



***Die Hauspostille* von Bertolt Brecht: eine besondere lyrische Form im Dienst von politischen und sozialen Fragen**

Patrice ADICO¹

Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire
adicopatrice@yahoo.fr

Wanitèmè Solange SILUÉ²

Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire
solangesilue2@gmail.com

Erhalten: 05/04/2024,

Akzeptiert: 31/05/2024,

Veröffentlicht: 30/06/2024

***Die Hauspostille* by Bertolt Brecht: A Special Lyric Form in the Service of Political and Social Questions**

ABSTRACT: *This article examines Bertolt Brecht's singular expression of political and social struggle in his poetry. The expression of the social and political in poetry opens up new creative opportunities for the poet. His involvement in the social and political arena gives his poetic creations new forms. The poet's opinions emerge from this interweaving of poetic, social and political impulses. Bertolt Brecht's poetic work Hauspostille is a case in point. This study examines how the German poet formulates his political and social critique, based on the distinctive elements of this work.*

KEYWORDS: poetry, postil, politic, society, involvement.

ZUSAMMENFASSUNG: *Dieser Artikel befasst sich mit der besonderen Manifestation des politischen und sozialen Engagements von Bertolt Brecht in einem seiner lyrischen Werke. Das Soziale und Politische in der Lyrik zu sagen, eröffnet dem Lyriker unbestreitbar neue kreative Felder. So bringt ihn seine Interaktion mit dem sozialen und politischen Umfeld dazu, seinen lyrischen Schöpfungen ganz einzigartige Formen zu verleihen. Aus dieser Verflechtung, die durch die zahlreichen Verbindungen zwischen dem lyrischen Impuls, dem sozialen und dem politischen Umfeld entsteht, enthüllt der Lyriker seine Ansichten. Diese Feststellung wird bei Bertolt Brecht getroffen, dessen lyrisches Werk Hauspostille ein perfektes Beispiel dafür ist. In dieser Studie soll untersucht werden, wie der deutsche Lyriker anhand der spezifischen Merkmale dieses Werkes seine politische und soziale Kritik formuliert.*

SCHLÜSSELWÖRTER: Lyrik, Postille, Politik, Gesellschaft, Engagement

Einleitung

Die Lyrik erscheint im Allgemeinen als das Werk von einsamen und bedeutenden Literaten, die ihre Zeit fasziniert haben. Diese Literaten stellen sich selbst als über der konkreten Realität schwebend, meditativ und verträumt dar. Dies ist die gängige Meinung über Lyriker. Die vorliegende Analyse geht von Prämissen aus, die dieser Meinung widersprechen, und versucht, sie zu widerlegen.

Wir glauben, dass Lyrik ein komplexes soziales Phänomen ist, das sich nicht in der bloßen literarischen Analyse einer über den historischen sozialen Bedingungen schwebenden Welt erschöpft. Obwohl das Vergnügen ein wichtiger Faktor eines jeden lyrischen Textes und eines jeden Textes im Allgemeinen bleibt, ist ein Gedicht nicht ausschließlich ein Text, der einen jubelnden rhythmischen Puls hat. Aus dieser Perspektive ist Lyrik nicht nur jubelnde Rede,

sondern bezieht sich auch auf andere Dimensionen des gesellschaftlichen Lebens, insbesondere auf die des politischen und sozialen Handelns. In diesem Sinne besteht die lyrische Wirklichkeit in der Darstellung menschlicher Beziehungen (Christias 2004, S. 13).

Um diese Tatsache zu verstehen, werden wir uns mit Bertolt Brechts Gedichtband *Hauspostille* beschäftigen. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der Interaktion mit dem sozialen und politischen Umfeld. Wir gehen davon aus, dass der Dichter, den wir untersuchen, auch andere Funktionen als die eines bloßen Traumproduzenten erfüllt, nämlich die eines engagierten Schriftstellers oder Erziehers. Tatsächlich ist Brechts *Hauspostille* ein zusammengesetzter Text, der aus Gedichten besteht, die zu verschiedenen Zeiten entstanden sind. Es handelt sich um eine Sammlung von Gedichten, deren einzelne Gedichte in der Zeit von 1916 bis 1925 entstanden sind. Das Werk erschien erstmals 1926 unter dem Titel *Taschenpostille*. Die vorliegende Arbeit befasst sich mit den folgenden forschungsleitenden Fragen: Welchen Gebrauchswert hat Brechts *Hauspostille*? Wie kommt sein politisches und soziales Engagement in diesem Werk zum Ausdruck? Man kann also davon ausgehen, dass dieses lyrische Werk atypische Merkmale aufweist. Es kann auch davon ausgegangen werden, dass diese Besonderheit dieses Werkes als Grundlage für eine engagierte Lyrik dient, die ihrerseits eine andere Färbung annimmt.

Zur Beantwortung dieser Fragen stützt sich die vorliegende Analyse auf sozialgeschichtliche Ansätze. Sie gliedert sich in drei Teile. Im ersten Teil wird die Besonderheit dieses Werkes dargestellt. Auf dieser Grundlage wird der lyrische Aspekt des Werks aufgezeigt. Der zweite Teil zeigt, wie Brecht den sozialen Aspekt in diesem Werk darstellt. Die letzten beiden Punkte werden anhand konkreter Gedichte illustriert.

1. Brechts *Hauspostille*: ein lyrisches Werk mit atypischem Charakter

Brecht nimmt die Form der Postille aufgrund ihrer Struktur und Funktion als Vorbild für sein Werk. Die Struktur (Anleitung, Lektionen) und die Funktion von Erbauung sind für eine Gebrauchslyrik geeignet. Die Postille ist sogar für Brecht die ideale Form, um „ein wirkliches Volksbuch [zu] schaffen“ (Knopf 2001, S. 2).

1.1 Brechts *Hauspostille* als Verfälschung der religiösen Postille

Das Wort „Postille“ kommt von dem Lateinischen „post illa verba textus“ und bedeutet wörtlich „nach jenen Worten des Textes“ (Albrecht 1997, S. 29). Dieser Begriff stellt eine Verbindung zu kirchlichen Gegebenheiten her und bezieht sich somit auf die Worte der Heiligen Schrift. Postillen sind Bücher, die Predigten für die Unterweisung der Christen enthalten. Es handelt sich um eine Sammlung von Predigten zur Erbauung der Gläubigen, die stückweise in Lektionen zur häuslichen Erbauung gehalten werden (Albrecht 1997, S. 29).

Eine der ersten Postillen war das *Evangelibuch* des bedeutenden deutschen Predigers des Mittelalters, Johann Geiler von Kaysersberg (1445-1510). Einen Aufschwung erlebte die Postille dann mit der Reformation, insbesondere mit Martin Luther. Er schrieb zwei Postillen, die diese Zeit prägten, nämlich seine *Kirchenpostille* (1522) und seine *Hauspostille* (1544). Diese Postillen bildeten die Grundlage für viele andere protestantische Postillen. Die Tatsache, dass die Gläubigen Postillen besitzen und somit wissen, was an einem bestimmten Tag gepredigt wird, ist ein Problem. Dies wirkt sich negativ auf den Gottesdienstbesuch aus, da die Gläubigen, die im Besitz dieser Dokumente sind, diese lieber zu Hause lesen. Angesichts dieser unglücklichen Situation versuchen die Prediger, ihre Predigtweise zu ändern. Ihre Predigten nehmen nun eine eher gebräuchliche Form an und spiegeln die Sprache und die Situationen des täglichen Lebens wider (Holtz 2011, S. 25). In Wirklichkeit sind Postillen Bücher zur Erbauung des Gläubigen, die eine gewisse Pädagogik des christlichen Glaubens vermitteln und die Alltagswelt des Gläubigen erhellen sollen. Diese Eigenschaft der Postille, eine Gattung zur

Erbauung zu sein, eröffnete Brecht einen völlig neuen Zugang zum lyrischen Schreiben, denn für ihn muss die Lyrik, wie die Postille, der Beschreibung der umgebenden Wirklichkeit dienen. Sie muss nützlich sein und die Lyrik im Besonderen muss durchaus etwas sein, dessen Gebrauchswert leicht überprüft werden kann (Brecht 1966, S. 71).

Die andere Folge dieser Entscheidung ist, dass die von Brecht entwickelte Form der Lyrik dadurch eine parodistische biblische Färbung erhält, ja sogar antibiblich wird. Was Brecht an Postille noch mehr fasziniert, ist die innere Struktur der Postille selbst, die sehr pädagogisch ausgerichtet ist, da sein Inhalt einer Einteilung in Lektionen unterliegt. Der Leser einer Postille wird daher als „Studierter“ oder „Gelehrter“ bezeichnet (Holz 2011, S. 28) und kann Wissen erwerben. In einem anderen Sinne wird die Hauspostille, wie ein Dokument, das den Lesern Kenntnisse bringt. Mit der Zeit verliert die Postille sein prestigeträchtiges Image.

Brecht erweckt sie wieder zum Leben, zumal sie für ihn zu einem Mittel wird, um die Leser über soziale und politische Realitäten aufzuklären. Mit dem Titel „Hauspostille“ macht er die Gattung der Postille und ihre Geschichte bekannt. Seine Postille hätte ihn in den Rang eines lyrischen Genies neben vielen anderen Lyrikern erhoben. Das zeugt von der beeindruckenden Kraft dieses Werkes: „Die Verse Brechts können ins Blut gehen, sie können aber auch verletzen“ (Albrecht 1997, S. 53). Aus diesem Grund behauptet Hillesheim, dass die *Hauspostille* nicht nur Bertolt Brechts wichtigste Gedichtsammlung sei, zähle sie auch zu den bemerkenswertesten der Literaturgeschichte (Hillesheim 2013, S. 11). Diese Brechtsche Postille unterscheidet sich in vielerlei Hinsicht von der traditionellen Postille. Eines der Elemente, die es zu etwas Besonderem machen, ist die Tatsache, dass sie eine Kontrafaktur ist.

1.2 Brechts *Hauspostille* als Kontrafaktur

Die Form von Brechts *Hauspostille* ähnelt der einer christlichen Postille. Ihr Inhalt spiegelt jedoch bei weitem nicht den der christlichen Religion wider. Hillesheim (2013, S. 20) weist darauf hin, dass in Brechts Postille kein Element der christlichen Realität enthalten ist. Er benutzte die Form der traditionellen Postille, um seinen eigenen Inhalt einzufügen. Mit anderen Worten: Er schrieb den Inhalt um, behielt aber die formalen Aspekte der traditionellen Postille bei. In der Literatur wird dieser Vorgang als „Kontrafaktur“ bezeichnet.

Sie ist das Ergebnis bestimmter Änderungsoperationen an einem konkreten Ausgangstext [...], deren Grenzen durch die Forderung nach eindeutigen Äquivalenzbeziehungen zwischen Vorlage und Bearbeitung gesetzt sind (Veweyen 1987, S.27). Es handelt sich um eine lyrische Transformation, die einer Travestie gleicht. Deshalb wird sie auch als „Gegenschöpfung“ bezeichnet (Schweikle 1999, S. 250). In dieser Hinsicht ist Brechts Postille „gar kein Konstrukt, bei dem man Gott und die Lehren der Kirche permanent bei sich tragen kann“ (Hillesheim 2013, S. 20), sondern ein literarisches Werk mit einem ganz besonderen Aspekt. Daher klingt der Titel seines Werkes ein wenig ironisch.

Formal besteht diese Gedichtsammlung aus einer Anleitung zum Gebrauch der einzelnen Lektionen und aus Balladen, die in Lektionen gegliedert sind. Insgesamt gibt es fünf Lektionen. Es folgen ein abschließendes Kapitel und ein Anhang. Am Ende des Werkes stehen Gesangsnoten für einige Gedichte des Werkes mit ihren jeweiligen Tonartangaben und Vortragsbezeichnungen. Kurz gesagt: Brechts Postille ist „so organisiert, als ob es sich tatsächlich um eine der christlichen Postillen des späten Mittelalters handeln würde“. (Albrecht 1997, S.30). Sie sieht genauso wie eine christliche Postille aus, die aus einer Anleitung, Lektionen, einem Schlusskapitel besteht.

Die Anleitung wird zu einem Element, das den kontrafaktischen Charakter des Werkes in besonderer Weise hervorhebt: „Die Rolle der Anleitung und ihre Beziehung zu den einzelnen Gedichten bleiben eines der Rätsel der Sammlung, die oft erstaunlich und anregend zugleich sind“ (Schweikle 1999, S.149). Die Anleitung ist die Einführung in Aufbau und Inhalt des

Werkes. Es wird in der Anleitung über die jeweiligen Lektionen und deren Gebrauchsweise gesprochen. Im Fall von Brecht weist sie zunächst darauf hin, dass das Werk zum Gebrauch des Lesers bestimmt ist und nicht unnötig verschlungen werden sollte. Dann werden die Lektionen eine nach der anderen in die Reihenfolge eingeführt. Im Grunde parodiert er eines der Elemente des Christentums mit dem Ziel, seine Dogmen zu widerlegen. Der parodistische Charakter dieses Werkes verleiht ihm somit einen antichristlichen Aspekt und nähert sich der Satire, denn er verspottet:

Personen und Institutionen, von gesellschaftlichen Missständen schlechthin. Die Entstehung der Satire ist daran geknüpft, dass der angriffslustige, verbitterte Autor den Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit erkennt, um—vom Ideal her—die Wirklichkeit zu kritisieren, vielleicht sogar zur Verbesserung der Zustände beizutragen. (Grüzmacher 1987, S. 41)

Vor diesem Hintergrund muss eine Lektüre seiner Gedichte diese Realität berücksichtigen. Man muss verstehen, dass sich bei Brecht die politischen und sozialen Bedingungen ändern müssen, wenn man eine Umwälzung der gegenwärtigen Umstände, die das menschliche Leben bestimmen, anstrebt. In diesem Rahmen muss man ein Nonkonformist sein, wie er selbst sagt:

Ich bin aufgewachsen als Sohn
Wohlhabender Leute. Meine Eltern haben mir
Einen Kragen umgebunden und mich erzogen
In den Gewohnheiten des Bedientwerdens
Und unterrichtet in der Kunst des Befehlens. Aber
Als ich erwachsen war und um mich sah,
Gefielen mir die Leute meiner Klasse nicht,
Nicht das Befehlen und nicht das Bedientwerden.
Und ich verließ meine Klasse und gesellte mich
Zu den geringen Leuten. (Brecht 1999, S. 25)

Dieser Antikonformismus zeigt also die Sensibilität des Lyrikers für soziale Phänomene und seine Abhängigkeit von den sozialen Beziehungen in einem bestimmten politischen und sozialen Kontext.

2. Politik in Brechts *Hauspostille*

Das Verständnis des lyrischen Aktes beruht weitgehend auf dem Verständnis der Komplexität der politischen Elemente, die den eigentlichen lyrischen Akt hervorgebracht haben. Im Folgenden werden einige dieser politischen Elemente anhand von bestimmten Gedichten erläutert.

2.1. Das Gedicht „Legende vom toten Soldaten“: das Instrumentalisieren des Soldaten

Das Gedicht „Legende vom toten Soldaten“ erscheint unter dem Titel „Ballade vom toten Soldaten“. Über die Zeit, in der es entstand, sagt er Folgendes: „Bevor ich mich der Literatur zuwandte, hatte ich schon im Kriegsjahr 1917 ein Gedicht [...] geschrieben, die „Ballade vom toten Soldaten“ (Brecht z.n. Knopf 2001, S. 50). Die „Legende vom toten Soldaten“ bleibt dennoch ein Kriegsgedicht, oder so Brecht, „ein Gedicht gegen den Krieg“ (Brecht z.n. Knopf 2001, S. 50). In diesem Gedicht geht es um eine ungewöhnliche Tatsache: Ein toter und begrabener Soldat wird ausgegraben und erwacht dann wieder zum Leben. Brecht schlägt eine Tatsache vor, die über das menschliche Verständnis hinausgeht, um seinen Standpunkt zur Situation des Soldaten, der in einen Krieg verwickelt ist, von dem er oft keine Ahnung hat, darzulegen. Die ersten beiden Strophen dieser Ballade sind sehr anschaulich:

Und als der **Krieg** im fünften Lenz
Keinen Ausblick auf Frieden bot
Da zog der **Soldat** seine Konsequenz
Und starb den Heldentod.

Der **Krieg** war aber noch nicht gar
Drum tat es dem Kaiser leid
Daß sein **Soldat** gestorben war:
Es schien ihm noch vor der Zeit. (Brecht 1999, S. 138)

Die Wiederholung der Begriffe *Soldat* und *Krieg* in diesen Strophen deutet auf eine Verbindung zwischen diesen beiden Begriffen hin, die durch den Kreuzreim noch verstärkt wird. Für Brecht ist die wahre Identität eines Soldaten auf den Begriff des Krieges aufgepfropft, ein Soldat ist nur ein Soldat, wenn er kämpft. Der Kreuzreim zeigt ihre unvermeidliche Beziehung, zumal das Schicksal eines Soldaten mit dem Beginn des Krieges verbunden zu sein scheint. Aber in Wahrheit ist Brechts Denken präzise. Er will nur über das sprechen, was er weiß, was er erlebt hat. Deshalb verweist er auf die staatliche Zugehörigkeit dieses Soldaten, der nichts anderes als ein deutscher Soldat ist: „Sie malten auf sein Leichenhemd / Die Farben Schwarz-Weiß-Rot / Und trugen's vor ihm her“ (Brecht 1999, S. 138).

Der Lyriker beleuchtet die schreckliche Kriegssituation in Deutschland im Jahr 1917, von der das Gedicht Zeugnis ablegt. Tatsächlich schrieb Brecht den Text 1918, in dem Jahr, in dem er 20 Jahre alt wurde und als Sanitäter in die deutsche Armee eingezogen wurde. All diese Daten führen uns zurück in den Ersten Weltkrieg, der mit der Niederlage Deutschlands endete. Doch während der Auflösung bemühte sich das nach und nach zerfallende Kaiserreich, einen längst verlorenen Krieg fortzusetzen. Zu dieser Zeit benötigt General Ludendorff noch immer Soldaten für seine Großoffensive: Im Frühjahr 1918 durchkämmt der kaiserliche General Ludendorff zum letzten Mal ganz Deutschland, von der Maas bis zur Memel, von der Etsch bis zum Belt, auf der Suche nach Arbeitskräften für seine große Offensive. Die Siebzehn- und Fünfzehnjährigen werden eingekleidet und an die Fronten geschickt. (Brecht z.n. Knopf 2001, S. 74).

Dies zeugt davon, wie fast kein Deutscher vom Kriegsdienst erspart wird. Deshalb werden in ganz Deutschland Männer jeden Alters rekrutiert und einberufen, um das auseinanderfallende Land zu verteidigen. Es wird von den Minderjährigen zu den sehr älteren rekrutiert. Angesichts dieser katastrophalen Situation, der Verführung der Menschen zum Massaker, weist der Dichter darauf hin: „Man gräbt schon die Toten aus für den Kriegsdienst“ (Brecht 1999, S. 138). Dieser Vers kann als Grundlage von Brechts „Legende vom toten Soldaten“ gesehen werden. Er kritisiert die Tatsache, dass dem Leben der Soldaten während des Krieges kein Wert beigemessen wird. Diejenigen, die Soldaten an die Fronten schicken, sind gleichgültig gegenüber ihrem Schicksal. Politiker und Armeegeneräle sind nur an den Zielen interessiert, die sie sich im Krieg gesetzt haben. Das Leben der Soldaten ist nur ein Mittel, um ihre Ziele zu erreichen:

Der Krieg war aber noch nicht gar
Drum tat es dem Kaiser leid
Daß sein Soldat gestorben war:
Es schien ihm noch vor der Zeit.
[...]
Und der Doktor fand, der Soldat wär k. v.

Und er drückte sich vor der Gefahr. (Brecht 1999, S. 138)

Brecht ironisiert die Haltung der Politiker, die durch den Begriff „Kaiser“ metaphorisch dargestellt wird. Der Kaiser zeigt eine Art Heuchelei, indem er vorgibt, dass ihm der Tod seines Soldaten Leid tut. Bei näherer Betrachtung ist es jedoch die Tatsache, dass der Soldat nicht

mehr lebt, die das Kriegsziel des Kaisers erreicht. Der Soldat verliert jeden menschlichen Wert und wird sogar verdinglicht. Zumindest suggeriert das die Abkürzung K. v., die für „Kriegsverwendungsfähig“ steht. Der Soldat wird von politischen und militärischen Kräften benutzt, um ihre Ruhmsucht zu befriedigen. Um dies zu tun, lassen sie sie aus diesem Grund jeden Willen verlieren: „Und der Soldat zog taumelnd mit / Wie im Sturm die Flocke Schnee“ (Brecht 1999, S. 137). Brecht vergleicht den Soldaten hier mit einer Schneeflocke im Sturm. Die Richtung der Schneeflocke ist auf jeden Fall durch den Sturm bedingt, weil er stärker ist. Wie eine Schneeflocke und ohne eigenen Willen lässt sich der Soldat von den Verantwortlichen führen, wie ein Lasttier. Er ist also darauf konditioniert, Krieg zu führen. Der Soldat wird zu einer Marionette, weil er nicht freiwillig in den Krieg zieht. Gerade um diesen Zustand zu verstärken und ihn auf dem Feld der Feindseligkeiten zu begleiten, ist eine geistige Vorbereitung mehr als notwendig. Um ihr Gewissen zu beruhigen und den Krieg, den sie führen, zu rechtfertigen, wenden sich die Führer daher an die Kirche:

Und weil der Soldat nach Verwesung stinkt
Drum hinkt ein Pfaffe voran
Der über ihn ein Weihrauchfaß schwingt
Daß er nicht stinken kann. (Brecht 1999, S. 137)

Diese Darstellung der Kirche ist metaphorisch. Brecht bezieht sich auf eines der Elemente, die in der christlichen Religion verwendet werden, nämlich „Weihrauch“, der auf Reinigung und Gebet zu Gott verweist. Der Soldat wird von den christlichen Führern für den Kriegsdienst gereinigt, als ob dem Krieg etwas Heiliges anhaftet, ein Opfer von gutem Geruch vor Gott. Auf diese Weise versuchen die christlichen Führer so gut sie können, den Soldaten davon zu überzeugen, dass der Krieg Gottes Wille ist: “Sie trösteten, segneten und predigten die Schlacht” (Drobinski 2015, S.12). Der Soldat wird also zum Patriotismus getrieben. Deshalb erinnert Brecht an die Farben der deutschen Nationalflagge. Indem Brecht das Bild des patriotischen Leichentuchs als Fahne verwendet, zerstört er seinen Mythos und enthüllt, was wirklich dahinter steckt: den Tod (Knopf 2001, S. 53). Der Soldat wird zu einem Patriotismus aufgerufen, hinter dem mit Sicherheit der Tod steht. Für Brecht ist die Aufforderung, für das Vaterland zu sterben, nichts anderes als utilitaristische Propaganda. Nachdem er 1914 und 1915 kriegsbegeisterte Zeitungsartikel verfasst hatte, wurde Brecht 1915 in einer Gymnasialklasse gebeten, einen Aufsatz über *Dulce et decorum est pro patria mori* zu schreiben. Dies führte zu einem bekannten Skandal. Wie ein ehemaliger Schüler 1949 berichtet, hätte er Folgendes geschrieben: Die Behauptung, dass es zuckrig und ehrenhaft sei, für das Vaterland zu sterben, kann nur als utilitaristische Agitation betrachtet werden. Es ist immer schwer, sich vom Leben zu verabschieden, im eigenen Bett ebenso wie auf dem Schlachtfeld, vor allem für junge Menschen in der Blüte ihres Lebens. Nur hohle Köpfe können ihre Eitelkeit so weit treiben, dass sie von einem leichten Sprung durch die dunkle Tür sprechen, und auch das nur, solange sie glauben, dass die letzte Stunde noch weit entfernt ist. Aber wenn der Knochenmann ihnen zu nahe kommt, nehmen sie ihren Schild auf den Rücken und laufen davon, wie der Hofnarr des Kaisers in Philippi, der das Sprichwort erfunden hat (Hecht 1978, S. 20).

Kaiser, militärische Kommission und Pfaffe bilden also eine „unheilige Allianz“, die aus „Bourgeoisie, Militär und Kirche“ besteht (Achille 1986, S. 78). Dies wird als „unheilige Allianz“ bezeichnet, weil der Soldat für ihre Interessen geopfert wird. Angesichts dieser fast mechanischen Hingabe des Soldaten kommt Brecht zu dem Schluss, dass der Heldentod sinnlos ist: “Und wenn sie durch die Dörfer ziehn / Kommt’s, daß ihn keiner sah (Brecht 1999, S. 137). Dieser Heldentod ist eigentlich unnötig, denn für Brecht erfährt der Soldat keine wirkliche Anerkennung, zumal er unbemerkt erscheint: “Man konnte ihn einzig von oben noch sehn / Und da sind nur Sterne da” (Brecht 1999, S. 137). Das im Vers verwendete Wort „Stern“ bezieht sich natürlich auf Obrigkeiten, die gemeinhin als Stars bezeichnet werden. Brecht möchte damit nur sagen, dass die Stars in dieser Situation leider nicht die Soldaten sind, die ihr Leben opfern,

sondern die Obrigkeiten, denen der Ruhm gehört. Der Soldat an der Front, der sich nicht um sein Leben schert, steht in ihrem Schatten. Diese Stars sind wirklich nicht am Ort des Geschehens: „Die Sterne sind nicht immer da“ (Brecht 1999, S. 140). In „Morgenrot“ (Brecht 1999, S. 140) befindet sich der Soldat auf dem Schlachtfeld, allein mit seinem Schicksal: dem Tod. Sein Name und seine Bemühungen könnten unbekannt bleiben.

Insgesamt geht es Brecht nicht nur um das Problem des Todes von Soldaten, sondern auch um den Missbrauch, dem sie von der Rekrutierung bis zu ihrem so genannten „Heldentod“ zum Opfer fallen. Der Soldat wird zu einem Instrument in den Händen der Behörden mit Duldung anderer Institutionen wie der Kirche. Insgesamt ist Brecht gegen das Vereinnahmen des Individuums, gegen sein Aufkauf durch gemeinschaftliche Gefüge und Instrumente (Hillesheim 2013, S. 39). Für Brecht geht es nicht darum, dass der Soldat blind gehorcht und sich nicht mehr von der Obrigkeit in die Irre führen lässt, sondern dass er „eine vernünftige und richtige Entscheidung“ trifft (Brecht z.n. Knopf, 2001, S. 65). Aufgrund der in diesem Gedicht enthaltenen Botschaft und der Kritik an der Obrigkeit erscheint Brechts Gedicht als das virulenteste Antikriegsgedicht der deutschen Lyrik, wie Knopf feststellt: Es gibt kein virulenteres Antikriegsgedicht in der deutschen Literatur als Brechts „Legende vom toten Soldaten“. (Knopf 2001, S. 56). Dieses Gedicht ist jedoch nicht das einzige, das die politische Sphäre kritisiert. Andere Gedichte berühren Realitäten, die der politischen Praxis immanent sind, wie das Gedicht „Liturgie vom Hauch“, das sich mit der politischen Unterdrückung befasst.

2.2. „Liturgie vom Hauch“: Kritik an politischer Unterdrückung

„Liturgie“ im christlichen Sinne wird hier nicht gemeint, da Brechts Hauspostille eine Kontrafaktur der religiösen Form ist. Brechts „Liturgie vom Hauch“ ist ein politisch kritisches Gedicht. Neben der Kritik an der politischen Unterdrückung hinterfragt Brecht in diesem Gedicht auch die sozialen Lebensbedingungen. Es erzählt vom Hungertod einer alten Frau:

Einst kam ein altes Weib einher,
Die hatte kein Brot zum Essen mehr.
[...]
Da fiel sie in die Goss', die war kalte
Da hatte sie keinen Hunger mehr (Brecht 1999, S. 28)

Ein Arzt stellt eine Sterbeurkunde aus, aber damit bestätigt er nur ihren Anspruch auf die Urkunde, nicht aber den Anspruch auf ein besseres Leben:

Da kam einmal ein Totenarzt einher
Der sagte: Die Alte besteht auf ihrem Schein.
Da grub man die hungrige Alte ein
[...]
Nur der Arzt lachte noch über die Alte. (Brecht 1999, S. 28)

Ein Freund der alten Frau kommt, um das universelle Menschenrecht auf Nahrung zu formulieren. Er wird von einem Kommissar, der weiteren Ärger verhindern will, erschlagen: „Da kam einmal ein Kommissar daher / Der hatte einen Gummiknüppel dabei / Der zerklopfte dem Mann seinen Hinterkopf zu Brei“ (Brecht 1999, S. 28). „Drei bärtige Männer“ (Brecht 1999, S. 28), die möglicherweise die Intelligenz einer Gesellschaft repräsentieren, greifen ein, werden aber auch getötet. Viele „rote Männer“ (Brecht 1999, S. 28) führen den Widerstand an und demonstrieren, aber es gibt nicht genug von ihnen und sie werden deshalb vom Militär unterdrückt: „Die wollten einmal reden mit dem Militär / Doch das Militär redete mit dem Maschinengewehr“ (Brecht 1999, S. 28). Das Gedicht ist eine Kritik an der politischen Unterdrückung, die der sozialistischen Machtübernahme in Russland 1917 vorausging, und die vom Dichter heraufbeschworene Farbe Rot ist eine Darstellung dessen. Der Erste Weltkrieg

brachte dem russischen Volk eine Hungersnot. In Russland kommt es im dritten Jahr des Ersten Weltkriegs zu Demonstrationen - ähnlich wie in den Städten anderer kriegführender Staaten - von verzweifelten Menschen, die, ausgehungert und zunehmend in Eile, Brot und Frieden fordern.

Das verhungerte Volk wird im „Liturgie vom Hauch“ durch das alte Weib bezeichnet. Folgende Verse zeugen davon, dass die Wirtschaft des russischen Volkes in den militärischen Dienst, beziehungsweise in den Krieg geht, während das Volk verhungert: „Einst kam ein altes Weib einher / Die hatte kein Brot zum Essen mehr / Das Brot, das fraß das Militär“ (Brecht 1999, S. 29). Die Forderungen des Volkes nach Brot und Frieden werden vom damaligen Regime nicht beachtet. Im Gegenteil, sie reagierten mit Gewalt. Zar Nikolaus II. gab den Kosaken, militärisch organisierten Kavallerieeinheiten, den Befehl, gewaltsam gegen die Demonstranten vorzugehen (Pipper, 2018). Dies wird im „Liturgie vom Hauch“ dargestellt, indem auf die Protestversuche mit „Gummiknüppel“, „Maschinengewehr“ geantwortet wird (Brecht 1999, S. 29). Eines davon ist die Gefühllosigkeit der politischen Behörden gegenüber der Not des Volkes. Brechts Haltung gegenüber der Unterdrückung und dem Sarkasmus der Politiker wird im Refrain dieses Gedichts deutlich:

Darauf schwiegen die Vögelein im Walde
Über allen Wipfeln ist Ruh
In allen Gipfeln spürest du
Kaum ein Hauch. (Brecht 1999, S. 28)

Dieser Refrain bietet dem Leser zwei Interpretationsmöglichkeiten, die das Denken Brechts offenbaren. Die erste Möglichkeit ist, dass dieser Refrain eine Parodie auf eine Strophe aus Goethes Gedicht „Wanderers Nachtlied“ ist. Die Beurteilung von Brechts „Liturgie vom Hauch“ hängt also davon ab, wie man das Verhältnis des frühen Brecht zur deutschen Klassik und Naturdichtung interpretiert. Damit befindet sich Brecht im Geiste des deutschen Klischees, für das die Natur zum Mittel des sozialen Protests wird, wie Nobert Mecklenburg feststellt: Die Natur wurde zunächst zu einem Begriff der Emanzipation, zu einem kritischen Gewehr, mit der die aufstrebende Bourgeoisie das spätf feudale politische System ideell bekämpfte. Sie war die Regel, die sittliche Instanz, von der aus diese Ordnung verurteilt werden konnte. Gleichzeitig wurde sie als „äußere Natur“, die Gesamtheit der durch Gesetze verbundenen Phänomene, und als „innere Natur“, das Wesen, die Struktur der menschlichen Bedürfnisse, verstanden. Als Negation der standhaltenden gesellschaftlichen Realität konnte sie als Ausgangspunkt und Absicht begriffen werden. Emanzipation bedeutete das Heraustreten aus unnatürlichen, aber dennoch „natürlichen“ Verhältnissen in natürliche, d.h. der „Natur“ des Menschen entsprechend vernünftig geordnete Verhältnisse einzutreten (Mecklenburg 1977, S. 16)

Das Gedicht „Liturgie vom Hauch“ kann somit als produktive Negation des traditionellen bürgerlichen Naturgedichts interpretiert werden; die Form der Auseinandersetzung Brechts mit der bürgerlichen Naturideologie führt zu einer politischen Umfunktionierung der Natur (Wende, 1995, S.339).

Die andere mögliche Interpretation dieses Gedichts ist, dass der kleine Vogel die Obrigkeiten symbolisieren kann, die sich dem Leiden des Volkes gegenüber völlig gleichgültig zeigen und alle unterdrückerischen Mittel einsetzen, um es mundtot zu machen. Für Brecht kann dieser Zustand nicht so weitergehen, denn eine Revolution wird die Gesellschaft ordnen. Aus diesem Grund lässt der Autor am Ende seines Gedichts einen roten Bären erscheinen:

Da kam einmal ein großer roter Bär einher,
Der wußte nichts von den Bräuchen hier, das brauchte er nicht als Bär
Doch er war nicht von gestern und ging nicht auf jeden Teer
Und der fraß die Vöglein im Walde. (Brecht 1999, S. 28)

Der „rote Bär“, der am Ende des Gedichts auftaucht, tritt als Verfechter einer gerechteren sozialen Weltordnung auf. Er frisst die gefühllosen, ungerechten Vögelchen, d.h. die Herrschenden der Zeit. Der rote Bär verweist auf die Machtübernahme der sozialistischen Republik, die „den Krieg führenden Staaten sofortige Friedensverhandlungen“ vorschlägt (Pipper, 2018). Aber das ist es, wonach das Volk seit jeher strebt. Seine Forderungen werden nur mit dem sozialistischen Regime in Betracht gezogen. Genau dieser Wunsch nach einer Gesellschaft, die den Menschen in den Mittelpunkt stellt, ist es, der Brecht dazu bringt, bestimmte Abweichungen in der Gesellschaft an den Pranger zu stellen.

3. Sozial orientierte Lyrik der *Hauspostille*

Menschliche Beziehungen sind nicht nur Elemente der sozialen Wirklichkeit. Sie können Wege im existentiellen Kampf um das Streben und die Stärkung von sozialen Gruppen darstellen. Es ist daher notwendig, sie zu analysieren, um einen echten sozialen Wandel herbeizuführen. Brecht hat das verstanden, denn für ihn geht es nicht nur darum, ein Gedicht zu schreiben, um die Gesellschaft zu verändern. Diese Gedichte müssen die gesellschaftliche Atmosphäre widerspiegeln. Genau das erreicht Brecht mit seinen Gedichten, von denen zwei in ihrer Beziehung zur Gesellschaft untersucht werden sollen.

3.1. „Apfelböck oder die Lilie auf dem Felde“ oder die Herrschaft der sozialen Apathie

Die meisten Gedichte von Bertolt Brecht in *Hauspostille* sind sozial orientiert. Soziale Beziehungen werden beleuchtet und analysiert. Es ist vor allem eine gesellschaftskritische Analyse, die sich Figuren wie Apfelböck zum Vorbild nimmt. Apfelböck erlangte im postrevolutionären München des Jahres 1919 traurige Berühmtheit, weil er im Alter von 16 Jahren scheinbar ohne Motiv seinen Vater und seine Mutter mit einer Kleinkaliberpistole erschoss und drei Wochen lang mit seinen toten Eltern in deren Wohnung im Stadtteil Haidhausen lebte. Diese Tat schockierte die Öffentlichkeit, da sie ohne Vorzeichen und ohne spätere Reue begangen wurde. Unter dem Eindruck der Ereignisse schrieb der junge Bertolt Brecht seine Ballade „Apfelböck oder die Lilie auf dem Felde“. Diese Tat schockierte die öffentliche Meinung, da sie ohne Vorwarnung und ohne anschließende Reue begangen wurde. Auf der Grundlage dieser Ereignisse schrieb der damals noch sehr junge Bertolt Brecht seine Ballade „Apfelböck oder die Lilie auf dem Felde“. Im Gegensatz zu den tatsächlichen Ereignissen ändert Brecht jedoch einige Fakten (Bachmann, 2012). Es geht nicht um das Schicksal eines Einzelnen, sondern um die Gesellschaft als Ganzes. Auf diese Weise weist Brecht den Leser darauf hin, dass der Mensch sich seiner Sozialität bewusst sein sollte (Hillesheim 2013, S. 20). Deshalb beschreibt Brecht die Abwesenheit von Sozialität als einen kalten Zustand: „Auf die Erde voller kaltem Wind / Kamt ihr [...] / Von der Erde voller kaltem Wind / Geht ihr [...]“ (Brecht 1999, S. 15). Es fehlt an der Gesellschaft diese Wärme, die man braucht. In einer apathischen Gesellschaft, d.h. einer Gesellschaft ohne echte menschliche Beziehungen, lebt man von der Geburt bis zum Tod ohne jegliche Anerkennung. Man wird zum Opfer einer solchen kalten Gesellschaft, wie wir an Apfelböck sehen. Aufgrund dieser Situation wird er zu einem „Mörder wider Willen“ (Hillesheim 2013, S. 53):

In mildem Lichte Jakob Apfelböck
Erschlug den Vater und die Mutter sein
Und schloß sie beide in den Wäscheschrank
Und blieb im Hause übrig, er allein. (Brecht 1999, S.15)

Im Laufe des Gedichts bringt der Dichter die Gleichgültigkeit der Gesellschaft gegenüber dieser Tat zum Ausdruck: „Es bringt die Milchfrau noch die Milch ins Haus / [...] / Es bringt der Zeitungsmann die Zeitung noch“ (Brecht 1999, S. 16). Nach Apfelböcks Verbrechen verhalten sich die Milchfrau und der Zeitungsmann wie gewohnt, als wäre nichts geschehen: Der Zeitungsmann bringt weiterhin die Zeitung und die Milchfrau die Milch. Dies zeigt eine

Gesellschaft, die ihren normalen Lauf fortsetzt, auch wenn einige Menschen in schlimme Situationen geraten. Eine solche Gleichgültigkeit der Gesellschaft führt zur Verfinsterung und zum Ruin des menschlichen Lebens. Auffallend an seinem Mord ist, dass Jakob nicht weiß, warum er ihn begangen hat („warum er’s getan“). Es gibt eine Interpretation, die diese Motivationslosigkeit mit der Verlagerung des Geschehens in das bürgerliche Milieu (Milchfrau und Zeitungsmann) durch die Tat verbindet. Jakob wollte sich von seinem Vater befreien, d.h. sich emanzipieren. Auf diese Weise entlarvt die Tat den Terror der bürgerlichen Lebensordnung. Die Ereignisse fallen auf Apfelböck, als wäre er das Opfer. Er ist mit den Ereignissen und ihren Folgen überfordert, er ist verwirrt und weiß nicht, warum er handelt (Knopf 2001, S.64). Apfelböck kennt weder die Gründe für seine Tat noch deren Folgen. Deshalb wird er mit einer Lilie verglichen. Eine Lilie ist in der Tat ein Symbol der Unschuld in der abendlichen Kultur. Apfelböck tritt also als Unschuldiger auf. Er hat das Verbrechen nicht begehen wollen:

Und als sie einstens in den Schrank ihm sahn
 Stand Jakob Apfelböck in mildem Licht
 Und als sie fragten, warum er’s getan
 Sprach Jakob Apfelböck: Ich weiß es nicht. (Brecht 1999, S. 17)

Auch damit war er nicht zufrieden und drückte sein Bedauern aus:

Und als die Leichen rochen durch das Haus
 Da weinte Jakob und ward krank davon.
 Und Jakob Apfelböck zog weinend aus
 Und schlief von nun an nur auf dem Balkon. (Brecht 1999, S. 16)

Er ist nur ein Kind, das von der Gesellschaft „verwirrt“ ist. Nach Brecht ist also die Gesellschaft schuld an Apfelböcks Tat:

Die Milchfrau aber sprach am Tag danach:
 Ob wohl das Kind einmal, früh oder spät
 Ob Jakob Apfelböck wohl einmal noch
 Zum Grabe seiner armen Eltern geht? (Brecht 1999, S. 16)

Durch die lyrische Umsetzung dieses Ereignisses weist Brecht eindeutig auf eine gewisse Normalität des Grauens in einer verlogenen Gesellschaft hin, die eine gewisse Gleichgültigkeit gegenüber grausameren Tatsachen zu zeigen scheint. Dieser Zustand könnte seine Wurzeln in der Schurkerei haben, die in dieser Gesellschaft herrscht. Aus diesem Grund erwähnt der Dichter dies auch in einem seiner Gedichte.

2.2. „Von der Kindesmörderin Marie Farrar“ oder die Herrschaft der Schurkerei

Hillesheim sagt über dieses Gedicht Folgendes: „Wie im Falle der Apfelböck-Ballade führt Brecht ein Exempel vor, dessen Allgemeingültigkeit erkannt werden soll“ (Hillesheim 2013, S. 58). In dieser Ballade geht es um Marie Farrar, die einen Sohn zur Welt bringt und ihn dann ermordet. Wie Apfelböck ist sich auch Marie Farrar nicht bewusst, was sie getan hat. Der Leser erfährt eigentlich wenig über Marie Farrar: Sie ist eine Waise, hält sich nicht für eigentlich schön und ist fast einsam. Schließlich konnte sie den Verlockungen eines Verehrers nicht widerstehen und gab sich ihm hin. Er hat nie auch nur einen Moment daran gedacht, schwanger zu werden. Aber als sie erfährt, dass es so ist, versucht sie, die Schwangerschaft loszuwerden. Als das Kind kommt, scheint sie jedoch nicht damit zu rechnen, es sofort zu töten, denn sie tötet es erst, indem sie es zu Tode prügelt, als die Schreie für sie unerträglich geworden sind:

Marie Farrar, geboren im April
 Unmündig, merkmallos, rachitisch, Waise
 Bisläng angeblich unbescholten, will
 Ein Kind ermordet haben in der Weise:

Sie sagt, sie habe schon im zweiten Monat
 Bei einer Frau in einem Kellerhaus
 Versucht, es abzutreiben mit zwei Spritzen
 angeblich schmerzhaft, doch ging's nicht heraus
 Doch ihr, ich bitte euch, wollt nicht in Zorn verfallen
 Denn alle Kreatur braucht Hilf von allen (Brecht 1999, S. 20)

So wie Apfelböck ist Marie Farrar ihrer Tat nicht bewusst. Sie weiß nicht, warum sie ein Kind zur Welt bringt, und sie weiß auch nicht, warum sie es tötet (Hillesheim 2013, S. 55). Dass sie es so weit gebracht hat, ihr neugeborenes Kind zu ermorden, ist das Ergebnis der gesellschaftlichen Realität. Von der Schwangerschaft bis zur Geburt ihres Kindes erhält sie keinerlei Hilfe, auch nicht von der Heiligen Marie: „Sie habe zu Marie gebetet, viel erhofft.“ (Brecht 1999, S. 18). Obwohl ihr Körper sichtlich geschwollen war und sie große Schmerzen hatte, bemerkte niemand ihr Leiden: „Man holte sie noch einmal, als sie lag: /Schnee war gefallen, und sie musste kehren“ (Brecht 1999, S. 20). Brecht entlarvt die Manifestation einer gewissen Heuchelei, die in gesellschaftlichen und sogar religiösen Grundsätzen enthalten ist. Beide befürworten die Hilfe in schwierigen Zeiten, die angeblich aus einer gewissen Nächstenliebe resultiert. Doch in Wirklichkeit ist der Mensch auf sich allein gestellt. Anstatt Hilfe zu erhalten, verrichtet Marie Farrar immer mehr Arbeit. Und sie entbindet allein, ohne die Hilfe anderer: „Erst in der Nacht konnt sie in Ruhe gebären. /Und sie gebar, so sagt sie, einen Sohn“ (Brecht 1999, S. 18). Sie war nicht wie andere Mütter, aber sie war jung, ein Waisenkind, hilflos und verwirrt (Brecht, 1999, p. 18). Wenn sich jemand um sie gekümmert hätte, hätte sie das neugeborene Kind nicht getötet. Sie wusste nichts und wurde nicht beraten. Deshalb ist die Gesellschaft an Marie Farrars Verbrechen schuldig. Durch die Ballade stellt Brecht die soziale Geschichte einer hilflosen, ausgebeuteten, elenden Kreatur [Marie Farrar] dar, der jede Hilfe verweigert wird (Knopf 2001, S. 111). Das lyrische Ich formuliert schließlich im Refrain seine Bitte an die Adressaten mit den Worten: „ihr, ich bitte euch“ (Brecht 1999, S. 18). Er nimmt Anstoß am Leiden eines Menschen in der Gesellschaft, verhält sich im vergeblichen Angriff irrational und schließlich passiv und beraubt die unverstandene Realität noch mehr ihrer Erkenntnis. Mit seinem Plädoyer will das lyrische Ich der Gesellschaft eine weitere Chance geben, Gutes zu tun. Sie ist in dieser Mission schon einmal gescheitert, so dass die Marie Farrar eine Kindermörderin wurde und im Gefängnis starb. Nun wird sie erneut um die Hilfe gebeten, die sie zuvor verweigert hat, „denn alle Kreatur braucht Hilfe von allen“ (Brecht 1999, S. 18). Ihre Tat sollte einen „nicht in Zorn“ bringen, sondern „zum Mitleiden“ aufrufen (Hillesheim 2013, S. 69). Brecht ist mit dieser Ballade der Verteidiger derjenigen, die nicht „in saubern Wochenbetten“ gebären können:

Ihr, die ihr gut gebärt in saubern Wochenbetten
 Und nennt „gesegnet“ euren schwangeren Schoß
 Wollt nicht verdammen die verworfenen Schwachen
 Denn ihre Sünde war schwer, doch ihr Leid groß. (Brecht 1999, S. 22)

Die Gesellschaft sollte Mitgefühl mit denjenigen haben, die unter schlechten Umständen gebären. Ihre Taten sollten nicht nur beurteilt werden. Vielmehr sollten die Gründe und Bedingungen der Tat berücksichtigt werden. Brecht untergräbt eindeutig das manichäische Prinzip in der Gesellschaft, das auf dem Antagonismus zwischen Gut und Böse beruht. Dieses Prinzip ist „unbrauchbar, um sich [dem 'Fall Marie Farrar' und Apfelböck] zu nähern“ (Knopf 2001, S. 64). Die Normen von Gut und Böse sollten nicht für Menschen wie Marie Farrar und Apfelböck gelten. Sie können nicht als gute, böse oder schlechte Menschen betrachtet werden. Vielmehr hat die Gesellschaft auch an ihren Taten mitgewirkt. Damit stellt sich Brecht gegen bereits etablierte gesellschaftliche Normen und fordert von der Gesellschaft Mitgefühl für die Mitmenschen. Es ist nicht das Mädchen, zumindest nicht das Mädchen allein, das für ihre Situation verantwortlich ist. Nicht sie ist unmenschlich, sondern die bürgerliche Gesellschaft,

die sie umgibt. Sie ist ein Opfer der gesellschaftlichen Zwänge, Erwartungen und Verpflichtungen, die ihre Situation hoffnungslos machen. Brecht protestiert hier durch die Technik der Umkehrung gegen eine Gesellschaft, in der ein Schicksal wie das von Marie Farrar möglich ist, aber er belässt den Protest (noch) als solchen und ergänzt ihn nicht durch einen Aufruf zum Handeln gegen die angeklagte Gesellschaft (Pietzcker 1974, S. 186).

Schluss:

Angetrieben von dem Wunsch nach Veränderung der Gesellschaft formulierte Bertolt Brecht seine Kritik in einer neuen lyrischen Form der Parodie. In der Form der religiösen Postille prangerte er die Formen der Ungerechtigkeit in der politischen und sozialen Verwaltung an. Um seine Kritik sehr realistisch zu gestalten, ließ er sich von realen historischen und sozialen Tatsachen inspirieren, um den Gedichten, die Gegenstand der Untersuchung waren, Leben einzuhauchen. Diese Haltung zeigt, dass der Lyriker fest in der politischen und sozialen Sphäre verankert ist. Der Dichter ist in den Mäandern der sozialen und politischen Beziehungen gefangen. Seine Intention ist klar: Diese Gedichte sind nicht zur Interpretation gesellschaftspolitischer Realitäten gedacht, sondern sollen der Veränderung dienen. Brecht ist gesellschaftskritisch orientiert, d.h. im Mittelpunkt stehen die Benachteiligten und sozial Schwachen. Für Brecht hat Dichtung nichts mit Gefühl zu tun, sie muss sachlich sein. Bei Brecht ist der Dichter nicht mehr Zuschauer, sondern sein lyrischer Ausdruck wird par excellence politisch und sozial. Es ist daher nicht verwunderlich, dass die Arbeit des wahren Lyrikers unmittelbar mit dem Kampf um die Freiheit verbunden ist.

Literaturverzeichnis

Achilles, Jürgen. 1986. Öffentliche Probe der "Legende vom toten Soldaten" (B. Brecht) und Diskussionsveranstaltung zum Antikriegstag im Pressespiegel. München: Verlag Das Freie Buch GmbH.

Albrecht, Brigitte Elisabeth. 1997. Sinn und Funktion der Hauspostille als Kontrafaktur-Neuer Wein im alten Schlauch. Texas: Technische Universität.

Bachmann, Christoph. 2012. "Kriminalfälle, Historisches Lexikon Bayerns", 28. November 2021. <https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Startseite>.

Brecht, Brecht. 1966. Schriften zur Literatur und Kunst. Berlin: Aufbau-Verlag.

Brecht, Brecht. 1999. Hauspostille. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Christias, Panagiotis. 2004. Poésie et société. Genèse et réception sociales du discours poétique néo-hellénique. Le cas de la « génération de 1930 » : Paris : Cavafy, Ritsos, Séféris, Elytis.

Drobinski, Matthias. 2015. Kirchen im ersten Weltkrieg. Bayern: Süddeutsche Zeitung.

Grützmaker, Jutta. 1987. Literarische Grundbegriffe kurzgefaßt. Stuttgart: Klett.

Hecht, Werner. 1978. Bertolt Brecht. Sein Leben in Bildern und Texten. Frankfurt: Suhrkamp.

Hillesheim, Jürgen. 2013. Bertolt Brechts Hauspostille: Einführung und Analysen sämtlicher Gedichte. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Holtz, Sabine. 2011. "Predigt: Religiöser Transfer über Postillen". *Europäische Geschichte Online (EGO)*, 20. November 2021. <http://www.ieg-ego.eu/holtzs-2011-deurn:nbn:de:0159-20101025352>.

Knopf, Jan. 2001. Brecht Handbuch. Stuttgart : J.B Metzler,

Lau, Franz. 1964. "Art. Gerhard, Johann". *Neue Deutsche Biographie*, 23. November 2021. <http://www.deutsche-biographie.de/sfz20587.html>.

Mecklenburg, Norbert. 1977. Naturlyrik und Gesellschaft. Stichwort zu Theorie, Geschichte und Kritik eines poetischen Genres. Stuttgart: Klett-Cotta.

Pietzcker, Carl. 1974. Von der Kindesmörderin Marie Farrar, Joachim Dyck (Mitarb.): Brecht Diskussion. Kronberg: Scriptor-Verlag.

Piper, Ernst. 2018. "Russische Revolution". *Bundesrepublik für politische Bildung*, 02. März 2024. <https://www.bpb.de/shop>.

Verweyen, Theodor. 1987. Die Kontrafaktur. Vorlage und Verarbeitung in Literatur, bildender Kunst, Werbung und politischem Plakat. Konstanz: Universität-verlag.

Wende, Waltraud. 1995. Goethe-Parodien: Zur Wirkungsgeschichte eines Klassikers. Stuttgart: M&P Schriftenreihe.