

Zweitveröffentlichung



Bartl, Andrea

Natur, Kultur, Kreativität : Zu Bertolt Brechts "Baal"

Datum der Zweitveröffentlichung: 10.08.2026

Akzeptiertes Manuskript (Postprint), Beitrag in Sammelwerk

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-116682x

Erstveröffentlichung

Bartl, Andrea (2008): Natur, Kultur, Kreativität : Zu Bertolt Brechts "Baal", in: Hubert Zapf (Hrsg.), Kulturökologie und Literatur : Beiträge zu einem transdisziplinären Paradigma der Literaturwissenschaft, Heidelberg: Winter, S. 209–228.

Rechtehinweis

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt das deutsche Urheberrecht.

ANDREA BARTL

Natur, Kultur, Kreativität.

Zu Bertolt Brechts *Baal*

Dieses Theaterstück behandelt die gewöhnliche Geschichte eines Mannes, der in einer Branntweinschenke einen Hymnus auf den Sommer singt, ohne die Zuschauer ausgesucht zu haben – einschließlich der Folgen des Sommers, des Branntweins und des Gesanges. (BFA 1, 18)¹

Mit den Worten beginnt die Vorbemerkung, die Bertolt Brecht seinem Stück *Baal* in der Fassung aus dem Jahr 1919 voranstellt. Schon der erste Satz des Textes weist daher auf den semantischen Kern des Stückes hin, der – in dieser Trias – bislang überraschend wenig betrachtet wurde: Sommer, Branntwein und Gesang, abstrakter formuliert: das Verhältnis von Natur, Kultur und Kreativität. Jene dreigliedrige Verbindung lässt sich nicht nur gewinnbringend für die Deutung des *Baal*-Projektes nutzen, das Brecht bekanntlich lebenslang durch immer neue Überarbeitungen fortschrieb. *Baal* stellt vielmehr ein Konzentrat wichtiger Themen und Motive von Brechts Gesamtwerk dar,² zu denen auch das Wechselspiel von Natur, Kultur und Kreativität gehört. Darüber hinaus bietet eine Lektüre des *Baal* mit solchem Schwerpunkt reizvolle Neuakzentuierungen der Frage ‚Was ist Kreativität?‘, wie sie in den vergangenen Jahren vermehrt gestellt wurde.³

¹ Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Hgg. Werner Hecht et al. (Berlin: Aufbau, 1988f). Alle Zitate aus Werken Bertolt Brechts werden im Text mit der Sigle BFA sowie Band- und Seitenzahl nachgewiesen. Ich stütze mich in meiner Argumentation vor allem auf die zweite Fassung aus dem Jahr 1919, da diese sich für eine Betrachtung der Dichotomie von Natur und Kultur schon aufgrund der einschlägigen Leitmotivik und der gleichsam natürlich-mäandernden Formästhetik anbietet. Sowohl formal als auch inhaltlich stellt diese Fassung meines Erachtens die pointierteste, radikalste aller *Baal*- Fassungen dar.

² Günter Berg und Wolfgang Jeske erkennen in *Baal* einen „Archetyp seines [= Brechts] Gesamtwerks“. Günter Berg und Wolfgang Jeske, *Bertolt Brecht*, Sammlung Metzler 310 (Stuttgart: Metzler, 1998) 72.

³ Vgl. den Überblick über die aktuelle Kreativitätsforschung bei Hubert Zapf, „Theorien literarischer Kreativität“, *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven* Bd. 3, Hgg. Hans Vilmar Geppert und Hubert Zapf (Tübingen: Francke, 2007) 9-15.

Auf dem Weg in die Wälder. Baal und die Natur

Natur kann als „der für Brechts Frühwerk entscheidende Grundbegriff“ gelten.⁴ So ist auch das Stück *Baal* von Leitmotiven aus dem Bereich der Natur durchzogen und sein Protagonist wird wiederholt ins Verhältnis zur Natur, zu Flora und Fauna, gesetzt. Baal wird oft als Tier apostrophiert („ein Tier vom Himmel überdacht“, „Er hat den Ernst aller Tiere“, *BFA* 1, 18-19, 45, 55) oder mit Begriffen aus dem Wortfeld der Natur verknüpft. Insbesondere das Motiv des Himmels steht in enger Wechselwirkung mit Baals Charakter. Die Farbe des Himmels spiegelt seine psychosomatische Befindlichkeit: Baals Trunkenheit zeigt sich in der violetten, seine Spiritualität in der apricotfarbigen Tönung des Himmels (*BFA* 1, 19). Noch weitere Leitmotive wie Wind, Baum, Holz, Wald, See, Fluss verweisen auf das Thema Natur und werden mit Baal assoziiert. Damit gruppiert der Text alle natürlichen Elemente – Erde, Wasser, Feuer und Luft – um die Hauptfigur, die ihrerseits in diesem ausgeprägten Verhältnis zur Natur archaisch-elementar wirkt.

Baal sucht beharrlich den Kontakt zur Natur, ja fühlt sich zu Orten hingezogen, an denen sich eine symbolische Integration in die Natur inszenieren lässt: „Baal sitzt im Laubwerk“, „in den Wurzeln“ oder in den „langen roten Ruten“ der „Haselsträucher“ (*BFA* 1, 68, 70, 127). Er versucht, sich metaphorisch mit der Natur zu vereinigen, indem er sich die Natur einverleibt oder von ihr einverleibt wird: Solche ritualisierten Abläufe, wie sie Baal geradezu zwanghaft durchführt, sind das Eintauchen ins Wasser, das Essen von Früchten der Natur oder die versuchte Verwurzelung im Waldboden (*BFA* 1, 28-29, 36). Zu Baals Selbstbild gehört auch das Image des antizivilisatorischen Bürgerschrecks, der einer kulturell sanktionierten Triebunterdrückung eine radikale Absage erteilt und den leiblichen Trieb (Essen, Sexualität, Aggression) als wichtigen Handlungsimpuls des Menschen rehabilitiert.

In *Baal* zeigt sich somit ein vormodernes,⁵ da nicht kulturell entfremdetes Verhältnis zur Natur. Zwischen den Polen der Natur und Kultur positioniert sich Baal selbst möglichst nahe an der Natur; er äußert Liebe zur Natur (*BFA* 1, 19) und Hass auf die Zivilisation (*BFA* 1, 54). Baal will sich ausschließlich den Gesetzen der Natur unterwerfen und verweigert sich den Gesetzen der Kultur. So besteht er darauf, statt einer mechanischen Uhr eine Sonnenuhr aus Holz zu bauen, nach deren Zeitangabe er sich richtet (*BFA* 1, 43).

⁴ Hans-Harald Müller und Tom Kindt, *Brechts frühe Lyrik – Brecht, Gott, die Natur und die Liebe* (München: Fink, 2002) 41.

⁵ Baal wird in der eingangs zitierten Vorbemerkung zur 1919er Fassung als „kein besonders moderner Dichter“ charakterisiert, was so begründet wird: „Baal ist von der Natur nicht benachteiligt“ (*BFA* 1, 18).

Baal verbindet mit der atavistischen Sehnsucht nach dem Eingehen in die Natur „eine naturwüchsige Selbstentfaltung“⁶ im Sinne einer neuen Beheimatung und Integration, einer Befreiung von den Normierungen der Kultur. In der Vision der Vereinigung mit der Natur deutet sich die Utopie einer All-Erfahrung und gottgleichen Erkenntnis von makro- und mikroskopischen Gesetzen des Lebens an: „Wenn man nachts im Gras liegt, ausgebreitet, merkt man, daß die Erde eine Kugel ist, und daß wir fliegen und daß es auf dem Stern Mücken gibt, die Parasiten haben“ (*BFA* 1, 27).

Verschmelzungsphantasien von Mensch und Natur bestimmen nicht nur *Baal*, sondern zahlreiche Texte im Frühwerk Brechts – selbst die Stücke *Trommeln in der Nacht* und *Im Dickicht der Städte*, die eigentlich Zivilisationsphänomene wie Krieg, Revolution und Großstadt zum Thema haben. Insbesondere Brechts frühe Lyrik postuliert häufig ein Bündnis von lyrischem Sprecher und Natur. Gedichte wie „Vom Schwimmen in Seen und Flüssen“, „Vom Klettern in Bäumen“, „Vom Schiffschaukeln“ etc. entwerfen ein lustvolles, mitunter gar sadomasochistisches Einheitserlebnis mit der Natur und äußern den Wunsch nach ganzheitlicher, regressiver Verbindung mit den Elementen Wasser, Erde, Feuer und Luft sowie mit der Flora.⁷ Der Mensch bleibt dabei passiv, was sich in den Leitmotiven des Liegens oder Sitzens, weniger der Bewegung ausdrückt. Nackt nimmt ihn die Natur auf und wiegt ihn mütterlich-sanft. Das vermittelt ihm ein „Gefühl von Geborgenheit und Omnipotenzphantasien“, aber hat auch „Selbstaufgabe beziehungsweise Entindividualisierung“ zur Folge (Arendt 29). Der lyrische Sprecher oder Protagonist regrediert in vielen Gedichten zum unbewussten Kind, sein Eingehen in die Natur wird bisweilen mit Schwangerschafts- oder Geburtsmetaphorik beschrieben („Das Schiff“, „Die Geburt im Baum“; Arendt 73-74). Durch die Vereinigung mit der Natur verliert in Brechts Frühwerk der Mensch seine Autonomie und überschreitet die Scheidelinien der eigenen Existenz. Integration in die Natur bedeutet Entgrenzung und dadurch Zersetzung der Grenze von Ich und Welt. Brechts Frühwerk zeigt – wie Wolfgang Frühwald für *Baal* formuliert – in diesen atavistischen Entgrenzungs- und

⁶ Jürgen Hillesheim, „Baal“, *Brecht Handbuch in fünf Bänden* Bd. 1, Hg. Jan Knopf *Stücke* (Stuttgart: Metzler, 2001) 76-78/ 81.

⁷ Christine Arendt, *Natur und Liebe in der frühen Lyrik Brechts* (Frankfurt a.M.: Lang, 2001) 15-99. Vgl. auch die überzeugende Interpretation des Gedichts „Vom Schwimmen in Seen und Flüssen“ von Jürgen Barkhoff, „Naturlyrik: auf der Schwelle zur Natur? Am Beispiel von Berthold Brecht ‚Vom Schwimmen in Seen und Flüssen‘“, *Schwellen. Germanistische Erkundungen einer Metapher*, Hgg. Nicholas Saul et al. (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999) 77-91. Drügh betont in seiner Interpretation die Brüche und Dissonanzen, die sich einer vorschnell postulierten Unio mystica von Schwimmendem und Natur versperren: Heinz J. Drügh, „Schwimm-Stil. Zum Verhältnis von (Populär-)Kultur und literarischem Text in Brechts Gedicht ‚Vom Schwimmen in Seen und Flüssen‘“, *Hofmannsthal Jahrbuch. Zur europäischen Moderne* 9 (Freiburg: Rombach, 2001): 261-290, 275-276.

Auflösungsphantasien exemplarisch „die Biographie *des* abendländischen Individuums im Augenblick seiner Selbstzerstörung“⁸.

Exemplarisch für den Konnex von Natur und Mensch erscheint das Motiv des Baumes. Während das (in Brechts Frühwerk häufig vertretene) Motiv des Waldes eine amorphe, präzivilisatorische Natur suggeriert, stellt sein Einzelelement, der Baum, ein Bindeglied zum Menschen dar, wird das Motiv des Baumes bei Brecht doch zumeist anthropomorphisierend verwendet.⁹ Hier zeigen sich erneut die Idee der Grenzüberschreitung (während sich der Mensch als selbstbestimmtes Subjekt auflöst und in die Natur eingeht, erhalten die Bäume menschliche Züge) und der atavistische Wunsch des in der Moderne Entwurzelten nach Verwurzelung in der Natur. Sein Ziel ist es, das leidvoll erlebte, kulturell geprägte Bewusstsein zu überwinden und eine bewusste Einheit mit der Natur herzustellen. Der Baum wird in Brechts Texten oft das utopische Symbol „einer vollkommen in sich ruhenden Individualität“, auch ein Bild archaischer Ganzheitlichkeit vor der Scheidung durch Verstand und Kultur (Kuchle 35 und 39).

Der Preis für einen solchen Rückzug ins Präzivilisatorische ist hoch: die Selbstausslöschung. Die Verschmelzungsphantasien mit der Natur sind (in Texten aus dem Umkreis *Baals* wie „Tod im Wald“ oder „Vom ertrunkenen Mädchen“ und weiteren Gedichten, etwa „Das Lied der Eisenbahnruppe vom Fort Donald“, „Das Schiff“, „Ballade von des Cortez Leuten“, „Die Geburt im Baum“ etc.) mit dem Tod konnotiert (Arendt 32). Die Identität der Figuren löst sich durch das Eingehen in die amorphe Natur (zumeist Wasser oder Wald) auf. Sie werden ein Teil des natürlichen Kreislaufs von Werden und Vergehen, was an Bilder von Eros und Thanatos gekoppelt ist. Ihr Sterben ist Lust und Qual gleichermaßen; der Tod erscheint als naturmagische¹⁰ Überhöhung des Lebens und als kreatürlich-fatalistisches Verrecken ohne Hoffnung auf Erlösung. Die Natur steht dem Sterbenden dabei indifferent gegenüber. Sie existiert unabhängig vom Menschen und handelt ethisch neutral. Gut und Böse werden als Projektionen des Menschen entlarvt, die er auf die Natur richtet.

In der Figur Baal verdichtet sich diese Naturthematik der frühen Lyrik. Baal sucht den Weg in die Natur und findet den Tod. Sein Wunsch, die kulturell geprägten Räume zu verlassen und in die Natur einzugehen, wird stärker, was sein Weg in die Wälder symbolisch umsetzt: „Ich habe mich entschlossen, in den Wald zu gehen. Dort kann man leben“ (BFA 1, 37, 74, 78-79). Topographisch betrachtet, bewegt sich Baal aus dem Zentrum der Kultur (der großbürgerlichen

⁸ Wolfgang Frühwald, „Eine Moritat vom Ende des Individuums. Das Theaterstück *Baal*,“ *Brechts Dramen. Neue Interpretationen*, Hg. Walter Hinderer (Stuttgart: Reclam, 1984) 43.

⁹ Aaron Kuchle, „Der Tod im Wald. Baum- und Waldsymbolik in Brechts *Baal*,“ *New German Review* (1998): 29-41, 29. Vgl. James K. Lyon, „Auch der Baum hat mehrere Theorien: Brecht, Trees, and Humans,“ *Das Brecht-Jahrbuch/The Brecht Yearbook* 31 (2006): 154-169.

¹⁰ Vgl. dazu Reinhold Grimm, „Naturmagie bei Brecht? Zu einigen seiner frühen Gedichte und Geschichten,“ *Das Brecht-Jahrbuch/The Brecht Yearbook* 31 (2006): 134-152.

Soirée in der ersten Szene) zu deren Peripherie (den diversen Brantweinschenken, der Bar, dem Gefängnis und dem Kabarett), bevor er schließlich die Natur betritt, insbesondere ihren verdichtetsten Raum, den Wald.

Die Schlusszene zeigt uns den sterbenden Baal. Er liegt in der „Bretterhütte“ der Holzfäller im Wald (BFA 1, 80), was im Motiv des Waldes und des Holzes einen Naturraum eröffnet, aber zugleich im Motiv der Hütte und vor allem des Holzfällers den Rest eines Kulturraums symbolisiert. Deshalb hält es Baal hier trotz tödlicher Erkrankung nicht. Die Sehnsucht nach der Natur, der „Call of the Wild“, ist stärker. Das letzte Bild, das auf der Bühne zu sehen ist, unterstreicht diese Aussage: Baal „kriecht“ wie ein Tier „hinaus“ in den Wald (BFA 1, 82), um sterbend in die Natur einzugehen – was textuell nicht dargestellt wird (und als utopische Entgrenzungsvision nicht darstellbar ist?).

Brechts Stück beschreibt Baals atavistischen Rückzug aus der Stadt in den Wald und damit aus dem Zentrum der Kultur in die Natur. Freilich ist es für den modernen Menschen als Teil ausdifferenzierter Kulturdiskurse nicht so leicht wie für Jack Londons Haushund Buck, dem Ruf der Wildnis zu folgen (*The Call of the Wild*, 1903). Mehr noch: *Baal* zeichnet ein differenziertes Bild des Verhältnisses von Natur und Kultur jenseits schwarz-weißer Vergröberungen – auch in Bezug auf das ‚Naturwesen‘ Baal. Baal selbst ist bereits zu sehr Teil der Kultur, um völlig in die Natur eingehen zu können (Kuchle 34-35). Während seines Weges in den Wald beobachten die Zuschauer, wie Baals Entfremdung von der Natur zunimmt, und erkennen Baals Natürlichkeit in vielen Aspekten als kulturell bestimmte Inszenierung.

Auf dem Weg durch die Städte. Baal und die Kultur

Neben dem Leitmotivbereich der Natur (insbesondere Himmel, Wald und Wind) steht in *Baal* gleichberechtigt ein zweiter Leitmotivbereich, der mit Zivilisationsphänomenen konnotiert wird: „Schnapsbude, Dom, Spital“ (BFA 1, 19), die Brantweinschenke, eine großbürgerliche Soirée (BFA 1, 22). Betrachtet man die Figuren, die diese kulturellen Räume bevölkern, stellt man eine mit zunehmender Kultivierung anwachsende Entfremdung von der Natur fest. Wohingegen Baal mit dem Himmel interagiert, verkommt die Metapher des Himmels in der Kultiviertheit der großbürgerlichen Soirée zur Floskel: Baal sei „ganz himmlisch“ (BFA 1, 22). In der Baal-Fassung von 1922 ist der Gastgeber dieser Soirée zudem von Beruf Holzhändler und macht dank der Rodung des Waldes gute Geschäfte (BFA 1, 87). Mit der Degeneration der Figuren vergrößert sich auch die quälende Sehnsucht nach einem vormodernen Einssein mit der Natur. Das bürgerliche Programm der Unterdrückung von natürlichen Handlungsimpulsen (wie dem Trieb nach körperlicher Befriedigung in der Sexualität und im kreatürlichen Fressen) scheitert. Emmi, die mit dem Gastgeber der kultivierten Soirée verheiratet ist, verfällt Baal sexuell, folgt ihm in die Brantweinschenke

und lässt sich dort bis über die Schranke der Selbsterniedrigung hinaus von ihm demütigen (BFA 1, 30f).

Am Schicksal Emmis wird Kultiviertheit als dünne Schicht sichtbar, die jederzeit von dem gewaltsam hervorbrechenden, natürlichen Trieb durchstoßen werden kann. Der Mensch bleibt, so der anthropologische Befund des Stückes, eine Kreatur, wie zivilisiert er sich auch immer geben mag: „Unterm Kleid seid ihr nämlich alle nackt... [...] Erinnert ihr euch nicht? Tut nicht so, ihr seid auch Säue, und das gefällt mir“ (BFA 1, 24-25). Die ‚Publikumsbeschimpfung‘ des Künstlers Baal gegenüber seinen Zuhörern auf der Bühne wird zur indirekten ‚Publikumsbeschimpfung‘ der Zuschauer im Theatersaal.

Baal ist für großbürgerlich-kultivierte Figuren wie Emmi ein attraktives Gegenbild der eigenen Naturferne, reagiert er doch auf das distinguierte Gerede seiner Gastgeber mit unmäßigem Essen (BFA 1, 22). Baals Verhältnis zur Kultur ist demnach ein kritisches. Bereits *Der Choral vom großen Baal*, der der *Baal*-Fassung von 1919 vorangestellt und in die späteren Fassungen integriert wird, äußert paradigmatisch Baals Abkehr von der Kultur: „Und durch Schnapsbudecke, Dom, Spital / Trottet lässig Baal und – und gewöhnt sich’s ab“ (BFA 1, 19). Dennoch changiert das Stück zwischen Kulturkritik und der Diagnose einer unausweichlichen Kultivierung des Menschen. Trotz seiner Selbstdarstellung als Naturwesen erscheint Baal – schon aufgrund der Fülle von Paratexten Villons, Verlaines, Rimbauds, Wedekinds, Johnsts und anderer,¹¹ die in ihn eingegangen sind – als gedrechselte Kunstfigur. Baals Kontakt mit der Natur ist des Weiteren bereits zu sehr kulturell geprägt, um ihm den Schritt über die Grenze hinein ins Natürliche zu ermöglichen. Baal vergeht sich als Holzfäller schließlich an der Natur, was sein Sterben einleitet. Die Szene „Bäume am Abend“ (BFA 1, 38) zeigt einen toten Holzfäller aus Baals Trupp, der von einem Baum erschlagen wurde. Die Begebenheit nimmt Baals eigenes Ende vorweg und Baal identifiziert sich stark mit dem toten Kollegen (BFA 1, 39-40).

Die Natur, mit der sich Baal verbinden möchte und gegen die er sich paradoxerweise wendet, nimmt an seiner Entwicklung keinen Anteil, ja bietet ihm kein dezidiertes Sinnkonzept. Die Natur und der Tod stehen für nichts (BFA 1, 39), eröffnen nichts, transzendieren nichts. Die Vorstellung eines den Tod mit Sinn erfüllenden Gottes, möglicherweise gar eines pantheistisch gedachten Gottes in der Natur, wird radikal verworfen, vielmehr werden traditionell christlich besetzte Metaphern wie der Himmel in Auseinandersetzung mit Nietzsche (Hillesheim, „Ich muss immer dichten“ 233-257) provokant neu definiert. Hinter dem Leid und dem Genuss des einzelnen erscheint ein indifferenter Kreislauf der

¹¹ Hillesheim nennt eine Vielzahl von Stoffen, die zur Gestaltung der Baal-Figur verwendet wurden: Jürgen Hillesheim, „Baal“, *Brecht Handbuch in fünf Bänden* Bd. 1, Hg. Jan Knopf. *Stücke* (Stuttgart: Metzler, 2001) 69-86, 72-76 und 81-82. Vgl. auch Jürgen Hillesheim, „Ich muß immer dichten.“ *Zur Ästhetik des jungen Brecht* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005) 233-236. Frühwald 36-37.

Natur („du wirst bald stinken und der Wind geht weiter, alles geht weiter“, *BFA* 1, 41). Obwohl ein Wechselspiel von Natur und Baal angedeutet wird („Soviel Himmel hat Baal unterm Lid / Daß er tot noch grad gnug Himmel hat“, *BFA* 1, 21), tritt ihm die Natur ähnlich gleichgültig entgegen wie Baal seinen Mitmenschen. Alle sind Teil eines überindividuellen Zyklus von Werden und Vergehen (*BFA* 1, 21, 86).

Das drückt sich insbesondere in der Ballade „Vom ertrunkenen Mädchen“ aus, die Baal in der Fassung von 1922 singt (*BFA* 1, 126). Hier geht die weibliche Wasserleiche, in der Tradition des Ophelia-Motivs, in die Natur ein, was in Brechts Gedicht jedoch als Integration in eine teilnahmslos ablaufende, allgemeingültige Kette von Geburten und Toden inszeniert wird.¹² Ähnliche Aussagen finden sich in Baals Lied „Der Tod im Wald“ / „Und ein Mann starb im ewigen Wald“ (*BFA* 1, 70-71).

Nur einer möchte aus dieser Reihe ausscheren, obwohl er selbst sie geradezu hymnisch postulierte: Baal. Der sterbende Baal akzeptiert seinen Tod überraschenderweise nicht als harmonisches Eingehen in den Kreislauf der Natur, sondern kämpft voller Schrecken dagegen, einsam und fern der Menschen sterben zu müssen. Er fleht die vorher kritisch gewerteten Holzfäller an, ihn im Sterben nicht allein zu lassen (*BFA* 1, 81). Baal stirbt – seinem eigenen Vitalismus-Konzept folgend – wie ein Tier („Eine Ratte verreckt!“, *BFA* 1, 80), kann das aber angesichts des Todes nicht akzeptieren: „Ich *bin* keine Ratte“ (*BFA* 1, 82). Zwar schleppt er sich, wie bereits erläutert, mit letzter Kraft noch ins Freie – übrigens erst ab der 2. Fassung; im „Ur-Baal“ (*BFA* 28, 84) von 1918 bleibt der Protagonist zum Sterben in der Hütte als Ort der Zivilisation zurück. Aber eine versöhnte Integration in die Natur wird mit Baals Ende nicht verbunden.

Baals Vitalismus entlarvt sich einmal mehr als Pose, die sich nicht bis zum Letzten durchhalten lässt. Das Ideal der Natürlichkeit wird damit nicht grundsätzlich entkräftet, aber in Bezug auf dessen Verabsolutierung mit erheblichen Fragen belegt. Das Lebensmodell Baals ist nur ein bedingt konstruktives. Es wird sicherlich identifikatorisch betrachtet, aber auch mit Kritik bedacht. Der

¹² In enger Auseinandersetzung mit expressionistischer Ophelia-Dichtung (Heym, Benn) wird auch in Brechts Gedicht Ophelias ‚Wasser-Weg‘ durch die Natur beschrieben. In konjunktivem Möglichkeitsgestus wird eine Anteilnahme der Natur an ihrem Schicksal inszeniert („Schien der Azur des Himmels sehr wundersam / Als ob er die Leiche begütigen müsse“). Erneut ist es – wie bei Baal – der Himmel, der den Zeitablauf für die verwesende Leiche strukturiert und ihren jeweiligen Zustand zu spiegeln scheint. Am Ende des Prozesses steht die Entindividualisierung, die Auslöschung des Subjekts; das Mädchen wird „sehr langsam“ vergessen: „Dann ward sie Aas in Flüssen mit vielem Aas“ (*BFA* 1, 126). Das Subjekt zeigt sich nicht als idealistische Krönung der Schöpfung oder Teil eines göttlichen Heilsplans, sondern als verdinglichtes Element eines natürlich-amorphen Verwesungsprozesses, der ohne ein transzendentes Sinngefüge abläuft. Vgl. den Forschungsüberblick bei Siegfried Mews, „Vom ertrunkenen Mädchen“, *Brecht Handbuch in fünf Bänden* Bd. 2, Hg. Jan Knopf, *Gedichte* (Stuttgart: Metzler, 2001) 73-78. Zu dem indifferenten Kreislauf der Natur als Wiederkehr von „Opfer, Untergang und Verklärung“ vgl. Müller und Kindt 41; Arendt 75-80.

Vitalist Baal ist ein zugespitzter Modellfall, der artifiziell bleibt und ausschließlich „in und als Dichtung“ denkbar ist (Hillesheim, „Baal“ 78).

Das bringt Baal, den Vertreter von Natur und Leben, der naturfernen Zivilisation näher, als das zu seinem Selbstbild passen mag. In Bezug auf die Kultur bestätigt sich also ein ähnlich ambivalentes Bild aus Ferne und Nähe, wie das im Hinblick auf die Natur zu beobachten war. Baal äußert zwar Kritik an der gezeigten Zivilisationsstufe, dem Bürgertum im späten Wilhelminismus (ebd. 79; Frühwald 38), und präsentiert sich als Gegenmodell dazu, aber diese Zivilisationsstufe hat ihn hervorgebracht und er ist eng mit ihr verbunden. Der antibürgerliche Vitalismus Baals ist demzufolge eher eine Reaktion auf die Kultur als eine originäre Verkörperung von Natur.

In Baal verdichten sich die gezeigten kulturellen Diskurse, radikalisiert Baal doch die Individualisierungsmanie und den Egozentrismus der weiteren Figuren. Wie die Besucher der Soirée verwertet auch Baal egoistisch andere, ist auf den eigenen Vorteil bedacht, erscheint als Vertreter phallisch zentrierter Gewalt und agiert damit Muster aus, die er an den Vertretern der Kultur implizit kritisiert (Hillesheim, „Baal“ 78-79). In Baal zerstört sich das zivilisierte Individuum „durch die Überpotenzierung des [eigenen] Subjektivismus“ selbst (Frühwald 38).

In Bezug auf die beiden Antagonismen Natur und Kultur verbietet sich daher eine vorschnelle Gleichsetzung Baals mit der Natur. Vielmehr trägt Baal beide Gegensätze in sich, ohne sie zu einer harmonischen Vereinigung bringen zu können. Baal ist somit Vertreter und Antipode der Natur, ebenso wie er Vertreter und Antipode der Kultur ist. Folglich wird das Verhältnis von Natur und Kultur zwar über weite Strecken als agonial und unvereinbar beschrieben, aber diese Frontstellung lässt sich nicht durchhalten. Die beiden scheinbaren Gegenspieler sind, nicht zuletzt durch Baal, spannungsvoll miteinander verbunden, mehr noch: es tut sich eine breite Grenzzone, eine Sphäre des Dritten auf.

Das beweist auch die Raumsymbolik, die den beiden Leitmotivbereichen Natur und Kultur zugeordnet ist. Beständig wird zwischen Schauplätzen hin- und hergeblendet, die entweder dem natürlichen oder dem kulturellen Bereich angehören. Stellen das großbürgerliche Haus, die kleinbürgerliche Stube, das Gefängnis oder die Brantweinschenke symbolische Verräumlichungen von Kultur dar, so kommen gleichermaßen Schauplätze in Wald und Feld als symbolische Verräumlichungen von Natur vor („Bäume am Abend“, „Grünes Laubdickicht“, „Braune Landschaft“, *BFA* 1, 38 und 68). Die Szenen wechseln sogar zumeist streng alternierend zwischen Naturraum und Kulturraum: Dem Schauplatz „Gefängniszelle“ (*BFA* 1, 54) folgt „Ebene. Himmel. Abend“ (*BFA* 1, 56), darauf „Hölzerne braune Diele. Nacht. Wind“ (*BFA* 1, 58), „Landstraße, Sonne, Felder“ und „Dorfschenke. Abend“ (*BFA* 1, 63) etc. Eine spätere Fassung von 1922 verstärkt den gleichberechtigten Wechsel von Natur- und Kulturräumen durch Szenenstreichungen noch. Interessant dabei ist freilich, dass die Raumsymbolik nicht in einer alternierenden Folge von entweder Naturraum oder Kulturraum verbleibt, sondern immer häufiger ein Grenzbereich, eine

Sphäre des Dritten, eröffnet wird: „Baals Dachkammer“ ist wegen der betonten Nähe zum „Himmel“ und zur „Sternennacht“ (BFA 1, 27; neben autobiographischen Momenten) ein solcher Ort der Vereinigung von Natur und Kultur, ebenso ein „Höhlenartiges Blockhaus“ (BFA 1, 43) der Waldarbeiter, „Hölzerne braune Diele. Nacht. Wind“ (BFA 1, 58) oder in der Fassung von 1922 „Gekalkte Häuser mit braunen Baumstämmen“ (BFA 1, 104). Hier verbinden sich Haus und Wald, Kultur und Natur.

Baal wird auch in dieser Hinsicht zum Grenzgänger zwischen beidem. Nun ist Baal aber nicht nur der „Gärtner, Stadtschreiber, Zuchthäusler“ (BFA 1, 78), sondern in erster Linie Dichter. Entsteht folglich Baals künstlerische Kreativität gerade in dieser Zwischenzone von Natur und Kultur? Lassen sich natürliche Abläufe als strukturelle Analogie heranziehen, um Baals lyrische Schöpfungsleistung zu beschreiben?

Dort wo sich Natur und Kultur berühren. Baal und die Kreativität

Brechts *Baal* stellt neben der Beziehung von Natur und Kultur grundlegend das Phänomen literarischer Kreativität zur Debatte. Bereits der Entstehungsimpuls für das Stück – Brecht entwarf *Baal* als bewusste Kontrafaktur zu Hanns Johsts *Der Einsame. Ein Menschenuntergang*, ein Drama über den Dichter Christian Dietrich Grabbe, – verweist auf die Künstler-Thematik. Die erste Szene im Hause des großbürgerlichen Mäzens ist darüber hinaus in Anlehnung an den Beginn eines der bekanntesten deutschen Künstlerdramen gestaltet: Goethes *Torquato Tasso*. Neben der Hauptfigur, die Dichter ist, bevölkern weitere Künstler die Bühne und sprechen dort über die Entstehungsbedingungen ihrer Werke, etwa Baals Freund, der Komponist Ekart. Die Frage nach künstlerischer Kreativität liegt also nahe und wird in *Baal* in engem Zusammenhang mit dem zweiten Hauptthema, der Frage nach dem Verhältnis von Natur und Kultur, verhandelt.

In den vergangenen Jahrzehnten wurde künstlerische Kreativität, und mit ihr Begriffe wie Schöpfung, Inspiration und Genialität, durch unterschiedliche methodische Überlegungen entmystifiziert: Die Diskursanalyse, Semiotik und das postmoderne Postulat vom Tod des Autors entlarvten die Idee eines gottgleichen dichterischen Kreators ebenso als illusionär, wie das die Neurobiologie und Systemtheorie von ihrer Warte aus unternahmen. Niklas Luhmann betont beispielsweise, Kreativität müsse dringend als „Fähigkeit zum Ausnutzen von Gelegenheiten“ und „Verwendung von Zufällen zum Aufbau von Strukturen“ erkannt und damit gleichsam säkularisiert werden.¹³ Solche Debatten hatten

¹³ Niklas Luhmann, „Über ‚Kreativität‘“, *Kreativität – Ein verbrauchter Begriff?*, Hg. Hans Ulrich Gumbrecht (München: Fink, 1988) 17. Vgl. auch Günter Blamberger, *Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium est ineffabile? Studien zur Literaturgeschichte der*

erfreulicherweise einen Effekt der Befreiung zur Folge. Die Beschäftigung mit der Entstehung künstlerischer Texte wurde wieder möglich, ohne in eine raunende Beschwörung dichterischer Genialität zu verfallen. Die Entmystifizierung der Kreativitätsdefinitionen machte Platz für eine neue kulturwissenschaftliche Erforschung von Kreativität, wie sie mittlerweile verstärkt einsetzt.¹⁴

Was ist Kreativität? Die Beantwortung dieser Frage führte in der jüngeren Kreativitätsforschung zu verschiedenen Definitionsversuchen, die sich trotz unterschiedlicher methodischer Herangehensweisen (beispielsweise der Psychologie, Neurobiologie, Kulturökologie oder der weitergeführten Systemtheorie) in zentralen Aspekten überlappen. Künstlerische Schöpfungsvorgänge kombinieren vorgefundenes Wissen auf unorthodoxe Weise und machen dadurch aus einem Konglomerat von Bekanntem etwas Neues. Kreativität beinhaltet Innovation und schafft Ungewöhnliches, wie es aus den gegebenen Bedingungen und unter den gängigen, kausallogischen Denkprozessen nicht zu erwarten gewesen wäre. Das dadurch erstmals gewonnene Wissen hilft ein bestehendes Problem erfolgreich zu lösen oder mindestens abzumildern. Überhaupt erreicht das kreative Produkt überindividuelle Gültigkeit. Ferner genügt es gewissen Qualitätsstandards (die in der Naturwissenschaft eventuell leichter zu bestimmen sind als in der Kunst).¹⁵ Niklas Luhmann fasst diese Kriterien von Kreativität

Kreativität zwischen Goethezeit und Moderne (Stuttgart: Metzler, 1991) 49-58. Vgl. auch Hubert Zapf, „Theorien literarischer Kreativität“ 7. Peter Huber, „Kreativität und Genie in der Literatur“, *Kreativität*, Hg. Rainer M. Holm-Hadulla, Heidelberger Jahrbücher (Berlin: Springer, 2000) 224-225.

¹⁴ So ergibt schon eine überblicksartige bibliographische Recherche von wissenschaftlichen Neuerscheinungen zum Begriff der Kreativität in den vergangenen Jahren – sei es aus naturwissenschaftlicher, sei es aus geisteswissenschaftlicher, sei es, beides verbindend, aus kulturwissenschaftlicher Perspektive – mehrere hundert Titel. Neben exemplarischen Vertretern der neueren natur- und geisteswissenschaftlichen Kreativitätsforschung, auf die im Folgenden eingegangen wird, sei an dieser Stelle auf die inspirierende Ausstellung verwiesen, die das „Österreichische Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek“ mit weiteren Kooperationspartnern realisierte und die in einem Begleitband kommentiert wurde: *Der literarische Einfall. Über das Entstehen von Texten* 2. Aufl., Hgg. Bernhard Fetz und Klaus Kastberger, (Wien: Zsolnay, 1999).

¹⁵ Vgl. die Definition bei Zapf, „Theorien literarischer Kreativität“ (10): „Kreativität ist die Bezeichnung für die Fähigkeit, etwas Neues hervorzubringen, das aus gegebenen Ausgangsbedingungen nicht kausal ableitbar ist und darüber hinaus gesellschaftlich nützlich oder zumindest von einer über den einzelnen hinausgehenden Relevanz ist.“ Vgl. Joachim Funke, „Psychologie der Kreativität“, *Kreativität*, Hg. Rainer M. Holm-Hadulla, Heidelberger Jahrbücher (Berlin: Springer, 2000): 283-300, 292-293. Peter H. Krammer, „Naturwissenschaft, Big Science und die Wurzeln der Kreativität“, *Kreativität*, Hg. Rainer M. Holm-Hadulla, Heidelberger Jahrbücher (Berlin: Springer, 2000): 21-26, 25. – Mir ist bewusst, dass ich mit „Kreativität“ auf einen ambivalenten und seit den späten 1950er Jahren wiederholt diskutierten Terminus zurückgreife, der noch heute im Zuge betriebswirtschaftlicher Soft-Skills gebraucht wird und zugleich einen identifikatorischen Begriff der Verweigerung gegenüber wirtschaftsorientierter Vernutzung des Menschen darstellt. Zum Thema „Wirtschaft und

tät in den drei Adjektiven „neu/bedeutend/überraschend“ zusammen (Luhmann 16). Baals Gedichten wird von ihren Rezipienten – seien es die großbürgerlichen Gäste der Soirée, seien es die Besucher der heruntergekommenen Bars – hoher Innovationswert zugesprochen. Die Texte äußern anthropologische Grundthemen wie das Verhältnis von Natur und Kultur oder die Frage nach dem Tod und diskutieren sie auf überraschende, da den Konventionen widersprechende Weise. Baals Werke sind demgemäß Produkte der Kreativität.

Überhaupt scheint die Figur Baal geradezu der Inbegriff des Kreativen zu sein. Naturwissenschaftliche Studien der modernen psychologischen Kreativitätsforschung, wie sie Joachim Funke, Ordinarius für Psychologie an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, in einer Studie zur „Psychologie der Kreativität“ summiert, beschreiben „die kreative Person“ mit folgenden charakteristischen Attributen: „Unabhängigkeit, Nonkonformismus, unkonventionelles Verhalten, weitgespannte Interessen, Offenheit für neue Erfahrungen, Risikobereitschaft sowie kognitive sowie verhaltensmäßige Flexibilität“. Auch ein gewisser „Grad psychopathologischen Verhaltens“ ist ihr inhärent (Funke 296). Trotz dieser übersteigerten Sensibilität verfügt der Kreative über ebenfalls überdurchschnittliche Egozentrik und „Ich-Stärke“ (Zapf, „Theorien literarischer Kreativität“ 11).

Den Höhepunkt der Kreativität erreicht der Einzelne im Alter zwischen 20 und 30 Jahren. Besonders stimulierend wirkt einerseits der regelmäßige Kontakt mit weiteren kreativen Personen, andererseits aber auch ein Umfeld mit erheblichen sozialen Widerständen, die der Kreative zu überwinden hat. Speziell eine soziale Umgebung, die von Heterogenität und kultureller Diversität geprägt ist (Funke 291), stellt eine Voraussetzung von Kreativität dar.

Kreativität beruht stets auf einer geistigen Bewegung der Deviation. Der Kreative verlässt in seiner Arbeit die ausgetretenen, kartographierten Pfade und betritt unerschlossenes Terrain. Statt kausallogisch zwingende Schlussfolgerungen vorzunehmen, verknüpft die kreative Person Bekanntes auf unkonventionelle Weise, bildet assoziativ Analogien und wechselt die Perspektive (Krammer 23; Funke 289-290 und 295-296).

Sicherlich ist zu bedenken, dass all diese in der psychologischen Kreativitätsforschung abstrahierten Charakteristika des Kreativen selbst die Gefahr in sich tragen, sich zum Klischee zu verfestigen – was insbesondere die topische Verbindung von Kreativität und Psychopathologie, von Genie und Wahnsinn betrifft. Dennoch passt die psychologische These vom Kreativen als „nonkonfor-

Kreativität“ vgl. Lars-Erik Beitz, *Schlüsselqualifikation Kreativität. Begriffs-, Erfassungs- und Entwicklungsproblematik*, (Hamburg: S+W Steuer- und Wirtschaftsverlag, 1996) sowie die Aufsätze von Manfred Lautenschläger, Tilman Segler, Thomas Petersen und Frank R. Pfetsch in dem Sammelband von Holm-Hadulla. Zur Geschichte des Kreativitätsbegriffs und der Kreativitätsforschung vgl. Zapf, „Theorien literarischer Kreativität“ 9-15, sowie die Studien von Huber, Funke und Blamberger.

mistische[n] Außenseiter“¹⁶ mustergültig zu Baal, dessen Selbstbild und Wahrnehmung durch Dritte vom Image des subversiven Provokateurs mit Hang zu psychopathologischen Krisensituationen geprägt ist. Im Gegenzug sind Egozentrik und „Ich-Stärke“ Baals vorherrschende Charakterzüge. „[U]nkonventionelles Verhalten“, „Risikobereitschaft“ und „kognitive sowie verhaltensmäßige Flexibilität“ treffen auf ihn ebenso zu wie das junge Alter und die Verankerung in einem kreativen Umfeld, das zugleich kulturelle Grenzüberschreitungen zulässt: Ekart, die einzige Figur, zu der Baal eine enge emotionale Bindung aufbaut, ist Komponist. Beide bewegen sich in sehr unterschiedlichen sozialen Feldern – vom Großbürgertum bis zu Obdachlosen und Kleinkriminellen. Baal entzieht sich dabei einer kausallogisch strukturierten Vernutzung und schlägt – topographisch wie gedanklich – überraschende Haken.

Das Stück problematisiert jedoch auf sehr differenzierte Weise, inwiefern die Imago des unangepassten Außenseiters existentiell zum literarisch Kreativen gehört oder hingegen Teil von Baals artifizierender Selbstinszenierung als Künstler (und Kunstprodukt) ist. Damit zeigt das Drama einmal mehr Charakteristika des Kreativen, beinhaltet doch jeder kreative Akt neben der Chance, etwas Neues zu schaffen, die Relativierung der eigenen Unfehlbarkeit und eine kritische Selbstreflexion der eigenen Position (Zapf, „Theorien literarischer Kreativität“ 22; Funke 296; Schmidt 42). Auch wenn Baal diese Möglichkeit des Scheiterns aus seiner Figurenperspektive heraus verdrängt, macht das Stück die Grenzen und Brüche der Kreativität doch sichtbar.

Hubert Zapf beschreibt in anderem Zusammenhang die kreative Person aus kulturökologischer Perspektive; folgende Charakteristik liest sich dabei wie ein Kommentar zu Brechts Baal-Figur:

Das Kreative involviert offenbar immer auch ein Moment des Sich-Aussetzens und Sich-Öffnens, des Kampfs gegen Erstarrung und Blockade und einer damit verbundenen, bis zur Selbstauslöschung gehenden Gefährdung, womit zugleich die Befreiung eines elementaren Lebensprinzips aus einer stets drohenden Paralyse einhergeht (Zapf, „Theorien literarischer Kreativität“ 23).

Auch der Biologe Humberto Romesín Maturana erkennt Kreativität als notwendiges und weitverbreitetes „Merkmal lebender Systeme“.¹⁷ Das impliziert eine Analogie von künstlerischer Kreativität und biologisch-ökologisch

¹⁶ Siegfried J. Schmidt, „Kreativität – aus der Beobachterperspektive“, *Kreativität – Ein verbrauchter Begriff?* (München: Fink, 1988) 37.

¹⁷ Humberto F. Maturana, *Erkennen: Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit. Ausgewählte Arbeiten zur biologischen Epistemologie*, Wissenschaftstheorie, Wissenschaft und Philosophie 19 (Braunschweig: Vieweg, 1982) 270.

fassbaren Naturabläufen,¹⁸ wie sie desgleichen die Äußerungen zu Natur und Kreativität in Brechts *Baal* suggerieren.

Die Selbstaussagen des Dichters Baal über sein Schreiben betonen unisono die enge Verbindung von Kreativität und Naturabläufen. Das wichtigste Kriterium für ein gelungenes Kunstwerk besteht nach Baal in der Vitalität: „Die Hauptsache ist, daß etwas lebt“ (BFA 1, 24). Baals Inspiration erwächst nicht aus geistiger Intuition, Intellektualität oder Askese, sondern aus exzessiven leiblichen Genusserfahrungen. Baal kann nur schreiben, wenn er unmittelbar vorher haltlos gegessen und getrunken oder mit einer Frau geschlafen hat. Beides wird zur Verstärkung der Analogie von Kreativität und Natur mit einer Fülle von Natur-Metaphern gefasst, ja als Vereinigungsakte mit der Natur entworfen (BFA 1, 34, 37, 46).¹⁹ Baals Schreiben setzt somit, wie der Kabarett-Conférencier John ironisch anmerkt, „Transpirationen und Inspirationen“ in eins (BFA 1, 50).

Auch Baals Dichtungsideal verbindet das Kunstprodukt mit der Natur. Hier geht es weniger um eine mimetische Naturnachahmung, eher wird eine elementare Wesensähnlichkeit von Kunst und Natur betont. Die eingangs zitierte Vorrede zur 1919er Fassung des *Baal*, die Baal als Lyriker ankündigt, der einen „Hymnus auf den Sommer singt“ (BFA 1, 18), wird von Baal selbst bestätigt, wenn er in einem poetologisch reflektierenden Monolog als Künstler fordert: „Ich will Sommer schaffen!“ (BFA 1, 34). Dabei wird jedoch gerade nicht die traditionsreiche Vorstellung eines Dichters bestätigt, der christusähnlich die Welt zu Schönheit und Leben erlöst; dieser Topos wird vielmehr widerlegt (Frühwald 45)! Baals Dichtung ist nicht nur ein natürlicher Vitalismus eingeschrieben, sondern der – ebenso natürliche – Verfall und Tod.

An dieser Stelle lohnt nochmals ein Blick auf aktuelle naturwissenschaftliche Beschäftigungen mit Kreativität. Peter H. Krammer, Professor für Immunologie am Deutschen Krebsforschungszentrum in Heidelberg, sieht Kreativität als

¹⁸ Die Idee der Literatur als der Natur analoges Ökosystem stellt die Grund-Hypothese der Kulturökologie dar. Vgl. hierzu Hubert Zapf, *Literatur als kulturelle Ökologie. Zur kulturellen Funktion imaginativer Texte an Beispielen des amerikanischen Romans* (Tübingen: Niemeyer, 2002). Josef Schmid, „Grundlagen einer modernen Kulturökologie,“ *Humanökologie und Kulturökologie – Grundlagen, Ansätze, Praxis*, Hgg. Bernhard Glaeser und Parto Teherani-Krönner (Opladen: Westdeutscher Verlag, 1992) 235-265. Axel Goodbody (Hg.), *Literatur und Ökologie* (Amsterdam: Rodopi, 1998). Peter Finke, „Kulturökologie,“ *Konzepte der Kulturwissenschaften – Theoretische Grundlagen, Ansätze, Perspektiven*, Hgg. Ansgar und Vera Nünning (Stuttgart: Metzler, 2003) 248-279. Vgl. zum Begriff des Ökosystems aus ökologischer Perspektive: Rudolf Schubert (Hg.), unter Mitarbeit von 35 Fachwissenschaftlern, *Lehrbuch der Ökologie* 3. Aufl. (Jena: Fischer, 1991). Wolfgang Tischler, *Einführung in die Ökologie* 4. Aufl. (Stuttgart: Fischer, 1993). Hermann Remmert, *Ökologie – Ein Lehrbuch* Mit Beiträgen von M. K. Grieshaber et al., Springer-Lehrbuch, 5. Aufl. (Berlin: Springer, 1992) 211-328.

¹⁹ In einer späteren Fassung von 1922 führt – im Gegenteil – sexuelle Abstinenz bei Baal zu verstärkter Beschäftigung mit der Natur und im zweiten Schritt zu produktivem Schreiben (BFA 1, 130; in der 1919er Fassung fehlt der Verweis auf das Schreiben: BFA 1, 72).

Folge des anthropologischen Antagonismus von Eros und Thanatos, demgemäß als Medium, den Tod zu bannen. Die spielerische Freiheit der Kreativität sei „ein Ausdruck von Todesangst und Todesabwehr“. Hinzu kommt, dass sich im kreativen Akt der Mensch „von der symbiotischen Beziehung zur Mutter“ und damit, neben dem Tod, auch vom Leben(sanfang) zu lösen versucht. Das Kunstwerk als Produkt kreativer Schöpfungsvorgänge verbindet folglich auf organische Weise Leben und Tod, stellt den Kreisschluss von Lebensanfang und Lebensende her und macht die Korrelation von Werden und Vergehen sichtbar (Krammer 25-26; Zapf, „Theorien literarischer Kreativität“ 29).

Eines der Schlüsselerlebnisse des Künstlers Baal ist der Tod seiner Mutter (*BFA* 1, 72-74), der der engen und in dieser Enge quälenden Bindung Baals an seine Mutter äußerlich ein Ende setzt. Der Tod der Mutter und Baals Reaktion darauf werden neuerlich mit Bildern der Natur („Wind. Abend. Stille.“ *BFA* 1, 74) assoziiert – wie überhaupt alle Dichtungen Baals bis zum Ende des Stückes von Themen und Metaphern des Lebens, des Todes und auch der Mütterlichkeit und Geburt bestimmt sind und diese mit Bildern der Natur verbinden.

Begreift sich der Dichter Baal als Verbündeter der Natur, so steht er der Kultur und ihrem Dichtungsverständnis in seinem Selbstbild antagonistisch gegenüber. Die Gäste der Abend-Soirée oder des Kabarets werden – im Gegensatz zum Künstler Baal – als Dilettanten kritisiert, deren Kunstverständnis auf drei Funktionen reduziert ist: 1) Kunst als unverbindliche Unterhaltung, 2) Kunst als Mittel der Selbstdarstellung und Teil einer bildungsbürgerlichen Selbst-Inszenierung, 3) Kunst als Ware mit kalkulierbarem Tauschwert (*BFA* 1, 52). Kunst wird in diesem kulturellen System marginalisiert bzw. nur dann ins Zentrum kultureller Identität gerückt, wenn sie sich zur Festigung der eigenen Ordnungsmuster eignet.

Der Künstler Baal sieht sich im agonalen Gegensatz zu diesem Kunstverständnis. Brechts Stück zeigt jedoch selbstreflexiv, trotz aller Kulturkritik an der bürgerlichen Merkantilisierung und Marginalisierung von Kunst, dass sich Baal durchaus für eine Vermarktung im Sinne seiner Mäzene eignen würde. Baal ist in seinem Schreiben mehr Teil der Kultur, als er es wahrhaben möchte. Seine Kreativität entspringt daher nicht ausschließlich den wiederholt betonten Vereinigungsphantasien mit der Natur, sondern erwächst gerade der Grenzzone, wo sich Natur und Kultur berühren.

Kreativität generell kann als Schwellenphänomen beschrieben werden, das in Bereichen der Übergänge und fließenden Verbindungen des Getrennten entsteht. Schöpferische Vorgänge beruhen auf der Homogenität des Heterogenen (Zapf, „Theorien literarischer Kreativität“ 13; Schmidt 48-49). Gegensätze wie Tod und Leben, Kultur und Natur, Ratio und Unbewusstes, Typisiert-Allgemeines und Individuelles stoßen spannungsvoll aufeinander und werden kreativ in ein komplexes Wechselspiel gebracht. Eine solche Antithese ist im Hinblick auf die Frage nach dem Traditionsbezug eines Kunstwerks auch originelle Progressivität einerseits und traditionsgebundene Retrospektive andererseits (Zapf, „Theorien literarischer Kreativität“ 29; Funke 296).

Erneut können Erkenntnisse der Ökologie und Neurobiologie dienen, um dieses Charakteristikum des Kreativen zu erläutern. In natürlichen Ökosystemen sind, wie Peter Finke ausführt, Grenzgebiete, etwa das Ufer zwischen Wasser und Land, flexible „Kontaktzonen“ zweier Lebenswelten und bieten eine Sphäre des Dritten, die biologisches Grenzgängertum fördert. Dort ist eine größere „Vielfalt von Lebensstrategien“ anzutreffen, „als sie in den Zentren der Systeme zu finden“ ist (Finke 264; Tischler 233-265). Im Reich des Sowohl-als-Auch oder Weder-Noch ist ein hohes Potential an Kreativität und Innovation beheimatet.

Der Bio- und Physikochemiker Manfred Eigen, der 1962 den Otto Hahn-Preis und 1967 zusammen mit Ronald George Wreyford Norrish und George Porter den Nobelpreis für Chemie erhielt, nähert sich neurobiologisch der grenzüberschreitenden Dimension von Kreativität. Zwar ist die Aufgabenverteilung der beiden menschlichen Gehirnhälften noch nicht abschließend erforscht, eine prinzipiell symmetrische, antipodische Programmzuordnung kann jedoch, wie folgt, vorgenommen werden: Nach Eigen und Eccles besetzt die linke, im Zuge kultureller Identitätsbildung zumeist dominante Hemisphäre die Bereiche „Verbindung zum Bewusstsein / Verbal / Logisch konstruktiv / Begreifend / Analytisch / Sequenziell / Arithmetisch“, wohingegen die rechte, subdominante und eher mit natürlichen Abläufen verbundene Hemisphäre für die Bereiche „Unbewusstes Handeln / Musikalisch / Bildlich / Visuell erfassend / Synthetisch / Ganzheitlich / Geometrisch“ zuständig ist.²⁰ Eigen betont, dass Kreativität erst im komplexen Austausch beider an sich getrennter Bereiche möglich ist. Kreatives Denken tut sozusagen den Schritt über die Brücke des Corpus callosum, der quer verlaufenden Nervenverbindung zwischen den beiden Hemisphären. Es vereint Ratio und bildlich-emotionale Imagination, kausallogische Strukturen und Heuristik, Kulturell-Diskursives und Natürlich-Prädiskursives (Eigen 35; Zapf, „Theorien literarischer Kreativität“ 14 und 24-25). Bezieht man, wie Eigen, diesen Befund auf Mozart, so ist sein Werk gleichermaßen kulturell (z.B. durch Kompositionslehren und regelorientierte Traditionsbezüge) und durch natur-analoge Verfahren wie kreative Rückkoppelungen und Chaos-Strukturen²¹, Paradoxien und „strange loops“ geprägt.²²

Brechts Baal-Figur und die ihr zugeschriebenen Dichtungen vereinen ebenfalls permanent Gegensätzliches: Baal steht als Dichter zwischen Natur und

²⁰ Manfred Eigen, „Mozart – oder unser Unvermögen, das Genie zu begreifen“, *Kreativität*, Hg. Rainer M. Holm-Hadulla, Heidelberger Jahrbücher (Berlin: Springer, 2000): 27-45, 35.

²¹ Zur Idee des Chaos als Urgrund der Kreativität vgl. auch: Jan Assmann, „Schöpfungsmythen und Kreativitätskonzepte im Alten Ägypten“, *Kreativität*, Hg. Rainer M. Holm-Hadulla, Heidelberger Jahrbücher (Berlin: Springer, 2000): 157-188, 161.

²² Rainer M. Holm-Hadulla, „17 Wege zur Kreativität – ein Überblick“, *Kreativität*, Hg. Rainer M. Holm-Hadulla, Heidelberger Jahrbücher (Berlin: Springer, 2000): 1-19, 9; sowie den Beitrag von Frank R. Pfetsch in diesem Band. Siehe auch Eigen 33; Zapf, „Theorien literarischer Kreativität“ 21 und 27-29.

Kultur, er verkörpert in seiner Egozentrik das Individuelle und trägt gleichzeitig archetypische Züge. Seinem Selbstbild nach repräsentiert er die unbewusst-vitale Triebkraft des Körpers, und doch ist Baal, im Umgang mit Vertretern der Kultur, auch ein geschickter, rational operierender Taktiker. Die enge Freundschaft des Lyrikers Baal und des Komponisten Ekart spiegelt die Vereinigung von verbaler und musikalischer Welterschließung (linke / rechte Hemisphäre), wobei auch Baals metaphernreiche und sehr sinnorientierte Dichtung selbst die Verbindung von Ratio und bildlich-emotionaler Imagination herstellt. Ein Gedicht wie die Ballade „Vom ertrunkenen Mädchen“ ist einerseits klar gegliedert, zyklisch strukturiert und greift tradierte Topoi der Dichtung, beispielsweise den Ophelia-Stoff, das Himmelsmotiv und die Frage nach Gottes Anteilnahme an der Schöpfung, auf. Andererseits werden diese Elemente in Bilder der Diffusion übersetzt (vgl. das Motiv des Rauchs, des sich auflösenden Aases) oder (zum Beispiel in der Idee des vergesslichen Gottes) auf paradoxe Weise negiert.

Kreativität als Phänomen der spannungsvollen Kombination von Gegensätzen und Grenzüberschreitung, im Zuge derer sich verfestigte Denkstrukturen verflüssigen, zeigt jedoch in Brechts *Baal* nicht nur die Hauptfigur, sondern auch die experimentelle Form des Stückes, insbesondere die der frühen Fassungen. Statt in wohl proportionierte Akte und nach den drei Einheiten eingeteilt zu sein oder einen teleologischen Spannungsbogen zu entwickeln, setzt das Stück auf eine mäandernde Szenenfolge voller Brüche und natürlich-wuchernder Exkurse. Zum Großteil könnte man ohne gravierende semantische Verschiebungen die Szenen sogar untereinander vertauschen.

In der Dramenform des *Baal* zeigen sich ästhetische Aktionsmuster, die den Strukturen natürlicher Ökosysteme vergleichbar sind: Kybernetik, mäanderndes Wachstum, explosionsartige Wucherungen, zyklisch-reproduktive Prozesse.²³ Allerdings simuliert die Form des *Baal* auch nicht bis zur Mimikry natürliche Abläufe, sondern vermeidet gerade den Eindruck eines organischen Ganzen und ist in jeder Szene – genauso wie Baals Selbstbild des naturnahen Vitalismus – als kulturelles Artefakt markiert (Hillesheim, „Baal“ 82-83). Das Stück verbindet einmal mehr die Gegensätze. Das spiegelt sich übrigens auch in der häufigen und für Brechts Frühwerk typischen Verwendung des Tragikomischen und Grotesken, das in einer Ästhetik der Heterogenität und Hybridität versteinerte Ordnungsstrukturen attackiert, im Zuschauer eine massive Wirkungsambivalenz auslöst und dadurch Impulse zur Verflüssigung dieser Verfestigungen zu geben versucht.²⁴ Baal selbst ist als Mischwesen aus Tier und Mensch so eine groteske

²³ Vgl. dazu die Kapitel „Ökosystem“ und „Energie in ökologischen Systemen,“ Eugene P. Odum, *Ökologie – Grundlagen, Standorte, Anwendung*, Übers. Jürgen Overbeck, 3. Aufl. (Stuttgart: Thieme, 1999) 7-102.

²⁴ Zum Grotesken und Tragikomischen im Verhältnis zur Dichotomie der Natur und Kultur vgl. Andrea Bartl, „Der Mund möchte lachen, das Auge weinen“. Das Tragikomische im Werk Frank Wedekinds und des jungen Bertolt Brecht, *Das Brecht-Jahrbuch/The Brecht Yearbook* 31 (2006): 219-238. Andrea Bartl, „Das Groteske als Indikator und Faktor kultu-

Figur, die zudem, mit Michail Bachtins Definition des Grotesken argumentiert, die klassizistische Verdrängung des Leibes konterkariert.²⁵

Die spezifische Form des *Baal* ist mit ihren Wucherungen und Dekompositionstendenzen das treffende Korrelat für die Thematik der Auflösung, die das Stück aufwirft: sei es die Desorganisation des Subjektes; sei es die Zurückweisung der Illusion, der Mensch könne rational die natürlichen Triebkräfte steuern; sei es das Zerfließen starrer Gegensätze und Grenzen in der Kreativität.

Seit der Romantik wird häufig in der deutschen Literatur das für die Dichtung wichtige Thema der Kreativität mit Metaphern aus dem Bereich der Natur umschrieben, wie sich auch im Gegenzug die Frage nach dem Verhältnis von Natur und Kultur bzw. von Natur und Mensch idealtypisch am Beispiel der Naturdichtung beantworten lässt. Jüngst wurde dieser Aspekt in einer Debatte um den Begriff der Naturästhetik wieder verschiedentlich diskutiert.²⁶ Inwiefern ist der Mensch mit der Natur verbunden – nicht im Sinne einer neoromantischen Vision der Allsynthese, sondern weil er als kreatürliches Wesen physikalisch an der Natur teil hat und diese neurologisch, durch auditive, visuelle, taktile und chemische Sinneseindrücke, wahr- und in sich aufnimmt (Barkhoff 77f)? Die Interaktion von Ich und Natur ist zugleich ein traditioneller Gegenstand der Naturdichtung, insbesondere der Naturlyrik, die Barkhoff in diesem Sinne zu Recht als „Schwellenmedium“ und „Zone der Liminalität“ bezeichnet. Dort begegnen sich Kultur und Natur in der „widerspruchsvollen Verschränkung von Teilhabe und Unzugänglichkeit, Zugehörigkeitserfahrung und Alterität“ (Barkhoff 79).

Auch Bertolt Brechts *Baal* betritt diese Grenzzone. Baal bringt die Natur mit großer sinnlicher Präsenz auf die Bühne. Der Dichter Baal verweigert sich in seiner Selbstinszenierung als vitales Naturwesen kultureller Domestizierung. Seine Kunst entzieht sich dem bürgerlichen Nützlichkeitsdenken und der Rationalisierung sowie Merkantilisierung aller Lebensbereiche. Dabei trägt die Figur erhebliches kulturkritisches Potential in sich und äußert Zweifel an der Dominanz des Verstandes, an der Unterdrückung des Körpers und an der Marginalisierung der Natur im Akt kultureller Identitätsbildung. Baal legt den Fin-

reller Transformationsprozesse. Eine kulturtheoretische Studie am Beispiel ausgewählter Werke Heinrich von Kleists, „*Natur – Kultur – Text. Beiträge zu Ökologie und Literaturwissenschaft*, Hgg. Catrin Gersdorf und Sylvia Mayer (Heidelberg: Winter, 2005) 175-191.

²⁵ Michail Bachtin, *Literatur und Karneval – Zur Romantheorie und Lachkultur* (München: Hanser, 1969) 23. Bachtin weist auch darauf hin, dass in solchen Figurationen des grotesken Leibes „Lebensanfang und Lebensende untrennbar ineinander verflochten“ und zyklisch-organische Reproduktionsprozesse zu erkennen sind (Bachtin 17).

²⁶ Gernot Böhme, *Für eine ökologische Naturästhetik* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989) und weitere Publikationen Böhmes. Vgl. auch Josef Früchtel, „Die Möglichkeiten einer ästhetischen Ethik der Natur“, *Ästhetik und Naturerfahrung*, Hg. Jörg Zimmermann, *Exempla aesthetica* 1 (Stuttgart: Frommann-Holzboog, 1996): 59-76. Dieter und Ruth Groh, „Natur als Maßstab – eine Kopfgeburt“, *Merkur* 47 (1993): 965-979. Martin Seel, *Eine Ästhetik der Natur* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996).

ger in die Wunde anthropozentrischer Vorstellungen von Autonomie, Identität, Rationalität und Linearität. Er bricht das Konzept eines in sich geschlossenen, geistig fundierten Subjektes auf und verwirft die Idee, der Mensch beherrsche die Natur und gewinne daraus Freiheit.

Zugleich ist Baal mehr Teil kultureller Normierung, als das in seinem Selbstbild vorgesehen ist. Er bekämpft nicht nur die kritisierte Kulturstufe, sondern zeigt selbst deren Verhaltensmaximen: die zwischenmenschliche Kälte, die Instrumentalisierung von anderen sowie (als Holzfäller) den Raubbau an der Natur. Die eigene Naturentfremdung Baals äußert die Widersprüche, die eine zunehmende ‚Kultivierung‘ (im Sinne von Naturentfremdung und Machtgewinn der Ratio) erzeugt, und bildet damit bestehende kulturelle Muster, verzerrt und extremisiert, ab. Dennoch lässt sich das kulturelle Korsett nicht ausziehen. Kulturelle Ordnungsmuster sind ebenso Teil von Baals Persönlichkeit wie seine natürliche Triebhaftigkeit.

Baal ist demnach ein groteskes Mischwesen aus Tier und Mensch, aus Kreatur und normiertem Teil einer Kultur. Als Grenzgänger betritt Baal beide gegensätzlichen Bereiche, die sich im Menschen – das zeigt Baal exemplarisch – wechselseitig durchdringen und bedingen. Das Stück bleibt bei diesem anthropologischen Befund jedoch nicht stehen, sondern erweitert die Zweiheit von Natur und Kultur um ein Drittes: die Kreativität. Baals dichterische Produktivität erwächst aus dem spannungsvollen Interagieren zweier Gegensätze.

Die „Dichter [...] müssen die Partei der Natur nehmen“ (BFA 26, 271), schrieb Bertolt Brecht am 11. Februar 1922 in sein Arbeitstagebuch. In diesem Sinne kann die Literatur – *Baal* ist hierfür ein charakteristisches Beispiel! – das im Zuge kultureller Identitätsbildung verdrängte Andere der Natur (Landschaft, Körper, Sexualität, Emotionen) repräsentieren und damit rehabilitieren. Dort, wo Kultur und Natur zusammenstoßen, ergeben sich Uneindeutigkeit und Polysemie. Kulturelle Verfestigungen werden aufgebrochen und in eine natürliche Dynamik rückgeführt (Zapf, *Kulturelle Ökologie* 63-68). In dieser Grenzzone ist die Kreativität beheimatet.

Literaturverzeichnis

- Arendt, Christine. *Natur und Liebe in der frühen Lyrik Brechts*. Hamburger Beiträge zur Germanistik 35. Frankfurt a.M.: Lang, 2001.
- Assmann, Jan. „Schöpfungsmythen und Kreativitätskonzepte im Alten Ägypten.“ *Kreativität*. Hg. Rainer M. Holm-Hadulla. Heidelberger Jahrbücher. Berlin: Springer, 2000. 157-188.
- Bachtin, Michail. *Literatur und Karneval – Zur Romantheorie und Lachkultur*. Aus dem Russischen übersetzt und mit einem Nachwort v. Alexander Kaempfe. München: Hanser, 1969.
- Barkhoff, Jürgen. „Naturlyrik: auf der Schwelle zur Natur? Am Beispiel von Brechts ‚Vom Schwimmen in Seen und Flüssen.‘“ *Schwellen. Germanistische Erkundungen einer Metapher*. Hgg. Nicholas Saul et al. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999. 77-91.

- Bartl, Andrea. „Das Groteske als Indikator und Faktor kultureller Transformationsprozesse. Eine kulturtheoretische Studie am Beispiel ausgewählter Werke Heinrich von Kleists.“ *Natur, Kultur, Text. Beiträge zu Ökologie und Literaturwissenschaft*. Hgg. Catrin Gersdorf und Sylvia Mayer. Heidelberg: Winter, 2005. 175-191.
- . „Der Mund möchte lachen, das Auge weinen.“ Das Tragikomische im Werk Frank Wedekinds und des jungen Bertolt Brecht. *Das Brecht-Jahrbuch/The Brecht Yearbook* 31 (2006): 219-238.
- Beitz, Lars-Erik. *Schlüsselqualifikation Kreativität. Begriffs-, Erfassungs- und Entwicklungsproblematik*. Hamburg: S+W Steuer- und Wirtschaftsverlag, 1996.
- Berg, Günter und Wolfgang Jeske. *Bertolt Brecht*. Sammlung Metzler 310. Stuttgart: Metzler, 1998.
- Blamberger, Günter. *Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium est ineffabile? Studien zur Literaturgeschichte der Kreativität zwischen Goethezeit und Moderne*. Stuttgart: Metzler, 1991.
- Böhme, Gernot. *Für eine ökologische Naturästhetik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989.
- Brecht, Bertolt. *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Hgg. Werner Hecht et al. Berlin: Aufbau, 1988f.
- Drügh, Heinz J. „Schwimm-Stil. Zum Verhältnis von (Populär-)Kultur und literarischem Text in Brechts Gedicht *Vom Schwimmen in Seen und Flüssen*.“ *Hofmannsthal Jahrbuch. Zur europäischen Moderne* 9 (2001): 261-290.
- Eigen, Manfred. „Mozart – oder unser Unvermögen, das Genie zu begreifen.“ *Kreativität*. Hg. Rainer M. Holm-Hadulla. Heidelberger Jahrbücher. Berlin: Springer, 2000. 27-45.
- Fetz, Bernhard und Klaus Kastberger. Hgg. *Der literarische Einfall. Über das Entstehen von Texten*. 2. Aufl. Wien: Zsolnay, 1999.
- Finke, Peter. „Kulturökologie.“ *Konzepte der Kulturwissenschaften – Theoretische Grundlagen, Ansätze, Perspektiven*. Hgg. Ansgar und Vera Nünning. Stuttgart: Metzler, 2003. 248-279.
- Früchtel, Josef. „Die Möglichkeiten einer ästhetischen Ethik der Natur.“ *Ästhetik und Naturerfahrung*. Hg. Jörg Zimmermann. *Exempla aethetica* 1. Stuttgart: Frommann-Holzboog, 1996. 59-76.
- Frühwald, Wolfgang. „Eine Moritat vom Ende des Individuums. Das Theaterstück *Baal*.“ *Brechts Dramen. Neue Interpretationen*. Hg. Walter Hinderer. Stuttgart: Reclam, 1984. 33-47.
- Funke, Joachim. „Psychologie der Kreativität.“ *Kreativität*. Hg. Rainer M. Holm-Hadulla. Heidelberger Jahrbücher. Berlin: Springer, 2000. 283-300.
- Goodbody, Axel. Hg. *Literatur und Ökologie*. *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 43. Amsterdam: Rodopi, 1998.
- Grimm, Reinhold. „Naturmagie bei Brecht? Zu einigen seiner frühen Gedichte und Geschichten.“ *Das Brecht-Jahrbuch/The Brecht Yearbook* 31 (2006): 134-152.
- Groh, Dieter und Ruth Groh. „Natur als Maßstab – eine Kopfgeburt.“ *Merkur* 47 (1993): 965-979.
- Hillesheim, Jürgen. „*Baal*.“ *Brecht Handbuch in fünf Bänden*. Bd. 1. Hg. Jan Knopf. *Stücke*. Stuttgart: Metzler, 2001. 69-86.
- . „*Ich muß immer dichten*.“ *Zur Ästhetik des jungen Brecht*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.
- Holm-Hadulla, Rainer M. „17 Wege zur Kreativität – ein Überblick.“ *Kreativität*. Hg. Rainer M. Holm-Hadulla. Heidelberger Jahrbücher. Berlin: Springer, 2000. 1-19.
- Huber, Peter. „Kreativität und Genie in der Literatur.“ *Kreativität*. Hg. Rainer M. Holm-Hadulla. Heidelberger Jahrbücher. Berlin: Springer, 2000. 205-226.

- Krammer, Peter H. „Naturwissenschaft, Big Science und die Wurzeln der Kreativität.“ *Kreativität*. Hg. Rainer M. Holm-Hadulla. Heidelberger Jahrbücher. Berlin: Springer, 2000. 21-26.
- Kuchle, Aaron. „Der Tod im Wald“. Baum- und Waldsymbolik in Brechts *Baal*.“ *New German Review* 1998. 29-41.
- Luhmann, Niklas. „Über ‚Kreativität‘.“ *Kreativität – Ein verbrauchter Begriff?* Hg. Hans Ulrich Gumbrecht. München: Fink, 1988. 13-19.
- Lyon, James K. „Auch der Baum hat mehrere Theorien“. Brecht, Trees, and Humans.“ *Das Brecht-Jahrbuch/The Brecht Yearbook* 31 (2006): 154-169.
- Maturana, Humberto F. *Erkennen: Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit. Ausgewählte Arbeiten zur biologischen Epistemologie*. Wissenschaftstheorie, Wissenschaft und Philosophie 19. Braunschweig: Vieweg, 1982.
- Mews, Siegfried. „Vom ertrunkenen Mädchen.“ *Brecht Handbuch in fünf Bänden*. Bd. 2. Hg. Jan Knopf. *Gedichte*. Stuttgart: Metzler, 2001. 73-78.
- Müller, Hans-Harald und Tom Kindt. *Brechts frühe Lyrik – Brecht, Gott, die Natur und die Liebe*. München: Fink, 2002.
- Odum, Eugene P. *Ökologie – Grundlagen, Standorte, Anwendung*. Übersetzt und bearbeitet von Jürgen Overbeck. 3. Aufl. Stuttgart: Thieme, 1999.
- Remmert, Hermann. *Ökologie – Ein Lehrbuch*. Mit Beiträgen von M. K. Grieshaber et al. Springer-Lehrbuch. 5. Aufl. Berlin: Springer, 1992. 211-328.
- Schmid, Josef. „Grundlagen einer modernen Kulturökologie.“ *Humanökologie und Kulturökologie – Grundlagen, Ansätze, Praxis*. Hgg. Bernhard Glaeser und Parto Teherani-Krönner. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1992. 235-265.
- Schmidt, Siegfried J. „Kreativität - aus der Beobachterperspektive.“ *Kreativität – Ein verbrauchter Begriff?* Hg. Hans Ulrich Gumbrecht. München: Fink, 1988. 33-51.
- Schubert, Rudolf. Hg. unter Mitarbeit von 35 Fachwissenschaftlern. *Lehrbuch der Ökologie*. 3. Aufl. Jena: Fischer, 1991.
- Seel, Martin. *Eine Ästhetik der Natur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996.
- Tischler, Wolfgang. *Einführung in die Ökologie*. 4. Aufl. Stuttgart: Fischer, 1993.
- Zapf, Hubert. *Literatur als kulturelle Ökologie: Zur kulturellen Funktion imaginativer Texte an Beispielen des amerikanischen Romans*. Tübingen: Niemeyer, 2002.
- . „Theorien literarischer Kreativität.“ *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven*. Bd. 3. Hgg. Hans Vilmar Geppert und Hubert Zapf. Tübingen: Francke, 2007. 7-31.