

ich mit grosser Freude die Arbeit besorgen. Denn ein Erscheinen im Insel-Verlag würde wohl das Buch erst so bekannt machen, wie es /es/ verdient."
Am 7. 6. (154, 125 /1937/) riet Mühlberger in seinem Antwortschreiben an den Verlag von der geplanten Übersetzung ab und empfahl zugleich die Němcová. 1969 erschien in der BRD eine von Mühlberger besorgte Übersetzung des Romans.

- 71 "Betr. Mühlberger". Ein Schriftstück vom 20. 7. 1937. 154, 125 (1937).
 78 J.M.: Brief vom 20. 9. 1937 an A.K. Dem Brief liegt eine Abschrift des Schreibens von Dr. Herbert Engler vom 8. 9. 1937 bei. 154, 125 (1937).
 79 J.M.: Brief vom 11. 9. 1937 an A.K., 154, 125 (1937).
 80 J.M.: Brief vom 12. 10. 1937 an W.M.
 81 J.M.: Brief vom 3. 11. 1937 an W.M.
 82 J.M.: Brief vom 5. 11. 1937 an W.M.
 83 J.M.: Brief vom 3. 11. 1937 an W.M.
 84 J.M.: Brief vom 4. 5. 1938 an A.K., 154, 125 (1937).
 85 Becher, P.: "... so ohne Vorwurf den Menschen, dem Leben und dem Schicksal gegenüber ..." Der böhmische Schriftsteller Josef Mühlberger. München 1987. (Eine Rundfunk-Collage, Maschinenmanuskript)
 Peter Becher hielt auf dem Josef-Mühlberger-Kolloquium (27.-29.11. 1987 in München) ein Referat zu "Josef Mühlbergers Korrespondenz mit dem Insel-Verlag 1933-1938", das mir bei der Niederschrift dieser Studie nicht zugänglich war. Die Beiträge des Kolloquiums werden 1988 gedruckt vorliegen.
 86 J.M.: Brief vom 20. 12. 1937 an W.M.
 87 a. wg. (d.i. Alex Wedding - M.B.): Zum Erstenmal: Herderpreis. In: Das Wort. Moskau 1938, H. 2, S. 155 ff.
 88 J.M.: Brief vom 4. 5. 1938 an W.M.
 89 "Emigranten Betreuer deutscher Kulutur". In: Die Zeit. 15.11. 1936, S. 4.
 90 Jesenská, M.: Alles ist Leben. Hg. und mit einer biographischen Skizze versehen v. D. Rein. Frankfurt am Main 1984, S. 155.
 91 J.M.: Brief vom 4. 5. 1938 an W.M.
 92 Brod, M.: Prager Tagblatt. Ein Roman einer Redaktion. Frankfurt a.M. und Hamburg 1968, S. 232.
 93 Jesenská, M.: Alles ist Leben, a.a.O., S. 153.
 94 J.M.: Brief vom 4. 5. 1938 an A.K., 155, 121 (1938).
 95 J.M.: Brief vom 1. 6. 1938 an W.M.
 96 J.M.: Brief vom 1. 6. 1938 an A.K., 155, 121 (1938).
 97 A.K.: Brief vom 2. 6. 1938 an J.M., 155, 121 (1938).
 98 J.M.: Brief vom 2. 7. 1938 an W.M.
 99 Haas, G.: Münchner Diktat 1938. Berlin 1988, S. 270.
 100 J.M.: Brief vom 27. 11. 1938 an A.K., 155, 121 (1938).
 101 Vgl. dazu 'Völkischer Beobachter'. Berlin, Nr. 292 (19.10.1938), Nr. 294 (21.10.1938) und Nr. 300 (27.10.1938).
 102 A.K.: Brief vom 3. 10. 1938 an Rechtsanwalt K.H. Olshausen, 155, 121 (1938).

Günter Hartung

Bert Brecht, Karl Kraus und die antifaschistische Satire

Versucht man eine Bestandsaufnahme zum Thema "Deutsche und österreichische Literatur im Kampf gegen Nationalsozialismus und Krieg", werden sich zuerst die Namen Kraus und Brecht einstellen.¹ Es gibt in unserem Jahrhundert kein Kooperationsverhältnis zwischen österreichischen und 'reichsdeutschen' Autoren, das ähnlich stabil und produktiv gewesen wäre. Beide Dichter haben frühzeitig den Kampf gegen Hitler sich zur Aufgabe gemacht; von ihnen stammen die bis heute stärksten Sätiren über und gegen das Dritte Reich.

Gleichwohl ist die Literaturwissenschaft nach Kurt Krolops grundlegender Studie "Bertolt Brecht und Karl Kraus" (1961)², worin die wechselseitigen Beziehungen und Bezugnahmen bis Sommer 1934 dargestellt wurden, auf die weiteren Auswirkungen im Werk Brechts nur selten eingegangen³. Im folgenden soll das Versäumnis korrigiert werden. Gegenstand der Betrachtung sind vor allem die antifaschistischen Satiren Brechts zwischen 1933 und 1945 unter dem besonderen Aspekt der Aufnahme und Verarbeitung Karl Kraus'scher "Methoden" (W 19, 432). Da Krolops Arbeit jetzt im Neudruck vorliegt und als bekannt vorausgesetzt werden kann⁴, braucht das Autorenverhältnis vor 1933 nur kurz resümiert zu werden.

Spätestens Sommer/Herbst 1928 hatte sich zwischen Kraus und Brecht ein "Verhältnis gegenseitiger Hochschätzung, ja Zuneigung"⁵ hergestellt, das auf keiner der beiden Seiten ungeprüft war. Heinrich Fischer hat es mit dem zweier "Jagdherrn" verglichen, "die auf völlig verschiedenem Terrain jagen, aber einander bei jeder persönlichen Begegnung achtungsvoll grüßen".⁶ Was Kraus anging, so war es die Brechtsche "Theaterbesessenheit" gewesen, die er am Werk gesehen hatte, sowie der "Sprachwert" zahlreicher Gedichte und Dramenszenen, was ihn veranlaßte, 1929 öffentlich für den Jüngeren einzutreten und ab 1932 Texte von ihm ins Repertoire seines "Theaters der Dichtung" einzufügen. Ohne im geringsten Brechts "Weltbild" und seinen "Begriff vom Theater" übernehmen zu wollen, hielt er ihn doch für "den einzigen deutschen Autor ..., der - trotz

und mit allem, womit er bewußt seinem dichterischen Werk entgegenwirkt - heute in Betracht zu kommen hat"⁷, und er ist bei dieser Einschätzung fortan geblieben.

Was den um ein Vierteljahrhundert später in die Literatur eintretenden Brecht betraf, so galt sein Respekt mindestens seit 1923⁸ dem Theaterkenner, 'Wortregisseur' und Dramatiker Kraus, vor allem aber dem Autor der Antikriegstragödie "Die letzten Tage der Menschheit", um deren Regie er sich bewerben wird und deren Wirkungsspur in mehreren Dramen nach 1930 zu verfolgen ist.⁹

Etwas anders lag es mit der "Fackel" und ihrer satirischen Polemik. Für sie brachte der Theatermann Brecht, freilich mitbetroffen von Kraus' "Vorurteil gegen Piscator", noch 1926/7 kein rechtes Verständnis auf.¹⁰ Wie so viele seiner Zeitgenossen neigte er dazu, das Satirische an ihr zu verkennen, den Gehalt der Polemik mit ihrem Anlaß und ihr Ziel mit der Beseitigung des Anlasses zu verwechseln. Solches Mißverständnis, von Kraus 1926 als "eines der hinreißendsten Argumente gegen mein Wirken" (AW 3, 111) verspottet, spricht noch aus zwei auf 1928/9 zu datierenden Notizen "An die 'Fackel'"¹¹, wo es von "Leuten" wie Kraus heißt, daß sie "durch Behebung eines Übelstandes /d.h. der Presse/ überflüssig würden" (W 18, 46).

Umso auffälliger war auf diesem Terrain der Sinneswandel, der sich Ende 1930 abzeichnete, nachdem Brecht durch den Plagiatskandal um die "Dreigroschenoper" und durch den Gerichtsprozeß um ihre Verfilmung hindurchgegangen war. Er hatte dabei die Macht des Dreibundes von kapitalistischer Kulturindustrie, Presse und Justiz am eigenen Leibe erfahren und ihre Mechanismen aus nächster Nähe kennengelernt. Offenbar veranlaßte ihn dies, seine dichterischen Versuche um Polemik und um soziologische Studien zu ergänzen. In dem 1931 veröffentlichten "Dreigroschenprozeß", einer als "soziologisches Experiment" rationalisierten Auswertung des Prozesses, die sich vornehmlich mit dem "gegenwärtigen Zustand der bürgerlichen Ideologie" (W 18, 139) befaßte, wurden erstmals Glossierungs- und Beweisverfahren der "Fackel" verwendet. "Einige Tagesschriftsteller", schrieb Brecht (unter Aufnahme einer Kraus'schen Wendung), "die zum Teil mit der /Film-/Gesellschaft in geschäftlichen Beziehungen" standen und die sich lediglich bei deren Anwälten informiert hatten, "betrachteten die Angelegenheit weiterhin 'von einem objektiven Standpunkt aus' ... und führten nun 'im öffentlichen Interesse' in großem Maßstab das auf, was der große Kenner Karl Kraus einen Tonfallschwindel nennt." (W 18, 148f.)

Auf die Stelle ist Gewicht zu legen. Sie enthält nicht nur die einzige affirmative Nennung eines Zeitgenossen im ganzen Text, sie zeigt auch die für Kraus

typische Verflechtung von Sprach-, Ideologie- und Sozialkritik, bezogen auf einen Fall öffentlichen Sprachmißbrauchs, der dadurch für größere Zusammenhänge durchsichtig wird. Der Autor des "Dreigroschenprozesses" ist gewillt, der bisher gepflegten dichterischen Satire, in der Art der "Dreigroschenoper", eine konkrete und polemische zur Seite zu stellen, die von realen Objekten ausgeht und sie in eine gesellschaftliche Perspektive rückt. Grundsätzlich stellt er die "Schriftstellerei", als ein kollektives und kontrollierbares Unternehmen (W 18, 140f.), gleichberechtigt neben die erfindende Tätigkeit des Dichters. Zwar wird er im selben Text darlegen, daß seine Arbeit auch künftig nicht ohne Fiktion auskommen, daß "tatsächlich 'etwas aufzubauen', etwas 'Künstliches', 'Gestelltes' ... nötig" sein wird (W 18, 162); doch hat für ihn offensichtlich die Arbeit im authentischen, nichtfiktiven Material einen neuen Wert bekommen. Als Aufgabe zeichnet sich bereits die Vereinigung beider Schreibweisen ab. Genau zur selben Zeit, Mitte 1931, wird Walter Benjamin von "der innigen Durchdringung jeder großen dichterischen Leistung mit der schriftstellerischen" sprechen als von "dem wichtigsten Zuge der heutigen Literatur - mag man nun an Brecht oder Kafka, an Scheerbart oder Döblin denken".¹²

Was 1931 nur erst angebahnt war, die Integration dokumentarischer Verfahren in die Dichtung, sollte zwei Jahre später zur Haupttendenz des Brechtschen Schaffens werden. Der 30. Januar 1933 und mehr noch der 27. Februar, die Nacht des Reichstagsbrandes, hatten "schlagartig" die Situation verändert. Nicht bloß die äußeren Bedingungen des Exils, die vorerst eine Fortführung begonnener Vorhaben unmöglich machten, sondern auch ein selbstgestellter Kampfauftrag verwiesen den Dichter nachdrücklich auf das Feld politischer Satire. Hier lag die fast einzige Möglichkeit, zur Aufklärung des In- und Auslandes über das Hitlerregime beizutragen. Das Methodenarsenal der "Fackel" gewann daher jetzt übertragende Bedeutung. 1934 wird Brecht ihren Herausgeber den "erste/n/ Schriftsteller unserer Zeit" nennen, einen "großen/n/ Mann", der "in einer Zeit wie der unsrigen ... weniger als Erscheinung gerühmt als seiner Methoden wegen studiert wird." (W 19, 432)

Brecht war am Tage nach dem Reichstagsbrand mit Helene Weigel und dem Sohn Stefan aus Berlin geflohen. Er hielt sich kurze Zeit in Prag auf und blieb dann drei bis vier Wochen in Wien, wo ihn "ein weiser Freund mit den Worten begrüßte: 'Die Ratten besteigen das sinkende Schiff' (TAA, 213). Kraus stand der Familie auch sonst mit Rat und Tat zur Seite.¹³ Vermutlich am 16. März fand eine Lesung "Aus dem Lesebuch für Städtebewohner" statt, welche bereits

im Februar auf Brechts Wunsch durch Richard Lanyi zugleich mit einer "Vorlesung Karl Kraus" angekündigt worden war.¹⁴ Noch vor Ende März reiste Brecht allein in die Schweiz und im Mai nach Paris weiter, um eine Gelegenheitsarbeit (das Ballett "Die sieben Todsünden der Kleinbürger") zu erledigen, publizistische Verbindungen zu knüpfen und für die Familie eine dauernde Bleibe zu suchen. Die Bleibe fand sich im Sommer dank Karin Michaelis' Hilfe in Dänemark, erst auf der kleinen Insel Thurö, dann in Skovsbostrand bei Svendborg auf Fünen; von dort flohen die Brechts erst wenige Monate vor Kriegsausbruch nach Schweden. Auf den dänischen Sommer 1933 nun ist ein fragmentarisch überlieferter Brief zu datieren, dessen ausgesprochene Absicht es war, Karl Kraus um Fortführung und Auslieferung seiner "Sprachlehre" zu "bedrängen" (Br 1, 161f.¹⁵). Der Dichter nimmt hier ausdrücklich die Rolle jenes Zöllners aus seinem Gedicht über die Entstehung des Buches Taoteking ein, dem das Verdienst zukommt, dem Weisen seine Weisheit "abverlangt" zu haben. Trotz einer Sklavensprache, die mit Postzensur in Hitlerdeutschland und im ständestaatlichen Österreich rechnet, ist der dringende Appell des Briefes unüberhörbar:

"... Sie haben dann die Greuelthaten der Tonfälle enthüllt und eine Sittenlehre der Sprache geschaffen; die Grammatik wurde zu einem Teil der Ethik, und Sie entlarvten Verbrecher, indem Sie ihre Sprache als Indizium vorwiesen. Ich möchte nicht zu eingehend schreiben, da ich nicht weiß, wo dieser Brief Sie trifft; ich meine nur, daß für die Fortführung Ihrer Sprachlehre die in vielem unglückliche Zeit eine glückliche wäre. Es ist ärgerlich, daß ich wieder einen Chinesen anführen muß; es kommt wohl daher, daß die chinesischen Schriftsteller sich nicht nur reproduktiv mit den Sitten der Menschen befaßt und auch der Sprache anscheinend eine größere Aufmerksamkeit geschenkt haben. Eine große Wirkung soll Konfutse dadurch hervorgebracht haben, daß er in einem Kalender gewöhnlicher Art einige Wörter durch andere ersetzte, statt: 'Der und der Fürst ermordete seinen Kaiser' etwa 'Der und der Fürst richtete seinen Kaiser hin' drucken ließ. Dies war also auch 'nur' Sprach" /mehr nicht erhalten, G.H./.

Das letztstehende Beispiel - es wird im Traktat "Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit" wiederkehren - zeigt sehr plastisch, was Brecht im Sinn hatte. Er wußte freilich nichts von der "Dritten Walpurgisnacht", an der Karl Kraus seit Mai 1933 schrieb. Vielmehr dachte er an politisch operative Satiren in 'chinesischer' Schreibart, welche, als Tarnschriften, in Hitlerdeutschland verbreitet werden konnten, und für sie erhoffte er Rat, Mitwirkung, vielleicht sogar eigene Ausführung von Karl Kraus.

In dieser Hoffnung beirrte ihn auch nicht die im Oktober 1933 ausgelieferte 888. Nummer der "Fackel", die neben der Grabrede für Adolf Loos nur das zehnzeilige Gedicht "Man frage nicht" enthielt. Den hier bekundeten Entschluß zum Schweigen über "jene Welt" wollte er nicht für endgültig halten.

Das bezeugen die durch Gerhard Seidel 1982 bekanntgemachten Entwürfe und Vorstufen zu dem Verkommentar "Über die Bedeutung des zehnzeiligen Gedichtes in der 888. Nummer der Fackel (Oktober 1933)", der Februar/März 1934 entstand und spätestens zum 28. April 1934, zu Kraus' 60. Geburtstag, nach Wien geschickt wurde. Den Anstoß dazu hatte eine Aufforderung Karl Jarays gegeben, "angesichts des öffentlichen Abfalls unechter Anhänger nach Karl Kraus' 'Man frage nicht', angesichts der mir wohlbekannten Haltung sozialdemokratischer Hörer" mit einem Verständnis- und Treuebeweis zu antworten.¹⁶ Wahrscheinlich kam Jarays Rundschreiben nicht vor Anfang Februar in Skovsbostrand an; etwa um diese Zeit begann Brecht an einer Grußadresse zu arbeiten. Er entwarf zunächst einen "offenen brief an karl kraus", nahm also die Briefabsicht vom Sommer 1933 wieder auf. Dann entschloß er sich aber, seine Bemühungen um die "Sprachlehre" in eine neutrale Form zu kleiden. (Diese Stufe repräsentiert der fragmentarische Essay "Über Karl Kraus" /W 19, 430-432/, von dem seit 1964 fünf Bruchstücke im Druck vorliegen.) Auch dabei blieb es nicht; einige Zeit später, bestimmt nach Mitte Februar, wurde das Projekt aus dem essayistischen Bereich gelöst und in den lyrischen übertragen. Doch nun stellte sich sogleich wieder die Form der 'Adresse' ein. Die Erstfassung des Gedichtes "Über die Bedeutung..." ist ein dringlicher "appell an karl kraus", worin auf die Empfangsbestätigung der "kleine/n/ botschaft" vom Oktober 1933 mit gewollter Abruptheit die Bitte folgt, Kraus möge seiner proletarischen Hörerschaft wegen sofort das Schweigen beenden:

"also bitten wir Sie
ohne verzug den kampf fortzuführen bei zunehmender finsternis
unaufhörlich das gesagte zu wiederholen
und dies auch
vor den verzweifelten und ungeduldigen
...
wer meldet, dass die räuber in der'stadt gehaust haben
wenn es nicht verstümmelte körper tun?
die gewalt muss ein opfer finden, damit sie erkannt wird
..."¹⁷

Es ist anzunehmen, daß die Rigorosität dieses Appells, die freilich auch großes Vertrauen ausdrückte, durch einen zeitgeschichtlichen Akt "zunehmender Finsternis" hervorgerufen war: durch die von den Heimwehren bewirkte Provokation und Niederschlagung des österreichischen Arbeiterwiderstandes vom 12.-15. Februar 1934. Die beschwörende Nennung der "Verzweifelten und Ungeduldigen" spricht deutlich genug. Brecht hat dem Februaraufstand, obwohl er ihn für eine Verzweiflungstat hielt, stets größte Achtung bezeugt; das bekundet bereits die Endfassung des Gedichtes ("Nur noch über den verwüsteten Wohnstätten die Stille /

zeigt die Untat an"), und 1941 wird er mit der Szene 9 im "Aufstieg des Arturo Ui" den österreichischen Opfern des Faschismus ein bleibendes Denkmal setzen. - Allerdings mußte er mit seinen Freunden Ende Juli 1934 der wiedererscheinenden "Fackel" entnehmen, daß Karl Kraus ganz anderer Ansicht war, daß er nicht bloß "die Politik von Dollfuß als das kleinere Übel akzeptiert"¹⁸ hatte, sondern selbst die blutige Niederwerfung des Februarwiderstandes, den er für eine Veranstaltung der Sozialdemokratie, ja für ein von ihr zu verantwortendes "Verbrechen"¹⁹ hielt, völlig aus der österreichischen Verteidigungssituation gegen Hitler erklärte und rechtfertigte. Mit Trauer und Bitterkeit reagierte man in Skovsbostrand auf die Enthüllung. Brecht schrieb das Gedicht "Über den schnellen Fall des guten Unwissenden" und ließ es Kraus durch Helene Weigel in Wien überreichen²⁰. Er schwieg jedoch in der Öffentlichkeit, zog auch seinen Beitrag für die Geburtstagsschrift nicht zurück²¹. Wie das Gedicht bereits im Titel anzeigte, unterschied er zwischen den guten moralischen Motiven und der intellektuellen Defizienz, aus denen im Verein die "Untat" hervorgegangen war.²² Kraus galt ihm von nun an als Prototyp jener Bundesgenossen, von denen die Ende 1934 verfaßte Schrift "Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit" zu sagen hat: "Andere wieder beschäftigen sich wirklich mit den dringendsten Aufgaben, fürchten die Machthaber und die Armut nicht, können aber dennoch die Wahrheit nicht finden" (W 18, 225). - womit gemeint war: die Wahrheit über den kapitalistischen Grundcharakter des Faschismus und über seine wirklichen Gegner, in deren Händen allein jene Wahrheit zur Waffe werden konnte. Schriften mit solchem Gehalt lassen sich von Kraus nicht mehr erwarten.

Aber die moralische Integrität des 'guten Unwissenden' wurde nicht in Zweifel gezogen, ebenso wenig wie sein Mut und seine Todfeindschaft gegen Hitler, die sich ja noch im letzten Fackelheft durch Zitierung großer Teile der "Dritten Walpurgisnacht" bekundet hatten. Unentwertet blieb auch sein schriftstellerisches Werk und mit ihm die Vielzahl von "Leistungen ..., die für unseren Kampf verwendbar sind" (W 19, 432). Auf sie konnte und durfte keinesfalls verzichtet werden. "Dennoch plane ich fortwährend Schläge gegen die Verbrecher, die im Süden hausen", schrieb Brecht am 2. September 1934 aus Skovsbostrand an George Grosz, "höre jeden ihrer Vorträge im Radio, lese ihre Gesetzesentwürfe und sammle ihre Fotografien." (Br 1, 210f.) Für die Verarbeitung des gesammelten Materials bot die "Fackel" nach wie vor das beste Instrumentarium.

Man darf und kann also Brechts unvollendeten Versuch "Über Karl Kraus" zugleich als einen Selbstverständigungsversuch auffassen, Versuch zur Selbstverständigung

über die Methoden eingreifender politischer Satire, die sich auf dokumentarisches Material stützt. Von daher erklärt sich, daß die 'negative', destruktive Seite des Kraus'schen Wirkens im Zentrum des Interesses steht.²³ Der positive Ursprung wird jedoch nicht verkannt. "Lebend in einer Zeit, die unermüdlich fast unschilderbare Scheußlichkeiten hervorbringt, übt er /Kraus/ eine Kritik von höchstem Standpunkt aus". Das bezeichnet treffend die Idee einer menschheitlich verantworteten Satire, die von "Begriffe/n/ der Sittlichkeit" regiert ist und gerade durch die Bestimmtheit ihrer Negation "die großen Bilder der Reinheit" zur Geltung bringt (W 19, 430). Eingeschlossen in die Charakteristik, wenn auch nicht ausdrücklich thematisiert, ist die Einheit des Ästhetischen mit dem Moralischen, so der künstlerische Takt, der den Einsatz und das Mischungsverhältnis von Spott und Pathos, ironischer und strafender Satire zu regeln hat. Nur bei wenigen antifaschistischen Autoren, vielleicht bei Erich Weinert, war dieser Takt so aus- und durchgebildet wie bei Kraus und Brecht. - Als ein zentrales Angriffsobjekt hebt der Essay die Ideologie des "Fortschritts" heraus, die, ob nun bürgerlich-liberal oder faschistisch-technokratisch motiviert, ihre Opfer blind macht für den begleitenden menschlichen Rückschritt. In diesem Zusammenhang wird Kraus' Differenz zum Humanismus der "großen Marxisten" bestimmt: Sie haben nicht bloß den Sachverhalt konstatiert, sondern auch nachgewiesen, "warum /Hervorhebung - G.H./ bei dem Aufbau der modernen Produktion ... jeder neue Fortschritt, beinahe jede einzige Erfindung, die Menschen in immer tiefere Entmenschung hineintreiben muß." (W 19, 432) An gleicher Stelle ist zu beobachten, wie die Kraus'sche Argumentation in die marxistische übergeleitet wird. "Was hat es für einen Sinn, sagt er /Kraus/, vermittels der kunstvollsten Flugmaschinen das Verbrechen und die Dummheit bis an den Rand der Atmosphäre zu tragen oder in den Kohlenstollen die Peinigung und das Elend bis ins Erdinnere zu treiben?" Dasselbe am aktuellen Gegenstand: "Die ingeniosesten Köpfe versuchen die Massenschlächtereien der Kriege auf einen niemals vordem erreichten Standard zu bringen, und der Bau eines gewaltigen Netzes von Autostraßen, angeblich unternommen, der Arbeitslosigkeit ab-zuhelfen" - gemeint ist der deutsche Autobahnbau, der am 23. September 1933 mit dem "ersten Spatenstich durch den Führer" eröffnet wurde²⁴ - "dient in Wahrheit dem Bürgerkrieg, der ihr in Wirklichkeit abhelfen soll." (W 19, 431) Unverkennbar bereitet sich hier die Argumentationsweise etwa der "Satiren für den deutschen Freiheitssender" (W 9, 694) vor. Das "riesige Werk" der Fackel (W 19, 432) hatte Sprachkritik zur grundlegenden Voraussetzung. Anders als viele 'Anhänger' sah Brecht sehr klar, daß Kraus'

"Prüfung der Sprache" sich keineswegs in der Kritik schlechten oder unrichtigen Ausdrucks erschöpfte, vielmehr "im großen Maßstab fruchtbar" erst wurde, wo sie die herrschende Sprache, die "Sprache der Herrschenden", als ein "Werkzeug der Schädigung" beschrieb (W 19, 431f.). Nirgends war solche Analyse nötiger als bei dem Idiom der Propaganda-Medien, welche "nationalsozialistische" Demagogie ins Volk preßten. Hier einzusetzen mußte die Pflicht jedes antifaschistischen Schriftstellers sein. Daher die sprachlichen Vorschläge des Traktats "Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit", die unmittelbar an Kraus' "Sprachlehre" anknüpfen:

"... Wer in unserer Zeit statt Volk Bevölkerung und statt Boden Landbesitz sagt, unterstützt schon viele Lügen nicht. Er nimmt den Wörtern ihre faule Mystik. Das Wort Volk besagt eine gewisse Einheitlichkeit und deutet auf gemeinsame Interessen hin, sollte also nur benutzt werden, wenn von mehreren Völkern die Rede ist, da höchstens dann eine Gemeinsamkeit der Interessen vorstellbar ist ... Für das Wort Disziplin sollte man, wo Unterdrückung herrscht, das Wort Gehorsam wählen, weil Disziplin auch ohne Herrscher möglich ist und dadurch etwas Edleres an sich hat als Gehorsam. Und besser als das Wort Ehre ist das Wort Menschenwürde. Dabei verschwindet der einzelne nicht so leicht aus dem Gesichtsfeld ..." (W 18, 231f.)

Bei dem letztgenannten Vorschlag wird jeder Kraus-Kenner an den sinnverwandten Aphorismus aus "Sprüche und Widersprüche" denken, der Analoges in ironischer Tonart ausdrückt: "Humanität, Bildung und Freiheit sind kostbare Güter, die mit Blut, Verstand und Menschenwürde nicht teuer genug erkaufte sind." Die Entspröcherung, der weitere anzufügen wären, macht jedoch auch eine wesentliche Differenz kenntlich. Brecht war weder ein Aphoristiker, noch fühlte er sich zur reinen "Sprachsatiere" berufen. Für ihn bildete Sprachkritik eine Arbeitsgrundlage, aber auf dieser Grundlage war mit anderen Techniken weiterzubauen. Ohne einen noch so minimalen gegenständlichen Vorwurf kam er bei der Arbeit nicht aus. (Gerhard Seidel hat am Motiv des 'Steinfischers' erhellend gezeigt, wie dem Dichter eine Metapher für die Tätigkeit des Sprachsatirikers unter den Händen erst zum ausgeführten Bild geriet und sich dann zu einer parabolischen "Vision" verselbständigte.²⁵) Zwar hat Brecht, um nationalsozialistische "Scheinwahrheiten, Lügen, Infamien" (Br 1, 165), "Schlagwörter, politische Parolen, Sätze wie 'Gemeinnutz geht vor Eigennutz'" (Br 1, 217) sprachsatirisch zu entlarven, sich im Sommer 1933 und noch 1934 und 1935 beharrlich um kollektive, sogar internationale Zusammenarbeit bemüht²⁶; er hat selber Modelle für die auf "2-10 Seiten" bemessenen Glossen entworfen²⁷ und im Einzelfall sogar Kraus'sche Techniken adaptiert²⁸; doch kam für ihn eine direkte Übernahme nicht lange in Betracht.

Denn Kraus' wirkungsvollste, von Brecht am meisten bewunderte und am eindringlichsten beschriebene "Methode", die des "kommentarlosen Zitierens", war ihm zugleich "von allen Methoden dieses Schriftstellers die am wenigsten nachahmbare" (W 19, 430f.). Sie setzte voraus "den Aufbau eines Raumes, in dem alles zum Gerichtsvorgang wird", und einen solchen Raum hatte sich Karl Kraus auf unwiederholbare Weise zugleich mit seiner Autorität im Glossewerk der "Fackel" geschaffen.

"Autorität besitzt Kraus in dem Maße, daß schon das äußere Bild einer Seite der mit unendlicher Sorgfalt gedruckten 'Fackel' im Leser den Eindruck der Ordnung und der Lauterkeit hervorruft, welcher Eindruck vor dem Lesen entsteht, weil er so oft nach ihm entstanden ist." (W 19, 431)

Was Brecht hier aus bewundernder Distanz erkennt, ist der Sache nach dasselbe, was Elias Canetti später aus der Distanz der Abwendung beschreiben wird: die Eigenart des polemischen 'Einzelkämpfers', für den es "zwischen Persönlichem und Sachlichem gar keine Grenze" gibt (Benjamin²⁹), der nichts als sein Ich der Zeit entgegenstellt und die Konfrontation einzig im Material der Sprache vornimmt - sozusagen auf rein schriftstellerische Weise und ohne Zwischenschaltung dichterischer Elemente. Brecht hingegen, der 'seine Hauptarbeit auf dem Theater verrichtete', blieb auf visuelle Räume und Gesten angewiesen; er hatte bereits im "Dreigroschenprozeß" bekundet, daß er nicht ohne Fiktionales auskommen werde; wenn er Techniken wie die des 'tötenden Zitats' übernehmen wollte, mußte er sie gewissermaßen in ihre Elemente zerlegen und auf seinem eigenen Terrain neu konstruieren.

Die Aufgabe, die der Satiriker Brecht vor sich sah, lautete mithin: für die Polemik gegen den Faschismus 'Gerichtsräume' aufzubauen, die ein Minimum an Fiktion mit einem Maximum an Wirklichkeitsreproduktion vereinten; in sie war dann das dokumentarische Material so einzubringen, daß es sich selber darstellte und richtete. Das Schwergewicht verschob sich daher von der quellengetreuen 'Zitierung' des Dokumentierten zur freieren 'Ausstellung' von Wörtern, Sätzen, Tonfällen und Gesten; die 'Räume' konnten, je nach Beschaffenheit des Materials, stärker naturalistisch oder stärker parabolisch angelegt sein - darauf kam es nicht an. Zu ihrer Konstruktion konnten die besten satirischen Traditionen der Weltliteratur herangezogen werden.

Wenn monologische Sprachweisen eingesetzt wurden, wie bei einigen semifiktiven "Reise"-Beschreibungen 1933/4³⁰ oder bei dem auf Ende 1934/Anfang 1935 zu datierenden Text "Eine Befürchtung"³¹, mußte das sprechende Ich vom individuellen

oes Dichters sichtbar abgerückt werden.³² Oder es waren feste, sozial definierte Rollen einzuführen, wie bei den späteren Rundfunktexten "Mies und Meck"³³ oder, wieder anders, bei den "Flüchtlingsgesprächen", die 1940 in Helsinki als "kleine/r/ satirische/r/ Roman mit einem zeitgenössischen Sujet" (Br 1, 399) begonnen wurden. In allen diesen Fällen bot das Fiktionale ein zwar schmales, doch tragfähiges Gerüst.

Brechts 'Einschöpfung' Kraus'scher Verfahren in die Prosasatire Swiftschen Ursprungs läßt sich gut an der 1935 entstandenen, nicht ganz vollendeten "Horst-Wessel-Legende" ablesen. Hier wird zunächst die Herstellung der Nazi-Legende um den historischen Pastorensohn, Studenten und SA-Führer Wessel, der 1930 "den Berufstod" des Zuhälters gestorben war, als eine Gemeinschaftsarbeit des Propagandisten Goebbels mit dem Pornographen Hanns Heinz Ewers erzählerisch rekonstruiert; dann aber kehrt die Sichtweise sich um, das persönliche Schicksal und mögliche Zuhältertum Wessels werden fallengelassen, und dafür richtet sich der Blick auf das "politische Zuhältertum" des von Wessel propagierten Nationalsozialismus:

"Er lebt davon, daß er der ausbeutenden Klasse die auszubeutende zutreibt." (W 20, 215)

In die derart aus dem Einzelfall gewonnene satirische Perspektive können nun lauter gesperrt gedruckte Nazi-Parolen und -Schlagwörter eingestellt werden, so daß sie, ironisch auf die normale Zuhältereie bezogen, zugleich ihre Funktion im politisch-ökonomischen Zuhältersystem offenbaren: von der "Ehre" der Arbeit über die erpreßte "freiwillige Spendung" und die "Kraft durch Freude" bis hin zum Lob der "Gefolgschaft" und der "Privatinitiative" (W 20, 215-219).

In der Technik ähnlich war das Verfahren bei epischen Großformen. So bei dem im Juli 1934 vollendeten "Dreigroschenroman", für den Brecht, den Welterfolg der "Dreigroschenoper" ausnützend, bereits im Sommer 1933 einen Verlagsvertrag mit Allert de Lange (Amsterdam) abgeschlossen hatte. Er übertrug die Opernhandlung in das national erregte London der Burenkriegszeit und erweiterte sie um Geschäftsaktionen großen Stils, durch die sowohl Peachum als auch Macheath in die Späre des big money vordringen. Mackie Messer, diese Personalunion von Gangster und Unternehmer, ist jetzt auch Chef einer Kette von Kleinläden. Vor seinen Angestellten und vor den Niederkonkurrierten zeigt er sich "als geborener Führer"³⁴ und beweist wie sein Vorbild, "daß man alles sagen kann, wenn man nur einen unerschütterlichen Willen besitzt" (W 13, 935). Durchschossen ist die satirische Handlung von zahlreichen Reden dieser Art, von Selbstge-

satirische sprächen, Plädoyers, Leitartikeln, die zusammen eine zusätzliche Dimension eröffnen. Gemäß Brechts ausdrücklicher Anweisung sind sie kursiv gesetzt, zum Zeichen, "daß hier etwas zitiert wird, daß bestimmte Sprüche und Redereien ausgestellt werden" (Br 1, 209) - hier kommt also Kraus'sche Sprachsatire zu ihrem Recht.³⁵ Als Probe nur eine Stelle aus dem Toast, den ein niederkonkurrierter und in Mac's Ladenring eingegliedert Geschäftsmann zur Hochzeitsfeier und Syndikatsgründung hält:

"... in der Geschichte des Kleinhandels Englands ist der heutige Tag ein bedeutender Markstein. An die Spitze eines großen Ladensyndikats tritt ein Mann, den wir alle in den vergangenen Monaten als einen führenden Kopf auf unserem Gebiet erkennen durften. Von morgen ab wird er seine ungeteilte Kraft, seine famosen Geschäftskennntnisse, seine unbeugsame Energie und Kunst der Menschenbehandlung, die wir kennen und schätzen lernten, in den Dienst unserer gemeinsamen Sache stellen ... Nicht weiter werden wir Kaufleute unsere Kräfte durch gegenseitige Kämpfe zersplittern, sondern wir werden einen gemeinsamen Kampf führen." (W 13, 1145)

Für den bereits 1933 konzipierten³⁶, leider im Entwurfsstadium steckengebliebenen "Tui-Roman" war ein äußerst durchsichtiger parabolischer Raum vorgesehen (der übrigens von Kafkas Nachlaßtext "Beim Bau der chinesischen Mauer" angeregt war). Das Werk hätte in fertiger Gestalt sowohl seiner inhaltlichen Intention: als auch seiner formalen Struktur nach große Nähe zu Kraus aufgewiesen. Der Intention nach: Die Kritik konzentriert sich hier auf die intelligentsia der bürgerlichen Republik, ähnlich wie sie bei Kraus auf die "Zerstöreremächte mißratener Intelligenz" (DW 283) sich richtete, und sie differenziert dabei in starker Analogie zu der Kraus'schen Unterscheidung zwischen der phrasenhaften "Leere" sozialdemokratisch-republikanischen Ideologisierung (DW 219), der "intelligenten Dummheit" des Journalismus und jener nazistischen "anderen, die, unvermögend ihr Prinzip rein zu erhalten, ihr nachkommen wird" (DW 281). (Bei Brecht heißt es: "Auch Gogher Gogh ist ein Tui, aber ein depravierter, der sich seines Intellekts entäußern mußte ... Das Volk ist unter die allerverlumptesten, korruptesten Tuis gefallen. Die Idee triumphiert, das Volk verreckt." /W 12, 591/) Und der Struktur nach: Die Form ist diesmal nicht durch eine Individualhandlung eingeengt, sondern bloß von den Basisvorgängen zwischen 1918 und 1933 abhängig, daher offen und aufnahmebereit für selbständige Einzelformen wie Anekdoten, Schwank, Abhandlung oder Traktat. Das Ganze hätte sich, wie die "Fackel" insgesamt,³⁷ dem Typus der vielformigen Menippeischen Satire annähert und wäre den "Saturnae" des Petronius Arbiter vergleichbar geworden. - Man darf es als bewußte Huldigung an Karl Kraus auffassen, wenn einer der wenigen ausgeführten Texte das längst zur Phrase gewordene Wort von den Deutschen

als dem 'Volk der Dichter und Denker' sich zur Zielscheibe nimmt und es unter Anspielung auf die Kraus'sche Umprägung zum "Volk der Richter und Henker"³⁸ erneut travestiert. Das leistet eine Abhandlung des Titels "Johann Gottlieb Denke und der Denkismus", eingeführt als "Eine Ehrenrettung" des Massenmörders Karl Denke (1870-1924) und versehen mit der Zueignung: "gewidmet dem Volk der Dichter und Denkes". In vernichtender Weise wird hier nicht nur der Tonfall völkischer Heroenbeschwörung reproduziert, es sind auch wieder einzelne Wörter durch Sperrung hervorgehoben, so daß sie sich als blutbefleckte Klischees ausstellen:

"... Er wollte nicht hervortreten, er hielt nichts von dem Beifall der vielzuvielen, er versteckte sich geradezu vor ihnen. Aber vielleicht mehr als einen anderen Deutschen kann man ihn einen kühnen Vorfahr jener Männer bezeichnen /sic!/, die heute unserm armen Volke wieder eine Idee gebracht haben!" (W 12, 613)

Einige Monate zuvor hatte Kraus im Finale der "Dritten Walpurgisnacht" ebenfalls einen historischen Massenmörder beschworen, indem er die Vision dem "Gesicht der /Nazi-/Bewegung" abnahm: Alptraum von "jenem Haarmann, den nach mehr Menschen noch gelüftet" (DW 291). Brecht konnte das nicht wissen; umso frappanter belegt die Übereinstimmung die beiden Schriftstellern gemeinsame Herkunft aus dem Traditionsbereich großer strafender Satire.

Dieselbe Gemeinsamkeit der Intention bei völliger Eigenständigkeit der Ausführung zeigt sich auch an der Behandlung des nazistischen Antisemitismus. Stellvertretend für den lyrischen Bereich sei eine Ballade von Brecht einer Passage der "Dritten Walpurgisnacht" gegenübergestellt.

Vor der Dokumentierung jenes "Hexengeifers aus Sexualhaß und Erpressung", der sich 1933 im Machtbereich des 'Frankenführers' Julius Streicher und in dessen Zeitung "Der Stürmer" ergoß, steht bei Kraus die Behandlung eines Einzelschicksals nach Berichten aus der "Times". Sein Kommentar dazu ist ein großes Gedicht in Prosa, eine Anklagerede vor dem Tribunal der Menschheit, die sich von lakonischer Feststellung des Tatsächlichen zu leidenschaftlichem Pathos erhebt und auf ihrer Klimax die Gewißheit vom Ende der "Dritten Walpurgisnacht" vorwegnimmt, daß dereinst "die guten Geister einer Menschenwelt aufleben zur Tat der Vergeltung" (DW 292):

Karl Kraus: Dritte Walpurgisnacht	Bertolt Brecht: Ballade von der "Judenhure" Marie Sanders
In der Satrapie jenes Streicher, dessen Hirn der Gedanke umfassender Boykotts entsprang, ward Bahn gebro-	In Nürnberg machten sie ein Gesetz Darüber weinte manches Weib, das

chen und ein Mädchen mit kahl geschornem Kopf von sechs uniformierten Männern durch die Lokale geführt, damit sie vom Publikum angespuckt werde. Einer, der es Sonntag, den 13. August gesehen hat, berichtet's, und die 'Times' meldet noch, es sei ihr eine Tafel um den Hals gehängt worden, an der die abgeschnittenen Zöpfe befestigt und die Worte zu lesen wären:

Ich habe mich einem Juden hingegen.
Sturmtruppeleute umgaben sie jeweils auf dem Podium des Tingeltangels und brüllten unter Beschimpfungen den Text in den Saal. Das Mädchen, "schlank, zerbrechlich und, ungeachtet ihres geschorenen Kopfes, ausnehmend hübsch", war die Reihe der internationalen Hotels entlang geführt worden.

... Die Kinder des amerikanischen Gesandten haben es gesehen; Europa hat es gehört. Noch nie ist Ähnliches in einem Angsttraum erlebt worden. Dann wurde gemeldet, sie sei wahnsinnig geworden. Wäre alle Rache einer entehrten Menschheit erstarrt vor dem Blick des Blutgespenstes, das sie belagert - an dieser Tat und an diesem Schicksal erwacht sie einst zur Flamme!
(DW 199 f.)

Mit dem falschen Mann im Bett lag.
"Das Fleisch schlägt auf in den Vorstädten
Die Trommeln schlagen mit Macht
Gott im Himmel, wenn sie etwas vorhätten
Wäre es heute nacht."

2
Marie Sanders, dein Geliebter
Hat zu schwarzes Haar.
Besser, du bist heute zu ihm nicht mehr
Wie du zu ihm gestern warst.

"Das Fleisch schlägt auf in den Vorstädten
Die Trommeln schlagen mit Macht
Gott im Himmel, wenn sie etwas vorhätten
Wäre es heute nacht."

3
Mutter, gib mir den Schlüssel
Es ist alles halb so schlimm.
Der Mond sieht aus wie immer.
"Das Fleisch schlägt auf in den Vorstädten
Die Trommeln schlagen mit Macht
Gott im Himmel, wenn sie etwas vorhätten
Wäre es heute nacht."

4
Eines Morgens, früh um neun Uhr
Fuhr sie durch die Stadt
Im Hemd, um den Hals ein Schild, das
Haar geschoren.

Die Gasse johlte. Sie
Blickte kalt.
"Das Fleisch schlägt auf in den Vorstädten
Der Streicher spricht heute nacht.
Großer Gott, wenn wir ein Ohr hätten
Wüßten wir, was man mit uns macht."

(W 9, 641f.)

Ein Einzelschicksal ist auch Gegenstand der "Ballade von der 'Judenhure' Marie Sanders". Brecht hat das erst 1939 veröffentlichte Gedicht bald nach Erlaß der 'Nürnberger Gesetze' (September 1935) geschrieben; der Stoff war ebenfalls Zeitungsberichten, wenn nicht gar dem "Stürmer" entnommen. Anders als bei Kraus verdichtet sich aber hier Dokumentarisches zu einer fiktiven Figur. Bereits der Name Marie Sanders dürfte erfunden sein, um süddeutsch-katholisches Milieu und 'arische' Herkunft anzuzeigen. Auf Authentisches verweist hingegen das in Anführungsstrichen stehende Wort 'Judenhure'. Mit Recht steht es hier anstelle

der noch authentischeren Wörter 'Judendirne' oder 'Judenliebchen', Lieblingsvokabeln des "Stürmers", die statt des ehrlichen Hasses bloß mesquine Verachtung ausdrückten³⁹, jetzt noch zusätzlich "mit jener arischen Ironie gewürzt, vor der der Sau graust" (DW 202).

Der Eingang des Gedichtes, daß "sie" in Nürnberg "ein Gesetz" gemacht haben, stellt Urheber und Zeitumstände heraus und hemmt Verwechslungen mit einem deutschen Mittelalter, auf das freilich Inhalt und Ton noch genügend hindeuten. Die äußere Form entspricht völlig der Balladentradition. Alles Geschehen ist im jeweils ersten Strophenteil zusammengedrängt; in den beiden Binnenstrophen verdichtet es sich zum dramatischen Dialog; dargeboten wird es in kargen, volkssprachlich getönten Sätzen, die bloß durch ärmliche Assonanzen gebunden sind und mit unvergleichlicher Kraft Kälte und Vereinzeln zum Ausdruck bringen. Im Kontrast dazu ist der Refrain nicht nur sinnfällig gereimt, sondern auch durch Einrückung und Anführungsstriche von der Strophe abgehoben. Unverkennbar spricht hier ein Chor, ein Kollektiv - gewiß nicht "die Gasse" der letzten Strophe, eher die Gesamtheit der christlich-deutschen Bevölkerung, die ohnmächtiger Zeuge und Zuschauer der Untaten ist. Ein ohnmächtiger, aber auch unwissender und nichts wissen wollender Zeuge. Die chorische Aussage beginnt mit zwei unverbundenen Zeilensätzen, die einen wesentlichen ökonomischen Zusammenhang enthalten, den zwischen der Wirtschaftslage, den aufschlagenden Fleischpreisen "in den Vorstädten", und den lärmenden Aktionen derselben "sie", die das Nürnberger Gesetz erlassen haben; nur verrät eben die esyndetische Satzfolge, daß der Zusammenhang nicht erkannt, im Bewußtsein der Unteren nicht wirklich begriffen ist. Sie leben in dumpfer Angst vor den Vorhaben der Oberen. Nur in der Schlußstrophe ändert sich der Refrain. Anstelle der anonymen Trommler und Gesetzeserlasser erscheint jetzt "der Streicher", ein führender Nazi, der zu neuen Aktionen aufrufen wird; ebenso erhält die Masse Gesicht und Stimme durch die "wir"-Form ihres Sprechens. Zu Wort kommt der Bewußtseinsstand eines Volkes, das die antisemitischen Hetzreden und -taten hört und erträgt, ohne "ein Ohr" für sie zu haben; denn sonst wüßte es, daß es durch ihre Duldung nur für noch schlimmere Aggressionen reif gemacht werden soll. Wenn Brechts Gedicht im Vergleich mit der "Dritten Walpurgisnacht" kühl wirkt und sich den Ausblick auf künftige Vergeltung versagt, ist es doch um ebensoviel realistischer und aktivierender. Seine "wir"-Form stellt einen äußersten Versuch dar, den Zuhörer in Deutschland wenigstens durch Einfühlung dem Bewußtsein seiner Lage näherzubringen.

Antifaschistische Satiren fürs Theater hat Brecht während der ersten vier Exiljahre nicht geschrieben. Das hatte seinen Grund einzig im Abreißen bisheriger Theaterbeziehungen und in der Unmöglichkeit, mit Arbeiten solcher Art auf ausländische Bühnen zu kommen. Einen Anreiz zur Produktion bot erst "die kleine proletarische Spieltruppe" (Aj 15.8.38), die der Mitemigrant Slatan Dudow 1936 in Paris aufbaute. Für sie - und Helene Weigel - entstand 1937 der Einakter "Die Gewehre der Frau Carrar" und dann von August 1937 bis März 1938 die Szenenfolge "Furcht und Elend des Dritten Reiches".

Sowohl die satirisch-polemische Grundabsicht, die sich nun endlich auf dramatischem Terrain verwirklichen konnte, als auch die Angewiesenheit auf eine kleine Podiumsbühne und nicht zuletzt die Rücksicht auf das künstlerisch uninteressierte Publikum der Volksfront - alle diese Faktoren bewirkten, daß das neue Werk in große Nähe zu den "Letzten Tagen der Menschheit" geriet. Man kann FuEdDR, bis heute das umfassendste und dauerhafteste Bühnenwerk über den Nationalsozialismus, geradezu als eine Aktualisierung der Weltkriegstragödie von Karl Kraus ansehen. Wie diese ist es ein Werk in nicht-aristotelischer Bauart, bestehend aus einer Vielzahl autonomer, frei gruppierbarer Einzel-szenen; die Szenen sind wie dort auf weite Strecken "gewissermaßen naturalistisch"⁴⁰ gearbeitet, dabei aber von ein und demselben "sittlichen Zentrum" aus⁴¹ organisiert. Hier wie dort regelt das Zentrum den gegenstandsabhängigen Einsatz von ironischer und pathetischer Satire, wobei die letztere gegen Ende allein herrschend wird. (Bei Brecht ist die allerletzte, am Tage des "Führer"-Einzugs nach Wien spielende Szene und das "Nein!", mit dem sie schließt, der Kulminationspunkt dieser ersten Satire.)

Der signifikante künstlerische Unterschied zwischen den beiden Werken liegt darin, daß Brecht von aller 'figuralen Verlebendigung des Dokuments' Abstand genommen hat. Sein oberstes Prinzip, das den Bau jedes Einzelstückes bedingt, war die Sichtbarmachung typischen Verhaltens, der "gestik unter der Diktatur" (Aj 15.8.38); anders als die für das "Theater der Dichtung" gedachten Szenen der LfD sind die Brechtschen daher von vornherein auf schauspielerische Realisierung angelegt. Zur "Wortkunst", der reinen "Sprachsatire", kommt die Kunst visueller Darstellung, der Figurengruppierung, Gestik und Mimik hinzu, so daß die sprachlichen Elemente mit nichtsprachlichen, "Tonfälle" mit "Körperhaltung" und "Gesichtsausdruck" einander ständig ergänzen oder kontrastieren. Erst dieses überlegte Zusammenwirken macht den künstlerischen Neuerungswert der Szenenfolge aus.

Man kann sich ihre Eigenart an einer thematisch besonders Kraus-nahen Szene

vergegenwärtigen. Nr. 13 "Die Stunde des Arbeiters" (W 3, 1150-52) reproduziert das Zustandekommen eines Medienbeitrags, in diesem Fall einer Direktsendung für den Goebbels'schen Reichsrundfunk. Das geschieht in ähnlicher Weise, wie in den LTdM etwa Kriegspresseberichte auf ihren Ursprung in der Obersten Heeresleitung zurückgeführt werden (vor allem in den Szenen "Ein Generalstäbler am Telefon", II.16, III.22, V.13.). Brechts auf 1934 angesetzte Szene zeigt das "Büro des Werkmeisters in einer Fabrik". Im Zentrum der Bühne steht das Mikrophon, der heikle Zugang zur Öffentlichkeit, neben ihm der "Ansager", dessen Existenz vom Gelingen seiner Produktion abhängt; in einiger Entfernung warten drei Betriebsangehörige, ein alter Arbeiter, einer in mittleren Jahren und eine Arbeiterin. "Im Hintergrund" aber befinden sich nebeneinander ein Vertreter der Industrie und einer des Staates, "ein Herr vom Büro und ein vierschrittiger Mensch in SA-Uniform", wobei der letztere die Szene hindurch eine stumme Rolle hat.

Schon diese Umgebung überführt die einleitenden Sätze des Ansagers, die im typischen Tonfall des Wirtschaftsfriedens und der "nationalsozialistischen Volksgemeinschaft" gehalten sind, sichtlich der Unwahrheit.

"DER ANSAGER Wir stehen mitten im Getriebe der Schwungräder und Treibriemen, umgeben von emsig und unverdrossen arbeitenden Volksgenossen, die das Ihrige dazu beitragen, daß unser liebes Vaterland mit all dem versehen wird, was es braucht./.../ Aber wir wollen unsere Volksgenossen selber sprechen lassen. (Zu dem alten Arbeiter:) Sie sind einundzwanzig Jahre im Betrieb, Herr ...

DER ALTE ARBEITER Sedelmaier.

DER ANSAGER Herr Sedelmaier. Nun, Herr Sedelmaier, wie kommt es, daß wir hier lauter so freudige und unverdrossene Gesichter sehen?

DER ALTE ARBEITER (nach einigem Nachdenken:) Die machen ja immer Witze."

Aufgabe des Ansagers ist es, den Tonfall durchzuhalten und die Äußerungen der Interviewten so in ihn einzubetten, daß kein Hauch der Wirklichkeit nach außen dringt. Dies gelingt ihm ohne weiteres bei dem - nicht sehr intelligenten - alten Arbeiter, noch leidlich bei der Arbeiterin, wo einmal nur "der Herr vom Büro" einhelfen muß, doch nicht ganz bei dem Arbeiter mittleren Alters.

"DER ANSAGER Nun, freut ihr euch, daß wieder alle Räder sich drehen und alle Hände Arbeit haben?

DER ARBEITER Jawohl.

DER ANSAGER Und daß jeder wieder am Ende der Woche seine Lohntüte nach Hause nehmen kann, das wollen wir doch auch nicht vergessen./.../

DER ANSAGER Das war ja nicht immer so. In der Systemzeit mußte so mancher Volksgenosse den bitteren Gang zur Wohlfahrt antreten. Und sich mit einem Almosen abfinden.

DER ARBEITER Achtzehn Mark fünfzig. Abzüge keine.

DER ANSAGER (lacht künstlich:) Hahaha! Famoser Witz! Da war nicht viel abzuziehen.

DER ARBEITER Nein, jetzt ist's mehr."

Damit wird's gefährlich. An dieser Stelle, wo es dem Arbeiter gelingt, mit schwer faßbarer Ironie ein wenig Realität einzuschmuggeln, ist der Höhe- und Wendepunkt der Szene. In die statische Gruppe kommt Bewegung:

"(Der Herr vom Büro tritt nervös vor, ebenso der Vierschrötige in SA-Uniform.)"

Der Ansager kann die Situation gerade noch retten, freilich um den Preis, daß er eine leise Drohung an den Arbeiter weitergibt und daß er, verwirrt, sich in den eigenen Tonfallstricken verfängt.

"DER ANSAGER Ja so sind alle wieder zu Arbeit und Brot gekommen im Dritten Reich, Sie haben ganz recht, Herr, wie war doch der Name? Kein Rad steht mehr still, kein Arm braucht mehr zu rosten im Deutschland Adolf Hitlers."

Das mit dem 'rostenden Arm', diese Phrasenstilblüte, hat auch eine politische Wurzel. In seiner Not ist dem Ansager eine alte sozialistische Parole (aus Georg Herweghs "Bundeslied für den Allgemeinen Deutschen Arbeiterverein", 1865) eingefallen, die freilich durch die Weltwirtschaftskrise auch schon entwertet und phrasenhaft geworden war: "Mann der Arbeit, aufgewacht! / Und erkenne deine Macht! / Alle Räder stehen still, / Wenn dein starker Arm es will" - doch bei der Adaption bis zum Wort 'Arm' gekommen, fühlte der Sprecher, daß es unmöglich mit dem 'Willen' der Arbeiterschaft weitergehen konnte, und so griff er schnell auf das Klischee der 'rostenden Maschinen' zurück, das natürlich zu der aktiven Bildsphäre nicht paßte. - Aufgebracht über den Kunstfehler und mehr noch über die Gefahr, in die ihn momentan der Arbeiter gebracht hat, reagiert der Ansager gegen ihn und nimmt ihm das Mikrophon fort. So stößt am Szenenende eine brutale, besitzergreifende Geste mit der gleichzeitig verkündeten Ideologie der "Volksgemeinschaft" zusammen und überführt sie der Lüge:

"(Er schiebt den Arbeiter brutal vom Mikrophon.) In freudiger Zusammenarbeit gehen der Arbeiter der Stirn und der Arbeiter der Faust an den Wiederaufbau unseres lieben deutschen Vaterlandes. Heil Hitler!"

Kein Zweifel, daß der Autor der LTdM an dieser Szene, wäre sie ihm noch bekannt geworden, seine Freude gehabt hätte.

Mit dem Dargelegten ist die Wirkung der LTdM auf den Dramatiker Brecht nicht ausgeschöpft. Es bleibt noch eine große und bedeutsame künstlerische Dimension zu erwähnen, jene Kunstwelt phantastischen, nicht-naturalistischen Charakters, die den Anschluß an sehr viel ältere Traditionen der Dichtung und des Theaters hergestellt hat. In der Weltkriegstragödie öffnet sie sich erst im letzten Akt und beherrscht dann die gesamte Schlußgestaltung. Man kann ihre Elemente, die fast sämtlich auf das Goethesche Alterswerk zurückweisen, mit den folgenden Stichworten kennzeichnen: Transzendierendes Durchbrechen der Wirklichkeits-

ebene durch phantastische und phantasmagorische Handlungsmotive; Übergang vom Naturalismus des Dokuments zu einem erhöhten, ja überhöhten Symbolstil; vollständige Ablösung der Sprechprosa durch Verse in metrischer und rhythmischer Vieltönigkeit.⁴²

Der Grenzübergang liegt in der letzten (55.) Szene des V. Aktes, einem "Liebesmahl bei einem Korpskommando", wo die von den Militärs beschworene "eherne Feuermauer" der österreichisch-deutschen Front sich jäh und unerwartet realisiert in einem Durchbruch außerirdischer Gewalten. Die Szenenangabe "Der Horizont ist eine Feuerwand" (AW 5.1, 588) leitet dann auch, nachdem eine Folge von "Erscheinungen", das filmische Resümee der "großen Zeit", auf ihm sichtbar geworden ist, den Epilog "Die letzte Nacht" mit ihren apokalyptischen Visionen ein.

An der Berliner Studio-Aufführung des "Epilogs" in der Nacht vom 15. auf den 16. Januar 1930 war Brecht maßgeblich beteiligt gewesen. Wie nachhaltig ihn der Eindruck beschäftigte, kann bereits an dem 1930/31 entstandenen Drama "Die Heilige Johanna der Schlachthöfe" abgelesen werden. Gerade bei den offenkundigen und oftmals registrierten Rückbezügen auf den "Faust II", welche die Schlussszene aufweist, sollte man die Vermittlungsfunktion der LTdM nicht übersehen. Sie ist allerdings in den Entwürfen leichter erkennbar als in den Druckfassungen. Das Drama schließt ja mit einer gleichsam kapitalistischen Apokalypse, der Verbrennung unverkäuflichen Schlachtviehs, überzähliger Ochsen, Kälber und Schweine, damit ihr Preis wieder steigt. Dieser Frevel an der Kreatur sollte ursprünglich auf phantasmagorische Weise, vor dem Hintergrund ebenfalls einer Feuerwand, Gestalt annehmen: "... und dann bricht hinten der brand los und vorne der jubel", heißt es in den Entwürfen. Außerdem waren mehrere chorische Auftritte der Schlachttiere vorgesehen.⁴³

Brechts Auseinandersetzung mit den von Kraus gewiesenen Möglichkeiten transzendierender Schluß- und Perspektivgestaltung läßt sich durch die ganze Exilzeit verfolgen. Dies gilt auch für die stofflich aktuellsten, unmittelbar gegen die Nazis gerichteten Dramen. Besonders deutlich machen sich die Anregungen in den 1942/43 geschriebenen "Gesichten der Simone Machard" bemerkbar; auch hier hätten, selbst bei der Anlehnung an Gerhart Hauptmanns Traumdichtung "Hannele Matterns Himmelfahrt", die LTdM und ihr Dichter vermittelnd gewirkt.⁴⁴

Nur die Szenenfolge FuEddR versagte sich aus inhaltlichen und strukturellen Gründen solchem Transzendieren. Zum einen war 1937/38 der dargestellte historische Vorgang noch unabgeschlossen, die Entwicklung auf den Krieg zu noch nicht unumkehrbar; zum

anderen beschränkte sich die Darstellung absichtlich auf Volksschichten "unter der Diktatur", klammerte also die eigentlich herrschenden und besitzenden Klassen aus. Daher wurde in den Szenen ein "gewissermaßen naturalistischer" Stil durchgehalten, wie er dem "Vorspiel" und den Binnenakten der LTdM entsprach. Der 1941 entstandene "Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui" hingegen, der von der umgekehrten Optik beherrscht war, verwendete stilistische Mittel der "Historienfarce" (Aj 24.4.41), eine durchgängige Parodie 'hoher' Stilelemente, die ebenfalls in sich einheitlich war und kein Transzendieren gestattete. (Doch bezeichnenderweise notierte Brecht gleich nach der Fertigstellung: "... jetzt verspüre ich die lust, etwas ganz und gar unaufführbares hinterherzuschicken: UI, ZWEITER TEIL. spanien/münchen/polen/frankreich." /Aj 12.4.41/)

Es gibt aber ein unmittelbar gegen die Nazis gerichtetes Stück von Brecht, das die "höheren Regionen" im vollen Doppelsinn des Sozialen und des Ästhetischen einbegreift und sie durchgehend mit den "niedereren Regionen" der Gesellschaft wie der Kunst kontrastiert: Das ist der 1943 im amerikanischen Exil entstandene "Schweyk im Zweiten Weltkrieg". Hier konvergieren sozusagen sämtliche von den LTdM ausgehenden Rezeptionslinien, fügen sich die Anregungen zu einem originären Gegenstück zusammen. Die Existenz eines "Vor-" und eines "Nachspiels" unterstreicht schon äußerlich die Bezugnahme. Daß dabei kein Zufall, sondern künstlerische Absicht am Werk war, läßt sich mit einer Notiz belegen, die Brecht am 15.7.1942 nach einem Gespräch über Erwin Piscators "Politisches Theater" (für das er 1927/8 Hašek's "Schwejk" bearbeitet hatte) ins Arbeitsjournal eintrug:

"... sie brauchten hier so was, und wieder möchte ich SCHWEYK machen, mit szenen aus DIE LETZTEN TAGE DER MENSCHHEIT dazwischengeschritten, so daß man oben die herrschenden mächte sehen kann und unten den soldaten, der ihre großen pläne überlebt."

Allerdings sind in dem ein Jahr später geschriebenen Stück die Übernahmen so vollkommen ins Ganze eingeschmolzen, so 'eingeschöpft', daß man die zu Karl Kraus führende Spur kaum mehr wahrnimmt und sie tatsächlich stets übersehen hat.⁴⁵ Sie aufzudecken ist trotzdem kein müßiges Unternehmen, weil es das Stück besser verstehen hilft und ein gerechteres Kunsturteil ermöglicht. Zur Analyse wird freilich nötig sein, den gesamten entstehungsgeschichtlichen Kontext zu berücksichtigen.

Am 27. Mai 1942 war in Prag das Attentat auf Reinhard Heydrich geschehen, die erste weltweit vernehmbare Widerstandsaktion aus dem besetzten Europa. Die Nazis reagierten auf sie mit Geislerschießungen und am 10. Juni 1942 mit der

Vernichtung des Dorfes Lidice. Brecht, damals in Santa Monica an der Westküste lebend, entwarf sofort nach den ersten Meldungen (von "heydrichs exekution", wie er sagte /Aj 28.5.42/) zusammen mit dem Hollywood-Regisseur Fritz Lang den Plan eines "geiselfilms" und arbeitete im Juni ein vollständiges Exposé aus, das freilich, mit Rücksicht auf Hollywood, den proletarischen Widerstand ausließ und sich "streng im rahmen bürgerlich-nationaler erhebung" (Aj 27.7.42) hielt. Zwar konnte er noch in das gemeinsam mit John Wexley geschriebene Drehbuch "No Surrender" und vor allem in das Idealskript "Trust the People" ein differenziertes Bild des tschechischen Widerstandes einzeichnen⁴⁶, doch mußte er dann im Spätherbst bei den Dreharbeiten zu "Hangmen Also Die" mit ansehen, wie seinem Buch nicht bloß die politische Differenziertheit, sondern im Grunde jeder Realitätsgehalt ausgetrieben wurde. Von dem Ärger darüber, der ihn "fast krank gemacht" (Aj 22.10.42) hatte, erholte er sich den Winter über bei einer produktiven Zusammenarbeit mit Lion Feuchtwanger, aus der das Drama "Die Gesichte der Simone Machard" hervorging. Es stellt ein genaues Gegenstück des Filmbuchs im französischen Milieu und Material dar.

Eine Möglichkeit, aus dem tschechischen Stoff etwas Vertretbares zu machen, eröffnete sich erst im Frühjahr 1943, als Brecht längere Zeit in New York sich aufhielt und dort alte Bekannte wiedertraf. "weill /Kurt Weill/ hat großen broadwayerfolg ... /Ernst Josef/ aufricht bringt uns zusammen ... und wir planen einen schweyk." (Aj März-Mai 1943)

Das jetzt geplante und im Sommer 1943 an der Westküste entstehende Schwejk-Stück, das von "Trust the People" den politischen Zeitbezug und von dem älteren Schwejk-Plan die Grobstruktur einer 'geschnittenen' Folge von "Oben" und "Unten" übernahm, mußte sich im übrigen den New Yorker Rahmenbedingungen anpassen. Es war für den Broadway bestimmt - das verbot von vornherein die Einbeziehung des kämpfenden Proletariats und die "gestaltung des klassenkampfes in der fabel" (Aj 3.1.43), gestattete aber den Rückgriff auf Hašeks "Schwejk" und auf den "echt unpositiven standpunkt des volkes darin, das eben das einzige positive selbst ist" (Aj 27.5.43). Kurt Weill sollte und wollte die Musik dazu machen - das erforderte die Textgestaltung in Art eines Musicals mit allen daraus folgenden stilistischen Konsequenzen, wozu Brecht umso eher bereit war, als er längst im Vaudeville "die einzige form" erkannt hatte, "welche hier /in den USA und zumal New York/ tradition hat" (Aj 30.5.42). Und schließlich war mit einem Broadway-Publikum zu rechnen, das bei aller Sympathie für die Tschechen doch von deren wirklichen Lebensumständen so gut wie keine Ahnung hatte, - das gebot den Verzicht auf ethnographische Treue und empfahl die Konzentration auf

ausgewählte Bildvorstellungen mit 'böhmischem' Assoziationswert.⁴⁷ Der Künstler Brecht hielt sich dafür schadlos durch Arbeit mit "stilelemente/n/" und "literarische/n/ tonfälle/n/" (Aj 2.12.42), welche aber nicht "böhmisch" oder gar "böhmakeln/d/" sein durften, sondern allgemein "süddeutsche elemente" einsetzen. Deshalb wurde diesmal - anders als bei der früheren "Schwejk"-Bearbeitung für Piscator - von "der sprache des deutschen hašekbuchs" /der "Schwejk"-Übersetzung Grete Reiners/ erheblich abgewichen (Aj 12.7.43).

Was sonst das Verhältnis zur Vorlage betrifft, so liegt allerdings, wie Pavel Trost angemerkt hat⁴⁸, eine spürbare Schwäche des Stückes darin, daß Brecht mit seiner "Schweyk-Figur sich nicht konsequent an das Original des Tschechen Hašek" gehalten, ihr vielmehr an einigen Stellen die Züge eines "listige/n/ hinterfotzige/n/ saboteur/s/" aufgedrückt hat, die er dem Vorsatz nach gerade vermeiden wollte (Aj 27.5.43). Man muß sich das so erklären, daß manchmal (besonders in Sz. 5 "Mittagspause auf dem Prager Güterbahnhof") die Hoffnung auf antifaschistischen Volkswiderstand in der Tschechoslowakei und in der Heimat (Maschinengewehre für Niederbayern!) mit dem Dichter durchgegangen ist und ihn die Realität hat verkennen lassen. Andererseits ist zu bedenken, wie schwer, ja fast unmöglich es nach zehn Jahren Exil war, noch dazu von Amerika aus, sich vom Unterdrückungsapparat der Nazis ein zutreffendes Bild zu machen. Brecht glaubte jedenfalls so verfahren zu dürfen, daß er Episoden und Redeszenen des Romans, die er liebte, wie Versatzstücke in das Drama übernahm und sie der Fabel aufmontierte.

Aber "die kleine fabel" selbst, die "rettung des fressers baloun" (Aj 27.5.43⁴⁹) vor deutschem Arbeits- und Kriegsdienst, ist zweifellos dem Charakter eines Vaudevilles oder Musicals gut angemessen. Sie verbindet sich aufs glücklichste mit dem im Zentrum des ganzen stehenden "Wirtshaus zum 'Kelch'" und darüber hinaus mit der tragenden philosophischen Schicht des Werkes. Diese Grundsicht ist ein naiver, sinnlicher, nichtideologischer Materialismus. Man wird ihn vielleicht nicht 'volkstümlich' nennen dürfen, aber gewiß im tieferen Sinne volksgemäß. Er beseelt auch die schönen Lieder, welche aus der Sicht der Niederen sowohl die kommende nationale und politische Befreiung ("Lied von der Moldau"⁵⁰) als auch eine gerechtere Sozialordnung ("Lied vom 'Kelch'") prophetisch verkünden. Dank Hanns Eislers Vertonung sind sie seither zu echten 'neuen Volksliedern' geworden.

Und schließlich bedingte der Grundgehalt auch die Gestaltung jener Intermedien "in den höheren Regionen", zu denen sich die 'dazwischengeschnittenen' Szenen der LTdM transformiert haben. Es gibt vier davon: ein "Vorspiel", zwei "Zwi-

schenspiele" und ein "Nachspiel", letzteres ohne die stereotype Beifügung. Sie sind betont nicht-real, "im Stil des Gruselmärchens" (W 5, 1995) und in metrisch gebundener Form gehalten; die Form ist überwiegend die des rezitativischen Madrigalverses, der sehr frei behandelt ist und zu besonderen satirischen Wirkungen, besonders durch die Reim-Instrumentation, benutzt wird.

Gemäß der von Brecht durchgeführten konsequenten Polarisierung von "Oben" und "Unten" sind die "höheren Regionen" den Nazigrößen vorbehalten. Was sie dort verkünden, ist die bekannte 'nationalsozialistische Weltanschauung', verkürzt um ihre völkisch-rassistische Komponente und somit auf jenen 'heroischen Idealismus' reduziert, der den eigentlichen Gegenpol zum Materialismus der Volksgestalten bildet. Er ist auch ein Hauptobjekt des satirischen Angriffs. Seine Entlarvung geschieht dadurch, daß die Nazis die gepriesene asketische Tugend ungeniert auf die Opferung des Besitzes ausdehnen und sie durch Zwang herbeiführen wollen.

"HITLER

Wie, mein lieber Chef der Polizei und SS
Steht eigentlich der kleine Mann zu mir?

...

Hat er die Opferfreude, Treue und Hingabe
Besonders auch seiner Habe
Die ich brauche für meinen Krieg ..." (W 5, 1915)

Je weiter der Krieg fortschreitet, desto gewaltsamer und blutiger wird der aufgenötigte 'Idealismus', desto deutlicher enthüllt er sich als ein Ausbeutungsinstrument. Die Intermedien sind an Eckpunkten des militärischen Geschehens angesetzt, sie markieren Stationen des Kriegsverlaufs, von seiner Entfesselung bis zur entscheidenden Wende von Stalingrad, und sie geben damit Zäsuren für die Individualhandlung in den "niederen Regionen". Dort macht es der zunehmende materielle Druck der Nazibesatzung dem kleinen Mann immer schwerer, den Verführungen zur Anpassung, zur Feigheit, zur Korruption standzuhalten:

Im "Vorspiel" werden (analog zu den LTdM) die Kriegsursachen vorgeführt. Hitler und seine Getreuen sind entschlossen, "nunmehr die ganze Welt zu unterwerfen", nachdem mit der Okkupation Böhmens und Mährens die Aufmarschbasis geschaffen ist und der "kleine Mann" hinreichend unterworfen zu sein scheint:

"... nicht nur der hier /in Deutschland/
Sondern auch der in Österreich und der Tschechei
(Oder wie diese Länder geheißen haben, es ist einerlei)" (1915)

Vor den Kleinen Leuten Baloun und Prochazka erhebt sich die Aufgabe, daß der eine den Fleischtöpfen der deutschen Armee nicht nachfolgen darf, vielmehr schwört, "ein guter Tschech" zu bleiben (1922), und daß der andere um seiner Liebe und des Patriotismus willen den Mut zur Unterschlagung von "zwei Pfund

Geselchtem" (1923) aufbringen muß.

Das "Erste Zwischenspiel", etwas unbestimmt ins "vierte Jahr" des Krieges gelegt, signalisiert seine größte territoriale Ausweitung und mit ihr die Ausplünderung ganz Europas. Der Göringsche "Kriegsarbeitsdienst" (laut Hitler: "ein großer Gewinn") hat den Idealismus der kleinen Leute so zu organisieren, daß sie für Hitlers "Krieg arbeiten, bis sie Blut schwitzen" (1947). Auch Baloun wird, wie Schweyk, in den "freiwilligen Arbeitsdienst" gepreßt; der junge Prochazka versagt aus Furcht vor der SS.

Das "Zweite Zwischenspiel" trägt sich etwa Oktober/November 1942 "vor einer Karte der Sowjetunion" zu. Dem "Führer" bedeutet ein General von oben herab:

"Mein lieber Herr Hitler ...
... dieses Stalingrad können Sie nun eben nicht bekommen"

worauf Hitler beschließt:

"... ich werde die Völker Europas in die Bresche schmeißen
Und der kleine Mann wird mich herausreißen." (1969)

Schweyk hat durch sein Opfer die Freunde vom "Kelch" noch einmal retten können; er sieht die Entschlossenheit des jungen Prochazka und kann "mit unbeschwertem Kopf nach Rußland marschieren" (1975).

Somit führen alle in den Intermedien angelegten Linien auf das "Nachspiel" zu, wo in symbolischer Überhöhung und vor phantasmagorischem Horizont der "kleine Mann" Europas auf den völlig isolierten Diktator treffen wird. Hier öffnet sich also, wie im Epilog der LTdM, ein sehr viel weiterer Ausblick, als ihn die Dramenhandlung bietet. Die Perspektive auf das Kriegsende tut sich auf. Doch im Unterschied zur "Letzten Nacht" ist es keine apokalyptische Perspektive, weil Haupt- und Mitschuld beim Kriegsbeginn 1939 so viel anders und eindeutiger verteilt waren als beim Kriegsausbruch 1914. (Brechts Schweyk wird die Mitschuld der Westmächte mit einem sarkastischen Witz beleuchten, wonach der "Friede auf Lebenszeit", an den Chamberlain und Daladier geglaubt haben, "sich als ein Blitzfriede herausgestellt hat. Der Krieg wiederum ist ein langer gewonnener und für nicht wenige auf Lebenszeit, so täuscht man sich" /1983/.) Die Konstellation im "Nachspiel" bringt zum Ausdruck, daß die entscheidende Front zwischen den Völkern Europas und der faschistischen Diktatur verläuft. Der zur Gestaltung dieser Konstellation nötige Wechsel der Stil- und Darstellungsebene, durch die Intermedien "in den höheren Regionen" künstlerisch vorbereitet, mußte für die Haupthandlung gesondert herbeigeführt werden. In deren letztem (8.) Bild wird deshalb die natürliche Handlung mehrfach durch traumhafte und phantasmagorische Episoden unterbrochen; die Szene verhält sich in dramaturgischer Hinsicht zum "Nachspiel" genau so wie bei den LTdM die Schluß-

szenen des V. Aktes zum "Epilog". Ihrer eigenen Dramaturgie nach ist sie jedoch nicht als eine statische "Tafelsszene"⁵¹, sondern bewegter, gewissermaßen panoramatisch angelegt (wie das Urbild aller solcher Wandelszenen, der "Osterspaziergang" im "Faust", oder wie dessen Kontrafaktur im 4. Bild /"Johannas zweiter Gang in die Tiefe"/ des Brechtschen Johanna-Dramas). Die Anabasis des Hasekschen braven Soldaten Schweyk um Budweis (Č. Budějovice) ist in den Januar 1943 und in die "winterlichen Steppen" vor Stalingrad transponiert; in sie fällt, die Schneewolken blutig färbend, der Widerschein "von einer fernen Feuersbrunst" (1979).

Auf seiner Anabasis hat Schweyk mehrere natürliche Begegnungen: zuerst mit einer zweiköpfigen Militärpatrouille, der er zur Desertion verhilft, dann mit einem Feldkuraten (welcher jetzt nicht mehr Katz, sondern Bullinger heißt und zu den "Deutschen Christen" übergetreten ist), sodann in Begleitung Bullingers und bei seiner Überwachung mit einer russischen Bauernfamilie, die er gegen jenen in Schutz nimmt und deren Segen er empfängt, und schließlich mit einem halbverhungerten, ins Gestrüpp verkrochenen Köter, der ihm als einziges Wesen auf dem Marsch folgt. Der Kreatur teilt Schweyk sein Credo mit:

"Wir gehn nach Stalingrad. Da triffst du noch andre Hund, da is Betrieb. Wenn du im Krieg ieberleben willst, halt dich eng an die andern und das Iebliche, keine Extratouren, sondern kuschn, solange bis du beißen kannst. Der Krieg dauert nicht ewig, so wenig wie der Friedn, und danach nimm ich dich mit in 'Kelch' ..." (1990)

Zwischen die Begegnungen sind zwei als Frostträume motivierte Erscheinungen des heimatischen Wirtshauses zum "Kelch" gelegt. "In rosigem Licht" (1980) findet dort, mit Balouns Schwur zur Standhaftigkeit und mit der Fleischabgabe des jungen Prochazka, die kleine Fabel ihren Abschluß; und "in goldenem Licht" (1986) erstrahlt eine Hochzeits- und Tafelsszene, die mit dem Lied der Wirtin Kopecká (jetzt Prochazková) die Handlung in eine konkrete Utopie übergehen läßt:

"Einmal schau wir früh hinaus
Obs gut Wetter werde
Und da ward ein gastlich Haus
Aus der Menschenerde.
Jeder wird als Mensch gesehn
Keinen wird man übergehn..." (1988)

Unmittelbar danach taucht vor Schweyk, der sich durch die Traumvision selber dem Frostschlaf entrissen hat, aus dem Schneetreiben eine Erscheinung der Hitlerarmee auf: "ein großes Panzerauto mit deutschen Soldaten mit kalkweißen oder bläulichen Gesichtern unter dem Stahlhelm, alle vermmumt in allerhand Tücher, Felle, sogar Weiberröcke. Die Soldaten singen das 'Deutsche Miserere'" (1989). Niemand wird in diesen Versen das tiefe nationale Erbarmen und den

unbestechlichen Internationalismus des deutschen Dichters im Exil verkennen. Das "Miserere" ist ein vierstrophiges Wir-Gedicht, welches ein und denselben Gestus durch alle Strophen festhält - Verzweiflung gemischt mit der Entschlossenheit zum Weiterkämpfen, weil "unsere Obern" es so befehlen, Kriegsmut aus Mangel an Zivilcourage:

"Eines schönen Tages befehlen uns noch unsere Obern
Den Boden der Tiefsee und die Gebirge des Mondes zu erobern.
Und es ist schwer schon hier in diesem Russenland
Und der Feind stark und der Winter kalt und der Heimweg unbekannt.
Gott bewahr uns und führ uns wieder nach Haus."

Durch die phantasmagorische Erscheinung, durch Traumgesichte und Begegnungen ist die Schweyk-Figur bereits existenziell angereichert, zum Symbol unzerstörbaren Volkslebens geworden, wenn im "Nachspiel" nunmehr "die historische Begegnung zwischen Schweyk und Hitler statt/findet/" (1990). Der zu "wilder Musik" aus dem Schneetreiben auftauchende Hitler, noch immer "überlebensgroß" dank seinem Machtapparat, hat jedoch die "höheren Regionen" verlassen müssen, ist schon aufgegeben von Generalität und Kapital und ohne Stütze im Volk oder, nach Schweyks wegwerfender Kurzanalyse:

"Du bist obn bankrott und bist untn verlor'n" (1993)

Das Rencontre zwischen beiden gibt das Kräfteverhältnis zwischen der Nazidiktatur und den Völkern Europas wieder, soweit es sich im Frühsommer 1943 absehen ließ. Im Verlauf der Begegnung kommt Schweyk zur Erkenntnis seiner Kraft und Überlegenheit. Gestaltet wird dies mit pantomimischen und sprachlichen Mitteln satirischer Phantastik, darunter auch dem "ernsten Witz pathetischer Satire"⁵², wie er am Schluß des Epilogs zu den LTdM aufgetreten war, nur daß er jetzt dem Stil des volkstümlichen Musicals angepaßt ist. So etwa in der oben zitierten Schweykschen Kurzanalyse, einer verfremdenden Adaption der Redensart 'von oben bis unten bankrott sein'; so in Schweyks Kommentar zu der Rechtfertigungslüge, "nur die Naturgewalten /wären/ schuld an dem Mißgeschick": "Ja, ich her, der Winter und der Bolschewik" (1992); so im Doppelsinn seiner Frage, als Hitler mit ihm "vorwärts" will: "Aber wo soll ich mit Ihnen hin?"; und so endlich in dem pantomimischen Schlußtableau, wo Hitler, der in der Tat nirgends mehr "hin" kann und von Schweyk aus jeder Himmelsrichtung zurückgepiffen wird, in einen "wilden Tanz" auf der Stelle verfällt, er buchstäblich nach Schweyks Pfeife tanzen muß. -

Auf der Szene des 1943 geschriebenen, damals nicht aufgeführten und später nicht überarbeiteten Stückes kann der Alptraum sich lösen, indem die Spieler ihre Masken abnehmen und, gemeinsam das "Lied von der Moldau" singend, an die

Rampe vorgehen; doch in der damaligen Wirklichkeit war nur allzu unsicher, auf welche Weise der Krieg, dessen Ausgang seit Stalingrad feststand, zuende gehen würde. Wie viele Opfer sollte er noch kosten? Wie würde der Sieg herbeigeführt werden? Bloß auf militärischem Wege oder auch durch Erhebungen der Völker? Und was war von dem Volk in der Heimat zu erwarten? Würde der Widerstand politischer Gruppen sich zu einer wirklichen Revolution zusammenschließen?

Wenn Schweykys Anrede an den Diktator mit der in ein derbes Wortspiel gekleideten Ungewißheit endet

"Und ich sags dir ganz offen, daß ich nur noch nicht weiß
Ob ich jetzt auf dich schieß oder fort auf dich scheiß"

dann ist darin auch die Frage seines Dichters nach der Zukunft mitzuvernehmen. Brecht, der wie sein Vorbild Karl Kraus stets auf der Eigengesetzlichkeit, der Autonomie künstlerischer Produktion bestanden hat, wollte doch wie jener nie in eine Trennung von Person und Sache und in eine Kunst willigen, die sich der Verantwortung vor der Menschheit entzogen hätte.

Anmerkungen

- 1 Der Aufsatz ist die erweiterte Druckfassung eines Vortrags, den der Verfasser zuerst am 10. März 1988 im Kultur- und Informationszentrum der DDR in Prag und danach auf einem Kolloquium zu dem oben angegebenen Thema am 6. April 1988 in Wien gehalten hat. - Brechts Werke werden zitiert unter der Sigle W nach der Werkausgabe in 20 Bänden, Frankfurt a.M. 1967, mit Angabe von Band- und Seitenzahl, das Arbeitsjournal unter Aj mit Angabe nur des Eintragsdatums, autobiographische Zeugnisse nach der Ausgabe: Tagebücher 1920-1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920-1954. Hrsg. Herta Ramthun, Berlin-Weimar 1976 (=FAA) und Brechts Briefe (=Br) nach der von Günter Glaeser besorgten zweibändigen Auswahl, Berlin-Weimar 1983. Texte von Karl Kraus werden, soweit möglich, nach den im Verlag Volk und Welt erschienenen Ausgewählten Werken, Berlin 1971 ff. (=AW), sonst nach der "Fackel" unter Angabe von Heftnummer und Seitenzahl zitiert, die "Dritte Walpurgisnacht" (=DW) nach der Sonderausgabe in der Reihe Die Bücher der Neunzehn, München 1967.
- 2 Kurt Krolop: Bertolt Brecht und Karl Kraus. In: K.K.: Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus. Neun Studien, Berlin 1987. (Der Aufsatz erschien zuerst in: Philologica Pragensia IV, 1961, H.2, S. 95-112 u. H. 4, S. 203-230.)
- 3 Weiterführende Arbeiten sind: Günter Hartung: "Furcht und Elend des Dritten Reiches" als Satire. In: Erworbene Tradition. Hrsg. Günter Hartung, Thomas Höhle und Hans-Georg Werner, Berlin-Weimar 1977, S. 57-118; Gerhard Seidel: Intentionswandel in der Entstehungsgeschichte. Ein Gedicht Bertolt Brechts über Karl Kraus, historisch-kritisch ediert. In: Zs.f.Dte. Philologie, Bd. 101, 1982, Sonderh. S. 163-188; Ders.: Verdikt oder Verteidigung? Ein Gedicht von Bertolt Brecht über ein Gedicht von Karl Kraus. In: "notate" 6. Jg.1983, H. 4, S. 12-14. - Das Thema wird gestreift bei: Rolf Tauscher: Brechts Faschismuskritik in Gedichten und Prosasatiren der ersten Exiljahre, Phil.Diss. Halle 1978; Martina Bilke: Zeitgenossen der Fackel, Wien-München 1981; Sylvia Schlenstedt (Hrsg.): Wer schreibt, handelt. Berlin-Weimar 1983. Außer Betracht bleibt es bei: Werner Mittenzwei: Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Um-

- gang mit den Welträteln. 2 Bde., Berlin-Weimar 1986. - Aus den vielen Beispielen für totales Ignorieren sei die Darstellung von Saul Friedländer herausgehoben: Reflets du Nazisme. Paris 1982 (dt. unter dem Titel: Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus. München-Wien 1984.) Friedländer gibt eine Kritik des von ihm so benannten "Neuen Diskurses" über das Nazireich, den er vom Erscheinen der Albert Speerschen Erinnerungen (1969) und der Hitlerbiographie von Joachim C. Fest (1973) datiert und dem er Romane von Michel Tournier oder William Styron sowie Filme wie Syberbergs "Hitler" zuordnet. Unbeschadet aller Kritik an diesen Werken und an ihrer Verflechtung mit der Unterhaltungsindustrie teilt Saul Friedländer mit ihnen die methodische Prämisse, daß die bisherigen "politischen, ökonomischen und sozialen", sogar sozialpsychologischen Analysen obsolet seien (S.11f.) und daß statt dessen eine assoziativ-imaginative Auseinandersetzung "im Bereich der Bilder und Gefühle" (S.12f.) es gestatte, "die Mechanismen der Faszination von damals besser zu verstehen" (S.74 u.passim). So hält es denn der "Neue Diskurs" und mit ihm sein Kritiker, indem sie ein vages Gesamtbild in die faschistische Zeit zurückprojizieren und als das damalige Bewußtsein ansehen, für vollkommen entbehrlich, den materiellen und geistigen Widerstand gegen den Faschismus zu analysieren, ja überhaupt nur zur Kenntnis zu nehmen. In bezug auf unser Thema nimmt sich der Ertrag wie folgt aus: "Zu Hitler fällt mir nichts ein", schrieb Karl Kraus nach der Machtergreifung der Nazis. Man hat ihm diesen Satz oft vorgehalten, doch Kraus mag die Situation klarer erfaßt haben als Brecht, der noch lange Zeit an die Möglichkeiten des 'Ins-Lächerliche-Ziehens' glaubte. Es fällt einem dazu das Schlagwort von 'Der Bestie, die lacht' ein." (S.103) - Diese von keiner Sachkenntnis getrübe Meinungsäußerung dürfte leider für die im Westen vorherrschenden Ansichten über Kraus und Brecht ziemlich symptomatisch sein.
- 4 Vgl. die Rezension von Heinz Lunzer, in: ZIRKULAR (der Dok.stelle f.neuere österr.Lit.) H.8, 1987, S.28.
 - 5 Krolop (s. Anm.2), S. 261.
 - 6 Heinrich Fischer: Erinnerung an Karl Kraus. In: Forum 8, 1961, S. 227.
 - 7 Zit. nach Krolop, S. 264.
 - 8 Vgl. einen Brief vom Herbst 1923 an Berthold Viertel, Br.1, 95. - Das zeitlich früheste Zeugnis für Kraus-Lektüre, eine Tagebucheintragung vom 15. September 1921: "Außerdem lese ich Karl Kraus" (TAA, 138), wird von Martina Bilke (s. Anm.3; S.308, 380) umstandslos auf die "Fackel" bezogen; sehr viel wahrscheinlicher ist jedoch, zumal unmittelbar auf die Eintragung erste konzeptionelle Notizen zu "Im Dickicht der Städte" folgen, Lektüre der damals bereits in 4. Auflage (1918) vorliegenden "Chinesischen Mauer".
 - 9 Abgesehen von den dramatischen Anregungen, spricht für den nachhaltigen Lektüreeindruck eine parenthetische Bemerkung in den 1939 entstandenen Notizen zu Heinrich Manns "Mut", welche sich auf Kaiser Wilhelm II. bezieht: "Wolfsgeheul", sagte Karl Kraus" (W 19, 472). Hier könnte zwar eine Reminiszenz an die Fackel 521, Jan. 1926, S. 1f. vorliegen, man wird aber eher an die Szenen I. 23 und IV. 37 der LfM zu denken haben.
 - 10 Die Notizen "Kraus" und "Shaw" (W 18, 15), vom Hrsg. Werner Hecht auf "Etwä 1926" datiert, setzen die Zeitungsehrungen zu G.B. Shaws 70. Geburtstag (26.7.1926) und ihre Glossierung in der "Fackel" ("Aus dem Reich der Verunft", Okt. 1926, AW 3, 67) voraus; vielleicht enthalten sie außerdem eine Reaktion auf "Winke für die Schwangerschaft" (Dez. 1926, AW 3, 103) und/oder "Mein Vorurteil gegen Piscator" (Mai 1927, AW 3, 228f.)
 - 11 W 18, 47; vgl. Anmerkungen S.9 im gleichen Band. Werner Hecht meint, beide Notizen auf "Etwä 1926", allenfalls 1927 ansetzen zu sollen. - Die erste Notiz "An die 'Fackel'" mit dem Wortlaut: "Die erschreckende Korruption der

- deutschen Justiz besteht darin, daß man weder durch Geld noch gute Worte einen Richter hierzulande bestechen kann, Recht zu sprechen", die fast wörtlich in der Druckfassung der "Dreigroschenoper" wiederkehrt (W 3, 463), legt jedenfalls eine Entstehung nach dem 30. März 1928 nahe, an welchem Tage Karl Kraus seine große Berliner Polemik gegen Alfred Kerr eröffnet hatte. (Übrigens nahm er im gleichen Vortrag auch gegen Piscator und dessen Wunsch nach Inszenierung der LfM Stellung, vgl. Krolop, S. 141) Für die Datierung auf 1928 oder 1929 spricht ferner eine sinnverwandte (damals nicht gedruckte) Keuner-Geschichte: "Herr Keuner begegnete Herrn Wirt, dem Kämpfer gegen die Zeitungen..." (W 12, 403f.), weil die Gestalt Herrn Keuners vor 1928 bei Brecht nicht auftaucht.
- 12 Walter Benjamin: Ges.Schr., Frankfurt a.M. 1972 ff., Bd. 3, S. 302.
- 13 Das bezeugt eine von Brecht 1940 geschriebene "Tafel", mit dem Anfang: "Uns haben geholfen...", wo unter Österreich einzig der Name Karl Kraus eingetragen ist (TAA, 209).
- 14 Vgl. Br 1, 151 u. Anm. 2, 62. (Dem Hrsg. G. Glaeser zufolge ließ sich "der Adressat des Briefes ... nicht ermitteln". Es kommt aber niemand anderes als der Buchhändler Karl Lanyi in Frage, der alle "Vorlesungen Karl Kraus" affichierte.
- 15 Die Datierung des Herausgebers "etwa Mitte der dreißiger Jahre" ist schon durch Gerhard Seidel (s. Anm. 3) 1983 korrigiert worden.
- 16 Zit. nach Friedrich Pfäfflin, in: Karl Kraus: Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin. 1913-1936. 2 Bde., überarb. Fassung, München (dtv) 1977, Bd.2, 392.
- 17 Vgl. Gerhard Seidel 1983; daraus alle obigen Zitate aus den Entwürfen.
- 18 Nach einem Brief Walter Benjamins an Werner Kraft vom 26.7.1934, in: WB: Briefe. Hrsg. Gershom Scholem u. Theodor W. Adorno, Frankfurt a.M. 1966, S. 616. - Die von mir vorgenommene Datierung (entgegen derjenigen der Herausgeber: "Ende Juli 1934?") ergibt sich aus der im Brief erwähnten "gestern um Mitternacht verlesenen Regierungserklärung von Starhemberg" ("die einen grandiosen Hohn auf die gesamte satirische Literatur von Juvenal bis Kraus darstellt") ohne jeden Zweifel. - Überhaupt enthalten die Briefe des von Juli bis Oktober 1934 sich in Skovsbostrand aufhaltenden Benjamin ein reiches, von der Brecht-Forschung und Edition zu wenig genutztes Quellenmaterial. (Siehe auch: Walter Benjamin/Gershom Scholem: Briefwechsel 1933-1940. Hrsg. G. Scholem, Frankfurt a.M. 1980; darin z.B. S. 170 Scholems Reaktion vom 14. August 1934 aus Tel Aviv "auf die plötzlich mit 320 Seiten wiedererschienene 'Fackel'").
- 19 Zit. nach Pfäfflin (Anm. 16), Bd.2, S. 393.
- 20 Nach Krolop S. 298; offenbar auf eine mündliche Mitteilung Helene Weigels zurückgehend.
- 21 Vgl. dazu den Brief Benjamins an Werner Kraft vom 9.1.1935, Briefe (Anm.18) S. 643. - Anscheinend sind die "Stimmen über Karl Kraus zum 60. Geburtstag" deren Vorwort "Wien, im August 1934" unterzeichnet ist, erst Ende 1934/Anfang 1935 ausgeliefert worden; auch Kraus selber erwähnte sie zum ersten Mal gegenüber Sidonie in einem Brief vom 30./31. Januar 1935 (Briefe a.a.O./Anm. 16/Bd. 1, S. 668).
- 22 Noch im November 1934 beauftragte Brecht seine Frau, als sie ihre Eltern in Wien besuchte, Karl Kraus nicht zu umgehen und "nett zu ihm" zu sein: "Von mir kannst Du ihm erzählen, daß ich eben bekümmert gewesen sei, weil er gegen Arbeiter Stellung genommen hat, die sich wehrten (und für die Beauftragten von Unternehmern, Bankiers und Grundbesitzern)" (Br. 1, 214).
- 23 Dies verkennt gründlich Martina Bilke (s. Anm. 3), wenn sie Brecht zu belehren für nötig hält, daß er das Positive vergessen habe, daß z.B. "die Sprache für Kraus noch einen durchaus eigenständigen Wert" besessen habe (S. 251). Meilenweit von jeder Einsicht in die Zwänge und Antriebe Künst-

- lerischer Produktion entfernt, behandelt sie Brechts "etwa 1934 entstandene/n/ Essay" als eine akademische Fleißarbeit, wie ihr eigenes Buch eine darstellt. ("Mit keinem Wort ging Brecht auf die literarische Bedeutung der Satiren ein ..." usw. /S.251/).
- 24 Der Große Brockhaus in 20 Bdn., Leipzig 1928 ff., Erg.-Bd. 21, S. 634. - In der Tat hat die DW diese wie andere ökonomische Maßnahmen des Regimes nicht in die Betrachtung einbezogen, was, rein zeitlich genommen, im Falle der Autobahnen noch möglich gewesen wäre; so wird gegen Textende (DW 273) auf die Eröffnung des Reichstagsbrand-Prozesses am 21.9.1933 angespielt, und an einer weiter vorn liegenden Stelle (DW 113) hat Kraus, offenbar bei der Druckkorrektur, eine Bezugnahme auf die "soeben" zu registrierende 'Reichskulturkammer' angebracht, deren Gründung am 22. September erfolgt war.
- 25 Vol. Seidel (Anm. 3) 1983, S. 13 f.
- 26 Vgl. in G. Glaesers Briefausgabe die Nrn.: 179 (an den Wiener Soziologen Otto Neurath, Sommer 1933); 181 (an Johannes R. Becher, etwa Juli/August 1933); 193 (an S.M. Tretjakow, Dez. 1933); 236 (an Becher, Ende Dez. 1934, hier der Vorschlag einer "neuen Enzyklopädie"); 255 (An M. Kolzov, Mai/ Juni 1935)
- 27 Z.B. : "Über den Satz 'Gemeinnutz geht vor Eigennutz'", W 20, 230; eine Variante dazu in "Me-ti": "Aussprüche des Anstreichers", W 12, 441f.; ferner: "Was meint der Satz 'Das wirtschaftliche Denken ist der Tod jedes völkischen Idealismus?'", W 20, 174 f. Zum Komplex der "Neuen Enzyklopädie" gehören wenigstens die Fragmente W 20, 172-175.
- 28 Vor allem: "Über die Wiederherstellung der Wahrheit" (zwei Glossierungen von Nazireden, entstanden Ende 1934/Anfang 1935; W 20, 191-198).
- 29 W. Benjamin, Ges. Schnr. Bd 3, S. 361.
- 30 Hierhin gehören: "Unpolitische Briefe", W 20, 182ff., laut Anmerkung des Herausgebers (ebda. Anmerkungen 9⁺) als Teil einer geplanten Arbeit "Die Reise um Deutschland" anzusehen; das gesondert publizierte Fragment "Briefe um Deutschland", W 20, 234, entstanden wahrscheinlich Herbst 1933; sicherlich auch der vom Hrsg. mit "Gespräche über faschistische Greuel" überschriebene Text, W 20, 228, der in Prag situiert ist; ferner einige der vom Hrsg. zusammengestellten Fragmente "Aus den englischen Briefen", W 20, 243-245, die auf Oktober-Dezember 1934 zu datieren sind.
- 31 W 20, 275-278. In die Nähe, wohl als Vorstufe, gehört "Der wunderbare Bazillus", W 20, 222f. - Die obige Datierung ergibt sich aus einem Brief Benjamins an Helene Weigel vom 3.2.1935, worin auf deren Bitte Auskunft über ein französisches Buch gegeben wird, das allerdings, wie Benjamin unterstreicht, nicht von "Massenpsychosen", sondern von "Bakterien als Erreger von Individualpsychosen" handelte (Benj., Briefe, S. 645).
- 32 Dies verkennt Werner Mittenzwei (s. Anm. 3; Bd. 1, S. 469), wenn er eine satirische Passage der "Unpolitischen Briefe" (W 20, 184) als blanke Selbstausage Brechts behandelt. Allerdings hat der Herausgeber Werner Hecht solcher Verwechslung dadurch Vorschub geleistet, daß er, worauf bereits Rolf Tauscher (s. Anm. 3) hinweist, in seiner Edition der Brechtschen "Schriften zur Politik und Gesellschaft" die satirischen Texte mit den theoretischen in bunter Vermengung dabietet.
- 33 W 20, 353-361. Der Hrsg. nennt (ebda. Anmerkungen 30⁺) als Anregung eine Heartfieldsche Fotomontage "Meck und Mies im Dritten Reich", die am 5.7.1934 in der "Arbeiter-Illustrierten-Zeitung", Prag, erschienen war. Niedergeschrieben hat Brecht die Texte jedoch sehr viel später, wahrscheinlich erst in Schweden, als sich eine Aussicht auf Zugang zum Rundfunk bot. Ihren stofflichen Anlässen nach reichen sie von 1935 bis zum Kriegsbeginn 1939.
- 34 Direkte, z.T. zitathafte Anspielungen auf Hitlerreden und -schriften auch: W 13, 941; 995f.; 1004; 1121.

- 35 Es gibt mehrere motivische Übernahmen von Kraus. So z.B. W 13, 793: "Wie nicht jeder weiß, führen Kriege außer zu seelischem Aufschwung auch zu einer nicht unbeträchtlichen Belebung der Geschäfte." (Der "seelische Aufschwung" war eine Zeitungssphrase aus dem Ersten Weltkrieg, die das Objekt einer Glosse in der "Fackel" /406-412, 5.10.1915, S. 28f./ und mehrerer Szenen der LTdM /I.1, I.4, I.29, II.1, II.2/ gebildet hatte. Brecht wird auf diese Phrase in FuEdDR zurückkommen, vgl. Hartung /Anm.3/, S.77 u.94) Ferner: W 13, 1108, Macheath: "Es wird nicht nur geredet im Parlament, es wird dort auch gehandelt. Es wird um alles mögliche dort gehandelt, das muß jeder zugeben, der nicht rettungslos verhetzt ist..." (Nach der bekannten Stelle LTdM I.29: "DER OPTIMIST: Es handelt sich in diesem Kriege - / DER NÖRGLER: Jawohl, es handelt sich in diesem Krieg!" /AW 5.1, 171/, vgl. auch LTdM II, 10 und DW 74.)
- 36 Brecht sprach Hermann Kesten gegenüber am 14. Dezember 1933 von dem "geplanten 'China-Roman'" und dessen Prioritätsrechten (Br 2, 72). Die erste ausführlichere Nachricht findet sich bei Walter Benjamin in einer Gesprächsaufzeichnung vom 27.9.1934: "Ein kleines Modell für dies Werk ist fertig." (W.B.: Versuche über Brecht. Hrsg. Rolf Tiedemann, neu durchges. u. erw. Ausg. Frankfurt a.M. 1981, S. 160)
- 37 Krolop, S. 60.
- 38 Zuerst in der gegen Maximilian Harden gerichteten Satire "Die deutsche Schmach", die auch in den Band "Die chinesische Mauer" aufgenommen wurde.
- 39 Vgl. die polemische Satire (gegen Richard M. Meyer) "Die neue Art des Schimpfens" (F 339, 30.12.1911, S. 51), wo das Wort 'Dirne' der "engstirnige/n/ Terminologie einer Gesellschaft" zugezählt wird, "die zu mesquin ist, um den mesquinen Ton eines Wortes zu fühlen, weil sie zu feig ist, um dafür das Wort Hure zu setzen".
- 40 Eine von Margarete Steffin festgehaltene Äußerung Brechts, vgl. Hartung (Anm. 3) S. 77; zum 'Naturalismus' der LTdM vgl. Krolop, S. 95f.
- 41 Krolop, S. 95.
- 42 Vgl. Krolop, besonders S. 107 f. und S. 118.
- 43 BBA 117/31; vgl. weiter BBA 114/63-71. - In meinem Aufsatz "Brecht und Schiller", wo erstmals auf diese Entwürfe hingewiesen und aus ihnen zitiert wurde (in: Sinn und Form 18. Jg., 1966, Sonderh.1, S. 751), sind die Beziehungen zu Karl Kraus noch nicht wahrgenommen.
- 44 Die LTdM sind mit "Hanneles Himmelfahrt" darin strukturell vergleichbar, daß die Phantasmagorie, bei Hauptmann als Fiebertraum eines sterbenden Kindes motiviert, "auf das engste mit einer Wirklichkeitsebene verschränkt /ist/, deren Darstellung nach streng naturalistischen Prinzipien erfolgt" (Krolop, S. 107). Karl Kraus hat in seinem "Theater der Dichtung" kein anderes Stück so häufig gelesen, und ohne Zweifel hat Brecht mindestens einer Lesung in Berlin beigewohnt. Ein Indiz für die Vermittlungsfunktion von Kraus ist ferner in Brechts Brief an die Akademie der Künste vom 3.1.1952 zu sehen, wo er zu den Deutschlehrplänen der Grundschule Stellung nimmt und in sie aufzunehmen empfiehlt: "Ein sterbender Soldat - Karl Kraus (Epilog aus 'Die letzten Tage der Menschheit')" sowie: "Gesang der Engel (aus 'Hanneles Himmelfahrt')". (Br. 1, 633).
- 45 Werner Mittenzwei meint z.B., obwohl er die Arbeitsjournal-Stelle über die LTdM kennt, Brecht habe "die Spielkonstruktion des 'Prologs im Himmel' aus Goethes 'Faust' auf/gegriffen/", Mittenzwei (s.Anm.3) Bd. 2, S. 92. - Die früheste und bis heute grundlegende Untersuchung hat Pavel Petr in seiner Dissertation "Hašek's Schwefk in Deutschland" (überarb. Druckfassung: Berlin 1963) vorgelegt. Meine Kurzanalyse setzt Petrs Buch voraus, bezieht jedoch die seither erschlossenen oder zugänglich gewordenen Materialien ein und nimmt an einigen Wertungen Petrs, die von der damaligen ästhetischen

- Doktrin abhingen, stillschweigend eine Korrektur vor.
- 46 Ein paar Texte aus dem - nicht erhaltenen - Drehbuch "Trust the People" sind im Arbeitsjournal festgehalten, vgl. Aj 18.10.42; 13.12.42; 17.12.42.
- 47 Deswegen liegt z.B. bei Brecht das "Wirtshaus zum 'Kelch'" in Prag an der "Hußgasse" (W 5, 1951), spielen sich Volksszenen dort und "in den Moldaueinlagen" ab usw., während den Gegenpol dazu die aus den Zeitungen bekannte "Petschekbank" (Peččkóv palác) bildet, wo sich das Hauptquartier der Gestapo befand.
- 48 Pavel Trost: Brechts "Lied von der Moldau". In: Literatur für Leser 7. Jg. 1984, S. 54-55.
- 49 Werner Mittenzwei Behauptung: "Mit dem Fresser Baloun führte er /Brecht/ eine völlig neue Figur ein" (a.a.O. Bd. 2, S. 94) beruht auf unzureichender Kenntnis des Hašek'schen Romans.
- 50 Vgl. die wegweisende Analyse Pavel Trosts (s. Anm. 48): "Das 'Lied von der Moldau' ist im Ton eines Orakelspruchs gehalten. Die Wirtin Kopecká, die dieses Lied zuerst vorträgt, hat sich vorher als Handleserin bewährt, das 'Lied von der Moldau' ist dieser Seherin würdig."
- 51 Vgl. Krolop, S. 77 u, 108.
- 52 Ebda., S. 152 f.