dem Got Hades oder Pluto (etymologisch: Reichtum) zugeschrieben wird, im Bereich der Neugestaltung des Lebens eine dominante Rolle bekommt.

[4] Vgl. Esther Eidinow und Julia Kindt, *The Oxford Handbook of Ancient Greek Religion* (Oxford: Oxford University Press, 2015). Das Thema eines Unterweltverhörs ist auch in anderen religiösen Traditionen, z.B. in den ägyptischen und antiken

orientalischen Religionen, vorzufinden. Vgl. Alfred Wiedemann, *Religion of the Ancient Egyptians* (Mineola: Dover Publications, 2012).

[5] In der Griechisch–Römischen Antike gilt als *Katábasis* eine "spezielle Ausprägung der Jenseitsreise, die (myth.) Erzählung oder die (rituelle) Inszenierung einer Reise in die Unterwelt mit dem Ziel, entweder einen bestimmten Bewohner (einen Toten, eine Gottheit oder ein Ungeheuer) oder das von den Unterirdischen gehütete Zukunftswissen, oft auch einfach präzise Information über das Leben nach dem Tod zu erhalten." Fritz Graf, *Der Neue Pauly, s.v. "Katábasis,"* https://referenceworks.brillonline.com/entries/brill-s-new-pauly/katabasis-e610380?s.num=66&s.rows=100, am 14. August 2020 zuletzt modifiziert. Auch in der christlichen Tradition gibt es das Thema des Descensus Christi in die Unterwelt, bei dem Christus den Verstorbenen Erlösung bringt. Diese Tradition entbehrt der Zielsetzung eines Gesprächs mit den Toten und einer Erkenntnissuche.

[6] Bald wagt sich ein Sterblicher in die Welt der Schatten hinein, um Wissen von den Toten herbeizuholen, bald muss sich ein Verstorbener für seinen Lebenswandel vor einem Totengericht verantworten. Diese Tradition findet wichtige Vertreter in der heroïsch–epischen Tradition bei Homer (*Odyssee* XI, die sogenannte *Nekyia*) und Vergil (*Aeneis VI*), im religionshistorischen Mythos der Hadesfahrt Christi, in Lukians satirisch–philosofischen Dialogen und im Mittelalter bei Dante (*Divina Commedia*). In mystisch–esoterischen Strömungen gilt die *Katábasis* als transitorisches Initiationsritual. Vgl. dazu: Sara Iles Johnston, *Restless Dead: Encounters Between the Living and the Dead in Ancient Greece* (Berkeley: University of California Press, 1999); José Luis Calvo Martinez, "The Katábasis of the Hero," in *Héros et héroïnes dans les mythes et les cultes*

grecs, hrsg. von Vinciane Pirenne–Delforge und Emilio Suárez de la Torre (Liege: Presses universitaires de Liège, 2000), 67–78.

[7] Vgl. dazu: Zoë Ghyselinck und Elena Fabietti, *Necrodialogues and Media Communicating with the Dead in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, Media and Cultural Memory (Berlin: De Gruyter, 2022; im Druck).

[8] Während der *Katábasis* als literarisches Motiv im 20. Jahrhundert neulich Aufmerksamkeit gewidmet wurde (Vgl. Isabel Platthaus, *Höllenfahrten. Die epische Katábasis und die Unterwelten der Moderne* (München: Wilhelm Fink, 2004)), werden moderne Totengespräche in der Tradition von Lukian und Mischformen (bzw. Nekrodialoge) kaum in den Blick genommen.

[9] Hans Richard Brittnacher, "Totengespräche. Der Spiritismus im 19. und 20. Jahrhundert," in *Religion und Literatur. Konvergenzen und Divergenzen*, hrsg. von Richard Faber und Almut–Barbara Renger (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017), 277.

[10] Auffallend ist dabei, dass sich der Kult des Todes aus dem Bereich des Religiösen in kunstreligiöse Kreise bewegt. Brittnacher, "Totengespräche," 278.

[11] Robert Stockhammer, *Zaubertexte. Die Wiederkehr der Magie und die Literatur 1880–1945* (Berlin: Akademie, 2000), VIII–IX. Um 1900 ergibt sich auf der kulturgeschichtlichen und religionssoziologischen Ebene eine "Krise der Toten," ein Verlust allgemeinverbindlicher Rituale, in einer teilweise säkularisierten Welt, wonach sich das Interesse an dem Tod aus dem Bereich des Religiösen anderswo hin bewegt habe: in die Kunst und ins technisch Mediale, z.B. in der Gespensterphotographie. Es handelt sich um ein spirituelles Medienkonzept, das die Begegnung mit den Toten wieder

ermöglicht. Brittnacher, "Totengespräche," 279. Hiermit knüpft Brittnacher an eine religions– und medienwissenschaftliche Debatte an, die sich in den letzten Jahrenzehnten mit der unauflöslichen wechselseitigen Beziehung zwischen Medien, Technik und Wissenschaft einerseits und Magie, Zauber und okkultistisch–spiritistische Strömungen andererseits auseinandersetzt. Vgl. Stockhammer, *Zaubertexte*; Priska Pytlik, *Okkultismus und Moderne. Ein kulturhistorisches Phänomen und seine Bedeutung für die Literatur um 1900* (Paderborn: Schöningh, 2005). Nicht nur haben sich spiritistische und okkulte Praxen intensiv mit neuen Medien auseinandergesetzt, umgekehrt wurden neue Technologien und Medien auch ständig mit dem Übersinnlichen in Verbindung gebracht. Brittnacher, "Totengespräche," 283. Eine der Zielsetzungen von Thomas Alva Edisons Erfindung des Phonographen war es, die Stimmen der Toten zu speichern. Vgl. Stockhammer, *Zaubertexte*, 91–92.

[12] Diese Nekrodialoge zahlen nach wie vor zu den weniger bekannten und kaum diskutierten Texten dieser Autoren. Nur Simone Finkele und Christopher Meid haben sich ausführlich mit den Texten auseinandergesetzt. Simone Finkele, *Substrat antiker Tradierung. Brechts Feldherrenmodell Lukullus* (Würzbürg: Königshausen & Neumann, 2011); Christopher Meid, *Griechenlandimaginationen. Reiseberichte im 20. Jahrhundert von Gerhart Hauptmann bis Wolfgang Koeppen* (Berlin: De Gruyter, 2012).

[13] Walter Jens, "B. in der Unterwelt," in *Die Götter sind sterblich* (Pfüllingen: Neske, 1959), 135–142. Ab hier verweise ich auf den Text *B. in der Unterwelt* mit der Sigle BU und der entsprechenden Seitenzahl in Klammern. Vgl. Meid, *Griechenlandimaginationen,* 389. Auch Heinrich Heines Reiseliteratur wurde poetologisch als Gespräch mit den Toten gedeutet. Vgl. Sigrid Weigel, "Die Stimme der

Toten. Schnittpunkte zwischen Mythos, Literatur und Kulturwissenschaft," in *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur– und Mediengeschichte der Stimme*, hrsg. von Friedrich Kittler, Thomas Macho und Sigrid Weigel (Berlin: Akademie, 2002), 73–74.

[14] Jens, *Die Götter*, 24. Diese Aussage entspringt dem Essay *Perseus und die Meduse*, in dem Perseus in den Hades hinabsteigt und der Meduse begegnet. Jens, *Die Götter*, 17–24.

[15] Der Altphilologe Jens verfasst eine metaphorische Hadesfahrt durch die literarische (vornehmlich antike) Geschichte, tritt in Dialog mit den großen literaturhistorischen 'Stimmen' aus der Vergangenheit, und verleiht Orten und Monumenten eine Stimme in dieser Geschichte. Der allgemeine Grundgedanke, die Literaturwissenschaft sei ein Gespräch mit toten Stimmen, wurde bekanntlich im theoretisch–methodologischen Selbstverständnis des *New Historicism* ausgeprägt (Vgl. Stephen Greenblatts Begehren, mit den Toten zu sprechen). Tobias Weber, "'I began with the desire to speak with the dead': Stephen Greenblatts Unterhaltung mit den Toten," in *Totenkulte. Kulturelle und literarische Grenzgänge zwischen Leben und Tod*, hrsg. von Patrick Eiden, Nacim Ghanbari, Tobias Weber und Martin Zillinger (Frankfurt am Main: Campus, 2006), 133–146. Auch Pfeijffer bezieht sich in seinem Brief explizit auf Dantes Text *La Divina Commedia*, in dem das lyrische Ich "nel mezzo del cammin" seines Lebens eine Reise durch die Hölle, das Fegefeuer und in der Himmel unternimmt und dabei von den (literatur–)historischen Figuren Vergilius und seiner (unerreichbaren) Geliebten Beatrice begleitet wird. Dante fungiert in dem Sinne als Pfeijffers Weggefährte, dass der Letztere seine eigene *Mesohadie* genau in der Mitte des Buches (und statistisch seines Lebens) in der Form von Briefen an sich selbst als jüngeren Mann

inszeniert. Dass er, sowie Jens, sein eigenes Werk damit ironischerweise in die ‘groβen’ Geschichten, denen er den literarisch–psychologischen Topos zuschreibt, einschreibt, bleibt hier dahingestellt.

[16] Der Text wurde zunächst unter dem Titel *B. in der Unterwelt* in *Die Götter sind sterblich*, später als *Der Schatten des Euripides* in Walter Jens, *Der Teufel lebt nicht mehr mein Herr! Erdachte Monologe–imaginäre Gespräche* (1979) (Stuttgart: Radius, 2001) veröffentlicht.

[17] Es gilt als ‘Subgattung’ der Nekrodialoge, dass sich eine Person bei ihrem Eintritt in die Unterwelt für ihr Handeln (lies: literarisches Schaffen) verantworten muss. Zum Verhör in Hörspiel, Vgl. Anette Vielhauer, *Welt aus Stimmen. Analyse und Typologie des Hörspieldialogs* (Neuried: Ars Una, 1999).

[18] Dem Dialog geht der reale Besuch von Brechts Grab in Berlin voraus. Meid, *Griechenlandimaginationen*, 398.

[19] Joachim Kramer, Olaf Kuschel, Karl–Josef Dietmar und Till Knape, *Walter Jens. Redner–S chriftsteller–Übersetzer* (Tübingen: Narr Francke Attempto, 2014), 59.

[20] Sabine Föllinger und Gernot M. Müller, hrsg., *Der Dialog in der Antike. Formen und Funktionen einer literarischen Gattung zwischen Philosophie, Wissensvermittlung und dramatischer Inszenierung* (Berlin: De Gruyter, 2013); Sabine Föllinger, “Lehren im Gespräch. Der literarische Dialog als Medium antiker Wissensvermittlung,” *Gymnasium* 113 (2006): 455–470.

[21] Bertolt Brecht, “Anmerkungen zur Oper ‘Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny’,” in *Werke 6: Schriften 1920–1956*, hrsg. von Elisabeth Hauptmann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997), 102–112. Sowohl Jens als Brecht hatten eine

Vorliebe für Verhöre, die beim Ersten auch in seiner literarischen Auseinandersetzung mit der Antike und dem Christentum zum Ausdruck kam. Karl–Josef Kuschel, *Walter Jens. Literat und Protestant* (Tübingen: Narr Francke Attempto, 2013), 118.

[22] "Apollon und den Musen geweihte Quelle in Delphoi, am Ausgang der Fedriadenschlucht." Die Bezugnahme auf diese Quelle verweist symbolisch auf dichterische Kraft und Inspiration. Jens zeigt sich mit diesem Verweis als Poeta Doctus. Giovanna Daverio Rocchi, *Der Neue Pauly*, s.v. "Kastalia," https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly/kastalia-e610240, am 14. August 2020 zuletzt modifiziert.

[23] In Platons Apologie (41a) wird auch Triptolemos als vierter Richter erwähnt.

[24] Stockhammer, *Zaubertexte*, 156.

[25] Thema des Fremden ergibt sich auch in Fassmanns Totendialogen und bei Arno Schmidt. Stephanie Dreyfürst, *Stimmen aus dem Jenseits*. *David Fassmanns historisch–politisches Journal 'Gespräche in dem Reiche der Todten' (1718–1740)* (Berlin: De Gruyter, 2014) und Tina Grahl, "Die Totengespräche Arno Schmidts," *Schauerfeld. Mitteilungen der Gesellschaft der Arno–Schmidt–Leser* 24–25, Nr. 3–4 (2011–2012): 6–24.

[26] Föllinger, "Lehren im Gespräch," 455.

[27] Meid bemerkt, dass Jens den dritten der großen Griechischen Dramatiker als "den modernsten" rühmt. Meid, *Griechenlandimaginationen*, 400.

[28] Meid, *Griechenlandimaginationen,* 399.

[29] Meid, *Griechenlandimaginationen*, 400.

[30] Brecht, "Anmerkungen zur Oper 'Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny'," 102–112.

[31] Brecht verfasste das Stück im Auftrag für den Schwedischen Rundfunk, der die Ursendung des Hörspiels aber wegen seiner "zu eindeutig gegen Hitlerdeutschland gerichteten politischen Tendenz" ablehnte. Jan Knopf, *Brecht–Handbuch. Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche* (Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1980), 200.

[32] Knopf, *Brecht–Handbuch*, 195.

[33] Bertolt Brecht, "Junges Drama und Rundfunk," in *Werke 6*, 47–48.

[34] Bertolt Brecht, "Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. Rede über die Funktion des Rundfunks," in *Werke 6*, 146–151.

[35] Mit Recht widerspricht Mayer der Auffassung Schachtsiek–Freitags, Brecht habe das Medium Rundfunk nur aus praktischen Gründen verwendet. Norbert Schachtsiek–Freitag, "Bertolt Brecht's (sic) Beitrag zur Geschichte des deutschen Hörspiels," in *Brecht heute – Brecht Today: Jahrbuch der internationalen Brecht–Gesellschaft* 2 (1972): 181; Hans Mayer, *Vereinzelt Niederschläge. Kritik – Polemik* (Pfüllingen: Neske, 1973), 218.

[36] Vgl. auch: Astrid Erll, "Medium des kollektiven Gedächtnisses: Ein (erinnerungs–)kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff," in *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität, Historizität, Kulturspezifizität,* hrsg. von Astrid Erll und Ansgar Nünning (Berlin: De Gruyter, 2004), 5.

[37] Götz Schmedes unterscheidet zwei Arten von Zeichensystemen, die im Hörspiel wirksam sind: Sprache/Stimme, Musik, Geräusch, Originalton und Stille als "allgemeine akustische Zeichen," die auch außerhalb des Hörspiels wahrnehmbar sind und Blende,

Schnitt, Mischung, Stereophonie und elektroakustische Manipulation als spezifisch "audiophone akustische Zeichen," die im Studio entstanden sind. Götz Schmedes, *Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens* (Münster: waxmann, 2002), 68. Siehe auch: Manuela Gerlof, *Tonspuren. Erinnerungen an den Holocaust im Hörspiel der DDR (1945–1989)* (Berlin: De Gruyter, 2010), 63; Elke Huwiler, *Erzähl–Ströme im Hörspiel. Zur Narratologie der elektroakustischen Kunst* (Paderborn: Mentis, 2005), 57. Ich beschränke die Darstellungszeichen in diesem Aufsatz auf Karl Ladlers Einteilung in Sprache, Musik und Geräusche und nehme auch Stille dazu. Karl Ladler, *Hörspielforschung, Schnittpunkt zwischen Literatur, Medien und Ästhetik* (Wiesbaden: Springer, 2001), 35–43.

[38] Vgl. "Vielleicht gerade dort, wo der Glaube an die Repräsentierbarkeit des Abwesenden und Gewesenen in den überlieferten Spuren dekonstruiert ist, wird ein Konzept der Stimme interessant, demgegenüber der Wissenschaflter sich selbst als Medium begreift. Er lauscht den Stimmen der anderen, so wie sie in seiner eigenen Lektüre hörbar werden; erst seine Lektüre der Spuren also ist es, durch die die Verstorbenen als Stimme wiederauferstehen." Weigel, "Die Stimme der Toten," 75. Die antike religionssymbolische Vorstellung vom Totenreich und seinen Einwohnern unterliegt der Kondition der Unsichtbarkeit, sogar dem Verbot der Visualisierung. "Als Phänomen, das zwischen den Lebenden und dem Totenreich zirkuliert, verweist die Stimme der Toten in der Kulturwissenschaft ohnehin auf verbreitete mythische Überlieferungen und kultische Vorstellungen, in denen die Stimme an der Schwelle von Leben und Tod ihre Bedeutung erhält—sei es in magische Praktiken einer Beschwörung der Toten und ihrer stimmlichen Präsenz in den Riten paganer oder polytheistischer

Kulturen, sei es in den antiken Gründungsmythen des Gesangs und der Musik, in denen deren Entstehung (wie beispielsweise in den Mythen von Orpheus oder den Zikaden) regelförmig mit einem vorausgegangenen Tod verbunden ist: als Stimme, die den Tod beschwört oder aus ihm entsteht. Erst in der Wiederkehr dieser Stimme in der Literatur ist diese selbst zum Signum von Wiedergängern geworden," Weigel, "Die Stimme der Toten," 80.

[39] Gerlof, *Tonspuren*, 66. Wie man am 14. August 2020 auf der Webseite des ARD–Hörspieldatenbank lesen kann, verknüpft Hans Magnus Enzensberger den Begriff ‚Totengespräch' ausgerechnet mit dem Hörspiel: "Das Totengespräch ist ein literarisches Genre, das seit den Griechen auf eine lange Tradition zurückblicken kann. Fast könnte man sagen, daß es sich dabei um Hörspiele vor der Erfindung des Rundfunks gehandelt hat." Aus diesem Zitat wird aber nicht klar, was Enzensberger genau mit dem literarischen ‚Genre' und einer langen ‚Tradition' meint und wie er zwischen dem Höllenfahrtengespräch und der Lukianischen Variante des Nekrodialogs unterscheidet.

[40] Hervorhebung von mir.

[41] Bertolt Brecht, "Das Verhör des Lukullus. Ein Radiostück," in *Stücke 6. Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus–Detlev Müller (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989), 89, 6. Ab hier verweise ich auf den Text mit der Sigle VL, der entsprechenden Seitenzahl und dem der den Vers(en) in Klammern. Der in dieser Sammlung abgedrückte und von mir verwendete Text ist die 1940 als Radiostück entstandene Fassung. Die genannte komplexe Entstehungsgeschichte des Stücks ergibt sich auch auf der Textebene mit drei unterschiedliche Fassungen: das Radiostück *Das Verhör des Lukullus* von 1940, Die

Oper *Das Verhör des Lukullus* von 1951 sowie *Die Verurteilung des Lukullus* von 1951. 1949 überarbeitete Brecht das Radiostück zusammen mit dem deutschen Komponisten Paul Dessau als 'Funkoper'. Mehr zu den unterschiedlichen Textfassungen, siehe Knopf, *Brecht–Handbuch*, 195–196. Die Berliner und Frankfurter Ausgabe enthält neben der von mir verwendeten Textfassung des Radiostücks auch den 1951 herausgegebenen Operntext, in dem als wichtigste Änderung am Ende das Kapitel 'das Urteil' hinzugefügt wurde.

[42] Finkele, *Substrat antiker Tradierung*, 181.

[43] Ich habe Brechts Hörspielfassungen von *Das Verhör des Lukullus* im Juli 2017 im Archiv der Deutschen Akademie der Künste und im Brechtarchiv in Berlin konsultiert.

[44] Diese Produktion war die Erstsendung seit der Ursendung, weil der pazifistische Charakter des Stücks während des Kriegs die Grenze, was noch gesagt werden darf, schon überschritten hat. Auch in textuellen Regieanweisungen sind unzweideutig Hinweise auf das Nazi–Regime zu finden. Als Lukullus den König unter seinen steinernen Friesgestalten hineinführt, rühmt er sich, er habe "sein Heer geschlagen mit all seinen Streitwagen und Panzerreitern." Das Reich des Königs sei "zerfallen wie eine Hütte, in die der Blitz fährt." Brecht, "Das Verhör des Lukullus. Hörspiel," 1462.

[45] Richard Korb, *Das Horoskop des Hörspiels* (Berlin: Hesse, 1932). Das Hörspiel eignet sich daher für die Darstellung von 'inneren' Geschehnissen, wie Träume, Phantasien und Erinnerungen. Gerlof, *Tonspuren*, 11.

[46] Gerlof, *Tonspuren*, 12.

[47] Knopf, *Brecht–Handbuch*, 196.

[48] Paradox wegen der mythologischen und anthropologischen Undarstellbarkeit und Unmöglichkeit der Visualisierung des Todes und des Totenreichs.

[49] D. Felton, "The Dead," in *A Companion to Greek Religion*, hrsg. von Daniel Ogden (Malden Mass: Blackwell, 2007), 93.

[50] Die manipulative Kraft der Stimme und weitergedacht des technischen Mediums kreiert zugleich eine emotionale Verbundenheit des Rezipienten. Vito Pinto, *Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film* (Bielefeld: Transcript, 2012), 258.

[51] Knopf erscheint dies zu bestätigen: "Mit dem pazifistischen Radiostück reagiert Brecht auf den Kriegsbeginn." Knopf, *Brecht–Handbuch*, 195. Außerdem änderte Brecht die zweite Fassung des Stücks in 1949 von *Oper in 2x7 Szenen* wieder in *Hörspiel*. Knopf, *Brecht–Handbuch*, 196.

[52] Hier sei kurz auf den von Brecht auch 1939 verfassten Intertext, die Novelle *Die Trophäen des Lukullus* hingewiesen. In diesem Rahmen werde ich nicht näher darauf eingehen, sondern verweise auf die umfassende Erörterung dieser Novelle von Simone Finkele. Sie verweist zugleich auf die gleichzeitige Arbeit Brechts an einem Caesar–Roman. Die Katilinarische Rhetorik in Brechts *Lukullus*–Text sollte auch vor dem Hintergrund dieser Vorarbeiten betrachtet werden: "Wie lange noch / Sitzen sie, er und die Seinen / Unmenschliche, über den Menschen und heben / Die faulen Hände und werfen in blutigen / Kriegen die Völker gegeneinander? / Wie lange noch / Dulden wir und dulden die Unsern sie?" Brecht, "Das Verhör des Lukullus. Hörspiel," 1478. Simone Finkele, "Bringt die Hand der Götter den Fluss zum Überlaufen? Göttliche Zeichen in Brechts 'Die Trophäen des Lukullus'," in *Glück – Zufall – Vorsehung. Vortragsreihe der*

Abteilung Mediävistik des Instituts für Literaturwissenschaft im Sommersemester 2008, hrsg. von Simone Finkele und Burkhardt Krause (Karlsruhe: Scientific Publishing, 2010), 125–145.

[53] Erst in der Fassung von 1951 sind sich alle Gerichtszeugen bzw. anwesenden Schatten offenbar darüber einig, Lukullus sollte "ins Nichts" gestürzt werden. Bertolt Brecht, "Das Verhör des Lukullus (Fassung 1951)," *Stücke 6*, 173, 11, 19.

[54] Im typologischen Sinne bildet das Verhör eine besondere Dialogsart, in dem "durch die Tätigkeit eines Fragenden eine Wahrheit ans Licht gebracht werden soll." Gerd Fritz und Franz Hundsnurscher, *Handbuch der Dialoganalyse* (Tübingen: Max Niemeyer, 1994), 205.

[55] Knopf, *Brecht–Handbuch*, 198.

[56] In dieser Hinsicht ist es bemerkenswert, dass die spätere Opernfassung nicht die Einvernahme der steinernen Friesgestalten enthält, sondern ein Verhör ihrer Schatten, die aus dem "Gefilde der Seligen" gerufen werden. Der Eingriff entstammt der Zensurarbeit des Ministeriums für Volksbildung und des Ministerrats der DDR: Die allgemeine Verurteilung des Krieges in der ursprünglichen Fassung sollte in eine Verurteilung der Angriffskriege, nicht der Verteidigungskriege umgewandelt werden. Da der König des Frieses nicht mehr aus dem Fries selbst, sondern bereits als Schatten (und also, die Prüfung des Totengerichts bereits bestanden hat) auftritt, bedeutet, dass er ein 'guter' König gewesen sei, der nur aus Verteidigungsgründen den Krieg geführt habe. Knopf, *Brecht–Handbuch*, 196.

[57] Knopf, *Brecht–Handbuch*, 198.