

Demokratische Volksrepublik Algerien

Ministerium für Hochschul-und Forschungswesen

Universität Algier 2

Abteilung für **D**eutsch, **I**talienisch, **S**panisch und **R**ussisch

MAGISTERARBEIT ZUM THEMA:

**ZU DEN WIDERSPRÜCHEN DER MÜTTERLICHKEIT IN
BRECHTS DRAMEN „MUTTER COURAGE UND IHRE
KINDER“ UND „DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS“**

VORGELEGT VON FRAU:

MALIKA LOUNISSI

BETREUT VON:

PROF. DR. AHCENE ABDELFATTAH

2013/2014

Gewidmet

Meiner lieben Mutter, meinen Geschwistern und meinen Kindern
und meinem Ehemann, der mich während dieser Arbeit sehr
verständnisvoll unterstützt hat.

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich besonders bei meinem Betreuer
Dr. Ahcene Abdelfattah, der während meiner Forschungsarbeit
ständig unterschützt hat, bedanken.

INHALTSVERZEICHNIS

0. Einleitung	1
I. Zum deutschen Theater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts	4
I.1. Zum Theater der zwanziger Jahre	4
I.1.1. Zum Lehrtheater	5
I.1.2. Zum psychoanalytischen Konversationsstück	5
I.1.3. Zum sozialkritischen Volksstück	6
I.2. Zur Entstehung der beiden Stücke	6
I.2.1. Die ersten Jahre im Exil und der Kampf gegen den Schrecken	6
I.2.2. Zur Produktivität in Brechts Werk	9
I.2.3. Der Krieg in seinem Schreiben	11
I.2.4. Helene Weigel als Haupt- Interpretin Brechts	13
I.2.5. Brechts Erbe bezüglich zur Antikriegsliteratur in der deutschen Sprache ...	14
I.2.6. Zum Kapitalismus und den zwischenmenschlichen Beziehungen	17
I.3. Bertolt Brechts Konzeption des epischen Theaters	20
I.3.1. Zum Begriff „episch“ bei Brecht	20
I.3.2. Elemente des Brechtschen Theaters und ihre Funktionsweise	22
I.3.3. Die Schauspielerin als Medium der Selbstverwirklichung	27
I.3.4. Die doppelte Rolle des Schauspielers	29
I.3.5. Der Zuschauer als Gegenspieler	30
I.3.6. Die Brechtsche Verfremdungskonzeption	31
I.3.7. Veränderung, die Funktion von Geschichte	33
I.3.8. Die Parabel und das epische Theater	35

II.	Frauenfiguren bei Bertolt Brecht.....	37
II.1.	Die Frauen in der Theorie und im Leben Bertolt Brechts.....	38
II.2.	Frauenfiguren, eine Konstante im Werk von Brecht und ihre Rezeption	39
II.3.	Zur Definition der Begriffe „Stereotype“ und „Typus“	46
II.4.	Die Opferfrau als Objekt der männlichen Gewalt in Frühwerk Bertolt Brechts	47
II.5.	Die Männerwelt aus der Sicht der Mutterfiguren	52
III.	Widersprüche in der Feststellung der Mütterlichkeit	56
III.1.	Die Frage der Mütterlichkeit in den Beiden Stücken	56
III.1.1.	Courage: Mutter und Marktenderin, die zwei Funktionen einer Spaltung	57
III.1.2.	Zur Geschäftigkeit der Courage	59
III.1.2.1.	Wille zu Geschäften als Wille zum Krieg	70
III.1.2.2.	Geschäfte eine Art Tod	71
III.1.2.3.	Zu den historischen Gesetzen und dem Menschenbild	71
III.1.3.	Das falsche Bewusstsein von Courage	71
III.1.3.1.	Zur Symbolik des Krieges	76
III.2.	Grusche: eine Magd zwischen Hilfsbedürftigkeit und Hilfsbereitschaft im Kaukasischen Kreidekreis.....	78
III.2.1.	Grusches Charakter, eine historische Zwang	80
III.2.2.	Grusche, der gespaltene Mensch zwischen Selbstaufgabe und Selbstfindung	81
III.2.3.	Grusche, Humanismus bis zur Entfremdung	90
III.2.4.	Die Ziehmutter vor dem Gericht.....	91

III.3. Zur Bedeutung des Handels und motivischen Netz	95
III.3.1. Verdingliche Symbolik des Wagens	96
III.3.2. Der Schnallenhandel	97
III.3.3. Der Kapaunhandel	98
III.3.4. Das Feilschen um Schweizerkas	99
III.4. Zur Mutter – Kinder Beziehung in den beiden Texten.....	102
III.4.1. Courage und ihre Kinder.....	102
III.4.1.1. Eilif, eine Denunziation vom Heldentum	106
III.4.1.2. Schweizerkas, Verführung zur Redlichkeit	108
III.4.1.3. Kattrin, die weibliche und Stummheit	110
III.4.1.4. Kattrin als Kontrastfigur zu Courage	112
III.4.1.4.1. Yvette, die Prostituierte als Gegenbild zur Courage.....	120
III.4.1.5. Zur Stummheit Kattrins	124
III.4.1.6. Zum Motiv der Gewalt bei Kattrin	125
III.4.2. Grusche und der Sohn des Gouverneurs	126
III.4.3. Mütter als Opfer von sozialen und gesellschaftlichen Verhältnissen	126
III.4.4. Die Heirat als Geschäft	135
IV. Schlussfolgerung.....	137
V. Literaturverzeichnis.....	139

EINLEITUNG

0. Einleitung

Die glänzende, dominierende, wiederkehrende Anwesenheit der Frauen mit unterschiedlichen Gestalten in Brechts Dramen als Hauptfiguren ist nicht neu. Seine Popularität und Beliebtheit, sowohl in der europäischen als auch in der afrikanischen Welt, stieg dank der Übersetzung seiner Werke in vielen Sprachen gewaltig an. Seine Stücke werden auch ins Arabische übersetzt. Brecht zählt zu den meistgespielten Autoren auf den zeitgenössischen Theater. Früher findet man inhaltlich ein starkes Verhältnis zwischen dem, was der Autor durch das Stück vermitteln möchte, und hat den Eindruck, dass das Stück sehr spannend und Aktuell ist. Brechts behandelte Themen beziehen sich im Allgemeinen auf Tatsachen, wofür viele Schriftsteller sich interessieren. Darüber hinaus sind seine Werke Schulstoff geworden. Viele Schüler zeigen die Lust an Brecht beim Behandeln von seinen dramaturgischen Gebrauchsanweisungen, obwohl ihnen die kritische Auseinandersetzung mit der Materie fehlt.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Darstellung der Widersprüche der Mütterlichkeit in Brechts Dramen. Einleitend werden wir anhand der Forschungsliteratur kurz auf die Frauenfiguren in einigen anderen Stücken und auf den Autor eingehen.

Der Textkorpus, den wir in dieser vorliegenden Arbeit behandeln werden, besteht aus den wichtigsten und meistgespielten deutschen Dramen Brechts, die aus den früheren Schaffensphasen des Autors stammen. Man kann sie auch als Musterstücke des epischen Theaters betrachten. Beide Stücke wurden in der Periode des Exils geschrieben, das erste Stück *Mutter Courage und ihre Kinder* (1939). Das zweite Stück *Der kaukasische Kreidekreis* (1944), auch hier findet man eine erst ähnliche Verbindung von Aktualität und weiten Perspektiven wieder. Bedeutende Unterschiede des Stoffes, der Zeit, der gewählten Helden sind da zu verzeichnen, aber sie wichtige inhaltliche und strukturelle Gemeinsamkeiten besitzen.

Daher haben wir uns bei der Auswahl der Stücke sowohl nach Entstehungsdaten als auch nach inhaltlichen Schwerpunkten orientiert.

Als Gegenstand haben wir diese Stücke von Bertolt Brecht gewählt, weil wir ein starkes Verhältnis zwischen dem, was Brecht geschrieben hat und bewirken will und was mit den Müttern täglich in der Welt geschieht.

Die Thematisierung der Figur der Mutter und ihre Rekurrenz in unserem Fall in den beiden Texten hat Funktionen zu erfüllen, die wir hier vornehmen zu befragen.

Welche Funktion und Rolle spielt die Mutter als Hauptfigur. Mit welchen Konstellationen, historischen, sozialen und menschlichen ist sie verbunden. Brechts Wahl der Mutter ist mit einer Absicht Wirkung verbunden, die wir uns vornehmen zu befragen aufzudecken und zu analysieren.

Unsere intendierte Analyse ist in drei Kapitel vorgeschaltet und wir versuchen, mit dieser Arbeit uns auf die Mütterfiguren zu beschränken und ausführlich zu analysieren. Bei unseren Untersuchungen ist unser Augenmerk auf die Frauenfiguren bei Brechts Stücken, die besonders Mütter sind und ihren Situationen gerichtet. Wir möchten anhand dieser Analyse und ausgewählten Stücke ihren Zwiespalt zwischen Hilfsbereitschaft und Hilfsbedürftigkeit, der durch die Gesellschaft verursacht wurde, herausstellen.

Um dieses Thema näher und besser zu beleuchten, wird die Analyse zunächst in drei Kapitel dargestellt. Im Mittelpunkt des ersten Kapitels steht die Frage nach Brechts Konzeption des epischen Theaters.

In dem zweiten Kapitel, wird eine allgemeine Analyse der Darstellung der Frauen bzw. Mütter im Gesamtwerk Bertolt Brechts untersucht. Das Kapitel gibt Aufschluss darüber, welche Vorarbeiten, die im Allgemeinen dieses Thema schon behandeln, geleistet wurden und in wie weit Brechts Frauengestalten bzw. Mütter erforscht sind.

Brechts Leben und Werke sind bedeutungsvoll deshalb wird auch in demselben Kapitel, Brechts Erlebnisse während des Krieges und Kapitalismus als bedrohendes System und Marxismus und sein Einfluss auf den Stückeschreiber Brecht untersucht werden.

Der Hauptteil der Arbeit, der das Kapitel drei umfasst, ist nach den Schwerpunkten Mütter zwischen Hilfsbereitschaft und Hilfsbedürftigkeit und Mütter als Opfer der gesellschaftlichen Verhältnisse untergliedert. Es handelt sich um die Bedeutung des Krieges in den beiden Stücken. Zugunsten der Problematik des Krieges und des Geschäfts vertauscht er das zentrale Thema Liebe und Sexualität im Chaos des Dreißigjährigen Krieges.

Zum Schluss unserer Arbeit fassen wir die gewonnenen Erkenntnisse in einem Fazit zusammen und beantworten die oben gestellten Fragen.

**ZUM DEUTSCHEN THEATER IN DER ERSTEN
HÄLFTE DES 20. JAHRHUNDERTS**

I- Zum deutschen Theater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

I.1. Zum Theater der zwanziger Jahre

Die Theaterrenaissance, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts Europa ergriff, erhielt ihre Dynamik von den großen Skandinaviern, vor allem von dem Norwegern Ibsen und dem Schweden Strindberg. In England, Frankreich und schließlich in Deutschland führte sie zur Errichtung von „freien Theatern“. In Berlin gründete Otto Brahm die „freie Bühne“, die im September 1889 mit Ibsens *Gespensstern* eröffnet wurde. Das Programm war ein Echo auf Zolas *Bühne* und von Antoines *Théâtre libre*- auf den „Naturalismus“. Obwohl viele deutsche Städte erfolgreiche Bühnen besessen hatten, wurde Berlin zum Theaterzentrum des Landes. Es war früher möglich, innerhalb einer kurzen Zeitspanne in den zahlreichen Theatern der Stadt Stücke von Hauptmann, Hofmannsthal, Wedekind, Strindberg, Schnitzler, Shaw, Gogol, Molière, Shakespeare, Sophokles, Tolstoi und Grillparzer zu sehen. Billig waren ungewöhnlich Eintrittskarten. Die aufgeführten Stücke waren nicht revolutionär, trotzdem provozieren Dramatiker wie Bernard Shaw, Anton Tschechow und Maxim Gorki erheblichen sozialen Protest. Deutsche Dramatiker waren weniger kühn. Sehr streng war die Zensur und Stücke von unverhüllt proletarischem Charakter waren verboten. Doch umso heftiger waren die Manifestationen antibürgerlicher Gefühle.

Die ersten Jahre der Weimarer Republik waren für das Theater eine Zeit des nachgeholtten Expressionismus. Auf die Bühne kamen nach 1918 die wichtigsten expressionistischen mit Dramen einer gewissen Verzögerung gegenüber der Lyrik wie Z. B. Ernst Toller, *die Wandlung* 1919, Georg Kaiser, *Gas* 1918/1920. Neue Tendenzen wurden aber bereits bald bemerkbar. Es handelt sich im expressionistischen Drama um einen Ruf nach Veränderung, vor allem eine moralische Erneuerung des Individuums, die die Menschen standen im Blickfeld, nicht die gesellschaftlichen Bedingungen. Durch die innere Bereitschaft des Einzelnen sollte die Lösung sozialer Konflikte geschehen¹.

¹ Vgl. Rötzer, Hans Gerg: *Geschichte der deutschen Literatur*. Büchners Bamberg Verlag 1992. S. 357.

I.1.1. Zum Lehrtheater

Aus dieser Zeit sind Bertolt Brechts Werke zwar heute die bekannteren, aber früher war Friedrich Wolf 1888-1953 erfolgreichster sozialistischer Dramatiker. Mit einem noch symbolischen Ideendrama begann er: Das bist du 1919. Er wandte sich später dem politischen Stück zu. Für seine Dramen übernahm er die Forderung des Aristoteles, dass der Zuschauer durch Mitleiden und Mitfühlen an den dargestellten Ereignissen gereinigt wird. Im Gegensatz zu Brecht, der auf Provokation zum alternativen Handeln setzte. Er suchte die praktischen und gangbarsten Wege, um seine Talente und sein Wissen zu vermitteln. Andere Schriftsteller versuchten, aktiver an der Politik Anteil zu nehmen und schlossen sich in dem Bemühen zusammen wachzurütteln, zu unterrichten und in Bewegung zu bringen. Brechts Lehrstücke wurden mehr in Hinblick auf Teilnehmer als auf das Publikum verfasst. Sie bezeichnen ein hochinteressantes, wenn auch umstrittenes Studium in Brechts Entwicklung.

Die Funktion der Lehrstücke war, aus den Charakteren sowohl aktive als auch kontemplative Wesen zu machen. Bis zu jesuitischen und humanistischen Unterweisungsspielen gehen die Ursprünge der Lehrstücke weit zurück. Ihr zeitgenössischer Einfluss kam von der neuen Musik –Bewegung von Donaueschingen und Baden- Baden. Die Welt, in der sich sein Lehrstück bewegt, ist für Brecht die der modernen Wissenschaft. Die moralische Grundlage drückt sich in dem Bekenntnis aus, dass das Handeln besser als das Gefühl sei. Sein Zweck ist es nicht, Genuss zu bieten, sondern einen Lehrgegenstand zu erteilen.²

Brechts Lehrstücke zeigen in der Realität denselben Wandel und dieselbe Entwicklung wie sein übriges Werk. Sowohl die soziale als auch politische Linie wird mit den Jahren vorherrschender, bis es schließlich offen kommunistisch wird.

I.1.2. Zum psychoanalytischen Konversationsstück

Das psychoanalytische Panorama der verstörten Generation ohne Zukunft, die aus der Wirklichkeit in sexuelle Anarchie und momentane Triebbefriedigung flieht, ist die zweite Variante. Sie verabsolutiert die zügellosen Wünsche des Ichs aber kann kein gesellschaftliches Verantwortungsbewusstsein entwickeln. So wird zu dieser Zeit, zur Inflation das bürgerliche Ambiente, zu einem Szenarium tödlicher Langweile. In der Tat

² Vgl. Rötzer, Hans Gerg: Geschichte der deutschen Literatur. Büchners Bamberg Verlag 1992. S. 357.

war diese Richtung als zynische Desillusion der expressionistischen Utopie vom neuen Menschen³.

Eines der repräsentativen Stücke ist die "Krankheit der Jugend" 1926 von Ferdinand Bruckner (eigentlich Theodor Tagger, 1891-1958) und das zweite Stück "die Rasen", das schon im Zürcher Exil uraufgeführt werden müsste.

I.1.3. Zum sozialkritischen Volksstück

Das sozialkritische Volksstück war über die zwanziger Jahre langfristig und erfolgreich. Carl Zuckmayer, Ödön von Horvath und Marieluise Fleisser waren seine herausragenden Vertreter. Marieluise Fleisser konstruierte ihre Stücke nicht am Leitfaden präziser Argumentationen oder bewusst intendierter Provokation. Sie gestaltete nicht wie Brecht aus der Beobachtung und Erfahrung selbst. Brecht schätzt ihre unmittelbare sprachliche und szenische Gestaltungskraft. Er setzt sich in den Text und für die Aufführung ihrer Stücke ein und griff zum Teil auch bei den Proben in den Text und in die Szenengestaltung ein.⁴ Es gibt in ihren Stücken und in ihrer Erzählprosa konstante Grundmotive: eine Menschliche Vereinsamung in einer unmenschlichen Hackordnung, die Macht eines starren gesellschaftlichen Normengefüges, die Brutalisierung der Gefühle und die Frau als hilfloses Opfer gesellschaftlicher Zwänge. Das Verhältnis zwischen dem Stückeschreiber und Marieluise Fleisser war ungleich. Brecht war von der gemeinsamen Theaterarbeit besessen. Marieluise, die sich dem bestimmenden Einfluss zu Brecht auslieferte und menschlichen Kontakt sucht.

Ödön von Horvath erhielt für beide Stücke "Italienische Nacht und Geschichten aus dem Wiener Wald" den Kleistpreis 1931.

I.2. Zur Entstehung der beiden Stücke

I.2.1. Die ersten Jahre im Exil und der Kampf gegen den Schrecken

Die politische Dramatik der Kriegs- und Nachkriegszeit hat die menschliche Existenz erschüttert. In Deutschland zum Beispiel hat der Krieg als gemeinsames Schicksal das Leben des deutschen Volks so stark für lange Zeit bestimmt. Nach dem großen Krieg

³ Vgl. Rötzer, Hans Gerg: Geschichte der deutschen Literatur, Büchners Bamberg verlag.1992. S. 358.

⁴ Vgl. Ebenda. S. 358.

geht normalerweise das Leben weiter. Es ist ein anderes Leben- das von der neuen Umgebung, an der neu die Zerstörlichkeit geleistet ist- provisorisches muss gebaut werden und die Gefahr besteht und bleibt. Die Kunst spiegelt all dies wider. Denkweisen sind Teil der Lebensweisen- was das Theater betrifft, viele Autoren in diesen Bruch werfen Modelle hinein. Sie werden sogleich heftig bekämpft und von den Nationalsozialisten gefährdet.

Die hintergelassenen Spuren des Chaos des Krieges, die in den beiden Weltkriegen geherrscht haben, bemerkt man besonders in den literarischen Werken. Die Schriftsteller als intellektuelle Elite, die die Initiative gegen Hitlers Regime, die Barbarei – des Nationalsozialismus– und auch den Krieg, gegriffen haben, das Volk zu warnen, haben mehr gelitten als die anderen. Schon seit Langem, vor 1933 warnten sie vor den Nationalsozialisten, von denen sie schließlich ins Exil getrieben wurden. Sie verbrachten ihr Leben auf der Flucht, oder lebten in Ländern, deren Sprache sie nicht beherrschten und hatten dort kaum ihren Lebensunterhalt zu verdienen

Die Auswirkungen des Nationalsozialismus waren stärker als der Krieg, er richtete sich eigentlich gegen alle Juden, Liberale, Aufklärer, die Hitler schon in seinem Werk „Mein Kampf“ beschimpft hatte. So war der Nationalsozialismus eine Ursache der Erniedrigung, Verhaftungswelle und Verschickungen vieler Schriftsteller, die schon vor der Machtergreifung -die nationalsozialistische - Ideologie bekämpft hatten und weltanschaulich gebunden waren. Erster Schritt dieses Systems, dessen Macht auf die Kontrolle basierte, war die Bücherverbrennung. Die Bücher von 131 Autoren wurden von dieser Schockwirkung der öffentlichen Bücherverbrennung betroffen.

Zu denen gehörten die bekannten Werke vieler Autoren, wie Thomas und Heinrich Mann, Sigmund Freud, Max Frisch und der Stückeschreiber Bertolt Brecht. Das Exil war eigentlich eine schlimme Erfahrung und eine Unterbrechung der literarischen Pläne vieler deutscher Autoren. Ihre literarische Produktion war in Deutschland zu gering im Vergleich zur literarischen Produktion, die außerhalb Deutschlands stattfand.

Die Hauptthemen dieser exilierten Autoren waren Krieg, Exil und das Dritte Reich. Sie lieferten Texte, die sich gegen das verbrecherische Regime, aber auch gegen Gewalt und Krieg im Allgemeinen wandten. Das Drama als literarische Gattung hatte keinen fruchtbaren Boden bei ihnen gefunden. Das brennendste Gegenwartsproblem der

fruchtbarsten Jahre von Brechts mittlere und spätere Schaffenszeit war dieser Nationalsozialismus, der in seinen grundsätzlichen und speziellen Problemen weithin Thema des Stückeschreibers ist. Er historisiert ihn folgendermaßen:

„Der Faschismus ist eine historische Phase, in die der Kapitalismus eingetreten ist, in sofern etwas Neues und zugleich Altes. Der Kapitalismus existiert in den faschistischen Ländern nur noch als Faschismus, und der Faschismus kann nur bekämpft werden als Kapitalismus, als nacktester, frechster, erdrückendster und betrügerischster Kapitalismus.“⁵

Allerdings soll man hinzufügen, dass Brecht den Faschismus als eine notwendige Konsequenz des kapitalistischen Systems interpretiert, die sich in dem Augenblick einstellt, wo der Kapitalismus in seiner Existenz gefährdet ist. Er wendet sich mit dieser Deutung gegen alle Versuche, im Faschismus eine historisch einmalige Erscheinung zu sehen. Dieser Faschismus ist ein Mittel, zu dem die Bourgeoisie greifen müsste. Brecht versteht also seinen Kampf gegen den Nationalsozialismus, der die Produktivität seiner fruchtbaren Jahre bestimmt, im weiteren Sinne als Kampf gegen den Kapitalismus.

Brechts Exil war in den Hauptstädten der benachbarten Länder wie Paris, Wien, Prag, Amsterdam und Moskau. Als Marxist wurde er auch wegen seiner politischen und gesellschaftlichen Ansichten verfolgt und als politischer Autor nicht ernst genommen, die politische und die gesellschaftliche Seite seines Werkes wurden auch verkannt. Bertolt Brecht wurde in der Bundesrepublik als Marxist eingestuft, denn er bevorzugte 1948 den deutschen Staat im Osten dem im Westen, deshalb ist er lange Zeit am Rand geblieben, weil der Westen ein unvoreingenommener Blick auf sein Werk behinderte. Für viele Kampagnen, die gegen ihn gewesen sind, war es ein gutes Argument, seine Stücke aus den Westdeutschen Theatern zu verbannen. Widersprüchlich wurde der politische Autor in der DDR wahrgenommen, im Gegensatz dazu wurde er in der Bundesrepublik gewürdigt. Dort im Exil versuchte Brecht einerseits die Welt über die braune Gefahr aufzuklären und die proletarische Revolution weiter vorzubereiten. Andererseits versuchte er, das Hitlerregime auf seine Weise zu bekämpfen und das wichtigste, die Flamme der deutschen Kultur vor dem Verlöschen zu bewahren. Die

⁵ Müller, Klaus-Detlef(Hrsg.): Die Funktion der Geschichte in Werk Bertolt Brecht. Studien zum Verhältnis von Marxismus und Ästhetik, Max Niemeyer Verlag. Tübingen, 1972. S. 71.

einzigste Sache, die Brecht an die Heimat knüpfte, war die deutsche Sprache, die als notwendiges Band für ihn war.

Die Auseinandersetzung des Schriftstellers mit dem Exil, in dem seine bedeutendsten Werke verfasst werden, scheint bitter. Seine wichtigsten Stücke, die im Exil entstanden sind: Die Dreigroschen Oper, Die heilige Johanna der Schlachthöfe, Das Leben des Galilei (1938), Der gute Mensch von Sezuan (1938/1941), Mutter Courage und ihre Kinder (1939), Der kaukasische Kreidekreis (1944/1945).

Brecht, der eine enorme Bedeutung für die Entwicklung des Dramas hatte, hatte eine andere Tendenz. Mit dieser Gattung drückte er seine gleißende Ablehnung gegen den Krieg leidenschaftlich aus. Darüber hinaus hatte sein Drama einen festen Platz in dem Kulturraum und es zählt heute ebenfalls zu den meist geschätzten epischen Werken. Seine Kreativität und sein Einfallsreichtum machten ein Meister des deutschen Theaters. Er schuf die besten Stücke, die sich auf weibliche Gestalt konzentrieren. Diese Stücke werden zu den Meistgespielten auf der Bühne der ganzen Welt, sein Drama in dieser Zeit stellte sich zur Verfügung des Theaters. Er greift in allen Dramen immer hochinteressante und wichtige Themen auf, die viele Menschen bewegen, ihr Leben beeinflussen und ihre Schicksale gestalten.

Der weltbekannte und sozialistische Dichter und Stückeschreiber Bertolt Brecht (eigentlich. Eugen Berthold Brecht Friedrich), der zu den wichtigsten Dramatikern des 20. Jahrhunderts gehört und als Begründer des deutschen epischen Theaters gilt, hat die deutsche Literatur vor und in der Welt würdig repräsentiert. Weder ein Dramatiker noch Regisseur auf den Bühnen bezogener Literatur und Theater des 20. Jahrhunderts, hat sein gesamtes künstlerisches Werk mit solcher Entschiedenheit in der Spannung zweier verschiedener Realitätsbereiche wie Brecht dargestellt. Der politische Autor löste sich von der aristotelischen Form des Dramas und schuf die nichtaristotelische oder epische Dramenform, die den Menschen zum Gegenstand der Untersuchung macht.

I.2.2. Zur Produktivität in Brechts Werk

Bertolt Brecht wurde am 10. Februar 1898 als Sohn des Direktors einer Papierfabrik in Augsburg geboren und starb am 14. August 1956 in Berlin. Der Begründer des epischen Theaters besuchte in Augsburg das städtische Realgymnasium und im Jahre 1917 gleich nach dem Abitur, begann er sein Studium im Bereich der Literatur, Philosophie und

später Medizin in München. Sehr früh zeigte der Junge eine große Begabung und Neigung zur Literatur und als Schüler schrieb er Gedichte. Er selbst sah sich immer als einen Aufständischen gegen das Milieu, dem er entspross.⁶

Das Studium der Naturwissenschaften führt ihn wie sein großes Vorbild Georg Büchner zum Materialismus, aber erst seit den Jahren 1918/1929 stieß er auf dialektischen Materialismus und wurde Mitglied der KPD. In der Folgezeit begann er mit theoretischen Arbeiten Wesen und Aufgaben des Dramas und des Theaters zur Diskussion zu stellen.

Als Gymnasiast war er politisch links eingestellt. Er hat Gedichte und Kurzprosatexte, die auch verschiedentlich in der Augsburger Lokalpresse gedruckt wurden. Sie erschienen aber unter dem Pseudonym Berthold Eugen. Wegen seines glühenden Hasses gegen den Krieg und wegen seines pazifistischen Schulaufsatzes 1916 wäre er fast verwiesen worden. Er schrieb in seinem Aufsatz über das Thema „Dulce et decorum est pro patria mori“⁷.

„Der Ausspruch, dass es süß und ehrenvoll sei, für das Vaterland zu sterben, kann nur als Zweckpropaganda gewertet werden. Der Abschied vom Leben fällt immer schwer, im Bett wie auf dem Schlachtfeld, am meisten gewiss jungen Menschen in der Blüte ihrer Jahre. Nur Hohlköpfe können die Eitelkeit so weit treiben, von einem leichten Sprung durch das dunkle Tor zu reden...“⁸

Mit dieser Passage übte er eine scharfe Kritik an den Regierungen, die keine Werte auf die Seelen der Menschen legen und den Krieg schnell führen wollen.

⁶ Vgl. Ewen, Frederic: Bertolt Brecht. Sein Leben, seine Werke, seine Zeit, Düsseldorf/Hamburg, 1970. S. 21.

⁷ Zitiert nach Peter Witzmann, Antike Tradition im Werk Bertolt Brechts 21964, S. 36f. Der Text ist nach der Erinnerung eines Mitschülers notiert. Näheres jetzt bei P. Witzmann: Bertolt Brecht, Beim Lesen des Horaz. In: Das Altertum 14. 1968, S. 55 ff. Brecht spielt wie manche Kritiker des Horaz vor ihm natürlich auf c. II 7, 9ff an. Zur Erklärung der anstößigen Antinomie finden sich förderliche Bemerkungen bei O. Seel a. O. 340f. „Süß und ehrenvoll ist es, fürs Vaterland zu sterben.“: Dieses berühmte Zitat von Horaz stammt aus dessen Liedern (Carmina 3,2,13). Ioannes Audoenus (John Owen) verfasste in seinen Epigrammen 1,48 eine Replik in Form eines elegischen Distichons: „*Pro patria sit dulce mori licet atque decorum vivere pro patria dulcius esse puto.*“ („Mag es auch süß und ehrenvoll sein, für das Vaterland zu sterben, ich meine, es ist süßer, für das Vaterland zu leben!“) Bertolt Brecht, der anfänglich noch von der Kriegseuphorie angesteckt war, kritisierte als Schüler in einem Aufsatz diesen Spruch als eine „Zweckpropaganda“, auf die nur „Hohlköpfe“ hereinfallen. Er wurde dafür mit einem Schulverweis bestraft. Nur die angesehene Stellung seines Vaters und die Intervention eines Religionslehrers bewahrten ihn vor der Vollstreckung dieser Strafe.

Zitiert nach: http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_lateinischer_Phrasen/D#Dulce. Datumzugriff 16/11/12.

⁸ Ewen, Frederic: Bertolt Brecht. Sein Leben, seine Werke, seine Zeit, Düsseldorf/Hamburg, 1970. S. 19.

I.2.3. Der Krieg in seinem Schreiben

Der Krieg, der die Menschen immer jahrelang in der Fremde gehalten hat, und der zu einer großen Beunruhigung führt, brennt die Menschen wie Feuer. Brecht geht davon aus, dass jeder Krieg ein Ziel habe, so auch der zweite Weltkrieg. Ein Krieg ohne Ziel wäre „Unsinn“, ein „Verbrechen“. Nach seiner Meinung bereitet der Krieg keinen Frieden. Frieden ist wohl nur tragbar durch friedliches Leben, das den Krieg vermeidet. Da hat Brecht den Mut und vergleicht die Regierungen mit unbewussten Menschen. Das Schreiben aber ist da mit einem starken Ziel und sein Ziel liegt darin, die Menschen zu warnen. So war Brecht schon als Kind auf seine Art Rebell. Er war ein Mensch voll echten Lebensgefühls und von einem Hunger auf das Leben beseelt. Brecht war ein Kind seines Zeitalters und teilte dessen Chaos ebenso wie dessen Kühne Erwartungen mit, um sich herum sah sich er in Deutschland, wie selten zuvor, rastloses künstlerisches Schaffen, das sich in unendlich vieler Richtungen bewegte.

Er betrachtet den Krieg als wahrhaft traumatisches Erlebnis. In seinen frühen Werken versuchte er, die gesellschaftlichen Hintergründe aufzuhellen, die das Denken und Handeln der Menschen bestimmen oder beeinflussen können. Für ihn verknüpft sich die Erinnerung mit jenen Kriegstagen mit der Vorstellung von Hunger und Tod.

Brecht lehnte den Krieg ab und blamierte die Regierung, er schrieb einmal:

„Die Schriftsteller können nicht so schnell schreiben, als die Regierung Kriege machen können; denn das Schreiben verlangt Denkbare, Mutter Courage und ihre Kinder kam also zu spät. Das Stück kam nicht zu spät. Wenn die Warnung vor dem Krieg durch den Krieg überholt wird, kann sie stehen bleiben. Für den nächsten Krieg, denn Kriege drohen immerfort.“⁹

Hier äußerte Bertolt Brecht mit Überzeugung, dass es einen anderen Krieg in der Welt gäbe könnte, denn er erlebte den ersten Weltkrieg, er wütete als er seine ersten Gedichte schrieb. Der Krieg war sein Fatum auch in der ersten Etappe seines Schaffens, das durch die Machtergreifung des Faschismus in Deutschland beendet wurde.

Brecht ist das größte Beispiel eines Autors, der den Wendungen und Wandlungen von Politik, Wirtschaft, Gesellschaft in seiner Zeit folgt, sie aufmerksam beobachtet, auch vorahnt, sehr schnell seine Position dazu bezieht. Auf seiner Flucht verbrachte er sein

⁹ Rötzer, Hans Gerg: Geschichte der deutschen Literatur, Büchners Bamberg Verlag, 1992. S. 21.

Leben und lebte in Ländern, deren Sprache er nicht beherrschte, hatte dort kaum Möglichkeit zu publizieren und seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Seine Kunst orientiert sich nach der Wirklichkeit und den Widersprüchen dieser Wirklichkeit.¹⁰

In seinen Werken spiegeln sich die turbulenten Zeiten, weil er zwei Weltkriege und fünf Staatsformen auf deutschem Boden erlebte; das Kaiserreich, die Weimarer Republik, die nationalsozialistische Diktatur sowie die zwei Staaten des geteilten Deutschland ab 1949.

Bertolt Brecht wurde auch zum Kriegsgegner durch die schrecklichen Erfahrungen im Augsburger Soldatenkreis.

„Ich wurde zum Kriegsdienst einberufen [sagt er später dem russischen Schriftsteller Serger Tretjakov], und in ein Feldlazarett gesteckt. Ich legte Verbände an, bepinselte Wunden mit Jod, gab Klistiere, half bei Bluttransfusionen mit. Wenn der Herr Stabsarzt kommandierte; Amputieren Sie das Bein, Brecht <antwortete ich:> Zu Befehl, Herr Stabsarzt <und schnitt das Bein ab. wenn man sagte:> machen sie Trepanation, öffnete ich den Schädel eines Mannes und reparierte an seinem Gehirn herum.“¹¹

Mit dieser übertreibenden Weise stellt er die Realität des zweiten Weltkrieges dar und wie die Menschen zum Tode gefoltert werden. Aus diesem Erlebnis heraus wurde der wahre Dichter geboren. Er war überzeugt, dass im Krieg häufig wirtschaftliche Interessen verfolgt werden und dabei fast immer die Armen den größten Preis zahlen müssen. Zu den Armen gehören auch Courage „Anna Fierling“ und die Magd „Grusche Vanadze“, deren Einkünfte sich gegen null belaufen. Er hat geschrieben „Das Leid dieses Menschen erschüttert mich, weil es keinen Ausweg für ihn gibt...“ Diese Wirklichkeit wurde von Brecht auf dem Theater in sachlicher und phantastischer Form dargestellt.¹²

1923 erhielt er den Kleistpreis für „Trommel in der Nacht“ und hatte als Dramaturg und Regisseur an den München Kammerspielen gearbeitet. Seine Stellung als Dramaturg hatte er bei den Reinhardt Bühnen erhalten. Nach dem 2. Weltkrieg begann er eine andere Tätigkeit als Theaterkritiker.

¹⁰ Vgl. Hecht, Werner: Aufsätze über Brecht, Henschel, Verlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1979. S. 40.

¹¹ Ewen, Frederic: Bertolt Brecht. Sein Leben, seine Werke, Seine Zeit, Düsseldorf/Hamburg, 1970. S.33.

¹² Brecht, Bertolt: Schriften zum Theater, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1969. S. 24.

In Berlin kannte er die Bedeutung eines Pfennigs, der übrig war und litt auch Hunger, weil es in der Tat in dieser Periode als Stadt sozialer Unruhe mit einer zahlreichen Arbeiterbevölkerung war, und in der ein großer Teil der Bevölkerung erbärmlich lebte und wenig zu essen hatte.

Es ist bekannt, dass Augsburg damals eine Stadt der großen Bankiers- und Kaufmannsfamilien der Renaissance und auch der Erbauer der ersten Gemeinschaftswohnsiedlung für Arbeiter war. Es war auch als Industrie und Handelsstadt, abgesehen von seinen Bankunternehmen, bekannt, durch seine Weberei, Färberei und Papierfabriken. In dieser Umgebung erlebte der junge Bertolt Brecht seine Kindheit. Er wusste schon, was Proletariat bedeutet.

Die revolutionären Unruhen in Bayern am Ende des Jahres 1918 und zu Beginn des Jahres 1919 vertieften nicht so stark Brechts politisches Verständnis, aber beeinflussten sie ihn zweifellos.

Im Herbst 1918 wurde der zwanzigjährige Medizinstudent, den er war zum Dienst als Sanitäter in einem Augsburger Seuchen –Lazarett einberufen, dort sah er wie Veränderungen der Gesellschaft und der Politik auf die Menschen bewirkt.

I.2.4. Helene Weigel als Haupt- Interpretin Brechts

Mit der Heirat Helene Weigels erlangt er einen sensationellen Erfolg mit „Drei Groschenoper“, die er weltberühmt bringt. Helene Weigel, dieser Name war immer mit Brechts Erfolg verbunden. Sie war überzeugt, dass die Frauen an Energie und schöpferischen Talent den Männern gegenüber in nichts zurückstehen. Niemand kann ignorieren, die Rolle, die Helene Weigel in Brechts Leben und Laufbahn gespielt hatte. Dank ihrer Loyalität und Sorge war sie um ihn bis an sein Lebensende auf tiefste verbunden. Im Jahre 1948 gründete er zusammen mit seiner Frau Helene Weigel eine eigene Theatertruppe, das Berliner Ensemble, das ab 1954 im Theater am Schiffbauerdamm residiert. Darüber hinaus inszenierte er von 1949 bis 1956 seine eigenen Stücke und erlangt er endlich einen internationalen Ruf. 1954 ist ihm gelungen, mit einem anderen Preis ausgezeichnet zu werden, der der Stalinpreis war, wegen erfolgreicher Aufführung seiner Stücke in Paris.

Zur dieser Zeit stand das damalige Berliner Theater unter dreier große Regisseure wie Max Reinhardt, Leo pol Jessner und Erwin Piscator.

I.2.5. Brechts Erbe bezüglich zur Antikriegsliteratur in der deutschen Sprache

Brecht hat nicht alle Stoffe seiner Stücke selbst erfunden, sondern er übernahm die Motive, Personen, Handlungsabläufe und Verse von Grimmelshausen, von Synge und Waley, von Villon und Rimbaud und Wuolijok und Gorki. Als er das Stück Mutter Courage schrieb, lebte er noch im skandinavischen Exil. Das Stück entstand in der Zeit zwischen dem 27. /28. September und dem 3. November 1939, also in etwa fünf Wochen¹³. Mit einem Ensemble von Exilschauspielern mit Therese Giehse in der Hauptrolle, wurde Mutter Courage im Jahre 1941 in Zürich uraufgeführt. Brechts Modellinszenierung für das deutsche Theater in Berlin 1949 war die erste Inszenierung in Deutschland.

Die Mehrheit der deutschen Schriftsteller schätzen sehr Grimmelshausen, der zu den bedeutendsten Schöpfern zählt. Seinerseits schätzt Brecht Grimmelshausen, denn die Beschreibung des Schreckens des Krieges ist schonungslos. Charakter der Courage, Handlung und Titelfigur entnahm er von demselben Roman.

Im Vergleich zu Brechts Drama ist die Hauptfigur eine Soldatenhure, die von hoher Geburt ist, mit starker erotischer Ausstrahlung, dies bezüglich eher dem Typus der Yvette ähnlich. Sie ist unfruchtbar, hat aber sieben Ehemänner im Vergleich zur Courage, die drei verschiedene Väter zu Eilif, Schweizerkas und Katrin hat. Aber beide Frauenfiguren wollen vom Krieg profitieren. In diesem Stück soll der Leser sich mit der Tatsache kritisch auseinandersetzen, warum eine Mutter, die im ihre drei Kinder verloren hat und aus Geschehnissen nicht gelernt hat und weiter für den Krieg war. Brecht schrieb dazu:

„Ein Stück ist deshalb lehrhafter als die Wirklichkeit, weil da die Kriegssituation mehr als eine experimentelle Situation erscheint, geschaffen, um Einsichten zu geben; das heißt, der Zuschauer gelangt zur Haltung des Studierenden- sofern die Spielweise richtig ist.“¹⁴

In dieser Figur versteckt er die Warnung dem schrecklichen Krieg des Dreißigjährigen und die Aufdeckung der Ursachen. Dieses Werk ist auch ein Appell an diejenigen, die

¹³ Vgl. Henning Rischbieter: Bertolt Brecht, Band 1. Daten, Zeit und Werk, frühe Stücke, Opern, Lehrstücke, antifaschistische Stücke, Friedrich Verlag Velber, 1972. S. 11.

¹⁴ Jeske, Wolfgang: Bertolt Brecht, Mutter Courage und ihre Kinder, eine Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg mit einem Kommentar, Originalausgabe, Schurkamp, Basisbibliothek 11, erste Auflage, 1999. S. 23.

durch den Krieg Geschäfte machen wollen. Es zeigt, dass die großen Geschäfte in den Krieg nicht von den kleinen gemacht werden. Mit dem Berliner Ensemble und Helene Weigel hat das Stück seinen festen Platz in den Spielplänen des deutschen Theaters gefunden.

Bertolt Brechts Werke sind bekannt für ihre sehr ausdrucksvolle Sprache und behandeln fast immer gesellschaftliche Fragen seiner Zeit. Ernest Bornemann nennt drei Zuflüsse zu Brechts Sprache: An der ersten Stelle kommt die süddeutsche Umgangssprache, die zwar markant in den „Volksstücken“ *Courage* tritt, dann die Amtssprache und ihre trockene Umständlichkeit und schließlich das Englische. Brechts Hauptaugenmerk war darauf gerichtet, im Sprachlichen einfach und zugleich geprägt zu formen. Im Betracht der hohen Anzahl von Müttern, die in Dramen, Gedichten und Prosatexten zu finden sind, bilden diese tatsächlich den stärksten „Typus“ aber bei diesen Figuren findet man kaum gemeinsame Eigenschaften. Die Benennung der Personen wird nach ihrem Stand oder Beruf deutlich. Als Ausnahme finden wir vor allem bei Brecht Mutter *Courage* und *Puntilla*. In Mutter *Courage* zum Beispiel gibt es den Feldhauptmann¹⁵, Zeugmeister¹⁶, Feldweibel, und den Soldaten usw.

Der Stückschreiber emigrierte scheinbar in die Historie, aber die beiden gleichzeitig geschriebenen und zur gleichen Zeit, in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, spielenden Stücke *Leben des Galilei* und *Mutter Courage* und ihre Kinder sind doch mit vielen Fäden an die Gegenwart geheftet. Meistens werden die dramatischen Züge des Krieges erkannt und nachgestaltet.¹⁷

Was die Hintergründe der Handlungszeit angeht, so einen ähnlichen Stellenwert hatte dieser Krieg für die Skandinavier wie für die Deutschen und es geht hier auch historisch um, den bisher „größten“ Krieg der Geschichte. Brecht benutzt die schon erwähnten Dramen, um überhaupt Gleichnishafte darzustellen.

Im Stück „Der Kaukasische Kreidekreis“ werden viele Motive benutzt, sie existierten nicht nur in der Bibel, den buddhistischen und islamischen Erzählungen, sondern auch im chinesischen Stück *Hui-Lan-Ji* von Li Xing –dao aus dem 13. Jahrhundert.

¹⁵ Feldhauptmann: Truppenführer im Landsknechtsheer. Erklärtin: Bertolt Brecht, *Mutter Courage* und ihre Kinder, Eversberg, Gert, Joachim Beyer Verlag, Hollfeld, 1976. S. 67.

¹⁶ Zeugmeister: Verantwortlicher für das Kriegsgerät. Ebenda. S. 70.

¹⁷ Risch, Bieter, Hennig: Bertolt Brecht, Erster Band: Daten, Zeit und Werk, frühe Stücke, Opern, Lehrstück, Antifaschistische Stücke. S. 19.

Diese Geschichte schon bekannt und das salomonische Urteil ist auch im Allgemeinen Sprachgebrauch verankert. Es ist selbstverständlich, dass Brecht seine Kreidegeschichte in Kaukasien spielen wollte und in der nachkriegsowjetischen Situation aufführen wünschte.¹⁸

Hier muss man auch erwähnen, dass er von zwei anderen Schriftstellern angeregt ist. Einerseits von der Geschichte der nordischen Marketenderin Lotta Svadt aus Johan Ludvig Runesbergs Fährnich Stals Erzählungen.

Im schwedischen Exil erfuhr er von Johan Ludvig Runebergs Ballade der Marketenderin Lotta Svärd, die ihn zu seiner Marketenderin, der Courage, anregte. Brecht stellte Courage als Mutter und gleichzeitig Marketenderin in einer Welt des permanenten Kriegszustands dar, dessen Anfang und Ende nicht wahrzunehmen sind, die Vorwegnahme des Schreckens des zweiten Weltkrieges im Bild des Dreißigjährigen Krieges konkretisiert. Das spielende Stück Mutter Courage und ihre Kinder ist doch mit vielen Fäden an die Gegenwart geheftet.

In dieser Geschichte aber geht es um den finnisch-russischen Krieg von 1808/1809 und die Figur der Mutter Courage, die auch Marketenderin ist, kümmert sich um die Soldaten der Truppen. Andererseits übernahm er den Namen Courage aus dem Roman in der ausführlichen und wundersamen Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche von Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, von dem er den absteigenden Lebenslauf und gewisse Wesenszüge der Courasche bei behält. In den Augen Brechts sei Grimmelshausen der erste und derrepräsentativste Vertreter der Antikriegsliteratur in deutscher Sprache gewesen. Ein realistisches Bild des Kriegsgeschehens wird dadurch vermittelt.¹⁹

¹⁸ Der Kreidekreis von Li Xing- dao wurde von Klambund (eigentlich Alfred Henschke; 04.11.1890-14.08.1998) bearbeitet und als Spiel (Drama) in fünf Akten am 01.01.1925 in Stadttheater Meißen uraufgeführt. Zitiert in [http:// de. Wikipedia. Org/wiki/der_kaukasische Kreide_](http://de.wikipedia.org/wiki/der_kaukasische_Kreide) 20 Mai 2006.

¹⁹ Vgl. Battafarano, Italo Michele/ Eilert, Hildegard: Courage. Die starke Frau der deutschen Literatur. Von Grimmelshausen erfunden, von Brecht und Grass variiert. Bern :Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2003 (Bd.21) . S. 130.

I.2.6. Zum Kapitalismus und den zwischenmenschlichen Beziehungen

Brecht versteht sich als fortschrittlicher Reformier des deutschen Theaters seiner Zeit und gleichzeitig als Repräsentant einer neuen Epoche des Geistes und der gesellschaftlichen Entwicklung. Für ihn haben das Drama und das Theater denselben Zweck. Die Bühne aber war vor allem ein gutes Instrument zur Mobilisierung der Massen, denn Brechts Sprache ist die Sprache des Lebens. Die Probleme der Gesellschaft können nicht von den Problemen des Dramas und des Theaters getrennt werden. Darüber hinaus sind Fabel, die Geschichte und die Biographie –die Seele des Dramas, weil Handeln und der Vorgang, also das Dynamisch-Aktive, Brechts eigentliches Anliegen sind. Alles, was der Fabel nicht direkt dient, ist auszuschalten. Auch das Bühnenstück muss sich durch seine Funktion für den Zweck der Fabel ausweisen. Die Teile der Fabel sind sorgfältig gegeneinander zu setzen, in dem ihnen die Struktur eines Stückchens im Stück gegeben wird.²⁰

Im Kapitalismus als System lernt der Mensch nur an sich selbst zu denken und durch dieses System wird der Mensch auch ausgebeutet. Hier erscheinen hervorgehobene soziale Missstände und Ungerechtigkeiten erscheinen. Deshalb übt Brecht in seinen Werken scharfe Kritik an den Erscheinungsformen des Kapitalismus. Die Gesellschaft gibt den Menschen nicht die Chance, gut zu sein. Brecht betont in diesem Kontext, seine Kritik bezog sich sowohl auf die psychologischen Voraussetzungen als auch auf die wirtschaftlichen Ideen des Kapitalismus. Er ist der folgenden Meinung, dass Gutsein des Menschen Natur ist und sein Schlechtsein sozial durch die kapitalistische Klassengesellschaft bedingt ist. Der Mensch macht die Welt und produziert sich selbst mit ihrer Produktion, seine Produktivität ist der Sinn seiner Existenz. In der Tat sind die Welt und der Mensch einander gegeben.²¹ Brecht interpretiert den Menschen als ein Wesen, das durch seine Wirklichkeitsverhältnisse bestimmt wird, und nur aus der Spannung zu diesen Verhältnissen zu verstehen ist, dies dient programmatisch bewusst, „dem Abbau und der Widerlegung der traditionellen charakterologischen Anthropologie und zeigt den Menschen in verfremdungstechnischer Absicht als gestisches Wesen.“²²

²⁰ Vgl. Esslin, Martin: Brecht, das Paradox des politischen Dichters, Frankfurt/a. M und Bonn, 1962. S. 45.

²¹ Vgl. Henning Rischbieter: Bertolt Brecht, Band 1. Daten, Zeit und Werk, frühe Stücke, Opern, Lehrstücke, antifaschistische Stücke, Friedrich Verlag Velber, 1972. S. 34.

²² Jendrek, Helmut: Bertolt Brecht. Drama der Veränderung. August Bagel Verlag, Düsseldorf. S. 320.

Wenn dieses System in einer Gesellschaft herrscht, werden die Armen immer ärmer und die Reichen immer reicher und durch diese Ungerechtigkeiten dieses Systems wird die Mehrheit der Menschen gezwungen, selbst ungerecht werden zu müssen. So kann der Kapitalismus nur als nacktester und frechster Kapitalismus bekämpft werden.

Für Brecht war die kapitalistische Gesellschaftsordnung ein Faktor, der die Menschen zur Selbstaufopferung und zur Selbstentfremdung führte und sie zum schlecht -sein zwang.

Da die Alternative der Selbstentfremdung mit der kapitalistischen Gesellschaftsordnung verbunden ist. Die Selbstentfremdung zwischen eigenen Gefühlen und gesellschaftlichen Normen produziert die Persönlichkeitsspaltung der Menschen. Mit diesem System kann man keine zwischenmenschlichen Beziehungen aufbauen und mit diesem Mangel an Menschlichkeit ist der Mensch gar nicht in der Lage auf andere Menschen zuzugehen und sie zu verstehen, um ihnen zu helfen.

Die Figuren unserer Stücke stellen, wie gesellschaftliches Zusammenleben den Einzelnen zur Übernahme von sozialen Rollen zwingt, die ihm eigentlich fremd sind, dar. Die Frauen als Teil der Gesellschaft im Kapitalismus sind gezwungen sexuelle Beziehungen zu haben, um sich als Ware verkaufen zu können. Unter diesen kapitalistischen Verhältnissen erscheinen diese sexuellen Beziehungen zwischen Männern und Frauen als Prostitution.

Denn der Mensch ist nicht von Natur aus böse, sondern wird durch die Ungerechtigkeiten in einem System böse. Er verliert jede Art von Menschlichkeit und wird wieder gefühlkälter, wenn er natürlich durch die Folgen eines kapitalistischen Systems beeinflusst ist. Zusätzlich wird der Mensch vom anderen Menschen ausgebeutet und benutzt.

Hier verschwanden die menschlichen Empfindungen d.h. der Mensch hat keine Gefühle für andere Menschen, sondern nur für sich selbst. Das Interesse für Beziehungen und Verhalten der Menschen kommt in den Vordergrund bei:

„Ich interessiere mich für die Beziehungen und das Verhalten der Menschen.
Deshalb baue ich vor ihnen Menschen auf, die sich richtig oder falsch

verhalten. Sie sehen einen etwas Falsches tun, und die Folge ist ein Fehlschlag. (1939).“²³

Darüber hinaus werden beide Schichten der Gesellschaft –die Armen und Reichen- schlecht denn die Armen sollen stehlen, damit Essen kommen und die Reichen sollen die anderen ausbeuten, damit reicher zu werden.

Augsburg war auch sowohl eine Stadt der einflussreichen Kritiker wie Alfred Kerr, Bab und Herbert Ihering, Regisseure wie Max Reinhardt, Leopold Jessner, Felix Holländer, Erwin Piscator, Erich Engel als auch Stadt der berühmtesten Schauspieler und Schauspielerinnen der Zeit wie Alexander Moissi, Albert Bassermann und anderen.

Brecht war auch einer der Expressionisten, der den Expressionismus als intellektuelle Revolte gegen das Bürgertum definierte, und er sah die Expressionisten als Gefangene einer unfreien Generation.

Den Expressionismus ist an erster Stelle zu nennen, wenn es um die Einflüsse geht, die Brecht in seiner Arbeit und seinem Leben begegneten, bedarf keiner besonderen Begründung. Diese literarische Tendenz ist in allen Bereichen von Brechts Leben, seiner Arbeit und im Inhalt seiner Theaterstücke auffindbar.

In seinen ersten Stücken zeigt er sich in sprachlichen Details, im dramaturgischen Bau beeinflusst vom Expressionismus und dessen großen Ahnherren Sturm und Drang und Georg Büchner, zugleich aber überlieferte er die Phrasenhaftigkeit, das idealistische, schemenhafte Pathos der Expressionisten der Kritik. Mit dem Eklektizismus erobert er dem Theater Bereiche zurück, die durch das bürgerliche Illusionstheater verschüttet waren. Ihm stehen Shakespeare und Calderon, Jesuitendrama und Mysterienspiel, chinesisches Drama und finnische Volksstücke näher als Aktestücke der großen französischen und deutschen Theaterepochen.

²³ Werner, Hecht: Brecht im Gespräch, Henschel Verlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1977. S. 135.

I.3. Bertolt Brechts Konzeption des epischen Theaters

I.3.1. Zum Begriff „episch“ bei Brecht

Für Brecht muss sich das Theater in der Wirklichkeit engagieren, um wirkungsvolle Abbilder der Wirklichkeit herstellen zu können und zu dürfen. Es zeigt, wie wir es vorfinden, die Struktur der Gesellschaft und es ist nicht beeinflussbar durch die Gesellschaft. Der Zuschauer soll auch durch die Illusionskraft der Bühne unmittelbar am Leben ihrer Gestalten teilnehmen. In- dem er ihre Gefühle mitfühlt, kann er die Fähigkeit, die gezeigten zwischenmenschlichen Vorgänge kritisch zu beurteilen, verlieren. Damit dies erreicht werde, sollen die Personen und die Geschehnisse eine „historisierende“ Abbildung erfahren. Vor allem versteht Brecht darunter eine Abbildung, welche die Verhältnisse in ihrer zeitlichen, räumlichen gesellschaftlichen Relativität sichtbar macht. Innerhalb dieser Verhältnisse solle die einzelnen Handlungen der Menschen ihrer Zwangsläufigkeit entkleidet werden.

Nicht allein stand Brecht mit seinen Versuchen, Funktion und Darstellungsform des zeitgenössischen Theaters zu ändern. In den zwanziger Jahren arbeitete der Theaterregisseur Erwin Piscator (1883-1966) an der Entwicklung eines politischen Dokumentartheaters. Er nutzte alle technischen Mittel, um möglichst die gesellschaftlichen Verhältnisse auf die Bühne zu bringen. Zur Illustration ein oder Ausschnitte aus Rundfunkreden setzte er Filmeinblendungen. Mit Plakaten und informierenden Tabellen arbeitete er und ließ das Geschehen auf mehreren Ebenen spielen, da eine Szene eine andere erläuterte. Er wollte die Zuschauer umfassend informieren, damit sie die Dialektik der gesellschaftlichen Prozesse erkennen und die Möglichkeit, gegenwärtige Zustände zu verändern, ergreifen.

Brechts epischen Theaters besteht aus Verschmelzung zweier grundlegenden Elemente, den formalen und den ideologischen. Für Brecht waren sie untrennbar und eine Erörterung des einen ohne das andere undenkbar.“Episch meint bei Brecht zunächst, aber nicht zuletzt, nicht-aristotelisch“²⁴. Er verwendet letzteren Begriff selbst oft, um einen zentralen Unterschied und eine Abgrenzung zur griechischen Tragödientheorie zu formulieren. In den Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ stellte Brecht 1930 beide Theaterformen tabellarisch gegenüber.

²⁴ Brecht, Bertolt :Über Stoffe und Form(31.März 1929)-In :Schriften zum TheaterI.1918-1933, Frankfurt am Main Suhrkamp 1963. S. 224.

Nicht-aristotelisch wird von Brecht als Wechselbegriff für antimetaphysisch und materialistisch eingesetzt. Nur wenige Dramatiker haben so viele Gedanken, Mühe und Zeit dafür aufgewandt, über ihr Handwerk und sein Produkt, das Theater, Theorien aufzustellen, die Namen die sofort einfallen, sind Lessings, Hebbel, Schiller, Strindberg, Shaw und Corneille. Ziel des epischen Theaters ist es, die einzelnen Geschehnisse schließlich zu verknüpfen. Dem Zuschauer wird die Kausalität demonstriert, damit er dann die Ereignisse noch einmal selbst überdenken kann.

Brecht sah das Theater als Einheit an, von der das Publikum als nicht unwesentlichen Teil darstellte. Er glaubte an die Notwendigkeit, die Kunst des Zuschauers nicht weniger als die des Autors oder des Schauspielers zu entwickeln. Beim epischen Theater werden die Szenen ohne dramatischen Neben einander gereiht. Darüber hinaus werden die handelnden Personen und dramatische Handlung als Gegenstand der Untersuchung. Damit Brecht dies erreicht wird, benutzt er eine Reihe von Darstellungsmitteln.... Gegen die Handlung des dramatischen Theaters setzt das epische Theater die Erzählung ein, das Drama wird zur Erzählung auf der Bühne. Das epische Theater wirkt nicht mehr wie das aristotelische durch "Suggestion" sondern durch das Argument²⁵. Um über den Zustand der Welt und die Lage des Menschen in ihr zu belehren und zur Einsicht in die Notwendigkeit weltverändernder Aktivität zu führen, konfrontiert es den Zuschauer mit Argumenten d. h. es bezweckt nicht mehr die Einfühlung des Zuschauers in das Schicksal der personae dramatis durch Mitleid und Furcht. Einer der wichtigsten Unterschiede zwischen dem epischen und dem Aristotelischen Drama ist, dass im epischen Drama nicht gehandelt, sondern erzählt wird.

Es wird uns nicht überraschen, dass Brecht, Stückeschreiber und Regisseur in einer Person, von den Verfremdungen im Text seiner Dramen schweigt. Er war sich selbstverständlich ihrer bewusst. Nur wenige Dichter arbeiteten von der Ration gelenkt wie er. Nur die Verwirklichung auf der Bühne hatte immer Brecht im Auge, dem das geschriebene Stück als Material dient.

²⁵ Vgl. Hink, Walte (Hrsg.): Die Dramaturgie des späten Brecht. Band 229. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht. 1966. S. 80.

I.3.2. Elemente des Brechtschen Theaters und ihre Funktionsweise

Die Songs, in denen die Schauspieler zu offenem Mitwissen des Stückschreibers werden, sind durch Musik intensiviert Wendungen ans Publikum. Sie haben zur Folge, dass nicht kommentiert, verallgemeinert, gedeutet werden kann, sondern dass auch der allgemeine Gestus des Zeigens auf eine neue Weise formale eine Fixierung erfährt²⁶. Songs, die fast in allen Stücken vorkommen, sind eines der Hauptmittel der Verfremdung, die außerordentlich eindringlich sind. Ihre Wirkung beruht auf dem Wechsel der Form, wie er auch für den Übergang von der Prosa zum Vers gilt. Im Gegensatz zum aristotelischen Drama ist der Mensch nicht bekannt, sondern Gegenstand der Untersuchung. Brecht meint mit dieser Untersuchung die Begutachtung des Zuschauers, der laut Brecht nicht mitfühlen, sondern dem Geschehen auf die Bühne objektiv gegenüberstehen und es beurteilen soll²⁷.

Der Stückeschreiber, wie er sich selber zu nennen liebte, musste immer wieder hinter den neuen Theoretikern und Praktikern des neuen Theaters zurücktreten.

“Verfremdung“ ist in der Tat die Grundstruktur Bertolt Brechts Dichtung. Man sieht auch, dass die Verfremdung der Schlüsselbegriff seiner ganzen Theorie ist. Sie herrscht in Brechts Werk von Anfang an,- eigentlich seit er um 1916/1917 zu seiner Eigenart als Dichter gefunden hat. Die Herkunft des Wortes Verfremdung ist übrigens höchst aufschlussreich: es stammt aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem Vokabular des russischen Formalisten wo der Begriff der Entfremdung eine entscheidende Rolle spielt. Die Verfremdung ist das Prinzip des epischen Theater, wie Brecht es geschaffen, erprobt und durchschaut hat. Sie tritt in drei Bereichen auf: einmal beim Schreiben eines Stückes, dann bei seiner Inszenierung und schließlich im Spiel des Darstellers.²⁸ Sie wird auch durch die Musik und Dekoration erzeugt.“Der V-Effekt bezweckte hauptsächlich die Historisierung der darstellenden Vorgänge. Resultat der Verfremdung ist die Aufdeckung der Zukunft im Gegenwärtigen, der Hoffnung im Bestehenden, des Neuen im Alten und die Erziehung des Menschen zu politischer Produktivität, die das

²⁶ Vgl. Grimm, Reinhold: Bertolt Brecht, Die Struktur seines Werkes. Band V. Verlag Hans Carl Nürnberg. 1965. S. 13.

²⁷ Vgl. Ebenda. S. 59.

²⁸ Vgl. Grimm, Reinhold: Bertolt Brecht, Die Struktur seines Werkes. Band V. Verlag Hans Carl Nürnberg. 1965. S. 13.

Vgl. Wedel, Ute, Die Rolle der Frau bei Bertolt Brecht, Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main.1983. S. 186.

Alte überwindet und Neues zum Zwecke der sozialhumanitären Verbesserung der Weltverhältnisse hervorbringt.“²⁹

Das epische Theater will die Welt mit wissenschaftlichen Augen betrachten. Die fortschreitende Veränderung der Welt durch die Wissenschaften beruht auf der Methodik des Zweifels, der vom gegenwärtig Vorgegebenen wegtreibt in Richtung auf das bessere Zukünftige.³⁰

Der Begriff der Verfremdung, den Brecht geprägt hat, erweist sich in der Tat als das Grundprinzip seines dramatischen Schaffens. Er umfasst gleicherweise das Epische, Didaktische und Dialektische und verleiht so dieser Dichtung ihre unverwechselbare Eigenart. Brechts episches Theater führt auf einen Subjekt-Objekt- Gegensatz zurück: die „Selbstentfremdung des Menschen, dem das eigene gesellschaftliche Sein gegenständlich geworden ist“, daraus resultieren freilich nicht nur die strukturellen Verfremdungen, sondern ebenso auch die aus dialektischen Spannungen erwachsenden der Sprache: eine Abbildung ist eine solche, die den Gegenstand zwar erkennen, ihn aber doch zugleich fremd erscheinen lässt“³¹, definiert Dichter. Dieser Effekt hindert den Zuschauer also daran, sich rauschhaft in die Gestalten des Spiels und ihre Spannungen zu versetzen.

In Brechts dichterischer Entwicklung kann man, was die Verfremdung betrifft, drei Phasen unterscheiden. Die erste bis ungefähr 1926, als die theoretische Grundlegung begann. Die zweite umfasst vor allem das streng lehrhafte Theater der Berliner Zeit vor 1933: in dieser Phase kann man sagen, dass Brecht seine neuen Erkenntnisse erprobte. Schließlich die dritte, die den reifen Dichter im Vollbesitz seiner künstlerischen Mittel zeigt. Im Vergleich zur ersten Phase, die ein verhältnismäßig realistisches Theater bot, konzentrierte sich die zweite mehr und mehr auf die radikalen Neuerungen in ihrer abstrakten Form. In der dritten vereinigten sich die beiden Elemente.

²⁹ Grimm, Reinhold: Bertolt Brecht, Die Struktur seines Werkes. Band V. Verlag Hans Carl Nürnberg. 1965. S. 13.

³⁰ Vgl. Hecht, Werner (Hrsg.): Brecht im Gespräch. Diskussionen. Dialoge, Interviews. Göttingen. S. 79.

³¹ Grimm, Reinhold: Bertolt Brecht, Die Struktur seines Werkes. Band V. Verlag Hans Carl Nürnberg. 1965. S. 77.

Hier muss man sagen, der Dichter war überzeugter Marxist, wenigstens schrieb er seine Stücke so. Man kann auch nicht aus seinen Stücken das kommunistische extrahieren, um zum Schluss das Allgemein-Menschliche rein übrig zu behalten.

Brecht dichtete als Ideologe und muss auch als Ideologe verstanden werden. Da man ihn sonst verfälscht.

Dass Brecht von älteren Formen des Dramas angeregt wurde, weiß man seit Langem. Brecht macht nie ein Hehl daraus, dass er vieles vom vor-illusionistischen Theater gelernt und entlehnt hat. Was aber weit mehr auffällt, ist, dass Brecht die Begriffe „lehrhaft“ und „episch“ als Synonyme zu gebrauchen scheint. Der Dichter will seine Zuschauer über ihr gesellschaftliches Sein belehren. Bei ihm könnte aber die Verknüpfung keine so enge sein, die Begriffe wären nicht geradezu austauschbar, wenn das epische Theater das Moderne und das alte Lehrstück nicht auch Strukturelle Entsprechungen zeigen. Diese Entsprechungen beruhen auf dem verwandten Kunstmittel der Verfremdung, die sich somit aus ihrer ursprünglichen weltanschaulichen Bindung löst und allgemeine Bedeutung gewinnt.

Das Spiel im Spiel und Gerichtsszene gehören auch zu den wichtigsten Strukturformen der Brechtschen Dramatik. Beide sind aufs engste mit einander verwandt und prägen Brechts Schaffen in seiner Gesamtheit. Es zwingt den Zuschauer genau in jene Haltung, wie der Dichter sie fordert und erlaubt ein freies Beherrschen der Handlung. Gerichtsszenen finden sich in fast allen Lehrstücken, aber auch in anderen Dramen Brechts. Sie sind zentrale dramaturgische Form des Brechtschen Theaters überhaupt. Sie „Maßnahme“ und „das Verhör des Lukullus“ bestehen fast ausschließlich aus Gerichtsverhandlungen, der Kaukasische Kreidekreis“ zu einem wesentlichen Teil. In der Gerichtsszene möchte Klotz die Wurzel für die Episierung des Brechtschen Theaters überhaupt erkennen.³²

Das epische Theater Brechts ist am lebendigsten, sobald das dialektische Element eingeführt wird. Das unterscheidet es grundsätzlich von seinen Vorgängern und seinen epischen Zeitgenossen und Nachfolgen. Brecht hatte 1930 angefangen episch durch dialektisch zu ersetzen. Brecht sagt „wir brauchen Theater“, „das nicht nur Empfindungen, Einblicke und Impulse ermöglicht, die das jeweilige historische Feld der menschlichen Beziehungen erlaubt, auf dem die Handlungen jeweils stattfinden,

³² Vgl. Volker, Klotz: Bertolt Brecht, Versuche über das Werk, Darmstadt 1957. S. 128.

sondern das Gedanken und Gefühle verwendet und erzeugt, die bei der Veränderung des Feldes selbst eine Rolle spielen.³³

Der Schauspieler soll klarmachen, dass er nicht mit der dramatischen Figur identisch ist. Er soll sie gestisch zeigen, von ihr erzählen. Wichtig für die Darstellung ist nicht nur die mimische Nachahmung, sondern auch die gestische Deutung.

Brecht sagt: „der Schauspieler muss seine Sache zeigen, und er muss sich zeigen. Er zeigt die Sache natürlich, in dem er sich zeigt; und er zeigt sich, in- dem er diese Sache zeigt. Obwohl dies zusammenfällt, darf es doch nicht so zusammenfallen, dass der Unterschied zwischen den beiden Aufgaben verschwindet.“ d. h. der Schauspieler soll sich die Möglichkeit vorbehalten, mit der Kunst aus der Rolle zu fallen.

Brecht stellt fest „Die Beziehung des Schauspielers zu seinem Publikum sollte die allerfreieste und direkteste sein. Er hat ihm einfach etwas mitzuteilen und vorzuführen, und die Haltung des bloß Mitteilenden und Vorführenden sollte allem nunmehr unterliegen“³⁴

Der Zuschauer, dem Spiel des Handelnden auf der Bühne folgend, soll sich nicht einfach an seine Stelle, sondern ihm gegenüber setzen. Um diese Abständigkeit des Publikums zu erreichen muss das Theater, was es zeigt, verfremden.³⁵ „Um Verfremdungseffekte hervorzubringen, muss der Schauspieler alles unterlassen, was er gelernt hat, um die Einfühlung des Publikums in seine Gestaltungen herbeiführen zu können. Nicht beabsichtigend, sein Publikum in Trance zu versetzen, darf er selber in Trance versetzen...selbst Besessene darstellend, darf er nicht besessen wirken; wie sonst könnten die Zuschauer ausfinden, was die Besessenen besitzt“³⁶. Der Zuschauer soll selbst aus dem Dargestellten lernen. Dies kann so weit gehen, dass das Stück nicht zu Ende gespielt, sondern abgebrochen wird und der Erzähler das Publikum nach einem möglichen Ende fragt, um zu kontrollieren, ob der Zuschauer aus dem gespielten Teil des Stücks gelernt hat.³⁷

³³ Hink, Walter (Hrsg.): Die Dramaturgie des späten Brecht. Band 229. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht. 1966. S. 96.

³⁴ Ebenda. S. 98.

³⁵ Ebenda. S. 97.

³⁶ Ebenda. S. 96.

³⁷ Vgl.: Knopf, Jan: Brecht – Handbuch. Theater. Metzler, Stuttgart 1980. S. 35.

Nicht mit den Gestalten und dem Geschehen soll der Zuschauer auf der Bühne identifizieren. Er soll Distanz zum Geschehen haben und dadurch Nachdenken über die gesellschaftlichen Verhältnisse, ihrer Veränderlichkeit und die Notwendigkeit ihrer Veränderung angeregt haben.

Unter Gestus soll nicht Gestikulieren verstanden sein; es handelt sich nicht um unterscheidenden oder erläuternden Handbewegungen, es handelt sich um Gesamthandlungen. Gestisch ist eine Sprache, wenn sie auf dem Gestus beruht, bestimmte Haltungen des Sprechenden anzeigt, die dieser anderen Menschengenüber einnimmt³⁸. „Gesten zitierbar zu machen“, ist eine der wesentlichen Leistungen des epischen Theaters. Seine Gebärden muss der Schauspieler sperren können wie ein Setzer die Wörter. Dieser Effekt kann zum Beispiel dadurch erreicht werden, dass auf der Szene ein Schauspieler seinen Gestus selbst zitiert.³⁹

³⁸ Vgl. Geisler, Rolf (Hrsg.): Zur Interpretation des modernen Dramas Brecht, Dürrenmatt, Frisch, Verlag Moritz Diesterweg 1981. S. 23.

³⁹ Vgl. Hecht, Werner: Brechts Weg zum epischen Theater, Berlin 1962. S. 23.

I-3-3 Die Schauspielerin als Medium der Selbstverwirklichung

Die Brauchbarkeit einer Frau verkörpert sich für Brecht in der Schauspielerin in geradezu idealer Weise. Er hält sie für ein Medium, über das seine theoretisch-konzeptionellen Vorstellungen nach außen treten. In ihrem Talent findet die literarische und konzeptionelle Arbeit Brechts eine „wahre Ergänzung“⁴⁰. Marieluise Fleisser hebt die besondere Bedeutung der Schauspielerin und ihrer Spiegel⁴¹-Funktion in ihrer Erzählung „Avantgarde“ hervor. „Schauspielerin musste man sein, dass er sich unmittelbar durch die Frau ausdrücken konnte. Das war die wahre Ergänzung für so einen Mann, das brauchte er wesentlich. Damit fing er wirklich was an, und das brachte ihn fort, denn dann konnte er sich körperlich sehn.“⁴²In der Schilderung der Bedeutung Helene Weigels –mündet diese allgemeine Hervorhebung: In der Erzählung“Polly „- für Brecht ein. „Sie macht es ihm, was sich darstellen ließ und was nicht, das irgendsmögliche holte sie ihm zuliebe heraus und konnte auch einmal warnen, die hierher, nicht weiter.“⁴³

Helene Weigel steht nicht nur als „verlässliche“, mütterliche Reproduzentin fortwährend zur Verfügung, sondern auch als hochqualifizierte Artistin, deren Spiel modellhaft die Intentionen seines epischen Theaters demonstriert⁴⁴. Mit ihr Brecht schließt sich zur – wie Raddatz es nennt-“Grosse(n) Kooperative“⁴⁵zusammen.

Als Brecht Interpretin, als die „Brecht- Schauspielerin, wird Helene Weigel zur –aus der Menge weitgehend ersetzbarer Organisations- und Schreib- Gehilfinnen- herausragenden Mitarbeiterin an seinem Werk.“⁴⁶

Den Lebenslauf von Helene Weigel als Brecht-Schauspielerin bezeichnet Günther Rühle: „Helene Weigel als Witwe Begbick: das war damals ihr Anfang einer langen

⁴⁰ Fleisser, Marieluise: Gesammelte Werke 3, hrsg. Von Günther Rühle, Frankfurt /a.M.1972. S. 136.

⁴¹ Den Aspekt der Selbst-Bespiegelung Brechts in der Schauspielerin, die damit für ihn eine ähnliche Funktion erfüllt wie der (Wasser-) Spiegel für den mythologischen Narziss, weist Fritz J. Raddatz hin, in: Bertolt Brecht II, Sonderband der Reihe Text und Kritik, hrsg. Heinz Ludwig Arnold, München 1973. S. 155.

⁴² Fleisser, Marieluise: Gesammelte Werke 3(Hrsg.) Von Günther Rühle, Frankfurt /a.M.1972. S. 136.

⁴³ Fleisser, Marieluise: Gesammelte Werke 3, (Hrsg.) Von Günther Rühle, Frankfurt /a.M.1972. S. 137.

⁴⁴ Vgl. Bertolt, Brecht: Gesammelte Werke 17, (Hrsg.) Vom Suhrkamp- Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Frankfurt/a.M.1967. S. 756.

⁴⁵ Vgl. Raddatz, Fritz J., Ent- weiblichte Eschatologie, Bertolt Brechts revolutionärer Gegenmythos, in: Bertolt Brecht II, Sonderband der Reihe Text und Kritik, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1973. S. 156.

⁴⁶ Wedel, Ute: Die Rolle der Frau bei Bertolt Brecht, Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main.1983. S. 104.

Reihe von Brecht- Interpretationen; mehr: es war der Anfang ihrer Mitarbeit an Brechts Werk⁴⁷. Sie prüft in ihrem Spiel die Realisierbarkeit der konzeptionellen Vorgaben des Stückeschreibers- ohne eine solche Prüfung ist der Prozess der literarischen Produktion bei Brecht nie abgeschlossen-, sie modifiziert diese Vorgaben nach den Gesetzen des Ausführbaren.⁴⁸

Nur von wenigen kritischen Stimmen wie Marieluise Fleissers und Ansatzweise der von Fritz J. Raddatz wird das Spannungsverhältnis zwischen der Funktion Helene Weigels für Brecht und ihrer Funktionalisierung durch Brecht. Sie wurde nicht zuletzt dadurch zur hervorragenden Brecht- Schauspielerin, dass sie ausschließlich als Brecht – Schauspielerin arbeitete- reflektiert. Weigel spielte in ihrer ersten Zusammenarbeit mit Brecht- die Rolle der Magd im „Ödipus“- lässt Brecht zunächst nur eine Art Talent⁴⁹anerkennen, schon bald wird sie zu einer der Hauptschauspielerin.

Das Theater des Stückeschreibers war sehr klein. Nur wenige Stücke wurden aufgeführt, nur wenige Schauspieler wurden ausgebildet. Die Hauptschauspielerinnen waren: die Weigel, die Neher und die Lenya⁵⁰

Die Entwicklung Helene Weigels stellt sich für Brecht als die von einer der Hauptschauspielerinnen seines Theaters zu der Brecht- Schauspielerin oder besser zu dem Modell einer Brecht- Schauspielerin dar .Mit Dieser Schauspielerin, die die großen Frauenrollen des Brechtschen Werks spielte, beginnt sein Theater des wissenschaftlichen Zeitalters “ das Theater des neuen Zeitalters/ Ward eröffnet, als auf die Bühne/ Des zerstörten Berlins / Der Planwagen der Courage⁵¹. In jeder Rolle demonstriert sie die Perfektion, mit der sie die wesentlichen Forderungen Brechts an die neue Spielweise

⁴⁷ Rühle, Günther: Die Weigel, Zum fünfzigjährigen Bühnenjubiläum, in Frankfurter, In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 21.08.1969

⁴⁸ Vgl.Wedel, Ute: Die Rolle der Frau bei Bertolt Brecht, Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main.1983, S. 105.

⁴⁹ Vgl. In einem als Tonbandprotokoll aufgezeichneten Interview mit Werner Hecht schildert Helene Weigel ihre „Entdeckung“ durch Brecht: Er hat am Anfang nicht viel von mir als Schauspielerin gehalten, das war gar nicht so. Dann hat Brecht angefangen, mit mir etwas zu arbeiten, zum Beispiel haben wir die Magd im Ödipus probiert. Das ist Eigentlich die erste Arbeit gewesen, die er in Anmerkung, dass es doch eine Art Talent sei, mit mir gemacht hat. In:...gelebt für alle Zeiten, hrsg. Von Werner Hecht, Berlin 1975. S. 389 f.

⁵⁰ Wedel, Ute: Die Rolle der Frau bei Bertolt Brecht, Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main.1983. S. 106.

⁵¹ Vgl. Bertolt, Brecht, Gesammelte Werke 10, hrsg. Vom Suhrkamp- Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Frankfurt/a.M.1967. Seite 968 (Das Theater des neuen Zeitalters).

- „Distanzierung der Darstellers /der Darstellerin vom Darzustellenden, keine restlose Einfühlung und Verwandlung in die darzustellende Figur,
- Akzentuierung des Gestus des Vorführens, Zeigens, auf Etwas- Hinweisens als Voraussetzung für die Hervorbringung des V- Effekts,
- Historisierende Darstellung, „Fixieren des Nicht- Sondern“ umsetzt und so den V- Effekt auf der Ebene der Darstellung realisiert“⁵²

I.3.4. Die doppelte Rolle des Schauspielers

Der Schauspieler „ hat seine Figur ...nicht nur lediglich zu erheben. Dies bedeutet nicht, dass er, wenn er leidenschaftliche Leute gestaltet, selber kalt sein muss“. ⁵³Brecht sagt in diesem Kontext in dem Aufsatz die Straßenszene: „Tatsächlich ist das epische Theater eine sehr künstlerische Angelegenheit, kaum zu denken ohne Künstler und Artistik, Phantasie, Humor, Mitgefühl, ohne das und viel mehr kann es nicht praktiziert werden“⁵⁴. Der Schauspieler muss alles unterlassen, was er gelernt hat, um V-Effekte hervorzubringen,, um die Einfühlung des Publikums in Trance zu versetzen, darf er sich selber nicht in Trance versetzen [...]selbst besessene darstellend, was die besessenen besitzt?“. ⁵⁵Brecht sieht also den Grad der Identifikation des Zuschauers mit der dargestellten Figur vom Grad der Identifikation des Schauspielers aus. Schauspielers eigene Gefühle dürfen nicht grundsätzlich die seiner Figur sein, damit auch seines Publikums nicht grundsätzlich die der Figur werden. ⁵⁶

Die Aufgabe des Schauspielers in seiner Darstellung Künstlerischer Einheit zu erreichen und den Zeigenden von Gezeigten abzuheben, erfordert einige Übungen. Brecht schreibt dazu:“Um eine Hilfsvorstellung zu benutzen: wir können die eine Hälfte der Haltung , die des Zeigens, um sie selbstverständlich zu machen, mit einer Geste ausstatten, in dem wir den Schauspieler rauchen lassen und ihn uns vorstellen, wie er jeweils die Zigarre weglegt, um uns eine weitere Verhaltensart der erdichten Figur zu demonstrieren“⁵⁷.

⁵² Wedel, Ute: Die Rolle der Frau bei Bertolt Brecht, Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main.1983, S. 109.

⁵³ Hink, Walter (Hrsg.): Die Dramaturgie des späten Brecht. Band 229.Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht. 1966. S. 97.

⁵⁴ Ebenda. S. 97.

⁵⁵ Ebenda. S. 97.

⁵⁶ Vgl. Hink, Walter (Hrsg.): Die Dramaturgie des späten Brecht. Band 229.Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht. 1966. S. 98.

⁵⁷ Vgl. Ebenda.S. 98.

Sie ist zunächst nur durch Umschreibungen verständlich zu machen. Brecht geht davon aus, dass nur „der wirkliche, der profane Vorgang nicht mehr verschleiert zu werden braucht. Den Akt des Zeigens muss der Darsteller „zu einem künstlerischen machen“.⁵⁸ So muss der Schauspieler die Tatsache, dass er zugleich Zeigender und Gezeigter ist, durch Kunst zu erkennen geben. Er muss die Doppelrolle seiner schauspielerischen Existenz, seine exzentrische Position von sich aus künstlerisch offenbaren.

Brecht führt im Aufsatz „Neue Technik der Schauspieler“ drei Möglichkeiten an, einer restlosen Verwandlung in die Figur vorzubeugen: erstens, die Überführung der Rolle in die dritte Person⁵⁹, zweitens, die Überführung in die Vergangenheit. Drittens, das Mitsprechen von Spielanweisungen und Kommentaren. Der Schauspieler lernt auf diese Weise den Text nicht wie eine Improvisation, sondern wie ein Zitat zu bringen. Dabei ist alles Gefühlsmäßige nach außen zu bringen, „zur Geste zu entwickeln“.⁶⁰ Die betreffende Emotion muss heraustreten sich emanzipieren, damit sie groß behandelt werden kann⁶⁰. Der Schauspieler soll nach Brecht Haltungen einnehmen und bestimmte Verhaltensweisen gestisch zeigen. Er ist zugleich Tänzer und Akrobat.⁶¹ Er ist auch an eine Reihe typischer Bewegungsregeln gebunden, die ihm eine natürliche Darstellung verwehren. Der Schauspieler benötigt nur ein Minimum von Illusion.⁶²

I.3.5. Der Zuschauer als Gegenspieler

Der Zuschauer wird durch die offene Dramaturgie immer wieder unmittelbarer Adressat von Mitteilungen, die zwar handlungsbezogen, aber nicht handlungseigen sind. Sie machen den Zuschauer und die Verhaltensweisen von Figuren oder auf Vorgänge zwischen Figuren, auf gesellschaftliche Vorgänge aufmerksam. Die Aufmerksamkeit erhält mehr den Charakter der Unruhe, wenn der Zuschauer nicht etwa durch direkte Stellungnahmen befriedigt, sondern durch die differenziertesten Formen der Kommentars irritiert und nachdenklich gemacht wird. Er soll nicht spontan, sondern nur

⁵⁸ Vgl. Ebenda. S. 98.

⁵⁹ Vgl. In der Theaterarbeit S. 244.

⁶⁰ Versuche, Heft S. 94 f.

⁶¹ Vgl. Hink, Walter (Hrsg.): Die Dramaturgie des späten Brecht. Band 229. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht. 1966. S. 99.

⁶² Vgl. Hink, Walter (Hrsg.): Die Dramaturgie des späten Brecht. Band 229. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht. 1966. S. 101.

kritisch reagieren. Dem Zuschauer ist die Rolle eines Gegenspielers zugewiesen. Das Gegenspiel hat zugleich jene Lücke im theatralischen Vorgang auszufüllen, dies sich durch die offene Dramaturgie und die publikumgerichtete Spielweise ergibt. Dem Publikum steht etwas Fragmentarischem gegenüber.

I.3.6. Die Brechtsche Verfremdungskonzeption

Brecht wollte mit seinen Dramen ähnlich wie Lessing und Schiller die Zuschauer nicht unterhalten, sondern bilden und zum Handeln und zur Veränderung bewegen. Durch das sogenannte epische Theater wird der Zuschauer in das Geschehen nicht einbezogen und erschöpft sich nicht im Miterleben. Der Zuschauer wird dem Vorgang gegenübergestellt und in die Haltung des Studierenden und Lernenden versetzt.

„Das epische Theater bekämpft nicht die Emotion, sondern untersucht sie und macht nicht halt bei ihrer Erzeugung. Der Trennung von Vernunft und Gefühl macht sich das durchschnittliche Theater schuldig, in dem es die Vernunft Praktik ausmerzt seine Verfechter schreien beim geringsten Versuch, etwas Vernunft in die Theaterpraxis zu bringen, man wolle die Gefühle ausrotten.“⁶³

Das epische Theater will den Zuschauer in eine kritische Distanz zu dem auf der Bühne Dargestellten halten, will ihm keine allgemeingültigen Lösungen vorexerzieren, sondern zum Nachdenken anleiten. Es bildet die Welt nur modellhaft ab, legt sie dem Zuschauer als Modell vor, damit er selbst eingreifen und die gewonnene Einsicht bei seiner politisch- praktischen Tätigkeit anwenden kann.

Zur Form der Parabel tendiert Brechts Theater. Aber nicht alle seine Stücke sind streng durchgeführte Parabelstücke. Er erfüllt zwei Bedingungen, die zum Schreiben der Parabel sehr wichtig sind. Zu diesen Bedingungen gehört die Weltdeutung, unter der Brecht seine Dramen geschrieben hat. Hier handelt es sich um die Marxistische Geschichtsphilosophie. Darüber hinaus sollen seine Stücke durch das Vorführen erfundener Geschichten den Leser zu einer Denkopration befähigen, die ihn die materialistische gesellschaftliche Wirklichkeit außerhalb des Theaters erkennen lässt.

⁶³ Brecht, Bertolt: „kleine Liste der beliebtesten landläufigsten und banalsten Irrtümer über das epische Theater.“ In Schriften zum Theater 3. Frankfurt/M 1963. S. 70.

Brechts Theater wird zum Lehrtheater mit der didaktischen Absicht, dem Zuschauer an Stücken, die gleichsam allgemeingültige Modelle von Wirklichkeit sind. Der Zuschauer lernt im Theater zu entscheiden, so dass er es in der Wirklichkeit vermag, die Gesellschaft durch Handeln zu verändern. So hat Brecht im Vergleich zur dramatischen Form des Theaters auf der Bühne die Möglichkeit ein Modell der Wirklichkeit darzustellen, anstatt einen Ausschnitt der Wirklichkeit.

Die Denkanstöße sollen durch verfremdetes Theater gegeben werden. Die Verfremdung, die der bewusste Verzicht auf Schaffung einer Illusion der Wirklichkeit mit Hilfe der Kunst ist, wird in drei Bereichen verwirklicht: beim Schreiben, beim Inszenieren und beim Darstellen. Brecht hat in Berlin, dann im Exil und schließlich gemeinsam mit dem Berliner Ensemble im Theater am Schiffdauerdamm die theatralischen Mittel entwickelt, die meistens seiner dramatischen Theorie entsprechen.

Auf dem Theater wird die Wirklichkeit verfremdet, so werden alltäglich und selbstverständliche Situationen auf andere, ungewohnte Weise dargeboten, damit der Zuschauer aufmerksam wird, aus seiner selbstverständlichen Konsumhaltung herausgerissen und in den Prozess der Problemlösung hineingezogen zu werden.

Verfremdung wird sowohl in Mutter Courage und ihre Kinder als auch in anderen Stücken Brechts angestrebt, sie dient dazu, Distanz zwischen Zuschauer und Bühne herzustellen. Darüber hinaus geht es um eine verfremdete Abbildung eines Sachverhalts, der zwar zu erkennen ist, aber zugleich fremd erscheint. Nach Brechts Definition, Verfremden heißt Historisieren, heißt Vorgänge und Personen als historisch, also als vergänglich darzustellen. Dasselbe kann natürlich auch mit Zeitgenossen geschehen, auch ihre Haltungen können als zeitgebunden, historisch, vergänglich dargestellt werden.

In der Mutter Courage wird eine Mutter dargestellt, die durch den Krieg ihre drei Kinder verloren hat, die aber dennoch nichts lernt und weiter für den Krieg ist. Ein solches unglaubliches Verhalten soll den Zuschauer zur Frage nach dem „Warum“ veranlassen. Er soll dieses Verhalten kritisieren.

Die Desillusionierung der dargestellten Wirklichkeit durch geeignete Mittel der Verfremdung soll beweisen, dass die Welt veränderbar ist, dass es nicht nur eine, zwangsläufige Weise des Handelns gibt, sondern dass auch andere Möglichkeiten offenstehen. Der Marxist Brecht benötigt keinen Gott oder eine sonstige Instanz, die als

letzte Begründung und Rechtfertigung für menschliches Handeln in Anspruch genommen wird. Der Sinn des Lebens kann sich nur in dieser Wirklichkeit und im diesseitigen Leben eines jeden Menschen erfüllen. Jede „Vertröstung“ auf einen späteren „jenseitigen“ Zustand, der eine Art „Ausgleich“ für das irdische Unglück und Leid darstellt, wird von Brecht als Illusion abgelehnt, die nur dazu dient, den Teil der Menschheit, der von anderen unterdrückt und ausgebeutet wird, davon abzuhalten, sein Geschick in die eigenen Hände zu nehmen, und sich mit Gewalt die ihm vorenthaltene Freiheit und das betrogene Glück einfach zu nehmen.⁶⁴

Die Notwendigkeit einer Veränderung der Welt folgt aus der Analyse der bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse, die sich nach Gesetzmäßigkeiten entwickelt haben, deren Struktur die Analyse der Geschichte aufzeigt. Das gesellschaftliche Sein stellt sich vor allem als Widerspruch zwischen Klassen dar, von denen die eine die andere unterdrückt und so die Ungerechtigkeit auf der Welt verursacht z. B. Die Dreigroschenoper. Brecht glaubt, dass die heutige Welt verändert werden muss und dass sein Theater einen Beitrag zu dieser notwendigen Veränderung leisten kann.

Brecht versucht den Vorgang, mit anderen charakteristischen Umständen zu verbinden, er verzichtete auf die direkte Darstellung des geschichtlichen Vorganges. Das ermöglicht ihm als Autor die Folgen des Vorganges, den vielfältigen und indirekten Zugriffs entzog, zu veranschaulichen. In seinen Stücken werden keine Charaktere im üblichen Sinne gefunden, sondern es werden die Figuren, die sich zu gesellschaftlichen Umständen und Geschehnissen Verhalten gezeigt.

I.3.7. Veränderung, Funktion der Geschichte

Geschichte bedeutet für Brecht zweierlei: einmal ist sie die anschauliche Veränderung, die sich in der Abstraktion als Einheit in die Veränderbarkeit gesellschaftlich-geschichtlicher Gebilde niederschlägt und für die die immer wiederkehrende Formel lautet, zum anderen ist sie ein Mittel, die Gegenwart handhabbar zu machen, in dem man sie in die Zukunft hin übersteigt. Die Einheit von Gegenwart und Zukunft machte deutlich, dass die Geschichte für Brecht vor allem ein Medium der Erkenntnis ist.

⁶⁴ Vgl. Gert, Eversberg: Bertolt Brecht, Mutter Courage und ihre Kinder. Joachim Beyer Verlag Hollfeld 1976. S. 44.

Die Gegenwart ist ein historisches Stadium unter anderen. Brecht tritt ihnen als gegenüber als Beobachtender, Darstellender, Urteilender. Das Verhältnis von Zeit und Werk ist für ihn ein Dialektisches. Alles was aktuell ist, wird historisch. Er wollte mit seinem Werk aktiv zur Veränderung der Welt beitragen. Mit seinen historischen Stücken gehört Brecht zu den zahlreichen exilierten deutschen Schriftstellern, die ihren literarischen Gegenstand der vergangenen Geschichte entnahmen.

Die exilierten Dramatiker betrachten meistens ihre Bühnenwerke, die sich mit den geschichtlichen Themen beschäftigten, als Waffe. Diese sogenannten geschichtlichen Themen in diesen literarischen Werken ermöglichten den Schriftstellern, die Berichtigung zu der von den Nazis geforderten historischen Dichtung darzustellen, weil sie Gegenbilder zu den nazistischen Verzeichnungen gleicher geschichtlicher Vorbilder entwarfen. Hier versuchten die Dramatiker, der geschichtlichen Vorgebildetheit eine angemessene dramatische Abbildung zu verschaffen.

Um die gegenwärtige Geschichte durch die literarische darzustellen und der vergangenen zu beeinflussen, hat sich die Mehrheit der exilierten Autoren deshalb mit der Geschichte beschäftigt. Sie betrachten die Geschichte als ein Mittel, das gegen die Verfälschung der Geschichte kämpft. Sie steht im Zentrum der Marxischen Lehre, die ihrer theoretischen Struktur nach eine aktivische Geschichtsphilosophie ist:

„Aber grundsätzlich bedeutet Historisierung in der Dramaturgie Brechts keineswegs Transponierung gegenwärtiger gesellschaftlichen Vorgänge in die vergangene Geschichte, sondern Bewusstmachung des besonderen, gerade deshalb vergänglichen Charakters.“⁶⁵

Ernst Schumacher behandelt die Brechtschen Dramen unter dem neuen Gesichtspunkt Geschichtsdrama. In der Einleitung seiner Arbeit geht es um zwei Kriterien, die er sehr wichtig betrachtet. Für ihn kommt die Wahrheit der Geschichte an der Spitze, denn sie muss für die Gegenwart praktikabel gemacht werden. Dann nannte er die Masse als historisches Subjekt und sie muss erscheinen. In seinerseits sah Hans Kaufmann Brecht als Vorläufer des sozialistisch-historischen Geschichtsdramas. Er nahm als Beispiel

⁶⁵ Drama und Geschichte Bertolt Brechts >Leben des Galilei < und andere Stücke Henschelverlag Berlin 1968. S. 193.

Brechts Stück „Tage der Commune“ und macht deutlich, dass ein historischer Gegenstand für Brecht kann ein Parabelcharakter annehmen.

Der Schreibende nach Brecht soll nichts Unwahres schreiben, sonst betruget er die Schwachen und beugt auch den Mächtigen. Deshalb braucht der Schreibende viel Mut, um er die Wahrheit zu schreiben.

So wurde das Theater als Instrument der Aufklärung der Bewusstseinsbildung und das Historische als eine Theatertechnik wurde durch die Struktur der Wirklichkeit begründet.

In diesem Rahmen sagte Brecht:

„Die Anwendung dieser epischen Prinzipien ermöglicht es vor allem, den dargestellten Vorgängen einen historischen Charakter zu verleihen. Das ist von außerordentlicher Wichtigkeit. Hier von hängt es ab, ob das Theater aus der leeren Widerspiegelung herauskommt und wider in das kulturelle und politische Leben eingreifen kann oder nicht.“⁶⁶

Am Beispiel nahm Schumacher Brechts Stück Galilei. Er beschränkte es auf die Parabel und betrachtet es als Geschichtsdrama. Darüber hinaus beruht man in dieses Thema auf einen historischen Perspektive, in der er die Gegenwart widerspiegeln möchte. In der Tat wurde die Geschichte zu einer wichtigsten Kategorie für Brechts Denken und Dichten seitdem er sich zum Marxismus hingewendet hat. Hier kann man Brechts erste Stücke als historischen Zeugnissen für den beginnenden Untergang der bürgerlichen Welt.

Bei „Mann ist Mann“ macht Brecht deutlich, dass die Abfassung aus einen subjektiven Geschichtsbild ist. Der historische Vorgang soll nach Brecht verstehbar werden, aber die Struktur muss nicht verändert werden.

I.3.8. Die Parabel und das epische Theater

Die Parabel ist nach Brechts Definition die szenische Gestaltung eines vorgegebenen Wissens, dass als Abstraktion der Parabel zugrundliegt und durch Zuschauer in einem Denkkakt wiedergewonnen wird. Vor allem sind die Abstraktionen die Gesetze, die die

⁶⁶ Müller, Klaus –Detlef (Hrsg.) Die Funktion der Geschichte imWerk Bertolt Brechts, Studien zum Verhältnis von Marxismus und Ästhetik, Max Niemeyer Tübingen, 1972. S.30.

gesellschaftliche Wirklichkeit beherrschen und deren Funktionieren die Kunst in modellhaften Gestaltungen dieser Wirklichkeit verdeutlicht. Die Forschung hat die Tatsache, dass Brecht eine besondere Vorliebe für die Parabelform zeigt. Die Parabel ist eine Geschichte, die zu einem bestimmten Zweck erzählt wird. In der Regel soll sie eine Frage beantworten oder ein Problem lösen, die sich in einem konkreten Zusammenhang stellen. Die Parabel ist gekennzeichnet durch eine innere Folgerichtigkeit von Frage und Antwort. Da Parabel und empirische Wirklichkeit durch Analogie zusammenhängen, erscheint diese Folgerichtigkeit als die der Wirklichkeit selbst. Die tragende Rolle der Parabel im dramatischen Schaffen Brechts erkennt E. Bornemann. Er bezeichnet die Parabel überhaupt als Basis für Brechts Theorie des epischen Theaters.⁶⁷

Abschließend lässt sich sagen, dass Brecht mit dem epischen Theater eine der bedeutendsten Dramenformen überhaupt geschaffen hat. Seine Theaterform hat bis heute Einfluss auf viele Schriftsteller und Stückschreiber. Er schuf diese neue Romanform um auf politische und gesellschaftliche Probleme aufmerksam zu machen.

⁶⁷ Vgl. Hink, Walter: Die Dramaturgie des späten Brecht, Göttingen Band 229. Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen.1966. S. 11.

FRAUENFIGUREN BEI BERTOLT BRECHT

II- Frauenfiguren bei Bertolt Brecht und die Entstehung der beiden Stücke

Die berühmtesten und meistdiskutierten Stücke Brechts aus der Zeit nach 1933 sind entweder ein Parabelstück wie „Der gute Mensch von Sezuan“, oder das zweite wie Brecht es eine Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg wie „Mutter Courage und ihre Kinder“ nennt oder schließlich ein Volksstück wie „Herr Puntilla und sein Knecht Matti“. Die drei bleiben zwischen 1939 und 1941 entstandene Werke, die wichtigen Eigentümlichkeiten des Brechtschen Schaffens repräsentieren. In dem folgenden Ausschnitt werden wir die Darstellung und Wertung von Frauenfiguren in Gesamtwerk Brechts untersuchen und dabei auch werden zunächst die Frauenfiguren des Brechtschen Frühwerks näher betrachtet, wobei auch der Hauptakzent auf der Darstellung der Mütterfiguren liegt und um Korrespondenzen und Differenzen literarischer Vorurteile über Frauengestalten aufzuzeigen. Durch das mangelnde Verständnis seiner Theatertheorie und seine zahlreichen Beziehungen zu Frauen und Missbilligungen, die man der Person Brecht anlastet werden meistens die Frauenfiguren Brechts in den Stücken als stereotyp und /oder asexuell oder als pornographisch besonders in einigen Gedichten eingestuft.

Eine wesentliche Voraussetzung männlicher Kreativität und Produktivität ist die Organisation des Reproduktionsbereiches durch Frauen. In seinen Beziehungen zu Frauen, vor allem in der Anzahl der Beziehungen, schafft Brecht sich Bedingungen, die der Ausbeutung weiblicher Reproduktionsleistung und unmittelbarer Produktionsleistungen optimal entgegenkommen. Mit dieser Funktionalisierung, die möglich ist, funktionalisiert er die Frauen nach einem fast arbeitsteiligen Prinzip als selbstlose Mutter, inspirierende Muse, problemlose Geliebte, sexuelle Partnerin und treu ergebene Mitarbeiterin⁶⁸. In der absoluten Vorrangigkeit seiner literarischen Produktion lässt Brecht keinen Zweifel zu. Von seinen Beziehungs- Partnerinnen erwartet er, dass sie sein sogenanntes Privatleben in einer Weise organisieren und weibliche Kräfte und Fähigkeit, die mittelbar oder unmittelbar seine Produktivität unterstützen, er nutzt aus „Kraft seines Vertrags ungeheuer viel verlangen“ *und die Frau muss ungeheuer viel*

⁶⁸ Wedel, Ute. S. 89.

zugeben“⁶⁹. Helene Weigels Beziehungsarbeit ist die Voraussetzung dafür, dass Brecht ungestört durch die Erfordernisse des Alltags arbeiten kann. Sie ist in der biographischen Brecht- Literatur als die praktischste der Frauen angesprochen. *Sie steht dem Stückeschreiber mit ihrer emotionalen Batteriefunktion fortwährend zur Verfügung.*⁷⁰

II.1. Die Frauen in der Theorie und im Leben Brechts

Immer wieder versuchte Brecht, literarische Talente von Frauen für sein Werk auszunutzen. Dieser Versuch, der zum einen auf die Konditionierung von Frauen auf die Förderung männlicher Aktivitäten, zum anderen darauf zurückführen sein dürfte, war meistens erfolgreich. In den Talenten seiner Beziehungen- Partnerinnen und Mitarbeiterinnen fand die von Brecht verfolgte Funktionalisierungs- Strategien günstige Voraussetzung.

Während der Zeit des Exils, das für Brecht zunächst eine Erschwernis der Lebens- und Arbeitsbedingungen bedeutet, ist der ständige Bezug seiner Ehefrau und seine beiden Geliebten auf ihn eine der Grundvoraussetzungen seiner beruflichen und privaten Existenz. Unter der Mitarbeit von Ruth Berlau und Margarete Steffin entstehen im Exil die besten Stücke seines epischen Theaters. Ruth Berlau und Margarete Steffin sollten die Sprachen der skandinavischen Exilländer lernen, in denen Brecht sich nicht verständigen kann.

In „Lobpreisung“ „Helene Weigels“ übersieht Werner Hecht

„Die Weigel war von der Bedeutung dessen, was er schrieb, so überzeugt, dass sie, die praktischste der Frauen, alles tat, um ihm eine störungsfreie Arbeit zu ermöglichen. Die berühmte Schauspielerin gab ohne Wehmut ihren Beruf und widmete sich[...] dem Haushalt und der Kindererziehung“⁷¹

die gesellschaftliche Komponente ihrer Selbstaufgabe.

Helene Weigel wendet sich in einem von Werner Hechts Tonbandprotokoll aufgezeichneten Interview dagegen, aufgrund dieser Ansicht bedauert zu werden. Sie selbst sieht ihre an den Bedürfnissen Brechts orientierte Reproduktions- und

⁶⁹ Vgl. Tonbandprotokoll Werner Hecht mit Helene Weigel (1969) in : ...gelebt für alle Zeiten (Hrsg.) von Werner Hecht, Berlin 1975, S. 389.

⁷⁰ Wedel, Ute: Die Rolle der Frau bei Brecht. Frankfurt am Main/ Bern/ New York: Verlag PeterLang, 1983. S. 90.

⁷¹ Werner, Hecht: in Bertolt Brecht, Sein Leben in Bildern und Texten (Hrsg.) von Werner Hecht, Frankfurt am Main 1978, S. 315.

Beziehungsarbeit in persönlicher Einsicht einer objektiv gegebenen Notwendigkeit begründet. Sie betont die Vorrangigkeit der Arbeit Brechts:

„ es gibt viele Leute, die plötzlich in ein Jammergeschrei ausbrechen: Mein Gott, sie hat Fünfzehn Jahre nicht Theater spielen können! Der Gedanke ist mir in der ganzen Zeit nicht gekommen, weil es wirklich eine vernünftige, praktische und wichtige Sache gab: dass Brecht arbeiten konnte und dass die Kinder aufwachsen. Das Mitgefühl mit mir, das möchte ich so gern vermeiden. Das halte ich für überflüssig, unrichtig, und schädlich.“⁷²

II.2. Frauenfiguren, eine Konstante im Werk von Brecht und ihre Rezeption

Im Folgenden werden Fragestellungen und Ansätze der Untersuchung des Frauenbildes bei Bertolt Brecht und Schlussfolgerungen und Ergebnissen skizziert. Die Ansätze von Hans Kaufmann, Fritz J. Raddatz, Hellmuth Karasek, Michael Schneider und Walter Benjamin sind nach Ute Wedel von Belang.

In der Realität gelten diese Arbeiten, die die Reflexion und Darstellung weiblicher Funktionen im Leben und Werk Bertolt Brechts untersuchen, nicht als umfassende Darstellung dieses Problemkreises „*Frauenbild*“.

Der DDR-Literaturwissenschaftler Hans Kaufmann geht in seinem Aufsatz „*Brecht die Entfremdung und die Liebe*“, von einem allgemeinen Zusammenhang zwischen dem Grad und der Widerspiegelung des Übergangs vom Kapitalismus zum Sozialismus, den ein Künstler in seinem Werk erreicht und der Fähigkeit dieses Künstlers, wahre –nicht – entfremdete menschliche Beziehungen zu gestalten, aus.

Im Werk Bertolt Brechts dient die Betrachtung der Geschlechterbeziehungen dem Ziel, diesen allgemeinen Zusammenhang an konkreten Beispielen zu illustrieren. Brecht betont bei der Gestaltung von Geschlechterbeziehungen in seinem Werk das Moment der Entfremdung. Die Wirkungsgesetze des Kapitalismus werden von Brecht nicht durchschaut, je er näher von dem Sozialismus stand. Umgekehrt berührt man die Überwindung der Entfremdung mit der Annäherung des Autors an den Sozialismus und bei der Darstellung der Geschlechterverhältnisse. Für ihn ist Brecht ein Künstler, der n

⁷² Tonbandprotokoll Werner Hecht mit Helene Weigel (1969) in: ...gelebt für alle Zeiten (Hrsg.) von Werner Hecht, Berlin 1975, S. 389.

seinem Werk die Bewegung vom Kapitalismus zum Sozialismus widerspiegelt und die Fähigkeit, wahre Beziehungen darzustellen.⁷³

Die Art der Gestaltung von Frau-Mann-Beziehungen wird von Kaufmann sowohl im Frühwerk Brechts wie „*Baal*“ und „*Im Dickicht der Städte*“ als auch in der Lyrik „*Hauspostille*“ als Rebellion gegen Entfremdung des Menschen im imperialistischen Stadium des Kapitalismus.

Kaufmann verweist auch besonders auf den wahren Charakter von Gewalt und Vergewaltigungsszenen im *Baal* und in Gedichten wie „*Ballade von den Seeräubern*“ und auf das Bild der Frau, das als Kamp-Einsätze in „*Im Dickicht der Städte*“ degradiert wurde. Die Degradierung von Frauen wird durch die Phrasen von der „*provokatorischen Verherrlichung Fleischeslust*“⁷⁴ und von der „*Souveränen Verachtung aller bürgerlichen*“⁷⁵ Moralnormen, als Rückfall in den Zustand eines männlichen Naturrechts des stärken verstanden kann, systematisch verschleiert.⁷⁶

Kaufmann lenkt davon ab, dass Amoralismus, der im Frühwerk Brechts mit Aktivität und Vitalität verknüpft, durch ein Merkmal der Männergestalten Brechts ist. er betont: „*Der individuelle Amoralismus ist vorläufig, die einzige Waffe gegen die Verkürzung und Zerstörung der Persönlichkeit, gegen die Selbstentfremdung.*“⁷⁷

Er führt drei Beispiele an, um seine These zu schützen, die „*Ballade von der Anna Casch*“, ein Musterbeispiel der Darstellung weiblicher Selbstentfremdung, die „*Erinnerung an Marie A.*“, ein weiteres Dokument der Entpersönlichung der Frau bei Brecht und das Sonett „*Entdeckung an einer jungen Frau*“, in dem die Frau als graue „*Strähn*“ in ihrem Haar fetischisiert, keineswegs aber als Person gezeigt wird.⁷⁸

Im Stück „*Der Kaukasische Kreidekreis*“ sieht Kaufmann die schöne, beglückende Liebesbeziehung, die von Brecht gestaltet ist, weil die Selbstentfremdung der Hauptfigur der Mutter *Grusche* aufgehoben ist, wenn *Grusche* das fremde Kind und Simon lieben darf.

⁷³ Vgl. Wedel, Ute S. 15.

⁷⁴ Vgl. Ebenda. S. 168

⁷⁵ Vgl. Ebenda. S. 168

⁷⁶ Vgl. Ebenda. S. 17

⁷⁷ Wedel, Ute. S. 17.

⁷⁸ Vgl. Ebenda. S. 16.

Für Fragestellungen wie die nach der Selbstbestimmung Gruches –begründet sie ihre Haltung, das fremde Kind aufzunehmen, im Hinblick auf den Mann, so wie nach der Implikation ihrer Mutterschaft, auch ihre soziale Mutterschaft kann sich der Institutionalisierung nicht entziehen und als Institution auch nicht frei von Entfremdung sein.

Nach Wedel Ute betonend die anderen Ansätze besonders den Aspekt der Idealisierung von Frauengestalten im Werk Bertolt Brechts wie zum Beispiel *Fritz J. Raddatz*, der sich in seinem Aufsatz „*Ent-weibliche Eschatologie*“ auf die Idealisierung der Frau als Strukturbildendes Merkmal des Brechtschen Werks beschränkt.

Die Frauengestalten sind für ihn *“Ideenträger für positive Liebe, Güte, Freundlichkeit, Gerechtigkeit bestimmte gesellschaftlicher Projektion, er betont;” ein großes Ideal von Unschuld, Demut und Tugend prägt Brechts Frauengestalten. Es ist eher die Idee einer Frau als ihre konkrete Gestalt*“.⁷⁹

Diese Idealisierung der Frauen im Bertolt Brechts Werk ist mit dem Aspekt einer einheitlichen Idealisierung verbunden. Und ihre Idealisierung richtet sich rückwärts auf Mutterschoss-Hoffnungen und gleichzeitig auf die Idealisierung der Frau als Trägerin der Hoffnung auf eine Welt, die keine Ausbeutung und Unterdrückung enthält. So verkörpert Brecht bei seinen Frauengestalten nur gute Eigenschaften und Tugenden einer Frau, die auch von einer schönen Welt träumt.

Raddatz verbindet seine Idealisierungsthese mit eingestreutem biographischem Material zur Rolle der Frau bei Bertolt Brecht, wobei er vor allem die Funktion der Schauspielerin Helene Weigel beleuchtet. Er überbetont Helene Weigels Einfluss auf die Darstellungen von Frauen im Werk Bertolt Brechts: *“Denn zu beobachten ist, dass fast alle Frauenfiguren bei Brecht offensichtlich von der Gestalt Helene Weigels beeinflusst sind.*“⁸⁰

Im Allgemeinen betrachtet Brecht, der Marxist, die Frau als *„Glücksversprechen“* und *„Sehnsuchtsmotiv“*. Seine *„idealisierten Jungfrauen und Mütter sind die Trägerinnen der (revolutionären) Hoffnung auf eine bessere Welt.*“⁸¹ Bertolt Brechts Revolution ist

⁷⁹ Wedel, Ute. S. 158.

⁸⁰ Raddatz, Fritz J.: *Ent-weibliche Eschatologie*, Bertolt Brechts revolutionärer Gegenmythos, in: Bertolt Brecht Sonderband der Reihe Text und Kritik (Hrsg.) von Ludwig Arnold, München 1973. S. 157.

⁸¹ Wedel, Ute. S.158.

Weiblich, genauer: *Mütterlich*⁸². „*Frauengestalten Brechts sind Ideenträger, Hoffnungsziele*“⁸³.

Unter diesen Worten versteht man, dass das Bild der Frau dem Bild der Revolution entspricht und jede Figur hat ein Ziel. Darüber hinaus behandelt jede Stückthematik mit einer Frauenfigur ein Problem, in dem Brecht eine Idee versteckt und vermitteln möchte. Hingegen widmet Hellmuth Karasek zwei Kapitel in seinem Buch „*Bertolt Brecht, dem Jüngeren Fall eines Theaterklassikers*“ und stellte aber ausführlicher als Hans Kaufmann „*Rolle der Frau bei Bertolt Brecht*“ dar.

Brechts Hauttypen weiblicher Figuren sollen nach Karasek in drei Typen, „*Hure, Jungfrau und Mütter*“ klassifiziert werden. Männergestalten Brechts waren auch ein Teil Karaseks Arbeit. Den Aspekt der Idealisierung der Brechtschen Frauenfiguren betont Karasek explizit an den Gestalten der Johanna Dark. Diese Figur wird stellvertretend für die „*Jungfrauen*“ Brechts behandelt. Dazu schreibt er „*Brechts Jungfrauen haben an Baals Egoismen nicht mehr zu tragen. Das bringt die Figuren in die Gefahr, ins Märchenhafte zu entschweben [...] und der Grusche Vachnadze [...] als personifizierte Mütterlichkeit märchenhaft projiziert, so erscheint die Grusche auf der Bühne[...]*“⁸⁴. Für Karasek verdeutlicht die zentrale Stellung der Mutter-Figur im Werk Brechts den Prozess, wie Brecht aus einer individuellen Gestalt einen soziologischen Typus formt. Das Bild der Hure verkörpert für ihn einerseits eine bestimmte Einschätzung der Sexualität und die Ablehnung der Liebe und Sexualität im Sinne christlicher Sünde und *die Mutter-(Rollen)* als Stereotyp wird unter einem neuen Aspekt beleuchtet.

Im Widerspruch zwischen den Müttern *Pelagea Wlassowa* und *Anna Fierling*, sieht er nicht mehr „*Klassenfragen*“, sondern eine „*Mütterlichkeitsfrage*“, weil der Geschäftssinn der Courage im Krieg immer mit ihr durch geht und sie sich mit jedem Tag von den dreien distanziert. Mit der Frage des Egoismus der Courage erscheint eine andere Problematik über die Mütterlichkeit, die meistens mit Altruismus verbunden ist.

Als Stereotype beurteilt Schneider die Bilder von „*Huren, Jungfrauen und Müttern*“ bei Brecht. Der Frauentyp, die im Werk Bertolt Brechts abwesend und fehlt, ist die

⁸² Vgl. Ebenda. S. 158.

⁸³ Vgl. Ebenda. S. 158.

⁸⁴ Karasek, Hellmuth: Bertolt Brecht, der jüngste Fall eines Theaterklassikers, München 1978, S. 64.

⁸⁵ Karasek, Hellmuth: Bertolt Brecht, der jüngste Fall eines Theaterklassikers, München 1978, S. 65.

Liebende, bzw. geistige Partnerin und Mutter in sich vereint. Anders ausgedrückt ist die Frau, die die alle wesentlichen Rollen vereinigt und was, eine Frau sein sollte. *Eine andere Tendenz*⁸⁶ findet man bei Walter Benjamins Ansatz *„Ein Familiendrama auf dem epischen Theater“*.

Diese Tendenz richtet sich nach *„der zweifachen Ausbeutung“* der Frau (*Mutter*) innerhalb einer kapitalistischen Gesellschaft einerseits, als Angehörige der Arbeiterklasse und als Frau und Mutter andererseits und liefert sie uns als Beispiel das Bild *Pelagea Wlassowa*, die als *Revolutionärin* erscheint. Im Bild der Mütter vermittelt Brecht das der Revolutionärin. Sie hat eine spezifische Rolle in der Revolution. So bemüht sich Benjamin zu zeigen, dass bei der Gestaltung der Mutter als (*Revolutionärin*) im Werk Bertolt Brechts das Bild des Kampfes betont wird. Er sagt darüber *„sind die Mütter revolutioniert, so bleibt nichts mehr zu revolutionieren“*.

Das ist also das einzige Bild der Revolutionärin –Mutter Brechts, wo ihm gelungen ist, das Bild der Aufopferung, des Ausgerichtet –Seins auf die Bedürfnisse anderer und des Triebverzichts. So wird die Mutter noch fester an diese Rolle gefesselt, aber er befreit sie nicht aus der ihr traditionelle zugewiesenen Mutter-Rolle.

Darüber hinaus weist *Karasek* in bezug auf das Bild der Hure in den Stücken Brechts auf zwei *„Kontexte“* hin. zu einem hinter der Rationalisierung, Liebe bedeutet in einer Wölfischen Welt Schwäche und Schutzlosigkeit. Zum anderen aber im Rahmen der bürgerlichen Gesellschaft spricht er von der generellen Beurteilung von Sexualität als Prostitution wirksam- *„Prostituierte bilden [...] in den frühen Stücken das höhnische Echo auf die sogenannte anständige Frau, die mit Gefühlkitsch verschleiert, dass auch sie ihre Liebe meistbietend verkauft.“*⁸⁷

Bei der Untersuchung der Frauengestalten in Brechts Werke von *Fuegi*; besonders im Stück *„Der gute Mensch von Sezuan“* war die Betonung des Aspekts der dargestellten Selbstentfremdung Brechts sehr deutlich. *ShenTe* versucht Gutes zu tun und dem Menschen wirklich zu helfen. Sie versucht, sich nie den unmoralischen Gegebenheiten des Kapitalismus unterzuordnen.

Fuegi kritisiert Ansätze, die die Analyse von *ShenTe* 's schizoider Persönlichkeit mit einer marxistisch orientierten *„Gesellschaftsanalyse“* zu verbinden. Männliche Figuren des

⁸⁶ Ute, Wedel. S. 23.

⁸⁷ Karasek, Hellmuth: Bertolt Brecht, der jüngste Fall eines Theaterklassikers, München 1978, S. 65.

Stückes wie den Flieger Yang Sun und den reichen Barbier *Shufu* interpretiert er als soziale Kräfte, die ein Interesse daran haben, *ShenTe's Befreiung als Frau zu verhindern*.⁸⁸

Die Prostituierte *ShenTe* hebt sich sehr stark von den übrigen anderen Frauenfiguren ab, weil sie über bessere menschliche Tugenden wie Ehrlichkeit und Großzügigkeit und Güte verfügt. *ShenTe's* Dilemma sieht *Fuegi* in ihrem Frau-Sein

Die Entsexualisierung der Figur *ShenTe* bedeutet nicht, dass sie ihre Sexualität verliert, sondern verliert sie ihr Geschlecht (*der Geschlechts- rollen- Identität*). Brecht verkörpert in ihrer Schwangerschaft das Sinnbild der Weiblichkeit. Diese Figur wird die gute realiter schwache Frau gezwungen, ihre Natur zu wechseln und endgültig die männliche Rolle des *Shui Ta* zu übernehmen. Das ist die einzige Rolle, in der sie das Lebensrecht ihres noch ungeborenen „Sohn“ verteidigen kann.

Der deutsche Hellmuth Karasek,⁸⁹ klassifiziert und stellt die fiktiven Frauengestalten Brechts nach drei Überschriften „*Huren, Jungfrau, Mütter*“ ohne den Ausdruck Typus selbst zu verwenden. Er fügt zu diesen dominierenden Frauentypen einen Frauentyp, den Brecht als „*bürgerliche*“, das durch Amalie und *Anna Balick* dargestellt wurde, bezeichnet.

Er beschränkt sich in seinem Frauenkapitel auf die Frauenfiguren der Stücke, was positiv anzumerken ist, da so die Autonomie lyrischer Frauen- **Bilder**- die Lyrik bietet als Gattung völlig andere Möglichkeiten, nicht die Frau, sondern das weibliche Prinzip zu gestalten, die, die von Brecht durchaus auch ausgeschöpft wurden gewahrt bleibt, die Möglichkeiten um besseren Verständnisses Willen getrennt werden müssen.

Die Mehrheit der Frauenfiguren, die in den Stücken im Frühwerk und der Übergangsphase als Neben-Randfiguren auftreten, gehören zum Frauentyp der Hure. Dieser Typus wird im Frühwerk Brechts in zwei Haupttypen gespalten; einerseits die „*Hure* aus moralischer Konsequenz in der Figur „*Marie Garga*“ in „*Im Dickicht der Städte*“ und andererseits „*die Hure mit Herz*“ und hier spielt die soziale Not eine wichtige Rolle, weil sie nach Brecht zu ihrem Beruf gezwungen sind.

⁸⁸ Vgl. Ute, Wedel. S. 19.

⁸⁹ Buchautor, Literaturkritiker und Professor für Theaterwissenschaft. Karasek schrieb auch unter dem Pseudonym "Daniel".

Dieser Typ verkörpert die Figur Marie und August in „*Trommeln in der Nacht*“ und auch „*Jenny*“ in „Aufstieg und Fall der Stadt *Mahagonny*“ und Jenny in „*Die Dreigroschenoper*“. Die protagonistischen Frauenfiguren sind meistens als Mütter von Beruf vorgestaltet.

Sie sind zahlreiche bei Brecht, unter denen nennt die „*Mütter*“ von *Pelagea Wlassowa* und *Teresa Carrar* in „*Die Gewehre der Frau Carrar*“ und die negativ gezeichnete *Anna Fierling* in „*Mutter Courage und ihre Kinder*“ und *Jungfrauen* wie *Johanna Dark* in „*Die Heilige Johanna der Schlachthöfe*“ und das *Jeanne d’arc*-identifizierte Mädchen *Simone Machard* in „*die Gesichte der Simone Machard*“.⁹⁰

Eine Synthese dieser beiden Frauentypen findet man bei Brecht in der Figur „*Grusche Vachnadse*“ in „*Im Kaukasischen Kreidekreis*“, die die Rolle der Jungfrau-Mutter vertritt.

Im Vergleich zu den mütterlichen und jungfräulichen Figuren, die meistens Revolutionärinnen sind, symbolisieren die Männer ein weites Spektrum der bürgerlichen Berufe, sie treten als Wissenschaftler wie Galilei, Richter wie *Azduk*, Gutbesitzer und Knecht wie *Puntilla* und *Matti*, Hündehändler und Soldat wie *Schweyk*.

⁹⁰ Ute, Wedel: Die Rolle der Frau bei Bertolt Brecht, Frankfurt am Main; Bern New York; Lang, 1983. S. 122.

II.3. Zur Definition der Begriffe „*Stereotype*“ und „*Typus*“

Um ein besseres Verständnis der erwähnten Stücke zu ermöglichen, ist es notwendig einige Begriffe zu erklären. Wir beginnen mit dem ersten Begriff „*Typus*“. Dieser Begriff bezeichnet im Sachwörterbuch der Literatur Gero Wilperts wie nach *Anna Kugli* zitiert: „*eine bestimmte überindividuell unveränderliche Figur mit feststehenden Merkmalen, die [...] in ihrer Art nach Alter, Beruf und Stand festgelegt ist und in den verschiedensten Stücken in gleicher Weise und gleicher Funktion wiederkehrt.*“⁹¹

Eine andere Definition findet man im Metzler Literatur Lexikon für denselben Begriff „*Gestalt ohne individuelle Prägung, vielmehr Verabsolutierung einer für bestimmte Stände, Berufe der Altersstufen charakteristischen Eigenschaften.*“⁹²

Mit Bezug auf Brechts Werke ist dieser Begriff sehr unterschiedlich und nicht immer im Sinne der angeführten Definitionen verwendet worden.

Einige Untersuchungen verzichten auf diesen Begriff, sie sehen in Brechts Frauenfiguren Stereotypie und Unveränderlichkeit. Andere nehmen diesen Begriff in Betracht und teilen Brechts Frauenfiguren in „*Typen*“ ein. Dieser Begriff wird von dem Stückeschreiber selbst bezogen auf sein Werk vereinzelt verwendet. Allerdings steht dieser bei ihm im folgendem Zusammenhang: „*Historisch bedeutsam (typisch) sind Menschen und Geschehnisse, die nicht durchschnittlich häufigsten aber am meisten in der Gesellschaft entscheidend sind*“⁹³. Brechts Verwendung des Begriffs, als (*historisch bedeutsam*) ist sehr eigenwillig, zumal er als typisch jene auffasst, die innerhalb einer historischen Situation entscheidende Impulse geben. Das bedeutet, dass er je nach historischer Situation unterschiedlich verstanden werden muss. Diese Definition steht im Gegensatz zu den lexikalischen Definitionen, die Typen als ahistorische Kategorien begreifen, die von konkreten Umständen unabhängig sind.

Viele Autoren wie *Marianne Kesting*(1959), *Martin Esslin* (1962), *Lev Koplev* (1966) und Andere haben sich mit der Gesamtdarstellung zu Leben und Werk Bertolt Brechts beschäftigt, aber ein Desiderat bleibt immer die systematische Analyse der Darstellung der Frauen im Gesamtwerk Brechts, weil diese Autoren die systematische Behandlung

⁹¹ Anna, Kugli: *Feminist Brecht?: Zum Verhältnis der Geschlechter im Werk Bertolt Brechts*, Martin Meidenbauer Verlag, 2006. S. 26.

⁹² Ebenda. S. 26.

⁹³ Ebenda. S. 27.

des Problemkreises „Rolle der Frau“ bzw. Thematisierung des Weiblichen“ bei Bertolt Brecht vermissen lassen.

II.4. Die Opferfrau, Objekt der männlichen Gewalt im Frühwerk Bertolt Brechts

Brechts Werke werden in fünf Phasen aufgeteilt: *Frühwerk, Stücke der Übergangsphase, Lehrstücke, Exildramen, Spätwerk*.

Bei dieser Arbeit behalten wir aber diese Phasen-Einteilung nicht strikt bei, und die Stücke, die unsere Thematik b.z.w. die Darstellung von Frauen nicht unmittelbar berühren, bleiben ausgeklammert, wie in „*Leben des Eduards des Zweiten von England*“, das Parabelstück „*Mann ist Mann*“ und „*Mahagonny*“.

Vor allem treten die Männer sowohl in Frühwerk als auch in den bereits von uns ausgeklammerten Stücken der Übergangsphase Brechts wie „*Die Dreigroschenoper*“ und „*Der Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*“ als *Mittelpunktsfigur* auf, deshalb wird die Mehrheit der Stücke unter der Kategorie „*Stücke mit Frauen als Nebenfiguren*“ klassifiziert. Es ist nötig hier zu nennen, dass zum Frühwerk Brechts, die fünf ersten Stücke, sein dramatisches Erstlingswerk „*Baal*“, die „*Trommeln in der Nacht*“, „*Im Dickicht der Städte*“, „*Leben Eduards des Zweiten von England*“ und „*Mann ist Mann*“ gehören.

In unserengenannten Stücken, wie „*Baal*“, „*Im Dickicht der Städte*“ und in „*Leben Eduards des Zweiten von England*“ verbindet Brecht die Frauenfiguren mit der homosexuellen Thematik „*Baal*“ *erstes Stück*.⁹⁴

Ute Wedel sieht im „*Baal*“ eine Art Gegenentwurf zu Hans Johsts Stück „*der Einsame*“ zu sehen. „*Der Einsame*“ ist eine expressionistische Deutung des Dichters Grabbe, die Brecht beeindruckt und seinen Widerspruch erweckt hatte. Brechts Gegenheld zur Grabbe-Figur bei Johnt, war in seiner Figur-Konzeption Baal, der Lyriker, der Anti-Bourgeoise, Vagabund, Säufer, Verführer, Vergewaltiger und schließlich Mörder ist. Diese Figur-Konzeption entspricht der provokatorischen Absicht des jungen Brecht.

„*Baal*“ als Hauptfigur vergleicht den Liebes-Akt in seinem Gespräch mit Johanna, der zu schwach und unfähig war, seine jungfräuliche Geliebte zu verführen, mit einem

⁹⁴ Ute Wedel. S. 123.

Zerfleischen einer Orange- „Man muss Zähne haben, dann ist die Liebe, wie wenn man eine Orange Zerfleischt, dass der Saft einem in die Zähne schließt“.⁹⁵

Bei dieser hohen Aggressivität entlarve Brecht nach Ute Wedel die Realität der Frauen in der Gesellschaft.

Bei der Entfaltung der Todesfeindschaft pervertierte homosexuelle Affinität zwischen dem alternden malaiischen Holzhändler Schlink und dem Jungen Bibliothekangestellten *George Garga* im „*Dickicht der Städte*“ treten die Frauen mit einer neuen Gestalt auf, in der die Frauen die „*Einsätze eines Kampfes*“ verkörpern.

Für Brecht war dieser Kampf, ein Kampf gegen den Kapitalismus. Dieser letzte muss von Männern auch von dengekämpft werden.

Die Kategorie „*Stücke mit protagonistischen Frauenfiguren*“ umfasst sowohl Stücke der Übergangsphase wie „*Die heilige Johanna der Schlachthöfe*“, „*Dreigroschenoper*“ und „*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*“ als auch Exildramen und das Spätwerk Bertolt Brechts.

Diese folgenden Stücke, die in diese Wertung nicht einbezogen werden, fällt mit Stücken der Phase der Exildramen und dem Frühwerk zusammen, die auch mit protagonistischen Männerfiguren gekennzeichnet sind. Die Frauen erscheinen aber als Nebenfiguren wie im „*Leben des Galilei*“, im „*Puntila und sein Knecht Matti*“ und in den Stücken mit „antifaschistischer Thematik“, wie „*Der aufhaltsame Aufstieg des Arturoilli*“ und „*Schweyk im Zweiten Weltkrieg*“.

Die Analyse der Frauenfiguren in Brechts „*Baal*“ zeigt, dass die Frauen als Sexualobjekte sind. Sie werden verschlungen, aufgebraucht und ausgespeist, wenn ihr Fleisch keinen (sexuellen) Genuss mehr verheißt. Die schwangere Frau verkörpert Brecht dieselbe Aggressivität im „*Baal*“.

Baal, der die Frauen auf ihren Körper reduziert, stellt das in bezug auf die Abbildung von Gewalt gegen Frauen eindeutigste der frühen Stücke Brechts dar. Ihre Wertung als das „*erotischste*“ Stück Brechts kann man nicht akzeptiert werden, weil sie den Gewaltaspekt der Darstellung des Geschlechterverhältnisses negiert.

⁹⁵ Ute, Wedel. S. 125.

Die Frauen sind in keinem Bild des „*Baal*“ als Person vorgestellt. Sie verfügen über andere als geschlechtliche Qualitäten.

Zusammenfassend kann man sagen, sie sind die Aggressionsopfer der baalischen Sexualität, deren Gewaltaspekt in den Vordergrund tritt, je weniger Baal die Befriedigung seiner Genussucht durch die Frauen erlangen kann.

Die Frauen werden durch diesen Aspekt als Aggressionsopfer bezeichnet. Die sexuelle Aggression richtet sich auf den Witz. Freud schreibt über die Dreierkonstellation, in der sich die sexuelle Aggression(des Witzes) entfaltet:

Der tendenziöse Witz braucht im allgemeinen drei Personen, außer der, die den Witz macht, eine zweite, die zum Objekt der feinseligen und sexuellen Aggression genommen wird, und eine dritte, an der sich die Absicht des Witzes, Lust zu erzeugen, erfüllt.⁹⁶

Das Bild des weiblichen Protestes gegen die Vergewaltigung sieht man in der Figur *Sophie Barger*, die ihr Protest mit folgenden Worten äußert:

Es wird dunkel und du riechst mich. So ist es bei den Tieren⁹⁷

Wegen der Negierung des gesellschaftlichen Charakters von Machtverhältnissen, die sich in Geschlechtsverhältnissen und speziell im heterosexuellen Geschlechtsverkehr widerspiegeln, wird „*Baal*“ das frauenfeindlichste Stück Brechts sein.

In der Tat sollte das Stück „Im Dickicht der Städte“ den Titel „*Garga*“ tragen. Bei diesem Stück, das als verschusseltes Stück gilt, findet man deutliche Parallelen zum Frauenbild im „*Baal*“.

Die Reduktion des Frauenbildes auf seine Sexualität und Emotionalität sieht man besonders im Bild *Marie Gargas*. Ihre Gestalt ist der *Sophie Barger* im „*Baal*“ ähnlich.

Der weibliche Masochismus wird bei Brecht von *Marie Garga* vertreten, er nimmt die Gestalt der „*wahnsinnigen Hündin*“, weil sie *Shlink* wie eine Hündin Läufer. *Shlink* als Männerfigur benutzt sie nur als Vermittlerin, um sich an ihrem Bruder zu rächen. *Garga* erfährt, dass er in sie nicht verliebt ist.

⁹⁶ Wedel, Ute : Die Rolle der Frau bei Bertolt Brecht, S. 127.

⁹⁷ Ebenda. S. 127.

Die Verkörperung desselben Bild der „*wahnsinnige Hündin*“ hat Brecht in seiner *Marlowe- Bearbeitesierung* „*Leben Eduards des zweiten von England*“ bei der Figur der Königin verwendet, wo es Charakterisierung *Annas* dient.

Die Umsetzung der Gestalt der Frauen von dem Sexualobjekt zum „*Kampf-Einsatz*“ und verdinglichter „Menschenmaterial“ war in seinem dritten Stück „*Im Dickicht der Städte*“. Absichtlich hat Brecht in seinem Stück „*Im Dickicht der Städte*“ sehr eine detaillierte Darstellung der protagonistischen Figuren *Shlink* und *Garga* mit unterschiedlichen Rollen und Kampffassungen präsentiert, um die Wichtigkeit der Rolle der Frauen zu zeigen.

Die prostituierten Frauen in Brechts „*Im Dickicht der Städte*“, wie *Marie Garga* und *Jane Larry* haben im Spektrum der Brechtschen Hurengestalten *Außenseiterinnen-Rollen*. In diesem Kontext gilt das Motiv der sozialen Not für Brecht als Ursache, die die Frauen ihren Körper zu verkaufen, zwingt. Beide Frauen werden auf eine völlig „*unbrechtsche* „ Weise zu prostituieren.

Opfer dieser sozialen Not verdichtet Brecht in der Figur *Jane Larry* und *Marie Garga*. Die erste Frau war Hemden-Näherin von Beruf und sie gewinnt zwölf Cent für ihren Lebensunterhalt und diese letzte fühlt sich für die Unterstützung der Familie verantwortlich.

Nach Brecht führen Sexualität und Alkoholismus zur Zerstörung der weiblichen Persönlichkeit. Dabei liefert und beweist er seine Idee mit dem tragischen Ende der Figur „*Jane*“, die im Hurentum und Alkoholismus gefallen ist. In dieser Figur der *Jane Larry* entwirft Brecht das Bild der entwurzelten, haltlosen Frau.

In der Figur *Mae Garga*, als Frau und gleichzeitig Mutter verkörpert Brecht das Bild der Selbstaufopferung und Unterdrückung. Sie war als erste der Brechtschen Mutterfiguren. Neben dieser Figur findet man die Mutter *Courage* und auch Frau *Carrar*.

In seinem zweiten Stück „*Trommeln in der Nacht*“ haben die bürgerlichen Frauen einen großen Anteil, sie stehen nicht als Objekt wie im „*Baal*“ und „*Im Dickicht der Städte*“, sondern als klischeehaft negativ gezeichnet.

Die Figuren, sind in diesem Stück“ *Anna Balicke* und ihre Mutter *Amalie Balicke*. Als bürgerliche Frauen haben sie zwei Erscheinungsformen in dem Stück “*Trommeln in der Nacht*” verkörpert.

Der erste Typ der bürgerlichen Frauen war *Amalie Balicke*, die Prostituierte ist, aber sie verbirgt sich hinter ihrer vorgetäuschten „*Moral*“.

Brecht entlarvt die Realität der bürgerlichen Gesellschaft in seinen Stück wie „ *Die Dreigroschenoper*“, „*Der gute Mensch von Sezuan*“ und „*Im Kaukasischen Kreidekreis*“ mit solchen Szenen, besonders den Hochzeitsszenen.

Die Begründung der bürgerlichen Existenz ist für ihn stets von katastrophalen und makabren Situationen begleitet.

In den zweitem Typ bürgerlicher Frauen wie „*Amalie Balicke*“ reduziert Brecht die menschlichen Beziehungen auf den sinnlichen in der Reiz „*Verlockung*“ des Geldes. Für ihn zerstört das Geld die Moral und es beeinflusst negativ den Menschen. Die zwei Figuren „*Auguste und Marie*“ haben das Bild der „*Hure mit Herz*“, sie gehören nicht zur bürgerlichen Verlogenheit, sondern sind sie Opfer dieser Verlogenheit durch ihren Beruf. In dem Aufstand kämpfen sie mit den Unterdrückten und symbolisieren die Trägerinnen des Merkmals “*emotional-solidarisch*“.

Die Frauen sind in den fünf ersten Stücken Brechts als Neben /und Randfiguren gestaltet. In der Darstellung weiblicher Figuren im Frühwerk Brechts werden die Frauen auf ihre Sexualität, die ihrerseits mit dem Klischee des weiblichen Masochismus verbunden ist, reduziert. Ein anderes Bild nahmen die Frauen „*Im Dickicht des Städte*“ und „*Baal*“, das Bild der „*Sexual-Objekte und Opfer*“.

Diese drei bedeutenden Rollen hat die Reduktion der Frau auf ihre Sexualität, besonders wenn sie in einem einzelnen Stück stattfindet.

Ihre Bedeutung verändert sich von einem Werk zum anderen z.B. im „*Baal*“ hat sie den Sinn der Naturhaftigkeit des Geschlechterverhältnisses und in den „*Trommeln in der Nacht*“ spiegelt sie die Versinnbildlichkeit, in der bürgerlichen Gesellschaft hat sie den gesellschaftlichen Tatbestand, die Ruine der Erotik in der bürgerlichen Gesellschaft darzustellen.

In dem ersten Aufsatz Raddatz, der sich mit den Frauenfiguren beschäftigt, erscheinen die Kategorien “*Dirne oder Heilige Mutter, Kämpferin und Genossin*“, Raddatz hat

nicht erklärt, ob es mit diesen Figuren um einen stereotypen Sinn geht oder nicht. Cronins Teilung der Figuren war wie folgende; „*Calculating women*“, „*idealists*“, „*revolutionaries and mothers*“, „*the blind realist*“, „*the good women*“.

Zu dieser Teilung fügt Nussbaum⁹⁸ einige weitergehende Differenzierungen hinzu. Sie unterscheidet in den Mutterfiguren Brechts zwischen „*sweethearts, prostitutes, fiancées and brides, partners, heroines, mothers*“ und sie bezeichnet Grusche als „*synthesis*“.

Diese Typeneinteilung aber dient zur Strukturierung der Interpretationen der beiden letztgenannten Autorinnen.

Sara Lennox⁹⁹ sieht bei den Mutter- und Kindfrau-Figuren die Verwirklichung von stereotypical figures. Aber sie kritisiert, dass die Frauenfiguren als „*demonstration objects rather than subjects in their own right*“ dargestellt seien.¹⁰⁰

Auf Karasek beziehend stellt Ute Wedel fest, dass „*die protagonistischen Frauenfiguren des Brechtschen Werkes [...] auf ein begrenztes Spektrum von Frauenfiguren reduzierbar*“ seien.¹⁰¹

II.5. Die Männerwelt aus der Sicht der Mütterfiguren

Brecht reflektiert und berichtet von sehr vielen Männern, die meistens als Nebenfiguren erscheinen. Es mangelt ihnen meistens an Charakterstärke und Moral.

Im Allgemeinen erscheinen die Männerfiguren in Brechts Dramen sehr egoistisch, eigennützig und hinterlistig. Sie denken nur an ihr eigenes Interesse. Sie können keine wahren Gefühle oder Emotionen zeigen und haben keine menschlichen Empfindungen mehr für andere Menschen, wegen ihres Mangels an Menschlichkeit.

Brechts Männerfiguren versuchen, immer durch die Gefühle, Liebe und Naivität der Frauen, nämlich der Mütter sich zu bereichern. In unserem Fall sind sie besonders sehr egoistisch, hinterlistig und hartherzig. Darüber hinaus haben sie keine Empfindungen für andere Menschen, sondern nur für sich selbst. Sie sind auch unfähig,

⁹⁸ Nussbaum: *The image of women*. Zitiert in: Anna, Kugli: *Feminist Brecht?: Zum Verhältnis der Geschlechter im Werk Bertolt Brechts*, Martin Meidenbauer Verlag, 2006. S. 26

⁹⁹ Sara Lennox. *Women in Brechts works*. Zitiert in: Anna, Kugli: *Feminist Brecht?: Zum Verhältnis der Geschlechter im Werk Bertolt Brechts*, Martin Meidenbauer Verlag, 2006. S. 26

¹⁰⁰ Vgl. Anna, Kugli: *Feminist Brecht?: Zum Verhältnis der Geschlechter im Werk Bertolt Brechts*, Martin Meidenbauer Verlag, 2006, S. 27.

¹⁰¹ Ute, Wedel. S. 157.

zwischenmenschliche Beziehungen aufzubauen und Liebe zu geben oder zu empfinden. Sie können ihre wahren Gefühle oder Emotionen nicht zeigen. Männerrollen verbindet der Stückeschreiber Brecht immer mit allen schlechten und unmoralischen Eigenschaften. Sie sind im Regelfall finanziell besser gestellt als die Mütter und gesellschaftlich müssen sie auch sich nicht rechtfertigen. Sie werden als skrupellos und hartherzig in mehreren Szenen degradiert.

In dem männlichen Charakter stellt Brecht den Gegensatz der beiden Rollen dar, um den Gegensatz von Gut und Böse besser darzulegen. Diesen Rollenwechsel findet man im Verlauf des Stückes, wobei die Situationen immer konfuser und verzwickter werden. Zu den zentralen Männerfiguren in unserem ersten Stück gehören Feldprediger, Feldhauptmann. In der ersten Figur hat Brecht vor allem den Zusammenhang von Kirche und Militär dargestellt, genauer die ideologische Unterstützung des Militärs durch die Religionsvertreter. Seine Äußerungen deuteten man psychologisch und sind vernünftiges Reden „*Schuld sind die, wo sie Krieg anstiften, sie kehren das Unterste zoobert in die Menschen*“¹⁰². In der Figur des *Feldpredigers* gibt Brecht eine Doppelrolle. Einerseits scheint er als Dienst Gottes und Seelsorger, andererseits, als Kalfaktor und glückloser Liebhaber der Courage. Mit dieser satirischen Konzeption wird die Unterwanderung der Tragödie durch die Komödie im Stück sehr deutlich. Seine Möglichkeit verkörpert Brecht in seinem religiösen Antrag in einem tieferen Sinne in der 5. Szene, wenn er der Marketenderin die Offiziershemden entreißt, um Verwundete zu verbinden. Immerhin gibt es in den Gesprächsszenen von *Mutter Courage* auch die eindeutigen Urteile.

Die beiden Ärzte im *Kaukasischen Kreidekreis* überbieten sich zunächst in der Sorge für das Gouverneurskind gegenseitig, um die Gunst der Gouverneursfrau zu gewinnen. Sie lassen aber das Kind bedenkenlos beim Aufstand im Stich und ergreifen die Flucht.

Der alte Milchbauer, der die Preise der Milch in die Höhe getrieben hat, handelt auch unter dem Druck der Verhältnisse, weil die Soldaten ihm die Ziegen gestohlen haben. Nach Brechts verfremdungstechnischen Absichten ist dieser kein schlechter Charakter. In Brechts eigener Erklärung des wuchernden Alten heißt es: „*Der Bauer, der seine Milch der Grusche teurer kauft, hilft ihr danach freundlich, das Kind aufzuheben, er*

¹⁰² Brecht, Bertolt: *Mutter Courage und ihre Kinder*, Philipp Reclam jun. Leipzig, 1979. S. 72.

ist nicht geizig, er ist arm"¹⁰³. In dieser Figur stellt Brecht die Menschen, die unter diese schlechten Verhältnisse gelitten haben, dar.

Als Fazit aus dem bisher Gesagten geht hervor, dass in der ersten Etappe und Schaffensperiode Brechts die frühen Mutterfiguren traditionell gestaltet und erscheinen als leidende. Brecht hat mit der früh gebildeten Dreiheit von Geben, Leiden und Sterben die Grundkonstanten seines lyrischen Mutterbildes vorgegeben. Das erste Poem hat er kurz nach dem Beginn des ersten Weltkriegs verfasst. Mutter -Sein findet sich gemeinsam mit *Brechts Ausburger Kriegsbrief* vom 18 September in der Münchener-Ausburger Abendzeitung vom 21. September 1914. Auch ein Prosatext aus dieser Zeit bedient sich zahlreicher Klischees über die Mutter.

Als Nebenfiguren erscheinen viele der Mütter in Brechts Stücken nämlich die Frau des *Gouverneurs und Grusches* Schwiegermutter aus *dem Kaukasischen Kreidekreis*, *Baals Mutter* oder *Frau Yang* aus dem Guten Menschen. Diese erste Untergruppe: Die Mutter des Bauers, den *Grusche* auf dem Sterbebett geheiratet hat, ist skrupellos und unsensibel, vor dem bevorstehenden Tod ihres Sohnes zeigt sie sich unberührt. *Baals Mutter* hat für die Art und Lebensweise ihres Sohnes wenig übrig, kritisiert ihn, versorgt ihn jedoch aufopfernd. *Frau Yang* versucht ihrerseits den Traum ihres Sohnes -als Flieger- zu verwirklichen.

Man kann die zweite Untergruppe des Typus Mutter in den Figuren finden, die aus einem bürgerlichen Kontext stammen. Diese Mütter, die in einem bürgerlichen Zusammenhang gezeigt werden, wollen ihre Tochter unter ökonomischen Gesichtspunkten gewinnbringend verheiraten lassen. Darüber hinaus unterstützen sie ihre Ehemänner, die ihre Tochter mit jemandem heiraten wollen, der über Renommee und Geld verfügt. Sie verzichten auf die Wünsche und Pläne der Tochter. Die erste Figur dieser zweiten Untergruppe ist *Amalie Balicke* aus „*Trommel in der Nacht*“. Sie ist für ihre Tochter Ann am Anfang der Geschichte als ein ideales Bild, denn sie war sehr emotional und besorgt um die Gefühle und das Wohlergehen ihrer Tochter. Dann wendet sich das Blatt und sie wollte ihre Tochter mit einer besseren Partie heiraten.

Im Gegensatz dazu versucht Frau *Celia Peachum*, die nicht sehr gefühlsbetont ist, sondern von Großzügigkeit leicht beeindruckt ist, ihr Kind zu schützen. Diese beiden

¹⁰³ Vgl. Helmut, Jendrek: Drama der Veränderung, Düsseldorf, August Bagel Verlag, 1969. S. 340.

Mütter waren nicht klischeehaft mütterlich, sie versuchten das Beste für ihre Kinder zur Verfügung zu stellen.

Die Mütter der letzten Unterkategorie erhoffen sich Geschäfte und sind meistens Händlerinnen. Sie suchen das Wohlbefinden und das Glück ihrer Kinder. Viele hervorstechende Beispiele sind hier Mutter Courage sowie die Witwe *Begbick* aus „*Mann ist Mann*“ und „*ShenTe*“ aus „*der Gute Mensch von Sezuan*“.

Die Courage mit drei Kindern, die sie alle im Verlauf der Handlung verliert, ihr Schicksal kann man ohne Zweifel als tragisch bezeichnen. Die Thematisierung der Mutterschaft *der Beglick* war am Rande. Sie wollte ihre Tochter von der Prostitution fernhalten. *ShenTes* Schwangerschaft war ein Wendepunkt, sie reserviert ihre Güte für das eigene noch ungeborene Kind. Obwohl sie eigentlich der gute Mensch des Stückes ist, wendet sie sich in der Maske des *Shui Ta*, um für diese Kinder eine gute Mutter sein zu können.

In den Mutterfiguren, die nicht stereotypisch sind, aber eine starke Persönlichkeit haben und den Broterwerb als Kampf und Leistung trachten, verkörpert Brecht die proletarische Mutter. Diese typischen Mütter sind liebevoll, fürsorglich und selbstlos gegenüber ihren Kindern. Diese letzten proletarischen Mütter sind Frau Sarti aus dem „*Leben des Galilei*“ und *Pelagea Wlassowa* aus der „*Mutter*“. Beide Mütter beschäftigten sich mit einem Sohn, der im Zentrum ihres Lebens steht.

**WIDERSPRÜCHE IN DER FESTSTELLUNG
DER MÜTTERLICHKEIT**

III- Widersprüche in der Feststellung der Mütterlichkeit

III.1. Die Frage der Mütterlichkeit in den Beiden Stücken

Im Folgenden soll die Mütterlichkeit, die Brecht auf unterschiedliche Weise thematisiert hat, von mehreren Seiten aus betrachtet werden, um den Einfluss der Kriegswirren auf Mütter Leben und ihre Charaktere, herauszuarbeiten und darzustellen. Es soll auch die Handlung der Mütter von mehreren Standpunkten aus betrachtet werden, um die Ursachen und Auswirkungen ihrer Persönlichkeitsspaltung hervorzubringen.

Es ist auch nötig, die Handlung von *Courage und Grusche* aus mehreren Standpunkten aus zu betrachten, um die Widersprüchlichkeit und Spaltung hervorzubringen. Denn in den beiden Figuren der Mutter gibt es einen Zwiespalt und es ist typisch für Brecht die Hauptfiguren, besonders Frauen bzw. Mutter in zwei Personen zu teilen. *Das Prinzip der Widersprüchlichkeit führt Brecht bei der Gestaltung seiner Personen als ein Prinzip der Lebendigkeit der Wirklichkeiten. Sie sind keine Charaktere, wie wir sie von den Charakterdramen der Neuzeit her kennen*¹⁰⁴. Vielmehr werden sie erfassbar nur in der Mannigfaltigkeit ihrer widersprüchlichen Verhaltensweisen. Die Widersprüchlichkeit der Personen wird gerade durch die Art der Widersprüche ihrer Verhaltensweisen gebildet.

In den beiden Werken präsentiert der Stückeschreiber drei Mutterschicksale, die aber sehr unterschiedlich sind, auf der einen Seite die Magd, *Grusche*, die aufgrund ihrer Aufopferung und Bereitschaft, ein Kind an sich genommen hat, zur Diebin verurteilt wird, auf der anderen die Marketenderin, *Anna Fierling*, die ihre Kinder aus dem Krieg heraushalten möchte, aber sie am Ende die drei Kinder verliert.

Die dritte Mutter die „*Gouverneurin*“, die trotz oder gerade des Verlusts ihres eigenen Kindes die „*Mutter*“ verkörpert. Sie erscheint aber neben den beiden als Nebenfigur.

Deshalb möchten wir in der vorliegenden Arbeit den Hauptakzent auf die Darstellung in den beiden Werken Brechts „*Mutter Courage und Ihre Kinder*“ und „*Der Kaukasische Kreidekreis*“ legen, das Licht auf die Mütterfiguren bringen und ihre Widersprüchlichkeit verstehen und herausarbeiten.

¹⁰⁴ Vgl. Hecht, Werner (Hrsg.): Materialien zu Brechts „Der Kaukasische Kreidekreis“. 5 Auflage 1974 Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1966. S. 25.

Einige Autorinnen wie *Sara Lennox*¹⁰⁵ und *Sue Ellen*¹⁰⁶ stellen fest, dass Brecht zwar die biologische Mutter nicht mit der guten Mutter gleichsetzte, sie kritisieren aber, dass Mutterrollen grundsätzlich nur von weiblichen Figuren wahrgenommen würden. In der Realität hat Brecht innerhalb seiner zahlreichen Männerfiguren nur alleinerziehende Väter dargestellt, *Galilei und Puntilla*, allerdings ohne die Vaterschaft näher zu thematisieren. Indes war eine solche zu Brechts Zeit und für seine Fragestellungen weniger interessant als die Mutterschaft einer alleinerziehenden Frau. Die Männer sind im Regelfall besser gestellt als Frauen und müssen gesellschaftlich sich nicht rechtfertigen, unter welchen unmoralischen Umständen sie dem Kind gekommen sind.

Die Frage der Mütterlichkeit wird maßgeblich von den Werten und Normen der Gesellschaft beeinflusst, in der die betreffenden Mütter und Kinder leben. Die zentrale Frage der Stücke ist, ob die Menschen bzw. Mütter in einer kriegs- und geschäftsdominierten Gesellschaft dennoch mit Mütterlichkeit und Güte existieren können, oder ob nur durch Betrug, List möglich ist. In den beiden Stücken wird Ökonomie als wesentliches Thema behandelt. Es wird deutlich, wie die Menschen durch wirtschaftliche Abläufe bestimmt werden und wie sich die jeweilige wirtschaftliche Situation auf das Verhalten der Frauen bzw. Mütter auswirkt.

Der Konflikt zwischen Instinkt und Vernunft bestimmt auch diese Werke, wobei die Hauptfiguren klar die Züge des Dichters tragen. Hier hat Brecht endlich einen Weg gefunden, seinen persönlichen Konflikt auf die Bühne zu stellen. Brechts Erfahrungen mit dem aufkommenden Nationalismus sowie der wirtschaftlichen Not in Deutschland werden auch hier verarbeitet. Viele Kritiker sehen in den seinen meisten Stücken vor allem einen Angriff gegen den Kapitalismus.

III.1.1. Courage, Mutter und Marketenderin, die zwei Funktionen einer Spaltung

Das Stück besteht aus 12 Bildern, einem Vorspiel, einem Epilog und 6 Zwischenspielen (nach dem 1, 3, 4, 5, 6,7 Bild). In dieser Aufgliederung werden die verschiedenen Ebenen des Stückes deutlich. Die Courage fasst das Grundelement dieser Welt zusammen. In

¹⁰⁵ Vgl. Sara, Lennox. *Women in Brechts works*. Zitiert in: Anna, Kugli: *Feminist Brecht?: Zum Verhältnis der Geschlechter im Werk Bertolt Brechts*, Martin Meidenbauer Verlag, 2006. S. 44.

¹⁰⁶ Vgl. Zitiert in: Anna, Kugli: *Feminist Brecht? : Zum Verhältnis der Geschlechter im Werk Bertolt Brechts*, Martin Meidenbauer Verlag, 2006. S. 45.

ihrem Bild sieht man einen krassen Egoismus und eine krasse Unwissenheit, die immer wieder nur sich in den Mittelpunkt stellt und in Nebenmenschen nur den Nebenbuhler und Konkurrenten sieht. Sie dürstet nach guten Geschäften und handelt nach skrupellos ökonomischen Gesichtspunkten. Diese wirtschaftlichen Bedingungen in der Zeit des Krieges sind unerträglich. Zusammen mit ihren drei Kindern und ihrem Planwagen zieht Courage in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges durch fast ganz Europa immer hinter den Heeren und der Schlacht her. Nach langem Suchen befindet sie sich allein. Der Wagen, der wie die Courage sich durch das ganze Stück hindurch bewegt, wird allmählich immer ramponiert, aber nie aufgehalten und leidet auch unter ihren schlechten Taten. Die Ruine drohte und sie dachte nur an sich bis zu Ende.

In diesem meistgespielten Drama Brechts, das ein Appell gegen den Krieg ist, erscheinen Handel, Geschäft und Krieg als Hintergründe. Sein Inhalt bleibt auf die heutige und jede andere Zeit übertragbar und seine Aktualität wächst mit der Sorge um den Frieden. *Anna Fierling* versucht, durch den Krieg und Geschäft zu profitieren und ihre Kinder zu versorgen, aber der Krieg hat ihre Kinder, ihre Habe und ihre Freunde genommen.

Brecht bezeichnet das Stück *"Mutter Courage und ihre Kinder"* 1939 als *"Chronik"*. So meint er *„Die Chronik Mutter Courage und ihre Kinder“ -die Bezeichnung Chronik entspricht gattungsmäßig etwa der Bezeichnung History in der elisabethanischen Dramatik- stellt natürlich keinen Versuch dar, irgendjemand von irgendetwas durch die Ausstellung nackter Tatsachen zu überzeugen,*¹⁰⁷. Die Tatsachen der Geschichte, die in die Kriegswirren des Dreißigjährigen Krieges verlegt wurden, werden in zeitlich genauer Reihenfolge dargestellt. Die Generäle und Präsidenten werden nicht gezeigt, sondern die *„kleinen Leute“*. Der dramatische Impetus der chronikalischen Szenenfolge rührt her von dem, was den Kindern geschieht. Seine Problematik ist von Anfang an viel erörtert worden, und gerade bei der Deutung des Endes zeigt sich, welchen Missverständnissen das ganze Stück durch die Methodik der traditionellen Interpretation aristotelischer Dramatik ausgesetzt ist.

Die Figur der Courage, die vielfältige Widersprüche umschließt und deren Verständnis in der Tat der Schluss des Stückes entscheidet, lebte ständig in der Spannung zwischen Händlerberuf -und Muttertum. *„Ihr Händlertum,* schreibt Brecht, *hält sie für Muttertum,*

¹⁰⁷ Vgl. Materialien zu Brechts, *„Mutter Courage und ihre Kinder“*, Suhrkamp Verlag, 1988. 86.

aber zerstört ihre Kinder, eines nach dem anderen“ .Insgesamt beeinflusst das Geld sie negativ und ruiniert auch ihre Existenz. Sie betrachtet die Geschäfte mit dem Krieg als richtiger Weg, obwohl dieser Weg ruinös ist. Ihr großes Problem bestand für sie darin, dass sie mit den anderen Menschen überhaupt nur über Handeln und Krieg reden konnte, genauer gesagt über Geld. Man kann ihr Verhalten als widersprüchlich fassen, weil sie die mütterlichen Pflichten von ihrem Beruf trennt. Ihre charakterliche Ambivalenz mindert nicht den Eindruck ihrer kräftig ausgeprägten, lebensvollen und wirklichkeitsgetreuen Individualität. Brecht wertet sie als dialektischer Ausdruck gesellschaftlicher Widersprüche. Diese Figur erweckt bei den Lesern eine Sympathie.

Ihr merkantiler Ehrgeiz ist stärker als ihr mütterlicher Instinkt und die beiden Rollen stehen in dieser Figur im Widerstreit. Mit dieser Sammlung des Interesses auf den Beruf der Marketenderin gegen ihre Verwundbarkeit als Mutter, sind die beiden Antriebskräfte gewonnen, die das Verhalten der Courage bestimmen, die in einen unheilvollen Widerspruch zueinander geraten¹⁰⁸. *Ihre Hoffnung und ihre Aussicht auf Gewinn korrumpiert ihre politische Einsicht und den Widerstandsgeist*¹⁰⁹. Das Interesse der Courage ist schon im ersten Bild des Stückes hauptsächlich auf das Geld gerichtet. Zu dieser Gier nach dem Geld steht ihre Zuneigung zu ihren Kindern im Kontrast.

III.1.2. Zur Geschäftigkeit der Courage

In der Figur der *Courage* zeigt sich eine Spaltung, wo sie einerseits als Mutter andererseits als Händlerin erscheint. Als Mutter in der ersten Szene versucht sie, die Rekrutierung und verlockenden Angebote der Werber von Soldaten zu verhindern. Sie verteidigt ihren Sohn vehement, vor der Werbung für den Krieg mit der Aussage: *“Nicht zu machen, Feldwebel. Meine Kinder sind nicht für das Kriegshandwerk“*¹¹⁰.

Courage ist ihrer proletarischen Prägung entsprechend unfähig, ihre Gefühle auszudrücken und vermutet wohl, ihre Tochter kenne sie ja nur als Geschäftsfrau daher die Verhüllung ihrer mütterlichen Gefühle-, ihre Entscheidung ist durchaus berechnend. Sie tritt auf die Szene, die von einer kriegerischen Männerwelt kleiner oder großer Befehlshaber regiert wird, unbekümmert mit einem überwältigenden Selbstbewusstsein. Der Leser spürt ihr

¹⁰⁸ Vgl. Hink, Walter: Mutter Courage und ihre Kinder. Ein kritisches Volksstück. Ln/ Hinderer, Walter(Hrsg.): Interpretationen. Brechts Dramen. Stuttgart: Phil. Reclam jun., 1999 (UB 8813). S. 55.

¹⁰⁹ Ebenda. S. 63.

¹¹⁰ Brecht, Bertolt: Mutter Courage und ihre Kinder, Philipp Reclam jun. Leipzig, 1979. S. 12.

einen unbotmäßigen Geist an, obwohl er ihn nicht fassen kann. Sie hält die gewaltigen des Feldlagers mit ihren schwer nachweisbaren Hintersinnigkeiten und respektlosen Wortwitzen zum Narren. Zu Illusionslosigkeit, Nüchternheit, rascher Wahrnehmung ihres kommerziellen Vorteils und Härte hat der Überlebenskampf sie erzogen und den Namen „*Courage*“ verschafft.

Im ersten Bild des Stückes bei der Selbstdarstellung der *Courage*, wird ihre Haltung deutlich, als der Feldwebel und Werber ihren Sohn bedrängen Soldat zu werden. Sie glaubt schrecklich an jede Gelegenheit, die ihr der Krieg bietet, um gute Geschäfte zu machen und auf der Seite der Gewinner zu halten „*Probierts nur und steht ihn. Ich stech euch nieder Lumpen. Ich werds euch geben, Krieg mit ihm führen! Wir kaufen ehrlich Leinen und Schinken und sind friedlich Leut!*“⁴¹¹

Für ihre mütterliche Seite, ist ihre Zuneigung, die durch das Geld unterwandert wird, zu ihren Kindern sinnlos und entwickelt sich als Kontrast zu ihrer Gier nach dem Geld. Das zeigt sich im ersten Bild des Stückes, wo das Interesse der *Courage* hauptsächlich auf das Geld gerichtet ist.

Als Händlerin hat sie mit den Kriegsoptionen auf dem Schlachtfeld kein moralisches Bedenken oder Mitleid, obwohl sie weiß, für solchen Gewinn, den sie machen kann, andere zahlen bzw. einen Verlust oder gar den Tod hinnehmen müssen. Ihr einziges Mittel, mit dem sie durchzubringen hat, ist aber das Geschäft, das keine Schranken bei ihr kennt. „*[...]und jetzt, meine Herren Offizier, brauchens nicht eine gute Pistolen oder ein Schnall, die ihre ist schon abgewertz, Herr Feldwebel.*“¹¹² So haben die Soldaten ihre Haltung durchschaut und es wird als unrecht empfunden, besonders, wenn sie mit ihrem gezückten Messer zeigt. *Courage*, deren Äußerungen nicht ernst genommen werden, war wirklich die Hyäne, besonders wenn sie mit dem Hemden rückte und den Hass ihrer Tochter in ihren Augen sah und Gewaltanwendung fürchtete. Auf die Frage des *Feldwebels*, wie denn Krieg sein solle, wenn es keine Soldaten gebe,¹¹³ antwortet die *Courage*¹¹⁴. In dieser Äußerung wird ihre Mentalität oder ihre Kriegsmoralität herausgezogen. Sie hat die Absicht, einen Nutzen aus dem Krieg zu ziehen und ist sicher,

¹¹¹ Ebenda. S. 13

¹¹² Ebenda. S. 12.

¹¹³ Ebenda. S. 13.

¹¹⁴ Ebenda. S. 13.

dass sie sich schadlos halten kann: dass irgendjemand anders dafür bezahlen muss, wird von ihr hingenommen. Mit einer Unvorsichtigkeit folgt Courage dem Feldwebel hinter dem Wagen. Ihre Vernunft in dieser Phase wird durch ihren Trieb, ihre Gier nach Geld eingeschränkt. Keinen Widerstand zeigt sie gegen den Feldwebel, der sie in Versuchung führt. So ist sie auf ihre Gier fixiert. Diese letzte überlagert auch ihre Vernunft schrecklich. Nur einen halben Gulden konnte mit dem Verkauf der Schnalle verdient werden, der sie bei der Rekrutierung ihres Sohnes *Eilif*, der nicht möglich sichern konnte.

Der Hyänengeist der *Courage* ist der „reine“ Geist des Kapitalismus. Ihr Schicksal kann man ohne Zweifel als „tragisch“ bezeichnen, sie lädt Schuld auf sich durch ihr verblendetes Profitstreben. So repräsentiert sie eine Klasse, deren Gesetz " *Geschäftemacherei um jeden Preis*"¹¹⁵ ist. Es geht also im Sinne des epischen Theaters und auch in der *Mutter Courage*, darum, zu der Erkenntnis zu erziehen. So wird die Veränderung der Welt notwendig: Das Proletariat als Klasse kann den Krieg abschaffen, in dem es den Kapitalismus abschafft. Auf der Identität von Mensch und Geld, Mensch und Geschäft, Mensch und Profit wird das kapitalistisch- normierte Menschenbild gegründet: So wird der Mensch – im Verständnis dieser kapitalistischen Anthropologie als Wesen, dem es sich um Geld handelt, und das auf Geschäfte aus ist. An der Treue zu dieser Norm zerbricht Courage und soll nach Brecht als Widerlegung dieses Menschenbildes begriffen werden.

In ihrem Verhältnis zu ihren Kindern zeigt sich der Konflikt zwischen Mutter und Händlerin, die alle Kinder verliert, während sie gerade handelt. Ebenfalls zeigt er sich, wenn sie von dem Krieg profitieren und ihre Kinder aus dem Krieg heraushalten will. Sie erzieht ihre Kinder, die am Wege liegen bleiben, nach ihrer „*Lehre*“: nur an sich selber zu denken, ermögliche das Überleben. Sie überträgt das Prinzip, nach dem sie ihre Geschäfte, auch auf ihre zwischenmenschliche Beziehung: Anpassung auf den eigenen Vorteil bedacht.

Der Widerspruch zwischen Mutter und Händlerin zeigt sich, wenn die *Courage* die Interessen der Händlerin über die der Mutter stellt. Ihre Totale Korrumpierung entsteht zwangsläufig aus der totalen Kommerzialisierung der Lebensverhältnisse. Ihr Programm war sich und ihre Kinder aus dem Krieg herauszuhalten und ihre Ware zu verkaufen,

¹¹⁵ Ebenda. S. 172.

könnte sie es nicht verwirklichen, denn Krieg und Handel waren ein Zirkelschluss, in dem sie die Kinder eines nach dem anderen verliert, weil sie eine geschäftstüchtige Marketenderin ist, verliert sie alles im Laufe der Zeit, sie wählt den falschen Weg, trotzdem hält sie diesen Weg für vorteilhaft und gewinnbringend bis zum Ende. Nach ihrer Leiderfahrung will *Courage* am Ende dennoch den Krieg, um ihre Geschäfte zu machen. Das lässt sich nicht mit tragischer Verblendung und schicksalhafter Unausweichlichkeit erklären, sondern muss der *Courage* als Verbrechen und Schlechtigkeit schuldhaft zugerechnet werden. Ihr Verbrechen und ihre Schlechtigkeit sollen als Ausdruck der herrschenden Zustände verstanden werden. Gerade der Einsatz für ihre Kinder verschärft den Grad ihres Verbrechens. *Courage* wittert ihren Profit, versucht, sich diesen Zuständen anzupassen und sich trotz aller äußeren Not und Bedrängnis aus dem freien Entschluss und den rein geschäftlichen Interessen zum Fortbestand dieser Verhältnisse zu bekennen. Ihr wäre offen die Abkehr von der profitgierigen Sicht des Krieges. In ihrer Welt wird alles käuflich, so herrscht das Gesetz der Bestechlichkeit, die bei den Menschen dasselbe wie beim lieben Gott die Barmherzigkeit ist. *Das Heil der kapitalistischen Welt ist nicht in Gott gegründet, sondern in der Bestechlichkeit.*¹¹⁶

Ihre politische Meinung wird gegenüber ihrem Geschäftssinn mit der Passage angesprochen: *“ Die Polen hier in Polen hätten sich nicht einmischen sollen. Es ist richtig, unser König ist bei ihnen eingerückt mit Ross und Mann und Wagen, aber anstatt dass die Polen den Frieden aufrecht erhalten haben, haben sie sich eingemischt in ihrer eigenen Angelegenheit und den König angegriffen [...]”*¹¹⁷. Sie hält ihre eigenen Ansichten zum Krieg für richtig.

Die Händlerin *Courage* geht durch den Krieg, die Mutter wird durch den Krieg getroffen. Keine Gefühle für einen höheren Wert können von der *Courage* vermittelt werden, weil sie keine Wurzeln hat, ihr ist deswegen auch der unbezahlbare Wert ihres Lebens und der ihrer drei Kinder nicht bewusst. Im ersten Bild erkennt man ihre gestörte Beziehung zu ihren Kindern, wenn sie auf die gerichtete Frage von Geschäftsleuten in spaßhaftem Ton sich vorstellt. Sie hat eigentlich keinen Platz für ihre eigenen Kinder, die sie nur als Objekte und als fürsorgebedürftige Wesen betrachtet. In ihrem Auftrittslied erklärt sie, was unter Selbstbezeichnung zu verstehen ist. Die Geschäftsleute haben ein Interesse am

¹¹⁶ Helmut, Jendrek: Drama der Veränderung, Düsseldorf, August Bagel Verlag, 1969. S. 175.

¹¹⁷ Brecht, Bertolt: Mutter Courage und ihre Kinder, Philipp Reclam jun . Leipzig, 1979. S.31.

Krieg, der ihnen Gelegenheit zum Geschäft bietet. Ihr Interesse ist in der Realität reine kommerzielle. Die Geschäftsleute unterscheiden sich in solche, die schon tot, und solche, die noch nicht gestorben sind. Ihr Leben kann dabei als ein Unterwegssein zum Tod, der auf dem Schlachtfeld die willkommene Gelegenheit zum Handel ist, begriffen. Die angenehmere Gestaltung dieses Todes ist das eigentliche Geschäft. Aber an diesen scharfgeschnittenen Bild der Courage muss mindestens eine Korrektur angebracht werden: ihr Handeln bezieht die Kinder mit ein, deshalb kann man sagen, dass sie nicht bloß eigensüchtig ist. In der Tat wollte sie nicht nur sich, sondern auch ihre Kinder durchbringen. Das ist der schrecklichste Fehler in ihrer Rechnung mit dem Krieg: Die sie durchbringen will, verliert sie alles. Als ihre Kinder zur Welt kommen, muss sie die Rolle der Händlerin annehmen, da sie ihren Kindern eine bessere Zukunft ermöglichen möchte. In ihrer Umgebung, ist es deutlich, dass nur wer arbeitet, künftig auch etwas zu essen bekommen soll. Diese Figur kann sich nicht ändern, solange sie ihr Handeln nicht ändern wollte. Ihr geschieht allerdings auch nichts, was ihr aber geschieht, geschieht nur den Kindern.

Als Händlerin auch wünscht und braucht sie den Krieg, um ihre Geschäfte zu machen, als Mutter will sie ihre Kinder vor dem Krieg schützen und muss das Wohlbefinden ihrer Kinder suchen. *Courage* kennt aber nur eine Philosophie, die auf den größten Gewinn angewiesen ist. Sie wechselt nach außen hin, wenn nötig ihre Gesinnung. Sie glaubt, dass die Gesinnung eine Sache des Zufalls, ist und der Krieg wird nicht wegen religiöser Gründe, sondern aus finanziellem Kalkül geführt. So zeigt sich ihr Interesse im 3. Bild des Stückes hauptsächlich nicht auf Ehre oder die religiösen Hintergründe des Krieges gerichtet. Da sie mit Hilfe des Feldpredigers, der mit ihr in Gefangenschaft gerät und sich bei der *Courage* als Knecht verdingt, ihre evangelische gegen eine katholische Fahne wechselt behend und bleibt Marketenderin auf der katholischen Seite“:“*evangelische“ Hosen halten auch warm*“¹¹⁸. Für sie zählt nur, dass sie den besten Preis für ihre Ware erzielen kann. Dies zeigt sich vor allem, in ihrer Rede über die Niederlage der eigenen Truppen:“*wer ist besiegt? [...]*“¹¹⁹.

In ihrer Rolle als Händlerin aber muss sie auch ihr Geschäft sichern, zunächst also mit Wagen und Ware den Krieg überstehen und darüber hinaus mit Ware, die die Soldaten

¹¹⁸ Brecht, Bertolt: *Mutter Courage und ihre Kinder*, Philipp Reclam jun. Leipzig, 1979. S. 41.

¹¹⁹ Ebenda. S. 42.

brauchen, Gewinn machen. Die beiden Zielsetzungen aber, hier das Wohl der Kinder, die Sicherung der Geschäftsinteressen, stehen deshalb zueinander im Konflikt, weil das Leben ihrer Kinder gerade durch den Handelserfolg am Rande der Schlachtfelder bedroht ist.

Die Courage ist nicht die unwissende und das blindlinge Opfer ihrer Klasse. Gewiss, geht sie ihren Weg in wissender Entschlossenheit. Der Krieg ist ihr und damit des Kapitalismus' große Chance, die zu nutzen ist: „*es ist nicht alle Tag Krieg, ich muss mich tummeln*“¹²⁰. Wenn *Courage* ihres geschäftlichen Profits wegen den Krieg will, bedeutet es, dass andere Menschen den Krieg erleiden. So wird in der *Courage* der wirksame kapitalistische Geist skrupellose Erwerbsgier als Geist der Inhumanität gezeigt.

Nur tiefe Zerrissenheit brachte die Sprünge der *Courage* von der Mütterlichkeit zur Geschäftigkeit und von gerissener Härte zu reißendem Schmerz mit. Darüber hinaus kann *Courage* sich nicht ändern, weil sie ihren Handel nicht ändern möchte. Im ersten Bild verliert sie ihr erstes Kind, während sie mit ihrem Handel beschäftigt ist. Der *Feldweibel* könnte die *Courage* von ihrem Sohn ablenken, als der *Feldweibel* sie in einem Handel verwickelt und ihr eine Schnalle für einen halben Gulden abkaufen will.

Nach Brecht kann „*der Beruf der Händlerin*“ im Sinne seines epischen Theaters nicht als „*eben natürlich angesehen werden, sondern nur als historisch, das heißt einer historischen und vergänglichen Epoche angehörend*“. Der Krieg ist aber die „*beste*“ Zeit für den Handel, der auch selbstverständliche Erwerbsquelle, aber auch eine verschmutzte, aus der *Courage* ihren Tod getrunken hat. Diese Weltordnung stellt Brecht in dem „*entsetzlichen Widerspruch*“ zwischen Händlerin und Mutter in der *Courage* dar.

Mit dem Zwiespalt der Hauptfigur in zwei Hälfte, in die hilfsbereite, lebensunfähige Mutter, und die egoistische Händlerin in ihrer beiden Rollen zeigt aber die *Courage* Kraft und mütterliche Weisheit, Energie, Bosheit, Niedergeschlagenheit, Geschäftsgeist und auch Lebenserfahrung. Diese Händlerin-Mutter wurde zum großen lebenden Widerspruch, den die *Courage* verunstaltete und deformierte bis zur Unkenntlichkeit.

Der Triumphausbruch der *Courage* führt zum Verfall in ihren beiden Rollen: als Mutter und als Händlerin, die einerseits den vermeintlichen Frieden begrüßt, andererseits sie die Sorgen der Marketenderin beschwichtigt¹²¹.

¹²⁰ Ebenda. S. 61.

¹²¹ Vgl. Esslin, Martin: Brecht, das Paradox des politischen Dichters, Frankfurt/a. M und Bonn, 1962. S. 96.

Die Unbelehrbarkeit, die mit ihrem erschreckendsten Satz im Stück „*ich muss wieder in'n Handel kommen*“¹²², entlarvt wird, entspricht ihrer Unwissenheit. Das Ende des Stückes hat verfremdende Funktion. Der Entschluss, dem Krieg nachzulaufen, soll auf den Leser befremdlich und schockierend wirken. Es ist ungewöhnlich, dass die Courage, der vom Krieg ihre drei Kinder genommen wurden, dennoch diesen Krieg will und unverändert daran glaubt, im Krieg ihr Geschäft zu machen und zu Gewinn kommen zu können.

Ihr Interesse an der Ehre und den religiösen Hintergründen des Krieges wird ironisch dargestellt: „*wenn man die Großköpfigen reden hört, führens die Krieg nur aus Gottesfurcht und für alles, was gut und schön ist. Aber wenn genauer hinsieht, sinds so blöd, sondern führn die Krieg für Gewinn und anders würden die kleinen wie ich auch nicht mitmachen*“¹²³.

Ihre Einsicht wird hier deutlich geschildert und es wird auch erklärt, warum sie diesen Krieg so stark gutheißt. Die Courage ist der Meinung, der Krieg ist nichts als die Geschäfte zu, es heißt: Die Geschäfte sind nix als Kriegszustand unter den Menschen.

Für die Abwendung der finanziellen Ruine, die ihr Leben und das ihrer Kinder aufs Spiel setzt, ist Courage nicht verantwortlich. Ihre Kinder erscheinen hier auch als Opfer, solange sie durch Geschützfeuer genommen ist oder am Rand des Schlachtfelds zurückgelassen ist.

In der Figur der Courage hat man den Eindruck, dass das Geld und das System weniger bedrohlich zu finden sind. Als Gefahr werden eher die Personen betrachtet. Die Verdrängung und die Versachlichung der Werte durch das Geld werden die Entpersönlichung der menschlichen Beziehungen, Unterschiede und Widersprüche im menschlichen Handeln verursachen. Dieses Bild konkretisiert Courage, die nach Utrecht nicht alleine gehen will, ohne daran zu denken, wie Katrin, die alles für sie geopfert hat und an ihre Stummheit schuldig ist, allein überhaupt noch leben soll. Courages Zynismus geht soweit, dass sie offen Katrin sagt, dass sie nichts für sie machen werde, sondern für den Wagen, der im Krieg einfach ihre Welt ist.

Ihren größten Akt der Mutterliebe hat Brecht im 9. Bild gezeigt. Ihre Versuche den Koch zu überzeugen scheitert konkret. Er will die Courage, nicht aber die stumme Katrin

¹²² Brecht, Bertolt: Mutter Courage und ihre Kinder, Philipp Reclam jun. Leipzig, 1979. S. 42.

¹²³ Ebenda. S. 36.

mitnehmen, er meint, das Geschäft ernähre zwei, aber nicht drei, und *Kattrins* Narbe und Stummheit werden die Gäste abschrecken. An diesem Versuch, die wehrlose *Kattrin* nach Utrecht mitzunehmen, begreift sie ihre Rolle als Mutter. Sie ist vor einer Entscheidung gestellt, der Krieg und die Unstetigkeit könnten für sie zu Ende sein: *„Koch, wie könnte sie allein mitn Wagen ziehen? Sie hat Furcht vorm Krieg. Sie verträgt nicht. Was die für Träum haben muss! Ich hör sie stöhnen nachts. Nach Schlachten besonders. Was sie da sieht in ihre Träum, weiß ich nicht. Die leidet an Mitleid. Neulich hab ich bei ihr wieder einen Igel versteckt gefunden, wo wir überfahren haben.“*¹²⁴

Courage weiß, dass sich *Kattrins* Gutherzigkeit den Ansprüchen eines merkantilen Lebens nicht passt und ihr ein Leben auf erlegt, das der merkantilen Maxime des eigenen Vorteils und Profits widerspricht. Im Gegensatz dazu offenbart Brecht ihre widersprüchliche Mentalität überhaupt mit der Aussprache: *„du bist ja dumm. Was denkst, wenn ich das gesehen hätt, und du wärst weg gewesen?....Glaub nicht, dass ich ihm deine wegen den Laufpass gegeben hab. Es war der Wagen, wo ich gewohnt bin, wegen dir ists gar nicht, es ist wegen dem Wagen“*¹²⁵. Die *Courage* hat sich mit dieser Tat für ihre Tochter gegen ihren letzten Liebhaber entschieden. So kann ihre Argumentation nicht nur als schamhafte und berechnete Verhüllung ihrer mütterlichen Entscheidung verstanden werden. Sicherlich ist diese Mutter unfähig, ihre Mutter-Gefühle auszusprechen. Sie schämt sich, und sie glaubt wohl dass ihre Tochter sie nur als Geschäftsfrau sieht. Außerdem gehört die *Courage* mit Haut und Haar dem Krieg. Im Grunde liegt die Wirtshaus-Idylle ihrem realen Vorstellungsvermögen fern. Sie ist ihrer Welt, ihrem Wagen und dem Krieg wirklich gewohnt. Sie kann gar nicht aufgeben. Sie ist selbst an den Krieg verlorengegangen. Sie opfert für die stumme ihren Liebhaber und ihre Sicherheit. Gewiss, sind ihre Wahlmöglichkeiten begrenzt, denn sie hat nur ihre Tochter *Kattrin* und den verdamnten Krieg gewählt. Der Krieg ist für sie ein Mittel, mit dem sie ihre Ware liquidiert und sich bereichert. Man muss hier unterstreichen, dass ihr Wagen ihr zu überleben und den Krieg zu ertragen erlaubt. Das lässt sich aus der dritten Szene entnehmen, in einer von ihren Antworten, wo sie dies sagt: *„... Ein bisschen Weitblick und keine Unvorsichtigkeit, und ich mach gute Geschäfte...“*¹²⁶. Die Betonung der Gier der

¹²⁴ Ebenda. S. 93.

¹²⁵ Ebenda. S. 97.

¹²⁶ Ebenda. S. 31.

Courage wird in mehreren Antworten erklärt, wir zitieren das Beispiel der sechsten Tabelle, wo die *Courage* sagt: „*Sei vernünftig, der Krieg ein bisschen weiter, und wir machen noch ein bisschen Geld*“¹²⁷. Ebenso in der siebten Szene behauptet *Courage*, dass der Krieg seine Leute besser nähre. Durch diese verschiedenen Ansichten, stellt uns der Autor eine Figur vor, für die der Krieg ein Glück ist. Sie erbringt den Betrugerei- und den Unbeständigkeitsbeweis, um ihre merkantile Aktivität gut zu führen. Diese glänzenden Aspekte des Charakters *der Courage* sind in der dritten Szene wahrnehmbar. In einer von ihren Äußerungen: „*Sie habens wir nicht ganz geglaubt, aber sie haben keine Marktender beim Regiment. So habe sie ein Aug zgedrückt. Vielleicht schlägts sogar zum Guten aus ...*“¹²⁸.

Man kann also die Schlussfolgerung ziehen, dass die ideologische Verfälschung des Krieges zu einem Feld geschäftlicher Möglichkeiten, über die Geschäftemacher, über die Hinnahme und Bejahung des Krieges, zum Willen zum Krieg führt. Der Kausalzusammenhang zwischen Krieg und Profit lässt sich sachgetreu umkehren: eine Welt, die kein höheres Interesse für geschäftlichen Profit kennt, wird von Natur aus den Krieg bejahen und ihm eine höhere Rechtfertigung sichern.

Nach der Analyse der positiven Bedeutung des Krieges in der *Courage* werden wir hier ihre negative Konzeption von dem Krieg untersuchen. In der Tat ist die *Courage* der Ansicht, dass der Krieg, der die Bevölkerungen dezimiert und sie ins Elend stoßt. Diese Vision, die die *Courage* hat, wird in der ersten Szene abgeworfen, wo sie in Anwesenheit des Werbers, des Feldwebels und ihrer Kinder, um ihre Söhne vom Krieg abzuschrecken, behauptet, dass sie alle zerrissen werden, wenn sie sich zu weit im Krieg bewirken lassen. Das lässt sich am Ende der sechsten Szene wahr nehmen, wo sie sich an den Feldprediger mit wendet: „*Mir ist ein historischer Augenblick, dass meine Tochter übers Aug geschlagen haben]*...[*sein*“¹²⁹. Sie erweckt damit bei ihr Schuldgefühle, denn der *Feldprediger* hat die Zukunft ihres Mädchens belastet. Mit Rücksicht auf diese verschiedenen Analysen nimmt man deutlich die Widersprüche des Charakters der Hauptfigur *Courage* wahr. *Der Feldwebel* prophezeit auch der *Courage* etwas lachend,

¹²⁷ Ebenda. S. 68.

¹²⁸ Ebenda. S. 40.

¹²⁹ Ebenda. S. 71.

sie werde dem Krieg, wo von sie leben will, auch *zinsen*¹³⁰ müssen. Der *Feldweibel* hat Instinkt für die kriminelle Inkonsequenz der *Courage*, die mit dem Krieg einverstanden ist, solange andere seine Lasten tragen und ihn zugleich verbissen abwehren, wenn er ihr selbst Rechnung präsentiert: „*Vorher hast du eingestanden, du lebst vom Krieg...aber wie soll Krieg sein, wenn es keine Soldaten gibt.*“¹³¹

Die Mutterliebe drückt *Courage* auch in ihrer Angst um ihre Tochter beim Angriff der katholischen Kirche und ihrer Warnung vor der Liebe und der Sexualität aus. Wenn sie *Katrin*, die noch hässlicher wird, das Gesicht mit Asche einreibt, ist es um sie vor der Vergewaltigung zu schützen erklärend: „*Halt still! So, ein bisschen Dreck, und du bist sicher. So ein Unglück![...] so kann nix geschehen*“¹³². Dieses Bild wird ebenfalls gesehen in ihrem Gespräch mit *Yvette*: „*Ich kanns nicht. Dreißig Jahr hab ich gearbeitet. Die ist schön fünfundzwanzig und hat noch kein Mann*“¹³³. Das ähnliche Bild zeigt sich in ihrem Disput mit dem *Feldprediger*, der nicht mutig ist, als er befürchtet, dass die *Courage* ihren Wagen verkaufen wollte, um ihren Sohn vor dem Tod zu retten. Er widerrät ihr den Verkauf sagend: „*Ich wollt Ihnen nix dreinreden, aber wovon wolln wir leben? Sie haben eine erwerbsunfähige Tochter aufs Hals.*“¹³⁴ Ihre wahren Gefühle werden aber nicht gezeigt, sondern werden unterdrückt, um ihre Geschäfte und auch ihre Kinder zu schützen. Die tröstenden Worte an *Katrin*: „*das ist ein Gottesgeschenk, Stummsein*“¹³⁵ zeigen auch ihre Mutterliebe. Ein anderer Widerspruch spiegelt sich vor allem in ihrer Rolle als Mutter wider, als ihre Tochter vergewaltigt wurde. *Courage* schafft es nicht, diese letzte in die Arme zu schließen, um Trost auf die selbstverständlichste Art und Weise zu spenden. Gewiss, verbindet sie deren Wunde aber ihr Versuch scheitert ganz kläglich besonders wenn sie ihre Tochter mit dem Geschenk der Schuhe belustigt. Anstatt Rücksicht zu nehmen, zieht sie sich ganz und gar zurück¹³⁶. *Courage* vergisst bereits nach einer kurzen Dauer diesen Vorfall. Ihre gewohnte Taktlosigkeit wird sofort

¹³⁰ Zinsen: (süddeutsch) bezahlen. Erklärt in: Bertolt Brecht, Eversberg, Gert: Mutter Courage und ihre Kinder, Joachim Beyer Verlag, Hollfeld, 1976. S.75.

¹³¹ Brecht, Bertolt: Mutter Courage und ihre Kinder, Philipp Reclam jun . Leipzig, 1979. S. 33.

¹³² Ebenda. S. 38/39

¹³³ Ebenda. S. 52.

¹³⁴ Ebenda. S. 50.

¹³⁵ Ebenda. S. 33.

¹³⁶ Vgl. Helmut, Jendrek: Bertolt Brecht, Drama der Veränderung, August Bagel. S. 200.

gezeigt wenn sie sagt: „Gib ein Bündel Haar drüber und fertig! Herr Lamb ist kein Fremder.“¹³⁷

Allerdings muss man hinzufügen, dass *Courage* versucht, sich dem Krieg zu entziehen und das Angebot des Kochs anzunehmen. Ihre Motivation war dabei nicht die Einsicht, dass der Krieg statt Gewinn nur Leiden bringt, sondern eine rein merkantile Überlegung: sie entging dem Krieg, denn ihre Geschäfte sind ruiniert. Sie verdrängt sogleich ihr Wissen um die Schrecken des Krieges und stürzt sich erneut in den Krieg, als sich die vom Koch angebotene Möglichkeit zerschlägt, um andere und neue Geschäfte zu machen. Sie tritt in dieser Phase des Verkaufs als Vertreterin der kapitalistischen Gesellschaft auf, deren Grundlage das Sich Vorteil- Verschaffen, der persönliche Erfolg ist.

Ihre Entscheidung, die sicher und widerruflich wirken soll, ist eine Entscheidung der Mutter gegen die Geschäftsfrau. Diese Entscheidung muss unter zwei Aspekten gesehen werden: unter dem personalen und unter dem historischen. Sie ist eine wirkliche liebende Mutter, insofern sie ihr eigenes Interesse dem *Kattrins* unterordnet. Im Modellbuch nach Brechts Anweisung zeigt das Gesicht der *Courage*, wenn sie diese neue Lage bedenkt, einen „Ausdruck, gemischt aus Unentschlossenheit, Angst und Mitleid“¹³⁸. Dieser Regiehinweis, der abermals auf den Konflikt in der *Courage* zwischen mütterlicher Liebe und dem Interesse am eigenen Vorteil deutet, ist aufschlussreich. So zeigt die Unentschlossenheit die Tiefe des Zwiespalts, ihre Angst die Ahnung der eigenen Verlorenheit im Krieg und verzweifelte Hoffnung auf die Chance einer Rettung, das Mitleid, ihre Liebe zu *Kattrin*.

Die Trauer um die tote Tochter bedeutet für den Leser die Kapitulation der *Courage*, die glaubt, dass ihre Tochter schläft. Sie feilscht mit den Bauern nicht und gibt ihnen Geld für das Begräbnis. Die Leichen ihrer beiden Kinder machen sie schlagfertig und sprachlos und ihr Leid wird abgeschüttelt. Aber sie zieht weiter dem Krieg nach, der Illusion nachgehend, sie könnte an ihn verdienen. Ironischerweise erfährt sie nichts von dem jämmerlichen Tod und der äußersten Verrohung ihres Sohns *Eilif*, der ihr der liebste ist und der nicht nur mit Geschäften am Krieg, sondern mit blutigen Taten teilnimmt. *Courage* bleibt über den Tod *Eilif*, bis zum Schluss des Stückes und über ihn hinaus. Sie nimmt den Tod ihres Lieblingssohnes *Eilif* nicht einmal wahr. Sie missdeutet die

¹³⁷ Brecht, Bertolt: Mutter Courage und ihre Kinder, Philipp Reclam jun. Leipzig, 1979. S. 40.

¹³⁸ Materialien zu Brechts, „Mutter Courage und ihre Kinder“, Suhrkamp Verlag, 1988. S. 86.

betretenen Mienen ihrer Umgebung als Angst vor dem Aufbruch in ihrer neu erwachten Kriegseuphorie. „*Sie erzählen mir später, wir müssen fort*“. ¹³⁹

Die Fürsorge der Mutter aber führt zum dramatischen Tod der Tochter, die man in diesem Kontext als „*Märtyrerin*“ bezeichnen kann, weil sie ihr Leben für die Rettung der Mitmenschen opfert.

Brecht wünschte sich seine Courage „kräftig und verschlagen“ dargestellt. Ihr zäher Heroismus, ihre Unbeirrbarkeit und ihre Kräftigkeit überlagern die in ihr angelegten negativen Züge. Sie ist sich treu geblieben, auch in der äußersten Erschöpfung, als sie schließlich „*des Umherziehens*“ müde ist und eingesehen hat: „*Auf der Straße ist kein Leben auf die Dauer*“ ¹⁴⁰.

Der Zirkel, in dem *Courage* steht, ist ein Zirkel zwischen Krieg und Geschäft. Er reibt sie auf und lässt sie immer mehr herunterkommen. Sie wehrt sich krampfhaft gegen das Schicksal, ohne die Zusammenhänge zu begreifen. Zwar kommt sie am Ende des 6. Bildes zur Verfluchung des Krieges, aber bereits im 7. Bild preist sie ihn wieder. In der Handlungsweise der Märtyrerin *Katrin*, in deren Bereitschaft zu helfen und sich zu opfern, blitzt im ganzen Stück etwas von der Möglichkeit, diesen Zirkel zu durchbrechen.

Wie *Courage* sehr über alles im Unklaren bleibt, zeigt sich, wenn sie nichts vom wirklichen Schicksal ihres Sohnes erfährt. Im Gegensatz zum Ödipus erscheint von Brecht die tragische Situation der *Courage*. Die Blindheit und Unwissenheit der *Courage*, die den Leser betrifft und der nach Brechts Absicht –auf dialektischem Wege, im Gegensatz zur Blindheit der Heldin, sehend wird und zur Erkenntnis kommen soll.

III.1.2.1. Wille zu Geschäften als Wille zum Krieg

Der Krieg ist in der Sicht Brechts ein Geschäft. Das würde bedeuten, dass der Wille zum Geschäft sich darum folgerichtig als Wille zum Krieg gesehen werden kann. Der Krieg ist selbst gefährdet, wo der Profit bedroht wird. Wenn *Courage* sich vom Frieden gefährdet empfindet und um ihre Geschäfte betrogen sieht, wäre es für ihre merkantile Einschätzung nur allzu konsequent.

¹³⁹ Brecht, Bertolt: Mutter Courage und ihre Kinder, Philipp Reclam jun. Leipzig, 1979. Seite. 89.

¹⁴⁰ <http://www.Raffiniert.ch/brecht.html#anfang>. Datum des Zugriffs 21/05/2006.

III.1.2.2. Geschäfte eine Art Tod

Bei ihrem Handeln kennt die *Courage* nur ein Motiv: Ihr eigenes Interesse, ihren Profit. Hinter ihrer radikal kommerzialisierten Haltung steht ein skrupellos profitsüchtiges Denken. Aus ihrer Unvereinbarkeit zwischen ihrem Dasein als Geschäftsfrau und Mutter resultiert für Brecht eine besondere Spannung der Figur¹⁴¹: „*Die Courage ist Geschäftsfrau, weil sie Mutter ist. Sie kann nicht Mutter sein, weil sie Geschäftsfrau ist*“¹⁴². Das bedeutet sie verzichtet auf ihre Aufgaben als Mutter, weil sie gute Geschäfte machen will. Mit den neuen Geschäften kündigt sie sich aber die neuen Gefahren an. Jedesmal gibt es geschäftliche Rücksichten, die beitragen, dass die *Courage* die Kinder verliert. So wird ihre Mütterlichkeit durch ihre Habgier untergraben: die Händlerin will gewinnen, die Mutter büßt ein.

III.1.2.3. Zu den historischen Gesetzen und dem Menschenbild.

Brecht hat in der Auseinandersetzung mit *Friedrich Wolf* den Begriff „*die kapitalistische Schuld*“ als materialistische Darstellung definiert, deren Prinzip der Nachweis ist. Hier handelt es sich um das Bewusstsein der Personen, das vom sozialen Sein bestimmt ist. So richten sich Kritik und Zorn des Zuschauers auf *Courage* und zielen gleichzeitig auf ihre Lebensordnung, die sich in ihr konkretisiert.

III.1.3. Das falsche Bewusstsein von Courage

Im Krieg sind die Menschen auf die positiven Eigenschaften, wie Klugheit, Mut, Treue, Ersatzfreude, Gottesfurcht, Selbstlosigkeit oder Mitleid nicht fixiert. Dieser Mensch, den im Frieden weitergeholfen werden müsste, könnte von dem Menschen im Chaos des Krieges diese Hilfe versagt werden. Die üblen Zeiten machen Menschlichkeit zu Gefährdung für die Menschlichen. So können die Menschen sich auf diese Tugenden nicht mehr verlassen. Die Tugenden der kleinen Leute tragen dazu bei, die Versäumnisse der Großen wieder wettzumachen. Im Gegensatz dazu ermöglicht der Krieg eine Welt der prinzipiellen Schlechtigkeit, in der die Tugenden, den Menschen die Fortführung der Geschäfte und des Lebens miteinander nicht passen und das macht die menschlichen Tugenden tödlich. In unserem Stück ist der Koch, der in der *Courage* ihre Entscheidung

¹⁴¹ Vgl. Jendreich, Helmut: Bertolt Brecht, Drama der Veränderung, August Bagel Verlag, S. 175.

¹⁴² Brecht: „Schlussbemerkungen zum Erstdruck“. In: Müller, Klaus-Detlef: Brechts „Mutter Courage und ihre Kinder“. Frankfurt /M. S. 68.

bedenkt, den *Salomo-Song* singt, der Beweis: Alle Tugenden sind nämlich gefährlich auf dieser Welt, sie zahlen sich nicht aus. Nur die Schlechtigkeiten, so ist die Welt und müsse nicht sein. Brecht findet, dass diese der Hauptgrund zum Untergang der Menschen sind. Für ihn sind die Tugenden, die erstrebenswert seien, nicht schuld, sondern die gesellschaftlichen Sanktionen.

Es empfiehlt sich zu dieser Phase unserer Analyse, die Auswirkung des Krieges auf das Leben der *Courage* zu zeigen. Bei der positiven Auswirkung kann man sagen, dass der Krieg ein günstiger Zusammenhang für die Entwicklung ihres Handels war, denn ihr Wagen, der ein Behälter verschiedener Waren war, war eine Versorgungsquelle sowohl für ihre Bevölkerung als auch für die Soldaten. Diese Idee wird in der 2. Szene, in dem *Kapaunhandel*, übertroffen. Die Auswirkung des Krieges auf diese Mutter ist nicht nur positiv, man stellt auch fest, dass er eine unheilbare und verhängnisvolle Auswirkung auf ihr Leben gehabt hat. Zunächst muss man hier unterstreichen, dass *Courage* durch den Krieg ruiniert worden ist, obwohl sie vom Handel profitieren kann. Diese Lage rechtfertigt ihren Ruin in der zehnten Szene: „*Folgend den immer zerlumpten Heeren*“¹⁴³. Neben ihrem Elend muss man auch den Verlust ihrer Kinder feststellen. Zunächst war die *Eilifs* Rekrutierung, die aber ihn zum Tod führte, wie von seiner Mutter vorhergesagt war. Danach *Schweizerkas*, der Zahlmeister beim Finnischen, der sich von Soldaten töten lassen wird. Schließlich, *Katrin*, die der Qual des Krieges erleidet, entstellt, traumatisiert und durch den Krieg getötet worden ist.

Nicht der hintergründig wirkende Gott wird im Chaos des Krieges gezeigt, sondern die Schuld der Menschen, die sich der Verantwortlichkeit für die Welt entziehen und das Unheil planen, um an ihnen „*seinen Schnitt zu machen*“. Die Fürsorglichkeit der *Courage* für ihre Kinder und Menschen gilt der Erhaltung des Krieges. Nicht der Mensch in seiner Not bedarf der Hilfe, sondern der Krieg.

Die Atmosphäre der Geschäfte ist einfach die Luft, in der unsere Hauptfigur *Courage* atmet und sich gut fühlt.

Eine Chance zur Selbstverwirklichung gibt der Krieg zur *Courage*, die vom Feldprediger als "*Hyäne der Schlachtfeldes*" benannt wurde. Sie lebt vom Krieg und von dem, was sie abwirft. Sie stürzt sich in die Wirren des Krieges und bringt den anderen Schaden. Sie

¹⁴³ Brecht, Bertolt: Mutter Courage und ihre Kinder, Philipp Reclam jun. Leipzig, 1979. S. 98.

zieht durch den Dreißigjährigen Krieg immer hinter den Heeren und Schlachten her. Sie arrangiert sich mit dem Krieg, den sie für sich und ihre Geschäfte auszunutzen glaubte. Ihr Motto lautet *“Mitmachen und sich dabei raushalten“*. Sie wehrt sich gegen die Bezeichnung Hyäne und diese Gegenwehr ist überzeugend. Es ist aber die Gegenwehr der Mutter nicht der Geschäftsfrau. Brecht bezeichnet diese Geschäftsfrau als ein wichtiger Teil des Kriegsgeschehens. Er war darum bemüht, das Bild des Krieges als einer Naturkatastrophe und unabwendbaren Schicksals zu zeigen. Die Verschmelzung von Krieg und Geschäft hat die *Courage* erkannt: der Krieg ist ihr Brotgeber, deshalb hängt sie sich an ihn und fällt in Sorge und Angst, wenn die Gefahr droht, er könne zu Ende gehen. Die Selbstverwirklichung, der auf Rücken der Kinder ausgetragen werden und war auch eine anstrengende Reise, verbindet Brecht mit dem Bild des Krieges. Im sechsten Bild entlarvt sie das wahre Gesicht des Krieges, der sie bis zum Ende unterstützt wird. Sie macht sich Vorwürfe, weil das Mädchen, das eine besondere Pflege von ihr hat, sie allein zum Waren-holen geschickt hat.

Das Verhängnis, das die *Courage* trifft, ist der Tod aller ihrer Kinder, sie steht im rechten Verhältnis zu ihrer Schuld. Noch mit den zwei verlorenen Kindern und mit der toten *Katrin* im Arm, hat sie nicht begriffen, dass der Krieg ihr großer Gegenspieler ist und sie ihn mit ihren Geschäften weiter am Leben hält. Sie will nur den Krieg, aber seine Zeche sollen andere bezahlen. Der Krieg befriedigt nämlich alle ihre Bedürfnisse. Mit der Schärfe hat Brecht in der *Courage* dargestellt, dass der Krieg das Unproduktive, Anti-Produktive, Zerstörerische schlechthin sei, dass er die Menschen so macht, bedeutet, dass sie dem Mitmenschen nicht hilfreich sein können. Er beschränke den unmenschlichen Zustand der Welt auf die Zeiten des erklärten Krieges, der mit Waffengewalt geführt wird.

In der *Courage* ist die Weltdeutung, deren oberste Prinzipien Geschäft und Profit sind, die auch den kleinen Leuten Gewinn bringen, wird der Krieg bejaht und gewollt, denn er bietet die Möglichkeit zu Geschäft und Profit. In Brechts Anmerkungen zu seinem Stück, wird *Courage* als rein merkantiles Wesen des Krieges erkannt: das ist gerade, was sie anzieht. Sie glaubt an den Krieg bis zuletzt.

Mutter *Courage* wollte ihre Ziele und Wünsche mit dem Krieg verwirklichen, aber obwohl sie wild hinter dem Krieg und Geschäft her ist, zieht sie allein ihren halb zerstörten Wagen weiter. Sie fasst den Grundwiderspruch des Stückes mit einer objektiven Lehre zusammen:

„Der Krieg, er dauert hundert Jahre“
/ Der g'meine Mann hat kein'n Gewinn.
Gleichzeitig behält sie ihre subjektive Illusion:
Jedoch vielleicht geschehn noch Wunder Der Feld ist noch nicht zu End!“¹⁴⁴.
„Zum letzten Mal im Refrain treten falsche Hoffnungen und tödliche Gewissheiten:
Das frühjahr kommt! Wacht auf, du Christ!“¹⁴⁵

Ihre Basis war von Anfang an falsch. Ihr Lebensdilemma beruht auf gesteckte Ziele, die sie nicht erreichen konnte. Dieser Begriff enthält seinerseits negative Beiklänge: der Egoismus und Altruismus.

Die Idee der Mutter, dass der Krieg als gewinnbringendes Geschäft ist, hält Brecht für einen grundlegenden Irrtum. Mit diesem grundsätzlicher Irrtum- wie sie ihn bezeichnet- konnte er seine Meinung verbreiten und für den Fortbestand des Krieges sorgen. Brecht will die Courage als Repräsentation der unlöslichen Verschmelzung zwischen Geschäft und Krieg, damit die herrschende bürgerlich- kapitalistische Weltordnung zu verstehen wissen.

Die Hoffnung auf Frieden wird als Störung, als Schwarzseherei verleumdet. Alles, was sie tut, scheint für den Leser, von Anfang an falsch, darüber hinaus, der Beruf als Händlerin, auf den sie sich verlässt, trug zu ihrem Lebensdilemma bei. Gegenüber der *Courage*, die als Vertreterin des Handels, der Wirtschaft und des Kapitalismus, aus dem sie möglichst gute Geschäfte machen und ihren eigenen Profit aus dem Krieg ziehen will, findet man die Bauer, als Vertreter der Arbeiter und Sesshaften, die aber dauerhaft ihren Besitz zu behalten, um ein möglichst normales Leben führen zu können. Die Bauer sind symbolisch in der Stimme, die aus einem Bauerhaus, in der 10. Szene, die überhaupt die kürzte im gesamten Stück ist. Hier handelt es sich deutlich um die unterschiedlichen Interessenlagen der Typen im Krieg. Die Vorstellung vom Krieg als gewinnbringendem Geschäft wird widersprüchlich formuliert: „So, den Butzen¹⁴⁶ soll dein Krieg fressen, und die Birne soll er ausspucken! Deine Brut soll dir fett werden vom Krieg, und ihm gezinst wird nicht. Er kann schauen, wie er zu seine Sach kommt, wie heißt dich Courage, he? Und fürchtet den Krieg, deinen Brotgeber“¹⁴⁷

¹⁴⁴ Brecht, Bertolt: Mutter Courage und ihre Kinder, Philipp Reclam jun. Leipzig, 1979. S. 108.

¹⁴⁵ Ebenda. S. 108.

¹⁴⁶ Butzen(landschaftl): Kerngehäuse. Erklärt in: Bertolt Brecht, Mutter Courage und ihre Kinder, Eversberg, Gert, Joachim Beyer Verlag, Hollfeld, 1976. S. 68.

¹⁴⁷ Brecht, Bertolt: Mutter Courage und ihre Kinder, Philipp Reclam jun. Leipzig, 1979. S. 13/14.

Im Gegensatz dazu hat die *Courage* keine Angst vor dem Krieg und fühlt sich besonders klug. Im ersten Bild, wird sie gefragt, wie sie aus ihrer Heimatstadt Bamberg in Bayern nach Schweden geraten ist, antwortete sie: *Ich kann nicht hier warten, bis der Krieg gefälligst nach Bamberg kommt* „¹⁴⁸. Sie glaubt, dass dieser Krieg ihr die Möglichkeit gibt, nicht nur zu leben, sondern auch reicher zu werden. Der Beweis dafür ist das Lied im siebten Bild des Stückes, in dem sie singt:

*Und geht er über deine Kräfte
Bist du beim Sieg halt nicht dabei
Der Krieg ist nix als die Geschäfte*¹⁴⁹.

Es ist ihr fester, nur gelegentlich von ihr selbst in Zweifel gezogener Wille, vom Krieg zu leben und ihren Schritt zu machen. Gerade, dass sie den Krieg als Geschäft durchschaut, fixiert sie an ihn.

Nach unserer Analyse, empfiehlt es sich die Widersprüche der an Charakter der *Courage* auch ihre Inkohärenz festzustellen. Somit, trotz ihres Gewinns und ihres Nutzens, die sie aus dem Krieg gezogen hat, geht sie daraus hervor verlierend.

Zusammenfassend kann man sagen, dass obwohl die großen Geschäfte in den Kriegen nicht von den Kleinen gemacht werden können, konnte sie zu ihren Zielen aber nur in den Wirren des Krieges gelangen, als die Macht gebrochen und die neuen Herren noch fragwürdig wurden. Jedoch sind diese ziele auf Kosten einer Selbstzerstörung. Damit sie sich als Arme und Unterdrückte den ungerechten Gesetzten der Unterdrückten nicht beugen musste, schuf sie und beugt sich ihren eigenen ungerechten Gesetzen.

Der Zorn von *Mutter Courage* soll zum Zorn gegen den Krieg und diejenigen werden, die den Krieg im Interesse ihrer Geschäfte wollen, bejahen und machen. Krieg hält der Stückeschreiber Brecht für eine Erscheinungsform des kapitalistischen Systems, und der beseitigt werden kann, wenn dieses System beseitigt wird. Der Krieg, der nicht gottverordnet ist, wird als Chaos gezeigt. Die Menschen gleichen Spielbällen. Er ist Werk derer, die im Krieg verdienen wollen. Hinter dem Krieg, der als Ausdruck einer Klassenordnung ist, von der sich die Menschen befreien müssen, wenn sie vom Leiden des Krieges befreit sein wollen, steht nicht dem Gott, sondern dem Menschen.

¹⁴⁸ Ebenda. S. 12.

¹⁴⁹ Ebenda. S. 75.

III.1.3.1. Zur Symbolik des Krieges

Der Helm und Zettel haben also den ganz praktischen Nutzen

1. Um angeblich die Zukunft vorauszusagen, jedenfalls vom Elend zu überzeugen, welches der Krieg mit sich bringt.
2. Und so zu erreichen, dass die beiden Söhne nicht eingezogen werden.

In diesem Symbol wird das Wissen der *Courage* über die Schlechtigkeit des Krieges versteckt. Sie begreift genau, was alle ihre Kinder erwartet, weil der Tod alle dreibedroht. Sie lernt aber nichts aus dem Krieg. Sie zieht am Ende weiter, um die Geschäfte mit dem Krieg machen zu können.

Das Schwert, mit dem *Eilif die Bauern* gekämpft hatte, hatte einen reinen praktischen Wert. Eine symbolische Erweiterung kann von diesem Gegenstand abgeleitet werden, wenn man genau beachtet, gegen wen gekämpft wurde. Die Bauern, deren Ochsen durch das Schwert weggenommen wurden, hält man auch hier für Opfer. Gleichzeitig macht es bestimmte Schichten der Bevölkerung immer reicher, in unserem Fall sind es die Soldaten. In diesem Kontext wird in diesem Symbol die allgemeine Meinung Brechts zum Krieg dargestellt. Er betrachtet den *Dreißigjährigen Krieg als die größte Katastrophe*¹⁵⁰ und versucht, die deutsche Bevölkerung vor diesem Kriegsstück davor diesem Stück zu warnen.

In mehreren Bildern werden zwischen der *Courage* und dem Feldprediger und ihren Söhnen Gespräch über die Tugenden geführt. Die großen Tugenden werden wie in allen Stücken auch hier von Brecht angegriffen. Seine Lehre liegt darin, dass es schlecht um ein Land oder eine Gesellschaft sein muss, wo es der großen Tugenden bedarf.

Demgegenüber werden die Tugenden der Kinder vorgeschlagen, die aber gesellschaftlich sind. Sie erwachsen aus dem mitmenschlichen Zusammenleben und können nicht entartet werden, denn sie existieren eben nur im mitmenschlichen Vollzug. Solche zwischenmenschlichen Tugenden können nicht aus dieser Welt eliminiert werden. Sie sind dann zu üben. Sie können keine transzendenten Richtpunkte geben, aber sie müssen in der realen Menschenwelt dauerhaft sein, und müssen von Menschen geleistet werden

¹⁵⁰ Brecht, Bertolt: Gespräch mit einem jungen Zuschauer. In Müller, Klaus-Detlef: Brechts „Mutter Courage und ihre Kinder“ Frankfurt /M.1982. S. 92.

und daher verlangen sie viel Mühe. Jedes Verhalten der Figuren, das keinem „höheren“ Wert folgt, führt auf die Versachlichung der Werte durch das Geld zurück.¹⁵¹

Im 8. Bild verkörpert der Frieden im Gegensatz zum Krieg die Wiedererscheinung der Mutter, die abwesend ist, um ihre Kinder zu versorgen: „*Ich bin froh über den Frieden, auch wenn ich ruiniert bin. Wenigstens zwei von den Kindern hätte ich also durchgebracht durch den Krieg. Jetzt wird ich meinen Eilif wiedersehen*“.¹⁵²

Nach den Prinzipien des epischen Theaters ist der Weg der *Courage* auf keiner Weise tragisch, sondern falsch. Im Sinne des epischen Theaters und Brechts Verfremdungsabsicht hat das Zeigen der von der Mutter gewählten Möglichkeit immer den einen programmatischen Sinn, von der gewählten Möglichkeit weg auf andere Möglichkeiten und für den Menschen selbst das „*Nicht-Sondern als Gesetz seines Verhaltens zu fixieren*“¹⁵³. Was sie nicht sehen will, ist dem Zuschauer sichtbar. In diesem Kontext bemüht sich Brecht in seinem epischen Theater um die Menschen, die er als Historisch darzustellen und als Repräsentanten einer Gesellschaftsordnung, der ihrerseits historisch ist. Die Historisierung der Personen macht sichtbar, dass sie ihren Verhaltensweisen von den Gesetzen der Klasse geprägt sind, denen sie angehören und sie vertreten. Ihr Ziel ist die Entdeckung revolutionärer Möglichkeiten. Die Historisierung der Figur *Courage* macht sichtbar, dass sie als Produkt der Gesellschaftsordnung ist. Diese Historische *Courage* verkörpert und konkretisiert den Kapitalismus und seinen Daseingesetzten und seiner Lebensordnung. Die Art und Weise, die sie benutzt, um diese Geschäfte zu machen und Geld zu verdienen, entspricht dem Kapitalismus: „*Hier kann man sagen*“ *ihre Wesen ist das Wesen des Kapitalismus und ihre Schuld ist kapitalistische Schuld*“.¹⁵⁴

¹⁵¹ Vgl. Hinder, Walter. S. 13.

¹⁵² Brecht, Bertolt: Mutter Courage und ihre Kinder, Philipp Reclam jun. Leipzig, 1979. S. 78.

¹⁵³ Helmut, Jendrek: Drama der Veränderung, Düsseldorf, August Bagel Verlag, 1969. S. 160.

¹⁵⁴ Helmut, Jendrek: Drama der Veränderung, Düsseldorf, August Bagel Verlag, 1969. S. 172.

III.2. Grusche, eine Magd zwischen Hilfsbedürftigkeit und Hilfsbereitschaft im Kaukasischen Kreidekreis

In dem *Kaukasischen Kreidekreis* werden die Regeln des aristotelischen Theaters sowohl in seinem Handlungsablauf als auch in seiner Raum -und Zeitstruktur verletzt. Durch verschiedene Übersetzungen und Bearbeitungen ist das Kreidekreismotiv in Europa vor Brecht bekannt geworden. *Klabund und Johannes von Guenther* haben in Deutschland freie Nachgestaltungen des chinesischen Stückes geschaffen, die in der westlichen Fabel und Milieu die Vorlage wiedergeben. Brecht aber geht über das chinesische Urbild weit hinaus. Allein wird übernommen, was für die fortschreitenden und produktiven Klassen der Gegenwart lebendigen Wert hat. Das Stück besteht aus verschiedenen Handlungssträngen, nämlich, dem Streit um das Tal (Vorspiel-Fabel), der Geschichte von *Grusche* und der Mutterschaftsprobe (*Grusche-Fabel*). Sein Vorspiel verselbständigt sich von der dramatischen Handlung. Durch das „Spiel im Spiel“ wird die Fiktion erzeugt. In dem Vorspiel geht es um zwei grusinische Kolchosen „*Galinsk und Rosa Luxemburg*“, die sich nach dem 2. Weltkrieg versammelt haben und sich gestritten haben um ein Tal zwischen den Trümmern eines zerschossenen Kaukasischen Dorfs. Es wird denen zugesprochen, die es am besten verwalten, die es bewässern, damit er Frucht bringt und es im Krieg verteidigt haben. Dieser Streit kehrt noch einmal zwischen den beiden Müttern aber um ein kleines Kind wieder. Und das ist die eigentliche Geschichte des Kaukasischen Kreidekreises.

Durch den Mutterschaftstreit wird die mit Weisheit entscheidet, es zeigt sich, wie sollte übrigens das Recht korrekt ausgeteilt in einer Gesellschaft werden, wo das Unrecht gesetzlich ist. Brechts genialer Einfall war, die beiden Geschichten des „Vorspiels“ und der Kreidekreisgeschichte einander gegenüberzustellen. So wird es gezeigt, wie bei widersprüchlichen Erscheinungen gesellschaftlichen Zusammenlebens gesellschaftlich vernünftige Erscheinungen in zwei unterschiedlichen Gesellschaftsordnungen entstanden oder Zustände gebracht werden.

Die erste Mutter, die sich des kleinen Kindes angenommen hat und vor den nacheilenden Reitern zum ihren Bruder floh und das Kind in Obhut genommen hat, ist ein einfaches Küchenmädchen im Gouverneurshaus. Sie pflegte das Kind nicht aus seinen sozialen oder ökonomischen Gründen.

Die zweite Mutter ist die Frau des reichen Gouverneurs *Abschwilli der kleinen Stadt Nukhas*, der nach einem Staatsstreich gegen den Fürsten hingerichtet wird, sie packte ihre schönen Kleider zusammen und floh mit Adjutanten und ließ ihren kleinen einzigen Sohn *Michel im* Palast mit dem Dienstboten zurück. Ihre Kleider waren ihr wichtiger. Sie wurde aber nach dem Krieg sowohl nach ihrem Kind als auch nach dem Erben gefahndet. In diesem Stück demonstriert Brecht, dass unter den Bedingungen der Klassengesellschaft das Natürliche aufhört, natürlich zu sein.

Die Mutter, die sich dem jeweiligen Kind liebevoll verhält, wird erkannt. In diesem Kontext hat die Weisheit einen neuen Gewand, denn nicht die liebliche Mutter, sondern die Mütterlichkeit wird in der letzten Szene durch die Probe erkannt. In dem Prozess dieser Geschichte verliert eine Mutter und gewinnt die andere und der Streitfall zwischen *Grusche* und der Gouverneursfrau hat sich geklärt. Der Schreiber *Azduk* wollte mit einem Kreidekreis entscheiden, welche die richtige, die wahre, die gute und die schlechte Mutter ist? Er stellte das Kind in die Mitte eines Kreises und unter seinem Befehl, sollten die beiden Mütter versuchen, das Kind herauszuziehen.

In der Tat hat die Gouverneursfrau die Probe bestanden aber das Kind wird der Mutter, die das Kind losgelassen hat, um es nicht zu verletzen, zugesprochen. Die leibliche Mutter erhält das Kind nicht, sondern diejenige, die durch Übernahme der Verantwortung und durch die Sorge für das Kind zur Mutter geworden ist.

Durch die Erfindung der Mütterlichkeit bleibt die Kreidekreisprobe als Probe des Muttertums, selbst wenn das Muttertum anstatt biologisch sozial menschlich bestimmt werden soll. Der *Azduk*, der seine Wahl nicht nach biologischen, sondern nach sozialen Gesichtspunkten trifft, hat die Verpflichtung, für das Kind eine Mutter auszusuchen.

Zu einer detaillierten Weise erzählt Brecht die *Grusche* –Geschichte im Vergleich zur Geschichte *Azdaks*. In ihrem Inhalt handelt es sich um die Problem-Situation, die ihre Lösung in einer Probe findet. Der Sänger leitet diese Erzählung mit einer, die eine zeiträumliche Situation des Geschehens enthält, ein.

Auf der einen Seite steht die nicht nein sagen konnte, die hilfsbereit ihrem notleidenden Nächsten beisteht, die das Mitleid kennt, und sie aber nicht wandelt als sie das Kind an

sich annahm und die sich entschlossen hat, alles für dieses Kind zu tun. Sie unterscheidet sich von der Gouverneursfrau, die darauf achtet, selbst in Sicherheit zu kommen.

Auf der anderen Seite stehen alle anderen Personen als Nebenfiguren, gierig, egoistisch und nur auf Vorteil und Gewinn bedacht.

III.2.1. Grusches Charakter, ein historischer Drang

Das zentrale Thema des Stückes ist natürlich die Mutterschaft der Gruschefigur, die Brecht als „*vielseitige Person*“ bezeichnet, damit auf die in ihr angelegten Widersprüche aufmerksam gemacht.

Alles, was sie gemacht hat, hat eine starke Beziehung mit den umgebenden und einwirkenden Verhältnissen. Brecht interpretiert in diesem Kontext die Mutterfigur Grusche als Opfer der Wirklichkeitsverhältnisse. Als individuelles Wesen stehen aber ihr Wollen und ihre Taten in Konflikt. In dieser Figur auch bezeichnet er die gestische Dialektik als Spannung zwischen persönlichem Wollen und überpersönlicher Notwendigkeit, ihrem Ich und einem Du, das ihre Unterstützung und Hilfe braucht, zwischen Individualismus und Sozialität.

„*Grusche darf nicht einfach als lauterer Charakter, nicht einfach als die opferbereite, die selbstlose, die Mütterliche gesehen werden, sondern als Mensch in einer Wirklichkeit, die von ihr in einer konkreten Situation die Entwicklung dieser humanitären Qualitäten fordert.*“¹⁵⁵ In den Aufzeichnungen von Äußerungen Brechts während der Probenarbeit am „*Kaukasischen Kreidekreis*“ berichtet *Hans- Joachim Bunge*, Mitarbeiter bei der Brechts Kreidekreis-Inszenierung in Berlin, dass er *Grusche* als „praktisch veranlagte Frau“ verstanden wissen wollte. Dabei steht die „*praktisch veranlagte Frau als*“ Synonym für realistisch. Sowohl die Realität als auch der notwendige Sinn und die notwendige Kraft sind die wichtigsten Faktoren, die meistens *Grusches* Leben bedrängen. In ihrer Bereitschaft, das verlassene Kind in der ersten Szene an sich zu nehmen, sah Brecht den Druck der objektiv- geschichtlichen Umstände in die Situation.¹⁵⁶ Man kann sie nicht einfach als Charakter bezeichnen, denn ihr Charakter muss eben so handeln und kann nicht anders handeln, sondern gerät in ihre Rolle durch die sie über sie hereinbrechende Ereignisse, auf die Welt reagiert und darum gestisch agiert. Darüber

¹⁵⁵ Vgl. Helmut, Jendrek: Bertolt Brecht, Drama der Veränderung, August Bagel. Bagel. S. 320.

¹⁵⁶ Vgl. Helmut, Jendrek: Bertolt Brecht, Drama der Veränderung, August Bagel. Bagel. S. 319.

hinaus kann sie gerade durchkommen, denn sie ist in ihrem Verhalten nicht durch einen unveränderlichen Charakter determiniert.

Michel, der Sohn und als Erbe des Gouverneurs gilt auf eine Seite für die Sieger als heißbegehrte Beute und auf anderer Seite als Gefahr. Die Dienstboten haben ihn gefunden aber sie haben ihn ungern aufnehmen wollen, weil die Sieger jeden umbringen würden, der ihr helfen würde.

In der Tat war *Grusche* fähig, wie die anderen Dienstboten und die eigene leibliche Mutter, das Kind liegen zu lassen und die Flucht zu ergreifen und ihn durch die Flucht in Sicherheit bringen zu können. Mit diesem Entschluss behauptet *Grusche* ihre Liebe als Mensch, die sie auch gegen alle finanziellen Erwägungen betont.

Grusche war sich dieser Aufnahme vollkommen bewusst. Die Köchin ängstigt sie vor der Gefahr und den Feinden des Gouverneurs: „*Sie werden mehr hinter ihm her sein als hinter der Frau. Es ist der Erbe...ich sag dir, wenn es den Aussatz hätte, wär nicht schlimmer. Sieh zu, dass du durchkommst*“.¹⁵⁷ *Grusche* hat begriffen, was es für sie bedeutet, sich des Kindes anzunehmen. Sie zeigt die Art, in der sie die Warnungen der Köchin zurückweist. Ihre Antwort war störrisch, weil sie das Kind nicht aufgeben will und gleichzeitig weiß, dass sie gegen ihr persönliches Interesse handelt.

Mit ihrer Antwort: „*Es hat keinen Aussatz. Es schaut einen an wie ein Mensch*“¹⁵⁸ hat Brecht das Motiv ihres Verhaltens enthüllt. Sie fühlt sich für die Sicherheit des Kindes verantwortlich und fühlte sich auch für diesen Menschen, der Hilfe braucht, als Mensch diesem Menschen zur Hilfe verpflichtet. Der Bedarf des Kindes nach Sicherheit wurde mit der Humanität gedeckt.

III.2.2. Grusche, der gespaltene Mensch Zwischen Selbstaufgabe und Selbstfindung

Das Kind betrachtet *Grusche* als ein Wesen, das ihre Hilfe braucht. Unter diesem humanitären Instinkt hat die balgende Köchin nur „*Dummheit*“ verstanden: „*Du bist gerade die Dumme, der man alles aufladen kann*...“¹⁵⁹. *Grusche* schwankt in dieser Situation zwischen die Hoffnung und Verzweiflung. Die Hoffnung auf die Rettung

¹⁵⁷ Vgl. Brecht, Bertolt: Der kaukasische Kreidekreis. Edition Suhrkamp 31.1 Auflage 1963. Berlin. S. 171.

¹⁵⁸ Vgl. Ebenda. S.171.

¹⁵⁹ Vgl. Ebenda. S. 171.

deseigenen Lebens und die Verzweiflung des Wagnisses des eigenen Lebens um die Rettung des verlassenen Gouverneurskindes. Sie wagt ihr Leben um die Rettung des Kindes. Sie ist aber am Schluss des Stückes keine dumme mehr (Brecht). Die Güte der *Grusche* ist ein idealistisches Merkmal, das sie im Brechtschen Figurenreigen isoliert. Sie ist bezeichnenderweise und die einzige seiner Mädchen- und Muttergestalten, die für die Keuschheit einen Wert dargestellt hat.

In seinen Anmerkungen zum Kaukasischen Kreidekreis bezeichnet Brecht *Grusche* mit dem amerikanischen Ausdruck "*Sucker*", der genau definiert, was die *Grusche* ist, wenn sie sich des Kindes angenommen hat und vor den Reitern zu ihrem Bruder floh. Dieser Ausdruck vereinbart sich nach Brechts eigener Erklärung mit dem österreichischen Ausdruck "*die Wurzen*" und dem deutschen "*Dumme*" in der Wendung.

Die reflektierende *Grusche* wurde im Bericht des Sängers über ihre Gedanken in der Nacht an der Seite des Kindes kommentiert, sie kennt die Gefahr und will sich retten, aber versetzt sich mit einer solchen Intensität in das Kind hinein und erbarmt sich dem Säugling. Am Ende aber übernimmt sie das Kind, das auf dem vierten Hof lag und begibt sich mit ihm auf die Flucht. Der Kommentar des Sängers: „*Schrecklich ist die Verführung zur Güte...Zu lang saß sie /Zu lange sah sie/Das stille Atmen die kleinen Fäuste/ bis die Verführung zu stark wurde gegen Morgen zu...*“ d.h. die Rettung des Kindes setzt die Gefährdung ihres eigenen Lebens voraus. Die Hilfsbedürftigkeit des Kindes kann dessen Rettung nicht loslassen.

Dem Entschluss zur Übernahme des Kindes fällt schließlich mit der Spontaneität des Instinktiven zusammen. Sie ist zwar ein einfacher Geist. Sie entscheidet sich aber für das Kind, weil sie weiß, dass das Leben des Kindes von ihr abhängt und sie sich dem Anspruch des Kindes auf ihre Hilfe nicht entziehen kann. In ihrem Leben wählt *Grusche* zum erstenmal einen Gegenstand für ihre Produktivität. Diese Wahl legt sie fest und macht sie freier zur Welt drumherum, gegen die sie sich jetzt zu behaupten versucht, um des Kindes Willen. Ihre Produktivität steigert sich mit ihrer Aufgabe, die sie sich selbst auflud.

Nach der Übernahme des Kindes schaltet sich der Sänger mit seinem Kommentar ein: „*wie eine Beute nahm sie es an sich/ wie eine Diebin schlich sie sich*

weg."¹⁶⁰ *Grusches* Geste kann als Zeichen nicht Kindesraub degradiert werden. Sie vermag die widerstreitenden Interessen genau zu unterscheiden.¹⁶¹

Die Aussage :"*Schrecklich ist die Verführung zur Güte!*" steht mit dem Kommentar im Widerspruch¹⁶². Einerseits hat der Autor die Hilfsbereitschaft ausdrücklich als 'Güte' und als gute Tat eingeschätzt, durch die sie in die Klemme geraten ist und nicht umgekehrt. Diese Formulierung selbst stellt einen befremdlichen Kontrast her: „*Güte*“ wird mit „*Verführung*“ und „*schrecklich*“ in Bezug gesetzt, das positive ist als negatives interpretiert. Diese Kontrastierung soll verfremdend wirken, um den Zuschauer auf Umstände aufmerksam zu machen, in denen das Gute sich für den Guten als schrecklich erweist und zur Bedrohung *Grusches* Existenz führt.

Ihre Bereitschaft hat ihr eigenes Interesse gestört, diese Wahrheit wird aufgedeckt mit ihrer Aussage zum Kind, bevor sie sich trennen" [...] *aber ich muss zurück, denn auch mein Liebster, der Soldat mag bald zurück sein, und soll er mich da nicht finden? Das kannst du nicht verlangen, Michel* ». Mit dieser Eigenschaft unterscheidet *Grusche* sich nicht nur von der Frau des Gouverneurs, die die biologische Mutter ist, sondern von allen umstehenden Mitmenschen des Stückes.

Brecht repräsentiert das Kind –Mutter Verhaltens als einfachste und elementarste Konstellation, in die das Motiv der Hilfsbereitschaft eingetreten war. Aus der Beziehung zwischen dem hilflosen Kind und der freundlichen und gütigen Mutter entsteht das Urbild der Wechselbeziehung von Hilfsbedürftigkeit. Brecht sucht das Mütterliche aus der biologischen Determination möglichst zu lösen. *Courages* und *Grusches* Mütterlichkeit werden zu Philip an sich ein fremdes, zurückgelassenes Kind umdrehen. Die biologischen und mythischen Fundamente des Mütterlichen werden vom Stückschreiber an den Hauptfiguren für eine Ethik der allgemeinen Hilfsbereitschaft humanisiert. Im sozialen Kontext, in dem die beiden Figuren gezeigt werden, hat niemand für ihre außergewöhnliche Mutterschaft Verständnis. *Grusche* zum Beispiel wird von den anderen Bediensteten des Hofes als „*dumm*“ bezeichnet.¹⁶³

¹⁶⁰ Brecht, Bertolt: Der kaukasische Kreidekreis. Edition Suhrkamp 31.1 Auflage 1963. Berlin. S. 175.

¹⁶¹ Vgl. Helmut, Jendreich: Drama der Veränderung, Düsseldorf, August Bagel Verlag, 1969. S. 323.

¹⁶² Vgl. Ebenda. S. 174.

¹⁶³ Vgl. Helmut, Jendreich: Bertolt Brecht, Drama der Veränderung, August Bagel. Bagel. S. 170.

In *Grusche* und ihrer Bereitschaft zum Opfer, die einerseits als ein erstes Indiz und Anzeichen der Aufopferung fungiert, stellt Brecht die Gegensätzlichkeit der Sozialität als humanitäre Möglichkeit gegen Asozialität dar.

Diese Hilfsbereitschaft für die nächsten führt sie soweit. Ihre Nächstenliebe überwindet hier ein mitmenschliches Verhalten. Der Mensch muss sich nicht notwendig asozial ausgeben, sondern er kann sich sozial verhalten.

In dieser Figur wird auch diese Sozialität als Gefährdung der eigenen Existenz bezeichnet und ihre erste Voraussetzung ist die Bereitschaft zum Opfer. Durch ihre Bereitschaft verwandelt sich *Grusche* Schritt für Schritt in eine Mutter für das Kind, dessen Leben sowohl alle Dienstboten und die bestehenden Personen gefährdet.

Eine unlösbare Bindung zwischen der Magd, die in einem sozialen Kontext gezeigt wird, in dem für ihre außergewöhnliche Mutterschaft niemand Verständnis hat, und dem Kind und eine Gewöhnung an das Kind sind durch die Entbehrungen und Strapazen der Flucht entstanden. Dabei entfaltet sich ihre Selbstaufopferung zur Selbstentfremdung zugunsten des Kindes. Bei den Besitzansprüchen der leiblichen Mutter an das Kind wird diese Bindung stärker, weil *Grusche* nicht bereit war, ihren Michel zurückzugeben

„Wie eine Diebin“ war sie gezwungen, ihm wegzuschnappen, denn die beiden waren in drohender Gefahr und der Wert des Knaben für die siegreiche Partei war der Zieh Mutter klar. Das von *Grusche* mitgeführte Bündel ist kleiner als bisher geworden. Sie hat ursprünglich eine Menge Sachen aus dem Palast mit genommen und musste dabei Sachen aus dem Verwenden. Die Dummheit ihres Verhaltens war sehr beschränkt, weil sie ihr Leben für ein fremdes Kind wagt. Mit der Berührung mit dem fremden Kind und durch die soziale Mutterschaft entwickeln sich ihre Hilfsbereitschaft, ihre wahre Liebe, ihre Aufopferung und die soziale "langsam" zur Mütterlichkeit zugunsten des Kindes. Diese Mütterlichkeit ist für Brecht durch die Liebe, nicht durch Blutsverwandtschaft begründet.

Aus der Phase der Flucht *Grusches* entrollt Brecht ein anderes Bild von Gefahren, in denen *Grusche* ihr Leben wagt, und welche Opfer von ihr diese Sozialität verlangt. Die Flucht in die nördlichen Gebirge war ein sehr langer Weg und anstrengender Marsch. Dort fand sie ihren Bruder, der in einen Bauernhof eingeheiratet hatte.

Dazu schreibt Brecht: „*Je mehr die Grusche das Leben des Kindes fördert, desto mehr bedroht sie ihr eigenes, ihre Produktivität wirkt in der Richtung ihrer eigenen Destruktion*“.¹⁶⁴

Ferner wird bei dieser Analyse festgestellt, dass *Grusches* mütterlicher Instinkt eine Quelle der Verfolgungen und Mühen ist, die sie zerstört. Der mütterliche Instinkt von *Grusche*, die das Kind gegen den Willen des Panzerreiters bei sich aufnimmt, ist unbegrenzt und nicht bedingt. Bei der Trennung versucht sie, das Kind in gute Hände zu geben. Sie wartet bis es von der Bäuerin mit ins Haus genommen wird.

Ein anderes Bild der Destruktion wurde auch entrissen vom Milchhandel zugunsten des kraftlosen Kindes. Sie hat einen halben Wochenlohn bezahlt, damit sie einen Becher Milch erhalten konnte. Die Milch, die überteuert wird, zehrt an den finanziellen Reserven der Zieh Mutter. Infolge dieser Tat hat sie ihre Situation sehr genau verstanden: „*Michel, Michel, mit dir hab ich mir was aufgeladen*“.¹⁶⁵ Hier wird ihr blinder Mutterinstinkt entwertet, und das Kind wird als Last ihrer Güte, die sie als belastete erdulden müsste.

Durch ihre Mühen und Aufopferungen, die ihr abverlangt werden, um *Michel* aufzuziehen, sieht sie sich als die wahre Mutter des Kindes. Sie selbst sei die Mutter des Kleinen und hat dem Buben ihre Brust gegeben, um ihm zu beruhigen. In dieser Not versucht sie, *Michel* zu ernähren, denn sie hat kaum Geld.

Brecht sah die Mutterschaft im Kreidekreis explizit „*anstatt*“ biologisch nunmehr menschlich/ human bestimmt. Nicht zu vergessen ist dabei auch, dass *Grusche* mit der Annahme Michels, Klassenschranken überwindet. So erweist der sich, dass aus der Blutsverwandtschaft hergeleiteter Mutterbegriff als sich leere Formel aufweist. Brecht bestimmt das Muttersein von seinem produktiven Inhalt her, der Mütterlichkeit. Er erklärt diese letzte aus dem Zusammenspiel gesellschaftlicher Ursachen und Wirkungen, so wird es vor allem sozial bestimmt.

In der Szene „*vor der Karawanserei*“ streitet sie sich mit zwei Damen, die zu der höheren Gesellschaft gehören und die auch auf der Flucht sind. Die beiden haben die Absicht, mit der Magd *Grusche* den Raum zu teilen und ihre Bereitschaft sozial zu motivieren. Sie machen *Grusche*, die sich, als Dame, auszugeben versucht, damit sie eine Nacht in einem

¹⁶⁴ Hecht, Werner (Hrsg.): Materialien zu Brechts »Der Kaukasische Kreidekreis. Bertolt Brecht über den kaukasischen Kreidekreis. Edition Suhrkamp. S. 23.

¹⁶⁵ Brecht, Bertolt: Der Kaukasische Kreidekreis. Edition Suhrkamp 31.1 Auflage 1963. Berlin. S. 178.

sicheren Unterschlupf mit ihnen verbringen können, für die hohen Kosten für des Raums verantwortlich. Die beiden Damen haben *Grusche* nach einer Prüfung ihrer Hände und durch ihre Geschicklichkeit beim Bettmachen als umstandesgemäss erkannt. Sie wurde auch als "*Gaunerin*", "*Diebin*" und "*Mörderin*" beschimpft.

Auf dem Weg in die nördlichen Gebirge wird die Magd von den Panzerreitern des siegreichen Herrschers verfolgt. Obwohl die Beschwerlichkeit und die Gefahr der Flucht an ihren Kräften zehren, nährt sie das Kind von ihrem wenigen Geld. Sie versucht, große Rückschläge auf sich zu nehmen und scheut keine Mühen, um das Kind in Sicherheit zu bringen. Der Sohn der Unterdrücker wird von der Magd zur Freundlichkeit, zur Hilfsbereitschaft erzogen. Sie singt dem Kind zu: Bringt Milch zu den Müttern / wird die kleinen Pferde füttern. Mit der über eine ganze Nacht und zweiundzwanzig Tage der Flucht sich hinziehende Entscheidung für das Kind engt sich *Grusches* Weltbezug entscheidend ein und konzentriert sich auf den Säugling.¹⁶⁶

Mit dem Ausdruck „*habt ihr denn gar kein Herz?*“¹⁶⁷ werden die Impulse ihres Handelns enthüllt. Hier geht es nicht um eine naive Befriedigung eines Instinktes, sondern um eine barmherzige Hilfe für einen Hilfsbedürftigen, der sie zur Selbstverleugnung und Selbstaufgabe führt.

Wenn alle *Grusches* Bemühungen vergeblich waren, unterwirft sie sich der Notwendigkeit der Situation im Interesse des Kindes, diese Taten waren sehr fern von ihrem Mutterinstinkt. Sie sieht keinen Hoffnungsstrahl, um diesem Kind einen guten Lebensunterhalt zu sichern und stellt fest, dass das zur Rettung des Kindes ihrem eigenen Interesse im Widerstreit steht. Sie entschied, Michel vor einem Bauernhaus auszusetzen und im Palast zurück zu kehren, damit sie ihren Liebsten erwarten kann.

Der Druck der Verhältnisse war stärker, denn sie war gezwungen, im Interesse des Kindes auf die Verhältnisse einzustellen, das hat der Autor mit dem folgenden Satz beschrieben: „...*aber es geht nicht*“¹⁶⁸. Für sie sind immer große Gefahren, wenn sich hinter ihrem Rücken Dinge abspielen, die es der Gouverneursfrau noch ermöglichen, den Reiter heranzuwinken.

¹⁶⁶ Vgl. Rüllicke, Kälte, Weiler, Die Dramaturgie Brechts, Theater als Mittel der Veränderung, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1968. S. 126.

¹⁶⁷ Brecht, Bertolt: Der Kaukasische Kreidekreis. Edition Suhrkamp 31.1 Auflage 1963. Berlin. ,S. 185.

¹⁶⁸ Ebenda.S. 190.

In dem Lied vom Volkshelden *SossoRobakidse*, das die Magd *Grusche* auf der Flucht in die Gebirge singt, thematisiert Brecht den Protest gegen den Krieg und er enthüllt den Hass und die Haltung *Grusches* gegen den Krieg, der ihr ihren geliebten Mann entreißt, der in den Krieg ziehen muss. Der Abschied „*Grusches* von Simon“ hat den Handlungsablauf unterbrochen: Ihre Empfindungen und Gefühle werden in Lied form lyrisch-zeitlos auf der reflektorischen Ebene über dem Vorgang ausgedrückt. Dieser Protest gegen den Krieg als wichtigstes Thema in Brechts Schaffen durchdringt in der Tat alle Teile des Stückes¹⁶⁹. In keiner Szene verliert der Stückschreiber dieses Thema aus dem Auge. Er zwingt dabei dem Leser seine Ideen nicht auf, sondern werden sie von diesem im Laufe der Ereignisse unauffällig gebracht.

Das Lied, das einem russischen Lied des zweiten Weltkrieges nachgestaltet, deutet *Grusches* und *Simons* Lage als Modalsituation des Abschiedes eines Mädchens von dem geliebten Soldaten, der in den Krieg muss. Dies ist das einzige Stück Brechts mit einem Happy-End, denn die Magd *Grusche* und der Soldat Simon kriegen sich am Ende.¹⁷⁰ Der Soldat *Simon* möchte *Grusche* zur Frau nehmen und ist daher bereit, ihr zu helfen. Er ist völlig von sich selbst überzeugt. Seine Handlungen zielen immer darauf ab, dass er letzten Endes als Gewinner dasteht. Es ist ein Mann mit Haltung, die Würde und Selbstbewusst. *Grusches* Verlobung mit Simon schafft eine erste eingegrenzte aber auch wechselseitige Beziehung. Sie bewahrt sich für Simon bis zum Ende der Geschichte –auch in der Ehe mit dem Bauern, dem sie sich verweigert.

Als *Grusche* und *Simon* sich trafen und sich gegenüberstanden herrscht das Schweigen. Die Erzählung bietet nach zwei Versen, die die Situation umreißen, zwei innere Monologe sind hier von Belang, einerseits für Simon, eingeführt durch die Wendung: Hört, was er dachte und nicht sagte... andererseits für *Grusche*, eingeleitet durch die Wendung: „Hört, was sie dachte, nicht sagte ...“ *Subjekt dieser monologischen Passagen ist jeweils das Ich Simons oder das Ich Grusches.*¹⁷¹

In dem ersten Monolog geht es um Gedanken Simons und seine Erlebnisse im Krieg. In dem zweiten geht es um Gedanken *Grusches*.

¹⁶⁹ Vgl. Rüllicke, Kälte, Weiler, Die Dramaturgie Brechts, Theater als Mittel der Veränderung, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1968. S. 126.

¹⁷⁰ Vgl. Ewen, Frederic: Bertolt Brecht sein Leben, seine Werke, Seine Zeit, Düsseldorf/Hamburg 1970. S. 22.

¹⁷¹ Brecht, Bertolt: Der Kaukasische Kreidekreis. Edition Suhrkamp 31.1 Auflage 1963. Berlin S. 234.

Der Aufstand der Fürsten erscheint als ein Wendepunkt, der aber diese Liebe unterbrochen hat, *Simon Chachava* musste in die Schlacht und *Grusche* verspricht ihm, auf ihn zu warten.

Simon Chachava ich werde warten [...]

„... ich werde warten auf dich unter der grünen Ulme
ich werde warten auf dich unter der kahlen Ulme
ich werde warten, bis der letzte zurückgekehrt ist
Und danach...“¹⁷²

Der Auftritt des fetten Fürsten, der das Kind des gestürzten Gouverneurs sucht, war ein drastischer Beweis für die Gefahr, vor der die einfältigste der Diensthote *Grusche* steht: „...Schade ist nur, dass sie den Balg weggebracht haben, ich brauche ihn dringend, Sucht ihn in ganz Grusinien !1000 Piaster !“. Hier verschärft sich die Lage und ihr Zögern war von Anfang an sehr deutlich. Sie hat die Absicht, das Kind zurückzulassen und zu fliehen. Die Hilfsbedürftigkeit des Kindes aber hält sie zurück. Sie kann sich dem Anspruch des Kindes auf ihre Hilfe nicht entziehen. Der Sänger berichtet, auf welche Weise *Grusche* den Konflikt in sich austrägt, als das Kind um Hilfe rief:

„So jedenfalls war's ihr 'Frau'sagt es, „hilf mir“ !
und es fuhr fort, wimmerte nicht sondern sprach ganz verständig
und es fuhr fort, wimmerte nicht, sondern sprach ganz verständig:
„Wisse, Frau, wer einen Hilfsruf nicht hört sondern vor deogt, verstörten Ohrs: nie mehr wird der
hören den leisen Ruf des Liebsten noch [...]
Zeufzer der erschöpften weinpfücker beim Angelus.“¹⁷³

Wenn wir die Bäuerin mit der Ziehmutter des Kindes, *Grusche Vachnadze* vergleichen, ist die Bäuerin wie *Grusche*, macht unter dem Druck der Verhältnisse das Gegenteil von dem, was sie subjektiv will. Gegenüber der Gefahr wollte diese letzte, die die Absicht hat, das Kind zu behalten, sich selbst zu retten.

Der mütterliche Instinkt der Bäuerin ist begrenzt und bedingt: ein gutes Beispiel liefert uns die Magd *Grusche*, die das Kind Michel loswerden will, nachdem sie es aus der unmittelbaren Gefahrenzone gebracht hat, und die aber später es bis zum Ende behalten will. Die Bäuerin wollte auch ihrerseits das Kind gegen den Willen ihres Mannes bei sich aufnehmen, aber sie verrät es der Polizei.

¹⁷² Ebenda.S. 164.

¹⁷³ Brecht, Bertolt: Der Kaukasische Kreidekreis. Edition Suhrkamp 31.1 Auflage 1963.Berlin.S. 173.

Brecht hat sich in den „*Nottaten von Probandetails*“ zu gestischen, anti-charakterologischen Struktur *Grusches* geäußert: „Man sollte niemals vom Charakter einer Figur ausgehen; denn der Mensch hat keinen Charakter“. Von *Grusche* weg soll auf die Wirklichkeitsverhältnisse verwiesen werden, in denen das Gute zur existenziellen Gefährdung des Guten wird. Einsichtig soll diese Verweisung machen, dass solche Verhältnisse im Interesse der Verbesserung der Welt und des Lebens in ihr beseitigt werden müssen und verfremdend soll auch diese wirken. So erscheint *Grusche* unter dem gestischen Aspekt einer Schwester *ShenTes*, aber mit der Einschränkung, dass sie auf die Welt nicht zugleich als *SchuiTa* reagiert.¹⁷⁴

In der Figur der Bäuerin, vor derer sich *Tür Grusche* des Kindes zu entledigen und ihn in „gute Hände“ zu geben, versucht, stellt die Bäuerin mit ihrem mütterlichen Instinkt vernünftig den Anspruch des Kindes auf eine „Mutter“ dar. Sie argumentiert das mit ihrem Ausdruck „... *es braucht eine Mutter*.“¹⁷⁵ Obwohl sie das Kind zunächst behalten will, war sie bereit, das Kind beim Erscheinen den nach ihm suchenden Panzerreiter auszuliefern, denn sie fühlt sich wegen des Kindes an Leib und Leben bedroht.

Beim Erscheinen der Panzerreiter, hat sich *Grusche* im Vergleich zur Bäuerin als wahre Mutter verhalten, sie eilte zum Bauernhaus und bittet diese Bäuerin sie sich als leibliche Mutter auszugeben. Sie musste auch einen von ihnen mit einem Holzscheit niederschlagen und fliehen weiter. Sie hat auf dem Hof ihres Bruders nach zweiundzwanzig Tagen einen armseligen Unterschlupf. *Grusche* war bei ihrem feigen Bruder vom Herbst bis zum Frühling geblieben. Nur zwei Vorgänge -Ankunft und Abschied-, die szenisch realisiert werden, waren von Belang. „*der Herbst ging der Winter kam/ Der Winter war lang / Der Winter war kurz/...Der Frühling durfte nicht kommen...* ». *Der Bruder stand auf vom Tisch*“.¹⁷⁶

Grusche, die Belastung entkommen will und noch allein glaubt durchkommen zu können, vergisst die eigene Sicherheit und schlägt den Panzerreiter, um das Kind zu retten. Diese Reaktion war sehr tief mütterlich.

In dem Vorgang des Gletschersteiges hat Brecht eine andere Idee verkörpert. Es geht um den Grad der realistischen und sozialhumanitären Bewusstheit *Grusches*. Mit der

¹⁷⁴ Werner, Hecht: Aufsätze über Brecht, Henschel Verlag Kunst und Gesellschaft, Berlin, 1970. S. 56.

¹⁷⁵ Brecht, Bertolt: Der Kaukasische Kreidekreis. Edition Suhrkamp 31.1 Auflage 1963. Berlin. S. 190.

¹⁷⁶ Ebenda. S. 210.

Gletscherüberquerung war ihr Leben und das Leben des Kindes im Spiel, trotz aller Warnungen der anderen. Die Vorschläge der Händlerin, das Kind zu übernehmen und zu verstecken, weist sie zurück: »Das tu ich nicht. Wir gehören zusammen. Sie war mit dem Kind „, *Mitgegangen Mitgehangen*.“¹⁷⁷

III.2.3. Grusche, Humanismus bis zur Entfremdung

Die Gletscherüberquerung war das Wagnis und die Niederschlagung des Panzerreiters war als Indiz für ihre Selbstentfremdung. Mit dieser Tat verwandelt sich die Verfolgte und Gefährdete und hat keine andere Wahl. Sie setzt ihr Leben und das Leben des Kindes leichtfertig aufs Spiel. In dem Kommentar zu diesem Vorgang zeigt sich, dass sie keinen frei gewählten Weg genommen hat. Das Wort „müssen“ erscheint dreimal: „*müsst den Weg gehen...müsst das Brot essen...müssen die paar Bissen teilen...*“.¹⁷⁸

Zum Schluss dieses Vorgangs, nach dem Ausgang des Wagnisses, träumt *Grusche* von besseren Verhältnissen menschlichem Zusammenlebens: „*Der Sohn des Tigers/ wird die Kleinen Pferde füttern/Das Kind der Schlange /Bringt Milch zu den Müttern.*“¹⁷⁹ Sie idealisiert damit ihre Gemeinsamkeit mit dem Gouverneurskind und bezeichnet das als künftige Form gesellschaftlicher Ordnung. In dieser utopischen Welt sind Brüderlichkeit, Frieden, Hilfsbereitschaft und Liebe von Belang.¹⁸⁰

Die Umwälzung des Charakters von *Grusche* in der nächsten Phase von der Ankunft beim Bruder über die Heirat bis zur Rückkehr Simon *Chachavas* war sehr deutlich. Ihre negative Passivität führt sie zum Verlust des Mannes ihrer Träume durch ihre Heirat mit dem todkranken Bauern, weil sie unauffällig und geduldig war.

Der Prozess ist wechselseitig, denn er verwandelt auch *Grusche* und macht sie zur Mutter. Sie erscheint zu Beginn des Stückes als „Wurzen“, als Dumme, die sich überall hierkommandieren lässt. Sie ist auch die eifrigste der Mägde am Hof des Gouverneurs. Ihr Bezug zur Welt ist rein reaktiv, denn sie unterliegt ihr.

Zugunsten des Kindes entfaltet sich *Grusches* Selbstaufopferung aber zu sich zur Selbstentfremdung. Keine Kraft kann sie von dem kleinen Kind trennen, ihr mütterlicher

¹⁷⁷ Ebenda. S. 203.

¹⁷⁸ Ebenda. S. 203.

¹⁷⁹ Ebenda. S. 205.

¹⁸⁰ Vgl. Werner, Mittenzwei: Gestaltung und Gestalten im modernen Drama, Aufbau-Verlag Berlin und Weimer, 1965. S. 104.

Instinkt und die Bemühung um das Kind verstärken die unlösbare Bindung, die sich durch Entbehrungen und Strapazen der Flucht erstreckt.

Grusches Liebe zu dem Kind Michel muss unter diesen Umständen als Luxus erscheinen und führt *Grusche in wirtschaftlichen* und seelischen Niederungen. Ihre Liebe zu Michel wird mit Berechnung vergolten, ihre Hingabe mit Ausbeutung verbunden.

Für Theo Bruck ergänzen *Grusches* neue Mütterlichkeit und *Azdaaks* neue Gerechtigkeit einander; darüber sagt er: „...aber beiden müssen sich noch aus der Geschichte ausblenden, bis die Geschichte sie eingeholt haben wird“¹⁸¹

III.2.4. Die Ziehmutter vor dem Gericht

Am Tage des Gerichts erscheinen *Grusche*, die keine Zeugen findet, mit einer Köchin und die Gouverneursfrau mit ihren Anwälten und dem Panzerreiter, die mit der Probe zufrieden gewesen waren. Sie machten den Angeklagten zu Richter, der nicht ein Lump Recht sprechen soll. Da alle Anwesenden, keine Angst haben, weil es sich um einen Gouverneur und damit mächtige Frau handelt. Der Schreiber *Azduk* verhörte *Grusche* am Anfang sehr streng, bis er gewusst hat, dass sie sich das Kind fälschlich zugeschrieben hat. Als sie als „Schwindlerin“ beschimpft wurde, beteuert sie wieder, dass es ihr Kind ist und rechtfertigt sie sich erklärend, sie habe es aufgezogen nach besten Wissen und Gewissen, ihm immer was zu essen gefunden. Es habe meistens ein Dach überm Kopf gehabt und sie habe allerlei Ungemach auf sich genommen seinetwegen, ihr aus Ausgaben gemacht. Sie habe nicht auf ihre Bequemlichkeit geschaut. *Das Kind habe sie angehalten zur Freundlichkeit gegen jedermann und von Anfang an zur Arbeit[...]*¹⁸². Mit dieser Vernehmung hat *Azduk* bald entdeckt, dass die Magd alles auf sich genommen hat, um dieses Kind zu retten und zu erziehen. Gleichzeitig hat er bemerkt, dass die Liebe der Gouverneursfrau vor allem dem Erbe gilt. Zwei Interessen befinden sich in jeder der beiden Frauen in Widerstreit: die des kleinen Kindes und die persönlich-eigenen. Bei *Grusche*, die sich unter selbstmörderischen Bedingungen des Kindes Verfolgten annehmend, wird ihm in einem widerspruchsvollen Entwicklungsprozess zur echten Mutter. Die Gouverneursfrau dagegen, die sich schon zu Beginn weit mehr um ihre Kleider als um das Kind sorgt, wird das egoistische Interesse überwogen.

¹⁸¹ Vgl. Teo Buck. Hink, nach Walter: Die große Helferin im Drama Bertolt Brecht, Aufsatz. S. 88.

¹⁸² Brecht, Bertolt: Der Kaukasische Kreidekreis. Edition Suhrkamp 31.1 Auflage 1963. Berlin. S. 286.

Am Ende führen die unterschiedlichen Klassenbedingungen die beiden Frauen zu ausgeprägt gegensätzlichen Haltungen: Einerseits die Menschlichkeit, andererseits die brutale Sehnsucht. Es ist auch deutlich, dass die beiden Frauen auch durch persönliche Eigenschaften bestimmt sind. So auf ihre eigene Faust nimmt sich die Magd von vielen Mägden, die in den Palast gewesen waren, des kleinen Michel an. Dieses „*Individuelle*“ verkörpert besondere, reine typische Klasseneigenschaften. Demgegenüber findet man die leibliche Mutter, die durch das System dem Kind von klein entfremdet wird. So verarbeitet der Stückeschreiber in diesen beiden Figuren einen Grundkonflikt, der sich auf den Gegensatz von den Unterdrückten und den Herrschenden konzentriert. Darüber hinaus ist der Kampf zwischen bösen und guten Müttern. In diesem Stück wird auch gezeigt, dass das Unglück der Mächtigen die Kleinen mit reißt. In der sich anschließenden Szene wird die Reflexion durch Darstellung belegt: Dienstboten, die beiden Ärzte, *Grusche* und *Simon* geraten in den Strudel des Aufstands.

Doch hat auch der Gegensatz von arm und reich in diesem Stück eine gewisse Bedeutung. Das Bild der Unterdrückten in der menschlichen Gesellschaft, die alles Erbe an Echtem, Wahrem und Zukunftsweisendem übernehmen werden, im Gegensatz zu den Oberen, die zu produktiver Haltung unfähig sind.

Grusche verlangt vom *Azrak* nichts als die Erlaubnis, um sie weiter zu produzieren. Ihr Anspruch wird abgeleitet von ihrer Bereitschaft und Fähigkeit zu Produktivität. Diese letzte wirkt in der Richtung ihrer eigenen Destruktion. Anscheinend ist auch ihre Destruktion durch andere Bedingungen bestimmt. Zu diesen gehören ihre Vereinsamung, ihre Armut, das bestehende Recht und der Krieg. Ihre Armut bedroht das Kind und wird durch das verlassene Kind größer. Rechtlich gilt sie, „*die Retterin*“, als Diebin, obwohl sie das Kind gerettet hat und erlitten hat. Einen Mann braucht sie für das Kind, aber sie ist immer gefährdet, zu verlieren, wegen des kleinen Knaben.

Brechts Kritik an der Macht des Geldes, die allgegenwärtig ist, wird auch in diesem Stück eingeführt. *Grusche*, die als lauterste Person ist, hat auch den geringsten Wochenlohn, sie bekommt zwei Piaster pro Woche. Dieser Preis gilt man für ein wenig Geld. Obwohl in der Figur *Grusche* es das Interesse für das Kind und ihr eigenes Interesse in Widerstreit mit einander gibt, wird ihre Beziehung zum Kind Michel von Aufopferung und

Mutterliebe gekennzeichnet. Tatsächlich versucht sie, diese beiden Interessen, zu erkennen und gleichzeitig zu folgen.

So siegt *Grusche* bei der Kreidekreisprobe und verkörpert damit den gesellschaftlichen wertvollen Menschen. Sie ist eine Frau, die sich als wirkliche Mutter erwiesen hat, wenn die leibliche Mutter sich nicht als mütterlich bewährt hatte. Ihre soziale Mütterlichkeit wird in den Frauenfiguren gesteigert, die biologisch gesehen keine Mütter sind, sich aber abhängig davon dennoch fürsorglich und aufopfernd um ein Kind kümmern.

Die Frage der Schuld und Nicht-Schuld der Gouverneurin geht am Stück vorbei. Beim dem Richterspruch des *Azdak* ist die Frage, ob diese Mutter das Kind leichtfertig oder nicht leichtfertig zurückgelassen hat und ob sie schuldig oder nicht schuldig war, nicht von Belang. In der Tat ist die Gouverneursfrau für das Vergessen des Kindes verantwortlich und sie hat Schuld an seinem Zurückbleiben, weil sie nicht ohnmächtig während des Umziehens war. Sie flüchtet und nicht weggebracht werden. Sie wühlt zu lange in ihren Kleidern: „*Das Grüne und natürlich das mit dem Pelzchen [...] Das mit Perlknöpfen*“¹⁸³

Wie in fast allen seinen Stücken, berichtet Brecht in diesem Stück in seinem ersten Satz, nämlich von alter und blutiger Zeit. Er stellt zwei Weisen dar, zu den blutigen Zeitläufen sich zu verhalten: die produktive Güte der *Grusche*, nur auf einen Menschen, das Kind, gerichtet, und die eulenspiegelhafte Rechtsprechung des *Azdak*, mehr korrektiv als produktiv, den Oberen und den Reichen ärgerlich, den Armen und Unteren hilfreich.

Azdaks Lehre von der Produktivität führt Brecht im Kreidekreis zu Konsequenzen, die viele bürgerlich Wohlmeinende befremdet haben. *Grusche*, die mütterlich handelnde, hat das hohe Kind, den Säugling, zum Menschen gemacht, in-'dem sie es anhielt zur Freundlichkeit und zur Arbeit. Der drei- oder vierjährige ist ihr Geschöpf. Das Natürliche, die sogenannten Blutsbande, zählen nicht, wenn sie im Prozess der Fürsorge und der Erziehung nicht produktiv gemacht werden. Für Brecht ist natürlich dies Aufeinanderwirken von Menschen. Natur wird gemacht und nicht gefunden. Das bedeutet, das gesellschaftliche Miteinander prägt den Menschen, nicht die Biologie.

¹⁸³ Brecht, Bertolt: Der Kaukasische Kreidekreis. Edition Suhrkamp 31.1 Auflage 1963. Berlin. S. 166.

Die Mutter des Bauern als Nebenfigur zeigt sich vom bevorstehenden Tod ihres Sohnes unberührt *“schnell, schnell, sonst kratzt er uns ab, noch vor der Trauung“*¹⁸⁴ dabei fressen sie die Sterbekuchen auf, und wenn er nicht heute stirbt, kann ich morgen backen“. Statt eines Piasters hat sie einen Mönch bestellt, denn dieser ist billiger. Sie ist tatsächlich so kalt und nicht nur so macht, wird deutlich, als sie ihren Sohn gesund sieht. Sein tyrannisches Verhalten gegenüber Frauen, das sich besonders in seinem Befehlston während der Badeszene demonstrieren lässt, ist ein Grund für ihre mangelnde Gefühlsbindung an den Sohn: *“Zu kalt „,“ Du bleibst „. Peter Christian Giese* hebt hervor, dass Bäuerin in den Szenen, in denen ihr Sohn sich krank stellt, den Ton angibt, während sie, als er genesen ist, wieder ihm zu Diensten sein muss, was verständlich macht, warum sie ihn mit emotionaler Kälte behandelt.

¹⁸⁴ Ebenda. 47.

III.3. Zur Bedeutung des Handels und motivischen Netz

Mutter *Courage* ist der Ansicht, dass nicht Gott, sondern der Mensch selbst für ihr Schicksal verantwortlich ist, deshalb versucht sie, ihr Schicksal in die Hand zu nehmen und erscheint im Laufe des Geschehens damit immer erfolgreicher. Sie wollte sich nicht von schweren Rückschlägen entmutigen. In dem Handel, der ein Weg, der finanziell bestellt ist und der an erster Stelle steht, wird alle ihre Härte gezeigt. Ihr Handel aber ist sehr trickreich, strukturiert und planend. Brecht erklärte die Darstellungsweise, nach der das Handeltreiben, *Schnitt*¹⁸⁵- machen- Wollen, zum- Risiko –Bereitsein der *Courage* als ganz natürliche, ewig menschliche Verhaltensweise erscheinen muss.

Die Frage nach Geld, das die meisten nicht besitzen können, ist allgegenwärtig. Es wird klar, dass man aus eigener Kraft kaum einen sozialen Aufstieg erreichen kann. Erst durch Krieg sowie Geschäfte und Betrug wird es ermöglicht, in der Gesellschaft eine gute und eine neue Position einzunehmen. Nur die Personen wie die Soldaten, die die Ordnung repräsentieren, stehen in der Gesellschaft besser. Durch die Höhe des Eigentums wie das Kapital kann man wissen zu welcher Gesellschaftsschicht der einzelne zugeordnet ist.

Neben dem Mangel an Geld, der das tägliche Leben des Krieges bestimmt, verursacht die Gier nach Geld Tod und menschlichen- Katastrophen. Die Arbeit hilft in der Tat den Müttern aber nicht aus ihrer Armut heraus bzw. die Lebensverhältnisse zu verbessern. So steht der Gewinn einzig im Mittelpunkt. In dieser Arbeit soll unter anderem geklärt werden, wie ihre Gesellschaft aussieht? Wer von wem ökonomisch abhängig ist. Des Weiteren wird darauf eingegangen, wie sich die jeweilige wirtschaftliche Situation auf das Verhalten der Mütter und auf die Mütterlichkeitauswirkt. Die Elemente dieser Geschäftswelt sind in den beiden behandelten Stücken zusammengestellt.

- Der Betrug: Die *Courage* hat Yvette unter falschen Voraussetzungen den Planwagen verpfändet. *Crusche* verhält sich wie eine adlige Dame, um sich auszuruhen, wird aber von wirklichen Damen als Diensthote erkannt und verjagt. Die Not der *Courage* wird von der Hure Yvette ausgenutzt. Yvette als Hure kann das Geld problemlos beschaffen aber sie wollte billig an *Courages* Wagen kommen. Durch falsche

¹⁸⁵ Schnitt: Ernte, hier Verdienst. Erklärt in: Bertolt Brecht, Eversberg, Gert, Mutter *Courage* und ihre Kinder, Joachim Beyer Verlag, Hollfeld, 1976. S. 74.

Versprechungen ist es der *Courage* gelungen, den Wagen weit über den Wert zu verkaufen.

- Ein krasser Egoismus der Einzelnen, Hass und Missgunst gegeneinander *Grusches* Schwiegertochter stellt sich gegen sie. Gouverneursfrau gegen *Grusche*. Jeder befürchtet, dass ihm der Nutzen verloren gehen muss. Ein Kampf aller gegen alle herrscht unter diesen Menschen. Dieser letzte stellt sich immer wieder in den Mittelpunkt und sieht im Nebenmenschen nur den Nebenbuhler und Konkurrenten. Die Not der *Courage* war dringend und menschlich, denn sie muss zwei hundert Gulden für den gefangenen *Schweizerkas* zahlen, die Unmenschlichkeit der *Yvette* war hier glänzend mit den Worten „*ich will nur noch schnell die Leinenhemden zählen*“¹⁸⁶. Sie zeigt in dieser Situation kein Gefühl. Aber alle bitten sie, um Hilfe, immer wieder ihre Schwäche und Gutmütigkeit ausnutzend. Trotz ihres kleinen Kapitals, welches sie zur Verfügung hat, fordert sie von *Courage* den Wagen. Damit ist die Existenzgrundlage der *Courage* verloren. Die zwei Panzerreiter wollen die Belohnung von tausend Piastern, die der fette Fürst für dessen Tötung aussetzte.

Grusches Bruder, dessen Frau Besitzerin des Hofes ist, betrachtet die ledige mit dem Kind misstrauisch, nützt ihre Tochter schamlos, würdelos und egoistisch. *Grusche* sitzt am Webstuhl in dem kalten Kammer und das Kind friert bei ihr.

III.3.1. Verdingliche Symbolik des Wagens

In dem Planwagen konkretisiert sich der Gestus der Geschäftemacherei, aber wie ein böses Zeichen begleitet er ihren Handel. In dem auch wird die Verbindung von Krieg und Geschäft sinnfällig und er steht immer im Mittelpunkt des Geschehens. Der Wagen, der voller und weniger voll mit Waren behängt ist, wird sich während der Historie mehrmals ändern. Je nach schlechten oder guten Geschäftsgängen wird seine *Blache*¹⁸⁷ beschmutzter reinlicher oder ganz zerstört. Der fortschreitende Verfall des Wagens zeigt *Courages* Weg, der ein Weg nach oben sein soll, als einen Weg nach unten. Ein Requisit, der Wagen, beherrscht das ganze Stück: er rollt, ist unstabil wie die Welt der *Courage*. Er drückt aus, woran die *Courage* sich klammert, um durchzukommen: ihren Handel voran

¹⁸⁶ Brecht, Bertolt: Mutter *Courage* und ihre Kinder, Philipp Reclam jun. Leipzig, 1979, S. 50.

¹⁸⁷ Blache: Plane, Wagendecke, grobe Leinwand. Ebenda. S. 74.

zu treiben. Was sie und ihre Kinder durchbringen sollen, versklavt sie: in der ersten Szene ziehen die beiden Söhne, ihre Mutter und Schwester *Kattrins* itzen oben auf. Ihre Mutter, die am Ende sie allein zieht, aber gebeugt ihren leeren Wagen, stellt sich und ihre Kinder dem Feldwebel nicht etwa als Familie vor, sondern als „*Geschäftsleut*“. Die gestörte Beziehung ihrerseits zu ihren Kindern lässt sich daran erkennen.

Der Merkantile Trieb korrumpiert die Mütterliebe, wie vor allem das Feilschen um die Bestechungssumme demonstriert, das für ihren Sohn *Schweizerkas* tödlich ausgeht. Ihr Handel kann nicht gerückt werden. Auf die Wirklichkeit des Krieges verweist der Wagen, der vom Verfall wie die Menschen, die ihr Leben an ihn ausgeliefert haben, gezeichnet ist, als Statussymbol. Sein Ruin ist aber nicht aufzuhalten. Im Gegensatz dazu wäre der Ruin der Menschen aufzuhalten, wenn sie fähig wäre, sich von diesem Wagen zu trennen und den Willen zu Geschäft und Profit, der nur möglich durch die Wahnvorstellung ist, aufzugeben.

III.3.2. Der Schnallenhandel

In diesem Bild werden die Mutterpflichten der *Courage* zugunsten ihrer Geschäfte vernachlässigt und sie wird auch ihren Sohn verlieren. Der Drehpunkt dieses Bildes liegt beim „*Brauchens nicht eine gute Pistolen oder eine Schnall, die ihre ist schon abgewetzt, Herr Feldwebel? Ich brauche etwas anders ich sehe die Burschen sind wie die Birken gewachsen.*“¹⁸⁸

Hier reagiert die *Courage* sehr schnell und ihr mütterlicher Instinkt war stärker: „*Nicht zu machen, Feldwebel. Meine Kinder sind nicht für das Kriegshandwerk.*“¹⁸⁹, aber weil sie sich dem Verkauf einer Schnalle nicht versagen kann, verliert sie ihren Sohn an dem Werber.

Sie will die Rekrutierung durch ihre List, „*das zweite Gesicht*“ verhindern. *Der Feldwebel*¹⁹⁰, der sehr hinterlistig war, hat sie erst an dem Gürtel der Schnalle hinter dem Wagen gezogen, damit der Werber den Sohn bearbeiten kann. Sie war Opfer, weil sie ihr Misstrauen auf das geschäftliche Feld hinüberwechselt. Die Verstimmung des Misstrauens war zum Besten des *Feldwebels*.

¹⁸⁸ Ebenda.S.12.

¹⁸⁹ Ebenda. S.12.

¹⁹⁰ Feldwebel: militärischer Dienstgrad (Unteroffizier). Erklärt in: Bertolt Brecht, Mutter Courage und ihre Kinder, Eversberg, Gert, Joachim Beyer Verlag, Hollfeld, 1976. S. 67.

Erfolgreich war der Verkauf der Schnalle durch den Feldwebel, denn die *Courage* erkennt das Gesetz nicht. Brecht bezeichnet sie in diesem Bild als Teil des Krieges und dies muss ihre Söhne zwangsläufig im Dienst des Heeres zu treten. Die *Courage* aber, die vom Krieg leben will, will ihm nichts geben und verliert ihren Sohn durch ihren Hang daran, immer ein gutes Geschäft machen zu wollen.

III.3.3. Der Kapaunhandel

Die *Courage* nutzt immer die herrschende Not der anderen für ihren finanziellen Gewinn aus. In diesem Kontext nutzte sie die schlechte Lage des Lagerkochs des Schwedischen Feldhauptmanns, mit dem sie bei dem Feilschen um einen Kapaun, eine Bekanntschaft schließt. Der Preis des *Kapauns*¹⁹¹ wird in die Höhe gehoben. Mit der erotischen Beziehung der *Courage* zu *Pieter Lamb* kommt die Geschäftsbeziehung in Gang. Die beiden Figuren sind hier in ihren Interessen einig.

In dieser Szene kommt die innere Einheit der *Courage figur* am lebendigsten, nämlich in humorvoller Form. Bei ihrer witzigen, launigen Fleischerei mit dem *Feldkoch* um einen mageren Kapaun hatte die *Courage*, die in einem doppelten Triumph als Mutter und als Händlerin den Preis wieder unerbittlich gelassen, sich schon von „*hellerchen*“ auf 50, dann auf 40 *Heller*¹⁹² herunterhandeln lassen. Sie erkennt sofort ihren Marktvorteil, als ihr Sohn mit dem Hauptmann erscheint und zu essen verlangt. Ihre Freude über die Wiederbegegnung mit ihrem redlichen Sohn setzt ihre Rechenkunst nicht außer Kraft.

Die *Courage* verschafft sich kein gutes Verhältnis zu Behörden -Soldaten oder zum Koch- und zeigt dann gegenüber *Yvette* ihre Geschäftspraktiken. In diesem Kontext kommt die Vergeschäftlichung der Welt neben dem Missbrauch der Liebe als Mittel, noch besonders bei der Verstümmelung von *Kattrins* Gesicht und Zerstörung des Wagens, zum Vorschein. Es handelt sich nicht darum, das Gesicht zu heilen, sondern sowohl die Verletzung *Kattrins* als auch Zerstörung des Wagens, um einen wirtschaftlichen Vorteil herauszuholen. Die Gouverneursfrau soll ihrerseits ihren Sohn finden, damit sie das

¹⁹¹ Kapaun (niederländisch): kastrierter Masthahn. Erklärt in: Bertolt Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder*, Eversberg, Gert, Joachim Beyer Verlag, Hollfeld, 1976. S. 69.

¹⁹² Heller: ursprünglich Pfennig der Reichsmünze in Schwäbisch Hall; später auch an anderen Orten geprägt; seit dem 16. Jahrhundert als Kleingeld gebräuchlich. Ebenda. S. 69.

materielle sicherstellt. In der Wirklichkeit sehen die beiden Mütter eine Möglichkeit, um an das Geld zu kommen, ihren Einfluss zu erweitern. Sie sind sehr eigennützig Mütter, die nur an ihre eigenen Ziele interessiert sind. Um diese durchzusetzen ist ihnen jedes Mittel recht, auch wenn sie dafür die Existenz der Kinder und andere Existenzen zerstören müssen.

III.3.4. Das Feilschen um Schweizerkas

Die Bereitschaft der *Courage*, um den jüngeren Sohn *Schweizerkas* ein Bestechungsgeld, das Zweihundert Gulden betragen soll, zu retten, war vergeblich. Sie wirkt in diesem Bild mütterlich mit den Worten „Ists ihr Geld“¹⁹³ Sie war bereit, ihren Wagen zu opfern. Ihr erster und spontaner mütterlicher Entschluss, den Wagen zu verkaufen, wird aber sofort korrigiert, nach dem sie die Situation durchkalkuliert hat. Diese Rabenmutter, die ums Leben ihres Sohnes lange feilscht, hat versucht am Anfang den Wagen an die Hure Yvette, die die Notlage der *Courage* geschäftlich zu nutzen und den Preis zudrücken versucht, zu verpfänden. Dies aber könnte nicht sein, ohne ihre Hoffnung, dass sie selbst nichts zahlen muss: „*Ich rechne mit der Regimentskass, sie Siebengescheiter. Die Spesen werden sie ihm doch wohl bewilligen.*“¹⁹⁴ Nachdem sie entdeckt hat, dass *Schweizerkas* die Kasse in den Fluss geworfen hat, fühlte sie sich eigentlich ruiniert. Ihr Einwand, sie könne ihren Wagen nicht verkaufen, um das Bestechungsgeld aufzubringen: „*Etwas muss ich in der Hand haben, sonst kann mich jeder Beliebige in den Straßengraben schubsen. Geh und sag ich gebundertzwanzig Gulden.*“¹⁹⁵. Sie konnte trotz aller menschlichen Berechtigung nur als Versuch angesehen werden, das eigene Verhalten zu rechtfertigen. Ihre Existenz hängtwohl an dem Wagen und gewiss müsste sie Hoffnung aufgeben, am Krieg ihr Geschäft zu machen. In dieser Situation darf sie nicht als Opfer der Verhältnisse begriffen werden. Sie passt sich an und versucht dabei einen möglichen Vorteil für sich zu nutzen.¹⁹⁶

Als die Kasse verloren ist, stimmt ihre Kalkulation nicht mehr. Sie hat die geschäftlichen Möglichkeiten der veränderten Situation neu zu taxieren. Ihr Verhalten richtet sich nicht

¹⁹³ Brecht, Bertolt: Mutter Courage und ihre Kinder, Philipp Reclam jun . Leipzig,1979. S. 50.

¹⁹⁴ Ebenda. S. 50.

¹⁹⁵ Ebenda.S. 51/52.

¹⁹⁶ Helmut, Jendrek: Drama der Veränderung, Düsseldorf, August Bagel Verlag,1969. S. 176.

mehr nach dem Begräbnis ihres Sohnes, sondern nach den Chancen, den Freikauf rentabler zu gestalten. Wenn die Courage sagt, „*Sag hundertzwanzig, oder er wird nix draus.*“, hat man den Eindruck, dass sie bereit war, für die Differenz zwischen dem Angebot und der Forderung ihren Sohn zu opfern. An diesem Feilschen wird ihre Verhärtung mit ihrer mütterlichen Sorge um *Katrin* kaschiert.

Zum Schluss hat sie sich entschlossen die gesamte Summe zu bezahlen, aber sie hat wirklich lange und diplomatisch gehandelt, denn *Schweizerkas* wird erschossen: „*Mir scheint, ich hab zu lang gehandelt*“.¹⁹⁷ In dieser Situation gerät Mutter Courage durch den viel tiefer liegenden Irrtum von guten Geschäften, die der Krieg mitgebracht hat und der Mutter bescheren sollen wird. Ihre Bereitschaft ist echt und nicht nur Spekulation darauf, dass es doch schon zu spät ist und sie das Angebot nicht zu erfüllen braucht. Hier ist das einzige Erlebnis im Stück, in dem die *Courage* die Härte des Opferseins fühlte. Diese müssen auch normalerweise im Zelt des Feldhauptmannes dem Koch gegenüber ihre Kaltschnäuzigkeit bezüglich der Kriegsoffer gezeigt werden. Sie liebt zwar ihren Sohn, handelt aber zu lange und verpasst die Möglichkeit, das Leben ihres Sohnes zu retten. Selbst der Tod des Sohnes kann *Courage* nicht verändern. Ihre Liebe zum Krieg blieb und ihre Angst vor dem Frieden, der als Dreck ist, vor dem Krieg zu retten, blieb auch. Das Bestechungsgeld kann aus der Erfahrung der kleinen Leute nur als Korruption verstanden werden. Der Einäugige hat im Krieg keine Menschlichkeit kennen gelernt, sondern nur geschäftliche Interessen.

Courage lebt in einem fortwährenden Widerspruch: Auf der einen Seite glaubt sie das Beste für ihren Sohn zu wollen. Auf der anderen Seite verliert sie ihn endgültig, denn sie hat ihr geschäftliches Interesse über alles andere gestellt. Selbst die Aktion zur Rettung ihres Sohnes wird von ihr geschäftlich betrieben. In diesem Dilemma, in dem *Courage* sich befindet, steht sie zwischen dem Geschäft und einem Menschen. Das Interesse der Mutter liegt im Streit mit dem Interesse der Händlerin. Die Händlerin ist aber stärker. Nach Brechts Auffassung ist das ein Beweis dafür, dass der Kapitalist unter keinen Umständen Alternativen kennt, sondern immer zugunsten des Geschäfts ökonomische Entscheidung fällt bzw. trifft. Die Zähigkeit des Handels kostet *Courage* ihren redlichen Sohn *Schweizerkas*, denn die Soldaten lieben das lange Feilschen nicht.

¹⁹⁷Brecht, Bertolt: Mutter Courage und ihre Kinder, Philipp Reclam jun. Leipzig, 1979. S. 53.

Auf andere Seite ist Courage gehalten, so günstig wie möglich wegzukommen, weil sie leben muss und auch eine Tochter hat, die auch diesen Wagen braucht. Sowohl zu ihrer Härte gegenüber anderen Menschen als auch zu ihrem Umgang im geschäftlichen denken ist *Courage* gezwungen, durch Existenznot durch ihren unbeugsamen Willen, ihre Schützlinge durchzubringen. Tatsache ist, dass die Existenznot aber immer wieder neu aus der Unsicherheit der Verhältnisse im Krieg ist. Man kann also sagen, der Krieg ist Ursache der Not, was die *Courage* nicht einsehen will und gleichzeitig ist er es, der seinen Mann ernähren wird.

Nicht die Umstände, sondern ihre uneinsichtige, profitsüchtig verhärtete Geschäftsnatur haben über *Schweizerkas* Schicksal entschieden. Die Situation ist nicht ausweglos, das zeigt der Schluss.

In der Tat steht ihr die andere Möglichkeit offen, die des mütterlichen Opfers, aber sie nutzt sie nicht. Sie spricht das Urteil selbst, wenn sie nach seinem Tod eingestehen muss. In dem Widerspruch zwischen ihrem Empfinden als Mutter und ihrem Gestus als Geschäftsfrau hat sich im entscheidenden Augenblick die Geschäftsfrau als die stärkere erwiesen. So demaskiert sich einmal das kommerzielle Welverhalten als mörderisch-inhuman.

III.4. Zur Mutter – Kinder - Beziehung

In der Spannung zwischen Muttertum und Händlertum lebt *Courage* ständig. Krieg mit den Geschäften hält sie bis Ende für den richtigen Weg, der sie bejaht und will und ihre Kinder durch den Krieg zu bringe. Dieses Verhalten ist asozial, denn es den eigenen, egozentrisch- familiären Vorteil die Leiden der anderen. Ihre Kinder müssen zugrunde gehen, weil ihr merkantiler Ehrgeiz stärker als ihr mütterlicher Instinkt ist. Alle ihre drei Kinder verliert sie, während sie mit ihrem Handel beschäftigt ist. *Eilif* lässt sich für den Krieg anwerben, während die Mutter um eine Schnalle feilscht, obwohl sie sich mit einem gezogenen Messer verteidigt hat. Auch als er wegen Viehdiebstahl in der Kurze des Friedens hingerichtet werden soll, ist sie in einem Geschäft verwickelt. *Schweizerkas* muss sterben und sie trägt daran zum größten Teil Mitschuld, weil sie das Lösegeld herunterhandelt. *Katrin* wird erschossen, erneut ist sie nicht anwesend, wenn einem ihrer Kinder etwas zustößt. Sie ist auch in die Stadt gegangen, um ihren Schnitt zu machen. So kann man sagen, dass ihre Versuche, die eigenen Kinder aus dem Krieg herauszuhalten nicht Ausdruck reiner Mutterliebe sind, sondern die persönlich-familiäre Form ihres skrupellosen kommerzielles Weltverhaltens, dem alles recht ist, was Vorteile einbringt.¹⁹⁸

III.4.1. Courage und ihre Kinder

Mutter *Courage* wie jede gute Mutter, die aber ihren Kindern manchmal eine starre Erziehung gab, hat ihre Tugenden einschärfen können. Trotz der Kriegsperiode nimmt man ihre Autorität wahr. Sie verrät an ihren Söhnen zum Schutz der *Katrin* und sich selbst. *Courage* wollte von diesem Gesellschaftsmodelle machen. Das kann man in der 2. Szene bemerken, wo sie dem Sohn *Eilif* eine Ohrfeige gibt, weil er sich nicht ergeben hat. Ihre starre Erziehung hat ihren Kindern erlaubt, moralische und physische Werte zu erlangen. So lässt ihren Sohn *Eilif* die Tapferkeit erwerben, *Schweizerkas* unterscheidet sich mit seiner großen Ehrlichkeit und ihr Mädchen mit seinem Mitleid. Sie lehrt ihnen ebenfalls die Liebe. Es ist auch nützlich festzustellen, dass zuvor diese Familie vereint und solidarisch war, aber sich gemäß den Situationen, die sich ihr aufdrängen, sich progressiv teilt. Dieser Konflikt ist unendlich mit den zahlreichen und tiefsten Widersprüchen, die im Leben der *Courage* existieren.

¹⁹⁸ Vgl. Ewen, Frederic: Bertolt Brecht. Sein Leben, seine Werke, Seine Zeit, Düsseldorf/Hamburg, 1970. S. 50

Nur positive Eigenschaften liefern die Kinder der Mutter gegenüber. *Courage* wird sehr geachtet und respektiert von den Kindern, trotz ihrer Mitschuld an ihrem Schicksal. In all ihrer Not und ihrem Leid unterstützt sie sie in ihren Geschäften, die sie zum Bankrott führen. Sie erscheinen als Handelsgesprächspartner, damit ihren Nutzen aus dem Krieg zieht und geschäftlich profitiert. Ihr ältester Sohn, der sich mit ihrem Profitdenken identifiziert hat, unterstützt sie bei jeder Gelegenheit „*Sie hat das zweite Gesicht*¹⁹⁹, das sagen alle. Sie sagt die Zukunft voraus“, „*Und den anderen lässt sie leer siehst du*“. Zum Nutzen der Mutter wird das Vertrauen und die Loyalität, der Kinder entgegengebracht wird. Sie denken an die Fortexistenz ihrer Mutter. Die *Courage* hat zu tief eingepflanzt durch den Wagen und sie haben Angst um ihre wirtschaftliche Existenz. Anzeichen dieser Angst sind sehr deutlich bei der Mitleidigen *Katrin*, die zu aufgeregt und unruhig wurde, als die Axtschläge gegen den Marketenderwagen geführt werden.

Keine Reaktionen werden den Haltungen und die Aussage der Mutter entgegen gesetzt: Die Kinder spannen sich selbst erschöpft von den schweren Wagen und kaufen neue Waren ein, arbeiten im Ausschank ohne Widerwort. Das 3. Bild schildert, wie die *Courage* ihre Tochter in der Stadt schickt, weil sie meint, Waren zu brauchen. Ihre geschäftliche Spekulation geht zwar auf, aber *Katrin* wird verunstaltet und vergewaltigt. Hier werden die Muttergefühle durchbrechen und der Krieg verfluchte.

Die Abwesenheit der *Courage*, die trotz aller *Schutzmaßnahmen* „[...] als eine denkbar schlechte Mutter[...]“²⁰⁰ erschien, bedeutet für die Kinder Befreiung von ihrer Autorität, denn sie entwickeln sich fern von der Mutter und setzen ihre Interessen ein. Diese Befreiung kündigt sich bei dem ältesten Sohn, *Eilif*, der für das kaiserliche Heer im Krieg an kämpft. Er ist wegen seiner Klugheit der Liebste von allen, der aber für eine der Missetaten, für die er im Krieg belohnt wurde, hingerichtet wurde. Es ist auch hierfestzustellen, dass *Eilif* nicht eben in der ersten Szene verloren ist, als er Soldat wird, ist er aber gefährdet, während der Feldweber seine Mutter in einen Handel verwickelt. *Eilif* wird als Plünderer und Mörder erschossen, aber seine Mutter, die in Geschäften ist, erfährt nichts davon, die Nachricht wird ihr vorenthalten. *Eilif*, der hingerichtet wird, während seine Mutter mit *Yvette* in die Stadt fährt, um noch schnell ihre Waren zu

¹⁹⁹ Zweites Gesicht : Fähigkeit, die Zukunft vorherzusehen. Erklärt in: Bertolt Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder*, Eversberg, Gert, Joachim Beyer Verlag, Hollfeld, 1976. S. 68.

²⁰⁰ Battafarano/ Eilert S. 187.

verkaufen, hat den Wunsch vor seinem Tod, seine Mutter zu sehen. Man hat ihm erlaubt, seine Mutter, die erneut abwesend ist, noch ein letztes Mal zu besuchen. Das ist ein glänzendes Bild der Liebe zur Mutter. Nach der Erfahrung von *Schweizerkas* Verhaftung bleibt es offen, ob Courage die Möglichkeit gehabt hätte, den *Eilif* loszukaufen. Es ist zu spät, als Courage zurück kommt, mit der Nachricht, dass der Friede vorüber sei, hört sie, dass *Eilif* sie gesucht habe: „*Der wird sich nie ändern*“ kommentiert Courage“, „*Den hat der Krieg mir nicht wegnehmen können. Der ist der klug*“. Sie meint unter dem Wort „*Klugheit*“ die Klugheit, der vorteilhaften Anpassung. Gewiss hat sich *Eilif* dem Krieg angepasst, aber er geht an dieser Anpassung zugrunde, denn er handelte kriegerisch. So haben sich die Beziehungen verkehrt: der Mord galt im Krieg als Heldentat, die gleiche Heldentat gilt im Frieden als Mord.

Ihr zweiter Sohn *Schweizerkas*, der im Übrigen als treuer *Zahlmeister*²⁰¹ während des Krieges von feindlichen Soldaten erschossen war, versucht, ein geeignetes Versteck für die Kasse zu finden.

Katrin, das Sorgenkind der *Courage*, opfert sich auch in der Abwesenheit ihrer Mutter. Diese Kreatur, die eine Narbe auf der Wange hat und seit ihrem Kleinalter stumm geworden ist, zeigt ihr Durchsetzungsvermögen am Ende des Stückes, als sie mit Trommelschlag die Einwohner einer Stadt, die überfallen werden sollen, warnt. Ihre Mutter findet zurückkehrend eine tote vor. Ihre ausgeprägten selbstlosen, sozialen und mütterlichen Wesenszüge können nicht von ihrer Mutter verstanden und nachvollzogen werden.

Im Beisein ihrer Mutter, die ihnen keine Gelegenheit zur persönlichen Entwicklung und zum Erwachsenwerden lässt, muss *Eilif*, der vor jeder Aktion um Erlaubnis bittet, als Kind betrachtet werden. Seine jugendliche Unbesonnenheit und den Urgestümm hat Brecht in seiner mangelnden Reife gezeigt, als er durch billige Versprechungen des Militärdienstes sich mitziehen ließ.

Zwiespältig ist die Beziehung der Mutter zu ihrem Sohn *Eilif*. Einerseits versucht sie, gar nicht zu verhehlen, wie er sehr bevorzugt war: „*Das ist mir der Liebste von allen*“. „*Es ist*

²⁰¹ Zahlmeister: Rechnungsführer im Offiziersgang. Erklärt in: Bertolt Brecht, Mutter Courage und ihre Kinder, Eversberg, Gert, Joachim Beyer Verlag, Hollfeld, 1976. S. 69.

mein Kluger und Kühner Sohn“. Ihr war sein Vater unter ihren vielen Männern der Liebste. Andererseits finstert sie sich, weil er sich in Gefahr gebracht hat. Sie bezeichnet *Eilif* so lange als kühn und klug, bis sie hört, dass er sich in Gefahr gebracht hat. Vor der Werbung *Eilifs* gilt es für das Wertbewusstsein der *Courage* als klug, sich dem Zugriff des Krieges zu entziehen: *“Klug ist, wenn du bei deiner Mutter bleibst, und wenn sie dich verhöhnen und ein Hühnchen schimpfen lachst du nur“*. Identisch wird für die *Courage* die Klugheit in dieser Phase mit Selbstbewahrung vor dem Krieg, die für sie auch bedeutet, dass ihr Sohn auch als der gefeierte Held sein sollte. So wird der erste Klugheitsbegriff durch die Anpassung an die neue Wirklichkeit umgewertet: sie wäre gleichbedeutend mit Feigheit und Drückebergerei. Die Klugheit und die Tapferkeit, die von der *Courage* nur dann von ihr als Wert respektiert werden, sollten dem Tapferen persönlichen dienen, sie werden freilich sogleich von der *Courage* grundsätzlich eingeschränkt.

Auf die Taktik der Anpassung bezieht sich der dritte Klugheitsbegriff der *Courage*. Ihre Wertnormen erscheinen hier als Hülsen, die beliebig gefüllt werden können. Zu einer totalen Entwertung der Werte kann jede ihrer situationsbedingten Wertvorstellungen, mit dem Wechsel der Situation, führen. Diese waren in der vorausliegenden Situation für sie gültig. So kann man sagen, Symptom ihres asozialen Erfolgspragmatismus ist die praktikable Wendigkeit der Werte.²⁰²

Mit der Ohrfeige, die sie *Eilif* im Beisein des Hauptmanns gegeben hat, drückt sie ihren Ärger über seine Unbelehrbarkeit aus: *„hab ich dir nicht gelernt, dass du auf dich achtgeben sollst“*²⁰³. *Courage*, die ihr Herz auf der Zunge trägt, gibt ihm eine Ohrfeige, nicht weil er weggelaufen ist, sondern weil er sich in Gefahr gebracht hat. Sie wirft ihm nicht die Ermordung der Bauern vor, sondern tadelt nur, dass er dabei sein Leben riskiert und nicht im Interesse seines eigenen Vorteils gehandelt hat. Gegen den Mord hat *Courage* prinzipiell nichts, wohl aber gegen die mit ihm verbundene Gefahr, dass er zum eigenen Nachteil hätte ausschlagen können. Vor dem Werber und Feldwebel wird *Elif* auch als ein Hühnchen, als ein Kind bezeichnet. Sie versucht, in dieser Situation falsche Argumente zu erfinden, um ihn von der Armee abzureten. Diese Strafen und Befehle

²⁰² Vgl. Werner, Mittenzwei: Gestaltung und Gestalten im modernen Drama, Aufbau-Verlag Berlin und Weimer, 1965. S. 100.

²⁰³ Brecht, Bertolt: Mutter *Courage* und ihre Kinder, Philipp Reclam jun. Leipzig, 1979, S. 28.

entsprechen in der Tat den Kindern nicht, die in einem starken Abhängigkeitsverhältnis zu ihr stehen.

III.4.1.1. Eilif, eine Denunziation vom Heldentum

Eilifs Kühnheit, die zu den Tugenden gehört und „*gefährlich auf dieser Welt*“²⁰⁴ ist und die ihn zum Tod führt, entspricht dem Lehrer der Mutter. Der finnische Teufel, der klug und kühn ist, handelt im Sinne seiner Mutter, die nicht nach moralischen, sondern brutal nach ökonomischen Gesichtspunkten handelt. Sein Eintritt in den Krieg ist ein Geschäftsvorgang. Für seine Heldentat wurde er im Krieg in Polen ausgezeichnet. Für dieselben Taten wird er aber im Frieden bestraft und erschossen. Seine Tat sei kein Verbrechen, sondern eine List gewesen, um den Bauern die Ochsen zu stehlen. Er gehört nicht zu den Menschen, die aus Gewinnstreben am Krieg teilnehmen. Seine Motivation, Soldat zu werden, hat in der Tat keinen Zusammenhang mit dem Geld oder mit dem materiellen Gewinn, den der Krieg mit bringt. In dem Gespräch mit dem Feldwebel und dem Werber wird an seine Männlichkeit bzw. Furchtlosigkeit appelliert. Durch die Worte der Soldaten fühlte er sich angesprochen: „Ich fürcht keinen Krieg“²⁰⁵ „ich möchte auch werden“²⁰⁶. *Eilifs* Intelligenz ist identisch mit der Erwerbstüchtigkeit, wobei die angewandten Mittel ohne Belang sind. Diese letzte zeichnet den Menschen aus, der gleichgültig auf welche Weise, versteht, sich er, das Eigentum anderer Menschen zu verschaffen, versucht.

Das männliche Ideal, dem *Eilif* folgen möchte, ist das des furchtlosen Vaters. Als sein Vater gelobt ist, hat er in dem die Verkörperung seines Ideals sieht: „*was hast du gegen den Heeresdienst? War sein nicht Soldat? Und ist anständig gefallen, Das hast du selber gesagt*“²⁰⁷.

Es ist ihm gelungen, ein furchtloser Krieger zu sein. Seine Identifizierung mit dem Menschen wie seine Mutter ist offensichtlich, diese kann sich in die Herrschenden projizieren. Hinterhältigkeit und Mord sind für ihn kriegerische Selbstverständlichkeiten.

²⁰⁴ Brecht, Bertolt: Mutter Courage und ihre Kinder, Philipp Reclam jun. Leipzig, 1979. S. 93.

²⁰⁵ Ebenda. S. 14.

²⁰⁶ Ebenda. S. 15.

²⁰⁷ Brecht, Bertolt: Mutter Courage und ihre Kinder, Philipp Reclam jun. Leipzig, 1979. S. 13.

Er hat den Feldhauptmann von seinem Mord in drastisch-zynischer Aufrichtigkeit berichtet, ohne selbst menschliche Empfindungen für sein Tun zu zeigen.

Weitere Parallelen werden in dieser Hinsicht festgestellt, dass die Mutter und der Sohn die Gefahr ignorieren und sich begeben, um sie zu verdrängen. Beide sind auch im Chaos des Krieges. Die Mutter versucht ihrerseits, mit ihren Sprösslingen zu überleben und aus dem Krieg finanziellen Gewinn zu machen. Ihr Sohn, der sehr spontan und erfolgreich durch List ist, träumt vom Heldentum, in dem alle Kriegsgefahren getrotzt werden. In dieser Figur, die sich zu helfen weiß, wird auch ein anderes Motiv dargestellt. Es handelt sich hier um die Triebhaftigkeit, die ihm zum Tod führt. Sein Verhalten hat ihn nach dem Krieg nicht geändert, er hat nach dem Friedensschluss weiter geraubt und gemordet, deshalb wurde er gefesselt und hingerichtet werden soll. Die Prinzipien des Krieges und des Friedens hat er nicht begriffen. Alles, was er macht, macht er aus Lust. Darüber hinaus macht er keinen Unterschied zwischen den beiden: *“Ich hab nix anderes gemacht, als vorher auch“*.²⁰⁸

Eilif, der sich an den Krieg gewöhnt hat, hat sich daran gewöhnt, den Unterschied zwischen Gut und Böse nicht mehr klar wahrnehmen zu können bzw. Krieg und Frieden. Seine Kühnheit, die er bis zum Ende beweisen wollte, schadet ihm schrecklich. Eine unbewusste tragische Ironie wurde in der *Eilifs* Figur dargestellt. Nicht von der Mutter gefürchtete Krieg, sondern der Frieden von dem sie Geschäftsnachteile befürchtet, hat ihn genommen. Er erklärt seiner Mutter: *“Den hat mir der Krieg nicht wegnehmen können.“*

Eilif hat von seiner Mutter, die deren Erziehung auf Klugheit, nicht auf Moral zielt, nur die Moral des Überlebens gelernt. Im Gegensatz dazu wird ihm im Soldatenlager das Ideal brutaler männlicher Dominanz vermittelt. An seine Männlichkeit wird in der ersten Szene vom dem Werber mit einem gewonnenen Spiel appelliert *“ wir zwei gehen dort ins Feld und tragen die Sache aus unter uns Männer“*²⁰⁹. So wird Appell seiner Mutter, die immer seine Entscheidungen guthieß, nicht mehr gezählt: *“Wirst du klug sein?“* und seine Verführung zum Heldentum verstärkt sich bis seinem Tod. Er bleibt auf seinem letzten Gang der unerschrockene, der frivole Draufgänger und verzichtet auf geistlichen Beistand.

²⁰⁸ Brecht, Bertolt: Mutter Courage und ihre Kinder, Philipp Reclam jun. Leipzig, 1979. S. 87.

²⁰⁹ Ebenda. S. 16.

In der Denkwelt der *Courage* können auch die persönlichsten menschlichen Beziehungen nur kommerzieller Art sein. Den Gruß des Sohnes legt sie darum als rein geschäftliche Spekulation aus: *“es ist eine Sünde, er spekuliert auf Mutterliebe...“*²¹⁰. Es gibt in unserem Stück für diese Verdächtigung Eilifs keinen konkreten Anhalt. Diese Aussage wird zu einer Aussage für sich selbst. So überträgt *Courage*, die diese Welt nur merkantil sehen kann, ihre Denkgewohnheit auf andere Menschen. Sie behauptet blindlings, dass das Weltverständnis aller anderen Menschen merkantil geprägt sein muss. Hier erscheint Eilif nicht der Geschäftsspekulant, sondern seine Mutter.

III.4.1.2. Schweizerkas, Verführung zur Redlichkeit

Die *Courage* gilt, außer „*kühnen*“ Sohn dass sie einen hat, als eine redliche gilt. Diese Tugend der Redlichkeit ist im Krieg todbringend die genauso Menschlichkeit und die Hilfsbereitschaft. Die Verschlagenheit, mit der sie selbst willkürlich, mit Ordnungsnormen des Krieges umgeht und gleichzeitig zu ihren Vorteil ausnutzt, führt den rechtlich denkenden Sohn zum Verhängnis. Seiner Mutter gelingt es, ihn als Zahlmeister unterzubringen. In dieser Stellung bleibt er immer hinter der kämpfenden Truppe und hat die Chancen zu überleben.

In dem Verhalten des jüngeren Sohnes *Schweizerkas*, dem *Courage* einen Druckposten hinter der kämpfenden Truppe besorgt, wird auch das Motiv der Triebhaftigkeit eingedrängt. Die Empfehlung der *Courage* in dem ersten Bild an ihren zweiten Sohn *Schweizerkas*, redlich zu sein, genannt *Fejos*, ist fürsorglich gemeint. Diese Redlichkeit blüht bis seinem Tod, er begibt sich in diese Gefahren, als er bei seiner Mutter einen Unterschlupf vor den feindlichen Truppen suchte. *Courage* fordert ihn auf die Regimentkasse wegzuwerfen, das es sich *“ausgezahlt“* habe. Er wollte die Gefahr, die die Kasse verursachen könnte: *“wie soll der Feldwebel den Sold auszahlen“*²¹¹. Er meint, mit Hilfe der Regimentkasse wird der Krieg weitergeführt. Die Sinnlosigkeit dieses Prinzips kostet ihm sein Leben. *Schweizerkas*, der keinen eigenen Vorteil im Sinn hat, hat sich mit den Lehren der Mutter auch identifiziert.

²¹⁰ Ebenda. S. 33.

²¹¹ Ebenda. S. 41.

Seine Mutter, die sich beruhigt hat, als er im schwedischen Feldlager Zahlmeister geworden ist, hat ihn immer als „*dumm*“ bezeichnet“. Da kommt er nur wenigstens nicht ins Gefecht“ und „*Das beruhigt mich recht*“²¹². Seine Tapferkeit ist eine Tugend, die ihm im Krieg zum Verhängnis wird. Seine Mutter erkennt, dass die Dummheit ihres Sohnes im Umgang mit Geld durchschaut, ihn für diese Arbeit qualifizierte: „*Vergiss nicht, dass sie dich zum Zahlmeister gemacht haben [...] vor allem, weil du so einfältig bist*“²¹³. Mit seiner sinnvollen Selbstverleugnung, rettet er Mutters und Schwesters Leben, als er jede Beziehung zu seiner Familie abstreitet „*Ich kenne sie nicht. Wer weiß, wer das ist, ich hab nix mit ihnen zu schaffen.*“²¹⁴

Anfang des dritten Bildes spricht sich die mütterliche Fürsorge aus, die simple selbstverständliche, aber eben soelementare: *Da hast du deine Unterhos zurück, heb sie gut auf, es ist jetzt Oktober, und da kanns leicht Herbst werden*²¹⁵. Das genügt aber für die Courage nicht, ihr Witz arbeitet mit ihren Worten weiter: „*ich sag ausdrücklich nicht muss, denn ich habs gelernt, nix muss kommen, wie man denkt, nicht einmal die Jahreszeiten*“²¹⁶. Sowohl die Instabilität als auch ihre Grunderfahrung regen sie so an, dass sie gar das Feststehendste, den Jahreszeitenwechsel, in Zweifel zieht. Ihr wird die Übertreibung wohl bewusst, in schnellem Sprung zieht sie ihre moralisierende Reflexion aufs Nächstliegende zurück, auf ihren Sohn, ihre Fürsorge soll mahnend werden. So sind die Unterhosen, Jahreszeiten in einen ebenso realistischen wie weiträumigen, letzten Endes gezielten Zusammenhang gebracht. Gewiss, hat die *Courage* ihre Lust zu reflektieren und ihr Bedürfnis zu belehren sich verschafft.

Die *Courage*, die mit ihrem geschäftstüchtigen Realismus die Kunst der Umstellung und Anpassung beherrscht, spekuliert nach Beruhigung der Lage darauf, das Geld zu bezahlen: „*Ich sollt die Schatull doch wegbringen*“.²¹⁷

²¹²Ebenda. S.30.

²¹³Ebenda. S. 30.

²¹⁴Ebenda .S.44.

²¹⁵Ebenda. S. 30.

²¹⁶Helmut, Jendrek: Drama der Veränderung, Düsseldorf, August Bagel Verlag,1969. S. 20.

²¹⁷Brecht, Bertolt: Mutter Courage und ihre Kinder, Philipp Reclam jun. Leipzig, 1979. S. 41.

Fejos hat sein Leben geopfert, obwohl seine Mutter versucht, ihn vergeblich zum Verrat zu überreden: „*Red doch, du dummer Hund, der Hund Feldweibel gibt dir eine Gelegenheit*“²¹⁸.

III.4.1.3. *Kattrin, de weibliche und Stummheit*

In *Kattrins* Figur hat Brecht auch die Utopie der Besseren, in dem Mensch und Gesellschaft übereinstimmen werden, geschildert. Diese Figur erscheint verbal so gut wie gar nicht. Ihre Hoffnung aber ist stumm und wird durch das tierische Lallen oder das menschliche Mitleid der fähigen Tochter *Courage verkörpert*. Sie ist von Brecht als Märtyrerin, als Heilige oder als Heldin des Barockdramas angelegt. Stumm, ohne Widerstand, allein ihre Aufgabe erfüllend, zeigt sie die Tugend der Märtyrer, die „*constantia*“²¹⁹.

Sie ist vernünftig: Sie nimmt alles, was geredet wird und verarbeitet es. Als die stumme, die Gefahren wittert und ahnungsvoll ist, hört sie, dass der Koch sie nicht nach Utrecht mit nehmen will. Sie beschließt ihrer Mutter die Entscheidung zu ersparen, packt ihr Bündel heimlich und hinterlässt eine Botschaft, um nur durch dieses Opfer der Mutter ein wenig Glück und Ruhe zukommen zu lassen.

Ihre Intelligenz entdeckt man, als sie genau registriert hat, dass der katholische Spion, der ihrem Bruder *Schweizerkas* nachstellt, dass er eine Augenbinde trägt. In der tödlichen Bedrohung, will sie sich mitteilen, kleine Laute ausstoßend. Sie läuft hin und her und versucht alles, ihn auf die Gefahr aufmerksam zu machen, aber er wehrt sie nur ab. Ihre Warnungen werden nicht verstanden. In dem kleinen Gespräch zwischen dem *Schweizerkas* und der stummen *Kattrin*, das nicht ohne Zartheit ist, zeigt sich noch einmal, was zerstört wird. Diese Szene hat Brecht aus einem alten japanischen Stück entnommen, in diesem Stück Schließen zwei Knaben Freundschaft, indem anderen einen fliegenden Vogel und dieser ihm eine Wolke zeigt. In visionärer Weise nimmt sie den Tod *Schweizerkas*, denn sie läuft plötzlich schluchzend hinter den Wagen, bevor die Exekutionstrommeln erschallen. Betroffen von aller Grausamkeit und Not, ist sie

²¹⁸ Ebenda. S. 45.

²¹⁹ Vgl. Helmut, Jendrek: Drama der Veränderung, Düsseldorf, August Bagel Verlag, 1969.

gutmütig und kinderlieb. Sie ist ein Sinnbild wahrer Menschlichkeit. Diese Menschlichkeit ist bei Brecht -im Gegensatz zu Goethes Iphigenie- angesichts des Krieges sprachlos, denn *Katrin* ist stumm. Vor dem Übermaß des Grauens des Krieges versagt die Sprache des Herzens und der Liebe.

Sie warnt dreimal vor dem Elend und dem Untergang. Einmal warnt sie ihre Mutter, als *Eilif* mit dem Werber davon eilt, aber *Courage* hat nicht sofort reagiert, da sie zu sehr ins Geschäft vertieft ist. Dann warnt sie den *Schweizerkas*, der aber sie nicht versteht, als ihn die Katholischen wegen der Regimentskasse festnehmen wollen. Zum Schluss warnt sie die Stadt Halle vor einem heimlichen Überfall, denn sie erfährt, dass Kinder dahin gewesen sind. Diese Warnung, die ihr gelungen ist, zeigt, dass diese hilfsbereite, menschliche Tat immer noch Wege findet, die Situation zu ändern.

Katrin, die nicht ruhmlos wie *Eilif* und nicht sinnlos wie *Schweizerkas* stirbt, blieb ihrer Menschlichkeit immer treu. Die Prinzipien ihrer Mutter werden von ihr trotz stärkerer Kindesliebe verabscheut. Sie hat sich keiner der mütterlichen Lehren untergeordnet. Sie rettet das Leben vieler Menschen, so rettet sie auch die Menschlichkeit.

Ihre Tat ist ein Ereignis voller Paradoxien: die missbehandelte und verunstaltet weckt alle Schlafenden und wird die Retterin und Wegweiserin, die ihre Mutter nicht werden kann. Dieses arme Tier wirkt revolutionär und akzeptiert den Krieg nicht als Schicksalhaft gegeben. Mit dieser Figur ist dem Stückeschreiber gelungen, die Dauer und Schrecken des Krieges deutlich zu machen

Insgesamt kann man sagen, das Verhalten der drei Kinder-Figuren, die auf die Redlichkeit, Kühnheit und Geschäftstüchtigkeit fixiert sind, wird auf bestimmte psychologische Mechanismen reduziert. Sie reflektieren, wie ein triebgesteuerter Mensch denkt. In ihren Denkweisen, entsteht eine Ironie, weil sie der Realität, in der sie sich befinden, widerstehen. Sie versuchen, nicht diese letzte mit pseudorationalen Argumenten zu stützen. Dies berührt man besonders in der Unlogik ihrer Aussagen und Absurdität der Prinzipien, in denen sie fixiert sind. Die Liebe der *Courage* gilt ihren Kindern, die sie heil durch den Krieg bringen will. Ihr Mittel, mit dem sie die Kinder durchbringen will, ist nun auf Geschäft gegründet. So besteht die Tragik darin, dass gerade das Mittel der Erhaltung auch die Ursache für den Verlust der drei Kinder wird. Das Geschäft kennt

keine Schranken. Kennt der Krieg wenigstens noch annähernd Feind und Freund, wenn sich beide auch in ihren Praktiken in nichts unterscheiden, werden die Geschäfte auf beiden Seiten gemacht. Obwohl Courage den Kindern alles aufgebieten hat, um sie vor diesem Schicksal zu bewahren, hat sie sie Kinder verloren. Alles aber hilft nichts. Es wird aber nur klar, wessen es alles bedarf, um lebend aus diesem Krieg herauszukommen. Obwohl *Courage* ihre Kinder nicht absichtlich ins Unglück stürzt, missbraucht sie diese Kinder als “[...] willfähige billige Arbeitskräfte für die Marketenderin [...]”²²⁰, indem sie ihnen nicht erlaubt, sich von ihr zu lösen.

III.4.1.4. Kattrin als Kontrastfigur Zur Courage

Viele Kritiker des epischen Stils haben dem Stückeschreiber Brecht vorgeworfen, dass es keine Gegenfigur zur Courage gebe, der Ideenkonflikt artikuliere sich nicht im Dialog, sondern in den Handlungskommentaren des Songs und Szenentitel. Man ignoriert, dass der dramatische Konflikt dieses Stückes sich im Dialog mit der Stummen abspielt.

Kattrins Zustand bei der Zerstörung des Planwagens war ein Zeichen ihrer Intelligenz. „Es ist notwendig, die stumme Kattrin von Anfang an als intelligent zu zeigen.“²²¹ Ihre lauterer Ausstöße und Verzweiflung interpretieren ihre Einstellung. Für das Geschäft der Mutter und die Bedeutung des Geschäfts bei ihr. Sie hat von der Wirklichkeit keine Ahnung und versteht nicht, warum die ganze Welt eine Welt von Geschäftemachern ist und “was haben Geschäfte mit einem rechtschaffenen und würdigen Leben zu tun?”. Ihrem arglosen Wesen steht die Geschäftswelt gegenüber. Sie litt unsäglich unter dem Tod vom ihres Vaters und ihres Bruders. Sie blieb während des Todes ihrer Brüder einige Jahre im Chaos des Krieges immer eine Außenseiterin, obwohl sie sich zwischendurch mal mit den anderen Menschen auch gut verstand. Ihr Eintritt in diese neue Welt als Beobachterin war ein Schock. Sie war also von einem Tag auf den anderen, in einer ihr unvertrauten Gemeinschaft völlig auf sich allein gestellt.

In *Kattrin*, die als Kontrastfigur zur *Courage* angelegt ist, zeigt Brecht in ihr die auch der *Courage* offenstehende andere Möglichkeit, die eines sozialen Daseins gegen das bürgerlich- kapitalistische Dogma, die bestehende Gesellschaftsordnung und mit ihr das

²²⁰ Battafarano / Eilert, S. 186.

²²¹ Vgl. Walter Hink: Mutter Courage und ihre Kinder, ein kritisches Volksstück. S. 172.

kommerzielle System und der Krieg seien notwendig und unabänderlich. Als sie gehandelt hat, scheitert an ihr endgültig die These, die *Courage* habe keine Möglichkeit gehabt, anders zu handeln. In diesem Kontext erscheint *Katrin* als Anti-Courage, Gericht über ihrer Mutter und die Widerlegung der *Courage*- Ideologie der großen Kapitulation.

Im Gegensatz zur ihrer Mutter, die die Atmosphäre der Geschäfte die Luft, in der sie atmet und die Menschen nicht besonders Erwähnung tun, findet und die immer die Echtheit und Unverfälschtheit der Münze prüfen musste, erscheint *Katrin* sowohl als Widerpart ihrer Mutter als auch Widerpart des Geschäftsgeistes. Das Geschäft bringt der Tochter keine Aussteuer für den Frieden sondern nur Verunstaltung im Krieg und den Tod am Ende. Der Frieden, den sie in ihrem Herzen ersehnt und gewünscht hat, gleicht nach der *Courage* nur den Löchern im Käse. Vor allem für ihre Kinder bricht ihr wirtschaftlich den Hals. Das sieht man als nach Gustavs Adolfs Tod nach allgemeinem Gerücht der Frieden „ausgebrochen“ ist, wo sie mit all ihrer Ware vor einem geschäftlichen Ruin steht. In dieser Situation musste *Courage* eilen und bei diesen fallenden Preisen ihr Zeug günstig loszuschlagen. Darüber hinaus hat sie den *Eilif* verloren. Im Gegensatz dazu hat sich der Krieg wieder erholt.

Courage wehrt sich gegen den Frieden, der ihr Geschäft zu ruinieren droht. Sie empfindet den Frieden als ein "Unglück": „ich bin ruiniert“²²² ... „der Frieden bricht mirnHals“²²³ ... „ich halt nix von Friedensglocken im Moment“²²⁴. Sie wurde vom *Feldprediger* eine „Hyäne des Schlachtfelds“ genannt: seine Begründung dieser Charakterisierung mit der kommerziellen Kriegsliebe der *Courage*: „aber wenn ich Sie den Friedenentgegennehmen seh wie ein altes verrotztes Sachtuch... empör ich mich menschlich; denn dann seh ich, Sie wollen keinen Frieden, sondern Krieg, weil sie Gewinne machen...“²²⁵

Das stumme Mädchen, das ein sehr hartes Leben, das auf den Dreißigjährigen Krieg fußt, gelebt hat, will wie jede Frau einen Mann heiraten und Kinder haben. Sie behält Hoffnung, dass der Krieg prompt beendet. In der 5. Szene schmeißt sie einen Korb mit Feilschen auf den Boden und läuft hinaus. Diese Passage zeigt, dass *Katrin* gereift hat

²²² Brecht, Bertolt: *Mutter Courage und ihre Kinder*, Philipp Reclam jun. Leipzig, 1979, S. 78.

²²³ Ebenda. S. 79.

²²⁴ Ebenda. S. 80.

²²⁵ Ebenda. S. 69.

und Vertrauen zu ihrer Mutter verloren hat. Gleichzeitig wird sie unabhängig von ihrer Mutter und zögert sich nicht über ihre sie aufzuregen.

Anna Fierling hat für ihren Namen drei Selbstdeutungen geliefert:

Erstens: *Courage* heiße sie, weil sie den Ruin gefürchtet habe, *Feldweibel*, und sei durch das Geschützfeuer von Riga gefahren...sie habe keine Wahl gehabt als sie unter dem Feuer der Geschützte fünfzig Brotlaibe in das belagerte *Riga*²²⁶ gefahren habe²²⁷.

Zweitens: Anscheinend hatte sie keine Angst vor dem Krieg :“ *Ich kann nicht warten bis[...] kommt*“.²²⁸

Drittens: „*Die armen Leute, zu ihnen sie gehört, brauchen Courage[...] im Krieg! Schon dass sie Kinder in die Welt setzen*“²²⁹. So kann man sagen, sie ist couragiert, weil sie aus dem Volk kommt, aus der Masse der kleinen Leute, die ihren ganzen Lebensmut aufbieten müssen, damit sie überleben kann. Ihr Wesen ist auch doppelsinnig wie ihr Name und für ihre Handelsspekulationen braucht sie Wagemut. Für sie sind Mut und Kriegsmut zweierlei.

Die Doppelsinnigkeit der Angst in der Figur *Kattrins* ist deutlich, denn sie hat Angst sowohl für die Stadt Halle als auch für sich selbst: „*Sie stumme Kattrinist erfüllt von zwei Ängsten: der für die Stadt Halle und der für sich*“ heißt es im *Couragemodell*.²³⁰

Vor dem Krieg hat sie auch Furcht, sie stöhnt nachts besonders nach SchlachtenBrecht hat in einem Gespräch über eine Verfilmung Stoffes geäußert: „*Wenn der Krieg in die Nähe kommt, dann ist es das normale, dass die Menschen sich verstecken oder flüchten. Wir zeigen aber eine Person, die das nicht tut. Mutter Courage ist gegen den Krieg, aber der Krieg an sich ist stärker. Sie geht hinein in den Krieg*“²³¹

Brecht ist der Ansicht, dass der Krieg „ die größte Katastrophe ist, die der Kapitalismus bis dahin gebracht hatte und die großen Geschäfte in den Kriegen nicht von den kleinen Leuten gemacht werden und ist eine Fortführung der Geschäfte mit anderen Mitteln und im Gegensatz zu den Mächtigen, bezahlen die Kleinen die Niederlagen und Siege. Mit

²²⁶ Riga: Hauptstadt Lettlands am Rigaischen Meerbusen (Ostsee).

²²⁷ Brecht, Bertolt: *Mutter Courage und ihre Kinder*, Philipp Reclam jun . Leipzig,1979. S. 09.

²²⁸ Ebenda. S. 12.

²²⁹ Ebenda. S. 69.

²³⁰ Vgl. Hink, Walter: *Mutter Courage und ihre Kinder*, ein kritisches Volksstück. S. 172.

²³¹ Brecht, Bertolt:“über einen, *Courage Film*“: In Brecht im Gespräch, Diskussionen, Dialoge, Interviews- (Hrsg.) v-Werner Hechtfrankfurt /M 1975. S. 91.

Verknüpfung vom Krieg und Geschäft überbetont er die habgierige Seite der *Courage*, die sich von normalen Menschen krass unterscheidet und sie so abschreckend macht. Er hält die Menschen zu denen *Courage* gehört, sehr für so habgierig. Für ihn kann der gewünschte Reichtum nicht durch Krieg gebracht werden. Ihr Irrtum und ihre Grundüberzeugung, sie könne im Krieg reich werden, wird ungebrochen. Sieg und Niederlage wirken sich aufs Geschäft aus. Dabei lässt sich vorher nicht vorrausehen, wie sie weiß zu berichten, sondern dass sie durch eine Niederlage einmal zu einem Pferd gekommen ist. Der Sieg bringt ihr auch den Verlust von vier Offiziershemden bei.

Viele Menschen sahen früher deren Leid und Verlust als Wiedergabe ihrer eigenen Schicksale an. Sie ergriffen nicht, warum die *Courage* nichts gelernt sollte. Sie glaubten, dass sie aus dem Krieg gelernt haben. Brecht macht in einem Kommentar deutlich, dass sie in sich dieser Richtung geirrt haben, weil sie nicht aus dem Krieg lernen werden. Die kleinen Leute können nichts im Krieg verdienen und der Krieg für sie sei nichts als eine Fortführung von Geschäften mit anderen Mitteln.

In dem Strudel des Schmerzes wird nicht nur Distanzierung, sondern auch ein Protest. *Kattrins* Protest verkörpert sich in der ersten Szene, wo die rauhen Warnlaute missachtet werden, ihre Warnung war vergeblich und *Eilif* hat sich von dem Werber gezogen werden. Der Höhepunkt dieses Protestes hat Brecht in der 5. Szene dargestellt, als *Kattrin* ihre Einwände erhoben hat, weil das Leinen zum Verbinden der Verwundeten nicht herausrücken wollte. Die Mutter war hier in einer bedrängten Lage, weil *Kattrin* sie mit einer Holzplanke bedrohte. Mit der Rettung des Säuglings trotz des Unwillen der *Courage* wurde *Kattrin* erhoben, sie scheut nicht davor zurück, in das brennende Haus der Familie zu laufen. Ihr Widerstandgeist setzt sich nicht mit ihrem Protest, aber sie setzt ihren Gedanken in die Tat um. In ihrer Rebellion gegen ihre Mutter zeigt sie eine Haltung, die sich radikal von der ihrer Mutter unterscheidet. Sie verhält sich nicht egozentrisch im Stile ihrer Mutter, sondern gibt das eigene Interesse Preis, um sich für andere, die in Not sind und Hilfe brauchen, einzusetzen. Sicherlich wird dabei das hemmende familiäre Band zerrissen, auf dies beruft sich ihre Mutter ständig zur Rechtfertigung ihrer kommerziellen Verbrüderung mit dem Krieg und wird frei zu sozialer Humanität. Sie fühlt sich sozial mitverantwortlich für andere Menschen, denen sie nie in dieser Situation helfen kann, denn sie verfügt über die nötigen Mittel. So kann man sagen, dass ihr soziales Empfinden die treibende Kraft ihres Handelns ist.

In der gleichen Szene, als sie aus einem Haus eine schmerzliche Kinderstimme hört und erfährt, dort ist noch ein Kind, stürzt sie sich spontan in das Haus, ohne auf den Warnruf ihrer Mutter zu hören. In dieser Situation ist ihre Mutter durch ihr eigenes Interesse gebunden geblieben. Im Gegensatz dazu ist *Kattrins* Blick nur auf dem Kind und seiner Rettung gerichtet. Für diesen Einsatz, der außerhalb ihres eigenen Interesses und Vorteils liegt, ist sie bereit, ihr Leben zu opfern. *Kattrin* verkörpert die Opferbereitschaft, zu der ihre Mutter nie fähig ist. *Kattrin*, die den Kampf um die Hemden für die verletzten Bauern nicht nur der Kampf eines Kindes, das sich das Gutsein leisten kann und der Mutter die Sorge überlässt, ist, ist bereit zum Wagnis des eigenen Lebens für einen überpersönlichen sozialen Zweck, vergleichend mit ihrer Mutter, die nur das Risiko geschäftlicher Spekulation zum eigenen Nutzen kennt. *Kattrin* zeigt in den beiden Vorgängen ihre wirklich und spontane Opferbereitschaft. So kann ihre Menschlichkeit nicht als unbewusste Triebhandlung abgewertet werden, denn eine solche Abwertung scheitert an Brechts eigener Deutung: „*Es ist notwendig , die stumme Kattrin von Anfang an als intelligent zu zeigen... es wird alles versäumt, wenn ihre Kinderliebe als etwas dumpf tierisches denunziert wird*“. Im Modellbuch bezeichnet Brecht selbst *Kattrins* Opfertat zur Rettung der Stadt Halle als intelligenten Akt.

Aus der Haltung und der Rede der *Courage* und auch in Fügung der Szene wird ein beißender Spott Brechts entnommen. *Kattrin* verwandelt sich im Laufe des Stückes, unter Opfern und durch Opfer, ihre Zukunftspläne und ihre Hoffnungen auf ein schönes Leben werden begraben. Ihre tiefste Verletzung, Schändung und Verunstaltung heben zu diesem Schicksalsschlag beigetragen.

Alle *Kattrins* Versuche, die schlafende Stadt Halle zu wecken und alle Einwohner zu retten, werden als bedeutungsvolles Reagieren des Gefühls oder Affektes interpretiert. Mit ihrer Verstörtheit repräsentiert sie alle Kinder, die durch den drohenden Überfall gefährdet sind. Brecht hat sie die „*große Helferin*“ genannt. In dieser Figur, die wie eine Mutter, wenn die Kinder in Gefahr sind, reagiert, verkörpert der Autor auch ihre Kinderliebe als großer Impuls, der ihr übermächtig zu werden, hilft. Kein leibliches Kind kann sie erwarten, aber sie wurde ständig von ihrer Mutter darauf getröstet, sich im Frieden ihren Wunsch erfüllen zu können. Diese Figur aber wurde in fataler Weise verkürzt, wenn man das Dilemma des Dramatikers, der eine stumme nicht redend reflektiert. Sie äußert sich

nur gestisch. So können ihre Handlungen als Kompensation für den mütterlichen Instinkt begriffen werden.

Katrin, die sich aber eine Familie wünscht und was ihre Mutter ihr immer verwehrt und immerzu versprochen hat, „bis Frieden ist“, verteidigt ihre Brüder gegen die Werber wie ihre Mutter, die ihr Schnappmesser zieht und wirft sich zwischen Werber und Sohn und stellt sich rabiart vor die Söhne. Aber die beiden haben ihre Träume nicht verwirklichen können, obwohl die erste sich vom langen Krieg keine Geschäfte erhofft im Vergleich zu der zweiten, die der Armee dienen und sich vor ihr retten und gleichzeitig ihre Familie durch den Krieg und im Krieg erhalten wollte.

Katrin ist ein „edler“ Charakter, der durch das Geld nicht verdorben ist bzw. werden kann. Sie hat nur Sinn für die Güte, für Tugenden, ein Leben, aber sie weiß nicht, dass man für ein solches Leben zunächst der Sicherung der nackten Existenz bedarf. In der 10. Szene werden Tochter und Mutter dialektisch gegenübergestellt.

Katrin hat eine Vorstellung davon, wie man am Leben bleiben kann. Ihre Mutter zählte nur die positiven Seiten des Krieges auf und ist gekennzeichnet durch eine nie erlahmende Arbeitswilligkeit. *Katrin* ihrerseits versuchte, ihre Mutter offenbar davon zu überzeugen, dass der Krieg schädlich ist. *Courage* in diesem Kontext widerspricht und erklärte, dass sie sich den Krieg nicht „*madig machen*“ lasse.

Katrin hat verstanden, was ihre Mutter nicht verstehen will: dass die Leiden des Krieges den kleinen Mann ruinieren oder wie Brecht es unter Überschrift „Was eine Aufführung von Mutter *Courage* und ihre Kinder hauptsächlich zeigen soll, formuliert hat: „*Dass die großen Geschäfte in den Kriegen nicht von den kleinen Leute gemacht werden*“. Das verfremdende Nicht-Sondern, das Brecht zur Demonstration der Möglichkeit einer Weltveränderung fordert, wird in der Kontrastierung *Kattrins* mit der *Courage* fixiert. Bannenswert wäre auch für *Courage* die andere Möglichkeit offen, so darf ihre Kapitulation vor dem Krieg nicht als notwendig und nicht als unter dem Druck der Verhältnisse unausweichlich verstanden werden, sondern dass sie auch hätte anders handeln und sich aus dem Krieg heraushalten können.

Kattrins Trommel in der 11. Szene, die einen reinen praktischen Zweck, damit sie die Einwohner der Stadt Halle vor einem nächtlichen Überfall warnt. Diese Stadt war von den katholischen Truppen bedroht. In dieser Trommel symbolisiert Brecht einerseits eine notwendige Eigenschaft der *Kattrin*. Es ist ihr gelungen, die Stadt zu warnen, so können sich die Bürger gegen den nächtlichen Überfall zu Wehr setzen.

Kattrins Heldentat wird in dieser Eigenschaft bezeichnet. Andererseits wird das Bild des Widerstands im Wesentlichen abgeleitet; durch die Trommel widersetzt sich *Kattrin* dem Krieg. Sie hat die Absicht, die Konsequenzen des Krieges aufzuhalten oder abzumildern.

Die Leiter, die eine moralische Unantastbarkeit des Widerstandes und des Mutes symbolisiert, taucht in der 11. Szene auf, auf der Seite im mittleren Teil. Neben ihrer praktischen Funktion, wird der Leiter als Mittel und als Bild des Widerstandes benutzt. Besonders im Bild, in dem *Kattrin* am Widerstand hindern will, wird die Leiter eingezogen. *Kattrin*, die im Brechtschen Sinne handelt, hat bewiesen, dass der einzelne doch die Möglichkeit hat, etwas zu ändern. Sie hat gemacht, was ihre Mutter nie für möglich hält.

Dazu passt die *Courage* in mehrfacher Hinsicht als machtlos im Vergleich zur *Kattrin* bezeichnet wird, weil sie keinen Einfluss auf die Realität des Lebens ausüben kann. Ihre Ideen ändern eben nichts. Die Veränderung der Weltzustände ist nur mit Mitteln möglich, die reale Macht haben.

Auf der einen Seite steht *Kattrin*, die hilfsbereit ihrem notleidenden Nächsten beisteht, die das Mitleid kennt und kein Wagnis einer selbstlosen Liebe eingeht, die sich aber doch wandelt, als sie weiß, dass ihre Mutter sich verheiraten will. Auf der anderen Seite stehen fast alle anderen Personen gierig, egoistisch, nur auf Vorteil und Gewinn bedacht.

Als Figur wird sie in zwei Hälften getrennt; in die hilfsbereite und lebensunfähige, die das Leben nicht meistern könnte. *Kattrins* Wesen zeigt sich in ihren Verhaltensweisen. Ihre Güte äußert sich vor allem in der Nachgiebigkeit. Sie könnte nicht zum Kind nein sagen. An diesem Wesenszug setzt alle Ausnutzung an. Ihre Nächstenliebe überwindet ihr mitmenschliches Verhalten, das in der herrschenden Gesellschaft nur auf Grund von Rechtsleistungen und –Normen beruht. Ein anderer Wesenszug ist ihr Verständnis. Wie sie alle Notleidenden versteht, so versteht sie auch die Verzweiflung des Soldaten.

Katrin ist die einzige Kreatur, die in unserem Stück bereit ein Opfer zu bringen ist, vergleichend mit ihrer Mutter, hat sie ein menschliches Gefühl für das Leiden ihrer Mitmenschen. Vor der Bauerfamilie, die hilflos zuschaut und sich ohnmächtig fühlt, opfert sie sogar ihr Leben. *Katrin*, die aufgefordert zu beten: „*Bet armes Tier, bet! Wir können nix machen das Blutvergiessen. Wenn du schon nicht reden kannst, kannst du beten. Er hört dich, wenn dich keiner hört*“²³², betet nicht, sondern sie handelt: der Flucht ins Gebet und das Gefühl der Ohnmächtigkeit setzt Brecht *Kattrins Verhalten* entgegen. Denn in der Hilflosigkeit wendet sich der Mensch an Gott und ist bemüht, sein Gewissen freizuhalten, in den er alles in Gottes Hand legt. Aber sie ergreift ihre Trommel, während sie also nur beten. Das Gebet, das zu der Taktik, die dem Menschen trotz sozialen Versagens und sozialer Schuld das Gefühl sichert, gegen das Gute und Richtige nicht schuldhaft verstoßen zu haben, gehört, erweist sich als eine Form der Wahrung eigener Interessen. Ihr Handeln kann nicht einfach als Reaktion eines bloß animalischen Mutterinstinkts betrachtet werden. Motiv ihres Handelns sind nicht persönliche Emotionen. In der Tat vollzieht sich schon an ihr der Prozess der sozialen Entindividualisierung. *Katrin*, die ihre Rebellion gegen den Krieg mit ihrem Leben bezahlt, beobachtet sehr genau die Vorgänge auf dem Hof und reagiert darauf keineswegs mit dumpfer Kreatürlichkeitsangst, sondern mit klarem Bewusstsein. Ihr Ich mit seinen emotionalen Bindungen ist ausgelöscht, es gibt für diese Figur nur noch die eine Verbindlichkeit der höheren sozialen Verpflichtung. Überhaupt ist die gewählte andere Möglichkeit von *Katrin* der Aufgabe des eigenen Ich und des sozial motivierten opferbereiten Einsatzes gegen den Krieg. So soll die Demonstration dieser anderen Möglichkeit gegen die der geschäftstüchtigen Anpassung an den Krieg nach Brechts Meinung, dass *für die Bekämpfung des Krieges kein Opfer zu groß ist*“. Ihre Tat hat gesellschaftliche Bedeutung, obwohl sie zugleich das Leben des Bauern und das ihrer Mutter aufs Spiel. So fällt ihre Entscheidung für das höhere soziale Ziel. Zu dieser Szene heißt es in Brechts Kommentar: „*Die mit vielen Mitleid haben, dürfen keines haben mit den wenigen*“. Wie ein Zeichen, das vom Volk erwartet wird, wirkt *Kattrins* Opfer. Das Schlusswort des Soldaten, nach dem die Rettung Halles geglückt ist: sie hats geschafft, kann als stiller Widerstand gegen die kriegswillige und kriegführende Obrigkeit verstanden werden.

²³² Brecht, Bertolt: Mutter Courage und ihre Kinder, Philipp Reclam jun. Leipzig, 1979. S. 101.

Zusammenfassend kann man sagen, dass Katrin die These von Brecht durchschaut: Das Proletariat kann den Krieg abschaffen, indem es dem Kapitalismus abschafft. Im Gegensatz zur *Courage*, die sich an den Krieg gewöhnt hat und äußert sich sehr verschieden gegenüber dem Krieg und dem Frieden. Sie sieht den Krieg gar nicht realistisch, sondern nur als schlechten Geschäftspartner. Ihr Verhältnis zum Krieg scheint der Feldweibel verstanden zu haben: *Will vom Krieg leben. Wird ihm wohl müssen auch was geben*“.²³³

Der Aufstand der Tochter gegen die Mutter - bei der Rettung der Stadt - betäubte sie völlig und belehrte sie keineswegs. Die tief fühlbare Tragik der *Courage* und ihres Lebens bestand darin, dass hier ein entsetzlicher Widerspruch bestand, der einen Menschen vernichtet. Dieser Widerspruch konnte gelöst werden, nur wenn von der Gesellschaft selbst in langen schrecklichen Kämpfen.

III.4.1.4.1. Yvette, die Prostituierte als Gegenbild zur Courage

Yvette, die in der 8. Szene als Witwe eines Obristen erscheint, der sie diese Bahn geworfen hat, bricht ihre ganze Verachtung hervor sowohl für den verhassten Beruf als auch für einen, der aus Gewissenlosigkeit und Skrupellosigkeit dafür verantwortlich zu machen ist. Sie genießt die Strafe, die sie durch seine heruntergekommene Männlichkeit verhöhnt. In der Figur der *Mutter Courage* verkörpert Brecht auch ihre Sexualität. Im Vergleich zur *Yvette*, die die roten Stiefel trägt, die früher eine Hure kennen zeichneten und die mächtig wird, indem sie sich teuer verkauft und für die Vermietung ihres Geschlechtsteils nimmt sie Geld, erscheint die *Courage* als Mutter mit einer gemischten Familie, die auf verschiedenen Kriegesplätzen entstand. Sie hatte von drei verschiedenen und unbekanntenen Männern Kinder bekommen. Ihre Sexualität ist ein deutliches Zeichen für eine Hure als die roten Stiefel. Die beiden aber haben ihre Karriere durch den Krieg gemacht, die erste ist Händlerin, die zweite Obristin geworden. *Yvette* ist es durch List und Betrug gelungen, zur Besitzerin in der Gesellschaft zu werden. Zu Beginn des Stückes steht sie noch am Rande der Gesellschaft und völlig verzweifelt. In diesem wurde der Warencharakter der Mütter unter kapitalistischen Verhältnissen hervorgehoben und ihre Unterdrückung in einem Teilaspekt angeschnitten. Ihrerseits bemächtigt sich *Katrin* der Stiefel, die die *Courage* ihr weggenommen hat, um sie vom Schicksal der Lagerhure

²³³ Brecht, Bertolt: *Mutter Courage und ihre Kinder*, Philipp Reclam jun. Leipzig, 1979. S. 19.

Yvette zu bewahren. Aber nach *Kattrins* Vergewaltigung, gibt ihr die *Courage*, die die Stiefel: was Tröstung sein soll, ist mit grimmem Hintersinn Kennzeichnung. So wird die einzige Form der Liebe, die den Frauen im Krieg geboten wird, als Prostitution und der Liebende wird als Feind eingestuft: „*Die Yvette riecht sich zugrund fürs Geld, das versteh ich. Aber du möchtest es umsonst, zum Vergnügen. ich hab dirs gesagt, du musst warten, bis Frieden ist.*“ .So wird die Liebe durch den Krieg zur Prostitution pervertiert. Die beiden haben gegen die Liebe abgehärtet und sind Opfer des Kochs, dem die *Courage* mit der Entscheidung für *Kattrin* und den Krieg den Abschied gibt. Er ist aber die am meisten ihrer sicheren. Als Abenteurer und Schwerenöter hat er die *Yvette Pottier* einstmals verführt und auf die schiefe Bahn gebracht.

Anzeichen der Sexualität der *Courage* sieht man besonders in ihrem Gespräch mit dem *Feldwebel*, wenn sie die Vererbungsgesetze verspottet und ihm erklärt, *Fejoss* ei nicht nach dem versoffenen Schweizer Festungsbaumeister, seien leiblichen Erzeuger, sondern nach seinem Ziehvater, einem abstinenten und nierenkranken, geraten. Als Mutter bewirbt sie die Lagerhure und warnt ihre Tochter, die vor Augen das Vorbild der *Yvette Pottier hat* und in der Nachahmung der Lagerhure Selbstgenuss empfindet, vor Liebschaften im Feld. Sie versucht mit allen Mitteln, ihre Tochter gegen die Liebe abzuhärten. Anscheinend ist das eines der Erziehungsziele dieser Mutter. Die Schlechtigkeit der Prostitution hat Brecht in der Figur des *Obristen* dargestellt, den die Lagerhure anschleppt, um ihr den Planwagen der *Courage* zu kaufen. Diese Figur zeigt uns, mit welchem Preis die Lagerhure ihren Aufstieg verkauft. Sie ist gar sicher, dass sie gut ist. Sie möchte es wohl sein, nur, wie kann man gut sein in einer schlechten Welt? Eine Welt, wo der Kapitalismus in seiner kolonialistischen und imperialistischen Ausbreitung über die ganze Welt gerade eben angelangt ist. In dieser Welt regieren Not und nackte Notwendigkeit, in der auch die Geldverhältnisse die Produktivität einzwängen und verderben. Sie verkauft sich, um leben zu können, aber selbst damit kann sie sich nicht durchbringen. Gewiss gibt es so viele, die dies tun müssen. Bei *Yvette* wird die Liebe zum Mittel zur Erreichung ihres Zweckes. Sie will ins Geschäft mit *Courage* eintreten, denn sie denkt noch an das Geld, das dem Wagen bringt. Ihre Beziehung zu dem vermögenden Oberst unterhält sie offensichtlich keine Zuneigung, wie die Mutter gesagt hat, sondern das ist eine Frage des Geldes.

Immer perfekter lernt *Yvette* die Rolle der Hure zu übernehmen, wofür sie aber einen hohen Preis zahlen muss. Aufgrund der ökonomischen Notsituation ist es ihr nicht möglich, in ihrer eigenen Identität ihre vielfältigen Probleme zu lösen. Nur in der Rolle der prostituierten kann sie in der Gesellschaft behaupten. Ihre eigentliche Identität muss sie zugunsten ihres wirtschaftlichen Erfolges verbergen.

Yvette, die das Schicksal der Hure auf sich nehmen müsste und die durch den Koch in Schande gebracht hat, tritt dreimal auf, zwei in der 3. einen in der 8. Szene, immer in verschiedener Gestalt. Bei ihrem letzten Auftritt, bricht bei ihr trotz ihres Ärgers über das entgangene Geschäft doch wieder die Solidarität der kleinen Leute durch. Sie bewahrt Menschlichkeit trotz ihres Überlebenswillen und ihrer Geschäftstüchtigkeit und warnt die *Courage* vor den inquisitorischen Fragen der kaiserlichen katholischen Fahnder ohne Eigennutz und Berechnung. Sie kann nicht von so niedriger Gesinnung wie die Höheren sein.

In der Tat hat sie die Prostitution gelernt, Männer in den Fingern zu wickeln. Das zeigt sich rasch, wenn es ihr gelungen ist, die erwünschte Zusage zu bekommen und rät die *Courage* Dringend, die volle Forderung zu erfüllen und macht sich deutlich auf den Weg, um weiterzuhandeln. Sie hatte keine andere Möglichkeit zu überleben gefunden als die Prostitution, die sich während der Kriegswirren nur bei den Soldaten machen konnte. Sie konnte als Mädchen aus einfachem Milieu unter den gegebenen Umständen nur auf ein Überleben hoffen, wenn sie macht, was gemacht werden musste.

Im Gegensatz zur *Courage* blieb sie eine stolze und charaktervolle Frau trotz ihres Leides und aller unvorstellbaren Schwierigkeiten, die ihr Leben im Regiment mit sich bringen musste. Ihre Erfahrung und Leid im Krieg, die sie im Krieg erlebt hat, haben sie reifen lassen. Die *Courage*, die nicht einmal das wahre Ausmaß der Katastrophe kennt, hat sie von der Unmöglichkeit überzeugt, gegen den Strom schwimmen zu können. Ihre Mentalität und Verhalten kann sie nicht ändern und glaubt an den Krieg bis zu letzt und trotz des Todes der drei Kinder und hofft noch immer auf ein Wiedersehen mit ihrem Sohn *Eilif*, der über dessen Tod nicht unterrichtet ist. Lernen bedeutet, dass man sein Verhalten ändert. Für Brecht ist es eine wichtige Vorstufe zur Entwicklung einer neuen und besseren Ordnung. Brecht schrieb dazu im Jahr 1949:

Die Courage [...] erkennt zusammen mit ihren Freunden und Gästen und nahezu jedermann das merkantile Wesen des Krieges: das ist gerade, was sie anzieht. Sie glaubt an den Krieg bis zuletzt. Es geht ihr nicht einmal auf, dass man eine große Schere haben muss, um am Krieg seinen Schnitt zu machen[...] sie lernt so wenig aus der Katastrophe wie das Versuchskarnickel über Biologie lernt. Dem Stückeschreiber obliegt es nicht, die Courage am Ende sehen zu machen- sie sieht einige , gegen die Mitte des Stückes zu, am Ende der 6. Szene, und verliert dann die Sicht wieder-, ihm kommt es darauf an, dass der Zuschauer sieht.²³⁴

Yvette dient gestisch als Negativkontrast zu *Katrin*. In ihrer Gestalt wird gezeigt, welches Schicksal einem Mädchen bestimmt ist, das im Krieg seinem Traum von der Liebe nachgeht. Sie rekapituliert die bitteren Erfahrungen, die man ihr aufdrängt:

Wenn die gemischte Familie der *Courage* in derselben Situation ist, Fall des *Schweizerkas*, ist die *Courage* auf ihren eigenen Vorteil bedacht. Sie denunziert ihre Kinder, um sich in besserem Licht zu erscheinen. Im Gegensatz zur Hure *Yvette*, die dem Sohn *Schweizerkas* gegenüber solidarisch verhält, obwohl sie der Mutter *Courage* keinen Erfolg besonders im Bereich des Handels gönnt. Sie freut sich nicht darüber, wenn jemand in Schwierigkeiten gerät. Darüber hinaus hat sie keine Angst vor der Zukunft, weil sie durch die verarmten Lebensverhältnisse einige Überlebenstechniken gelernt hat, um ihre Existenz zu sichern.

Abschließend lässt sich sagen, im Bild der Mütterlichkeit findet man auch einige Widersprüche in den beiden Stücken. Sie sieht einerseits als Unfall aus, andererseits als etwas Heiliges oder das Gegenteil. Krieg bleibt in den beiden Stücken immer wie ein Dorn, der den Menschen solche Schmerzen bereitet.

Wir können also die Schlussfolgerung ziehen, dass *Courage* mit der Liebe eine schlechte Erfahrung hat. In ihren Gespräch mit *Yvette Pottier* über ihr schlechtes Geschäft und über die trügerische Liebe war es deutlich, dass sie an der Liebe gelitten hat. „*Liebe nie einen Soldaten*“ ist ihr Motto sowohl für ihre Tochter als auch für *Yvette*.

²³⁴ Henning Rischbieter: Bertolt Brecht, Band 1. Daten, Zeit und Werk, frühe Stücke, Opern, Lehrstücke, antifaschistische Stücke, Friedrich Verlag Velber, 1972. S. 120.

III.4.1.5. Zur Stummheit *Kattrins*

Kattrin ist die einzige Tochter der Courage und eines unbekanntes. Bei ihrem traurigen Ende wird alles, was in ihrem Kopf vorgeht, enthüllt und ihr wahrer Charakter gezeigt. Ihre Gedanken sind sowohl für den Leser als auch für die Mutter bedeckt geblieben. Der Leser stellt sich eine wichtige Frage, woher soll man wissen, was im Kopf dieser Stummen vorgeht. Ihre Sprachlosigkeit hält ihre Gedanken über den Krieg und ihre Welt bedeckt bis ihrem Tod. Die Sprachlosigkeit war also ein Hindernis und hatte die Situation der beiden –die Courage und *Kattrin*- verschlimmert. Es wäre sie wahrscheinlich gar nicht erst mit auf diesen Bauernhof gekommen, wenn sie der Mutter hätte sagen können, was sie im Allgemeinen über den Krieg und die Welt denkt.

Kattrin, die die Augen vor der Realität verschließt, muss sich darauf beschränken, entweder einfach nur still da zu sitzen bzw. den Wagen zu ziehen, oder zu versuchen, sich mit den Gesten verständlich zu machen. Brecht verwendet das Wort in weiterem Sinn als sonst üblich: als Gestus bezeichnete er nicht nur den geprägten Mitteilungscharakter aufweisenden körperlichen Ausdruck, sondern alles, was durch Formung, durch äußere Präzision und innere Spannkraft zitierbar wird: sei es eine sprachliche Wendung in körperlich Ausdruck, eine szenische Konstellation²³⁵. Er erreicht es dadurch, Welt in ihrer Fülle und Widersprüchlichkeit auf dem Theater darzustellen. Er formt die Erscheinungen der Welt in Gesten aus, die Realität der Formung wird durch das eigentümlichste Theaterrmittel, die Geste, unterworfen. Für ihn ist der Realismus die gestische Formulierung der Realität auf die theatralische Darstellbarkeit hin und die Geste ist das wichtigste Kunstmittel.

Kattrin ist das einzige Wesen, das sich durch seine guten Charaktereigenschaften von dem übrigen der Gesellschaft abhebt. Keinen Wert legt sie auf den unmoralischen Gegebenheiten des Kapitalismus. Sie versucht aber nur Gutes zu tun und den Menschen wirklich zu helfen. Ihr Leben scheint wie ein Kampf, in den alle gegen. Ihre kleine Welt ist zwar vereinfacht, überschaubar, vom Stück ganz auszumessen und darzubieten, aber auch stickig, dumpf, in sich befangen.

In einem weiteren Sinn verhält sich *Kattrin* mütterlich. Sie ist gutmütig und sehr human.

²³⁵ Vgl. Henning Rischbieter: Bertolt Brecht II, Band 14, Friedrichs Dramatiker des Welttheaters, Friedrich Verlag Velber. S. 30.

Von ihrer Kindheit ist eigentlich erschreckend wenig in ihrem Gedächtnis hängengeblieben. Vielleicht, weil sie ein „nomadisches Kind“ gewesen ist, das von klein auf immer wieder von seinem Platz losgerissen wurde. Ihre Mutter war nicht vollkommen auf ihren Vater fixiert. Für *Katrin* hatte ihre Mutter ihre Karriere als Händlerin aufgegeben. Und sie war wesentlich an ihrer Entwicklung und ihren Erfolgen interessiert als an ihr. Sie war wirklich keine gute Mutter zu ihr. Liebe und Zärtlichkeit, das kam eigentlich eher von *Katrin*. Ihre Mutter war nach dem Tod ihres Vaters mit dem Handel verheiratet, mit nichts anderem.

Die Frage der Sprachlosigkeit ist jedoch für den Verlauf der Geschichte nicht ganz unerheblich, denn *Katrin* bekommt am Ende noch ein anderes „Image“ angehängt: Das der selbstlosen Märtyrerin für die gerechte Sache. Ihr wahrer Charakter wird gezeigt, in dem sie den Befehlen der Soldaten zuwiderhandelt und weitertrommelt, damit sie die bedrohte Stadt auf weckt.

III.4.1.6. Zum Motiv der Gewalt bei *Katrin*

Die Frage der Vergewaltigung und Verunstaltung *Kattrins* bleibt immer offen. Für Walter Hink besteht ein enger Zusammenhang zwischen dem Überfall und *Kattrins* Schändung und Verunstaltung, die gutherzige Tochter, die auf die Hilfe ihrer Mutter wegen ihrer Stummheit angewiesen ist. Im Unterschied zu Hink, sind *Bottaffarno und Eilert* davon überzeugt [...] wie wenig es ihr im Grunde um die Tochter geht, offenbart die zweite Vergewaltigung *Kattrins*²³⁶. Das bedeutet die erste Vergewaltigung soll schon geschehen sein. *Courage* liefert hier einen Beweis, dass „²³⁷*Katrin* gesund zur Welt gekommen sei, und erst infolge einer Vergewaltigung durch einen Soldaten verstummt“²³⁸. Anscheinend ist die Auffassung weit hergeholt. *Bottaffarano und Eilert* in Bezug auf *Kattrins* Vergewaltigung sind. Der Meinung, dass *Katrin* auch nur wegen des Kriegs stumm sei, ein Soldat habe ihr als Kleine was im Mund“ *geschoppt*“. Unter diesem Wort versteht man „gestopft“. So erklärt sich, dass es sich hier um keine Vergewaltigung handelt. Eine andere Frage, die sich mehrmals stellt aber nicht ausbleiben werden soll, was der Soldat *Katrin* in den Mund steckte?

²³⁶ Bataffarano, Italo Michel / Eilert, Hildegard: *Courage die starke Frau der deutschen Literatur*. Von Grimmelshausen erfunden, von Brecht und Grass variiert: Peter Lang AG europäischer Verlag der Wissenschaften 2003 (Bd 21). S. 199/200.

²³⁷ Brecht, Bertolt: *Mutter Courage und ihre Kinder*, Philipp Reclam jun. Leipzig, 1979. S. 73.

²³⁸ Ebenda. S. 74.

Zu *Jans Knopf* Behauptung kann man sagen, dass er von der Verunstaltung *Kattrins* überzeugt ist, ohne näher auf den Überfall einzugehen.

III.4.2. Grusche und der Sohn des Gouverneurs

Das Verhältnis zwischen *Michel* und *Grusche* wird von Selbstaufopferung und den mütterlichen Regungen *Grusches* gekennzeichnet. *Grusche*, die ganz in der Rolle als Mutter aufgeht, sorgt sich von Anfang an Kind liebevoll um die Sicherheit des Kindes. Sie kümmert sich aufopferungsvoll um Michel, um ihn zu schützen. Sie opfert sich und heiratet zugunsten des Kindes. Darüber hinaus erlaubt sie sich kein Privates Glück mit Simon. Diese Figur war in der Tat vor Gericht aus dem Kreidekreis unfähig ihn, herauszuziehen, weil er ihr so wichtig ist und ihm nicht wehtun möchte. Nur an einer Textstelle lässt sich Michels Beziehung zu *Grusche* charakterisieren, weil er noch nicht richtig zu sprechen fähig ist.

III.4.3. Mütter, Opfer der sozialen und gesellschaftlichen Verhältnissen

In diesem Ausschnitt unserer Arbeit möchten wir wissen, in wieweit die Mütter selbst Opfer der Verderbnis gewesen sind.

Zwischen den unangemessenen Begriffen "*Schuld*" und "*Tragik*" werden die Mütterfiguren von Brecht dargestellt. Die Mütter sind in diesen Zeiten verantwortlich sowohl für sich selbst als auch für ihre Schützlinge. Das Verhängnis-Bewirkende der beiden Mütter liegt in den konkreten Bedingungen, unter denen sie sich befunden haben, anders gesagt in dem zwischenmenschlichen Beziehungssystem. Bereits zu Beginn des Stücks gehören diese Frauen zu den Besitzlosen in der Gesellschaft. Die Courage demonstriert, wie gesellschaftliches Leben den einzelnen zur Übernahme von sozialen Rollen zwingt, die ihm eigentlich fremd sind. Sie behauptet, dass ein Einzelner nichts ändern kann. Brecht ist gegenteiliger Meinung, da, seiner Meinung nach, alles vom Menschen Geschaffene auch vom Menschen verändert werden kann. In der 4. Szene, während sie vor einem Offizierszelt wartet, kommt ein junger Soldat, dem ein Reitermeister ihm die Belohnung dafür verweigert hat, randalierend, um sich zu beschweren. Wegen seiner kurzen Wut, rät ihm Courage, dass er sich nicht beschweren sollte. Durch ihren Song „*Lied der großen Kapitulation*“, den Brecht aus dem Buch Salomo aufgegriffen an dem Satz“ Der Mensch denkt: Gott lenkt, und durch den

Doppelpunkt verändert hat, der den Irrtum anzeigt,, gibt Brecht hier dem Menschen zwei Möglichkeiten. Es geht hier um die Rebellion oder die Anpassung. *Courage*, deren Lebenshaltung eine tödliche Haltung hat, meint, dass man sich anpassen, kapitulieren und kleinen Zielen nachgehen solle, weil die großen Ziele für den Menschen unerreichbar seien. Die hohen Ziele sind nicht zu verwirklicht, denn die Lebensumstände erlauben es nicht. Dieses Lied weist biographische Bezüge auf. *Courage* hat die Absicht, etwas Besseres zu sein, hoch hinaus, bis sie umso tiefer fiel *“hatten sie mich auf dem Arsch und auf den Knien“*. Durch das Nicht- Lernen der *Courage* soll gelernt werden. Ihr Ausgeben und ihre Anpassung haben nichts gebracht. Man stellt auch fest, dass sie falsch entschieden hat. Diese Intention betont Brecht in der 11. Szene, in der der Soldat als Fähnrich auftaucht. Durch seines Anpassung hat er Karriere gemacht, wodurch die stumme *Katrin* gestorben ist.

Die Menschlichkeit ist im Chaos des Krieges arm an die Hilfsbereitschaft und die Nächstenliebe, mit denen den Menschen geholfen werden kann, leben zu können. Sie konzentriert sich auf die Degradierung der heiligen Tugenden. Unsere Mütter machen in den Brechts Werke diese Erfahrung. Jede aber auf ihre Weise. *Grusche* eignet sich im Laufe der Zeit ein mütterlicher Instinkt an und bei ihr entfaltet sich eine besondere Pflicht als Mutter. Sie riskiert ihr Leben und will es in entscheidenden Momenten vor Unheil bewahren.

Die *Courage* bezahlt im Krieg und Frieden. Durch den Frieden bekommt sie ihren Sohn nicht zurück, sondern verliert sie ihn endgültig. Sie bleibt über den Tod *Eilifs*, bis zum Schluss des Stückes und über ihn hinaus. Sie nimmt den Tod ihres Lieblingssohnes *Eilif* nicht einmal wahr. sie missdeutet die betretenen Mienen ihrer Umgebung als Angst vor dem Aufbruch in ihrer neu erwachten Kriegseuphorie. *“Sie erzählen mir später, wir müssen fort“*.²³⁹

Für *Katrin* kommt der Frieden zu spät, denn ihre ganzen Zukunftsaussichten und Pläne sind mit dem Überfall und der verbleibenden Narbe zerstört worden. Man kann *Courage* für so habgierig halten, dass sie nicht erkennt, dass der Krieg den gewünschten Reichtum nicht bringen kann. *Courage* verwünscht auch diesen Frieden, der dennoch objektiv für die Masse des Volkes einen Zustand des Glücks darstellt. Gerade in der 9. Szene erschaut sie die apokalyptische Schrecklichkeit des Krieges, denn sie droht selbst unter seine Räder

²³⁹ Ebenda. S. 89.

zu kommen und besteht kaum noch Aussicht auf das große Geschäft: „*Ich hab nix zu verkaufen, und die Leut haben nix, das nix zu zahln...erwischt*“²⁴⁰.

Brecht beobachtet die Konventionen des Verhaltens und Zusammenlebens. Er verkörpert die Geldgier als der Sündenfall der Menschheit. Es erscheint als Kommunikations- und Existenzmittel. In den beiden Stücken ist das Geld sehr notwendig, denn alles ist käuflich. Mangel an Geld bedeutet in den beiden Stücken Ruin und Destruktion. Bei der Figur der *Courage* als "Mutter" werden am Ende des Stückes die Symbole der Mütterlichkeit zerstört, denn sie bleibt als Geschäftsfrau nicht mehr als Mutter.

Als tragische Heldin enden ihre Zusammenstöße mit den Normen der Gesellschaft in einer Katastrophe, ohne Zweifel bildeten sie den dramatischen Höhepunkt im Leben der *Courage* die Verurteilung *Schweizerkas* und der Tod *Kattrins*.

Die *Courage* als Mutter von drei Kindern ist mitten in die politisch und wirtschaftlich entzweite Welt der Gegenwart und in die verhängnisvollen Spannungen zwischen Geschäftssinn und Mutterliebe geraten. Sie verteidigt mit allen Mitteln ihre Geschäfte, Opportunismus und den Krieg. Sie hat wirklich einen festen Platz eingenommen, aber in einer primitiven Gesellschaft, die ihr keine Sicherheit und keinen Lebenssinn gegeben hat. Dieser Widerspruch zwischen Geschäftsinteressen und menschlichen Gefühlen ist unter den Bedingungen dieser Gesellschaft unüberbrückbar.

Es ist notwendig bei Brecht, die Widersprüche zwischen den Taten und dem so genannten Charakter der Menschen zu zeigen, denn „*Es ist eine zu große Vereinfachung, wenn man die Taten auf den Charakter und den Charakter auf die Taten abpasst*“.²⁴¹

Für den Stückeschreiber ist die Weltdeutung soziozentrisch und der Mensch ist ein Schnittpunkt gesellschaftlicher Kräfte. Deshalb ist es notwendig bei Brecht, die Figuren bei ihrer Kreatürlichkeit auf ihre gesellschaftliche (auch berufliche) Stellung und auf ihr soziales Verhältnis zu einander zu typisieren²⁴².

In der Figur der *Courage* wird die menschliche Vernunft überwertet und ihre egoistische Seite zu wenig beachtet. Diese Vernunft, die den Menschen halten, und lässt *Courage* zum Sklaven des Geldes. Die Vernunft ist die Grundlage, die die Menschen

²⁴⁰ Brecht, Bertolt: Mutter Courage und ihre Kinder, Philipp Reclam jun. Leipzig, 1979. S. 110.

²⁴¹ Vgl. Hink, Walter: Die Dramaturgie des späten Brecht, Göttingen. Van Den Hoeck und Ruprecht. 1966. S. 21.

²⁴² Ebenda. S. 21.

überindividuell zum richtigen Handeln führen kann. Darüber hinaus ist die Vernunft als ein ungeeignetes Instrument und die Courage von ihrer Fixiertheit auf das Geld abzubringen.

Mit der Figur der *Courage und Yvette* verkörpert Brecht auf der einen Seite die kleinen Leute, die durch den Krieg nur verlieren können und den Sieg der Mächtigen bezahlen und sich auseinander setzen. Die Großköpfigen versuchen, mit ihren eigenen Interessen die die kleinen zu verbinden. Darüber lassen machen sie die kleinen Leute glauben, der Krieg werde für sie geführt und ihnen Vorteile und Gewinne verschaffen. So werden sie somit zu willfähigen Werkzeugen des Krieges.²⁴³

Die beiden Frauen bejahen den Krieg und haben sich ihm Anvertraut, an die Möglichkeit ihres ganz persönlichen Vorteils. Die Beziehung zwischen den Großköpfigen, in deren Hände die Entscheidung über den Krieg und Frieden liegt, ist und den kleinen Leuten vom Schlage der Courage und der Lagerhure Yvette Pottier, zwingt am Ende.

Einerseits ist Courage Opfer des Krieges, andererseits der Gier der Hure Yvette, die nicht die Notlage der Courage zu versäumen, zögert. Man hat hier den Eindruck, dass die Mutter sich in der Person der Yvette quasi selbst begegnet. Die zeigt sich durch die Beschimpfung der Yvette als „Hyänenvieh“.²⁴⁴

So ist die Austauschbarkeit der Täter und Opfer das Ziel, in denen die Courage ihren großen Gewinn macht und im nächsten Moment Tod und Ruin drohen. Diese beiden Seiten sind für Brecht untrennbar miteinander verbunden. Brecht ist auch der Überzeugung, dass der Krieg auf den Gewinn des einen richtet, für den aber ein anderer zahlen muss. Diese Logik fürchtet die Courage nicht und macht von ihr nicht Halt. Brecht bezeichnet es als Schicksalsschläge, nicht im Sinne der Unabänderlichkeit, sondern als Resultat ihres Handels. Das wird am Krieg weiterhin festgehalten. Die Courage versucht ihrer stummen Katrin, lernen, die große Sehnsucht nach Frieden hat, zu beruhigen: „*sei vernünftig, der Krieg geht noch ein bisschen weiter, und wir machen noch ein bisschen Geld, dann wird der Frieden um so schöner*“.²⁴⁵

Grusche, die auf den ersten Blick rebellisch wirkt, stellt sich gegen den Willen ihres Bruders, obwohl sie einen Mann für sich ausgewählt hat. Sie ist auch ein Opfer. Einem

²⁴³ Brecht, Bertolt: Mutter Courage und ihre Kinder, Philipp Reclam jun. Leipzig, 1979. S. 50

²⁴⁴ Brecht, Bertolt: Mutter Courage und ihre Kinder, Philipp Reclam jun. Leipzig, 1979. S. 50.

²⁴⁵ Ebenda.

ausgesprochenen Dilemma sieht sich *Grusche* gegenüber gestellt: nachdem sie Jahrelange auf den im Krieg verschollenen Simon gewartet hatte, ist sie einem anderen versprochen. Die Magd sieht sich so genötigt, einen angeblich im Sterben liegenden Bauern zu heiraten, von dem sie sich nach außen die Legitimierung des Kindes erhofft, ohne faktische Ehe leben zu müssen. *Grusche* sieht sich bald mit einem unbekanntem und ungeliebten Mann verheiratet, der wieder aller Wahrscheinlichkeit nach gesundet. *Grusches* echte Liebe zu dem Kind Michel, die sie zur wirtschaftlichen und seelischen Niederung führt, muss unter diesen Umständen als Luxus erscheinen. Als Mutter steht sie in Verbindung mit der Gesellschaft und wirtschaftlichen Situation.

Courage betrachtet das Geld nicht als Mittel, sondern als Zweck. Man hält sie für Opfer und für ein Produkt der Geldwirtschaft, weil sie die Freiheit Geschäfte, zu machen, hat, mit wem sie will. Die Wertlosigkeit der Freiheit ist durch die Beliebigkeit der Beziehungen entstehen. Auf andere Seite hat sie keinen anderen Zweck, als einen größtmöglichen Gewinn zu machen. Für sie ist der Krieg als Brotgeber, und es ist sinnlos, das Kriegsgebiet zu verlassen. Sie kann nicht begreifen, dass der Preis, den sie am Ende zahlen muss, mit Geld ungleichbar und unschätzbar wird. Dies stellt man fest in dem 7. Bild des Stückes, in dem die *Courage* eine Kette mit Silbertalern²⁴⁶ trägt und eine Höhe ihrer geschäftlichen Laufbahn erhebt²⁴⁷: „*ich lass mir den Krieg von euch nicht madig machen. Es heißt, er vertilgt die Schwachen, aber die sind auch hin im Frieden. Nur der Krieg nährt seine Leute besser*“²⁴⁸. Sie ist dem Dilemma der Schwachen bewusst.

Auch zu dieser Phase ist der Krieg für sie verlässlich. Das erhoffte Geld, das sie besitzt, wird nicht sinnvoll verwendet. Ihre Leichtfertigkeit und Illusion besiegen sie, denn sie ignoriert ihre stumme Tochter *Katrin*, die unter dem Krieg leidet und sie kann nicht bereit sein die lukrative erscheinende Einnahmequelle zu nehmen. Sie hat die Gelegenheit, eine schöne Zukunft mit dem erworbenen Reichtum zugunsten ihrer Kinder zu planen und zu bieten. Dies aber wird wegen ihrer Gier nach dem Gewinn begraben.

Courage ist Opfer der Unbelehrbarkeit und der Uneinsichtigkeit, die zu den größten Charaktereigenschaften ihr gehören. Sie ist Opfer ihrer Unbelehrbarkeit und

²⁴⁶ Silbertaler: Silbermünze, die seit etwa 1525 nach dem böhmischen Münzort Sankt Joachimstal genannt wird. Erklärt in: Bertolt Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder*, Eversberg, Gert, Joachim Beyer Verlag, Hollfeld, 1976. S. 71.

²⁴⁷ Brecht, Bertolt: *Mutter Courage und ihre Kinder*, Philipp Reclam jun. Leipzig, 1979. S. 75.

²⁴⁸ Ebenda. S. 75.

Ungewissheit, weil sie nichts aus den grauenhaften Kriegsereignissen gelernt hat. Ihre Kinder, die sie durch das Kriegsgeschehen hat, sind ihre Opfer, besonders wenn sie weiter den Krieg als etwas Positives betrachtet, etwas woraus sie profitieren, sieht

Ihr Mangel an Erkenntnis: die Idee der *Courage*, dass sie im Krieg reich werden könnte, ist auch ungebrochen, denn sie glaubt immer vernünftig zu handeln. Sie will nicht einsehen, dass die beiden Rollen sich gegenseitig durch Unvereinbarkeit ausschließen Als sie erfährt, dass ihre wehrlose Tochter entstellt wurde und von einem Soldaten in ihr Gesicht geschlagen wurde, empört sie sich und bedauert es : „*Ich hätt dich nie gehen lassen sollen, schmeiß das Zeug! Das ist nicht schlimm, die Wund ist nur ein Fleischwund. Ich verbind sie dir und in einer Woche ist sie geheilt. Sie sind schlimmer als Tiere*“.²⁴⁹ Hier kann man auch sagen: *Katrin* ist Opfer des Krieges in der unwissenden Mutter. Der Vorwurf, den *Courage* sich in diesem Bild gemacht hat, dass „Verhängnis das das sie trifft, der Tod ihres Sohnes *Schweizerkas* und die Verletzung ihrer Tochter zu ihrer Schuld stehen. Dieses Gefühl lässt sie am Krieg zweifeln: „*das ist der Krieg! Eine schöne Einnahmquell!*“.²⁵⁰ „*Der Krieg soll verflucht sein*“²⁵¹.

So kann man sagen, die *Courage* kann aus ihrer Erkenntnis keine Konsequenz ziehen, weil sie den Krieg schon als unabänderliches Schicksal erkennt. Sie geht dem Handel nach und vernachlässigt ihre Pflichten und ihre Mutterrolle und riskiert das Leben der Kinder immer noch. In ihrer Rede stimmt sie zu, dass die Gründe für den Krieg die Macht und Profitinteressen der „*Großen*“ sind, hat sie sich geirrt in ihrem Glauben, selbst ein bisschen Gewinn machen zu können, weil sie zu den kleinen Leuten gehört. Vom Krieg kann *Courage* so hellichtig sprechen, denn sie durchschaut ihn. Das zeigt, wie sie trotz aller Erfahrung und allem Wissen in den merkantilen Mechanismus der kapitalistischen Welt verstrickt ist, so macht sie ihre Schuld am Ende nur gewichtiger. Sie will sich in der Realität der Wahrheit entziehen, weil sie das Geschäft will. Ihr ist der Profit wichtiger als die Wahrheit.

Courage aber hatte keine Wahl gehabt, der Krieg, den sie immer noch den verlockenderen Zustand hält, in dem sie das schnelle Geld machen kann, erscheint wie ein Schicksal, das nicht verändert werden kann.

²⁴⁹ Ebenda. S. 72.

²⁵⁰ Ebenda. S. 73.

²⁵¹ Ebenda. S. 74.

Als der Koch *Lamb* ein Messer nahm und der *Courage* den Kapaun geraubt hat, war er fähig, sie zu ermorden und an die gewünschte Ware zu kommen.

Der Egoismus und die Härte der Mutter sind durch ihre Erfahrung in ihrem Leben erworben, in dem sie viel gemacht hat. Der Konflikt zeigt sich, wenn sie von dem Krieg profitieren und ihre Kinder in den entscheidenden Momenten heraushalten will. Sie ist auf dem Handel angewiesen, der aber ihre Mutterliebe korrumpiert hat. Ihre Mutterschaft wird am Ende auch durch den Handel genommen und sie wird zur bloßen *Courage* der Händlerin - degradiert.

Die *Courage* wird auch als Opfer gesehen, das die kapitalistische Gesellschaftsordnung zum unnatürlichen Handeln getrieben wird, selbst wenn sie es eigentlich nicht will. Sie muss als Repräsentation des Weltverhaltens verstanden werden, auf das mit Zorn und nicht mit Mitleid und Furcht der Tragödie reagiert werden muss.

Katrin begreift nicht was, in dem Handel der Mutter geschieht, aber versteht das Chaos des Krieges, in dem sie mutig ihr Leben dafür geopfert hat, um das Leben vieler Menschen zu retten. Mit den geringen Mitteln, die ihr noch zur Verfügung stehen, zögert sie nicht, Widerstand zu leisten. Ihre Vergewaltigung und Veranstaltung halten sie nicht von dem Heldentum. Ihre Angst vor ihrer Mutter wird auch überwunden, als sie sich ins 5. Bild des Stückes gegen ihre Mutter durchsetzt. Sie hat die Fähigkeit, andere Triebe zu überwinden, weil sie aus menschlichem Mitgefühl handelt. Ihre Reife fehlt allen anderen Figuren in dem Stück. So findet man gegen die Profitgier der Mutter, die das Gefühl des Menschen abtötet, ihre Menschlichkeit, die immer wieder gegen den Geschäftssinn der Mutter verstoßen wird. Unerschütterlich bleibt sie in der letzten Phase bei allen sich steigernden Versuchen, sie durch Drohungen oder Erpressungen von ihrer Haltung abzubringen. Erst wird sie von den Bauersleuten mit Bitten und Steinwürfen bestürmt, dann widersetzt sie sich dem Befehl des kaiserlichen Fähnrichs, dann bieten sie ihr an, ihre Mutter, die in der Stadt Einkäufe machen will, zu schonen und schließlich überfallen sie darauf, den Wagen zu zerschlagen: Sie haben sonst nichts als den Wagen. Als sie stößt, nach ihrem Wagen starrend verzweifelt weiter trommelt, erweckt sie den jungen Bauern, der sie auffordert, weiter zu trommeln, dafür aber von den Soldaten niedergeschlagen wird. Endlich missachtet sie den Tod durch Erschießungen.

Der Verlust des Ehemanns bedeutet für die Mütter im Allgemeinen Ruin und gleichzeitig Befreiung. Als Witwe ist die *Courage* genötigt, sich als der Ehemann auszugeben, damit

sie so wenig Geld verdient, sich selbst eine Arbeit zu suchen, die so viel einbringen würde, dass sie damit ihre Kinder ernähren kann.

Als Witwe auch wollte sie ihre Tochter von dem Prostitutionsgeschäft fernhalten. Sie ist Witwe und aus bestimmten Gründen allein erziehend und berufstätig, verdient aber so wenig, dass sie die Kinder zusätzlich unterstützen muss. Der Tod des Gatten zwingt sie auch die Identität eines Mannes anzunehmen und auf ihre Mütterlichkeit zu verzichten, denn sie ist am Krieg gewesen.

Am Beispiel der *Grusche*; *Katrin* und Yvette demonstriert Brecht die Diskrepanz zwischen der Verführung zur Güte und dem Zwang zum wirtschaftlichen Handel. Mit der Stummen *Katrin*, dem Magd Grusche und der Prostituierten Yvette wird es deutlich, dass es in der gegebenen Gesellschaft, welche vom Krieg und Kapitalismus dominiert wird, nicht möglich ist, gut zu sein. Diese Frauen stehen zu Beginn der Stücke am Rande der Gesellschaft und leben am Existenzminimum. Ihre Schwäche zur Güte und Hilfsbereitschaft wird ihnen in der von Selbstsucht charakterisierten Gesellschaft noch zum Verhängnis werden.

Die von der *Courage* vorgetragenen Erkenntnisse über den tatsächlichen Gegensatz zwischen den Interessen der Großen am Krieg und dem Schicksal des Volkes, spielt für ihr persönliches Schicksal keine Rolle, zeigt aber Brechts verfremdende Geschichtsbetrachtung. Der Blick wird weggeleitet von den großen Ausnahmexistenzen auf die ungezählten Normalschicksale des Krieges. Der Begründung dieser neuen Geschichtsbetrachtung dient auch die Methode der ständigen Kontrastierung von Vorgängen auf Seiten der Obrigkeit und des Volkes. Gegen einen großen geschichtlichen Erfolg muss zunächst befremdlich wirken die Aufrechnung von vier Hemden. *Courage* wird wirklich durch den Verlust der vier Hemden empfindlich getroffen. Der Leser ist auch hier gezwungen, über die vier Hemden hinaus an die wirklichen Verluste des Krieges zu denken auch den asozialen Untergrund historischer Größe freizugeben. In einem Gespräch über die Dialektik auf dem Theater von 1953 lobt Brecht an Shakespeare „die Fülle der Begebenheiten in einer kurzen Szene. Wie inhaltsarm dagegen die neueren Stücke sind. Diese Shakespearsche Reichtum ist auch bei Brecht zu finden, und zwar in dialektischer Anordnung. Die Beliebigkeit zeigt, dass die dialektische Bauweise der Brechtschen Stücke ihren Grundcharakter ausmacht. Als Beispiel, wird die 5. Szene von einem großen Gegensatz beherrscht. Die Grundspannung, die sich im einzelnen

modifiziert, wird bereits im projizierten Titel herausgestellt: „Tillys²⁵² Sieg bei Magdeburg kostet *Mutter Courage* vier Offiziershemden.“ Das bedeutet, dass der Sieg der Großen dieser Erde nicht immer zugleich Sieg und Gewinn für die Kleinen Leute ist. Es wird auch gezeigt, dass *Courage* und die Soldaten und die Bauersleute im Kaukasischen Kreidekreis ihre Verluste haben.

- Auch der Egoismus der *Courage* steht der großen Hilfsbedürftigkeit der Umwelt gegenüber: „ich muss an mich selber denken“.
- In der stummen *Katrin* findet in der Betreuung des Kindes ein selbstverlorenes Glück, das auch während um sie herum im Elend herrschenden vorliegt.

So beruht die dialektische Bauweise, die aber noch einen pädagogischen Zweck verfolgt, auf dem Glauben, dass das Bewegungsgesetz der Geschichte die Widersprüchlichkeit ist. Im Endeffekt ist also der Sieg nicht mehr einfach ein Sieg, und was *Courage* von ihren Kunden verlangt, ist noch lange nicht Maßstab ihres eigenen Handels. Das bemerkt man besonders, wenn *Courage* von Soldaten, die sich bei ihr betrinken wollen, aber sie nichts haben, *Courage* verlangt eine ordentliche Bezahlung und nimmt ihnen den gestohlenen Pelzmantel ab. Sie, die auf reelles Handeln, nämlich Bezahlung, Wert legt, bereichert sich selbst an Diebesgut.

Wenn man den Selbstverlust der *Courage* als ein Hauptthema dieses Stück nimmt, ist auch das sehr subtile und hintergründige vierte Bild, Mutter, wo *Courage* das Lied der großen Kapitulation, singt richtig zu verstehen. Die *Courage* wartet vor einem Offizierszelt, um sich zu beschweren. Sie wollte gegen den Verdacht protestieren. Man verdächtigt sie, dass sie mit dem schwedischen Zahlmeister, den man bei ihrem Wagen aufgriff, zu tun hat. Ihr Protest ist tief zweideutig, weil der Zahlmeister tatsächlich ihr Sohn war, den sie auf der Totenbahre verleugnet hat. Es zeigt aber doch auch *Courages* Bemühung, sich nicht widerstandslos der Kriegsmaschinerie anzupassen und setzt ihre Verleugnung fort.

²⁵² Johann Iderclaes, Graf von Tilly, *1559, †1632, bedeutender Heerführer im Dreißigjährigen Krieg; 1630 Generalismus der kaiserlichen Truppen, 1632 bei Rain am Lech tödlich verwundet und Ingolstadt gestorben; sein Grab befindet sich in Altötting. Erklärt in: Bertolt Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder*, Eversberg, Gert, Joachim Beyer Verlag, Hollfeld, 1976. S. 71.

Aufgrund des Krieges in „Der kaukasische Kreidekreis“ müssen sich die Verlobten Simon und *Grusche* trennen, Simon hält dabei fest: “ *Wenn der Krieg aus ist, komm ich zurück. Zwei Wochen oder drei, Ich hoffe, meiner Verlobten wird die Zeit nicht zu lang, bis ich zurückkehre* “²⁵³. *Grusche* hat ihrerseits versprochen, auf Simon zu warten“.

Im persönlichen Bereich ist das Opfer der Courage beschränkt. Sie ist nicht bereit, zu einem Opfern in einem hohen allgemeinen, gesellschaftlich- historischen Interesse. Ihr Opfern verliert unter historischem Aspekt seinen Sinn, solange sie sich willig in die Fänge des Krieges zurückbleibt Lässt und setzt sie sich damit dem sicheren Untergang aus.

In der Gesellschaft, in der diese Frauen ihr tägliches Dasein zu sichern versuchen, ist der Mensch auf seinen Vorteil bedacht. Die Solidarität gibt es kaum untereinander. Handel und Geschäft bestimmen den täglichen Umgang der Frauen miteinander.

III.4.4. Die Heirat als Geschäft

In Brechts Werken ist stets die Darstellung der finanziellen Überlegung der Ausgangspunkt für die Heiratsentscheidung. Für eine junge Frau kann ein Mann eine weitere Existenzmateriell sichern, nachdem sie aus der Obhut der Familie entlassen ist.

In unserem Stück *Der kaukasische Kreidekreis* hat Brecht dieses typische Motiv angewendet. In diesem Motiv selbst thematisiert er mit dem Paar auch das Heimkehrermotiv. Das ist das einzige Paar, das Brecht mit der Hoffnung auf eine glückliche Zukunft darstellte. Die Heirat von *Grusche* war für den Bruder eine notwendige Heirat, damit die neugierigen Leute über seine Schwester zu sprechen auf hörten, denn sie war ledig und mit einem Kind. Der Bruder agiert dabei wie ein Händler, der seine Schwester wie eine Investition, gewinnbringend anlegen will.

Mit dieser Heirat hat *Grusche* ihren Verlobten, der aus dem Krieg zurückkehrt, verloren und wird von dem zweiten Mann gebunden. *Grusche* hat mit der Heirat versucht, Michel durch "ein Papier mit Stempel " als ihr Kind zu legitimieren. Durch diese Heirat kann sie einen Unterschlupf für zwei Jahre bekommen werden. Für *Grusche* bedeutet die Heirat und die plötzliche „Gesundung“ des todkranken Bauern „*Jussup*“, den sie tyrannisch behandelt, das Ende aller Hoffnungen.

²⁵³ Brecht, Bertolt: *Der kaukasische Kreidekreis*. Edition Suhrkamp 31.1 Auflage 1963. Berlin. S. 65.

Grusches Heirat stellte Brecht in seinem Werk als geschäftliche Transaktion dar. Sie wurde als Ware Verkörpert.

Mit der Mutterschaft der *Courage*, die sehr tief thematisiert wird, wird es deutlich, dass sie ihre Tochter von der Prostitution fernhalten will. Für *Katrin*, aus demselben Stück, hängt die Heirat von dem Frieden ab. Für sie versichert die Heirat der Mutter auch ein gutes Leben.

Mutter *Courage* reagiert bei ihrer Heirat als Händlerin. Sie wollte ihr Leben wie eine Investition gewinnbringend anlegen. Bei ihrer Heirat verbinden sich nicht nur zwei Menschen, sondern zwei Schicksale. Für den Koch stellt auch diese Heirat ein Geschäft dar und die finanziellen Überlegungen stehen an erster Stelle, das zeigt Brecht in seinem Verhalten: Er hat eine Gastwirtschaft geerbt und hat die Absicht, die *Courage* mit ihm mitzunehmen, aber für deren stumme Tochter *Katrin*, findet er keinen Platz, deshalb wird sein Projekt annulliert. Er war nicht fähig, sie als Arbeitskraft zu gebrauchen „*Stumm und narb dazu! und in dem alter*“ „*Und das ist auch ein Grund, warum ich sie nicht in der Wirtschaft haben kann*“.²⁵⁴

Für *Courage* ist die Ehe ein Geschäftsvertrag zur gegenseitigen Sicherung des Unterhalts, wenn der nicht mehr geleistet ist, muss der Vertrag gekündigt werden.

²⁵⁴ Brecht, Bertolt: Mutter Courage und ihre Kinder, Philipp Reclam jun. Leipzig, 1979. S. 92.

SCHLUSSFOLGERUNG

IV- Schlussfolgerung

Nach der Analyse werden hier nun die Ergebnisse der Analyse über die Widersprüche der Mütterlichkeit in den schon erwähnten Stücken zusammengefasst und vorgestellt.

Für Brecht ist die Mütterlichkeit allein durch Liebe, nicht durch Blutsverwandtschaft begründet. Hier wird die Mutterliebe als Attribut der Blutsverwandtschaft begriffen. So wird auch das überlieferte Identitätsverhältnis zwischen leiblicher Mutterschaft und mütterlicher Liebe aufgehoben. Entscheidend ist nicht der rein biologisch fundierte Anspruch der Mutter, sondern der Anspruch des Kindes auf Mütterlichkeit, der nicht von biologischen, sondern praktisch-sozialen Bedingungen abhängt. Die Mütter stehen auch in Verbindung mit der Gesellschaft und wirtschaftlichen Situation und ihre Schicksale werden nicht aus persönlichen, psychologischen Verhältnissen interpretiert. Sie sind besonders an sozialen an politischen Problemen interessiert. Über den Sinn der Probe kann man sagen, dass das ein einfacher Grundgedanke ist. Mit dem wird die gute Mutter an ihrer Liebe zum Kind erkannt. Nach dem Rechtsprinzip der Probe ist die Stärke der Liebe, die als Ausweis guter Mutter, erprobt. Die Liebe kann hier als eine spezifische Form der Sozialität verstanden werden, weil sie nicht von biologischen Beziehungen abhängt, sondern gerade diese Beziehungen dialektisch aufhebt. Grusche beweist, dass Sozialität die humanitäre Möglichkeit gegen Asozialität ist und der Mensch sich nicht notwendig asozial verhalten muss und leibliche Bande sind keine Garantie für die Liebe. Zusammenfassend kann man auch sagen, dass bei Brecht die leibliche Mutter nicht an dem Kind, sondern an persönlichen materiellen Vorteilen interessiert ist, ihre Motivation ist keine Mutterliebe, sondern kommerzielle Spekulation.

Die Geschäftigkeit an sich ist dabei nicht das Gefährliche, sondern die Habgier und der damit verbundene Größenwahn, der sie die Gefahren des Krieges lässt und Geld ist so gesehen, immer so gut, wie der Zweck, für den es eingesetzt wird. Als Zweck an sich erweist es sich zwangsläufig als lebensfeindlich.

Grusche glänzt mit vielen Tugenden vor der Händlerin Anna Fierling, deren Interessen für das Geschäft das Familienleben bestimmen und es am Ende zerstören. Auch wenn man alle Gegensätze der beiden Frauen gegeneinander aufwiegt, sieht man Unterschiede in zwei Hinsichten: einerseits dem Bestreben nach Handel und dem nach Sicherheit. In

der Realität sind diese beiden Bestrebungen vom Belang in Zeiten des Krieges, weil es um das Fortkommen und Überleben im Krieg geht.

Der Leser stellt sich eine Frage: was ist wichtiger für ein Kind und für eine Familie? Kinder brauchen in der Tat eine gesicherte finanzielle Basis, um zu überleben und zu existieren. Notwendig erscheint auch eine Mutter, die Sicherheit und Geborgenheit. Die Mutter, die die Kinder vor Unheil bewahren kann.

Für das Kind ist Grusche auch mit allen ihren Aufopferungen und persönlichen Verlusten als wünschenswerte Mutter im Vergleich zu der biologischen Mutter Natella Abschwili, die nicht für einen guten Handel, sondern für ihre schönen Kleider auf der Flucht missen wollte.

Obwohl Grusche als fähige und gute Mutter erscheint, handeln die beiden Frauen vor dem Hintergrund des Krieges und versuchen ihre Kinder bzw. ihr Kind vor negativen Einflüssen und vor dem Tod zu schützen.

In Kattrins Figur, die ihr Leben opfert, um Kinder der Stadt Halle vor dem sicheren Tod zu bewahren, sieht Jan Knopf eine gute Mutter, obwohl sie keine biologische ist, sondern durch ihr soziales Verhalten gewordene ist: "Die stumme Kattrin findet ihre Identität in dem Moment, wo sie stirbt- die Kinder der Stadt Halle rettend, ist sie doch noch Mutter geworden: sie gab ihnen Leben durch ihre soziale Tat."

LITERATURVERZEICHNIS

V. Literaturverzeichnis

1. Primärliteratur:

1. Brecht, Bertolt : Der Kaukasische Kreidekreis, Philipp Reclam jun. Leipzig,1979.
2. Brecht, Bertolt: Mutter Courage und ihre Kinder, Philipp Reclam jun. Leipzig,1979.
3. Brechts früher Lyrik. In: Der junge Brecht, (Hrsg.) von Helmut Gier, Jürgen Hillesheim 1996, 82/102
4. Bertolt, Brecht: Schriften zum Theater, Suhrkamp Verlag. Leipzig,1969

2. Nachschlagwerke:

1. Duden, „Deutsches Universalwörterbuch“, Hg. G. Drosdowski u. bearb. v. wiss. Rat u. d. Mitarb. d. Dudenred. von Brigitte Alsleben...). –Mannheim: Wien; Zürich: Bibliographisches Institut, 1983
2. Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher länschnitte. 5, überarbeitete und ergänzte Auflage- Stuttgart: Kröner, 1999.

3. Sekundärliteratur :

1. Albrecht, Günter: Besprechungen zur Gegenwartsliteratur, Volkseigener Verlag, Berlin, 1980
2. Alfred, Kantorowicz: Politik und Literatur im Exil, Deutschsprachige Schriftsteller im Kampf gegen Nationalsozialismus, Hans Christians Verlag, Hamburg, 1978
3. Anna, Kugli: Feminist Brecht?: Zum Verhältnis der Geschlechter im Werk Bertolt Brechts, Martin Meidenbauer Verlag, 2006
4. Battafarano, Italo Michele/ Eilert, Hildegard: Courage. Die starke Frau der deutschen Literatur. Von Grimmelshausen erfunden, von Brecht und Grass variiert. Bern :Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2003 (Bd.21)
5. Benjamin, Walter : Versuche über Brecht. Suhrkamp Verlag , Frankfurt a.M.1981
6. Benno und Wiese(Hrsg.): Deutsche Dramaturgie von Naturalismus zur Gegenwart, Max Niemeyer Verlag Tübingen, 1970
7. Dahlke: Geschichtsroman und Literaturkritik im Exil, Aufbau Verlag Berlin und Weimar,1976
8. Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert, Francke Verlag. Bern und München, Band 1.Strukturen
9. Drama und Geschichte: Bertolt Brechts “Leben des Galilei und andere Stücke, Henschelverlag Berlin, 1968
10. Eisler, Hans: Gespräch mit Hans Bunge, Fragen sie mehr über Brecht, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.
11. Esslin, Martin: Brecht. das Paradox des politischen Dichters, Frankfurt/a. M und Bonn, 1962
12. Eversberg, Gert: Bertolt Brecht, Mutter Courage und ihre Kinder, , Joachim Beyer Verlag, Hollfeld, 1976.

13. Ewen, Frederic: Bertolt Brecht, sein Leben, seine Werke, Seine Zeit, Düsseldorf/Hamburg, 1970
14. Fleisser, Marieluise: Gesammelte Werke 3, hrsg. Von Günther Rühle , Frankfurt /a.M.1972
15. Franke, Hans Peter ,Ulrich Staehle: Geschichte der deutschen Literatur, von 1945 bis zur Gegenwart , Ernst Klett Verlag .Stuttgart, 1983.
16. Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher länschnitte. 5, überarbeitete und ergänzte Auflage- Stuttgart: Kröner, 1999.
17. Friedrich, Sengle: Das historische Drama in Deutschland, MCMLXIX J BMETZLERSCHKE - Verlags Buchhandlung,Stuttgart,1969
18. Geisler ,Rolf (Hrsg.): Zur Interpretation des modernen Dramas Bercht, Dürrenmat, Frisch, Verlag Moritz Diestertag ,1976
19. Grimm, Reinhold: Bertolt Brecht , Die Struktur seines Werkes, Nürnber,1959
20. Hecht, Werner : Aufsätze über Brecht ,Henschelverlag Kunst und Gesellschaft , Berlin ,1970
21. Hecht, Werner: Brechts Weg zum epischen Theater, Berlin 1962
22. Hecht, Werner: Dialog (Hrsg.), Brecht im Gespräch, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1975.
23. Hecht, Werner (Hrsg.): Materialien zu Brechts „Der Kaukasische Kreidekreis“.5 Auflage 1974 Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1966
24. Hecht, Werner Karl -Claus, Hahn und Elifius Paffrath, Band 1, Henschel Verlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1979
25. Helmut, Jendreiek: Drama der Veränderung, Düsseldorf, August Bagel Verlag,1969
26. Henning, Rischbieter: Bertolt Brecht, Band 1. Daten, Zeit und Werk, frühe Stücke, Opern, Lehrstücke, antifaschistische Stücke , Friedrich Verlag Velber, 1972.
27. Henning Rischbieter: Bertolt Brecht II, Band 14,Friedrichs Dramatiker des Welttheaters, Friedrich Verlag Velber.
28. Hinderer, Walter (Hrsg.): Interpretationen. Brechts Dramen. Stuttgart: Phil. Reclam jun., 1999
29. Hink, Walter: die „Die Größe Helferin „ im Drama Bertolt Brechts.
30. Hink, Walter (Hrsg.):Materialien zu Brechts „Der Kaukasische Kreidekreis“ Bertolt Brecht über den Kaukasischen Kreidekreis. Edition Schurkampf, 1966
31. Horst, Denkler und Karl Prümm (Hrsg.): die Deutsche Literatur im dritten Reich , Themen –Traditionen, Wirkungen....
32. Jeske, Wolfgang: Bertolt Brecht, Mutter Courage und ihre Kinder, eine Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg mit einem Kommentar, Originalausgabe, Schurkamp, Basisbibliothek 11, erste Auflage, 1999.
33. Joseph, Strelka: Brecht, Horvath, Dürrenmatt, Wege und Abwege des modernen Dramas, by Forum Verlag Wien- Hannover-Bern,1962.
34. Karasek, Hellmuth: Bertolt Brecht , der jüngste Fall eines Theaterklassikers, München 1978.

35. Knopf Jan, Bertolt Brecht,- Stuttgart :Reclam, 2000.
36. Manfred, Durzak (Hrsg.): die deutsche Exilliteratur 1933-1945, Philipp Reclam jun. Stuttgart,1933.
37. Margret, Dietrich: Das moderne Drama, Strömungen, Gestalten, Motive, Alfred Kröner Verlag Stuttgart, 1963.
38. Matthias, Wegner: Exil und Literatur, Deutsche Schriftsteller im Ausland 1933-1945, Verlag GmbH ,Frankfurt am Main, 1967.
39. Müller, Klaus-Detlef(Hrsg.):Die Funktion der Geschichte in Werk Bertolt Brecht. Studien zum Verhältnis von Marxismus und Ästhetik, Max Niemeyer Verlag. Tübingen, 1972.
40. Raddatz, Fritz J., Ent- weiblichte Eschatologie, Bertolt Brechts revolutionärer Gegenmythos, in: Bertolt Brecht II, Sonderband der Reihe Text und Kritik, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1973
41. Reinhold, Grimm: Bertolt Brecht, die Struktur seines Werkes, Verlag Hans Carl, Nürnberg, 1965.Band V.
42. Rötzer, Hans Gerg: Geschichte der deutschen Literatur ,Büchners Bamberg Verlag, 1992.
43. Rüllicke, Kälte, Weiler, Die Dramaturgie Brechts, Theater als Mittel der Veränderung, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin, 1968.
44. Schwarz, Egon und Matthias Wegner (Hrsg.): Verbannung, Aufzeichnungen Deutscher Schriftsteller im Exil, 1964
45. Schumacher, Ernst: die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918-1933, Band 03, Rütten und Loening Berlin
46. Schumacher, Ernst: "Brecht Theater und Gesellschaft im 20. Jht. Henscheverlag, Berlin, 1973.
47. Theater in der Zeitwende, zur Geschichte des Dramas und des Schauspieltheaters in der Deutsche Demokratische Republik 1945-1968, erster Band Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin; 1972
48. Werner, Mittenzwei: Gestaltung und Gestalten im modernen Drama, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1965.
49. Wedel, Ute: Die Rolle der Frau bei Brecht. Frankfurt am Main/ Bern/ New York: Verlag Peter Lang, 1983 (Europ. Hochschulschriften Bd. 673)
50. Internetquellen:

Internetquelle	Datum	Zeit
www.digischool.nl/du/literatur/uittreksls/Kreide.htm	20 Mai 2006	20.30
www.de.wikipedia.org/wiki/Mutter Courage und ihre Kinder	18Mai 2006	14.30
http://www.raffiniert.ch/sbrecht.html#anfang	21Mai 2006	20.00

أما دائرة الطباشير القوقازية، من المسرحيات المهمة التي ألفها بريخت وهي من المسرح الملحمي، الذي هو نقيضا للدراما التقليدية، سميت بهذا الاسم لأن القاضي عمد في حكمه إلى رسم دائرة بالطباشير، ووضع الطفل فيها، وطلب من كلا السيدتين جذبه، ومنّ تتمكن من إخراجها من الدائرة تظفر به وتكون أما له.

هذه المسرحية من المسرح الملحمي الذي يرمي لخدمة الإنسان بجانب رفايته، كما أنها تقوم على البناء الدائري بدلا من قالب المسرحية الهرمي. ربط بريخت بين القضية الواقعية المعاشة وهي قضية الوادي المتنازع عليه بقضية محكية قصة الطفل، فاشتملت المسرحية على أكثر من حكاية، فقصة الوادي أدت لرواية قصة أخرى هي قصة الطفل المتنازع عليه بين الأم ومربيته، يجعل بريخت كل واحد من العناصر المكونة لمسرحه لا يكتفي بإحداث تجديد بل يعمد لإحداث تغييرا كليا. وترتكز على وجود الراوي الذي يعلق على الأحداث، وهو هنا راوي مغني، ويطلبهم بأن يكونوا رواة القصة وأبطالها في آن، فلا يجعل المتفرج على الحياد بل يجب أن يفكر بما يراه دون أن يندمج فيه، وهو ما يسمى التغريب، وهدم الحاجز بين الممثل والجمهور وإشراك الأخير في العملية المسرحية.

يتجسد هدفنا الرئيسي من خلال الدراسة في إظهار تناقضات الأمومة الموجودة في كلتا الشخصيتين في المسرحيتين المذكورة سلفا، وقد ركزنا في هذه الدراسة على اشكالية تجسيد وتعددية شخصية المرأة من مسرحية إلى أخرى و كذا مدى ارتباطها بالواقع السياسي، الاجتماعي وحتى الانساني.

اتناء التطرق لهذا الموضوع جزانا العمل إلى 3 فصول:

- ففي الفصل الأول تطرقنا إلى المسرح الألماني عموما في العشرينيات واهم العناصر التي يركز عليها الكاتب المسرحي برتولد بريخت في المسرح الملحمي
- أما الفصل الثاني فيتناول شخصية المرأة عند الكاتب في مختلف مؤلفاته عموما، كما بينا أهم العناصر المؤثرة في حياته كالمنفى، التعبيرية، الرأسمالية و ربيعة دربه هيلين.
- أما في الفصل الثالث فعمدنا إلى تحليل التناقضات المرتبطة بالأمومة في كلتا المسرحيتين.

ملخص المذكرة

يعتبر برتولد بريخت اكبر و أشهر كاتب مسرحي أنجبته ألمانيا في تاريخها المسرحي و مقياس هذه الشهرة يعود إلى كونه استطاع أن يسيطر على خشبة المسرح، لا في ألمانيا فحسب بل في العالم أجمع. ولد برتولد بريخت في مدينة اوقسبورج عام 1898 وتوفي ببرلين عام 1956، أي انه زامن النصف الأول من القرن العشرين المتميز بالمتغيرات و الأحداث.

و بالرغم من الشهرة التي نالها في المجال المسرحي إلا انه عانى كثيرا نتيجة الأحداث التي شهدتها أوروبا و التي كانت مسرحا لها. فقد استدعى للالتحاق بالجيش في قسم الطب في عام 1917 و مباشرة بعد الحرب العالمية الأولى توقف عن دراسة لطب و انضم إلى عالم الفن و الأدب ليدشنه بنظم القصائد الشعرية.

في 1933، و مع ظهور النازية، دخل بريخت و أسرته رحلة طويلة في المنفى، كانت البداية بالنمسا، فالدانمارك، السويد، فنلندا، روسيا، فرنسا، إنجلترا، سويسرا، و أخيرا استقر في الولايات المتحدة، أين بدأت مرحلة النضج الفني له سنة 1941 إلى غاية 1947. حيث كتب مسرحيات الملحمية الطويلة: دائرة الطباشير القوقازية، الإنسان الطيب في ستشوان و الأم الشجاعة و أولادها. بالإضافة إلى العديد من الاقتباسات من أهمها الأم عن قصة ماكسيم جوركي، و مغامرات الجندي البطل شفايك في الحرب العالمية الثانية، و انتيجون عن سوفوكليس، و القديسة جون عن برناردشو، و ادوارد الثاني عن مارلو. و المسرح الكلاسيكي في نظر بريخت، على الرغم من اهتماماته بالصراعات الإنسانية مع القدر، يخاطب عواطف الجماهير و يستهلك طاقتها الكفاحية عن طريق تحقيق عاطفتي الشفقة والتطهير، بينما المسرح الملحمي يستفز المتفرجين من اجل المشاركة الايجابية في تغيير العالم، و لتحقيق هذا يرى بريخت ضرورة عرض الوسط الاجتماعي بكل ما يحمله من تناقضات أمام المشاهد بطريقة مغايرة للطريقة التي كان يعرض بها المسرح الكلاسيكي. فمسرحية الأم الشجاعة و أولادها تروي في اثني عشر منظر قصة انا فيرلينج المعروفة باسم الشجاعة صاحبة دكان المعسكر المتجول. و تدور أحداثها في الفترة الممتدة 1624 و 1636 بين بولندا، ألمانيا و السويد، أين تفقد الشجاعة أولادها الواحد تلو الآخر بعد فقدانها لزوجها و أصبحت معدمة. و قد فسر بريخت أثناء إخراج هذه المسرحية أن الشجاعة بواسطة تقنية التغريب الذي لا يسمح باندماج المشاهد الشخصية أن مهمة البيع و الشراء هي مهمة غير طبيعية بل ظرفية ترتبط بعصر معين له سمات تاريخية عابرة الزوال بزوال أسباب الحرب التي اعتبرها سندا مؤقت لمهنة البيع.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الجزائر 2

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة الألمانية

مذكرة ماجستير

التخصص: الأدب الألماني

تناقضات الأهمية في مسرحيات برتولد بريخت: الأم
الشجاعة و أولادها و دائرة الطباشير القوقازية

تحت إشراف:

الدكتور: احسن عبد الفتاح

من إعداد الطالبة:

مليلة لونيسي

2014/2013