

Hans-Joachim Schott

Schermütige Götter.

Die Bedeutung der plebejischen Melancholietradition für Brechts *Baal*

„Seine Vitalität war das Schönste an ihm“ (GBA 21, 35),¹ schreibt Bertolt Brecht in seinem Nachruf auf das bewunderte Dichtervorbild Frank Wedekind und liefert damit zugleich ein Interpretationsmodell für sein eigenes Frühwerk. So praktiziert zum Beispiel der titelgebende Protagonist von Brechts erstem Drama *Baal* eine materialistisch-vitalistische Lebenskunst, die sich durch die ekstatische Bejahung sinnlicher Genüsse wie dem Essen, Trinken und der Sexualität, eine spontan-spielerische Kunstproduktion sowie eine intensive Naturbeziehung auszeichnet.² Jedoch schreiben sich in Baals vitalistisches Pathos auch düstere, depressive Momente ein, wenn er zum Beispiel im Gedicht *Der Tod im Wald* die Geschichte eines Mannes erzählt, dessen Lebensbejahung angesichts des drohenden Todes in eine kreatürliche Verzweigung umschlägt: „Ja des armen Lebens Übermaß / Hielt ihn so, daß er auch noch sein Aas / Seinen Leichnam in die Erde preßte.“ (GBA 1, 130f.) Die schwermütigen Züge der Baal-Figur, die die Forschung unter den Stichworten Nihilismus oder Fatalismus diskutiert, sollen im folgenden Beitrag nicht als Brüche bzw. Grenze von Baals vitalistischer Lebenswei-

¹ Bertolt Brecht: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. von Werner Hecht / Jan Knopf / Werner Mittenzwei / Klaus Detlef Müller. Berlin/Frankfurt am Main 1987-2000. Im Folgenden zitiert mit der Sigle GBA.

² Über die vitalistischen Züge von Brechts Frühwerk herrscht in der Forschung ein breiter Konsens. Vgl. zum Beispiel aus kulturökologischer Perspektive Andrea Bartl: Natur, Kultur, Kreativität. Zu Bertolt Brechts *Baal*. In: Hubert Zapf (Hg.): Kulturökologie und Literatur. Beiträge zu einem transdisziplinären Paradigma der Literaturwissenschaft. Heidelberg 2008 (= Anglistische Forschungen, 387), S. 209-228. Zur Beziehung Brechts zu Wedekind vgl. Dies.: „Der Mund möchte lachen, das Auge weinen“: Das Tragikomische im Werk Frank Wedekinds und des jungen Bertolt Brecht. In: The Brecht Yearbook. Jg. 31 (2006), S. 219-238; Rita Klis: Brecht und Wedekind. In: Walter Delabar / Jörg Döring (Hg.): Bertolt Brecht (1898-1956). Berlin 1998 (= Memoria, 1), S. 59-88.

se, sondern als konstitutive Elemente derselben analysiert werden.³ Baals Charakter oszilliert, so die Forschungshypothese, zwischen einer depressiven Ich-Entleerung und einer manischen Produktivität; er weist somit die Bipolarität einer melancholischen Veranlagung auf. Vor dem Hintergrund einer kurzen Rekonstruktion des abendländischen Melancholiediskurses wird zu zeigen sein, dass Baal zum einen zentrale Merkmale des von Theophrast und Nietzsche beschriebenen melancholischen Charaktertypus trägt und zum anderen in Kronos, dem antiken Gott der Melancholie, eine mythische Vorläuferfigur besitzt.

Die neuzeitliche Aufwertung der Melancholie

In der frühen Neuzeit befreien die Denker der Renaissance im Rückgang auf antike Quellen die Melancholie vom Stigma einer pathologi-

³ Vor allem die ältere Forschung brachte Brechts Frühwerk in Zusammenhang mit dem von Nietzsche analysierten Phänomen des europäischen Nihilismus. Vgl. Peter Paul Schwarz: Brechts frühe Lyrik (1914-1922). Nihilismus als Werkzusammenhang der frühen Lyrik Brechts. 2., verb. Aufl. Bonn 1980 (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, 111); Carl Pietzcker: Die Lyrik des jungen Brecht. Vom anarchistischen Nihilismus zum Marxismus. Frankfurt am Main 1974; Helge Jordheim: Gefährdeter Nihilismus: Eine Analyse der Mutterfigur in Brechts *Baal*. In: Thomas Jung (Hg.): Zweifel – Fragen – Vorschläge. Bertolt Brecht anlässlich des Einhundertsten. Frankfurt am Main 1999 (= Osloer Beiträge zur Germanistik, 23), S. 99-110. In der jüngeren Diskussion wird der Begriff des Nihilismus kaum noch gebraucht, weil er zum einen zu unscharf ist, um die literarische Entwicklung von Brechts Frühwerk zu erfassen, und zum anderen eine polemisch-abwertende Komponente besitzt, die eine sachliche Analyse der anti-bürgerlichen und anti-christlichen Schreibweise des jungen Schriftstellers erschwert. Vgl. als Kritik an der Anwendung des Nihilismus-Begriffs auf Brechts Frühwerk Jan Knopf: Gott ist tot – Mein Gott! Gott im lyrischen Werk des jungen Brecht. In: The Brecht Yearbook. Jg. 31 (2006), S. 122-132; Jürgen Hillesheim: „Instinktiv lasse ich hier Abstände ...“ Bertolt Brechts vormarxistisches Theater. Würzburg 2011 (= Der neue Brecht, 10), S. 255. Als Deutung des *Baal* im Kontext eines geschichtsphilosophischen Fatalismus vgl. Jürgen Hillesheim: Geschichtspessimismus und fatalistische Vitalität. Georg Büchners *Dantons Tod* und Bertolt Brechts *Baal* im Horizont der Philosophie Arthur Schopenhauers. In: Helmut Gier / Jürgen Hillesheim (Hg.): Der junge Brecht. Aspekte seines Denkens und Schaffens. Würzburg 1996, S. 103-125.

schen Erkrankung und behandeln sie als „Traurigkeit ohne Ursache“,⁴ die mit spirituellen und existenziellen Gedankenfiguren angereichert wird. In der melancholischen Gefühlshaltung mischen sich nach Ansicht der Renaissancekünstler Gefühle von Lust und wehmütigem Leiden, deren Widerstreit ein gesteigertes Ich-Gefühl hervorbringe.⁵ Der neuzeitliche Melancholiker vertieft sich in maßlose Grübeleien, die ihn mit der Erfahrung des Todes konfrontieren. Aus dem Bewusstsein der Todesnähe entwickelt sich eine erhöhte Reflexionsfähigkeit und ein wachsendes Ich-Bewusstsein, das sich im Wunsch nach individueller und sozialer Emanzipation von den einengenden Bindungen der starren mittelalterlichen Feudalgesellschaft äußert. Der neuzeitliche Melancholiker strebt nach einem autonomen Welt- und Gottesbezug, der durch die wissenschaftliche Erfassung der Wirklichkeit realisiert werden soll.⁶ Da der humanistische Wissenschaftler wegen seines Autonomiestrebens Distanz zum Denken seiner Epoche aufweist, leidet er auf der einen Seite an Selbstzweifeln, die sich bis zu einer existenziellen Verzweiflung intensivieren können, während er sich auf der anderen Seite seiner gesellschaftlichen und intellektuellen Sonderstellung bewusst ist und seine Selbstbejahung in einem an Hybris grenzenden Geniekult vergöttlicht.⁷

⁴ Raymond Klibansky / Erwin Panofsky / Fritz Saxl: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst. Frankfurt am Main 1990, S. 319. Die Hervorhebung im Zitat verweist nicht auf einen zitierten Primärtext, sondern markiert einen Fachterminus.

⁵ Zur Neuausrichtung des Melancholiediskurses in der Renaissance vgl. Verena Lobsien: Das manische Selbst. Frühneuzeitliche Versionen des Melancholieparadigmas in der Genese literarischer Subjektivität. In: Reto Luzius Fetz / Roland Hagenbüchle / Peter Schulz (Hg.): Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität. Bd. 1. Berlin 1998, S. 713-739; Winfried Schleiner: Melancholy, Genius, and Utopia in the Renaissance. Wiesbaden 1991 (= Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, 10); Andrea Sieber / Antje Wittstock (Hg.): Melancholie – zwischen Attitüde und Diskurs. Konzepte im Mittelalter und Früher Neuzeit. Göttingen 2009 (= Aventure, 4). Als knappe Überblicksdarstellung zur Geschichte der Melancholie vgl. Michael Theunissen: Vorentwürfe von Moderne. Antike Melancholie und die Acedia des Mittelalters. Berlin 1996.

⁶ Vgl. Klibansky / Panofsky / Saxl, Saturn und Melancholie, S. 352.

⁷ Vgl. ebd., S. 358.

Dieses doppelte Angesicht von Selbstübersteigerung und Erfahrungen einer depressiven Ich-Entleerung beschreiben die ersten modernen Repräsentanten des Geniedenkens noch mit den pathologisierenden und moralisierenden Begrifflichkeiten, mit denen im Mittelalter die christlichen Theologen die Melancholie kritisieren. Petrarca benennt zum Beispiel das depressive Moment der Melancholie mit dem aus der mittelalterlichen Theologie bekannten Begriff der *acedia*, während er die enthusiastische Stimmung schöpferischer Produktivität als *insania* oder *dementia* bezeichnet.⁸ Die Einheit beider Momente der Melancholie wird erst im 15. Jahrhundert begrifflich erfasst. Im Rückgriff auf Ciceros positiv konnotierten Begriff des *furor*, der „im Sinne des Platonischen ‚heiligen Wahns‘ feierlich rehabilitiert“⁹ wird, analysiert der Humanismus den Zusammenhang von depressiver Welt- und Selbstverneinung und begeisterter Produktion, den die Psychoanalyse unter den Begriffen Melancholie/Depression und Manie diskutiert. Die manische Verfassung, in der der Melancholiker in Freude und Jubel ausbricht, resultiert aus der Aufhebung der melancholischen Bindung an ein verlorenes Objekt. Die frei gewordene Besetzungsenergie wird im Jubel verausgabt und zeugt von einem „Heißhunger auf neue Objektbesetzungen“.¹⁰

Die Entdeckung der Manie eröffnet dem Humanismus die Möglichkeit, der Melancholie eine schöpferische Dimension zuzuschreiben.¹¹

⁸ Petrarca erfasst in seinen Beschreibungen der Melancholie bereits deren doppelten Charakter von Schwermut und Enthusiasmus, ohne aber diese beiden Momente als „verschiedene Aspekte ein und derselben, durch ihre Polarität bestimmten Seelenlage aufzufassen“ (Ebd., S. 360).

⁹ Ebd., S. 361.

¹⁰ Sigmund Freud: Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften. 11. Aufl. Frankfurt am Main 2005, S. 185.

¹¹ Marsilio Ficino erkennt in seiner epochalen Schrift *Libri de vita triplici* die widerstreitenden Momente der Depression und des Enthusiasmus als Produkte melancholischer Gefühlszustände, die er für die entstehende intellektuelle Elite der humanistischen Gelehrtenkultur als charakteristisch ansieht. Ficino rehabilitiert nicht nur die Melancholie, indem er sie als Charakterzug genialer Intellektueller und Künstler begreift, sondern verbindet sie in seinen neuplatonischen Spekulationen auch mit der Sphäre der Astrologie. Saturn als Gott der Melancholie gilt dem Neuplatoniker Ficino als höchster Gott, dessen Planet in der Astrologie für höchste geistige Leistungen verantwortlich ist. Der Melancholiker als Saturnkind strebt, so Ficino, nach der höchsten und umfassendsten Erkenntnis der gesamten Welt. Zu Ficinios Melancholiedarstellung vgl. Martina Wagner-

Das Tätigkeitsfeld dieses modernen Typus des melancholischen Genies liegt im Bereich der saturnischen Berufe (Bauern, Seeleute, Architekten und Astronomen), deren Gott Saturn im Mythos die Melancholieproblematik symbolisiert – wie weiter unten noch genauer erläutert wird.¹²

Im Zug der Wiederbelebung des Platonismus wenden sich die Vordenker der Renaissance gegen die Verbindung von Melancholie und einer plebejischen Lebenseinstellung, wie sie die zeitgenössische Astrologie annimmt. Da ihr Saturn, der Stern der Melancholie, als erdschweres Gestirn gilt, unterstellt sie melancholischen Menschen eine materialistische Haltung. Der Neuplatonismus bekämpft diese astrologische Lehre, indem er die kontemplative Haltung des Melancholikers nicht auf ein niederes, materialistisches Denken zurückführt, sondern auf ein tiefes Bewusstsein für die Weltjenseitigkeit des Absoluten, dessen Unerreichbarkeit die schwermütige Stimmung des grübelnden Genies auslöse. In der neuplatonischen Saturndeutung verweist „der höchste der Planeten“ auf „die höchsten und edelsten Kräfte der Seele, Vernunft und Denkvermögen“.¹³

Diese Umwertung der Melancholie strahlt weit über die Epochen Grenzen der Renaissance und des Humanismus in die Moderne aus, wie sich an Goethes *Faust* erkennen lässt, mit dem sich Brecht in der Entstehungszeit des *Baal*-Projekts intensiv beschäftigt.¹⁴ Wie die Goethe-Forschung vielfach angemerkt hat, entspricht Faust aufgrund seiner melancholischen Zerrissenheit und Verzweiflung in keiner Weise dem klassischen Ideal einer harmonisch ausgewogenen Persönlichkeit.¹⁵ An

Egelhaaf: Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textkonfiguration. Stuttgart/Weimar 1997, S. 42-61.

¹² Zur Kronos- bzw. Saturn-Figur im Kontext der Melancholieproblematik vgl. Roland Lambrecht: Der Geist der Melancholie. Eine Herausforderung philosophischer Reflexion. München 1996, S. 23-31.

¹³ Klibansky / Panofsky / Saxl, Saturn und Melancholie, S. 358.

¹⁴ Vgl. Götz Beck: Zu Entstehung und Erklärung von Brechts *Baal*. In: Zeitschrift für deutsche Philologie. Jg. 118 (1999), S. 110-143.

¹⁵ Diese Einschätzung der Faust-Figur ist in der Goethe-Forschung weit verbreitet. Vgl. zur Problematik den grundlegenden Aufsatz von Werner Keller: Der klassische Goethe und sein nichtklassischer Faust. In: Goethe-Jahrbuch. Jg. 95 (1978), S. 9-28. In der jüngeren Forschung hat vor allem Jaeger den unklassischen Charakter der Faust-Figur betont. Vgl. Michael Jaeger: Fausts Kolonie. Goethes kritische Phänomenologie der Mo-

dieser Stelle ist es nicht nötig, im Einzelnen auf die Melancholieproblematik im *Faust* einzugehen; es sei lediglich ein prägnantes Beispiel für das dunkle Leiden des unglücklichen Wissenschaftlers angeführt. Die in der Psychologie der Aufklärung und vor allem im Denken des Sturm und Drang populäre Verbindung von Melancholie und Genialität aufgreifend, stilisiert Goethe Faust zu einem Forscher, der in seiner Leidenschaft für umfassende Erkenntnis das von Wagner repräsentierte Gelehrten-dasein überschreitet, um Zugang zum Absoluten (dem Makrokosmos bzw. dem Erdgeist) zu erlangen. Fausts Melancholie, die seit der Renaissance und dem Humanismus als Gelehrtenkrankheit [*morbus litteratorum*] gilt, verbildlicht Goethe mit einer Reihe von Attributen, die seit Dürers Stich *Melencolia I* „als Requisiten verdinglicht und ikonographisch fixiert waren“.¹⁶ So ist Faust zum Beispiel wie Dürers *Melencolia*-Figur von einem nutzlosen Chaos von wissenschaftlichen Büchern und Instrumenten umgeben: „Ist es nicht Staub, was diese hohe Wand / Aus hundert Fächern mir verenet; / Der Trödel, der mit tausendfachem Tand / In dieser Mottenwelt mich dränget? / Hier soll ich finden was mir fehlt?“¹⁷ Unter dem Staub seiner Gelehrtenexistenz findet Faust nicht das ersehnte Leben, sondern den Tod, der ihn aus einem Totenschädel anstarrt: „Was grinstest du mir hohler Schädel her?“¹⁸ Diese Frage ist freilich rein rhetorisch. Das Lächeln des Totenkopfs erinnert Faust an die Möglichkeit, seinem verhassten Leben durch einen Selbstmord ein Ende zu setzen. Bevor er sich zu vergiften versucht, erlebt Faust den für die Melancholie charakteristischen Umschlag von tiefer Depression in manische Aktivität. Mit enthusiastischer Begeisterung

derne. 2. Aufl. Würzburg 2005, S. 371-469. Zur Melancholieproblematik im *Faust* vgl. auch Ferdinand van Ingen: *Faust – homo melancholicus*. In: Alexander von Bormann (Hg.): *Wissen aus Erfahrungen. Werkbegriff und Interpretation heute*. Festschrift für Herman Meyer. Tübingen 1976, S. 256-281; Jochen Schmidt: *Faust als Melancholiker und Melancholie als strukturbildendes Element bis zum Teufelspakt*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*. Jg. 41 (1997), S. 125-139.

¹⁶ Jochen Schmidt: *Goethes Faust*. Erster und Zweiter Teil. Grundlagen – Werk – Wirkung. 2., durchg. Aufl. München 2001 (= Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte), S. 96.

¹⁷ Johann Wolfgang Goethe: *Faust*. Texte. Hg. von Albrecht Schöne. In: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Vierzig Bände. I. Abteilung: *Sämtliche Werke*. Bd. 7/1. Hg. von Hendrik Birus u. a. Frankfurt am Main 1994 (= Bibliothek deutscher Klassiker 114), V 656-660.

¹⁸ Ebd., V 664.

feiert er den anbrechenden Tag als Beginn neuer Tätigkeiten: „Ein Feuerwagen schwebt, auf leichten Schwingen, / An mich heran! Ich fühle mich bereit / Auf neuer Bahn den Äther zu durchdringen, / Zu neuen Sphären reiner Tätigkeit.“¹⁹ Diese Tätigkeit besteht jedoch in nichts anderem als einem Suizid, sodass die Manie den depressiven Aspekt der Melancholie nicht aufzuheben vermag. Faust bezeichnet sich als „Wurm“,²⁰ dem „[d]ies hohe Leben, diese Götterwonne“²¹ ungebremster Aktivität nicht zustehe. Mit seinem Suizid will er beweisen, dass er – sei es um den Preis seines Todes und seiner Selbsterstörung – der „Götterwonne“ würdig ist: „Hier ist es Zeit durch Taten zu beweisen, / Daß Manneswürde nicht der Götterhöhe weicht, / [...] Und wär' es mit Gefahr, in's Nichts dahin zu fließen.“²²

Wie im nächsten Abschnitt zu zeigen sein wird, nimmt Brecht in Abgrenzung zu Goethes *Faust* die neuplatonische Distanzierung von den materialistischen Züge der Melancholie zurück, indem er den Protagonisten seines ersten Dramas als plebejischen Typus des Melancholikers inszeniert, der seine Depressionsgefühle durch die vitalistische Bejahung der dionysischen Sinnlichkeit zu überwinden versucht. Dabei weist Brechts ästhetische Darstellung der Melancholie große Strukturähnlichkeiten zur (pseudo-)aristotelischen Analyse der Melancholie und ihrer Verarbeitung in Nietzsches Tragödienbuch auf.²³

¹⁹ Ebd., V 702-705.

²⁰ Ebd., V 707.

²¹ Ebd., V 706.

²² Ebd., V 712f., 719.

²³ Es liegt im Bereich des Möglichen, dass Brecht die (pseudo-)aristotelische Darstellung der Melancholie im *Problem XXX, 1* kannte. Ob eine direkte Rezeption der antiken Schrift vorliegt, kann hier aus Platzgründen nicht geklärt werden. Mit großer Wahrscheinlichkeit war Brecht aber bereits Ende der zehner Jahre mit Nietzsches Tragödienschrift vertraut, da er Nietzsche wie kaum einen anderen Philosophen rezipierte. Vgl. zur Nietzsche-Rezeption Brechts Reinhold Grimm: Brecht und Nietzsche oder Geständnisse eines Dichters. Fünf Essays und ein Bruchstück. Frankfurt am Main 1979 (= es, 774); Christof Šubik: Einverständnis, Verfremdung und Produktivität. Versuche über die Philosophie Bertolt Brechts. Wien 1982; Ders.: Philosophieren als Theater. Zur Philosophie Bertold Brechts. Wien 2000; Jürgen Hillesheim: „Ich muss immer dichten“. Zur Ästhetik des jungen Brecht. Würzburg 2005; Ders.: Zwischen „kalten Himmeln“ und „schnellen Toden“. Brechts Nietzsche-Rezeption. In: Mathias Mayer (Hg.): Der Philosoph Bertolt Brecht. Würzburg 2011 (= Der neue Brecht, 8), S. 175-197; Ders.: „Ins-

Baal als Melancholiker

Im berühmten *Problem XXX, 1*, das in der Antike Aristoteles zugeschrieben wurde, wahrscheinlich aber von Theophrast stammt, wird die Melancholie als ein psychophysischer Habitus erfasst, der keine „vorübergehende, psychisch irrelevante Störung“²⁴ darstellt, sondern die habituellen Gleichförmigkeitsmuster und die charakterliche Konstitution eines Individuums entscheidend prägt.²⁵ Theophrast vergleicht die Wirkung der schwarzen Galle, deren Temperaturzustand er als ursächlich für die Ausprägung der Melancholie ansetzt, mit der berausenden Wirkung des Weins. Wie der Genuss des alkoholischen Getränks erzeuge die Melancholie einen Rauschzustand, in dem der Melancholiker die verschiedensten Affektzustände durchlaufe: Geschwätzigkeit, Übermut, draufgängerisches Verhalten oder Rührseligkeit können nach Theophrast ebenso aus dem melancholischen Rauschzustand entspringen wie Grausamkeit, Raserei, zärtliches Verhalten oder eine Stumpfsinnigkeit, die epileptischen Krankheitsmustern entspricht.²⁶ Die Vielfalt der emotionalen Zustände rührt, so Theophrast, von den unterschiedlichen Mischungsverhältnissen der Galle her, von deren Wärme oder Kälte die von der Melancholie ausgelösten Affekte abhängig sind. Als stabiles

tinktiv lasse ich hier Abstände ...“ Bertolt Brechts vormarxistisches Theater. Würzburg 2011 (= Der neue Brecht, 10); Hans-Joachim Schott: Die Lust am Tragischen. Brechts Rezeption der ästhetischen Theorie Nietzsches. In: Sonja Hilzinger (Hg.): Gewalt und Gerechtigkeit. Auf den Schlachthöfen der Geschichte. Brecht-Tage 2011. Berlin 2012, S. 150-161.

²⁴ Klibansky / Panofsky / Saxl, Saturn und Melancholie, S. 76.

²⁵ Die Autorschaft des *Problems XXX, 1* ist nicht mit letzter Sicherheit geklärt. In der Antike wird der Text Aristoteles zugeschrieben. Für diese Zuschreibung spricht das naturwissenschaftliche Erkenntnisinteresse, das körperliche und seelische Phänomene als Einheit begreift. Da Aristoteles in anderen Schriften jedoch die Melancholie nicht als Voraussetzung für schöpferische Leistungen, sondern als pathologischen Gefühlszustand begreift, stellt das *Problem* womöglich keine authentische aristotelische Schrift dar. Wie Klibansky, Panofsky und Saxl vermuten, könnte Theophrast den Melancholie-Text verfasst haben. Vgl. zur Problematik der Zuschreibung ebd., S. 81-92.

²⁶ Die genaue Ausprägung der Affektzustände hängt von den Mischungen der schwarzen Galle ab, jedoch ist für alle Melancholiker charakteristisch, dass sie dauerhaft körperliche und geistige Erregungszustände erleben, die gewöhnliche Menschen lediglich im Zustand der Trunkenheit erfahren. Vgl. Aristoteles: Werke in deutscher Übersetzung. Bd. 19: *Problemata physica*. Hg. von Ernst Grumach. Berlin 1962, 953b.

Muster der verschiedenen Ausprägungen der Melancholie erfasst das *Problem* jedoch das Schwanken zwischen Depression, Paralyse, Lethargie auf der einen und Heiterkeit, manischem Tätigkeitsdrang und Ekstase auf der anderen Seite.

Nietzsche, der sich – wie die Nachlassnotizen zeigen – im Umkreis des Tragödienbuchs intensiv mit aristotelischen Schriften und womöglich auch mit dem *Problem* befasste, entfaltet den kulturellen Widerspruch des Dionysischen und Apollinischen in großer Nähe zur (pseudo-)aristotelischen Melancholievorstellung. Zur Darstellung der dionysischen Welterfahrung bedient sich Nietzsche wie Theophrast der „Analogie des Rausches“ (KSA 1, 28),²⁷ der in den antiken Festen und Orgien durch narkotische Getränke ausgelöst worden sei.²⁸ In diesem Rauschzustand erlebt, so Nietzsche, der dionysische Schwärmer ein „ungestüme[s] Durchrasen aller Seelen-Tonleitern“ (KSA 1, 557), die von der höchsten Lust bis zum tiefsten Entsetzen reichen: „[A]us der höchsten Lust heraus tönt der Schrei des Entsetzens, die sehnenden Klagelaute eines unersetzlichen Verlustes. Die üppige Natur feiert ihre Saturnalien und ihre Todtenfeier zugleich. Die Affekte ihrer Priester sind auf das wundersamste gemischt, Schmerzen erwecken Lust, der Jubel entreißt der Brust qualvolle Töne.“ (KSA 1, 558)

Ronald Speirs arbeitet in einem hervorragenden Aufsatz die Faszination des jungen Brecht für melancholische Phänomene heraus, wie sie von Theophrast und Nietzsche untersucht werden. Im *Tagebuch* N° 10 aus dem Jahr 1913 finden sich nicht nur zahlreiche düstere Gedichte, sondern auch Selbststilisierungen, in denen Brecht als Vertreter des

²⁷ Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. von Giorgio Colli / Mazzino Montinari. München 2004. Im Folgenden zitiert mit der Sigle KSA.

²⁸ Nietzsche setzt sich im Umfeld der Tragödienschrift mit der *Rhetorik* und der *Poetik* des Aristoteles auseinander (vgl. KSA 7, 78). Bernhard-Arnold Kruse, der den Melancholiediskurs in Nietzsches Frühwerk ausführlich untersucht, hält eine Rezeption des *Problems* aufgrund der zahlreichen Bezüge der *Geburt* zur (pseudo-)aristotelischen Darstellung der Melancholie für wahrscheinlich. Vgl. Bernhard-Arnold Kruse: Apollinisch – Dionysisch. Moderne Melancholie und Unio Mystica. Frankfurt am Main 1987 (= Hochschulschriften Literaturwissenschaft, 79), S. 141.

schweremütigen Charaktertypus erscheint.²⁹ So klagt der junge Schriftsteller zum Beispiel in einer der ersten überlieferten Tagebuchnotizen in einem Anfall von pubertärem Schwermut über seine Einsamkeit: „Nachmittags daheim. Ewiges Einerlei! Wenn man nur hoffen könnte dabei! Wenn ich nur gesund werde. Die Gesundheit schätzt man erst, wenn sie verloren! Vielleicht kommt sie wieder! – Alle verlassen mich, Enderlin, Bingen, Albrecht und sogar Gehweyer. Das ist betrüblich! Alle diese ‚Freunde‘ gehen.“ (GBA 26, 9) Das Moment der Selbststeigerung und -erhöhung, das der Melancholie innewohnt, drückt sich in den ersten Gedichtversuchen des Tagebuchs von 1913 in der unkritischen Glorifizierung von Heroismus und heldenhafter Größe aus.³⁰ Die erste Strophe des Gedichts *Die Gewaltigen* lautet zum Beispiel: „Sie schreiten mit hartem Eisengesichte / Mit Augen hart wie Stein / Und einer Stirne marmorfein / Durch die Geschichte.“ (GBA 26, 12)

Auch in späteren Aufzeichnungen aus den zwanziger Jahren tauchen Reflexionen zur Melancholie auf, in denen Brecht den bipolaren Charakter schwermütiger Stimmungen umreißt. Brecht schwankt nach seiner Selbstaussage ständig zwischen Langeweile und Genusssucht und erlebt Umschläge aus depressiven Zuständen in wollüstiges Verhalten: „Die Wollust wäre das einzige, aber die Pausen sind so lang, die sie braucht! Wenn man den Extrakt ausschöpfen könnte und alles verkürzen! Ein Jahr vögeln oder ein Jahr denken! Aber vielleicht ist es ein Konstitutionsfehler aus dem Denken eine Wollust zu machen; es ist vielleicht zu etwas anderm bestimmt!“ (GBA 26, 289) Und direkt im Anschluss an die zitierte Passage charakterisiert er die großen Welteroberer und schöpferischen Figuren als Melancholiker, die bei all ihrer Aktivität Ge-

²⁹ Wie Speirs betont, sind bereits in den Tagebuchaufzeichnungen von 1913 autobiographische Reflexion und fiktionale Texte derart stark ineinander verwoben, dass sich eindeutige Schlüsse auf Brechts psychische Konstitution verbieten. Die Problematik der Melancholie bildet jedoch, auch darin ist Speirs zuzustimmen, ein zentrales Thema des Brecht'schen Frühwerks und wäre in einer ausführlichen Studie eigens zu untersuchen. Ronald Speirs: „Kalt und heiß – Nur mit lau! Schwarz und weiß – Nur mit grau!“ Melancholy and Melodrama in Brecht's Early Writings. In: *The Brecht Yearbook*. Jg. 31 (2006), S. 43-61.

³⁰ Vgl. hierzu die kritischen Ausführungen bei James K. Lyon: „Auch der Baum hat mehrere Theorien.“ Brecht, Trees and Humans. In: *The Brecht Yearbook*. Jg. 31 (2006), S. 155-169, hier S. 159.

fahr laufen, sich aufgrund von Nichtigkeiten zu töten: „Aber ich weiß, daß die Eroberer von Weltreichen geneigt sind, beim Verlust einer Pfeife Selbstmord zu begehen. So wenig hält sie.“ (GBA 26, 289)

Zwischen den für die Melancholie typischen Affekten der Depression und des Jubels oszilliert auch der Protagonist von Brechts erstem Drama, dessen massiver Alkoholkonsum auf seine melancholische Disposition verweist. In der Fassung von 1922 stürzt sich Baal in einen viertägigen Schreibmarathon, weil Johanna sich nach ihrer Affäre tötete, indem sie „ins Wasser“ (GBA 1, 99) ging. Zwischen belangloser Geschwätzigkeit, Depression und Schwärmerei schwankend, durchläuft Baal intensive Gefühlszustände, die ihn beinahe in den Suizid treiben:

BAAL *umfaßt die Schnapsflasche. In Pausen:* Jetzt schmiere ich den vierten Tag das Papier voll mit rotem Sommer: wild, bleich, gefräßig, und kämpfe mit der Schnapsflasche. [...] *Er schwatzt.* Der weiße Schnaps ist mein Stecken und Stab. Er spiegelt, seit der Schnee von der Gosse tropft, mein Papier und blieb unberührt. Aber jetzt zittern mir die Hände. Als ob die Leiber noch in ihnen drin wären. *Er horcht:* Das Herz schlägt wie ein Pferdefuß. *Er schwärmt:* O Johanna, eine Nacht mehr in deinem Aquarium und ich wäre verfault zwischen den Fischen! Aber jetzt ist der Geruch der milden Mainächte in mir. Ich bin ein Liebhaber ohne Geliebte. Ich unterliege. *Trinkt, steht auf.* Ich muß ausziehen. Aber erst hole ich mir eine Frau. Allein ausziehen, das ist traurig. (GBA 1, 101)

Neben dem Motiv bipolarer Affektzustände tauchen in der Szene zwei weitere Bausteine des abendländischen Melancholiediskurses auf. Erstens zählt der unbändige Geschlechtstrieb, der Baal wahllos von einer Geliebten zur nächsten treibt, zu den wichtigsten Merkmalen des Melancholikers. Für Theophrast gehören Dionysos und Aphrodite zusammen, weil er die meisten Melancholiker für wollüstig hält.³¹ Nicht anders Nietzsche: Die dionysischen Orgien, die aus Asien nach Griechenland eindringen, werden von einer „überschwänglichen geschlechtlichen Zuchtlosigkeit“ (KSA 1, 32) beherrscht, deren Gewalt in der apollinischen Kultur der Griechen mit knapper Not gebändigt wird. Zweitens gehört eine nie zu befriedigende Gefräßigkeit zu den klassischen Attributen des Melancholikers.³² In der obigen Passage spricht Baal von der Gefräßigkeit seiner Lyrik, aber diese Eigenschaft bildet auch eines seiner

³¹ Aristoteles, Werke, 953b.

³² Klibansky / Panofsky / Saxl, Saturn und Melancholie, S. 119.

wichtigsten Charaktermerkmale. Baals Hunger ist so gewaltig, dass er zu einem unförmigen „Fettklumpen“³³ zu degenerieren droht. An anderer Stelle bedient sich Ekart der Metapher der Völlerei, um Baals ausschweifendes Sexualleben und seinen brutalen Umgang mit dem weiblichen Geschlecht zu kritisieren: „EKART Wo ist das Mädels, das du in den Schenken herumgezogen hast? / BAAL Werd ein Fisch und such sie. / EKART Du überfrißt dich, Baal. Du wirst platzen.“ (GBA 1, 128) Um die Depression, die aus seinem exzessiven Genießen resultiert, zu bekämpfen, bedient sich Baal der Musik als Psychotherapeutikum. „[A]us einer Trauer Musik mach[en]“ (GBA 1, 96), lautet seine Therapieanweisung für melancholische Anfälle. Mit diesem Rat steht er in einer bis in die Antike zurückreichenden medizinischen Tradition, die Musik als wirksames Heilmittel gegen die Leiden der Melancholie betrachtet. Schon Theophrast und Asklepiades setzten Musik als psychiatrisches Heilmittel ein, um die Wirkung der Melancholie zu hemmen; einflussreiche Mediziner der Neuzeit wie Herman Boerhaave (1668-1738), der Arzt von Kaiserin Maria Theresia, oder Theologen wie Martin Luther griffen die antike Tradition auf und verordneten Musik als Therapie gegen melancholische Anfälle.³⁴

Brecht bezieht sich weiterhin auf die (pseudo-)aristotelische Vorstellung, dass die Melancholiker von Bildern und Vorstellungen beeinflusst werden, die sich zu ekstatischen Visionen erweitern können. Dem rauschhaften Außer-sich-Sein schreibt Theophrast eine erkenntnisfördernde Dimension zu, falls der Melancholiker in der Lage ist, seine Visionen wie die Dichter und Wahrsager in ein kulturelles Produkt zu verwandeln. Theophrast greift die von Platon im *Phaidros* getroffene Unterscheidung zwischen göttlich inspiriertem Wahn und pathologischem

³³ Bertolt Brecht: Baal. Drei Fassungen. Kritisch ediert und kommentiert von Dieter Schmidt. Frankfurt am Main 1966 (= es, 170), S. 31.

³⁴ Zur antiken Tradition der medizinischen Melancholiebehandlung vgl. Klibansky / Panofsky / Saxl, Saturn und Melancholie, S. 98; Hellmut Flashar: Melancholie und Melancholiker in den medizinischen Theorien der Antike. Berlin 1966; zu Boerhaave vgl. Werner-Friedrich Kümmel: Musik und Medizin. Ihre Wechselbeziehung in Theorie und Praxis von 800 bis 1800. Freiburg/München 1977 (= Freiburger Beiträge zur Wissenschafts- und Universitätsgeschichte, 2), S. 277-306; zu Luther vgl. Johann Steiger: Melancolie, Diätetik und Trost. Konzepte der Melancholie-Therapie im 16. und 17. Jahrhundert. Heidelberg 1996, S. 68.

Wahnsinn auf und liefert mit seiner Melancholielehre eine naturwissenschaftliche Erklärung für die von Platon in mythischer Sprache ausgedrückte Beziehung von Ekstase und schöpferischer Produktion.³⁵ Nach Theophrast korreliert die affektive Erregbarkeit mit einer gesteigerten Einbildungskraft, die zwar pathologische Folgen wie einen Halluzinationszwang verursachen, aber auch kulturelle Höchstleistungen hervorbringen kann: „Viele aber werden auch, weil diese Wärme nahe dem Sitz des Verstandes ist, von Krankheiten der Raserei und der Begeisterung ergriffen, woher die Sibyllen und die Wahrsager und die Begeisterten alle ihren Ursprung haben, sofern sie nicht durch Krankheit, sondern durch ihre natürliche Mischung so werden. Marakos von Syrakus war immer dann ein besserer Dichter, wenn er in Ekstase war.“³⁶ Durch eine Abschwächung der Ekstase auf ein erträgliches Mittelmaß (durch eine Art Normalisierung im Exzess) entsteht ein besonnenerer Typus des Melancholikers, den Theophrast als Genie auf den Gebieten der Wissenschaft, Kunst und Politik ausweist.³⁷ Dabei gilt Theophrast die Melancholie nicht als eine von mehreren charakterlichen Dispositionen, die zu genialen Leistungen befähigen, sondern als festes Merkmal genialer Menschen. Allen Personen mit hervorragenden Fähigkeiten, gleichgültig ob sie Philosophen, Künstler oder Politiker sind, schreibt das *Problem* melancholische Charakterzüge zu.

Nietzsche bedient sich der (pseudo-)aristotelischen Erklärung kultureller Höchstleistungen zur Darstellung der schöpferischen Dimension des

³⁵ Vgl. Platon: Phaidros. In: Ders.: Werke in acht Bänden. Fünfter Band: Phaidros, Parmenides, Briefe. Hg. von Gunther Eigler. Darmstadt 1983, S. 1-193, hier 265a. Platon prägt mit seiner Deutung der Mania als schöpferischer Ekstase, die Liebende, Dichter und Philosophen zur Erkenntnis der Ideen befähige, die Vorstellung eines emotionalen und kognitiven Ausnahmezustandes, der zwar an Irrsinn grenzt, aber zugleich kreative Höchstleistungen ermöglicht. Jedoch verbindet Platon die Mania-Vorstellung nicht mit dem Phänomen der Melancholie, die er als Zeichen einer grausamen Charakterveranlagung deutet: „Ein tyrannischer Mann im vollsten Sinne [...] wird einer aber dann, wenn er entweder von Natur aus oder durch seine Lebensweise oder durch beides trunksüchtig, wollüstig und irrsinnig geworden ist.“ (Platon: Der Staat. Über das Gerechte. Hg. von Otto Apelt / Karl Bormann. 11., erneut durchg. Aufl. Hamburg 1989 [= Philosophische Bibliothek, 80], 573c). Die Verknüpfung der Mania mit der Melancholie vollzieht erst Theophrast im *Problem*.

³⁶ Aristoteles, Werke, 954a.

³⁷ Ebd., 955a.

Dionysischen. In den ekstatischen Festen zu Ehren von Dionysos offenbare sich in einer „hellsehenden Ekstase“ (KSA 1, 568) und „in aller Trunkenheit eines übermächtigen Gefühls“ (KSA 1, 565) die Wahrheit einer maßlosen Natur, die alle apollinischen Grenzssetzungen zunichtemache. Damit der Mensch im dionysischen Rausch nicht zugrunde geht, bedarf es, so Nietzsche im Anschluss an Theophrast, eine Mäßigung im Exzess, die durch „den künstlerischen Schein jener Mittelwelt“ (KSA 1, 560) bewerkstelligt wird, deren Gott Apoll ist. Durch die vorbegrifflichen Traumbilder der apollinischen Sphäre werden die entsetzlichen Visionen des dionysischen Werdens abgemildert, sodass sie erträglich werden: „Der Grieche kannte und empfand die Schrecken und Entsetzlichkeiten des Daseins: um überhaupt leben zu können, musste er vor sie hin die glänzende Traumgeburt der Olympischen stellen.“ (KSA 1, 35) Gelingt die apollinische Bändigung der dionysischen Ekstase nicht, droht sie in Ekel an der Erkenntnis umzuschlagen, der jedes Handeln unmöglich macht. Nicht einem Übermaß an Reflektiertheit, das das Handeln hemmt, sondern der postorgiastischen Depression, die sich nach der Rückkehr aus dem Ausnahmezustand der dionysischen Orgie in die Banalität des Alltags einstellt, schreibt Nietzsche die Verantwortung für den Lebens- und Erkenntnisekel des schwermütigen Menschen zu:

In diesem Sinne hat der dionysische Mensch Aehnlichkeit mit Hamlet: beide haben einmal einen wahren Blick in das Wesen der Dinge gethan, sie haben erkannt, und es eckelt sie zu handeln; denn ihre Handlung kann nichts am ewigen Wesen der Dinge ändern, sie empfinden es als lächerlich oder schmachvoll, dass ihnen zugemuthet wird, die Welt, die aus den Fugen ist, wieder einzurichten. Die Erkenntniss tödtet das Handeln, zum Handeln gehört das Umschleiertsein durch die Illusion [...]. (KSA 1, 56f.)

Baals Kunst entsteht im Sinne der von Theophrast und Nietzsche geprägten Auffassung melancholischer Produktivität in einer rauschhaften Ekstase, die ihm Einsicht in die Entsetzlichkeiten des dionysischen Lebens gewährt. So verarbeitet er zum Beispiel Johannes Suizid, indem er das Gedicht *Vom ertrunkenen Mädchen* in einem halbbewussten, entrückten Gemütszustand produziert. „[W]ie trunken, die Kleider offen, wie ein Schlafwandelnder“ (GBA 1, 126) trägt er das Gedicht Ekart vor. Der apollinische Traumzustand heilt die traumatische Erinnerung an Jo-

hannas Schicksal, indem er für die Dauer der Vision – um mit Nietzsche zu sprechen – „alles persönlich in der Vergangenheit Erlebte“ (KSA 1, 56) in „ein lethargisches Element“ (ebd.) eintauchen lässt, das zu einem heilsamen Vergessen der traumatischen Wirklichkeit führt.³⁸

Als sie ertrunken war und hinunterschwamm
Von den Bächen in die größeren Flüsse
Schien der Azur des Himmels sehr wundersam
Als ob er die Leiche begütigen müsse.

Tang und Algen hielten sich an ihr ein
So daß sie langsam viel schwerer ward
Kühl die Fische schwammen an ihrem Bein.
Pflanzen und Tiere beschwerten noch ihre letzte Fahrt.

Und der Himmel ward abends dunkel wie Rauch
Und hielt nachts mit den Sternen das Licht in Schweben
Aber früh ward er hell, daß es auch
Noch für sie Morgen und Abend gebe.

Als ihr bleicher Leib im Wasser verfaulet war
Geschah es, sehr langsam, daß Gott sie allmählich vergaß:
Erst ihr Gesicht, dann die Hände und ganz zuletzt erst ihr Haar.
Dann ward sie Aas in Flüssen mit vielem Aas. (GBA 1, 126)

Wie Johanna treibt das Mädchen im Gedicht endlos die Flüsse hinunter.
Wie Baal von zwei Schwestern, mit denen er schläft, erfährt, tötete sich
Johanna, indem sie sich in einem Fluss ertränkte. Ihre Leiche ver-
schwand im reißenden Wasser der Laach:

³⁸ Kaum ein anderes Gedicht in Brechts Frühwerk erfährt ein derart großes Forschungsinteresse wie das 1919 entstandene Gedicht *Vom ertrunkenen Mädchen*. Nahezu alle für das Frühwerk relevanten Forschungsthesen, angefangen von der Nihilismus-Hypothese über psychoanalytische Ansätze bis zu feministischen Interpretationen, wurden an diesem Gedicht erprobt. Vermutlich entspringt die Popularität des Gedichts aus seiner Zugehörigkeit zur langen Tradition von Gedichten über weibliche Wasserleichen. Die Figur Ophelia aus Shakespeares *Hamlet*, Rimbauds *Ophélie*, Benns *Schöne Jugend* und Heyms *Ophelia* bilden Vorläuferfiguren bzw. -figuren von Brechts Gedicht. Da hier keine detaillierte Analyse des Gedichts angestrebt wird, sei auf die Einführung im Brecht-Handbuch verwiesen, die die unterschiedlichen Interpretationsansätze aufführt und knapp kommentiert. Vgl. Siegfried Mews: *Vom ertrunkenen Mädchen*. In: Jan Knopf (Hg.): *Brecht-Handbuch in fünf Bänden*. Bd. 2: *Gedichte*. Stuttgart 2001, S. 73-78.

DIE ÄLTERE Es ist eine ins Wasser gegangen: die Johanna Reiher.
DIE JÜNGERE In die Laach. Da ginge ich nicht hinein. Die ist so reißend.
BAAL Ins Wasser? Weiß man warum?
DIE ÄLTERE Einige sagen was. Das spricht sich herum.
DIE JÜNGERE Sie ist abends fort und über die Nacht ist sie fortgeblieben.
BAAL Ist sie nimmer heim in der Frühe?
DIE JÜNGERE Nein, dann ist sie in den Fluß. Man hat sie aber noch nicht gefunden.
BAAL Schwimmt sie noch ... (GBA 1, 99)

In Baals Gedicht fehlt sowohl die Erklärung für den Tod des Mädchens als auch das traumatische Element des reißenen Flusses, das an Johannas Tod erinnert. Das unverarbeitete Trauma insistiert jedoch im Gedicht in Form der endlosen Verwesung des Leichnams. Der Körper des Mädchens reichert sich auf seiner langen Fahrt durch eine menschenleere Flusslandschaft mit abgestorbenem Leben an, bis er schließlich endgültig zu „Aas“ wird: „Dann ward sie Aas in Flüssen mit vielem Aas.“ Die entsetzliche Wahrnehmung eines ewig verwesenden Lebens, an dessen Existenz sich nichts ändern lässt, führt bei Baal zu keinem Erkenntnis- und Lebenskel, weil er sich durch die Kraft des Vergessens Abstand zum Realen von Johannas Suizid verschafft. Wie ein Liebhaber, der sich nur an den Körper seiner Geliebten erinnert, betrachtet der Gott im Gedicht, mit dem sich Baal identifiziert, den verfaulenden Körper des Mädchens, bis er sie schließlich vergisst. Der Vortrag des Gedichts befreit Baal von der belastenden Erinnerung an seine Verstrickung in Johannas Schicksal. Zufrieden betrachtet er nach seinem Vortrag die Schönheit des Himmels und der Natur: „BAAL *liegt*: Das alles ist so schön.“ (GBA 1, 127)

Das Kronos-Mythologem im *Baal*

Brechts Darstellung von Baals Melancholie weist jedoch nicht nur signifikante intertextuelle Parallelen zu philosophischen oder medizinischen Texten, sondern auch zu mythologischen Motiven auf, die im Zusammenhang mit der Melancholieproblematik stehen. Baals „blasphemisch-

antichristliche Züge³⁹ beziehen sich auf den gleichnamigen kanaanitischen Gott und auf Kronos bzw. Saturn. Die Forschung hat Brechts Verarbeitung des Baal-Mythos bereits mehrfach aufgearbeitet. Baal (babilon. Bel = Herr) ist ein Natur- und Bauergott, der über die Fruchtbarkeit der Erde wacht. Daher steigt er in der Antike zum Gewitter-, Himmels- oder Sonnengott (verehrt in Gestalt des Stiers) auf, der die Ernte und das Wachstum der Feldfrüchte sichert.⁴⁰ Brecht greift die sinnlich-ekstatischen Züge des Baalskults auf und verleiht dem Protagonisten seines ersten Dramas einige Attribute des antiken Gottes. Neben seiner Begeisterung für Himmel, Sonne und Regen sowie seiner Erdverbundenheit zeichnet sich Baal wie sein mythischer Vorläufer durch eine Vorliebe für Stiere aus. Er unterbreitet zum Beispiel Bauern das Lockangebot, ihre Tiere kaufen zu wollen, um eine große Herde Stiere versammelt zu sehen. Ein christlicher Priester unterbindet Baals Vorhaben, ohne dessen Faszination für die heidnische Tiersymbolik zu verstehen: „PFARRER Ich begreife jetzt. Sie sind ein armer Mensch. Und Sie lieben wohl Stiere besonders? / BAAL Gar nichts begreifen Sie! Komm, Ekart! Er begreift es nicht. Er hat die Geschichte verdorben. Der Christ liebt die Tiere nicht mehr.“ (GBA 1, 66)

Während die Parallelen zwischen Brechts Baal-Figur und der antiken Gottheit gut erforscht sind, wurde von der Forschung bisher der Verwandtschaft des Dramenhelden mit Kronos/Saturn nicht nachgegangen. Die antike Mythologie beschreibt Kronos als hochgradig ambivalenten Charakter, dessen prägender Zug seine melancholische Disposition ist. Auf der einen Seite figuriert er als schützender Gott des Landbaus und des friedlichen Erntefestes, das die Schranken zwischen Freien und Sklaven aufhebt. Dieser Gott des Überflusses, Herrscher auf den Inseln der Seligen, der als Erfinder des Städtebaus gilt, erscheint jedoch auch als entmachteter, verzweifelter Gott, der isoliert an verborgenen Orten

³⁹ Eberhard Rohse: Der frühe Brecht und die Bibel. Studien zum Augsburger Religionsunterricht und zu den literarischen Versuchen des Gymnasiasten. Göttingen 1983 (= Palaestra, 278), S. 341.

⁴⁰ Vgl. Annett Clos: Bertolt Brechts *Baal* oder Kann denn Sünde Liebe sein? In: Thomas Jung (Hg.): Zweifel – Fragen – Vorschläge. Bertolt Brecht anlässlich des Einhundertsten. Frankfurt am Main 1999 (= Osloer Beiträge zur Germanistik, 23), S. 111-123, hier S. 112-115; Axel Schnell: „Virtuelle Revolutionäre“ und „Verkommene Götter“. Brechts *Baal* und die Menschwerdung des Widersachers. Bielefeld 1993, S. 19ff.

wohnt oder gar als Gott der Toten im Tartarus auftritt. Die düstere Seite von Kronos wird durch die Amalgamierung des griechischen Gottes mit dem römischen Flur- und Saatengott Saturn verstärkt, der den Zug eines gehetzten Flüchtlings trägt.⁴¹

Als Outsider der bürgerlichen Gesellschaft ist Baal wie seine mythischen Vorbilder ein Flüchtling, der von der Obrigkeit gejagt und sogar ins Gefängnis geworfen wird. Er trägt die plebejischen Züge der antiken Gottheiten, die als erdverbundene Charaktere mit dem Leben der Bauern und einfachen Leute in Beziehung stehen. Im Unterschied zu Goethes Melancholiedarstellung im *Faust* inszeniert Brecht den Protagonisten seines ersten Dramas nicht als idealistischen Wissenschaftler und Gelehrten, der nach absoluter Erkenntnis strebt, sondern als ‚niederer‘ Charakter, der seine fundamentalen sinnlichen Triebe auslebt. Mit seinen derben Scherzen trifft Baal eher den Geschmack der Arbeiter, Bauern und einfachen Angestellten als den des pseudointellektuellen Bürgertums. So spenden ihm Fuhrleute zum Beispiel großen Beifall, als er sich mit seiner Geliebten Emilie einen bösen Spaß erlaubt, indem er sie zwingt, einen Kutscher zu küssen:

FUHRLEUTE *schütteln ihm die Hand*: Servus, Herr Baal! – Gehorsamster Diener, Herr Baal! – Sehen Sie, Herr Baal, ich für meinen Teil habe nur geglaubt: mit dem Herrn Baal seinem Kopf spukt's inwendig etwas. Mit den Gedichten da und Sie wissen schon, Herr Baal! Aber jetzt sehe ich, daß Sie das Herz auf dem rechten Fleck haben. – Respekt! Einen guten Morgen! Man muß die Frauensleute richtig behandeln! Einen guten Morgen! (GBA 1, 33)

Baals teilweise brutaler Umgang mit dem anderen Geschlecht, seine Neigung zu derben, bösartigen Späßen und seine Gewaltneigung, die ihn sogar zum Mörder an seinem Geliebten Ekart werden lässt, zeugen von seinem ambivalenten Charakter, den er mit den beiden antiken Gottheiten teilt. Auf der einen Seite preist Baal wie Kronos/Saturn das

⁴¹ Saturn zählt vor seiner Verschmelzung mit Kronos zu den positiv besetzten Göttern der römischen Mythologie, dessen positive Eigenschaften durch die Verbindung mit Kronos noch um die „Attribute des Hüters von Reichtum, des Aufsehers über ein nach Maß und Gewicht bestimmtes Zahlungssystem und des Erfinders der Münzprägung“ (Klibansky / Panofsky / Saxl, Saturn und Melancholie, S. 213) ergänzt werden. Jedoch trägt Saturn nach der Integration der Kronos-Figur auch dessen ambivalente Züge, die vor allem durch die Astrologie dem neuzeitlichen Denken vermittelt werden.

ungezähmte, unzerstörbare Leben der Natur: „BAAL *ekstatisch erhebend, voll Sonne*: Meine Seele ist das Sonnenlicht, das in dem Diamanten bleibt, wenn er in das unterste Gestein vergraben wird. Und der Trieb zum Blühen der Bäume im Frühling, wenn noch Frost ist. Und das Ächzen der Kornfelder, wenn sie sich unter dem Wind wälzen. Und das Funkeln in den Augen zweier Insekten, die sich fressen wollen.“ (GBA 1, 55) Auf der anderen Seite trägt das ewig zeugende Leben – wie der letzte Satz des Zitats andeutet – für Baal aber auch grausame und zerstörerische Züge, wie sie für die Kronos-Figur charakteristisch sind. Zwar ist Kronos Vater der Menschen und der Götter, ihn beschreibt die antike Mythologie aber auch als „Alles-Verschlinger“, der Kinder fürchtet und sie daher isst, der rohes Fleisch verschlingt, die Götter vernichtet und „von den Barbaren Menschenopfer verlangt“.⁴² Die Ambivalenz seines Charakters zeigt sich plastisch am Attribut der Sichel, mit der er nicht nur die Ernte einfährt und das Leben der Bauern schützt, sondern auch seinen Vater Uranos grausam entmannt. Baal teilt mit der antiken Gottheit seinen gewaltigen Appetit, seine Neigung zur Gewalt und seine Abneigung gegen Kinder. Sophie Dechant, die er schwängert, empfiehlt er, das Kind nach der Geburt zu begraben und es den Würmern zu überlassen:

SOPHIE DECHANT Und wo soll ich hingehen?

BAAL Zur Bühne. Oder in den Himmel.

SOPHIE DECHANT Mit meinem Kind?

BAAL Vergrab es! (GBA 1, 57)

Der widersprüchliche Charakter des Kronos verweist auf eine fundamentale existenzielle Problematik, nämlich auf den Zyklus von Vergehen und Entstehen, der durch die Zeit hervorgerufen wird. In seiner Polemik gegen die heidnische Götterwelt verfährt Augustinus mit besonderer Schärfe gegen Kronos, den die Neuplatoniker in ihren kosmologischen Spekulationen zum höchsten Gott erhoben hatten. Auf dem Weg der Emanation gehen nach Ansicht der Platoniker aus Kronos, der die Fülle des Geistes und des höchsten Intellekts repräsentiert, die anderen Götter hervor. Für Augustinus ist diese Ableitung inakzeptabel, weil die Götter, wenn sie aus dem Gott der Zeit hervorgehen, selbst vergänglich

⁴² Ebd., S. 212f.

sind. Kronos stellt somit den Anspruch der abendländischen Metaphysik infrage, ein privilegiertes Sein (Gott, die Ideen) dem Werden zu entziehen:

Denn wir [Augustinus meint die Platoniker; Anm. d. Verf.] deuten den Saturn als die „Gesamtheit der Zeit“, worauf auch sein griechischer Name hinweist: denn er heißt Kronos, was, aspiriert ausgesprochen, auch der Name der Zeit ist. Daher heißt er auch auf lateinisch Saturnus, als wäre er an Jahren gesättigt. Ich weiß wirklich nicht, was man mit Leuten anfangen soll, die beim Versuch, die Namen und Bilder ihrer Götter in einem besseren Sinne auszudeuten, einräumen, daß ihr größter Gott, der Vater aller andern, die Zeit sei. Denn was anders verraten sie damit, als daß alle ihre Götter zeitlich seien, da sie die Zeit selbst zu deren Vater einsetzen?⁴³

Augustinus kann noch im naiven Vertrauen auf die Glaubenswirklichkeit eines an sich seienden Gottes die existenzielle Herausforderung, die in der neuplatonischen Deutung von Kronos steckt, polemisch zurückweisen. Für das moderne Denken, dem die Annahme eines ewigen Seins, das weder geworden ist noch sterben wird, fremd ist, gewinnt jedoch Kronos als Gott der Zeit eine immense Bedeutung. Im Umfeld der Tragödienschrift bringt Nietzsche die Zeit mit der Gewalttätigkeit von Kronos in Verbindung, indem er ihr das Attribut der Gefräßigkeit zuschreibt, das den antiken Gott charakterisiert: „Was in dieser entsetzlichen Constellation der Dinge leben will das heißt leben muß, ist im Grunde seines Wesens Abbild des Urschmerzes und Urwiderspruches, muß also in unsrer Augen ‚welt- und erdgemäß Organ‘ fallen als uner sättliche Gier zum Dasein und ewiges Sichwidersprechen in der Form der Zeit, also als Werden. Jeder Augenblick frißt den vorhergehenden, jede Geburt ist der Tod unzähliger Wesen, Zeugen Leben und Morden ist eins.“ (KSA 1, 768) Nietzsches Analyse der Zeitlichkeit verleiht der Melancholie eine transzendente Dimension. Mit Freud sei daran erinnert, dass Melancholie aus dem Verlust eines Objekts entspringt, zu dem das Subjekt eine ambivalente Beziehung unterhielt. Während in der Trauer das Subjekt seine libidinösen Energien von einem Objekt abzieht und in seinem Ich versammelt, kann der Melancholiker sich von einem ehemals begehrten, verlorengegangenen Objekt nicht lösen, weil

⁴³ Aurelius Augustinus: De consensu evangelistarum. Libri quattuor. Hg. von Franciscus Wehrich. London/New York 1963 (= Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum, 43), I, 34.

er Rachegefühle gegen dasselbe hegt. Um seine Rachebedürfnisse trotz des Objektverlusts zu befriedigen, inkorporiert der Melancholiker das verlorene Objekt auf dem Weg der Identifizierung in seine Psyche und beginnt in einem autodestruktiven Prozess gegen das introjizierte Objekt zu wüten. „[A]uf dem Umwege über die Selbstbestrafung“ nimmt der Melancholiker „Rache an den ursprünglichen Objekten“. ⁴⁴ Wegen der Struktur der Zeit ist aber, wie Nietzsche anmerkt, sowohl der Verlust begehrtter Objekte als auch eine ambivalente Beziehung zu denselben unvermeidlich, denn jeder Augenblick zerstört gewaltsam die vorherigen Momente, sodass angesichts der Grausamkeit des Werdens ein friedliches trauerndes Scheiden von der Vergangenheit unmöglich ist und jeder Vergangenheitsbezug von Rachewünschen geprägt ist. Unter den Bedingungen eines postmetaphysischen Denkens, das sich dem Sprung zu einem der Zeit entzogenen Dasein verweigert, lautet die zentrale existenzielle Frage, wie die zerstörerische melancholische Verinnerlichung des Werdens überwunden und ein Leben jenseits depressiver Rachegefühle geführt werden kann. ⁴⁵

Wie der mittlere Nietzsche experimentiert Brecht im *Baal* mit dem Gedanken der ewigen Wiederkunft des Gleichen, um den melancholischen Hass auf die Zeit und das Werden zu überwinden. Da das Resentiment aufgrund der Unumkehrbarkeit des Zeitpfeils eine eingetretene Vergangenheit nicht ungeschehen machen kann – „Dass die Zeit nicht zurückläuft, das ist sein Ingrim; ‚Das, was war‘ – so heisst der Stein, den er [der Wille; Anm. d. Verf.] nicht wälzen kann.“ (KSA 4, 180) –, gelingt laut Nietzsche eine Versöhnung mit der Zeit und eine Auflösung der destruktiven Rachegefühle nur durch die Bejahung der ewigen Wiederkehr, in deren Zyklus alle Dinge mit einem unüberbietbaren Wert ausgestattet sind: „Alles ‚Es war‘ ist ein Bruchstück, ein Räthsel, ein grauser Zufall – bis der schaffende Wille dazu sagt: ‚aber so wollte ich es!“ (KSA 4, 181) Diese Bejahung aller Dinge lässt Brecht auch Baal einfordern, der in der Szene *Hölzerne braune Diele. Nacht. Wind* mit einer Ansammlung von heruntergekommenen Bettlern konfrontiert wird,

⁴⁴ Freud, *Das Ich und das Es*, S. 181.

⁴⁵ Zum Leiden der Melancholiker unter der Herrschaft der Zeit vgl. Ludger Heidbrink: *Melancholie und Moderne. Zur Kritik der historischen Verzweiflung*. München 1994, S. 39-49.

die ihm durch ihre Schwäche und Dekadenz seine Lebenskraft zu rauben drohen. Auf das nihilistische Plädoyer der Figur Gougou für das Nichts – „GOUGOU zu Ekart: Das Schönste ist das Nichts!“ (GBA 1, 123) – antwortet Baal mit einer rückhaltlosen Bejahung der ewigen Wiederkehr aller Dinge:

BAAL [...] *Steht auf, das Glas in der Hand.* Schwarz ist der Himmel. Warum bist du erschrocken? *Trommelt auf den Tisch.* Man muß das Karussell aus- halten. Es ist wunderbar. *Schwankt.* Ich will ein Elefant sein, der im Zirkus Wasser läßt, wenn nicht alles schön ist ... *Fängt an zu tanzen, singt.* Tanz mit dem Wind, armer Leichnam, schlaf mit der Wolke, verkommener Gott! *Er kommt schwankend zum Tisch.* (GBA 1, 124)

Um seine melancholische Depression zu besiegen, beginnt Baal – wie Nietzsche es im *Zarathustra* einfordert – zu tanzen und zu singen. Er versucht, „das Karussell“, also die zyklische Wiederkehr des Werdens, auszuhalten und die Schönheit aller Dinge zu bejahen. Jedoch deutet sein Schwanken auch darauf hin, dass ihm die Bejahung des ewigen Werdens und die Versöhnung mit der Zeit nicht ohne Weiteres gelingen wird. Auch wenn in der Phase des *Baal*-Projekts die dionysische Bejahung des Lebens Brechts Texte beherrscht, so setzt der junge Schriftsteller doch ein Fragezeichen hinter den nietzscheanischen Versuch, das melancholische Leiden an der Zeit durch den Gedanken der ewigen Wiederkehr zu besiegen.