

**DAS LITERARISCH-POLITISCHE ENGAGEMENT IN
BERTOLT BRECHTS *MUTTER COURAGE UND IHRE
KINDER***

BY

**UHUEGBU, CHIEDOZIE MICHAEL
PG/MA/12/64533**

**DEPARTMENT OF FOREIGN LANGUAGES AND
LITERARY STUDIES
UNIVERSITY OF NIGERIA, NSUKKA**

FEBRUARY, 2015

TITELSEITE

**DAS LITERARISCH-POLITISCHE ENGAGEMENT IN BERTOLT
BRECHTS *MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER***

BY

**UHUEGBU, CHIEDOZIE MICHAEL
PG/MA/12/64533**

**RESEARCH PROJECT PRESENTED TO THE DEPARTMENT OF
FOREIGN LANGUAGES AND LITERARY STUDIES UNIVERSITY OF
NIGERIA, NSUKKA IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE
REQUIREMENT FOR THE AWARD OF MASTER'S DEGREE IN
GERMAN LITERATURE**

SUPERVISOR: DR (MRS.) F.N. IBEMESI

FEBRUARY, 2015

WIDMUNG

Ich widme diese Magisterarbeit Gott, meinem Hirten und persönlichem Heiland; und auch meinem allzu früh verstorbenen Vater, Herrn Morgan Aguziendu Chilaka.

DANKSAGUNG

Dieses M.A Programm wurde unter schwierige Bedingungen gemacht: Schwierigkeiten spreche ich nicht über die Finanzen, sondern über die Zeit. Mir wurde nicht Studienurlaub gegeben, daher soll ich jede Woche hin und her, Benin und Nsukka um im Unterricht teilzunehmen, Prüfungen zu schreiben, Reisen, und zur selben Zeit sollte ich meine Studenten in University of Benin circa neun Stunden unterrichten.

Ich möchte hiermit meiner Mutter und meiner Verlobte, Holiness Opoggen, für ihre moralische Unterstützung, Liebe und Geduld während des Studiums und des Schreiben der Magisterarbeit danken.

Mein Dank gilt insbesondere Frau Dr. F.N Ibemesi, für die kompetente, geduldige und immer hilfreiche Betreuung. Ohne ihre Unterstützung, Motivation und ihr Verständnis hätte diese Arbeit einen anderen Verlauf genommen. Auf diesem Weg möchte ich mich herzlich dafür bedanken!

Ein weiteres Dankeschön möchte ich an den Dozenten/Innen der University of Nigeria, Nsukka aussprechen, die mir sehr hilfsbereit, kompetent und immer mit neuen Ideen und Anregungen zur Seite gestanden sind. Namentlich wäre diese: Frau Dr. I.P Ezeorah, sie hat mir zum Erfolg verholfen, Dr. Dr. A. I. Orjinta, Maazi O. Nwankwo, B. Agu, Prof. E.P Modum, Prof. A.U. Ohaegbu, Prof. I.T.K. Egonu, Herrn A.C. Ezike unter anderen. Und auch allen Mitdozenten und Mitarbeiter an der University of Benin, Dr. A.S Moye, Frau Dr. N.O Iloh, Head of Department, Prof. R. Elaho, Prof. K. Echenim, Prof. C.O Mokwonye, Prof. U. Edebiri, und den anderen Dozenten bin ich auch dankbar. Frau Dr. S.O. Omonigho vergesse ich nicht. Gott segne Sie. Ehrlich gesagt, Sie sind eine Mutter.

Gleichzeitig bedanke ich mich sehr herzlich bei Dr. phil. Saha Florentin, Herrn Christoph Ludzuweit, Frau Anja Choon, Herrn Aqtime Martin Edjabou, Samson Chukwuedo für das mich entgegengebrachte Hilfe. Frau Dominique Bediako und Frau Marion Pape waren mir auch behilflich. Ihre gute, brauchbare, und vernünftige Vorschläge waren sehr hilfreich. Eze Priscilla Chioma war mir auch dienstwillig. Sie hat das letzte Setzen am Computer gemacht. Ejimofor, Chibuike Francis und seine Schwester Chika Queeneth haben mir mit Dach geholfen.

Für wertvolle Tipps und Hinweise für die Recherche möchte ich auch den Prinzen, I.O Eweka, Herrn Braimoh Jimoh Jnr, Herrn und Frau T. A. Osawaru, danken. Sie waren mir mit französischen Büchern behilflich.

Zum Schluss danke ich meinem Mitstudenten und Mitdozenten, Herrn Ali Martins und ihrer Familie, für ihre Unterstützung.

ABSTRAKT

Diese Masterarbeit untersucht das literarisch-politische Engagement, mit dem Brecht durch sein Drama *Widerstand gegen die Hitlerregierung* geleistet hat. Der Begriff Engagement unter den deutschen Schriftstellern war nicht statisch. Man sucht sich ständig von den Ketten des Diktators zu befreien. Das literarisch-politische Engagement ist ein Konzept, das die gesellschaftlichen Fragen der damaligen deutschen Gesellschaft sowie unseres heutigen Nigerias beantwortet. Engagement mit den Schriftstellern des 20. Jahrhunderts war sowohl literarisch als auch politisch. Autoritarismus, Nationalsozialismus und Diktatur sind das zentrale Bild, das die Massen konfrontiert. Dass Hitler einen Krieg führen wollte, war Brecht klar, deswegen benutzt er seine Theorie des epischen Theaters und das Verfremdungseffekt in *Mutter Courage und ihre Kinder* (1939) die Darstellung des Krieges zu thematisieren. Dabei formuliert die engagierte Literatur in der Regel keine konkreten Forderungen. Wir versuchen in dieser Arbeit, mit den Mitteln der Sprache auf Probleme und gesellschaftliche Missstände aufmerksam zu machen und nach Lösungen finden. Brecht hat uns die Auswirkung des Krieges gezeigt. Ziel dieser Arbeit ist es, das Drama als Interpretationsmittel zu analysieren, wie Anna Fierling ihre (nicht) mütterliche Figur im Drama dargestellt wurde; inwiefern hat der Dreißigjähriger Krieg seine Auswirkung sowohl auf Anna Fierling als auch auf die Deutschen hintergelassen.

INHALTSVERZEICHNIS

Titelseite -----	i
Bestätigung -----	ii
Widmung -----	iii
Danksagung -----	iv
Abstrakt -----	vi
Inhaltsverzeichnis -----	vii
0.1 Einführung -----	1
0.1.1. Begründung des Themas -----	5
0.1.2 Gliederung der Arbeit -----	7
0.1.3. Ziel der Arbeit -----	8
0.2 Zeitgeschichtliche Hintergrund -----	8
1.1. Kapitel 1: Biographie Bertolt Brechts -----	12
1.2. <i>Mutter Courage und ihre Kinder</i> : Eine Zusammenfassung -----	13
1.3 Brecht und das epische Theater -----	17
1.3.1 Brecht und das Verfremdungseffekt -----	23
1.4. Figuren -----	25
1.4.1 Anna Fierling -----	26
1.4.2 Eilif Nojocki -----	26
1.4.3 Schweizerkas -----	27
1.4.4 Kattrin Haupt -----	27
1.4.5 Der Feldprediger -----	28
1.4.6 Yvette Pottier -----	28

2.1 Kapitel 2: Literaturüberblick -----	29
3.1 Kapitel 3: Theoretische Anwendung bei der Andeutung von <i>Mutter Courage und ihre Kinder</i> -----	44
3.1.1 Analyse der Stil und Sprachform <i>Mutter Courage und ihre Kinder</i> -----	46
3.1.2 Auswirkungen des europäischen Krieges -----	55
3.1.3 Die Courage als Mutterfigur -----	59
3.1.4 Das Drama als literarisch-politisches Engagement -----	63
4.1 Kapitel 4: Zusammenfassung -----	66
4.2 Schlußbemerkung und Empfehlung -----	67
Quellenverzeichnis -----	69

0.1

EINFÜHRUNG

Die vorliegende Arbeit setzt sich auseinander mit dem literarisch-politischen Engagement in Bertolt Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder*. Literaten und Intellektuellen wie zum Beispiel Brecht, Grass und Sartre sehen das Konzept von literarisch-politischem Engagement als durchaus eine Tradition des Nachdenken. Sartre (1960:18) stellt fest, dass ſkeiner die Welt ignorieren und keiner in ihr sich unschuldig fñhlen kannō. Wir glauben, dass Sartre mit diesem Zitat nicht einen Schuld-Frage thematisiert, sondern eine Formulierung der unbedingten Verantwortung eines Schriftstellers. Er vertritt die Überzeugung:

der Schriftsteller ist ein Lautsprecher: er bezeichnet, zeigt, gibt Befehl, weigert sich, fleht, beleidigt, überredet, unterstellt. Wenn er leer ist, ist er nicht ein Schriftsteller für alle. (Sartre 1960:42)

Der Kugelschreiber ist die ohnehin wichtige Waffe des Schriftstellers mit dem er sich für eine gerechte Welt einsetzen soll. Dies trifft exemplarisch auf Legenden der Weltliteratur wie Bertold Brecht zu, der neben Shakespeare bis heute einer der meist gespielten Autoren auf der Bühne der Welt ist. Brecht ist ein Vertreter der ſengagierten Literaturō, die Gaede in seinem herausgegebenen *GEO Themenlexikon* sehr weit gefasst hat:

ſin weiteren Sinn, jegliche Literatur, in der hauptsächlich politische, sozialkritische, ideologische oder religiöse Positionen vertreten werdenō. (2008:269)

Er beweist, dass der entgegengesetzte Standpunkt durch das Schlagwort *L'art pour l'art*, also Kunst um ihrer Selbst willen, umrissen ist. *Dictionnaire Universel* nennt einen Definitionsversuch zu dem Wort Engagement. Es definiert Engagement als ſattitude d'œun intellectuel, d'œun artiste, qui met son oeuvre au service d'œun cause“. Blanchère und Maubert (1976:379) sind präziser, wenn sie schreiben, dass:

Engagement souligne la fonction sociale que joue la littérature. C'est une conscience professionnelle sur la nature et la condition de l'être humain.

Diese Erklärungen laufen darauf hinaus, dass ein Schriftsteller zu den engagierten zählt, wenn er seine Arbeit in den Dienst einer Sache stellt. Und diese Sache war bei Brecht eine literarisch-politische Auflehnung gegen den Nationalsozialismus. Der Nationalsozialismus war nur ein Schnittpunkt in der deutschen Geschichte. Vor dem Aufstieg des Nationalsozialismus und lange danach hatte Brecht sozial-kritische Literatur produziert, eine Literatur, die darauf abzielte, die Arbeiterklasse zu einer sozialen und politischen Kraft zu erziehen. Auf diese Art zu schreiben handelt es sich um eine professionelle Arbeit, wie Brecht es mit seinen Dramen gemacht hat.

Engagement der Schriftsteller des 20. Jahrhunderts war sowohl literarisch als auch politisch. Episteme, eine politische Gruppe junger Menschen, präsentiert auf ihrer Webseite den Begriff „politisches Engagement“ als nicht zu resignieren, nicht einfach zu akzeptieren, dass das System halt so sein und man ja nichts daran ändern könne. Darüber hinaus bedeutet „politisches Engagement“ sich als aktives Mitglied der Gesellschaft zu begreifen und sich auch dementsprechend zu verhalten. Dabei geht es nicht um Parteipolitik oder Tagespolitik, sondern darum, über das Bild des Menschen und über den Umgang mit Menschen und über das System und die Gesellschaft mitzubestimmen. Brechts politisches Engagement wird hier lebendig. In seinem Drama *Mutter Courage und ihre Kinder*, 1939 geschrieben und 1941 im Schauspielhaus Zürich uraufgeführt, es handelt sich um Anna Fierling, eine Geschäftsfrau. Der Krieg dient als Verdienstsquelle für sie, aber kostet am Ende des Dramas das Leben ihrer drei Kinder.

Das Themenspektrum umfasst die Beziehung des Autors zu seinem Zuschauer oder Leser, Literatur und Gesellschaft, sowie den Appell des Autors an die Menschen sich zu engagieren und gegebene Zustände nicht einfach hinzunehmen. Literarisches Engagement stellt zur Diskussion

die literarische Kritik an gesellschaftlichen Verhältnissen, verbindet sich mit dem konstruktiven Versuch, einer Gesellschaft einen Ausweg aus der sozialen und politischen Krise zu weisen.

Brecht hat Dramen geschrieben, wie *der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (1941), *Aufstieg und Fall der Stadt Mahogany* (1927) und auch *Furcht und Elend des dritten Reiches* (1937), mit denen er *sich mit dem Alltag im nationalsozialistischen Deutschland auseinandersetzt und die ständige Angst vor willkürlicher Gewalt und Rassenhass, das Kriechertum und die Ignoranz vieler Menschen sowie die Verelendung der einfachen Leute anschaulich darstellt*. Damit lieferte er politische Werke, mit denen er in der Welt etwas erreichen und verändern wollte. *Mit seinem Drama Mutter Courage und ihre Kinder* (1939) *versucht Brecht dem Hitler-Regime Widerstand zu leisten*. So betonen Manheim und Willett (1983:vii) *“that Hitler meant war was clear to Brecht by the beginning of 1937. This was some two and three-quarter years before the Second World War actually broke out”*.

Manheim und Willett heben hiermit die Tatsache hervor, dass die Schriftsteller nicht aufstehen können und beginnen zu schreiben, ohne eine Vision zu haben, etwas zu errahnen; Voraus zu sehen. „Engagiert“ nennt man jede Art von Literatur, die nicht um ihrer selbst Willen entsteht, sondern ein politisches, religiöses, soziales oder ideologisches Ziel verfolgt. Viele kreative Schriftsteller sind engagiert, und noch in dem Sinne, dass sie in ihren Werken Stellung zu gesellschaftlichen und politischen bis hin zu ökonomischen Fragen beziehen. Adolf Hitler, der am 20. April 1889 in Braunau Oberösterreich geboren war, wurde am 30. Januar 1933 zum deutschen Reichskanzler ernannt. Damit begann auch seine besorgniserregende Alleinherrschaft. Unsere Arbeit versucht zu zeigen, wie die deutschen Schriftsteller, die in Brecht einen ihrer charismatischen Vertreter haben, literarischen Widerstand gegen die Diktatur Hitlers geleistet haben. Jeßing (2008:219) gibt Folgendes über die Machtergreifung Hitlers zu bedenken:

Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten am 30. Januar 1933 wurden handstreichartig innerhalb eines Jahres alle rechtlichen und politischen Institutionen der Weimarer Republik usurpiert, die Verfolgung liberaler, sozialdemokratischer und kommunistischer Politiker, Parteiangehöriger und Journalisten, Intellektueller und Schriftsteller und der jüdischen Bevölkerungsteile setzte ein und hatte zur Folge, dass ein großer Teil der literarischen Intelligenz verhaftet, interniert oder/und ins Exil getrieben wurde.

Dass Hitler einen Krieg führen wollte, hat Brecht schon voraus gesehen, deswegen benutzt er seine Theorie des epischen Theaters und den Verfremdungseffekt in *Mutter Courage und ihre Kinder* (1939), ein Drama, das eine Chronik des Dreißigjährigen Krieges ist, um die Darstellung des Krieges zu thematisieren. In der Tradition des epischen Theaters möchte der Autor sein Publikum aufrütteln, um es an eine kritischere Herangehensweise zu zuführen.

0.1.1. BEGRÜNDUNG DES THEMAS

Eine der größten Motivationen für diese Arbeit ist ein grundsätzliches Interesse an den Dramen Brechts. Das für die Analyse ausgewählte Drama *Mutter Courage und ihre Kinder* soll das Konzept des Engagements sowie seine Bedeutung für die Politik der deutschen Gesellschaft verhelfen. Brecht hat viele Dramen geschrieben, aber *Mutter Courage und ihre Kinder* passt am besten zu diesem Thema. Seine Theorie des epischen Theaters tritt am deutlichsten in *Mutter Courage und ihre Kinder* in Erscheinung. Wir haben in der Abteilungsbibliothek an der University of Nigeria, Nsukka recherchiert, aber die ähnliche Arbeit war eine Bachelorarbeit aus dem Jahre 1992. Der Verfasser hat zu Brechts *Die Dreigroschenoper* (1929) und Wole Soyinkas *Opera Wonyonsi* (1977) eine kontrastive Studie durchgeführt. Das ist aber die einzige Bearbeitung von Bertolt Brecht in der Bibliothek. An Hinweisen auf das literarisch-politische Engagement von Brecht fehlt es nicht. Vieler Forscher richten ihr Augenmerk aber auf Krieg und Geld: eine Frage der Vernunft oder der Moral, die Courage bekannt als Mutterfigur, und

Entstehungszusammenhänge beschränkt. Diese vorliegende Arbeit wird daher untersuchen, wie der Autor das Problem des literarisch-politischen Engagements aufgreift: Stil und Sprachform des Drama sollen untersucht werden sowie die Art und Weise, wie Brecht die Auswirkungen des europäischen Krieges und *Mutter Courage* als eine Mutterfigur, in seinem Drama angesprochen hat.

Autoritarismus, Nationalsozialismus und Diktatur sind das zentrale Bild, mit dem die Massen konfrontiert sind. Daher wird der Aufruf zum Widerstand gegen die steigende Diktatur Hitlers, seine Nationale Sozialistische Partei, im Verlauf der Studie behandelt. Die Regierung, die Bürger Nigerias und schließlich anderer Gesellschaften würden von dieser Studie profitieren. Die vorherrschende Meinung, nach der eine korrupte Führung beschädigt oder Diktatur nicht bestritten werden kann, wird geändert, wenn die Menschen sehen, wie Brecht seinen Kampf gegen das nationalsozialistische Regime geführt hat, obwohl er im Exil lebte.

Soll man einen anderen ›Dreißigjährigen Krieg‹ führen, um die Welt zu erobern? Kann man sich nicht als Kenntnis von dem Ersten Weltkrieg und dem Dreißigjährigen Krieg aneignen: die Kriegshandlungen und auch die durch sie verursachten Hungersnöte und Seuchen verheerten und entvölkerten ganze Landstriche?

In *Mutter Courage und ihre Kinder* hat Brecht diese Fragen beantwortet, in dem er uns sowohl die Vorteile als auch die Nachteile des Krieges auf Anna Fierling und ihre drei Kinder beziehungsweise auf Deutschland vor Augen geführt hat. Anna Fierling macht großes Gewinn vom Krieg, aber als Nachteil des Krieges hat sie am Ende des Dramas ihre drei Kinder verloren.

Die entscheidende Frage, die wir mit dieser Arbeit stellen, sollen wir, nachdem wir die Auswirkung des europäischen Krieges auf Anna Fierling und ihre Kinder beziehungsweise

Deutschland und die damit verbundenen Hungersnöte und Seuchen gezeigt haben, uns nicht als Kenntnis von Anna Fierling aneignen? Kann man einen Eroberungskrieg führen und nicht stark dafür bezahlen? War Anna Fierling humanistisch in ihre Beziehung zu ihren Kindern? Wenn ja, wie war ihre Beziehung zu ihren Kindern während des Krieges?

0.1.2. GLIEDERUNG DER ARBEIT

Die vorliegende Arbeit gliedert sich in vier Kapiteln. Im Unterkapitel werden die Kernbegriffe der Arbeit wie „Engagement“ definiert. Dabei wird der Begriff zunächst allgemein erfasst, bevor er aus der Perspektive des literarisch-politischen Engagements gedeutet wird. Daraufhin folgt im Kapitel 1 eine kurze Biografie Bertolt Brechts. Die Lebensgeschichte, die hier aufgezeigt wird, basiert sich auf Aussagen des Schriftstellers, wonach sein literarisch-politisches Engagement tief von seiner Lebenserfahrung geprägt ist. Zum Schluss des Kapitels wird der Zeitgeschichtliche Hintergrund des Dramas *Mutter Courage und ihre Kinder* beleuchtet. Danach wird Bertolt Brechts Konzept des Dramas analysiert, episches Theater. Brecht und das Verfremdungseffekt, dann Figuren in *Mutter Courage und ihre Kinder* werden behandelt.

Im Fokus des zweiten Kapitels steht der Literaturüberblick. Das umfangreiche Kapitel 3 ist der analytische Teil der Arbeit. Da machen wir thematische Anwendung der literarischen Theorie, die Formalistische Interpretation des Dramas. In Literaturtheorie bezieht Formalismus kritische Ansätze, das Analysieren, Interpretieren oder Bewerten der inhärenten Eigenschaften eines Textes. Zunächst werden Stil und Sprachform des Dramas untersucht. Danach wird der Text formalistisch gedeutet, wie Brecht die Auswirkungen des europäischen Krieges im Drama

dargestellt hat. Es handelt sich also um eine textnahe Lektüre. Wir beschäftigen uns danach mit einer Analyse von der *Courage* als Mutterfigur und literarisch-politisches Engagement.

0.1.3. ZIEL DER ARBEIT

Das Ziel dieser Magisterarbeit besteht darin, das literarisch-politische Engagement in Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder* darzustellen. Dass Hitler einen Krieg führen wollte, war Brecht klar, deswegen benützt er seine Theorie des epischen Theaters und den Verfremdungseffekt, mit dem er sein Publikum nicht betäubt, sondern wachrüttelt, in *Mutter Courage und ihre Kinder* (1939) die Darstellung des Krieges zu thematisieren. Das Thema erfordert relevante und angemessene Aufmerksamkeit in der menschlichen Gesellschaft, weil die damalige Gesellschaft nie auf die literarischen Warnungen Brechts geachtet hat. Diese Unaufmerksamkeit resultierte in einem verheerenden sechs-jährigen Zweiten Weltkrieg. Diese Probleme, Auswirkung des europäischen Dreißigjährigen Krieges u.a, sind in denen, unsere Studie das Licht einschalten lässt. Es soll erörtert werden, inwiefern der Author mit Hilfe der Sprache auf Probleme ihrer Zeit und gesellschaftliche Missstände aufmerksam machen und Lösungsansätze vorschlagen kann.

0.2 ZEITGESCHICHTLICHER HINTERGRUND

Das 1939 erschienene Drama, *Mutter Courage und ihre Kinder* war eines der Werke, die Bertolt Brecht im Exil geschrieben hat, der in größte Gefahr mit der Berufung Adolf Hilters zum Reichskanzler, der sogenannten Machtergreifung der Nationalsozialisten geriet. Die

Literatur des Zeitraums zwischen 1933 und 1945 nennt man Exilliteratur. Es könnte auch gekennzeichnet werden als Literatur der Gegner des Nationalsozialismus. Dabei spielten die Bücherverbrennungen am 10. Mai 1933 und die deutsche Invasion auf die Nachbarstaaten 1938/39 eine ausschlaggebende Rolle. Viele Autoren dieser Zeit waren im Exil. Baumann und Oberle (1985:218) definieren das Wort „Exil“ als „den längeren, unfreiwilligen Aufenthalt in einem fremden Land“.

Dieser Definitionsversuch von Baumann und Oberle erregt nicht die Bedeutung, die während der Nazizeit passiert ist. Wir wissen ja, dass dieser Aufenthalt der Autoren unfreiwillig war, wie Baumann und Oberle. Aber sie erklären uns nicht die Gründe für diesen Aufenthalt. Es gab Gründe dafür. Der Begriff „Exil“ kann man erklären, als das fremde Land, in das jemand flieht, der in seiner Heimat aus politischen oder religiösen Gründen nicht mehr sicher leben kann.

Brecht war einer der Autoren, die Deutschland, wegen Hitlers Machtergreifung verlassen mussten. Die Romane, Dramen, Schriften usw. die zwischen dieser Zeit geschrieben wurden, nennt man Exilliteratur. Zu dieser Zeit der deutschen Geschichte erklären Baumann und Oberle, dass Brecht unter anderen, Deutschland verlassen musste, weil die nationalsozialistische Machtergreifung in Deutschland eine unmittelbare Lebensgefahr war.

Diese Zeit des Exils bedeutet für die Autoren Schock und Elend. Die Exilierten erlebten auch Schwierigkeiten mit den Sprachen, die sie nicht beherrschen konnten. Im folgenden referieren wir die Forschungsergebnisse von Wolfgang et al (1979:321) über den erlebten Schock und Elend:

Die Lebens- und Arbeitsbedingungen des Exils waren hart, härter als man es sich vorgestellt hatte, als Deutschland Hals über Kopf, zumeist nur mit Handgepäck verlassen worden war.

Kittstein (2008:44) erklärt auch, dass das Exil nicht nur tiefgreifend veränderte äußere Lebensumstände mit sich brachte, sondern es stellte Brecht auch als Stückeschreiber vor ganz neue Probleme und Herausforderungen.

Das Ziel dieser Zeit war es, der gemeinsame Kampf gegen den Faschismus zu führen. Die Autoren dieser Zeit kann man auch als antifaschistische Autoren bezeichnen. Sie waren politische Schriftsteller. Exilpresse waren auch gegründet. Wolfgang et al (1979:333) behandeln dies über die Funktion der Exilpresse als:

die erhoffte Aufklärung der Weltöffentlichkeit über den Faschismus in Deutschland und die angestrebte Unterstützung des Widerstandskampfes im Dritten Reich.

In Prag und Amsterdam wurden deutsche Verlage gegründet: Malik- Verlag in Prag/London, Querido- Verlag in Amsterdam. Die meisten deutschsprachigen Exilromane wurden in Querido-Verlag veröffentlicht. Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder* war in Zürich uraufgeführt.

Die bedeutenden VertreterInnen der Exilzeit waren Bertolt Brecht, Heinrich Mann, Thomas Mann, Hermann Broch, Ernst Bloch, Alfred Döblin, Lion Feuchtwanger, Bruno Frank, A. M. Frey, Anna Gmeyner, Oskar Maria Graf.

Salomon (2007: 44) behauptet über Brecht:

in den Jahren des Exils entstehen seine vielleicht bekanntesten Stücke, unter ihnen: Furcht und Elend des Dritten Reichs (1938), Das Leben des Galilei (1938/39)²⁰, Herr Puntila und sein Knecht Matti (1940), Mutter Courage und ihre Kinder (1940/41), Der gute Mensch von Sezuan (1941), Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui (1941), Der kaukasische Kreidekreis (1944).

Einen Höhepunkt der Exilliteratur stellt die literarische Werke von Brecht dar, besonders, *Mutter Courage und ihre Kinder*, mit dem er sich mit dem Faschismus fraglos auseinandersetzte.

1.1. **KAPITEL 1: BIOGRAFIE BERTOLT BRECHTS**

In diesem Kapitel präsentieren wir Brechts Biografie. Danach stellen wir sein Werk *Mutter Courage und ihre Kinder* dar.

Eugen Bertolt Friedrich Brecht (bekannt unter Bert Brecht), [Dramatiker](#) und [Lyriker](#), wurde am 10. Februar 1898 in Augsburg als Sohn eines kaufmännischen Angestellten namens Berthold Brecht und dessen Frau Sophie Brenzig geboren wie Kittstein (2008:11-22). Von 1917 bis 1918 studierte er an der Universität München Medizin und Naturwissenschaften. Während des Ersten Weltkriegs (1914-1918) arbeitete er als Sanitäter beim Militär. 1922 heiratete er eine Opernsängerin, Marianne Zoff. Bei der Premiere von *Trommeln in der Nacht* (1922) lernte Brecht Helene Weigel kennen, die er 1927 heiratete.

1928 siedelte Brecht nach Berlin über. Im Jahre 1931 führte er den Film *der Kuhle Wampe* oder *Wem gehört die Welt* auf, der die Probleme des Proletariats zeigt. Einen Tag nach dem Reichstagsbrand im Jahre 1933 verließ er Deutschland mit seiner Familie und wanderte nach Prag, und von dort aus über Wien nach Dänemark. 1935 erkannten ihm die Machthaber in Berlin seine deutsche Staatsbürgerschaft ab. In Paris, wo er in 1933 die Agentur, DAD den §Deutschen Autorendienst, richtete, nahm er an der Internationalen Schriftstellerkongreß teil. 1942 gab es die Uraufführung von *dem guten Mensch von Sezuan* und *Leben des Galilei* im Jahre 1945. Brecht wurde zwar 1950 Mitglied der Deutschen Akademie der Künste in Ostberlin und erhielt im folgenden Jahr auch den Nationalpreis I. Klasse (1955 wurde ihm außerdem in Moskau der Stalinpreis, ein internationaler Friedenspreis, verliehen), aber er gewann so gut wie keinen Einfluss auf die Kulturpolitik der DDR.

Seit dem Frühjahr im 1956 nahmen die gesundheitlichen Probleme des Dichters jedoch rapide zu. Am 14. August 1956 starb Brecht in Berlin infolge eines Herzinfarkts. Er hat viele Dramen geschrieben. Einige unter ihnen sind:

<i>Baal</i>	1918
Trommeln in der Nacht	1919
Mann ist Mann	1918
Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (Opernlibretto)	1927

<u><i>Die Dreigroschenoper</i></u>	1928
<u><i>Furcht und Elend des Dritten Reiches</i></u>	1937
<u><i>Der gute Mensch von Sezuan</i></u>	1939
<i>Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui</i>	1941

In 1941 gab es die Uraufführung von *Mutter Courage und ihre Kinder*, mit dem er sich kritisch mit Hitler und seinem Regime auseinandersetzt.

1.1. **MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER: EINE ZUSAMMENFASSUNG**

Das Drama *Mutter Courage und ihre Kinder* ist durch Zwischentitel und Lieder unterbrochen. Es wurde von Bertolt Brecht 1939 verfasst und zwei Jahre später in Zürich uraufgeführt. Es spielt zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges im heutigen Polen, Schweden und Deutschland. Es handelt sich um Anna Fierling, die Mutter Courage auch genannt ist. Sie ist eine Geschäftsfrau. Der Krieg diente als Verdienstsquelle für sie, aber kostete am Ende des Dramas das Leben ihrer drei Kinder. Das Drama ist aus zwölf Szenen gebaut und stellte die Frage nach Menschlichkeit und moralische Gesinnung Mutter Courage in Zeiten schwieriges Dilemmas.

Das Drama fängt im Jahre 1624 an. Ein Werber beklagt sich über einen Feldweibel, wie schwer es heutzutage sei, Soldaten zu finden. Sie verständigen sich, dass es lange Friedenzeit dauert und trotz des Friedens fehlt es in der Bevölkerung an Ordnung und der Bereitschaft zur Disziplin.

Mutter Courage und ihre drei Kinder ziehen mit ihrem Wagen heran. Die zwei Söhne, Eilif und Schweizerkas, sowie Katrin, ihre einzige Tochter, werden vorgestellt. Der Werber interessiert sich dafür Eilif, Soldat zu werden. Mutter Courage wollte nicht, dass ihre Söhne Soldaten aufgrund des unvorhersehbaren Todes werden. Als sie von dem Feldweibel in geschäftliche Verhandlungen verwickelt wurde, zieht der Werber mit Eilif davon. Zwei Jahre

später beginnt die zweite Szene. In den Jahren 1625 und 1626 zieht Mutter Courage im Troß der schwedischen Herren durch Polen. Daneben die Küche streitet sich der Koch mit Mutter Courage, die einen Kapaun verkaufen will. Eilif tritt in der Szene ein, denn seit dem er in die Armee eingetreten ist, hat seine Mutter ihn nicht gesehen. Der Feldhauptmann lobt Eilif übermäßig groß für seine Mut und Klugheit während des Krieges. Eilif und ihre Mutter treffen sich später, umarmen sich. Er berichtet dann seiner Mutter über seinen Geschwister.

Weitere drei Jahre später gerät Mutter Courage mit Teilen eines finnischen Regiments in die Gefangenschaft. Mutter Courage, Yvette, der Zeugmeister unter anderen unterhalten sich über den Krieg und der Feldprediger stellt die Auffassung auf, in diesem Glaubenskrieg nicht zu sterben, sei eine Gnade. Der Koch ist aber dagegen. Das Feldlager wird von katholischen Truppen überfallen, woraufhin der Koch sich eilig entfernen. Nach drei Tage im Gefangenschaft begegnet Katrin zwei katholischen Spionen. Sie könnte nicht Schweizerkas warnen, deshalb muss sie miterleben, wie er beim Versuch, die ihm anvertraute Regimentskasse in Sicherheit zu bringen, von ihnen gefasst wird. Schweizerkas wird fortgetragen und soll exekutiert werden. Mutter Courage schickt die Hure Yvette, um über dessen Freilassung zu verhandeln, doch zögert sie zu lange über den Preis. Mutter Courage verliert ihren Sohn im Krieg. Aus diesem Grund singt sie einem aufgebrachten jungen Soldaten das *Lied der Kapitulation*.

1631 fängt die fünfte Szene an. Der Krieg überzieht weitere Gebiete. Tillys Sieg bei Magdeburg kostet Mutter Courage vier Offiziershemden. Aus einem Haus kommt eine schmerzliche Kinderstimme. Folglich rennt Katrin hinein und bringt einen Säugling aus der Trümmerstätte.

Vor der Stadt Ingolstadt im Jahr 1632 in Bayern wohnt Mutter Courage dem Begräbnis des gefallenen kaiserlichen Feldhauptmanns Tilly bei. Mutter Courage und Katrin machen Inventur. Beim Reden mit der Courage sagt der Feldprediger, dass der Krieg natürlich zu einer kleinen Paus kommen kann. Mutter Courage freut sich auf den Frieden, weil sie denkt und verspricht dem Schreiber, dass ihre Tochter einen Mann kriegt, wenn Frieden wird. Katrin wurde in Begleitung des Herrn Regimentsschreiber zum Einkaufen in die Stadt geschickt, dann lässt der Feldprediger an einer Beziehung mit der Mutter Courage deutlich erkennen, die sie ablehnt. Katrin kommt atemlos, mit einer Wunde über Stirn und Auge. Sie war auf dem Ruckweg überfallen worden. In der 7. Szene war Mutter Courage auf der Höhe ihrer geschäftlichen Laufbahn. Sie, der Feldprediger und Katrin ziehen den Planwagen, an dem neue Waren hängen, weiter.

Im selben Jahr 1632, in der 8. Szenen, fällt der schwedische König Gustav Adolf in der Schlacht bei Lützen. Frieden wurde bald nach dem Tod des Schwedenkönig ausgerufen aber dieser Frieden droht Mutter Courages Geschäft zu ruinieren. Die Lagerhure tritt in der Szene wieder ein. Sie kommt in Trauer, mit Stock und aufgetalkelt. Sie ist nun viel älter, dicker und sehr gepundert. Mutter Courage könnte sie jetzt nicht erkennen. Yvette erzählt Mutter Courage von ihrem mann, der Obrist, der von ein paar Jahren gestorben ist. Eilif war bei einem Bauern eingebrochen und eine Frau war gefallen. Er wurde in Abwesenheit von ihrer Mutter hingbracht und für seinen šHeldentatō hingerichtet. Sein einziger Grund war, er hat nicht anders gemacht, was er vorher im Krieg getan hat.

Zwei Jahre später ziehen die drei durch das Fichtelgebirge. Sie halten vor einem Pfarrhaus. Der Koch sagte Mutter Courage, dass er nach Utrecht gehen möchte, wo er ein Wirtshaus von seiner

verstorbenen Mutter erben sollte. Das Geschäftsleben ermüdete Mutter Courage und sie möchte ihn begleiten. Als sie erfährt, dass er ihre Tochter Katrin verlassen will, nimmt es die Entscheidung zurück. Die Tochter versucht sich daraufhin davonzustehlen, wird von ihrer Mutter abgefangen. Sie ziehen daraufhin wieder zu zweit umher.

In Januar 1936 bedrohen die kaiserlichen Truppen die evangelische Stadt Halle, wo sie ein Bauernhaus überfallen. Sie bedrängen den Bauernsohn, ihnen den Weg in die Stadt zu weisen. Katrin erhält Kenntnis, dass ihre Mutter in der Stadt ist, dass dort auch unschuldige Kinder in Gefahr geraten. Sie ist eine Leiter hoch auf das Dach des Stalles geklettert. Auf dem Dach sitzend, beginnt sie eine Trommel laut zu schlagen, die sie unter ihrer Schürzer hervorgezogen hat, damit sie die schlafende Stadt warnen kann. Die Soldaten kehren zurück und bilden Katrin eine Gefahr. Sie wird schließlich erschossen.

Mutter Courage verabschiedet sich in der letzten Szene von ihrer gestorbenen Tochter und zieht ihren Wagen weiter.

1.3 BRECHT UND DAS EPISCHE THEATER

Wie man den Begriff des epischen Theaters verstehen kann, und wie man vor allen Dingen die Brechtsche Ausprägung dieses Begriffs verstehen muss, soll in diesem Abschnitt des Kapitels erläutert werden.

In Kunst und Literatur waren die wilden Jugendzeiten des Expressionismus mit seinem Wunsch nach all umfassender Menschheitsbeglückung vorüber. Jeder Schriftsteller des 20. Jahrhunderts beschäftigt sich mit etwas, an der er Interesse hat, beispielsweise Alfred Döblin mit seinem Montagetechnik und Erwin Piscator und sein proletarisches Theater. Piscator und Brecht wurden mehr und mehr mit der politischen Linken identifiziert. In den 1920er Jahren hatten

Brecht und Erwin Piscator begannen, mit neuen Arten des Theaters zu experimentieren. Die Zusammenarbeit mit Piscator öffnete Brecht die Augen. Er wollte ebenso wie sein Kollege ein Theater entwickeln, das die Belange der Zeit aufgreift, die vorherrschende Verhältnisse darstellt und Lösungsmöglichkeiten aufzeigt.

Piscator und Brecht wollten weg von der Darstellung tragischer Einzelschicksale, von der klassischen Illusionsbühne und ihrer Scheinrealität. Jeßing (2008:212) mit seiner Forschung zu dem politischen Theater Bertolt Brechts hält fest, dass:

Erst in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre erarbeitete Brecht sich zusammen mit dem Philosophen Karl Korsch die Gesellschaftsanalyse des Marxismus und entwickelte daraufhin ein pointiertes Konzept des politischen Theaters. Einerseits soll dieses Theater episch sein.

Der Begriff episches Theater wird heute meist ausschließlich auf die Werke und Inszenierungstechniken Brechts und mit Abstrichen Piscators bezogen, obwohl es im 20. Jahrhundert zahlreiche Dramatiker gab, die epische Elemente einsetzen. Für die Erklärung von Brechts episches Theater wird von Jeßing (2008:212) ausgegangen:

Es soll immer wieder darauf verweisen, dass es nur zeigt, nur erzählt, dass die auf der Bühne dargestellte Handlung Simulation ist und nicht Gegenstand der Einfühlung. Die Illusion soll immer wieder durchbrochen werden, durch strategisch präzise kalkulierte Verfremdungen: Songs, Projektionen, Zeitsprünge und Erzählerfiguren, Heraustreten der Schauspieler aus der Rolle u.a...

Nicht das Sehen, sondern das Spielen steht als Lehrstück im Vordergrund. Reflexion und Diskussion über präsentierte Modelle der Wirklichkeit, erklärte Jeßing weiter, sind die Hauptprinzipien des Konzepts. Es ist aber fatalerweise der (letztlich bürgerliche) Intellektuelle, der den (proletarischen) Zuschauern die Welt erklärt. Das Ziel des Konzepts war die Darstellung der großen gesellschaftlichen Konflikte wie Krieg, Revolution, Ökonomie und soziale Ungerechtigkeit. Martin (2007:21), in seiner Online Ausgabe über *Glossar zur Einführung in*

die *Literaturwissenschaft*, stützt die Argumentation auf den Begriff episches Theater als seine Bezeichnung für eines von Bertolt Brechts entwickelte offene Form des Theaters, die im Gegensatz zum klassischen aristotelischen Drama steht. Mit diesem Definitionsversuch meinte er, dass Brecht die dramatische Handlung verfremdet: die übliche Dramenform wird aufgelöst, stattdessen werden Einzelszenen aneindergereicht. Das unmittelbare Geschehen wird unter anderem durch die Einführung eines Erzählers oder durch den Einschluss von Liedern verfremdet dargestellt.

Mumford (2009:171) zum Erklärungsbegriff zum epischen Theater stellt fest, dass:

Epic theater is the umbrella phrase Brecht used to describe all the technical devices and method of interpretation that contribute to the creation of an artistic social(ist) commentary and engaged spectator. This mode of literature and performance tells something about the people's past as opposed to showing it in present tense, dialogue-based form.

Brecht hat das Konzept des epischen Theaters stetig weiterentwickelt und den Bedürfnissen seiner Inszenierungspraxis angepasst. Gröne et al (2009:110) erklären mehr, dass die Figuren des epischen Theaters nichts als realistisch-überzeugende Individuen konzipiert sind. Die Figuren, wie sie weitererkären, verkörpern eher die unterschiedlichen Aspekte von komplexen gesellschaftlichen Fragen, und ihre Argumente appellieren nicht an das Gefühl, sondern an den Verstand des Publikums, das über die eigene gesellschaftlich-politische Situation nachdenken und darüber zum aktiven Handeln angeregt werden soll. Das epische Theater Brechts und Piscators war politisch engagiert. Das epische Theater ist marxistisch orientiert, will gegen Ausbeutung und Krieg wirken, sich einsetzen für eine sozialistische Veränderung der Gesellschaft. Zu der Entstehung des Begriffs šepisches Theater, hat Brecht die idee 1926 in Kontext des Stücks *Joe Fleischhacker in Chicago*, ein Dramenfragment entwickelt. Eckhardt

(1983:39) geht davon aus, dass Brecht gesagt habe, dass unsere heutige Welt nicht mehr ins Drama paßt und begonnen, sein Gegenkonzept des epischen Theaters zu entwickeln. Brecht wollte ein analytisches Theater, das den Zuschauer zum distanzierten Nachdenken und Hinterfragen anregt. Brecht wollte ein Theater, das diese Konflikte durchschaubar macht und die Zuschauer dazu bewegt, die Gesellschaft zum Besseren zu verändern.

Zu diesem Zweck verfremdete und desillusionierte er das Spiel absichtlich, um es als Schauspiel gegenüber dem wirklichen Leben erkennbar zu machen. Die Schauspieler sollten analysieren und synthetisieren. Das heißt, von Außen an eine Rolle herangehen, um dann ganz bewusst so zu handeln, wie es die Figur getan hätte.

Aus einigen Anregungen Erwin Piscators hat Bertolt Brecht sein Leitmodell eines Theaters entworfen. Zur Unterstützung dieser Aussage erklärten Jeßing und Köhnen (2007:168), dass das Theater hauptsächlich kritisch-politisch orientiert ist und noch einmal gegen die klassische Tradition- insbesondere Aristoteles- mobil macht. Vor allem zeigt sich dies an Brechts Plädoyer für den analytischen Verstand. Sie erklärten weiter dass, der im Theater trainiert wird, soll die Einfühlung überflüssig machen. Brechts Skizze von Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* fasst die Positionen zusammen. Wie wir schon erwähnt haben, bietet das neue Theater, das epische Theater, praktikable Modelle von Wirklichkeit und leistet damit für die Zuschauer, wenn auch in größerem Maßstab, prinzipiell dasselbe wie der Unfallzeuge in der Straßenszene für sein Publikum. Das epische Theater und das dramatische Theater haben keine ähnliche Form. Die Bühne verkörperte einen Vorgang, eine Szene für den Ausgang und die Geschehnisse verlaufen linear in einer dramatischen Form des Theaters aber die Bühne erzählt den Vorgang, jede Szene für sich und die Geschehnisse verlaufen in Kurven im epischen Theater. Die Bühne, resümiert Kittstein (2008:37), wird nicht mehr auf jeden Fall zum

Ebenbild der Wirklichkeit sondern einen günstig gelegenen Ausstellungsraum. Das epische Theater macht den Vorgang zum Betrachter, ein unvoreingenommener Betrachter, und weckt seine Aktivität auch aber im Gegensatz zu dem vom Drama verwickelt den Zuschauer in eine Aktion und verbraucht auch seine Aktivität. Der Verbrauch der Aktivität ermöglicht dem Zuschauer Gefühle aber nach dem das epische Theater seine Aktivität erweckt hat, ist der Zuschauer erzwungen eine Entscheidung zu treffen. Die dramatische Form des Theaters vermittelt ihm Erlebnisse aber die epische Form des Theaters vermittelt ihm Kenntnisse, daher ist das epische Theater ein didaktisches Theater. Der Zuschauer wird in eine Handlung im dramatischen Theater hineinversetzt aber im epischen Theater wird er ihr gegenübergestellt. Brecht hat Änderungen eingebracht, eine aktive Theater-Zuschauer Beziehung eingesetzt.

Bemerkenswert wird in Drama mit Suggestion gearbeitet und die Empfindungen werden konserviert. Im Gegensatz dazu wird mit Argumenten gearbeitet bis zu Erkenntnissen getrieben. Die dramatische Form des Theaters setzt den Menschen als unveränderlich, der als bekannt vorausgesetzt wird, das epische Theater dagegen setzt den Menschen als veränderliche und verändernde Mensch, der Gegenstand der Untersuchung ist. Der Zuschauer im dramatischen Theater sieht die Welt, wie sie ist, das Denken bestimmt sein Sein, aber Brecht wollte etwas anders. Der Zuschauer des epischen Theaters sollte die Welt sehen, wie sie wird, das gesellschaftliche Sein bestimmt das Denken. Brecht wollte und hat begründet ein Theater, das den Zuschauer für sich selbst zu denken bringt, und auf die sozialen Probleme reagieren, die zum Licht durch die Aufführung eines Theaters gebracht haben.

Mit den zusammengefassten Anmerkungen ist es klar, dass Brecht eine Veränderung in der Welt des Theaters gemacht hat. Es ist auch wichtig zu merken, dass die Zuschauer des epischen Theaters, die von den Bühnen gezeigten Gefühl selbst wirken oder reagieren. Das

Handeln der Menschen musste zugleich so sein, und musste zugleich anders sein können. Das waren großen Änderungen und diese Änderungen haben auch nicht nur mit dem epischen Theater zu tun sondern auch mit den Zuschauern des epischen Theater. Von *Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band*, (1981:986) lernt man, dass beim Sehen eines dramatischen Theaters sagt der Zuschauer, „ja, das habe ich auch schon gefühlt,“ aber der Zuschauer des epischen Theaters sagt, „das hätte ich nicht gedacht“. Der Zuschauer des dramatischen Theaters sagt weiter: „das Leid dieses Menschen erschüttert mich, weil es keinen Ausweg für ihn gibt“. Das Theater wurde für den Zuschauer des epischen Theaters ein Angelegenheit für Philosophen, allerdings solcher Philosophen, die die Welt nicht nur zu erklären, sondern auch zu ändern wünschten. Der Zuschauer denkt, es gäbe doch einen Ausweg, das heißt, Brechts Theater wendet sich vorrangig an jene sozialen Schichten, bei denen am ehesten vergleichbare Interessen erwartet werden können, also an die Benachteiligten und Unterdrückten, da das Leid des Menschen den Zuschauer sich erschüttert. Im Gegensatz dazu sagt der des epischen Theaters, dass „das Leid dieses Menschen ihn erschüttert, weil es doch einen Ausweg für ihn gäbe“. Nach Vogt (2008:179) wird jeder Zuschauer, wie Brechts Freund Walter Benjamin prophezeit, Mitspieler werden können. Die Absicht, erklärt er weiter, den „Verkehr zwischen Bühne und Zuschauerraum“ zu ändern, ist hier so radikal verwirklicht, dass die Abgrenzung selbst, seit zweieinhalbtausend Jahren konstitutiv für das Theater, aufgehoben wird. Der Zuschauer des dramatischen Theaters unterscheiden sich von dem des epischen Theaters. „Der Zuschauer des dramatischen Theaters weint mit den Weinenden und lacht mit den Lachenden aber derjenige des epischen Theaters lacht über den Weinenden und weint über den Lachenden“. Das ist was Umstrittenes als die Prophezieung Walter Benjamin. Ein Zuschauer, der über den Weinenden lacht oder über den Lachenden weint, ist kein Mitspieler des Schauspielers. Das bedeutet, der

Zuschauer kritisiert die Situation des Schauspielers und sucht möglicherweise Veränderung. Die beiden Zuschauer bekommen verschiedene Gefühle von ihrer Beobachtung. Der Zuschauer des dramatischen Theaters sagt: das ist natürlich, und wird immer so sein, aber der Zuschauer des epischen Theaters sagt, das ist höchst auffällig, fast nicht zu glauben und muss deswegen aufgehört werden. Der Zuschauer nimmt gerade nicht willig auf, was man ihm vorsetzt. Die naive Einstellung, dass das ist immer so ist aufgebrochen und durch positives Denken ersetzt worden.

Der Darsteller sollte sich nicht wie in der traditionellen Theater Praxis in die Rolle einfühlen, sondern sie und ihre Handlungen zeigen und diese gleichzeitig bewerten. Eine wesentliche Methode ist dabei das Verfremdungseffekt.

1.3.1. BRECHT UND DAS VERFREMDUNGSEFFEKT

Der Gestus des Zeigens ist einer der wichtigsten Verfremdungsmittel (oder V-Effekt). Brecht verwendet diesen Effekt, um alle Theater-Spieler zu sozialkritischen Beobachter zu fördern. Als eine besonders wichtige Form der Verfremdung betrachtet Brecht die Historisierung. Historisieren, heißt Vorgänge und Personen als historisch, also als vergänglich darzustellen. Das kann natürlich auch mit Zeitgenossen geschehen, auch ihre Haltungen können als zeitgebunden, historisch, vergänglich dargestellt werden. Kittstein (2008:41) erklärt, dass der Stückeschreiber, Brecht, ausgiebig die Möglichkeit nutzt, durch Texttafeln oder Projektionen Hintergrundinformationen zu dem Geschehen auf der Bühne einzubringen und dessen übergreifende Bedingungen, etwa weitere historische Kontexte, sichtbar zu machen

Wie der Gestus, einer von Brechts entwickelten Spieltechnik, ist der Begriff Verfremdung das Ergebnis Brechts mit alten Worten zu spielen. Verfremdung erschien erstmals in Brechts

Schriften in 1936, als Übersetzer fast so viel Spaß mit dem Wort hatten, wie Brecht. Sexl (2004:307) fordert in der Vorbemerkung seines Studiums über die *Einführung in die Literaturtheorie*, dass:

Verfremdung als eine Technik bezeichnet, die vor allem von Bertolt Brecht in seinen Theaterstücken verwendet hatte: herkömmliche Vorgänge etc., werden Mithilfe von ungewöhnlichen, avangardistischen Mitteln der Sprache und der Aufführung so dargestellt, dass sie für das Publikum irritierend wirken, was im Idealfall dazu führt, dass ZuschauerInnen Erkenntnisse über die Realität gewinnen.

Verfremdung oder Alienation werden angewandt, um den Zuschauer der Illusion des Theaters zu berauben. V-Effekte sollen der Auslöser für die Reflexion des Zuschauers über das Dargestellte sein. Nur über das Verfremdete, dem Zuschauer, Unbekannte und merkwürdig Erscheinende, denkt dieser intensiver nach, ohne es hinzunehmen. Erst wenn das Bekannte und Alltägliche-wie beispielsweise gesellschaftliche Verhältnisse in einem neuen, ungewohnten Zusammenhang erscheint, beginnt der Zuschauer mit einem Denkprozess, der in einem tieferen Verständnis dieses eigentlich längst bekannten Sacherverhalts mündet. Die Schauspieler sollten ihre ersten Eindrücke und Widersprüche von der Figur festhalten und in ihr Spiel integrieren. Auf der Bühne, erklärte sie weiter, müsse immer eine andere Möglichkeit des Verhaltens angedeutet werden. Eine Wurzel der Inspiration für Verfremdung war der Jingu (chinesische Oper) Schauspieler Mei Lanfang, erklärte Mumford Meg, den Brecht sah, ist eine improvisierte Performance einer weiblichen Rolle bei einem Besuch in Moskau im Jahre 1935 zu geben. In einem Abendanzug der Männer und ohne spezielle Beleuchtung, deutet Mumford (2009:17), schien Mei zeigend, anstatt sich zu verbergen, seine eigenen demonstrierten Fähigkeiten, nicht zu weiblicher Eigenschaft, sondern sie zu zitieren. Meis Leistung könnte durchaus in Brechts Geist, wenn um 1939-41, er über Messingskauf Philosoph auf den Punkt vor solchen Cross-

Gender-Playing nachsinnen ließ. Es könnte, argumentierte er, wie das generationsübergreifende und Cross-Class Casting, auch im Sinne des gleichen Dialogs, helfend, die Art und Weise in dem Verhalten sozial konstruiert betonen. Mumford (2009) erklärt weiter, es scheint, dass Brecht nie realisiert, dass in Jingu, der Schauspieler tatsächlich einen inneren Prozess der Einfühlung mit seinem Charakter unterhält, weil er chinesische Handeln wiederholt, wie es sich von einer deutlichen Spaltung zwischen Schauspieler und Zeichen unterscheidet darstellt. So ein Bruch, untermauerte er, war reif für die Verlegung auf einer marxistischen Theater der Verfremdung, die es vom den Schauspieler nachfordert, ein kritisches Distanz vom charakter zu erhalten und ihre (normalerweise verdeckte) kreative Arbeit zu zeigen.

1.4. FIGUREN

Eine erzählte Geschichte soll Schauspieler haben, die eine oder mehrere Aktionen darstellen. Die Schauspieler im Drama sind die Figuren oder Personen. Der Begriff 'Figuren', wie sie hier verwandt wird, machen Gröne et al (2009:100) deutlich, als Handlungsträger in einem Stück, die als Darsteller historische oder fiktive Personen verkörpern. Sie als Schauspieler, spielen eine Rolle und werden auf der Bühne zu Figuren innerhalb eines Stückes, die vom Autor zumeist namentlich benannt werden.

In einem literarischen Werk haben wir zwei Arte der Personen. Zu unterscheiden sind Neben- und Hauptfigur. Die zentrale Hauptfigur nennt man Protagonist, der in einem literarischen Werk eine wichtige Rolle spielt. Er nimmt an der meisten Zeit von Anfang bis zum Ende des Dramas teil. Heute ist 'Protagonist' die allgemeine Bezeichnung für den Haupthelden (in der Regel die Titelfigur) eines Stückes. Neben dem Protagonisten ist der Antagonist, der auch als der Gegner des Protagonisten bekannt ist. Dieses Drama liefert uns viele Profile der

Fahrzeuge der Aktion, auch genannt als „die Figuren“. Bei der Analyse der Figuren fangen wir mit der Heldin des Dramas, Anna Fierling an.

1.4.1. Anna Fierling: Die Marketenderin, die aus Bamberg Bayern kommt, ist auch bekannt unter dem Namen Mutter Courage. Sie ist die Kernprotagonistin des Dramas. Sie hat nur das Geschäft und den Gedanken am Profit im Kopf. Eine egoistische Mutter der drei Kinder, Eilif, Katrin Haupt und Schweizerkas, die eben nach dem Tod ihres redlichen Sohnes in der Szene 3, ihren Wagen trotzdem weiterzieht. Sie ist auch schuldig am Tod des Schweizerkas, denn sie handelt nicht konsequent. Brecht will uns mit dem Charakter von der Mutter Courage zeigen, wie egoistisch und mütterlos sie ist. Sie ist die schlitzohrige Mutter, die ihre Kinder als halbwüchsige Kinder dem Leutnant vorschlägt, wenn es Soldat zu werden geht.

1.4.2. Eilif Nokocki oder Kojocki: ist der ältere Sohn Mutter Courages und Kind eines Franzosen. Seine Mutter nannte ihn den kühnen Sohn, aber der Feldhauptmann und der Salomon- Song vergleichen ihn mit Julius Cäsar. Er ist auch der Liebste von allen, wie Mutter Courage in Szene 2, uns erzählte, „der vom Vater Intelligenz geerbt hat“: Szene 1, S. 544. Eilif ist als Kriegsbegleiteter Soldat anfällig für das Lob auf Heldentaten und Auszeichnungen, wie sich beim freudigen Wiedersehen mit seiner Mutter offenbart. Er ist sozusagen der „perfekte Soldat“, aber er kann nicht unterscheiden, was Krieg und was Frieden ist, denn er tötet nämlich eine Bauernfrau in Friedenszeiten. Seine größte Tugend ist die, die ihn umbringt.

1.4.3. Schweizerkas: Er heißt auch Fejos, ein Festungsbaumeister, ein sehr redlicher und ehrlicher Sohn, wie seine Mutter ihm dem Feldwebel in Szene 1, S. 544 vorgestellt hat. Sie sagte weiter, dass er Schweizerkas hieß, weil er gut im Wagenziehen ist. Seine

Tugend wird ihm zum Verhängnis, weil er, wie Eilif sein Bruder, nicht die Grenzen des Prinzips, das er verkörpert, erkennt. Sein Versuch, die ihm anvertraute Regimentskasse der Lutheraner zu retten, hilft niemandem. Er opfert also sein Leben sinnlos. Er wird in Szene 3 erschossen.

- 1.4.4. Katrin Haupt:** Die in der dritten Szene fünfundzwanzig Jährige, die ihr größte Traum einen Mann zu finden ist und eine Familie zu gründen, die einzige Tochter Mutter Courages. Katrin ist eine halbe Deutsche. ſDie stumme Frau, die gute Herz hat, und unschuldig istö, S. 547, bleibt aber bei der Mutter und hilft ihr mit dem Geschäft. Ihre Stummheit wird von Courage gelegentlich ins Gute gewendet. Ihre Mutter sagte ihr:

Sei froh, dass du stumm bist, da widersprichst du dir nie oder willst dir nie die Zunge abbeißen, weil du die Wahrheit gesagt hast, das ist ein Gottesgeschenk, Stummsein. MCK S. 551

Stummsein bedeutet für sie ihr eigentliches Handicap.

- 1.4.5. Der Feldprediger:** Er ist ein Protestantischer, der in Szene 2 auftritt. Die Funktion dieses Feldpredigers ist für Brecht zunächst die Widerlegung der Rede vom ſGlaubenskriegö. Dabei zeigt sich die zweifelhalfte Rolle des Geistlichen zunächst in der verächtlichen Haltung des Militärs gegenüber dem Prediger. Er repräsentiert die Kirche im Krieg. Die Soldaten sollen ihr eigenes Leben bereitwillig für die Kriegsziele der Mächtigen opfern und Augen und Ohren für die Realität verschließen, deswegen brauchen sie einen Priester.

- 1.4.6. Yvette Pottier:** Sie ist die Lagerhure des Dramas, die drei Auftritte hat, zwei in der dritten Szene, einen in der achten. Sie erregt die Seele der Leser mit ihrem Leben und

Charakter. Sie ist hübsch wie die Regieanweisung zur 3. Szene sie geschildert hat, aber aufgrund ihrer Geschlechtskrankheit wird sie von den Soldaten gemieden. Sie weiß, dass keine Zeit zu verlieren ist, dass Geld verdient werden muss. In all den Jahren der Prostitution hat sie gelernt, Männer um die Figur zu wickeln. Deshalb gelingt es ihr rasch, die erwünschte Zusage vom Obristen, ihrem Mann zu bekommen, und sie eilt davon, nicht ohne neuerlich von Courage den Auftrag zum Handeln bekommen zu haben. Als Mädchen aus einfachem Milieu konnte Yvette unter den gegebenen Umständen nur auf ein Überleben hoffen, wenn sie das Schicksal der Hure auf sich nahm. An der Figur der Pottier wird das Ineinanderspielen von Schicksal, Hurerei und Gewinnstreben deutlich.

2.1

KAPITEL 2: LITERATURÜBERBLICK

Viele Kritiker haben Bertolt Brecht als einer der bedeutendsten Dramatiker seiner Zeit gekennzeichnet. Er war Dramatiker, der nicht nur literarisches Engagement in Deutschland geleistet hat, sondern auch politisches Engagement anlässlich des spanischen Bürgerkriegs. An einem Kongreß stellte Schallenger (2003:68) über Brecht fest, dass:

An einem Kongress, der in Valencia und Madrid begonnen wird, nimmt Brecht auf seiner dritten Station in Paris teil, und hält seine Rede zum II. Internationalen Schriftstellerkongreß zur Verteidigung der Kultur.

Brecht und die anderen Dramatiker seiner Zeit trafen die Entscheidung wegen der wachsenden Hitlerdiktatur, nicht mehr radikalisch, nihilistisch und destruktiv, wie die Dadaisten und

Expressionisten. Sie sollten gegen den Hitler Regime schreiben. Sie verbreiten Informationen, organisieren Bühnveranstaltungen. Brecht schrieb *Mutter Courage und ihre Kinder*, damit er die Deutschen erinnert, an ihre Seelen auch zu appellieren, über das verpaßte und erlebte Geschehnis des dreißigjährigen Krieges zu denken. Baumann und Oberle (1985:52) stellen zur Diskussion den Zustand der damaligen Gesellschaft nach dem Krieg:

Große Teile Deutschlands wurden verwüstet, ein Drittel der Bevölkerung kam ums Leben. Verzweifelte und verunsicherte Menschen blieben zurück.

Die Textstelle oben ist ein Beweis, dass der dreißigjährige Krieg Deutschland verwüstet hat. Viele Menschen sind ums Leben gekommen.

Knopp et al (2009:173), die Redakteure bei ZDF und Historiker waren, gaben auch ihre Perspektive über den Krieg:

Es galt lange Zeit als der Krieg der Kriege. Millionen von Menschen starben durch Hunger, Seuchen und rohe Gewalt. Scheinbar endlose dreißig Jahre währte der deutsche Krieg, der im Namen des Glaubens, aber auch für Macht, Unabhängigkeit und um die Vormachtstellung in Europa ausgefochten wurde.

Es gibt jedoch viele Kritiker der deutschen Literatur, die Kritik an Brecht üben. Einige fanden seine einsiedlerische Einstellung unvernünftig.

In diesem Literaturüberblick wollen wir unter anderem Aufmerksamkeit auf die folgenden Untersuchungen erregen, Needle und Thomson, *Brecht*, (1981), Schallenberger, Stefan: *Lektüreschlüssel: Bertolt Brecht Mutter Courage* (2003), Jenderek Helmut: *Bertolt Brecht: Drama der Veränderung*. (1969), Osawaru, Terry: *L'engagement d'Edouard Glissant à travers la Lézarde*, (2007), unter anderen. Brecht war ein bedeutendster Schriftsteller während seiner Zeit in Deutschland. Zu der Lebensgeschichte Brechts hat Salomon (2012) in seinem

Artikel *Bertolt Brechts politische Didaktik oder: Die Quadriga von Padagogik, Asthetik, Philosophie und Politik* geäußert:

1963 charakterisierte der Soziologe Fritz Sternberg Brecht als einen Dichter, der völlig im zwanzigsten Jahrhundert geformt worden sei: Sein Schaffen ist mit diesem Jahrhundert untrennbar verbunden: mit den beiden Weltkriegen, mit der nationalsozialistischen Machtergreifung, mit der russischen Oktoberrevolution und mit der chinesischen Revolution, die eine neue Epoche der Weltgeschichte eingeleitet haben.[..]. S. 38

Er meinte damit , dass Brechts gerade all diesen Ereignissen gegenüber Opfer war. Er stand ihn vielleicht näher als irgendein anderer Dichter in Deutschland, erklärte er weiter, in der Welt. Hecht (1977:143) in seinem herausgegebenen Buch *Brecht: Über Kunst und Politik*, unterstützt Brechts literarisch-politische Stellungnahme auf den Nationalsozialismus, in dem er Brechts Aussage zitiert:

Ich habe im Kampf gegen Hitler eine Anzahl Gedichte und Lieder und Stücke geschrieben, und sie können aus diesem Grunde selbstverständlich als revolutionär betrachtet werden, weil ich selbstverständlich für den Sturz dieser Regierung war.

Er meinte, dass Brecht mit seinen Gedichten, Liedern und Stücken bereit zu kämpfen ist, für ein großes freies deutsches Volk. Sein *Mutter Courage und ihre Kinder* ist einer der solchen literarischen Stücke.

Bertolt Brecht, ein Opfer des Krieges, dessen Haltung gegenüber den Krieg von Marxismus abgeleitet wurde. Suleiman (2012:42) hat uns in seinem Online Buch ein bisschen erklärt, was auf Brecht Einfluss gehabt hat, *Mutter Courage und ihre Kinder* zu schreiben:

Brecht's attitude towards war is derived from Marxism. The Communist Manifesto, at its heart, a critique of the corrosive moral changes brought about by the rapid industrialization of Europe. Marx and Engels were highly

critical of the new wealthy class, the bourgeoisie. This class made its wealth from the misery of workers, the proletariat, who, for the bulk of their lives, worked up to eighteen hours a day in factories and mines. The authors' revolutionary ideas came from their observation that the workers were uniting and educating themselves to better their conditions.

Der Begriff des Marxismus ist Sendl (2004:103) in seinem Buch, *Einführung in die Literaturtheorie*, der Ansicht, dass:

Der Marxismus versucht, das Bewusstsein der Menschen, die ideologischen Formen, aus der widersprüchlichen Struktur der Basis zu erklären, wobei diese Nebelbildungen notwendige und reale Reflexe des materiellen Lebensprozesses sind.

Die Geschichte aller bisherigen Gesellschaften, erklärte er weiter, ist die Geschichte von Klassenkämpfen, Freien und Sklaven, Patriziern und Plebejern, Baronen und Leibeigenern, Zunftbürgern und Gesellen, kurz gesagt, Unterdrücker und Unterdrückten standen in stetem Gegensatz zueinander, führten einen ununterbrochenen, bald versteckten, bald offenen Kampf, einen Kampf, der jedesmal mit der Umgestaltung der ganzen Gesellschaft endete oder mit dem gemeinsamen Untergang der kämpfenden Klassen.

Brecht sah sein Theater als ein Mittel, mit denen er die Welt ändern könnte, Widerstand gegen die Hitler Regime zu leisten. Sein Drama, *Mutter Courage und ihre Kinder*, war für ihn kein Ersatz für Politik. Wekwerth (1976:7) um diese Idee Brechts über das Theater zu bewerten, hat folgendes geäußert:

Brecht habe mit seinem Theater die Welt verändern wollen, ist nur zur Hälfte wahr, da Theater allein so etwas nicht kann. Brecht verstand sein Theater immer als Teil einer größeren gesellschaftlichen Bewegung. Nur wenn die Gesellschaft in Bewegung ist, kann Theater die Menschen bewegen...

Mit Wekwerths Aussage verstehen wir die Bewegung und die Menschen. Die Bewegung, die das Theater bringt, meint er, bedeutet, dass das Theater die Zuschauer dazu anregen kann, Widerstand gegen eine Diktatur zu leisten.

Daher sind Brechts Stücke Fahrzeuge für Dialektik. Sie präsentieren eine neue Situation, die die Möglichkeit für eine rationale Debatte hat, und die Arbeiter sich zu vereinigen und gegen eine beherrschende Regierung zu rebellieren ermutigte, wie gegen die von Hitler.

Needle und Thompson (1981:19) begannen ihre Abschätzung Brechts *Mutter Courage* mit einer umstrittenen Äußerung:

Sympathy, even empathy with Mother Courage must be tempered by criticism of her equivocation. She is, after all, a provider of fodder to cannon-fodder, and her motherhood is extremely unreliable.

Needle und Thompson waren nicht nur die einzigen Kritiker, die an *Mutter Courage* Kritik geübt haben. Lennox (1978:88) in ihrem Artikel, *Women in Brecht's Works* übt Kritik an Brechts Darstellung der Frauen in seinen Werken. Sie kommentiert kritisch dass:

...Brecht is demonstrably so insensitive to the qualities and needs of real women. Yet this pattern, too, is a familiar one in stereotypical portrayals of women. Women are debased to the level of children or sex objects

Sie bewertet, dass Brecht voreingenommen gegenüber Frauen ist. Er präsentiert Anna Fierling mit ihren drei Kindern, die verschiedene Väter haben. Klar scheint in Brecht sein Wunsch zu erfinden, schildert Lennox weiter, Frauen, die nicht leistungsfähig genug sind, Männer zu bedrohen, insbesondere mit ihrer unabhängigen Sexualität.

Im Widerspruch zu Lennoxs Idee über Brechts Darstellung der Frauen in seinen Werken weist Nussbaum (1985:231) nach:

Brecht's typical woman figures in his work of the European exile years tend to stand alone as resistance or mother figures and are often endowed with special strength in order to persevere in dark times of crises.

Sie lässt den Schluss zu, dass Mutter Courage Energie, Sinnlichkeit und Kraft wie Leokadja Begbick in *Mann ist Mann* hat, aber sie kann nicht vom Krieg profitieren und unbestraft bleiben.

Die Art und Weise, wie Brecht *Mutter Courage* dargestellt hat, erregt großes Aufsehen. Suleiman (2012:45), in seinem Online Buch, *Bertolt Brecht*, kritisiert Mutter Courage. Er unterstützt folgendermaßen:

Mother Courage's behavior is driven by a need to survive during wartime, yet by the time the action in the play begins, it is clear her priorities on this matter have become twisted. She has equated the relentless pursuit of profit (her antiheroic side) with success and survival; she comes to believe that if she is profitable, it will allow her family to survive the war.

Anna Fierling sollte, nach Suleiman, während des Krieges überleben. Sie macht großen Gewinn. Mit diesem Gewinn, denken wir, sollte sie ihre Familie ernähren. Sie ist ja sozusagen, ſder Vaterō ihrer Kinder. Der Krieg hat dreißig Jahre gedauert, und ihre Kinder sollten neue Kleider, Schuhe usw haben. Sie sollten gutes Essen haben. Einen Gewinn zu machen war ja Mutter Courages einzige Motivation, da sie in einem kapitalistischen Land, lebte. Aber wir sollten nicht vergessen, dass jemand, der Handel treibt und keinen Gewinn macht, bald in Konkurs geht. Dieses Prinzip des Geschäfts, Gewinn zu machen, hat Suleiman vergessen.

Wir sollten verstehen, dass die Kommunistische Manifesto eine Veränderung inspiriert, wie Suleiman weiter erklärte, und Revolte gegen Unterdrückung. Unterdrückung produziert einige der schlimmsten totalitären Regimes des 20. Jahrhunderts.

Jenderek kritisierte auch Brecht. Er attackierte die Problematik des Stückschlusses, die Brecht uns gespiegelt hat. Schon vom Anfang an ist diese Problematik des Schlusses viel erörtert worden. In einem Interview mit Brecht „Gespräch mit einem jungen Zuschauer“ hat Jenderek (1969:156) über das Ende seines Stückes diese Klassenkämpferische gesellschaftliche Funktion umgeschrieben..

„Ja, der Dreißigjährige Krieg ist einer der ersten Riesenkriege, die der Kapitalismus über Europa gebracht hat, denn im Kapitalismus ist er [der Krieg] nötig, nämlich für den Kapitalismus. Dieses Wirtschaftssystem beruht auf dem Kampf aller gegen alle, der Großen gegen die Großen, der Großen gegen die Kleinen, die Kleinen gegen die Kleinen. Man musste also schon erkennen, dass der Kapitalismus ein Unglück ist, um zu erkennen, dass der unglückbringende Krieg schlecht, das heißt unnötig ist.

Er attackierte das Verfremdungseffekt des Stückschlusses weiter. Dieser verbietet, wie er feststellte, von sich aus jeden Versuch einer Interpretation, die das Stück in eine substantielle Beziehung zu seine Quelle bringen sollte. Der Krieg war für Brecht eine Analyse der Brechtschen Welt Darstellung des kapitalistischen Systems. Wir können am Schluß sehen, dass Hitler den Krieg aus dem einzigen Grund geführt hat, dass er die Welt erobern wollte, und diese Eroberung hat einen kapitalistischen Grund. Holthusen (1972:161) ist der Absicht, dass Mutter Courage eine wahre Figur der Frauen ist. Sie ist eine gute Heldin des Brechtchen Dramas. Er erklärte weiter:

Dass der Mensch essen und trinken will, Obdach und Kleider braucht und alle Artikel, die im Lutherschen Katechismus genannt werden, dass er auf Geld aus ist und immerdar haben will anstatt zu entbehren, das wird nicht als leidige Schwäche nur eben eingeräumt, sondern als kritische Einsicht in das wahre Wesen der menschlichen Natur und mit dem vollen Anspruch auf bürgerlich Gebildeten ausgepielt.

Er hat dies geäußert, damit er sich Mutter Courages Benehmen während des Krieges widmen könnte. Sie muss vom Krieg leben sonst wird sie sterben, so Holthusen.

Ähnlich wie Holthusen hat auch Kittstein (2008:58) argumentiert. Er kommt zu der Schlussfolgerung, dass ihr Verhalten mit seinen fatalen Konsequenzen also nicht aus individuellen Charaktereigenschaften hervorgeht, sondern ist ein Produkt der kriegerischen Zeitumstände und der ökonomischen Zwänge. Die Zeitumstände und die ökonomische Zwänge ließen ihr keine Wahl. Gegenteiliger Ansicht sind Hooti und Esmaeeli (2011:140) über Mutter Courages Verhalten während des Krieges. Sie übersehen offensichtlich, dass Mutter Courage sich selbst betrügt. Sie lassen sich schließen:

Despite the fact that Mother Courage is a human being-each human being knows for the fact that money is not more valuable than life. She deceives herself that making money is the only goal of life.

Sie machen deutlich, dass einige Menschen sich selbst betrügen um glücklich zu sein. Anna Fierlings unnachgiebige Bestrebung zum Geschäft während des Krieges weiterzuführen sind die Folge des Verlusts ihrer drei Kinder. Mutter Courage hat selbstverständlich gehalten, dass sie sich im Krieg findet. Der Selbstbetrug und naive Ansichten über den Krieg bringen Tränen und Schluchzen zu ihrer katastrophalen tragischen Welt.

Woodland (1972: 128) kommt in seinem Artikel über *The Danger of Empathy in Mother Courage* zu folgendem Schluss in dem er Mutter Courage mit jemandem vergleicht, der kein Gewissen hat. Er deutet darauf hin, dass:

As each of the children is sacrificed to the need for survival, Mother Courage loses the human aspect represented by that child (Eilif is Swiss Chesse honesty, Kattrin is unreasoning love). With the children gone, Mother Courage's humanity is gone. She remains only with animal instinct.

Woodland merkt kritisch, dass als Mutter Courage alle ihre Kinder verloren hat, verliert sie auch ihre angeborene Tugendhaftigkeit. In einer Gesellschaft, in der Handel und Verkauf notwendig für das Überleben sind, hat Tugendhaftigkeit keine Chance. Körperlich ist sie eine Frau, die ihren Wagen zieht, aber im Geist ist sie ein Tier, weil sie ihr Gewissen verloren hat.

Die Darstellung der Frauen in Brechts Werken übt Solga (2003:242) Kritik. Sie kritisiert Kattrin, die einzige Tochter Courages. Sie betont:

She is good for nothing but falling into (sexual) danger, as Courage constantly remind her. She is considered a disgrace to her gender, a failure as a woman. She moves through the paly as a body, called damaged, stupid, and animal-like.

Kattrin, wie Solga uns deutlich macht, verkörpert die Struktur des Krieges von Sex, Vergewaltigung und die Möglichkeit des Krieges ein junges Mädchen zu ruinieren. Wir sollen uns erinnern, dass Kattrin vor dem Anfang des Dramas von einem Soldaten mündlich vergewaltigt wurde. Wir glauben, dass Kattrin ein intelligentes, kräftiges und mutiges Mädchen ist. Eine Opferin der Vergewaltigung, die trotz der sexuellen Gewalt durchlebt. Einige Mädchen könnten aus diesem Grund Selbstmord begehen. Wir sind überzeugt, dass Kattrin Mut von ihrer Mutter geerbt hat. Mutter Courage, trotz der Verlust ihrer drei Kinder, war sehr mutig und kräftig, und zieht ihren Wagen weiter. Der Verlust bedeutet nicht für sie, dass die Welt zum Ende gekommen ist oder das Ende des Geschäfts und Gewinn machen. Solga beschreibt Kattrin als eine Taugenichts, weil sie in sexueller Gefahr geraten wurde. Wir behaupten, dass Kattrin unschuldig an solcher Gewalt ist.

Hinck (1984:171) in dem von Hinderer herausgegebenen *Brechts Dramen: Neue Interpretationen* hält dagegen dass, Kattrin keine Taugenichts ist, sondern eine Heldin, die

während des Krieges, sowohl Kinder als auch ihre Mutter in Halle gerettet hat. Er schildert Katrin als die große Helferin des Dramas.

In der afrikanischen Literatur gibt es auch engagierte SchriftstellerInnen. Diese Frauen, wie zum Beispiel Mariama Bâ mit ihrem Roman *Une si longue lettre* (1979) und *Un chant écarlate* (1981); Aminata Sow Fall, *la grève des battu* (1979) haben Engagement für Frauen geleistet. Mit ihren Romanen leisteten diese afrikanischen Schriftstellerinnen Widerstand. Sie wollen, dass die Welt überall das Frauenbild ändern. Diese Frauen sind die Pionierinnen des feministischen Engagements. Odile (2009:11) vertritt die Überzeugung:

L'engagement s'inscrivait, discret, dans le devenir des femmes africaines, autour de leur rôle dans la sphère privée, familiale et publique, de sa communauté et de sa société, abordant des questions intimes touchant à la structure polygynique, aux infidélités conjugales, à la maternité, aux difficultés de poursuivre une carrière professionnelle.

Die Schriftstellerin, Odile, meinte, dass nur Engagement für Frauen sie befreien könnte. Diese Befreiung der Frauen kann nicht einfach geschehen. Sie sollte ein Kampf sein. Um das Problem der Ungleichheit in ihrem Werk: *la femme Nigériane: une espèce entre les eaux. Une lecture de la Calebasse Cassée de Tunde Fatunde* darzustellen, erklärt Omonigho (2012:3-4):

..Fatunde a démontré l'inégalité des femmes par rapports aux hommes dans la société nigériane. Les femmes sont considérées inférieures aux hommes dès l'origine. Elles doivent se soumettre aux hommes tout le temps.

Wir stimmen mit ihr überein, dass sie die Ausbeutung und die sozusagen Ausnutzung der Frauen nicht liebt. Wir haben den Fall von Sabine in *La Calebasse cassée* von Fatunde, wie Omonigho in Seite 5 weiterschrieb. Als sie sich versucht vor Eteki und Freunde zu verteidigen, bemerken die Männer: Halte den Mund, eine Frau hat kein Recht auf Mitsprache in den

Angelegenheiten der Männern was zu sagenō. (S. 6). Diese Mentalität, dass die Frau kein Recht auf Mitsprache in den Angelegenheiten der Männer hat, ist die Meinung vieler nigerianischer Männer heute.

Aus diesem Grund der sogenannten Ungleichheit zwischen Männern und Frauen haben afrikanischen Schriftstellerinnen angefangen zu schreiben, damit sie den Männern erklären können, dass sie, Männer und Frauen gleichberechtigt sein sollten. Frauen wurden auch von Gott geschafft. Die Frau ist dem Mann vom Anfang an eine Gehilfin. Der Mann ist kein überlegener Mensch und nebensächlich ist die Frau kein niedrigerer Mensch. Die Männer wurden als Haupt in einer Familie gemacht, damit Frieden im Haus herrscht. Frauen sind, wie Männer, wahlberechtigt und diese Tatsache können wir auch nicht genug an dieser Stelle betonen.

Es gab nicht nur Engagement für Frauen in Afrika, es gab auch Engagement gegen den Kolonialismus. In Afrika gab es auch Widerstand gegen die Kolonialherren. Afrikanische Literatur, durch die afrikanischen engagierten Schriftsteller, war von Anfang an eine Literatur des Widerstandes gegen die Kolonialisten und gegen den Rassismus. Ihre Form von Engagement war auch literarisch-politisch. Sie beklagen literarisch wegen der Unterdrückung der afrikanischen Völker. Zu diesem Punkt hat Fuchs (1978:13) behauptet:

Der sozialkritische afrikanische Roman erlebte seine Blütezeit in den 80er Jahren, in den Jahren bevor die französischen und englischen Kolonien ihre Unabhängigkeit erlangten. Er lieferte eine weitreichende Analyse der Kolonialsituation, zeigte die Notwendigkeit des Kampfes gegen den Kolonialismus auf, wie das zur gleichen Zeit auch in theoretischen Schriften geschah, wie etwa bei Aimé Césaire, Frantz Fanon, oder Kwame Nkrumah.

Die massive literarisch-politische Bekämpfung der Unabhängigkeitsbewegung führte zur Unabhängigkeit der meisten afrikanischen Länder, wie zum Beispiel, Nigeria am 1.10.1960, Bundesrepublik Benin 1.08.1960 usw. Es gab nicht nur Engagement in der afrikanischen Literatur, sondern auch in der karibischen Gesellschaft sichtbar. Die Karibischen waren unter der Unterdrückung der französischen Kolonialherren. Sie wurden ausgebeutet. Osawaru (2007:7) in der Begründung und das Ziel seiner Bachelorarbeit *l'engagement d'Edouard Glissant à travers le Lézarde* bestimmt pointiert, dass:

Nous avons choisi ce sujet à cause de la souffrance et de l'exploitation que les peuples antillais ont subies et subissent jusqu'à l'heure actuelle en vue de dévoiler les méfaits de la colonisation et la civilisation européennes aux Antilles.

Engagement bei den Karibischen wie zum Beispiel Guadeloupe, Martinique und Haiti war auch literarisch. Edouard Glissant, ein bekannter Schriftsteller aus Martinique, hat literarisch durch seinen Roman, *le Lézard*, seine Völker befreit, damit sie ihre Herkunft finden könnten. Dies hat er durch die Wiedererweckung des Bewusstseins des Menschen gemacht, nachdem er gesehen hat, dass die Völker unter der wirtschaftlichen Abhängigkeit Frankreichs litten. Damit Glissant Widerstand besser gegen die Kolonialisten leisten könnte, untermauerte Osawaru (2007:1), was Glissant (1976:39) festgestellt hat:

Mais comme beaucoup de pays du monde, nous nous sommes trouvés dans une situation semblable, entre 1939 et 1945, au moment où combien de peuples souffraient les tourments de l'extermination, du ravage, et de ces horreurs que la seule guerre du Vietnam a dépassées depuis.

Bei den Französern gab es auch engagierte Schriftsteller. J.P. Sartre, 1905-1980, war einer der Vordenker und Hauptvertreter des französischen Engagements. Seine Absicht war es, zu den bestimmten Veränderungen in der Gesellschaft beizutragen. Blanchère und Maubert (1976:378)

resumierten Sartres Stellungnahme bei einer 1948 provisorischen Regierung, in dem sie meinen dass:

Le problème de l'engagement de l'écrivain n'est évidemment pas nouveau. Dès le XVII^e siècle, avec «Les Tragiques» de Agrippa d'Aubigné, on trouve une littérature de combat. Au XIX^e siècle, les poètes mettent souvent leur plume au service d'un idéal social de progrès, de liberté, de justice et de paix : Lamartine (Avertissement de Jocelyn), Vigny (Chatterton), Hugo (Fonction du poète, les Mages). Nombreux sont ceux qui ne se contentent pas «d'engager» leur œuvre mais jouent même parfois un rôle politique qui les oblige à abandonner provisoirement le commerce des Muses.

Es ist daher mit uns ein Hühnchen zu rupfen haben, dass Engagement nicht mit dem 20. Jahrhundert in Frankreich begonnen hat. Nur wenn der Schriftsteller seinen Federö im Dienst, das heißt, wenn er ein freiwilliger Dienst mit seinem Kugelschreiber leistet, kann er dann engagiert sein, kann er das Problem unserer heutigen Gesellschaft adressieren. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Absicht der französischen Schriftsteller ist, einige Änderungen in der Gesellschaft, die ihnen umgibt, zu produzieren.

Rassismus war einer der Probleme, die die Afrikaner, das heißt, die Schwarzen in Deutschland, erlebt haben. Sie waren als Schwarze Deutsche, Afro-Deutsche oder Neger bezeichnet. Schwarze Deutsche werden alltäglich mit dem N-Wort beschimpft und es hinterlässt psychologische Narben, die Ängste und Albträume verursachen. Zum Rassismus gelten auch Engagement. Ayim (2006:50) belegt mit ihren Nachforschungen, die Situation der Schwarzen Deutschen im Nationalsozialismus, dass:

Nach Schätzungen des Schweizer Historikers Micha grin wurden von den Nationalsozialisten etwa 2000 Schwarze Menschen in Konzentrationslagern interniert[] dass zwischen 1937 und 1942 mindestens 400 Schwarze Deutsche zwangssterilisiert wurden.

Hautfarbe zu haben, wir meinen die schwarzen Menschen oder die Afro Deutschen, war in Deutschland eine „Sünde“. Dies passierte auch bis in der Zeit der Deutschen Demokratischen Republik als es ihnen (die Afro-Deutschen) beispielsweise untersagt war, als Rechtsanwälte oder Stewardessen zu arbeiten. Darüber hinaus, erklärte Ayim weiter, wurde es als politisch riskant betrachtet, sie ähnliche Studienfächer studieren zu lassen, wie ihre ausländischen Elternteile. Um diese Situation der Unterdrückung Schwarze Minderheit zu bekämpfen wurde einige Nichtregierungsorganisationen wie Initiative Schwarze Deutsche (ISD) in Berlin und Afro-deutsche Frauen (ADEFRA) in München gegründet. Ziel diesen gegründeten Organisationen untermauerte Ayim (2006:55) ist es, die Interessen und rechtmäßigen Ansprüche Schwarzer Menschen in der Bundesrepublik zu artikulieren, gemeinsam mit progressiven Weißen den Kampf gegen Rassismus und Antisemitismus anzutreten und über die Grenzen der Bundesrepublik hinaus, die Vernetzung mit immigrantenpolitischen und anderen Organisationen von Schwarzen zu intensivieren.

Die verschiedenen Schattierungen von kritischen Standpunkten Brechts Arbeiten verweisen auf das Wesen der Kritik selbst. Die Kritiker versuchen, die literarische Wahrheit durch die Organisation der Ressourcen, die das literarische Werk (das oft irrational ist) zu einem ganzen sinnvoll und vernünftigen Gebrauch zu erreichen.

3.1. KAPITEL 3: THEORETISCHE ANWENDUNG BEI DER ANDEUTUNG VON *MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER*

Der Formalismus gilt als die erste literaturwissenschaftliche Methode des 20. Jahrhunderts, die sich systematisch mit der Objektseite von Literatur befasste. Ihr Interesse galt der spezifischen Literarizität von Sprache sowie der Erforschung der Differenzkriterien von Alltagssprache und poetischer Sprache. Formalismus ist ein Ansatz der Literaturkritik und Literaturtheorie vor allem mit strukturellen Zwecken eines bestimmten Textes. In Literaturtheorie, bezieht Formalismus kritische Ansätze, analysieren, interpretieren oder bewerten die inhärenten Eigenschaften eines Textes. Zu diesen Funktionen zählen nicht nur Grammatik und Syntax, sondern auch literarische Vorrichtung. Der formalistische Ansatz reduziert die Bedeutung eines Textes historischen, biographischen und kulturellen Kontext. Formalismus stieg auf Prominenz im frühen 20. Jahrhundert als eine Reaktion gegen romantische Theorien der Literatur, die über den Künstler und individuelle kreative Genie zentriert. Literatur als sozialer Beweis inspirierte uns daher den formalistischen Ansatz zu benutzen. Wellek und Warren (1963:78) geben dies in ihrem Buch *Theorie der Literatur* zu bedenken, um der Platz der Literatur und Gesellschaft zu erklären:

Die Literatur ist eine gesellschaftliche Institution, die sich der Sprache, einer Schöpfung der Gesellschaft, als ihres Mediums bedient []. Aber darüber hinaus »imitiert« die Literatur das »Leben« und das Leben ist in einem hohen Maße gesellschaftliche Wirklichkeit, obschon auch die Welt der Natur und die innere oder subjektive Welt des einzelnen immer schon Gegenstand literarischer Imitation oder Nachahmung gewesen sind.

Sie meinten, dass der Dichter selber ein Mitglied der Gesellschaft ist, in der er einen bestimmten gesellschaftlichen Rang inne hat. Literatur spiegelt das Leben, oder drückt es aus. Literatur ist für Brecht ein Medium zur Absendung gesellschaftlicher und politischer Realität. In

Literaturtheorie bezieht Formalismus kritische Ansätze, analysieren, interpretieren oder bewerten die inhärenten Eigenschaften eines Textes. Die formalistische Andeutung ist nach Dobie (2012:34):

í a theory of literature that would have a reader understand and value a work for its own inherent worth, not for its service to metaliterary mattersí also a practice of close reading of texts, and an appreciation of order.

Diesem Zitat von Dobie kann man so interpretieren, dass man auf dem Text bleiben soll, um den Text näher zu analysieren. Einen Text nur zu lesen ist nicht zufriedenstellend, wie Dobie weiter erklärt. Man sollte eben beim Lesen beschließen, wie geführte Diskussion zwischen Charakteren Sinn schaffen.

Jede Rechercharbeit erfordert vom Autor die Notwendigkeit, den Bestimmungen des methodischen Ansatzes zu folgen. Das heißt eine logische und ordentliche Wahrnehmung, die von einem Forscher verwendet um eine Frage zu beantworten und ein Problem zu lösen. Wir sollen durch diese Tatsache, logisch geordnete Schritte für einen bestimmten Zweck durchführen.

Ein Hauptmerkmal der Literatur ist der kritische Spiegel einer Gesellschaft in jeder Epoche der Geschichte. Daher beschlossen wir in dieser Arbeit, formalistische Methode der Analyse zu verwenden, unter Berücksichtigung vor allem der Mentalität und der Betrieb des Geistes, der Bezugszeitraum gegen die Schriftsteller der Zeit, das heißt Bertolt Brecht unter anderen. Damit die Untersuchung auf reiner geistigen Weise erfolgreich sein wird, und damit diese Arbeit einen Beitrag zur Erkenntnis schaffen kann, sind wir verpflichtet, einem aufwendigen methodischen Ansatz zu folgen, der zu diesem Ziel führen wird.

Mit dieser Theorie, die formalistische Andeutung, werden wir das Drama, *Mutter Courage und ihre Kinder* skizzieren, mit dem, Brecht mit dem Hintergrund des Dreißigjährigen Krieges vor dem zweiten Weltkrieg im Allgemeinen warnt und dessen Ursachen aufdecken, skizzieren wollte

3.1.1 ANALYSE DER STIL UND SPRACHFORM *MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER*

Die Sprache des Dramas, *Mutter Courage und ihre Kinder*, ist einfach, und direkt. Es zeigt sich, dass die Figuren des Dramas genau so sprechen, wie sie denken und fühlen. Der Autor verwendet die lebendige, gesprochene bayrische Sprache (Bayrische Dialekt). Alle Redeweisen, sowie die amtliche und Umgangssprache stehen, beziehungsweise passen gut zueinander. Man liest kurze Sätze, zwar Schlag- und Sprichwörter, mit denen sehr Vieles erzählt wird. In der Sprache des Dramas bemerkt man die Wirklichkeit, Klarheit, Deutlichkeit und die Anschaulichkeit.

Auch dort sind die Haupt- und Nebensätze ganz kurz, Einsetzung der Akkusativ für den Dativ, was vielleicht eine Besonderheit der Umgangssprache ist. So können wir sagen, dass Brecht die Sprache sehr sparsam gebraucht und dass er einen eigenen persönlichen, flüssigen und knappen Stil hat.

Wenn man über eine Analyse der Sprachform eines Dramas spricht, spricht man über die Vermittlungsmittel der Idee des Autors. Sprachstil ist die charakteristische Eigenart des sprachlichen Ausdrucks oder die Darstellungsweise eines Dramas. Analysieren der Stil und Sprachform in *Mutter Courage und Ihre Kinder* ist sehr wichtig, um der Zustand seiner Wesen

während der Bearbeitung des Dramas sowie sein Engagement als Schriftsteller zu schätzen. Wir werden sehen, durch die Analysierung, wie Brecht seine Bedenken, so wie seine persönlichen Obsessionen reflektiert.

Zwischen den dramatischen Bauformen, Figur, und Handlung steht die Sprache. Eicher und Wiemann (2001:149) behaupten, dass die Sprache im Drama alltägliches Sprachhandeln durch Adressantenbezug und Vorherrschen des Dialogs simuliert. Was sich im Drama abgespielt wird, geschieht fast nur durch das Gespräch. Jede Äußerung einer Figur, wie Eicher und Wiemann betonen, hat zwei Adressanten- den Dialogpartner und den Zuschauer. Ein Drama besteht wesentlich aus Interaktionen, die bereits im Alltag an theatralische Inszenierung erinnern. Für Brecht ist die Sprache offensichtlich nichts anderes als ein Mittel, mit dessen Hilfe eine bestimmte Form von Denkart und Bewußtsein nicht nur gestaltet, sondern auch zerstört werden kann. Die Sprache verrät gewissermaßen die Denkweise und Bewusstseinslage derjenigen, die diese Sprache verwenden.

Bertolt Brecht verwendet den Verfremdungseffekt des epischen Theaters und beeinflusst damit ein unerwartetes Sprachmuster, was eine gewisse Undurchsichtigkeit und Unklarheit der Reden hervorruft. Das Drama wurde sowohl in einer sehr einfachen Sprache als auch in der Umgangssprache der damaligen Zeit geschrieben, von sprachlichen Verfremdungen durchzogen, wie zum Beispiel Wortwitzen, Unformulierungen von Zitaten. Mitko (2009:102) in *Rhetorik-Hilfswissenschaft literarischer Analyse* in dem von Wetzels und Mecke herausgegeben Buch, *Französische Literaturwissenschaft*, erklärt, dass die Sprache der Literatur in der Regel am Primärkode Standardsprache orientiert ist, darüber hinaus an sekundären literarischen Kodes, Umgangssprache. Die Sprache war auch Standard. Obwohl das Präsens als das Erzähltempus vorherrscht finden wir auch einen reichen Gebrauch vom Präteritum und Perfekt.

Der Werber : Wie soll man sich hier eine Mannschaft zusammenlesen? Feldweibel, ich denk schon mitunter an selbstmord. Ich hab ihn glücklich besoffen, er hat schon unterschrieben, ich zahl nur noch den Schnaps...Ich hab hier mein Vertrauen in die Menschheit verloren. MCK Seite 543

Der Feldweibel: ich bin in Gegenden gekommen, wo kein Krieg war vielleicht siebzig Jahr, da hatten die Leut überhaupt noch keine Namen, die kannten sich selber nicht.

Die Verwendung des Präteritums ermöglicht die Darstellung der Vergangenheit während der Präsentation von Aktionen bis in die Gegenwart. Die Vergangenheit hier zeigt eine Zeit in der Geschichte und die Erzählzeit.

Es ist auch zu bemerken, dass Brecht die Verben nicht richtig konjugiert lässt. Die starken Verben zum Beispiel ändern den Stammvokal im Präsens. Der Stückeschreiber lässt uns diese Mischung der Konjugation in Seite 578 erkennen:

Mutter Courage: Jetzt schläft sie

Die Bäuerin: Sie schläft nicht, sie müssen einsehen, sie ist hinüber

Das Verb šschlafenö, das ein starkes Verb ist, sollte in der 2. und 3. Person Singular Präsens eine Sonderform annehmen, dadurch dass ein Wandel des Stammvokals stattfindet: Das šaö wird šäö durch den Umlaut. Ebenso verachtet der Autor die richtige Form der Konjugation, wenn er auf der Seite 563 in Imperativform schreibt.

Der Feldprediger: Weil der Feldhauptmann hin ist? Sein

Sie nicht kindisch. Solche finden sich ein Dutzend, Helden gibts immer

Der Satz sollte šSeien Sie nicht kindischö lauten, weil der Imperativ der Hilfsverben Sonderformen hat.

Der Konjunktiv II ist auch im Drama benutzt. Der Konjunktiv II benutzt man, wenn man eine mündliche oder schriftliche Wiedergabe von Wunschvorstellungen, Fantasien usw die nicht der Wirklichkeit entsprechen, hat. In Seite 568 und 569 gibt es Beispiele dazu:

Der Koch: wie können Sie auf den Feldsprediger hörn?
 Wenn ich damals Zeit gehabt hätt, aber die Katholischen sind zu schnell gekommen, hätt ich Sie vor dem gewarnt..
 Mit dem Gebimmel könnten sie wirklich aufhören, nachgerad. Ich kam gern in irgendeinen Handel mit was..... MCK S. 568
 Wenn sie nicht im Krieg ein so gottloser Lump geworden wäre, könntens jetzt in Frieden leicht wieder zu einem Pfarrhaus kommen. MCK Seite 569

Sowinski (1986:186) erklärt mehr über den Gebrauch des Konjunktivs II, dass er zum Ausdruck einer irrealen Aussage oder eines irrealen Wünsches und auch im irrealen Vergleichsatz mit *als*, *als ob*, *als wenn*. In der 8. Szene, Seite 569, gibt es ein Beispiel, einschließlich irrealer Wünsche, beim Plausch von dem koch zum Feldprediger, deren Erfüllung nicht erwartet wird.

Als erwachsener Mensch hätten Sie sich sagen müssen, daß man keinen Rat gibt.

Dieser Gebrauch des Konjunktivs II dient hier zum Ausdruck von Unbestimmtheit, Möglichkeit und Zweifel.

Der Volkston der Rede verstärkt sich durch die bayrisch-Dialektfärbung. Brecht setzt den Akkusativ anstelle des Dativ ein. Die Präposition *šmitō* ist mit einem festen Kasus gebraucht, dem Dativ. Diese falsche Verwendung der Präposition sieht man in Seite 560.

Junger Soldat: Bouque la Madonne! Wo ist der gottverdammte Hund von einem Rittmeister, wo mir das Trinkgeld unterschlagt und versauffs mit seine Menscher?
 Er muß hin sein!

Mutter: Sie haben mir alles mit die Säbel zerfetzt im Wagen und fünf Taler Buß für nix und wieder nix abverlangt.

Es gibt auch falsche Verwendung des Verbes šgebenō mit der Akkusativergänzung. In Seite 554 liest man einige Beispiele:

Schweizerkas:Ich dacht, ich geb sie in den Wagen...dann geb ich sie woanderschon oder flücht damit.

Mutter Courage:Hast du glücklich wieder einen Säugling gefunden zum Herumschleppen? Auf der Stell gibst ihn der Mutter, sonst hab ich..

Auch bei der Dativergänzung, wie Gottstein-Schramm et al (2010:98) uns erklären, braucht die Praposition šinō eine Dativergänzung, wenn die Frage durch das Fragepronomen šwoō eingeleitet wird. Sie erklären weiter, mit den Wechselpräpositionen beschreibt man eine Bewegung in eine Richtung (Wohin?) oder eine Position (Wo ist etwas?). Aber etwas anders ist im Drama benutzt als Eilif dem Feldprediger fragt, wo seine Mutter ist und er antwortet, šin die Stadtō. Die Stadt ist eine lokale Position, daher sollte die Antwort so lauten, šin der Stadtō anstatt šin die Stadtō.

Neben den grammatikalischen Fehlern der Erzähler gibt es auch Umsetzung der Relativpronomen. Dreyer und Schmitt (2009:197) in ihrem Buch, *Lehr- und Übungsbuch der deutschen Grammatik*, weisen aus, dass Relativsätze Nebensätze sind, die von einem vorangegangenen Beziehungswort, meistens einem Nomen, aber oft einem Pronomen abhängen. Sie (Nebensätze) geben eine Erklärung zu diesem Beziehungswort, ohne die ein Satz oft unverständlich ist. In Seiten 554 und 560 des Dramas gibt es einen falschen Gebrauch der Relativsatz.

Junger Soldat: Bouque la Madonne! Wo ist der
gottverdammte Hund von einem Rittmeister, wo mir das
Trinkgeld unterschlagt und versauffs mit seine Menscher?

Mutter Courage: ...ich hab ihnen gesagt, daß ich gegen
den Antichrist bin, den Schweden, wo Hörner aufhat, und
daß ichs gesehn hab, das linke Horn ist ein bissel
abgeschlabt. Seite 554

Der Relativpronomen sollte sich in Genus und Numerus nach dem Nomen richten, auf das sie
verweisen, zum Beispiel einem Rittmeister, in Seite 560 und den Schweden in Seite 554. Brecht
hat šwoõ als Relativ benutzt anstatt šderõ.

Darüber hinaus gibt es, dem logischen Sinn nach, sehr wohl Satzgefüge und
Satzverbindungen, aber die Nebensätze und die herkömmliche schriftdeutsche Weise
eingebunden, nicht einem glatten Verlauf des Satzgebildes dienstbar gemacht, sondern sie treten
markant, wie knappe Hauptsätze hervor, gegen den vorhergehenden oder nachfolgenden Satz
gestellt, erklärt Schallenberger (2003:58).

Mutter Courage: Die armen Leut brauchen Courage.
Warum, sie sind verloren. Schon daß sie aufstehn in der
früh, dazu gehört was in ihrer Lag. Oder daß sie einem
Acker umpflügen, und im Krieg!

Wie wir bemerken, werden Hauptsätze in gegeneinander gesetzte Positionen zerteilt.

Es sind viele Ausdrücke aus der einfachen Umgangssprache. Umgangssprache, oder
Alltagssprache ist im Gegensatz zur Standardsprache. Umgangssprache kann man definieren, als
die Sprache, die im täglichen Umgang benutzt wird. Sie kann ein Dialekt sein oder eine

Zwischenstellung zwischen Dialekt und Standardsprache einnehmen. Beispiele von Umgangssprache findet man in Seite 567:

Die alte Frau: da ist auch nix komm!

Auch auf Seite 564, Mutter Courage sagt dem Feldprediger, sei vernünftig, der Krieg geht noch ein bisschen weiter, und wir machen noch ein bisschen Geld.. da mußt du dir was aussuchen, was zu verkaufen ist, vielleicht findest du...

Diese bayrisch-alemannische Dialektfärbung ist auf allen Seiten des Dramas. Diese Sprache ist eben leicht zu verstehen. Dialekt war der Sprache der damaligen Zeit. Die Bibelsprache war auch im Drama benutzt. Bertolt Brecht lässt uns in der 3. Szene, in *das Hörenlied* die Bibelsprache lesen, die Geschichte von Jesus und seine Reise am Kreuz, als der Feldprediger sich an die Passion von dem Herrn erinnert:

An das Kreuz geschlagen

An dem er sei Blut vergoß

Betet mit Wehklagen. S. 557

Auch auf Seite 561 gibt es ein Sprichwort, das aus einem Vers der Bibel abgeleitet ist: *Das Herz des Menschen denkt sich seinen Weg aus, aber der Herr lenkt seine Schritte* (Sprüche 16,9). Dieser Spruch, wie Kittstein (2008:41) erklärt, konfrontiert die menschliche Ohnmacht mit dem Souveränen Walten Gottes, der über alle Pläne und Erwägungen der Menschen hinweg das Geschehen auf Erden bestimmt. Das Beispiel zeigt, dass es Brecht bei solchen V-Effekten nicht um selbstgenügsame oder bloß witzige Sprachspiele geht.

Der Feldprediger: Selig sind die Friedfertigen, heißts, im Krieg. Wenn ich einen Mantel über hatt.

Dieses Wort ist auch aus der Bibel abgeleitet (Matthäus 5,9). In der 8. Szene, Seite 569, lässt Brecht uns ein anderes Beispiel von Sprichwörter erkennen. Der Feldprediger hat gewußt, dass

Mutter Courage keinen Frieden will, sondern Krieg, weil sie Gewinne macht, sagt er ihr *šwer mitn Teufel frühstücken will, muß ein langen Löffel haben*. Anna Fierling betrügt sich selbst, dass sie nicht für den Krieg übrig hat, nicht destoweniger hat der Krieg ihr ihre drei Kinder gekostet.

Dazu kommt die reiche Verwendung der Vergleichen. Bei dieser Vergleichen meint man bei einer Wortfigur, welche durch Annäherung oder Kontrastive Gegenüberstellung zweier Gegenstände oder Bilder erzeugt wird, um Anschaulichkeit und Wirksamkeit eines Gedankens zu erhöhen. Beim Vergleich meinen wir, dass zwei Dinge miteinander, durch den Partikel *šwie* verglichen werden. Hier ist welche Beispiele:

Der Feldprediger: Unser König hat nur die Freiheit im Aug gehabt. Der Kaiser hat alles unterjocht, die Polen so gut wie die Deutschen, und der König hat sie befreien müssen. S. 553

In der 3. Szene wurde der redliche Sohn mit dem Tod konfrontiert, Mutter Courage versucht ihren Sohn aus dieser Situation zu retten, in dem sie die Bestechlichkeit der Menschen mit der Barmherzigkeit Gottes vergleicht. Sie macht sich über Bestechlichkeit Gedanken nach:

Die Bestechlichkeit ist bei den Menschen dasselbe wie beim lieben Gott die Barmherzigkeit. 558

Hier offenbart sich das Kleinbürgerliche Bewußtsein der Courage, aus dem heraus sie ihre ganze Existenz ans Geld anzuknüpfen sucht.

Brecht verwendet also zahlreiche Tiervergleiche. In der 3. Szene beschwert sich die Lagerhure Yvette bei Mutter Courage, dass man sie nicht mehr besucht. *šMutter Courage, ich bin ganz verzweifelt, weil alle gehen um mich herum wie um einen faulen Fisch wegen dieser Lügen* S.

551. An einem Vormittag in einer Gefangenschaft der katholischen Truppen sitzen beklümmert Mutter Courage, Katrin, der Feldprediger und Schweizerkas zusammen beim Essen, als Courage sie dies bemerkt: „Wir sind gefangen, aber so wie die Laus im Pelz“, S. 554. Diese Aussage zeigt die opportunistische Lebensphilosophie Mutter Courages: sie zeigt, dass sie als Lebenskämpferin weiß, sich jeder Situation anzupassen. Später in der 3. Szene als Katrin ihre Mutter bestürmt, fragt Mutter Courage wie es ihr geht, und es scheint der Courage als ob, es ihr nicht gut geht, dann äußert sie:

lass dir Zeit und quatsch nicht, nimm die Hände, ich mag
nicht, wenn du wie ein Hund jaulst, was soll der
Feldprediger denken? S. 556.

Seong-Kyun (2004:6) deutet dass, diese Vertierung des Menschen insbesondere an Bedeutung gewinnt, als Brecht mittels der Amtssprache die Entfremdung des Menschen zur Sache im Krieg darstellt. Es besteht darin kein Zweifel, dass der Stuckeschreiber durch die Darstellung der Vertierung und Verdinglichung des Menschen in der Grausamkeit und Auswirkungen des Krieges nachweisen will, dass in irgendwelchem Krieg, kein Opfer zu groß ist.

Wir wollen bei der Verwendung von rhetorischen Figuren feststellen, dass diese rhetorische Figuren die Sprache des Werkes eines Literaten bereichern und ihr eine literarische Darstellung verleiht. Dies bestätigt die Erklärung von Wellek und Waren (1963:152), dass die Sprache im ganz wörtlichen Sinn das Material des literarischen Künstlers ist. Sie behaupten, dass jedes literarische Werk lediglich eine Auswahl aus einer gegebenen Sprache ist, im gleichen Sinn wie man eine Skulptur als einen Marmorblock bezeichnet, von dem einige Stücke abgehauen sind.

3.1.2 AUSWIRKUNGEN DES EUROPÄISCHEN KRIEGES

Wie wir im Kapitel 1 erklärt haben, der Dreißigjährige Krieg war ein religiöser Krieg. Mit dem epischen Theater stellt Brecht die großen gesellschaftlichen Konflikte wie Krieg, Revolution usw. dar. Das Drama, *Mutter Courage und ihre Kinder* war und ist eine Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg, und Krieg war eines der Themen des Dramas. *Meyers großes Handlexikon* (2013:43) definiert Krieg als „eine gewaltsame Austragung von Streitigkeiten zwischen Staaten“.

Ein Krieg kann länger dauern, zum Beispiel, dreißig Jahre, oder ca 3 Jahre wie der Nigeria-Biafra Bürgerkrieg.

Einer der Auswirkungen des europäischen Krieges ist eine Senkung der Bevölkerungszahl. Viele Menschen kommen ums Leben. Eine der Betroffenen war Anna Fierling. Der zweite Weltkrieg ist Bezugspunkt dieses Dramas und Anna Fierling steht stellvertretend für all diejenigen, die im Dreißigjährigen Krieg ihre Kinder, Brüder usw, verloren haben, (in Szene 3 und 11 teilt uns der Erzähler den Tod Schweizerkas und Kattrins mit). Als Hauptaufgabe des Dramas bezeichnet Brecht die Absicht, die Sinnlosigkeit und die verheerende Auswirkung des Krieges zu zeigen. Mutter Courage äußert sich selbst in der 6. Szene, Seite 566 wie Folgendes:

Den Schweizerkas sehe ich nicht mehr, und wo der Eilif ist,
das weiß Gott. Der Krieg soll verflucht sein.

Anna Fierling ist nicht der einzige Mensch, der seine Verwandten verloren hat, Yvette, die Hure in der 8. Szene, erzählt uns, dass ihr Mann, der Obrist, ein paar Jahre zuvor während des Krieges gestorben ist. Der Krieg hat eine verheerende Auswirkung hinterlassen, der Schwedenkönig Gustav Adolf starb auch während dieses Krieges. Der Tod ist der Gegensatz von dem Leben, das Abschied von dem Leben und der Stillstand der Lebensdauer. Der Eintrag „Tod“ im Brockhaus÷

Konversations-Lexikon von 1893, wie Feldmann (2010:79) zitiert hat, lässt die Konzeption gut erkennen:

Die Lebensdauer des Menschen reicht beim natürlichen Verlauf des Lebens gewöhnlich bis in die siebziger und achtziger Jahre, bisweilen auch noch etwas weiter, und der Tod erfolgt hier ohne vorhergegangene Krankheit, ohne nachweisbare spezielle Ursache, sanft und allmählich, oder rasch, merklich und mit Bewußtsein, oder unvermerkt im Schläfe, durch sogenannte Alterschwäche. Dieser Tod ist der natürliche, normale, notwendige.

Der Tod der Individuen ist nicht nur unvermeidlich sondern eine unverzichtbare Voraussetzung für die Entwicklung der Art und für die Evolution. Wir stimmen überein mit Feldmann, dass der Tod ein unvermeidliches Ereignis ist, das geschehen wird. Der Erzähler *Mutter Courage und ihre Kinder* hat uns nicht mitgeteilt, der Grund des Todes der Schwedenkönig Gustav Adolf aber wir können auch ja abschließen, dass Gustav Adolf nicht gestorben wäre, wenn es keinen Krieg gegeben hätte. Nach Feldmann (2010:29) wurden und werden die Toten gezählt, zum Beispiel nach Kämpfen, Kriegen oder Seuchen. Der natürliche Tod erfolgt gemäß dieser Konzeption nach dem Ablaufen der Lebensuhr, die freilich herrschaftlich, naturwissenschaftlich und sozio-technisch gestellt wird. Die Rückkehr der Pest, erklärt Feldmann (2010:45), und der Dreißigjährige Krieg im 17. Jahrhundert führen gemeinsam mit der religiösen Krise zu einer prunkvollen aber auch angstverstärkenden Entfaltung des Todesbereich. Der Erzähler verfasst diesen zum Beginn der neunten Szene:

Schon, sechzehn Jahre dauert nun der große Glaubenskrieg. Über die Hälfte seiner Bewohner hat Deutschland eingebüßt. Gewaltige Seuchen töten, was die Metzeleien übriggelassen haben. S. 572

Wie oben gezeigt ist, töten Seuchen, was die Soldaten oder Metzelleien übriglassen. Seuche ist immer einer der Auswirkungen des Krieges. Beim Gespräch zwischen Mutter Courage und dem Koch erkennt man, dass es Cholera gab.

Mutter Courage: Vielleicht, wenn wir singen...

Der Koch: Ich habs bis oben auf Plötzlich. Ich hab einen Brief aus Utrecht, dass meine Mutter an der Cholera gestorben ist..

Seuchen, wie Cholera und Gelbfieber, Grippe, sind Beispiele der Folgen des Krieges und durch diesen Ausbruch von Cholera ist der Kochs Mutter gestorben. Armut, die zum unmoralischen Leben verleitet, denn man muss während des Krieges überleben, ist eine Folge des europäischen Krieges. Die Hure, Yvette Portier, lebt von Hurerei. Yvette verkörpert im Sinne von Karl Marx, diejenigen die nichts anderes zu verkaufen haben oder nichts zu tun haben als sich selbst. Während eines Krieges wurde Landesverfassung aufgehängt, dann herrscht Anarchie. Man kann das Wort Anarchie als ein Zustand besonders in einem Staat erklären, in dem es weder Herrschaft noch (politische oder gesellschaftliche) Ordnung gibt.

Chaos war die Situation während des Dreißigjährigen Krieges. Brutalität im Krieg gilt als normal und lobenswert für Eilif. Auf Seite 570 bei der Unterhaltung zwischen dem Feldprediger, Eilif, und dem Koch erfährt man ein Beispiel von Anarchie:

Der Feldprediger: Was hat er angestellt? (Sprechend über Eilif)

Der Soldat: Bei einem Bauern ist er eingebrochen. Die Frau ist hin.

Der Feldprediger: Wie hast du das machen können?

Eilif: Ich hab nix anders gemacht als vorher auch.

Der Koch: Aber im Frieden?

Eilif hat eine Frau im Laufe der Friedenszeit getötet, und ist nicht verurteilt worden. Seine einzige Entschuldigung war aber, dass er macht, was er vorher gemacht hat. Menschen zu töten

ist für ihn jetzt normal. Wenn Anarchie herrscht, ist jeder ab 10 Jahre verpflichtet, Soldat zu werden. Am Ende der ersten Szene zieht Eilif in den Krieg und Anna Fierling, seine Mutter könnte nichts dagegen machen.

3.1.3 MUTTER COURAGE ALS EINE MUTTERFIGUR

Anna Fierling, auch Mutter Courage genannt, wird im Drama als eine wahre Mutterfigur und unbarmherzige Mutter dargestellt. Wir wissen schon, dass eine Mutter jemand ist, der ein oder mehrere Kinder geboren hat. Eine Mutter soll mütterliche Qualität haben, wie zum Beispiel, mütterliche Zuneigung. Sie soll kreativ sein, jemand, der sein Kind oder Kinder erzieht und für es oder sie sorgt.

Wir werden daher Mutter Courage, wie eine gute Mutterfigur analysieren und später auf die Kehrseite der Medaille andeuten.

Eine Frau, die Kinder aber keinen Mann hat, muss allein für ihre Kinder sorgen. Sie ist die wirtschaftende Mutter. Ihren Namen Courage ſMut, Schneidō hat sie, wie in der ersten Szene beschrieben wurde, weil sie fürs Brot, wie ein Vater, im Wagen ihr Leben riskierte. Die folgende Szene findet statt, als sie von einem Feldwebel nach ihren Papieren gefragt wird:

Der Feldwebel: wo sind eure Papiere?

Mutter Courage: Papiere?

Der jüngere Sohn: Das ist doch die Mutter Courage!

Der Feldwebel: Nie von gehört. Warum heißt sie Courage?

Dann erklärt sie dem Feldwebel, warum sie Courage heißt;

Mutter Courage: Courage heiß ich, weil ich dein Ruin gefürchtet habe, Feldwebel, und bin durch das Geschützfeuer von Riga gefahren mit fünfzig Brotlaib im Wagen...

Sie erklärt dem Feldwebel, wie sie ihr Leben als eine Mutter lebte. Sie versucht tagtäglich das Leben ihrer Kinder durch Geschäfte im Krieg zu retten, weil es keine Alternative für sie gibt. Sie verteidigte ihre Kinder immer wieder, zum Beispiel als sie in der ersten Szene ihr Messer zieht, um den Sohn vor dem Werber zu schützen. Interessanterweise identifizieren wir ein großes Paradoxon in dieser Studie der Kriegereignisse mit ihrer Komplexität. Gleichwohl erscheint uns die Argumentation als sehr attraktiv, dass die Verpflichtungen der Frauen erstens in Matriarchat durchqueren und dann aber unveränderlich in der Kriegszeit bleiben.

In Zeiten der Kreuzzüge und gesellschaftlicher Feindschaften (oder Probleme) in denen Wirtschaft, Religion, Finanzen, Politik und andere gesellschaftliche Motoren unter der Kontrolle des widerstreitenden Interregnums fielen, nimmt die Stellung der Frauen einen größeren Stellenwert ein. Gleichwohl beobachtet man indes die Verstärkung der Macht der „Homemaker“ über ihre Grenzen hinaus, auch wenn sie in dieser Phase oft weiterhin zusätzliche familiäre Verpflichtungen übernehmen. Mütterlich wie die Stellung der Frau einfach während des Krieges erscheinen kann, gibt es viele väterlichen Pflichten, die in der Regel tägliche Vorkriegsaufgaben der Frau miteinander verwoben sind.

In dieser Hinsicht ist die Familie zu der Frau mehr im Lichte eines ehelichen Unternehmens als einer sozialen Initiative wahrzunehmen. Sie ist so automatisch gezwungen, kolossale Investitionen durch verschiedene Ressourcen im Haushalt zu kanalisieren. Das wichtigste dieser gewöhnlicher Rollen einer Mutterfigur könnte als Selbstlosigkeit bezeichnet werden, gezeigt in einem sehr beunruhigenden Extrem, sogar zu ihrem eigenen Nachteil. Zu dieser Idee untermauert Vickers (1993:25):

Women suffer greatly in their traditional roles as homemakers, mothers and care-givers in times of conflict, losing the support of

husbands and sons who join the fighting, seeing their young children and aged parents go hungry when food supplies and other necessities are destroyed or sent to the war zones, and when basic necessities like bread become unobtainable. Inevitably, they deprive themselves in order to give to others.

Zweifellos gibt es keine gemeinsame Grenze zwischen dieser vorhergehenden Analyse von Vickers und Bertolt Brechts episches Drama *Mutter Courage und ihre Kinder*, das auf Anna Fierling eine strenge Quote das Haus zu sorgen schenkt. Vickers rechtfertigt Mutter Courages Mutterschaft und lindernde emotionale Folter, dass der Krieg in dem Leben jeder Person innerhalb ihrer Reichweite induzieren könnte, solange der Krieg andauerte. Leider und noch mehr, führte ihr mütterlicher Status zu einer Ansammlung von verschiedenen Grad von Stress, Ängsten und Leiden. Im Geiste einer typischen afrikanischen Frau, Anna Fierling, obwohl Deutsche, ist wie eine Henne, die ihre Kücken vor Erkältung schützen muss, wenn es regnet. Es ist besser, dass der Regen auf die Henne niederprasselt, anstatt auf die Kücken. Bei einem Plausch mit dem Feldprediger erfährt man genau, dass sie vom Krieg Gewinne machen und keinen Frieden wollte, da sie sonst für ihre Kinder nicht sorgen könnte;

Der Feldprediger:... Sie wollen keinen Frieden, sondern Krieg, weil sie Gewinne machen,..

Mutter Courage: Meine Waren sind keine alte Klamotten, sondern davon lebe ich, und sie haben bisher auch.

Der Feldprediger: Also vom Krieg! Aha!! S. 569

Wie wir oben sehen, ist sie eine gute mütterliche, und fürsorgliche Witwe, die eine väterliche Rolle spielt. Sie nährte die falsche Hoffnung, dass auch die kleinen Leute vom Krieg profitieren könnten. Darüber hinaus ist sie gleichzeitig einer der größten Mutterfiguren Brechts wie Schallenberger (2003:15) äußerte, die die Hoffnung auf Schutz und Ernährung in der kapitalistischen Welt verkörpert.

Auf der anderen Seite ist Anna Fierling eine herzlose Mutter. Bei Herzlos meinen wir, dass sie, Mutter Courage, gefühllos und hart ist. Brecht schildert in Szene 3, wie Herzlosigkeit eine Mutter führen kann, Geschäft über den Wert des Lebens zu setzen. Schweizerkas wurde von einem Feldwebel beim Versuch den Regimentskoffer zu verstecken. Er stimmt zu, ihn im Austausch für zweihundert Gulden zu befreien. Mutter Courage kann nur eine solche Menge leisten, wenn sie ihren Wagen verkauft. Allerdings schwingt sie in ihrer Entscheidung, hält fest an ihrem Wagen und ist nicht bereit, sich von ihm zu trennen. Sie sagt Yvette später „sag ihm (dem Feldwebel), ich geb die zweihundert Gulden. Lauf. *Yvette läuft weg*“. Doch ihre Verspätung um das Bestechungsgeld zu bezahlen, damit man Schweizerkas befreit, wird das Leben ihres lieber Sohnes kosten. Anna Fierling hat an dieser Stelle weder keinen Wert für das Leben ihres Sohnes gezeigt, noch ethische Überlegungen nach seinem Tod. Als Schweizerkas Bahre vor ihr gebracht wurde, leugnet sie ihn überhaupt zu wissen. Wir müssen uns daran erinnern, dass diese Bahre die von ihrem Sohn war, ein Sohn, den sie in ihrem Leib für neun Monate getragen hat und hat auch ihm für circa ein Jahr gestillt, bis er ausgewachsen ist. Die Unfähigkeit Niemanden ihm (Schweizerkas) zu erkennen und Anspruch an die Leiche nehmen, bedeutet dass, der Feldwebel ein Entscheidung treffen soll. Er sagte den zwei Landsknechten „Gebt ihn auf den Schindanger. Er hat keinen, der ihn kennt.“ (Szene 3). Mutter Courage verliert ihren Sohn, weil sie sich auf die oberflächlichen Aspekte des Lebens, Geld und Gewinn, konzentriert, anstatt der Wert für das Leben beziehungsweise ihren Sohn.

Brecht schildert weiter am Anfang der 11. Szene, damit er uns Mutter Courage richtig beschreibt:

Januar 1636. Die kaiserlichen Truppen bedrohen die evangelische Stadt Halle. Der Stein beginnt zu reden. Mutter Courage verliert ihre Tochter und zieht allein weiter. Der Krieg ist noch lange nicht zu Ende.

Das zeigt eine Mutter, die gerade ihr letztes Kind verloren hat, ungeachtet des Verlusts ihrer Tochter allein weiterzieht. Sie denkt nur an Geld. Sie ist einfach verwüstet und wahrscheinlich wahnsinnig geworden. Hätte sie zum Beispiel wenigstens 2 Tage um ihre einzige Tochter getrauert. Sie macht jedoch das Gleiche, wie als sie vom Tod ihrer zwei Söhne erfuhr. Sie singt viele Lieder, wie zum Beispiel, *Lied von der Grossen Kapitulation*, *Lied vom Fraternisieren*, aber kein Trauerlied für ihre gestorbenen Kinder. Sie benimmt sich, als ob sie selbst ihre Kinder nicht geboren und sie nicht gestillt hätte. Was für eine Mutter!!!

Mit vielen Ansichten des Krieges, die Verkörperung Anna Fierling als eine Mutterfigur stellt Bertolt Brecht das Drama als literarisch-politisches Engagement.

3.1.4 DAS DRAMA ALS LITERARISCH-POLITISCHE ENGAGEMENT

Brecht verwendet in seinen Werken auch seine persönlichen Erfahrungen mit der Krise der Inflationszeit in 1929 , mit der Weltwirtschaftskrise nach dem ersten Weltkrieg, mit dem epischen Theater, dem Dreißigjährigen Krieg und seiner verheerender Auswirkung. Er tut dies damit man genau weiß, welche schlimmeren Auswirkungen ein erneuter Krieg haben kann. Hinter dem Gefühl von Menschen, die zugrunde gehen würden, sah Brecht, und schrieb sein Drama.

Seine literarisch-politische Kritik war ganz merklich, die Tatsache, dass die Deutschen dasitzen, und nichts machen bis Hitler am 1. September 1939 um 4.45 Uhr, ohne Kriegserklärung das Nachbarland Polen überfiel.

Tatsachen über Deutschland, Seite 43. Folgende Aussage wird zudem über die zwölf Jahre Herrschaft des Dritten Reiches gemacht:

Um sich während der zwölf Jahre des Dritten Reiches an der Macht zu behaupten, reichte Terror gegen alle Andersdenkenden nichts aus. Die Entrechtung der

deutschen Juden durch die Nürnberger Rassengesetze vom September 1935 stieß, weil die Gesetzesreform gewährt blieb, auf keinen Widerspruch.. (*Tatsachen über Deutschland* S. 41-42).

Brecht hat all dies, die Entrechtung der deutschen Juden, die Terrorherrschaft Hitlers hautnah gesehen, und als ein wahrer Schriftsteller, der die Zukunft voraussieht, entschließt er sich zum literarisch und politischen Engagement.

Mit der Entrechtung der deutschen Juden unter anderen bereitete Hitler auf den zweiten Weltkrieg vor. Zu dieser Zeit schreibt Bertolt Brecht in starkem Maße literarische Werke mit der kritischen Spiegelung von gesellschaftlichen Zuständen während der Ära des Nationalsozialismus. Mit der Darstellung der Glaubekrieg in *Mutter Courage und ihre Kinder* nimmt Brecht aktiv an der literarischen Demonstration gegen die Hitlerregierung teil. Die Zeit des Nationalsozialismus war für Brecht die politisch aktivste Phase seines Lebens, die ihn eine Gegenposition zum Staat und zur Gesellschaft führte, aber auch zu weltweitem Engagement und internationalen Ehren.

Mit seinem Drama setzte er politische Hoffnung auf Änderung in der Regierung und Reaktion oder Demonstration gegen das Hitler Regime.

4.1

KAPITEL 4: ZUSAMMENFASSUNG

Die deutschen Schriftsteller, die während der Nazizeit im Exil waren, schrieben damit sie die Erinnerung des Deutschen erwecken, was am ersten Weltkrieg passiert war.

Wie wir in dieser Arbeit gesehen haben, hat Brecht die Ahnung schon gehabt, dass Hitler einen Krieg führen mochte, darum schrieb er literarisch-politisches Engagement gegen das Hitler Regime. Zweitens haben wir über das gesamte Thema gesprochen, Überblick über Bertolt Brecht, sein Leben und das Drama, *Mutter Courage und ihre Kinder*. Allgemeines Thema über Engagement war nicht ausgelassen, Engagement für Frauen, das heißt, wie die Frauen sich mit ihren literarischen Werken emanzipieren. Die meisten von ihnen, wie unser Studium gezeigt hat, waren afrikanischen Schriftstellerinnen. Die großen Namen wie Mariama Bâ und Aminata Sow

Fall gehören dazu. Mit ihren Werken, Bâs *Une si longue lettre* (1979) und *Un chant écarlate* (1981); Aminata Sow Falls, *la grève des battu* (1979) meinten die afrikanischen Schriftstellerinnen, dass sie Frauen von der Ausbeutung der Männer befreien können.

Ein Blick in der französischen Literatur, stellt Schriftsteller wie Jean-Paul Satre und Albert Camus vor. Mit der Theorie des epischen Theaters hat Brecht die Auswirkungen des europäischen Dreißigjährigen Krieges dargestellt, trotzdem führte Hitler den Krieg und Millionen von Menschen sind ums Leben gekommen. Brecht sah sein Theater als Fahrzeuge, mit denen er die Welt verändern könnte, Widerstand gegen das Hitler Regime leisten könnte. Das Verfremdungseffekt präsentieren wir, und die Personen im Drama, ihre Handeln, Fehler und Erfolge haben wir auch diskutiert. All diese haben uns zur formalistischen Analyse des Dramas gezogen .

Diese Arbeit beschäftigte sich gerade mit der Voraussetzung, zu argumentieren ob man Anna Fierling als eine gute Mutterfigur sehen sollte. Wir haben Mutter Courage sowohl als eine gute Mutterfigur als auch eine unbarmherzige, harte Mutter bestimmt. Als sie ihre Tochter, Katrin, verloren hat, zieht er trotzdem ihren Wagen allein weiter. Sie hatte keine Gewissensbisse für ihre Kinder. Sie hat nicht um ihre Kinder getrauert. Wir sollen nicht vergessen, dass sie allein für ihre Kinder gesorgt hat. Sie war der Vaterō ihrer Kinder während des Krieges.

Von dem Drama und die Fehler, Erfolg und Handeln der Personen in *Mutter Courage und ihre Kinder* können wir Schlußbemerkungen und Empfehlungen ziehen.

4.2 SCHLUBBEMERKUNG UND EMPFEHLUNG

Die deutsche engagierte Literatur vom Anfang des 20. Jahrhundert strebt bis heute. Sie hat große Aufkommen in den Scharen mitgebracht. Wir können nicht die Tatsache leugnen, dass ohne die engagierte Literatur Deutschland heute schlimmer geblieben wäre.

Ein großes Lob geht an Bertolt Brecht, der in der Lage war, mit den anderen Schriftstellern der Exilszeit einen Platz für die Deutschen auf der Erde zu bekommen.

Es ist überall die Überzeugung, dass große Anstrengungen in den Bereich der deutschen Literatur von Bertolt Brecht geworfen wurde, in seinem Versuch den Deutschen zu helfen, die Übel der Diktatur zu sehen, die möglicherweise zum Krieg mit seiner Auswirkung führen könnte.

Wir glauben, dass die Deutschen damals das Drama Brechts nicht gut verstanden haben. Hätte man das 1939 erschienene Drama von Brecht gut verstanden, hätte man eben den Krieg, bevor April 1945 gestoppt.

Unsere Empfehlung geht sowohl an die Deutschen als auch an die Nigerianer. Wir sollen nicht nur passive Leserinnen und Leser der literarischen Werke sein, sondern gute Kritiker und aktive Darübernachdenkender. Der Kugelschreiber ist der einzige Langschwert der Schriftsteller, wie wir vom Anfang dieser Arbeit geschrieben haben, und sie, die Schriftsteller, schrieben nicht nur für sich selbst, sondern für die ganze Gesellschaft.

ZITIERTE WERKE

PRIMÄRLITERATUR

Brecht, Bertolt. ſMutter Courage und ihre Kinderö. *Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1981.

SEKUNDARLITERATUR

Ayim, May. ſDie afro-deutsche Minderheitö. *AfrikaBilder: Studien zu Rassismus in Deutschland*. Munster: Unrast-Verlag, 2006

Baumann, Barbara und Oberle Birgita. *Deutsche Literatur in Epochen*. Munchen: Max Hueber Verlag, 1985

Blanchère, Jean-Claude und Maubert, Jacques. *Littérature Française de 1850 à nos Jours*.Dakar : Les Nouvelles Editions Africaines, 1976.

Dobie, B. Ann. *Theory into Practice: An Introduction to Literary Criticism*. 3rd Edition. Wadsworth: Cengage Learning, 2012

Doucey et al. *Littérature 2de: Texte et méthode*. Paris : Haitier, 1996.

Dreyer, Hilke und Schmitt, Richard. *Lehr- und Übungsbuch der deutschen Grammatik – Neubearbeitung*. Ismaning: Hueber Verlag, 2009.

Eckhardt, Juliane. *Das epische Theater*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983.

Eicher, Thomas und Wiemann, Volker. *Arbeitsbuch: Literaturwissenschaft. 3. Vollständig überarbeitete Auflage*. Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag. 2001

Feldmann, Klaus. *Tod und Gesellschaft: Sozialwissenschaftliche Thanatologie in Überblick. 2. Auflage*. Wiesbaden: VS Verlag, 2010

Fiebach, Joachim. *Literatur der Befreiung in Afrika*. München. Damnitz Verlag. 1979.

Fuchs, Elisa. *Die Zeit ist auf unserer Seite*. Basel : Z-Verlag, 1978

Gottstein-Schramm, Barbara et al. *Schritte Übungsgrammatik*. Ismaning: Hueber Verlag, 2010

Gröne, Maximilian, et al. *Spanische Literaturwissenschaft: Eine Einführung*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2009.

Hecht, Werner, Hrsg. *Brecht: Über Kunst und Politik*. Stuttgart: ReclamVerlag, 1977.

Hinderer, Walter. Hrsg. *Brechts Dramen: Neue Interpretationen*. Stuttgart: Reclam Verlag, 1984.

- Holthusen, Hans Egon. *Bertolt Brecht Mutter Courage- Oder Prinzip der nächsten Dinge*. Bamberg: C.C Buchners Verlag, 1972.
- Jenderek Helmut: *Bertolt Brecht: Drama der Veränderung*. Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1969.
- Jeßing, Benedikt. *Neuere deutsche Literaturgeschichte*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2008.
- Jeßing, Benedikt und Köhnen Ralph. *Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Verlag J.B Metzler, 2007.
- Kittstein, Ulrich. *Bertolt Brecht*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2008
- Knopp et al. *Die Deutschen: Vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert*. München: Wilhelm Goldmann Verlag, 2009.
- Manheim, Ralph und Willet, John. *Brecht in Context: Comparative Approaches*. London : Methuen, 1983.
- Mitko, Julia, Hrsg. *§Rhetorik-Hilfswissenschaft literarischer Analyseö. Französische Literaturwissenschaft*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2009.
- Mumford, Meg. *Bertolt Brecht*. New York: Routledge, 2009.
- Needle, Jan und Thomsom, Peter. *Brecht*. England: Oxford University Press, 1981
- Sartre, Jean-Paul: *Was ist Literatur?* Hamburg: Rowohlt, 1960.
- Schallenberger, Stefan. *Lektureschlüssel: Bertolt Brecht Mutter Courage*. Stuttgart: Philipp Reclam Verlag, 2003.
- Sexl, Martin. *Einführung in die Literaturtheorie*. Stuttgart : Metzler Verlag, 2004.
- Tatsachen Über Deutschland*. Frankfurt am Main: Societäts- Verlag, 2005.
- Sowinski, Berhard. *Deutsche Stilistik*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1986
- Suleiman, Azher, *Bertolt Brecht*. North Carolina, United States: Lulu Publishers, 2012
- Ullmann, K et al. *Das A und O deutsche Redewendungen*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag. 2009
- Vickers, Jeanne. *Women and War*. London: Zed Books, 1993
- Vogt, Jochen: *Einladung zur Literaturwissenschaft*. 6. Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2008
- Walter, Benjamin. *Understanding Brecht*. London : Verso, 1998.

Wekwerth, Manfred. *Brecht ? Berichte, Erfahrungen, Polemik*. München : Carl Hanser Verlag, 1976.

Wellek, René und Warren, Austin. *Theorie der Literatur*. Frankfurt am Main: Verlag Ullstein, 1963.

Wolfgang et al. *Deutsche Literatur Geschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1979.

Zeitschriftenartikels

Hooti, Noorbakhsh und Esmaeeli, Meisam. 'The Swamp of Self-deception in Bertolt Brecht's Mother Courage and her Children.' *International Journal of Business and Social Science*. Vol. 2, No. 24. USA: Center for Promoting Ideas, 2011.

Lennox, Sara. 'Women in Brecht's Works.' *New German Critique*. No 14. Durham: Duke University Press, 1978.

Nussbaum, Lauren. 'The Evolution of the feminist Critique.' *German Studies Review*. Vol 8, No. 2. Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press, 1985

Odile, Cazenave. Quarante ans d'écriture au féminin. *L'engagement au féminin*, Cultures Sud no. 172. Paris : Notre Librairie, 2009

Salomon, David . 'Bertolt Brechts politische Didaktik oder: Die Quadriga von Padagogik, Asthetik, Philosophie und Politik.' Janek Niggemann (Hrsg.) *Emanzipatorisch, sozialistisch, kritisch, links? Zum Verhältnis von (politischer) Bildung und Befreiung*. Berlin: Karl Dietz Verlag, 2012.

Seong-Kyun, Oh. *Zur Tropensprache B. Brechts als Verfremdungssprache*. Chungang University. 2004

Solga, Kim. 'Mother Courage and its Abject: Reading the Volume of Identification.' *Modern Drama*. Vol. 42, No. 3. Toronto: University of Toronto Press, 2003.

Woodland, S. Ronald. 'The Danger of Empathy in Mother Courage.' *Modern Drama*. Vol. 15, No. 2. Toronto: University of Toronto Press, 1972.

Nachschlagewerke

'Engagement'. *Dictionnaire Universel*. Paris, Hachette Edicef. 1998.

Gaede, Peter-Matthias. 'Engagierte Literatur.' *GEO Themenlexikon: Literatur*. Hrsg. Mannheim: GEO Gruner+Jahr AG & Co KG, 2008.

'Krieg'. *Meyers großes Handlexikon A-Z*. Mannheim: F.A Brockhaus AG, 2013.

Unveröffentlichte Bücher

Osawaru, Terry. *L'engagement d'Edouard Glissant à travers la lézard*. 2007 Bachelorarbeit

Omonigho, Stella. *la femme Nigériane: une espèce entre les eaux. Une lecture de la Calebasse Cassée de Tunde Fatunde*. 2012. Gehaltener Vortrag im Department of Foreign Languages, University of Benin.

Huber, Martin. *Glossar zur Einführung In die Literaturwissenschaft*. http://www.ndl.uni-bayreuth.de/de/Wichtige_Materialien/Glossar.pdf

Salomon, David. §Bertolt Brechts politische Didaktik oder: Die Quadriga von Pädagogik, Ästhetik, Philosophie und Politik. *Emanzipatorisch, Sozialistisch, Kritisch, Links? Zum Verhältnis von (politischer) Bildung und Befreiung*. 2007

Internetquelle

www.episteme-online.de/texte/basistexte/warum-politisches-engagement/. Abgerufen am 13.03.2014