

Gegen den Sog der Gesellschaft

**Eine Analyse der asozialen und anarchischen Elemente von
Bertolt Brechts Baal-Figur**



Masterarbeit

Vorgelegt von Marcelina Tomczyk

Beratung: Prof. Dr. Beatrice Sandberg



Institut für Fremdsprachen

Universität Bergen

September 2012

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	3
1 . Einleitung	4
1.1. Zielsetzung der Arbeit und methodisches Vorgehen	5
1.2. Zum Stand der Forschung	6
2. Brechts Weg zum „baalischen Weltgefühl“	7
2.1. Vom Gotteslob zur Gottesparodie. Bibel und Religion in Brechts persönlicher Entwicklung	9
2.2. Der Erste Weltkrieg und die Gesellschaft in den Augen des jungen Brecht	14
2.3. Nihilismus und vitalistische Abkehr von der Gesellschaft.....	17
3. Wie Brechts „baalisches Weltgefühl“ Gestalt annimmt und auf das Publikum wirkt	21
3.1. Zur Entstehung des Werkes: Wer hat zu Herrn Baal beigetragen?.....	22
3.2. Handlung und Problematik des Werkes	26
3.3. „Ein wildes, formloses Pubertätsstück“ am Rande des Skandals: Zur Rezeption des Stücks	28
4. Das Phänomen von Asozialität und des Anarchismus und deren Aspekte in <i>Baal</i>	33
4.1. Die Gesellschaft der Zwischenkriegszeit	35
4.2. Das Problem der Asozialität in <i>Baal</i>	36
5. Herr Baal – das asoziale und anarchische Monster – eine Geburt des Ersten Weltkrieges	41
5.1. Antiheld statt Held.....	45
5.2. Der böse Baal an der Grenze des Menschlichen	47
5.3. Vom Pessimismus der Nachkriegszeit zum asozialen Vitalismus	52
5.4. Die Gesellschaft als Gegnerin von Baal.....	54
6. Zu Aufführungspraxis und Darstellung von <i>Baal</i> am Beispiel der Verfilmung von <i>Baal</i> durch Alan Clarke und der Theateraufführung von Raven Ruëll und Jos Verbist	59
6.1. Alan Clarke und seine Filmproduktion <i>Baal</i> . Eine milde Darstellung von Brechts dämonischer Figur.....	59
6.2. Die Innovation der Darstellung der Baal-Figur in der Theateraufführung von Raven Ruëll und Jos Verbist.....	63
6.3. Zu dem Fazit der beiden Aufführungen	69
7. Zusammenfassung.....	70
Abstract	73
Literaturverzeichnis	74

Vorwort

Während meines Studiums beschäftigte mich besonders die literarische Periode der Zwischenkriegszeit. Bei der Untersuchung der Werke u.a. von Hans Fallada, Alfred Döblin, Irmgard Keun und Erich Kästner fand ich die Thematik der Asozialität, des Anarchismus und der Doppelbedeutung der Moral für besonders interessant. Bei der genauen Untersuchung dieser Zeitperiode bin ich auf *Baal* von Bertolt Brecht gestoßen – sein erstes Bühnenstück, das von einem asozialen und anarchischen Dichter handelt. Das Stück schien mir umso interessanter zu sein, als es erst im Laufe der Zeit vom Publikum akzeptiert und geschätzt wurde. *Baal* ist das kontroverseste Drama aller von Brecht geschriebenen Bühnenwerke. Die asozialen und anarchischen Aspekte der Baal-Figur wurden zum Hauptgegenstand meiner Masterarbeit, doch hat sich diese Thematik im Laufe der Recherchen erweitert.

Einen wichtigen Beitrag hat mein anderthalb-monatiger Studienaufenthalt im Bertolt-Brecht-Archiv in Berlin geleistet. Dort wurden mir verschiedene Dokumente zur Verfügung gestellt, die sich in öffentlichen Sammlungen nicht finden lassen. Diese neuen Erkenntnisse haben meine Analyse untermauert und mich zu neuen Betrachtungsperspektiven geführt.

Ich habe damit begonnen, die Aufführungspraxis von *Baal* unter die Lupe zu nehmen. Großes Interesse haben zwei unterschiedlich dargestellte Baal-Figuren geweckt, namentlich die Verfilmung von Alan Clarke und das Theaterstück von Raven Ruëll und Jos Verbist. Deshalb habe ich auch Kontakt mit dem Théâtre National in Brüssel aufgenommen, das mir eine CD mit der Aufnahme und verschiedene Artikel über die Theateraufführung zukommen ließ.

Ebenfalls von besonderer Bedeutung war für mich die Beratung von Professorin Beatrice Sandberg, die immer Zeit und gute Ratschläge für mich hatte.

Schließlich möchte ich noch die Unterstützung von Andrea Ramirez Ruiz erwähnen, die mir fachliche Feinheiten der Verfilmung erläutert hat.

All diesen Menschen möchte ich meinen herzlichen Dank aussprechen.

1. Einleitung

Dieser *Baal* beeinflusst unser Leben stark, der ganze Sommer 1919 ist durchpulst von „Baalischem Weltgefühl“, aber auch das Umgekehrte ist richtig, das Drama enthält selber viel vom damaligen Leben.¹

Dies schreibt Hanns Otto Münsterer in seinen Erinnerungen an Brecht – „*Ich, Bertolt Brecht, bin aus den schwarzen Wäldern*“. Es ist das Jahr 1918 in Deutschland. Der Erste Weltkrieg geht dem Ende zu, es herrscht der Kapitalismus, der Produktion und Konsum allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens unterordnet. In dieser Atmosphäre entsteht von einem knapp 20-jährigen, bisher nur wenig bekannten Medizinstudenten – Bertolt Brecht ein 26 Szenen umfassendes dramatisches Werk – *Baal*. Die Geschichte über den jungen, ungehobelten, fast monströsen Dichter namens Baal wird ein Chaos nicht nur auf der Theaterbühne, sondern auch im Leben Bertolt Brechts hervorrufen.

Obwohl Bjørn Ekmann über dieses Werk festhält: „Es war ein Lese-, kein Bühnenstück – oder wohl richtiger gesagt, es war ein Stück für die Schreibtischschublade“², erweckt *Baal* bis heute die Neugier der Brecht-Enthusiasten und lässt sie das Stück wieder aus der Schublade nehmen.

Der Protagonist Baal, der zunächst von der Gesellschaft als großes Talent hofiert wird, lehnt deren Anerkennung ab, da ihm klar wird, dass er als Geschäftsprodukt gesehen wird. Sein sozialer Abstieg ist unvermeidbar, da Baal ganz andere Werte schätzt. Somit wird er immer mehr zum Anarchisten und Asozialen, der sich in der Unterwelt, d.h. in zweitrangigen Kneipen, Kabarets und schließlich im Gefängnis aufhält. Brecht führt somit seinen Antihelden an Orte, an die das deutsche Publikum nicht gewöhnt ist.

Wie Alfred Kerr im *Berliner Tageblatt* richtig bemerkt, gründet Baal sein Leben nicht auf das Denken, was typisch für die kapitalistische Gesellschaft ist, sondern auf das Gefühl.³ Sein aggressives und asoziales Verhalten gegenüber den Anderen macht ihn zum Monster, das auf seinem Weg zu seiner Selbstverwirklichung alles vernichtet.

Es stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, wie weit diese Hauptfigur gehen kann, um ihre individuelle Entfaltung zu bewahren, und welche Bedeutung dies für die Rezeption der Begriffe Asozialität und Anarchismus hat.

¹ Münsterer, Hanns Otto: „Ich, Bertolt Brecht, bin aus den schwarzen Wäldern“. In: *Panorama. Eine deutsche Zeitung für Literatur und Kunst. (München)*, Nr. 8, August 1959, S. 7.

² Ekmann, Bjørn: *Gesellschaft und Gewissen. Die sozialen und moralischen Anschauungen Bertolt Brechts und ihre Bedeutung für seine Dichtung*. Kopenhagen 1969, S. 17.

³ Kerr, Alfred: „Toller und Brecht in Leipzig“. In: *Berliner Tageblatt* vom 11.12.1923. In: Bertolt Brecht: *Der böse Baal der Asoziale. Texte, Varianten, Materialien*. Frankfurt a. M. 1968, S. 176–180.

1.1. Zielsetzung der Arbeit und methodisches Vorgehen

Der Hauptuntersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit ist eine Analyse der Hauptfigur in Bertolt Brechts dramatischem Werk *Baal*. Da Freiheit und ungehemmter Genuss, bedingt durch Asozialität und Anarchismus, als Weltgesetze für die Hauptfigur Baal gelten, habe ich beschlossen, dieses Problem genauer zu beleuchten. Bei der Analyse dieses Dramas verfolge ich das Ziel, Baals asoziales und anarchisches Verhalten im Hinblick auf verschiedene Faktoren nachzuweisen. Dabei ist eine schrittweise und vielseitige Annäherung an den Untersuchungskern geplant, weshalb die Analyse keineswegs nur textimmanent sein soll. Vielmehr sollen zunächst außertextuelle, d.h. biographische, historische, philosophische und schließlich soziologische Phänomene in den Blick gerückt werden. Diese sollen als Einführung in das Hauptthema dienen und zeigen, wie die verschiedenen Faktoren einander beeinflussen. Die Entstehung des Stücks wird zunächst in den Zusammenhang mit dem dichterischen Schaffen Brechts aus der Zeitperiode 1913–1918 gestellt. Ich versuche dabei, Brechts Interessen und vor allem sein Weltbild aus den frühen Gedichten und Notizen herauszuarbeiten, das für die Abfassung seines ersten Stücks relevant war.

Darauf werde ich eine Interpretation des Dramas vornehmen, wobei ich mich vorwiegend auf die asozialen und anarchischen Elemente des Textes beziehe, wofür die vorausgehende Definition und Diskussion der Begriffe Asozialität und Anarchismus die Grundlage liefern soll.

Meine Absicht ist es auch, die Baal-Figur in ihrer Relation zur Figur des jungen Brecht zu analysieren. Dieser Vergleich wird auch helfen, die von mir behandelte Problemstellung besser im Kontext von Brechts Schaffen zu verstehen.

Eine eigentliche Antwort auf die Frage meines Untersuchungsgegenstandes soll schließlich die ausführliche Interpretation des Hauptcharakters geben. Mit besonderem Blick auf Baals Relation zu den anderen Figuren des Dramas soll untersucht werden, ob hinter den scheinbar nicht in Einklang zu bringenden Widersprüchen eine Absicht zu finden ist, welche Licht auf die Problematik wirft.

Bertolt Brecht hat den *Baal* sein ganzes Leben lang bearbeitet. Das Ergebnis dieses Prozesses sind fünf verschiedene Fassungen. Ich beschränke mich in meiner Untersuchung ausschließlich auf die erste *Baal*-Fassung von 1918, werde aber gelegentlich auch auf Stellen und Veränderungen in den späteren Fassungen hinweisen.

Der Baal hat eine bewegte Rezeptionsgeschichte durchgemacht, und von daher ist es auch interessant, auf die neueste Rezeption des Stückes durch Film und Theater einzugehen, die ein ganz anderes Verständnis für den Baal zeigt als es bei der frühen Rezeption der Fall war. Nach 1969 wurde *Baal* auf der Theaterbühne in verschiedene politische, geschichtliche und soziologische Kontexte eingebunden, was diese überzeitliche Bedeutung und die gelungene Aktualisierung des

Stückes zeigt. In diesem Zusammenhang werden die frühere und die neue Aufführungspraxis von *Baal* mit ihren unterschiedlichen konzeptionellen Darstellungsweisen von Asozialität und Anarchismus untersucht. Dabei werden zahlreiche Rezensionen, Artikel und Lexikoneinträge beigezogen, die unter rezeptionsästhetischen Aspekten zum kritischen Verständnis des Stücks beitragen sollen.

1.2. Zum Stand der Forschung

Das Drama *Baal* ist in der Literaturwissenschaft seit den sechziger Jahren immer häufiger untersucht worden. Für die Entstehungsgeschichte des Stücks sind Erinnerungen von Brechts Freunden (Hanns Otto Münsterer, Werner Frisch, K. W. Obermeier) und Zeitgenossen sowie Bertolt Brechts *Briefe* und *Journale* von großer Bedeutung. Diese eignen sich auch als ein ausführlicher Hintergrund für die weitere Rezeption des Werkes.

Baal wird meistens im Kontext von Brechts frühen Werken (*Trommel in der Nacht*, *Im Dickicht der Städte*) untersucht, wobei unterschiedliche Aspekte dieses Dramas herausgegriffen werden. Einen wichtigen Beitrag zu dieser Art der Untersuchung leisten unter anderem Ronald Speirs mit *Brecht's Early Plays* und Ernst Schumacher mit *Den dramatischen Versuchen Bertolt Brechts*. Nicht selten wird *Baal* als einer der frühen Versuche Brechts klassifiziert.

Die bisher umfangreichste Untersuchung zur *Baal*-Rezeption bildet die textkritische Arbeit *Baal und der junge Brecht* von Dieter Schmidt. Der Schwerpunkt seiner Untersuchung liegt auf der Analyse der Entwicklung von *Baal* sowie der Werke „in seinem Umkreis“.⁴ Er geht dabei auch auf Leben und Dichtung Brechts bis 1926 ein, um das Werk besser in seinem Kontext zu platzieren.

Die bisherige Rezeption dieses Werkes behandelt vor allem den Unterschied zwischen den verschiedenen Fassungen und geht auf die Hauptproblematik des Stücks und Brechts Darstellungstechnik ein.

Der Schwerpunkt meiner Untersuchung beschränkt sich auf die Analyse der asozialen und anarchischen Aspekte im Werk. Die Probleme von Asozialität und Anarchismus finden sich in der Literatur jeder Epoche und werden in verschiedenen Kontexten untersucht. Zu Bertolt Brechts *Baal* gibt es bisher keine ausführliche Behandlung der asozialen und anarchischen Thematik, abgesehen von den Beobachtungen zu asozialen und anarchischen Aspekten bei Klaus Schuhmann, Peter Paul Schwarz und Ernst Schumacher. Ihre Beiträge liegen auch meiner Untersuchung zu Grunde.

⁴ Schmidt, Dieter: „*Baal*“ und der junge Brecht. Stuttgart 1966, S. 2.

2. Brechts Weg zum „baalischen Weltgefühl“⁵

„Sein Leben lang sah sich Brecht gern als den Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts, ein Naturkind, verbannt aus den Wäldern in den Asphalt-Dschungel der Betonstädte des industriellen Zeitalters“.⁶ Dieses scheinbar pauschale Porträt Brechts von Martin Esslin gibt erst nach der Lektüre seines dramatischen Erstlings *Baal* ein vollauf sinnvolles Bild von dem persönlichen Weg Brechts zum Schöpfer seiner kontroversen Baal-Figur.

Bertolt Eugen Brecht galt und gilt bis heute als scharfsinniger Betrachter und Darsteller seiner Zeit, dessen Theorien, Dramen und Gedichte einen wesentlichen Beitrag zur Literatur sowie zur Theaterwissenschaft geleistet haben. Mit seinen kontroversen Gedichten und Stücken wurde Brecht nicht nur zum Objekt der Kritik, sondern hauptsächlich zu deren Subjekt. Er tritt von Anfang an als scharfer Kritiker auf das literarische Feld.

Der im Jahre 1898 in Augsburg geborene Bertolt Eugen Brecht verband seine Herkunft tatsächlich immer mit dem mütterlichen Schwarzwald:

Ich Bertolt Brecht, bin aus den schwarzen Wäldern,
Meine Mutter trug mich in die Städte hinein
Als ich in ihrem Leibe lag. Und die Kälte der Wälder
Wird in mir bis zu meinem Absterben sein.⁷

Auf diese Weise stilisiert er sich selbst von seinen Jugendjahren bis zu seinem Tode im Jahre 1956 als Naturkind, dessen Persönlichkeit sein Leben lang im Widerspruch zur der sich neben ihm in einem raschen Tempo entwickelnden modernen Welt stand. Brecht lebte gegen den Sog seiner Zeit, während viele seiner Zeitgenossen dem Hauptstrom blind folgten. Wegen seiner eigenwilligen Gedanken machte er schon während seiner Schuljahre nicht selten durch Aufsässigkeit von sich reden. In seinem Gedicht „Der Nachgeborene“ aus dem Jahre 1938 gibt er seiner Andersartigkeit und der daraus resultierenden Einsamkeit mit folgenden Worten Ausdruck:

Die Blinden reden von einem Ausweg. Ich
Sehe.
Wenn die Irrtümer verbraucht sind
Sitzt als letzter Gesellschafter
Und das Nichts gegenüber.⁸

Aus seinen allerersten, bescheiden „Versuche“ genannten schriftstellerischen Arbeiten aus den Jahren 1913–1918, lassen sich außer seinen persönlichen Jugenderlebnissen auch schon mehrere

⁵ Die Aussage einer Jungen Dame aus der letzten *Baal*-Fassung 1955. Brecht 1968, S. 14.

⁶ Esslin, Martin: Brecht. *Das Paradox des politischen Dichters*. Frankfurt a. M. 1966, S.14.

⁷ Bertolt Brecht: „Der Nachgeborene“. In: Bertolt Brecht: *Ausgewählte Gedichte*. Hrsg. von Siegfried Unseld. Frankfurt a. M. 1964, S. 20.

⁸ Ebd., S. 7.

reife Beobachtungen und Kritiken in Bezug auf den vorherrschenden Wilhelminismus, den Ersten Weltkrieg (1914–1918) und Gott erkennen. Er erweist sich als Kind der Moderne, ein Zeuge des politischen und gesellschaftlichen Umbruchs im damals imperialistischen Deutschland, den er mit seinem Werk kritisch abzubilden versuchte. Ronald Speirs beruft sich in seiner Einleitung zur Untersuchung von Brechts frühen Stücke auf Ernst Schumacher: „Schumacher argues that Brecht's early plays develop under capitalism. According to this view Brecht began as a „naïve“ realist and materialist but progressed towards a dialectical materialist understanding of society as his immediate observations became enriched by his reading of the classics of Marxism“.⁹

Gemäß Schumacher ist zu beachten, dass Brechts naiver Realismus sich sowohl dank seiner eigenen Erfahrungen, als auch seiner Auseinandersetzung mit dem Marxismus veränderte.

Zu der Gestaltung der ersten Werke trugen zahlreiche Faktoren bei, die auch sein frühes Leben bestimmten – von der protestantischen Erziehung und seiner vergeblichen Suche nach Gott, über den Ausbruch des Ersten Weltkrieges bis schließlich zum Gefühl der Asozialität. Dies letztere äußerte sich besonders beim Eintritt in „den Asphalt-Dschungel der Betonstädte“, beispielsweise Berlins. Im Jahre 1920 schreibt er in seinem *Journal*:

Wiewohl ich erst 22 Jahre zähle, aufgewachsen in der kleinen Stadt Augsburg am Lech, und nur wenig von der Erde gesehen habe, außer den Wiesen um diese Stadt mit Bäumen und einige andere Städte, aber nicht lang, trage ich den Wunsch, die Welt vollkommen überliefert zu bekommen. Ich wünsche alle Dinge *mir* ausgehändigt sowie die Gewalt über die Tiere, und ich begründe meine Forderung damit, daß ich nur *einmal* vorhanden bin.¹⁰

Die Welt, die Brecht hier erwähnt und die er „beherrschen“ und ausleben möchte, meint vor allem Großstädte wie Berlin. Erst diese verdienen es, „Welt“ genannt zu werden.

Zwischen Brechts Stücken und der Wirklichkeit besteht ohne Zweifel ein Zusammenhang. Die Erlebnisse und die zum Ausdruck kommenden Gefühle lassen seine sich allmählich ändernde Einstellung erkennen – von Gotteslob zu zynischen aufsässigen Gottesbeschreibungen, von enthusiastischer Kriegsbegeisterung bis zur deren fast völligen Ablehnung. Der Leser hat bei der Auseinandersetzung mit Brechts Werk zugleich die Möglichkeit, dessen geistige Entwicklung zu begleiten. Die Geschichte dieses ungeheuer interessanten Individuums und dichterischen Genies interessieren sein Publikum nicht weniger als die Geschichten von seinen dramatischen kontroversen Figuren, in denen Brecht häufig seine eigenen Erfahrungen verarbeitet hat.

Der junge Brecht war ein kompliziertes Individuum seiner Zeit, dem man, laut seinem Freund und späteren Biographen Hanns Otto Münsterer, „wohl nachgeeifert hat, den man aber

⁹ Speirs, Ronald: *Brecht's Early Plays*. London 1982, S. 2.

¹⁰ Bertolt Brecht: *Journale I*. In: *Werke. Große Kommentare Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden*. Bd. 26. Hrsg. von Werner Hecht et. al. Frankfurt a. M. 1994, S. 118.

niemals erreichen konnte“.¹¹

In seinem Werk befasste sich Brecht in hohem Maße mit der Fragwürdigkeit und Unsicherheit der sozialen Lage des kleinen und mittleren Bürgertums, dem er selbst entstammte. Dabei verursachte die Zuneigung zu den Werken von anderen rebellierenden antibürgerlichen Dichtern wie Verlaine, Villon, Rimbaud, dass sich Brechts Haltung antimilitärisch und antibürgerlich formierte.

Bjørn Ekmann geht in seiner Analyse von Brechts Schaffen auf einen Wendepunkt in Brechts Leben ein:

Seine ersten Gedichte und Kritiken aus den Gymnasialjahren zeigen ihn als einen Musterschüler, der Vaterland und Geist, Tugend und Ordnung, Mannhaftigkeit und Gehorsam, Frömmigkeit und Fleiß verherrlicht. Aber von 1915 an gerät der Strom von patriotischer und pastoraler und »positiver« Fraglosigkeit ins Stocken; wir erfahren, dass Bertolds Schulaufsätze den guten Studienräten Anlass zu Beunruhigung geben, und ein später in die »Hauspostille« aufgenommenes Gedicht (»Das Lied von der Eisenbahntuppe von Fort Donald«) ist Vorbote von Brechts Verherrlichung der harten, rücksichtslosen Lebenskraft, der »toughness« und Amoralität der Neuen Welt.¹²

Die folgenden Zeilen aus dem Gedicht „Das Lied von der Eisenbahntuppe von Fort Donald“ (1916) zeigen dieses neue Stadium in Brechts Schaffen:

Die Männer von Fort Donald – hohé!
Zogen den Strom hinauf, bis die Wälder ewig und seelenlos sind.
Aber eines Tags ging Regen nieder und der Wald wuchs um
 sie zum See.
Sie standen im Wasser bis an die Knie.
Und der Morgen kommt nie, sagten sie
Und wir versaufen vor der Früh, sagten sie
Und sie horchten stumm auf der Eriewind.¹³

Das folgende Kapitel beschäftigt sich hauptsächlich mit Brechts Jugendjahren von 1913 bis zur Entstehung seines dramatischen Erstlings *Baal* (1918).

2.1. Vom Gotteslob zur Gottesparodie. Bibel und Religion in Brechts persönlicher Entwicklung

Obwohl Brecht protestantisch erzogen wurde, haben ihn seine eigenen Erfahrungen sowie Weltneugier schon frühzeitig dazu angeregt, sich Gedanken über die Existenz Gottes zu machen.

¹¹ Münsterer, Hanns Otto: *Bert Brecht. Erinnerungen aus den Jahren 1917–1922*. Berlin und Weimar 1966, S. 24.

¹² Ekmann 1969, S. 13.

¹³ Bertolt Brecht: „Das Lied von der Eisenbahntuppe von Fort Donald“. In: Bertolt Brecht: *Gedichte*. Bd. 1: *Gedichte 1918–1929*. Frankfurt a. M. 1960, S. 9.

Martin Esslin versucht in seiner Brecht-Biographie die Verschiedenheit der elterlichen Konfessionen (Vater – katholisch, Mutter – protestantisch) mit dem ambivalenten und widerspruchsvollen Charakter Brechts zu verbinden. Indem Bertolt Brecht mit der Bibel, deren Vokabular und den evangelischen Konventionen intensiv von seiner Großmutter und später durch eigene Bibellektüre bekannt gemacht wurde, hat er in den ersten Jahren seines dichterischen Schaffens der Gottesmotivik und dem Gotteslob viel Raum geschenkt.

Es kann kein Zweifel darüber bestehen, dass die dichterische Sprache Brechts sein Leben lang sehr stark durch die Lutherbibel bestimmt wurde. Klaus Schuhmann beschreibt diese Analogie und betont dazu Brechts sprachliches Interesse an der Bibel:

Ihn interessierten vor allem die Darbietungsformen und Gliederungsprinzipien, die er in der Bibel und im Gebetsbuch vorfand: die Anordnung der Texte für die unterschiedlichsten Gelegenheiten des Kirchenjahres und für die Wechselfälle des Lebens, also für den Gebrauch des Lesers. In diesem Sinne wollte auch er seine Gedichte dem Leser seiner Zeit in die Hand geben.¹⁴

Außer der oben genannten Observation Schuhmanns über Brechts biblisches Vokabular, zeigt sich aber auch untrennbar die persönliche Erfahrung und Einstellung als Dichter zur Bibel und zum Christentum. Schon aus seinen frühen Gedichten lässt sich herauslesen, dass sie sich außer durch Gottesrespekt und -lob auch durch eine fürchterlich düstere Vorstellung vom Allmächtigen auszeichnen. Der Herrgott ist für den jungen Brecht nicht nur Schöpfer und Wohltäter, sondern auch derjenige, der im Gegensatz zu seiner biblischen Darstellung für den Menschen nicht greifbar ist. Brechts Gott sitzt in seinem Palast, umgeben von Feinden, fahlen Mauern, und schweigt.¹⁵

Wie auch Brechts *Journal*e aus dem Jahre 1916 zeigen, hat Brecht die Hl. Schrift nochmals genau „kapitelweise und laut“¹⁶ gelesen und interpretiert. Diese neue Auseinandersetzung mit der Bibel hat bei ihm neue Kritik hervorgerufen. Sein bisheriges Verhältnis zur Bibel hat eine noch radikalere Form angenommen, die in seinem Notizbuch ans Licht kommt: „Sie ist unvergleichlich schön, stark, aber ein böses Buch. Sie ist so böse, dass man selber böse und hart wird und weiß, dass das Leben nicht ungerecht, sondern gerecht ist und dass das nicht angenehm ist, sondern fürchterlich“.¹⁷

Die folgenden Werke Brechts bleiben von diesem Ton geprägt. Die Bibel brachte keine Hoffnung und keinen Trost in das Leben des jungen Brecht, sondern Angst und eine Vielzahl von Beschränkungen, was er motivisch aufgreift und in Frage stellt. Ronald Speirs bringt das Motiv der Begrenzung bei seiner *Baal*-Analyse ein: „The most direct approach to Baal's mind is through his

¹⁴ Schuhmann, Klaus: *Untersuchungen zur Lyrik Brechts. Themen, Formen, Weiterungen*. Leipzig 1973, S. 9.

¹⁵ Vgl. Bertolt Brecht: „Christus vor dem Hohen Rat“. In: Brecht 1994, S. 89.

¹⁶ Brecht 1964, S. 107.

¹⁷ Ebd.

poetry. The „Ballad of the Adventurers“, the last song Baal sings before his death, contains a protest against the limits of human existence“.¹⁸ Auf diese Weise ist Baal ein Repräsentant der vitalistischen Lebenshaltung. Er bekennt sich zur elementaren Regel, die Brecht mehrmals in seinem Werk erwähnt: „Das Höchste, was man kann, ist: das zu nehmen, was man nehmen kann“.¹⁹

Brechts immer stärkere Kritik in Bezug auf das Göttliche hat er oftmals in seinen Briefen ausgedrückt. Ein wesentliches Beispiel dafür ist ein Brief an Caspar Neher.

In diesem Brief legt Brecht die Geschichte eines „Zulukaffers“ dar, welcher sich, seines Hungers wegen, hilfesuchend an einen Mediziner wendet. Dieser rät ihm, sich der Religion zuzuwenden, und der Hungernde macht sich darauf ein Wildschwein zu seinem Gott, dem er Opfergaben darbringt. Doch die Belohnung für die Opfer bleibt aus, der „Zulukaffer“ wird immer magerer und verzweifelter und so kommt er zu dem Schluss, dass von diesem Gott keine Unterstützung zu erwarten ist. So erschlägt er, vom Hunger getrieben, den vermeintlichen Gott, das Wildschwein, und isst es vollständig auf. In der Folge stirbt er am nächsten Morgen „göttlich dick“.²⁰ Aus dieser Geschichte zieht Brecht die folgende Moral: „[...] und so kann die Geschichte als ein frommer Beweis gegen die willige Erfindung gewisser ungläubiger Leute angeführt werden, dass der Glaube und nicht der Gott selig mache.“²¹

Die Menge an wirtschaftlichen, sozialen und politischen Erscheinungen, die die persönliche Entfaltung und Denkweise Brechts begleiteten, trug auch dazu bei, seine bisherige Stellung zur Religion allmählich zu ändern.

In Bezug auf die Industrialisierung und Urbanisierung der Gesellschaft, in der er einen Prozess des Untergangs des Individuums fürchtete, verfasste der junge Brecht zahlreiche Gedichte, in denen er, wie Georg Heym, Jakob van Hoddis oder Gottfried Benn seinen Schlussfolgerungen und Gedanken über die Weltposition des Individuums Ausdruck verlieh.

In seinem *Hauspostillen*-Gedicht vom „Großen Dankchoral“ aus der zweiten Lektion der *Hauptstille* hat Brecht die durch die Bibel geprägte Vorstellung über die göttliche Sorge um jedes menschliche Wesen in ihren Grundfesten erschüttert. Das Gedicht steht scheinbar parallel zu dem früheren Gedicht *Dank* aus dem Jahre 1913, indem er ebenfalls, wie sechs Jahre zuvor, ein Gotteslob ausgedrückt hatte, ist aber eine Parodie auf das Kirchenlied „Lobe den Herren“. Das Motiv des Lobs im „Großen Dankchoral“ hat in diesem Fall ironische Töne angenommen.

Das Wortspiel, das Brecht in diesem Gedicht einbringt, bewegt sich maßgeblich um das ihn beschäftigende Problem des menschlichen Wertes. Durch das darauffolgende Fragment des Choral

¹⁸ Speirs 1982, S. 20.

¹⁹ Frühwald, Wolfgang: „Baal. Eine Moritat vom Ende des Individuums“. In: Hinderer, Walter: *Brechts Dramen. Interpretationen*. Stuttgart 1995, S. 35.

²⁰ Vgl. Bertolt Brecht, *Briefe I*. In: *Werke*. GKA 28. Frankfurt a. M. 1998, S. 26.

²¹ Ebd.

lässt sich ersehen, dass das menschliche Dasein laut dem lyrischen Subjekt für Gott nicht mehr Wert ist:

Lobet von Herzen das schlechte Gedächtnis
Des Himmels!
Und daß er nicht
Weiß euren Nam' noch Gesicht
Niemand weiß, daß ihr noch da seid.²²

Diese im Gedicht fixierte Kritik lässt zugleich das Ideal und sogar die Existenz Gottes durchscheinen. Der einzelne Mensch als Gegenüber Gottes hat laut der Bibel das ganze Leben lang seinem großen, erhabenen Ziel zu folgen, um letztendlich mit Gott in eine ewige Gemeinschaft treten zu können. Die Rolle Gottes ist es, den Menschen zu unterstützen und für ihn da zu sein. Der ist jedoch, laut Brechts Meinung, plötzlich nicht mehr für seinen Menschen da. Das Subjekt wird zu einer namenlosen Nummer in der Menschenmenge reduziert. Letztendlich wendet sich das lyrische Subjekt des Chorals an alle Menschen:

Schauet hinan:
Es kommt nicht auf euch an
Und ihr könnt unbesorgt sterben.²³

Diese Erfahrung stellt den Menschen in die Gefahr, dass er allein im Sichtbaren aufgeht.

Die nächste Ablehnung von religiösem Märtyrertum erfolgt durch das Verfassen seines frühesten einaktigen Dramas, *Die Bibel* (1913). Dieses Werk stellt eine Verurteilung sowohl des Christentums als auch der Bibel dar. Von Brechts Ironie über Gott sollte man sich jedoch beider Interpretationen der frühen Lyrik nicht fehlleiten lassen. Seine antireligiösen Werke scheinen zuweilen mehr den Charakter einer verzweifelten Suche nach Gott zu haben in einer Realität, die stets seine Existenz ausschließt.

Ernst Schumacher macht in seiner Analyse des Dramas *Trommeln in der Nacht* über Brechts Ironie folgende Feststellung, die man grundsätzlich in Bezug auf das Werk Brechts anwenden kann: „Die Ironie ist nicht nur Zeichen der Überlegenheit, sondern auch Mittel der Selbstverteidigung gegenüber Zuständen, mit denen dialektisch fertig zu werden dem jungen Brecht noch nicht möglich ist“.²⁴

Den stärksten Einfluss auf den jungen Brecht und seine Einstellung zu Gott übte die politische Situation Deutschlands in seinen Jugendjahren und vor allem der Ausbruch des Ersten Weltkrieges aus, der ihn zwar nicht persönlich berührte, aber starke Auswirkungen auf seine Zeitgenossen hatte. Darauf weisen mehrere seiner Gedichte aus seinen Jugendjahren hin.

²² Bertolt Brecht: „Großer Dankchoral“. In: Brecht 1960, S. 75.

²³ Ebd.

²⁴ Schumacher, Ernst: *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918–1933*. Berlin 1955, S. 59.

In seiner „Modernen Legende“ aus dem Jahre 1914 demonstriert der damals 16jährige Brecht traumatische Bilder aus dem Krieg, die eine Weltuntergangsstimmung erzeugen.

In dieser Ballade sind auch religiöse Motive zu erkennen, die einen negativen Ton annehmen. Während das lyrische Subjekt zunächst über tausende Lippen schreibt, die für kämpfende Soldaten beten, ist angesichts des Todes der Soldaten in den letzten Strophen dieses lyrischen Werkes von Gott keine Rede mehr:

In der Nacht noch spät
Sangen die Telegrafendräh't
Von den Toten, die auf dem Schlachtfeld geblieben –

Siehe, da ward es still bei Freunden und Feinden.

Nur die Mütter weinten
Hüben – und drüben²⁵

Dieses Fragment wird nur zu einem der zahlreichen Beispiele in Brechts Werk, das seine Gesinnung ausdrückt, dass Gott angesichts schwieriger Momente des Menschen sowie seines Todes nicht da ist.

Aufgrund der Betrachtung einer Reihe von Brechts frühen Texten kann man zu dem Schluss kommen, dass das Individuum ganz allein und vereinsamt in der Welt bleibt, die eher an eine teuflische Hölle als an ein Gotteshaus erinnert. Unter solchen Umständen liegt laut Brecht kein Sinn im göttlichen Tun und vor allem nicht in der göttlichen Existenz. Aus diesen Beispielen geht auch hervor, dass Brechts Mensch die Leiden dieser Welt allein auf sich nehmen muss, was zu seiner Asozialität und demzufolge zu dem Weltgefühl führt, das den Baal auszeichnet.

Eine Vielzahl von literarischen Werken, die Brecht gelesen hatte, übten einen Einfluss auf den jungen Schriftsteller aus und dienten ihm als Vorbilder. Zu seiner Büchersammlung gehörten unter anderem Werke von Nietzsche und Schopenhauer, die für ihre antireligiösen Einstellungen bekannt waren.

Schon 1917 liest Brecht intensiv Schopenhauer, was seine Stimmung und Weltanschauung beeinflusste sowie wahrscheinlich auch zur Entstehung der Geschichte Baals beigetragen hat.

In einem Brief an Caspar Neher ist die Schopenhauersche Philosophie spürbar:

Ich erhebe mich aus meiner Bekümmernis und verweise Dich auf das Problem vom Niewiedermöglichsein. Daß man selbst stirbt, das ist eigentlich gleichgültig. Aber das andere sterben...daß alles andere stirbt, bevor uns, mit uns, nach uns. Wenn du nicht schauerst, muß du noch länger darüber nachdenken. Qual ist gut, nie sonst fühlt man *sich* besser, als wenn man leidet.²⁶

²⁵ Bertolt Brecht: „Moderne Legende“. In: Brecht 1964, S. 7.

²⁶ Brecht 1998, S. 39.

In Brechts frühen Texten kann man den Klärungsprozess in Bezug auf die Einschätzung von Gott und die daraus folgende neue Weltanschauung maßgeblich beobachten.

Bemerkenswert sind Carl Pietzckers Worte über Brechts Religiosität:

Brecht hat sich bereits von christlichen Gehalten gelöst und polemisiert parodistisch gegen sie, die Verhaltensstruktur, die sein vorgetragenes Weltbild bestimmt, ist jedoch noch vom Christentum geprägt. Er sucht seine nicht verstandene Situation in christlichen Schemata zu verstehen, und er benutzt christliche Vorstellungen poetisch, weil sie auf bekannte, schlichte und eingängige Weise eine abstrakte Totalität darzustellen gestatten.²⁷

Obwohl Brecht zu Christentum und Gott eine stark kritische und meistens ironische Stellung eingenommen hat, kann man davon ausgehen, dass er sein Leben lang unter dem starken Einfluss dieser Religion blieb.

2.2. Der Erste Weltkrieg und die Gesellschaft in den Augen des jungen Brecht

In Brechts frühen Werken stehen sowohl Gott als auch die Zeitgenossen des Schriftstellers im Mittelpunkt. Im Jahre 1935 schreibt der Autor sein „Lied des Stückeschreibers“, das zwar über zehn Jahre nach der ersten *Baal*-Fassung erscheint, welches aber die Thematik früherer Werke aufgreift und die neuen Fassungen von *Baal* begleitet. Das folgende Fragment weist auf die Bedeutung des Menschen in Brechts Werk hin:

Ich bin ein Stückeschreiber. Ich zeige
Was ich gesehen habe. Auf den Menschenmärkten
Habe ich gesehen, wie der Mensch gehandelt wird. Das
Zeige ich, ich der Stückeschreiber.²⁸

Das obige Fragment sowie die nachfolgenden „Schritte“ Brechts zum „baalischen Weltgefühl“ zeigen, dass der wesentliche Gegenstand seines Interesses und seiner Besorgnis der Mensch und seine sich mit ihm fortwährend verändernde Realität sind.

Obwohl frühe dichterische Versuche Brechts durch das Gottesmotiv geprägt wurden, schenkte er Deutschland sowie dessen Menschen nicht weniger seiner Aufmerksamkeit. Aus der Analyse seiner Gedichte aus den Jahren 1913–1918 ergibt sich ein detailliertes Bild des geschichtlichen Prozesses, in dem folgenschwere politische und soziale Änderungen in Deutschland zum Ausdruck gebracht werden.

²⁷ Pietzcker, Carl: *Die Lyrik des jungen Brechts. Vom anarchischen Nihilismus zum Marxismus*. Frankfurt a. M. 1974, S. 42.

²⁸ Bertolt Brecht: „Lied des Stückeschreibers“. In: Payrhuber, Franz-Josef: *Bertolt Brecht. Literaturwissen für Schule und Studium*. Stuttgart 1995, S. 25.

Es ist wichtig, den Übergangsprozess Brechts von der Kriegsbegeisterung zu seiner pazifistischen Einstellung sichtbar zu machen, da dieser zu der Erläuterung seines „baalischen Weltgefühls“ herangezogen werden muss.

Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges im Jahre 1914 wurde sowohl von Brechts Familienmitgliedern als auch von dem Jungen mit einer deutschnationalen Begeisterung bejubelt. Auch aus Brechts frühen Versuchen lässt sich seine enthusiastische Einstellung zu Vaterland und Krieg erkennen. In den „Notizen über unsere Zeit“ für die Augsburger Presse hält Brecht ein Lob für Deutschland bereit:

Nie war Deutschland auf jedem Gebiet – finanziell, politisch (innen wie außen), wirtschaftlich besser imstande, Krieg zu führen. Treu steht das ganze Volk zusammen. Jede Parteibildung ist verschwunden. Unter den Gegnern ist Uneinigkeit, Ungerüstetheit vorhanden. Wir sind gerüstet, moralisch gerüstet. Der feste deutsche Charakter, an dem die deutschen Dichter und Denker seit zwei Jahrhunderten schafften, bewährt sich nun. Ruhig und gefaßt in eherner Disziplin, aber doch flammend vor Begeisterung, weniger Sieg jubelnd als mit zusammengebissenen Zähnen sind unsere Männer in den Kampf gezogen.²⁹

So schnell wie die Kriegsbegeisterung aufgekommen war, so schnell verwandelte sie sich in eine bittere Enttäuschung. Obwohl Brecht selbst dem Militärdienst an der Front entgeht, fühlt er die Atmosphäre des Kampfes. Der Krieg, der um Ehre, Freiheit und nationale Existenz geführt wird³⁰, bringt in der Folge Opfer, Leiden und Scham.

Die Brecht immer intensiver beschäftigenden Beobachtungen und Gedanken über den Kriegsalltag, die seine illusionären Erwartungen zunehmend zerstören, regen ihn zur künstlerischen Gestaltung an. Ein gutes Beispiel dafür ist das in dem vorigen Unterkapitel bereits erwähnte Gedicht „Moderne Legende“ aus dem Jahre 1914. Obwohl Klaus Schuhmann das Gedicht als konventionell und ungenau³¹ bezeichnet, steht aber fest, dass man dieses Werk als einen Wendepunkt in Brechts Kriegsbild betrachten kann. „Moderne Legende“ gehört außerdem zu den ersten Gedichten Brechts, die die Kriegsthematik behandeln. In diesem 5-strophigen Gedicht ist der Kriegsjubel, im Gegensatz zu Brechts „Notizen über unsere Zeit“, gedämpft. Stattdessen vermittelt der junge Gymnasiast poetisch Auskunft über historische Wahrheit, was sich schon in der ersten Strophe des Gedichts zeigt:

Als der Abend übers Schlachtfeld wehte
Waren die Feinde geschlagen.

²⁹ Bertolt Brecht: „Notizen über unsere Zeit“. In: Schuhmann, Klaus: *Der Lyriker Bertolt Brecht 1913–1933*. Berlin 1964, S. 11.

³⁰ Vgl. Frisch, Werner/ K. W. , Obermeier: *Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Dokumente, Texte, Fotos*. Berlin und Weimar 1975, S. 55.

³¹ Vgl. Schuhmann 1964, S. 14.

Klingend die Telegrafendrähte
Haben die Kunde hinausgetragen.³²

Brecht beschreibt in diesem lyrischen Werk Kriegsnachrichten aus verschiedenen Ecken der Welt. Während man an der einen eine bittere Niederlage erleidet, jubelt man ohne Grenzen an anderen.

Obwohl sich Brecht in diesem Gedicht der direkten Bewertung des Krieges enthält, greift er nach anderen poetischen Mitteln, um die zerstörerische Wirkung des Krieges aufzuzeigen. Nach der 3. Strophe über „ein Jubeln, ein Toben, ein Rasen der Lust“³³ erzählt das lyrische Subjekt wiederum von den Toten, denen es nicht gelang, aus dem Krieg zurückzukommen. Das Werk zwingt zur Reflexion über die traumatischen Folgen des Krieges.

Das Bemerkenswerte ist, dass Brecht seine Antikriegseinstellung nicht nur in seinen Gedichten, sondern auch öffentlich demonstriert. Als er seinen Schulaufsatz aus dem Schuljahr 1915/1916 zum Thema *Dulce et decorum est pro patria mori* schreibt, geriet er in Zensurkonflikte. Das folgende Fragment ist ein Beispiel für Brechts damals riskante Worte:

Der Anspruch, dass es süß und ehrenvoll sei, für das Vaterland zu sterben, kann nur als Zweckspropaganda gewertet werden. Der Abschied vom Leben fällt immer schwer, im Bett wie auf dem Schlachtfeld, am meisten gewiss jungen Menschen in der Blüte ihrer Jahre. Nur Hohlköpfe können die Eitelkeit so weit treiben, von einem leichten Sprung durch das dunkle Tor zu reden, und auch dies nur, solange sie sich weitab von der letzten Stunde glauben. Tritt der Knochenmann aber an sie selbst heran, dann nehmen sie den Schild auf den Rücken und entwetzen, wie des Imperators feister Hofnarr bei Philippi, der diesen Spruch ersann.³⁴

Die oben genannten Texte dokumentieren den Reifungsprozess des jungen Brecht sowie sein mutiges schriftliches Handeln gegen die Kriegswillkür, das er durch sein Werk vorweist. Angesichts dieser Erschütterung des Brechtschen Welt- und Gesellschaftsbildes, in dem alle seine Ideale plötzlich verschwunden sind, fühlt er sich als Asozialer und benennt sich selbst auch so. Im Jahre 1920 schreibt er in seinem Notizbuch folgende Worte, die sich aber auch auf die frühere Zeit beziehen:

Ich gehöre nicht zu den nützlichen Gliedern der menschlichen Gesellschaft, die sich strecken, wenn sie an Anerkennung denken, und Wollust haben, wenn sie Reibung verursachen. Aber Verstand haben sie gar keinen. Sie wollen nur hinein in die menschliche Gesellschaft. Man soll sie abschneiden.³⁵

In diesem Fragment verurteilt Brecht seine Zeitgenossen für ihren Mangel an Gefühl gegenüber

³² Brecht 1964, S. 7.

³³ Ebd.

³⁴ Müllereisert, Otto: *Augsburger Anekdoten um Bertolt Brecht*. In: Frisch 1986, S. 86.

³⁵ Brecht 1994, S.114.

ihrer eigenen Individualität, sowie für ihr blindes und unbedachtes Streben nach der Zugehörigkeit zur Gesellschaft, nicht selten auf Kosten anderer Menschen. Brecht fühlt sich selbst als Individuum in dieser sozialen Gruppe unnötig und deswegen auch aus dieser ausgeschlossen. Aus diesem Gefühl entfaltet sich ein wesentliches literarisches Motiv in Brechts Frühwerk – die Asozialität. Dieses Gefühl der Asozialität führt ihn daraufhin zu einer Philosophie, in der das Individuum im Zentrum des Universums steht.

2.3. Nihilismus und vitalistische Abkehr von der Gesellschaft

Weltanschauungen von Philosophen, Denkern und Dichtern, die für den jungen Brecht zum Vorbild wurden, speisten in hohem Maße seine Einstellung mit verschiedenen parallelen Elementen. Aus diesen konstruiert der junge Dichter seine Schlussfolgerungen und Urteile.

Bestimmend war seine Neigung zum Nihilismus. Brechts nihilistische Züge entwickelten sich aufgrund des oben beschriebenen Zusammenbruches seines göttlichen und nationalen Weltbildes. Carl Pietzcker beruft sich auf Untersuchungen von Wolfgang Zorn und erwähnt auch andere mögliche Faktoren, die Brechts Nihilismus ausgelöst haben:

Es ist anzunehmen, daß der Widerspruch zwischen „altem“ und „neuem Mittelstand“, den Brecht in seiner Jugend erfuhr, seine weitere Entwicklung bestimmte: die Unterwerfung unter die – väterliche, kaiserliche, religiöse – Autorität und die Ablösung von ihr, die sein ganzes Jugendwerk prägende Identitätsproblematik und die durch die Mutterbindung gefährdete Entwicklung seiner Sexualität.³⁶

Brechts frühe Auseinandersetzung mit der Philosophie von Friedrich Nietzsche (1844–1900) und seinen nihilistischen Tönen, prägten seine persönliche und demzufolge seine dichterische Entwicklung. Der Nihilismus lässt sich definieren als:

philosophische Grundhaltung der Verneinung, entweder nur der Möglichkeit, zur Erkenntnis der Wahrheit zu gelangen, od. auch der Gegenstände des Erkennens selbst. z. Überzeugung von der Nichtigkeit u. Sinnlosigkeit alles Seienden, des Daseins, Verneinung aller positiven Werte u. Ziele.³⁷

Den Begriff Nihilismus sah Nietzsche als „die radikale Ablehnung von Werth, Sinn, Wünschbarkeit. Der Nihilismus ist das durchbohrende Gefühl des Nichts. Er ist nicht nur Bewusstsein eines alle Daseinsbereiche ergreifenden Umsonst! Sondern die Überzeugung einer absoluten Unhaltbarkeit

³⁶ Pietzcker 1974, S. 136.

³⁷ Wahrig, G./ Krämer, H./ Zimmermann, H. (Hrsg.): *Brockhaus Wahrig Deutsches Wörterbuch in sechs Bänden*. Stuttgart 1980, S. 849.

des Daseins, wenn es sich um die höchsten Werte, die man anerkennt, ‘handelt‘³⁸.

Aus diesen philosophischen Gedanken heraus entfaltet sich sichtlich die Figur des Baal, deren Weltanschauung der einigen von Nietzsche entspricht. Brecht faszinierte an Nietzsche insbesondere seine Kritik an der Moral, die sich markant in seinem Werk abzeichnet. Nietzsche stellt alle bestehenden Normen und Werte in Frage, der bisherigen Philosophie dabei vorwerfend, dass sie unkritisch und blind frühere Moralvorstellungen übernommen habe. Sein Augenmerk legt Brecht besonders auf christliche Moralvorstellungen und stellt sie in ein kritisches Licht. Dabei beruft sich Brecht auf Nietzsches Formel vom „Tod Gottes“ und nutzt sie für „Die Legende der Dirne Evlyn Roe“ aus dem Jahre 1917:

Denn der Herr, den du liebst, kann das nimmermehr zahlen:
Weil er gestorben ist.³⁹

Nihilistische Merkmale sind besonders in Brechts frühen Werken erkennbar. So kommt Carl Pietzcker in seiner Analyse von Brechts Erzählung *Die Erleuchtung* zu folgender Schlussfolgerung: „Es gibt keine feste Wertordnung und keine sichere Weltdeutung mehr. In dieser Situation zerfällt auch das Ich [...]“⁴⁰.

Neben Nihilismus und Nietzsche liest sich der junge Brecht auch in die Philosophie Arthur Schopenhauers (1788–1860) und besonders in sein Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* ein. In diesem Werk geht Schopenhauer davon aus, dass das Grundprinzip der Welt die menschliche Kraft – der Wille ist, welchen jedes Wesen im Innern seines eigenen Selbst trägt. Der Wille bildet die Einheit sowohl der Menschen als auch der Tiere. Schopenhauers Wille ist von anderen Prinzipien völlig unabhängig und gilt deshalb als Grundlage von allem.

Schopenhauer nimmt dabei an, dass alles auf der Welt als eine individuelle und subjektive Vorstellung wahrgenommen wird, was Kuno Fischer in seinem Werk *Schopenhauers Leben, Werke und Lehre* folgendermaßen definiert: „Die Außenwelt ist die Welt als Vorstellung, sie ist der Gegenstand des erkennenden Subjekts und als solcher zunächst nichts anderes als eine bloße Vorstellung, ein Gehirnphänomen“⁴¹. Diese Vorstellung wird jedoch ständig durch den eigenen Willen jedes Wesens individuell vermessen, bedingt und von ihm abhängig gemacht. Kuno beruft sich auf Schopenhauer und sagt: „Kein menschlicher Leib ist bloße Vorstellung, jeder ist zugleich Vorstellung und Wille“⁴².

Aus dieser Philosophie lässt sich der Egoismus erklären, der zum Gegenstand von Brechts Gedanken und nicht selten zum Attribut seiner dramatischen Figuren wird (Baal, Mutter Courage).

³⁸ Friedrich Nietzsche in: Meyer, Theo: *Nietzsche. Kunstaufassung und Lebensbegriff*. Tübingen 1991, S. 200.

³⁹ Bertolt Brecht: „Die Legende der Dirne Evlyn Roe“. In: Brecht 1960, S. 46.

⁴⁰ Pietzcker 1974, S. 88.

⁴¹ Fischer, Kuno: *Schopenhauers Leben, Werke und Lehre*. Heidelberg 1934, S. 269.

⁴² Ebd., S. 271.

Einen großen Einfluss auf Brechts weltanschauliche Entwicklung übt zudem Frank Wedekind (1864–1918) aus, der bis heute als ein Wegbereiter des Expressionismus gilt. Diesen Dichter verehrt Brecht besonders. Zu den Hauptmotiven Wedekinds Werke gehören Scheinmoral, Heuchelei und Verständnislosigkeit, die auch nicht selten zu Motiven Brechts wurden.⁴³

Carl Pietzcker vergleicht Wedekinds Ballade „Der Tantenmörder“ mit Brechts „Apfelböck oder die Lilie auf dem Feld“ und begründet dies wie folgt:

Im Gegensatz zu Brecht motiviert und verteidigt Wedekind den Mord. Er zerstört bürgerliches Verständnis, um es durch ein anderes zu ersetzen: aus dem Mund des Mörders spricht der nur leicht ironisierte Missionar „blühender Jugend–Jugend“, der ihr Recht zu freien Lebensgenuß verkündet und die Richter des geplanten Vergehens an diesem Wert zieht.⁴⁴

Aus diesem scheinbar pauschalen Fragment kommen jedoch auch nihilistische Tendenzen Wedekinds ans Licht, die religiöse Regeln, wie hier: „Du sollst nicht morden“, ablehnen.

Nachdem das lyrische Subjekt in „Den Tantenmörder“ seiner Tante kaltblütig den Dolch in die Gedärme gestoßen hat, stellt er fest: „Die Tante war alt und schwach“.⁴⁵ Danach versucht er seine Tat nochmal mit der rhetorischen Frage zu rechtfertigen: „Was nutzt es, dass sie sich noch härmte“.⁴⁶ Das Gedicht ist in einer trivialen Form gehalten und gibt sich ironisch-parodistisch.

Wedekinds Provokationen für seine bürgerlichen Leser hat zum Ziel, ihr moralisches Verständnis und idealistisches Weltbild zu zerstören, um sie letztendlich zu Nietzsches Vitalität zu führen.⁴⁷

Es ist nicht ausgeschlossen, dass Frank Wedekind selbst zur nihilistischen Entwicklung Brechts beigetragen hat. Dieter Schmidt äußert sich über ihn in seiner *Baal*-Analyse: „Seine Vitalität war das Schönste an ihm“.⁴⁸ Indem die Gedanken Brechts aufgrund des Krieges, sowie seiner Beschäftigung mit Nietzsche und Schopenhauer um das Todesmotiv kreisen, kommt es weitgehend zu seinem neuen Interesse an vitalistischen Prinzipien des Lebens. Ein hervorragendes Beispiel dafür ist das Gedicht „Tod im Walde“, das Brecht nachher im *Baal* und dann in die *Hauspostille* aufnimmt und es mehrmals verändert.

Das Gedicht handelt von einem Mann, der in einem Wald „wie ein Tier“ stirbt. Obwohl die Umstände, in denen der Mann umkommt, grausam sind, äußert sich der Tod in Brechts Lyrik nicht mehr als Folge des Krieges („Moderne Legende“) oder einer Naturkatastrophe („Lied von der Eisenbahntruppe vom Fort Donald“), sondern als ein unvermeidbarer Teil des Lebens, dem sich jeder Mensch stellen muss.

⁴³ Rainer, G./ Kern, N./ Rainer, E. (Hrsg.): *Stichwort Literatur*. Linz 2007, S. 300.

⁴⁴ Pietzcker 1974, S. 88.

⁴⁵ Frank Wedekind: „Der Tantenmörder“. In: Pietzcker 1974, S. 87.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd. , S. 88.

⁴⁸ Schmidt 1966, S. 22.

Ansonsten kommt in diesem Gedicht zum ersten Mal das Gefühl des Lebenshungers vor, das der Mensch, hier unter der Maske des Holzfällers, angesichts des Todes spürt, und das Brecht mit folgenden Worten ausdrückt:

„Leben will ich! Eure Sonne schnaufen!“⁴⁹

Das oben genannte Zitat könnte als eine Forderung des Mannes interpretiert werden, der bereit ist, sich nicht dem natürlichen Lebenslauf anzupassen. Das lyrische Subjekt will weiter leben und alles schaffen, was ihm bisher noch nicht gelungen ist, ungeachtet, ob es die Natur zulässt. Die Probleme der Todesfurcht und der Lebensgier werden von dem jungen Brecht von Gedicht zu Gedicht mit einer stärkeren Nachdrücklichkeit dargestellt.

Die in diesem Kapitel vorgebrachten und analysierten Erfahrungen des jungen Brecht liefern einen wesentlichen Beitrag zur Verschärfung seines neuen Weltbildes, was ihn zum Verfassen seines Erstlings *Baal* anregt. Die hier verwendete Lyrik Brechts vermag dabei Auskunft über die Stellung des jungen Brecht zum Pazifismus und zur Religion zu geben.

⁴⁹ Bertolt Brecht: „Tod im Walde“. In: Schuhmann 1964, S. 30.

3. Wie Brechts „baalisches Weltgefühl“ Gestalt annimmt und auf das Publikum wirkt

Die in dem vorigen Kapitel erwähnten biographischen Fakten aus dem Leben des jungen Brecht sowie die Analyse seiner Interessen für ausgewählte Philosophen sollten dazu beitragen, ein zuverlässiges Bild seiner damaligen Lebenshaltung zu gewinnen. Diese wiederum kann als Schlüssel zum Verständnis für die Entwicklung des „baalischen Weltgefühls“ dienen, das die Anregung zum Schreiben seines Erstlingswerkes wird.

Der Begriff „das baalische Weltgefühl“ wird von zahlreichen *Baal*-Forschern wie z.B. Schmidt und Knopf verwendet. Dieser verwandelt sich schließlich in ein konventionelles literarisches Symbol für Brechts Vorstufe der Entwicklung seiner ersten Werke.

Dieses sich bei Brecht steigernde Weltgefühl nimmt einen immer radikaleren und melancholischeren Charakter an, da dem jungen Autor auch allmählich klar wird, dass seine bisherigen Erwartungen an die Welt in keinen Aspekten in Erfüllung gehen. Gott existiert nicht, der Krieg fordert nur Opfer und die Gesellschaft passt sich blind an diese Ordnung an, ohne irgendwelche individuellen Aktionen zu unternehmen. Brecht fragt verzweifelt in seinem Notizbuch: „Narren fragen sich. Warum ist die Welt nichts für uns Wunderbares? Ich frage mich allein: Warum sind die Menschen so?“⁵⁰

Allmählich beginnt Brecht die Welt und ihre Gesellschaft zu verneinen. Das „baalische Weltgefühl“ bezieht sich auf zahlreiche Momente in Brechts Weltbild, in denen nicht nur *Baal* entstanden ist, sondern in denen sich auch seine anderen frühen Werke (*Trommeln in der Nacht*) wiederfinden lassen. In seinem thematischen Umfeld bewegen sich Brechts künstlerische Darstellungen der materialistischen Gesellschaft, die durch den Krieg mental zerstört wurde und die die Scheinmoral repräsentiert. Auf der anderen Seite kommt eine vitalistische Lebenshaltung des Individuums zum Vorschein, welche von animalischen, ungehemmten Trieben durchtränkt ist.

Das „baalische Weltgefühl“ kann auch als das Gefühl der Asozialität bei einem Individuum bezeichnet werden. Das heißt, der einzelne Mensch wird von der Gesellschaft sofort verurteilt, sobald er sich nicht an ihre Konventionen anpasst und stattdessen versucht, eigene individuelle Aktionen zu unternehmen. Angesichts dieser Beschränkung entfesselt sich bei ihm eine gesteigerte Lebenslust. Das „baalische Weltgefühl“ gestalten also nicht ohne Grund Dichter wie Verlaine, Villon, Rimbaud, Wedekind, die als kontroverse und zugleich asoziale Individualisten ihrer Zeit galten und dadurch auch zu menschlichen sowie künstlerischen Vorbildern Brechts wurden. Diese Vorbilder zieht er auch zur Gestaltung seiner Baal-Figur heran. Die von mir erwähnten Dichter-

⁵⁰ Brecht 1994, S. 116.

Persönlichkeiten werden in dem nächsten Unterkapitel anschaulicher und umfassender besprochen. Schmidt erläutert die Herkunft dieses Gefühls auch durch die Einflüsse aus Brechts Augsburger Freundeskreis. Er definiert das „baalische Weltgefühl“ wie folgt :

Dieses expressive „baalische Weltgefühl“ also äußert sich – wie mehrfach belegt worden ist – beim jungen Brecht nicht nur in Buchstaben literarischer Vorbilder und in den eigenen Hervorbringungen. Er selbst ist heiß davon durchpulst und mit ihm seine Augsburger Freunde: George Pfanzelt, Caspar Neher, Otto Müller Eisert, denen Brecht den „Anhang“ seiner HAUSPOSTILLE widmet, sowie Otto Andreas Bezold und Hans Otto Münsterer. In einer Wechselwirkung wird sowohl das Erleben des jungen Dichters und seiner Anhänger stark beeinflusst von BAAL wie auch die Handlung des Stückes selbst vom abenteuerlichen Treiben des Freundeskreises.⁵¹

Dem oben genannten Fragment gemäß kann man feststellen, dass sich der Begriff des „baalischen Weltgefühls“ in seiner Tragweite um immer neue Assoziationen und Definitionen bei den Literaturforschern erweitert. Dennoch weist jeder auf die Erschütterung des Brechtschen Weltbildes aus dem sich Anhaltspunkte für die Interpretation seines Frühwerkes gewinnen lassen.

3.1. Zur Entstehung des Werkes: Wer hat zu Herrn Baal beigetragen?

Die Umstände, unter denen Brechts Erstling verfasst wurde, sind heute genauso umstritten, wie die Tatsache, dass das Werk nach wie vor immer neue Interpretationen erzeugt. An *Baal* hat Brecht tatsächlich sein ganzes Leben lang gearbeitet. Es wurde von immer neuen Erfahrungen, Kritiken, durch die Niederlage des Stückes auf der Theaterbühne und daraus folgenden Änderungen bis zum sehnlich erwarteten Erfolg determiniert.

Bei der Entstehung dieses kontroversen Werkes über einen Dichter und Vagabunden haben mehrere Faktoren mitgewirkt. Auf der Suche nach der Welt- und deren eigenen Prinzipien wurde der junge Brecht nicht nur durch die Ereignisse seiner Zeit und die Philosophie, sondern auch sehr stark von anderen Menschen beeinflusst. Seine Jahre in Augsburg und die nachfolgenden in München waren gekennzeichnet durch sowohl ein Interesse für weltberühmte literarische Persönlichkeiten (Villon, Verlaine, Rimbaud, Wedekind), deren Werke seinen eigenen Arbeiten ein gewisses Kolorit gaben, als auch vielfältige Begegnungen mit dem Münchener Studentenmilieu und bedeutende Seminare, an denen er teilgenommen hat. Diese haben ihn auch bei der Gestaltung seiner Baal-Figur beeinflusst.

Der erste offizielle Schritt zum Schreiben von *Baal* war ein Brief Brechts an Caspar Neher vom März 1918 mit einem damals anscheinend unbedeutenden Fragment, in dem Brecht seinem

⁵¹ Schmidt 1966, S. 24.

Freund seine gedankliche Vorstufe des Baal mitteilt: „Ich will ein Stück schreiben über François Villon, der im XV. Jahrhundert in der Bretagne Mörder, Straßenräuber und Balladendichter war“.⁵² Das ausschweifende Leben dieses spätmittelalterlichen französischen Dichters (1431–1463), sowie das von ihm hinterlassene lyrische Werk – in dem sich seine ganze Persönlichkeit enthüllt, haben allesamt einen äußeren Anstoß zu Brechts Werk und besonders für die Baal-Figur gegeben. Der von Brecht skizzierte Protagonist ähnelt nämlich in mehreren Punkten dem kontroversen Leben François Villons. Brecht beschäftigte damals vor allem die andere, wilde Seite eines begabten Individuums, das sich von einem bürgerlich offiziell befolgenden Werte- und Regelkanon abbrückt und eine rücksichtslose Lebensweise bejaht. Solch ein Bild wurde ihm durch die Figur Villons vermittelt. Auf treffende Art und Weise wurde dies von K.L. Ammer – der Übersetzerin von Villon geschildert: „Als armer Student, der wie seine Gefährten sein Brot durch Betteln verdiente, in elenden Quartieren hauste, dabei der Freund von Dirnen und Zuhältern war, führte er ein rechtes Lotterleben und zog bald die Aufmerksamkeit der Behörden auf sich“.⁵³ Die Baal-Figur lässt sich neben diesen von Ammer beschriebenen Typus stellen.

Der ungeheure Einfluss Villons hat Brecht auch dazu veranlasst, weitere Gedichte über diesen französischen Dichter zu schreiben. („Die Ballade von François Villon“, „Vom François Villon“). Es ist vielsagend, dass Brecht „Die Ballade von François Villon“ für seine *Hauspostille* fast zur gleichen Zeit wie *Baal* schreibt. Dieter Schmidt meint sogar, dass gewisse Ähnlichkeiten bei Brechts Beschreibung der Todesszenen zwischen Villon und Baal und deren Rückkehr zur Natur hervortreten.⁵⁴

Die wesentlichste Analogie zwischen Villon und Baal für die *Baal*-Recherche ist, dass Brecht von Villon das Leitmotiv einer Person übernahm, deren Lebensweise aus Genüssen besteht.

Die Inspiration zum *Baal* hat Brecht auch einem anderen französischen symbolistischen Lyriker zu verdanken und zwar Paul Verlaine (1844–1896). Bertolt Brechts Auseinandersetzung mit dessen Werk sowie mit dem Leben dieses lyrischen Genius hatte auch einen gewissen Einfluss auf die Konzeption des *Baal*, in dem mehrere markante Parallelen zu Verlaines Biographie nachweisbar sind, so z.B. das Motiv des Todes und der Homosexualität.

Ein anderer, der nicht selten als Brechts größtes literarisches Vorbild bezeichnet wird, war, wie schon genannt, sein Zeitgenosse – Frank Wedekind. Nicht ohne Grund wird er zusammen mit Verlaine in der ersten *Baal*-Szene „Soirée“ von einem Herrn erwähnt. Jener Herr lobt Baals lyrisches Talent und vergleicht ihn mit Wedekinds und Verlaines Dichtungen, und bezeichnet sie zugleich als „das Diabolische“.⁵⁵

⁵² Brecht 1998, S. 45.

⁵³ Ammer, K. L. in Bertolt Brecht: *Stücke I*. In: *Werke. GKA I*. Frankfurt a. M. 1989, S. 509.

⁵⁴ Vgl. Schmidt 1966, S. 15.

⁵⁵ Bertolt Brecht: *Baal. Drei Fassungen*. Hier die erste Fassung 1918. Frankfurt a. M. 1966, S. 13.

Zahlreiche Analogien zu Brechts *Baal* lassen sich auch in den folgenden kurzen Angaben zu Wedekind aus *Brechts Augsburger Lexikon* unter dem Begriff Frank Wedekind finden:

Frank Wedekinds Gedichte, Bänkellieder und Dramen verhöhnern Spießbürgertum und Scheinmoral der wilhelminischen Gesellschaft. Als antibürgerlicher Moralist stellt er der lebens- und triebfeindlichen Ethik der damaligen Zeit provozierend eine freie, die Sexualität bejahende „Moral der Schönheit“ und der Körperkultur entgegen.⁵⁶

Nicht nur in Wedekinds künstlerischem Werk, sondern auch in seiner Persönlichkeit findet Brecht eine Inspiration für seine Baal-Figur. In dem folgenden Fragment zeigt sich Wedekind als ein ungeheurer Lebemensch, dem Baal-Bild sehr nahe steht: „Er stand da, hässlich, brutal, gefährlich, mit kurzgeschorenen roten Haaren, die Hände in den Hosentaschen, und man fühlte: den bringt kein Teufel weg“.⁵⁷

In dem Vorwort der englischen Übersetzung von Erinnerungen Hanns Otto Münsterers zitiert Michael Morley die folgenden Worte Brechts, die sein Interesse an Wedekinds Persönlichkeit bestätigen: „His greatest work was his own personality“.⁵⁸ Es ist auch zu vermuten, dass nicht nur Brechts Dichtung, sondern auch sein eigener Lebensstil von der kontroversen Persönlichkeit dieses Dichters beeinflusst wurde.

Die sogenannte „Augsburger Zeit Brechts“ wurde auch durch Einfluss von anderen weltberühmten Autoren wie Arthur Rimbaud (1854–1891) und Friedrich Hebbel (1813–1863) bestimmt.

Ab 1917 kam auch Brechts Teilnahme an Arthur Kutchers Seminaren⁵⁹, in denen er mit Hanns Johst (1890–1978) bekannt wurde. Danach kommt es im März 1918 zu seiner Konfrontation mit Johsts Werk *Der Einsame. Ein Menschenuntergang* (1917), das über den Dichter Grabbe handelt. Dieses Werk beeindruckte Brecht mit seinem expressionistischen, „billigen“ Pathos derart stark und negativ, dass Brecht sich angeblich in einer Wette mit Caspar Neher vorgenommen hatte, ein Gegenstück dazu zu schreiben.

Dieses Gegenstück hatte zum Ziel, alle idealistischen und expressiven Merkmale aus Johsts Stück durch Brechts realistische Elemente zu ersetzen. In *Baal* kann man heute tatsächlich einige Parallelen sowie eine ganze Menge von Gegensätzlichkeiten zu Johsts Stück herausfinden.

Das erste Typoskript vom Sommer 1918, das in dieser Arbeit ausschließlich untersucht wird, liegt dem *Einsamen* wahrscheinlich am nächsten. Der Protagonist Baal führt nämlich dieselbe zügellose Lebensweise, wie Johsts Protagonist Grabbe, der eine Frau verführt, trinkt und

⁵⁶ Hillesheim, Jürgen: *Augsburger Brecht-Lexikon*. Würzburg 2000, S.176.

⁵⁷ Schmidt 1966, S. 22.

⁵⁸ Münsterer, Hanns, Otto: *The Young Brecht*. Worcester 1992. Preface by Michael Morley.

⁵⁹ Theaterwissenschaftliche Übungen, in denen „Literarische Kritik und deutsche Stilkunde“ behandelt werden.

letztendlich kündigt und von seiner Mutter beschimpft wird.⁶⁰

Bjørn Ekman erwähnt in seiner Untersuchung *Gesellschaft und Gewissen* folgende Themen, die Brecht von dem *Einsamen* übernimmt:

[...] das mangelnde Verständnis des Bürgers für die Genialität, den Tod der Geliebten im Kindbett, den am Freund begangenen Mädchen-Diebstahl, die Gleichgültigkeit beim Tode der Mutter, die Freundschaft mit dem Bettler, der als einziger die Genialität des Dichters versteht, das Sterben in Elend und Einsamkeit und vor allem die Grobheit allem und allen gegenüber.⁶¹

Die pathetischen Beschreibungen aus dem Leben des Einsamen – des authentischen Dichters Christian Dietrich Grabbe (1801–1836) – hat Brecht jedoch mit seinem höchst unpathetischen Vorschlag – Herr Baal, konfrontiert. Während Johsts Protagonist mit gefalteten Händen stirbt, so wie es ihn in der Kindheit die Mutter gelehrt hat, stirbt oder kehrt Herr Baal ganz unpathetisch mit Schimpfwörtern in seinen letzten Worten, irgendwo in einer Bretterhütte im Wald in die Natur zurück.⁶²

Laut Knopf ist das Hauptziel der neuen *Baal*- Fassungen, sich von dem Gegenstück *Der Einsame* zu lösen. Brechts Einstellung zu Johsts Werk war ungeheuer kritisch, jedoch bleibt fraglich, ob *Baal* als Gegenentwurf zu Johsts Grabbe-Drama verfasst wurde.⁶³

Die Neigung zu kontroversen Persönlichkeiten hat den jungen Brecht auch zu dem legendären Augsburger namens Johann Baal geleitet, der in der Stadt für sein vagabundierendes Leben bekannt war und von dem man letztendlich die Spur verloren hatte. Dieser unausgebildete, arme Alkoholiker und Kriminelle verfügte jedoch über lyrisches Talent, das von der Gesellschaft nie anerkannt wurde. Dieses geheimnisvolle und zugleich tragische gesellschaftliche Schicksal wurde ebenfalls zu einem Vorbild für Brechts Baal-Figur, was der Autor selbst zuerst im Jahre 1926 und später 1956 in der überarbeiteten Anleitung zur „Hauspostille“ erwähnt: „Das erste Kapitel dient der Erinnerung an den Lyriker Joseph Baal aus Pfersee, eine durchaus asoziale Erscheinung.“⁶⁴

Aus dem Briefnachlass aus der Zeit von 1917–1918 erscheinen Münsterer und Neher als die Personen, die Brecht am nächsten standen. Scheinbar spielten sie auch bei der Entstehung von Brechts Erstlingswerk bewusst und unbewusst eine Rolle, indem sie den Schriftsteller inspirierten. Die zwei hatten sich von Anfang an mit *Baal* auseinander gesetzt, da ihnen Brecht regelmäßig über die Entstehung des Stückes brieflich berichtete. Manchmal ähnelten die kontroversen Charakterzüge von Münsterer und Neher Baals vielschichtiger Persönlichkeit. Das lyrische Objekt aus dem Gedicht Brechts über Münsterer greift gewissermaßen Herrn Baals Lebensstil auf, in dem er “die

⁶⁰ Vgl. Brecht 1989, S. 508.

⁶¹ Ekman 1969, S. 21.

⁶² Vgl. Brecht 1989, S. 508.

⁶³ Vgl. Münsterer 1966, S. 22.

⁶⁴ Bertolt Brecht in Hillesheim 2000. S. 21.

Dirnen nicht unter 15 Jahr entjungferte” und “nur Tieren und Frauen seine nackte Hand gab“.⁶⁵

In dieser von verschiedenen Autoren, Zeitereignissen, Freunden und Philosophen beeinflussten Atmosphäre, ist Brechts Erstlingswerk entstanden, das „besser als Hebbel und wilder als Wedekind“⁶⁶ sein sollte.

3.2. Handlung und Problematik des Werkes

Das Stück *Baal* handelt von einem asozialen, durchaus demoralisierten, außerhalb der Gesellschaft stehenden Dichter, der aber durch sein Werk andere Figuren des Stückes sowie das Publikum verzaubert.⁶⁷ Sein Leben läuft in 26 Szenen ab. Im Stück findet keine eigentliche Handlung statt, es ist in Einzelszenen an unterschiedlichen Spielorten und mit unterschiedlicher Länge gegliedert. Jedoch wird in diesem Werk nicht Konstruktion sondern Wort viel wichtiger. Baal führt ein zügelloses Leben, er lehnt ein Angebot zur Veröffentlichung seiner Gedichte ab und hält sich stattdessen in primitiven Kneipen auf und geht immer neue sexuelle Beziehungen ein. In seinem Verhalten fehlt es an Verantwortungsgefühl und es kommt so zu traumatischen Konsequenzen, die sich als Ergebnisse seines Egoismus häufen.

Obwohl Baals Haltung abstoßend gegenüber anderen Figuren ist, bindet er erstaunlicherweise diese Figuren noch stärker an sich, wodurch Baal keinen anderen Ausweg sieht, als diese Personen zu vernichten. Die Freundschaft mit Ekart, der im Stück in der Person des Obdachlosen erscheint, verleitet Baal zu homosexuellen Experimenten und schließlich zum Mord an ihm. Das Ende des Stückes handelt von Baals „Rückkehr zur Natur“, seinem Tod, den er als Preis für seine egoistische Lebensweise bezahlt.

Baal gilt als das erste moderne und das kontroverseste Drama aller Bühnenwerke Brechts. Das Stück bildet einen Spiegel seiner Seele, in dem nicht nur er selbst, sondern auch seine Zeitgenossen sich wiedererkennen konnten. Bertolt Brecht als ein kritischer Kopf und Sprachkünstler zugleich gestaltet nämlich aus den Sorgen und Erfahrungen seiner Jugendzeit eine fiktive, „dynamische“ Einheit – Herrn Baal. Diese Sorgen versetzt er in Baals persönliche Sphäre, die sich schließlich offenbart und destruktiv auf andere Figuren des Stückes richtet. Die Destruktivität, welche die Baal-Figur verkörpert, wird deshalb mit Bedacht von den Literaturkritikern als Dämon und Teufel bezeichnet. Ihm wurde nämlich die Rolle des genialen Dichters aber zugleich des hemmungs- und gewissenlosen Lebensgenießers zugedacht. Baal lebt ausschließlich nach seiner Philosophie, laut der er sich eigene Werte schafft, selbst wenn sie ihn

⁶⁵ Münsterer 1966, S. 14.

⁶⁶ Brecht 1994, S. 108.

⁶⁷ Vgl. Hillesheim 2000, S. 170.

selbst vernichten. Dieses Zerstörungsprinzip stellt Brecht zugleich als Lebensprinzip dar.⁶⁸ Speirs schildert das Hauptmotiv des Werkes folgendermaßen: „The play is a fantasy of mastery achieved over a destructive world by accepting that life is a matter of strength or weakness (as opposed to good or evil) and by extracting the maximum intensity of pleasure from each passing moment“.⁶⁹

Laut diesem Fragment erscheint die Welt als destruktiv. Hingegen erweist sich die Fähigkeit des Überlebens in dieser Welt als Frage der individuellen Stärke oder Schwäche.

Brecht kehrt durch sein Werk menschliche Triebe (sexuell, aggressiv, herrisch, selbstzerstörerisch) heraus, die auf materialistischer Grundlage dargestellt werden und dadurch als provokativ für den Leser erscheinen. Die dargestellten Instinkte Baals, die er unverzüglich in die Tat umsetzt, haben zum Ziel, dem Leser die kapitalistische Gesellschaft und ihre Zustände zu enthüllen. Außer Baal spielen bei der Interpretation des Werkes auch andere Figuren, die als Vertreter dieser sozialen Gruppe gelten, eine wesentliche Rolle.

Obwohl Baal seine Gegenposition zum Bürgertum von Anfang an darstellt und mit seinem Handeln ihm gegenüber sich selbst im negativen Licht zeigt, stellt er tatsächlich mit seiner Figur eine Karikatur dieser sozialen Gruppe dar. Baals böses Verhalten gilt nämlich als Reaktion auf die Gesellschaft, in der alle individuellen Ausdrücke verurteilt werden, da sie keine Daseinsberechtigung haben. In Hinblick darauf setzt Brecht die bürgerliche Scheinmoral einer großen Kritik aus. Jan Knopf geht auf die Kritik der Gesellschaft in *Baal* mit offenen Worten ein:

[...] obwohl die bürgerliche Gesellschaft auf der (ideologisch ständig postulierten) Voraussetzung individueller Entfaltung, dem Primat des Individuums, beruht, ihre Moral, ihr Handeln, ihre Politik auf dem exemplarischen einzelnen setzt (jeder werde, was er ist), ist ihre Wirklichkeit längst Anpassung, Zwang, Konvention, die gerade das unterdrücken und austilgen, was sie zu bestätigen vorgeben: die Individualität.⁷⁰

Diese starke Kritik Brechts an seiner Gesellschaft, die er auch in anderen seiner frühen Werke (*Mann ist Mann*) vorführt, entpuppt sich im Werk indirekt durch die Baal-Figur. Diese Figur kann als ein Prototyp eines Individuums und Egoisten betrachtet werden. Brecht führt nämlich dieses Individuum in asoziale Verhaltensweisen hinein und letztendlich in den Untergang. Auf diese Weise kommt die Kritik an der Gesellschaft ans Licht, die das Individuum zerstört. Auf die genauere Analyse der Baal-Figur und ihrer Asozialität werde ich im 3. Kapitel eingehen

Jan Knopf greift bei seiner Analyse der Gesellschaftskritik in *Baal* auch das Motiv der Natur auf, das in diesem Stück eine symbolische Rolle spielt. Die Natur steht seiner Meinung nach nicht

⁶⁸ Vgl. Frühwald 1995, S. 35.

⁶⁹ Speirs 1982, S. 18.

⁷⁰ Knopf, Jan: *Brecht-Handbuch. Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche*. Stuttgart 1980, S. 16.

im Einklang mit der Gesellschaft: „Auch die Natur ist so gesehen nicht gesellschaftsfreier Raum, sondern die Gegenwelt zur bürgerlichen Konvention (die von Gesellschaft nicht unberührt bleibt)“.⁷¹ Die einzige Person im Werk, die sich natürlich zur Natur verhält, ist der Protagonist, weil er ebenso wie diese frei und unabhängig ist.

Durch die Baal-Figur kommt auch die Rolle der Kunst zum Ausdruck. Baal besteht darauf, seine Individualität auszuleben, wobei er sich keine Grenzen setzt. Das Genussleben erweckt bei ihm nämlich neue Inspirationen für seine Dichtung. Knopf zieht daraus die folgende Schlussfolgerung: „Die Kunst reflektiert sich selbst und sucht Distanz zu sich selbst. Kunst will sich nicht mit der Wirklichkeit verwechselt wissen, wohl aber – desillusionierend – auf die Wirklichkeit zeigen“.⁷² Darüber hinaus widerspiegelt die negative Figur des Baal die enttäuschende Sicht, die Brecht von der Wirklichkeit hatte.

Der Autor bescheinigt seinem Werk scheinbar keine eindeutige Weisheit. Unter Berücksichtigung von Baals „unnatürlichem“ Handeln im Vergleich zu den Nebenfiguren und der daraus resultierender tiefen Kluft zwischen ihm und ihnen sowie der daraus resultierenden zahlreichen Tragödien, kommt jedoch das Problem der Asozialität zum Vorschein, das Brecht unter der Maske seiner dramatischen Figuren zum Problem seiner Zeit macht.

Die von Brecht in seinem Erstling berührten aktuellen Probleme sowie deren moderne und unkonventionelle Darstellungsweise konnten jedoch von seinen Zeitgenossen nur missverstanden werden und lösten daher einen Skandal aus.

3.3. „Ein wildes, formloses Pubertätsstück“⁷³ am Rande des Skandals: Zur Rezeption des Stücks

Am Dienstag den 15. Juni 1920 schrieb Brecht in seinem Notizbuch: „Es ist windstill um mich: ich könnte die Segel flicken. Aber es lohnt nicht, sich mit mir zu beschäftigen. Ich habe Zahnweh und mache ein schlechtes Stück (zum 4. Mal!)“.⁷⁴ Das erste *Baal*-Typoskript vom Juli 1918 wurde bis 1920 vier Mal überarbeitet. Die Figur Baals sowie seine Geschichte und ihre Darstellungsweise waren für die ersten Kritiker nicht greifbar.

Die Notiz über jenes „schlechte Stück“ bezieht sich auf die mühselige und unendlich scheinende Arbeit Brechts an *Baal* und weist zugleich darauf hin, dass sich das Erstlingswerk des

⁷¹ Ebd.

⁷² Ebd., S. 17.

⁷³ Hans Natonek: „Menschenuntergang mit Lyrik und Skandal“. In: Hans Natonek: *Im Geräusch der Zeit. Gesammelte Publizistik 1914–1933*. Leipzig 2006, S. 106.

⁷⁴ Brecht 1994, S. 156.

damals 22-jährigen Dichters zunächst nicht „besser als Hebbel, wilder als Wedekind“⁷⁵ erwies.

Der Vorbericht zur zweiten *Baal*-Aufführung im Leipziger Alten Theater (1924) wurde von Walter Steinbach auf eine interessante Art und Weise dargestellt. Er deckte den Kern der Ballade auf und lockte so viele Zuschauer wie beim ersten Mal ins Leipziger Theater für die Freitagabend-Vorstellung. Der folgende Ausschnitt aus dem erwähnten Programm zeigt das Gemeinte:

Aus dem Nichts endlos verhallend in urewiges Chaos, tönt der Choral des großen Baal, das Hohelied seines Werdens und Sterbens. Weiter Schoß der Erde tat sich auf und gebar Baal; mit dem Kainszeichen des Genies auf der Stirne und mit dem Herzen voll kindlicher Brutalität. Stationen seiner Wanderung beginnen. Baal wird Dichter. Schreitend mit Füßen wie ein unförmiger Titan, zerstampft er unter sich den Boden der Bürgerlichkeit, weist mit großer Geste verächtlich Mäzene und Parasiten des Geistes zurück.⁷⁶

Brecht präsentierte sein neues Werk mit viel Enthusiasmus und viel Stolz, jedoch werden diese positiven Emotionen und Erwartungen schnell zerschlagen, nachdem er die ersten bitteren Worte der Kritik über die Geschichte seines ungeheuren Lebemenschen gehört hatte: „Mit der Romantik der Verwesung macht man kein Theaterstück; man ärgert damit nur das Publikum“⁷⁷ - schreibt Natonek.

Zunächst findet *Baal* kein Interesse bei der Theateraufführung, da man von Brecht ironisch gesagt, „angeblich“ einen Skandal gefürchtet hatte. Diese Furcht findet jedoch ihren Widerhall in der Realität. Die Leipziger Uraufführung von 1923 mit der Fassung von 1922 stellte sich als eine komplette Niederlage dar. Die von Brecht ungenau gehaltene Inszenierung war durch ein schwaches Spiel des unerfahrenen Hauptdarstellers Lothar Körner und letztendlich durch Fehlinterpretationen der Zuschauer gekennzeichnet.

Das Stück hatte einen so starken Widerwillen beim Publikum erregt, dass man es mit Puh-Rufen und Pfiffen ablehnte. Rudolf Fernau in der Rolle des baalischen Johannes hat diesen Skandal aus der Bühnenperspektive mit den folgenden Worten beschrieben: „Leipzig hatte einen Skandal erlebt, wie ihn seine glorreichen Annalen noch nie zu verzeichnen hatten“.⁷⁸ Das Auftreten des Autors auf der Bühne wurde zwei Tage später ironisch von Hans Natonek in der *Neuen Leipziger Zeitung* kommentiert: „Unter dem Kampfgetöse der Pfeifen, Pfuirufe und des Beifalls erschien ein verschüchterter, blasser schmaler Knabe, der Dichter Bertolt Brecht, drückte sich sofort fluchtartig in die Kulisse und kam ängstlich wieder an der schützenden Hand des Schauspielers hervor“. Obwohl der Journalist das Stück von Anfang an mit einer negativen Bezeichnung versieht, distanziert er sich jedoch von Publikumsausrufen wie „Pfui“. Der Baal-Figur erkennt er eine

⁷⁵ Ebd., S.108

⁷⁶ Walter Steinbach: Einführung im Programmblatt zur *Baal*-Aufführung in Leipzig 1926 von BBA.

⁷⁷ Natonek 2006, S. 106.

⁷⁸ Fernau, Rudolf: „Tue Brecht und scheue niemand“. In: *Bühnengenossenschaft* (1971), Nr. 23, 7.08.1971, S. 301–302.

bemerkenswerte und innovative Eigenart zu.⁷⁹

Die Uraufführung hat auch mehrere starke Kritiken in anderen Zeitungen (*Berliner Börsen-Courier*, *Leipziger Tageblatt*, *Leipziger Neusten Nachrichten*, *Berliner Tageblatt* usw.) bekommen. Das Problem des Misserfolgs des Stückes 1923 lag auch in seiner angeblichen Unausgereiftheit, die ihm auch Brecht 1954 selbst bescheinigte: „Ich gebe zu (und warne): dem Stück fehlt Weisheit“.⁸⁰ In einem *Baal* gewidmeten Artikel der *Leipziger Blätter* versuchte man dieses Problem als Hauptursache für die Niederlage dieses Stückes hervorzuheben:

Anders als »Trommeln in der Nacht«, das ursprünglich »Spartakus« heißen sollte, ist »Baal« kein Zeitstück, zu dem der Zuschauer durch eigenes Erleben Zugang finden konnte, sondern spielt in einem Zeitraum, der offen genug war, Brechts eigenes Lebensgefühl widerzuspiegeln.⁸¹

Der Skandal um *Baal* lässt jedoch durch die Worte von Rühle einen gewissen Sinn für die Bedeutung von Brechts Werk erkennen: „Die Skandale, die die Aufführungen des »schwarzen Expressionismus« verursachten, sind der unmittelbare Ausdruck für die gelungene Aggression, die gelungene Sprengung des bürgerlichen Horizonts“.⁸²

Tatsächlich hat Brecht mit dieser skandalösen Geschichte sein Ziel erreicht. Die Pfuirufe aus dem Publikum haben nur darauf hingewiesen, dass das Publikum in eine neuartige, dramatische Situation versetzt wurde und obwohl sie zunächst nicht begreifbar war, begann man mit der Zeit, den Kern des Stückes genauer zu durchschauen.

Ein anderes Problem des anfänglichen Misserfolgs von Brechts Erstlings lag in seiner Strukturlosigkeit, die Payrhuber in seiner *Baal*-Untersuchung als Ungebärdigkeit bezeichnet. Der Mangel an konkretem Geschehen sowie einer logischen Abfolge in *Baal* verursachte, dass das Stück zunächst schwer nachvollziehbar war. Dieter Schmidt erwähnt dieses Problem, das auch noch die dritte *Baal*-Fassung (1920) begleitet. Dabei beschreibt er Brechts Ansicht über diese Fassung:

Obwohl Brecht allen Grund zur Freude hätte, ist er unzufrieden. Der Preis für die Annahme des Stücks ist ihm zu hoch: Er selbst hat das Gefühl, das Stück durch die neuerliche Umarbeitung gänzlich verdorben zu haben. Es kommt ihm nun zu glatt, zu gezähmt, fast steril vor; er hätte es erdhafter, blutvoller und unbekümmerter machen sollen. Das Stück hat seine ursprüngliche Frische und damit seine künstlerische Verbindlichkeit verloren, es ist abgeglitten ins Spielerische, Artificielle.⁸³

Wurde dieses Drama von dem Autor selbst nicht akzeptiert, so wurde es umso mehr von den

⁷⁹ Vgl. Natonek 2006, S. 106.

⁸⁰ „Äußerungen Brechts zum *Baal*“. In: Brecht 1968, S. S.11.

⁸¹ Schuhmann 1973, S. 26.

⁸² Rühle, Günther: *Theater für die Republik 1917–1933. Im Spiegel der Kritik*. Frankfurt a. M. 1967, S. 24.

⁸³ Schmidt 1966, S. 135.

Anderen missverstanden und abgelehnt.

Die erste Fassung von *Baal* (1918), die man heute nicht selten als *Urbaal* bezeichnet, gilt als eine starke Analogie zum Johsts Stück, in der Brechts Protagonist biographische Züge von Grabbe trägt. Diese Version bot Brecht noch keinen Verlagen an. Nachdem er auf den Rat von Freunden hin und angesichts seiner eigenen neuen künstlerischen Erfahrungen bei seinem nächsten Werk *Trommeln in der Nacht* (1919) mehrere Änderungen vorgenommen hatte, schrieb er zu dieser neuen (1919) Version ein Bühnenmanuskript, das er verschiedenen Verlagen anbot, die das Stück jedoch ablehnten. *Baal* sollte auch 1920 auf der Augsburger Bühne aufgeführt werden, jedoch wurden die Pläne durch den Sturz der bayerischen Räteregierung gehemmt. Brecht schrieb in seinem *Journal* am 16. Juni 1920: „Zeiß will »Baal« nicht aufführen, angeblich weil er Skandal fürchtet“.⁸⁴

Das Stück wurde erstmal 1920 im Georg Müller Verlag gedruckt (und nahm so äußerlich Form an), wurde jedoch nicht ausgeliefert. Nach weiteren Modifikationen wurde es 1922 beim Gustav Kiepenheuer Verlag herausgegeben. Nachdem Brecht im Zuge der ersten Aufführungen von *Baal* eine Niederlage erfahren hatte, nahm er fortwährend weitere Umarbeitungen seines Werkes vor 1926 und 1954.

Der gewünschte Effekt von *Baal* wurde erst 1969 nach Brechts Tod erzielt. In der Zeit zuvor hatte Brecht die fünfte Umarbeitung seines Stücks durchgeführt und diese letzte Version wurde dann auf den Theaterbühnen in London und Darmstadt inszeniert.

Man fragt sich, warum Brecht an diesem Stück so lange schrieb und warum er so viele Änderungen vornehmen musste, um endlich Erfolg zu haben. Eine gute Antwort dafür lässt sich in der folgenden *Baal*-Rezension im *Spiegel* herauslesen:

Die Leipziger Uraufführung im Jahr 1923 provozierte ebenso wie die Berliner Aufführung 1926 einen Riesenskandal. Den Leipzigern war am Abend zuvor Ernst Tollers Krüppel-Tragödie "Hinkemann" dargeboten worden, deren Held durch eine Weltkriegs-Kugel seine Virilität eingebüßt hat.

Brechts „Baal“ zeigte das Gegenteil: einen potenten Gierhals und pathetischen Kraftmeier, einen Schnorrer und Pennbruder, der von einem panischen Glücksverlangen besessen ist („Warum kann man nicht mit den Pflanzen schlafen?“), der in einer schäbigen Dachkammer berauschte Verse dichtet („Jetzt mache ich den Sommer. Rot. Scharlachen. Gefräßig“).⁸⁵

Außer seiner Strukturlosigkeit sowie seinem Mangel an Weisheit provozierte Bertolt Brechts erstes Bühnenstück vor allem mit der Unmoral, die den Inhalt beherrschte. Die Zuschauer waren jedoch noch nicht fähig, die Provokation so zu interpretieren, wie es sich Brecht damals wünschte. Die von Brecht in dem Inhalt versteckten Probleme des Materialismus sowie die Thematik der Asozialität

⁸⁴ Brecht 1994, S. 121.

⁸⁵ Anonym: „*Baal* in *Baal*: Das ist Papier. Aber es macht nichts“. In: *Der Spiegel*, Nr. 15, April 1963, S. 88–89.

wurden ihnen noch nicht klar.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass Herr Baal zusammen mit seinem Autor wachsen musste. In immer neuen Fassungen wurde er Brechts neuer gesellschaftlichen Haltung angenähert. Speirs Worte über *Baal* beschreiben die Bedeutung des Stücks treffend: „It is also indispensable reading for anyone who would understand Brecht's development“.⁸⁶

⁸⁶ Speirs 1982, S. 28.

4. Das Phänomen von Asozialität und des Anarchismus und deren Aspekte in *Baal*

Laut *Wikipedia* wird der Begriff der Asozialität erstmals in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eingeführt und bezieht sich auf die als minderwertig eingeschätzten Menschen, das heißt auf jene, die sich den geltenden gesellschaftlichen Normen nicht unterordnen wollen und diese auch nicht respektieren.⁸⁷ Erstaunlicherweise assoziiert *Wikipedia* diesen Begriff zunächst mit dem Nationalsozialismus und seiner rassistischen Politik, in der man Menschenselektion betrieben hat. Dabei wird ein anderer wichtiger Faktor vernachlässigt, nämlich die Entwicklung des Kapitalismus, der allmählich zu einem wichtigen Gegenstand der Kritik für viele, besonders expressionistische Künstler, geworden ist, unter anderem aufgrund der von ihm ausgehenden Bedrohung in Bezug auf das Individuum. Franz Kafka (1883–1924) beschreibt den Kapitalismus folgendermaßen:

Der dicke Mann im Zylinderhut sitzt den Armen im Nacken. Das ist richtig. Der dicke Mann ist aber der Kapitalismus, und das ist nicht mehr ganz richtig. Der dicke Mann beherrscht den armen Mann im Rahmen eines bestimmten Systems. Es ist aber nicht das System selbst. Er ist nicht einmal sein Beherrscher. Im Gegenteil: der dicke Mann trägt auch Fesseln, die in dem Bild nicht dargestellt sind. Das Bild ist nicht vollständig. Darum ist es nicht gut. Der Kapitalismus ist ein System von Abhängigkeiten, die von innen nach außen, von außen nach innen, von oben nach unten und von unten nach oben gehen. Alles ist abhängig, alles ist gefesselt. Kapitalismus ist ein Zustand der Welt und der Seele.⁸⁸

Durch diese Worte meint Kafka, dass das kapitalistische System an jeden den Anspruch stellt, sich anzupassen und mitzufunktionieren. Wer das nicht macht, fällt automatisch aus der Gesellschaft heraus, was das Problem der Asozialität zur Folge hat. Brecht selbst berührt in seinem Werk die Problematik der kapitalistischen Gesellschaft und stellt sie in Frage. Nach Ekmann möchte er in *Baal* durch die Motive der Asozialität und des Egoismus eine Reaktion auf „Zumutungen und Entmutigungen“ der kapitalistischen Gesellschaft bekunden.⁸⁹ Brecht verherrlicht in diesem Drama eine freie Persönlichkeit, die durch keine Konventionen gehemmt ist.

Das Problem der Asozialität wird im Laufe des 20. Jhs. immer intensiver soziologisch behandelt. Nach *Brockhaus Wahrig* wird dieser Begriff als eine Eigenschaft betrachtet, die es dem Individuum unmöglich macht, in der menschlichen Gemeinschaft zu leben, was zugleich zu ihrer Schädigung führen kann.⁹⁰

⁸⁷ Vgl. „Asozialität“. In: de.wikipedia.org, 15.09.2010 (Zugriff 14.09.2011)

⁸⁸ Franz Kafka in: Janouch Gustav: *Gespräche mit Kafka*, Frankfurt am Main 1968, S. 205.

⁸⁹ Vgl. Ekmann 1969, S. 18.

⁹⁰ Vgl. Wahrig 1980, S. 330.

Asoziales Verhalten ist eine Missachtung der festgelegten moralischen Normen und Regeln. Wie die Bedeutung des Begriffes „sozial“ (lat. „verbunden“, „gemeinsam“) selbst auf das Zusammenleben hinweist, hebt diese Definition eine Anpassung an die Mehrheit der Gesellschaft hervor. Für die Gesellschaft wird dementsprechend die Asozialität alles das sein, was sich der Unmoral, dem Outsiderium und dem Verbrechen nähert.⁹¹

Soziales und asoziales Verhalten bleiben jedoch eine konventionelle relevante Streitfrage, die von Kultur zur Kultur, von Regierungsform zur Regierungsform zusammen mit dem Fortschritt der Zeit andere Merkmale aufdeckt. Die Grenze zwischen sozialem und asozialem Verhalten ist schmal und unterliegt verschiedenen Kriterien. Einiges, was zum Beginn des Zweiten Reichs als unzulässig gesehen wird, ist zum Ende des Kaiserreiches schon anerkannt. Als ein treffendes Beispiel gilt die Entwicklung der Frauenemanzipation. Zu Beginn des Zweiten Reiches ist es für die Frau unmöglich zu arbeiten. Aufgrund fehlenden Arbeitskräftepotentials von Männern wird die Frau aber dann während des Ersten Weltkrieges als Ersatzkraft auf dem Arbeitsmarkt eingesetzt.

Deshalb ist es problematisch asoziales Verhalten festzulegen, da man davon ausgehen muss, dass es dem Normen- und Wortewandel unterliegt. Als Beispiel kann Brechts Äußerung zur Werner Frisch während seines Dienstes in einem Feldlazarett dienen, die Frisch im folgenden Fragment seiner Erinnerungen über Brecht notiert hat:

Wir unterhielten uns auch über den Moralkodex der Gesellschaft, über die doppelte Moral der Menschen. Er sagte dazu, wenn er die Männer so im Lazarett liegen sähe, jeder Kranke erwiesenermaßen von einem galanten Abenteuer oder einem Seitensprung gezeichnet, da zeige sich ihm das Gesicht der Gesellschaft offen und ohne Verlogenheit. Unter den Geschlechtskranken muß es entsetzlich ekelhafte Gebrechen und Verseuchungen gegeben haben, wie mir aus den Gesprächen mit Brecht erinnerlich ist.⁹²

Auf diese Weise kritisiert Brecht das Bürgertum seiner Zeit, das sich seiner Meinung nach Konventionen blind unterwirft hat, ohne sich Gedanken zu machen, ob dies richtig ist. In der Behandlung des sozialen und asozialen Daseins ist die Tatsache konstant, dass die Asozialen immer von der restlichen Gesellschaft abweichen.

Mit dem asozialen Verhalten verbindet sich oft die Ideenlehre vom Anarchismus. *Brockhaus Wahrig* definiert den Anarchismus als eine „politische Lehre, die jede staatliche Ordnung ablehnt und das menschliche Zusammenleben nur von Willen und von der Einsicht des einzelnen bestimmt wissen will“.⁹³ Die Vertreter des Anarchismus lehnen jegliche Arten der Herrschaft von Menschen über Menschen ab, die darauf gezielt sind, die Freiheit des Individuums zu vernichten. Obwohl Anarchismus zunächst Gewaltlosigkeit als eines seiner Prinzipien festlegte, entwickelten sich

⁹¹ Vgl. Knopf 1980, S. 16.

⁹² Frisch 1986, S. 112.

⁹³ Wahrig 1980, S. 206.

allmählich radikalere und aggressivere Tendenzen.

Brechts aussichtslose Oppositionshaltung gegenüber der bestehenden Sozialordnung, welche für ihn in Verbindung mit Anpassung, Zwang und Konvention steht, markiert er durch seine Dichtung. Besonders in seinen frühen Versuchen stellt er das Interesse und das Glücksverlangen des einzelnen Menschen dem der Gemeinschaft gegenüber. Seine Baal-Figur gilt mit der überschäumenden Willenskraft und dem asozialen Lebensstil, deren Verhalten nicht gesellschaftlich umsetzbar ist als sein wesentlicher, anarchischer Protest.

4.1. Die Gesellschaft der Zwischenkriegszeit

Der vielseitig bejubelte Ausbruch des Ersten Weltkrieges verstummte allmählich bei den Deutschen. Sämtliche Illusionen, diesen Krieg zu gewinnen werden, verschwanden aufgrund der vielen Gefallenen an der Front. Der Glaube an den technischen Fortschritt und seine neuen unbesiegbaren Maschinen brachte nur einen großen Scherbenhaufen. Der Kaiser sowie die staatliche Obrigkeit, deren Autorität bisher unantastbar war, verloren ihre Position und das damit verbundene Ansehen. In der Gesellschaft herrschte eine depressive, leblose Stimmung. Diese Desillusionierung spiegelt sich auch in der damaligen Literatur wider. Das Gefühl der Entfremdung, Passivität, fehlender Lebenswille, Gleichgültigkeit werden zu Hauptmotiven der Nachkriegsliteratur. Albert Soergel und Curt Hohoff bezeichnen in *Dichtung und Dichter der Zeit* den Charakter der Nachkriegsliteratur folgendermaßen:

Es gibt eine Reihe von Erlebnisbüchern der Frontsoldaten, die keine Tendenz wollen, die lediglich darstellen möchten, was sie getan, gesehen, und gelitten haben. In den meisten Fällen brechen aber die Gefühle der Angst und Bestürzung, der Verzweiflung und Trauer, der Kälte und Kaltblütigkeit, des Mutes und Leichtsinns durch.⁹⁴

Als gutes Beispiel gilt Brechts schriftstellerischer Zeitgenosse, Erich Maria Remarque (1898–1970), der nach Ernest Hemingway den Begriff „verlorene Generation“ für sein Werk benutzt. Dieser Begriff bezieht sich auf die jungen freiwilligen Soldaten, die das Kriegstrauma an der Front erlebt haben.

In seinem berühmten, als Antikriegsroman aufgefassten Werk *Im Westen nichts Neues* (1929) schildert er das Weltbild aus der Perspektive eines jungen Soldaten, Paul Bäumer, der von der Front zurückkehrt. Obwohl er anscheinend Gründe zur Freude hat, da es ihm gelingt, den Krieg heil zu überstehen, ist er jedoch nicht mehr im Stande, in das zivile Leben zurückzufinden. Die Auswirkungen des Ersten Weltkrieges wirken auf ihn völlig desillusionierend. Gesundheitlich ist

⁹⁴ Hohoff C./ Soergel A. : *Dichtung und Dichter der Zeit. Vom Naturalismus bis zur Gegenwart*. Bd. 2. Düsseldorf 1963, S. 347.

der junge Paul Bäumer in guter Form. Psychisch ist er jedoch völlig zerstört und deprimiert. Remarques Held wird zum Vertreter jener „verlorenen Generation“. Obwohl sie den Krieg überleben, führen ihre Erlebnisse zu einer fundamentalen Veränderung des eigenen Lebens.

Hohoff und Soergel schildern das Menschenbild der Nachkriegszeit: „Hier gingen ja das Individuum, das Ich, die Person unter. Der Mensch als bewußtes Wesen „verschwand“, und nur im Schmerz erwachte er zu einem Gefühl: des Ablaufs der Zeit. Die Frage nach dem Sinn erwies sich als fruchtlos, denn das Sein gab ihn nicht mehr preis“.⁹⁵

Der Mensch der Nachkriegszeit steht verwirrt und einsam in der Welt. Jene Nachkriegswelt wird für ihn zu einem neuen Schlachtfeld.

4.2. Das Problem der Asozialität in *Baal*

Brecht beschäftigt sich seit seiner Jugendzeit mit großem Interesse mit der Asozialen-Thematik. Am 19.10.1916 schreibt er in seinem Notizbuch:

Wenn man drei Jahre einsam ist, fürchtet man seine Stimme; aber wenn man dann jemand hat, der gut zuhören kann, wird man ausschweifend geschwätzig. Man wird stark, wenn man einsam ist, und das beste Verhältnis zu den Menschen ist: weit weg. – Wenn man fünf Jahre einsam ist, kann man nimmer reden und wird krank. Jetzt bin ich an die vier Jahre allein.⁹⁶

Dieses Fragment lässt den Schluss ziehen, dass Brecht das Problem der Asozialität aus seiner eigenen Erfahrung kennt. Die Vereinsamung, die das Unverständnis von Seiten der anderen Menschen werden zu Gefühlen, die ihn in dieser Zeit begleiten, was man in seinen frühen *Journalen* beobachten kann.

Die Motive der Asozialität und der Entfremdung akzentuieren sich besonders in *Baal*, wo man sie unter verschiedenen Aspekten finden kann. Das wesentliche Beispiel für Asozialität sowie für Anarchismus stellt in diesem Drama die Baal-Figur dar, die in dem nächsten Kapitel ausführlicher besprochen wird.

Es lassen sich aber auch zwischen den Zeilen dieses dramatischen Werkes einzelne versteckte Elemente herauslesen, die zusammen das Problem der Asozialität als zentralen Aspekt in *Baal* hervorheben.

Das ganze Werk wird durch Baals Poesie geprägt. Alle poetischen Figuren Baals sind Asoziale, das heißt solche, die der Idee der damaligen Gesellschaft nicht entsprechen.

Ein hervorragendes Beispiel dafür ist seine „Legende der Dirne Evelyn Roe“, die Baal in der

⁹⁵ Ebd. , S. 353.

⁹⁶ Brecht 1994, S.107.

Wirtstube rezitiert. Das Gedicht handelt von der unschuldigen und armen Pilgerin Evelyn Roe, die eine Reise ins Heilige Land mit dem Schiff antreten will. Evelyn Roe hat zwar kein Geld, um ihre Fahrt zu bezahlen. Sie bricht aber trotzdem auf, voller Glaube und Hoffnung, gute Menschen zu treffen sowie Christus zu begegnen. In diesem Ton sagt sie auch zu dem Kapitän des Bootes:

»Er lohns Euch. Ich bin nur ein arm Weib.
Mein Seel gehört dem Herrn Jesu Christ. « (*Baal* 1918:26)

Jedoch stellt sich schnell heraus, dass Evelyn Roe diese Fahrt mit ihrem Leib bezahlen muss. Der Herr Kapitän stellt an sie die folgende Forderung:

»So gib uns deinen süßen Leib!
Denn der Herr, den du liebst, kann das nimmermehr zahl:
weil er gestorben ist. « (*Baal* 1918:26)

Daraus lässt sich die Schlussfolgerung ziehen, dass das anständige Mädchen zur Dirne gemacht wird. In dem gesamten Gedicht gibt sich Evelyn Roe der falschen Hoffnung hin, dass sie ins Heilige Land einreist und in eine ewige Beziehung mit Gott tritt. Ihre Hoffnung erweist sich als trügerisch. Diese Geschichte entnimmt Brecht der Legende über die siebzehnjährige Maria aus Ägypten, die nach ihrer unzüchtigen Lebensweise tatsächlich zur Erlösung durch Christus findet. Brecht deutet diese Legende neu und verwandelt sie für *Baal* in eine Antilegende.⁹⁷ Seine Antiheldin kommt jedoch nie in den von ihr ersehnten Himmel.

Schuhmann kommt bei der Interpretation dieses Gedichtes zu folgender Schlussfolgerung: „Die fromme Pilgerin ist zur Dirne geworden und trägt das Zeichen der Sünde auf der Stirn. Damit ist sie zu einem Leben außerhalb der Gesellschaft verurteilt“.⁹⁸

Schuhmanns Worte finden ihren Ausdruck tatsächlich in diesem Gedicht:

Sie tanzte nachts. Sie tanzte tags.
Da ward sie wie ein Leichnam matt.
Und vom Kapitän bis zum jüngsten Boy
hatten sie alle satt. (*Baal* 1918:26)

Evelyn Roe wird unter diesen Umständen gezwungen, ihre weitere Reise alleine fortzusetzen. Ihr Ausschluss von dem Schiff symbolisiert hier einen Ausschluss aus der Gesellschaft, den Brecht zu einem zentralen Problem dieses Gedichtes macht. Nachdem Gott Evelyn ihre Sünde nicht vergeben will und nachdem auch der Teufel sie ablehnt, wird sie heimatlos. Das Gedicht endet perspektivlos für das asoziale Mädchen:

Da ging sie durch Wind und Sternenraum
und wanderte immer zu
Spät abends durchs Feld sah ich sie schon gehen:

⁹⁷ Vgl. Schuhmann 1964, S. 61. Als Antilegende meint hier Schumman eine verformte Legende, die nicht mehr wie ihre Urversion, positive Werte verbreitet und den Menschen eine Hoffnung gibt.

⁹⁸ Ebd., S. 62.

Sie wankte oft. Nie blieb sie stehen.
Die arme Evelyn Roe. (*Baal* 1918:28)

Aus dem oberen Textausschnitt lässt sich herauslesen, dass das lyrische Ich als einziges im Gedicht Mitleid mit seiner Protagonistin hat. Es weist gleichzeitig darauf hin, dass Evelyn nicht wegen eigenen Verschuldens ein lasterhaftes Leben führt. Trotzdem wird sie von allen als minderwertig und überflüssig behandelt. Sie wird von anderen Menschen ausgenutzt und danach ausgeschlossen.

Ein anderes Beispiel der Asozialität ist Baals „Lied von der Wolke der Nacht“, das er auf der Landstraße am Getreidefeld für Ekart singt. Während das lyrische Ich dieses Gedichtes von seiner Heimatlosigkeit und Einsamkeit berichtet, überträgt es dieses Gefühl auf die Wolken:

Die Wolken des Himmels über Feld und Baum
die wissen nicht wozu?
Sie haben einen weiten Raum. (*Baal* 1918:61)

Diese sind von der Erde (vom Feld und von den Bäumen) weit entfernt und dadurch auch, wie das lyrische Subjekt, vereinsamt: „Die Wolke der Nacht ist mit dem Wind allein“ (*Baal* 1918:61).

Die Ursachen des Einsamkeitsgefühls des lyrischen Ichs sind dem Leser nicht bekannt. Durch den Vergleich mit der Natur veranschaulicht Brecht das Hauptproblem des Gedichtes – den Menschen, der von dem Rest der Welt ausgeschlossen ist. Die Distanz des Einsamen zu anderen Menschen wird mit der Distanz von Himmel und Erde beschrieben.

Das Motiv der Asozialität ist in dem bereits besprochenen Gedicht „Tod im Walde“ zu erkennen, das Baal in der Bauernschenke Ekart vorliest. Wie bereits beschrieben, schreit der Holzfäller in der letzten Stunde seines Lebens verzweifelt nach Glück.

Klaus Schuhmann kommt dabei zur folgenden Interpretation:

Dieses Glücksverlangen kann sich für Brecht freilich nicht in der bürgerlichen Gesellschaftsordnung erfüllen. Das Übermaß seines Glücksverlangens muß zum Bruch mit den bestehenden Lebensnormen und Gepflogenheiten führen. Deshalb ist es wohl nicht zufällig, daß in diesem Gedicht die Physiognomie des Asozialen zum ersten Male mit so unverwechselbaren Zügen gezeichnet wird. Die Einsamkeit des sterbenden Holzfällers erweist sich hier bereits als Bindungslosigkeit.⁹⁹

Schuhmann findet eine Analogie zwischen dem Glücksverlangen des Holzfällers und Brechts, die im Punkt des Gefühls der Asozialität zusammenläuft. Auf eine asoziale Grundhaltung deutet die folgende Strophe hin:

»Unnutz bist du und wild wie ein Tier.
Eiter bist Du, Dreck Du, Lumpenhaufen!
Sonne frißt Du weg in eckler Gier. « (*Baal* 1918:64)

⁹⁹ Ebd., S. 32.

Im Vergleich zu der oben genannten Strophe mit der Definition der Asozialität trägt der Holzfäller alle Merkmale dieses Phänomens, indem er als nicht nützlich für die Gesellschaft betrachtet wird. Man vergleicht ihn mit einem Tier, was auch seine abstoßende Andersartigkeit hervorhebt.

In *Baal* spielt auch die Natur eine bedeutende Rolle. Brecht benutzt nicht zufällig diese Thematik in *Baal*, die sich unter dem asozialen Aspekt interpretieren lässt. Knopf beschreibt sie als „Gegenwelt zur bürgerlichen Konvention“.¹⁰⁰ In der Szene aus der ersten *Baal*-Fassung, die sich auf einer Straße vor einer niederen Schenke abspielt, genießt der Protagonist die Natur. Aus dieser Idylle reißt ihn eine vorbeigehende kirchliche Prozession mit Buben heraus, die Birkenbäumchen abgerissen haben als Wegschmuck für die Prozession.

Dieser Anblick ruft bei ihm Wut hervor: „Wer hat die Bäume hier ausgeschnitten und aufgestellt? Wer war der bestialische Schweinehund, der Bäume schändet?“ (*Baal* 1918:39). In dieser Situation wird Baal als ein Irrer dargestellt. Ein Herr antwortet ihm: „Beruhigen Sie sich doch, Mann, das ist an Fronleichnam doch Brauch, haben Sie keine Religion im Leib?“ (*Baal* 1918:39).

Bei diesem kurzen Abschnitt wird exemplarisch verdeutlicht, dass aus Baals Sicht die Natur als ein Gebrauchsgegenstand betrachtet und von den Menschen respektlos behandelt und vernichtet wird, wogegen Baal protestiert. Andererseits wird hier die Dialektik sichtbar, welche Baals Verhalten prägt. Hier tritt Baal als Verteidiger der Natur gegen deren Schändung auf, während er bei anderer Gelegenheit Menschen schändet und nach Gebrauch wegwirft.

Demgemäß tritt die Natur in Brechts Werk auch als Partnerin des Asozialen auf. Sie wird, ähnlich wie Evelyn Roe, der Holzfäller und schließlich auch Baal, als Ausgeschlossene betrachtet, wodurch man sich das Recht nimmt, sie rücksichtslos zu benutzen. Im ganzen Stück bleibt lediglich der Himmel unversehrt, da er für Menschen immer noch unerreichbar ist. Aus diesem Grunde beruhigt sich der Protagonist Baal immer, wenn er mit seinen Gedanken weit im Himmel ist.

Ein hervorragendes Beispiel des Asozialen stellt ohne Zweifel die Ekart-Figur dar, der im Drama als Verbündeter Baals gilt. Ekart lebt ähnlich wie Baal als Vagabund, was jedem Aspekt der Bürgerlichkeit entgegensteht. Seine Lebensphilosophie entpuppt sich in seinem Kommentar „Dem Lied von der Wolke der Nacht“, das er für Baal rezitiert. Ekart sagt:

Bleibt also Philosophie! Gerade die Individuen mit der feinsten Haut, prima Sorte, werden auf nases Heu geworfen statt auf Eiderdauen. Wir, mit Händen zu gut zum Göttermachen, bekommen nur Luft zu greifen. Wir, die den Weibern den Schoß wärmen könnten wie kein Schoßhund, liegen im Dreck und vergeuden unseren Samen mit beschränktem Genuß. Übrigens, das kann nur jemand zulassen, der sich durch die Verbindung von Harnorgan mit Geschlechtsteil hinlänglich ein für allemal gekennzeichnet hat. Das konnte nur einem Schwein einfallen! (*Baal* 1918:61)

¹⁰⁰ Knopf 1980, S. 16.

Diese Worte betonen Ekarts Individualität und Andersartigkeit und zugleich seine Verachtung gegenüber denen, die aus bestimmten Gesellschaftsnormen nicht ausbrechen wollen.

Im Gegensatz zu Baal ist Ekart jedoch ein passiver Asozialer. Knopf beschreibt seine Passivität als Grund für seinen Untergang durch Baals Hände. Daraufhin charakterisiert er diese Figur wie folgt: „Auch er ist Künstler, insofern Bohemien, aber einer, der die Gesellschaft gerade flieht, seine Kraft nicht in der aktiven Zersetzung findet (der Typ des untergehenden, kraftlosen Individuums)“.¹⁰¹

Knopf geht davon aus, dass Ekart ein beispielhaftes Individuum darstellt, welches von vornherein zum Untergehen in der damaligen Welt verurteilt ist. Ekart verfügt über keine Kraft, die Baal wiederum im Überfluss besitzt und ausstrahlt. Damit komme ich zur Asozialität und zum Anarchismus der Baal-Figur.

¹⁰¹ Ebd., S. 17.

5. Herr Baal – das asoziale und anarchische Monster – eine Geburt des Ersten Weltkrieges

Es gibt keine bessere Quelle über den Protagonisten Baal, als den „Choral vom großen Baal“, der die 17. Szene der ersten Fassung dieser Komödie einleitet. Abgesehen davon, auf welche Art und Weise das nachfolgende Fragment auf der Bühne interpretiert wird, lässt sich eine ganz individuelle und sogar monströse Natur Baals schon aus den folgenden Worten des Chorals aufdecken:

Und wenn Baal der dunkle Schoß hinunter zieht:
Was ist Welt für Baal noch? Baal ist satt.
Soviel Himmel hat Baal unterm Lid
Daß er tot noch grad genug Himmel hat. (*Baal* 1918:60)

Brecht hat seinen Erstling ursprünglich provozierend: *Baal frißt! Baal tanzt!!Baal verklärt sich!!!* benannt (Mai1918), was den Titelhelden sofort im Licht des Lebensgenießers darstellt. In dieser kurzen Umschrift entdeckt Franz-Josef Payrhuber einen vielschichtigen Sinn. Seiner Meinung nach wird hier die menschliche Natur in Verbindung mit der Kunst gesetzt, die im Resultat das Gefühl der Wollust vermittelt. Nachfolgend stellt er bei diesem Titel Vermutungen über eine biographische Analogie Baals zu Brecht an. Der Protagonist als Brechts Zeitgenosse, sieht laut Payrhuber seine Existenz vom Ereignis des Ersten Weltkrieges genauso bedroht wie Brecht selbst und versucht deshalb auch, das Leben voll zu genießen, ohne die Spesen des bürgerlichen Lebens zu bezahlen.¹⁰² Der ursprüngliche Titel gleicht teilweise der Redewendung von Horaz „Carpe diem“, laut der man jeden einzelnen Moment des Lebens in vollen Zügen genießen soll, sowie auch dem mehr radikal-vitalistischen Lebensprinzip Nietzsches. Nietzsches Philosophie geht davon aus, dass jeder Übermensch die Theorie über die Existenz Gottes ablehnen und sich auf seine eigene Kraft verlassen muss. Baal, in diesem Fall der Übermensch, realisiert ebenfalls sein persönliches Lebensethos und schafft eigene Werte, sogar wenn diese destruktiv wirken.¹⁰³

Baal erscheint für vielen Literaturwissenschaftler als ein Geschöpf, das sich aus vielen Charakteren verschiedenen Figurenelementen zusammensetzt, so aus Verlaine, Rimbaud, Villon und Brecht selbst.¹⁰⁴ Darüber hinaus aber kann er auch als eine Verschmelzung aller Genannten sowie des Menschen und seiner versteckten und gehemmten tierischen Instinkte allgemein gesehen werden.

Die Charakteristik Baals lässt sich aus den einzelnen Szenen des Spiels nacheinander enthüllen. Je weiter man sich in das Drama vertieft, desto düsterer und komplizierter wird die Figur

¹⁰² Vgl. Payrhuber 1995, S. 36.

¹⁰³ Vgl. Hillesheim 1996, S. 112.

¹⁰⁴ Vgl. Speirs 1982, S. 17.

des Protagonisten. Baal nimmt im Stück mehrere Persönlichkeiten an und besitzt infolgedessen keine konkrete festgelegte Individualität. Dieses Phänomen beschreibt Werner Mittenzwei auf folgende Art und Weise:

Baal ist Varietéschauspieler, Liebhaber einer Millionärin, Zuchthäusler, Zuhälter und Mörder, zugleich ein feinfühlig Lyriker, der Verse schreiben kann, die sein Publikum bezaubern, selbst wenn es über sie erschrickt.¹⁰⁵

In den ersten Entwürfen des Werkes lernt man Baal in großer Toilette kennen. In den darauf folgenden Überarbeitungen beginnt die erste Szene jedoch beim genüsslichen Essen im Speisezimmer des Verlegers Mech. Obwohl man ihn in diesen beiden Anfangsszenen fast gar nicht im Gespräch „hört“, lässt sich Baals großes lyrisches Talent dennoch aus dem hitzigen Gespräch der anderen Figuren herauslesen. Kurze Kommentare entlarven die ungezügelte Selbsttätigkeit und Gleichgültigkeit des Protagonisten gegenüber den anderen. Baal zeigt sich als junger, armer Mensch, der in einer Dachkammer lebt und sein ungeheures dichterisches Talent vergeudet, indem er sich in minderwertigen Kneipen herumtreibt und dort seine Gedichte singt. Wie sich aber schließlich zeigt, ist er mit seiner Lebensweise ganz zufrieden, da sie ihm volle Freiheit gewährt und immer wieder neue Abenteuer eröffnet. Als Mech ihm die Veröffentlichung seiner Lyrik vorschlägt, steht Baal vor einer glänzenden Karriere. Jedoch genießt Baal lieber Kneipen, unmündige Mädchen, Alkohol und alle anderen Genüsse, die einer musterhaften und vorausschauenden Lebensweise fremd sind.

Er könnte der Verlaine, Villon oder Rimbaud seiner eigener Zeit sein – ein begabtes Individuum, das sich den konventionellen Beschränkungen entgegensetzt und sich selbst die Regeln für seine eigene Handlungsweise aufstellt. Während der Wilhelminischen Ära musste man sich ständig einer bestimmten Lebenshaltung unterordnen und dem Vaterland als idealer Bürger dienen, wobei man den Genuss als seinen „inneren Schweinehund“¹⁰⁶ bekämpfen sollte. Das Beispiel Baal dient also als Demonstrationsobjekt eines Widerspruches gegen die blinde Pflichterfüllung während der Wilhelminischen Ära, in der man das Individuum auf seine äußere Existenz reduzierte.¹⁰⁷ Jeder Ausdruck von Individualismus, welchen Baal äußert, wird in dieser Situation als ein asoziales Verhalten betrachtet.

An Baals Beispiel zeigt sich eine wilde Seite der menschlichen Natur, die ihm aufgrund ständiger Einschränkungen und widersprüchlicher, unmenschlicher Befehlen auferlegt ist. Schließlich verliert das Individuum sein Moralgefühl und beginnt, nach dem Hemmungslosen zu streben. Diese Willkür setzt Werner Mittenzwei in Verbindung mit den Hemmungen durch die wilhelminischen Regeln:

¹⁰⁵ Mittenzwei, Werner: *Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln*. Weimar 1986, S. 71.

¹⁰⁶ Vgl. „Innerer Schweinehund“. In: de.wikipedia.org, 9.04.2012 (Zugriff 20.07.2012)

¹⁰⁷ Vgl. Ebd., S. 73.

Gegen die bedenkenlose Pflichterfüllung setzte Brecht die bedenkenlose Ichsucht. Gegen die Verstümmelung der Menschennatur im Namen der Pflicht protestierte Brecht mit der Gestaltung des rücksichtslosen Genußanspruchs. Aus dem Bild des gehemmten Menschen machte er das Bild des hemmungslosen Menschen. Der Mensch, durch Verzicht zum Äußersten getrieben, sucht den Ausweg in der Ausschweifung.¹⁰⁸

Dementsprechend erweist sich Baal als jener, der sich durch seine Lebensweise gegen eine Welt stellt, in der Bürger blind und gedankenlos derselben Richtung folgen.

An Baals Beispiel wurde auch das Problem des Ersten Weltkrieges aufgedeckt, bei dem die bisher religiös und staatlich geprägten Regeln und Normen an der Front außer Kraft gesetzt wurden. Baal wurde also unter seinen Zeitgenossen zum Außenseiter und Einzelgänger, der das soziale Leben außer Acht lässt. Er fühlt sich nur mit der Natur verbunden, weil diese wie er grenzenlos ist. Bei dieser sogenannten Kriegswillkür grenzt sich Baal von dem Rest ab und sagt sich von jeglichen ideellen Bindungen los. Während andere literarische Helden, wie Fabian¹⁰⁹ oder Johannes¹¹⁰ sich von der vorherrschenden Unmoral distanzieren und versuchen, selbst einen moralischen Weg zu finden, stellt Baal mit seiner Figur ein typisches „Nachkriegsprodukt“ dar: einen gewissenlosen, psychisch und physisch deformierten, hässlichen Menschen, wie wir ihn aus einigen Gemälden von Ernst Ludwig Kirchner (*Selbstbildnis als Soldat*, *Der Trinker*) kennen. Prinzipiell könnte man Baal als Vertreter der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg bezeichnen, mit dem sich seine Zeitgenossen identifizieren konnten.

Baal repräsentiert aber etwas mehr als ein durchschnittlicher Mensch. Wie selbst im Vorspruch von Brechts Bühnenbearbeitung aus dem Jahre 1926 steht, ist Baal ein Genie und ein kompliziertes Phänomen, das über das Normale, Sterbliche hinausragt:

Sie sehen die Abnormität Baals, wie sie sich zurechtfindet in der Welt des zwanzigsten Jahrhunderts. Baal, der relative Mensch, Baal, das passive Genie, das Phänomen Baal von seinem ersten Auftauchen unter gesitteten Menschen bis zu seinem entsetzlichen Ende, mit seinem ungeheuerlichen Verbrauch von Damen der besten Gesellschaft, in seinem Umgang mit den Menschen. (*Baal* 1918:151)

Auf seiner Suche nach Genuss besteht Baal auf allem, worauf er gerade Lust hat, sogar Menschen. Frauen reduziert er gänzlich auf ihren Körper und nutzt sie hemmungslos und ohne Rücksicht auf Konsequenzen aus. Er versucht erst gar nicht, seine respektlose Haltung ihnen gegenüber zu verstecken. Hierdurch zeigt sich seine einflussreiche, wenn nicht sogar hypnotische Begabung, die ihm großen Erfolg bei Frauen beschert. Beim Gespräch mit Sophie sagt er offen zu ihr: „Du bist ein Weib wie jedes andere. Der Kopf ist verschieden. Die Knie sind alle schwach“

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Der Hauptcharakter in Erich Kästner: *Fabian. Geschichte eines Moralisten* (1931)

¹¹⁰ Der Hauptcharakter in Hans Fallada: *Kleiner Mann – was nun?* (1932)

(*Baal* 1918:33).

Dabei offenbart sich auch seine überhebliche und abfällige Einstellung zum weiblichen Geschlecht. Im Stück selbst antwortet Baal Johannes auf dessen Frage: „So? Was willst du mit dem Weib?“ - „Fröhlich sein, satt werden! Vergessen und zeugen“ (*Baal* 1918:31). Diese Antwort könnte auch im Bezug auf andere Aspekte seines Lebens, als Inbegriff seiner Daseinsauffassung interpretiert werden.

Herr Baal hat keine Freunde. Er braucht sie nicht, weil er selbst seine Bedürfnisse zufrieden stellt. Leute, die er pauschal als seine Freunde oder Brüder benennt, wirft er plötzlich aus seinem Haus (Johannes) oder tötet sie sogar (Ekart).

Obwohl er von dem Conferencier, der im Drama als Repräsentant der Gesellschaft auftritt, als minderwertig und zerstörerisch eingeschätzt wird, fürchtet er nicht die Konsequenzen seines von den gesellschaftlichen Normen abweichenden Individualverhaltens, da er davon überzeugt bleibt, dass er über jener Gesellschaft steht. Er möchte „fressen“, um das Leben ohne Grenzen zu genießen. Baal interessiert nur sein persönliches Wohlergehen. Die Achtung gesellschaftlicher Normen spielt für ihn dabei keine Rolle, ganz im Gegenteil hat er Freunde daran, sie zu brechen.

Nur wenn Baal zusammen mit seiner Mutter ist, möchte er anständig leben. Er macht ihr ein Versprechen, was alles beinhaltet, was er normalerweise zutiefst verachtet, indem er sagt: „Ich werde ein ordentliches Haus kaufen, einen Garten dazu, und du bekommst eine Magd“ (*Baal* 1918:66). Dieser Satz hinterlässt jedoch ein Fragezeichen, da es sich nicht eindeutig feststellen lässt, ob Baal tatsächlich bereit wäre, für seine Mutter auf seine bisherige bohemehafte Lebensweise zu verzichten, oder ob seine Worte abermals eine vorsätzliche Lüge und Teil seines ironischen Spiels gegen die anderen sind.

Das Gespräch mit dem Geistlichen in einer Gefängniszelle stellt ein wesentliches Element für die Analyse von Baals sozialem Verhalten dar. Es trägt eine geradezu symbolische Bedeutung für das Werk. Baal wird verhaftet, nachdem er gegen seinen Vertrag mit einem Kabarett verstößt. Auf die Frage von dem Geistlichen, ob er die Macht der Gesellschaft nicht fürchtet, antwortet er:

Ich lebe von Feindschaft. Mich interessiert alles, soweit ich es fressen kann. Töten ist keine Kunst. Aber auffressen! Aus den Hirnschalen meiner Feinde, in denen ein schmackhaftes Hirn einst listig meinen Untergang bedachte, trinke ich mir Mut und Kraft zu. Ihre Bäuche fresse ich auf, und mit ihren Därmen bespanne ich meine Klampfe. Mit ihrem Fett schmiere ich meine Schuhe, daß sie beim Freudentanz nicht drucken und nicht knarren bei der Flucht. (*Baal* 1918:54)

Mit diesen Worten bricht Baal aus der Gesellschaft aus. Er stellt kurz danach fest: „Ich habe keine Heimat zu verteidigen. Mein Haus trage ich mit mir“ (*Baal* 1918:54).

Der Protagonist fühlt sich innerlich obdachlos, er hat kein eigentliches Zuhause und will dieses in

dieser Welt auch nicht haben, da er sich dann den Regeln dieser Welt anpassen müsste.

Brechts Figur steht für all das, was beim guten Menschen und Bürger nicht vorkommen soll. Infolgedessen repräsentiert Baal den Asozialen und Anarchisten seiner Gesellschaft. Im Gespräch mit dem Geistlichen über die Ruhe seiner Seele stellt er fest: „Geben Sie mir den blauen Himmel und eine Hand voll Ähren, weiche Frauenarme und Freiheit, hinzugehen, wo ich will! Das ist Ruhe der Seele“ (*Baal* 1918:55). Dieser Satz offenbart Baals unendliche Sehnsucht nach Freiheit, sowohl in physischer als auch in psychischer Hinsicht.

Eine symbolische Szene für seine offene Abgrenzung von der Gesellschaft ist auch sein Gespräch in der Wirtsstube. Nachdem ihm ein Bürger vorschlägt: „Wollen Sie jetzt ein ordentlicher Mensch werden? Auch wenn es schwer fällt? Ich weiß, es fällt schwer. Aber Sie haben uns im Rücken, geben Sie mir die Hand darauf, Sie brauchen mir nur die Hand zu geben“, antwortet Baal: „Danke meine Herrn! Vielen Dank! Es geht schon wieder“ (*Baal* 1918:28), wodurch er mit dieser Gesellschaft eindeutig den Bruch vollzieht.

5.1. Antiheld statt Held

Brecht schuf in seinem Erstlingswerk einen Antihelden seiner eigener Gegenwart. Da er während des Ersten Weltkrieges als Sanitätssoldat im Augsburger Reservelazarett gearbeitet und die Hölle des menschlichen Leidens gesehen hatte, wollte er im Gegensatz zu klassischen Dramatikern (Goethe, Schiller) nicht mehr die Gesellschaft erziehen und gute Werte verbreiten, sondern das Publikum schlichtweg schockieren. Er verzichtet auf die Verbreitung irgendwelcher Ideale durch Literatur und zeigt stattdessen dem Publikum, wie weit das Individuum innerlich zerstört sein kann und wie weit es für seinen eigenen Genuss gehen kann, wenn man versucht, ihm seine Individualität vorzuenthalten.

Baal ist weit weg von Ikonen literarischen Helden, wie beispielsweise von Goethes Iphigenie in *Iphigenie auf Tauris* (1787). Während Goethe mit Hilfe von seinen idealen Figuren der Gesellschaft Regeln und Normen zeigt, hat der 20-jährige Brecht dafür einen anderen Weg gefunden, indem er ein Abbild der Realität unter dämonischen Vorzeichen präsentiert.

Man kann versucht sein, eine gewisse Analogie zwischen dem Schicksal dieser zwei erwähnten literarischen Figuren zu sehen. Beide sind Dramenfiguren, die für sich alleine stehen und individualistisch handeln. Goethes Iphigenie ist eine junge Frau, die in sich fast göttliche Eigenschaften trägt. Baal ordnet man auch nicht selten göttliche Eigenschaften zu. Ähnlich wie Brechts Protagonist, wird Iphigenie in den Konflikt zwischen Pflicht und Neigung gestellt. In der Not verzichtet Iphigenie auf die Hilfe der Götter und verlässt sich, wie Baal, auf ihr eigenes Gefühl

und handelt danach.

Die oben genannten Ähnlichkeiten enden jedoch zusammen mit der Frage nach der Moral der zwei Figuren. Da sie aus zwei verschiedenen Epochen stammen, scheinen sie auch aus zwei unterschiedlichen Welten herausgerissen zu sein. Iphigenie wurde von Goethe wegen ihrer Selbstlosigkeit und Aufopferung idealisiert. Diese Figur sollte als Vorbild für die Gesellschaft dienen und zeitlose moralische Normen für die nächsten Generationen überliefern.

Der junge Baal ist dagegen der echte Bösewicht, der jede Minute seines Lebens auskostet und nicht selten andere Menschen dabei vernichtet. Baals fast unnatürliche Einflusskraft auf andere Figuren des Stücks, sowie sein zerstörerisches Benehmen erregen Zweifel an seiner Menschlichkeit. Gemäß der Herkunft seines syrischen Namens ähnelt der Protagonist eher der Bestimmung als Gegenspieler Jahwes. Iphigenie wird als klassisches Humanitätsideal bezeichnet, wohingegen man bei Baal dämonische und sogar teuflische Elemente erkennt. Goethes Protagonistin ist eine sensible, mitfühlende Person. Um das Leben ihres Bruders zu retten, opfert sie sich. Baal hingegen ist ein typischer Außenseiter und Egozentriker. Das einzige Objekt, zu dem er über seine Gefühle spricht, ist eine Schnapsflasche. Auf seinem Weg zum Genuss verschleißt er alle Menschen, ohne sogar Rücksicht auf seine Familie zu nehmen. Seine Beziehung zur kranken Mutter ist sorglos und oberflächlich. Die Figur der Mutter erscheint mehrmals in Baals Kammer, jedoch immer zu einer unpassenden Zeit. Einerseits identifiziert sich Baal mit seiner Mutter und grenzt sich mit ihr zusammen aus dem Rest der Gesellschaft mit folgenden Worten aus: „Es ist, als ob ein Wall um uns herum wäre, wir gehören zusammen gegen alle“ (*Baal* 1918:56).

Er gesteht ihr seine Liebe, lehnt sie aber gleichzeitig mit den folgenden Worten ab: „Geh, Mutter! Schwatzt nicht!“ oder „Schau, daß du fortkommst! Du störst mich!“ (*Baal* 1918:42). Hier wird möglicherweise die Problematik der zerstörten familiären Bindungen der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg angesprochen.

Bei *Iphigenie* taucht die Frage nach dem Tragischen in Verbindung mit dem Verständnis des Göttlichen auf. Mit Hilfe ihres Charakters weist Goethe darauf hin, dass das Göttliche nicht mehr als Gegenüber, sondern als Teil der menschlichen eingeborenen Seelenkraft betrachtet werden soll. Diese Inkorporierung und Relativierung Gottes soll der Verstärkung der humanen Macht dienen. Iphigenie verlässt sich auf sich selbst, da sie sich darüber im Klaren ist, dass Götter nur durch das menschliche Herz zu Menschen reden.¹¹¹

Bei *Baal* hingegen hat man es mit einem Religionsuntergang zu tun. Die Existenz Gottes wurde schon im „Choral vom großen Baal“ in Zweifel gezogen: „Ob es Gott gibt oder keinen Gott“ (*Baal* 1918:59).

Der Protagonist macht sich bei jeder Gelegenheit über Gott lustig, weil er davon ausgeht, dass er

¹¹¹ Vgl. Hinck, Walter: *Theater der Hoffnung. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Frankfurt a. M. 1988, S. 167.

selbst Gott sein kann. Im Hinblick auf das religiöse Motiv zeigt sich in der Person Baal das Problem der vorherrschenden Willkür und Rücksichtslosigkeit gegenüber der Religion. Die jahrhundertlang geprägten und von Menschen anerkannten religiösen Regeln und Normen wurden angesichts des Krieges zusammen mit den Kanonenschüssen in die Luft gefeuert.

Ein weiterer Unterschied zwischen der klassischen Heldin und dem modernen Antihelden lässt sich in Bezug auf die Sprache der Figuren erkennen. Iphigenie ist eine typische Vertreterin von Goethes Weimarer Klassik – dieser Phase, in der Form und Sprache ein Werk wesentlich mitbestimmen. Der Wortschatz, den ihr Goethe in den Mund legt, ist voll von Pathos. Brecht hingegen gebraucht für Baal eine kleinbürgerliche Sprache – eine Sprache geprägt von Schimpfwörtern und Floskeln. Dies, zusammen mit der Tatsache, dass Baal von Beruf Lyriker ist, ironisiert das Ganze und stellt sein lyrisches Talent in ein schiefes Licht.

Goethe zufolge hat die Gesellschaft Ende des 18. Jahrhunderts einen Helden nötig, der ihr Moral beibringt und sie erzieht. Brecht hingegen setzt seiner Gesellschaft einen monströsen Antihelden vor, der mit seiner Amoralität und Dämonie und den damit verbundenen Konsequenzen seines Handelns vom Bösen abschrecken soll:

Brecht sympathisiert mit diesem amoralischen, von keinerlei Gewissensbissen geplagten Baal voll auf und macht dennoch durch die Logik der Handlung deutlich, daß sich das Individuum in einer als unveränderlich hingenommenen wölfischen Gesellschaft nur dann behauptet, wenn es selbst zum Wolf wird.¹¹²

Dieser Protagonist könnte potenziell eine analoge, erzieherische Funktion für die Gesellschaft erfüllen, wie Iphigenie es tut, jedoch nicht durch seine Vorzüge, sondern durch seine Amoralität.

5.2. Der böse Baal an der Grenze des Menschlichen

Der Erste Weltkrieg hat besonders der jungen deutschen Generation statt Stolz und neue Ideale - eine starke Ohrfeige verabreicht. Die ihr bisher stark eingepprägten staatlichen, philosophischen, religiösen Leitbilder verschwanden, sobald Brutalität und tierische Instinkte der Menschen an der Front ans Licht kamen:

Da gab es vier Jahre lang ganze Quadratmeilen Landes, auf denen war der Mord obligatorisch, während er eine halbe Stunde davon entfernt ebenso streng verboten war. Sagte ich: Mord? Natürlich Mord. Soldaten sind Mörder.¹¹³

¹¹² Kaufmann, Hans: *Geschichte der deutschen Literatur 1917 bis 1945*. Berlin 1973, S. 105.

¹¹³ Tucholsky, Kurt: „Der bewachte Kriegsschauplatz“. In: *Die Weltbühne*, Nr. 31, 04.08.1931, S. 191.

Die oben genannte radikale Aussage aus der Glosse Kurts Tucholskys: „Der bewachte Kriegsschauplatz“ stammt erst aus dem Jahre 1931, jedoch bezieht sich ihre Botschaft auf die Zeit des Ersten Weltkrieges. Tucholsky als ehemaliger Soldat sowie klarsichtiger Betrachter der deutschen Politik und dieses vierjährigen Schlachtens, wagte es, die Wahrheit in einer Zeit laut auszusprechen, in der die meisten schwiegen. Das Problem der Brutalität und Rücksichtslosigkeit der Menschen angesichts des Krieges hat auch einige andere Künstler dazu veranlasst, die schlimmsten Auswüchse des Menschen in der Kunst und Literatur auf indirekte Art und Weise zum Ausdruck zu bringen und dadurch auch den Widerstand gegen die Gewalt und Willkür auszudrücken. Diese düstere Seite des Menschen wurde künstlerisch in unterschiedlichen Formen dargestellt und nicht selten in extremer Weise. Die Absurdität, Wahnsinn und Chaos ausgewählter Formen waren noch mit den expressionistischen Einflüssen verbunden. Schon die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg und die damit verbundene – Industrialisierung, Massenproduktion, politische Instabilität und sogar solche atmosphärische Phänomene wie der Halleysche Komet, rief bei jungen Expressionisten (Georg Heym, Gottfried Benn) Unzufriedenheit und Angst vor einer bevorstehenden Katastrophe hervor. Die späteren traumatischen Folgen der oben genannten Probleme brachten viele von ihnen in eine entsprechende malerische und schriftstellerische Form gebracht (Alfred Döblin, Otto Müller).

Brecht hat das ganze Böse seiner Zeitgenossen in einer einzigen Person verpackt und dieselbe zum Monster gemacht. Unter dem Einfluss von expressionistischen Tendenzen hat er zu einem orientalischen und alttestamentarischen Symbol einer unbeschränkten Macht und sinnlicher Triebe gegriffen, nämlich zu Baal. Laut der syrischen Mythologie soll Baal eine grausame und machthungrige Gottheit sein. Die Gottheit wurde in Herrn Baal verkörpert. Axel Schnell beschreibt im Vorwort seiner Analyse des Erstlings Brechts die Analogie der mythologischen Gottheit in Bezug auf den Protagonisten bei Brecht:

Brecht, der ein guter Bibelkenner war, hat hier keineswegs zufällig den Widersacher Baal gewählt, der später, nach dem endgültigen Sieg der Anhänger Jahwes, als Beelzebub einen noch größeren Bekanntheitsgrad erreicht, der ihm bis heute erhalten blieb.¹¹⁴

Obwohl Brecht seinem Helden eine menschliche Gestalt gibt, weisen mehrere Zitate der Komödie darauf hin, dass Baal auch viele unnatürliche Charaktereigenschaften besitzt. Darauf deutet die kurze und scheinbar unbedeutende Aussage von Emilie hin, die sie gegenüber Baal macht: „Aber du bist kein Mensch“ (*Baal* 1918:20). Wie die Bedeutung des Namens des Protagonisten selbst darauf hinweist, lässt Baal gelegentlich sogar göttliche Charaktereigenschaften an sich erkennen. Er ist ein gebieterischer und maroder Charakter, der seiner eigenen Lebensphilosophie folgt. Das

¹¹⁴ Schnell, Axel: *Virtuelle Revolutionäre und Verkommene Götter*. Bielefeld 1993, S. 9.

einzig und unbestrittene Vorbild für den jungen Baal ist er selbst. Die einzige Sache vor der er Respekt empfindet, ist der Himmel, der ihn im Drama ständig begleitet. Laut dem schon im dritten Kapitel besprochenen „Lied von der Wolke der Nacht“ ist Baal genauso vereinsamt und asozial, wie der von der Erde weit entfernte Himmel mit seinen Wolken. Die Zuneigung Baals zum Himmel rührt unter anderem daher, dass dieser Himmel seinen eigenen Gesetzen folgt und über die Erde herrscht. Darüber hinaus scheint der Himmel Baal ein Gefühl von Sicherheit zu geben. Wenn er sagt: „Jetzt ist Himmel über uns“ (*Baal* 1918:41) scheint er zugleich ruhiger und sicherer zu werden. Laut Schuhmann wird der Himmel für Baal sogar zum „Maß des Lebens“.¹¹⁵

Baal, der zunächst als unausgebildeter und einfacher Mensch erscheint, steigt im Prinzip zu einem „Übermenschen“ vom Typ Nietzsches auf. Jürgen Hillesheim sieht eine Analogie zwischen diesen zwei Charakteren:

Nietzsches „Übermensch“ ist einsam. Hat er einmal die ontologische Struktur der Welt durchschaut und akzeptiert, wird er – wie Zarathustra – die Seinen, die Gesellschaft verlassen und – „jenseits von Gut und Böse“, frei von den Konventionen moralischer Zwänge – dem vitalistischen Weltprinzip Tribut zollen und, im Pathos der Distanz, aus sich selbst heraus Werte schaffen. Schon diese pauschale Zusammenfassung der Philosophie Nietzsches läßt erkennen, in welchem Maße Brechts *Baal* von dieser Weltsicht beeinflusst ist.¹¹⁶

Herr Baal verfügt über alle möglichen demagogischen Begabungen, die aber schließlich einen unmenschlichen, unnatürlichen Charakter ergeben. Es gelingt dem jungen Baal sehr leicht, das Vertrauen der Anderen zu gewinnen und sie danach vollkommen auszunutzen. Seinen Machtwillen drückt er durch folgende Worte aus: „Jeder will herrschen. Jeder will nur herrschen“ (*Baal* 1918:16). Dieses typisch demagogische Benehmen sowie das totale Desinteresse gegenüber den anderen lässt sich mehrmals in der Komödie feststellen, was die erste Szene des Stückes im Speisezimmer treffend schildert:

Der Junge Mann: Du lieber Gott, Sie stecken alle Genannten ein, Meister.
Die existierenden Lyriker können Ihnen nicht das Wasser reichen.
Der andere Mann: Jedenfalls ist er eine Hoffnung.
Baal: Noch etwas Wein, bitte. (*Baal* 1918:14)

Aufgrund der Tatsache, dass alle Personen in der ersten Szene Baal vergöttern, erteilt er einzig Befehle und grobe Kommentare. Gelegentlich scheint sein Einfluss auf die anderen sogar hypnotisch zu wirken. Am Ende des Treffens im Speisezimmer schreit Baal: „Ich will euch zeigen, wer Herr ist!“ (*Baal* 1918:17). Diese gebieterische Einstellung gleicht in großem Masse einem Satz

¹¹⁵ Schuhmann 1964, S. 63.

¹¹⁶ Hillesheim, Jürgen in: Gier, Helmut/Hillesheim, Jürgen: *Der junge Brecht. Aspekte seines Denkens und Schaffens*. Würzburg 1996, S. 111.

aus Nietzsches Philosophie, der sich auf die Annahme stützt, dass jedes Schaffen im Grunde ein Schaffen von neuen Werten und Normen sei: „Geist hat der Schauspieler, doch wenig Gewissen des Geistes. Er glaubt immer an Das, womit er am stärksten glauben macht – glauben an sich macht!“¹¹⁷ Baal geht davon aus, dass er über sich selbst Herr sein kann, wobei er auch sein Vitalität und seine Kraft zur Macht über die anderen Menschen ausüben kann. Sein Wille zur Macht ist für ihn wahrscheinlich wie für Nietzsche das, was dem Menschen zusteht.

Im Alten Testament wird die Gottheit Baal in einem Fragment erwähnt, in dem Baal als Gott des Bösen als Gegenspieler Jahwes erscheint. Solche Anspielungen auf das Teuflische Baals kann man schon in Zeichnungen von Caspar Neher erkennen, die Brechts Protagonisten darstellen. Caspar Neher (1897-1962) begleitete das Stück von Anfang an, da er die Bühnenmalerei ausführte. Die Zeichnungen illustrieren Baal als einen degenerierten Riesen. Die unnatürliche Körpergröße wurden durch einen kleinen Kopf und monsterartigen Gesichtsausdruck markiert („Baal 01“).



„Baal 01“: augsburger-allgemeine.de

Das Teuflische verrät sich jedoch in seinem Gesichtsausdruck. Auf diesem Bild erscheint Baal als typisches Produkt des Expressionismus, in dem das Natürliche und bisher Schöne deformiert wird. Die gleiche Unmenschlichkeit lässt sich auch in Dialogen des Stückes erkennen. Brecht benutzt mehrere teuflische Ausdrücke, die er in den Mund der anderen Charaktere des Dramas legt. In ihren Augen scheint Baal himmlisch, gleichzeitig aber auch teuflisch zu sein. Sogar seine Lyrik, die reine Begeisterung hervorruft, weckt einen Sturm der gemischten Gefühle: „Genial. Dämonisch und doch

¹¹⁷ Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*. In: Kaufmann, Walter: *Nietzsche. Philosoph-Psychologe-Anarchist*. Darmstadt 1982, S. 481.

geschmackvoll. Einfach himmlisch“ (*Baal* 1918:16).

Daneben kommt das Teuflische Baals in der Freundschaft mit Ekart zum Ausdruck, welcher im Werk als Symbol des Dämonischen gilt. Die anderen Personen des Dramas äußern sich über Ekart als wäre er der Teufel: „Johannes: (...) *Zu Ekart*: Schämen Sie sich! Sie sind der Teufel!“ (*Baal* 1918:23). Nicht ohne Bedeutung bleibt dabei die Tatsache, dass Ekart Baal ständig als seinen Bruder bezeichnet. In einigen Untersuchungen *Baals* wurde der Titelheld mit Goethes *Faust* (1833) identifiziert, der dem Teufel, in diesem Fall Ekart, seine Seele verkauft. Jedes Mal, wenn Baal sich über Religion äußert, erscheint er als Gegenspieler Jahwes. Man kann feststellen, dass er ein Atheist ist. Die Art und Weise, wie er darüber spricht, gibt viel zu denken.

Abgesehen von dem übermenschlichen – einmal göttlichen, einmal teuflischen Bild von Baal, lässt sich bei Baal auch das Tierische entlarven. Ein Jüngling wendet sich an Baal: „Deine Zähne sind wie die eines Tieres: Graugelb, massiv, unheimlich“ (*Baal* 1918:19). Von Baal gehen ständig tierische, das heißt – vor allem physische und ungehemmte Instinkte aus. Der Geistliche wendet sich an ihn folgendermaßen: „Sie sind ein Tier. Sie sind das Tier. Das Urtier! Ein schmutziges, hungriges Tier, das schön ist und gemein. Eine Plage des Himmels. Aber Sie werden sterben“ (*Baal* 1918:55). In diesem Fall bedeutet jedoch das tierische Verhalten einen Versuch, seine Individualität auszuleben und zu sterben. Allerdings ist der Tod keineswegs eine Niederlage für Baal. Er ist sich dessen von Anfang bis zum Ende bewusst, dass er in dieser Welt nicht leben will. Beim Sterben seiner Mutter scheint der Protagonist genau zu wissen, wann er sterben wird. Er verzweifelt über dem Leib seiner toten Mutter mit folgenden Worten: „In drei Wochen sind die Kirschblüten auf. In vier oder fünf Wochen bin ich im Wald“ (*Baal* 1918:67). Er stirbt tatsächlich bald in einem Wald.

Durch den Hauptcharakter offenbart sich das von Brecht angesprochene Problem des Stückes, das Ronald Speirs identifiziert: „How should the individual respond to a world that will eventually, inevitably destroy him?“¹¹⁸ Der böse, asoziale, unnatürliche Baal ist eine Antwort auf den Ersten Weltkrieg, dessen Brutalität und Menschenverachtung. Baal ist kein Soldat, doch handelt er genauso wie an einer Front – ohne Regeln und ohne Moral. Er erklärt den anderen Menschen seinen persönlichen Krieg und ist ihnen gegenüber gnadenlos. Er ist ein typisches Produkt der Nachkriegszeit, in der alle bisherigen Ideale zusammengefasst wurden. Der Zweifel an Gott ist zusammen mit dem „Untergang“ der Menschen im Ersten Weltkrieg aufgekommen. Jeder sollte sein eigener Herr sein und „blind“ nach seinen Zielen streben, ohne dabei auf andere Menschen Rücksicht zu nehmen.

Die pessimistische Ansicht der drohenden Willkür und Zerstörbarkeit der Welt scheint einen Unruhezustand bei dem jungen Brecht hervorzurufen. Der durch den Krieg „zerstörte“ Mensch ist

¹¹⁸ Speirs 1982, S. 17.

nicht mehr im Stande zu unterscheiden, welchen Regeln er folgen soll. Als Konsequenz davon handelt er ohne jegliche Regeln. Diese regellose, anderen gegenüber respektlose Verhaltensweise wird von Brecht auf Baal übertragen. Das Paradox des ganzen Werkes besteht darin, dass der junge Schriftsteller dieser Figur viele negative Eigenschaften gibt, dass sie aber trotzdem nicht nur den anderen Figuren des Dramas, sondern auch dem Leser als reizvoll erscheint.

Um die Willkür der Zeit darzustellen, bedient sich Brecht mehrmals in seinen Werken des Motivs des Unnatürlichen und Düsternen. Sein erstes kontroverses Gedicht „Legende vom toten Soldaten“ (1918) stellt die Frage nach dem Menschlichen ins Zentrum. Obwohl ein Soldat an der Front getötet wird, wird seine Leiche infolge des Bedarfs an Soldaten aus seinem Grab herausgenommen und zurück an die Front geschickt. Diese Hyperbolisierung der Wirklichkeit hat zum Ziel, Brechts Kritik an der Wilhelminischen Kriegführung zu betonen. Diese Kritik lässt sich aus dem folgenden Fragment dieses Gedichtes herauslesen:

Und als der Krieg im fünften Lenz
Keinen Ausblick auf Frieden bot
Da zog der Soldat seine Konsequenz
Und starb den Heldentod.

Der Krieg war aber noch nicht gar
Drum tat es dem Kaiser leid
Daß sein Soldat gestorben war:
Es schien ihm noch vor der Zeit.¹¹⁹

Somit macht Brecht den Kaiser dafür verantwortlich, den Toten in den Krieg zurückzurufen.

Die oben genannten Motive scheinen darauf abzuzielen, eine Darstellung des Menschen während der Kriegszeit zum Ausdruck zu bringen.

5.3. Vom Pessimismus der Nachkriegszeit zum asozialen Vitalismus

Die umfassende Analyse der Verhaltensweisen, die von den üblichen gesellschaftlichen Normen abweichen, offenbart die Phänomene der Asozialität und des Anarchismus in dem Charakter Baals. Die bisherigen Untersuchungen weisen auf den Ersten Weltkrieg, die Wilhelminische Regierung sowie die kapitalistische Gesellschaft als direkte Faktoren hin, die Brecht dazu bewegen, das Verhalten Baals in dieser Weise darzustellen.

Indem sich aber Baals radikaler Individualismus als Protest gegen die schon besprochene bürgerliche Scheinmoral sowie die Kriegswillkür richtet, entfaltet sich dazwischen eine wesentliche Ideologie dieser Figur, die sie durch ihr asoziales Verhalten realisiert.

¹¹⁹ Bertolt Brecht: „Legende vom toten Soldaten“. In: Brecht 1960, S. 136.

In der Behandlung von Baals Asozialität soll deswegen die folgende Annahme von Speirs nicht übersehen werden: „In the first instance this 'dramatic biography' of an anarchic poet with an astounding appetite for life was a reaction to the years of multiple deprivation which the War inflicted on the populations of the combatant countries“.¹²⁰ Speirs begründet also Baals asoziales Verhalten als Reaktion auf die passive und leblose Nachkriegsstimmung und meint, dass diese sich nicht nur in seinem Machtwillen und der Missachtung der bürgerlichen Normen ausdrückt, sondern vor allem in seinem ungehemmten Vitalismus und in seiner Lebensgier.

Die schon erwähnte frühe Auseinandersetzung Brechts mit Nietzsche scheint einen starken Einfluss auf die Kreation Baals gehabt zu haben. Ganz besonders kommt dieser Einfluss in der Weltanschauung Baals zum Ausdruck. Es lässt sich vermuten, dass Baal als Inhaber mehrerer Charaktereigenschaften zu sehen ist, die Nietzsches menschlichen Idealen zugeschrieben werden.

Der von Nietzsche bevorzugte und geradezu verehrte dionysische Typ ist niemand anders als ein Asozialer, der, statt der Religion und moralischen Richtlinien zu folgen und die Schopenhauersche Nichtigkeit des Lebens zu bekennen, vielmehr darüber steht und das Leben auszuleben vermag. Am Beispiel Baals kultiviert Brecht das Ideal der dionysischen Haltung, d. h. einer ungestümen, wilden und nach Ekstase strebenden Lebensweise. Kaufmann beschreibt Nietzsches dionysischen Typ auf folgende Art und Weise:

Dionysisch ist infolgedessen der Mensch, der seinem eigenen Charakter Stil verleiht (FW 290) und seine Leidenschaften gelten läßt, weil er stark genug ist, sie zu beherrschen. Im Lichte dessen, was über das Glück gesagt wurde, können wir hinzufügen, daß ein guter Mensch nicht nur mächtig, sondern auch in besonderer Weise bewußt ist. Das gute Leben vollzieht sich nicht in unbewußter Kreativität, sondern es erreicht seine höchste Ausprägung in einem, wie Nietzsche sagt, dionysischen Glauben, nämlich der Verherrlichung der Freude, oder, mit einer Formel, die Nietzsche mehrfach gebraucht, dem *amor fati*.¹²¹

Er ist wie Nietzsches „Übermensch“ einsam und schafft aus sich selbst Werte, auch wenn diese sich sowohl für ihn als auch für die anderen als destruktiv erweisen. Obwohl man zunächst die Verhaltensweise des Protagonisten Baal negativ einschätzt, könnte er tatsächlich als ein Symbol des Lebens interpretiert werden. Brechts Baal wird zu einem Widerspruchsgeist. Im Gegensatz zu dem passiven und kraftlosen Rest macht Brecht sein Individuum produktiv. In dem Monolog mit einer Schnapsflasche stellt Baal fest: „Ich bin zur Qual geboren, und ich habe keine Ruhe. Blut füllt mir die Augen, und meine Hände zittern wie Laub. Ich will etwas gebären! Ich will etwas gebären!“ (Baal 1918:21).

Baal lässt in diesem Fragment Züge einer Sucht erkennen. Anstatt jedoch aufgrund des

¹²⁰ Speirs, R. C.: „Brecht's Plays of the Weimar Period“. In: Bance, Alan: *Weimar Germany: Writers And Politics*. Edinburgh 1982, S. 138.

¹²¹ Kaufmann 1982, S. 329.

Mangels an Alkohol, Drogen oder Karten zu zittern, zittert Herr Baal aufgrund eines Mangels an Schaffen.

Baals Vitalismus trägt hier Spuren der schon früher erwähnten Dichter Villon, Rimbaud und Verlaine. Brecht versetzt ihre Haltung in eine veränderte Welt und stellt damit die Frage nach ihrer Berechtigung unter den neuen Umständen.

Für Brecht ist das Monster Baal tatsächlich ein Glückssymbol. Im Gegensatz zu dem Rest der Nachkriegsgesellschaft will Baal sein Leben ausleben, ohne sich an irgendwelche Grenzen zu halten.

5.4. Die Gesellschaft als Gegnerin von Baal

Nach einem ersten Durchgang von Brechts dramatischem Erstling scheint es zunächst, als ob nur Baal die Rolle des Bösen zugeteilt wurde. Doch täuscht dieser Eindruck, denn bei näherem Hinsehen ergibt sich eine durchaus kontroverse Interpretationslage.

Im Laufe der Handlungsentfaltung deuten mehrere Dialoge darauf hin, dass Baal wegen der Einschränkung und Unterdrückung seines individuellen Handlungsspielraums zum Opfer der Gesellschaft wird.

Die folgende Äußerung eines Prokuristen gegenüber Baal kann zur Veranschaulichung dieser Erscheinung dienen:

Das gehört gar nicht zur Sache, Herr Baal. Sie sollten sich überall mehr an die Sache halten. Ihr Zeug ist ungenießbar und gefährlich, Ich bezahle Sie nicht für ihre Privatmeinungen! (*Baal* 1918:46)

Obwohl in diesem Ausschnitt die Rede von der Promotion eines Buches ist, zeigt sich hier die gleichgültige und abschätzig Haltung der Gesellschaft gegenüber der Meinung des Individuums.

Hinter den Kulissen eines Kabarets hört Baal von dem Conférencier die folgenden Worte: „Sie dürfen nie vergessen, dass erst wir Sie gemacht haben. Wenn Sie heute als Persönlichkeit dastehen, so tun Sie es trotz Ihres Talentes. Mit Talent verstimmt man die Leute nur“ (*Baal* 1918:49).

Mit diesem Fragment greift Brecht das nächste Problem auf, welches in dem mangelnden Verständnis der Gesellschaft gegenüber der individuellen Genialität besteht.

Baals Kunst wird in der kapitalistischen Sicht nicht als Ergebnis seines Genies, sondern als eine Ware für die Konsumgesellschaft betrachtet. In Baals Gegenwelt gibt es also keinerlei Platz für die persönliche künstlerische Entwicklung, losgelöst von irgendwelchen Bindungen. Stattdessen wird immer wieder das musterhafte Streben nach dem Gleichen erwartet, selbst wenn dies ohne Interesse ist. Im Baals Dachkammer stellt Baal fest:

Vorgestern Nacht schlief ich bei einer Dame, die sonst vom Teufel geritten wurde. Dabei fiel mir einiges ein. In der Dämmerung erhob ich mich und ging aus dem Hotel, absolut nackt unter dem Mantel, heim. Seitdem habe ich geschrieben und Blut geschwitzt. Damit schrieb ich nämlich. Wer soll das lesen können? (*Baal* 1918:21)

Durch diese rhetorische Frage lässt der Protagonist seine Einsamkeit und zugleich Verständnislosigkeit in Hinblick auf die anderen erkennen. Er schreibt Werke, die aber niemand lesen möchte, und selbst wenn sie gelesen würden, wären seine Leser nicht im Stande, sie zu verstehen.

Seine kurze, doch unscheinbar wirkende Aussage verdeutlicht einen Konflikt, der tief in der Gesellschaft verankert ist. Baals Einstellung zur Kunst widerspricht der in der Gesellschaft allgemein gebräuchlichen und deshalb wird sein Talent nicht geschätzt. Während man in der kapitalistischen Gesellschaft jede Art des Schaffens ausschließlich in rein materieller Hinsicht, das heißt als ein Produkt, begreift, gilt die Kunst für Baal als wesentlicher Teil seiner Freiheit und seines Lebensgenusses. Deshalb wird er auch selbst automatisch aus dieser Gesellschaft ausgeschlossen. Ein Bürger sagt in der Wirtstube das Folgende: „Ein Mensch, der nicht arbeitet, ist ein Geschwür an dem gesunden Leib der Gemeinde und muß ausgeschnitten werden“ (*Baal* 1918:24).

Wenn es um das Verhältnis des Protagonisten zur Natur geht, bleibt er auch hier ein Einzelgänger, da es scheint, dass nur er ihren Wert schätzt. Über das Problem der Gleichgültigkeit des gegenwärtigen Menschen gegenüber der Natur sagt auch der junge Brecht in seinem Gedicht „An die Nachgeborenen“ offen: „Was sind das für Zeiten wo ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist“.¹²²

Gemäß der Definition der Asozialität ist Baal als Minderwertiger aus der sozialen Unterschicht zu sehen. Sogar als Baal zu Besuch zu seiner Mutter kommt, „begrüßt“ ihn der Doktor mit folgenden Worten: „Was wollen Sie hier? Hier können sie nichts bekommen! Hier braucht das Betteln nicht erst verboten zu werden. Schauen Sie, dass Sie sich fort trollen!“ (*Baal* 1918:66). Daraus folgt, dass sich Baal sogar zuhause nicht wie zuhause, also geborgen und sicher fühlen kann. Er wird einfach aus der Gesellschaft „ausgeschnitten“ und hat kein Recht, in dieser Welt zu leben, wenn er sich nicht an die üblichen, gesellschaftlichen Normen anpasst.

Es bleibt zu vermerken, dass der Mangel an Dialektik und daraus resultierender Verbindlichkeit, die Brecht seinem Werk bescheinigt, sich nicht nur auf den Protagonisten Baal, sondern auch auf die andern Figuren, die als Vertreter der Gesellschaft gelten, bezieht. Volker Klotz schildert dieses Phänomen in seiner Analyse von Brechts Werk folgendermaßen:

[...] in der Behandlung der Dialoge – die besonders in *Baal* (1918) und im

¹²² Bertolt Brecht: „An die Nachgeborenen“. In: Brecht 1964, S. 56.

Dickicht der Städte (1923) über weite Strecken hin als verflochtene Monologe der einzelnen Partner gehalten sind, ohne Bezug aufeinander, ohne gegenseitiges Verhaken: jeder Partner verfolgt isoliert seine eigenen Gedanken.¹²³

Nach der Analyse des Werkes stellt sich heraus, dass die anderen Figuren des Dramas nur dann bereit sind, einen Dialog zu führen, wenn man sich ihren Regeln unterordnet. Die menschlichen Beziehungen sind verdinglicht.

Ein gutes Beispiel dafür ist die schon erwähnte Eingangsszene im Speisezimmer, in der sich die Intoleranz der Gesellschaft gegen freie Entscheidungen offenbart. Da der Protagonist kein Interesse an Mechs Vorschlag für den Druck seiner Gedichte zeigt, wird er hinausgeworfen. Diese Szene symbolisiert das wesentliche Ziel der Welt, in der Baal leben muss, welches einzig und allein das Streben nach Erfolg ist.

Die Perspektive einer glänzenden Karriere gilt im Drama als selbstverständlicher Traum jedes einzelnen Menschen. Die Ablehnung solcher „Ehre“ zugunsten der freien Wahl wird von der Gesellschaft als etwas Unnatürliches und Asoziales gehalten. Durch diese Szene mit Mech veranschaulicht sich auch die ungeschriebene Wertehierarchie, die diese Gesellschaft selbst festgelegt hat und unter deren Druck sie immer handelt.

Obwohl man scheinbar einen freien Willen hat, muss man trotzdem nach dem gleichen Muster leben wie die anderen, um von ihnen akzeptiert und vor allem nicht ausgegrenzt und vernichtet zu werden. Das weckt plötzlich Zweifel daran, ob wirklich Baal oder nicht vielmehr die Gesellschaft das gefährliche Element des Werkes ist.

Brechts Meinung über den Prozess des Untergangs des Individuums lässt sich aus seinem nächsten Werk *Mann ist Mann* (1926) herauslesen, in dem der Soldat Jesse feststellt: „Der Mensch ist garnichts! Die moderne Wissenschaft hat nachgewiesen, daß alles relativ ist... Der Mensch steht in der Mitte, aber nur relativ“.¹²⁴

Baal erwartet keine Anerkennung von Seiten der Gesellschaft. Seine selbständigen Entscheidungen ziehen jedoch gewisse Konsequenzen nach sich, nicht nur für andere, sondern auch für ihn selbst.

Je mehr die Gesellschaft sein individuelles Dasein anprangert, desto radikaler und desinteressierter verhält sich Baal gegenüber dieser Gesellschaft. Daraus resultiert auch die oben analysierte Steigerung der Baal-Asozialität und seines anarchistischen Verhaltens im Laufe des Handlungsgeschehens. Laut Payrhuber erhöht sich dabei auch die Asozialität der Gesellschaft. Diese Asozialität lässt sich jedoch bei der ersten flüchtigen Lektüre nicht leicht erkennen und auch Brecht kommentiert sie, wie Payrhuber darlegt:

¹²³ Klotz, Volker: *Bertolt Brecht. Versuch über das Werk*. Bad Homburg 1971, S. 30.

¹²⁴ Bertolt Brecht: *Mann ist Mann*. In: Bertolt Brecht: *Erste Stücke*. Bd. 2. Berlin 1953, S. 236.

Daß *Baal* asoziales Handeln vorführt, war für Brecht nie strittig. Bei der „Durchsicht“ seiner ersten „Stücke“ hat er später (1954) aber nicht Baal selbst, sondern eine asoziale Gesellschaft dafür verantwortlich gemacht (17,947) und damit die Interpretation gestützt, unter den gegebenen gesellschaftlichen Verhältnissen habe sich Baals eigentlich berechtigtes „Glücksverlangen“ (17,948) nur perversiert und selbstzerstörerisch entfalten können; die Bejahung des Asozialen sei als Gegenwehr gegen eine Gesellschaft gedacht, die den Menschen nicht zu sich selbst kommen läßt.¹²⁵

Brecht betrachtet also Baals Asozialität als den Preis, welchen er für seinen Glücksanspruch zu bezahlen hat und sein destruktives Handeln gegen die Gesellschaft als Schutz des erworbenen Glücksgefühls. Diese Deutung zeigt, dass die unerbittliche, intolerante und radikale Gesellschaft der Baal-Figur in ihrer Asozialität ebenbürtig ist. Als Beispiel kann man sich hier auf die bereits analysierte Szene auf einer Straße vor einer niederen Schenke berufen. Für Baal ist die Natur der höchste Schatz. Deshalb protestiert er gegen eine kirchliche Tradition, in der man Birkenbäume zugunsten von Prozessionen abreißt. Da dies für die Gesellschaft jedoch eine lange geprägte Tradition ist, wird sie wegen Baal auch nicht geändert.

Jedes der einzelnen hier erwähnten Handlungsmotive richtet sich gegen diese Gesellschaft und ihre feste Konventionen. Dabei verblasst auch Baals bisherige Animalität. Bjørn Ekmann kommt hier zu folgendem Ergebnis:

Leere, Einsamkeit und Ekel sind die Triebfedern der krampfhaften Entfaltung Baals, und es scheint Brecht darauf anzukommen, dass wir Baals, und es scheint Brecht darauf anzukommen, dass wir Baals verzweifelten Kampf, dem Leid aus dem Weg zu gehen, die Leere zu füllen, das Hässliche zu vergessen und das Leben so lange wie möglich zu erhalten, verstehen und entschuldigen sollen.¹²⁶

Baals Versuch, ohne die gesellschaftlichen Bindungen zu überleben, ist im Voraus zum Scheitern verurteilt.

Schlüsse über die Bedeutung der kontroversen Baal-Figur lassen sich aus der folgenden Beobachtung von Speirs ziehen: „Brecht's characteristically aggressive response to what seemed an inherently and ineluctably cruel world was to counter violence with violence, to answer nature's indifference to the individual with unconditional egoism“.¹²⁷

Diese Auffassung unterstreicht auch treffend Volkers Klotz Feststellung, dass der junge Brecht zwar gegen die bürgerliche Gesellschaft war, jedoch ohne ein konkretes Programm zu haben. Brecht glaubt aber in seiner Baal-Figur eine Darstellungsweise seines persönlichen Widerstandes gegen das Bürgertum gefunden zu haben.

¹²⁵ Payrhuber 1995, S. 36.

¹²⁶ Ekmann 1969, S. 22.

¹²⁷ Speirs 1982, S. 139.

Dieser Widerstand wird bis heute immer aufs Neue interpretiert und demonstriert und zwar durch die Aufführungspraxis, die von Jahr zu Jahr neuartige Darstellungsweisen für diesen Asozialen und Anarchisten erfindet. Hiermit gehe ich zur Analyse dieser Aufführungspraxis über.

6. Zu Aufführungspraxis und Darstellung von *Baal* am Beispiel der Verfilmung von *Baal* durch Alan Clarke und der Theateraufführung von Raven Ruëll und Jos Verbist

Nachdem die *Baal*-Aufführungen 1923 und 1926 negative Reaktionen ausgelöst hatten und das Stück seitdem nicht mehr aufgeführt worden war, fängt das Interesse von Theaterfachleuten und Publikum am Bühnenstück nach der Entstehung seiner letzten Fassung immer mehr zu steigen an. Nach der ersten erfolgreichen Aufführung des Stückes auf der Londoner Bühne 1969 mehren sich Ideen, wie die Geschichte dieses anarchischen und asozialen Charakters dargestellt werden kann.

Damit beginnt die Blütezeit des Stückes und Brechts Erstling wird erstmals positiver eingeschätzt. Wie die Quellen des Bertolt-Brecht-Archivs angeben, wurde dieses Stück bis zum Jahre 1990 78-mal auf den Bühnen in 27 verschiedenen Ländern aufgeführt.¹²⁸

Das Drama *Baal* wird in den Augen der Regisseure und Literaturkritiker nicht mehr als ein Pubertätsstück, sondern als eine Möglichkeit betrachtet, ein zeitloses Individuum – Baal – in verschiedenen Kontexten und Subkulturen einzufügen.

Wie wird aber die Baal-Figur dargestellt? Es unterliegt keinem Zweifel, dass die Regisseure der Fantasie von Jahr zu Jahr immer mehr freien Lauf lassen. Von Aufführung zu Aufführung wird die Thematik des Individualismus nicht nur modernisiert, sondern vor allem verschärft.

In diesem Zusammenhang sind zwei unterschiedliche *Baal*-Aufführungen anzuführen, die Filmproduktion *Baal* (1982) von Alan Clarke und die Theateraufführung *Baal* (2011) von Raven Ruëll und Jos Verbist. Diese zwei bilden einen interessanten Kontrast, der nicht nur auf zeitlicher sondern auch auf technischer und vor allem inhaltlicher Ebene besteht. Zunächst werde ich beide Aufführungen analysieren und dann miteinander vergleichen. Diese Analyse soll zeigen, dass dem Protagonisten Baal eine zeitlose Bedeutung innewohnt.

6.1. Alan Clarke und seine Filmproduktion *Baal*. Eine milde Darstellung von Brechts dämonischer Figur

1982 verfilmt der amerikanische Regisseur Alan Clarke (1935–1990), bekannt auch durch seine anderen TV-Produktionen wie *Danton's Death*, *Beloved Enemy* und *Psy-Warriors*, Brechts *Baal* unter demselben Titel und bietet eine interessante Darstellung des Protagonisten. Diese Verfilmung der *Baal*-Geschichte wurde für BBC als eine Serie hergestellt.¹²⁹

Der Kern des Films konzentriert sich auf Baals Musik, die jede Szene einleitet. Die

¹²⁸ So die Angaben des Bertolt-Brecht-Archivs über die bei ihnen verzeichneten Aufführungen.

¹²⁹ Bertolt Brecht: *Baal*. Fernsehaufzeichnung BBC von Alan Clarke. BBA AVM 007, 18087, 1981.

musikalische Virtuosität des amerikanischen Sängers David Bowie kreiert eine suggestive Stimmung und führt den Zuschauer in die Thematik der Asozialität ein. Jede Szene beginnt mit einem anderen Lied: „Der Choral vom großen Baal“, Erinnerung an die Marie A.“, „Die Ballade von den Abenteuern“, „Vom ertrunkenen Mädchen“. Die Liedtexte stammen aus Brechts Stück und wurden von Dominic Muldowney ins Englische übersetzt.

Die Baal-Figur wird von David Bowie verkörpert, der im Stück sowohl seine schauspielerische wie auch seine musikalische Begabung an den Tag legt. John Willett beschreibt in seinem Artikel „Ups and downs of British Brecht“ Bowie's Baal-Rolle folgendermaßen: „Bowie is a very strange actor, in that rehearsal to him is not so much a way of developing his part and his interpretation as a chance to try out a number of fresh and interesting approaches“.¹³⁰ Seine kontroverse Persönlichkeit trug vielleicht auch dazu bei, diesem berühmten Schauspieler die Rolle des Protagonisten Baal zuzuteilen.

Im Film spielt sich die Geschichte im Jahre 1912 ab. Somit schafft Clarke mit seiner Verfilmung eine Atmosphäre, die an die erste Fassung von *Baal* erinnert, obwohl der Film auf der 1926 entstandenen Fassung beruht.

Bei der Inszenierung des schwarzen Charakters – Baal – spielen in dieser knapp einstündigen Filmproduktion die technischen Kunstgriffe und vor allem die Beleuchtung eine wesentliche Rolle. Der Regisseur porträtiert Baal nicht, wie es üblich wäre, von vorne, sondern von hinten oder seitwärts beleuchtet, sodass auf seinem Gesicht ein dunkler Schatten entsteht. Diese besondere Art und Weise der Beleuchtung hindert den Zuschauer, den Protagonisten Baal richtig wahrzunehmen.

Nicht zufälligerweise legt der Regisseur seinem Baal als einziger Figur im Film einen Bart zu, was ihm im Vergleich zu den anderen Figuren ein noch dunkleres und brutaleres Aussehen gibt. Ein gutes Beispiel für die durchdachte Zusammenstellung stellt die Szene mit Sophie dar, in der das weiße Gesicht dieser Dame einen starken Kontrast zur Dunkelheit des Protagonisten ausmacht. Den ganzen Film hindurch setzt der Belichtungstechniker, Sam Barclay, mehrere bedeutende Lichtkontraste. Damit ruft dieser Film eine düstere und bedrohliche Stimmung hervor, die sich auf die Darstellung der Hauptfigur und ihrer Hervorhebung konzentriert. In der Tat erscheint die Hauptfigur beinahe in jeder Szene des Films.

Der Film enthält zwei Szenen (die zweite und die fünfte Szene aus *Baal* 1918), wo sich das Gesicht des Protagonisten Baal wegen der schnellen Abfolge der Beleuchtung und je nach den Bewegungen vollkommen ändert. Zunächst fällt das Licht seitwärts auf Baal – mal von der rechten, mal von der linken Seite. Je nachdem wie sich Baal bewegt, fällt das Licht von hinten auf ihn.

¹³⁰ Willet, John: „Ups and downs of British Brecht“. In: Kleber, Pia/ Visser, Colin (Hrsg.): *Re-interpreting Brecht: His Influence on Contemporary Drama and Film*. Cambridge 1990, S. 77.

Dieser Kunstgriff von Barclay und Clark verdunkelt den Protagonisten und macht ihn abschreckender. Die dadurch erzeugte Instabilität überträgt sich auf die Figur des Baal. Die oben analysierte Lichtbehandlung verleiht ihm zwei verschiedene Antlitze. Dies unterbaut die bereits besprochene menschliche und animalische Seite von Baal. Diese Erscheinung lässt sich auf den folgenden Bildern erkennen („Baal 02“, „Baal 03“, „Baal 04“).



„Baal 02“: youtube.com



„Baal 03“: youtube.com



„Baal 04“: youtube.com

In diesem Film tragen nicht nur die Beleuchtung, sondern auch andere technische Kunstgriffe dazu bei, aus dem Protagonisten Baal einen furchterregenden Außenseiter zu machen. Ebenso auffällig ist die Position der Hauptfigur gegenüber den anderen Schauspielern. Auf dem Bild „Baal 05“ (Erste Szene des Stückes) steht Baal als einziger mit dem Rücken zum Publikum.



„Baal 05“: youtube.com

Alle anderen stehen den Zuschauern frontal gegenüber. Auch gegenüber den anderen Schauspielern nimmt David Bowie immer eine entgegengesetzte Position ein. Dadurch distanziert er sich ebenfalls von ihnen und bringt seine Andersartigkeit und vor allem seine Freiheit zum Ausdruck.

Die oben genannte Zwiespältigkeit des Baal-Gesichtes macht ihn wechselweise attraktiv und abschreckend. Immer wenn Baal mit den anderen Figuren auftritt, scheint er sehr männlich und vor allem menschlich zu sein. Sobald er seine Lieder zu singen beginnt, die jede Szene des Filmes einleiten, scheint er sich in einen Werwolf zu verwandeln. Auf diese Weise hebt der Regisseur Baals animalische Seite hervor.

Im Gegensatz zum instabilen Aussehen des Protagonisten bleibt sein Verhalten relativ

konstant. Baal erscheint als eine ruhige Figur, die sich nicht provozieren lässt, da ihm alles außer seiner selbst und dem Himmel gleichgültig ist. Baals Redeweise ist langsam, gedämpft und wirkt auf das Publikum fast narkotisch. Er macht den Eindruck, die ganze Zeit in seine Gedanken vertieft zu sein und wirkt so weder besonders brutal noch anarchistisch. Diese milde Baal-Darstellung könnte sich theoretisch an die zwei erste Fassungen dieses Dramas anlehnen, in der die Asozialität und der Anarchismus dieser Figur vom Autor noch nicht sehr stark betont werden. Nur in der Szene, in der Baal Ekart ermordet und drohend die Zähne fletscht, scheint er sich in ein wildes Tier zu verwandeln.

In Clarke's Film lässt sich Baals Asozialität weniger in seiner Aggressivität, sondern stärker in seinem ständig provokativen Benehmen erkennen. In der zweiten Szene unterhalten sich Baal und Johannes in Baals Dachkammer über die Liebe. Während Johannes über seine Gefühle für Johanna spricht, uriniert Baal. Ein anderes relevantes Beispiel bietet die Szene, die sich im Drama hinter den Kulissen eines Kabarets, im Film aber teilweise auf der Bühne dieses Kabarets abspielt. Der im Film dargestellte Baal nimmt eine Frau auf die Bühne, tanzt mit ihr provokativ und singt dabei „Dirty Song“. Nur wenn Baal singt, sind seine Emotionen ersichtlich. Es scheint, als ob er nur dann seine versteckten Gefühle befreien kann. Wichtig ist zu erwähnen, dass Baal mit einer mächtigen und ausdrücklichen Stimme singt.

David Bowie unterscheidet sich von den anderen Schauspielern dieses Films nicht nur durch sein Verhalten, seine Position und Haltung, sondern vor allem durch sein unkonventionelles Aussehen. Er sieht stets ungepflegt aus, trägt immer einen alten schmutzigen Anzug und seine Haare sind ungepflegt: Er entpuppt sich als Bohemien. Fast in jeder Szene hat er eine Gitarre und eine Schnapsflasche, die als Attribute der Individualität und Freiheit gelten. Er scheint ständig betrunken zu sein, so wie ihn Eyal Perek beschreibt: „Baal's hymn' outlined his stoic, almost animal philosophy - never mind viciousness, disease and death, naked or drunkenness. You embrace our world because you know the endless sky is above you“.¹³¹

Das Baal-Bild, das in Clarke's Produktion dargestellt wird, ähnelt dem im Drama und versucht demzufolge, die Zuschauer in Brechts Welt zu versetzen.

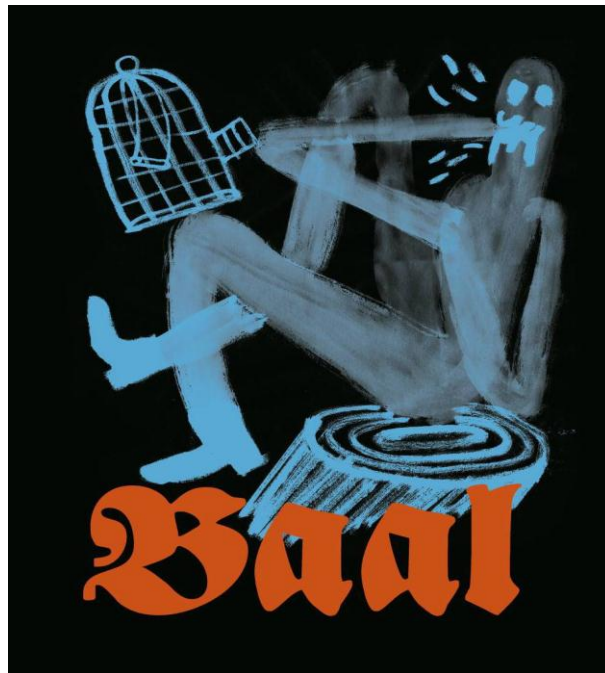
6.2. Die Innovation der Darstellung der Baal-Figur in der Theateraufführung von Raven Ruëll und Jos Verbist

Vergleicht man Clarke's Film mit der Theateraufführung von Raven Ruëll und Jos Verbist auf der belgischen Bühne des Antigone und Nationalen Theaters in Brüssel aus dem Jahre 2011, stellt

¹³¹ Perek, Eyal: *These notes courtesy*. In: teenagewildlife.com (Zugriff 28.05.2012)

man fest, dass Baal zwei verschiedene Gesichter haben kann und dass die asozialen und anarchischen Elemente seines Verhaltens unterschiedlich nicht nur hinsichtlich ihrer Intensität, sondern auch ihrer Originalität dargestellt werden können. Die zwei belgischen Regisseure greifen nach neuartigen Lösungen, um die Baal-Geschichte aufs Neue und aus einer anderen Perspektive zu erzählen.

Auf die zwei oben erwähnte Aspekte des Anarchismus und der Asozialität weist bereits das vom Grafiker Nicolas Marichal gezeichnete Plakat hin („Baal 06“).



„Baal 06“: crlg.be

Auf dem dunklen Hintergrund wird eine technisch naiv hingeworfene und deformierte Figur skizziert, die auf einem Baumstamm sitzt. Ihre Beine sind lässig gekreuzt. Vor ihr steht ein leerer Vogelkäfig und der Vogel, der sich darin befand, wird gerade von dieser Figur „gefressen“. Baal wird offenbar von Marichal als abschreckende Figur vorgestellt. Bereits das Plakat für das Theaterstück ruft eine düstere Stimmung hervor und stellt die Baal-Figur als unnatürlich und brutal dar. Während die belgischen Regisseure der Baal-Figur diese abschreckende Wirkung gegeben haben, die dem Publikum schon viel über das Stück selbst verrät, hat der amerikanische Regisseur Clarke seinen Baal mit eher abgeschwächten Zügen bedacht, was aus dem Plakat, auf dem Bowie mit seiner Gitarre abgebildet ist, schon hervorgeht („Baal 07“).



„Baal 07“: bowiesongs.wordpress.com/tag/bertolt-brecht/

Das Regie-Duo Ruëll und Verbist plante schon seit Jahren *Baal* aufzuführen. Ihre Begründung: „Das, was uns besonders interessiert, ist der Schrei von diesem jungen Dichter, der den Himmel und die ganze Welt beleidigt. Er ist sehr jugendlich und vernichtet jeden in der Umgebung von ihm“.¹³² Dabei beschließen sie, die Baal-Geschichte in die Gegenwart zu übertragen. Das Stück wird sowohl auf Französisch als auch auf Niederländisch gespielt.¹³³

Genauso wie Clarke's Film, basiert auch diese Aufführung vor allem auf der ersten *Baal*-Fassung. Die Baal-Vorstellung von Ruëll und Verbist weicht jedoch von Clarke's Vorstellung wesentlich ab.

Baal, der von Dominique Van Malder verkörpert wird, ist erstaunlicherweise nicht mehr ein ungepflegter Bohemien. Er tritt als schick angezogener junger Mann auf, mit flach anliegenden Haaren, gepflegtem, kurzem Bart und mit einem durchdringenden Blick. Baal stößt mit seinem Äußerem keinesfalls ab. Auch er hebt sich deutlich von den anderen Figuren des Theaterstücks ab, vor allem mit seiner egoistischen und nonchalanten Verhaltensweise. Suzane Vanina, die ihre Rezension zunächst provozierend „Baal der Bandit, Baal der Verdammte“ („Baal le Bandit, Baal le Maudit“) nennt, bezeichnet aber schließlich den Protagonisten Baal als einen wunderschönen Individualisten und Dichter, der mit Ekel auf die bürgerliche Gesellschaft schaut und sich von ihr deutlich abgrenzt.¹³⁴ Ihre Einstellung kann man tatsächlich in dieser belgischen Theateraufführung rasch erfassen.

Auch in diesem Stück brauchte man unterschiedliche choreografische, stenographische und musikalische Mittel, um die Andersartigkeit der Hauptfigur hervorzuheben. Fast in jeder Szene

¹³² Die Übersetzung von französisch in: Wynants, Jean-Marie: „Itinéraire d'un poète maudit“. In: *Le soir*, 7.12.2011.

¹³³ Ich analysiere hier die französische Version der Aufführung, die ich von Theater Antigone – Théâtre National erhielt. *Baal* 2011 (frz.), Theatre Antigone / Théâtre National Bruxelles, CD-Aufnahme des Theaters.

¹³⁴ Vgl. Vanina, Suzane: „Baal le Bandit, Baal le Maudit“. In: *Rue du théâtre*, 15.12.2011.

treten die Schauspieler in weißen, beziehungsweise hellen Kleidungen auf. Nur Baal und sein „teuflischer Verbündeter“ Ekart unterscheiden sich von den anderen mit ihren dunklen Anzügen. Durch diese Dunkelheit haben die Regisseure nicht nur zum Ziel, Baals schwarzen Charakter zu akzentuieren, sondern auch einen starken Kontrast zu bilden mittels anderer Elemente der Szenographie wie Beleuchtung und Requisiten.

Ähnlich wie bei Clarke spielt die Beleuchtung eine wesentliche Rolle in der Darstellungsweise der Baal-Figur. Dies wird in einer neuartigen Form gebraucht und angepasst an die Theaterbühne. Fast in jeder Szene stehen alle Schauspieler dem Publikum gegenüber, wobei das Licht nur auf sie und ihre hellen Kleidungen fällt. Baal hingegen steht zusammen mit Ekart im Schatten, seitwärts zur Theaterbühne. Mit einer Kamera nimmt er die anderen Figuren auf und gibt diese vergrößert auf einem großen Bildschirm für das Publikum wieder. Infolgedessen ist Baal meistens nur im Hintergrund zu sehen. Im Vordergrund treten andere verwirrte Figuren auf, die zugleich hinten auf dem Bildschirm erscheinen. Nach Auffassung von Rezensent Wouter Hillaert nimmt Baal aus eigener Neugier andere Figuren auf, da er sich die Gesellschaft genauer ansehen will.¹³⁵ Im Endeffekt spielt Baal hier vor allem die Rolle des Beobachters, der andere Figuren filmt und daraus seine Schlussfolgerungen zieht. Indem er auf dem Bildschirm den Inhalt ausgewählter Szene „aufschreibt“, scheint er den ganzen Aktionsverlauf zu führen. Diese Fähigkeit macht ihn nicht nur asozial in Bezug auf andere Personen, sondern – wie es bereits sein Name nahe legt – lässt ihn auch als Gottheit erscheinen, die alle betrachtet, einschätzt und schließlich auslacht. Als endlich Baal selbst auf dem großen Bildschirm erscheint, wird er allein und abschreckend dargestellt. Bild „Baal 08“ gibt gerade die Szene wider, wo lediglich Baals Augen auf dem Bildschirm erscheinen und dabei ruft dieser: „Je veux manger!“.¹³⁶ Durch diese Verbindung machen ihn die Regisseure riesiger und gefräßig.



„Baal 08“: CD Théâtre National

¹³⁵ Vgl. Hillaert, Wouter: „Baal“. In: *De Standaard*, 23.03.2011.

¹³⁶ „Ich will fressen!“

Gelegentlich tritt Baal zusammen mit Ekart im Stück als Dj auf und komponiert den musischen und bildnerischen Hintergrund für einzelne Szenen. Er gestaltet dadurch auch teilweise die dargestellte Welt des Stückes. Hinter ihm erscheinen meistens Bilder von der Wildnis, die ihm so nahe ist. Die als Einführung in die dritte Szene komponierte elektronische Musik sowie die provozierenden sexuellen Bilder wirken auf die gerade auf der Bühne auftretende Johanna ganz hypnotisch. Sie lässt plötzlich ihren Begleiter, Johannes, allein und versucht sich dem Musikrhythmus hinzugeben. Auf diese Weise werden die Faszination für Baal und seine hypnotische Wirkung auf die anderen Figuren viel stärker als bei Clarke inszeniert.

Die Regisseure greifen auch nach anderen innovativen Lösungen, um Baals Anarchismus und Aggressivität zu verdeutlichen. Dem theatralischen Baal sind die anderen Figuren durchwegs gleichgültig. Entsprechend benimmt er sich provokativ und nicht selten aggressiv. Die Theateraufführung wird mit einem dichterischen Auftritt einer Figur eröffnet, die danach besonders Baals Anerkennung erwartet. Nachdem er aber seine oberflächliche Meinung über diese Deklamation mitgeteilt hat, nimmt er unverzüglich das eigene Bedürfnis wahr, eine Frau aus der Menschenmenge zu küssen. Kurz danach beginnt er öffentlich seinen wilden Tanz mit Striptease, und verkündet damit, dass er sich an keine Regel hält. Während die anderen versuchen, sich jeder Situation entsprechend zu verhalten, bricht Baal jede Konvention der bürgerlichen Gesellschaft. Dementsprechend ist er fast in jeder Szene derjenige, der bei den anderen die musterhafte Idylle unterbricht. Jede seiner Verhaltensweisen ist unerwartet, da er immer impulsiv und bedenkenlos vorgeht. Der Zuschauer wird auf diese Weise auch ständig überrascht. Baal macht nämlich immer das, was ihm seine eigene Natur, d.h. seine psychischen und physischen Bedürfnisse „zuflüstern“. Er hat Lust, Johannes und Ekart mit Emilie Mech gleichzeitig küssend anzugucken, er verbindet sie auch miteinander.

Diese und auch einige anderen Änderungen treten im Drehbuch auf, die zwar mit dem Inhalt bei Brecht nicht übereinstimmen, die aber Baals Asozialität noch stärker betonen. Dadurch unterscheidet sich diese Aufführung von Clarke's Produktion, die versucht Brechts Drama so präzise wie möglich abzubilden und deshalb auf neue Szenen verzichtet.

In der Szene nach dem stürmischen Gespräch mit seiner Mutter beginnt Baal beispielsweise in einer unbekannt Sprache zu sprechen und macht sich über sie lustig. Gelegentlich gewinnt man den Eindruck, dass Baal ein kleines Kind in einem erwachsenen Körper ist. In der Szene, wo Johannes weint und Baal Vorwürfe wegen der Nacht mit Johanna macht, bricht der Hauptcharakter in Lachen aus, wirft sich auf den Boden und strampelt mit den Beinen wie ein kleines Kind. Evelyn Coussens, die eine Rezension über diese Aufführung geschrieben hat, vertritt die Meinung, dass der

theatralische Baal an der Grenze zwischen einem narzisstischen Kind und einem wilden Tier ist.¹³⁷

In dieser Theateraufführung werden von den Regisseuren mehrere moderne Elemente eingeführt, die das Geheimnisvolle und das daraus entstehende Bedrohliche der Hauptfigur ans Licht bringen. Baal nimmt mit seiner Kamera Johanna auf. Das Bild, das auf dem Bildschirm erscheint, sieht wie ein digitales Röntgenbild aus. Es scheint, als ob Baal Johanna röntgen, durchdringen und letztendlich beherrschen will. Demzufolge scheint Johanna in den Augen der Zuschauer in Gefahr zu sein.

Einen ganz besonderen Eindruck macht die Hauptfigur, wenn sie zur Raserei gebracht wird. Sie schreit, fletscht die Zähne und zittert schließlich. Sie präsentiert ihre Aggressivität viel öfter und stärker als Clarke's Baal.

Für die Szene im Kabarett haben die Regisseure für die Baal-Figur ein Kaninchenkostüm gewählt, um seine Andersartigkeit nochmals zu betonen. Auf diese Weise wird hier auch nicht mehr seine eigene, sondern die von den anderen verformte Natur dargestellt. Er sieht komisch aus darin, da er sich in dieser Szene dem Conférencier unterordnen muss. Dieses Kostüm ist symbolisch als Element der Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft zu interpretieren. Wenn Baal in diesem Kostüm auftreten und dabei Banales vortragen muss, fühlt er sich nicht wie in seiner eigenen Haut. Doch plötzlich zieht er das Kostüm aus und das darunter getragene schwarze T-Shirt (das heißt sein eigentliches Ich) wird sichtbar. Der glückliche, freie Baal beginnt wieder wild zu tanzen. Diese Version der Darstellung von Baal ist nicht nur neuartig, sondern bringt seine Asozialität und seinen Anarchismus noch besser zum Ausdruck. Diese Szene wird, im Gegensatz zu der selben Szene bei Clarke auf die Gegenwart übertragen, vieldeutiger und dadurch auch symbolischer präsentiert, so dass sich ein durchschnittlicher Zuschauer mit dem Protagonisten Baal identifizieren kann.

In den Augen der Regisseure Raven Ruëll und Jos Verbist ist Baal ein aggressiver junger Mann, der alle seine Emotionen auf verschiedener Art und Weise ausdrückt. Er ist viel lebendiger und lebensuntüchtiger als Alan Clarke's Figur. Evelyne Coussens bemerkt in ihrer Rezension in dem niederländischen Magazin der darstellenden Künste *Etcetera*, dass sich die Hauptfigur von Brechts Erstlings ganz frei fühlt und bei jeder Gelegenheit versucht, seine Freiheit wahrscheinlich als einzige Person auf der Welt zu demonstrieren, ohne dabei den Rest der Gesellschaft zu beachten. Vielleicht ist Baal dadurch amoralisch und verhält sich widersinnig, aber zumindest ist er Coussens Meinung nach frei. Diese Rezensentin stellt weiterhin fest, dass Baals Mut sich zu widersetzen und der daraus folgende Individualismus ihn für die anderen Figuren noch attraktiver machen.¹³⁸ In diesem Zusammenhang stellt sich heraus, dass man in dieser Theateraufführung den dämonischen Protagonisten Baal auch in besserem Licht sehen kann.

¹³⁷ Vgl. Coussens, Evelyne: „Baal“. In: *Etcetera*, September 2011.

¹³⁸ Ebd.

In dieser Aufführung von Ruëll und Verbist werden vor allem drei Aspekte berührt, die der junge Brecht mittels seiner dämonischen Figur kritisiert, nämlich: der Staat, die Kirche und das Bürgertum. Diese drei verlangen vom Rest der Gesellschaft Anpassung und blinden Gehorsam, was mit Baals Lebensphilosophie keinesfalls in Einklang steht. Aus diesem Grunde verneint sie der junge Baal und vernichtet alles, was zu den Hauptprinzipien von Staat, Kirche und Bürgertum gehört. Als einfachste und zugleich wesentlichste Erklärung für Baals Benehmen erwähnt Coussens folgende Aussage Baals: „Je suis Baal. J'ai faim!“¹³⁹

In dieser Theateraufführung wird von den Regisseuren eindeutig gezeigt, dass die ganze Energie, die Baal braucht, um seine Freiheit zu schützen, schließlich ihn selbst zerstört. Es ist leichter, der von Ruëll und Verbist kreierte Baal-Figur eine zeitlose Bedeutung anzuerkennen. In dieser Aufführung gibt es keinen konkreten Zeit- und Ortsbezug. Daher kann diese Geschichte vor unterschiedlichem historischem Hintergrund und in verschiedenen Kontexten gesehen werden, so dass immer neue Bedeutungen hinzukommen. Die Verfilmung von 1982 präsentiert dagegen die konkrete Zeitperiode von 1906–1914, was den Zuschauer zwingt, sich in diese hineinzusetzen.

6.3. Zu dem Fazit der beiden Aufführungen

Die Analyse der zwei so unterschiedlichen und gleichzeitig so ähnlichen Darstellungen des asozialen und anarchischen Baal zeigt nicht nur die Kunstfertigkeit ihrer Regisseure – Clarke, Ruëll und Verbist, die sich selbst und die Zuschauer in die Welt des jungen Brecht hineinversetzen. Durch ihre Aufführungen wird auch klar, dass Themen wie Asozialität und Anarchismus immer noch aktuell sind. Der Antiheld Baal, der zunächst als Dämon erscheint, wird mindestens von seiner Grundproblematik her von den Zuschauern als ein Typ verstanden, der „leben will“.

Wie die Aufführungspraxis zeigt, entwickelt sich Baal immer mehr zum Asozialen und Außenseiter, wobei die Doppelmoral der Gesellschaft schonungslos demaskiert wird. Das Stück selbst wird immer zynischer. Im Wandel der Zeit symbolisiert Baal im Theater den erfolglosen Kampf um die Bewahrung der eigenen Selbständigkeit.

¹³⁹ „Ich bin Baal. Ich bin hungrig!“

7. Zusammenfassung

Es war das Ziel meiner Arbeit, asoziale und anarchische Elemente der Hauptfigur von Brechts dramatischem Erstling *Baal* zu analysieren und diese sowohl in Bezug auf die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg als auch in anderen Kontexten zu betrachten, um neue Interpretationsansätze zu zeigen.

Die vorliegende Untersuchung ist in drei Teile gegliedert. Den ersten Teil bilden die Kapitel eins und zwei, die die Einführung zur Hauptanalyse darstellen. Der Blickpunkt meiner Untersuchung richtete sich auf die erste *Baal*-Fassung von 1918. Zunächst versuchte ich die Weltanschauung des jungen Brecht und vor allem seine Neigung zum Pazifismus und Nihilismus zu beleuchten, um danach diese mit dem Konzept seines Stücks in Verbindung zu bringen. Dabei erwiesen sich Brechts biographischer Hintergrund sowie die Analyse ausgewählter früherer Arbeiten von großer Relevanz für die Grundlage meiner Untersuchung, da sie viele Parallelen zu der *Baal*-Geschichte ans Licht brachten. Das Ergebnis der Analyse von Baals anarchischem und asozialem Benehmen als auch des von mir erschlossenen zeitlichen Hintergrundes zeigt deutlich die dahinter liegende Gesellschaftskritik. Nach der eingehenden Behandlung von Entstehung und Hintergrund des *Baal* wurden die Handlung des Stücks und dessen zentrale Problematik besprochen.

Das vierte und fünfte Kapitel machen die Hauptanalyse des Stückes aus. Das dritte Kapitel enthält eine Begriffsanalyse von Anarchismus und Asozialität, da diese beiden Begriffe von fundamentaler Bedeutung für das Verständnis des Baalschen Charakters sowie für die vielen asozialen Elemente des Stückes sind. Es ließ sich beobachten, dass nicht nur der Dichter Baal selbst, sondern auch Figuren seiner Gedichte als Asoziale gelten. Ebenso habe ich versucht, die Nachkriegsstimmung in Bezug auf die Nachkriegsliteratur zu schildern. Dies trug dazu bei, das Problem der Asozialität im Stück besser zu verstehen.

Das Schwergewicht der Arbeit liegt auf dem vierten Kapitel, das ganz der Hauptfigur des Werkes gewidmet ist. Baal wurde unter verschiedenen Aspekten analysiert. Der Ausgangspunkt war die Annahme, dass Baal soziale Rollen nicht akzeptieren will und stattdessen sein eigenes Wertesystem erschafft. Es stellte sich in diesem Zusammenhang die Frage, ob er im Stande ist, seine Individualität zu bewahren und sein Leben rücksichtslos zu genießen, ohne dafür Verantwortung zu tragen.

In diesem Drama geht es nicht um einen vorbildlichen Bürger oder Mitmenschen. Diese werden vielmehr von literarischen Helden wie Fabian bei Kästner, Johannes bei Fallada und Iphigenie bei Goethe verkörpert. Die Untersuchung brachte jedoch eine interessante Metamorphose des bisherigen *Baal*-Bildes zu Tage. Der Protagonist, der zunächst als Dämon und Monster erscheint, wird schließlich zum Opfer dieses Stückes und damit wohlwollender gesehen. Seine

egoistische und hedonistische Haltung wird teilweise durch die genauso egoistische, jedoch konformistische Haltung der Gesellschaft gerechtfertigt. Die Zeit des Kapitalismus, besonders nach dem Ersten Weltkrieg, stellt hohe Anforderungen an die Mitglieder der Gesellschaft, ohne irgendwelche Kompromisse in Betracht zu ziehen. Dieses Problem wird von dem Autor auf die Baal-Situation übertragen. Der Protagonist kann nicht in seiner Gesellschaft frei leben und dichten, ohne sich den kapitalistischen Regeln unterzuordnen. Als er einmal versuchte sich selbst zu sein, wurde er aus einer Soirée hinausgeworfen. Es wird nachgewiesen, dass sich Asozialität nicht nur dem Protagonisten Baal, sondern auch der Gesellschaft vorwerfen lässt. Dabei stellt man sich automatisch die Frage, ob Baal eine positive Figur wäre, wenn er die Möglichkeit seiner freien Selbstrealisierung hätte. Er ist nur ein Beispiel für einen Menschen, der nach Glück und seinem eigenen Platz auf der Welt sucht.

Durch den Widerstand Baals wird auch hier die typisch eigensinnige Menschennatur aufgezeigt, die bei jedem Menschen als Schutzmechanismus in bestimmten Situationen erscheint. Je mehr man jemandem seine Freiheit beschränken möchte, desto erstrebenswerter wird sie für ihn. Dabei sind Asozialität und Anarchismus Teil des Schutzmechanismus. Baal kann auch als Symbol für das verstanden werden, was Krieg aus Menschen macht. Obwohl der Krieg zu Ende ist, handelt er, als ob er immer noch auf dem Schlachtfeld wäre.

Abschließend wurde im fünften Kapitel, dem dritten Teil meiner Arbeit, verfolgt, wie Brechts Erstling und seine zeitlose Thematik auf der Schaubühne bis heute unterschiedlich adaptiert werden. Dies sollte aufzeigen, dass die *Baal*-Problematik auf ganz verschiedene Art und Weise und in ganz verschiedenen Kontexten dargestellt werden kann. Als Beispiel dafür habe ich zwei neuere *Baal*-Aufführungen miteinander verglichen. Anhand der Analyse der Theaterpraxis der *Baal*-Aufführungen konnte gezeigt werden, dass das Publikum erst im Laufe der Zeit begann, den Kern dieses Stücks richtig einzuschätzen.

Es besteht kein Zweifel daran, dass die Probleme der Asozialität und des Anarchismus, die Brecht in seinem Erstling aufgegriffen hat, noch immer aktuell sind. Diese These wird auch von der Tatsache unterstützt, dass in fünf *Baal*- Fassungen diese zwei Begriffe von Brecht unterschiedlich, je nach der aktuellen politischen und sozialen Situation, kontextualisiert wurden.

Insgesamt lässt sich sagen: Jeder von uns teilt bis heute in gewisser Weise Baals Schicksal, obwohl sicherlich nicht jeder sich dessen ganz bewusst ist, beziehungsweise sich diesem Schicksal widersetzt. Hierzu passen Hermann Hesses Worte über die Figur von Klingsor¹⁴⁰, die Speirs in Bezug auf *Baal* benutzt: „Every one of us had the feeling that he had lost and missed out on something a piece of life, a piece of the self, a piece of development, adaptation and ’savoir

¹⁴⁰ Der Hauptcharakter in Hermann Hesse: *Klinsors letzter Sommer* (1925).

vivre“.¹⁴¹ Das Leben in jeder Gesellschaft auf der Welt funktioniert nur auf der Grundlage von Unter- und Überordnung. Doch es zeigt sich, dass es viele Individuen gibt und genauso viele Wertesysteme. So schreibt Bertolt Brecht: „Es ist unmöglich, das Glücksverlangen der Menschen ganz zu töten“.¹⁴² Hier lässt sich die Frage stellen, ob man mit oder gegen den Strom der Gesellschaft schwimmen soll. Der asoziale und anarchische Baal antwortet: „Ich habe keine Heimat zu verteidigen. Mein Haus trage ich mit mir“. (*Baal* 1918:54)

¹⁴¹ Speirs in: Bance 1982, S. 138.

¹⁴² „Äußerungen Brechts zum *Baal*“. In: Brecht 1968, S. 111.

Abstract

The aim of my master thesis was to analyze the asocial and anarchistic aspects of the main character in Bertolt Brecht's first full-length play *Baal* (1918), to reflect them in different contexts and finally to present the new interpretations. During my researches I concentrated on the first version of this drama, which was written in the closing months of the First World War. The study of the historical, social background and the philosophy of life of the young Brecht assisted me later on with the main analyze of the Baal figure.

The main question of my thesis was the following one: How far can the individual go to protect his own freedom and whether it's possible to survive in the society living exclusively by his own rules without having to account for it and without getting destroyed.

Baal is a bohemian poet, who enjoys every single piece of his life without caring about other people. He doesn't follow any rules and priorities of the society and he neither identifies himself with it. He says: „Ich habe keine Heimat zum Verteidigen. Mein Haus trage ich mit mir“ (*Baal* 1918:54).¹⁴³ Therefore Baal appears in the drama as a monster and the Devil, who uses everyone for his own purposes before destroying them mercilessly. He is an asocial and anarchistic egoist, who denies living in the society.

However this monster turns out to be a victim of the society, which acts against him and which is not less destructive as he has been. Brecht's protagonist hasn't the right to live on the world, if he doesn't adapt himself to the others.

Consequently he can be interpreted as a symbol of every human being, who potentially has a free will, but who still has to submit to the rules of the majority. This automatically raises the question of the relativity of the social rules.

My analysis of the performance practice of *Baal* demonstrates that the audience appreciated the value of this play only after several years and that this drama allows different enactments depending on the political, historical and social context.

¹⁴³ „I have no homeland to defend. My house, I carry it with myself“.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Bertolt Brecht: *Baal. Drei Fassungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1966.

Bertolt Brecht: *Der böse Baal der Asoziale. Texte, Varianten, Materialien*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1968.

Bertolt Brecht: *Mann ist Mann*. In: Bertolt Brecht: *Erste Stücke*. Band 2. Berlin: 1953

Bertolt Brecht: *Gedichte*. Band 1. *Gedichte 1918–1929*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1960.

Bertolt Brecht: *Ausgewählte Gedichte*. Hrsg. von Siegfried Unseld. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1964.

Bertolt Brecht: *Stücke I*. In: *Werke. Große Kommentare Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden*. Band 1. Hrsg. von Werner Hecht et. al. Frankfurt a. M.: Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, Suhrkamp Verlag 1989.

Bertolt Brecht: *Journale I*. In: *Werke. GKA 26*. Frankfurt a. M.: Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, Suhrkamp Verlag 1994.

Bertolt Brecht: *Briefe I*. In: *Werke. GKA 28*. Frankfurt a. M.: Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, Suhrkamp Verlag 1998.

Tucholsky, Kurt: „Der bewachte Kriegsschauplatz“. In: *Die Weltbühne*, Nr. 31, 04.08.1931, S. 191.

Sekundärliteratur

Anonym: „*Baal in Baal: Das ist Papier. Aber es macht nichts*“. In: *Der Spiegel*, Nr. 15, April 1963, S. 88–89.

Ekman, Björn: *Gesellschaft und Gewissen. Die sozialen und moralischen Anschauungen Bertolt Brechts und ihre Bedeutung für seine Dichtung*. Kopenhagen: Munksgaard 1969.

Esslin, Martin: *Brecht. Das Paradox des politischen Dichters*. Frankfurt a. M.: Deutscher Taschenbuch Verlag 1966.

Fernau, Rudolf: „Tue Brecht und scheue niemand“. In: *Bühnengenossenschaft* (1971), Nr. 23, 7.08.1971, S. 301–302.

Fischer, Kuno: *Schopenhauers Leben, Werke und Lehre*. Heidelberg: C. Winter 1934.

Frisch, Werner/ Obermeier, K. W. : *Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Dokumente, Texte, Fotos*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1986.

Frühwald, Wolfgang: „Eine Moritat vom Ende des Individuums“. In: Hinderer, Walter (Hrsg.): *Brechts Dramen. Interpretationen*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1995, S. 34–49.

Hillesheim, Jürgen: *Augsburger Brecht-Lexikon*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.

- Gier, Helmut/ Hillesheim, Jürgen: *Der junge Brecht. Aspekte seines Denkens und Schaffens*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996.
- Hinck, Walter: *Theater der Hoffnung. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1988.
- Janouch, Gustav: *Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen*. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1968.
- Kaufmann, Hans: *Geschichte der deutschen Literatur 1917 bis 1945*. Berlin: Volk und Wissen Volkseigener 1973.
- Kaufmann, Walter: *Nietzsche. Philosoph-Psychologe-Antichrist*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1982.
- Klotz, Volker: *Bertolt Brecht. Versuch über das Werk*. Weinheim: Athenäum Verlag, Bad Homburg 1971.
- Knopf, Jan: *Brecht-Handbuch. Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1980.
- Meyer, Theo: *Nietzsche. Kunstauffassung und Lebensbegriff*. Tübingen: Francke 1991.
- Mittenzwei, Werner: *Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln*. Weimar: Aufbau-Verlag 1986.
- Müllereisert, Otto: *Augsburger Anekdoten um Bertolt Brecht*. In: Frisch, Werner/ Obermeier, K. W. : *Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Dokumente, Texte, Fotos*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1986.
- Münsterer, Hanns Otto: *Bert Brecht. Erinnerungen aus den Jahren 1917–1922*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1966.
- Münsterer, Hanns Otto: *The Young Brecht*. Worcester: Libris 1992.
- Hans Natonek: „Menschenuntergang mit Lyrik und Skandal“. In: Hans Natonek: *Im Geräusch der Zeit. Gesammelte Publizistik 1914–1933*. Leipzig: Lehmanns Verlag 2006, S. 106–108.
- Payrhuber, Franz-Josef (Hrsg.): *Bertolt Brecht. Literaturwissen für Schule und Studium*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1995.
- Pietzcker, Carl: *Die Lyrik des jungen Brecht. Vom anarchischen Nihilismus zum Marxismus*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1974.
- Rainer, G./ Kern, N./ Rainer, E. (Hrsg.): *Stichwort Literatur*. Linz: Veritas 2007.
- Rühle, Günther: *Theater für die Republik 1917–1933. Im Spiegel der Kritik*. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 1967.
- Schmidt, Dieter: *„Baal“ und der junge Brecht*. Stuttgart: Metzler 1966.
- Schnell, Axel: *Virtuelle Revolutionäre und Verkommene Götter*. Bielefeld: Aisthesis 1993.
- Schuhmann, Klaus: *Der Lyriker Bertolt Brecht 1913–1933*. Berlin: Rutten & Loening 1964.

- Schuhmann, Klaus: *Untersuchungen zur Lyrik Brechts. Themen, Formen, Weiterungen*. Leipzig: Aufbau Verlag 1973.
- Schumacher, Ernst: *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918–1933*. Berlin: Rütten & Loening 1955.
- Schwarz, Peter Paul: *Brechts frühe Lyrik 1914–1922*. Bonn: Bouver Verlag Herbert Grundmann 1971.
- Soergel, Albert/ Hohoff, Curt: *Dichtung und Dichter der Zeit. Vom Naturalismus bis zur Gegenwart*. Band 2. Düsseldorf: August Bagel Verlag 1963.
- Speirs, Ronald: *Brecht's Early Plays*. London: Macmillan 1982.
- Speirs, Roland: „Brecht's Plays of the Weimar Period“. In: Bance, A. F. (Hrsg.): *Weimar Germany: writers and politics*, Edinburgh 1982, S. 138–151.
- Wahrig, G./ Krämer, H./ Zimmermann, H. (Hrsg.): *Brockhaus Wahrig Deutsches Wörterbuch in sechs Bänden*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1980.
- Willet, John: „Ups and downs of British Brecht“. In: Kleber, Pia/ Visser, Colin (Hrsg.): *Re-interpreting Brecht: His Influence on Contemporary Drama and Film*. Cambridge 1990, S. 76–89.

Aus dem Internet:

- Nicolas Marichal: *Baal*. Das Plakat der *Baal*-Aufführung von Raven Ruëll und Jos Verbist. In: crlg.be (Zugriff 12.07.2012)
- Caspar Neher: *Baal*. In: augsburger-allgemeine.de (Zugriff 19.08.2011)
- Eyal, Perek: „These notes courtesy“. In: teenagewildlife.com (Zugriff 28.05.2012)
- „Asozialität“. In: de.wikipedia.org, 15.09.2010 (Zugriff 14.09.2011)
- „Innerer Schweinehund“. In: de.wikipedia.org, 9.04.2012 (Zugriff 20.07.2012)
- Bilder der Verfilmung von Alan Clarke. In: youtube.com (Zugriff 24.05.2012)
- Plakat für die *Baal*-Verfilmung von Alan Clarke. In: bowiesongs.wordpress.com/tag/bertolt-brecht/ (Zugriff 5.04.2012)
- Titelbild von Bertolt Brecht
- In: planet-wissen.de/alltag_gesundheit/lernen/abitur/beruehmte_abiturienten.jsp (Zugriff 2.08.2012)

Material von der Akademie der Künste Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv (BBA):

- Bertolt Brecht: *Baal*. Fernsehaufzeichnung BBC von Alan Clarke. BBA AVM 007, 18087, 1981.
- Informationsprogramm über die BBC-Fernsehaufzeichnung von *Baal* von Alan Clarke.
- Walter Steinbach, Einführung im Programmblatt zur *Baal*-Aufführung in Leipzig 1926.
- Münsterer, Hanns Otto: „*Ich, Bertolt Brecht, bin aus den schwarzen Wäldern*“. *Erinnerungen an*

Brecht im Jahr 1919 in Augsburg. In: *Panorama (München)*. Eine deutsche Zeitung für Literatur und Kunst, Nr. 8, August 1959.

Angaben über *Baal*-Theateraufführungen aus der Zeitperiode 1969–1990.

Material vom Theater Antigone – Théâtre National:

Baal 2011 (frz.), Theater Antigone / Théâtre National Bruxelles, CD-Aufnahme des Theaters.

Coussens, Evelyne: „*Baal*“. In: *Etcetera*, September 2011.

Hillaert, Wouter: „*Baal*“. In: *De Standaard*, 23.03.2011.

Vanina, Suzane: „*Baal le Bandit, Baal le Maudit?*“. In: *Rue du Théâtre*, 15.12.2011.

Wynants, Jean-Marie: „*Itinéraire d'un poète maudit*“. In: *Le soir*, 7.12.2011.