

# Ästhetische Aspekte in der Konstruktion politischer Lyrik am Beispiel von Johannes R. Becher: *Tod des Arbeitslosen* und Bertolt Brecht: *Bericht über den Tod eines Genossen*

LIVIA Z. WITTMANN

Politische Lyrik will ihre Leser oder Hörer beeinflussen, sie zu einer Einsicht oder Tat bewegen, kurzum, sie will aktivieren. Ihr gerecht zu werden bedeutet daher, sie von ihrer Wirkung her zu untersuchen. Ist sie fähig, den Leser zu *politisieren*?

Johannes R. Bechers Gedicht, *Tod des Arbeitslosen*, strebt eine gefühlsmäßige Identifikation des Lesers mit dem geschilderten Erlebnisprozeß an. Anzunehmen ist, daß Becher sich eine emotional betonte, durch Mitgefühl mit dem Selbstmörder zu erreichende Beunruhigung seines Lesers versprach. Auch ist zu vermuten, daß die emotionale Einfühlung durch Mitleid zur gedanklichen Erkenntnis führen sollte, zur Einsicht, daß durch die Aggression gegen sich selbst, den Selbstmord, keine Veränderung der gesellschaftlichen Zustände - die sich für den Arbeitslosen als nicht mehr tolerierbar erwiesen haben - zu erreichen ist. Vielmehr wäre die nötige Veränderung, - so würde man den Text deuten wollen -, nur durch eine nach außen gerichtete Aggression, d.h. durch den organisierten Kampf der dem kapitalistischen System zum Opfer Gefallenen: "Prolet, marschier!" zu erzwingen.

Die Kritik setzt nun an diesem Punkt an, mit der Behauptung, daß es zu der gedanklichen Erkenntnis in Bechers Gedicht nicht kommt; statt daß der Leser aufgeschreckt zur Einsicht einer solidarischen Aktion, Aktivität gelänge, sinkt er eher in eine Passivität. Damit wäre aber die Intention des Textes verfehlt. Den Grund dafür scheinen ästhetische Aspekte zu liefern, zu deren Beschreibung eine genauere Aufdeckung der konstituierenden Elemente des Gedichtes erforderlich ist. Diese aber wurden vom Literaturverständnis des Lyrikers bestimmt - so lautet die im Folgenden zu belegende These.

Daß das Literaturverständnis des Lyrikers entscheidend für die *politisierende* Wirkung seines Gedichtes sei, wäre mit einer vergleichenden Beschreibung eines Gedichtes von Brecht und Becher sowie ihres Literaturverständnisses zur Entstehungszeit der Gedichte zu erhärten. Zur Legitimierung des Verfahrens soll das Verbindende und das Trennende in der Kunsttheorie und Praxis beider Autoren gleich anfänglich behandelt werden.

Als *verbindend* ist die annähernde Gleichzeitigkeit in der Entstehung beider Gedichte anzuführen, die *politisierende* Absicht durch den Modellfall eines

Todes, und das Selbstverständnis beider Lyriker, Marxisten zu sein.

*Trennend* ist die unterschiedliche Auffassung und Auslegung der Marxschen Theorie und das dadurch bestimmte, divergierende Literaturverständnis, das sich in der künstlerischen Praxis zu erkennen gibt.

Bechers Gedicht *Tod des Arbeitslosen* ist 1931 entstanden und in den 1932 erschienenen Band, mit dem Titel, *Der Mann, der in der Reihe geht*, aufgenommen worden. In einem Brief vom 17. Februar 1932 schrieb Becher folgendes über diesen Band: "Ich habe das Gegenstück zum *Großen Plan* fertig, d.h. ein Gedichtbuch, Titel, *Der Mann geht in der Reihe*, das die Krise zu gestalten versucht."<sup>2</sup> Viele der Gedichte dieses Bandes weisen auf die Notwendigkeit der Solidarisierung und der Zugehörigkeit zur kommunistischen Partei, als Kampforgan der Arbeiter, hin.

Brechts *Bericht über den Tod eines Genossen* ist 1930 entstanden und 1933 im Druck erschienen. Es wurde für das Stück *Die Mutter* geschrieben; der 'Genosse' ist Pavel Wlassow, der bei seinem Versuch nach Finnland zu fliehen, verhaftet und erschossen wird. Im Stück wird der 'Bericht' vom Chor der 'revolutionären Arbeiter' vorgetragen.

Zur Entstehungszeit der Gedichte von Brecht und Becher fand unter den marxistischen Schriftstellern und Wissenschaftlern eine theoretische Auseinandersetzung über kulturpolitische und literaturästhetische Fragen statt, sowohl in der Sowjetunion als auch in Deutschland. Es ging um das Verhältnis der offiziellen Kulturpolitik der Sowjetunion und der westeuropäischen kommunistischen Parteien zur bürgerlichen Kultur und zum kulturellen Erbe überhaupt, das von vornherein belastet war durch die spezifische Situation des Sozialismus in Rußland und dem Ausbleiben einer proletarischen Revolution im Westen. Die Konzeption Stalins vom Aufbau des Sozialismus in einem Land, hatte die faktische Zurücknahme der internationalen, weltrevolutionären Intentionen zufolge und die allmähliche Transformation der kommunistischen Parteien in außenpolitische Interessenvertretungen der Sowjetunion. Im Zuge dieses Kurswechsels innerhalb der internationalen kommunistischen Bewegung, wurden auch im Bereich der Kulturpolitik jene radikalen Fraktionen, die eine Revolutionierung der Kunst anstrebten, überall zurückgedrängt und ihre Theoreme wie ihre künstlerische Praxis als subjektivistisch und formalistisch gebrandmarkt. Die 'objektivistischen' Momente der materialistischen Geschichtsauffassung wurden einseitig hypostasiert, verdinglicht, nämlich durch eine behauptete gesetzmäßige Kontinuität des welt- und naturgeschichtlichen Prozesses. Das bedeutete die Rückbildung der marxistischen Theorie in eine quasiontologische universalhistorische Seinslehre, aus der das 'subjektivistische' Moment, die *kritische* und *erkenntniskonstitutive* Bedeutung des Marxschen Begriffs der *Praxis* eliminiert wurde.<sup>3</sup> Als Praxis ist auch die Kunst zu verstehen, noch dazu als *verändernde Praxis* - und darauf hatte Brecht im Laufe der späten Zwanziger Jahre seine literarische Produktion fundiert.

Auf der einen Seite also, erstarrte die marxistische Theorie zur Weltanschau-

ung und bildete damit die ideologische Grundlage für die offizielle Kulturpolitik und Ästhetik, die zwar von einem 'kritischen' Verhältnis der Tradition gegenüber sprach, sich aber im Laufe der Zeit zu einer affirmativ-restaurativen künstlerischen Praxis auswuchs, die die Form der Kunstwerke der als fortschrittlich geltenden, d.h. der im Aufstieg befindlichen bürgerlichen Klasse des neunzehnten Jahrhunderts zu übernehmen und sie mit einem 'sozialistischen' Inhalt aufzufüllen hatte. Ein Schlüsselbegriff wurde bei der Festlegung dieser Ästhetik die *Gesetzmäßigkeit*. Daher hielt Becher an der kultischen Funktion der Kunst fest, an dem klassisch-bürgerlichen Kunst- und Kulturbegriff, begründet durch Mimesis, Geschlossenheit der Werke und durch die Trennung von Alltag und Erhebung.<sup>4</sup>

Im Gegensatz dazu vertrat Brecht - unter dem Einfluß von Karl Korsch, Sergej Tretjakov, Walter Benjamin u.a. - die Auffassung von der 'Revolutionierung der Kunst', d.h. die Kunst sollte 'operativ' sein, in den Lebensprozeß des Alltags eingreifen. (Der Unterschied zwischen hoher und niederer Kunst würde sich somit aufheben). Der Kunst käme dadurch eine die Gesellschaft mitverändernde Funktion zu. Materialistische Dialektik wird als 'eingreifendes Denken' verstanden, der Marxismus als 'kritisches Instrument'. Der Schlüsselbegriff für die von Brecht erarbeitete marxistische Literaturkonzeption hieß *Experiment*. Experimentierend gelangte er zu den ästhetischen Mitteln seiner *geistlichen Lyrik*, deren Funktionieren im Gedicht, *Bericht über den Tod eines Genossen*, noch zu zeigen sein wird.

Die Auseinandersetzung zwischen den zwei literaturästhetischen Auffassungen um den Begriff des 'kulturellen Erbes', für die Bechers und Brechts Ansicht von exemplarischer Bedeutung war, fand im Zeitraum von 1929 bis 1932 in Deutschland in der *Linkskurve*, der Zeitschrift des Bundes Proletarisch-Revolutionärer Schriftsteller statt. Becher argumentierte 1931 in dem Aufsatz *Unsere Wendung* gegen 'die Überschätzung des Experiments' und gegen den 'Formdünkel'. Er schrieb: "Hierher gehört der Unfug vom 'Ende der Literatur' oder die Auffassung von der Rolle des Schriftstellers als eines Spezialisten, eines Literaturingenieurs, der aus dem Atelier heraus montiert und für den die revolutionäre Bewegung ein Übungsgelände abgibt".<sup>5</sup> In der zu diesem Satz hinzugefügten Fußnote heißt es: "Ähnlichen Unfug verbreitete vor einiger Zeit in Berlin der russische Schriftsteller Tretjakov hauptsächlich bei linksbürgerlichen Schriftstellern. . ." <sup>6</sup> Becher meinte mit 'linksbürgerlichen' Schriftstellern Brecht, Benjamin und Otten, doch vermied er, ihre Namen zu nennen. Obwohl er noch 1934, (*Das große Bündnis*) befand, ". . . daß die neuen großen Inhalte, die Inhalte unseres Klassenkampfes, nach *anderen Formen, neuen Formen* verlangen, die diesen geistigen Inhalten entsprechen"<sup>7</sup> schien dies eher eine verbale Versicherung als künstlerische Praxis zu sein, zumal sich gerade zu dieser Zeit, auf dem 1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller, als offizielle Einstellung zum kulturellen Erbe Lukács' These von der Gültigkeit der bürgerlichen Kunstformen des neunzehnten Jahrhunderts durchgesetzt hatte.

Die verheerenden Folgen dieser Kunstauffassung, die zur Konzipierung des *Sozialistischen Realismus* führten, sind zur Genüge bekannt. Johannes R. Bechers Gedicht, *Tod des Arbeitslosen*, scheint exemplarisch für das, bereits zu Beginn der Diskussion sich abzeichnende, *affirmativ-restaurative* Verhältnis zur literarischen Tradition zu sein.

Der Text ist nach überbrachten ästhetischen 'Gesetzmäßigkeiten' gegliedert: in drei, von einander klar abgesetzte Teile, in vierzeilige Strophen mit regelmäßigem Kreuzreim und in durchgehend jambische Zeilen (mit vier-, fünf- und sechshebigen Jambus). Die Sprache schmiegt sich in die vorgegebene Form, verschleift das Regelhafte und damit die 'politisierende' Intention des Verfassers. Der Text läßt sich nicht gegen die Form, sozusagen gegen den Strich lesen. Der Leser wird daher eher eingelullt, als aufgeschreckt. Die mit Ziffern versehenen, in sich inhaltlich geschlossenen Teile, verstärken den Eindruck, bzw. das Gefühl eines ordnungsmäßigen Ablaufs des Erlebnisprozesses: a) Entschluß zum Selbstmord als Flucht aus einer ausweglos scheinenden Situation, b) der Selbstmord und c) die Beschreibung der vollendeten Tat. Es wird eine *Illusion der Identifikation*, ein Nachvollzug des Beschriebenen erreicht.

Die Sprache ist der 'politisierenden' Absicht des Gedichts unangemessen. Vielmehr ist in ihr die 'Trennung von Alltag und Erhebung' manifest geworden. Weder die gedankliche - noch die Gefühlswelt des Arbeitslosen erscheint überzeugend ausgedrückt: gekünstelt und falsch wirkt bereits die vierte Zeile der ersten Strophe: "Er sagte *leise* vor sich hin: Nun ist's soweit.", und dann besonders die dritte und vierte Zeile der zweiten Strophe: die Wiederholung, die vermutlich ein Zögern andeuten sollte ("Dazu - dazu bin ich zu schwach gewesen,") mutet als hohle Rhetorik an, die dann in das rührselige Pathos des "Ihr Brüder, seid nicht böse! Verzeiht es mir!" mündet. Eine ähnliche Wirkung rufen Zeile drei und vier der vierten Strophe hervor: das ist gepflegter und zugleich abgedroschener Euphemismus ("Ich geh jetzt fort") und gehobener Kitsch ("Es soll ganz stille sein . . ."). In der fünften Strophe werden Sinneseindrücke des Sterbenden beschrieben: ". . . wie großes Wehn/Verwirrter Wälder, grauer Meere Gischt -/ Wie Wald und Meer-" - die er aber nie gesehen hat, wie es heißt. Weder wissenschaftstheoretisch noch künstlerisch sind diese Visionen überzeugend; das expressionistische Bild 'Verwirrter Wälder' kann doch wohl kaum in der Vorstellung von jemandem entstehen, der Wälder nie gesehen hat. Becher hat vermutlich die sich verwirrenden Gedanken des Sterbenden bildhaft machen wollen.

Das affirmativ-restaurative Verhältnis zur literarischen Tradition, hier zur Form und Sprache, hat sich als unfähig erwiesen, eine, wenn auch nur gedanklich aktivierende Wirkung hervorzubringen; oder man könnte vielleicht sogar behaupten, daß die vom affirmativ-restaurativen Verhältnis zur literarischen Tradition bestimmten ästhetischen Mittel einen nahezu gegenteiligen Effekt, vom beabsichtigten, erreichen.

Der Epilog, Teil III, in dem weder die Gedanken, noch die Visionen des

Selbstmörders zur Einfühlung angeboten werden, sondern der Tote in seiner Verlassenheit von *außen* beschrieben wird - setzt keine adäquateren ästhetischen Mittel ein: die Sonne versieht den Toten mit einer Art Heiligenschein, der Selbstmörder wird zu einem Märtyrer (Christus-Figur), dessen letzte Botschaft nicht mehr gehört werden kann. Die Wiederholung in der letzten Zeile von "weiß, ganz weiß", scheint außer der wohl beabsichtigten Allusion der Unschuld (unschuldiges Opfer der sozialen Verhältnisse), eine routinierte Verlegenheitslösung zu sein, auf dem Niveau eines für Kinder benutzten Verniedlichungseffekts. Die Notwendigkeit der Solidarität, "Prolet, marschier!", bleibt eine Fiktion - die Verlassenheit im Tod bildet den Kontrast.

Brechts Text arbeitet mit umgekehrter Gedankenkurve: der allein zum Erschießen Geführte, fühlt immer weniger seine Isolation, vielmehr empfindet er - durch einen gedanklichen Prozeß - sich in zunehmendem Maße als Teil der Arbeitermassen, deren richtig einzusetzende Kraft, d.h. gegen den Klassenfeind die in die Zukunft weisende, didaktische Intention des Gedichts zum Ausdruck bringt.

Die Gedichte Brechts stellen sich dem Leser oder Hörer "als etwas Äußeres, Fremdes gegenüber. Sie legen ihm nicht nahe, sich möglichst unvermittelt mit dem lyrischen Ich zu identifizieren; denn sie erwecken nicht den illusionären Anschein, als sei ihre Produktion ein Prozeß, in dem Erfahrung und Aussprache der Erfahrung ununterscheidbar seien. Sie bauen Haltungen auf, die deutlich als konstruiert gekennzeichnet sind und sich dadurch zum Vergleich, zur Überprüfung oder Korrektur geradezu anbieten."<sup>8</sup>

Bekannt ist, daß Brecht dieses Verfahren, der argumentativen, vorgeführten Haltungen sich am Theater erarbeitet hatte. Vergliche man die *Ballade* von Becher mit dem *Bericht* von Brecht unter dem Aspekt der von Brecht 1930 definierten Charakteristika der dramatischen und der epischen Form des Theaters, fände man die unterschiedliche Haltung zum 'kulturellen Erbe' in einen unterschiedlichen Wirkungseffekt umgesetzt: (hier einige, leicht abgewandelte, Charakteristika, angewandt zuerst auf Bechers und dann auf Brechts Gedicht)

ein Vorgang wird verkörpert	er wird erzählt
der Zuschauer, Leser, wird in eine Aktion verwickelt und	wird zum Betrachter gemacht, aber
verbraucht seine Aktivität	seine Aktivität wird geweckt
Gefühle werden ermöglicht	Entscheidungen werden erzwungen
Erlebnisse werden vermittelt	Kenntnisse werden vermittelt
man wird in eine Handlung hineinversetzt	man wird ihr gegenübergesetzt
es wird mit Suggestion gearbeitet	es wird mit Argumenten gear- beitet

die Empfindungen werden  
konserviert

der unveränderliche Mensch

Spannung auf den Ausgang  
die Welt, wie sie ist

bis zu Erkenntnissen getrieben

der veränderliche und verän-  
dernde Mensch

Spannung auf den Gang  
die Welt, wie sie wird

Da dem "lyrischen Dichter zur Festlegung der Haltung keine anderen Mittel als Wörter mit ihrer unendlichen Zahl von Beziehungen zur Verfügung stehen, war die Aufgabe für Brecht, durch die Anordnung der Wörter eine Form zu schaffen, die zwingende Rückschlüsse auf die Haltung des Sprechenden zu anderen zuläßt. Die wichtigsten Möglichkeiten dazu bieten die Arten der Satzgliederung und -verbindung sowie die Gliederung durch Zeilen und Strophen Grenzen. (. . .) Die durch die genannten Faktoren bewirkbare Gliederung eines Textes entscheidet über dessen Intonation, also über Akzentuierung, Melodieführung, über das Sprechtempo und dessen Wechsel, über Pausen und deren Funktion. Selbstverständlich werden diese scheinbar akzessorischen Faktoren des Kommunikationsvorganges durch die semantischen und formalen Eigenschaften des verwandten Wortmaterials beeinflusst, aber das Bestimmende ist dessen Anordnung und Gliederung."<sup>9</sup> Hier wäre zu vermerken: Gliederung und Anordnung der Sätze rhythmisiert das Gedicht *Bericht über den Tod eines Genossen*.

Den Auftakt des Gedichtes bildet das Wort *aber*; es bestimmt vor allem den Intonationsverlauf des ersten Satzes und auch der folgenden zwei Sätze, die den ersten Teil des Gedichtes und dessen Mitteilungscharakter, ausmachen. Durch ihre Voranstellung, gewinnt die Konjunktion *aber* semantisch die Bedeutung eines Einspruchs vor der Vollstreckung des tödlichen Urteils. Das Gedicht heißt *Bericht über den Tod eines Genossen*, dieser Bericht fängt jedoch mit einem *aber* an und endet mit einem *nicht*. Ein Einspruch in sich selbst: *aber nein!* Dazwischen stehen die vermeintlichen Gedanken des zu Erschießenden.

*Wiederholung* als künstlerisches Mittel wird durchgehend eingesetzt. Es ist eine Wiederholung von bedeutungsspezifischen Wörtern, Satzgliedern und Sätzen, mit zum Teil veränderter Wortstellung innerhalb der Sätze. Als ergänzendes wirkungästhetisches Mittel wird der *Parallelismus* verwendet.

Der Text besteht aus fünf Perioden, die in siebzehn Zeilen aufgegliedert sind.

1. Satz, 1. Zeile : definiert Zeit und Ort, die sich als Urheber der folgenden Gedanken erweisen.
2. Zeile : Wiederholung des ersten Satzteilens in umgekehrter Wortstellung, wobei der Akzent auf *Wand* fällt, von der im erklärenden Nebensatz gesagt wird, daß sie von

*seinesgleichen*, d.h. von Arbeitern *gemacht war*. Die Konstruktion *gemacht war* - weist auf die spezifische Eigenschaft der Wand, von Arbeiterhand erbaut worden zu sein.

3. Zeile : der Akzent fällt auf *Gewehre* und auf *Kugel* in paralleler Satzstruktur; dazwischen das Partizip *gerichtet*, das den (noch) gegenwärtigen Zustand betont.
4. Zeile : Wiederholung des Nebensatzes aus Zeile zwei: dort erläuternd, hier eine Tatsache verstärkend und in umgekehrter Wortstellung: *Waren von seinesgleichen gemacht*.
2. Satz, 5. Zeile : Die Konjunktion *nur*, mit der der zweite Satz anfängt, korrespondiert im Betonungsgefälle mit der ersten Konjunktion *aber*; der Akzent fällt auf *fortgegangen* und *vertrieben*, obwohl diese zur Zeitbestimmung, d.h. zum Plusquamperfekt gehören, dominiert das Statische des Partizip-Teils, was durch die Konjunktion *aber* und *doch* und das Adverb *da* verstärkt wird, nämlich die Anwesenheit der Wand-erbauenden Arbeiter *im Werk ihrer Hände*; dieses Da- und Dabeisein, wenn auch nur gedanklich erfaßbar für den zu Tode Verurteilten, wird durch das Partizip *anwesend* betont. Das Gefühl der Solidarität, des Nicht-Alleinseins, erfährt durch die abfallende Melodieführung
3. Satz, 6. Zeile : des dritten Satzes eine Unterstützung, in dessen Anfang, *Nicht einmal* - bezeichnenderweise ans Ende der sechsten Zeile gesetzt, seine semantische Bedeutung hervorhebend - etwas *vermindert* werden soll, nämlich der Gegensatz zwischen Schießenden und zu Erschießendem, auch
7. Zeile : wird dieser *nicht ewig* sein, denn die Schießenden sind belehrbar.
4. Satz, 8. Zeile : Der vierte Satz, der aus den Zeilen acht bis fünfzehn besteht, entwickelt den Gedanken, mit dem der dritte Satz endete, weiter. Antithetisch wird der *noch* herrschende Zustand wieder aufgenommen, durch die Parallelkonstruktion der Partizipien, *gefesselt*,
9. Zeile : *geschmiedet, angelegt*, soll die kritische Erkenntnis wachsen, die Einsicht in die Unnatürlichkeit der Situation durch die aufdringliche variierte Wiederho-

lung von den Genossen - dem Genossen. Die beiden adversativen Konjunktionen, *freilich* und *doch* korrespondieren nicht nur miteinander; durch ihre Stellung am Anfang der achten und am Ende der neunten Zeile kommt ihnen bei der Vorführung der Argumente eine besondere Rolle zu.

10. Zeile : Von der zehnten Zeile an wird die potentielle Macht der Arbeiter, die Kraft einer möglichen, zukünftigen Solidarität - durch die nahegelegte Zusammengehörigkeit der *Genossen* auf beiden Seiten eingeleitet - sinnfällig gemacht mit dem Zeilenanfang zehn und elf: *Dichter wuchsen die Werke, Schornstein an Schornstein.*
13. Zeile : Die Spannung durch den Kontrast zwischen Wirklichkeit und Vision (*leer, angefüllt*) führt in Zeile vierzehn und fünfzehn zum Höhepunkt der optimistischen Aussage. Der lautliche Gleichklang (Aufklang) von *leer* und *Heer* unterstützt die Größe der Vision, zugleich vermittelt die Wortwahl *Heer* die Bewußtheit einer zukünftigen, lebenerhaltenden Militanz.
15. Zeile : Die fünfzehnte Zeile bildet das Ende des vierten Satzes, bringt aber mit ihrem gleichmäßigen Betonungsgefälle die immer weiterwachsende Kraft der Arbeiter überzeugend zum auch sinnlich wirksamen Ausdruck.
5. Satz, 16. u.  
17. Zeile : Die Großartigkeit der Vision wird durch Rücklenkung auf die Ausgangssituation scheinbar zurückgenommen. Trotzdem findet eine Synthese statt: in der Gegenüberstellung des Begreifens und Nicht-Begreifens. Der zum Tode Verurteilte versteht zwar die Kausalität der gegebenen Situation in ihrer historisch-sozialen Entwicklung, aber indem er sie zugleich nicht begreift, wird die *Notwendigkeit der Veränderung* solcher widernatürlichen Zustände, wo einer von seinesgleichen getötet wird, eklatant.

Die Sprache des Gedichtes ist eine kunstvolle Abstraktion der Alltagssprache, dem didaktischen Modellcharakter des Inhaltes durchaus angemessen. Aufgelockert wird sie durch die Häufigkeit der 'eingestreuten' Konjunktionen, denen aber Brecht, durch ihre Stellung und ihre Wiederholung eine von ihrem üblichen Gebrauch abweichende, bzw. erhöhte Bedeutungsqualität verlieh.

Ein Blick auf den Titel der beiden Gedichte mag die vergleichende Untersu-



chung abschließen: Im bestimmten Artikel von Bechers *Tod des Arbeitslosen* scheint der Anspruch auf Allgemeingültigkeit enthalten zu sein. Daß jedoch der dargestellte Fall nicht die Kraft des Besonderen fühlbar macht, in dem das Allgemeine aufscheint, liegt, so scheint es, im verfehlten Gebrauch der ästhetischen Mittel.

Brechts Gedichttitel, *Bericht über den Tod eines Genossen*, wirkt bescheidener. Einmal versichert er sich durch den *Bericht* der Möglichkeit einer indirekteren Sprachhaltung. Zum anderen gibt er vor, durch die Anwendung des unbestimmten Artikels, einen Einzelfall zu beschreiben. Daß der durch den Einzelfall ausgelöste und argumentativ vorgeführte Denkprozeß exemplarische Bedeutung gewann, verdankt er wohl den eingesetzten künstlerischen Mitteln.

#### Anmerkungen

- 1 Vortrag, gehalten im Mai 1977 in Christchurch (German Colloquium). Die Gedicht-Texte folgen den Ausgaben: Johannes R. Becher, *Gesammelte Werke*, Bd. 3, Berlin und Weimar 1966; Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, (edition suhrkamp), Bd. 9, Frankfurt a.M. 1967.

#### Tod des Arbeitslosen

##### I

Er ging noch einmal aus, es war schon spät.  
Er ging ganz langsam durch die Dunkelheit.  
Blieb manchmal stehn und hat sich umgedreht.  
Er sagte leise vor sich hin: "Nun ist's soweit".

An einer Litfaßsäule fing er an zu lesen  
- ein riesiges Plakat: *Prolet, marschier!*  
"Dazu - dazu bin ich zu schwach gewesen,  
Ihr Brüder, seid nicht böse! Verzeiht es mir!"

Wie warm es war! Es war ein Glück,  
Daß heut den ganzen Tag die Sonne schien!  
In dem Café war Tanzmusik.  
Er ging vorbei. Lautlos ging er dahin.

##### II

Er schloß die Fenster alle sorgsam zu.  
Ein Kind schrie wo. Es tat ihm weh, das Schrein.  
Er machte: "Pst! Kind, gib doch Ruh!  
Ich geh jetzt fort. Es soll ganz stille sein . . ."

Er drehte auf das Gas. Das pff.  
Es strömte aus wie großes Wehn  
Verwirrter Wälder, grauer Meere Gischt -  
Wie Wald und Meer - er hat sie nie gesehn.

Er schluckte tief. Er fiel gleich auf die Seite.  
-als er ein Kind war, aß er Mandeln gern -  
Er hörte auf dem Gang ein fernes Läuten.  
Vielleicht kommt wer. Doch war er schon zu fern.

Es war, als finge jetzt der Bart  
Zu wachsen an, der Kopf hob sich vom Kragen.  
Die Hände lagen stumm und traurig da,  
Als seien sie vom Körper abgeschlagen.

### III

Am Morgen bellte auf dem Hof ein Hund.  
Die Sonne kam. Sie malte einen Kreis  
Am Boden hin. Der Tote öffnete den Mund.  
Die Augen waren weiß, ganz weiß.

### Bericht über den Tod eines Genossen

Aber als er zur Wand ging, um erschossen zu werden  
Ging er zu einer Wand, die von seinesgleichen gemacht war  
Und die Gewehre, gerichtet auf seine Brust, und die Kugel  
Waren von seinesgleichen gemacht. Nur fortgegangen  
Waren sie also oder vertrieben, aber für ihn doch da  
Und anwesend im Werk ihrer Hände. Nicht einmal  
Die auf ihn schossen, waren andere als er und nicht ewig  
auch unbelehrbar.

Freilich, er ging noch gefesselt mit Ketten, geschmiedet  
Von den Genossen und angelegt dem Genossen, doch  
Dichter wuchsen die Werke, er sah es vom Weg aus  
Schornstein an Schornstein, und da es am Morgen war -  
Denn man führt sie am Morgen hinaus für gewöhnlich -  
Waren sie leer, aber er sah sie angefüllt  
Mit jenem Heer, das immer gewachsen war  
Und noch wuchs.  
Ihn aber führten seinesgleichen zur Wand jetzt  
Und er, der es begriff, begriff es auch nicht.

- 2 Vgl. Johannes R. Becher, *GW*, Bd. 3, S. 838 f.
- 3 Vgl. Heinz Brüggemann, *Literarische Technik und soziale Revolution*, Reinbek bei Hamburg 1973.
- 4 Ebd., S. 183.

- 5 Johannes R. Becher, "Unsere Wendung", *Die Linkskurve*, Jg. 3/1931, Nr. 10, S. 5.
- 6 Ebd.
- 7 Johannes R. Becher, "Das große Bündnis", in *Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum ersten Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller*. Hrsg. von H. - J. Schmitt und G. Schramm, Frankfurt a.M., S. 251.
- 8 Hans-Georg Werner, "Gestische Lyrik," *Acta Universitatis Wratislaviensis*, No 266, Wroclaw 1975, S. 8.
- 9 Ebd., S. 11 f.