

KUNST – LEBEN – MÜTTER

Bertolt Brechts ›Baal‹ zwischen Hanns Johsts ›Der Einsame‹
und Andreas Thoms ›Ambros Maria Baal‹

Von Florian Gelzer (Bern)

Unter den zahlreichen Vorlagen zu Bertolt Brechts ›Baal‹ befinden sich auch zwei zeitgenössische Werke des Expressionismus, Hanns Johsts Drama ›Der Einsame‹ und der Roman ›Ambros Maria Baal‹ von Andreas Thom. Die Texte verbindet eine ähnliche thematische Konstellation: Im Zentrum steht jeweils ein junger Dichter, der am Konflikt zwischen Künstlertum und Mutterbindung leidet und schließlich zugrunde geht. Damit können die drei Texte als Variationen einer typisch expressionistischen Künstler- und Generationenproblematik betrachtet werden.

Among the numerous literary sources of Bertolt Brecht's ›Baal‹, there are also two contemporary works of expressionism, Hanns Johst's drama ›Der Einsame‹ and the novel ›Ambros Maria Baal‹ by Andreas Thom. The texts are connected by a similar thematic constellation: In each case, a young poet stands in the centre, who suffers, and eventually dies, from a conflict between artistry and attachment to his mother. As a result, the three texts can be viewed as variations on the issues of artistry and the generation gap typical of expressionism.

I.

Einleitung

Dass Bertolt Brechts ›Baal‹ (1918)¹⁾ als Gegenentwurf zu Hanns Johsts Drama ›Der Einsame‹ (1917)²⁾ konzipiert wurde, gehört zu den wohlbekannten Umständen der Entstehung von Brechts frühestem großen Stück. Die Geschichte ist oft nacherzählt worden: Der junge Brecht hat den damals bereits etablierten Johst

¹⁾ Da hier vor allem der historische Problemhorizont interessiert, wird grundsätzlich auf die früheste ›Baal‹-Fassung von 1918 zurückgegriffen: BERTOLT BRECHT, Baal. Drei Fassungen. Kritisch ediert und kommentiert von DIETER SCHMIDT, Frankfurt/M. 1966, S. 9–75 (im Folgenden abgekürzt mit der Sigle B). Für die weiteren Versionen und einen Kommentar vgl.: BERTOLT BRECHT, Stücke 1. Bearbeitet von HERMANN KÄHLER (= Werke 1), Berlin und Weimar, Frankfurt/M. 1989. Die umfangreiche Sekundärliteratur zu ›Baal‹ wird hier nur punktuell herangezogen. Für einen Forschungsüberblick vgl.: JÜRGEN HILLESHEIM, Baal, in: JAN KNOPF (Hrsg.), Brecht Handbuch. Bd. 1: Stücke, Stuttgart und Weimar 2001, S. 69–86. Erst nach Abschluss dieses Beitrags gelangte mir die instruktive Arbeit von Nina Birkner zur Kenntnis (NINA BIRKNER, Vom Genius zum Medienästheten. Modelle des Künstlerdramas

im Umkreis der legendären Seminare des ‚Theaterprofessors‘ Artur Kutscher kennengelernt und dort dessen literarische Produktion frontal angegriffen. Nach der Münchener Erstaufführung von Johsts ›Der Einsame‹ hat Brecht ›Baal‹ bewusst als ‚Gegenstück‘ verfasst und den Autor damit direkt herausgefordert. Hanns Johst, 1935–1945 Präsident der Reichsschrifttumskammer und der Deutschen Akademie der Dichtung, ist heute vor allem als einer der führenden Literaten des nationalsozialistischen Regimes in unrühmlicher Erinnerung.³⁾ Zur Zeit der Entstehung des ›Baal‹ galt Johst aber noch als einer der „meistgelobten Dramatiker des Expressionismus“,⁴⁾ und ›Der Einsame‹ war, wie es Michel Vanhellenputte lakonisch ausdrückt, eine „schlechte expressionistische Tragödie, die trotz ihrer Mängel damals beliebt war.“⁵⁾ Mit ›Baal‹ erteilte Brecht, so der Konsens der Forschung, dem pathetisch übersteigerten Expressionismus eine wuchtige Absage.⁶⁾ Johsts Drama darf somit als unmittelbare Anregung für das ›Baal‹-Stück gelten – so bilanziert denn auch Florian Vaßen: „Es ist zu vermuten, daß Brecht bei seiner Arbeit am ›Baal‹ Johsts ›Einsamen‹ vor sich liegen hatte, sozusagen direkt gegen ihn anscrieb.“⁷⁾ Unter den überaus

im 20. Jahrhundert [= Studien zur deutschen Literatur 192], Tübingen 2009). In ihrer gründlichen, von Bourdieus Feldtheorie inspirierten Analyse des ›Baal‹ (S. 72–109) kommt Birkner zu ähnlichen Befunden wie die vorliegende Studie, insbesondere in der dezidierten Interpretation des Stücks als ‚Künstlerdrama‘.

2) HANNS JOHST, *Der Einsame. Ein Menschenuntergang*, München 1917 (fortan mit der Sigle E zitiert). Das Stück wird (als einziger Text des Autors) knapp zusammengefasst in: Kindler Neues Literatur Lexikon, hrsg. von WALTER JENS. Bd. 8, München 1990, S. 832.

3) Zum Autor vgl. die grundlegenden Studien: HELMUT F. PFANNER, *Hanns Johst. Vom Expressionismus zum Nationalsozialismus*, The Hague und Paris 1970; – ROLF DÜSTERBERG, *Hanns Johst: „der Barde der SS“. Karrieren eines deutschen Dichters*, Paderborn und Zürich 2004; – jetzt auch: JOHANNES G. PANKAU, *Hanns Johst*, in: *Killy Literaturlexikon*, 2. Aufl., hrsg. von WILHELM KÜHLMANN, Bd. 6, Berlin und New York 2009, S. 181–183.

4) PFANNER, *Hanns Johst* (zit. Anm. 3), S. 17.

5) MICHEL VANHELLENPUTTE, ›Baal‹ und der Hedonismus des jungen Brecht, in: *DERS., Engagement, Formgefühl, Humanität. Ausgewählte literaturwissenschaftliche Studien*. Festschrift, hrsg. von MONIQUE BOUSSART, MADELINE LUTJEHARMS u. a., Frankfurt/M., Berlin u. a., S. 114–125, hier: S. 121.

6) Die verblüffende Tatsache, dass Brecht trotz seiner Polemiken gegen Johst den älteren Kollegen dennoch als eine Art Mentor betrachtete und weiterhin hofierte, hat die Forschung mit einigem Befremden registriert. Auf Johsts Drama weist bereits hin: DIETER SCHMIDT, ›Baal‹ und der junge Brecht. Eine textkritische Untersuchung zur Entwicklungen des Frühwerks, Stuttgart 1966, S. 27–30. Ausführlicher herausgearbeitet sind die Bezüge bei: ULRICH WEISTEIN, *The Lonely Baal: Brecht's First Play as a Parody of Hanns Johst's ›Der Einsame‹*, in: *Modern Drama* 13 (1970/71), S. 284–303; – DIMITER DAPHINOFF, *Baal, die frühe Lyrik und Hanns Johst. Noch einmal über die literarischen Anfänge Bertolt Brechts*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 19 (1975), S. 324–343; – WERNER FRISCH und K. W. OBERMEIER (Hrsgg.), *Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Texte, Fotos*, Frankfurt/M. 1976, S. 118–122; – ANGELIKA RAUCH, *Brecht zwischen Expressionismus und Marxismus. ›Baal‹ und Hanns Johst's ›Der Einsame‹. Ein Vergleich*, in: *Neue Germanistik* 1 (1980), S. 37–49. – Den detailliertesten Vergleich bietet die wichtige Studie: FLORIAN VASSEN, *Die „Verwerter“ und ihr „Material“ – Brecht und Baal. Bertolt Brechts ›Baal‹ – ein Gegenentwurf zu Hanns Johst's ›Der Einsame‹*, in: *Grabbe-Jahrbuch* 8 (1989), S. 7–43.

7) VASSEN, *Die „Verwerter“ und ihr „Material“* (zit. Anm. 6), S. 17.

zahlreichen Quellen des ›Baal‹ spielt ›Der Einsame‹ mithin eine besondere Rolle, da der Text als einziger in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft von Brechts Drama entstanden ist.

Allerdings machte der Journalist Achim Barth 1981 in einem Kurzbeitrag auf einen weiteren zeitgenössischen Prätext aufmerksam,⁸⁾ der allein deshalb nur schwer übergangen werden kann, weil er denselben Namen wie Brechts Stück im Titel führt: den Roman ›Ambros Maria Baal‹ (1918)⁹⁾ des österreichischen Schriftstellers Andreas Thom.¹⁰⁾ „In enger Anlehnung an Andreas Thoms Roman“, so Barth, „hat Brecht sein erstes Stück geschrieben“, und zwar „mit vielen Detailübernahmen: Baals Brustschmerz erscheint ebenso wie die verführte naive Anna und der schöne Jüngling Johannes“ (S. 5). Jürgen Hillesheim ist dieser Spur in seiner Monographie zum jungen Brecht genauer nachgegangen.¹¹⁾ Die Fabel des ›Baal‹ sei tatsächlich „geradezu überdeutlich“ (S. 239) an Thoms Roman angelehnt – auch wenn dieser an Brechts poetischen Prinzipien gemessen „schwerfällig“ wirke. „Weshalb sich also an diesem Roman orientieren, auch ihn zur Quelle, zur Materialbasis seines Schaffens erheben, obwohl er im Vergleich zum eigenen literarischen Esprit fad erscheint?“ (ebenda). Hillesheim vermutet in der Bezugnahme auf Thoms ›Baal‹-Roman eine zusätzliche Spitze gegen Johst, hatte dieser doch den Roman des österreichischen Expressionisten scharf abgelehnt. „Die Antithese zu Johst konnte schlechterdings nicht provokanter sein, als [...] dem eigenen Protagonisten denselben Namen zu geben; einen Namen, mit dem Johst eine der größten literarischen Herausforderungen verband“ (S. 242).

Auch wenn einiges an Hillesheims Ausführungen spekulativ bleibt:¹²⁾ Durch seine Ausdeutung von Barths beiläufigem Hinweis auf „noch einen Baal“ haben sich zahlreiche neue Bezüge eröffnet. Der „Einfluss“ von Thoms ›Baal‹-Roman auf Brechts ›Baal‹ gilt jedenfalls mittlerweile als gesichert oder doch zumindest als sehr

⁸⁾ ACHIM BARTH, Noch ein Baal. Ein vergessenes Pendant zu Brechts Stück, in: Theater heute 4 (1981), S. 4f.

⁹⁾ ANDREAS THOM, Ambros Maria Baal. Ein Roman der Lüge, Berlin 1918 (nachfolgend mit der Sigle AMB abgekürzt). Einen Auszug des Romans enthält: ERNST FISCHER und WILHELM HAEFS (Hrsgg.), Hirnwelten funkeln. Literatur des Expressionismus in Wien, Salzburg 1988, S. 317–325, 405.

¹⁰⁾ Andreas Thom ist das Pseudonym des als Sohn eines kroatischen Fuhrmanns in Wien aufgewachsenen Lehrers Rudolf Csmarich (1884–1943). Neben seiner Tätigkeit als Romanschriftsteller arbeitete Thom auch als einflussreicher Lektor des Strache-Verlags. Zu dem Autor liegt eine einzige Studie vor: GETRUDE LINSBAUER, Andreas Thom, ein wiener [sic] Dichter, Diss. [masch.] Wien 1948; auf diese stützt sich auch der Eintrag: ERNST FISCHER, Andreas Thom, in: Literatur Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache, hrsg. von WALTHER KILLY, Bd. 11, München 1991, S. 337.

¹¹⁾ JÜRGEN HILLESHEIM, „Ich muß immer dichten“. Zur Ästhetik des jungen Brecht, Würzburg 2005, S. 233–257. Hillesheim erwähnt Thoms Roman auch in seinem ›Baal‹-Artikel im ›Brecht Handbuch‹ (zit. Anm. 1).

¹²⁾ So etwa die Bemerkung: „Wie auch Brecht wusste, entwickelte [Johst] [...] geradezu Hassgefühle dem inzwischen erblindeten österreichischen Autor [Thom] gegenüber“ (HILLESHEIM, „Ich muß immer dichten“ [zit. Anm. 11], S. 241). Johsts Empfindungen sind so nirgends direkt belegt, genauso wenig wie Brechts Wissen um Johsts Befindlichkeit.

wahrscheinlich. So findet sich auch in Peter Sprengels ›Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918‹ ein entsprechender Hinweis: „Möglicherweise darf man in Thoms Roman eine bisher übersehene Anregung für Brechts Drama ›Baal‹ erkennen, dessen erste Fassung 1919 [recte: 1918] entstand.“¹³⁾ Und auch im ›Killy Literaturlexikon‹ wird bündig vermerkt: „Einige Motive des Romans sind von Brecht in dessen Baal-Stück übernommen worden.“¹⁴⁾ Mit der Erwähnung in einem einschlägigen Lexikon scheint der Fall definitiv geklärt zu sein. Die überaus zahlreichen literarischen Vorlagen, die für den ›Baal‹ namhaft gemacht worden sind – von Goethes ›Faust‹ über Verlaine und Rimbaud zu Ibsen, Whitman, Wedekind und vielen anderen –, wären somit um einen Text mehr zu ergänzen: einen nahezu unbekanntem Roman eines österreichischen Expressionisten. Freilich stellt sich die Frage, was mit der bloßen Verzeichnung des Fundes gewonnen ist: Denn die Belege für einen inhaltlichen „Einfluss“ von Thoms Roman auf das ›Baal‹-Stück sind längst nicht so schlagend, wie behauptet wurde.¹⁵⁾ Zwar verführt zum Beispiel Thoms Titelfigur tatsächlich wie Brechts Baal (B 32–34) eine Anna (AMB 17–46), und wie in ›Baal‹ kommt auch bei Thom ein schwärmerischer Jüngling namens Johannes vor (AMB 62–64). Aber ob solche – vor allem wegen der Namensgleichheit bemerkenswerten – Parallelen für das Verständnis des ›Baal‹ tatsächlich von größerem Belang sind, bleibe dahingestellt.

Wenn im Folgenden noch einmal das Verhältnis zwischen Johst, Thom und Brecht untersucht wird, dann ausdrücklich nicht in der Absicht, solche Einzelbezüge zu überprüfen und gegebenenfalls zu korrigieren. Vielmehr wird von einer anders gestellten Grundfrage ausgegangen. Die bisherigen Untersuchungen waren allesamt gänzlich auf die Quellen- und Einflussproblematik konzentriert, sodass sämtliche Texte aus dem Einzugsgebiet des ›Baal‹ einzig darauf hin analysiert wurden, inwiefern sie auf Brechts Stück Einfluss genommen haben könnten.¹⁶⁾ Mit gutem Grund: ›Baal‹ ist ein Stück von Weltruf, während Johsts Drama vor allem deshalb seinen bescheidenen Platz in der Literaturgeschichte behaupten kann, weil es mit ›Baal‹ in Zusammenhang steht – und ein Roman wie Thoms ›Ambros Maria Baal‹ wäre ohne den Brecht-Bezug wohl ohnehin vollständig vergessen.¹⁷⁾ Deshalb ist die

¹³⁾ PETER SPRENGEL, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs* (= *Geschichte der deutschen Literatur* 9.2), München 2004, S. 258.

¹⁴⁾ FISCHER, Andreas Thom (zit. Anm. 10).

¹⁵⁾ BARTH, Noch ein Baal (zit. Anm. 8).

¹⁶⁾ Dies geht manchmal so weit, dass ›Baal‹ systematisch auf Motive hin abgesucht wird, die in einer vermuteten Quelle vorhanden sind – als wäre es zwingend, dass diese in ›Baal‹ ausnahmslos wieder aufgenommen würden. So erscheint zum Beispiel ›Baal‹ in Götz Beck's (ansonsten scharfsinniger) Darstellung als konsequente Travestie von Goethes ›Faust‹ (GÖTZ BECK, *Zu Entstehung und Erklärung von Brechts ›Baal‹*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 118 [1999], Supplement, S. 110–143). Vgl. etwa S. 134: „Offenbar das vorgegebene Schema [!] zu erfüllen, mußten in der Tat nun im ›Baal‹, gleichsam im Eilverfahren, noch die zwei weiteren Toten her[.]“

¹⁷⁾ Allerdings wird Thoms Roman in den Expressionismus-Studien Wolfgang Roth's regelmäßig herangezogen (vgl. WOLFGANG ROTHE, *Der Expressionismus. Theologische, soziologische*

bisherige Konzentration auf ›Baal‹ verständlich, und es soll keinesfalls das Ziel sein, Johsts Stück oder Thoms Roman nachträglich aufzuwerten. Die alleinige Fixierung auf „Anregungen“, „Quellen“ und „Materialien“ führt indes zu einer einseitigen Fragestellung, wenn nicht gar zu einer Verzerrung der historischen Situation: Denn hier bedient sich kein erfahrener Autor bei heterogener Trivalliteratur als Material. Vielmehr entwirft der noch unbekannte Brecht sein erstes Stück in engem Bezug auf ein oft aufgeführtes Drama eines etablierten Schriftstellers einerseits, sowie auf einen weit verbreiteten¹⁸⁾ Roman eines damals geachteten Romanciers andererseits.

Diese Position des ›Baal‹ zwischen Johsts ›Der Einsame‹ und Thoms ›Ambros Maria Baal‹ ist es, die hier interessiert und genauer ausgeleuchtet werden soll. Nicht die Frage nach dem Einfluss auf ›Baal‹ steht also im Vordergrund. Vielmehr sollen die drei Texte in ihrem eigentümlichen Dreiecksverhältnis auf ihre gemeinsame Thematik hin untersucht werden. Denn über die Quellenfrage hinaus stehen Johsts Drama und Thoms Roman inhaltlich in engem Zusammenhang mit dem ›Baal‹-Stück. In allen drei Texten ist, *erstens*, die Entwicklung eines Dichters das Thema, eine Künstlerbiographie also: Johst dramatisiert Stationen aus dem Leben des Dichters Christian Dietrich Grabbe,¹⁹⁾ Thom erzählt vom Werdegang des Schriftstellers und Künstlers Ambros Maria Baal, und Brechts Stück behandelt Szenen aus dem Leben des „lyrischen Dichters“ und Vagabunden Baal. Alle drei Künstlerfiguren geraten, *zweitens*, zunehmend an den Rand der bürgerlichen Gesellschaft und nehmen ein unglückliches Ende: Grabbe entschläft als „Einsamer“ in äußerster Armut (E 75–77), Ambros Maria Baal begeht auf dramatische Weise Selbstmord (AMB 333f.) und Baal verendet einsam in einer Waldhütte (B 75). In engem Zusammenhang mit den beiden genannten Punkten steht, *drittens*, die enge Mutterbindung der Protagonisten. Denn alle drei Figuren sind maßgeblich von einem konfliktreichen Verhältnis zu ihrer Mutter geprägt.

Diesen drei Aspekten wird im Folgenden – unter den Schlagworten ‚Kunst‘, ‚Leben‘, ‚Mütter‘ – ausführlich nachgegangen. Gefragt wird also nach der jeweiligen

und anthropologische Aspekte einer Literatur, Frankfurt/M. 1977; DERS., Tänzer und Täter. Gestalten des Expressionismus, Frankfurt/M. 1979). Wilhelm Krull hat Rothes Deutungen des ›Baal‹-Romans in seinen Arbeiten zur expressionistischen Prosa weitgehend übernommen (vgl. WILHELM KRULL, Politische Prosa des Expressionismus. Rekonstruktion und Kritik [= Europäische Hochschulschriften I,555], Frankfurt/M. und Bern 1982, S. 144–146; Kurzfassung in: DERS., Prosa des Expressionismus, Stuttgart 1984, S. 55).

¹⁸⁾ ›Ambros Maria Baal‹ hat offenbar rasch das zehnte Tausend erreicht. Entsprechend stufen BARTH, Noch ein Baal (zit. Anm. 8), und HILLESHEIM, „Ich muß immer dichten“ (zit. Anm. 11), den Erfolg als beträchtlich ein. Allerdings kommt LINSBAUER, Andreas Thom (zit. Anm. 10), zu einer anderen Einschätzung: „Die Zeitumstände waren zu verworren, als daß sich ein großer Leserkreis um den nicht ganz unproblematischen Roman hätte bekümmern können, und so wurde Thoms erstes expressionistisches Werk für den Wende-Verlag, Berlin, kein besonderer Erfolg. Der Verfasser kam aus diesem Grunde auch mit dem Verlag auseinander und suchte seine weiteren Arbeiten anderweitig unterzubringen“ (S. 72).

¹⁹⁾ Hierzu auch: ROLF DÜSTERBERG, „Was ist ein Held? – Ein vielfaches vom Mörder!“ Zur Grabbe-Rezeption bei Hanns Johst, in: Grabbe-Jahrbuch 23 (2004), S. 50–61. Johsts Grabbe-Bild fußt vornehmlich auf den Vorarbeiten Artur Kutschers.

Konstellation der genannten thematischen Dominanten in den drei Texten. Die synchrone Betrachtungsweise soll es erlauben, Gemeinsamkeiten und Unterschiede genauer hervortreten zu lassen, als dies mit einer einsträngigen Quellensuche möglich ist. Mit diesem kontextualisierenden Ansatz soll dezidiert eine Gegenposition zu Studien eingenommen werden, die das ›Baal-Drama ganz aus den historischen Textkonstellationen herauslösen.²⁰⁾ Brechts Baal, so die Ausgangsthese, ist nicht nur Verkörperung eines zeitlosen mythologischen ‚Baalischen Prinzips‘. Brecht entwirft vielmehr eine Künstlerfigur, deren Konturen sich vor dem Hintergrund von und im Kontrast zu verwandten zeitgenössischen Künstler-Darstellungen genauer abzeichnet. Nach einer kurzen Einführung zum Verhältnis von Johst, Thom und Brecht werden die genannten drei Aspekte im Durchgang durch die drei Stücke erörtert; im Fazit wird der Befund zusammengefasst. Dabei soll die Gewichtung für einmal etwas verlagert werden: Die wenig bekannten und schwer greifbaren Texte Johsts und Thoms kommen mit Absicht ausführlich zur Sprache, während im Fall von Brechts bereits erschöpfend untersuchtem ›Baal‹, unter nachdrücklichem Verweis auf die einschlägige Forschung,²¹⁾ knappe Fingerzeige genügen mögen.

II.

Zum Dreiecksverhältnis Johst – Thom – Brecht

Johsts Stück ›Der Einsame‹ ist der Mittelteil einer Trilogie, die mit dem „ekstatischen Szenarium“ ›Der junge Mensch‹ (1916)²²⁾ beginnt und durch das Drama ›Der König‹ (1920)²³⁾ abgeschlossen wird. ›Der junge Mensch‹ zeichnet den Stationenweg eines namenlosen Jünglings nach, der zunächst durch den Selbstmord des Mitschülers Euphorion Jubeljung²⁴⁾ und das Unverständnis des Lehrers Sitensauber erschüttert wird. In einer Reihe von „Bildern“ wird gezeigt, wie der junge Mensch durch Bigotterie, Ignoranz und Immoralismus weiter desillusioniert wird. Schließlich wird er in verschiedene Nervenheilanstalten geschickt. Durch die Begegnung mit einer Pflegerin und dem eigenen Umgang mit Kranken findet er zu einem neuen Ideal: „Die Liebe dieser Welt heißt Mitleid!“ (S. 81). Am Schluss erscheint er als Beobachter seiner eigenen Beerdigung, der sich als neu Verwandelter einem Leben praktischer Tätigkeit zuwenden kann: „Klatscht, daß ich lebe! Eure

²⁰⁾ Hier ist in erster Linie die (für andere Fragestellungen belangvolle) Arbeit zum mythologischen Horizont der Baal-Figur zu nennen: AXEL SCHNELL, „Virtuelle Revolutionäre“ und „Verkommene Götter“. Brechts ›Baal‹ und die Menschwerdung des Widersachers, Bielefeld 1993.

²¹⁾ Vgl. die bei HILLESHEIM, Baal (zit. Anm. 1) nahezu vollständig verzeichnete Literatur.

²²⁾ HANNS JOHST, Der junge Mensch. Ein ekstatisches Szenarium, München 1916.

²³⁾ HANNS JOHST, Der König, München 1920.

²⁴⁾ Auch Johsts Roman ›Der Anfang‹ beginnt mit dem Doppelselbstmord zweier Schüler (HANNS JOHST, Der Anfang. Roman, München 1917, S. 1–28). Bereits dieses Werk Johsts wurde von Brecht in einem Seminar Artur Kutschers verrissen, wie sich dieser erinnert: „Er [Brecht] hielt als erstes Semester ein so unmögliches, von schiefer Grundauffassung und beizender [sic] Kritik strotzendes Referat über Johsts Roman ›Der Anfang‹, wie ich es noch nicht erlebt

Hände sind meine Unsterblichkeit!!! Klatscht! Klatscht! Ihr Leute!!!“ (S. 90). ›Der Einsame‹, das zweite Stück, stellt den Lebenslauf Christian Dietrich Grabbes als „Menschenuntergang“ dar: Der Dichter verliert seine Frau im Kindbett und gerät immer weiter an den Rand der Gesellschaft, die von Anfang als in „Freunde“ und „Feinde“ eingeteilt erscheint. Aus dieser ‚einsamen‘ Position heraus gelingen ihm jedoch titanische dramatische Großwerke über Napoleon oder Christus. Während der Mensch Grabbe verendet, steigt der „*poeta dolorosus*“ (E 69) Grabbe zu ewigem Ruhm auf.

Das dritte Stück, ›Der König‹, ist im vorliegenden Zusammenhang nicht von Belang. Es spielt zur „Zeit der Legenden oder des Rokoko“²⁵⁾ und handelt von einem reformfreudigen König, der gegen den Willen des Hofes eine Dirne zur Gräfin adelt, von dieser aber bitter enttäuscht wird. In Thematik und Stil handelt es sich bei Johsts Stücken um geradezu prototypische expressionistische Dramen: Mit gewaltigem Pathos werden Ideen von Menschheitsverbrüderung und jugendlichem Aufbruch szenisch umgesetzt. Die Stücke sind meist um einen jungen Helden herum gebaut (Der junge Mensch, Grabbe, Der König), dessen subjektivistisches Weltbild das Zentrum darstellt. Auch die formalen Mittel sind auf dieses subjektive Bewusstsein ausgerichtet: Statt Akten werden „Bilder“ verwendet, die Handlung wird schematisiert und die Charaktere erscheinen typisiert. Auch Dialoge tendieren zum Monologischen, zum Pathos und zur Übertreibung der Ausdrucksformen.

›Ambros Maria Baal‹ wiederum ist der erste große Roman von Andreas Thom²⁶⁾ und gleichzeitig der Eröffnungsband des Münchener Verlags „Die Wende“. Autor wie Verlag verstanden sich als entschiedene Vertreter des Expressionismus. Der ›Roman der Lüge‹ – wie der Untertitel lautet – ist „Meinem Freunde Gütersloh“ gewidmet.²⁷⁾ Der Protagonist Ambros Maria Baal, Sohn eines jüdischen Bankdirektors aus Wien, versucht sich verschiedentlich und meist erfolglos als Künstler. Dabei entfremdet er sich von seinem bürgerlichen Vater ebenso wie von seinen Kollegen, den „Malern der neuesten Expression“. Er verheiratet sich mit Rahel Torn, die aber ihr Verhältnis mit Baals Freund Elias Lichtendorf auch nach der

hatte“ (ARTUR KUTSCHER, Der Theaterprofessor. Ein Leben für die Wissenschaft vom Theater, München 1960, S. 73). Vgl. auch FRISCH/OBERMEIER, Brecht in Augsburg (zit. Anm. 6), S. 118–121.

²⁵⁾ JOHST, Der König (zit. Anm. 23), S. 7.

²⁶⁾ Zuvor erschien bereits die impressionistisch-symbolistische Geschichte ›Lindeleid‹ (Frankfurt/M. 1913).

²⁷⁾ Zu Recht wurde auf die Gemeinsamkeiten zwischen ›Ambros Maria Baal‹ und Albert Paris Güterslohs ›Die tanzen Törlin‹ (1910) aufmerksam gemacht (vgl. LINSBAUER, Andreas Thom [zit. Anm. 10], S. 51). In Güterslohs Roman wird das verfehlte Leben der Großbürgerstochter Ruth erzählt, zu der Thoms Protagonist gleichsam ein männliches Pendant darstellt (vgl. ALBERT PARIS GÜTERSLOH, Die tanzen Törlin. Roman, mit einem Nachwort von WOLFDIETRICH RASCH, München, Wien 1973). Stärker ausgeprägt scheinen mir allerdings die inhaltlichen Parallelen zu Max Brods Roman ›Arnold Beer‹: Auch dort wird in einzelnen Stationen die Ziellosigkeit eines jungen großstädtischen Juden gezeigt, der sich erst durch den Tod seiner Großmutter wandelt und ein sinnvoller Leben anfangen möchte (vgl. MAX BROD, Arnold Beer. Das Schicksal eines Juden, Berlin 1912).

Heirat weiterführt. Als sie von Elias ein Kind erwartet, rächt sich Baal an ihr, treibt sie in den Selbstmord und flieht nach Paris. Bei seiner Rückkehr nach Wien leidet er unter Einsamkeit, melancholischen Stimmungen und Tobsuchtsanfällen. Nachdem er ein Kind vergewaltigt hat, wird er in eine Irrenanstalt eingeliefert. Von Traumbildern getrieben, stürzt er sich aus dem Fenster.

Die atemlose, rasch von einem Schauplatz zum nächsten springende Geschichte Baals scheint beträchtliche Resonanz hervorgerufen zu haben. Als Beispiel für die weitgehend anerkennende Aufnahme des Romans kann eine Besprechung Max Herrmann-Neißes in Franz Pfemferts ›Aktion‹ dienen. Ein weiteres Mal werde der „schon fast beliebte Typus Mann“ entwickelt, dessen Schicksal die „Unfähigkeit zum umwühlenden elementaren Liebes-Erlebnis“ sei. Doch sei ›Ambros Maria Baal‹ vergleichbaren Erzählwerken überlegen:

Was in Thoms Buch verheißend darüber hinauszuführen beginnt, ist der gesicherte dichterische Zusammenhalt des Atmosphärischen und ich möchte sagen: Malerischen, der seine Welt vor allem beim ersten Vorwärtsrücken in einem schönen, leicht ihr Gleichgewicht bewahrenden Schwingen hält. Später läßt die Kontrolle des Temperaments für Strecken nach[,] lockert sich die natürliche Unbeschränktheit des Erzählungsflusses und gebärdet die Leidenschaft des künstlerischen Zeugens sich hitziger, als ihr zu verausgabende Kraft eignet. Bis der Schluß doch wieder die wesentlichen Spuren zum eindeutigen Wege zusammenfaßt, daß die Offenbarung vom Geheimnis der Mutter als eine wahrhaftige Tragik wie ein Abgrundbaum das ganze zurückgelegte Lebenslabyrinth überschattet und die wache Qual vom ewigen Verbanntsein aus den klaren, grünkühlen Wäldern der Wahrheit auch den heftiger in Verdammnis stößt, den die Suggestionsgewalt dieser Phantasie zur Rechenschaft über Eigenes stachelt.²⁸⁾

Auch in anderen namhaften expressionistischen Zeitschriften wurde Thoms Roman mit Begeisterung begrüßt.²⁹⁾ Einen vorläufigen Höhepunkt erreichte diese positive Rezeption, als die Wiener Zeitschrift ›Der Anbruch‹ dem Autor im Herbst 1918 eine Sondernummer widmete.³⁰⁾ Sie enthält ein Porträt Thoms von Albert Paris Gütersloh, ein Zusatzkapitel zum ›Baal‹-Roman, Gedichte sowie Auszüge aus Dramen, Erzählungen und Essays Thoms.

Johst und Thom waren mithin beide um 1918 vielbeachtete Vertreter des Expressionismus. War es vor allem ›Der Einsame‹, der Johst überregional bekannt machte, bedeutete für Thom ›Ambros Maria Baal‹ den endgültigen Durchbruch

²⁸⁾ MAX HERRMANN[-NEISSE], [Rez. Thom, ›Baal‹], in: Die Aktion (13. August 1918), S. 360.

²⁹⁾ So etwa in ›Der Mensch‹: „Bei der Lektüre dieses ›Romans der Lüge‹ an einen ins Expressionistische gesteigerten Hanns Heinz Ewers denken, hieße den Karl Hinz Kunzes große Ehre erweisen; wo dies doch nur ein Beweis ist für die Kontrollbedürftigkeit solcher Assoziationen. | Dies Buch kann nicht auf einem Sitze ausgelesen werden; wengleich es mehr Spannung besitzt als derer gesammelte Werke. Die Spannung des Schaffenden, die jeden seiner Sätze betraf, daß sie alles Echte in Kürze aussagten. | Wer solchermaßen zum Guten strebt, hat es nicht nötig, diesem Roman der Konsequenz ein Zugeständnis an das Publikum, einen Untertitel mitzugeben. Ihm hat die Leserschaft entgegenzukommen, und deshalb schließe ich auch mit dem wohlmeinenden Rat, das Buch dieses Autors zu kaufen und über die Richtigkeit meiner Behauptungen nachzudenken“ (<L. R.>, [Rez. Thom, ›Baal‹], in: Der Mensch 11/12 [1918], S. 149).

³⁰⁾ Der Anbruch 1, H. 11 (24.10.1918) [„Sondernummer Andreas Thom“].

als Schriftsteller. Verfolgt man die Rezensionen der Werke der beiden Autoren aus den Schlüsseljahren 1918 und 1919, zeichnet sich allerdings im Falle Johsts deutlich eine zunehmend kritische Tendenz ab: Schon früh machen Rezensenten auf die Gefahr des Epigonalen aufmerksam. So wird etwa ein Wiener Gastspiel der Münchener Inszenierung von Johsts Grabbe-Drama – derselben, die auch Brecht besucht hatte – in ›Der Anbruch‹ recht abfällig kommentiert: „Ein starkes Talent mit Fangarmen nach hinten. Die umkrampfen Shakespeare, Günther, Büchner, Klinger, Hauptmann (›Vor Sonnenaufgang‹ = Naturalismus) und – – Grabbe. Innerlich und äusserlich. (Unscham vor Geschlechtlichkeiten, Mut zur Zerfetzung fälschlich mit Weihe aufgepöppelter Gefühle.) Dort hängt Johst und kann nicht recht los nach vorn, dorthin, wo die Modernen stehen.“³¹⁾

Damit sind die grundlegenden Positionen markiert: Dieselbe Zeitschrift, die kurz darauf Andreas Thom eine ganze Sondernummer widmet, gesteht Hanns Johst zwar dramatisches Geschick zu, betrachtet ihn aber offenbar nicht als tonangebenden expressionistischen Autor. Mehr noch, er gilt als Epigone ohne Modernität.³²⁾ Offenbar wuchs dem ambitionierten Expressionisten Johst so ein unliebsamer Konkurrent heran – umso mehr, als sich Johst zu diesem Zeitpunkt durchaus auch als Romanschriftsteller und nicht ausschließlich als Dramatiker verstand. Vor diesem Hintergrund ist seine ausfällige Rezension von Thoms Roman in der ›Illustrierten Zeitung‹ zu sehen, die hier in voller Länge wiedergegeben wird:

›Baal‹, Roman von Andreas Thom. (Verlag ›Die Wende‹, 1918, Berlin.) – Dieser Roman ist eine jener häßlichen Grenzerscheinungen des Schrifttums, das zwischen literarischem Vermögen und pornographischem Talent geschickt laviert. Baal – dieses neurasthenische Gleichnis schändet die große Mythe – verführt ein Mädelchen, heiratet eine interessante Frau, die ihn betrügt, und der er aus irgendeiner Kaschemme eine Handvoll Louis in das Schlafzimmer schickt, um sie vergewaltigen zu lassen und ihr dann zum Frühstück ein berechtigtes „Dirne“ servieren zu können. Das Weib vergiftet sich diesem Sadismus gegenüber, Baal dagegen wird homosexuell, später natürlich auch noch einer Minderjährigen gegenüber pervers; endlich wird selbst vom Autor erkannt, was jedem unbefangenen Leser längst ersichtlich war: die Gehirnerweichung Baals. Derartige für den Nachttisch mondäner Impotenz geschriebene Geilheit-Rezeptur – der man bei stilistischem Reiz, ja bei einer stellenweisen lyrischen Durchdringung der Sprache ein äußeres Niveau nicht abspre-

³¹⁾ <M. M.>, [Rez. Johst, ›Der Einsame‹], in: Der Anbruch 1, H. 6 (15. Mai 1918), S. 7.

³²⁾ Im Zusammenhang mit der Rezeption von Johst und Brecht in Österreich ist der Prolog aufschlussreich, den Hugo von Hofmannsthal für die Inszenierung des ›Lebenslaufs des Mannes Baal‹ (1926) verfasste. Mit dieser Version des ›Baal‹-Stücks wurde die Reihe ›Theater des Neuen 1926 am Theater in der Josefstadt eröffnet. Im Prolog ist Egon Friedell folgendes Urteil über Johst in den Mund gelegt: „Der Einsame“. Ein ekstatisches Szenarium in neun Stadien. Das werden wir nicht brauchen? [...] ›Der junge Mensch‹. Ein Weg in drei Windungen und einer Überwindung. Sie halten es also für richtig, daß wir diese Windungen mitmachen?“ (HUGO VON HOFMANNSTHAL, Das Theater des Neuen. Eine Ankündigung, in: DERS., Dramen 15, hrsg. von GUDRUN KOTHEIMER und INGEBORG BEYER-AHLERT [= Sämtliche Werke 17], Frankfurt/M. 2006, S. 323–339, hier: S. 326). Vgl. auch: VINCENT J. GÜNTHER, Hofmannsthal und Brecht. Bemerkungen zu Brechts ›Baal‹, in: DERS.; HELMUT KOOPMANN u. a. (Hrsgg.), Untersuchungen zur Literatur als Geschichte. Festschrift für Benno von Wiese, Berlin 1973, S. 505–513.

chen kann – derartige Spekulationen auf das Dienstmädchen und die gnädige Frau, auf den Snob und das Schwein verdienen, daß ein erstrebtes und erreichtes Honorar an die Staatskasse eingezogen wird; dann dürfte die Vorstellungswelt dieser Spezies von Autoren, wirtschaftlich entlastet, sich vielleicht auch ideelleren Gebilden erschließen.³³⁾

Der denunziatorische und polemische Tonfall ist in Johsts Rezensionen aus der Zeit singulär – und weist schon eher auf den späteren Präsidenten der Reichsschrifttumskammer voraus. Ob persönliche Animositäten zur Aggressivität der Kritik beitrugen, und ob der jüdische Hintergrund des Romans sowie des Autors Thom³⁴⁾ dabei eine Rolle gespielt hat, geht aus den Quellen nicht hervor. Johsts Kommentar beruht aber – wie zu zeigen sein wird – auch auf einem grundsätzlichen, und sicherlich beabsichtigten, *misreading* von Thoms Roman.

Johsts Drama ›Der Einsame‹ wurde im Herbst 1917 in Buchform veröffentlicht und im November in Düsseldorf uraufgeführt; im Januar 1918 wurde ›Der junge Mensch‹ im Rahmen des ›Kutscher-Seminars‹ zum ersten Mal inszeniert. Im Frühjahr 1918 erschien Thoms ›Ambros Maria Baal‹, und im März wurde Johsts ›Der Einsame‹ in München auf die Bühne gebracht.³⁵⁾ In genau dieser Zeit, zwischen den Uraufführungen von Johsts berühmten Dramen und der Erstausgabe von Thoms expressionistischem Roman, entstand die erste Fassung von Brechts ›Baal‹-Stück. Die durchweg kritische Einstellung Brechts zu Johsts Dichtungsverständnis und seiner frühen Produktion ist bekannt;³⁶⁾ Thoms Roman hingegen wird von Brecht nirgendwo erwähnt. Allerdings erwog Brecht, wie aus einem Tagebucheintrag vom Dezember 1921 hervorgeht, seinen ›Baal‹ wie Thoms ›Ambros Maria Baal‹ ebenfalls im Wende-Verlag erscheinen zu lassen: „Ich schreibe an den Wende-Verlag, er kann ›Baal‹ haben.“³⁷⁾ Da das Verlagsprogramm der „Wende“ zu diesem Zeitpunkt erst einige wenige Titel umfasste, kann mit hoher Wahrscheinlichkeit davon ausgegangen werden, dass Brecht Thoms Roman kannte. Vor diesem Hintergrund erhält die Titelgebung seines Dramas tatsächlich

³³⁾ HANNS JOHST, [Rez. Thom, ›Baal‹], in: Illustrierte Zeitung 153, Nr. 3985 (13. November 1919), S. 608.

³⁴⁾ Dies nach einem Hinweis in ROTHE, Tänzer und Täter (zit. Anm. 17), der von den „österreichische[n] Juden [...] Werfel und Kafka, Max Brod und Andreas Thom“ spricht (S. 151f.).

³⁵⁾ Es bleibt zu erwähnen, dass sich Johst bereits ab 1919 allmählich vom Expressionismus distanzierte (mit prägnanten Belegstellen hierzu VASSEN, Die „Verwerter“ und ihr „Material“ [zit. Anm. 6], S. 10–13). Thom hingegen veröffentlichte noch 1920 ein Seitenstück zu seinem ›Baal‹-Roman, in dem eine Jugendepisode nachgetragen wird – und das sich im Titel an Johsts Roman ›Der Anfang‹ anlehnt: ANDREAS THOM, Baals Anfang (Der Keim. Kleinwerke ringender Kunst 1), München 1920. Mit vierundzwanzig Jahren verließ Baal seine Heimat Wien und reiste nach Berlin. „[Er] hatte Eile, alle Möglichkeiten, die das Leben einem jungen, reichen Manne bot, voll und ohne Rest von Reue auszuschöpfen“ (S. 5). Nach einer Begegnung mit der schönen Yvette de Mer besuchte Baal einige oberflächliche Teegesellschaften. Dann zog er „fort aus dieser Stadt, in der es regnete und Herbst wurde“ (S. 27).

³⁶⁾ Vgl. die in Anm. 6 versammelten Beiträge.

³⁷⁾ BERTOLT BRECHT, Journale 1. 1913–1941, bearbeitet von MARIANNE CONRAD und WERNER HECHT (= Werke 26), Berlin, Weimar, Frankfurt/M. 1994, S. 262.

eine besonders provozierende Note. Der Hauptfigur seines explizit als ‚Antithese‘ zu Johsts Drama konzipierten Stücks verlieh Brecht ausgerechnet den Namen des Protagonisten eines Romans, der Johst ausgesprochen verhasst war: Baal.

III.

Kunst

Die Eingangsszene von Johsts ›Der Einsame‹ zeigt Christian Dietrich Grabbe auf dem Höhepunkt seiner dichterischen Produktivität. Er hat soeben sein ›Napoleon‹-Drama vollendet und während des dichterischen Prozesses göttliche Kräfte erfahren. Das Stück hebt an mit einem pathetischen Monolog des Dichters:

Oh! Dies Gefühl! Nicht um einen Thron möchte ich es eintauschen! Dieses Gottvatergefühl! Himmel und Erde wird Willkür meiner Gunst! Ich bin der Kosmos! Und ohne mein Wort und ohne die glühende Guirlande meiner Dichtung zerfällt dies alles – Geschichte, Vernunft, Gegenwart und Seele von tausend Gottesäckern zu wesenlosem Staube. Genies lebten ein Leben lang zwischen hochtrabendem Plan und erbärmlichem Appetit auf Preßsack oder rote Grütze! Ich aber packe sie am Genick! Ein Wort! Und sie sind wesentlich! Und ohne Behang des Alltags! – Napoleon! Dicke Bücher haben feiste Gelehrte vollgeschwätzt, wie Ziegendärme mit grünem Futter gefüllt. Lappalie! (E 5)

In seiner Gefühlsschwärmerei wähnt Grabbe „Bruder des gesamten Kosmos“ zu werden. Befreit vom „Behang des Alltags“ soll dem Genius der geschichtlichen Heroen zu Unsterblichkeit verholfen werden:

Ich habe eine Welt geschaffen zwischen sächsischem Witz und tragischem Amen!! Aus verwehten Stimmen wirbelnder Vergangenheit steigt der Schlagschatten auf und gibt dem Zufall Gefüge – Charakter! Napoleon! Du mein Werk! Du wirst einen langen Weg nehmen! Witzige Köpfe werden noch in Jahrhunderten das Alpha und Omega dieses Gehirns zu buchstabieren versuchen! Du wirst länger sein – wie dein Vater und der majestätische Bursche, dessen Schatten du wurdest! Napoleon und Grabbe werden den philologischen Leichenwürmern Fraß sein – und du, mein flammendes Buch, wirst leben! (E 6)

Die Ansprüche Grabbes sind gigantisch: Der verlorene Weltzusammenhang soll wiederhergestellt, und das Wesentliche der Geschichte für die Unwissenden gerettet werden. Die Helden seiner Dichtung sind allesamt große Heroen oder Erlöserfiguren: Alexander, Napoleon, Jesus. Der schöpferische Akt vollzieht sich in einem rauschhaften Zustand, im Zuge dessen dem Künstler göttliche Intuition zuteil wird. Als Ausnahmenschon erfasst er die das Normalmaß übersteigenden Dimensionen der großen Taten historischer Gestalten. Die Vorstellung von der göttlich inspirierten, erlösenden Macht der Kunst, wie sie bei Johst zum Ausdruck kommt, ist eine Grundsignatur zahlreicher expressionistischer Dramen der Zeit. Und zu Recht wurde der diese Tendenzen ins Extrem steigernde ›Einsame‹ als „das Künstlerdrama des Expressionismus“³⁸⁾ bezeichnet.

³⁸⁾ PFANNER, Hanns Johst (zit. Anm. 3), S. 86.

Es ist nun aufschlussreich zu sehen, dass der – inhaltlich völlig heterogene – Roman ›Ambros Maria Baal‹ in einem ganz ähnlichen poetologischen Kontext steht: In einer Broschüre des Wende-Verlags (dessen „Romanreihe“ wie gesagt mit Thoms Roman eröffnet wurde) heißt es etwa programmatisch: „[Wir müssen] auch verstehen die Allmacht der Kunst. Dann wissen wir, daß Kunst ist das Offenbarwerden der Gottheit. Und wir wissen, da wir diese Gottheit in allem wissen, daß wir auch die Kunst in allem finden und erkennen können ... daß auch im Abgründigsten, auch im Grauen tiefster Verworfenheit die Kunst eine Stätte der Gottoffenbarung hat ...“³⁹⁾ Entscheidend ist der Nachsatz: „Andreas Thoms ›Ambros Maria Baal‹ ebenso wie Ernst Schertels Roman ›Die Sünde des Ewigen‹ sind solche Stätten des Grauens umleuchtet von den Offenbarungen gottbegnadeter Dichter ...“ (ebenda). Thoms ›Baal‹ führe an „Stätten des Grauens“ und in „tiefste Verworfenheit“ – auf dass sich das Ideal wahrer Kunst ex negativo um so deutlicher davon abhebe. Der gesamte Roman Thoms diene im Grunde nur einer einzigen Absicht: den *falschen* Weg eines Künstlers in möglichst grellen Farben zu beschreiben.

Im Gegensatz zu Johsts Grabbe wird Ambros Maria Baal im Sinne dieser ‚Abschreckungspoetik‘ von Anfang an als Dilettant ohne eigentliches Ziel gezeigt. Mit ungeheurem Selbstbewusstsein hält er sich für einen Virtuosen in den verschiedensten Disziplinen: „Ich bin Maler, Dichter, Schauspieler und Tänzer. Ich bin, wenn schon nicht Musiker, so Musikant. Ich bin im Grunde alles, nur kein Mathematiker“ (AMB 106). Baal meint, dass ihm alle Möglichkeiten offenstünden: „Ich bin es, wie der Plan ein Haus ist, wie der Kern ein Baum. Ich kann Professor oder Diplomat werden. Ich bin der Entwurf zu einem neuen Goethe. Ich bin der beste Darsteller des Menschlichen. Ich bin Rhythmus und Gleichgewicht. Ich bin die Skizze aller Möglichkeiten, und mir allein bleibt überlassen, welche ich ergreife“ (ebenda). Das oft wiederholte⁴⁰⁾ Credo entpuppt sich als peinliche Selbstüberschätzung. Baal wechselt rasch und impulsiv zwischen Literatur, Musik und Schauspielkunst: „Er holte seine Geige aus dem Kasten und spielte polnische Legenden. Er studierte seine Lieblingsrolle, den Peer Gynt, entwarf Kostüme und grübelte nach originellen Szenerien“ (AMB 59). Aber seine Versuche bleiben allesamt fahrig und ziellos: „Baal hatte wiederum einmal Bedürfnisse nach Arbeit. Er schrieb einen Essay über den ›Orient‹, las Giardiano [sic] Bruno, entwarf Modebilder und ordnete seine Briefschaften. [...] Ein Zufall ließ ihn dabei seine Geige finden. | Ambros spielte mittelmäßig, wimmerte dilletantisch [sic] und vergriff sich oft. Er übte Tonleitern und Etüden und geriet in einen rätselhaften Eifer“ (AMB 249).

³⁹⁾ PAUL BAUMANN, Von neuer Kunst (Ein Jahr Wende-Verlag), Berlin 1919, S. 3.

⁴⁰⁾ Ähnlich etwa: „Ich bin Maler, Dichter, Schauspieler und Tänzer,“ begann Ambros wieder einmal und redete lange nur von sich“ (AMB 128). Das Seitenstück ›Baal's Anfang‹ (zit. Anm. 35) beginnt in beinahe identischem Wortlaut: „Er war alles. Sein Vater sagte, er sei nichts geworden. ‚Ich bin Maler, Dichter, Schauspieler und Sänger,‘ entgegnete der Sohn und wuchs in seiner Einbildung entlang in das Unendliche hinein“ (S. 5).

In einer Schlüsselszene entlarvt Elias Lichtendorf seinen Freund als typischen Vertreter einer „Kunst des Scheinbaren“. Elias unterscheidet die Menschen „in solche, die sind, und in solche, die scheinen“ (AMB 163). Baal gehöre dem zweiten Typus an:

„Sie [...] sind bald rot, bald grün, sind heute trübe, morgen hell und übermorgen schwarz und waren gestern noch so klar. Ganz ohne Schwergewicht leben sie einzig der Bewegung. Etwas hat sie von vornher auf einen imaginären Höhepunkt gestellt, von dem sie dann vergnügt herunterrutschen und einem zweiten, komplementären Höhepunkt förmlich von selber in die Arme fallen. Ein Pendel ihrer Zeit sind sie, von Spitze zu Spitze schwingend und dennoch ewig auf dem Weg zur Tiefe. Als Unruhe sitzen sie im Uhrwerk der Ewigkeit, glauben sich treibend und sind doch nur getrieben. Baal ist der Typus dieser Erscheinung.“ (AMB 164f.)

Insgesamt zeichnet ›Ambros Maria Baal‹ ein pessimistisches und durchgehend kritisches Bild des Protagonisten. Als reicher Erbe ohne Verpflichtungen und ebenso verantwortungs- wie rücksichtslos, eilt er von einer Zerstreung zur anderen. Seine mangelnden Talente kompensiert er durch einen übersteigerten Egoismus. Die gesamte Gestalt Baals ist somit ein fratzenhaftes Gegenbild des Ideals gottbegnadeten Dichtertums, wie es in der programmatischen Schrift des „Wende“-Verlegers entworfen wurde.⁴¹⁾ So stellt auch Gertrude Linsbauer fest: „[D]er Gehalt des Thomschen Romans ist in die Ablehnung des in ›Ambros Maria Baal‹ angesammelten Unwertes gelegt. Der Familienname des jungen Ambros weist auf seine, auf sich selbst bezogene Abgötterei hin.“⁴²⁾ Baal sei „die Inkarnation des unethischen, egoistischen, durch die Zivilisation verweichlichten, durch ein Übermaß an geistiger Bildung an natürlichem Denken gehinderten Großstadters [sic] der Jahrhundertwende“ (S. 54f.).

Da der „Roman der Lüge“ diese kritische – und durchaus moralisierende – Ausrichtung von der ersten bis zur letzten Seite unmissverständlich deutlich macht, kann Johsts Rezension⁴³⁾ von ›Ambros Maria Baal‹ nur als bewusste Fehllektüre gelesen werden: Die dekadente Baal-Gestalt, die den gesamten Roman hindurch deutlich verurteilt wird, stellt Johst kurzerhand als Inbegriff der Poetik des Autors dar, so dass Andreas Thom *selbst* als der dekadente Dilettant erscheint, den dieser in Baal kritisiert hat. Dabei sind das Ideal des Dichters bei Johst und bei Thom so verschieden nicht: Bei beiden steht die Idee eines ‚echten‘, göttlich inspirierten Künstlertums im Hintergrund – wobei Johst in Grabbe die Verkörperung dieses Ideals darstellt, und Thom mit Baal das negative Gegenbild.⁴⁴⁾

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass Bertolt Brecht seine Baal-Figur explizit als Gegenentwurf zu solchen Vorstellungen eines „gottoffenbarten“ Künstlertums entwirft. Baals schöpferischer Tätigkeit wurden schon so ausführliche

⁴¹⁾ Vgl. BAUMANN, Von neuer Kunst (zit. Anm. 39).

⁴²⁾ LINSBAUER, Andreas Thom (zit. Anm. 10), S. 54.

⁴³⁾ Siehe oben, S. 259f.

⁴⁴⁾ So auch formelhaft LINSBAUER, Andreas Thom (zit. Anm. 10), S. 55: „[M]it der Figur Baals [zeichnet] ein Anhänger der Ausdruckskunst den von dieser verworfenen Typ des Eindrucks-menschen[.]“

Untersuchungen gewidmet,⁴⁵⁾ dass hier wenige Hinweise genügen mögen. Gleich in der ersten Szene des Stücks, in der Baal auf einer Abendgesellschaft seines Arbeitgebers auftritt, wehrt er sich dagegen, als „Vorläufer des großen Messias der europäischen Dichtung“ zu gelten, „den wir auf das bestimmteste für die unmittelbar allernächste Zeit erwarten“ (B 14). Stattdessen kritisiert er einen anderen Dichter und sprengt die Veranstaltung. In der vierten Szene erscheint Baal ähnlich wie Grabbe über einem Drama brütend, das ihm aber nicht gelingen will: „Ich verschmähe die romantische Schwärmerei, warum wird dieses Werk nicht fertig, dieses gottgewollte, verfluchte, selige, gefräßige! Musik quillt aus mir, ich kann sie nicht halten, sie verzittert im Sand wie ein fruchtbarer Quell, und ich dorre darüber aus“ (B 22). Dann wendet sich Baal von Papier und Feder ab und blickt aus dem Fenster: „Ich will den Sommer formen! Wild, rot, gefräßig. Einen blauen Himmel drüber, der lastet, eine Last von Himmel darüber!“ (ebenda).

Die Szene kann stellvertretend für den weiteren, oft beschriebenen, Werdegang Baals stehen: Während Grabbe bei Johst in einem gleichsam religiösen Schöpfungsakt unsterbliche Kunstwerke hervorbringt, ist das Dichten bei Baal spontan und eruptiv und überfällt ihn wie ein Trieb. Spielt sich der gesamte ›Einsame‹ in geschlossenen Räumen ab, dichtet Baal in der freien Natur. So weckt er zum Beispiel Ekart, mit dem er unter offenem Himmel in einem Getreidefeld übernachtet („Ekart, Ekart! Ich habe ein Gedicht gemacht! Wach auf!“ [B 61]), um ihm das soeben entstandene „Lied von der Wolke der Nacht“ vorzutragen. Baals Gedichte entstehen unverlangt und ungeplant, sind zur Aufführung in Wirtsstuben (B 25–28), Kabarets (B 51) oder Bauernschenken (B 63f.) gedacht. Es ist Dichtung zum momentanen Gebrauch – auf jeden Fall wird sie nicht für eine dankbare Nachwelt festgehalten. Die Distanz zum überhöhten Dichterbild bei Johst und Thom könnte radikaler nicht sein: Baals Dichtung entsteht losgelöst von allen gesellschaftlichen Verpflichtungen und Konventionen, unter freiem Himmel und impulsiv.

IV.

Leben

Wie bereits der Titel von Johsts Stück programmatisch verheißt, spielt in der Darstellung von Grabbes Leben das Motiv der Einsamkeit eine entscheidende Rolle. Von Anfang an steht der gottbegnadete Künstler bei Johst der bürgerlichen Welt entgegen.⁴⁶⁾ Grabbes Leben verläuft im Drama als eine einzige Abwärtsbewegung. Nachdem seine Frau im Kindbett gestorben ist, gerät er in zunehmende Isolation. Seine Arbeitsstelle am Amtsgericht wird ihm gekündigt, er hält sich immer häufiger in Wirtshäusern auf und vereinsamt zusehends. Er entfremdet sich von seinen

⁴⁵⁾ Erneut sei auf die bei HILLESHEIM, Baal (zit. Anm. 1) erfasste Literatur hingewiesen.

⁴⁶⁾ Vgl. auch RAUCH, Brecht zwischen Expressionismus und Marxismus (zit. Anm. 6), S. 39: „Durch die gesamte erste Szene hindurch sehen wir Grabbe als Dichter, der sich mit pathetischer Sprache seines Genies rühmt und kaum auf die anderen Personen eingeht.“

Vertrauten und verführt die Braut seines Freundes Hans. Immer wieder werden Kontrastscenen gezeigt, in denen der Künstler einsam gegen die bürgerliche Welt ankämpft. Nach dem Tod der Mutter verfällt Grabbe gänzlich dem Alkohol und stirbt in bitterer Armut. Das Stück zeichnet mithin äußerlich einen „Menschenuntergang“ nach: Der Mensch Grabbe geht in Einsamkeit unter; sein Werk jedoch – so wird suggeriert – wird ewigen Ruhm erlangen. In einem pathetischen Schlussmonolog sehnt der Dichter den eigenen Tod herbei, im Vertrauen darauf, dass er mit seinem Œuvre Unsterblichkeit gewinnen wird. Dann verfällt er in ekstatischen Versrhythmus:

Unendliche Fülle von Weltherlichkeit!
 Ich hab sie getragen, wie seliges Spiel
(Er hebt seine Hände wie im griechischen Gebet) [...]
 Sie ist mir zersprungen wie närrisches Glas.
 Zersplittert, ich weiß nicht, wie oder was.
 Die Hände sind rot ... Und die Hände sind leer ...
 Sie tragen sich selbst kaum ... Die Welt nicht mehr! (E 76)

Schließlich faltet er die Hände zum Gebet, um demütig zu sterben:

Sie fliehn ineinander! So müde sind sie,
 Sie stürzen zusammen, weil nichts mehr jetzt
 Sie trennt! ... Wie Mutter gelehrt,
 Sind sie gefaltet! Zuguterletzt
 Zum Anfang wieder heimgekehrt!!! –
 So legt euch behutsam, als Teppich der Demut
 Auf meine Brust! Das Herz schlägt dagegen! [...]
(Tief vom Wirbel des Todes gefaßt)
 Demut ist Anfang! Und Demut ist Ende!
 Schon nahen dunkle, verhängte Gelände – – –
 – Jetzt reißen die Nebel ... Das Auge wird weit ...
 Oh Schlaf, du bist Wachen!?
 – Tod! du, die Unsterblichkeit?! (E 77)

Ambros Maria Baal wird ebenfalls als ein der bürgerlichen Gesellschaft Entfremdeter gezeigt: „Ambros speiste an diesem Abend im Gasthause zum braunen Hirschen. Er bekam einen kleinen Tisch an der Wand, der keinem Nachbar [sic] erlaubte, Platz zu nehmen. [...] Nebenan saßen Lehrer und Beamte und tranken aus Gewohnheit und Reputation. Sie waren sehr laut und konnten das um so leichter sein, weil sie einander nichts zu sagen hatten“ (AMB 43f.).⁴⁷⁾ Im Gegensatz zu Johsts Grabbe, der in der Einsamkeit und im Tod schließlich seinen Frieden findet, bleibt Ambros Maria Baal bis zum Schluss ein Getriebener ohne innere Ruhe.

⁴⁷⁾ In ›Der Einsame‹ wird die Isolation Grabbes ganz ähnlich gezeichnet: „Der Ratskeller. Eine größere Wirtsstube. Mehrere Tischrunden voll praller Bürger. Kartenspieler. Tabak und fröhliches Gerede füllt den mit Kerzen und Span beleuchteten Raum. Rechts im Hintergrund in einer dunkleren Nische hockt Grabbe und schläft, bei einem Humpen Wein. Vorn links und rechts je ein runder Tisch. Links die Honoratioren, rechts die Zünfte“ (E 56).

Immer rastloser jagt er Vergnügungen und Zerstreungen nach und bleibt selbst bei Schicksalsschlägen wie dem Tod des Vaters völlig gefühllos (AMB 179–181). Die Stationen brauchen hier im einzelnen nicht zu interessieren – entscheidend ist, dass es Thoms Baal nie gelingt, Kunst und Leben überzeugend zu verbinden. So wie sein ganzes Leben als Schein entlarvt wird, sind auch seine disparaten künstlerischen Tätigkeiten nur dilettantische Zerstreungen ohne bleibenden Wert. Da der Lebenslauf Baals als abstoßendes Schreckbild dienen soll, ist auch sein Tod mit geradezu barocker Eindringlichkeit ausgestaltet. Wie in einer moralischen Beispiel-erzählung büßt Baal für sein verantwortungsloses und ausschweifendes Leben mit einem grauenhaften Ende:

[Baal] fühlte sich geknietet und gewürgt, verbrüht und vergiftet, fühlte alle Schmerzen des Hasses an seinem Körper tatsächlich werden und floh vor einem drohend gekrümmten Messer, das ihn töten wollte, floh tagelang von jener Ferne auf sich selber zu, floh in einem unbewachten Augenblick aus dem Zimmer und über die Stiege hinauf, fand durch einen Zufall die Bodentür offen, stieg über Balken und Gerümpel weg, stieß in der Finsternis an Ecken und Stricke, sah das gezückte Messer mordgierig hinter sich blitzen, lief dem Licht eines Fensters zu und schlug mit den Fäusten die Scheiben ein, schwang sich hinauf, verlor das Gleichgewicht und kollerte über das schiefe Dach, wurde weit in die Luft geschleudert und fiel fünf Stockwerke tief auf die eisernen Lanzenspitzen des Gartengitters. Sein Leib wurde in Stücke zerrissen.

Man wandte sich mit Grausen ab.

Ende

(AMB 333f.)

Auch Brechts Baal sondert sich zunehmend von der bürgerlichen Gesellschaft ab. Der Eklat der Soiréeszene markiert den ersten, deutlichen Bruch mit der etablierten Gesellschaft. Bemerkenswerterweise steigt Baals schöpferische Potenz aber im physischen Niedergang und findet ihren Höhepunkt zum Zeitpunkt seiner größten sozialen Ächtung. So wird etwa der „Choral vom großen Baal“ unterwegs auf der Landstraße vorgetragen (B 58–60), nach Baals Gefängnisaufenthalt. Das ‚Credo‘ Baals steht somit nicht exponierend dem Stück voran wie in späteren Versionen, sondern erscheint in der Erstfassung als Konsequenz aus dem vorhergehenden gesellschaftlichen Abstieg. Dies entspricht im Grunde noch ganz dem Johstschen Verständnis vom „Menschenuntergang“, der dichterische Kräfte freisetzt.⁴⁸⁾ Allerdings entbehrt ›Baal‹ jeglichen Pathos des ›Einsamen‹. Der „Choral“ predigt uneingeschränkten Genuss, „schmatzende“ Ekstase, intensives Leben – wobei selbst der Tod noch als wollüstige Einheit mit der Natur gesehen wird: „Sterben? Ich lasse mich nicht überreden. Ich wehere mich bis aufs Messer. Ich will noch ohne Haut leben. Ich ziehe mich in die Zehen zurück. Ich falle wie ein Stier. Es muß noch Genuß sein im Sichkrümmen. Ich glaube an kein Fortleben und bin aufs Hiesige angewiesen“ (B 55).

⁴⁸⁾ Bei WEISSTEIN, *The Lonely Baal*, und VASSEN, *Die „Verwerter“ und ihr „Material“* (zit. Anm. 6), finden sich detaillierte Gegenüberstellungen von Johsts und Brechts Stücken, sodass hier auf die Diskussion von Einzelszenen verzichtet werden kann.

Entsprechend vieldiskutiert bleibt der Schluss des ›Baal‹ (B 73–75): Ist Baals Sterben⁴⁹⁾ als ein friedliches Eingehen in die Natur aufzufassen oder aber als trostloses Verenden in tiefer Verlassenheit? Vergleicht man die Deutungen des Schlusses, so markieren die Sterbeszenen bei Johst und Thom gleichsam die beiden Pole des Spektrums, innerhalb dessen die Todesszene im ›Baal‹ interpretiert wurde.⁵⁰⁾ So wurde das Ende von ›Baal‹ im Sinne des „Chorals vom großen Baal“ als Rückkehr in die Natur gedeutet, als Sterben, das ein Moment des Sich-Auslebens und sogar des Genusses beinhaltet⁵¹⁾ – kein versöhnlich-friedliches Ende wie in Johsts ›Der Einsame‹ also, aber auch kein negatives. Baal behalte „bis zum letzten Atemzug seine erstaunliche Fähigkeit, das Leben zu genießen“, ja bringe „sogar genug Kraft auf, um das Sternenlicht zu genießen“.⁵²⁾ Es ist aber genauso plausibel, Baals Ende als bedrückenden Tiefpunkt einer kompletten Isolation zu sehen, als Tod eines Menschen, von dem sich sogar die einfachen Holzfäller – um die Formulierung aus ›Ambros Maria Baal‹ aufzugreifen – mit Grausen abwenden: „EIN MANN *am Lager*: [...] Denke dir: Eine Ratte verreckt! Na also! Nur nicht aufmucksen!“ (B 73); „ALLE *großes Gelächter*: Sollen wir Mama schicken? Wiegenliedchen, wie? [...] Ach weißt du was: Verreck allein! Also servus!“ (B 74).

V.

Mütter

Grabbes Mutter steht in Johsts Drama stellvertretend für die bürgerliche Welt, die dem Künstler kein Verständnis entgegenbringen kann. Die entscheidende Auseinandersetzung erfolgt im sechsten Bild. Die „armselige, kleine verkümmerte Frau“ (E 47) überhäuft den Sohn mit Vorwürfen, dass nur „Lüge“ um ihn sei und dass er „Schimpf und Schande“ (ebenda) über die Familie bringe. Vergeblich versucht Grabbe, die Mutter von seiner dichterischen Mission zu überzeugen: „Du bist wieder einmal, kleine Mutter, außer dir! Gehe endlich in dich! Und sieh, Mutter! ... Meine Ehre steht nicht hinter Ämtern und Titeln! Ich bin ein Dichter!“ (E 48). Dabei zieht er Parallelen zu Maria und Christus: „Der Sohn Marias wurde als Verbrecher ans Kreuz geschlagen, und Maria nahm ihn doch als den Sohn Gottes! –

⁴⁹⁾ Der Schluss wird hier als Todesszene gedeutet, auch wenn in der Forschung zum Teil angezweifelt wurde, dass Baal in der ersten Fassung tatsächlich stirbt. So heißt es etwa auch im Kommentar der Werkausgabe (zit. Anm. 1), die letzte Szene lasse offen, „ob Baal stirbt oder in die Natur zurückkriecht“ (S. 509). Ähnlich bereits SCHMIDT, ›Baal‹ und der junge Brecht (zit. Anm. 6), S. 99.

⁵⁰⁾ Zuletzt (mit Literaturhinweisen): RALF RÄUKER, „Mein Herz hüpfert fort.“ – Brechts Baal stirbt, in: STEPHEN BROCKMANN; MATHIAS MAYER; JÜRGEN HILLESHEIM (Hrsgg.): Ende, Grenze, Schluss? Brecht und der Tod (= Der neue Brecht 5), Würzburg 2008, S. 150–163.

⁵¹⁾ So argumentiert etwa: JÜRGEN HILLESHEIM, Geschichtspessimismus und fatalistische Vitalität. Georg Büchners ›Dantons Tod‹ und Bertolt Brechts ›Baal‹ im Horizont der Philosophie Arthur Schopenhauers, in: HELMUT GIER und JÜRGEN HILLESHEIM (Hrsgg.), Der junge Brecht. Aspekte seines Denkens und Schaffens, Würzburg 1996, S. 103–125.

⁵²⁾ VANHELLENPUTTE, ›Baal‹ und der Hedonismus des jungen Brecht (zit. Anm. 5), S. 115.

Und glaubte an ihn und sein Reich! – Und sein Reich kam!“ (E 51) Doch Grabbes Mutter misst selbst den bekanntesten zeitgenössischen Dichter nur an seinen Erfolgen im bürgerlichen Beruf:

Du bist kein Beamter! Und du bist kein Dichter! Du hast mir von einem Herrn Goethe vorgefaset! Nun, ich bin klug genug, und ich weiß, daß er Beamter ist drüben im Weimarschen. – Oder leugnest du das vielleicht auch! Oder willst du vielleicht auch schon mehr sein, wie jener Herr Goethe, he? ... (E 49)

Die Christus-Parallele wird von Grabbe abrupt aufgelöst, indem er der Mutter vorwirft, sie habe sich in der Nacht seiner ‚Aufnahme‘ nur der Wollust hingegeben:

Wenn ich dich nun fragen wollte: Als du mich aufnahmst ... in jener Nacht ... in jenem Augenblicke ... warst du da Demut ... Hingabe an die werdende Geburt ... Oder warst du Geilheit und billige Wollust? ... Siehe, Mutter! So quälst du mich! ... Meine Geburt ... Vielleicht war sie Zufall! (E 52)

Die Mutter-Szene erhält im Gesamtgefüge der Handlung eine zentrale Funktion: Sie enthüllt, dass Grabbes Mutter ihr entbehrungsreiches Leben als Buße für die ‚unreine‘ Geburt des Sohnes betrachtet. Grabbe wiederum, „Sohn eines Briefträgers und einer Waschfrau“ (ebenda), sieht sein unglückliches Leben als Strafe für seine ‚zufällige‘ Herkunft: „Hättet ihr mich nicht in die Welt geworfen, vielleicht wäre ich ein Traum geblieben ... Und nicht in dieser Verzerrung Erscheinung geworden!“ (ebenda). Deshalb fühlt er der Mutter gegenüber kein Mitleid und entwendet ihr stattdessen noch ihr letztes Geld (E 54) – ihr Tod wird nur noch beiläufig berichtet („Man hat sie heute auf dem Armenanger eingescharrt wie einen tollen Hund“ [E 69]). Erst als er selbst auf dem Totenbett liegt, versöhnt sich Grabbe mit der Mutter. Einerseits verkörpert die Mutter mithin die bürgerliche Ignoranz gegenüber Grabbes Genie, das sie zeitlebens nicht erkennt. Andererseits ist das Wissen um seine ‚unreine‘ Geburt ein Hauptgrund für Grabbes Selbstzweifel.⁵³⁾

Interessanterweise ist es in Thoms ›Ambros Maria Baal‹ ebenfalls die Geschichte der unehelichen Geburt des Protagonisten, die den geheimen Fluchtpunkt des Romans bildet. Von Anfang an ist Baal von Gedanken an seine verstorbene Mutter geprägt. Es liegt ein Geheimnis über ihr, von dem nicht gesprochen wird.⁵⁴⁾ Baal fühlt sich deshalb „irgendwie durch sie betrogen“ (ebenda). Besuche in den ehemaligen Gemächern seiner Mutter geraten zu privaten Gedenkgottesdiensten:

Hier hat meine Mutter gelebt, hier ist sie auch gestorben. Ich bin ihr Sohn. Es gibt kein Verhältnis, das inniger und unzertrennlicher wäre als dieses, denn es wird durch die Natur geknüpft. Es gibt

⁵³⁾ Auch in Johsts ›Der König‹ (zit. Anm. 23) spielt sich der Hauptkonflikt zwischen Mutter und Sohn ab: Dort werden alle politischen Reformen des Königs dadurch zunichte gemacht, dass die Königin-Mutter schließlich das alte System wieder einsetzt: „Alle Geschäfte des Königs – von heute ab – sind mir! Das Land braucht Ruhe! Was du ihm botest, war Phantasie, war Fieber“ (S. 85f.).

⁵⁴⁾ „Herr Salomon Baal hat uns Dienern streng verboten, in die Angelegenheiten seiner Frau auch nur einen Blick zu tun. Ein Wort, über Ihre Frau Mutter geredet, bedeutete Entlassung. Die gnädige Frau ist wohl schon lange tot, aber ich habe seit all den Jahren treu geschwiegen und möchte auch weiter schweigen“ (AMB 141).

selbst Väter genug, die ihre Kinder nicht einmal kennen. Nie aber hat es eine Mutter gegeben, die ihr Kind vor der Geburt hätte verlassen können, ohne es zu töten. Gott hat also dem Weibe mehr anvertraut als dem Manne. Die Kinder sind in dieses große, fortpflanzende Vertrauen eingeschlossen. Sie sind unbeholfen und hilflos im Anbeginn und schon dadurch an ihre Mutter gebunden. (AMB 298f.)

Briefschaften der Mutter sowie Andeutungen und Gerüchte der Dienerschaft lassen in Baal Zweifel aufkommen, ob er tatsächlich der leibliche Sohn seiner Eltern sei. Dennoch pflegt er weiterhin seinen bizarren Gedenkkult:

Ambros liebte seine Mutter. Er trug den silbernen Schlüssel in einer Tasche dicht über dem Herzen mit sich herum, kaufte Blumen und schickte Briefe an die Adresse der Toten. Einer lautete: | „Liebe Mutter: | Ich bin Deines Fleisches und sehne mich nach Dir zurück. Du bist meine Heimat und meine Hoffnung. Du bist alles das, was ich bin, und noch Du dazu. Meine Seele ruft Dich. Komm und bette sie an Dein Herz heim! Komm und umarme in mir Dich selbst, auf daß eins wird, was nie zwei gewesen ist, Du und Ich.“ (AMB 308)

Schließlich gibt ihm ein aufgefundenes Tagebuch Gewissheit, das er *nicht* der Sohn des Bankiers Salomon Baal ist, sondern ein unwillkommenes Kind, das einem Seitensprung seiner Mutter entstammt.⁵⁵⁾ Dieses Wissen raubt Ambros Maria Baal den Verstand. Nach der Enthüllung seiner Herkunft vergewaltigt er das Kind des Portiers (AMB 323–325) und wird in eine Irrenanstalt eingeliefert.

Auch in Brechts ›Baal‹ spielt das Verhältnis des Protagonisten zu seiner Mutter eine zentrale Rolle. In insgesamt vier Szenen trifft Baal mit der Mutter zusammen: „[4.] Baals Dachkammer“, „[10.] Baals Kammer“, „[16.] Grauer Gefängnishof“, „[22.] Die Kammer von Baals Mutter“. Die vierte Szene ist ganz nach dem Vorbild von Johsts ›Einsamem‹ gestaltet. Wie Grabbes Mutter klagt auch die Mutter von Baal über ihr entbehrungsreiches Leben, das sie für ihren Sohn geopfert hat, und wie bei Johst bringt auch Baals Mutter keinerlei Verständnis auf für die schriftstellerische Tätigkeit ihres Sohnes:

MUTTER [...] Da flackt er da wie ein Tier und bricht zusammen, in Schweiß gebadet, und zittert, als habe er Gott weiß was gearbeitet, und derweil ist er vollgesoffen wie ein Schwamm und hat nichts getan, als geträumt und die verfluchte Tint! Und ich weiß nicht, woher den Mietzins bezahlen für den Herrn Sohn, was habe ich denn für all meine Mühe und Plage, von früh 5 bis nachts 11, waschen und nähen und Fußtritte und diese Hände! Noch nicht eine Freude habe ich an dir gehabt, seit du lebst! (B 22f.)

Und wie Grabbe spielt auch Baal auf das ‚Vorher‘ der Geburt an: „BAAL Aber vorher, Mutter! | MUTTER *weint*: O du Gotteslästerer. Das ist es. Und wie hab ich dafür gebüßt ...“ (B 23). Zeigt sich Baal hier noch ganz im Stil Grabbes voller Vorwürfe gegenüber der Mutter, wandelt sich das Bild in den späteren Szenen. In der zehnten wird Baal mit seiner Geliebten Sophie Dechant von der Mutter überrascht. Baal reagiert nicht mit einem Ausbruch, sondern verständnisvoll: „BAAL *nimmt sie in die*

⁵⁵⁾ „Dienstag den 9. April. | Sie [die Hebamme] hat die Frucht getötet. [...] Montag, den 15. September. | Ich bin betrogen worden und habe Sonntag den achten einen Sohn geboren. Er wird Ambros Maria heißen“ (AMB 332).

Arme, führt sie langsam hinaus: Komm mal, Mutter! Ich bin 'n wüster Bursche. Das ist so. Aber du mußt jetzt heimgehen. Das wird meine Frau. Ich hab dich lieb. *Mit ihr ab*“ (B 42). In der 16. Szene, nach seinem Gefängnisaufenthalt, verspricht Baal der Mutter sich künftig zu bessern. Dabei fällt das Wort von der Schutzmauer, die sie beide von der Außenwelt abschließe: „BAAL Es ist, als ob ein Wall um uns herum wäre, wir gehören zusammen, gegen alle. | MUTTER Ich bin so voll Sorge, Baal! Ich will nicht sagen vom Vergangenen, aber ich bin so voll Sorge“ (B 56). Die letzte gemeinsame Szene zwischen Baal und der Mutter ist offensichtlich nach Ibsens ›Peer Gynt‹ gestaltet.⁵⁶ Vor ihrem Tod beruhigt Baal die Mutter, indem er ihr wie Peer Gynt von bevorstehenden großen Erfolgen vorschwärmt: „Ich will ein Buch schreiben. Es bringt 20 000 Mark ein. *Da sie nicht redet.* Es ist mir, weiß Gott, nicht zum besten gegangen, Mama. Du brauchst mir keine Vorwürfe zu machen. Aber jetzt verdiene ich die 20 000 Mark, das ist auch kein Almosen“ (B 66). Schließlich stirbt die Mutter in Baals Armen:

MUTTER *still, fast lächelnd:* Oh, Kind!

BAAL *beugt den Kopf auf die Decke, sie fährt über sein Haar.*

MUTTER *sinkt zurück, greift in die Luft:* Luft! Hilf, Baal!

BAAL *sie ungeschickt auf den Arm nehmend, als wolle er sie ans Fenster tragen:* Mutter!

MUTTER Hilf! Stirbt an ihm.

BAAL Mutter! *Setzt sich, sie auf den Knien.* Jetzt habe ich es nicht gesagt. Mama! Mutter! – Das war alles. Und morgen Wind drüber. In drei Wochen sind die Kirschblüten auf. In vier oder fünf Wochen bin ich im Wald. Kann ich schon im Wald sein, kleine Mutter. *Bettet sie auf das zerwühlte Lager, dann ab, ohne Hut, die Tür offen lassend. Wind. Abend. Stille.*

(B 67)

In allen drei Texten spielen die Mütter somit eine entscheidende Rolle. Bei Johst steht die Mutter ganz im Sinn des expressionistischen Generationendramas als Vertreterin der verständnislosen älteren Gesellschaft ihrem Sohn entgegen. Bei Thom ist die Mutter als verklärter Herkunftspol immer präsent. Umso heftiger wird der Protagonist von der Enthüllung erschüttert, dass er ein uneheliches, ja unerwünschtes Kind gewesen ist. Brecht übernimmt die Konstellation zwischen Mutter und Sohn weitgehend von Johst, modifiziert sie jedoch in entscheidenden Punkten: Baal pflegt zur Mutter zunehmend ein verständnisvolles und zärtliches Verhältnis.⁵⁷)

⁵⁶) Der friedlose Peer Gynt kehrt in der entsprechenden Szene in sein Elternhaus zurück und findet die Mutter auf dem Sterbebett wieder. Sie empfängt ihn herzlich und ohne Vorwürfe. Peer spielt ihr ein tröstliches Theater vor, in dem er sie auf einen Ritt durch den Himmel mitnimmt. Sie stirbt friedlich (vgl. HENRIK IBSEN, Dramen. Nach der Ausgabe 1898–1904 hrsg. von GEORG BRANDES, JULIUS ELIAS u. PAUL SCHLENTHER, Bd. I, München 1973, S. 474–479). Peer Gynt ist die „Lieblingsrolle“ von Ambros Maria Baal (s. oben, S. 11).

⁵⁷) Helge Jordheim sieht durch die „Menschlichkeit“ der Mutter den schroffen Nihilismus Baals gefährdet, was die Entfernung der Figur in den späteren Fassungen (1922, 1926, 1955) notwendig gemacht habe: „Die Mutterfigur verkörpert einerseits die reine Menschlichkeit bzw. die reine Mütterlichkeit, andererseits aber auch das konventionelle, bürgerliche Ideal der Gesellschaft und der Familie. Weder das eine noch das andere läßt sich indessen mit dem nihilistisch-vitalistischen Konzept des Stückes vereinen und hätte schließlich zu einer für die Einheit des Stückes fatalen Umdeutung der Baal-Figur selbst geführt, wenn Brecht diese Figur nicht gestrichen hätte. Denn Baal selbst gerät sozusagen in den Bann seiner Mutter und ihrer selbstlosen

VI.

Schluss

Die drei Texte von Johst, Thom und Brecht zeichnen alle in absteigender Linie Stationen der Biographie eines Schriftstellers oder Künstlers nach. Bei Johst wird die schriftstellerische Tätigkeit Christian Dietrich Grabbes als überhöhte Kunstreligion dargestellt. Thom zeigt mit Ambros Maria Baal mahnend das abstoßende Schreckbild eines sich selbst überschätzenden Dilettanten. Brecht wiederum entwirft mit Baal einen urwüchsig-naturhaften Dichter ohne eigentliches Œuvre. Nicht nur bei Johst, sondern in allen drei Fällen handelt es sich um einen ‚Menschenuntergang‘: Die drei Protagonisten – Grabbe, Ambros Maria Baal und Baal – geraten zunehmend an den Rand der Gesellschaft und sterben einen einsamen Tod. Bei Johst dient die Darstellung des äußerlichen ‚Untergangs‘ dazu, das alles Irdische überdauernde Schöpferum umso leuchtender hervortreten zu lassen. In ›Ambros Maria Baal‹ erscheint der Niedergang des Protagonisten als unausweichliche Konsequenz seines unverantwortlichen und dekadenten Lebenswandels, der nie zu wahren Künstlertum vordringt. Brechts Baal wiederum tauscht nicht das irdische Leben für die erwartete Unsterblichkeit ein wie in ›Der Einsame‹, sondern klammert sich wie Thoms Baal in rauschartigem Genießen an das Leben.

In ›Ambros Maria Baal‹ wird das intensive Leben als Lüge und gefährlicher Schein entlarvt, dem ein eigentliches Zentrum fehlt. Im ›Baal‹-Drama – und dies ist entscheidend – wird dagegen der Unterschied zwischen ‚Kunst‘ und ‚Leben‘ weitgehend eingeebnet. Baals lyrische Produktion entsteht allererst aus seiner asozialen und anti-bürgerlichen Lebensführung, in eruptivem und triebhaftem Gefühlsrausch. Dabei lässt sich aber in allen drei Texten ein geheimer Fluchtpunkt ausmachen, ein sentimentales Zentrum sozusagen, das dem Künstlertum der drei Protagonisten entgegensteht: die Mütter. Bei Johst und Thom ist es vor allem die Frage nach der unehelichen Geburt, die die Söhne umtreibt – und die offenbar die wesentliche Motivation für ihr Verhalten darstellt. Grabbe deutet sein unglückliches Leben und seine Schicksalsschläge als Buße für seine ‚unreine‘ Herkunft als Sohn eines Briefträgers und einer Waschfrau. Ambros Maria Baal überhöht und verklärt seine verstorbene Mutter, bis er entdeckt, dass er unehelich geboren ist. Baal wiederum zeigt immer im Zusammenhang mit seiner Mutter Gewissensbisse und Schuldgefühle⁵⁸⁾ –

Liebe und steht dabei in Gefahr, seinen grenzenlosen Subjektivismus, der den Kern seiner Persönlichkeit und so den Kern des Stücks ausmacht, einbüßen zu müssen“ (HELGE JORDHEIM, *Gefährdeter Nihilismus. Eine Analyse der Mutterfigur in Brechts ›Baal‹*, in: THOMAS JUNG [Hrsg.], *Zweifel – Fragen – Vorschläge. Bertolt Brecht anlässlich des Einhundertsten* [= *Osloer Beiträge zur Germanistik* 23], Frankfurt/M., Berlin u. a. 1999, S. 99–110, hier: S. 105).

⁵⁸⁾ Das Zweifelnde und die Gewissensbisse Baals werden in der Forschung manchmal zu wenig wahrgenommen. Ausdrücklich betont wird dieser Zug allerdings in einer neuen Brecht-Monographie: „Brecht hält seine Figur [Baal] [...] in der Schwebe zwischen Gewissenlosigkeit und moralischen Skrupeln“ (FRANK THOMSEN; HANS-HARALD MÜLLER; TOM KINDT, *Ungeheuer Brecht. Eine Biographie seines Werks*, Göttingen 2006, S. 27).

eine ‚sentimentale Schicht‘, die Brecht mit der Herauslösung der Mutterfigur aus den späteren Fassungen verbannt hat.⁵⁹⁾

Betrachtet man ›Baal‹ wie hier in der Dreieckskonstellation Johst – Thom – Brecht, lässt sich anschaulich nachvollziehen, wie Brecht Problemstellungen sozusagen im Rahmen und mit dem Material anderer Texte durcharbeitet. Der Entwurf des Lyrikers Baal ist in Anlehnung an und im Kontrast zu den beiden Polen Johst und Thom entstanden. Der über der Unsterblichkeit seines Werks im eigenen Leben untergehende Künstler bei Johst mit seinem übersteigerten messianischen Pathos wird ebenso verabschiedet wie das Zerrbild des sich grenzenlos auslebenden, letztlich dem Wahn verfallenden Künstlertyp bei Thom. Stattdessen zerschlägt Brecht gleichsam den Knoten, indem er mit Baal einen naturhaften Künstler entwirft, bei dem ‚Kunst‘ und ‚Leben‘ verschmelzen. Dessen Vitalismus wird aber nicht als durchgehend unproblematische Bejahung des Lebens gezeigt. Der Baal der ersten Fassung besitzt noch nicht die Abgeklärtheit und Kaltblütigkeit, mit der er später gezeichnet ist. Vielmehr erscheint ›Baal‹ zunächst noch als eine Art Versuchsanordnung, in der die hier mit ‚Kunst‘, ‚Leben‘ und ‚Mütter‘ überschriebenen Positionen noch in einem konfliktreichen und ungefestigten Verhältnis zueinander stehen. Nicht als Quellen zu ›Baal‹ sind also die Texte Johsts und Thoms von Relevanz, sondern als zwei Pole, zwischen denen und mit deren Material Brecht diese Versuchsanordnung inszeniert.

⁵⁹⁾ Die veränderte Einstellung zur Darstellung der Mutterfigur hat Brecht, so scheint es, auch literarisch reflektiert: Das Drama ›Mann ist Mann‹ (1926), das zur Zeit der Überarbeitung des ›Baal‹ zum ‚mutterlosen‘ ›Lebenslauf des Mannes Baal‹ (1926) entstanden ist, enthält ein Nachspiel ›Das Elefantenkalb‹. Darin wird ein „Mutterschmerzmonolog“ vorgetragen, dessen tiefende Sentimentalität nur noch grotesk wirkt – umso mehr, als er von einer *Elefantenmutter* vorgetragen wird. Im Stück wird er allerdings vom ergriffenen Publikum eifrig beklatscht (vgl. BERTOLT BRECHT, Stücke 2, bearb. von JÜRGEN SCHEBERA [= Werke 2], Berlin, Weimar, Frankfurt/M. 1988, S. 164).