

UMSCHAU

„Baal“ und der junge Brecht

Vom Theaterbesucher kaum bemerkt, ist die Beschäftigung mit Brecht in eine neue Phase getreten: von einer Erstaneignung in Form von Gesamtüberblicken im Westen (Esslin, Willett) und der Anwendung marxistischer Ästhetik auf Brecht im Osten (Schumacher, Mittenzwei, Rülke) in die Phase der Philologie. Die noch vor wenigen Jahren im Westen heftig diskutierte Frage, ob man Brecht spielen soll oder nicht, hat seine Aufnahme in den Tempel der „Klassiker“ überholt. Brecht, der „mit Gelassenheit über die Leichen der Philologen schreiten“ wollte, muß sich die Aufbereitung durch Textbewahrer gefallen lassen. Zu seinem und unserem Vorteil. Alle bisherigen Brechtausgaben, auch die neue Suhrkamp-Ausgabe (in zweifacher Gestalt, als Taschenbuch und gebunden), sind keine historisch-kritischen. Dazu bedarf es noch Jahre der Vorarbeit. Eine solche Vorarbeit hat D. Schmidt für Brechts genialen Erstling „Baal“ geleistet¹. Von diesem Stück gibt es ein Dutzend Typoskripte, Drucke und Bühnenfassungen, die zum Teil beträchtlich voneinander abweichen. Brechts eigener Umgang mit dem Text reicht bis in die letzten Lebensjahre. Man weiß, daß Brecht im Verlauf der Jahre „mehr an der Arbeit als am vollendeten Werk, mehr am Problem als an der Lösung, mehr am Weg als am Ziel lag“ (L. Feuchtwanger).

Schmidt, der sich im Ostberliner Brecht-Archiv umsah, stellt zunächst Leben und Hintergrund des jungen Brecht bis 1926 dar. Schon 1916 hat der damals 18jährige Schwabe seinem Augsburger Lehrer, dem Krieg und dem Horazthema „Dulce et decorum est pro patria mori“ im Schulaufsatz pazifistisch

widersprochen. Dieses Jahr markiert seinen Bruch mit anerzogenen bürgerlichen Ansichten². Der Prozeß der Selbstwerdung und Selbstbejahung hat begonnen. Die literarischen Leitbilder des jungen Brecht wurden Verlaine und Rimbaud, Villon und Wedekind, seine Gegenbilder Hebbel, der Schiller des „Don Carlos“ und der expressionistisch-pathetische Hanns Johst. Nicht der Medizin im Zeichen der Naturwissenschaft – eine der Legenden, die Literarkritikern wie Lesern gleichermaßen gefiel –, sondern der Literatur, und hier in erster Linie den Theatervorlesungen Artur Kutschers gehörte Brechts studentisches Interesse in München. Dieses erfuhr eine Unterbrechung im Herbst 1918. Brecht wurde eingezogen und mußte im Augsburger Reservelazarett als Sanitätshelfer, und zwar auf der Station für Geschlechtskrankheiten, Dienst tun. Während der bald folgenden politischen Unruhen hat er sich selbst entlassen. Mehr aus Begeisterung und Instinkt denn Einsicht, wie er später bekannte, hat Brecht sich zur revolutionären Linken geschlagen.

Aus dem Erleben des Kriegsendes entstand sein Heimkehrer- und Revolutionsstück „Sparkakus“ (1. Fassung im März 1919 beendet). Unter dem Feuchtwanger-Titel „Trommeln in der Nacht“ ging es im September 1922 als erstes Brecht-Stück an den Münchener Kammerspielen über die Bühne. Es wurde ein sensationeller Erstlingserfolg. Herbert Ihering, der mächtige Berliner Theaterkritiker, war eigens nach München gereist. Seine Be-

² Im Juli 1916 veröffentlichte Brecht „Das Lied von der Eisenbahntruppe vom Fort Donald“. Brecht hat ein neues Thema und einen neuen Ton, die moderne Abenteuerballade, den Song mit amerikanischem Kolorit entdeckt. Von nun an zeichnet Brecht nicht mehr mit „Berthold Eugen“, sondern mit seinem bürgerlichen Zu- und amerikanisierten Vornamen „Bert Brecht“ (vgl. Schmidt, 36).

¹ Dieter Schmidt, „Baal“ und der junge Brecht. Eine textkritische Untersuchung zur Entwicklung des Frühwerks. Stuttgart: Metzler 1966. 167 S. Pappband 28,-.

sprechung im Berliner Börsen-Courier vom 5. Oktober 1922 begründete den dramatischen Ruhm des jungen Brecht:

„Der vierundzwanzigjährige Dichter Bert Brecht hat über Nacht das dichterische Antlitz Deutschlands verändert. Mit Bert Brecht ist ein neuer Ton, eine neue Melodie, eine neue Vision in der Zeit. Brecht empfindet das Chaos und die Verwesung körperlich. Daher die beispiellose Bildkraft seiner Sprache“ (Schmidt, 42).

Brecht wurde sofort von den Münchener Kammerspielen als erster Dramaturg und Regisseur gewonnen. Ihering besorgte noch im November die Verleihung des Kleistpreises an Brecht. Zwar wurde Brechts drittes Stück „Im Dickicht der Städte“ im Mai 1923 im traditionsgebundenen Münchener Residenztheater ein Skandal und ein Durchfall. Aber Brecht hatte schon im Winter 1921/22, wenn auch zunächst ohne Erfolg, seine Fühler nach Berlin ausgestreckt. Mit einer Marlowe-Bearbeitung, dem „Leben Eduards des Zweiten von England“, unter Brechts eigener Regie im Sommer 1924 in den Münchener Kammerspielen erfolgreich aufgeführt, verabschiedet er sich aus München. Für die Winterspielzeit 1924/25 erhielt er eine Stelle als Dramaturg bei Max Reinhard in Berlin. Und das Berlin jener Jahre behielt ihn. Dort lernte Brecht 1926 seine marxistischen Lehrer Karl Korsch und Fritz Sternberg kennen. Er kam in Kontakt mit dem politischen Theater Piscators und bildete seine eigenen Vorstellungen eines epischen Theaters aus. Mit dem Jahr 1926 beginnt Brechts mittlere Periode.

Auf dem biographischen und entwicklungsgeschichtlichen Hintergrund beschreibt Schmidt im zweiten Teil seiner Arbeit die Baal-Typoskripte von 1918 und 1919 über die Bühnenvorfassung von 1926 bis zu jener „Ausgabe letzter Hand“ von 1953. „Baal“ war Brechts erstes und am stärksten autobiographisches Stück. Der Weg des Textes geht nicht nur vom Augsburgerisch-ländlichen zum Berlin-großstädtischen Milieu, sondern auch vom subjektiv Übersäumenden zu einem objektivierenden Stil, vom vergleichsweise expressionistischen Stück zum epischen Theater –

und (1953) zurück zur vorepisichen Druckfassung von 1922.

Der alternde Brecht hatte einige Mühe, den formal und figural überbordenden Erstling weltanschaulich einzuordnen, in „Baal“ sozusagen den Anfangspunkt einer konsequenten Linearität aufzuzeigen. „Bei Durchsicht meiner ersten Stücke“ (1954) rationalisiert er sein jugendliches Ungeheuer, man müsse „Baal“ „dialektisch“ anschauen, sonst erblicke man in ihm „die Verherrlichung nackter Ichsucht“. Er meint, daß dieses Pubeszenten-Ich sich „gegen die Zumutungen und Entmutigungen einer Welt“ wehre, die „nur eine ausbeutbare Produktivität“ anerkenne. Baal wehre sich „gegen die Verwüstung seiner Talente. Er ist asozial, aber in einer asozialen Gesellschaft“. Man erinnert sich an die viel frühere Rationalisierung Schillers gegenüber seinem Erstling. Schon 1782 warnte er vor dem „Bösewicht“ Karl Moor und empfahl, „Die Räuber“ gegen den Strich zu lesen: „Der Zuschauer . . . lerne seine Leidenschaften unter die Gesetze der Religion und des Verstandes beugen, der Jüngling sehe mit Schrecken dem Ende der zügellosen Ausschweifungen nach.“ Schiller hatte sich zu dieser Zeit und für immer den Gesetzen des Bestehenden unterworfen. Brechts lebensbejahender Nihilist, wie man „Baal“ genannt hat, dieser „Fettkloß“ mit zynischen Lippen und „empfindsamer Seele“, dieses von Vitalität und Glückshunger strotzende, erklärt antibürgerliche, triebhaft seine „Natur“, seinen „Himmel“ und sein „Ich“ fordernde Individuum demonstrierte dennoch, so meinte der späte Brecht, die Verworfenheit der kapitalistischen und die Notwendigkeit einer neuen Gesellschaft. Doch „ich gebe zu (und warne): dem Stück fehlt Weisheit“ (1954). Baal bleibt eine der Brechtschen Grundgestalten, nicht nur die eigenwilligste, sondern wahrscheinlich die fundamentalste. Sie geistert in Galilei und Schweyk, im Richter Azdak und im Großgrundbesitzer Puntila. „Zwanzig Jahre nach der Niederschrift des ‚Baal‘ bewegte mich ein Stoff (für eine Oper), der wieder mit dem Grundgedanken des ‚Baal‘ zu tun hatte. Es gibt eine chinesische Figur, meist fingerlang, aus Holz ge-

schnitzt und zu Tausenden auf den Markt geworfen, darstellend den kleinen dicken Gott des Glücks, der sich wohligh streckt. Dieser Gott sollte, von Osten kommend, nach einem großen Krieg in die zerstörten Städte einziehen und die Menschen dazu bewegen wollen, für ihr persönliches Glück und Wohlbefinden zu kämpfen. Er sammelt Jünger verschiedener Art und zieht sich die Verfolgung der Behörden auf den Hals ...“ Baal oder der Geist der Utopie.

Kann es verwundern, daß ein Hamburger Theater im Herbst 1967 den love-, rausch- und lyrikbegabten, gegen die Welt der „Erwachsenen“ protestierenden und auf sein Gefühl pochenden „Baal“ des jungen Brecht als frühen twen entdeckt hat?

Unabhängig von modischem Gebrauch macht Brechts erstes Theaterstück deutlich, daß man den „Baal“ erstens aus seinem Gesamtwerk nicht aussparen kann und daß man zweitens den Stückschreiber nicht einseitig (auch in der Schule nicht) von den späten

Stücken her darstellen sollte. Der eine und, zumindest zeitlich, erste Pol im Werk Brechts bleibt das Baalsche Lebensgefühl. Als der andere Pol wächst ihm die marxistische Lehre entgegen.

Schmidts Arbeit über „Baal und den jungen Brecht“ darf man an Rang und Bedeutung mit der Wagenbachs über den jungen Kafka³ vergleichen. Beide Arbeiten machen eine Zäsur im Umgang mit neueren „Klassikern“ deutlich. Beide Arbeiten entstanden als Dissertationen. In Verbindung mit seinen Textstudien hat Schmidt inzwischen in der edition suhrkamp den kritischen Text der drei wichtigen Baal-Fassungen von 1918, 1919 und der Bühnenbearbeitung von 1926 vorgelegt. Ein zweiter Band mit „Materialien zum Baal“ und einer einordnenden Interpretation soll in der edition suhrkamp folgen.

Paul Konrad Kurz SJ

³ Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend (Bern 1958).

Staat und Kirchen in der Bundesrepublik Die Tagung der Deutschen Staatsrechtslehrer 1967

Die Fragen um die Zuordnung von Staat und Kirche enthielten in der deutschen Geschichte häufig reichlichen Zündstoff für leidenschaftliche politische Auseinandersetzungen. Sie beschäftigen seit jeher auch die Juristen, deren Aufgabe es ist, mit den Mitteln des Rechts Konflikte auf diesem Gebiet zu entschärfen, einen gerechten Ausgleich der verschiedenen Interessen herbeizuführen und damit den religiösen Frieden zu wahren. Welche Aktualität dem Problemkreis des Verhältnisses von Kirche und Staat auch in der Bundesrepublik zukommt, beweist die Tatsache, daß sich die Vereinigung der Deutschen Staatsrechtslehrer während der letzten 15 Jahre schon zweimal mit diesem Thema befaßt hat.

Im Jahre 1952 bemühte sich die Staatsrechtslehrertagung in Marburg um die Klärung der neuen Rechtslage, die dadurch entstanden war, daß die Kirchenartikel der Weimarer Reichsverfassung (Art. 136–139, 141

WeimRV) durch Art. 140 des Grundgesetzes (GG) in ihrem Wortlaut zum Bestandteil des Bonner Grundgesetzes erklärt worden waren¹. Verschiedene Ereignisse auf dem Gebiet des Staatskirchenrechts (StKR), d. h. in jenem Bereich des staatlichen öffentlichen Rechts, der die Beziehungen des Staates zu den Kirchen und übrigen Religionsgemeinschaften regelt, schufen seit Beginn der fünfziger Jahre wiederum eine in mancher Hinsicht veränderte Situation: so vor allem das Konkordatsurteil des Bundesverfassungsgerichts vom 26. März 1957, der Abschluß mehrerer Kirchenverträge

¹ Vgl. Werner Weber und Hans Peters, Die Gegenwartslage des Staatskirchenrechts, in: Veröffentlichungen der Vereinigung der Deutschen Staatsrechtslehrer Heft 11 (1952) 153 ff., 177 ff. In Heft 26 dieser Reihe werden auch die Referate und Diskussionen der Staatsrechtslehrertagung 1967 erscheinen (Berlin: de Gruyter).