

Et overmenneskeligt undermenneske

Frihed, materialisme og menneskeforståelse i Bertolt Brechts første teaterstykke, *Baal*

Baal: [...] Mensch ist Mensch

Emilie: Aber du bist kein Mensch

*Baal: Das weißt du [...]!*¹

Brecht-forskningen har problemer med at finde ud af, hvordan den skal forholde sig til Bertolt Brechts tidlige forfatterskab – herunder teaterstykket *Baal*. Forskningen er splittet i *pro et contra*-positioner over for den anarkistiske vitalisme, der præger Brechts tidligste produktion. Mange har taget afstand til *Baal* ud fra politiske og ideologiske kriterier. Begrundelserne er udfoldet i en vifte af positioner, der omfatter moralisme, kommunistisk ortodoksi og støtte fra Brechts egen bedømmelse i 1950'erne – han forsvarede her *Baal* med argumenterne: »Det er umuligt at slå menneskers krav om lykke helt ihjel«, og »Han [Baal-figuren, OWC] er asocial, men i et asocialt samfund«, men opsummerer: »Jeg indrømmer (og advarer): Stykket mangler visdom«.² Andre, der har forsvaret stykket, har forstået det som en slags anti-tese til en underforstået humanisme, som et kunstnerisk udtryk for nihi-

1. *Bertolt Brecht Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 1*, Frankfurt am Main 1989, p. 92. Henvisninger til denne udgave af Brechts samlede værker kaldes i det følgende *GBA* med efterfølgende angivelse af nummer på bindet. *Baal* foreligger i fem forskellige udgaver, som kaldes 1918-, 1919-, 1922-, 1926- og 1955-udgaverne. De tre midterste er optrykt i *GBA1*. 1918-udgaven findes i Bertolt Brecht: *Baal. Drei Fassungen, Kritisch ediert und kommentiert von Dieter Schmidt*, Frankfurt am Main 1966 (herefter: *Baal. Drei Fassungen*) og 1955-udgaven i Bertolt Brecht: *Baal. Der böse Baal der asoziale. Texte, Varianten, Materialien. Kritisch ediert und kommentiert von Dieter Schmidt*, Frankfurt am Main 1968 (herefter: *Baal. Der böse Baal der asoziale*). Brecht har desuden skrevet udkast over Baal-temaet i 1930 og 1954. De er gengivet i *Baal. Der böse Baal der asoziale*. Her er Brechts kommentarer til stykket også samlet op. 1922-udgaven ligger til grund for denne analyse. Henvisninger til andre udgaver vil være præciseret i sammenhængen.

lisme eller har anlagt et retrospektiv perspektiv, der destillerer æstetiske og tematiske kim til det senere marxistisk inspirerede forfatterskab.

Forskningen har afdækket mange væsentlige aspekter – bl.a. filologiske, historiske, intertekstuelle, kulturelle, teatrale, dramaturgiske, sociale, biografiske og ideologiske forhold – men den har kun i meget begrænset omfang analyseret det tidlige forfatterskabs tematik ud fra dets egne præmisser. Eller rettere: De dele af forskningen, der har forsøgt, har enten isoleret dets betydning fra det senere forfatterskabs udvikling eller har overdimensioneret det samfundskritiske potentiale.

Selv om forskningen har haft blik for, at *Baal* konstituerer flere æstetiske, tematiske og ideologiske træk, der går igen i hele Brechts forfatterskab, er disse elementer ikke blevet analyseret i deres autonome betydningsdannelse. Forskningen har nok – i overskriftsform – forstået *Baal* som et materialistisk modstykke til ekspressionismens patetiske idealisme, og mange har påpeget den lighed i figurtegningen, som starter med *Baal* og fortsættes i en række andre skikkelser i Brechts senere forfatterskab,³ men den har ikke udforsket stykket i dets specifikke udfoldelse af et genkommende tema i hele forfatterskabet, nemlig relationen mellem materielle betingelser og menneskelige livsudfoldelsesmuligheder.

Det vil jeg i denne artikel råde bod på. Jeg vil analysere *Baal* med særligt henblik på den materialisme- og menneskeforståelse, der spinder en tematisk tråd gennem hele Brechts forfatterskab. Jeg håber hermed at kunne bidrage til en rehabilitering af *Baal* i den 'visdom', som Brecht frakender det; ikke gennem mediering af modsætninger til en sammenhængende betydningsdannelse, der er 'klogere' eller 'dybere' end det senere forfatterskab (eller *vice versa*), men ved at fastholde stykket i dets modsætningsfylde – og dermed med mulighed for at forstå stykket som både afsæt for og i disparat modsætning til det senere forfatterskab.

Udfoldelsen af et liv

Baal er fra Brechts hånd skrevet som et modstykke til Hanns Johsts skuespil *Der Einsame. Ein Menschenuntergang* (1917). Men det udtrykker også en mere generel opposition til ekspressionismen, især dens abstrakte og

-
2. Brecht: »Bei durchsicht meiner ersten Stücke« i *GBA23*, pp. 242 (kursiveret i teksten), 241 og 242.
 3. F.eks. Paul Ackermann i *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, Macheath i *Die Dreigroschen Oper*, Mauler i *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, Galilei i *Leben des Galilei*, Sun i *Der gute Mensch von Sezuan*, Puntila i *Herr Puntila und sein Knecht Matti* og Azdak i *Der kaukasische Kreidekreis*.

patetiske menneskefremstilling. Brechts kritik er opsummeret i sentensen: »Menneskeproklamationer uden mennesker«. ⁴ I en anmeldelse af Ernst Tollers skuespil *Die Wandlung* præciserer Brecht: Mennesket fremstilles »[...] som objekt, proklamation, frem for: Som menneske. Det abstraherede menneske, menneskeheden i entalsform«. ⁵

Brecht udfolder i *Baal* et menneske i dets singularitet og specificitet. Eller rettere: Stykket bygger Baal-figuren op i en spænding, hvor det på en og samme tid er artsrepræsentant for menneskeheden og unikt individ. Det udfolder figuren i en overhistorisk, eksistentiel problematik, hvor omformningen af livsbetingelser til livspraksis fremstilles som et alment menneskeligt vilkår, men det fastholder samtidig figurens specificitet ved at lade denne livspraksis være så exceptionel, at den potentielt sprænger 'menneskeligheden'.

Stykket er på denne måde en afsøgning af 'menneskelighed', ikke gennem universelle påstande om menneskets beskaffenhed, men i en fiktiv iscenesættelse af et liv, der afprøver menneskelige grænser og muligheder. Det viser ikke mennesket 'som det er', men fremstiller et menneske 'som det også kan være'.

Baal er derfor fokuseret på en enkelt figur, der indstiftes som centrum for scenegang og dialog i stykkets 24 scener. Baal-figuren optræder i alle scener og er de fleste til stede fra start til slut – selv i de fire scener, hvor Baal for en stund relegeres ud, kredser dialogen om ham.

Baal er ikke en historie med et plot, men en række episodiske nedslag i et livsforløb. Det følger digteren Baal, der gennemløber en udvikling fra håbefuldt digter, der har mulighed for et litterært gennembrud, til vagabonderende morder, der dør på flugt fra politiet.

Stykket er opbygget af kontrapunktiske modsætninger i og imellem de enkelte scener. Det fremstiller Baal-figuren med en kakafonisk livsetik, der er knyttet til handlinger og refleksioner i de enkelte situationer, men samtidig udfoldet i en monoman jagt efter umiddelbar lysttilfredsstillelse. Stykkets første spille-scene er eksempelvis en konfrontation mellem Baal og et litterært interesseret borgerskab, repræsenteret af bl.a. en potentiel mæcen, en litterær kritiker og en ung beundrer af Baals poesi. Mens borgerne dyrker litteraturens åndelige og poetiske aspekter, skejer Baal ud i en alkoholisk rus og svælger i den sanselige og erotiske udstråling omkring mæcens kone. Baal udmønter det sanselige forhold mellem subjekt og omverden, som hans poesi søger at indfange, i praksis, mens borgerne kun forholder sig teoretisk. Denne scene er kontrasteret i en værtshusscene, hvor Baal optræder med

4. Her citeret efter Werner Hecht: *Brechts weg zum epischen Theater*, Berlin 1962, p. 27.

5. *Ibid.*, p. 25.

egne sange. Publikum er nu proletariske kuske, der umiddelbart forbruger lyrikken i dens underholdningsværdi og moralsk anstødelige slagkraft, dvs. i dens sociale brugbarhed til at vække latter og reflektere en amoralsk, vulgær og rå livspraksis. Mens Baals vulgariteter i den første scene fører til et brud, hvor Baal afskrives muligheden for en udgivelse af sine digte og en fremtid som feteret digter, fører den anden scene til et umiddelbart socialt samspil mellem Baal og kuskene. Det munder i scenen ud i en fælles ydmygelse af Emilie, mæcenens kone, der nu er blevet Baals elskerinde. Baal afviser således et liv baseret på vage fremtidsperspektiver, ideologiske proklamationer og med kunst som substitut for livet til fordel for en vilje til konkret praksis ud fra umiddelbar lyst og i form af normoverskridelser, der bryder med enhver dannelse og social anstændighed.

Forskningens forståelse af Baal-figuren

En af de centrale uenigheder i Brecht-forskningen har været graden af sammenfald mellem Baal-figuren og Brecht. Baal er blevet vurderet som enten en asocial figur eller et stiliseret selvportræt.

Forståelsen af Baal-figuren som asocial har udgangspunkt i dens hensynsløshed og egoisme. Baal stjæler, lyver og udnytter andre mennesker for at opfylde egne behov for sprut, sex og underholdning. Figuren efterlader en stribe fornødrede og ødelagte menneskeskæbner i sit kølvand. Baal undergår samtidig en social udvikling fra håbefuld digterspire til fordrunken kabaretartist, proletar, tyv, vagabond og morder. Baal-figures seksualitet bryder med alle konventioner: Han forfører gifte kvinder og venners kærester; han dyrker gruppesex; han bortfører kvinder; han ydmyger og kasserer kærester og elskerinder uden moralske skrupler; han etablerer et bøsseforhold til en ven for øjnene af en kæreste, som han efterlader på landevejen gravid og uden hjælp; han voldtager og myrder (måske) mere eller mindre tilfældige kvinder; og han slår sin homoerotiske elsker ihjel. Baal beskrives desuden gennemgående som et dyr af de andre figurer i stykket – ligesom Brecht selv har betegnet figuren som et dyr og som dyrisk.⁶

Syndelisten for betegnelsen asocial er derfor lang og velbegrundet. Men problemet med denne forståelse er, at den ikke er udtømmende. Hensynsløsheden, egocentreringen og dyriskheden er nok en del af figuren, men

6. Baal kaldes i stykket bl.a. dyr, dyrisk, orangutang, rovdyr, elefant og elefantagtig (*GBAL*, pp. 91, 102, 120, 112 og 109). Brecht omtaler Baal som dyrisk i forordet til 1918-udgaven: »Han besidder den alvor, dyr har«, *Baal. Drei Fassungen*, s. 11, og som dyr i et brev til Caspar Neher, maj 1918: »Her [i stykket, OWC] dukker en hamster frem, en enorm livsnyder [...]«, *Baal. Der böse Baal der asoziale*, pp. 95-96.

Baal overskrider flere gange asocialiteten og kynismen. Han er eksempelvis en kammeratlig rådgiver i kærlighedsspørgsmål for vennen Johannes, han bliver hengivent forelsket i kæresten Sophie, han forsøger at arrangere et festskue for sin ven Ekart på tværs af sin egen sikkerhed, han tilskrives af landbetjente karaktertrækket hjælpsomhed under sin flugt fra politiet, og han forfølges stykket igennem af skyld i forhold pigen Johanna, hvis selvmord han udløser. Baal lægger desuden afstand til en forståelse af sig selv som dyr – dels ved enkelte gange at ønske en transformation til dyr («Jeg vil være en elefant, der lader vandet i cirkus, når ikke alt er vidunderligt ...»⁷), dels ved i sin slutreplik at betone sin menneskelighed gennem negation: »Jeg er ingen rotte».⁸

Baal-figuren er derfor ikke (kun) asocial. Den er mere end det.

Forståelsen af Baal som et selvportræt bygger på biografiske ligheder.⁹ Brecht var ligesom Baal en håbefuld digter, der diventerede med sjofle og blasfemiske sange i venskabskredsen, på værtshuse og kroer, og som turede rundt i de sydtyske skove i sommerhalvåret.¹⁰ Brechts tætte mandlige venskaber og forbrug af elskerinder er desuden træk, han har fælles med Baal – ligesom bøsseforholdet mellem Baal og Ekart måske er et selvbiografisk træk.¹¹ Også i mindre detaljer er der overensstemmelser – f.eks. er den hjertelidelse, som Brecht led af, blevet tillagt Baal i 1918- og 1919-udgaverne. En stor del af de sange og digte, der fremføres af Baal, er desuden genbrug fra Brechts eget repertoire. Og endelig findes en del vitalistisk tankegods, som minder om Baal-figurens, udfoldet i Brechts egne dagbøger. Klaus Völker mener herudfra, at den unge Brecht påtog sig en rolle som jordguden Baal og hylkede vitaliteten og »var genikulten og den Baal'ske livfølelse hengiven».¹²

-
7. »Ich will ein Elefant sein, der im Zirkus Wasser läßt, wenn nicht alles schön ist ...«, *GBAL*, p. 124.
 8. »Ich bin keine Ratte«, *GBAL*, p. 137, tekstens fremhævelse.
 9. De væsentligste biografiske værker om Brecht er Werner Mittenzwei: *Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Weltrütseln*, Frankfurt am Main 1987, og Werner Hecht: *Brecht Chronik*, Frankfurt am Main 1997. John Fuegis kontroversielle biografi: *The Life and Lies of Bertolt Brecht*, London 1994, bygger på en omfattende empirisk viden, men omgår denne med lemfældighed. Den roder eksempelvis rundt i de forskellige udgaver og figurer i *Baal* (p. 40), selv om emnet er 1918-udgaven. Den bliver desuden ufrivilligt komisk i tilsværtningen af Brechts person.
 10. I sommeren 1918 i det mindste en tur på 4 dage, jf. Hecht: *Brecht Chronik*, p. 58. Springet til Baals flerårige vagabondering er altså markant.
 11. Klaus Völker anfører ud fra Brechts dagbøger, at Brecht anså kærlighed mellem mænd som ren, men som uren mellem mænd og kvinder, Völker: *Brecht-Kommentar zum dramatischen Werk*, München 1983, p. 19. Fuegi mener, at Brechts mandlige venskaber ikke alene var tætte, men homoerotiske relationer – uden dog at levere evidens, kun stadige antydninger, jf. *Life and Lies of Bertolt Brecht*, pp. 19, 25, 33 og 35.
 12. Völker op.cit., pp. 17 og 18.

Der er derfor en vis lighed mellem Baal og Brecht i såvel holdninger som handlinger. Men de er ikke identiske. Selv John Fuegi, der lader Baal-figurens karaktertræk smitte af på sin beskrivelse af Brecht, taler om et stiliseret selvportræt, dvs. skelner mellem litterær figur og virkelig person.¹³ Völker, der mener, Baal er et utvetydigt selvportræt, fastholder forskellen ved at forstå Baal som én af flere poetiske masker i Brechts skrivestrategi.¹⁴

Baal og Brecht har nok et fælles udgangspunkt i en materialistisk og denesidig livsforståelse, men figuren bygger på en dobbelthed af sammenfald og distance mellem figur og forfatter. Frem for selvportræt er figuren snarere en fiktiv afprøvning af etiske konsekvenser af et fælles udgangspunkt.

Stykkets fremstilling af figuren i en dobbelthed af asociale monster og stiliseret selvportræt nødvendiggør et ambivalent syn på figuren: Stykket oscillerer mellem et forsvar og en afstandtagen til Baal og hans ideologiske projekt. Figuren etableres i en dobbelthed af idealisering og karikatur, ikke som et artikuleret modsætningsforhold, men i en uafgørlig betydningsglidning mellem de to positioner.

Det er denne glidning, som betinger vanskelighederne i en analyse af figuren. Den lader sig ikke fastlægge i entydige positioner, dertil er den for kompleks og heterogen.

Dobbelt gestaltning

Baal er som sagt den altdominerende figur i stykket, men Baal er ikke en traditionel identifikationsfigur.

For det første etableres Baal som en negationsfigur til det publikum, stykket er skrevet op imod. Baal skildres som en radikalt monoman livsnnyder, der overtræder alle former for anstændighed, ikke kun i forhold til perioden omkring kejserdømmets sammenbrud i Tyskland, men til hele den kristne og europæiske kulturkreds.

Stykket anfægter på denne måde en naturalistisk æstetiks normer om ophævelse af afstanden mellem tilskuerrum og scene gennem identificering. Det etablerer i stedet en figur, der skal fænge interessen gennem anstødelighed og udfordring. Baal er en figur, man konfronteres med og aftvinges en stillingtagen til. Det ophæver ikke nødvendigvis en vis forståelse mellem Baal og publikum, men det skævvrider forholdet så en total identificering umuliggøres.

13. Fuegi: *Life and Lies of Bertolt Brecht*, p. 40.

14. Völker op.cit., pp. 17 og 20.

For det andet anlægger stykket et dobbelt perspektiv på figuren. Det lader Baal være den primære artikulatør af en materialistisk og vitalistisk ideologi, som stykket forsvarer, men det lader ham udfolde den i en række stærkt problematiske og provokerende handlinger, som det ikke nødvendigvis står inde for. Det indstifter en implicit forskel mellem ideologi og handling, men ikke i en dikotomisk spaltning: Materialismen elaboreres netop ikke kun i dens abstrakte sandhedsværdi, men udmøntes i en etik med handlingsmæssige konsekvenser. Den radikale og groteske konkretion af disse konsekvenser betyder imidlertid, at stykket flimrer mellem alvor og parodi. Stykkets betydning etablerer sig i en ikke-fikserbar vibration mellem bogstavelighed og karikatur, hvis relation ikke er en formidling og mediering, men et uforeneligt, disparat sammenstød. Opspændingen af Baals materialistiske etik mellem mulighed og nødvendighed konstituerer en tematisk ambivalens i stykket. På den ene side gør stykket sig lystig over potentialer og determinerede konsekvenser af det ideologiske udgangspunkt, på den anden side håner det de moralske forbehold over for de anstødeligheder, som stykket elaborerer af dette.

Stykkets oscillation mellem bogstavelig konsekvensberegning og forbeholden distance må holdes for øje, når jeg i det følgende forsøger at analysere stykket i den bogstavelighed, som undermineres i stykkets karakter af parodisk groteske.

Det sociale og biologiske univers

Baal-figurens liv bliver i stykket udfoldet i en fiktiv verden, som kan opdeles i et socialt, samfundsmæssigt og et biologisk, naturmæssigt univers.

Baal gennemtrumfer sin livsudfoldelse på tværs af den herskende moral i det sociale univers. Baal-figuren er nok en rebel, men dens oprør retter sig ikke mod de sociale skranker, men de moralske konventioner. Baal konfronterer ikke samfundet gennem oprør, men ignorerer det ved at vende det ryggen – det viser sig f.eks. ved, at han i løbet af stykket bevæger sig væk fra byens sociale liv og ud i skovens naturgivne vilkår. Baals udmøntning af en alternativ livsetik afskærer ham nok fra samfundsmæssige muligheder (eksempelvis en karriere som digter og kabaretartist), men samfundsforholdene stiller sig ikke hindrende i vejen for hans projekt. Baals ignorering af samfundet er ikke begrundet i en samfundskritik, men i forsøget på at tilnærme sig en eksistentiel problematik i 'ren' form, nemlig indkredsningen af menneskets mulighedsbetingelser som biologisk væsen. Stykket kommer dermed til at kredse omkring forholdet mellem den menneskelige frihed og dens grænser, sådan som de er sat, ikke af samfundet, men af naturen.

Mennesket forstås i stykket som en del af naturen ved at være et biologisk væsen på linje med andre levende organismer. Men ikke alene: Den materialisme, der sætter sig igennem i stykket, er ikke en reducere af mennesket til alene et biologisk og materielt væsen. Baal er ikke kun ude på at opnå fysisk tilfredsstillelse gennem sex, mad og drikke, han er også på jagt efter en række ikke-materielle behov. I forhold til kæresterne Sophie og Ekart søger og finder han kærlighedsrelationer, der ikke kun hviler på sex, men også på følelser. Han overskrider desuden en nøgtern bevidsthed ved at beruse sig i alkohol og naturnydelse, han jager og etablerer underholdning og munterhed, han opsøger og udfolder selskabelighed og venskaber, og han reflekterer over de eksistentielle betingelser i (først og fremmest) den biologiske verden – bl.a. gennem sin digtning og sine sange.

Mennesket indstiftes derfor med en forskel til naturen i kraft af dets bevidsthed, evne til refleksion og dets muligheder for at handle og skabe egne værdinormer. Det etablerer Baal som mere end en materiel substans i verden og gør figuren til et subjekt. Den materielle og kropslige nydelse, som Baal-figuren søger og realiserer, er derfor også produkt af en mental orientering, valget af vitalisme som etisk livsgrundlag, ikke en biologisk eller materiel determination.

De begreber, som stykkets figurer bruger til at beskrive denne menneskeforståelse, adskiller sig ikke fra en traditionel kristen forståelse. Men stykket konstituerer forholdet mellem krop og sjæl på en radikal anderledes måde. Baal punkterer eksempelvis forestillingen om menneskets eksistensform som primært sjælelig i en scene, hvor han sammen med andre skovarbejdere er samlet omkring en død kollega: »Den anden: Hvor er han mon nu?/Baal *peger på den døde*: Der er han«. ¹⁵ Men han fastholder senere i scenen manglen på sjæl som konstituerende træk for den døde: »[...] din sjæl var en forbandet nobel personlighed, boligen blev beskadiget og rotterne forlader det synkende skib [...]«. ¹⁶

Det åndelige liv, som stykket tilkender Baal (og de øvrige figurer) indstifter ikke kun en forskel til en ren biologisk eksistens, men det etablerer også en forståelse af mennesket som værende i verden på en måde, som delvis svarer til Jean-Paul Sartres.

15. »Der Zweite: Wo er wohl jetzt ist?/Baal *auf den toten deutend*: Da ist er«, *GBA1*, p. 113.

16. »[...] aber deine Seele war eine verflucht noble Persönlichkeit, die Wohnung war schadhaft und die Ratten verlassen das sinkende Schiff [...]«, *GBA1*, p. 115.

Baal som eksistentia­listisk figur

Baal definerer i stykket uro som et vilkår i menneskers liv i modsætning til den ro, som indtræffer med døden: »Han [en død skovarbejder, OWC] har sin ro, vi har vores uro. Begge dele er godt«. ¹⁷

Det svarer til Sartres forståelse af menneskets grundlæggende vilkår, nemlig i en eksistensform, hvor mennesket 'er' i verden, men hvor dets bevidsthed og livspraksis hindrer et sammenfald med denne væren.

Sartre kalder den menneskelige værensform væren-for-sig i modsætning til objekters væren-i-sig. Han begrundet sin forståelse i en påstand om, at »[...] eksistensen går forud for essensen [...]«. ¹⁸ Han forstår eksistensen som en basal væren-tilstede i verden i form af en subjektivitet, mens essensen er den betydning, som eksistensen tillægges gennem bevidstheden i en art 'ikke-væren'. Menneskets værensform er derimod en uophørlig proces af ikke-identitet og spaltning mellem væren og ikke-væren: »Mennesket er altid uden for sig selv [...]«. ¹⁹

Baal opererer med en lignende forskel mellem eksistens og bevidsthed. Men i modsætning til Sartres eksistentia­lisme opstilles den menneskelige eksistens i *Baal* som en kropslig væren, der inkluderer en bevidsthed. Figurerne i stykket kan nok længes mod en ikke-dikotomisk eksistensform, hvor mennesket forskelsløst indgår som en del af verden, men stykket underminerer mulighederne for at realisere dette som andet end døden, idylliske øjeblikke eller ikke-menneskelige livsformer.

Udviskningen af forskellen mellem væren og bevidsthed opstilles eksempelvis som en paradisisk tilstand i tiggeren Gougous lovprisning af dødens intethed: »Ja, det er paradiset. Intet ønske forbliver uopfyldt. Man har ikke flere. [...] Sådan bliver man fri«. ²⁰ På samme måde fastholdes de utopiske længsler om lykke f.eks. gennem ønsket om at vende tilbage til moderskødet flere steder i stykket, eksempelvis i en af Baals sange: »[...] Hvorfor er I ikke blevet i jeres mødres skød?/Hvor der var stille og man sov og var ... [...]«, men den urealistiske drømmekarakter fastholdes i tilhø­rer­kommentaren: »Det er en god sang. Helt i min smag. Romantik«. ²¹

17. »Baal über ihn: Der hat seine Ruhe und wir haben unsere Unruhe. Das ist beides gut«, *GBA1*, p. 113.

18. Sartre: *Eksistentia­lisme er en humanisme*, København 1992 (org. 1946), p. 14.

19. *Ibid*, p. 61.

20. »Ja, das ist das Paradies. Es bleibt einem kein Wunsch unerfüllt. Man hat keinen mehr [...] So wird man frei«, *GBA1*, - 123.

21. »[...] Warum seid ihr nicht im Schoß eurer Mütter geblieben?/Wo es stille war und man schlief und war da ... [...] /Watzmann: Das ist ein gutes Lied. Ganz mein Fall. Romantik!«, *GBA1*, p 133.

Stykket udelukker ikke øjeblikke eller midlertidige tilstande med oplevelser af forskelsløshed mellem jeg'et og verdenen. Baal gennemlever flere steder øjeblikke af lykke, hvor skellet mellem krop og bevidsthed udviskes, eller jeg'et bliver et med omgivelserne, ikke mindst gennem naturoplevelser. Men det udelukker forskelsløsheden som permanent tilstand, bl.a. på baggrund af et ambivalent liv forbundet med mere eller mindre permanent lidelse. Idylliseringen af moderskødets forskelsløse væren kontrasteres i Baals sang således med smerte, disharmoni og eksistentiel hjemløshed: »Åh, I, som lod jer fordrive fra himmel og helvede/I mordere, som mødte så meget lidelse/Hvorfor er I ikke blevet i jeres mødres skød? [...]«.²²

Natur- og andre forskelsløse lykkeitilstande kan nok opleves momentant, men de væltes gennem bevidsthedens interaktion. Det sker eksempelvis i en scene, hvor Baal kropsligt fornemmer jordens rotation, men den bevidsthedsmæssige bearbejdning af oplevelsen gennem verbalisering fører til ambivalente fantasier (dyr, der æder Baals elskede planter), og formidlingen til vennen Johannes bringer den til ophør (*GBA1*, p. 89). Det sker også i en scene, hvor Baal fortæller om sin berusede ekstase over sommeren til medvabonden Ekart, men det indstifter netop en forskel mellem oplevelse og formidling – og Ekart smittes i øvrigt ikke af begejstringen (*GBA1*, p. 109).

Derimod romantiseres planter og træer som levende værensformer, der potentielt evner at ophæve skellet mellem væren og bevidsthed. Det sker bl.a. i en scene hvor Baal og Ekart ankommer til et hospital befolket af tiggere og andre randeksistenser. Træernes liv idylliseres her i en historie, som en af tiggerne fortæller, hvor en mand misunder træerne en rodfæstelse og ro, som ikke er ham forundt: »Du [et træ, OWC] er højere end jeg og står fast, og du kender jorden helt ned i undergrunden, og den holder dig fast [...] Den store ro i den uendelige himmel over den stille trækrone er også ukendt for mig«.²³ Det er ganske vist en værensform, der indebærer en afskrivning af subjektets handlemulighed i verden, men det giver til gengæld – i bogstaveligste forstand – fast grund under tilværelsen: »Jeg kan løbe og bedre bevæge mig, men jeg står ikke fast og har ingen kontakt med undergrunden og intet holder mig«.²⁴

Men selv disse eksistensformer fremstilles med en vis ambivalens i *Baal*. Træerne gennemløbes nemlig af en uforklarlig sitren, som underminerer billedet af en modsætningsløs eksistensform. Det sker ikke kun i tiggerens

22. »Oh, ihr, die ihr aus Himmel und Hölle vertrieben/Ihr Mörder, denen viel Leides geschah/Warum seid ihr nicht im Schoß eurer Mütter geblieben [...]«, *ibid.*

23. »Du bist höher als ich und stehst fest und du kennst die Erde bis tief hinunter und sie hält dich. [...] Auch ist mir die große Ruhe über den stillen Wipfeln im unendlichen Himmel unbekannt [...]«, *GBA1*, p. 122.

24. »Ich kann laufen und mich besser bewegen, aber ich stehe nicht fest und kann nicht in die Tiefe und nichts hält mich«, *ibid.*

historie («Vinden blæste. Gennem træet løb en sitren, manden mærkede det»²⁵), men også andre steder i stykket. Der gives ingen forklaringer på denne sitren; den er enten umotiveret (som i Baals replik, *GBAL*, p. 113) eller skyldes muligvis vinden, der nævnes i sammenhængen (som i tiggerens historie og Baals replik, *GBAL*, p. 128). De årsager, som stykket antyder, svinger altså mellem naturvidenskabelige forklaringer og mytologiseringer af sitren som liv. Kontrasten til træernes sitren er da også eksempelvis en død skovarbejders ro (*GBAL*, p. 113), ligesom nihilisten Gougous lovprisning af intetheden forbindes med fraværet af sitren: »Det skønneste er intetheden [...] Den er som sitrende luft på en sommeraften. Sol. Men den sitrer ikke. Overhovedet ikke. Slet ikke».²⁶

Stykket underminerer således den tilnærmelse til en paradisk væren, det har idylliseret i træernes og planternes eksistensform som alternativ til menneskets spaltning mellem væren og ikke-væren.

Opspændingen af Baal-figuren mellem væren og bevidsthed er ikke den eneste måde, hvorpå Baal nærmer sig den sartreske tænkning. Baal er også en eksistentiel helt, fordi han fastholder udfoldelsen af livet som et principielt frit og overhistorisk vilkår gennem tilvalget af sig selv og skabelsen af egne værdier i frihed. Sartre formulerer det således: »Alt er tilladt, dersom Gud ikke eksisterer [...] Der er ingen determinisme, mennesket er frit, mennesket er frihed».²⁷

For Sartre består denne frihed i at tage ansvar for sit eget liv gennem omformningen af eksistensen til essens. Det realiseres gennem forvandlingen af subjektiviteten til handling og gennem »at gribe sig selv uden mellemled«,²⁸ dvs. skabe sin egen betydning og sine egne værdier. Det indebærer for Sartre afskaffelsen af determineringer for menneskets valg, men det indebærer samtidig en etisk opdeling mellem de mennesker, som griber friheden, og dem, som ikke gør.

Baal forsøger at realisere sit liv i opposition til et liv levet på anden hånd. Baals kritik af det borgerlige selskab i 1919-udgaven betoner f.eks. manglen på tilvalg af sig selv: »I lever for dårligt [...] Ingen lever [...] Har I intet kød, kvinder – *kun* mænd? [...] Der er en af jer, som har lange ben, der nu sitrer under tøjet. Hun går an. Under tøjet er I nemlig alle nøgne [...] hvor der er mørkt, trykker kroppe sig hurtigt sammen, når de glider forbi, og de glemmer aldrig vejen. Er I ikke sultne? *Drikker*. Kan I ikke huske jer selv. Gør

25. »Der Wind ging. Durch den Baum lief ein Zittern, der Mann fühlte es«, *GBAL*, p. 122.

26. »Das Schönste ist das Nichts [...] Es ist wie zitternde Luft an Sommerabenden, Sonne. Aber es zittert nicht. Nichts. Gar nichts.», *GBAL*, p. 123.

27. Sartre: *Eksistentialisme er en humanisme*, p. 26.

28. *Ibid.*, p. 44.

ikke det, I er også svin, og det kan jeg li'. Det er det bedste ved jer, tro mig, det allerbedste. Hvorfor indrømmer I det ikke? Hvorfor snakker I kun?»²⁹

Heroverfor etableres Baal med en radikal troskab mod sit eget udgangspunkt. Der er dog den afgørende forskel, at stykket ikke kun etablerer Baal som en bevidsthed og subjektivitet i verden, men også som en krop med materiel eksistens. Det er denne materialitet, som Baal bruger som udgangspunkt for skabelsen af sine værdier. Han funderer sin subjektivitet i kroppen, og hans projekt er udviklingen af en materialistisk etik.

Også på en anden led adskiller Baal-figuren sig fra Sartres eksistentia- lisme. Sartre tager udgangspunkt i en principiel illusionsløshed, men han indfører samtidig en mellemmenneskelig etik, hvor det enkelte menneske forpligtes af fællesskabet: »Ganske vist, friheden som definition af menne- sket afhænger ikke af andre; men fra det øjeblik der er et engagement, er jeg nødt til at ville andres frihed såvel som min egen, jeg kan ikke tage min fri- hed som mål, uden jeg i lige måde tager andres som mål.»³⁰

Baal fastholder derimod illusionsløsheden og jeg-centreringen. Baal afskriver sig ansvarligheden for andet end sit eget liv. Baal holder sig på denne måde væk fra et overmenneskeligt krav om ansvar for en universalitet, men han fastholder til gengæld et overmenneskeligt krav til sig selv om at realisere en egocentreret lystudfoldelse på tværs af den herskende moral. I denne forstand er han snarere et overmenneske i nietzscheansk forstand end et frit menneske i Sartres forstand.

Nietzsches overmenneske-forståelse

Nietzsches forestillinger om et overmenneske har til formål at udvikle en etik, som besejrer kristendommen uden at havne i nihilisme. Det kan for Nietzsche kun ske på bekostning af de herskende moralforestillinger og værdimålestokke. Men en nedbrydning af gamle værdier er ikke tilstrække- lig. De må erstattes med nye, som ikke kun forvandler eller tilintetgør de gamle, men skaber et selvgyldigt værdigrundlag, hvor livet kan udfolde sig så uhæmmet og lystfuldt som muligt.

29. »Ihr lebt zu schlecht [...] Keiner lebt [...] Habt ihr kein Fleisch, Weiber – nur Männer? [...] Da ist eine unter euch, die hat lange Schenkel, die jetzt zittern unterm Kleid. Die geht an. Unterm Kleid seid ihr nämlich alle nackt [...]. wo es finster ist, drängen sich schnell Leiber zusammen, im Vorbeigleiten, und vergessen den Weg nie. Habt ihr nicht Hunger? *Trinkt*. Erinnert ihr euch nicht? Tut nicht so, ihr seid auch Säue, und das gefällt mir. Es ist noch das Beste an euch, glaubt mir, das Allerbeste. Warum bekennet ihr nicht? Warum redet ihr nur? [...]« *GBA1*, pp. 24-25, tekstens kursiveringer.

30. Sartre: *Eksistentia- lisme er en humanisme*, p. 56.

Realisationen af denne målsætning overlader Nietzsche til det idealbillede af et menneske, han opbygger, overmennesket. Det indtager i Nietzsches optik derfor en stilling, hvor det er en ønskedrøm og en idealforestilling, han kun kan foregribe i fiktiv form (i form af Zarathustra), men samtidig en nødvendighed for at indfri de åndelige, kulturelle og samfundsmæssige visioner, som Nietzsche opstiller. Overmennesket kan på denne måde ikke foregribes konkret, men alene teoretisk, og må konstrueres gennem en kritik af nutiden.³¹

Ikke desto mindre bygger Nietzsche overmennesket op ved at gribe tilbage i historien, nemlig til de antikke aristokratiske værdier. Det skyldes bl.a. disse værdiers overskridelse af en dualistisk modsætning mellem godt og ondt, som han mener dominerer det, han kalder den kristne slavemoral, til fordel for en værdimæssig skelnen mellem godt og skidt.

Ifølge Nietzsche henter de aristokratiske værdier deres legitimitetskraft fra sig selv. Den aristokratiske moral er i Nietzsches forståelse kreativ, fordi den har bekræftelsen af sin egen gyldighed som mål: »[...] den fornemme vurderingsmåde [...] agerer og vokser spontant, den opsøger kun sin modsætning for endnu mere taknemmeligt, endnu mere jublende at sige ja til sig selv. Dens negative begreb 'lav', 'gemen', 'slet' er blot et senere affødt, blegt kontrastbillede i forhold til dens positive, fuldkommen af liv og lidenskab gennemtrængte grundbegreb 'vi fornemme, vi gode, vi smukke, vi lykkelige'.«³²

I modsætning hertil er kristendommen en reaktiv moral: »Mens al fornem moral vokser ud af en triumferende sigen ja til sig selv, siger slavemoralen fra første færd nej til et 'udenfor', til et 'anderledes', til et 'ikke-selv', og *dette* nej er dens skabende handling.«³³ Mens de aristokratiske værdier består i en bekræftelse af det, man er, er kristendommen en selvfornægtelse, der nu valoriseres om til en dyd.

De kristne værdiers anti-jordiske karakter er for Nietzsche ikke kun et spørgsmål om prioriteringen af det hinsidige på bekostning af det dennesidige, men også om indstiftelsen af lykkeforestillinger som harmoni, idyl og godhed. Det er i Nietzsches øjne dyder, der henter sin næring fra en livs- og virkelighedsfornægtende frygt for lidelse og disharmoni.

Heroverfor opstiller Nietzsche et mål om en omvurdering af alle værdier, som det tilkommer overmennesket at realisere gennem evnen til at konfrontere sig med lidelsen i tilværelsen. Formålet er ikke svælg i lidelse,

31. Der er i denne forståelse af overmennesket en slående analogi til Marx' opstilling af det klasseløse kommunistiske samfund som en nødvendighed, der er udledt af kritikken af kapitalismen.

32. Nietzsche: *Moralens oprindelse*, Frederiksberg 1993, p. 39.

33. *Ibid.*, pp. 38-39, tekstens fremhævelse.

men at fastholde menneskets lod som naturmæssigt givet og kulturelt præget, men også med evne til at omforme det eksisterende til menneskelige værdier. Disse værdier henter i overmenneskets prægning sin kraft fra det dionysiske dyb af drifter, dyriskhed, etc. Det er netop en af Nietzsches pointer at rehabilitere de dele af mennesket, som i den kristne dikotomi fortrænges som onde, og bruge dem i udviklingen af de nye værdier hinsides godt og ondt – eksempelvis foretagsomhed, dumdristighed, hævngrerrighed, forslagenhed, griskhed, herskesyge, had, misundelse.

Nietzsche forsøger at indkredse disse nye værdier på forskellige måder. Han opstiller en række nye dyder for overmennesket, bl.a. styrke, mandighed, skønhed, fornemhed, uafhængighed, erobrerlyst, magtvilje og kærlighed til det jordiske og til magtudøvelsen. Han forestiller sig samtidigt overmennesket i forskellige funktioner: Som en tænker, der er i stand til at gribe fortidens tankegods og forvandle det til nye værdier; som en eksperimentator, der må forsøge sig frem og bruge sine sanser; som et undtagelsesmenneske, der skiller sig ud fra mængden; som lovgiver; religionsstifter; hersker; og som en syntese: en helhed af mange dele, der fornyer og forædler mennesket, ånden og samfundet.

Baal-figuren som overmenneske

Baal er en figur med nogle træk, der svarer til de forestillinger, Nietzsche har om overmennesket. De er tydeligst verbaliserede i 1918- og 1919-udgaverne (som jeg derfor i det følgende vil hente en del sproglige belæg fra) mens 1922-udgaven i højere grad lader dem være udmøntet i Baals sociale praksis. Det forskyder overmenneskeligheden fra ideologisk fordring til en højere grad af realisering, men det antaster ikke figurens overmenneskelige evne til at udmønte sit liv som nydelse.

Baal er ligesom Nietzsches overmenneske et undtagelsesmenneske, der skiller sig ud fra mængden i kraft af integritet, livsvilje og evne til at sætte en etik hinsides godt og ondt igennem. Baal-figuren står i modsætning til alt og alle i det dramatiske univers – borgerskab, arbejdere, venner, kvinder, arbejdsgivere, kolleger (digtere og performere såvel som skovarbejdere og vagabonder), præster, bønder, betjente, tiggere etc. Modsætningsforholdet ytrer sig ikke som et fjendskab eller en antagonistisk modstilling af figurerne og deres relationer. Baals realiserer sin etik ved at overskride de øvrige figurers moral og forbehold ud fra sin egne målsætninger og behov. Baal-figuren er i denne forstand kreativ og ikke kun reaktiv.

Den nye etik etablerer et nyt magtforhold, ikke samfundsmæssigt, men personligt til stykkets øvrige figurer og det materielle univers, stykket

opbygger omkring dem. Baals mål er at herske, dvs. udøve den vilje til magt, som Nietzsche mener er kernen i al livsudfoldelse. Det ytrer sig bl.a. i Baals slutreplik i åbningsscenen i 1919-udgaven: »Forstyrre mig! Jeg skal vise jer, hvem der er herre«. ³⁴ men især gennem Baals amoralske praksis. Viljen til at herske sætter Baal ligesom Nietzsches overmenneske hensynsløst igennem på tværs af andre figurers ønsker, behov og livsrum.

Baals etik er ligesom Nietzsches afgrænset med en front mod kristendom og nihilisme.

Baals afvisning af kristendommen synes begrundet i tre forhold. For det første prioriterer en kristen etik det hinsidige og oversanselige på bekostning af dennesidige selvgylde kvaliteter. For det andet indskrænker kristendommens idealer om fred, ro og harmoni livsudfoldelsen. Og for det tredje reducerer kristendommen kropsligheden til et sekundært fænomen.

Kristendommens reducere af livets målsætninger til et hinsides efterliv afvises eksempelvis i en fængsels scene i 1918- og 1919-udgaverne, hvor Baal fornægter oversanselige værdier og et hinsides efterliv. Han besvarer f.eks. en præsts tilbud om sjælefred med jordisk sanselighed: »Giv De mig en blå himmel og en håndfuld aks, bløde kvindearme og frihed til at gå, hvorhen jeg vil«³⁵ og afviser overhovedet at gå ind på en diskussion af hinsidige: »Dø? Jeg lader mig ikke overtale. Jeg forsvarer mig på kniven. Jeg vil ikke leve uden hud [...] Jeg tror ikke på et fortsat liv og er henvist til det dennesidige«. ³⁶ Han afviser ikke himmel- og helvedesoplevelser, men placerer dem på jorden ved at holde fast i lidelse og nydelse som dennesidige fænomener: »Den gejstlige: De driver voldtægt på livet. Det vil De engang skulle betale for./Baal: Jeg har betalt. Dyrere end jer alle. [...] Hvem har lidt mere end jeg for en smule glæde. Jeg har altid selv måtte betale, jeg har aldrig fået noget forærende. Jeg har ligget i møget for renheden og måtte ladet mig slå til krøbling for skønheden [...]«³⁷

Baals kritik af kristendommens idealer om harmoni udmøntes også i fængselsscenen gennem en antitetisk værdisætning: »Jeg lever af fjendskab. Alt interesserer mig, hvis jeg kan æde det. Det er ingen kunst at dræbe. Men

34. »Mich stören! Ich will euch zeigen, wer Herr ist«, *GBA1*, s. 26.

35. Geben Sie mir den blauen Himmel und eine Handvoll Ähren, weiche Frauenarme und Freiheit, hinzugehen wo ich will!«, *GBA1*, p. 55. Det er ganske vist et svar på den gejstliges tilbud om dennesidig, sjælelig fred, men gælder i dets prioritering af dennesidighed også som et svar på et løfte om hinsidig salighed og oversanselighed.

36. »Sterben? Ich lasse mich nicht überreden. Ich wehre mich bis aufs Messer. Ich will nicht ohne Haut leben [...] I glaube an kein Fortleben und bin aufs Hiesige angewiesen«, *ibid.*

37. »Der Geistliche: Sie treiben Notzucht am Leben. Sie werden das einmal bezahlen./Baal: Ich habe es bezahlt. Teurer als ihr alle. [...] Wer hat mehr gelitten als ich um ein bißchen Freude. Ich habe immer aus Eigenem drauf gezahlt, bekam nie etwas geschenkt. Ich bin im Dreck gelegen vor der Reinheit, und für die Schönheit habe ich mich zum Krüppel schlagen lassen müssen [...]«, *GBA1*, p. 55.

at æde op! Jeg drikker mig mod og kraft til i mine fjenders hjerneskaller, hvor en velsmagende hjerne engang med list har stræbt efter min undergang. Deres maver fortærer jeg, og med deres tarme spænder jeg strenge på min guitar. Med deres fedt smører jeg mine sko, så de ikke trykker under glædedansen og ikke knirker ved flugten«. ³⁸ Baal indstifter strid, disharmoni og materialitet som kilder for sin livsudfoldelse. Han inddrager dermed livsværdier, der er tabuiserede i kristen etik (uden dermed, som beskrevet, at have afskrevet oplevelser af harmoni og lykke) og udvider på denne måde de menneskelige udfoldelsemuligheder.

Baals afvisning af kristendommens reducering af kropsligheden til et sekundært fænomen kommer (eksempelvis) til udtryk i den blasfemiske vise »Die legende der Dirne Evlyn Roe« i 1918-udgaven. Visen spotter en dualistisk adskillelse af krop og sjæl. Den religiøse tjenestepige Evlyn Roe prioriterer i visen åndelige værdier på bekostning af kropslige. Hun vil for sin salighed foretage en rejse til det hellige land og betaler for rejsen med prostitution. Hendes vægtning af ånd på kroppens bekostning er derfor i overensstemmelse med kristendommens valorisering. Men efter sin død nægtes hun adgang til både himmel og helvede. Gud afviser hende, fordi hun har prostitueret sig, dvs. pga. den kropslige synd, og Djævelen, fordi hun har været from, dvs. pga. sindelaget. Evlyn Roe berøves derfor muligheden for nydelse i både det denne- og hinsidige, og hun valoriseres i visen og stykket derfor som en stakkel. ³⁹ Baals dyrkelse af kropsligheden og seksualiteten for den egen skyld er det implicitte alternativ.

Denne fokusering på dennesidige livsmuligheder er også bestemmende i en afgrænsning over for nihilistiske positioner. Stykket indsætter ganske vist Baal (og de øvrige figurer) i en nihilistisk forstået verden. Menneskene er på linje med andre levende væsner placeret i et biologisk kredsløb, som i sig selv ikke har værdi eller mening. Menneskers liv er blot en parentes i naturens organiske stofskifte mellem levende og ikke-levende elementer. Verden har ikke en betydning, der er givet, men er et vilkår, på hvilket liv er baseret.

Menneskers liv og død er i sig selv uden betydning. Det udtrykkes eksemplevis i en replik, Baal retter til en død skovarbejder: »Du er fuldstændig færdig [...] du vil snart stinke og vinden går videre, alt går videre«. ⁴⁰

38. »Ich lebe von Feindschaft. Mich interessiert alles, soweit ich es fressen kann. Töten ist keine Kunst. Aber auffressen! Aus den Hirnschalen meiner Feinde, in denen ein Schmackhaftes Hirn einst listig meinen Untergang bedachte, trinke ich mir Mut und Kraft zu. Ihre Bäuche fresse ich auf, und mit ihren Därmen bespanne ich meine Klampfe. Mit ihrem Fett schmiere ich meine Schuhe, daß sie beim Freudentanz nicht drücken und nicht knarren bei der Flucht«, *GBAL*, p. 54.

39. Hun kaldes to gange »die arme Evlyn Roe«, *Baal. Drei Fassungen*, pp. 26 og 28.

40. »Du bist völlig erledigt [...] du wirst bald stinken und der Wind geht weiter, alles geht weiter [...]«, *GBAL*, p. 115.

Døden beskrives ikke kun som en overgang til åndelig intethed, men fastholdes også som starten på den fysiske realitet, at kroppen forrådner og går i opløsning. Mennesket opløses ikke kun sjæleligt, men forsvinder også fysisk, om ikke til intethed, så til slam, jord eller anden død materie. Det fastholder døden som en dennesidig realitet.

Men Baal og stykket interesserer sig trods en vis cirklen ikke primært for døden, men for livet og dets muligheder. Baal afviser hysterisk tiggeren Gougous nihilistiske lovprisning af dødens intethed som paradisk tilstand og frihed (*GBAI*, p. 123), ligesom han afviser interessen for døden i en replik til en landstryger: »Jeg interesserer mig ikke for lig.«⁴¹ Dødens realitet som meningsløs og uafvendelig befæster derimod fokuseringen på livsaspektet.

Livet har som sagt ikke i sig selv nogen værdi. Det kan først få værdi gennem en menneskelig produktion af værdier, dvs. udfoldelsen af livet som en vilje til livet. Det er hos Baal bundet op i en vilje til at konfrontere sig med verden, som den er – meningsløs, materiel, uden hensigt – men samtidig at omforme den til et objekt for nydelse: Verden tilføres betydning gennem etableringen af et udvekslingsforhold med et subjekt. Det specifikke for Baal er ikke vilkåret af indsættelse i en nihilistisk forstået verden, men hans udmøntning af denne erkendelse. Baal er en undtagelsesfigur, *fordi* han har vilje og evne til at konfrontere sig med livets og verdens realiteter og omforme dem til objekter for nydelse. De øvrige figurer har ikke styrke til noget tilsvarende – elskerinden Johanna begår selvmord, vennen Johannes flygter ind i alkoholisme og selvmedlidenhed, elskerinden Emilie bliver i sit ulykkelige ægteskab,⁴² og kæresten Sophie forsvinder som viljeløst offer for sin kærlighed ud af tekstens univers.

Baals sammenstød med verden sætter kroppen i centrum, men han afviser ikke 'åndelige' værdier – Baal søger tværtimod igen og igen spirituelle beruselsesoplevelser (bl.a. i seksualiteten, kærligheden, naturen og drukkenskaben). Udvekslingsforholdet mellem subjekt og verden bruges netop til at producere 'ånd' i form af en forsøgsvis skitsering af materialistiske 'værdier'.

Denne dobbelthed af nihilistisk verdensforståelse og ikke-nihilistisk livspraksis underminer de tolkninger af *Baal*, som forstår det som nihilistisk.⁴³ Det relativiserer også de værdier, som produceres af Baal. De er ikke

41. »[...] Ich kümmer mich nie um Leichname«, *GBAI*, p. 105. Replikken falder i en scene, hvor Baal er oprørt over brugen af afrevne plantedele til kirkelige ceremonier. Ligene, der omtales, er derfor planter og ikke mennesker. Scenens parodiske omvendning af bekymring for menneskers til planters lidelse indikerer dog, at udsagnet kan fastholdes i relation til mennesker.

42. I det mindste i 1918- og 1919-udgaverne. I 1922-udgaven refererer Baal den samme historie uden link til Emilie, *GBAI*, p. 125. Funktionen er dog den samme: En pointering af et liv, der ikke magter at rive sig løs af et 'ikke-liv'.

absolutte, men bliver netop diskutabile gennem bindingen til et enkelt individ. Det indstifter det individuelle subjekt som et selvstændigt univers, hvis 'betydning' kun kan produceres gennem individets overtagelse af Guds plads som en selvproducerende værdiskabende instans.

Ligesom Nietzsche søgte bagud i historien for at finde en model for overmennesket, er Baal-figuren udmøntet i en førkristelig etik, som genindsættes i et nutidigt perspektiv. Navngivningen som førmonolitisk jordgud etablerer Baal i en dobbelthed som jordisk eksistens, der er bundet til det materielt-biologiske og åndeligt guddommeligt væsen, der kan skabe betydning. Det spalter figuren i en dikotomi af 'dyriskhed' og 'guddommelighed'. Baals overmenneskelige materialisme tager udgangspunkt i 'dyriskheden', mennesket i dets kropsligt-materielle naturtilstand, til en artikulation af 'guddommeligheden', menneskets produktion af 'værdier' og betydning gennem dets nydelse.

Det sker først og fremmest i seksualiteten. Den seksuelle ekstase beskrives netop som spændt ud mellem dyriskhed og guddommelighed: »Når du omslynger de jomfruelige hofter, bliver du i dyrets angst og salighed til Gud.«⁴⁴ Seksualiteten åbner altså op for en proces, hvor menneskets lyst bliver driftsmæssigt og dyrisk, samtidig med at den giver en oplevelse af kontakt med eller overgang til en metafysisk, religiøs dimension. Dyriskheden og guddommeligheden eliminerer eller udelukker ikke hinanden, men sameksister netop. Den metafysiske oplevelse betyder imidlertid heller ikke en overgang til en ikke-dikotomisk lykketilstand. Den seksuelle ekstase beskrives derimod som splittet mellem det angstbetonede og lyksalige, den er både dyrisk-guddommelig og rædselsfuld-frydefuld.

Denne ambivalens er verbaliseret stærkere i 1919-udgaven, hvor den seksuelle ekstase forbindes med paradiso- og helvedesoplevelser – i forlængelse af forrige citat hedder det: »I dans gennem helvede, hop! og pisket gennem

43. Eksempelvis John Milfull, som i *From Baal to Keuner. The »Second Optimism« of Bertolt Brecht*, Frankfurt am Main 1974, pp. 16-19, mener, Baal forgæves stræber efter en enhed med naturen, der kun kan realiseres i dødens intethed eller en forbevidst tilstand i moderskødet. Milfull overser, at Baal-figuren eksplicit vender sig mod en nihilistisk dyrkelse af døden og kristendommens lykkeharmoniske værdier. Den forbevidste tilstand i moderskødet, som Milfull opstiller som Baal-figures utopiske mål, fremstilles desuden ikke blot og bart som lykke i Brechts poesi. Det mener ikke kun jeg, men er også pointeret af Walter Benjamin i en kommentar til digtet »Vom armen B.B.«: »Digteren er allerede i moderskødet blevet så kold, som i den asfaltby, hvor han må leve« og »Digteren taler som om han allerede i moderskødet er blevet sat ud« (*Versuche über Brecht*, Frankfurt am Main 1972, pp. 63 og 65). Milfull forveksler pessimisme og nøgternhed. Konfrontation med intethed betyder ikke nødvendigvis resignation eller pessimisme, i Baals tilfælde det modsatte: vitalistisk tørst efter at sluge sammenstødet med verden i store slurke uanset omkostninger.

44. »Wenn du die jungfräulichen Hüften umschlingst, wirst du in der Angst und Seligkeit der Kreatur zum Gott«, *GBA1*, p. 90. 'Kreatur' betyder på tysk skabning, tarvelig fyr og viljeløst redskab. Replikken er altså mere differentieret end min oversættelse lader ane.

paradis, hopp!»⁴⁵ Overskridelsen til guddommeligt væsen er altså ikke en overgang til kristendommens gode gud, men til en guddom, der favner den kristne dobbelthed af gud og satan. Den seksuelle ekstase har samtidig stærke konnotationer til et sadomasochistisk lystspil: Bydemåden konstruerer den seksuelle situation i en potentielt sadomasochistisk kommandostruktur og nydelsen splittes i dobbeltheden af fryd og smerte.

De sadomasochistiske antydninger forekommer flere steder i stykket. I 1919-udgaven taler Sophie om, at Baals hænder er skyld i hendes forslåede ømhed efter et indforstået forudgående samleje: »Åh Baal! Jeg er meget træt, det er ligesom min krop er forslået. Det har dine elskede hænder gjort mod mig. Men det er vidunderligt at ligge sådan som et bytte, og himlen er over én, og man er aldrig alene.«⁴⁶ I 1922-udgaven, hvor de sadomasochistiske tendenser er sprogligt neddæmpede (f.eks. har kun sidste del af Sophies replik overlevet), kommer de til udtryk i f.eks. i værtshusscenen, hvor Baal ydmyger elskerinden Emilie og derefter kaster sig lidenskabeligt over hende (*GBA1*, p. 96). I en anden scene mellem Baal og en ung kvinde munder situationen ud i et oplæg til et samleje, hvis karakter ikke lader sig tekstligt bestemme: Det er muligvis en voldtægt, måske endda med efterfølgende mord, muligvis et frivillig seksuelt forhold med stærke sadomasochistiske træk (*GBA1*, pp. 127-128).

Sadomasochismen er dog i sig selv og konkret for snæver en tolkningsramme til forståelse af Baal. Det handler nemlig ikke kun om Baals seksualitet, men om hele Baals sociale lystudfoldelse, der etableres i overlapninger og glidninger mellem tvang og lyst. Han indtager da også positionerne som både 'masochist' som 'sadist' i stykket: I citatet, hvor han danser i helvede og piskes i paradis, befinder Baal sig i rollen som masochist (men har muligvis indtaget sadistens position under selve samlejet, jf. Sophies udsagn om sin forslåethed). Senere fungerer han som sadist gennem ydmygelserne af Emilie og Sophie, men han indtager igen masochistens position i stykkets sidste scene, hvor en skovhugger spytter på ham: »Det kan jeg li'« lyder hans reaktion.⁴⁷

Den seksuelle lyst, som Baal hylder, nyder han derfor i kraft og på trods af ambivalensen selv. Baals nydelse er en overskridelse af de traditionelle kristne paradis- og lykkeforestillingers ikke-dikotomiske karakter. Den

45. »Im Tanz durch Höllen, hopp! und gepeitscht durch Paradiese, hopp!«, *GBA1*, p. 28. Udtrykket bruges også i 1922-udgaven (*GBA1*, p. 133) i Baals sang umiddelbart før mordet på Ekart – nu uden sammenstilling med seksualitet, men stadig i forbindelse med en salighedsoplevelse.

46. »Oh Baal! Ich bin sehr müde, mein Leib ist wie zerschlagen. Deine lieben Hände haben mir das getan. Aber es ist wunderbar, so zu liegen wie eine Beute und der Himmel ist über einem und man ist nie allein«, *GBA1*, p. 48.

47. »Es schmeckt mir«, *GBA1*, p. 137.

kropslige nydelses tangering af guddommelige og religiøse oplevelser gennem fastholdelsen af spændingen og ambivalensen mellem krop og sjæl, sprænger derfor 'materialiteten' i Baals materialistiske værdier i dobbeltheden af dyriskhed og guddommelighed. Nydelsen er for Baal ikke en udelelig substans, en monade, men snarere en elektrisk spænding, en energisk modsætning eller et spændingsfelt af modsatrettede kræfter. I denne forstand ligner Baal-figures forståelse af menneskets fundamentale kropslige fundering Nietzsches, som sætter det dionysiske lystspil ind som det, han kalder det ur-ene, men hvis karakter snarere er elektricitens end substansens.

Baal er på den ene side derfor nøgtern og ikke-idealistisk, han fastholder kroppen, drifterne og sammenstødet med verden som en uomgængelig del af sin livsnydelse. Han fastholder endvidere nydelsen som en række dikotomiske ambivalenser, som er bundet til det jordiske liv, det kropslige og det dennesidige. Han afviser eskapisme, forestillinger om døden som udsoning og utopiske paradiso forestillinger (hvad enten de er hin- eller dennesidige). Men Baal-figuren søger på den anden side samtidig metafysiske, religiøse dimensioner i omformningen af verden til objekt for lysttilfredsstillelse – ud over transcendensten til eller kontakten med det guddommelige i seksualiteten, sker det også gennem en nærmest religiøs, æstetisk dyrkelse af naturen – bl.a. himlen, vinden og træerne – og en potensering af kunsten.

Det sker på den ene side ved, at Baal romantiserer det biologiske univers, han er indsat i, gennem en vertikal opdeling med jord forneden, himmel foroven og de levende organismer placeret herimellem – det udtrykkes f.eks. i sidste vers af indledningssangen »Der Choral vom Grossen Baal«: »Mens Baal rådnede i det mørke jord-skød/Var himlen nok så stor og stille og bleg/Ung og nøgen og uhyre skøn/Sådan som Baal engang havde elsket den, da Baal var«. ⁴⁸ Himlen dyrkes for dens æstetiske skønhed, men konnoterer samtidig stærkt til himmel-begrebet i en religiøs forstand, bl.a. gennem dens påvirkelighed af jordiske begivenheder og dets eksistensform som evig og nærmest metafysisk i dens optisk uhåndgribelige, nærmest 'ikke-materielle' form. Jorden danner derimod grundlag for livet gennem dens fysiske materialitet og udvekslingsforhold med levende væsner, men konnoterer også død og forgængelighed gennem den fysiske transformation fra levende til død materie.

Det sker på den anden side gennem en metafysisk tilskrivning af værdi til kunstneriske og naturmæssige fænomener. Baal kalder den 'kunstneriske' happening, han vil lave til ære for Ekart ved at samle en hel landsbys tyre, »et

48. »Als im dunklen Erdenschoße faulte Baal/War der Himmel noch so groß und still und fahl/Jung und nackt und ungeheuer wunderbar/Wie ihn Baal einst liebte, als Baal war«, *GBA1*, p. 86.

guddommeligt skuespil«.49 Og Baal opstiller i 1919-udgaven en æstetik, hvor målestokken for et digts værdi er den metafysiske og vitalistiske overskridelse fra død tekst til liv: »Hovedsagen er at noget lever«.50 Naturdyrkelsens religiøse aspekt udtrykkes i f.eks. Baal replik: »Kan I se himlen mellem træerne, den bliver nu mørk. Er det intet? Så har I ikke religion i livet«.51 Der antydes desuden en metafysisk transformation af livsenergi til lys i digtet »Der Tod im Wald«, hvor to figurer efter en begravelse ser sig tilbage og »Fandt gravens træ stejlt strakt i vejret/Og de undrede sig begge:/Træet var foroven fuld af lys«.52

Omformning af den materielle og biologiske verden til metafysik fastholdes i stykket vel og mærke som individuelle fænomener. I forholdet mellem Baal og Ekart, den figur, der ligner Baal mest, punkteres eksempelvis forsøgene på at etablere overpersonlige oplevelser. Når Ekart beskriver sin bevidsthed: »Jeg har en slags himmel inde i mit kranie, meget grøn og forbandet høj, og tankerne forsvinder som lette skyer i vinden nedenunder [...] Men det er alt sammen inde i mig«, afvises det af Baal som indbildning: »Det er delirium. Du er alkoholiker«.53 Omvendt kan Ekart i en anden scene ikke følge Baals udlægning af sin sjæl som et naturpoetisk fænomen, men fastholder Baal som kødelig eksistens: »En juli-skør knægt med udødelige tarme, det er, hvad du er. En klump, der engang vil efterlade fedtpletter på himlen«.54

Det indebærer på den ene side, at de religiøse og metafysiske oplevelser ikke bliver overpersonlige metafysiske realiteter.55 'Guddommeligheden' internaliseres i stedet som en del af det enkelte menneske, et resultat af dets splittelse mellem kropslig fysisk og sjælelig metafysisk eksistens. Baal forstår i flere replikker således sin sjælelige eksistens som metafysisk, ikke-

49. »[...] ein göttliches Schauspiel«, *GBA1*, p. 110.

50. »Die Hauptsache ist, daß etwas lebt«, *GBA1*, p. 24. Det er en æstetik, den unge Brecht indestår for. I hans overvejelser til scenisk realisering af stykket fokuserer han på stykkets forvandling fra papir og ord til kropslighed og liv: »Man skal lave det med tarme, hjerte og blod i og lunger, og lade det løbe, med fodtrin«, *Baal. Der böse Baal der asoziale*, s. 98.

51. »[...] Seht euch den Himmel an zwischen den Bäumen, der jetzt dunkel wird. Ist das nichts? Dann habt ihr keine Religion im Leibe!«, *GBA1*, p. 116.

52. »[...] Fanden steil den Baum des Grabes aufgerichtet/Und sie wunderten sich beide:/Der Baum war oben voll Licht«, *GBA1*, p. 130.

53. »Ekart: Ich habe eine Art Himmel in meinem Schädel, sehr grün und verflucht hoch und die Gedanken gehen wie leichte Wolken im Wind drunter hin [...] Das alles ist aber in mir drin/Baal: Das ist das Delirium. Du bist ein Alkoholiker [...]«, *GBA1*, p. 117.

54. »Ein julitoller Bursche mit unsterblichem Gedärm, das bist du. Ein Kloß, der einst am Himmel Fettflecken hinterläßt«, *GBA1*, p. 109. Hvorfor tarmene tillægges udødelighed eller hvordan fedtpletterne afsættes på himlen, er derimod uforståeligt. At det er en blasfemisk omvendning af forholdet mellem krop og sjæl er indlysende, men det gør ikke klarheden større, højst mere parodisk og forhånende over for kristendommens udødelighedsforestillinger.

55. Jeg ser bort fra digtet »Der Tod im Wald«, hvor forvandlingen af livskraft til lys siges at udspille sig for øjnene af flere personer.

materiel og æstetisk, men dog funderet i en materialitet: »Min sjæl, broder, er kornmarkernes aks, når de danser rundt i vinden, og blinket i øjnene på to insekter, der vil æde hinanden«. ⁵⁶

På den anden side betyder bindingen af metafysiske oplevelser til enkelt-individet, at Baals jagt på lykke er bundet til øjeblikke af ekstase, ikke til vedvarende situationer eller livsforløb. Baal-figurens evne til at omforme ikke-idylliske sammenstød til lyst, ekstase og 'guddommelighed' er en jagt på og realisering af disse øjeblikke. Det er denne evne, som adskiller ham fra de andre figurer i stykket. Det viser sig eksempelvis i modsætningen mellem Johannas og Baals reaktioner efter den 'syndige,' elskovsnat – Johanna afsværger nydelsen pga. moralske tømmermænd: »Åh, hvad har jeg gjort. Jeg er dårlig«. ⁵⁷ Baal nyder den tabuerede overskridelse og vil fastholde øjeblikket: »Johanna: Skal jeg stå op./Baal: Efter syndfloden. Bliv liggende; [...] Hvad siger du til en ny omgang. Væk er væk [underforstået dyden – moralsk og fysisk, OWC]« og »[...] Jeg kan mærke hver enkelt af mine knogler. Giv mig et kys«. ⁵⁸ Det kommer også til udtryk i Baals intention om skabelse af et intenst øjeblik med tyrehappningen: »I dæmringen, om aftenen. – Det må naturligvis være aften, og naturligvis må himlen være skyet, når luften er lunken og vinden rør sig, så kommer tyrene. De trasker hertil fra alle sider, det er et stærkt syn [...] Hvad er syv landsbyer mod sådan et syn«. ⁵⁹

Stykket sætter dog grænser for Baals evne til at omforme situationer til lystfyldte øjeblikke. Det er Baals afvisning af en seksuel trekant med to søstre et eksempel på – Johannas selvmord, som Baal hører om i scenen, kan ikke bruges som afsæt for nydelse (*GBA1*, p. 99). I 1919-udgaven har Baal og Ekart desuden en nedtur under vinterens indskrænkning af deres vagabondering – og de forpasser et længselfuldt ventet øjeblik, hvor solen kommer frem (*GBA1*, p. 43-44).

56. »Meine Seele, Bruder, ist das Ächzen der Kornfelder, wenn sie sich unter dem Wind wälzen und das Funkeln in den Augen zweier Insekten, die sich fressen wollen«, *GBA1*, s. 109. I 1918- og 1919-udgaven er replikken udbygget med yderligere to metaforer, hvor metafysikken helt løsriver fra et materielle grundlag: »Min sjæl er sollyset, som bliver i diamanten, når den ligger begravet under den nederste jordmasse. Og træernes lyst til at blomstre om foråret, når der stadig er frost« («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»), *GBA1*, p. 55.

57. »O was hab ich getan! Ich bin schlecht«, *GBA1*, p. 97. Jeg beklager oversættelsen, der kun antydningvis indfanger sidste sætnings dobbeltbetydning som et slet menneske og at have kvalme.

58. »Johanna: Soll ich aufstehen?/Baal: Nach der Sintflut. Bleib liegen!«, »[...] Was meinst du zu einer frischen Auflage? Hin ist hin« og »[...] Ich spüre alle Knochen einzeln. Gib mir einen Kuß«, *GBA1*, p. 97.

59. »In der Dämmerung, am Abend. – Es muß natürlich Abend sein und natürlich muß der Himmel bewölkt sein, wenn die Luft lau ist und etwas Wind geht, dann kommen die Stiere. Sie trotten von allen Seiten her, es ist ein starker Anblick [...] Was sind sieben Dörfer gegen den Anblick«, *GBA1*, p. 111.

Baal-figuren adskiller sig trods disse ligheder med Nietzsches overmenneskeforståelse dog også på afgørende punkter fra denne.

Baal og samfundet

Baal anlægger nok en kritik af den herskende ideologi og moral, men samfundet sætter, som det skildres i stykket, principielt ingen grænser for Baal og de øvrige figurers udfoldelse af deres lyst – når man ser bort fra den håndhævelse af lov og orden, figurerne er underlagt. Baal er fri i den forstand, at han selv er ansvarlig for at realisere sit liv. Stykket vender – i samme ideologiske bevægelse som Baal – ryggen til samfundet som uvæsentligt og ubetydeligt sammenlignet med enkeltindividets selvrealisering af øjeblikket som utopi. Der er ingen fordringer om samfundsmæssige forandringer, der er kun en vitalitisk livspraksis, hvor Baal med overmenneskelig kraft kaster sig ud i fremtiden og ind i øjeblikket.

Denne negation af samfundet betyder imidlertid ikke, at Baals handlinger ikke har samfundsmæssige konsekvenser.

For det første opstiller stykket en frihedsutopi, hvor individets realisering af sit liv er forbundet med et anarkistisk sammenstød af individer med principiel lige ret til at realisere deres lyster – men i stykkets overmenneskeoptik med forskellige evner og viljer hertil. En samfundsmæssig realisering af den amoralske vitalistiske ideologi, som stykket forfægtet, har anarkismen som konsekvens – ikke i en utopisk lykkeharmonisk forståelse, men i en vulgær, brovtende og disharmonisk udgave med lighedstræk til den fri lystudfoldelse i *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* – i det mindste i operaens hedonistiske anden afdeling.

For det andet efterlader Baal et spor af død og ødelæggelse i de dele af samfundet, hvor han færdes: Johanna drukner sig, Emilie ydmyges, kasseres og efterlades i et ægteskabeligt helvede, Sophie forlades med antydningen af selv- og barnemord som mulig konsekvens (»Sophie: Hvor skal jeg tage hen?/Baal: Op i himlen, kære!/Sophie: Med mit barn?/Baal: Begrav det!⁶⁰), Johannes kaster sig ud i social og menneskelig nedtur og Ekart bliver myrdet. Baals realisering af sin amoralske etik har højst positiv effekt for ham selv.

Stykket idylliserer ikke konsekvenserne af Baals frihedstrang, men spiller bevidst på det moralsk angribelige i Baals holdninger og deres konsekvens. Det fastholder hans ret til at handle på tværs af den herskende sam-

60. »Sophie: Wo soll ich denn hin?/Baal: In den Himmel, Geliebte!/Sophie: Mit meinem Kind?/Baal: Vergrab es!«, *GBAI*, p. 119.

fundsmoral, men ignorerer ikke de menneskelige omkostninger, hverken for Baal eller de øvrige figurer i stykket.

Disse omkostninger er i modsætning til Nietzsches forestillinger ikke nødvendige for en højere samfundsmæssig og kulturel målsætning, men fastholdes alene som konsekvenser af Baals egocentriske lysttilfredsstillelse. I denne forstand er Baal-figuren nok asocial, men det er en asocialitet, som i stykket er skildret som et eksistentielt vilkår. Det skildres ikke som bundet til det borgerlige samfund, som Brecht senere forsøger at forklare, men snarere i menneskets behov for sameksistens med andre mennesker. De forskellige behov og viljer, mennesker møder hinanden med, danner baggrund for de personlige magtstrukturer, hvorudfra individerne kan bruge og misbruge hinanden.

Ligesom magtforholdene ikke er samfundsmæssige, er de heller ikke historiske. Den eneste fortid, der spiller en rolle i stykket, er den personlige.⁶¹ Men ligesom de sociale relationer mellem figurerne ikke er samfundsmæssige, men personlige, er 'historien' det også: Den eksisterer ikke som historisk tid.

Baal-figuren skiller sig ud fra Nietzsches overmenneskeforståelse ved at afskrive historien og samfundet betydning. Baal griber i nietzscheansk forstand nok fat i fortidens religiøse metafysik og omformer den til en ateistisk baseret naturmetafysik, men det sker ikke gennem en ideologisk og filosofisk overvindelse af og kamp med fortiden og de spor, den har sat i nutiden. Den henter i stedet sine værdier fra en afciviliseret naturtilstand, dvs. det eksistentielle vilkår mellem menneske og natur (eller menneske og menneske). Stykkets projekt er i denne forstand ikke nietzscheansk, men vitalistisk, og det bruger udelukkende det nietzscheanske tankegods til at understøtte sit eget projekt.

Baals udvikling adskiller sig da også radikalt fra Nietzsches forhåbninger til overmennesket. Det sker ikke alene gennem Baals afskrivning af visioner om en samfundsmæssig erobring af det kulturelle, ideologiske og religiøse hegemoni, men også gennem figurens sociale deroute: Baal udvikler sig fra at være en del af borgerskabet til at blive manuel arbejder, vagabond og forbryder på flugt fra loven. Han marginaliseres og udstødes til samfundsmæssigt foragtede socialgrupper, som umuliggør en rehabilitering til social og moralsk anstændighed i de socialgrupper, som artikulerer den herskende moral. Det er en udvikling fra at være (eller i det mindste at have mulighed

61. Især i forhold til Johannes selvmord, der popper op som et stykke fortid, der må reflekteres over, f.eks. i Baals digt »Vom ertrunkenen Mädchen«, *GBA1*, p.126, og i Johannes alkoholiske fantasi, *GBA1*, p. 132.

for at blive) en del af det gode selskab til at være et uintegreret, moralsk degraderet udskud.⁶²

Baal-figures udvikling som realisor af overmenneskelige værdier viser sig derfor i stykkets udvikling at føre til udviklingen af et udstødt og foragtet undermenneske. Selv om Baal på nietscheansk vis fastholder skabelsen af nye værdier, har disse snarere smålighedens og smudsens karakter end genrejsningen af menneskets værdighed som kulturelt, samfundsmæssigt og religiøst væsen.

Baals karnevalistiske livspraksis

Selv om Baal-figures udvikling af metafysiske og naturreligiøse værdier nok skal tages for pålydende, degraderer stykket samtidig disse værdier gennem deres binding til seksualiteten og kropsligheden. Baals ekstatiske vitalisme er forbundet med en udsvæven i sex, sprut, troløshed, smålighed, ydmygelser, hovmod og hensynsløs egoisme samt i en svælgen i møg, slam, død og forrådnelse. Stykket vender parodisk om på valoriseringen af åndens og sjælens højere strata med kroppens og samfundets nedre regioner. Stykkets hånende og blasfemiske attituder sætter de religiøst metafysiske oplevelser i sammenhæng med de kulturelt nedvurderede kropslige funktioner – bl.a. fækalitet, hor, druk og smålighed.

Stykket sammenkæder utallige steder det høje og det lave. I Baals sang »Orge sagte mir« er det f.eks. kirke, Moseslov og erkendelse, der konfronteres med lokummer, lort og møg: »Det kæreste sted, som han havde på jorden/ Var ikke græsplænen ved forældregraven/2. Det var ikke en skriftestol [...] det kæreste sted/På jorden var for ham altid lokummet [...] /4. Det er et sted, hvor man er tilfreds med/At der er stjerner over og møg under [...] 6. Et sted for ydmyghed, hvor man nøje erkender:/At man kun er et menneske, der intet vil komme til at beholde.«⁶³ Det er den samme sammenkædning af Gud, lort, urin og sæd, der finder sted i replikskiftet: »Baal: [...]Jeg ser verden i et mildt lys: Den er vor kære Guds ekskrement./Ekart:

62. Jan Knopfs (*Brecht Handbuch. Theater*, Stuttgart 1980, p. 17) og Ernst Schumachers (*Die dramatische Versuche Bertolt Brechts*, Berlin 1977 (org. 1954), p. 32) definerer af Baal som bohème og bohème/lumpenproletar skyder derfor ved siden af – Baals marginalisering er en proces, som foregår i løbet af stykket, og dens betydning består i den forhåelse af den sociale anstændighed og gode smag, som stykket skriver sig op imod ved at lade Baal synke længere og længere ned i socialt foragtede befolkningslag.

63. 1. Der liebste Ort, den er auf Erden hab/Sei nicht die Rasenbank am Elterngab./2. Sei nicht ein Beichtstuhl [...] der liebste Ort/Auf Erden war ihm immer der Abort [...] 4. Dies sei ein Ort, wo man zufrieden ist/Daß drüber Sterne sind und drunter Mist [...] 6. Ein Ort der Demut, dort erkennst du scharf:/Daß du ein Mensch nur bist, der nichts behalten darf«, *GBAI*, pp. 93-94.

Den kære Gud, som gennem forbindelsen mellem urinrøret og kønsllemmet, en gang for alle har slået sine kendetegn fast«. ⁶⁴

Det er ikke kun den officielle kirke og religionsforståelse, der fornedres. Baals egen metafysik og religionsforståelse forbindes også med lavere motiver. Baals lovprisning af naturens religiøse aspekt: »Ser I himlen mellem træerne [...] Er det intet? Så har I ingen religion i livet«, ⁶⁵ indgår eksempelvis i et retorisk forsvar for tyveri. Den samme blasfemiske sammenstilling af åndelige oplevelser i druk og religiøsitet optræder i Baals replik til en landstryger: »[...] De har for meget religion eller for meget snaps i livet«. ⁶⁶ Baals iscenesættelse af 'det guddommelige skuespil' i samlingen af en landsbys tyre oscillerer på samme måde mellem at være et udslag af fordrunken dårskab og en kunstnerisk iscenesættelse af et guddommeligt øjeblik (*GBAL*, p. 109).

Baal-figuren svælger i nietzscheansk forstand nok i en dionysisk lystudfoldelse og en genopbygning af nye kropslige værdier og en ny naturreligion, som bryder med kristendommens afskrivning af seksualitet og kropslighed som urene fænomener, men den ideologiske omskrivning foregår primært gennem Baal-figurens ytringer, mens stykket fastholder et problematiserende forhold til den vulgære praksis, som figuren rent faktisk udøver.

Ernst Schumacher har i denne forstand ret, når han på baggrund af et Friedrich Engels-citat betegner *Baal* som vulgærmaterialistisk: »Filistrene forstår ved materialisme æderi, druk, øjenlyst og kødets lyst«. ⁶⁷ Men det skyldes ikke manglen på dialektik, som Schumacher postulerer. Det er snarere, fordi forholdet mellem materialitet og idealitet er vendt på hovedet gennem en parodisk bogstaveliggørelse af en ateistisk materialisme og dens etiske konsekvenser.

Som parodisk stykke opstiller *Baal* en materialistisk etik, som ideologisk legitimerer sig i åndrighed og religiøs metafysik, men som praksis er den materialistiske etik en fysisk og legemlige degradering.

I denne forstand etablerer Baal sit liv som et karneval i Mikhail Bakhtins forståelse af begrebet, dvs. en omvendning af den officielle, åndelige kultur til en parodisk, legemlige og ekstatisk udfoldelse af karnevalkulturens omvendte verden. Karnevallets og latterkulturens degradering af den officielle verdens realiteter og normer i en orgiastisk fest og latterliggørelse har i Bakhtins forståelse forbindelse til en folkelig sandhed og en – tidsbegrænset

64. »Baal: [...] Ich sehe die Welt in mildem Licht: Sie ist das Exkrement des lieben Gottes./ Ekart: Des lieben Gottes, der sich durch die Verbindung von Harnrohr und Geschlechts-glied hinlänglich ein für allemal gekennzeichnet hat«, *GBAL*, pp. 126-127.

65. »Seht euch den Himmel an zwischen den Bäumen [...] Ist das nichts? Dann habt ihr keine Religion im Leib«, *GBAL*, p. 116

66. »Baal [...]: Sie haben zuviel Religion oder zuviel Schnaps im Leib [...]«, *GBAL*, p. 105.

67. Her citeret efter Schumacher: *Die dramatische Versuche Bertolt Brechts 1918-1933*, p. 35.

– realisering af en utopisk frihed,⁶⁸ som rummer en sejr over angsten, ikke kun i forhold til religionen, men også til det jordiske: døden og magthaverne.⁶⁹

Baal indskriver sig som latterkultur ved, at stykket sætter den kropsligt-materielle livsudfoldelse til magten og degraderer de herskende åndeligt-moralske forestillinger. Det balancerer som dramatik ganske vist ikke i grænselandet mellem liv og kunst, sådan som Bakhtin forstår karnevallets iscenesættelse og praksis, men med en adskillelse mod livet, dels som dramatekst på papir, dels som realiseret forestilling på en scene. Men dets eksperimentelle udmøntning af en etik på et ateistisk-materialistisk grundlag er, om ikke opløsning af forskellen mellem fiktion og virkelighed, så dog en elastisk placering af skellet herimellem. Det nærmer stykket til karnevallets praksis, idet stykket integrerer elementer af 'livet' (for nu at bruge Bakhtins terminologi) – om ikke andet så dog intentionelt. Men i modsætning til Bakhtins karnevalsforståelse er Brechts udmøntning af Baals livsetik ikke hyldet ind i utopiske forestillinger og/eller idealer om en enhedlig mod- eller folkekultur, der overvinder angsten for magthaverne og døden.

Stykket underminerer nemlig gennem den dramatiske struktur frihedsdimensionen i den karnevalistiske livsudfoldelse og Baals evne til at beherske sit eget liv.

Baals tab af kontrol

Baal-figuren etableres fra stykkets begyndelse som en determinerende figur, både i sine ytringer og praksis. Baal hegemoniserer de situationer, stykket sætter ham i. De andre figurer må i stykkets første halvdel indrette sig efter Baals lyster og drifter. Han realiserer de kærlighedsforhold, som han har lyst til – først og fremmest til Emilie, Johanna og Sophie – og han tvinger dem til at give slip på ham, når han selv er færdig med dem. Han vælger og vrager i de sociale relationer, han ønsker at indgå i (Ekart, Johannes, chaufførerne, skovarbejderne), og dem, han forkaster (borgerskabet, kabaretmiljøet, kirken). Baal har endvidere mulighed for social advancement (gennem anerkendelsen som digter, p. 87 ff.) og stabilisering af sin tilværelse (med

68. Jf. Bakhtins betegnelse af karnevalslatteren som »den uofficielle, folkelige sandhed« og karnevallet som et midlertidigt stop for det etablerede samfundssystem: »For en kort stund kom livet ud af sin sædvanlige, lovbegrænsede gange og bevægede sig i den utopiske friheds sfære«, Bakhtin: *Karneval og latterkultur*, Frederiksberg 2001, p.p. 127 (kursiveret i teksten) og 126.

69. Jf. *ibid.*, p. 129.

arbejdet på Mjurks kabaret, p. 106 ff.), men han fravælger disse borgerlige dyder for at realisere sit liv i en anarkistisk og ubunden lystudfoldelse.

Baal-figuren er på denne måde ved magten, i det mindste i sit eget liv og i forhold til sine nærmeste omgivelser. Stykket underminerer imidlertid gradvis denne beherskelses- og magtstruktur.

Den første problematisering opstår i Baals forhold til sin seksuelle lyst. Lige så stærkt han i en samtale med sin ven Johannes priser den seksuelle nydelse, lige så stærkt advarer han mod den. Det munder ud i replikskiftet: »Johannes: De mener altså, jeg skal gøre det, fordi det er så saligt?/Baal: Jeg mener, *du* skal vogte dig derfor, kære Johannes«.70 Baals advarsel kan skyldes, at han mener, at Johannes – muligvis i modsætning til Baal selv – er for svag til at beherske de seksuelle lyster, når de først slippes fri. Men det kan også skyldes, at Baal mener, at han selv er magtesløs i forhold til de kræfter, som seksualiteten rummer. Det er ikke muligt at afgøre dette spørgsmål i enten-eller form. Baal-figuren synes at oscillere mellem beherskelse og driftsstyring i forhold til den seksuelle lyst gennem hele stykket – uden at fastlægge Baal entydigt på nogen af positionerne.

Baal-figurens indstiftelse af den kropslige nydelse som vejen til ekstatiske nydelser kan altså forstås ikke alene som en overmenneskelig anstrengelse, men som en nødvendighed pga. den driftmæssige afhængighed af seksualiteten. Eller rettere: Baal-figuren synes at kunne forene nødvendighed og vilje til omdrejningspunktet for dens livsudfoldelse. I indledningssangen »Koralen om den store Baal«, er det artikuleret i sentensen: »Hvad man vil, siger Baal, er hvad man er nødt til«.71

Ligesom nydelserne beskrives som en ambivalent spænding mellem himmel- og helvedesoplevelser, synes også sammenkædningen af beherskelsen-afhængigheden af seksualiteten at være opspændt i en modsætningsfuld og ambivalent struktur af omvendinger mellem nødvendighed og legesyg udnyttelse.

Dette undergraver – eller relativiserer i det mindste – det frihedstema, som Baal-figuren som overmenneske har søgt at realisere. Frihed er ikke et utal af uanede muligheder, men omformningen af nødvendigheder til menneskelig lystudfoldelse. Denne forståelse ligger stadig inden for en nietzscheansk forståelse af overmennesket som et redskab for nødvendigheden: »Min formel for menneskelig storhed er *amor fati*: at man ikke vil andet, ikke fremad, ikke tilbage [...] Ikke blot at udstå det nødvendige, endnu mindre at fortie det [...] men at *elske* det«.72 Nietzsche håber på et omslag fra nødvendighed

70. »Johannes: Sie meinen also, ich soll es tun, wenn es so selig ist?/Baal: Ich meine, *du* sollst dich davor hüten, lieber Johannes!«, *GBAL*, p. 91, tekstens fremhævelse.

71. »Was man will, sagt Baal, ist was man muß«, *GBAL*, p. 86. Undskyld den kluntede oversættelse.

til idealiseret mennesketype – blandt andet i allegorien om diamanten og køkkenkullet, hvor kullets forvandling netop – i bogstaveligste forstand – er dikteret af det ydre pres: »Hvorfor så hård! –« sagde køkkenkullet engang til diamanten »er vi da ikke nære slægtninge«.⁷³

Men nødvendigheden underminerer idealiseringen i Brechts stykke. Baal-figuren svælger i den dionysiske nydelse uden at blive ophøjet til en diamant. Han fastholdes gennem den karnevalistiske praksis snarere som et stykke køkkenkul, der brænder op og ender som aske. Baals liv ender ikke i et omslag til nye samfundsmæssige eller kulturelle værdier, men alene i hans ensomme død i skoven. Han opretholder i slutreplikken umiddelbart før sin død nok stadig et metafysisk ønske – der samtidig er forbundet med tvangsforestillinger – om at række ud over sin kropslige eksistens, men han fastholdes som kropslig afgrænset til et enkelt menneske gennem den sceniske realitet: »Mor! Ekart skal forsvinde, himlen er også så forbandet nær, lige til at gribe [...] Stjerne ... hm. *Han kryber ud*«.⁷⁴

Forståelsen af frihed som en lystfyldt beherskelse af nødvendigheder undermineres desuden gennem den narrative struktur, først og fremmest i udviklingen af kærlighedsforholdet til Ekart.

Stykket artikulerer aldrig direkte den seksuelle karakter af forholdet mellem Baal og Ekart, men det antydes adskillige gange, dels gennem Baals afskrivning af kvinder som kærlighedspartnere (»Baal: Jeg bryder mig ikke mere om kvinder ...«⁷⁵), og dels gennem fastholdelsen af en fysisk tiltrækning mellem dem – eksempelvis i scenen, hvor Baal forfører Ekart: »Baal [...], *presser Ekart mod sig*: Nu er du ved mit bryst, kan du lugte mig? Nu holder jeg dig, der findes andet end kvinders nærhed [...]«.⁷⁶ Et enkelt sted antydes seksualiteten også gennem Baals angivelse af behov for energitilskud til Ekarts virilitet for at kunne opretholde et seksuelt forhold til både en kvinde, som Ekart kurtiserer, og Baal: »Han spiser for mange æg for tiden.«⁷⁷

Relationen mellem Ekart og Baal bliver efter venskabet transformation til et seksuelt forhold ulige. Venskabet forvandles til kærlighed, men ikke gennem ligestilling af den gensidige afhængighed. Mens Baal flere gange erklærer sin kærlighed (f.eks. pp. 124 og 125) gengældes den kun indirekte af

72. Nietzsche: »Ecce Homo«, i *Werke in drei Bände, Zweier Band*, p. 1098, tekstens fremhævelser.

73. »Warum so hart! –« sprach zum Diamanten einst die Küchen-Kohle: »sind wir denn nicht Nah-Verwandte?«, Nietzsche: »Götzen-Dämmerung«, i *Werke in drei Bände, Zweier Band*, p. 1033, kursiveret i teksten.

74. »Mama! Ekart soll weggehen, der Himmel ist auch so verflucht nah da, zum Greifen [...] Sterne ... hm. *Er kriecht hinaus*«, *GBAL*, p. 137.

75. »Baal: Ich mag kein Weib mehr ...«, *GBAL*, p. 125

76. »Baal *an ihn, preßt Ekart an sich*: Jetzt bist du an meiner Brust, reichst du mich? Jetzt halt ich dich, es gibt mehr als Weibernähe! [...]«, *GBAL*, p. 120.

77. »Er ißt zuviel Eier in der Letzten Zeit«, *GBAL*, p. 127.

Ekart – den eneste kærlighedserklæring, Ekart kommer med, ytres ikke til Baal, men over for Johannes og Watzmann (p. 131). Og mens Baal afsværges lysten til kvinder, fastholder Ekart interessen herfor – i scenen, hvor Baal siger fra over for kvinder, har Ekart umiddelbart før holdt udkik og orienteret sig i forhold til en (p. 125). Ekart indleder desuden et seksuelt forhold til en rødhåret kvinde, som Baal ytrer sig åbenlys jaloux i forhold til: »Ekart: Hun har en blød, hvid krop [...] derinde [i et pilekrat, OWC] knepper vi som egern./Baal: Er hun dejligere end mig«. ⁷⁸

Mordet på Ekart er således dramaturgisk forberedt gennem en detronisering af Baal-figures evne til beherskelse af sit seksual- og følelsesliv. Baal er selv blevet et følelsesmæssige offer i en ulige fordeling af magt og afhængighed. Ekart har overtaget den position af emotionel og seksuel uafhængighed i forholdet til Baal, som Baal tidligere har haft i sine kærlighedsforhold. Nu er det Baal, som må kæmpe for at fastholde kærlighedsforholdet til Ekart fra en position som underdog. Baal-figuren mister styringen af sit eget liv for i stedet at blive styret af kræfter udefra – han fordrer det umulige, Ekarts kærlighed, dvs. indsætter en fordring om accept og bekræftelse udefra, som stykket – i dets anti-idealistiske gestaltning af livsbetingelser – fornægter, om ikke muligheden, så dog nødvendigheden af.

Mordet på Ekart er en affekthandling, hvor Baals styring af sin lyst er sat ud af kraft. Det tematiske projekt om indsættelsen af et (over)menneske på Guds plads, ikke alene som en normgivende instans, men også med evnen til at kunne styre og beherske sit eget liv, undermineres derfor i stykket. Baals indtagelse af Guds plads i det dramatiske univers udmønter sig i inkompetence – dels pga. det spor af ødelæggelse og destruktion figuren efterlader i sit liv, dels i dekonstruktionen af Baals evne til styring af sit liv. Alternativet til mordet på Ekart er en skæbne som ulykkeligt forelsket, dvs. livsangst og determineret af et andet menneskets nåde, barmhjertighed og vilje, på samme måde som de ødelagte menneskeskæbner, Baal-figuren selv har efterladt.

Stykket dekonstruerer på denne måde Baal-figures vitalistiske livsudfoldelse. Den etableres som et 'overmenneske' men munder ud i et 'undermenneske'. Eller rettere: Det etablerer Baal-figuren i denne dobbelthed, idet mordet på Ekart reetablerer Baal som i en position, hvor han igen kan være et handlende subjekt på autonome præmisser. Stykket svinger derfor mellem en forståelse af mennesket som subjekt og objekt – uden at lægge sig fast på nogen af positionerne.

78. »Ekart: Sie hat einen weichen, weißen Leib [...] darinnen v...n wir wie die Eichkatzen./ Baal: Ist sie schöner als ich?«, *GB11*, p. 127. Det er denne kvinde, Baal enten voldtager, myrder eller har et frivilligt indgået samleje med.

Det er en underminering af en humanistisk tro på menneskets kapacitet til at styre sit liv og sine omgivelser. Mennesket tillægges ikke en guddommelig evne til at herske, men der installeres på den anden side heller ingen andre instanser, der kan gøre det. Brechts tidlige forfatterskab dekonstruerer på denne måde humanismen, hvad enten den er i Nietzsches overmenneske-optik eller Sartres eksistentialistiske humanisme.

Det er heri stykkets 'visdom' ligger! Mennesket fastholdes som menneske. Den menneskelige frihed, som udøves, er ikke en guddommelig styring af dyriskheden til nye værdier, men en fastholdelse af menneskets livsudfoldelse som både lystfuldt og autonomt, såvel som afmægtigt og determineret.

Stykkets etablerer en abstrakt, eksistentiel frihedsforståelse i denne ambivalente modsætning. Det forbinder ikke frihedsbegrebet med en nihilistisk pessimisme, men med en anti-idealistisk og nøgtern menneskeforståelse. Friheden ophører med at være en overmenneskelig fordring. Den bliver i stedet et menneskeligt anliggende, der er forbundet med menneskets ambivalente vilkår uden guddommelig evne til at styre sit selv, sit liv og den verden, det er indsat i.

