

Christian Albert Planteu

Dionysos und Baal

© anarcho.at 2014

Das Zwanzigste Jahrhundert sah zu seinem Beginn eine die Jugend Europas erfassende Begeisterung für den kürzlich verstorbenen und zu seinen Lebzeiten weitgehend unbekanntem Friedrich Nietzsche. In weiterer Folge übte der »Dichter-Philosoph« für die nächsten Jahrzehnte einen großen Einfluss auf die europäische und nordamerikanische Intelligenz aus.

Es ist daher nicht überraschend, dass auch Bertolt Brecht in seinen frühen Jahren mit der Philosophie Nietzsches in Berührung kam.

Unerwarteter kommt da schon die These Christof Šubiks, die er im ersten seiner vier Versuche über die Philosophie Bertolt Brechts »Einverständnis, Verfremdung und Produktivität«¹ aus dem Jahre 1982 entwickelt:

Brecht sei nicht in erster Linie Dramatiker und Lyriker, sondern Philosoph gewesen. Sein umfangreiches literarisches Schaffen sei demnach nur in Hinblick auf seine Philosophie in seiner ganzen Bedeutung zu fassen. Seine Philosophie wiederum hätte ihre – aus guten Gründen verschwiegenen – Wurzeln im Denken Friedrich Nietzsches.

In seinem Früh- und Erstlingswerk »Die Geburt der Tragödie« aus dem Jahre 1872² stellt Nietzsche die »ästhetische« und »tragische« Weltbetrachtung als Alternative zum gerade auch in ästhetischen Fragen durch Rationalität geprägten Blick der Moderne auf die Welt heraus. Dieser rationale Blick hat, nach Nietzsche, seinen Ursprung in den Lehren des Sokrates. Doch eines nach dem anderen:

1 Online verfügbar unter <http://sammelpunkt.philo.at:8080/79/1/brecht1.htm> (12.09.2012).

2 Mir vorliegend in der überarbeiteten Version von 1886 in: Rolf Toman (Hg.): Friedrich Nietzsche. Werke in drei Bänden. Bd. 1. Köln 1994.

Aus der urwüchsigen Einheit des Menschen mit der »chthonischen«³ Natur, wie Camille Paglia in ihrem Hauptwerk »Masken der Sexualität« in Anlehnung an Nietzsche schreibt, befreit ersterer sich durch das »principium individuationis«: Die Dinge wie auch die Personen werden streng umgrenzt; sie erhalten als Einzelne Realität durch ihre äußere Form. Die Griechen – in vielerlei Hinsicht, als Erste, als Vollendetste, als Lehrmeister, exemplarisch – personifizierten dieses ästhetische Prinzip im dorischen Sonnengott Apoll. Viel chthonischer Schatten erfordert – um ihn vergessen zu machen – viel apollinisches Licht. Die in besonderer Weise auf Schönheit, Oberfläche und männliche Tugend Wert legende griechische Kultur erlebte auch den Andrang der chthonischen (von Paglia, wohl auch von Nietzsche als weiblich vorgestellten) Natur auf besonders intensive Weise, so die These Nietzsches. Im Sinne dieser Dialektik von Erdverbundenheit und Kult des Lichtes, also des Auges und des Scheins, ist auch einer der Kernsätze in der »Geburt der Tragödie« zu verstehen:

»[...] nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt [...]. Denn: Könnten wir uns eine Menschwerdung der Dissonanz denken – und was ist sonst der Mensch? – so würde diese Dissonanz, um leben zu können, eine herrliche Illusion brauchen, die ihr einen Schönheitsschleier über ihr eigenes Wesen decke.«⁴

3 Camille Paglia benützt diesen Terminus in ihrem Hauptwerk »Die Masken der Sexualität« (orig. »Suxual personae«), Berlin 1992 - Übersetzt bedeutet er »der Erde zugehörig« – um die urwüchsige Natur und das ziellose Dahinströmen des Lebens, das die Existenz des einzelnen Individuums nicht achtet, zu bezeichnen. »Es ist die unmenschliche Grausamkeit der Biologie und Geologie, die Darwinsche Verschwendung und Blutrünstigkeit, der Schmutz und die Fäulnis [...].« (Paglia. S 17). »Chthonios« (der Unterirdische) ist auch einer der Beinamen des Dionysos.

4 Geburt der Tragödie; § 6.

Die bildende Kunst, aber auch die Welt der Begriffe und das Bewusstsein sind das Reich Apolls. Sein Attribut ist, nach Paglia, der Blick. Dieser kalte, taxierende Blick trifft auf die Oberfläche streng begrenzter Objekte. Das ist Ästhetik. Ästhetik ist objektiv.

Doch die Welt des Scheines, der Ordnung und der Schönheit kann niemals die Herkunft des Menschen aus und sein letztendliches »Verhaftetsein« in der Natur völlig vergessen machen. In der Gestalt des Dionysos, dessen Ursprung, wie man sinnigerweise annimmt, vor die Genese der griechischen Kultur datiert, und in seinem Kult kommt die ursprüngliche Wildheit der Natur wieder zu ihrem Recht. Dionysos war nicht nur der Gott des Weines und des Rausches, er war auch der Gott der Verwandlung. In ihm löst sich das streng begrenzte Objekt auf und verliert sich im Unbegrenzten, im Alles.

Ganz von Schopenhauer geprägt identifiziert der Nietzsche der »Geburt der Tragödie« den »Willen« als eigentliche Triebfeder des Lebens. Dionysos, dessen Kunstform die Musik ist, die wiederum direktes Abbild des Willens (nicht nur Abbild der Erscheinung des Willens in der Form, in der beispielsweise ein Bildhauer ein Individuum abbildet) ist, steht für dieses Ursprünglichste. Er personifiziert, wie Paglia sagt, »[...] die allumschließende Totalität des Mutterkults«⁵. Dem Gegensatz von Dionysos und Apoll entspricht, so glaube ich mit Paglia (und wohl auch Nietzsche), der Gegensatz von weiblich und männlich.

5 Masken der Sexualität. S 123.

Das Leben ist sich selbst genug. Die chthonische Natur, die große Mutter, in ihrer Dreieinigkeit von »Wahn, Wille, Wehe«⁶, schert sich nicht um Dasein und Wohlergehen des Einzelnen. Im Kult des Dionysos entgrenzt sich der Einzelne und wird auf dem Weg des Rausches wieder eins mit dem Allumfassenden, hört damit aber auf, ein Ich zu sein.

Im Rahmen der religiösen Feste zu Ehren des Dionysos wird das Individuum, also die, nach Nietzsche, bloße Erscheinung des Willens, in Gestalt eines Tieres von den Anhängerinnen des Gottes zerrissen, nihiliert. Auch die griechische Tragödie, die ursprünglich zu Ehren des Dionysos als Weihespiel aufgeführt wurde, feiert den Untergang des tragischen Helden. Indessen wird durch den Untergang der bloßen Erscheinung des Willens in den Strömen der fließenden ewigen Natur durch ihr »zerstückelndes, zersetzendes, zermahlendes Wirken, ihrer Verflüssigung aller Materie zu jener dicken Ursuppe, aus der neue, nach Leben gierende Formen springen«⁷, das »ewige Leben des Willens«⁸ als Triebfeder dieser Natur nicht berührt. Die Tragödie ist, nach Nietzsche, eine metaphysische Tröstung dahingehend, »dass das Leben im Grunde der Dinge, trotz allem Wechsel der Erscheinungen unzerstörbar mächtig und lustvoll [...] [ist]«⁹.

Dennoch drückt sich alles in der Tragödie, auf der Bühne, im Theater, durch die Schauspieler, die scharf umrissene, dem Prinzip des Blickes und des Scheins entsprechende Holzmasken, die bekannten »personae« tragen, auf

6 Geburt der Tragödie; § 20.

7 Paglia. S 47.

8 Geburt der Tragödie; § 16.

9 Ebd. § 7.

apollinischem Wege aus. Wie Nietzsche auch schon für die Gestalt des Lyrikers, der für ihn quasi ein dionysischer Ästhet, ein Zwischen- und Mischwesen ist, diesen Sachverhalt beschrieben hat: Im Dichter sprüht das Dionysische apollinische Bilderfunken.

Damit komme ich zur Hauptthese Nietzsches in der »Geburt der Tragödie«: Die Tragödie ist eine gelungene Verbindung der beiden künstlerischen Hauptströmungen, mehr noch: der beiden Prinzipien der Weltbetrachtung, die sich in Dionysos und Apoll personifizieren lassen. Sie ist die gelungene Verbindung dieser beiden Götter und hatte in ihrer hohen Zeit im fünften Jahrhundert vor Christus eine dem Nihilismus vorbeugende Wirkung.

Denn durch das Überhandnehmen des Bewusstseins für das Ausgeliefertsein an die chthonischen Mächte der Natur ist der Mensch in Versuchung, angewidert das Leben zu verneinen, wie es Nietzsche für die indische Kultur postuliert. Erst durch die Maskierung des Dionysischen durch apollinischen Schein wurde das »Wahn, Wille, Wehe« des Lebens für die Griechen erträglich.

Weder in der Selbstausslöschung des Dionysos, noch in der Objektivierung des Apoll kommt dem Menschen die Rolle eines selbstständig Handelnden und eines sich entwickelnden individuellen Charakters zu.

Die Sicht auf den Menschen, als ein (partiell) von der Natur gesonderter, selbstständiger und selbstherrlicher Akteur, ist Folge einer Entwicklung, die Nietzsche mit Sokrates beginnen lässt.

Er heißt sie nicht gut.

Im selben Maße, in dem Nietzsche die von ihm in der »Geburt der Tragödie« entwickelten Ideen weiterentwickelt, zuspitzt und radikalisiert (dass er das tut, dass sich eine gedankliche Linie von der »Geburt der Tragödie« bis zum »Antichristen« und zum »Ecce Homo« zieht, wurde beispielsweise von Thomas Mann in seinem Essay »Nietzsche's Philosophie im Lichte unserer Erfahrung«¹⁰ ausgeführt und ich schließe mich seiner Meinung an), werden auch die Angriffe gegen die Idee einer Sonderstellung des Menschen und gegen ihre Vertreter schärfer.

Durch das Wirken des Sokrates und seines, von Nietzsche als solchen identifizierten, Anhängers, des Tragödiendichters Euripides, im Athen des vierten Jahrhunderts vor Christus wurde, nach Nietzsche, die Tragödie als gelungene Verbindung von dionysischer Verneinung des Einzelnen und Verehrung der chthonischen Natur und befreiendem apollinischen Schein zerstört.

Durch die Betonung der Erkenntnisfähigkeit des Einzelnen und der Forderung nach der Herausbildung eines kritischen Bewusstseins überkommenen Vorstellungen gegenüber problematisierte Sokrates die Bewusstlosigkeit und gleichzeitige Instinktsicherheit seiner Mitbürger im Urteilen und Handeln.

Als sein Schüler versuchte Euripides, wie Nietzsche schreibt, das ethische Programm des Sokrates, nach dem nur der Wissende tugendhaft sei und, was wie ich meine, vielleicht noch wichtiger ist, seine Vorstellungen vom Menschen als selbstständiger und selbstherrlicher Akteur in der Welt, der die Fähigkeit besitzt, sich von Dionysos zu emanzipieren, auf die Kunst zu übertragen.

¹⁰ Mir vorliegend im Anhang meiner Zarathustra-Ausgabe: insel-taschenbuch 145. Darmstadt 1977.

Ergebnis dieses neuen Kunstverständnisses war der von Nietzsche so genannte »ästhetische Sokratismus«¹¹. Die Kunst wird persönlich, das Subjekt tritt mit Sokrates wie in der Philosophie, so auch im griechischen Theater in Erscheinung: auf der Bühne halten »kühle paradoxe Gedanken – anstelle der apollinischen Anschauungen – und feurige Affekte – anstelle der dionysischen Entzückungen«¹² Einzug.

Bevor nun die Rede auf Brechts »Baal« und seine Identität mit Dionysos kommt¹³, möchte ich, wohl meiner (wie ich zumindest glaube) spezifisch christlichen Sicht geschuldet, folgende Vermutung in den Raum stellen:

Ich vermute, dass der Kampf gegen die Vorstellung vom freien autonomen Individuum als eine Entartungsform des Apollinischen, gleichzeitig, wie es der frühere Ernst Jünger ausdrückt, als »Hochverrat des Geistes gegen das Leben«¹⁴, also als Versuch, sich der Macht des Dionysos zu entledigen, der gedankliche rote Faden ist, den Thomas Mann im oben erwähnten Essay im Denken Nietzsches postuliert. Auch und gerade seine späteren Angriffe gegen das Christentum und die zentrale Wichtigkeit, die es dem Einzelnen als einem durch seinen freien Willen Verantwortlichen, als auch durch seine Vorstellung von einem persönlichen, gleichzeitig allmächtigen Gott zuweist, gehören, wie ich glaube, zu dieser gedanklichen Linie.

Im Vorwort der »Geburt der Tragödie« in der überarbeiteten Version von 1886 (»Versuch einer Selbstkritik«) spannt Nietzsche selbst den gedanklichen Bogen zurück, wenn er über

11 Geburt der Tragödie; § 12.

12 Ebd.

13 Diese These wird von Šubik in seinen Versuchen vertreten, nach Lektüre des »Baal« kann ich mich ihm nur anschließen.

14 Ernst Jünger: Der Arbeiter. S 40.

den Terminus »dionysisch« referiert: »Als Philologe und Mensch der Worte taufte ich [...] [meine Philosophie], nicht ohne einige Freiheit, denn wer wüsste schon den rechten Namen des Antichrist? – auf den Namen eines griechischen Gottes: ich hieß sie die dionysische.«¹⁵

In einer (für mich) zentralen Stelle im »Antichristen«, geschrieben 1888, heißt es über den Charakter des Christentums:

»Eins ist noth«... Dass Jeder als ›unsterbliche Seele‹ mit Jedem gleichen Rang hat, dass in der Gesamtheit aller Wesen das ›Heil‹ jedes Einzelnen eine ewige Wichtigkeit in Anspruch nehmen darf, dass kleine Mucker und Dreiviertels-Verrückte sich einbilden dürfen, dass um ihretwillen die Gesetze der Natur beständig durchbrochen werden – eine solche Steigerung jeder Art Selbstsucht ins Unendliche, ins Unverschämte kann man nicht mit genug Verachtung brandmarken.«¹⁶

In einer Szene der Baal-Fassung von 1918¹⁷ kommt es zum symbolträchtigen Aufeinandertreffen des Baal (lies, in Anlehnung an die Thesen Šubiks: des Dionysos) mit einem Priester. Der Geistliche macht Baal seine fehlende apollinische Begrenztheit zum Vorwurf: »Ihre Seele ist wie Wasser, das jede Form annimmt und jede Form ausfüllt.«¹⁸ Worauf dieser seinen dionysischen Charakter, seine Einheit mit der chthonischen Natur und seine Amoralität noch bekräftigt: »Meine Seele ist das Sonnenlicht, das im Diamanten bleibt, wenn er in das unterste Gestein vergraben wird. Und der Trieb zum Blühen

15 Geburt der Tragödie; Versuch einer Selbstkritik; § 5.

16 Nietzsche: Der Antichrist. § 40.

17 Mir vorliegend in: Bertolt Brecht: Baal; Drei Fassungen. Kritisch ediert und kommentiert von Dieter Schmidt. 2. Auflage. Frankfurt am Main 1969.

18 Ebd. S 53-56.

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.«¹⁹ Ganz im Sinne Nietzsches erscheint für Baal die spezielle Form des Apollinischen im Wertekanon des Christen als Anmaßung: »Ich bin demütiger als Sie.«²⁰

Wir sind nun auf der Spur des »Einverständnisses« als einer der von Šubik postulierten Grundlagen der brechtschen Philosophie.

Auf die Figur des Baal wirkt das ganze Stück hindurch nicht nur eine unbändige Kraft, von der die blassen Nebenfiguren, mit ihren vom Ideal des bürgerlichen Individuums, seiner Freiheit der Natur gegenüber und seiner Rationalität vor allem, geprägten Vorstellungen nichts ahnen, auch Baal selbst ist diese Kraft.

Das Fressen, die Gier nach Mehr, der Wille zur Macht also, ist auf den verschiedensten Ebenen seine große Leidenschaft und Ausdruck seiner, am Ende seine eigene individuelle Existenz verneinenden, grundsätzlichen Lebensbejahung.

Exemplarisch möchte ich im Folgenden kurz für mich im obigen Sinne besonders auffällige Stellen anführen und gegebenenfalls auf inhaltliche Parallelen, zum Teil sogar sprachliche Entsprechungen in den Schriften Nietzsches hinweisen.

In der zweiten Szene der Baal-Fassung von 1922²¹ entspinnt sich ein Dialog zwischen Baal und dem idealistisch gesinnten jungen Dichter Johannes. Der junge Freund des Baal bittet ihn

19 Ebd.

20 Ebd.

21 Mir vorliegend in: Werner Hecht u.A. (Hgg.): Bertolt Brecht: Berliner und Frankfurter Ausgabe; Stücke I; Frankfurt am Main 1989.

um Rat in Fragen der Sexualität. Seine junge Freundin Johanna wird übrigens später ein Opfer der unersättlichen Gier Baals. Im Gespräch über die junge Frau in dieser Szene kommt zum ersten Mal der geradezu anti-apollinische Charakter des Helden des Stückes zum Ausdruck: »Sie hat weiße Wäsche um ihren Leib, ein schneeweißes Hemd zwischen den Knien? Wenn du sie beschlafen hast, ist sie vielleicht ein Haufen Fleisch, der kein Gesicht mehr hat.«²² Weit entfernt davon »Sexualobjekt«, also beständig in Form und Eigenschaft zu sein, wird die konkrete junge Frau zu einer andrängenden Kraft, die jedoch, nachdem man ihr nachgegeben hat, ihre Stärke augenblicklich verliert.

Meine Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat diese Szene auf Grund einer beinahe wortwörtlichen Übereinstimmung mit einer Passage aus Nietzsches »Zur Genealogie der Moral«, die in der von mir als erstes gelesenen Fassung von 1918 (s.o.) so nicht zu finden ist. Als Johannes das obige Zitat als Aufforderung zur Enthaltensamkeit zugunsten der apollinischen Integrität seiner jungen Freundin ausdeutet, widerspricht Baal (mit Nietzsche) auf das Schärfste: »Das ist das Geschrei der Schweine, denen es nicht gelingt.«²³ Fast wortwörtlich findet sich in der dritten Abhandlung der »Genealogie« über die Bedeutung der asketischen Ideale der Satz Baals wieder: »[...] daß, wenn einmal die verunglückten Schweine [also die, ›denen es nicht gelingt‹] dazu gebracht werden, die Keuschheit anzubeten – und es gibt solche Schweine! –, sie in ihr nur ihren Gegensatz, den Gegensatz zum verunglückten Schwein sehn und anbeten werden – o mit was für einem tragischen Gegrund und Eifer!.«²⁴

22 Ebd. S 90.

23 Ebd.

24 Zur Genealogie der Moral. Dritte Abhandlung. § 2.

In einer Szene in der Baal-Fassung von 1918, sie spielt in der Redaktionsstube einer Zeitung, als deren Redakteur Baal kurzfristig Arbeit findet, zeigt sich die Auflösung der Person durch das Handeln des dionysischen Helden von Brechts Frühwerk in einer stärker geistigen Ausformung: Ein junger Lyriker stürmt in die Redaktion und stellt empört Baal zur Rede, der eines seiner Gedichte unautorisiert in Form und Sinn verändert und veröffentlicht hat. Auf die Anschuldigungen des Jünglings: »Nicht eine Zeile, nichts mehr ist davon von mir!«²⁵ antwortet Baal: »Aber doch, der Stoff doch!«²⁶ Das Konzept der Autorenschaft ist immer Ausdruck des Anspruchs auf Originalität und Individualität. Durch es wird sozusagen der Akteur über die Aktion gestellt. Dieses Konzept läuft einem (meiner Meinung nach) für seine Philosophie grundlegenden Postulat Nietzsches entgegen. Er formuliert es am eingängigsten in der »Genealogie«: »[...] es gibt kein ›Sein‹ hinter dem Tun, Wirken, Werden; der ›Täter‹ ist zum Tun bloß hinzugedichtet – das Tun ist alles.«²⁷ Der Mensch als selbstständiger und selbstherrlicher Akteur ist für Nietzsche wie für Brechts Figur Baal reine Fiktion.

Als gegen Ende des Stückes die dionysische Kraft ein weiteres Mal auf Baal und durch ihn hindurch auf seine Umgebung eindringt, ersticht er seinen Freund Ekart im Rauschzustand und in der Auseinandersetzung um eine Frau in einer Branntweinschenke. Auf der Flucht kommt er schließlich in das Lager von Holzfällern, wo er schließlich (allem Anschein nach) verstirbt.

25 Drei Fassungen. S 45.

26 Ebd.

27 Zur Genealogie der Moral. Erste Abhandlung; § 13.

Unmittelbar nach der Szene in der Branntweinschenke spricht Baal einen Monolog und zitiert dabei eine Strophe des an den Anfang des Stückes gestellten »Chorales vom großen Baal«:

*Zu den feisten Geiern blinzelt Baal hinauf
Die im Sternenlichte warten auf den Leichnam Baal.
Manchmal stellt sich Baal tot. Stürzt ein Geier drauf
Speist Baal einen Geier, stumm, zum Abendmahl.²⁸*

Es erinnert diese Stelle, gerade auch auf Grund ihrer Stellung ganz unmittelbar vor dem unwürdigen und traurigen Ende der Gestalt des Baal zwei Szenen später, an die nietzscheanische These der metaphysische Tröstung durch die Tragödie (s.o.). Auch wenn die konkrete Gestalt aufhört zu sein, ist doch das dionysische Leben selbst, die chthonische Natur, für die wiederum die Figur des Baal steht, unzerstörbar. Mehr noch: Im Untergang des konkreten Individuums ist Lust.

Die Abwärtsbewegung in der Biographie der Hauptfigur des Stückes, die übrigens in der oben erwähnten Szene des Aufeinandertreffens Baals mit einem Geistlichen thematisiert wird, und sein »Einverständnis«, sein »Ja-Sagen« und seine (wiederum aus meiner Sicht) Selbstverleugnung finden ihren End- und Höhepunkt in der letzten Szene des Stückes.

Völlig mitleidlos, dabei unwidersprochen von Baal, weigert sich die Gruppe von Holzfällern, zu der der gesuchte Verbrecher Zuflucht genommen hat, ihre dem Leben zugewandten Tätigkeiten, das Spielen und Trinken, auf Grund des Sterbens des Individuums Baal zu unterbrechen. Die nietzscheanische

²⁸ Berliner und Frankfurter Ausgabe. S 134.

Tröstung fasst Brecht in folgende Worte und legt sie einem Holzfäller in den Mund: »Habe keine Angst: Die Welt rollt weiter, kugelrund, morgen früh pfeift der Wind. Stelle dich doch auf einen etwas überlegeneren Standpunkt. Denke dir: Eine Ratte verreckt. Na also!«²⁹

Dem auch für mich irgendwie nach Ironie riechenden (obwohl dies beim Schreiben eigentlich gar nicht beabsichtigt war) letzten Satz wird man meine persönliche Abneigung gegen die Urteile Nietzsches und Brechts bezüglich des sokratischen freien Individuums und seiner christlichen Sonderform anmerken. Keineswegs jedoch glaube ich, dass den Theorien Nietzsches über die Herkunft des Sokratismus und des Christentums aus dem Ressentiment widersprochen werden kann. Beide sind für mich, so wie letztendlich alle Kultur, ein Aufstand gegen die chthonische Natur und das Leben.

29 Ebd. S 135.