

JÜRGEN EDER

Der subversive Schelm. Bertolt Brechts *Schwejk im Zweiten Weltkrieg*

Das Exil in Zeiten des Faschismus macht notwendig erfinderisch. Bertolt Brechts Exilwerk ist geprägt durch Strategien und Techniken der Identitätssicherung durch Satire, Witz, Gewitztheit. Die subversive Kraft des Schelmischen, wie es im Werk Bachtins theoretisch produktiv gemacht wurde, zeigt sich in nahezu allen Texten Brechts aus jenen Jahren. Sein Stück Schwejk im Zweiten Weltkrieg, Resultat einer langjährigen Auseinandersetzung mit Hašeks Werk, lässt wie in einem Brennspiegel erkennen, wie Brecht literarische Tradition aktualisiert und als Erfolg versprechende Form des literarischen Widerstands einsetzt. Identität wird hier durch die Ambivalenz des Schelmischen gesichert, ohne dabei permanente Gefährdung dieser Identität zu verschweigen.

Am 30. Oktober 1947 gab es vor dem berüchtigten *committee of un-american activities* in Washington eine echte Eulenspiegelerei zu bewundern. Dieser Ausschuss wurde von Senator McCarthy ins Leben gerufen und von Leuten wie dem späteren Präsidenten Ronald Reagan zur Inquisition gegen alles „Linke“ in den USA gemacht. Man vertrieb Künstler wie Charlie Chaplin oder die Familie Mann. Bertolt Brecht agierte vor dem Ausschuss mit derselben List wie seine großen Überlebens-Figuren Galilei, Courage, Azdak und Schwejk! In seinem schwäbisch getönten Englisch redete er sich aus allem heraus, und ein Satz wie „Ich glaube, ich bin sicher“ war noch am präzisesten. Abends hörte Brecht Ausschnitte seines Auftritts im Radio und soll darüber herzlich gelacht haben (VÖLKER 1988: 346ff.). Was hier wie die Szene aus einem Chaplin-Film oder von Karl Valentin wirkt, hat meiner Meinung nach etwas Typisches. Die Form des schelmischen Understatements, der täuschend echten Naivität, diese Position des Sich-Klein-Machens, einer Tarnung, die stellenweise wie ‚Idiotie‘ aussehen kann: das alles ist Rollenspiel eines Exilanten, der wie Brecht fern vom eigenen Vaterland neue „Heimatländer“ ausprobieren muss wie andere neue Kleider. Da ist es gut, sogar überlebens-wichtig, geschmeidig, gewitzt und gewandt zu sein und in der Maske des Unwissenden und Bescheidenen auf subtile und subversive Weise zugleich die *Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* zu tarnen.

Das Exil und seine Bedingungen waren die ganz konkrete Basis für literarische Figuren wie die oben genannten; und in vielen, fast allen Texten Brechts aus jener Zeit ist der Gestus der List, radikale und unbequeme Wahrheiten auszusprechen, Dichtung geworden. Die *Keuner-Geschichten*, die *Flüchtlingsgespräche* oder *Me-ti*, das *Buch der Wendungen*... immer sind es auch Reflexionen über jenes „Kleine“, das „nicht klein bleibt“, wie es im Moldaulied aus dem *Schwejk* heißt. In dem zentralen theoretischen Essay *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* wird als letzte Schwierigkeit „Die List, die Wahrheit unter vielen zu verbreiten“ genannt (BRECHT 1982c: 231ff.). Dort findet Brecht für die listige Verbreitung verbotener Wahrheiten eine Ahnengalerie, die von Konfuzi und Lukrez, über Shakespeare bis zu Lenin reicht. Der Zusammenhang dieses Ansatzes mit den großen, gefeierten Stücken wie *Galilei*, *Courage* oder *Pantaleone* wird von Brecht selbst betont und auch in der Forschung gesehen (vgl. KNOPF 2001: 484-500).

Aber die Brecht-Rezeption hat das *Schwejk*-Stück immer als eine schwächere oder gar misslungene Leistung in diesem Zusammenhang gesehen. Warum? Historisch ungenau sei es, es verharmlose die SS, der Hašek'sche *Schwejk* sei nicht auf den Zweiten Weltkrieg zu übertragen – und vieles andere mehr. Kaum jemand hat die *Schwejk*-Figur Brechts genug im Kontext jenes Widerstands gegen den Totalitarismus gesehen, in dem Brechts andere plebejische Helden stehen. Viel besser verstanden hat dies der Schriftsteller Siegfried Lenz: seine Deutung des Hašek-Schwejk ist ganz die von Brecht: „Beim *Schwejk* finden wir eine Erklärung der Welt, eine Erklärung des Verhältnisses. *Schwejk* schlägt der Welt ein Schnippchen. Er führt vor, wie man sich behaupten kann“ (zit. nach KAISER 2002: 40). Brecht wendet sich in solchem Sinne auch gegen die *Schwejk*-Deutungen von Willy Haas und Friedrich Carl Weiskopf: Beide sahen Hašek's Roman zwar als eine Art Volksbuch – aber mit eindeutig und einmalig situiertem historischen Hintergrund, nämlich der k.u.k.-Monarchie und dem Ersten Weltkrieg (vgl. WEISKOPF 1956: 110-113, HAAS 1960: 142-145).

Brechts Interesse, ja Faszination stammt schon aus dem Jahr 1927, als Brecht mit Piscator die sehr erfolgreiche Dramatisierung des Romans gestaltete. Brecht kehrte später wieder und wieder zum *Schwejk* zurück – er plante einen Film mit Piscator und eine Oper mit Weill. Für ihn war das Buch Weltliteratur, und er hat den Roman immer wieder zur Lektüre empfohlen, sogar Soldaten der Nationalen Volksarmee! Verschiedene Quellen seit 1933 zeigen, dass Brecht wiederholt daran dachte, den Stoff auch einmal selbst zu dramatisieren. In welchem Kontext das geschehen sollte, wird z.B. deutlich in einem Brief vom 10.6.1937: „(*Schwejk*) ist schließlich nichts geringeres als der angsttraum der diktatoren, dieser ‚niedrig‘ denkende, für höheres taube, die wundervollen pläne durch seine unzulänglichkeit unterwühlende ‚dutzendmensch‘, das fehlerhafte opfertier“ (zit. nach KNOPF 2001: 489). Aber

erst 1943 beginnt er mit dem Manuskript, und in seinem *Arbeitsjournal* begleitet Brecht kommentierend die Entstehung. Am 27. Mai 1943 notiert er z.B. über seinen Schwejk: „seine unzerstörbarkeit macht ihn zum unerschöpflichen objekt des missbrauchs und zugleich zum nährboden der befreiung“ (BRECHT 1974: 371). Es gibt wahrscheinlich kein Einzelwerk Brechts, das er in der Exilzeit so oft wieder aufgenommen hat – deshalb ist es keine Spekulation, wenn man Brechts Verständnis vom klugen und erfolgreichen Überleben im Exil gerade mit dieser Gestalt verbindet. Am Rande vermerkt sei noch, dass für den Flüchtling Brecht die Geschichte des Romans eine Art deutsch-tschechische Symbiose war: zuerst Hašek, dann die Vermittlung durch Brod, die Übersetzung von Grete Reiner, die den Erfolg des Buches beschleunigte, Piscator und Brecht. Deshalb ist sein Zorn über die deutschen Besitzer in Schwejks Heimat vielleicht so aggressiv ausgefallen. Figuren wie Brettschneider, Bullinger und Müller gehören zu jenen brutal-grotesken Darstellungen von Deutschen, wie sie George Grosz für die Brecht/Piscator-Inszenierung von 1927 gezeichnet hat.

In Anlehnung an den Begriff ‚švejkovina‘ als Verhaltensmuster soll es im Folgenden über ‚Schwejkismus‘ in Brechts Exilwerk gehen. Dieser ‚Schwejkismus‘ kommt eben nicht nur im namensgleichen Stück zum Ausdruck, sondern in zahlreichen anderen Texten dieser Zeit. Das Verhältnis von ‚Groß‘ und ‚Klein‘ wird fast überall auf den Kopf gestellt. Wie es sich ja auch in Brechts Realität mit vielen Fragen von Identität verhielt: Deutschen wurde offiziell mitgeteilt, dass sie gar keine Deutschen waren – Schriftstellern, dass sie keine Bücher geschrieben hätten usw. Brechts politisches Bewusstsein kümmerte das vielleicht nicht besonders, aber diese Auflösung jeder Ordnung rief förmlich nach einer Bearbeitung des Themas von Schein und Sein. Brecht konnte in Hašeks Roman antizipiert finden, was für ihn selbst zum existentiellen Problem des Schriftstellers im Exil wurde: die subversive Kraft von Satire, Ironie, Travestie gegen die Gewalt autoritärer Sprachregelungen oder pessimistischer Weltuntergangs-Szenarien zu setzen. Das traditionelle Muster des Schelmenromans hat diese Form der Identität jenseits von ideologischen oder sachlichen Zwängen immer schon bereit gehalten: das gilt von Cervantes über Reuter bis zu Grass *Blechtrommel*. Die rhetorischen wie intellektuellen Strategien schelmischer Ausweich-Kunst, die aber nicht ergebnislos bleibt, sollen in Brechts Drama noch einmal betrachtet werden.

‚Schwejkismus‘ in den anderen Dramen – das wäre ein weites Feld, um mit Fontane zu sprechen. Ich gebe nur ein paar Exempel, um die relative Dichte der hier aufgestellten These zu illustrieren. In Herr *Puntila und sein Knecht Matti* entspricht Matti in vielem einer Schwejk-Gestalt. Puntila bekennt in seinen humanen Momenten dem Chauffeur Matti: „Ich acht Dich wegen solcher Dummheiten“! (BRECHT

1982e: 1640) Interessant in diesem Drama ist aber auch, dass Puntila selbst Züge des Schwejkischen annimmt: er untergräbt die Ordnung, indem er im alkoholisierten Zustand Wahrheiten ausspricht. Von Puntila heißt es im Stück: „Ein Mensch ohne Humor ist überhaupt kein Mensch!“ (BRECHT 1982e: 1679) *Im Kaukasischen Kreidekreis* ist der „Armeleuterichter“ zwar bestechlich, aber er „nahm es von den Reichen, und er gab es Seinesgleichen“ (BRECHT 1982b: 2083). Azdak überlebt und hilft überleben durch List, die aussieht wie Dummheit. Eine Erweiterung dieser Beobachtungen auf andere, weniger bekannte Exil-Stücke würde diese These noch unterstützen. Darauf muss hier verzichtet werden – ich will aber kurz zeigen, dass die Position des ‚Schwejkismus‘ sogar in einer komplexen literarischen Form wie der Lyrik Brechts vorkommt. Das Gedicht *Sah verjagt aus sieben Ländern* versteht sich als „Narrheit“ die Unfähigkeit zur dialektischen Beweglichkeit: „Jene lob ich, die sich ändern/Und dadurch sie selber bleiben.“ (BRECHT 1982d: 846) Brecht hält gar nichts von tragischem Festhalten an Positionen, die nicht mehr überlebensfähig sind. Die Schule des Exils lehrte gewitzte Veränderung – und die Hoffnung, dass am Ende der düsteren Zeiten schließlich das „Kleine“ wieder bzw. vielleicht zum erstenmal überhaupt „groß“ wird. In dem kleinen, aber Brecht wichtigen Gedicht-Zyklus über *Die Reisen des Glücksgotts* wird im *Siebenten Lied* der Realismus der Niedrigen gegen die fatalen und falschen „Götter von Ruf und Stand“ ausgerufen: es liest sich wie das Glaubensbekenntnis nicht nur des Baloun, sondern auch des Schwejk selbst, wenn wir in der letzten Strophe lesen. „Ich bin der Gott der Niedrigkeit/Der Gaumen und der Hoden/Denn das Glück liegt nun einmal, tut mir Leid/Ziemlich niedrig am Boden“ (BRECHT 1982d: 892). Diese Mischung aus Schlaueit und Lust, Klein-Sein und Anspruch auf mehr, von Ursache und Wirkung sehr entgegengesetzter Art, literarisiert in kraftvollen Figuren vor schier hoffnungslosem Hintergrund – das sind für mich Elemente des Brechtschen ‚Schwejkismus‘.

Ich möchte nun auf einige Beispiele aus dem Stück *Schwejk im Zweiten Weltkrieg* selbst eingehen, um die These anschaulicher und textbezogener zu machen. Brechts *Schwejk* ist zwar eine historische Fortschreibung des Hašekschen, aber in einigen charakteristischen Zügen hat er ihn doch auch gelassen. So z.B. in der Kunst der Abschweifung. Jede Antwort Schwejks wird zu einer weit ausholenden Suada von Exempeln, die scheinbar nichts mit einer klaren Antwort zu tun haben. Exilanten müssen gelegentlich jene „double speech“ beherrschen, wie sie in Orwells *1984* geschildert wird. Wahrheiten umschreiben zu können, in den unverdächtigen Fluss scheinbar harmloser ‚Geschichtelchen‘ einzubetten – das ist genau jene von Brecht geforderte List beim Sagen der Wahrheit. Ein Beispiel dafür ist die Replik auf Brettschneiders Mitteilung, dass auf den Führer ein Attentat verübt wurde, aber die Bombe zu spät explodierte, worauf Schwejk antwortet:

Wahrscheinlich eine billige. Heute stellens alles in der Massenproduktion her, und dann wundern sie sich, wenn es keine Qualität is. Warum? So ein Artikel is nicht mit der Liebe gemacht, wie früher eine Handarbeit, hab ich recht? Aber dass sie für eine solche Gelegenheit keine bessere Bomb wählen, is eine Nachlässigkeit von ihrer Seit. In Český Krumlov hat ein Schlachter einmal [...]. (BRECHT 1982f: 1925f.)

Auf Brettschneiders Erinnerung, *beinahe* habe der Führer doch den Tod gefunden, wie er da bloß von „Nachlässigkeit“ reden könne – antwortet Schwejk mit einer kleinen sprachphilosophischen Reflexion über das Wörtchen „beinahe“:

So ein Wort wie „beinah“ is oft eine Täuschung [...]. 38, wenn sie uns in München ausverkauft ham, haben wir beinah Krieg geführt, aber dann haben wir beinah alles verloren, wie wir still gehalten ham. Schon im Ersten Weltkrieg hat Österreich beinah Serbien besiegt und Deutschland beinah Frankreich. Auf „beinah“ könnens nicht rechnen. (BRECHT 1982f: 1926)

Diese wenigen Zeilen sind ein Musterbeispiel für die historische, politische und ästhetische Schnittmenge, die sich im *Schwejk* findet. Der Bezug zur Hašek'schen Welt ist gezeigt, die Möglichkeit eines Attentats auf Hitler und auch, wie sehr Wörter und Begriffe in Zeiten wie diesen ihre Harmlosigkeit und „Unschuld“ verlieren können. Der Bedrohte redet immer doppelbödig, je nach Lage muss er auf eine mögliche andere Lesart seines Sprechens verweisen können, ansonsten kann es ihn das Leben kosten. Noch im gleichen Gespräch mit dem Gestapo-Mann Brettschneider wagt Schwejk den Satz: „Der Hitler lässt sich nicht durch jeden beliebigen Trottel ersetzen“ (BRECHT 1982f: 1926). Als der Nazi aufhorcht, schon glaubt, ihn verhaften zu können, wendet Schwejk den Satz so, dass der kleine Mann, das „gewöhnliche Volk“ für Helden und Führer wie Hitler einfach zu „primitiv“ sei. Diese scheinbare Apologie der Größe wird aber schnell wieder zum Glaubensbekenntnis eben jenen kleinen Mannes, zu denen auch Schwejk zählt:

Der kleine Mann schießt sich was auf eine große Zeit, er will ein bisschen ins Wirtshaus gehen und Gulasch auf die Nacht. Und auf so eine Bagasch soll ein Staatsmann sich nicht giften, wo er es schaffen muß, dass ein Volk ins Schullesebüchel kommt, der arme Hund. (BRECHT 1982f: 1927)

Schon wieder, möchte man Brettschneider zurufen: der Führer als „armer Hund“ – das ist mindestens doppeldeutig. Indem er anscheinend, den Kopf immer wieder aus der Schlinge ziehend, die erlaubte Rede führt, verspottet und vernichtet Schwejk in einer Art indirekter Rede das falsche Pathos und die gestohlene Sprache der

Diktatur. Interessant dabei ist, dass Hitler in den eingeschobenen Szenen mit seinen Gefolgsleuten seine große Hoffnung gerade auf den „kleinen Mann“ setzt. Im letzten dieser „Zwischenspiele“, mit einem General vor der Karte der Sowjetunion stehend, verweigert Hitler sich allen Zweifeln an seiner Strategie durch den Ausruf „Der kleine Mann wird mich herausreißen“! (BRECHT 1982f: 1969) Die dialektische List der Geschichte verursacht dann die kleine, aber entscheidende Veränderung dieses Wörtchens: die kleinen Leute reißen Hitler nicht *heraus*, sondern *hinein*. Konsequenz ist es deshalb in diesem Sinne, wenn Brecht am Ende den Führer und seinen gar nicht braven Soldaten in der Schneelandschaft vor Stalingrad zusammenführt. Schwejk soll den Weg weisen – der macht aber nur klar, dass es keinen Aus-Weg mehr gibt: „Sie können nicht hierbleibn. Und Sie können nicht fort“ (BRECHT 1982f: 1993). Was folgt, sind die letzten Worte Schwejks im Stück, – und sie sind eindeutig:

Ja, du kannst nicht zurück und du kannst nicht nach vorn./Du bist obn bankrott und bist untn verlorn./Und der Ostwind is dir kalt und der Bodn is dir heiss/Und ich sags dir ganz offen, dass ich nur noch nicht weiss/Ob ich auf dich jetzt schieß oder fort auf dich schieß. (BRECHT 1982f: 1993)

Was dann noch folgt, ist der Chor aller Darsteller, der das Moldaulied anstimmt, das ja schon in der sechsten Szene die „Philosophie“ des Stücks angibt:

Es wechseln die Zeiten. Die riesigen Pläne
Der Mächtigen kommen am Ende zum Halt.
Und gehn sie einher auch wie blutige Hähne
Es wechseln die Zeiten, da hilft kein' Gewalt.
Am Grunde der Moldau wandern die Steine
Es liegen drei Kaiser begraben in Prag.
Das Große bleibt groß nicht und klein nicht das Kleine.
Die Nacht hat zwölf Stunden, dann kommt schon der Tag.
(BRECHT 1982f: 1993f.)

Schwejks Reden und Handeln haben subversiv und vorsichtig zugleich geholfen, dieses Ende der Nacht herbeizuführen. Das Sprechen, als Maske der Verfolgten, wechselt dabei je nach Situation. Es gibt durchaus so etwas wie einen patriotischen Diskurs im Stück, nicht nur von Schwejk, sondern auch von der Kopecka und ihren Gästen im *Kelch*. Dort werden beispielsweise von Baloun Bilder herübergereicht, die zerstörte deutsche Städte zeigen und die man entsprechend freizügig kommentiert: „Das ist eine gelungene Unterschrift: ‚Hitler ist einer der größten Architekten aller Zeiten‘. Und dazu Bremen als Schutthaufen“ (BRECHT 1982f: 1937). Brechts

Arbeitsjournal praktiziert übrigens genau dieses Entlarvungsprinzip: Dokument und falsche Rede, oder auch umgekehrt! Auch Schwejk redet immer wieder so eindeutig, wenn er sich sicher genug fühlt: Spott als Form des Widerstands, wie etwa in dem Witz, den er Anna, Kati und Baloun erzählt: „Kennens den: von der Karlsbrückn aus hört ein Tschech ein deutschen Hilfeschrei aus der Moldau. Er hat sich nur ieber die Brüstung gehängt und hinuntergerufn: ‚Schrei nicht, hetst schwimmen gelernt statt deitsch!‘“ (BRECHT 1982f: 1950) Eine andere Form des subversiven Witzes ist in der Szene zwischen Schwejk und dem deutschen Soldaten ausgeführt. Dort verwirrt Schwejk durch eine wahnwitzige Sprachverdrehung die Nummer eines Militärzuges so lange, bis der Munitionszug statt nach Stalingrad nach Bayern und die Erntemaschinen für Bayern nach Stalingrad gehen (vgl. BRECHT 1982f: 1956f.). Diese nur scheinbar komischen, slapstickartigen Wort- und Zahlverdrehungen bedeuten mehr: den Glauben an die Macht von Worten bzw. das Widerstandspotential derer, die damit umzugehen wissen. Immer wieder ist an solchen Stellen in den Szenenanweisungen zu lesen, dass Schwejk etwas „philosophisch“ oder mit „ironischer Prophetie“ vorhersagt (vgl. BRECHT 1982f: 1957). Sprachliche Sabotage ist es auch, wenn Schwejk das Pathos nationalsozialistischer Parolen durch scheinbar absurde Vergleiche relativiert: als Bullinger davon spricht, dass das Dritte Reich „vermutlich 10.000 Jahr“ halten werde – antwortet Schwejk: „Das is für lang, wie der Küster gesagt hat, wie die ‚Schwan‘-Wirtin ihn geheiratet und auf die Nacht die Zähn ins Wasser geschmissen hat“ (BRECHT 1982f: 1966). Ewig lebt eine Gebissträgerin vermutlich nicht mehr – und so wird der scheinbar dadaistisch inspirierte Nonsens-Vergleich zur satirischen Brechung vollmundiger Reden vom tausendjährigen Reich. Doch wie gesagt, die getarnte und verschlüsselte Rede kann immer wieder, je nach Kontext, hart und eindeutig werden – ein markantes Beispiel ist auch Schwejks „Trommellied“ über die Mitläufer und Gleichgültigen. Als Parodie auf das Horst-Wessell-Lied angelegt lautet der Refrain aller Strophen „Der Metzger ruft. Die Augen fest geschlossen/Das Kalb marschiert mit ruhig festem Tritt./Die Kälber, deren Blut im Schlachthof schon geflossen/Sie ziehn im Geist in seinen Reihen mit“ (BRECHT 1982f: 1976). Das ist natürlich Agitations-Lyrik, wie Brecht sie ja auch immer wieder verfasst hat. Mir ist es hier aber wichtig nur als Beleg dafür, dass die Stimmen des Widerstands eben je nach Situation ihre Stimmlage wechseln müssen.

Die Bezeichnung eines deutschen Soldaten: „Du zweideutiger Verbündeter“ für Schwejk trifft solche Ambivalenzen nicht schlecht: scheinbar ein Mitläufer, der zwar ohne viel Aktivismus aber doch loyal dem neuen Regime gehorcht, ist er unter anderer Perspektive ein gefährlicher Defätist, Saboteur, Patriot und

Widerstandskämpfer. Ein Kampf mit den Mitteln des intellektuellen Witzes – und nicht mit der Waffe in der Hand. Volker Klotz hat mit Recht darauf hingewiesen, dass dies auch Brechts Kampf-Weise war (vgl. VÖLKER 1988: 215f.). Im Spanischen Bürgerkrieg etwa unmittelbar an der Front zu kämpfen, wie seine Kollegen Hemingway, Malreux, Orwell oder Regler schien ihm eine eher romantische Form des Kampfes gegen den Nazismus. Schwejks Rat an einen heruntergekommenen, zugelaufenen kleinen Hund vor Stalingrad, ist das Credo dieser Taktik des Widerstands: „Wenn du im Krieg überleben willst, halt dich eng an die adern und das Iebliche, keine Extratouren, sondern kuschn, solange bis du beissen kannst“ (BRECHT 1982f: 1990).

Brecht hat in seiner später geschriebenen sogenannten *Schwejk-Fabel* Schwejk als „den großen realisten“ (zit. nach KNOPF 2001: 498) bezeichnet – und im Sinne von Brechts Realismus-Konzept des Exils ist er das auch. Schwejk ist ein Dialektiker, und mag er sich noch so einfältig und unzuverlässig zeigen, er demonstriert die Probleme des „kleinen Mannes“ wie der Exilanten gleichermaßen in jenen Zeiten, da „Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist/Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!“ (BRECHT 1982a: 723) Aber er zeigt auch, dass das Sprechen über Schinken, Musik, Hunde oder Zahlen ein origineller wie originaler Beitrag zum Widerstand sein kann! Brecht ist mit *Schwejk im Zweiten Weltkrieg* das Wagnis eines Beitrags zur Schelmenliteratur ausgerechnet im Widerstand gegen Hitler, eingegangen. Sicher ist dies auch in manchem misslungen – aber insgesamt scheint mir dieser Versuch doch gelungen, nicht zuletzt als Selbstreflexion über die Möglichkeiten exilierter Literatur. Zusammen mit Chaplins *Großem Diktator* ist der *Schwejk* wohl das einzige Kunstwerk dieser Jahre, bei dem man auch befreit lachen kann. Ähnliche Versuche von Feuchtwanger, Schickele, Werfel oder Heinrich Mann scheinen mir weit weniger gelungen. Brecht wusste, dass solche Ambivalenz und Wandlungsfähigkeit ihn nicht nur vor ein committee of un-american activities führen konnte, sondern auch bei „linken“, gleichgesinnten Freunden Skepsis bis Ablehnung hervorrufen würde. Für diese und sich selbst scheint mir jenes kurze, lapidare Gedicht geschrieben, entstanden in genau jener Zeit, in der auch der *Schwejk* entstand und das den Titel hat *Ich, der Überlebende*:

Ich weiß natürlich: einzig durch Glück
Habe ich so viele Freunde überlebt. Aber heute nacht im Traum
Hörte ich diese Freunde von mir sagen: „Die Stärkeren überleben“
Und ich hasste mich.
(BRECHT 1982d: 882)

Literaturverzeichnis:

- BRECHT, Bertolt (1974): Arbeitsjournal 1942 bis 1955. Hrsg. von Werner Hecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BRECHT, Bertolt (1982a): An die Nachgeborenen. In: Bertolt Brecht. Gesammelte Werke 9. Gedichte 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 722-725.
- BRECHT, Bertolt (1982b): Der Kaukasische Kreidekreis. In: Bertolt Brecht. Gesammelte Werke 5. Stücke 5. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 1999-2105.
- BRECHT, Bertolt (1982c): Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit. In: Bertolt Brecht Gesammelte Werke 18. Schriften zur Literatur und Kunst 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 222-239.
- BRECHT, Bertolt (1982d): Gesammelte Werke 10. Gedichte 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 846.
- BRECHT, Bertolt (1982e): Herr Puntila und sein Knecht Matti. In: Bertolt Brecht. Gesammelte Werke 4. Stücke 4. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 1609-1717.
- BRECHT, Bertolt (1982f): Schwejk im Zweiten Weltkrieg. In: Bertolt Brecht. Gesammelte Werke 5. Stücke 5. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 1913-1997.
- HAAS, Willy (1960): Die Literarische Welt: Erinnerungen. München: List.
- KAISER, Joachim (Hrsg.) (2002): Harenberg, das Buch der 1000 Bücher. Autoren, Geschichte, Inhalt und Wirkung. Dortmund: Harenberg, S. 38-42.
- KNOPF, Jan (Hrsg.) (2001): Brecht-Handbuch in fünf Bänden. Band 1. Stücke. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- VÖLKER, Klaus (1988): Bertolt Brecht. Eine Biographie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- WEISKOPF, Franz Carl (1956): Literarische Streifzüge. Berlin: Aufbau-Verlag.