

Copyright is owned by the Author of the thesis. Permission is given for a copy to be downloaded by an individual for the purpose of research and private study only. The thesis may not be reproduced elsewhere without the permission of the Author.

Mythologisierung und Bildlichkeit
in Bertolt Brechts "Baal"

A thesis presented in partial fulfilment of the
requirements for the degree of Master of
Arts in German at
Massey University

Jeanne Longly-Bierhoff

1978

INHALT

	<u>Seite</u>
<u>Vorwort</u>	1
<u>Kapitel I</u> Der Choral vom grossen Baal. Ein textkritischer Vergleich der Fassungen von 1918, 1919, 1926 und 1955	3
<u>Kapitel II</u> Die Form des "Chorals vom grossen Baal"	15
<u>Kapitel III</u> Die Bildlichkeit in <u>Baal</u>	23
<u>Zusammenfassung</u>	35
<u>Anhang</u>	37
<u>Bibliographie</u>	44

VORWORT

Ein textkritischer Vergleich zwischen den früheren Fassungen und der letzten Fassung von Bertolt Brechts Baal macht, wie gezeigt werden soll, eine Wandlung der Gestalt Baals von der Personifizierung des Vitalismus in den früheren Fassungen zu einer mythologisierten Figur in der letzten Fassung sichtbar.

Für Carl Pietzker ist der Aussenseiter Baal "ein vitalischer 'Fettkloss' mit einer 'feinen Seele'".¹ Der Baal der früheren Fassungen ist eine Person, die das Leben in einem Rausch mit einem Trieb für den sinnlichen Genuss durchläuft, ohne sich an gesellschaftlichen Sitten zu stören. Mit derselben Vitalität genießt er auch die Schönheit der Natur und besingt diese.

Im ersten Kapitel dieser These versuche ich darzustellen, dass der Baal der letzten Fassung nicht bloss "ein vitaler Fettkloss mit einer feinen Seele" ist, sondern dass Brecht durch die Mythologisierung der Baal-Gestalt ein ganz neues Mensch-und-Welt-Verhältnis schafft, das universellen Wert hat.

Im zweiten Kapitel werde ich zeigen, dass die Brechtsche Mythologie auf verschiedenen zeitbedingten und deshalb historischen Verläufen beruht.

Das Alte und das Neue trennt die Menschen nicht einfach in zwei Haufen, eben Menschen alten und Menschen neuen Schlags, sondern das Neue ringt mit dem Alten in jedem Menschen selber.²

Die Dialektik dieser historischen Einflüsse bildet die Form und den

-
1. Pietzker, Carl: Die Lyrik des jungen Brecht. (Suhrkamp Verlag. F/M 1974). S.239.
 2. Bertolt Brecht: Gesammelte Werke in acht Bänden. (Suhrkamp Verlag. F/M 1964). Band VII, S.934.

Gehalt des "Choral vom grossen Baal" und schafft eine ästhetische Einheit.

Im dritten Kapitel soll angeführt werden wie die Bildlichkeit des ganzen Dramas sich auf die im zweiten Kapitel genannten Kulte gründet und so das Thema der Brechtschen Mythologie mitaufbaut.

I

DER CHORAL VOM GROSSEN BAAL. EIN TEXTKRITISCHER VERGLEICHDER FASSUNGEN VON 1918, 1919, 1926 UND 1955.¹

In den verschiedenen Fassungen des Stückes Baal hat Brecht im Laufe der Jahre viele Veränderungen im "Choral vom grossen Baal" angebracht.² Die Fassungen von 1918 und 1919 enthalten je 18 Strophen und unterscheiden sich voneinander nur in der ersten Strophe.³ In der Fassung von 1926 gibt es nur sieben Strophen, die letzte Strophe ist eine neue Strophe und erscheint nicht in den Fassungen von 1918 und 1919.⁴ In der Fassung von 1955, die auf den Fassungen von 1919 und 1922 beruht, enthält "Der Choral vom grossen Baal" 13 Strophen, die letzte Strophe hat sie mit der Fassung von 1926 gemein.⁵

In den ersten zwei Fassungen handelt es sich in dem "Choral vom grossen Baal" um den Dichter Baal, der wie sein Namensvetter, der syrische Erdgott, einen unstillbaren Trieb für den sinnlichen Genuss hat, und der

1. In der folgenden Untersuchung wird die 1918er Fassung als die 1. Fassung, die 1919er Fassung als die 2. Fassung, die 1926er Fassung als die 4. Fassung und die 1955er als die 5. Fassung bezeichnet werden.
2. Die verschiedenen Fassungen des "Chorals vom grossen Baal" sind im Anhang abgedruckt.
Zu bemerken ist, dass dieses Gedicht in der 4. Fassung nur den Titel "Baal" trägt.
3. Was die Numerierung der Strophen in diesem Kapitel anbetrifft, habe ich mich nach der von mir angebrachten Numerierung der 1. Fassungen gerichtet. Die neue Strophe der 4. und 5. Fassungen habe ich Strophe 19 genannt.
4. Die 4. Fassung des Stückes ist ganz verschieden von den anderen Fassungen und muss infolgedessen für sich behandelt werden.
5. Es gibt zwei Versionen der Fassung von 1955. Die eine Version erscheint in Bertolt Brecht. Baal. Der böse Baal der Asoziale. Texte, Varianten, Materialien. (Kritisch ediert und kommentiert von Dieter Schmidt: Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main. 1968) Im Vorwort sagt Dieter Schmidt: "Im vorliegenden Band wird die fünfte letzte Fassung (1955) des Baal abgedruckt; ... "In diesem Band enthält "Der Choral vom grossen Baal" 18 Strophen. Die 5. Strophe der 1. Ausgabe fehlt und Strophe 19 ist hinzugefügt worden. Die andere Version erscheint in Bertolt Brecht, Gesammelte

sich an keinen moralischen Gesetzen stört. In diesen Fassungen gibt es nur die Geschichte eines dichtenden Vagabunden, der sich den Werten der Gesellschaft seiner Zeit nicht unterwerfen konnte. Er reagiert darauf mit dem Versuch zu schockieren. Baal ist also in diesen Fassungen eine groteske und vielleicht tragische Figur. In diesem Kapitel werde ich zeigen, wie die in der 5. Fassung von Brecht vorgenommene Umarbeitung des "Chorals vom grossen Baal" aus seiner nunmehr gereiften und präzisierten Vorstellung des neuen Menschen notwendigerweise hervorgegangen ist. Es handelt sich um eine Neu-mythologisierung der Figur Baal, bzw. der menschlichen Existenz.

Die Änderungen, die Brecht in Bezug auf die Adjektive in der ersten Strophe vornahm, zeigen seine Absicht, den Himmel nicht nur als einen von Baal beobachteten physischen Raum zu beschreiben, sondern auch die tiefere Bedeutung der Beziehung zwischen Baal und dem Himmel zu betonen.

Strophe 1 der Fassung von 1918 lautet:

Als im weissen Mutterschosse aufwuchs Baal
 war der Himmel schon so gross und weit und fahl
 blau und ungeheuer wundersam
 wie ihn Baal dann liebte - als Baal kam.

"Gross und weit und fahl / blau und ungeheuer wundersam"; diese Adjektive beziehen sich hier vorwiegend auf den physischen Himmel. "Weit" ergänzt "gross" insofern als die horizontale Dimension der Weite zur vertikalen Vorstellung der Grösse hinzukommt, wodurch die vier Himmelsrichtungen angedeutet werden. "Fahl" und "blau" sind die Farben des physischen Himmels und wie die Dimensionen der Fläche sind sie objektive, mit den Sinnen wahrnehmbare Eigenschaften, wohingegen "ungeheuer wundersam" die subjektive Gefühlsreaktion des Betrachters zum Ausdruck bringt. Die Fassung von 1919 fügt "und nackt" in der dritten Zeile hinzu: "blau und nackt und ungeheuer wundersam". Hierdurch wird diese dritte Zeile etwas zweideutig, denn das Attribut "nackt" gehört eigentlich zum Menschenbereich, und durch dessen Übertragung auf den Himmel erhält der Himmel menschliche Züge. Die ersten Strophen der 4. und 5. Fassungen sind identisch und in diesen heisst es:

Werke (Suhrkamp Verlag, Frankfurt / M, 1967). Dieser Text besteht aus 13 Strophen. Aus Gründen, die im Verlauf dieses Kapitels geklärt werden, habe ich mich an diesen zuletzt genannten Text gehalten.

War der Himmel schon so gross und still und fahl
Jung und nackt und ungeheuer wundersam.⁶

"Still" tritt an die Stelle des "weit". Dadurch wird die Vorstellung der Raumdimensionen zurückgenommen. "Gross", sowohl ein subjektiver als auch ein objektiver Wert, verliert im Zusammenhang mit "ungeheuer" seine Objektivität und wird mit diesem zusammen zum subjektiven Ausdruck des Staunens angesichts der grenzenlosen Unendlichkeit. "Still", als Gegensatz zum Bewegten (und Bewegung impliziert Zeit), betont auch die Zeitlosigkeit des Himmels. "Jung" wird an die Stelle von "blau" gesetzt. Durch die Änderungen verliert der Himmel also die Eindeutigkeit des physischen Raumes und wird zur subjektiven Vorstellung, zu einer mythisch-anthropomorphisierten Gestalt.

Es gibt in dieser Strophe zwei spezifische Perspektiven. Die ersten zwei Zeilen werden im Berichtstil von einem neutralen Sprecher erklärt, die letzten zwei Zeilen geben Baals Perspektive wieder. Dieser Übergang vom objektiv Bestehenden zum subjektiv Vorgestellten lässt die Kraft sichtbar werden, die die Vereinigung (von Baal mit dem Himmel) ermöglicht, und die die Gegensätze aufhebt. Sie geht von der menschlichen Vorstellungskraft aus. Der Himmel ändert sich je nach Baals Auffassung. Dauerhafte objektive Realität wird durch Baal subjektiviert. Die subjektive Perspektive, die sich in der Vorstellung des Himmels ausdrückt, wird in dem Hinweis: "wie ihn Baal dann liebte..." verdeutlicht. Während Brecht hier die Eigenschaften Baals auf den Himmel überträgt, werden in der darauffolgenden Strophe die dem Himmel zugehörige Attribute "selig" und "fromm" wiederum auf Baal bezogen. Es wird dadurch deutlich, dass die Veränderungen Brechts darauf hinzielen, die Eigenschaften Baals auf den Himmel zu übertragen und umgekehrt, um die Einheit zu veranschaulichen. Durch die Einsetzung des erotisch bestimmten "jung und nackt" wird das in der 2. Strophe dargestellte Liebesverhältnis zwischen Baal und Himmel antizipiert.

Auch durch Veränderung der Interpunktion hat Brecht die neue Aussage der

6. In den ersten vier Fassungen werden die Wörter am Anfang der Verse erst dann grossgeschrieben, wenn sie den Beginn eines neuen Satzes kennzeichnen. In der 5. Fassung betont Brecht den lyrischen Charakter des "Choral vom grossen Baal" dadurch, dass alle Versanfänge grossgeschrieben werden.

zweiten Strophe unterstützt. In dieser Strophe wird die Zäsur der vierten Zeile in den Fassungen von 1918 und 1919 mit einem Gedankenstrich markiert. Die anderen zwei Fassungen haben stattdessen ein Komma:

Nachts er violett und trunken Baal
Baal früh fromm, er aprikosenfahl.

Durch den Gedankenstrich in den früheren Fassungen kommt sowohl die Wechselwirkung (zwischen Himmel und Baal, "Nacht" und "früh", "trunken" und "fromm" und "violett" und "aprikosenfahl") als auch der symmetrische Aufbau dieser letzten zwei Zeilen der zweiten Strophe weniger zur Geltung. Jedoch das Komma, in der vierten Zeile, wie auch das "und" in der dritten Zeile der früheren und ebenso der letzten Fassung verhindern das Ineinandergehen und ermöglichen die Hervorhebung der Wechselwirkung. Durch die Übertragung der Eigenschaften von Baal auf den Himmel und umgekehrt wird Baal eins mit dem Himmel; Baal wird zur mythischen Gestalt und dies wird durch diese Veränderung der Interpunktion betont.

Durch die Veränderungen in der dritten Strophe werden die rein menschlichen Eigenschaften Baals zu übermenschlichen erhoben; sie stimmen also mit Brechts Vorstellung der Erschaffung einer mythischen Figur überein. Die zweite Zeile der dritten Strophe in den 1. und 2. Fassungen lautet:

trottet lässig Baal und - und gewöhnt sich ab -

In der letzten Fassung heisst es:

Trottet Baal mit Gleichmut und gewöhnt sich's ab.⁷

"Lässig" hat die Nebenbedeutung von faul, "mit Gleichmut" betont jedoch, dass es für Baal keinen Unterschied zwischen den verschiedenen Erlebnissphären - d.h. Schnapsbudike, Dom, Spital - gibt, denn sie ge-

7. Die dritte Strophe der 5. Fassung lautet:

Und durch Schnapsbudike, Dom, Spital
Trottet Baal mit Gleichmut und gewöhnt sich's ab.
Mag Baal müd sein, Kinder, nie sinkt Baal:
Baal nimmt seinen Himmel mit hinab.

hören alle in gleicher Masse zum Erfahrungsraum des Lebens. Die Schnaps-
 budike deutet auf die Ebene des physischen Genusses, des vitalen Trieb-
 lebens, der Dom stellt den religiösen Trieb dar und das Spital deutet
 auf den physischen Zerfall und den Tod. Die gesamte Skala menschlichen
 Erlebens wird hierdurch repräsentativ umfasst. Baal genießt alle Erleb-
 nisbereiche gleich, und zum Schluss stirbt er nicht, sondern er "gewöhnt
 sich's ab". "Lässig" ist eine typisch menschliche Eigenschaft. Durch die
 Veränderung zu "mit Gleichmut" betont Brecht die mythische Gestalt Baals,
 weil nur ein Gott mit Gleichmut - d.h. mit übernatürlicher Gleichgültig-
 keit - alle Ebenen des Erfahrungsraums genießend durchschreiten kann.
 Das Ausklammern des "und gewöhnt sich's ab" durch die Parenthese und die
 Repetition von "und" zeigen in der ersten und zweiten Fassung die Trennung
 zwischen dem Menschlichen, dem lässigen Genießen, und dem Göttlichen, dem
 Überwinden des rein physischen Sterbens. In der 5. Fassung wird diese nun
 einmal nicht erwünschte Trennung aufgehoben, denn der ganze Satz betont
 den synthetischen Charakter der Figur, das übernatürliche Element im
 menschlichen Baal.

In den früheren Fassungen lebt Baal nur auf einer physischen Ebene; die
 metaphysische Ebene wird im Namen angedeutet, aber nicht ausgeführt. Aus
 diesem Grunde werden einige Strophen der früheren Fassungen in den letzten
 Fassung^{en} ausgelassen. Die fünfte Strophe erscheint ebenso nur in der 1. und
 2. Fassung.

Torkelt über den Planeten Baal
 bleibt ein Tier von⁸ Himmel überdacht
 blauem Himmel. Über seinem Bett war Stahl
 wo das grosse Weib Welt mit ihm wacht.

Das "blau" des Himmels steht mit dem "blau" der ersten Strophen der 1.
 und 2. Fassungen in Verbindung. Dort, wie schon gesagt, wird der Himmel
 als obere Grenze des physischen Raums dargestellt. Das Bild dieser vierten
 Strophe veranschaulicht die räumliche Vorstellung noch deutlicher: ein
 physischer Begriff, "Planet" bezeichnet die Erde, über der der Himmel
 gleichsam als Dach steht (vgl. "überdacht"), und "Über seinem Bett",
 wohl im Freien, steht die stählerne Himmelsdecke. Der Himmel dieser fröh-
 lichen Fassungen im Gegensatz zu den späteren Fassungen steht dem Menschen

8. In der ersten Fassung heisst es "von Himmel", in der zweiten Fassung
 "vom Himmel". Durch das "vom" wird der Himmel vom Unbestimmten zum Be-
 stimmten erhoben, eine logische Folge des Versuchs Brechts, ein engeres
 Verhältnis zwischen Baal und Himmel zum Ausdruck zu bringen.

Baal gegenüber: es entsteht hier keine wechselwirkende Einheit. Anstatt die Züge sowohl eines Gottes als auch eines Tieres anzunehmen, wird Baal hier eindeutig als Tier ("torkelt" und "bleibt ein Tier") dargestellt, das vom Himmel "überdacht" wird. In den 4. und 5. Fassungen ist Baal sowohl das physische Tier der Natur als auch der Gott, d.h. Herr der Natur.

In den früheren Fassungen fehlen die metaphysischen Assoziationen des Himmels nicht völlig. Sie werden evoziert, um negiert zu werden. Zum Beispiel ist das Wort "überdacht" zweideutig. Es impliziert sowohl die Fürsorge des Schöpfers für seine Geschöpfe, als auch die physische Funktion eines Daches. Die metaphysischen Assoziationen werden durch das appositionell nachgestellte "blauem Himmel" sofort negiert, und in den darauffolgenden zwei Versen wird der metaphysische Wert des Himmels nicht nur negiert, sondern an dessen Stelle tritt die mythische Figuration des wachenden Weibes Welt. Baal und das Weib Welt "wachen", statt Gott. Die Einheit hier ist ausschliesslich die zwischen Welt und Baal, während in den späteren Fassungen, wie gesehen, die Einheit zwischen Himmel und Baal hervorgehoben wird. Diese Strophe würde in dem späteren "Choral" störend sein, denn der Akzent dort liegt auf der Mythologisierung des Menschen, des Naturwesens, Baal.

Die Tendenz zum mythologischen Entwurf in den späteren Fassungen im Vergleich zur Preisung des sinnlichen Genusses in den früheren Fassungen geht auch aus der folgenden Änderung hervor. In Strophe sechs der 1. und 2. Fassung heisst es:

gab ihm rasende Ekstase, die er liebt,⁹

in der Fassung von 1955 heisst es:

Gab ihm einige Ekstase, die er liebt.¹⁰

Wie "lässig" (Str. 3) in der 5. Fassung durch "Gleichmut" ersetzt wird, so wird in dieser Strophe "rasende" mit "einige" ersetzt. Die Wörter "lässig" und "rasend" charakterisieren ausschliesslich den Grad der sinnlichen Erregung. "Gleichmut" und in diesem Zusammenhang "einige" haben dagegen tiefere Implikationen. Das physische Geniessen ist nur

9. Unterstrichung von mir.

10. dto.

ein Teil des Erlebens. Das "einige" hebt die Differenzierungen zwischen den verschiedenen Erfahrungsmöglichkeiten des Menschen hervor. Als Menschengott, gibt sich Baal in den Ekstasen der Welt nicht auf, sondern durchschreitet als Überlegener den totalen Raum menschlicher Erfahrung. "Ekstase" deutet auch auf religiöse Verzückung hin. Die Unvereinbarkeit zwischen dem Pluraladjektiv "einige" und dem Substantiv im Singular "Ekstase" weist darauf hin, dass das Wort "einig" hier auch zweideutig ist. Es bedeutet sowohl "ein paar" im Kontrast zu dem früheren "rasende", als auch "einig sein". Hier wird also eine religiöse Begeisterung impliziert, die "einig" ist. Dies betont die metaphysische Seite der Baal-Figur der letzten Fassung.

Im vierten Vers dieser Strophe wird in der 5. Fassung diese Göttlichkeit Baals auch durch eine Änderung in der Interpunktion betont. Ein Vergleich der 1. und 2. Fassungen mit der 5. Fassung zeigt, dass in der 5. Fassung der Gedankenstrich gegen einen Doppelpunkt ausgetauscht worden ist.

aber Baal starb nicht - er sah nur hin. (1918/1919)
Aber Baal starb nicht: er sah nur hin. (1955)

Der Doppelpunkt in der 5. Fassung lässt den Nachsatz als Folgerung des Vorangegangenen erscheinen, während der Gedankenstrich in den 1. und 2. Fassungen auf Übergang zu etwas anderem hindeutet.¹¹ Durch diese Veränderung also wird das Hauptmotiv wieder hervorgehoben: die Unsterblichkeit Baals, das damit zusammenhängende Zusehen des Menschengottes, seine Teilnahme "mit Gleichmut".

Die achte Strophe der 1. und 2. Fassungen ist in der 5. Fassung ausgelassen worden, weil darin die Negierung der Existenz Gottes und das Hervorheben des rein physischen Menschenseins im Vordergrund steht:

Ob es Gott gibt oder keinen Gott
kann solange es Baal gibt, Baal gleich sein.
Aber das ist Baal zu ernst zum Spott:
Ob es Wein gibt oder keinen Wein.

11. Definition der Satzzeichen nach Duden:

Doppelpunkt: "Der Doppelpunkt steht zweckmässig vor Sätzen, die eine Zusammenfassung des Vorangegangenen oder eine Folgerung daraus enthalten."

Gedankenstrich: "Der Gedankenstrich zwischen Sätzen bezeichnet (...) den Übergang zu etwas anderem."

Die reine Negierung Gottes entspricht nicht der Absicht der späteren Fassung. In der Fassung von 1955 wird die Existenz Gottes nicht in Frage gestellt, sondern vorgeführt: Baal ist der Gott des Brechtschen Mythologieentwurfes.¹² In dieser eben zitierten Strophe wird Baal strukturell mit Gott gleichgesetzt, aber durch "solange" wird diese angedeutete Parallelität zurückgenommen, denn Gott ist ewig und "solange" deutet auf Baals Sterblichkeit.

Durch den Doppelpunkt wird das "das" des dritten Verses unbestimmbar: bezieht es sich auf das Vorangegangene, so wird die Sterblichkeit Baals in den Vordergrund gestellt; bezieht es sich auf den darauffolgenden Vers, so wird die Gottesverehrung durch das Abendmahl in den Vordergrund gestellt. Aber durch die parallele Struktur des ersten und vierten Verses wird wiederum der sinnliche Genuss des Weins der geistigen Zuversicht entgegengesetzt und dadurch wird die im ersten Vers gestellte Frage als nichtig entlarvt. Die rätselhafte Ambivalenz dieser Strophe dient in erster Linie dazu, den christlichen Glauben in Frage zu stellen und selbst die Frage danach als belanglos zu zeigen. In der 5. Fassung aber ging es Brecht weniger um die Negierung der christlichen Tradition als um die mythologische Veranschaulichung des neuen Weltbildes. Deshalb wird diese Strophe in der 5. Fassung weggelassen.

Der gleiche Grund liegt der Veränderung in der zehnten Strophe der 5. Fassung zugrunde. Diese Strophe in den 1. und 2. Fassungen lautet:

Alle Laster sind zu etwas gut -
 nur der Mann nicht, sagt Baal, der sie tut.
 Laster sind was, weiss man was man will -
 Sucht euch zwei aus: Eines ist zu viel!

Der zweite Vers der 1. und 2. Fassungen gibt die christliche "mea-culpa"-Einstellung wieder. In der 5. Fassung fällt der Widerspruch zwischen der Umkehrung der christlichen Sittenlehre im ersten Vers und der Wiedergabe der orthodoxen "mea-culpa"-Einstellung im zweiten Vers weg. In der 5. Fassung wird sowohl die christliche Sittenlehre als auch die christliche Auffassung des Menschen umgekehrt. Daraus entsteht nicht nur eine Verfremdung und Negierung der christlichen Lehre, sondern eine ganz neue Lehre, die auf einem ganz anderen Welt- und Menschen-Verständnis beruht.

12. Der Brechtsche Mythologieentwurf wird im nächsten Kapitel behandelt werden.

Das dialektische Kontrastverhältnis zwischen den ersten beiden Versen der früheren Fassungen wird durch einen Gedankenstrich markiert. Die verfremdete Sittenlehre und die Einstellung zum Menschen werden durch den Gedankenstrich getrennt gehalten. In der 5. Fassung gibt es hingegen keine solche Trennung zwischen den beiden Versen. Demzufolge wird sowohl der Widerspruch als auch die Trennung zwischen Sittenlehre und Mensch aufgehoben. Im neuen Weltbild bestimmt also das eine das andere.

Die Präzisierung der Interpunktion am Ende des dritten Verses, die in der 5. Fassung erfolgt, dient auch der Präzisierung der neuen Lehre. In den Fassungen von 1918 und 1919 steht am Ende des dritten Verses ein Gedankenstrich, der zur Folge hat, dass der imperative vierte Vers zum ergänzenden Nachtrag abgeschwächt wird. Dadurch, dass der Gedankenstrich durch einen Punkt in der 5. Fassung ersetzt wird, entstehen im dritten und vierten Vers zwei verschiedene, in sich geschlossene Aussagen. Die Zweideutigkeit des "... weiss man was man will" im dritten Vers, einerseits ein Bedingungssatz und andererseits ein Folgesatz, wird hervorgehoben. Die imperative Aussage im vierten Vers erhält ein ganz anderes Gewicht. Die vom christlichen Standpunkt betrachteten "Laster" sind eigentlich die sinnlichen Erfahrungen, die den menschlichen Erlebnisraum ausmachen. Wie mit dem Wort "Gleichmut" (Str.3) und mit dem Wort "einige" (Str.6) schon deutlich geworden ist, handelt es sich auch hier um die Gleichwertung der Erlebnisbereiche. In dem Moment, wo der Mensch sich ausschliesslich dem einen Bereich hingibt, führt er selber die Einschränkung des Potentials seiner Selbstverwirklichung herbei.

Da die Behauptung des Willens durch die Änderungen in der zehnten Strophe hervorgehoben wird, wäre eine nochmalige Betonung auf den autonomen Willen in der darauffolgenden Strophe überflüssig und nur Wiederholung. Deshalb ist diese Strophe in der 5. Fassung ausgelassen worden. Die ausgelassene Strophe lautet:

Nicht so faul, sonst gibt es nicht Genuss!
 Was man will, sagt Baal, ist was man muss.
 Wenn ihr Kot macht ist, sagt Baal, gebt acht
 besser noch als wenn ihr gar nichts macht!

Indem der zweite Vers offen lässt, ob der Wille die Notwendigkeit, oder die Notwendigkeit den Willen bestimmt, bleibt die Funktion des

tätigen Willens noch ambivalent. Die Aufforderung zur aktiven Willensbehauptung, die im ersten Vers der in den früheren Fassungen elften Strophe gestellt wird, wird insofern in der 5. Fassung beibehalten, als sie im ersten Vers der zwölften Strophe wieder aufgenommen und zum thematischen Gegenstand der Strophe gemacht wird:

Seid nur nicht so faul und so verweicht
Denn geniessen ist bei Gott nicht leicht!

Der Wille, also, wird nicht mit der Notwendigkeit des sittlichen Gesetzes in Relation gesetzt, sondern mit der des sinnlichen Triebes. Wie aus der unveränderten zwölften Strophe hervorgeht, ist der sinnliche Trieb die schöpferische Kraft des selbstregenerierenden Universums:

Seid nicht so faul und so verweicht
Denn Geniessen ist bei Gott nicht leicht!
Starke Glieder braucht man und Erfahrung auch:
Und mitunter stört ein dicker Bauch.

Strophen 13, 14, und 15 der 1. und 2. Fassungen basieren auf der ursprünglichen Konzeption Brechts der traditionellen "Baal"-Figur.

Strophe 13:

Man muss stark sein, denn Genuss macht schwach;
Geht es schief, sich freuen noch am Krach!
Der bleibt ewig jung, wie ers auch treibt,
der sich jeden Abend selbst entleibt.

Strophe 14:

Und schlägt Baal einmal zusammen was
um zu sehen wie es innen sei -
ist es schade, aber's ist ein Spass
und's ist Baals Stern; Baal war selbst so frei.

Strophe 15:

Und wär Schmutz dran: er gehört nur doch einmal
ganz und gar, mit allem drauf, dem Baal!
Und sein Stern gefällt ihm, Baal ist drein verliebt -
schon weil es für Baal 'nen andren Stern nicht gibt.

Diese Strophen, die die Vorstellung des allmächtigen, schöpferischen und zerstör^{er}ischen Triebgottes Baal ausführen, werden in der Fassung von 1955 ausgelassen. Die eindeutige Darstellung des ursprünglichen Fruchtbar-

keitgottes Baal verzerrt einerseits die Neumythologisierung der Figur Baal, die Brecht in der Fassung von 1955 vornimmt, und zum anderen sprengen diese unpassenden Strophen die strenge Form, durch die sich das neue Weltbild Brechts in der Fassung von 1955 manifestiert.

Mit der neunzehnten Strophe, die nur in den 4. und 5. Fassungen erscheint, und die der ersten Strophe entspricht, drückt Brecht in der Form, sowie im Gehalt die Ewigkeit des natürlichen Zyklus aus.

Als im dunklen Erdenschosse faulte Baal
 War der Himmel noch so gross und still und fahl
 Jung und nackt und ungeheuer wunderbar
 Wie ihn Baal einst liebte, als Baal war.

Wie wir gesehen haben, werden im "Choral vom grossen Baal" die entgegengesetzten Grenzen des menschlichen Erfahrungsraumes, wie auch die physischen Dimensionen Baals Lebensraumes abgesteckt; durch die Kontraste zwischen den zeitbestimmenden Adverbien "dann" und "einst" und den Verben "kam" (Aktivität) und "war" (Passivität) werden nun aber die Zeitdimensionen bestimmt. In der Brechtschen Mythologisierung enthält der Mensch in sich das Universum. Der Mikrokosmos erweitert sich zum Makrokosmos. Es gibt hier in der neunzehnten Strophe keinen Widerspruch. Durch die Übertragung der Eigenschaften zwischen Himmel und Baal, und die Betonung auf das Dauernde des Himmels in der ersten und neunzehnten Strophen (siehe: "schon" - 1.Str. und "noch" - 19.Str) wird das Zeitbedingte im Sterben Baals negiert und sein Sterben und Faulen im Erden-schoss werden zum Teil des ewig dauernden Zyklus.

Es ist also ganz klar, dass Brecht mit der Einfügung dieser letzten Strophe wie auch mit den vielen Änderungen und Eliminierungen verschiedener Strophen darauf hinzielt, die Darstellung des neuen Menschen- und Weltbildes im "Choral vom grossen Baal" in einem neuen mythologischen Gefüge zu veranschaulichen.

Es bleibt noch zum Abschluss dieser textkritischen Untersuchung zu fragen, weshalb die folgenden Kapitel dieser Arbeit auf der 1967 erschienenen Suhrkamp-Fassung und nicht auf der 1968 von Dieter Schmidt abgedruckten Fassung basieren. Diese textkritische Analyse soll erklärt haben, warum die zuerstgenannte Suhrkamp-Fassung die aus dreizehn Strophen besteht,

die von Brecht selber beabsichtigte, endgültige Fassung sein muss. Dieter Schmidts Argument ist meiner Meinung nach nicht vertretbar: "Wie aus dem Brief Elisabeth Hauptmanns an Brecht vom 1. August 1953 hervorgeht, gibt sie die Anregung den 'Choral vom grossen Baal' zu erweitern..." (S.137) In diesem Brief sagte Elisabeth Hauptmann: "Bitte, entscheiden Sie. Er¹³ glaubt mir sehr viel, aber hier ist leider Ihr autoritärer Entscheid nötig."¹⁴ Brecht selbst hat sich ohne Zweifel schon längst entschieden.

-
13. "Er" bezieht sich auf Herrn Hermann. Herr Hermann war Mitarbeiter bei Suhrkamp.
14. Brief in: Bertolt Brecht. Baal. Der böse Baal der Asoziale. S.127.

II

DIE FORM DES "CHORALS VOM GROSSEN BAAL"

Im vorigen Kapitel wurde vielfach auf die "Brechtsche Mythologie hingewiesen, ohne näher darauf einzugehen. Anhand eines Zitats von Brecht soll hier die Herkunft der Brechtschen Mythologie, ihre Entwicklung, und der damit zusammenhängende Einfluss auf die Form erläutert werden.

In "Bemerkungen zur Herausgabe der Stücke" sagte Brecht:¹ "Das Heute geht gespeist durch das Gestern in das Morgen. Die Geschichte macht vielleicht einen reinen Tisch, aber sie scheut den leeren." Das Heute, von dem Brecht hier spricht, ist geistig vom christlichen Kultus bestimmt. Der heutige Mensch ist geschichtlich durch den Einfluss des christlichen Kultus bedingt. Er sieht und beurteilt alles diesem Kultus gemäss, einem Kultus, der selbst durch die Vergangenheit, d.h. durch die alten Naturkulte, beeinflusst worden ist. Das "Morgen", von dem Brecht spricht, ist hier die neue Brechtsche Mythologie, die durch das Heute hindurch tief in die Vergangenheit zurückgreift.

Die christliche Lehre, d.h. das Heute Bedingende wird in den früheren Fassungen verneint, aber in der letzten Fassung wird dieser Kultus wie eine optische Linse gebraucht, durch welche die Vergangenheit gesehen wird und durch welche auch in die Zukunft projiziert wird. Infolgedessen wird die Bildlichkeit von ihr bestimmt. Die formgebende, wechselwirkende Kraft der Zeitverhältnisse ist das, worauf Brecht im oben Zitierten anspielt: "Die Geschichte macht einen reinen Tisch, aber sie scheut den leeren". Die Form "des Chorals vom grossen Baal", die den Lebenszyklus Baals abzeichnet, konstituiert sich an der christlichen Tradition, die eben die institutionelle Form des Heute noch bedingt. Baal, Gott-Erlöser-Mensch, trägt in sich eine Mischung der alten Naturmythologie und der christlichen Vorstellung. Wie in diesem Kapitel gezeigt werden soll,

1. Gesammelte Werke. (Suhrkamp Verlag, F/M 1967) Band VII, S.952.

geht aus dieser Synthese der neue Mensch und die neue Mythologie Brechts hervor.

Im vorigen Kapitel wurden die Unterschiede zwischen den früheren Fassungen und der letzten Fassung untersucht. Die vielen Bilder und Nebenbedeutungen der Wörter, die, wie jetzt gezeigt werden soll, so offensichtlich auf die christliche Lehre hindeuten, dienen in den früheren Fassungen nur als Antithese, um die These, d.h. die rein physische Sinnlichkeit und Sterblichkeit der Menschen zu akzentuieren. Die christliche Lehre und die damit verbundenen Sitten werden nur verneint.

In der letzten Fassung dagegen werden die historischen Schichten in der Figur Baal vergegenwärtigt. Einerseits werden seine Lebensphasen denen Christi gleichgesetzt. Andererseits ist er zugleich der alttestamentarische Anti-Gott, der dem Gott der Juden, Jahwe, entgegengesetzt wurde (siehe: 2 Mose XXXII, 4 und I Könige XII, 28). Darüber hinaus, indem Baal der alte syrische Fruchtbarkeitsgott war, ruft der Name "Baal" Assoziationen mit der sinnlichen Triebhaftigkeit des ursprünglichen Naturmythos hervor.

Abgesehen von der Vergegenwärtigung der geschichtlichen Tiefe stellt der Choral die dialektische Konfrontation der entgegengesetzten Kräfte der Gegenwart dar. Die Hauptassoziationen im "Choral vom grossen Baal" beziehen sich auf die alten Naturmythen und auf den christlichen Kultus. Anhand der folgenden Beispiele wird gezeigt, wie Brecht diese entgegengesetzten Assoziationen gebraucht, um zu einer neuen Synthese zu kommen.

In der ersten Strophe des "Choral vom grossen Baal" gibt es gleich am Anfang eine Verknüpfung der christlichen Tradition mit den Naturmythen. Die erste Zeile lautet:

Als im weissen Mutterschoss aufwuchs Baal... .

In den alten Mythen wird das Weibliche mit der Erde assoziiert. Das Weib, die Mutter, ist das ursprünglich Gegebene und wird als der stoffliche Urgrund, als das Materielle, sinnlich Wahrnehmbare angesehen. Sie gibt

das Leben und sie nimmt das Leben;² in ihr sind Leben und Tod vereinigt. Der Mutterschoss, ob im eigentlichen oder im mythisch auf die Erdmutter übertragenen Sinne, ist aber dunkel, während hier der Mutterschoss als "weiss" bezeichnet wird. Dies ist eine Anspielung auf die christliche Lehre der unbefleckten Empfängnis und deutet auf die Geburt eines Gottes hin. Im Gegensatz zum christlichen Gott aber stammt dieser Gott aus rein physischem Urgrund: er hat weder geistigen oder metaphysischen Ursprung, noch ist er auf wunderbare Weise zur Welt gekommen. Er wurde überhaupt nicht geboren, sondern er "wuchs auf", aus der Muttererde. Die Bilder, die Brecht hier benutzt, deuten ohne Zweifel auf den Einfluss, den zu dieser Zeit das Wiederaufkommen von Bachofens Werken auf die Literatur hatte. Baals Urzeugung aus der Muttererde muss also als das Bild der Zeus-Eiche in den Naturmythen angesehen werden. Baal wird diese Zeus-Eiche gleichgestellt.

Dem stofflichen Muttertum steht die Nacht gleich. Auf der Gegenseite fallen Vätertum und Tag, die sich beide in dem Lichtprinzip einigen, zusammen. Aus der Nacht wird der Tag geboren, wie aus dem Mutterleib der Sohn, aus der Erde die Zeus-Eiche. Die Mutter ist das ursprünglich Gegebene; sie wird eher angeschaut als der zeugende Mann, der unsichtbar in der Erde Tiefen waltet, und erst in dem Sohne äusserlich sichtbar sich darstellt. Aus der Eiche wird Zeus im Bilde erkannt, das Weib allein ist an sich sichtbar und gegeben. Aus dem Sohne wird nun der Vater, die Mutter tritt ihrem Kinde als Gattin zur Seite.³ So erscheinen ... jene die stoffliche Erde, der Früchte Mutter, dieser die zeugende Wasserkraft, die erst in der Geburt, also in der mächtigen, hochgewipfelten Eiche zur Darstellung gelangt.⁴

-
2. und wenn Baal nur Leichen um sich sah
 war die Wollust immer doppelt gross.
 Man hat Platz, sagt Baal, es sind nicht viele da,
 Man hat Platz, sagt Baal, in dieses Weibes Schoss.

- In Kontrast zur Unendlichkeit des Himmels, wie es die christliche Lehre betont, zeigt Baal hier die Unendlichkeit der Mutter-Erde. Sie ist nicht nur das Lebengebende sondern auch das Lebennehmende. Sie nimmt keine Seelen in sich auf, sondern nur Leichen. Die Unsterblichkeit wird hier also mit dem rein Physischen, mit der Natur, in Verbindung gebracht.
3. "die Mutter tritt ihrem Kinde als Gattin zur Seite": vergleiche dies mit der 6. Strophe: "und das grosse Weib Welt, das sich lachend gibt..."
4. Johann Jakob Bachofen, Gesammelte Werke, Band 2, "Das Mutterrecht", (Serno Schwabe & Co. Basel 1948), S.175

Und ebenso werden das Erscheinen und Vergehen Baals im "Choral" dargestellt. Wie in der ersten Strophe Baal aus der Muttererde "aufwuchs", so endet auch der Choral mit der Auflösung Baals im dunklen Erdenschosse: "Als im dunklen Erdenschosse faulte Baal". Die Bedeutung des Bildes des Baumes wird im Stück an einer späteren Stelle behandelt. Hier genügt es zu sagen, dass im "Tod im Wald" Baal Aas zum Baum,⁵ Symbol des ewigen Erzeugungszyklus, wird. Brecht versinnbildlicht seine neue mythologische Vorstellung des alles-in-sich-enthaltenden physischen Wesens durch den Baum, der, obschon fest in der Erde gewurzelt, sich doch ins Unendliche streckt. Baals Sterben im "Tod im Wald" wird durch ein Licht oben im Baum gekennzeichnet: "Der Baum war oben voll Licht" (S.57). Der Geist bleibt oben im Baum, der Erde nicht ganz entzogen. Dies steht im Gegensatz zur christlichen Lehre, wo der Geist beim Sterben zum Himmel aufsteigt. Hier wieder kontaminiert Brecht Anspielungen auf die gängige christliche Denkweise mit Anspielungen auf die uralten naturmythischen Vorstellungen und lässt sein eigenes mythologisches Weltbild synthetisch daraus hervorgehen.

Ebenfalls im Form-Inhalt-Verhältnis im "Choral" wird der die drei Zeiträume umfassende Dreischritt ersichtlich. Das "Heute" wird in der Form des Chorals, die den Umriss des Lebenslaufes Christi wiedergibt, sichtbar gemacht, der Inhalt, der Stadium für Stadium die durch die Form evozierten Assoziationen umkehrt und negiert, geht auf die naturmythische Vergangenheit zurück; die daraus entstehende Synthese wird auf die Zukunft projiziert. Oder in Brechts Worten: die auf dem Leben Christi beruhende, formale Gestalt des "Heute" geht "gespeist" aus der im Gehalt vergegenwärtigten vorchristlichen Vergangenheit in das "Morgen" des neuen Weltbildes, das sich aus dem dialektischen Form-Inhalt-Verhältnis ergibt.

Die Form des "Choral vom grossen Baal" ist der der Evangelien ähnlich. Die Evangelisten beschreiben das Leben Christi in Kapiteln, die die wichtigsten Lebensstufen getrennt behandeln, nämlich die Herkunft und Geburt, die Versuchung, die Predigten, das Leiden und Sterben, und die Himmelfahrt. Diese lassen sich auch im "Choral vom grossen Baal" in

5. ja, des armen Lebens Übermass
Hielt ihn so, dass er auch noch sein Aas
seinen Leichnam in die Erde presste:... S.57

Verbindung mit den wichtigsten Lebensphasen Baals erkennen. Die Herkunft und die Geburt Baals werden in der ersten Strophe erläutert, die Strophen 2 - 5 entsprechen den Lehrjahren und der Versuchung, die sechste bis neunte Strophe widerrufen die Verkündigung der Lehre Christi, die letzten vier Strophen bilden eine Parallele zum Leiden, Sterben und zur Himmelfahrt Christi.

Die Darstellungsweise, die Brecht im "Choral vom grossen Baal" gebraucht, scheint mir in verschiedenen Einzelheiten auf den Stil der vier Evangelisten im neuen Testament zu weisen. Dieser Berichtstil wird zunächst durch den Gebrauch von Konjunktionen gekennzeichnet, die eine Progression von Ereignissen einleiten: "als", "dann" und "und" (Str.1). Die zweite, dritte, fünfte und sechste Strophe fangen auch mit "und" an.⁶ All diese mit "und" eingeleiteten Strophen deuten auf eine Progression in der Zeit und auf die Reihenfolge neuer Erlebnisse. Wie im neuen Testament wird diese Reihenfolge unterbrochen durch auffallende Sprachgebärden wie z.B. "Mag Baal müd sein, Kinder, nie sinkt Baal" (Str. 3, Z.3). Die Leser werden im Predigtstil als "Kinder" angesprochen.⁷ Einerseits steht die Sprachgebärde im Parallele zur Sprechweise der Evangelien des neuen Testaments, andererseits bildet der Inhalt des Gesagten bei Brecht eine Antithese zur Botschaft der Evangelien.

Die wiederholte Redewendung "sagt Baal" in Strophen sechs, sieben, und acht, und der Gebrauch des Imperativs "seid" in Strophe neun weisen auch auf eine Parallele zum Predigtstil Christi hin, aber während die Lehre Christi auf der Verneinung der sinnlichen Befriedigung auf Erden zugunsten des höheren, geistigen Geniessens im Leben nach dem Tode basierte, ist Baals Lehre auf die Ekstase im physischen, sinnlichen Leben auf Erden, auf das Geniessen im Hier und Jetzt gerichtet.

Die Zeitform der Verben ist für die Charakterisierung der Form ausschlaggebend. Bis auf die sechste Strophe sind alle Verben im Präteritum, d.h. das Dargestellte wird rückblickend von einem objektiven Beobachter erzählt. Die fünfte Strophe aber ist teilweise im Präsens. Hier wird das Präsens gebraucht, um eine universelle Wahrheit kundzugeben: "Und

7. Mit der Anrede "Kinder" wird zugleich auch einen alltagssprachlichen Ton angestrebt.

das grosse Weib Welt, das sich lachend gibt / Dem, der sich zermalmen lässt von ihren Knien".⁸

In der zweiten Hälfte der siebenten Strophe nimmt Baal selber das Wort und leitet damit die Verkündigung seiner neuen Lehre ein, die die darauffolgenden vier Strophen einnimmt. Das Präsens verallgemeinert hier die Aussage, und die Lehre von Baal (siehe die Repetition von "sagt Baal" in den nächsten zwei Strophen) bekommt dadurch einen mythischen Wert, der neuen Botschaft des Gott-Menschen Baal entsprechend. Die neunte Strophe beschliesst im Imperativ die Verkündigung der neuen Lehre mit einem universellen Gebot: "Seid ...". Die zehnte, elfte und zwölfte Strophe nehmen den Berichtstil wieder auf, aber jetzt im Präsens. Dies gibt dem Dargestellten aktuellen Wert; das immerwährende Präsens leitet das Dargestellte vom "Heute" in das "Morgen" über. Durch die Kontradiktion der Verbtempi bekommt Baals Lebenslauf eine Zeitlosigkeit und deshalb mythischen Wert.

Die letzte Strophe ist aber wieder im Präteritum, wodurch der Abschluss auf den Anfang zurückgeht und der Zyklus geschlossen wird. Dadurch wird Baal zum Teil des ewigen Zyklus, der Zeus-Eiche gleich, erzeugt aus dem ursprünglich Gegebenen und auch dahin zurückkehrend. Er existiert zugleich in der Vergangenheit, im Heute und in der Zukunft.

Wenn man diese Darstellungsweise mit der vier Evangelisten im neuen Testament vergleicht⁹, werden die stilistischen Parallelen klar. Es gibt aber bedeutende Unterschiede. Die Evangelisten gebrauchen immer das Präteritum, und das Präsens wird nur für das direkte Zitat gebraucht. Dadurch bleiben die Ereignisse Christi in ihrem geschichtlichen Zeitalter. Dies steht aber im Kontrast zu Baals Lebenslauf, der wie schon erwähnt, die Vergangenheit, das Heute und die Zukunft umfasst.

Die Synthese, die auf diese Weise aus der Antithese und These gestaltet

-
8. Die nächste Zeile lautet: "Gab ihm einige Ekstase, die er liebt." Das Präsens hier verleiht der universellen Wahrheit auch aktuellen Wert, weil es Baals heutige und immerwährende seelische Befriedigung durch diese Wahrheit ausdrückt.
9. Matthäus: 4,8,10,12,14,15,16,17,19,20,21,24, usw.
 Markus: 1-16.
 Lukas: 1-24.
 Johannes: 1,2,4,9, und 14.

ist, lässt sich anhand der Kontraste von Form und Gehalt zeigen. Der "Choral vom grossen Baal" beginnt mit der Erscheinung, mit dem Kommen des Gottes Baal. Es ist weder die gewöhnliche Geburt eines Menschen, noch die traditionelle Wiedergeburt eines überirdischen Gottes, sondern eher eine auf die alten Naturmythen zurückgehende Vorstellung des organischen Gestaltwerdens, das dem Gott-Menschen Baal seinen unwidersprochenen Anspruch auf eine rein stoffliche Herkunft verleiht. Er ist nicht vom Geist, oder vom Himmel erzeugt worden, sondern von der Erde. Die erste Strophe, die von der Herkunft und Geburt dieses Gottes berichtet, steht dem Inhalt nach im Gegensatz zur Erzeugung Christi. (Siehe: Matthäus 1, Lukas 2).

In den nächsten Strophen werden die Grenzen der Lebenserfahrungen Baals klar abgesteckt. Der naturnahe Pol wird durch den Genuss im Tode gekennzeichnet, der entgegengesetzte, erhabene Pol durch den ekstatischen Genuss im sinnlich wahrnehmbaren Schönen. In der christlichen Lehre ist das Irdische das Jammertal, die Ekstase gehört zum Bereich des Himmels, des Geistes.

Die letzten vier Strophen bilden eine Parallele zum Leiden und Tode Christi. In Strophe zehn nimmt Baal beim Abendmahl seinen Gott zu sich, d.h. die Natur in der Form des Geiers. Der Geier ist ein Raubtier, das Leichname frisst. Er ist also ein naturverschlingendes Wesen. Hier aber wird die Erwartung umgekehrt. Das Raubtier, und damit die ganze Natur, wird von Baal verschlungen und hierdurch erreicht Baal die höchste Stufe seiner Herrschaft über die Natur, die derjenigen Gottes gleicht:

Manchmal stellt sich Baal tot, stürzt ein Geier drauf
Speist Baal einen Geier stumm, zum Abendmahl.

In der zwölften Strophe ist die sinnbildliche Bedeutung der ersten Zeile eine Umkehrung der Himmelfahrt Christi. Statt zum Himmel hinauf zu steigen, zieht sich Baal in den Erdschoss hinunter:

Und wenn Baal der dunkle Schoss hinunterzieht:
Was ist Welt für Baal noch? Baal ist satt.

Die letzte Strophe vollendet den Lebenszyklus. Baal kehrt zu seinem Urgrund zurück und wird als Nahrung für neues Leben wieder zum Teil des

ewigen Naturzyklus. Die geistige Nahrung des Leibes und Blutes Christi in der christlichen Tradition ist eine symbolische Nahrung, während Baal nach seinem Tod der Naturwelt eigentliche Nahrung hinterlässt.

So hat Brecht die Dialektik der Form und des Gehalts im "Choral vom grossen Baal" gebraucht, um die dadurch geformte Synthese, die des neuen Menschen, des "Morgen" darzustellen. Der neue Mensch, den Baal hier repräsentiert, ist der Naturmensch der alten Kulte, aber da er im "Heute" lebt, sieht er die alten Kulte durch die Augen des von der christlichen Zivilisation geformten Menschen. Dieser neue Mensch unterscheidet sich von dem christlichen Menschen darin, dass in ihm das Physische und das Geistige unzertrennbar sind, weil beide von der Erde erzeugt wurden und werden. Das ewige Leben ist für ihn kein himmlisches Paradies, sondern die Welt im Sinne des physisch Wahrnehmbaren, das in der sich immer wiederholenden Natur zum Sinnbild wird. Seine Religion ist keine abstrakte Lehre, sondern die Religion des sinnlich empfundenen Schönen. Dies steht im Kontrast zur christlichen Auffassung, wonach der Mensch im Grunde ein geistiges Wesen ist, und die wahre Existenz das Leben nach dem Tode ist. Für den neuen Menschen gibt es keine irdische Existenz, die von der eigentlichen ewigen Existenz (die sich nach christlichen Glauben im Himmel abspielt) getrennt ist. Erde und Himmel gehören beide zum sinnlich physischen Bereich für den neuen Menschen. ("Baal nimmt seinen Himmel mit hinab" - Str.3, Z.4).

Die Dialektik von Form und Gehalt, von dem "Gestern" und dem "Heute", wie sie von Brecht im "Choral vom grossen Baal" zum Ausdruck gebracht wird, führt also zur Synthese des "Morgen" in der Gestalt des neuen Menschen. An dieser Synthese konstituiert sich das neue Weltbild Brechts. In dieser neuen Welt findet der neue Mensch seine Individualität, die er durch den christlichen Kultus mit der Betonung auf Selbstentwertung verloren hat, wieder zurück durch ein neues Bewusstsein der alten Kulte, mit ihrer ganzen physischen Selbstverwirklichung. Der neue Mensch verkörpert in sich beides, das physische und das geistige Leben. Er ist also eine Totalität in sich selbst.

III

DIE BILDlichkeit IN "BAAL"

Die im vorigen Kapitel erörterte Brechtsche Mythologie, die, wie gezeigt wurde, den christlichen, den alttestamentarisch semitischen und den uralten Naturkultus in sich aufnimmt, bestimmt nicht nur die Form und den Gehalt des "Choral vom grossen Baal", sondern auch die Bildlichkeit im Drama. Was im Choral in Kürze zusammengefasst wird, wird im Stück ausgeführt und sichtbar gemacht.

Die Bilder lassen sich in einige bestimmte Bildfelder einteilen. Zu jedem Bildfeld gehören auch entsprechende Verben und Adjektive, die von den Bildern abgeleitet sind, und sprachlich wie auch bedeutungsmässig damit verbunden sind. Die Analyse dieser Bildfelder wird nicht nur den Zusammenhang mit den obengenannten Kulturen verdeutlichen, sondern auch die Rolle Baals als Dichter sichtbar machen.

Brechts Figur Baal repräsentiert den neuen Menschen; er ist der Halbgott der Brechtschen Mythologie. Wie jede mythologische Figur enthält er in sich Urwahrheit, die er symbolisiert. Das folgende Zitat von Bachofen liess sich auch auf Baal beziehen:

Er (der Mann) ist nicht das Materielle, sondern das formgebende Prinzip, der Künstler, die Form aber nach einer bei Aristoteles und Plato oft wiederkehrende Auffassung göttlicher als der Stoff, weil immateriell. Gott selbst erscheint als die reinste und schönste Form, Der Mann wird in dieser Auffassung zum Demiurg, er vertritt dem Weibe gegenüber die Stelle des Schöpfers, wie Gott dem Kosmos (Welt) seine Form und Schönheit verliehen. Dem Mann wird darum Psyche (Geist), dem Weibe Soma (Stoff) als sein Anteil angewiesen.¹

1. Bachofen: Das Mutterrecht. S.432. Die eingeklammerten Wörter sind von mir angebracht worden.

Brechts Baal enthält in sich eben die zwei Elemente, das Stoffliche und das Geistige. Diese zwei Elemente repräsentieren in der Brechtschen Vorstellung nicht die traditionelle Gegenüberstellung vom Vergänglichem und Unvergänglichem, sondern jedes Element enthält - auf dialektische Weise - das eigene Gegenteil. Das Stoffliche wird unvergänglich, indem die individuelle Form, wie etwa am Ende des Stückes, zum Urquell und folglich zum ewigen Naturzyklus zurückkehrt; das Geistige erlangt unvergängliche Wirkungskraft erst wenn es individuelle, stoffliche Form erhält -im Falle der Brechtschen Figur Baal durch die formschaffende Kraft des Dichters. Diese Formgebung bzw. Realisierung muss im Licht einer göttlichen Tat gesehen werden. In der Bibel heisst es: "Und das Wort ward Fleisch";² für Baal müsste es heissen: "Und das Wort ward Form", d.h. lyrische Form, die im dramatischen Stück zur handelnden Tat wird. Als Dichter ist er Gott, und sein Schöpfen, das seine Unsterblichkeit vermittelt, ist sein lyrisches Schaffen, d.h. die Kunst. Wie schon erwähnt, stehen das Physische und das Geistige in Baal im wechselwirkenden Verhältnis zueinander. Sein lyrisches Schaffen ist dann auch die Folge seiner sinnlichen Empfindung, also gerade nicht die Folge seiner metaphysischen Erfahrung bzw. Einsicht. Im ganzen Stück gibt es nur ^{eine} einzige Szene, in der es sich offensichtlich um metaphysische Fragen handelt. In "Hölzerne braune Diele" (S.46) führt das Gespräch von dem Glauben an Gott zum Glauben an Nichts. Baal reagiert mit Schrecken darauf. Er betrachtet den Tod als eine Wiedergeburt und sein Schaffen als ewiges Leben.

Man muss fragen, wie die Bildlichkeit im Stück die verschiedenen Bereiche, d.h. Liebe und Zeugung, die Natur, Leben und Tod, die Moralität und das Metaphysische veranschaulicht.

Das Hauptbild des Stückes, das Bild des Gottes der Fruchtbarkeit Baal, Figuration der triebhaften Zeugung, bestimmt die übrigen Bildmotive, durch welche die verschiedenen Aspekte dieses Hauptbildes sich manifestieren. Das Bild des Wassers in all seinen verschiedenen Formen beherrscht das Stück. Fluss, Teich, Strom, Loch, Meer, Tümpel, Gewässer, Sintflut, Regen, Schnee und Nebel werden in der einen oder anderen Form durch das ganze Stück hindurch, in fast allen Szenen vielfach

2. Johannes I, 14.

genannt,³ zusammen mit den dazugehörigen Adjektiven: nass, feucht, fliessend, feuchtklammernd und schleimig, und Verben wie z.B. schwimmen, trinken, saufen, regnen, und waschen. Zur Entschlüsselung der Bildmotive ist Bachofen hier wieder aufschlussreich. In den alten Kulturen ist Wasser, und die Bewässerung im Allgemeinen, das Bild für das befruchtende Element.

Wie des Mannes Samen von dem Weibe aufgenommen wird, so verliert sich des Stromes Flut in der Erde Schoss, welcher sie in sich aufnimmt und mit ihr den Keim der Befruchtung erhält.⁴

Über den Sumpf hat Bachofen folgendes gesagt:

Im Sumpflande zeigt sich jene innige Durchdringung von Wasser und Erde, welche als Grund aller tellurischen Fruchtbarkeit aufgefasst wird. Das Wasser erscheint dabei als die männlich zeugende Macht, als der befruchtende Phallus ..., die Erde dagegen als der befruchtete Mutterleib, welcher das männliche Nass in sich aufnimmt und dadurch zum Gebären geschickt wird.⁵

Die Wasserbilder im Brechtschen Stück bilden ein immer wiederkehrendes Motiv, und dadurch, dass sie dem ganzen Stück zugrundeliegen, tragen sie auch den Hauptgedanken: die ewig zeugende Kraft der Natur und die damit zusammenhängende Vorstellung der Einheit zwischen der Muttererde und dem selbst-zeugenden Gott-Menschen Baal.

Die christliche Lehre und die damit zusammenhängende Moralität haben das geistige Leben über das physische Leben erhoben. Hierdurch wird der Mensch von der Natur und auch von sich selbst und von den anderen Menschen entfremdet. Diese Spannung zwischen der physischen und seelischen Seite des Menschen wird von Brecht in der Gestalt Baal, dem neuen Menschen, aufgehoben. Walter Sokel drückt es wie folgt aus:

By universalising his personal plight into the plight

3. Nur in der ersten und neunzehnten Szene findet man gar kein Feuchtigkeitsbild. In der ersten Szene, "der Choral vom grossen Baal" wird aber ausdrücklich auf die Befruchtung hingedeutet. In der neunzehnten Szene vergewaltigt Baal eine Frau, und deshalb ist hier die lyrische Benennung der Feuchtigkeit als Bild der Befruchtung überflüssig. Die "Weidenruten" aber deuten auf die Nähe des Wassers.

4. Bachofen: Das Mutterrecht. S.292.

5. ibid., S.423.

of mankind and postulating retrogression as an absolute ideal, the poet is not merely enabled to act in revolt, but to establish contact with a deeper layer of life, which corresponds closely to Bergson's vitalist Reality and to Jung's concept of the "collective unconscious".⁶

Die Idee des "collective unconscious" kann man in einige Formen auch in Baal wiederfinden, wie z.B. in den Motiven von "Fressen" und "Umschlingen", im Motiv von Baum als Muttersymbol, und in einigen anderen Motiven.⁷ Aber im Gegensatz zu Sokels Theorie werden sie in Baal gebraucht, um die historische, physiologische und psychologische Verwandtschaft mit den alten Kulturen anzudeuten und daraus also die Entwicklungsprogression zum neuen Menschen zu vermitteln. Baals Regression ist keine endgültige Regression in die Vergessenheit, ins Nichts.⁸ Bei Baal ist es eine Regression in eine Natur, die durch ihre selbstzeugenden Kräfte die Ewigkeit in sich trägt. Es ist deshalb nicht Regression in die Vergessenheit, sondern eine Rückkehr zur Wiedergeburt. Was also als Regression dargestellt wird, ist in Wirklichkeit Progression. Diese Ambiguität, die den Gehalt des Stückes kennzeichnet, sieht man auch in den Bildern. Das Wasser ist nicht nur ein Symbol der Zeugung, sondern auch eine Metapher für das "Nichts" und deutet doch auf eine Rückkehr in den Mutterschoß.⁹ Qualifiziert durch das Adjektiv "schwarz"¹⁰ ist es auch eine Anspielung auf den drohenden Tod.¹¹ Jung hat die folgende mythologische Erklärung gegeben:

6. Sokel, Walter H.: The Writer in Extremis. Calif. 1968, S.92.

7. vgl.: The collected works of C.G. Jung. Translated by R.F.C. Hull. Vol.V. Symbols of Transformation. London, 1967, S.233 und 245ff. Unter anderen sagt Jung dort:

The motif of "devouring", which Frobenius has shown to be one of the commonest components of the sun myth, is closely connected with the embracing and entwining ... The motif of entwining is a mother-symbol. The entwining trees are at the same time birth-giving mothers, as in the Greek myth where they are ash-trees, the mothers of the men of the Bronze Age ... This conglomeration of symbols is also found in the birth of Ashanes, the first Saxon King, who grew from the Harz rocks in the middle of a wood near a fountain. Here all the mother symbols are united - earth, wood and water.

8. Baals Abscheu for dem Nichts ist schon in Bezug auf die Szene "Hölzerne braune Diele" erwähnt worden. (Siehe S.50).

All living things rise, like the sun, from water, and sink into it again at evening. Born of springs, rivers, lakes and seas, man at death comes to the waters of the Styx, and there embarks on the "night sea journey". Those black waters of death are the waters of life, for death with its cold embrace is the maternal womb, just as the sea devours the sun but brings it forth again.¹²

Das Wasser hat auch eine reinigende Wirkung. In diesem Sinne wird es sowohl buchstäblich, als auch metaphorisch gebraucht. Das Waschen zum Beispiel wird an einigen Stellen auf die leibliche Reinigung,¹³ und an anderen Stellen auf eine innerliche seelische Reinigung bezogen.¹⁴

In der fünften Szene wird die Sintflut zweideutig dargestellt. Die Sintflut deutet hier auf die sexuelle Betätigung, aber die biblischen Anspielungen von Zerstörung und Strafe schwingen mit. Für Joanna bedeutet die "Sintflut" tatsächlich Zerstörung und Tod, aber Baal negiert diese biblische Bedeutung, indem er sagt:

Weiss und reingewaschen von der Sintflut, lässt Baal seine Gedanken fliegen wie Tauben über das schwarze Gewässer. (S.19)

Geschlechtsverkehr hat eine reinigende Wirkung auf Baal.

Ich bin unrein geworden. Du musst mich liebhaben, eine Zeitlang. (S.26)¹⁵

9. zum Beispiel:

S.16: "... in die schwarzen Flüsse fallen Weiber, die du gefüllt hast".

S.19: "... lässt Baal seine Gedanken fliegen, gleich wie Tauben über das schwarze Gewässer."

S.21: "Ich ginge ins Wasser, Herr Baal."

10. Die Funktion der Farben wird später behandelt werden.

11. S.64: "Er ist ein kalter Mann, bevor der schwarze Regen aufhört!"

12. C.G. Jung. Symbols of Transformation. S.218.

13. In der fünften Szene, nach einer Liebesnacht sagt Baal zu Joanna: "Bist du gewaschen?..." (S.20). Hier wird mit Waschen sowohl auf die physische Reinigung, wie auch auf die seelische Reinigung hingedeutet.

14. In der sechszehnten Szene, nachdem Bollebol Baal tief beleidigt hat, sagt Baal: "Oh, ihr Säue! Ihr kennt das Menschliche nicht mehr! Komm, Ekart, wir wollen uns im Fluss waschen!" Das Waschen hat hier symbolischen Wert und deutet auf eine innerliche Reinigung. (S.51)

Mangel an sexueller Befriedigung macht Baal unrein, weil die Enthalt-
samkeit unnatürlich ist, und jede Tat oder jeder Zustand, der natur-
widrig ist, zerstört Baal. Für Baal ist das Lieben eine ausschliess-
lich physische Betätigung, während es für Joanna auch geistige Befrie-
digung mit sich bringen muss. Es ist diese Spaltung zwischen körper-
licher und geistiger Erfüllung, die ihre Zerstörung bewirkt.

Eine andere Form von Flüssigkeit ist der Aquavit, der Schnaps. Auch
dieses Motiv hat wieder zweierlei Funktionen. Der Schnaps ist mit der
Regression verbunden, weil er einen Zustand der Vergessenheit herbei-
führt. Als Stimulanzmittel ist er aber auch eng mit dem sinnlichen,
erotischen Leben verbunden, und fördert sexuelle Begierde. Das häufige
Trinken von Schnaps und das Frequentieren der Budiken unterstützen
also das Thema der Regression so wie das der Befruchtung im Stück.

Bachofen hat gezeigt wie der Sumpf als Grund aller Fruchtbarkeit auf-
gefasst wurde. Die ganze Natur in Baal ist nass und spiegelt diese
Fruchtbarkeits- und Selbsterzeugungsvorstellung der alten Kulte wider.
Ebenso zeigen die Pflanzenbilder ihre assoziative Ähnlichkeit mit der
Sumpflandschaft. Schwamm, Tang und Algen sind alle von Wasser durch-
drungen und erinnern uns an die Bedeutung des Wasserbildes. Baal wird
von Herrn Mjurk ein "Schwamm" genannt.¹⁷ Er saugt sich voll von Schnaps
wie ein Schwamm. Und wie ein Schwamm sich mit Wasser füllt und aufquillt,
so auch überisst sich Baal und quillt wie ein Schwamm auf. Hier zeigt
sich wieder, wie die Ökonomie der Bilder die Mehrdeutigkeit möglich
macht und zugleich für die eng integrierte Einheit der Bildlichkeit
bürgt.

Das Wasserbild wird auch durch den Gebrauch von Adjektiven, die zum
Wasserbild gehören, auf die Pflanzenwelt übertragen. Im folgenden
lyrischen Zitat sieht man einerseits wie Mensch und Natur im Bild ver-

-
15. Vergl. mit Anmerkung 13. Es gibt hier zwei Perspektiven, die Baals
und die Joannas. Für Baal hat der Geschlechtsverkehr eine reinigende
Wirkung, aber für Joanna hat er die gegenteilige Wirkung, denn Joanna
ist noch der christlichen Moralität untergeordnet.
16. Siehe S.50:
Sommer und Winter, Regen und Schnee -
Sind wir besoffen, tut nichts mehr weh.
17. Siehe S.30:
Herr Mjurk sagt etwas von einem Schwamm.

eint werden und andererseits wie die folgenden Wörter: "forstschwimmt", "vollgesogen", "Schwämme", "fliessenden", "feuchtklammernden" und "schleimige" das Wasserbild hervorheben:

Wenn der bleiche milde Sommer fortschwimmt und sie sind vollgesogen wie Schwämme mit Liebe, dann werden sie wieder Tiere, böse und kindisch, unförmig mit dicken Bäuchen und fliessenden Brüsten und mit feuchtklammernden Armen wie schleimige Polypen, und ihre Leiber zerfallen und werden matt auf den Tod. (S.11)

Die befruchtete Frau wird hier mit einer mit Wasser aufgequollenen Wasserpflanze verglichen, und das ganze Bild zeigt, wie die Pflanze sich langsam in Wasser auflöst. Das Wasser befruchtet und gibt Leben, aber im Sinne der Rückkehr in den Mutterschoss nimmt es auch das Leben.¹⁸

Ebenso wie Wasser in den alten Mythen ein Symbol für den Mutterschoss ist, so ist auch der Baum ein Muttersymbol. Jung fasst es folgendermassen zusammen:

Another equally common mother-symbol is the wood of life, or tree of life ... Numerous myths say that human beings came from trees, and many of them tell how the hero was enclosed in the maternal tree-trunk, like the dead Osiris in the cedar-tree, Adonis in the myrtle, etc ...¹⁹

Just as myths tell us that human beings were descended from trees, so there were burial customs in which people were buried in the hollow tree-trunks, whence the German "Totenbaum", tree of death, for coffin, which is still in use today. If we remember that the tree is predominantly a mother-symbol, then the meaning of this mode of burial becomes clear. The dead are delivered back to the mother for rebirth.²⁰

Der Baum also ist ein Muttersymbol, und der Drang, sich wieder mit dem Grund seiner Existenz zu verbinden und somit Teil des ewigen Zyklus zu werden, wird auf verschiedene Weisen im Stück ausgedrückt. Baal in "Der Tod im Wald" (S.56) wird Aas zum Baum. Er presst sich in die Erde zwischen den Wurzeln. Der Baum ist durch die Wurzeln in der Erde ver-

18. Siehe C.G. Jung, Symbols of Transformation. S.218 und 219. Siehe auch Zitat S.24,

19. *ibid.*, S.219.

20. *ibid.*, S.233.

ankert, aber streckt sich zum Himmel hinauf. So ist er Teil des Stofflichen und zugleich ragt sein Wipfel ins Reich des Geistigen empor. Diese Verwandtschaft mit den beiden Sphären wird auch in der sechzehnten Szene angedeutet. Die Vereinigung mit dem fest Stofflichen der Wurzeln wird als die heilbringende Vereinigung betont, nach der sich der Mensch sehnt. Das Umschlingen der Wurzeln ist dann auch ein Versuch, sich mit der Mutter zu vermählen, um dadurch die eigene Wiedergeburt hervorzubringen.²¹ Diese Wiedergeburt ist freilich nur durch den Tod zu erlangen, aber der "Affe" sucht sie hier im Leben und seine Sehnsucht danach macht ihm krank.²²

Der Baum ist nicht nur ein Muttersymbol, sondern auch ein Phallussymbol in den alten Mythen, und wird so auch in der achten Szene gebraucht. (S.27) Das Fällen der Bäume für die Prozession und Baals Aufregung darüber deuten auf die Kastrierungsangst. Zur selben Zeit sieht er die Bäume als "Frauenleiber".²³ Die Angst vor der Kastrierung fällt hier mit der Empörung zusammen, dass der natürliche Zyklus

21. *ibid.*, S.224.

Moreover it must be pointed out that the basis of the "incestuous" desire is not co-habitation, but, as every sun myth shows, the strange idea of becoming a child again, of returning to the parental shelter, and of entering into the mother in order to be reborn through her. But the way to this goal lies through incest, i.e. the necessity of finding some way into the mother's body.

22. BAAL (unruhig): So ein Wind! Und wir müssen heut Nacht noch fort, Ekart.

DER BETTLER: Ja, der Wind. An einem Abend, um die Dämmerung, als er nicht mehr so allein war, ging er durch die grosse Stille zwischen die Bäume und stellte sich unter einen von ihnen, der sehr gross war. (Trinkt).

BOLLEBOL: Das war der Affe in ihm.

DER BETTLER: Ja, vielleicht der Affe. Er lehnte sich an ihn, ganz nah, fühlte das Leben in ihm, oder meinte es und sagte: Du bist höher als ich und stehst fest und du kennst die Erde bis tief hinunter und sie hält dich. Ich kann laufen und mich besser bewegen, aber ich stehe nicht fest und kann nicht in die Tiefe und nichts hält mich. Auch ist mir die grosse Ruhe über den stillen Wipfeln im unendlichen Himmel unbekannt. (Trinkt).

GOUGOU: Was sagte der Baum?

DER BETTLER: Ja. Der Wind ging. Durch den Baum lief ein Zittern, der Mann fühlte es. Da warf er sich zu Boden, umschlang die wilden und harten Wurzeln und weinte bitterlich. Aber er tat es mit vielen Bäumen. (S.480)

durch das An-die-Wände-Schlagen der Bäume, statt sie in den Flüssen schwimmen zu lassen, zerstört worden ist. In anderen Worten sind beide, das Fällen und das An-die-Wände-Schlagen der Bäume unnatürlich, denn sie zerstören den Prozess der Befruchtung und der Wiedergeburt in der Natur.

Die Verehrung der Natur von Baal wird in dieser Szene der Verehrung Christi in der kirchlichen Tradition entgegengestellt und die Verehrung Christi wird dadurch bespottet und negiert. Baal reinigt sich nach dem obengenannten Sakrileg, indem er sich im Fluss wäscht. Dies ist wieder eine Anspielung auf die christliche Taufe, die negiert wird, indem er sich von der durch das Anschauen einer christlichen Prozession verursachten inneren Beschmutzung, reinigt. Die Sünde ist die durch die Verehrung Christi veranlasste Entehrung der Natur.

Eng mit dem Baumsymbol verbunden ist das Motiv des Umschlingens,²⁴ das in Baal direkte sexuelle Assoziationen besitzt. Das Umschlingen in dieser Szene²⁵ wird als tödliche Umarmung dargestellt.

In Johannes Traum zeigt sich ein dialektischer Gegensatz. Die sexuelle Betätigung führt nicht zur Regeneration, sondern zum Tode. Die Wiedergeburt kommt nach dem Tode. Jung deutet an, dass die Motive des Umschlingens und des Verschlingens mit einander verwandt sind.²⁶

23. Diese Bezeichnung eines Baumes findet bei C.G. Jung folgende Erklärung:

This conglomeration of symbols is also found in the birth of Aschanes, the first Saxon king, who grew from the Harz rocks in the middle of a wood near a fountain. Here all the mother-symbols are united - earth, wood, and water. So it is only logical that in the Middle Ages the tree was poetically addressed with the honorific title of "Lady".

op. cit. S.247.

Bei Baal entspricht "Frauenleib" "Lady".

24. Siehe Anmerkung 7, S.26 für das Motiv des Umschlingens.

25. JOHANNES: Ich habe eine Geliebte, die ist das unschuldigste Weib, das es gibt, aber im Schlaf sah ich sie einmal, wie sie von einem Machandelbaum beschlafen wurde. Das heisst: auf dem Machandelbaum lag ihr weisser Leib ausgestreckt, und die knorrigen Äste unklammerten ihn. Seitdem kann ich nicht mehr schlafen. (S.10)

26. Siehe Anmerkung 7, S.26.

Das Motiv des Verschlingens ist ein vorherrschendes Motiv im Stück. Wie die ganze Natur die Nässe "verschlingt", womit die sexuellen und zeugenden Kräfte zum Ausdruck kommen,²⁷ so ist auch das Hauptbild des Gott-Menschen Baal vom "Verschlingen" geprägt. Das Tierisch/Göttliche in Baal erreicht seinen Höhepunkt mit dem Verschlingen des Geiers. Die Dialektik des Tierischen und Göttlichen in Baal findet seine Synthese in diesem "Abendmahl". Der Geier ist das Symbol der verschlingenden Kraft der Natur. Durch das Verschlingen des Geiers etabliert Baal sich als Gott der Natur und als solcher bürgt er für ihre Wiedergeburt.

Das Tierische im Stück wird nicht allein dem Göttlichen, sondern auch dem rationalen Menschlichen entgegengestellt. Das Tierische wird nicht als negative Eigenschaft gesehen, sondern, wie in Baals Worten zum Ausdruck kommt, als Natürlichkeit.

„... dann werden sie wieder Tiere, böse und kindisch ...“ (S.11). "Kindisch" bedeutet von ihren Launen und Sinnen getrieben. Ihr Verhalten ist natürlich, d.h. amoralisch. Im Bereich der Tiere gibt es kein Gut und Böse, wie es durch die christliche Ethik im Menschenbereich gilt. Baal, der neue Mensch, gehört zu diesem, jeglichem Moralgesetz enthobenen Bereich. Die einzige Sünde für ihn ist die Sünde gegen die Natur.

Diese natürliche Amoralität liegt auch Baals Einstellung zur Liebe zugrunde. Für Baal ist die Liebe eine schöne und notwendige natürliche Funktion, ohne moralische Verpflichtungen. Sie erfüllt seinen Drang zum Zeugen. Er sieht die geliebte Frau als eine "weisse Wolke". Das Bild "Wolke" und das Adjektiv "weiss" stellen wieder eine Synthese durch ihre doppeldeutige Funktion dar. Die Wolke gehört zum himmlischen- (oder geistigen-) wie auch zum irdischen (oder physischen) Bereich. Ebenso deutet "weiss" auf das Geistige, wie auch auf das Sinnliche.

27. Zu dieser Symbolik gehört auch die Pflaume, ein immer wiederkehrendes Bild, das auch mit der Sexualität assoziiert wird. Carl Pietzker in Die Lyrik des jungen Brecht, (S.V. Augsburg, 1974) hat folgendes darüber gesagt:

Die Pflaume hat schon seit alters her wegen ihrer Ähnlichkeit mit den Schamlippen Eingang in die Sexualmetaphorik gefunden. Durch Brechts ganzes Werk zieht sich der Komplex von Pflaume, Pflaumenbaum und Sexualität. (S.288)

Ausser der Bedeutung als Fruchtbarkeitssymbol,²⁸ deutet die "weisse Wolke" auch auf einen metaphysischen Wert, auf eine Hoffnung, in der Liebe einen höheren Wert zu finden. Aber entweder vergeht²⁹ die Wolke, oder sie wird zu Regen. In beiden Fällen verschwindet die Liebe mit der Geliebten und nur die rein physische Tätigkeit bleibt als Realität. Wie schon vorher erwähnt kann man hier das wechselwirkende Verhältnis zwischen dem Geistigen und dem Physischen in Baal deutlich sehen. Die geistige Beteiligung muss aber durch die physische Tat Form erhalten. Baal hat eben Angst vor dem Geistigen, das Johanna und Emilie in der Liebe suchen, und er zwingt sie brutal zur rein physischen Einstellung zur Liebe. (Sieh Szene 4 und 5).

Die Wolke wird immer mit "weiss" assoziiert. Diese Farbe hat verschiedene Bedeutungen im Stück. Traditionell ist sie die Farbe der geistigen und physischen Reinheit.³⁰ In diesem Stück wird sie auch ein Symbol für das Rational-Menschliche im Gegensatz zum Tierischen. Das Menschliche ist traditionell mit dem Rationalen, dem Licht und deshalb dem Weissen verbunden, während das Tierische traditionell mit der Dunkelheit und dem Unterbewussten verbunden wird. Im Stück kann man durch den Wechsel der Farben von weiss zu schwarz der Entwicklung vom Menschlichen zum Tierischen, vom Rationalen zum Unterbewussten und vom Leben zum Tode nachgehen.

Die weisse Farbe wird von Brecht auch benützt, um eine spezifische Stimmung der Sinnlichkeit aufzuwecken. "Weisse Leiber" sind nackte Leiber, und die Repetition des Weissen in Assoziation mit Linnen und Betten geben diesem Adjektiv auch ohne die ebengenannten Substantive eine sinnliche Nebenbedeutung.

Andere Wörter mit dem "ei" Klang übernehmen das Motiv, wie zum Beispiel "bleich", "weich", "rein", "leicht", "heiss", "Leib", "Teich",

28. "Wolke" ist auch ein Fruchtbarkeitssymbol. C.G. Jung. Symbols of Transformation. S.162.

From it (water vapour) arise the clouds, harbingers of rain and fertility.

29. Vergleiche "Lied der Schwestern" und "Erinnerung an die Marie A", Brechts Gesammelte Werke, Band IV, S.64 und 232. In beiden Fällen ist die Wolke mit einem Gesicht und deshalb mit spezifischen Identität verbunden. Aber der Wind "verwehet" die Wolken.

30. Vergleiche: "Lied der verderbten Unschuld beim Wäschefalten", Ge-

"Weiden" (besonders wenn sie "tropfnass" sind)³¹ und "Zweige". Durch die andauernde Repetition dieses Ei-Klangs in der ersten Hälfte des Stückes wirkt er wie ein Leitmotiv,³² das jedesmal ein sinnliches Bild aufruft. Hierdurch unterstützt dieser leitmotivische Klang die sinnliche Bildlichkeit des Stückes und trägt zur bildlichen Einheit bei.

Die Bildlichkeit, wie die Untersuchung in diesem Kapitel zeigt, unterstützt also die Themen des Stückes. Das Hauptthema ist die Spannung zwischen der seelischen und physischen Seite des Menschen. Die Brechtsche Mythologie beruht auf der Synthese; der Dichter Baal verkörpert die Form dieser Synthese. Die Dialektik zwischen Form und Gehalt, wie im "Choral vom grossen Baal" gesehen, kommt auch im Stück zum Ausdruck. Das Bild der Nässe, Symbol der Befruchtung und Regeneration, ist das Hauptbild, die anderen Bilder sind, wie gezeigt, davon abgeleitet worden. Dies muss aber dialektisch gesehen werden, denn die Regeneration in Baal geschieht nicht durch die Befruchtung, sondern durch den Tod, einerseits durch die Liebe verursacht, und andererseits durch eine Regression in die Natur, die zu einer Vereinigung mit der Mutter-Erde führt. Baal, der Dichter, der formgebende Geist, wird im Stück dialektisch als dessen Gegensatz, als ein alles fressendes Tier dargestellt, denn nur durch diese ganze physische Einverleibung der Natur kann die geistige Wiedergeburt, in der Form der Kunst, stattfinden.

sammelte Werke. Band IV. S.196. Hier wird "weiss" mit Keuschheit assoziiert.

31. BAAL: Die Luft in der Kammer ist wie Milch. (Auf, am Fenster)
Die Weiden am Fluss tropfnass, vom Regen struppig.
(Fasst sie) Du musst bleiche Schenkel haben. (S.27)
32. Definition des Leitmotives nach Gero von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur. (Stuttgart, 1969). S.431.:
Leitmotive, ... daher in der Literaturwissenschaft entlehnt als formelhaft wiederkehrende bestimmte Wortfolge mit gliedernder und verbindender Funktion, teils Motiv, ... teils nur stilistischer oder ornamentaler Zug.

ZUSAMMENFASSUNG

In Baal versucht Brecht, die Totalität der menschlichen Erfahrungen zum Ausdruck zu bringen und benützt dazu die Mythologisierung von Baal. Für Baal stellt das sinnlich wahrnehmbare Schöne der Natur die höchste Stufe der menschlichen Erfahrung dar. Dies wird seine Religion, die in der Realität gegründet ist. Durch die sich im Subjekt Baals vollziehende Anverwandlung erhält diese Erfahrung geistigen Wert.

Im ersten Kapitel habe ich gezeigt, wie in den früheren Fassungen Baal nur auf einer physischen Ebene lebt. In der letzten Fassung ist Baal sowohl das physische Tier der Natur als auch der Gott. In den früheren Fassungen fehlen die metaphysischen Attribute nicht völlig, sie werden aber negiert. In der letzten Fassung jedoch werden sie besonders hervorgehoben. Der Himmel ist nun nicht bloss ein von Baal beobachteter, physischer Raum, sondern er hat tiefere Bedeutung. Er verliert die Eindeutigkeit des physischen Raumes und wird zur subjektiven Vorstellung. Dauerhafte objektive Realität wird durch Baal subjektiviert. Die subjektive Vorstellungskraft hebt die Gegensätze auf und ermöglicht die Vereinigung von Baal mit dem Himmel. Die Veränderungen zielen darauf hin, die Eigenschaften Baals auf den Himmel zu übertragen und umgekehrt, damit Baal eins mit dem Himmel und dementsprechend zur mythischen Gestalt wird.

Als der mythische Gott durchläuft Baal alle Erlebnisbereiche "mit Gleichmut". Baal, der "den neuen Menschen" repräsentiert, zeigt den Weg zur Selbstverwirklichung. Er ist zwar von dieser Erde, umfasst jedoch in sich auch den Makrokosmos.

Im zweiten Kapitel ist die Brechtsche Mythologie, ihre Herkunft und Entwicklung weiter erklärt worden. Die einander gegenübergestellten Kulte, der alte Naturkultus und der christliche Kultus, von denen

der Mensch eine Mischung in sich trägt, formen eine Synthese, aus der der neue Mensch, Baal, hervorgeht. Brecht warnte:

Das Stück Baal mag denen, die nicht gelernt haben dialektisch zu denken, allerhand Schwierigkeiten bereiten. Sie werden darin kaum etwas anderes als die Verherrlichung nackter Ichsucht erblicken.¹

In den früheren Fassungen dienen die Bilder, die auf die christliche Lehre hindeuten, nur als Antithese, um die These: die rein physische Sinnlichkeit und Sterblichkeit des Menschen, zu akzentuieren. In der letzten Fassung werden die historischen Schichten in der Figur Baals vergegenwärtigt. Das Leben Baals wird husserlich als eine Parallele zum Leben Christi dargestellt, während es seinem inneren Wesen nach ein Gegenbild dazu darstellt. So hat Brecht die Dialektik der Form und des Gehalts in dem "Choral vom grossen Baal" gebraucht, um die dadurch geformte Synthese, die des von Baal verkörperten "neuen Menschen", darzustellen. Der neue Mensch findet seine Selbstverwirklichung, indem er die Synthese des physischen und geistigen Lebens in sich enthält.

Im dritten Kapitel wurde gezeigt, wie das Thema der Brechtschen Mythologie durch die Bildlichkeit des Stückes unterstützt worden ist. Die Bilder haben vorwiegend ihren Grund in der Symbolik der alten Naturkulte und -mythen. Diese sind von Bachofen im letzten Jahrhundert und von Jung am Anfang dieses Jahrhunderts entschlüsselt und weiterentwickelt worden. Die Mehrdeutigkeit der Bilder zeigt auch hier wieder den dialektischen Prozess. Das Bild des Wassers zum Beispiel deutet auf seine Lebennehmende wie auch sein Lebengebende Bedeutung.

Baals lyrische Schaffen ist die Folge seiner seelischen Empfindung. Er erhält in sich alle Extreme der menschlichen Erfahrungen und indem er diese genießt, subjektiviert er deren empirische Realität. Durch seine Vereinigung mit der Natur vermittelt er seine geistige Wiedergeburt als Dichter. Seelische Empfindung und handelnde Tat werden also vereint in der dichterischen Form.

¹ G.W., Band VII, S. 947

ANHANG

1918

Der Choral vom grossen Baal

1. Als im weissen Mutterschosse aufwuchs Baal
war der Himmel schon so gross und weit und fahl
blau und ungeheuer wundersam
wie ihn Baal dann liebte - als Baal kam.
2. Und der Himmel blieb in Lust und Kummer da
auch wenn Baal schlief, selig war und ihn nicht sah:
Nachts er violett und trunken Baal.
Baal früh fromm - er aprikosenfahl.
3. Und durch Schnapsbudike, Dom, Spital
trottet lässig Baal und - und gewöhnt sichs ab -
Mag Baal müd sein Kinder, nie sinkt Baal:
Baal nimmt seinen Himmel mit hinab.
4. In der Sünder schamvollen Gewimmel
lag Baal nackt und wälzte sich voll Ruh:
Nur der Himmel, aber immer Himmel
deckte mächtig seine Blösse zu.
5. Torkelt über den Planeten Baal
bleibt ein Tier von Himmel überdacht
blauem Himmel. Über seinem Bett war Stahl
wo das grosse Weib Welt mit ihm wacht.
6. Und das grosse Weib Welt das sich lachend gibt
dem, der sich zermalmen lässt von ihren Knien
gab ihm rasende Ekstase, die er liebt,
aber Baal starb nicht - er sah nur hin.
7. Und wenn Baal nur Leichen um sie sah
war die Wollust immer doppelt gross.
Man hat Platz, sagt Baal, es sind nicht viele da,
Man hat Platz, sagt Baal, in dieses Weibes Schoss.
8. Ob es Gott gibt oder keinen Gott
kann solange es Baal gibt, Baal gleich sein.
Aber das ist Baal zu ernst zum Spott:
Ob es Wein gibt oder keinen Wein.

9. Gibt ein Weib, sagt Baal, euch alles her
lass es fahren, denn sie hat nicht mehr!
Fürchtet Männer nicht beim Weib - die sind egal
Aber Kinder fürchtet sogar Baal.
10. Alle Laster sind zu etwas gut -
nur der Mann nicht, sagt Baal, der sie tut.
Laster sind was, weiss man was man will -
Sucht euch zwei aus: Eines ist zu viel!
11. Nicht so faul, sonst gibt es nicht Genuss!
Was man will, sagt Baal, ist was man muss.
Wenn ihr Kot macht ist, sagt Baal, gebt acht
besser noch als wenn ihr gar nichts macht!
12. Seid nur nicht so faul und so verweicht,
denn Geniessen ist bei Gott nicht leicht!
Starke Glieder braucht man und Erfahrung auch
und mitunter stört ein dicker Bauch.
13. Man muss stark sein, denn Genuss macht schwach;
Geht es schief, sich freuen noch an Krach!
Der bleibt ewig jung, wie ers auch treibt,
der sich jeden Abend selbst entleibt.
14. Und schlägt Baal einmal zusammen was
um zu sehen wie es innen sei -
ist es schade, aber 's ist Spass
und 's ist Baals Stern; Baal war selbst so frei.
15. Und wär Schmutz dran: er gehört nun doch einmal
ganz und gar, mit allem drauf, dem Baal!
Und sein Stern gefällt ihm, Baal ist drein verliebt -
schon weil es für Baal 'nen andren Stern nicht gibt.
16. Zu den feisten Geiern blinzelt Baal hinauf
die im Sternenhimmel warten auf den Leichnam Baal.
Manchmal stellt sich Baal tot. Stürzt ein Geier drauf -
speist Baal einen Geier. Stumm. Zum Abendmahl.
17. Unter düstern Sternen, in dem Jammertal
grast Baal weite Felder schmatzend ab.
Sind sie leer, dann trollt sich singend Baal
in den ewigen Wald zum Schlaf hinab.

18. 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 gnug Himmel hat.

1919

Der Choral vom grossen Baal

1. Als im weissen Mutterschoss aufwuchs Baal
war der Himmel schon so gross und weit und fahl
blau und nackt und ungeheuer wundersam
wie ihn Baal dann liebte - als Baal kam.
2. Und der Himmel blieb in Lust und Kummer da
auch wenn Baal schlief, selig war und ihn nicht sah:
Nachts er violett und trunken Baal.
Baal früh fromm - er aprikosenfahl.
3. Und durch Schnapsbudike, Dom, Spital
trottet lässig Baal und - und gewöhnt sichs ab -
Mag Baal müd sein, Kinder, nie **sinkt** Baal:
Baal nimmt seinen Himmel mit hinab.
4. In der Sünder schamvollem Gewimmel
lag Baal nackt und wälzte sich voll Ruh:
Nur der Himmel, aber immer Himmel
deckte mächtig seine Blösse zu.
5. Torkelt über den Planeten Baal
bleibt ein Tier vom Himmel überdacht
blauem Himmel. Über seinem Bett war Stahl
wo das grosse Weib Welt mit ihm wacht.
6. Und das grosse Weib Welt, das sich lachend gibt
dem, der sich zermalmen lässt von ihren Knien
gab ihm rasende Ekstase, die er liebt,
aber Baal starb nicht - er sah nur hin.
7. Und wenn Baal nur Leichen um sich sah
war die Wollust immer doppelt gross.
Man hat Platz, sagt Baal, es sind nicht viele da.
Man hat Platz, sagt Baal, in dieses Weibes Schoss.

8. Ob es Gott gibt oder keinen Gott
Kann solange es Baal gibt, Baal gleich sein.
Aber das ist Baal zu ernst zum Spott:
Ob es Wein gibt, oder keinen Wein.
9. Gibt ein Weib, sagt Baal, euch alles her
Lass es fahren, denn sie hat nicht mehr!
Fürchtet Männer nicht beim Weib - die sind egal
Aber Kinder fürchtet sogar Baal.
10. Alle Laster sind zu etwas gut -
nur der Mann nicht, sagt Baal, der sie tut.
Laster sind was, weiss man, was man will -
Sucht euch zwei aus: Eines ist zu viel!
11. Nicht so faul, sonst gibt es nicht Genuss!
Was man will, sagt Baal, ist was man muss.
Wenn ihr Kot macht, ist sagt Baal, gebt acht
Besser noch, als wenn ihr gar nichts macht!
12. Seid nur nicht so faul und so verweicht,
denn Geniessen ist bei Gott nicht leicht!
Starke Glieder braucht man und Erfahrung auch
und mitunter stört ein dicker Bauch.
13. Man muss stark sein, denn Genuss macht schwach;
Geht es schief, sich freuen noch am Krach!
Der bleibt ewig jung, wie ers auch treibt,
der sich jeden Abend selbst entleibt.
14. Und schlägt Baal einmal zusammen was
um zu sehen wie es innen sei -
ist es schade, aber 's ist ein Spass
und 's ist Baals Stern; Baal war selbst so frei.
15. Und wär Schmutz dran, er gehört nun doch einmal
ganz und gar, mit allem drauf, dem Baal!
Und sein Stern gefällt ihm, Baal ist drein verliebt -
schon weil es für Baal 'nen andern Stern nicht gibt.
16. Zu den feisten Geiern blinzelt Baal hinauf
die im Sternenhimmel warten auf den Leichnam Baal.
Manchmal stellt sich Baal tot. Stürzt ein Geier drauf -
speist Baal einen Geier. Stumm. Zum Abendmahl.

17. Unter düstern Sternen, in dem Jammertal
grast Baal weite Felder schmatzend ab.
Sind sie leer, dann tritt singend Baal
in den ewigen Wald zum Schlaf hinab.
18. 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.

1926

Baal

1. Als im weissen Mutterschosse aufwuchs Baal
war der Himmel schon so gross und still und fahl
jung und nackt und ungeheuer wundersam
wie ihn Baal dann liebte, als Baal kam.
2. Und der Himmel blieb in Lust und Kummer da
auch wenn Baal schlief, selig war und ihn nicht sah:
nachts er violett und trunken Baal
Baal früh fromm, er aprikosenfahl.
4. In der Stünder schamvollem Gewimmel
lag Baal nackt und wälzte sich voll Ruh:
nur der Himmel, aber immer Himmel
deckte mächtig seine Blösse zu.
16. Zu den feisten Geiern blinzelt Baal hinauf
die im Sternenhimmel warten auf den Leichnam Baal.
Manchmal stellt sich Baal tot. Stürzt ein Geier drauf
speist Baal einen Geier, stumm, zum Abendmahl.
17. Unter düstern Sternen in dem Jammertal
grast Baal weite Felder schmatzend ab.
Sind sie leer, dann tritt singend Baal
in den ewigen Wald zum Schlaf hinab.
18. 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.

19. Als im dunklen Erdschosse faulte Baal
 war der Himmel noch so gross und still und fahl
 jung und nackt und ungeheuer wunderbar
 wie ihn Baal einst liebte, als Baal war.

1955

Der Choral vom grossen Baal

1. Als im weissen Mutterschosse aufwuchs Baal
 War der Himmel schon so gross und still und fahl
 Jung und nackt und ungeheuer wundersam
 Wie ihn Baal dann liebte, als Baal kam.
2. Und der Himmel blieb in Lust und Kummer da
 Auch wenn Baal schlief, selig war und ihn nicht sah:
 Nachts er violett und trunken Baal
 Baal früh fromm, er aprikosenfahl.
3. Und durch Schnapsbudike, Dom, Spital
 Trottet Baal mit Gleichmut und gewöhnt sich's ab.
 Mag Baal müd sein, Kinder, nie sinkt Baal:
 Baal nimmt seinen Himmel mit hinab.
4. In der Sünder schamvollem Gewimmel
 Lag Baal nackt und wälzte sich voll Ruh:
 Nur der Himmel, aber immer Himmel
 Deckte mächtig seine Blösse zu.
6. Und das grosse Weib Welt, das sich lachend gibt
 Dem, der sich zermalmen lässt von ihren Knien
 Gab ihm einige Ekstase, die er liebt
 Aber Baal starb nicht: er sah nur hin.
7. Und wenn Baal nur Leichen um sich sah
 War die Wollust immer doppelt gross.
 Man hat Platz, sagt Baal, es sind nicht viele da.
 Man hat Platz, sagt Baal, in dieses Weibes Schoss.
9. Gibt ein Weib, sagt Baal, euch alles her
 lasst es fahren, denn sie hat nicht mehr!
 Fürchtet Männer nicht beim Weib, die sind egal:
 Aber Kinder fürchtet sogar Baal.

10. Alle Laster sind zu etwas gut
Und der Mann auch, sagt Baal, der sie tut.
Laster sind was, weiss man was man will.
Sucht euch zwei aus: Eines ist zu viel!
12. Seid nur nicht so faul und so verweicht
Denn Geniessen ist bei Gott nicht leicht!
Starke Glieder braucht man und Erfahrung auch:
Und mitunter stört ein dicker Bauch.
16. Zu den feisten Geiern blinzelt Baal hinauf
Die im Sternenhimmel warten auf den Leichnam Baal.
Manchmal stellt sich Baal tot. Stürzt ein Geier drauf
Speist Baal einen Geier, stumm, zum Abendmahl.
17. Unter düstern Sternen in dem Jammertal
Grast Baal weite Felder schmatzend ab.
Sind sie leer, dann tritt singend Baal
In den ewigen Wald zum Schlaf hinab.
18. 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 gnug Himmel hat.
19. Als im dunklen Erdschosse faulte Baal
War der Himmel noch so gross und still und fahl
Jung und nackt und ungeheuer wunderbar
Wie ihn Baal einst liebte, als Baal war.

BIBLIOGRAPHIEPrimäre Literatur

- Bertolt Brecht: Gesammelte Werke in acht Bänden. Suhrkamp Verlag
F/M 1967.
- Bertolt Brecht. Baal. Der böse Baal der Asoziale. Texte, Varianten
und Materialien. Ediert von Dieter Schmidt. F/M 1968.

Sekundäre Literatur

- Bachofen, Johann Jakob: Gesammelte Werke, Basel 1948.
- Daphinoff, Dimiter: Baal, die frühe Lyrik und Hanns Johst. Noch einmal über die literarischen Anfänge Bertolt Brechts. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. 19.(1975) S.324-43.
- Frenzel, Elisabeth: Stoff- Motiv- und Symbolforschung. Stuttgart 1962.
- Friedrich, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik. München 1971.
- Funk and Wagnall: Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend.
- Gray, Ronald: Brecht. The Dramatist. Cambridge 1976.
- Grimm, Reinhold: Bertolt Brecht. Stuttgart 1971.
- Heftrich, Eckhard: Johann Jakob Bachofen und seine Bedeutung für die Literatur. In: Merkur 7, 1978. S685-698.
- Hofmannsthal, Hugo Hofmann Edler von: Das Theater des Neuen. Gesammelte Werke, Band IV, München 1924.
- Hultberg, Helge: Die ästhetischen Anschauungen Bertolt Brechts. Kopenhagen 1962
- Jung, C.G.: Symbols of Transformation. Collected Works, volume 5, London 1967.
- Kayser, Wolfgang: Das Sprachliche Kunstwerk. Bern 1973.
- Killy, Walther: Elemente der Lyrik. München 1972.
- Link, Jürgen: Die Struktur des literarischen Symbols. München 1975.
- Marsch, Edgar: Brecht Kommentar zum lyrischen Werk. München 1974.
- Milfull, John: From Baal to Keuner. The second optimism of Bertolt Brecht. Frankfurt 1974.

- Pietzcker, Carl: Die Lyrik des jungen Brecht. F/M 1974.
- Riedel, Walter: Der neue Mensch. Mythos und Wirklichkeit. Bonn 1970.
- Schmidt, Dieter: Baal und der junge Brecht. Stuttgart 1966.
- Schuhman, Klaus: Der Lyriker Bertolt Brecht. 1913-1933. München 1974.
- Schuhman, Klaus: Untersuchungen zur Lyrik Brechts. Themen, Formen,
Weiterungen. Weimar 1973.
- Sokel, Walter: The Writer in Extremis. Stanford 1968.
- Thole, Bernward: Die Gesänge in den Stücken Bertolt Brechts.
Göppingen 1973.