



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Bertolt Brechts Drama ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘
im Kontext seiner Entstehungszeit und die
Neuinszenierung durch David Bösch am Wiener
Burgtheater 2013“

verfasst von

Michaela Landbauer, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 582

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Theater-, Film- und Medientheorie

Betreut von:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
I. Einleitung.....	6
a. Themenwahl/ Schwerpunkte.....	6
b. Methodische Vorgehensweise	6
c. Zum Inhalt.....	8
II. Bertolt Brecht	14
a. Lebensstationen	14
b. Berliner Ensemble	21
c. Begrifflichkeiten	23
1. Modellbücher	23
2. Brechts Kunstverständnis.....	25
3. Krieg und Bild.....	26
4. Realismusbegriff	26
d. Episches Theater.....	28
1. Definition	29
2. Methoden	33
3. Gestik und Gestus	34
a. Gesamtgestus eines Stückes	35
e. Brechts Regie	36
III. <i>Mutter Courage und ihre Kinder</i>. Brechts Antikriegs-Schaustück zur Zeit seiner Entstehung	39
a. Brechts Kenntnis über den Dreißigjährigen Krieg	39
b. Quellen.....	40
c. Entstehung	45
d. Form.....	48
e. Fabel.....	49
1. Dramaturgische Kurve	50
f. Uraufführung	51
g. Brechts Inszenierungen.....	51
1. Berliner Erstaufführung 1949	52
a. Couragemodell	54

2. Münchner Gastspiel 1950	56
3. Berliner Neuinszenierung 1951	57
4. Pariser Gastspiel 1954.....	57
IV. Mutter Courage und ihre Kinder. Ein Beispiel der Umsetzung des Stücks auf einer zeitgenössischen Bühne	60
a. Textfassung der Burgtheater-Inszenierung.....	61
b. Überblick über besuchte Aufführungen	61
c. Figurencharakteristiken	66
1. Mutter Courage	66
2. Katrin	70
3. Yvette Pottier	74
d. Bühnenbild.....	74
e. Kostüme	78
f. Liederanalysen	81
1. Lied der Mutter Courage (1. Bild)	81
2. Ballade vom Weib und den Soldaten (2. Bild)	83
3. Lied vom Fraternisieren (3. Bild)	84
4. Horenlied (3. Bild)	85
5. Und geht er über deine Kräfte (3. Bild)	86
6. Lied von der großen Kapitulation (5. Bild)	86
7. Lied vom Fraternisieren (7. Bild)	87
8. Von Ulm nach Metz (7. Bild)	88
9. Das Lied vom Salomon (8. Bild)	88
10. Eia Popeia (10. Bild).....	90
g. Ausgewählte Szenen.....	91
1. Mutter Courage handelt mit Heeresgut (3. Bild)	91
2. Mutter Courage verleugnet Schweizerkas (3. Bild).....	93
3. Katrin zeigt Nächstenliebe (4. Bild)	94
4. Mutter Courage verlässt den Koch (8. Bild)	95
5. Katrin rettet die Stadt Halle (9. Bild).....	97
6. Schlussbild (10. Bild).....	99
h. David Bösch: Leben und Wirken	100
i. Theaterkritik	102
j. Rechtfertigung für eine Inszenierung des Stücks in der heutigen Zeit.....	104

V. Schlussbemerkung.....	111
VI. Anhang.....	114
a. Besetzung und Mitwirkende der Inszenierung	114
b. Fotos der Inszenierung.....	116
c. Bibliographie	126
d. Mediographie.....	134
e. Abstract.....	135
f. Curriculum Vitae.....	137

Vorwort

Meiner Betreuerin Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister möchte ich an dieser Stelle in besonderer Weise Dank für ihre Unterstützung aussprechen.

Konstanze Schäfer vom Pressebüro des Wiener Burgtheaters danke ich aufrichtig für die Erteilung der Erlaubnis, Bilder der Inszenierung des Fotografen Georg Soulek in diese Arbeit aufnehmen zu dürfen. Annette Friebe, der Referentin der Dramaturgie des Burgtheaters, möchte ich meinen Dank für die Herausgabe der Premierenfassung des Stücks aussprechen, das von eminenter Wichtigkeit für die Entstehung dieser Arbeit war. Zuletzt sei noch dem Dramaturg des Burgtheaters, Florian Hirsch, der zusammen mit dem Regisseur David Bösch die Textfassung der gegenwärtigen Burgtheater-Inszenierung erstellt hat, gedankt, der mir Auskunft über die zur Erstellung ihrer Textfassung verwendete Ausgabe des Stücks gab.

I. Einleitung

a. Themenwahl/ Schwerpunkte

Die Figur der Mutter Courage hat Bertolt Brecht stets kritisiert. Die für Brechts Empfinden zu positive Aufnahme der Figur der Mutter Courage durch das Publikum nach der Uraufführung 1941 in Zürich nahm er zum Anlass, diese Figur noch einmal umzuschreiben. Im Laufe der Jahre erfuhr das Stück *Mutter Courage und ihre Kinder. Eine Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg*¹ einige textliche Veränderungen. Diese fallen meist nur detailhaft aus, ergeben jedoch die Tatsache, dass von dem Stück zahlreiche unterschiedliche Textversionen existieren.

Diese Masterarbeit beschäftigt sich ob des begrenzten Umfangs lediglich mit einer Auswahl an Inszenierungen. Neben der Züricher Uraufführung 1941 unter der Regie Leopold Lindtbergs werden einige Inszenierungen tangiert, an denen Bertolt Brecht als Regisseur beteiligt war. In diesem Rahmen werden die Berliner Erstaufführung 1949, nach der ein Modellbuch, das „Couragemodell“², erstellt wurde, ebenso die Inszenierungen 1950 sowie 1951 in München und Berlin, darüber hinaus das Pariser Gastspiel 1954 behandelt.

In besonderer Weise findet eine Auseinandersetzung mit der gegenwärtigen Burgtheater-Inszenierung des Stücks durch den Regisseur David Bösch, welche am 8. November 2013 Premiere hatte, statt.

b. Methodische Vorgehensweise

Zu Bertolt Brechts Theaterstück *Mutter Courage und ihre Kinder. Eine Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg* gibt es eine große Bandbreite an Forschung. Neben vielfachen Inszenierungen unterschiedlicher RegisseurInnen wurde 1960 auch ein Film produziert, auf den in dieser Arbeit aber nicht näher eingegangen wird.

Aufgrund der mannigfachen Auseinandersetzung mit Brechts Stück kann ein Anspruch auf Vollständigkeit seitens dieser Arbeit nicht gegeben werden und wird auch explizit nicht angestrebt. Ebenso setzt sich diese Arbeit nicht zum Ziel, einen genauen Überblick über

¹ Siehe z. B. Bertolt Brecht, *Versuche 20 – 21. Mutter Courage und ihre Kinder. Eine Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg. Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit. Heft 9*, Redaktion: Elisabeth Hauptmann, Berlin: Suhrkamp Verlag 1950.

² Siehe Bertolt Brecht, „Modellbuch ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘ Anmerkungen zur Aufführung 1949“, *Bertolt Brecht. Schriften zum Theater 6. 1947-1956*, Werner Hecht (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1964, S. 47-153.

Unterschiede zwischen den verschiedenen Textfassungen des Stücks zu geben. Darüber ist in der von Jan-Esper Olsson herausgegebenen historisch-kritischen Ausgabe nachzulesen.³ Die historisch-kritische Ausgabe ermöglicht durch ihre Erläuterungen etwa zum Entstehungsprozess des Stücks, aber auch zu den im Laufe der Zeit vorgenommenen Textänderungen eine umfassende Grundlage zum Verständnis des Stücks und stellt damit eine wichtige Materialgrundlage dieser Arbeit dar. Einige ausgewählte Bände der *Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe*, welche von Werner Hecht u. a. herausgegeben wurde, machen weitere aufschlussreiche Quellen dieser Arbeit aus. Ebenso stellt die von Jan Knopf herausgegebene Biografie *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten*⁴ eine wichtige Bezugsquelle dar. Diese ist das Ergebnis von Knopfs fünftem „Gesamt-»Durchlauf« durch Brechts Leben und Werk“⁵ und stützt sich auf Materialien, die in der Zusammenstellung einzig in dieser Biografie existieren. Es handelt sich um „Material, das in der Karlsruher Arbeitsstelle Bertolt Brecht (ABB) am KIT gesammelt vorliegt.“⁶ Knopf weist folgendermaßen auf das Spezifikum der Materialiengrundlage für seine Biografie hin: „Es umfasst etwa 400 Folianten und zahlreiche nicht gebundene Dokumente in Kopie, und dies in einer Zusammenstellung, die einmalig ist.“⁷ Werner Hechts Publikation *Die Mühen der Ebenen: Brecht und die DDR*⁸ dient dem Verständnis der Nachkriegsjahre Brechts, in die auch die Gründung des Berliner Ensembles fällt. Die Textfassung des Stücks, die 1963 im Suhrkamp-Verlag erschienen ist, soll nur kurz aufgrund der Tatsache, dass diese für die Erstellung der Textversion der aktuell am Wiener Burgtheater laufenden Inszenierung des Stücks durch den Regisseur David Bösch sowie den Dramaturgen des Burgtheaters, Florian Hirsch, verwendet wurde, erwähnt werden.⁹

Die vorliegende Arbeit setzt sich aus drei Abschnitten zusammen, die unter Aufgreifen gewisser, für die Entstehung des Stücks *Mutter Courage und ihre Kinder* relevante Lebensstationen Brechts, und der Vorstellung seines epischen Theatermodells mit Bezugnahme auf einige Inszenierungen desselben den zeitgeschichtlichen Kontext des Stückeschreibers tangieren. All dies soll als Wissensgrundlage für den letzten und

³ Siehe Jan Esper Olsson (Hg.), *Bertolt Brecht: Mutter Courage und ihre Kinder. Historisch-kritische Ausgabe von Jan Esper Olsson*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1981; (Orig. LiberLäromädel Verlag).

⁴ Siehe Jan Knopf, *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten. Biografie*, München: Carl Hanser Verlag 2012.

⁵ Ebd., S. 521.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd.

⁸ Werner Hecht, *Die Mühen der Ebenen: Brecht und die DDR*, Berlin: Aufbau Verlag GmbH und Co. KG 2013.

⁹ Siehe Bertolt Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder. Eine Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg*, Redaktion: Günther Busch, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1963.

umfangreichsten Abschnitt dieser Arbeit dienen, der sich mit der Neuinszenierung aus dem Jahr 2013 am Wiener Burgtheater durch Regisseur David Bösch auseinandersetzt. Eine heutige Auseinandersetzung mit dem von Bertolt Brecht vor rund 75 Jahren verfassten Theaterstück, welches als Warnung gegen die Beteiligung Skandinaviens am Zweiten Weltkrieg entstanden ist, bedarf einer Erklärung. Brecht befand sich während der Entstehungszeit des Stücks im skandinavischen Exil. Jedoch setzte er die Handlung seines Stücks nicht in seiner damaligen Gegenwart an, sondern zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges. Dieser ist im Zeitraum zwischen 1618 und 1648 anzuordnen, womit er zur Zeit der Entstehung von Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder* bereits knappe 200 Jahre zurücklag. Dass das Stück aufgrund der Kriegsthematik, aber auch anderer Sujets nach wie vor Aktualität hat, soll im Rahmen des letzten Abschnitts dieser Arbeit ausführlicher erklärt werden.¹⁰

In diesem Sinne setzt sich diese Arbeit das Ziel zu zeigen, dass ein heutiger Umgang mit dem Stück *Mutter Courage und ihre Kinder* nicht zwingend im epischen Theaterstil erfolgen muss. Gründe hierfür stützen sich auf im Rahmen dieser Arbeit abgehandelte Punkte, überdies auf Interviews mit Maria Happel, der Mutter Courage der Burgtheater-Inszenierung, auch Anmerkungen Elfriede Jelineks und Claus Peymanns werden im Zuge der Argumentation genannt, die das dieser Arbeit innewohnende Anliegen bekräftigen, zu zeigen, dass das Antikriegsstück Brechts erstens von zeitloser Aktualität, zweitens ein anderer Umgang als jener Brechts legitim ist.

c. Zum Inhalt

Brechts Biografie wird auf Lebensstationen hin betrachtet, die für die Entstehung des Stücks *Mutter Courage und ihre Kinder* von Relevanz sind. Brecht erlebte im Laufe seines Lebens unterschiedliche Staatsformen mit. Für diese Masterarbeit stehen neben der Weimarer Republik die Zeit des Zweiten Weltkriegs sowie die Nachkriegszeit im Fokus, da etwa nach Ende des Zweiten Weltkriegs die Gründung des Berliner Ensembles durch Brecht und seine zweite Frau Helene Weigel erfolgte. Aber auch auf den Ersten Weltkrieg soll eingegangen werden, um Brechts erste Erfahrungen mit einem Krieg zu erläutern, die bereits von Ablehnung dem Kriegsgeschehen gegenüber geprägt sind. Erste in dieser Zeit publizierte Texte stellten die Weichen für Brechts weitere Publikationsmöglichkeiten und Bekanntheit

¹⁰ Siehe Kapitel IV.j. Rechtfertigung für eine Inszenierung des Stücks in der heutigen Zeit, S. 104-110.

und sind in ihrem Inhalt bereits wegweisend für die spätere, in *Mutter Courage und ihre Kinder* vorkommende Haltung der Kriegsthematik gegenüber.

Einige Begrifflichkeiten Brechts, welcher Themen neben der dramatischen auch in theoretischer und philosophischer Form abhandelte, werden im Zuge des ersten Teils der Arbeit behandelt. Von Relevanz für diese Arbeit sind Kommentare Brechts zu Zusammenhängen von Komplexen wie Krieg und Bild, wobei etwa Brechts *Kriegsfibel*¹¹ Erwähnung findet, da diese Brechts Aversion gegen vor allem im Faschismus angewandten Idealismus und Täuschung zum Ausdruck bringt. Damit einhergehend wird in einem nächsten Schritt Brechts Realismusbegriff erläutert, der ebendies aufnimmt und sich für Klarheit in Schrift und Bild ausspricht, wofür das Stück *Mutter Courage und ihre Kinder* ein Anwendungsexempel darstellt.

Mit einer im Folgenden vorgenommenen Vorstellung von Brechts epischem Theatermodell soll gezeigt werden, welche Methoden auf das im Fokus der Arbeit stehende Stück anwendbar sind. Dabei fallen auch Begriffe wie Gestik, Gestus sowie Gesamtgestus eines Stückes, wobei der letztgenannte Punkt Darstellungsvarianten einer Szene des *Courage*-Stücks in Umsetzungen der beiden Schauspielerinnen Helene Weigel und Therese Giehse wiedergibt. Dabei wird ein Verweis auf die Umsetzung ebendieser Szene in der gegenwärtigen Inszenierung David Böschs gegeben, deren Analyse sich im letzten Abschnitt dieser Arbeit findet.

Der zweite Teil dieser Arbeit beschäftigt sich mit der Entstehungszeit von *Mutter Courage und ihre Kinder* per se, wobei mit einigen Worten auf Brechts Kenntnis über den Dreißigjährigen Krieg auf Quellen eingegangen wird, welche der Theatermacher zur Erstellung seines Stückes sowie zur Konzeption der Figuren herangezogen hat, insbesondere jener der Mutter Courage. Aber auch der Frage der Ansiedlung der Handlung in diesem Krieg des 17. Jahrhunderts soll nachgegangen werden. Mit einer Betrachtung der Entstehungsphase des Stückes, welche während Brechts Zeit in Skandinavien erfolgte, wird der zweite Teil der Arbeit fortgesetzt. Eine darauf folgende Analyse der Form, in der das Stück verfasst ist, nimmt auf die Frage der anberaumten Zeitspanne der Handlung Bezug und wird mit den Punkten der Fabel und der dramaturgischen Kurve fortgeführt.

¹¹ Siehe Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, Hg. Barbara Brecht-Schall, Berlin: Eulenspiegel Verlag 6. (2. erw.) Auflage 2008.

Eine nachfolgende Bezugnahme auf die Züricher Uraufführung 1941 durch den Regisseur Leopold Lindtberg gibt neben dem Bühnenbild Teo Ottos, das für nachfolgende Inszenierungen Brechts von Bedeutung war und wovon sich auch Zitate in Böschs Umsetzung ausmachen lassen, Aufschluss über die Motivation Brechts, die Figur der Mutter Courage noch einmal umzuschreiben.

Anhand der im Folgenden unter der Regie von Brecht 1949, 1950, 1951 sowie 1954 ins Blickfeld gerückten Inszenierungen zeigt sich der Umgang des Stückeschreibers selbst mit diesem seinem Werk, das er neben dem veränderten Charakter der Mutter Courage in einem anderen Umfeld auf die Bühne brachte. Anders als Lindtberg inszenierte Brecht sein Stück nach Beendigung des Zweiten Weltkriegs, legte aufgrund dieser zeitlichen Umstände auf gewisse Aspekte Wert, etwa der korrekten Umsetzung, die er aufgrund der Nachkriegsjahre in der epischen Spielweise sah. Damit einhergehend nahm auch die Bedeutung der Modellbücher zu, die in dieser Arbeit auf ihren Entstehungszweck und Nutzen für nachfolgende Inszenierungen vorgestellt werden sollen. Besonderer Fokus soll auf das Couragemodell¹² gelegt werden, das im Rahmen der Berliner Erstaufführung 1949, bei der Brecht bei diesem Stück erstmals selbst die Rolle des Regisseurs übernahm, erstellt wurde und das neben Informationen zum Bühnenbild auch detaillierte Beschreibungen der einzelnen Szenen enthält. Auf dieses Modellbuch soll in mehreren Kapiteln dieser Arbeit Bezug genommen werden.

Die den Abschluss dieses zweiten Blocks ausmachenden Beschreibungen weiterer drei Inszenierungen unter Brechts Regie sollen kurz gehalten werden, aber einige Änderungen, weniger auf textlicher, sondern auf der Ebene der Umsetzung, festhalten. Dabei handelt es sich um die Inszenierung in den Münchner Kammerspielen 1950, sowie jene 1951 am Deutschen Theater Berlin. Bei zweiter handelt es sich um eine „Neueinstudierung des Stücks“¹³ von 1949, wiederum unter der gemeinsamen Regie Brechts und Engels. Bei dieser Inszenierung kamen erstmals Schauspieler des von Brecht und Weigel gegründeten Berliner Ensembles zur Darbietung dieses Stücks zum Einsatz.

Bei der letzten der drei unter Brecht zur Aufführung gelangten Einstudierungen des *Courage*-Stücks handelt es sich um das Pariser Gastspiel 1954, das deswegen Erwähnung finden soll, da etwa Roland Barthes es als zukunftsweisend bezeichnete, außerdem von einer „révolution

¹² Siehe Brecht, „Modellbuch ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘ Anmerkungen zur Aufführung 1949“, S. 47-153.

¹³ Peter Langemeyer (Hg.), *Erläuterungen und Dokumente. Bertolt Brecht. Mutter Courage und ihre Kinder. Eine Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. 2003, S. 158.

brechtienne«¹⁴ die Rede war, diese Station Brechts in Frankreich also zu dessen internationaler Bedeutung sowie jener seines epischen Theaterstils in weitem Maße beitrug.

Der dritte und letzte Teil dieser Arbeit ist der gegenwärtig am Wiener Burgtheater zu sehenden Inszenierung von *Mutter Courage und ihre Kinder* durch den Regisseur David Bösch gewidmet, welche am 8. November 2013 Premiere hatte. Mittels unterschiedlicher Betrachtungspunkte soll herausgearbeitet werden, wie der Umgang mit diesem Brecht-Stück am heutigen Theater sein kann. Die aktuelle Inszenierung wird auch dahingehend betrachtet, inwiefern die Regie David Böschs an die Theaterkonzeption des epischen Theaters anknüpft, also an jene Verfahrensweise, in welcher Bertolt Brecht das Stück verfasst hat. Es werden Punkte herausgearbeitet, in welcher Elemente der Verfremdung bemerkbar sind. Darüber hinaus sollen mithilfe der Lektüre des Couragemodells Bemerkungen angestellt werden, in welchen Punkten deutliche Unterscheidungen zum Regiekonzept der Modellinszenierung 1949 erkennbar sind. Mithilfe des vom Berliner Ensemble in den 1950er Jahren herausgegebenen Buches *Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles*¹⁵ soll auf Verbindungen zur Einstudierung des Stücks 1951 eingegangen werden.

Nach einer Analyse der für diese Inszenierung am Burgtheater gefertigten Textfassung¹⁶, die für die Erstellung dieser Arbeit vorliegt, folgt ein Überblick über die sechs besuchten Aufführungen des Stücks.¹⁷ Da das Stück während des Verfassens dieser Arbeit noch auf dem Spielplan des Burgtheaters steht, konnte das Burgtheater keine Aufzeichnung auf DVD zur Verfügung stellen. Es handelt sich bei diesem Unterkapitel daher um ein Gedächtnisprotokoll der Theaterabende, deren Grundlage Notizen bilden, die während und nach den Vorstellungen geschrieben wurden.

Einige Beobachtungen zum Bühnenbild der Inszenierung Böschs sollen Aufschluss über auf der Bühne vorhandene Elemente geben. Da das Couragemodell genaue Beschreibungen des Bühnenraums der Modellinszenierung aus dem Jahr 1949 gibt und auch auf das Aussehen des Bühnenbilds der Züricher Uraufführung 1941 eingeht, soll das Modellbuch für Bemerkungen über Annäherungen wie etwa Zitate an das Brechtsche Bühnenbild herangezogen werden. In dieser Manier soll zudem das Buch *Theaterarbeit* mit Kommentaren zur Berliner Inszenierung 1951 Verwendung finden. Einige Elemente sollen genannt werden, die im Zuge

¹⁴ Knopf, *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten*, S. 512.

¹⁵ Helene Weigel/Berliner Ensemble (Hg.), *Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles*, Redaktion: Ruth Berlau, Bertolt Brecht u. a., Düsseldorf: Progress-Verlag Johann Fladung 1952.

¹⁶ Bertolt Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder*, Fassung des Burgtheaters. Premierenfassung (Stand: 12.11.2013), Burgtheater Wien 2013.

¹⁷ Besuchte Vorstellungen: 13.03.2015, 01.04.2015, 03.05.2015, 22.05.2015, 04.06.2015, 20.06.2015.

dieser Betrachtung als Zitate Brechts ausgemacht werden, andere Komponenten sollen genannt werden, die sich als Modernisierungen erkennen lassen.

Figurencharakteristiken der drei ausgewählten Figuren Mutter Courage, Katrin sowie Yvette Pottier machen einen weiteren Punkt der Darstellung aus. In diesem Zusammenhang sollen Überlegungen angestellt werden, inwiefern Bösch an Brechts Art der Figurenzeichnung anknüpft oder sich davon entfernt.

Eine Beschreibung der Kostüme soll Überlegungen aufzeigen, ob sich dieser Aspekt der Inszenierung an historischen Kostümen, die zur anberaumten Epoche des Stücks des Dreißigjährigen Krieges passen oder ob hierbei Modernisierungen in Form von in der heutigen Zeit einzuordnender Kleidung vorgenommen wurden. Auch in dem Punkt soll Bezug auf das Couragemodell genommen werden, zudem sollen das Kapitel Kommentare Brechts über Kostümierung im Theater ergänzen.

Eine Liederanalyse soll die Funktion der gesanglichen Unterbrechungen der Handlung herausarbeiten, etwa, inwiefern man durch sie Aufschluss über die Charaktere der einzelnen Figuren bekommt. Es wird Augenmerk darauf gelegt, ob sich in den Liedertexten die Handlungsebene fortsetzt oder ob es sich bei diesen musikalischen Einschüben um retardierende Elemente handelt, welche Informationen in musikalischer Form wiederholen, die das Publikum bereits durch die Ebene der Handlung erfahren hat.

Im Anschluss sollen sechs exemplarisch ausgewählte Szenen folgen, die auf ihren Gehalt an Verfremdungen, aber auch an spezifische Umsetzungsideen Böschs untersucht werden sollen. Einem Blick auf das Leben und die Arbeit des Regisseurs David Bösch folgt ein Überblick über den Pressespiegel zu dieser Inszenierung, wobei ersichtlich wird, wie unterschiedlich die Theaterkritik mit dem Stück unter Böschs Regie umgeht.

Der letzte Unterpunkt dieses Abschnitts soll die Frage nach der Rechtfertigung dieses Stücks, dessen Entstehungszeit in den Anfängen des Zweiten Weltkriegs anzuberaumen ist, in der heutigen Zeit behandeln und aufgrund der im Rahmen dieser Arbeit genannten Informationen mein Bestreben zu zeigen nähren, dass eine gegenwärtige Beschäftigung mit dem *Courage*-Stück ob der darin enthaltenen Thematiken nicht nur in unsere Gegenwart passt, sondern auch noch eine anderwärtige Umsetzung, als Brecht sie zu seiner Zeit vornahm, gerechtfertigt und begründet ist. Dabei wird neben Aussagen der Darstellerin der Mutter Courage, Maria Happel, auf Äußerungen von Elfriede Jelineks und Claus Peymann eingegangen, darüber hinaus werden eigene Überlegungen Teil der Darlegung sein, die sich auch damit beschäftigt,

ob und inwieweit in der gegenwärtigen Burgtheater-Inszenierung Ansätze heutiger weltpolitischer Problematiken, aber auch Konflikte in kleinerem Kontext tangiert werden.

II. Bertolt Brecht

Zur Erstellung dieses ersten Teils der Arbeit dienen drei Biografien über Bertolt Brecht als Quellengrundlage: Während aus Jan Knopfs *Bertolt Brecht: Lebenskunst in finsternen Zeiten*¹⁸ Aufschlussreiches über Brechts Lebensjahre vor und während seiner Zeit des Exils, das in verschiedenen Ländern verbracht wurde, entnommen wird, stellt Werner Hechts *Die Mühen der Ebenen: Brecht und die DDR*¹⁹ eine wichtige Literaturgrundlage für die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg dar. Stephen Parkers *Bertolt Brecht: A Literary Life*²⁰ wurde als zusätzliche Ergänzung der Jahre des skandinavischen Exils herangezogen. Briefe zwischen Bertolt Brecht und Helene Weigel, welche auf den Zeitraum 1923-1956 datiert sind, wurden 2012 von Walter Jeske und Erdmut Wizisla unter dem Titel *ich lerne: gläser und tassen spülen*²¹ veröffentlicht und bieten als weitere Quelle vor allem einen Einblick in persönliche Gedanken zu Erlebtem der Ehepartner Brecht und Weigel. Kommentare des Herausgebers Erdmut Wizisla dienen der Ergänzung dieser Korrespondenzen.

Die genannten Quellen wurden zur Erläuterung der Lebensstationen Brechts vor allem in Hinblick auf die Entstehung des Stücks *Mutter Courage und ihre Kinder* hin untersucht.

a. Lebensstationen

Die im Folgenden tangierten Lebensstationen umfassen den Ersten Weltkrieg, die Weimarer Republik, die Zeit des deutschen Faschismus sowie die Nachkriegszeit, die für diese Arbeit von Relevanz sind.

Bertolt Brecht, am 10. Februar 1898 in Augsburg als Eugen Berthold Friedrich Brecht geboren,²² erlebte den Ersten Weltkrieg als Jugendlicher mit und nutzte die in Deutschland vorherrschende Kriegsstimmung für erste Veröffentlichungen in Printmedien. Diese lassen bereits eine Ablehnung Brechts dem Krieg gegenüber erkennen, da Protagonisten seiner „Soldaten-Gedichte“²³ kein gutes Ende nehmen: „[...] deren Helden auf verlorenem Posten

¹⁸ Knopf, *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten*.

¹⁹ Werner Hecht, *Die Mühen der Ebenen: Brecht und die DDR*.

²⁰ Stephen Parker, *Bertolt Brecht: A Literary Life*, London [u.a.]: Bloomsbury 2014.

²¹ Bertolt Brecht/ Helene Weigel, „*ich lerne: gläser + tassen spülen*“: *Briefe von 1923-1956*, Hg. Werner Jeske/ Erdmut Wizisla, Berlin: Brecht-Erben und Suhrkamp Verlag 2012.

²² Siehe Knopf, *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten*, S. 9 und 104: Ab den frühen 1920er Jahren nannte er sich in Anlehnung an die Schreibweise seines in Wertschätzung verbundenen Kollegen Arnolt Bronnen fortan Bertolt Brecht.

²³ Ebd., S. 29f.

stehen und unerbittlich in den Tod gehen müssen.“²⁴ Wie einige seiner Schulkollegen entschied sich Brecht 1917 zur freiwilligen Meldung „zum Kriegshilfsdienst“²⁵, auch, wie bei Knopf zu lesen ist, „[u]m das leichtere Notabitur absolvieren zu können“.²⁶ Im selben Jahr schrieb er sich alibihalber in München für ein Medizinstudium ein, um dadurch „dem Kriegsdienst entgehen zu können“.²⁷ Tatsächlich suchte Brecht München auf, um seine dichterische Karriere voranzutreiben.²⁸ Den Kriegsdienst musste Brecht schließlich im Herbst 1918 antreten, jedoch „der Waffendienst blieb ihm erspart“²⁹ und sein Arbeitsbereich befand sich in einem Augsburger Lazarett als „»Militärkrankenwärter«“³⁰, die offizielle Entlassung erfolgte im Jänner 1919.³¹ Bereits 1923, „zur Zeit des ersten Hitlerputschs“³², wurde der Name Brechts aufgrund eines während des Ersten Weltkriegs entstandenen Gedichts von den aufkommenden Nationalsozialisten schriftlich als Feindbild vermerkt, er wurde „auf die Liste der Personen [gesetzt], die nach einer »Machtergreifung« zu verhaften seien [...]“.³³

Eine Auseinandersetzung Brechts mit Politik erwuchs in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre, als er aus Recherchegründen für ein nur fragmenthaftes Stück³⁴ begann, sich mit Themen wie Kapitalismus und Marxismus zu beschäftigen.³⁵ Knopf sieht Reaktionen von Kritikern auf das Stück *Mann ist Mann* 1926 als „Anlass für Brechts Interesse an Marx [...]“; denn das Stück interessierte sich für die aktuelle Ökonomie, und Brecht selbst galt [...] seitdem [...] als Kommunist.“³⁶ Brecht Interesse am Marxismus war Knopf zufolge nicht von ideologischer Natur, sondern um „die geltenden Marktgesetze zur (poetischen) Sprache zu bringen“.³⁷ Dies, so Knopf, zeigt sich an der ironischen Weise, mit der Brecht mit diesem Thema umging und

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd., S. 39.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd., S. 40.

²⁸ Siehe ebd.

²⁹ Ebd., S. 42.

³⁰ Ebd.

³¹ Siehe ebd., S. 43.

³² Ebd., S. 46.

³³ Ebd. Bei Knopf ist vermerkt, es handelt sich um das Gedicht „*Legende vom toten Soldaten*“ (S. 43), das sich an aktive und passive Kriegsteilnehmer gleichermaßen richtete und „die Haltung der Kriegsverantwortlichen im Kern, aber auch alle [traf], die da mitmachten oder tatenlos beziehungsweise widerspruchlos die Lügen über sich ergehen ließen oder sich weiterhin in nationalistischem Chauvinismus sonnten“ (S. 45). 1935 war es mit Grund für die Nazis, Brecht die deutsche Staatsbürgerschaft zu entziehen. (S. 46)

³⁴ Das Stück sollte den Titel *Jae Fleischhacker in Chicago* tragen, sich als Nachfolgestück von *Mann ist Mann* mit Kapitalismus beschäftigen und Teil eines größeren Komplexes sein, der unter dem Titel *Der Einzug der Menschheit in die großen Städte* vorgesehen war. Nachzulesen bei Knopf, *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten*, S. 151f.

³⁵ Knopf, *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten*, S. 151.

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd., S. 156.

„mit der er klassenkämpferische Zusammenhänge entwickelte“.³⁸ Was Brecht von Marx übernahm, war seine Abneigung in Bezug auf „Weltbilder und Weltanschauungen“³⁹, zudem sprach er sich gegen „die Verwirklichung von Idealen“⁴⁰ und „für Kritik, Zweifel und geschichtliche Bewegung aus“.⁴¹ Aufzeichnungen aus den ausgehenden 1920er Jahren zeigen, dass er sich im Zuge seiner Stücke für eine Darstellung seiner Zeit interessierte und sich, wie Knopf es nennt, als „Vermittler der zeitgenössischen gesellschaftlichen Defekte sah“⁴², was die Notwendigkeit „neue[r] ästhetische[r] Mittel“⁴³ verlangte, denen Brecht mit der Entwicklung von Lehrstücken begegnete, deren „wichtiges politisches Ziel“⁴⁴ darin lag, durch Spielvorgänge auf der Bühne „[d]iese unreflektierten Internalisierungen, die in der gesellschaftlichen Öffentlichkeit tagtäglich zelebriert wurden, [...] offenzulegen und dadurch erkennbar sowie beherrschbar zu machen“⁴⁵, also den Leuten vor Augen zu führen, mit welchen politischen und in Folge gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Vorgängen und Veränderungen sie konfrontiert waren, auch oder gerade, wenn sie dies nicht so deutlich wahrnahmen.

Helene Weigel, mit der Brecht ab 1930 verheiratet war⁴⁶, war jüdischer Herkunft und deswegen vom Naziterror seit der allerersten Stunde gefährdet.⁴⁷ Brecht fiel nicht nur als der Ehemann einer Jüdin in eines der vielen Feindbilder des aufkommenden Naziregimes, sondern war bereits seit einigen Jahren als eigenständige Person auf dem Radar der Nationalsozialisten, zudem waren Brechts Werke ab den beginnenden 1930er Jahren Zensur und politischen Übergriffen der aufkommenden Nationalsozialisten ausgesetzt.⁴⁸ Künstler wie Brecht wurden in ihrer Arbeit schon Jahre vor der „offiziellen politischen Etablierung“⁴⁹ des Faschismus eingeschränkt, künstlerische Freiheit war nicht mehr gegeben.⁵⁰

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd., S. 216.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd., S. 208.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd., S. 210.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Siehe ebd., S. 258.

⁴⁷ Siehe ebd., S. 261.: Als Protagonistin von Brechts Stück *Die Mutter* geriet Helene Weigel zudem ins Radar der Nationalsozialisten, da diese das Stück als „roteste“ kommunistische Propaganda ansahen. Weiter trat Weigel mit von Hanns Eisler komponierten *Wiegenliedern* auf, was ihr im Februar 1933 eine vorübergehende Verhaftung einbrachte.

⁴⁸ Siehe ebd., S. 230 sowie S. 252.

⁴⁹ Ebd., S. 252.

⁵⁰ Versuche Brechts, Hitlers Politik „bloßzustellen“ (ebd., S. 259), sah vor, mittels durch große Chöre dargebrachte „Kampflieder“ (ebd.) große Menschenmassen zu erreichen – so wurde 1932 vor einem Wiener Fußballstadion voller Menschen von „Massenchöre[n]“ das „*Solidaritätslied*“ (ebd.) gesungen, außerdem von Brecht und Eisler „für den Deutschen Arbeitersängerbund unter dem Titel *Der Marsch ins Dritte Reich*“ (ebd., S.

Am 28. Februar 1933, dem Tag nach dem Reichstagsbrand, brachen Brecht und Weigel auf, um Deutschland zu verlassen.⁵¹ Nach einer kurzen Station in Wien verbrachte Brecht mit seiner Frau Helene Weigel und den beiden gemeinsamen Kindern die ersten Jahre des faschistischen Deutschlands in Skandinavien, da sich ein von Brecht gewünschtes Asyl in Amerika als schwerer zu bekommen erwies als gedacht.⁵² Unterschlupf in Dänemark bekamen die Brechts dank einer Freundin Helene Weigels, der dänischen Autorin Karin Michaëlis, die ihnen nicht nur bei der Beschaffung der Visa durch Weigels jüdische Abstammung „als rassisch Verfolgte“⁵³ für dieses Exilland behilflich war, sondern stellte ihnen auch ein Ferienhaus auf der Insel Thurø zur Verfügung.⁵⁴ Da Dänemarks Einstieg in den Zweiten Weltkrieg drohte, wünschten die Brechts den Aufenthalt in diesem Land zugunsten der Weiterreise nach Schweden zu beenden, was ihnen zwei einflussreiche schwedische Freunde Brechts ermöglichten und die Familie bekam 1939 schwedisches Asyl.⁵⁵

In Ermangelung an Aufführungsmöglichkeiten begann Brecht im Zuge der Arbeit am „*Guten Menschen von Sezuan*“⁵⁶ noch in Dänemark, eine neue Form von Theater zu entwickeln, die zwar vorerst nur für „die Schublade“⁵⁷, aber eben deshalb ohne Rücksichtnahme auf die politische Lage als Idee imaginiert werden konnte und die vorsah, „eine Figur aus dem Theaterspiel und vor den Augen der Zuschauer und zudem mit genuin theatralischen Mitteln auf der Bühne entstehen zu lassen“.⁵⁸

Durch die Schauspielerin Naima Wifstrand kamen die Brechts, als sie Ende April 1939 nach Schweden einreisten, nicht nur zu einer Wohnmöglichkeit auf der Insel Lidingö vor

259f.) Lieder auf Schallplatten herausgegeben. (Siehe ebd.) Diese Maßnahmen, vor der Politik der Nationalsozialisten zu warnen, führten aber zu nichts. (Siehe ebd.)

⁵¹ Siehe ebd., S. 261f. sowie S. 271: Bei einem Treffen mit linksgerichteten Schriftstellern, darunter Lukács und von Brentano, berichtete Brecht von mehrfachem Erhalt von Drohbriefen, die Besuche der SA bei ihm ankündigten; seit Jänner 1933 traute sich Brecht nicht mehr in seiner eigenen Wohnung übernachten, die Brechts kamen bei Peter Suhrkamp unter. (Siehe S. 216) Die Flucht aus Deutschland gelang ihnen mit einer im Vorhinein arrangierten Einladung zu einem Vortag Karl Kraus‘ in Wien. (Siehe S. 262) Als Folge der im Mai 1933 durch die Nationalsozialisten veranlassten Bücherverbrennung wurden – wie auch das Werk vieler anderer Autoren – unter der Bezeichnung als „»Bücher der Unmoral und der Zersetzung«“ (ebd., S. 271) alle Schriften Brechts verboten; Heinrich Heine kommentierte dieses Ereignis als Vorausschau auf das, was von den Nazis noch zu erwarten war, damit, „dass da, wo Bücher brennen, am Ende auch Menschen brennen werden“. (Ebd.)

⁵² Siehe Knopf, *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten*, S. 273 sowie Parker, *Bertolt Brecht: A Literary Life*, S. 403.

⁵³ Knopf, *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten*, S. 295.

⁵⁴ Siehe ebd., S. 284.

⁵⁵ Siehe ebd., S. 353f.: Bei den beiden Freunden handelte es sich um Georg Branting und Henry Peter Matthiis. Parker, *Bertolt Brecht: A Literary Life*, S. 403.

⁵⁶ Knopf, *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten*, S. 352: Als *Die Ware Liebe* hat Brecht die Arbeit an dem Stück bereits 1930 in Berlin begonnen.

⁵⁷ Ebd., S. 351.

⁵⁸ Ebd., S. 352.

Stockholm, Wifstrand verschaffte Helene Weigel darüber hinaus noch eine Anstellung als Lehrkraft in ihrer Stockholmer Schauspielschule und damit eine in den skandinavischen Exiljahren für Weigel seltene Möglichkeit zu arbeiten.⁵⁹ Durch autodidaktisches Aneignen einiger passiver Dänischkenntnisse und dem Umstand, dass die dänische mit der schwedischen Sprache verwandt ist, war es Brecht in Schweden möglich, die politische Lage zu verfolgen und mitzubekommen, dass sowohl die Dänen als auch die Schweden den Irrglauben verfolgten, ihnen stünde es frei, „Geschäfte weiter [zu] betreiben, ohne in die kriegesischen Konflikte einbezogen zu werden“.⁶⁰ Schweden als bedeutendster Lieferant eines für die deutsche Kriegsindustrie wichtigen Rohstoffes, Eisenerz, „unterstützte schon seit Jahren unmittelbar die deutschen Kriegsvorbereitungen“⁶¹, was Brecht im frühen Sommer 1939 zum Verfassen des Einakters „*Was kostet das Eisen?*“⁶² veranlasste, der ebendiese Thematik seines Exillandes Schweden umfasste.⁶³

Mit dem „Hitler-Stalin-Pakt vom 23. August 1939 [reichten sich] Faschisten und Nazis die Hand, um Polen nochmals unter sich aufzuteilen“⁶⁴ und „unter Bruch des Völkerrechts“⁶⁵ hatte der Zweite Weltkrieg begonnen. In diesem politischen Kontext entstand Brechts Stück *Mutter Courage und ihre Kinder*.⁶⁶ Als im April 1940 deutsche Truppen Dänemark überfielen und die Besetzung Norwegens begann, fürchtete Brecht selbiges für Schweden, eine Hausdurchsuchung bei den Brechts in ihrer Unterkunft auf Lidingö, man „durchsuchte die Habseligkeiten der Flüchtlinge auf politische Schriften“⁶⁷, verstärkte den Eindruck der Unsicherheit Brechts und noch im selben Monat erfolgte der Aufbruch der Familie nach Finnland, in dem sie als viertes Exilland mehr als ein Jahr verbrachten.⁶⁸ Im Mai 1941, endlich im Besitz amerikanischer Visa, gelangten die Brechts über die Sowjetunion nach Amerika, wo sie im Raum Los Angeles von befreundeten Exildeutschen empfangen wurden.⁶⁹

⁵⁹ Siehe ebd. sowie Parker, *Bertolt Brecht: A Literary Life*, S. 403 sowie S. 406.

Eine weitere der seltenen Arbeitsmöglichkeiten hatte sich zwei Jahre zuvor bei einem Gastspiel in Paris 1937 ergeben, als Weigel die „Titelrolle in *Die Gewehre der Frau Carrar*“ (Knopf, *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten*, S. 331) übernommen und Brecht ihre Spielweise als „das Beste und Reinste, was bisher an epischem Theater irgendwo gesehen werden konnte“ (ebd., S. 332), bezeichnet hatte.

⁶⁰ Knopf, *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten*, S. 355.

⁶¹ Ebd.

⁶² Ebd.

⁶³ Siehe ebd.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Ebd., S. 356.

⁶⁶ Siehe ebd., S. 355f. Genauer zur Entstehung des *Courage*-Stücks findet sich an späterer Stelle im Kapitel III. *Mutter Courage und ihre Kinder*. Brechts Antikriegs-Schaustück zur Zeit seiner Entstehung, S. 39ff.

⁶⁷ Ebd., S. 364.

⁶⁸ Siehe Knopf, *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten*, S. 364f.

⁶⁹ Siehe ebd., S. 384-390.

Bis Oktober 1947 blieb Brecht dort im Exil.⁷⁰ Der Ursprung des „Bertolt-Brecht-Archivs (BBA)“⁷¹ ist ebenfalls in der Zeit des amerikanischen Exils einzuordnen, als die Journalistin, Fotografin und Schauspielerin Ruth Berlau, die seit Dänemark zum erweiterten Familienkreises rund um Brecht zählte, damit begann, Teile von Brechts Manuskripten abzufotografieren.⁷² Auch das fotografische Festhalten, also das systematische Dokumentieren von Theaterinszenierungen, fällt in die amerikanische Exilzeit.⁷³

Brecht verschrieb sein Schaffen nach Ende des Zweiten Weltkriegs ganz der Erhaltung des Friedens und dem Streben nach Aufklärung. Er plante eine Neupositionierung des Theaters, sprach sich für eine klare, kluge wie gleichermaßen humorvolle Sprache am Theater aus, welches künftig ohne das Zeigen von Utopien, die er als veraltet ansah, auskommen sollte.⁷⁴ Als er Ende 1947 erstmals nach den Exiljahren zurück nach Europa kam, war die Schweiz sein erstes Ziel. Zürich, in dessen Schauspielhaus während der Kriegsjahre drei Stücke Brechts uraufgeführt worden waren – darunter auch jene von *Mutter Courage und ihre Kinder*⁷⁵ – war zu der Zeit auch Arbeits- und Lebensmittelpunkt Caspar Neher, und in der Hoffnung auf neuerliche Zusammenarbeit wählte Brecht Zürich als ersten Halt auf europäischem Boden.⁷⁶ Brecht wollte mit seinem „Team der bewährten Kräfte: Weigel und Neher“⁷⁷ an sein „experimentelles Theater der Weimarer Republik“⁷⁸ anschließen, wofür Brecht, Weigel und Neher die „Gastspiel-Produktion Helene Weigel“⁷⁹ gründeten, was nach Knopf als Vorläufer beziehungsweise „Urzelle für das Berliner Ensemble“⁸⁰ angesehen werden kann. Die hierbei entstandene *Antigone*-Produktion samt Modellbuch von 1948 war von großer Wichtigkeit für die weitere Arbeit des Trios, da sie nicht nur an ihr Theaterschaffen der Weimarer Republik anschließen konnten, sondern „sie schufen mit dem

⁷⁰ Siehe ebd., S. 409.

⁷¹ Ebd., S. 434.

⁷² Siehe ebd., S. 295f. sowie S. 434.

⁷³ Der Autor und Theatermacher „hatte eine fast panische Angst, dass sein Werk, das im Exil nur sehr bedingt in die Köpfe kam, verloren ging“ (ebd., S. 445), und dieser Umstand sollte durch Berlaus Duplikation verhindert werden. Damit wurde die Reihe der Modellbücher begründet. Ihre Dokumentation erschien 1956 unter dem Titel *Aufbau einer Rolle. Laughtons Galilei*, dennoch wurden die Modellbücher mit ihrer fotografischen Arbeit 1947 begründet. (Siehe ebd.)

⁷⁴ Siehe ebd., S. 463f.

⁷⁵ Siehe Kapitel III.f. Uraufführung, S. 51.

⁷⁶ Siehe Knopf, *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten*, S. 465.

⁷⁷ Ebd., S. 471.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Ebd., S. 470.

⁸⁰ Ebd.

Modellbuch das Muster für die weitere Theaterdokumentation in der DDR und für das Theater überhaupt“.⁸¹

Neben der Form der Modellbücher schuf Brecht 1948 mit dem *Kleinen Organon für das Theater* auch eine theoretische Schrift, um „seine Theorie des epischen Theaters“⁸² zu verschriftlichen.⁸³ Der Fokus auf dem „Primat der Fabel“⁸⁴ sollte aussagen, dass Menschen im Mittelpunkt der Handlung stünden und der Bestand von Geschichten daher bestehen bleiben müsse, da „Menschen die Geschichte machen, dass folglich das Schicksal des Menschen der Mensch ist“.⁸⁵ Als zweiten wichtigen Punkt thematisiert Knopf „das Vergnügen“⁸⁶, welches Brecht als „höchstes Ziel des Theaters“⁸⁷ ansah, das immer „mit der Verbindung von Einsichten verbunden werden musste“.⁸⁸

Im Herbst 1948 ging Brecht erstmals nach seiner Rückkehr nach Europa nach Berlin, da er die Umsetzung eines „Studiotheaters“⁸⁹ anstrebte, die Aufgabe der künstlerischen Leitung sollte Helene Weigel übernehmen.⁹⁰ Ein weiterer Grund für die Reise nach Berlin war eine mit dem dortigen Deutschen Theater abgesprochene Inszenierung seines Stücks *Mutter Courage und ihre Kinder* mit Helene Weigel in der titelgebenden Rolle.⁹¹ Die seit 1946 wiederholt an Brecht gesandte Einladung des in Ostberlin befindlichen Deutschen Theaters stellte das einzige Arbeitsangebot für Brecht in Deutschland dar.⁹² Das Bestreben, Brecht nach Berlin zu rufen, „ging auf eine Initiative Johannes R. Bechers, des späteren Kulturministers der DDR, zurück“⁹³, wie bei Olsson zu lesen ist. Becher fungierte, als er Brecht nach Berlin rief, „als Präsident des Deutschen Kulturbundes in der damaligen sowjetischen Besatzungszone“⁹⁴, in dieser Position zeichnete er dafür verantwortlich, „viele für den kulturellen Aufbau der DDR wichtige Persönlichkeiten ins Land“⁹⁵ zu holen.

⁸¹ Ebd., S. 471.

⁸² Ebd., S. 475.

⁸³ Siehe ebd.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Ebd., S. 480.

⁹⁰ Siehe ebd., S. 482.

⁹¹ Siehe ebd., S. 477.

⁹² Siehe Hecht, *Die Mühen der Ebenen: Brecht und die DDR*, S. 15 sowie S. 17f.

⁹³ Olsson (Hg.), *Bertolt Brecht: Mutter Courage und ihre Kinder. Historisch-kritische Ausgabe von Jan Esper Olsson*, S. 19.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Ebd.

In Ermangelung eines eigenen Hauses sah man vor, dem Ensemble Brechts Gastspiele im Deutschen Theater zu gewähren, dessen Intendanz Wolfgang Langhoff innehatte.⁹⁶ Die Probenarbeit für die *Courage*-Inszenierung wurde am 27. Oktober 1948 aufgenommen⁹⁷, zur Premiere kam es im Jänner des darauffolgenden Jahres, genauer „am 11. Jänner 1949, für die Erich Engel und Brecht als Regisseure zeichneten“.⁹⁸ Diese Inszenierung war von Erfolg gekrönt und wichtig für Brechts weitere Laufbahn, so konnte er Knopf zufolge mit ihr „einen nachhaltigen Einstand in ganz Deutschland verbuchen“⁹⁹, zumal Zuschauer aller Sektoren und Zonen des Landes ins Theater kamen, um dieser Inszenierung beizuwohnen.¹⁰⁰

Das durch Hartnäckigkeit Helene Weigels zu Stande gekommene Berliner Ensemble wurde von der im März 1949 gegründeten DDR denunziert, Funktionäre derselben oktroyierten dem Ensemble und Werken Brechts „Auflagen und Einschränkungen“¹⁰¹ auf, es sollte „auf Provinzniveau“¹⁰² gehalten werden, Brechts künstlerisches Kommentieren und Aufklärung gegenüber der gegenwärtigen Zeit und Politik wollte die Regierung der DDR verhindern.¹⁰³ Als man Brecht und sein Schaffen durch Gastspiele – auch des Stücks *Mutter Courage und ihre Kinder* – in Paris 1954 und 1955, feierte, aufgrund der Innovation seiner Theaterarbeit von einer „révolution brechtienne“¹⁰⁴ die Rede war, wollte die DDR den Künstler Brecht und seine Erfolge für sich verbuchen und in dem Sinn „als herausragende Beispiele für den hohen Stand der DDR-Kunst propagandistisch ausschlachte[n]“.¹⁰⁵

Mitte der 1950er Jahre wurde die Arbeit an einem *Courage*-Film aufgenommen, dessen Fertigstellung der am 14. August 1956 seinem Herzleiden erlegene Brecht aber nicht mehr miterlebte.¹⁰⁶

b. Berliner Ensemble

Das Berliner Ensemble wurde 1949 durch Bertolt Brecht und seine Frau Helene Weigel begründet, nachdem sich Weigel erfolgreich gegen das Hin- und Herschieben zwischen

⁹⁶ Siehe Hecht, *Die Mühen der Ebenen: Brecht und die DDR*, S. 19.

⁹⁷ Siehe ebd., S. 18.

⁹⁸ Knopf, *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten*, S. 483.

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Siehe ebd. Genauerer zu Brechts Berliner *Courage*-Inszenierung findet sich im Kapitel III.g.1. Berliner Erstaufführung 1949, S 52-53.

¹⁰¹ Hecht, *Die Mühen der Ebenen: Brecht und die DDR*, S. 495.

¹⁰² Ebd., S. 503.

¹⁰³ Siehe ebd., S. 505.

¹⁰⁴ Ebd., S. 513.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Siehe ebd., S. 514 sowie S. 519.

verschiedenen Zuständigkeiten durchgesetzt hatte.¹⁰⁷ Weigel erfüllte in ihrer Position als Intendantin Aufgaben wie das Abschließen von Verträgen, traf die Auswahl der Stücke und übernahm die Organisation des Spielplans.¹⁰⁸ Mit dem provisorischen Abschließen von Verträgen begannen Brecht und Weigel bereits, bevor das Berliner Ensemble überhaupt offiziell durch Behörden der DDR genehmigt war, so wandten sie sich zum Beispiel an Therese Giehse und Leonard Steckel, denen sie dieses Detail allerdings verschwiegen.¹⁰⁹ Eine Begründungsurkunde ist auf den 18. Mai 1949 datiert, welche Weigel „ab sofort mit dem Aufbau des Berliner Ensembles durch die Deutsche Verwaltung für Volksbildung beauftragt“¹¹⁰, der in der DDR für Theaterfragen zuständige Kurt Bork zeichnete dieses Dokument, das in Werner Hechts Buch *Die Mühen der Ebenen: Brecht und die DDR* abgebildet ist.¹¹¹ In Kraft treten sollte das Berliner Ensemble ab dem 1. September 1949.¹¹² Eröffnet wurde das Berliner Ensemble im Deutschen Theater am 12. November 1949 mit einer Vorstellung von Brechts *Herr Puntila und sein Knecht Matti*.¹¹³ In den ersten Jahren inszenierten neben Brecht auch noch die Regisseure Caspar Neher und Berthold Viertel, aber auch die Schauspielerin Therese Giehse und ihr Schauspielerkollege Ernst Busch, zudem zwei jüngere Regisseure, Egon Monk sowie Benno Besson.¹¹⁴ Alle Inszenierungen wurden im Stil des epischen Theaters – später von Brecht dialektisches Theater genannt – gehalten und Brecht segnete in den Endproben alle Stücke persönlich ab.¹¹⁵ Die ersten fünf Jahre hatte das Berliner Ensemble kein eigenes Haus, stattdessen war seine Spielstätte das Deutsche Theater in der Berliner Schumannstraße.¹¹⁶ Am 19. März 1954 bezog es das Theater am Schiffbauerdamm.¹¹⁷ Mit der für Brechts Theater wichtigen „Verfremdungstechnik“¹¹⁸ wurde am Berliner Ensemble experimentiert, am „Schiffbauerdammtheater [...] wurde versucht,

¹⁰⁷ Siehe Bettina Göcmener, „Das Berliner Ensemble: Brechts Erbe“, *Berlin 1*, <http://www.berlin1.de/berlin-erleben/theater/das-berliner-ensemble-brechts-erbe-2013152> 26.08.2013, Zugriff am 11.05.2015 sowie Knopf, Bertolt Brecht. *Lebenskunst in finsternen Zeiten*, S. 491.

¹⁰⁸ Siehe Knopf, Bertolt Brecht. *Lebenskunst in finsternen Zeiten*, S. 491.

¹⁰⁹ Siehe Hecht, *Die Mühen der Ebenen: Brecht und die DDR*, S. 28.

¹¹⁰ Hecht, *Die Mühen der Ebenen: Brecht und die DDR*, S. 30f.

¹¹¹ Siehe ebd., S. 31.

¹¹² Siehe ebd., S. 30.

¹¹³ Siehe ebd., S. 62.

¹¹⁴ Siehe ebd. S. 66.

¹¹⁵ Siehe ebd.

¹¹⁶ Siehe Bettina Göcmener, „Deutsches Theater: Ein Haus der großen Namen“, *Berlin 1*, <http://www.berlin1.de/berlin-erleben/theater/deutsches-theater-ein-haus-der-groen-namen-2013381> 10.10.2013, Zugriff am 11.05.2015.

¹¹⁷ Siehe Berliner Ensemble, *Berliner Ensemble*, <http://www.berliner-ensemble.de/geschichte>, Zugriff am 11.05.2015.

¹¹⁸ Bertolt Brecht, „Über experimentelles Theater“, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Hg. Werner Hecht/ Jan Knopf/Werner Mittenzwei/Klaus-Detlef Müller, Berlin und Weimar, Frankfurt am Main: Aufbau-Verlag und Suhrkamp Verlag 1993; (Schriften 2, Band 22), S. 540-557, hier S. 555.

einen neuen Darstellungsstil auszubilden“¹¹⁹, mit SchauspielerInnen wie Helene Weigel, „Peter Lorre, Oskar Homolka, die Neher und Busch“.¹²⁰ Der epische Theaterstil ging mit einer „Vereinfachung in Apparat, Darstellungsstil und Thematik“¹²¹ einher und setzte auf „die nichtaristotelische Dramatik“¹²², mit der man vorsah, „die großen sozialen Gegenstände“¹²³ zu behandeln. Näher wird an dieser Stelle auf das Berliner Ensemble nicht eingegangen, da weitere Tätigkeiten für das im Fokus dieser Arbeit stehende Stück nicht von Relevanz sind.¹²⁴

c. Begrifflichkeiten

Im Folgenden soll auf Begriffe eingegangen werden, die durch Aussagen und Handeln Brechts eine eigene Prägung erfahren haben. Es werden Erklärungen gegeben, die eine Annäherung an das Verständnis Brechts erleichtern sollen.

1. Modellbücher

An dieser Stelle soll ein kurzer Einblick in die Modellbücher, eine Art der Theaterdokumentation Brechts zur „Verdeutlichung seiner Absichten und zur Weitergabe von Regieanregungen“¹²⁵ gegeben werden, da an späterer Stelle das Modellbuch zum Stück *Mutter Courage und ihre Kinder*, das Couragemodell¹²⁶, thematisiert wird.

Der erste Vorläufer der Dokumentation einer Theateraufführung Brechts entstand bereits vor dem Zweiten Weltkrieg mit Fotografien Josef Breitenbachs¹²⁷, der bereits am 16. Oktober 1937 *Die Gewehre der Frau Carrar* auf Brechts Bitte hin fotografisch festhielt.¹²⁸ Breitenbach kannte „das Brecht’sche Theater und seinen neuen Stil“¹²⁹ von seiner Zeit als Fotograf „an den Münchner Kammerspielen“¹³⁰ 1932.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Ebd.

¹²² Ebd., S. 556.

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Als Schlusswort zum Berliner Ensemble sei noch erwähnt, dass es auch heute noch existiert, die gegenwärtigen Geschäftsführer sind Claus Peymann sowie Miriam Lüttgemann.

¹²⁵ Müller (Hg.), *Brechts ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘*, S. 95.

¹²⁶ Siehe Kapitel III.g.1.a. Couragemodell, S. 54-56.

¹²⁷ Knopf, *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten*, S. 445. Breitenbach wird bei Knopf näher definiert als „Reportage- und Portraitfotograf[.]“ (ebd.) Ruth Berlau belegte 1944 in den USA einen dreimonatigen Fotografie-Kurs bei Breitenbach.

¹²⁸ Siehe Knopf, *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten*, S. 434 sowie S. 445-446.

¹²⁹ Ebd., S. 446.

¹³⁰ Ebd.

Er wusste daher, dass es Brechts epischem Theaterstil widersprach, reine, aus dem Zusammenhang gerissene Abbildungen von Emotionen zu dokumentieren und war sich in diesem Sinne der Notwendigkeit bewusst, keine bloßen Nahaufnahmen der SchauspielerInnen und einzelner Szenen festzuhalten, sondern wusste, dass es Brecht darum ging, Figurenkonstellationen ersichtlich zu machen¹³¹, außerdem um das Festhalten „von Bewegungen und Gesten charakteristischer Art“.¹³² „Nicht das Subjektive, sondern das Intersubjektive“¹³³ suchte Breitenbach im Sinne Brechts abzubilden, „und zwar in seiner Anordnung im Bühnenraum“.¹³⁴ Dies erreichte der Theaterfotograf mittels der „Einstellung einer Totalen, die den Blick nicht ganz ins Zentrum rückte und dadurch vermied, allzu gebaut zu wirken“.¹³⁵ Dadurch werden Haltungen und Distanzen zwischen Figuren des Theaterspiels für BetrachterInnen ersichtlich, etwa die Körperhaltung, mit der sich Figuren gegenüberstehen oder auch, wie sie sich im Dialog mit anderen Figuren gestisch verhalten.¹³⁶ In dieser Verfahrensweise agierte auch Ruth Berlau bei ihrer Dokumentation der *Galilei*-Inszenierung, legte Wert darauf, „dass die Figurenkonstellationen deutlich erkennbar waren und die Haltungen der Darsteller ihren jeweiligen physischen und psychischen Zuständen entsprachen“¹³⁷. In dieser Verfahrensweise ist auch das Couragemodell angelegt.

Zwar macht die Theaterfotografie nur ein Teilgebiet der Modellbücher aus, aber einen bedeutungsvollen, da durch Abbildungen textliche Erklärungen zu Theaterstücken bildhaft zum Verständnis der LeserInnen beitragen können. Bis auf diese ersten Unternehmungen, Inszenierungen Brechts zu dokumentieren, entstanden die meisten Modellbücher – so auch das Couragemodell 1949 – im Geiste der Nachkriegszeit. Brecht wollte verhindern, dass an altes, kriegsbehaftetes Theater angeknüpft wurde und neue Möglichkeiten, Theater zu machen, aufzeigen. Neben dem Zweck der Dokumentation schuf Brecht mit den Modellbüchern die Möglichkeit, „eine Inszenierung in eine nachfolgende Neuinszenierung zu »transportieren«“¹³⁸, was „häufig (miss)verstanden [wurde], als ob Brecht seine Inszenierung allen anderen aufnötigen wollte, [...] und jedes freie Schöpfertum verhindern wollte“¹³⁹, wie Knopf schreibt, und sogleich zwei Gründe Brechts der Notwendigkeit der Erstellung von

¹³¹ Siehe ebd.

¹³² Müller (Hg.), *Brechts ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘*, S. 96.

¹³³ Knopf, *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten*, S. 446.

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ Siehe ebd.

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Ebd., S. 472.

¹³⁹ Ebd.

Modellbüchern auflistet.¹⁴⁰ Ehe die Möglichkeit bestand, „neues Theater“¹⁴¹ zu produzieren, lag es daran, den Standard¹⁴² wieder herzustellen, und dies suchte Brecht mit den Modellbüchern zu erreichen. Der zweite Grund war, eine Vorlage zu bieten, an der man sich für nachfolgende Inszenierungen orientieren könne, was Brecht wie folgt subsummiert: „»Das Angebot eines Modells ist das Eingeständnis eigener Leistung und zugleich die Herausforderung zu ihrer Überwindung«“.¹⁴³ Für Brecht bestand der Nutzen der Modellbücher also in der Möglichkeit, „das Regieführen und Kritisieren zu erlernen“¹⁴⁴, wie er auch in einer Notiz zur Arbeit des Berliner Ensembles festhielt.¹⁴⁵ Zugleich gesteht Brecht aber auch seine eigene Geschichtlichkeit ein, wenn er den Nutzen seiner Theaterdokumentation mit einem Festhalten „für spätere Zeiten“¹⁴⁶ begründet. „Sei es nun Spielweise, Bühnenbau oder Geschmack unserer Zeit.“¹⁴⁷ Der letztgenannte Punkt eröffnet zugleich die Möglichkeit, für nachkommende Zeiten die Option eines anderen Geschmacks offen zu lassen und legitimiert damit andere Umgangsweisen mit Theaterstücken, über die Modellbücher verfasst wurden.

2. Brechts Kunstverständnis

„Ich glaube nicht an die Trennbarkeit von Kunst und Belehrung“¹⁴⁸, so eine Notiz Brechts Anfang der 1950er Jahre, der sich für ein Zusammenspiel von Unterhaltung und Belehrung aussprach und die Meinung vertrat, „eine Hauptquelle des Kunstmachens und Kunstgenießens“¹⁴⁹ sei „[d]ie Freude an neuen Erkenntnissen und neuen Kenntnissen, besonders Kenntnissen über das menschliche Zusammenleben“¹⁵⁰, demnach von einem Anspruch geprägt, der über bloße Unterhaltung hinausgeht und immer mit einem Erlangen neuer Erkenntniswerte einhergeht.

¹⁴⁰ Siehe ebd.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Der Begriff Standard kann als die Art von Theater verstanden werden, die Brecht während der Jahre der Weimarer Republik begonnen hat zu entwickeln, also das epische Theater.

¹⁴³ Knopf, *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten*, S. 472.

¹⁴⁴ Bertolt Brecht, „Über die Arbeit der Dramaturgen, Regisseure, Assistenten und Schüler des Berliner Ensemble“, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Werner Knopf, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1993; (=Schriften 3, Band 23), S. 220-221, hier S. 221.

¹⁴⁵ Siehe ebd.

¹⁴⁶ Müller (Hg.), *Brechts ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘*, S. 97.

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Bertolt Brecht, „[Trennbarkeit von Kunst und Belehrung?]“, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Werner Knopf, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1993; (=Schriften 3, Band 23), S. 222-223, hier S. 222.

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Ebd.

Zu Ende des Couragemodells ist aber die Schwierigkeit festgehalten, trotzdem nicht zu verabsäumen, „Leichtigkeit und Unbekümmertheit zu vermitteln, welche zum Wesen des Theaters gehören. Die Künste, samt dem Lehrreichen in ihnen, gehören zu den Lustbarkeiten.“¹⁵¹

Entscheidend für Brechts Kunstverständnis ist seine Ablehnung von umfassenden Forderungen, „das Ganze darzustellen, oder die berühmten »Menschen aus Fleisch und Blut«“¹⁵², so Knopf. Als bedeutende Punkte sieht der Brecht-Forscher hingegen das Plädieren des Theatermakers auf „Veränderung“¹⁵³ und „Veränderlichkeit“.¹⁵⁴

3. Krieg und Bild

Brecht, der ja aufgrund der an Macht gewinnenden Nationalsozialisten 1933 aus Deutschland flüchtete, kritisierte den Umgang im Faschismus mit Bildern. In seiner *Kriegsfibel*¹⁵⁵ setzte Brecht unter Fotos, auf denen zum Beispiel Hitler abgebildet ist, Epigramme, also kleine „Sinn- oder Spottgedicht[e]“¹⁵⁶, die auf den für Propaganda- und Kriegszwecke von den Faschisten als Mittel der Täuschung eingesetzten, inszenierten Bilder Bezug nehmen.¹⁵⁷

Brecht versuchte das Gegenteil mit seiner Kunst zu erreichen. Anstatt sein Publikum zu täuschen und in Illusionen zu versetzen, war es dem Autor und Stückeschreiber ein Anliegen, mit seinem Werk Klarheit und Erkenntnis zu schaffen, die Leute zu eigenständigem Denken anzuregen.

4. Realismusbegriff

Bereits Mitte der 1930er Jahre beschreibt Brecht in der Notiz „Über die Devise revolutionärer Realismus“¹⁵⁸ den revolutionären Charakter, der Literatur innezuwohnen vermag und gegen

¹⁵¹ Brecht, „Modellbuch ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘ Anmerkungen zur Aufführung 1949“, S. 137.

¹⁵² Knopf, *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten*, S. 239.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*.

¹⁵⁶ Duden, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Epigramm>, Zugriff am 09. 08. 2015.

¹⁵⁷ Siehe Theo Stammen, „Brechts *Kriegsfibel*. Politische Emblematik und zeitgeschichtliche Aussage“, *Brechts Lyrik: neue Deutungen*, Hg. Helmut Koopmann, Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 101-142, hier S. 120.

¹⁵⁸ Bertolt Brecht, „Über die Devise revolutionärer Realismus“, *Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Hg. Werner Hecht/ Jan Knopf/Werner Mittenzwei/Klaus-Detlef Müller, Berlin und Weimar, Frankfurt am Main: Aufbau-Verlag und Suhrkamp Verlag 1993; (Schriften 2, Band 22), S. 38-39.

faschistische Regierungen eingesetzt werden könne.¹⁵⁹ So spricht er von der schriftstellerischen Möglichkeit, „die Wirklichkeit zum Sprechen“¹⁶⁰ zu bringen, plädiert für das Schreiben von Wahrheit und gegen Illusionen.¹⁶¹ Brechts Relation zum Realismus ist geprägt von einem Zitat Hegels „daß die Wahrheit konkret ist“¹⁶², demzufolge veränderlich, was bedeutet, die Aufgabe eines realistischen Künstlers ist es, in der Wirklichkeit neue Seiten zu entdecken.¹⁶³ Neue Blickwinkel der Realität, des Zusammenlebens oder auch der Gesellschaft aufzuzeigen ist eine der Bestrebungen des Verfremdungseffekts im Brechtschen Theater.

Die von Kritikern¹⁶⁴ als „übertrieben scheinende[] Einfachheit“¹⁶⁵ bekrittelte Spielweise der SchauspielerInnen des Berliner Ensembles bezeichnete der Theatermacher als eine realistische, sich dadurch auszeichnend, dass sie „eine Auswahl des Typischen, d. h. des gesellschaftlich Bedeutsamen [trifft]. Technisch gesprochen, bildet sich dabei ein Stil aus, in dem die naturalistisch gegebenen Haltungen der Personen des Stücks und seine Situationen eine Formung“¹⁶⁶ erfahren, in diesem Sinne eine an alltägliche Gegebenheiten angelehnte Verhaltensweisen, die auf die Bühne in eine realistische Spielweise übersetzt wurden.

Vor dem politischen und gesellschaftlichen Hintergrund der Nachkriegszeit plädierte Brecht für die Notwendigkeit realistischer Kunst, die er definiert als „eine Kunst, welche die Wirklichkeit wiedergeben und sie zugleich beeinflussen, verändern, für die breiten Massen der Bevölkerung verbessern will“.¹⁶⁷

¹⁵⁹ Siehe ebd., S. 38.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Siehe ebd., S. 39.

¹⁶² Bertolt Brecht, „Praktisches zur Expressionismusdebatte“, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Hg. Werner Hecht/ Jan Knopf/Werner Mittenzwei/Klaus-Detlef Müller, Berlin und Weimar, Frankfurt am Main: Aufbau-Verlag und Suhrkamp Verlag 1993; (Schriften 2, Band 22), S. 419-423, hier S. 422.

¹⁶³ Siehe ebd.

¹⁶⁴ Brecht bringt in der im Folgenden zitierten Notiz „Naturalismus und Realismus in den Darstellungen des Berliner Ensembles“ das Beispiel eines Kritikers namens Keisch, der aufgrund einer Aufführung des Brecht-Stücks *Gewehre der Frau Carrar* die Spielweise einer SchauspielerInnen des Berliner Ensembles kritisierte.

¹⁶⁵ Bertolt Brecht, „Naturalismus und Realismus in den Darstellungen des Berliner Ensembles“, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Werner Knopf, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1993; (=Schriften 3, Band 23), S. 264.

¹⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁷ Bertolt Brecht, „Was haben wir zu tun?“, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Werner Knopf, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1993; (=Schriften 3, Band 23), S. 265-266, hier S. 266.

In seinem *Arbeitsjournal* bezeichnet Brecht 1941 das *Courage*-Stück mit folgender Begründung als „realistisches Werk“¹⁶⁸:

„es bezieht für das Volk den realistischen Standpunkt gegenüber den Ideologien: Kriege sind für die Völker Katastrophen, nichts sonst, keine Erhebungen und keine Geschäfte. Es nimmt nicht den moralischen Standpunkt ein, d.h., es geht nicht aus von der momentan herrschenden Moral, ist aber sittlich. Für die Handlungen der Personen sind Motive angegeben, welche, erkannt und berücksichtigt, die Handlung von Menschen erleichtern. Das Werk arbeitet mit dem gegenwärtigen Bewußtsein der Mehrheit der Menschen.“¹⁶⁹

Brechts Forderung nach realistischer Kunst, dem Zeigen von Wirklichkeit anstelle von Utopien und Illusionen, stellt die Grundlage für sein episches Theatermodell dar, das in seiner Ausgestaltung nicht lediglich bloße Formenneuheiten bietet, sondern als praktische Anwendungsmöglichkeit eine Antwort auf Brechts Forderung nach Realismus im Nachkriegstheater bzw. als Basis für ein Theater der Moderne darstellt. Die Einführung eines neuen Theaterstils sollte ein Anknüpfen an altes Theater mit seinen Illusionen verhindern, deren Wirkungsmacht sich bereits der Faschismus zunutze machte. Der Zeit des Umbruchs nach dem Zweiten Weltkrieg wollte Brecht mit der Etablierung eines Theaterstils begegnen, der es den Leuten nicht leicht machen sollte, sich zurückzulehnen und sich berieseln zu lassen, sondern er wollte das Theater nutzen, um Unterhaltung mit Belehrung zu verbinden, wofür sich sein episches Theatermodell eignete.

d. Episches Theater

Schon in seinem frühen Stück *Baal*, dessen erste Version im Jahr 1918 entstand, probierte Brecht „mit der Szenenmontage neue Theatertechniken aus“¹⁷⁰, arbeitete zum Beispiel mit Liedern.¹⁷¹ Auch im 1919 entstandenen Stück *Trommeln in der Nacht* sind Knopf zufolge bereits Methoden der Verfremdung angewandt; der Brecht-Forscher sieht Mechanismen der Verfremdung vor allem im Schluss des Stücks, beispielsweise wenn eine Figur des Stücks auf Elemente des Bühnenbilds eingeht oder sich dieselbe Figur an einer anderen Stelle direkt an die ZuschauerInnen wendet, wenn er „ins Publikum [brüllt]: »Glottzt nicht so romantisch!«“¹⁷².

¹⁶⁸ Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal. Erster Band 1938 bis 1942*, Hg. Werner Hecht, Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1993; (Copyright Stefan S. Brecht 1973), S. 195.

¹⁶⁹ Ebd., S. 195f.

¹⁷⁰ Knopf, *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten*, S. 52.

¹⁷¹ Siehe ebd.

¹⁷² Ebd., S. 59.

Brecht verfährt, wie man anhand dieser frühen Beispiele erkennen kann, schon früh in eingreifender Weise.¹⁷³ Im Gegensatz zur „aristotelischen ‚Poetik‘“¹⁷⁴, die auf Einfühlung abzielt, setzt Brecht auf andere Vorgangsweisen, um sein Publikum zu erreichen. Als Befürworter eines „anti-illusionistische[n] Theater[s]“¹⁷⁵ sieht er den Einsatz von „Überwältigungsästhetik“¹⁷⁶ wie technischen Effekten kritisch, sucht er doch Einfühlung des Publikums mit auf der Bühne befindlichen Figuren zu unterbinden.¹⁷⁷ Denn der Theatermacher zielt mit seiner Vorgehensweise darauf ab, den Verstand der ZuschauerInnen anzusprechen.¹⁷⁸ Eine Methode, mit welcher Brecht Einfühlung von Seiten seines Publikums in das Bühnengeschehen zu unterbinden sucht, ist das Einsetzen von Verfremdung, die durch verfremdende Darstellung erzielt zu werden versucht, „die den Gegenstand zwar erkennen, ihn aber doch zugleich fremd erscheinen läßt“.¹⁷⁹

Ein im Folgenden dargebrachter Versuch einer Definition von Brechts epischer Theatertheorie stützt sich auf Niederschriften Brechts, darüber hinaus auf den entsprechenden Lexikoneintrag bei *Metzler*.

1. Definition

Besagter Lexikoneintrag beginnt seine Definition mit dem Festhalten der Tatsache, dass Brechts episches Theater „im Sinne einer nachhaltigen und zweckgerichteten Durchbrechung von Illusion und Einfühlung“¹⁸⁰ agiere und als „dialektische Methode zur Aufdeckung gesellschaftlicher Verhältnisse durch die Störung von allgemein verbreiteten Wahrnehmungs- und Denkgewohnheiten“¹⁸¹ beitrage. Dabei ist die Auffassung, der Mensch sei nicht festgefahren in bestimmten Werten, sondern zu Veränderung fähig, ein wichtiger Aspekt bei Brechts Kunst- und demnach auch Theaterauffassung. Bei *Metzler* wird bezüglich des Punkts der „Veränderbarkeit“¹⁸² auf die Prozesshaftigkeit desselben hingewiesen:

¹⁷³ Siehe Rainer Nägele, „Augenblicke: Eingriffe. Brechts Ästhetik der Wahrnehmung“, *Lesarten der Moderne. Essays*, Hg. Rainer Nägele, Eggingen: Edition Isele 1998, S. 123-148, hier S. 127.

¹⁷⁴ Muriel Ernestus, *Von politischem Theater und flexiblen Arbeitswelten. Überlegungen zu Theatertexten von Widmer, Richter und Pollesch*, Berlin: sine causa Verlag 2012, S. 49.

¹⁷⁵ Ebd.

¹⁷⁶ Ebd.

¹⁷⁷ Siehe ebd.

¹⁷⁸ Siehe ebd.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, u.a. (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2005, S. 377-379, hier S. 377. In diesem Lexikoneintrag wird auch darauf hingewiesen, dass Brecht bis 1935 den Begriff „Entfremdung“ verwendete, ab Ende 1936 von „Verfremdung“ sprach, der zweite Begriff den ersten aber nicht sofort ablöste, sondern von Brecht in Folge noch parallel verwendet wurden.

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Ebd.

„Als dreistufiger Prozess von Verstehen – Nicht-Verstehen – (Anders-) Verstehen ist V[erfremdung] nicht beschränkt auf einzelne Effekte der schauspielerischen Darstellung oder der theatralen Inszenierung; darüber hinaus zielt sie auf eine kritische Haltung des Zuschauers, der in seinem gewohnten Denken irritiert und zur Erkenntnis seiner Lebenszusammenhänge sowie der Notwendigkeit und der Möglichkeiten ihrer Veränderung gebracht werden soll.“¹⁸³

In seinem Text „Über experimentelles Theater“¹⁸⁴ behandelt Brecht diesen Punkt der Veränderbarkeit, um seine Art des Theatermachens, das sich vom Erzeugen von Einfühlung losspricht, zu erklären:

„Faßt man nämlich die Menschheit mit all ihren Verhältnissen, Verfahren, Verhaltensweisen und Institutionen nicht als etwas Feststehendes, Unveränderliches auf und nimmt man ihr gegenüber die Haltung ein, [...], jene kritische, auf Veränderungen ausgehende, [...], dann kann man die Einfühlung nicht anwenden.“¹⁸⁵

Brecht sieht Einfühlung als Grundlage für den „Verkehr zwischen Bühne und Publikum“¹⁸⁶ als überholt an, da der/die ZuschauerIn dadurch in seiner/ihrer Sichtweise sehr eingeschränkt sei, da es ihm/ihr nur möglich sei, so viel zu sehen, „als der Held sah, in den er sich einfühlte“.¹⁸⁷ Ebenso verhält es sich mit dem Einnehmen von „Gefühlsbewegungen“¹⁸⁸, da der/die sich einfühlende ZuschauerIn nur über derartige verfügen könne, „als die Stimmung auf der Bühne ihm erlaubte“.¹⁸⁹ Fußt die Wahrnehmung des Publikums auf Einfühlung, ist es daher eine Schwierigkeit, eine andere Haltung einzunehmen als jene auf der Bühne vermittelte und damit seien „Wahrnehmungen, Gefühle und Erkenntnisse des Zuschauers [...] denjenigen der auf der Bühne handelnden Personen gleichgeschaltet“.¹⁹⁰

Brecht spricht sich mit seinem epischen Theatermodell gegen eine Entführung „der Zuhörer“¹⁹¹ in eine Kunstwelt aus, vielmehr sollte das Publikum eine Einführung in „seine reale Welt [...], mit wachen Sinnen“¹⁹² erfahren, was mittels humorvolle[r], [!] Ausstellung von Widersprüchen¹⁹³ erreicht werden könne. Die Basis der Begegnung zwischen Publikum und Bühne macht anstelle der Einfühlung das Prinzip der Verfremdung aus, was Brecht damit definiert, „dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte,

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Brecht, „Über experimentelles Theater“, S. 540-557.

¹⁸⁵ Ebd., S.552.

¹⁸⁶ Ebd.

¹⁸⁷ Ebd.

¹⁸⁸ Ebd.

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Ebd., S. 554.

¹⁹² Ebd.

¹⁹³ Fischer-Lichte, Kolesch, u.a. (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S. 378.

Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen“.¹⁹⁴ Anstelle gleichgeschalteter Gefühle und Solidarität, die ZuschauerInnen bei einfühelndem Theaterstil mit den Bühnenfiguren geneigt sind zu empfinden, zielt das epische Theatermodell darauf ab, einen Abstand des Publikums zu den Bühnenvorgängen bzw. Figuren hervorzurufen, denn eine Distanz zum Bühnengeschehen sei von Nöten, um differenzierte Gedanken bei den ZuschauerInnen hervorzurufen und um Staunen zu erzeugen.¹⁹⁵ Auch bei Metzler wird ebendieser Umstand festgehalten: „Um erkannt werden zu können, muss also gerade das Bekannte verändert werden“.¹⁹⁶ Die Darstellung von Gefühlen wie zum Beispiel Zorn „mittels der Verfremdungstechnik“¹⁹⁷ ermögliche, „daß der Zuschauer über ihn staunen kann, daß er sich noch andere Reaktionen [...] vorstellen kann als gerade die des Zornes“.¹⁹⁸ Brecht erklärt das damit, eine verfremdende Darstellung werde „als eigentümlich, auffallend, bemerkenswert dargestellt, als gesellschaftliches Phänomen, das nicht selbstverständlich ist“.¹⁹⁹

Brecht schreibt dem/der ZuschauerIn zu, auf der Bühne gezeigte Reaktionen als zeitgebunden wahrzunehmen und auch andere Reaktionen auf gezeigte Bühnenvorgänge als möglich zu erachten, sich selbst auch als geschichtlich zu erkennen. Demnach bedeutet „Verfremden [...] also Historisieren, [...] Vorgänge und Personen als historisch, also als vergänglich dar[zustellen]. Dasselbe kann natürlich auch mit Zeitgenossen geschehen, auch ihre Haltungen können als zeitgebunden, historisch, vergänglich dargestellt werden.“²⁰⁰ Damit spricht Brecht etwas an, das für das Stück *Mutter Courage und ihre Kinder* von Bedeutung ist. Das Stück zeigt ein (fiktionales) menschliches Schicksal aus scheinbar längst vergangener Zeit, ob der verfremdenden Darstellungsweise soll das Publikum aber einen emotionalen Abstand zu den Bühnengeschehnissen, den von den DarstellerInnen gezeigten Vorgängen gewinnen. Die ZuschauerInnen sollen sich davon distanzieren, um das Gesehene in einen anderen, zeitgenössischen Kontext zu setzen. Nicht Solidarität mit der Figur der Mutter Courage soll empfunden werden, stattdessen soll die Einsicht erlangt werden, dass für den Ausgang der Handlung Mutter Courage selbst verantwortlich zeichnet, gleichzeitig soll das Publikum aber auch ein Bewusstsein für die Existenz anderer Optionen erlangen – auf den

¹⁹⁴ Brecht, „Über experimentelles Theater“, S. 554.

¹⁹⁵ Siehe ebd.

¹⁹⁶ Fischer-Lichte, Kolesch, u.a. (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S. 378.

¹⁹⁷ Brecht, „Über experimentelles Theater“, S. 554.

¹⁹⁸ Ebd.

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ Ebd., S. 554f.

größeren Kontext der damaligen Gegenwart Brechts umgelegt – mit Situationen umzugehen. Auf diese Weise wollte Brecht sein Publikum auf vergnügliche Weise belehren.²⁰¹

Der für Brechts Theaterauffassung wichtige und als „Einübungen in Haltungen“²⁰² bezeichnete Mechanismus weist auf die „Trainingsfunktion“²⁰³ hin, die Brecht Theater zuschreibt, wie Rainer Nägele schreibt. Nägele führt weiter aus, Brecht wolle auf diese Weise „in Konflikte und Kämpfe eingreifen“²⁰⁴, was in der Koinzidenz mündet, genau jene Thematik anzusprechen, die das Stück *Mutter Courage und ihre Kinder* behandelt.²⁰⁵ Auch Metzler thematisiert diesen Punkt der Trainingsfunktion und bringt damit jenes Anliegen des epischen Theaters in den Fokus, das darauf abzielt, bei den ZuschauerInnen eine kritische Haltung hervorzurufen, ebenso darauf, sich nicht von Emotionen leiten zu lassen:

„[...] die gespielte Rolle als solche zu zeigen, einen Vorgang auffällig zu machen, verschiedene Haltungen vorzuführen, mögliche Alternativen anzudeuten (im Gestus des ›nicht, sondern‹) und insgesamt dem Zuschauer eine entspannte, beobachtende und kritische Haltung nahe zu legen“.²⁰⁶

Brechts Eingreifen, von dem Nägele spricht, funktioniert beispielsweise durch eine „Umorganisation der Wahrnehmung“²⁰⁷, was er unter anderem durch seinen speziellen Umgang mit Musik bzw. Musikern erzielte, die Walter Benjamin als „Verschüttung der Orchestra“²⁰⁸ bezeichnet. Den Musikern kommt auch im *Courage*-Stück eine besondere Stellung zu, machen sie doch neben der Handlung eine eigene, ebenso wichtige Ebene des Stücks aus.²⁰⁹ Auch hier sieht Metzler das Wirkungsfeld der Brechtschen Verfremdung, die neben dem „Bühnenraum, der auch als ›profanes Lokal‹ zu verstehen sei und keine restlose Illusion mehr zulassen sollte, schließlich auf die Verwendung von Musik und Schrift zur Unterbrechung des Handlungsflusses, gegen den Zwang zur ›Hypnose‹ durch kontinuierliche Einfühlung“²¹⁰ zu sprechen kommt. Sowohl die eigene Ebene der Musik als auch der Einsatz von Schrift in Form von Tafeln, auf denen der jeweilige Inhalt des folgenden Bildes vorweggenommen wird, finden im Stück *Mutter Courage und ihre Kinder* in der Verfahrensweise des epischen Theaters Umsetzung.

²⁰¹ Wie im Kapitel II.c.2. Brechts Kunstverständnis auf S. 25-26 erläutert, liegt Brecht viel an dem Zusammenspiel von Vergnügen und Belehrung, das für ihn beides Teil von Theater sein kann und muss.

²⁰² Nägele, „Augenblicke: Eingriffe. Brechts Ästhetik der Wahrnehmung“, S. 125.

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Ebd., S. 127.

²⁰⁵ Mit der Absicht, seine skandinavischen Exilländer vor einer Teilnahme am Zweiten Weltkrieg zu warnen, wollte Brecht in seine politische Gegenwart ein- und Geschehen vordringen.

²⁰⁶ Fischer-Lichte, Kolesch, u.a. (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S. 379.

²⁰⁷ Nägele, „Augenblicke: Eingriffe. Brechts Ästhetik der Wahrnehmung“, S. 128.

²⁰⁸ Ebd.

²⁰⁹ Näheres siehe Kapitel IV.f. Liederanalysen, S. 81ff.

²¹⁰ Fischer-Lichte, Kolesch, u.a. (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S. 379.

Eine Schwelle zum Nicht-Sichtbaren, die seinem epischen Theater innewohnt, erklärt Brecht folgendermaßen:

„Wie das immer liegen mag, hinter dem Vorgang liegt noch ein anderer Vorgang. Der gespielte Vorgang allein enthält nicht den Schlüssel. Es sind sozusagen zuwenig Personen auf der Bühne, als daß die Auseinandersetzung vor den Augen der Zuschauer vor sich gehen könnte. Die Anwesenden allein können keine andere Lösung veranstalten als die vorgeführten. Der Vorgang ist nicht wirklich zu verstehen, und das muß gezeigt werden.“²¹¹

Das *Courage*-Stück nimmt dies insofern auf, da Brecht mit der Verlegung der eigentlichen Thematik der sich anbahnenden Kriegsgefahr in den Mikrokosmos der Figur der Marketenderin Mutter Courage auch nicht allein die Geschichte dieser Marketenderin Courage zeigen wollte, sondern auf Übersetzung in einen größeren, seiner Gegenwart entsprechenden und über das Bühnengeschehen hinausgehenden Kontext abzielte, eben auf weitere, auf der Bühne nicht sichtbare Vorgänge.

In einem an späteren Stellen dieser Arbeit²¹² nochmal zur Sprache kommenden Gespräch zwischen Bertolt Brecht und Friedrich Wolf aus dem Jahr 1949 stellt Brecht die sein episches Verfahren betreffende Tatsache klar, dass

„episches Theater [...] nicht etwa einfach undramatisches Theater ist [...]. Es verzichtet in keiner Weise auf Emotionen. Schon gar nicht auf das Gerechtigkeitsgefühl, den Freiheitsdrang und den gerechten Zorn: es verzichtet so wenig darauf, daß es sich sogar nicht auf ihr Vorhandensein verläßt, sondern sie zu verstärken oder zu schaffen sucht. Die »kritische Haltung«, in die es sein Publikum zu bringen trachtet, kann ihm nicht leidenschaftlich genug sein.“²¹³

2. Methoden

Dieses Kapitel behandelt eine Auswahl an Merkmalen des epischen Theaters, die im Stück *Mutter Courage und ihre Kinder* Anwendung finden. Es handelt sich um „Kunstmittel“²¹⁴, mittels deren „wir Stückeschreiber unser Publikum sozial aktivisieren (in Schwung bringen) können“²¹⁵, wie es Brecht 1949 im Dialog mit Friedrich Wolf definiert.

²¹¹ Nägele, „Augenblicke: Eingriffe. Brechts Ästhetik der Wahrnehmung“, S. 135.

²¹² Siehe die Kapitel III.c. Entstehung, S. 45-48 und III.d. Form, S. 48-49.

²¹³ Bertolt Brecht, „Formprobleme des Theaters aus neuem Inhalt. Ein Zwiegespräch“, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Werner Knopf, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1993; (=Schriften 3, Band 23), S. 109-113, hier S. 110.

²¹⁴ Brecht, „Formprobleme des Theaters aus neuem Inhalt. Ein Zwiegespräch“, S. 112.

²¹⁵ Ebd., S. 112f.

Ein Stilelement, das den Aufbau von Spannung und einen Überraschungseffekt unterbindet, bezeichnet Brecht als „[T]itularium“²¹⁶, er wendet es mit „projizierte[n] Zwischentexte[n] vor den einzelnen Szenen“²¹⁷ an, welche „die Handlung dem Zuschauer bereits voraus [erklären]“.²¹⁸

Neben den Titularen findet sich in den musikalischen Einlagen ein verfremdendes Element im *Courage*-Stück. Die von verschiedenen Figuren dargebrachten Gesänge wirken kommentierend auf die Handlungsebene, wie im Kapitel IV. f. Liederanalysen²¹⁹ genauer erläutert wird.

3. Gestik und Gestus

In den von Werner Hecht herausgegebenen *Schriften zum Theater 4*²²⁰, welche Schriften Brechts aus den Jahren 1933-1947 beinhalten, wird der Begriff Gestus als „ein Komplex von Gesten, Mimik und [...] Aussagen, welchen ein oder mehrere Menschen an einen oder mehrere Menschen richten“²²¹, definiert, was Rainer Nägele als ein „Zusammenspiel von Hand (»Gesten«), Physiognomie (»Mimik«) und Sprache (»Aussagen«)“²²² beschreibt, und wie er weiter erklärt, „[d]er Raum der Darstellung ist hier nicht nur von Haltungen markiert, sondern auch von Richtungen: es ist ein gerichteter Raum“.²²³

Nach Brecht wird Handlung erst dann zu einem Gestus, wenn sie „im Hinblick auf andere geschieht oder in einem Zusammenhang, wo [...] Beziehungen von Menschen zu Menschen auftauchen“.²²⁴ In den ebenfalls von Werner Hecht herausgegebenen *Schriften zum Theater 6*²²⁵, die Schriften der Jahre 1947-1956 enthalten, erklärt Brecht, jene Gestik zu behandeln, welche ihren Ursprung „im täglichen Leben“²²⁶ hat „und im Schauspiel ihre Ausformung erfährt“.²²⁷ Nach Brecht ist die Gestik in einzelne, unterschiedliche Gesten unterteilt.²²⁸ Für

²¹⁶ Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal. Erster Band 1938 bis 1942*, S. 161.

²¹⁷ Brecht, „Formprobleme des Theaters aus neuem Inhalt. Ein Zwiegespräch“, S. 110.

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Siehe Kapitel IV. f. Liederanalysen, S. 81ff.

²²⁰ Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater 4. 1933-1947*, Hg. Werner Hecht, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1963.

²²¹ Bertolt Brecht, „Über den Gestus“, *Schriften zum Theater 4. 1933-1947*, Werner Hecht (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1963, S. 31-32, hier S. 31.

²²² Nägele, „Augenblicke: Eingriffe. Brechts Ästhetik der Wahrnehmung“, S. 141.

²²³ Ebd.

²²⁴ Brecht, *Schriften zum Theater 4. 1933-1947*, S. 31-32, hier S. 31.

²²⁵ Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater 6. 1947-1956*, Hg. Werner Hecht, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1964.

²²⁶ Bertolt Brecht, „Gestik“, *Schriften zum Theater 6. 1947-1956*, Werner Hecht (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1964, S. 212-213, hier S. 212.

²²⁷ Ebd.

die Berliner Inszenierung des *Courage*-Stücks 1949 erfand Helene Weigel „eine eigene kleine Geste: Sie klappte die umgehängte Ledergeldtasche zu“.²²⁹ Diese Geste führte sie immer dann aus, wenn sie mit Geldstücken hantierte, zum Beispiel in einen Handel oder eine andere Verkaufssituation verwickelt war.²³⁰

a. Gesamtgestus eines Stückes

Der Stückeschreiber negiert die Möglichkeit, der „Gesamtgestus eines Stückes“²³¹ sei bestimmbar, weist in diesem Zusammenhang auf die Unmöglichkeit hin, gezielt Fragen aufzustellen, mittels derer das erreicht werden könnte.²³² Hingegen solle „die Haltung des Stückeschreibers zum Publikum“²³³ ins Blickfeld genommen werden, womit man sich mit Fragen annähern könne, die die Intention des Stückeschreibers betreffen – will er belehren oder antreiben, provozieren, warnen?²³⁴ Auch zu bedenken ist, ob der Verfasser eines Stücks sich an den Verstand und die Instinkte seines Publikums wendet oder an beides.²³⁵ Eine für die Beschäftigung mit dem Stück *Mutter Courage und ihre Kinder* wichtige Frage ist jene nach der „Haltung einer Epoche, der des Stückeschreibers und derjenigen, in die das Stück verlegt ist“.²³⁶ Als Beispiel der Darstellung des Gestus einer Szene wählt Brecht „die erste Szene des dritten Bildes von ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘, und zwar in zwei Auffassungen“²³⁷: Zum einen beschreibt Brecht die Darstellung der Figur der Mutter Courage durch Helene Weigel in der Modellinszenierung 1949, zum anderen jene Therese Giehse 1950 in München „nach dem Berliner Modell“.²³⁸ Diese Szene zeigt nach der Beschreibung Brechts, wie die Figur der Mutter Courage „einen unredlichen Handel mit Heeresgut [tätigt] und [...] dann ihren Sohn beim Heer [ermahnt], seinerseits immer redlich zu sein.“²³⁹ Während Helene Weigel Brecht zufolge so an die Szene heranging, dass sie ihrem Sohn (Schweizerkas) „bedeutet, dem Handel nicht zuzuhören, da er ihn nichts angeht“²⁴⁰, spielte Therese Giehse diesen Part ein Jahr später so, „daß die Courage dem Zeugmeister, der

²²⁸ Siehe Brecht, „Gestik“, *Schriften zum Theater* 6. 1947-1956, S. 213.

²²⁹ Brecht, „Modellbuch ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘ Anmerkungen zur Aufführung 1949“, S. 66.

²³⁰ Siehe ebd.

²³¹ Bertolt Brecht, „Über den Gestus“, *Schriften zum Theater* 6. 1947-1956, Werner Hecht (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1964, S. 214-215, hier S. 214.

²³² Siehe ebd.

²³³ Ebd.

²³⁴ Siehe ebd.

²³⁵ Siehe ebd.

²³⁶ Ebd.

²³⁷ Ebd., S. 215.

²³⁸ Ebd.

²³⁹ Ebd.

²⁴⁰ Ebd.

den Sohn sehend, zögert, weiter zu reden, mit einer Handbewegung anweist, weiterzusprechen, da der Sohn das Geschäft ruhig hören kann.“²⁴¹ Subsummierend erläutert Brecht, dass in beiden Spielweisen der Szene die dramaturgische Aussage bestehen bliebe, nämlich die Aufforderung an einen jungen Menschen, „in einem korrupten Milieu [...] unverbrüchlich redlich zu handeln“²⁴², jedoch sei der Gestus der Courage unterschiedlicher Natur.²⁴³

In Kapitel IV.g.1. gehe ich auf diese Szene in ihrer Umsetzung in der gegenwärtigen Burgtheater-Inszenierung ein.²⁴⁴

e. Brechts Regie

Einer Notiz seines Arbeitsjournals, die mit dem 10. Dezember 1948 in der Anfangszeit der Probenarbeit zur Berliner Erstaufführung des *Courage*-Stücks einzuordnen ist, ist zu entnehmen, dass Brecht eine epische Darstellungsweise in kleinen Dosen ausprobierte: „erst in der elften scene schalte ich für 10 minuten episches probieren ein“²⁴⁵, da die zu diesem Zeitpunkt neue Spielweise für SchauspielerInnen nicht leicht umzusetzen war. Brecht versuchte ihnen folgendermaßen entgegenzukommen: „gerda müller und dunskus als bauersleute beschließen, daß sie gegen die katholischen nichts tun können. ich lasse sie jeweils hinzufügen ›sagte der mann‹, ›sagte die frau‹. plötzlich wurde die scene klar, und die müller entdeckte eine realistische haltung“.²⁴⁶ Damit zeigt sich, auf welche Hilfestellung Brecht für seine DarstellerInnen zurückgriff, damit diese Distanz zu ihren Rollen aufzubauen imstande waren.

Brechts bevorzugte Position während Proben war der Zuschauerbereich, von wo aus er eine „[unauffällige] Spielleitung“²⁴⁷ vornahm, die sich durch „[fast unmerkliches] Eingreifen“²⁴⁸ auszeichnete. Anstatt seinen SchauspielerInnen fertige Ideen vorzuschlagen, versuchte er „mit ihnen zusammen die Geschichte zu finden, die das Stück erzählt“²⁴⁹, nahm eine „Haltung des

²⁴¹ Ebd.

²⁴² Ebd.

²⁴³ Siehe ebd.

²⁴⁴ Siehe Kapitel IV.g.1. Mutter Courage handelt mit Heeresgut (3. Bild), S. 91-93.

²⁴⁵ Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal. Zweiter Band 1942 bis 1955*, Hg. Werner Hecht, Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1993; (Copyright Stefan S. Brecht 1973), S. 534.

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Siehe Werner Hecht/Jan Knopf/Werner Mittenzwei/Klaus-Detlef Müller (Hg.), „Die Regie Bertolt Brechts“, in: *Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 1993; (=Schriften 3, Band 23), S. 162-166, hier S. 162.

²⁴⁸ Ebd.

²⁴⁹ Ebd.

»Nichtwissens«²⁵⁰ ein und wartete ab, was die DarstellerInnen ihm präsentierten. Er zeigte den SchauspielerInnen aber auch in aktiver Weise durch Vorzeigen, „beherrschte die Körpersprache, die ihn instand setzte, menschliche Haltungen in stark überzogener Form zu zeigen und damit klarzumachen, was er von dem Schauspieler wollte, ohne diesem vorzuschreiben, wie er das Erwünschte mit seinen eigenen Mitteln erreichen sollte“²⁵¹, wie bei Olsson über die Probenarbeit zur Berliner Modellinszenierung 1949 zu lesen ist. Olsson bezieht sich auf Schilderungen Ernst Kahlers, der 1949 den Eilif spielte, wenn er über Brechts Vorgangsweise schreibt, während einer Probe Textänderungen vorzunehmen, „indem er für zehn Minuten die Probe unterbrach und dann eine neue Fassung einiger Repliken auf die Bühne reichte.“²⁵² Manfred Wekwerth, der als einstiger Mitarbeiter des Berliner Ensembles die Regieassistentz bei der Neueinstudierung des *Courage*-Stücks übernahm, bestätigt die Haltung Brechts, von seinen SchauspielerInnen Angebote für verschiedene Spielweisen von Szenen eingefordert zu haben.²⁵³ Er wollte keine „theoretische[n] Begründung[en]“²⁵⁴ hören, keine langen Diskussionen während der Probenarbeit führen, stattdessen „war Brechts Antwort fast immer: »Bitte machen Sie es vor«.“²⁵⁵ Brechts Unwille, während Proben zu theoretisieren, sieht Wekwerth in der Liebe des Stückeschreibers zum „praktische[n] Beispiel“²⁵⁶ begründet, im Ausprobieren „konkrete[r] Vorgänge“.²⁵⁷ Damit erklärt Wekwerth auch die Tatsache, das Wort „Verfremdung“²⁵⁸ nie von Brecht während Proben gehört zu haben. „Aber man soll sich da nicht täuschen. Er hat natürlich – ohne darüber zu theoretisieren – „verfremdet“. Die Theorie war sozusagen „naiv“ anwesend“²⁵⁹, so Wekwerth weiter, der in dieser Vorgangsweise „nicht das Ignorieren seiner Theorie“²⁶⁰, sondern ihre „konsequente[] Anwendung“²⁶¹ ausmacht. In einem Nachsatz erläutert Wekwerth, Brecht habe das theoretische Gespräch bei abendlichen großen Runden gesucht.²⁶²

²⁵⁰ Ebd.

²⁵¹ Olsson (Hg.), *Bertolt Brecht: Mutter Courage und ihre Kinder. Historisch-kritische Ausgabe von Jan Esper Olsson*, S. 20.

²⁵² Ebd., S. 21.

²⁵³ Siehe David Salomon/Guido Speckmann, „Politisches Theater und Philosophie der Praxis oder Wie Brecht Theater machte“, *Zeitschrift Marxistische Erneuerung*, 66/2006, <http://www.zeitschrift-marxistische-erneuerung.de/article/757.politisches-theater-und-philosophie-der-praxis-oder-wie-brecht-theater-machte.html>, Zugriff am 28.07.2015.

²⁵⁴ Ebd.

²⁵⁵ Ebd.

²⁵⁶ Ebd.

²⁵⁷ Ebd.

²⁵⁸ Ebd.

²⁵⁹ Ebd.

²⁶⁰ Ebd.

²⁶¹ Ebd.

²⁶² Siehe ebd.

Alle Bühnenvorgänge sollten begründet sein, alle „Stellungen, Gänge, Gesten“²⁶³ zur Erzählung der Geschichte des Stücks beitragen. Alles auf der Bühne sollte von einer Wahrhaftigkeit sein, die Brecht am meisten schätzte, wenn „die Wahrheit als Entdeckung“²⁶⁴ kam, also wenn SchauspielerInnen Szenen so spielten, dass etwas „Wichtiges der menschlichen Natur oder des menschlichen Zusammenlebens“²⁶⁵ gezeigt wurde. Die Probenarbeit zu einer Szene des *Courage*-Stücks, die zum Ziel hat, ebendies zu zeigen, wird im Text „Die Regie Bertolt Brechts“²⁶⁶ näher beschrieben. Es handelt sich um eine Szene des Stücks, die sich in besonderer Weise anbietet, „menschliche[s] Zusammenleben“²⁶⁷ zu zeigen. Dies sollte durch adäquaten Einsatz von Blicken, Bewegungen und Gesten erreicht werden:

„Am Anfang der 8. Szene der *Courage* kommt zum Beispiel ein junger Bauer mit seiner Mutter ins Feldlager, um Bettdecken zu verkaufen. Es ist nicht nur zu zeigen, daß Bauersleute ihre Bettdecken verkaufen. Man muß zeigen, daß sie das im vierzehnten Jahre des Krieges tun; sie tun nichts Ungewohntes. Aber sie tun das Gewohnte schwer, denn die Decken sind das letzte, was sie zu verkaufen haben, sie sind ihnen sogar unentbehrlich. Womit werden sie sich am Abend zudecken? Wie schaut die Mutter den Sack mit den Decken an, die für die Familie so wichtig sind? Wie nimmt der Sohn den Sack mit diesem wichtigen Inhalt von der Schulter? Und wie wirft er ihn wieder über, als er hört, der Friede sei ausgebrochen und begreift, daß die Decken nun nicht verkauft werden müssen?“²⁶⁸

Durch das Zeigen nachvollziehbarer Gesten strebte Brecht bei seinem Publikum Belehrung an, die durchaus unterhalten und in diesem Sinne Vergnügen bereiten sollte. Neben Gesten sollten auch Farben, Ausstattung und Kostüme zur Bereitung von Vergnügen beitragen, die eine Vorstellung hervorrufen sollte.²⁶⁹

²⁶³ Hecht u. a. (Hg.), „Die Regie Bertolt Brechts“, S. 163.

²⁶⁴ Ebd.

²⁶⁵ Ebd.

²⁶⁶ Ebd.

²⁶⁷ Ebd.

²⁶⁸ Ebd., S. 163f.

²⁶⁹ Siehe ebd.

III. *Mutter Courage und ihre Kinder*. Brechts Antikriegs-Schaustück zur Zeit seiner Entstehung

Dieser Teil der Arbeit soll neben der Darstellung von Brechts Kenntnissen des Dreißigjährigen Krieges auf Quellen eingehen, auf die eine Bezugnahme Brechts manifest ist. Darüber hinaus wird die Entstehungszeit des Stücks *Mutter Courage und ihre Kinder* im skandinavischen Exil thematisiert. Weiter wird auf Thematiken eingegangen, die das Stück abhandelt, welches trotz der im Dreißigjährigen Krieg anberaumten Handlung an das politische Geschehen von Brechts Gegenwart anschloss. In diesem Zusammenhang wird darauf eingegangen, was der Autor mit dem Stück *Mutter Courage und ihre Kinder* bezwecken wollte.

Die 1941 unter Leopold Lindtberg stattgefunden Uraufführung wird ebenso thematisiert wie alle unter der Regie Bertolt Brechts stattgefundenen Inszenierungen dieses Stücks. Im Zusammenhang mit der Inszenierung 1949 wird auf das dazu entstandene Modellbuch, das Couragemodell²⁷⁰, eingegangen.

a. Brechts Kenntnis über den Dreißigjährigen Krieg

Kenntnis über den Inhalt des Dreißigjährigen Krieges erlangte Brecht nicht nur „aus geschichtswissenschaftlichen Werken“.²⁷¹ Im beginnenden 20. Jahrhundert wurde er im Rahmen seiner Schulzeit mit diesem „historische[n] Stoff“²⁷² auch auf literarische Weise konfrontiert, da er als Gymnasiast Schillers „»dramatisches Gedicht« *Wallenstein* (1800)“²⁷³ kennenlernte. Über eine 1911 im Rahmen der Schule besuchte „Aufführung von *Wallensteins Tod* im Augsburger Stadttheater“²⁷⁴ erinnert sich Brecht an eine für sein Empfinden nicht angemessene Darstellung des Dreißigjährigen Krieges, da der Krieg „»darin viel zu gemütlich aufgefaßt [war], und es steckte nach meiner damaligen Ansicht gar keine Menschenkenntnis darin““.²⁷⁵ In der Unterprima beschäftigte sich Brecht abermals mit dieser Trilogie, insbesondere mit *Wallensteins Lager*, worin die Figur einer Marketenderin auftritt.²⁷⁶ Eine

²⁷⁰ Siehe Brecht, „Modellbuch ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘ Anmerkungen zur Aufführung 1949“, S. 47-153.

²⁷¹ Langemeyer (Hg.), *Erläuterungen und Dokumente. Bertolt Brecht. Mutter Courage und ihre Kinder. Eine Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg*, S. 62.

²⁷² Ebd.

²⁷³ Ebd.

²⁷⁴ Ebd.

²⁷⁵ Langemeyer (Hg.), *Erläuterungen und Dokumente. Bertolt Brecht. Mutter Courage und ihre Kinder. Eine Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg*, S. 62.

²⁷⁶ Siehe Werner Frisch/ K. W. Obermeier, *Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Dokumente, Fotos*, Berlin: Aufbau-Taschenbuch-Verlag 1997, S. 100-105.

Beschäftigung mit der *Wallenstein*-Trilogie Schillers wird an dieser Stelle beendet, da dies über den Rahmen dieser Arbeit hinausgeht.

Am 5. März 1921 nannte Brecht in einem Tagebucheintrag „die Lektüre von Alfred Döblins Roman *Wallenstein* (1920)“.²⁷⁷ Nach vorläufigem Missfallen fand er in weiterer Folge lobende Worte für Döblins Vorgehensweise bezüglich dessen „neue[r] dialektische[r] Behandlung von Massenvorgängen“.²⁷⁸ Der Roman Döblins umfasst eine Zeitspanne von knapp zwei Dekaden des Dreißigjährigen Kriegs.²⁷⁹ Peter Langemeyer subsummiert die Verfahrensweise Döblins als Reflektion/Wiederspiegelung der „Erfahrung des Ersten Weltkriegs und seiner Greuel [im Medium der Historie]“²⁸⁰. So werde im Roman der Dreißigjährige Krieg „als eine zwar religiös begründete, in Wirklichkeit aber von Machtinteressen bestimmte Auseinandersetzung“²⁸¹ dargelegt, „in der die Entscheidungsgewalt des Einzelnen zunehmend hinter die unbeherrschbare Willkür eines sinnlosen Geschichtsprozesses zurücktritt“.²⁸² Wie Döblin greift auch Brecht auf diesen längst vergangenen Krieg zurück, um auf in seiner Gegenwart sich anbahnende Machtgefüge hinzuweisen und seiner Warnung vor ebendiesen auf literarische/dramatische Weise Ausdruck zu verleihen. Neben der Beschäftigung mit Alfred Döblins Roman *Wallenstein* erfuhr Brecht auch aus „den Romanen Hans Jacob Christoph von Grimmelshausen“²⁸³, einem Zeitzeugen des Dreißigjährigen Krieges, einiges über diese geschichtliche Zeitspanne, „der den Krieg [...] aus der Sicht der Betroffenen schilderte“.²⁸⁴ Eine nähere Auseinandersetzung mit Grimmelshausen findet sich im nachfolgenden Kapitel Quellen.

b. Quellen

Jan Knopf bezeichnet in seiner Brecht-Biografie *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten*²⁸⁵ Naima Wifstrand als wichtige Impulsgeberin bei der Ideenfindung zu *Mutter Courage und ihre Kinder*, da diese Brecht von dem „Gedicht-Zyklus *Fähnrich Stahl* von

²⁷⁷ Langemeyer (Hg.), *Erläuterungen und Dokumente. Bertolt Brecht. Mutter Courage und ihre Kinder. Eine Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg*, S. 63.

²⁷⁸ Bertolt Brecht, „Über Alfred Döblin“, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Werner Knopf, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1993; (=Schriften 3, Band 23), S. 23-24, hier S. 23.

²⁷⁹ Siehe Langemeyer (Hg.), *Erläuterungen und Dokumente. Bertolt Brecht. Mutter Courage und ihre Kinder. Eine Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg*, Stuttgart: Reclam 2003, S. 63.

²⁸⁰ Ebd.

²⁸¹ Ebd.

²⁸² Ebd.

²⁸³ Ebd.

²⁸⁴ Ebd.

²⁸⁵ Jan Knopf, *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten*.

Johan Ludvig Runeberg [erzählte], in dem ein Gedicht über die Marketenderin Lotta Svärd enthalten ist“.²⁸⁶ Jan Esper Olsson schreibt, Brecht habe im Zuge eines Besuchs bei der Schauspielerin Wifstrand dieser die Frage gestellt, ob sie etwas über eine Marketenderin in der Literatur Schwedens wisse.²⁸⁷ Wifstrand schloss daraus, dass Brecht „etwas über Lotta Svärd gehört hatte, eine der [...] Figuren in J.L. Runebergs Gedichtzyklus „Fänrik Ståls sägner“ [...], dessen Stoff der finnische Krieg 1808-1809 lieferte“²⁸⁸, woraufhin sie eine Übersetzung für Brecht anfertigte. Wifstrand, die Brecht „von einer *Carrar*-Aufführung im März 1938 in Stockholm her kannte“²⁸⁹, ließ diesem bald darauf ihre Übersetzung der Lyrik Runebergs zukommen, woraufhin Brecht dieser kurze Zeit später die erste Szene von *Mutter Courage und ihre Kinder* präsentierte, so Knopf.²⁹⁰ Olsson schreibt, dass Helene Weigel Naima Wifstrands Aussage, ihn „zu dem Stück angeregt zu haben“²⁹¹, bestätigt, und bezieht sich dabei auf ein Interview Weigels. Weiter ist bei Olsson zu lesen, Weigel habe versichert, Runebergs Marketenderin Lotta Svärd sei „der Ausgangspunkt für „Mutter Courage“ [...] und nicht Grimmelshausens „Courasche““²⁹² gewesen. Olsson hält der Aussage Weigels aber entgegen, dass Brechts gezielte Frage an Wifstrand nach einer in der schwedischen Literatur existierenden Marketenderin zeige, „daß Lotta Svärd nicht die erste Anregung für eine solche Rolle war“.²⁹³ Olsson schließt den Gedanken damit, dass „die Frage nach der Alleinherrschaft der einen oder anderen Quelle gegenstandslos“²⁹⁴ sei, da der Stückeschreiber immerzu Bemühungen anstellte, Stoffe für sein Stück zusammenzutragen und „von allen Seiten her Brauchbares aufzunehmen“.²⁹⁵ Dies findet sich auch in Klaus-Detlef Müllers Aussage bestätigt, der befindet, Brecht habe sowohl Anregungen aus Runebergs als auch aus Grimmelshausens Figur bezogen, um seine eigene Courage-Figur zu kreieren, die sich „als volksnah gestalten ließ“.²⁹⁶ Während Runeberg den Lebensraum der Marketenderin in seinem Gedicht im „schwedisch-russischen Krieg (1808/09)“²⁹⁷ ansetzte, wurde „Grimmelshausens *Lebensbeschreibung der Ertzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche*“²⁹⁸ im Dreißigjährigen

²⁸⁶ Ebd., S. 356.

²⁸⁷ Olsson (Hg.), *Bertolt Brecht: Mutter Courage und ihre Kinder. Historisch-kritische Ausgabe von Jan Esper Olsson*, S. 14.

²⁸⁸ Ebd.

²⁸⁹ Knopf, *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten*, S. 354.

²⁹⁰ Siehe ebd.

²⁹¹ Olsson (Hg.), *Bertolt Brecht: Mutter Courage und ihre Kinder. Historisch-kritische Ausgabe von Jan Esper Olsson*, S. 14.

²⁹² Ebd.

²⁹³ Ebd., S. 14f.

²⁹⁴ Ebd., S. 15.

²⁹⁵ Ebd.

²⁹⁶ Müller (Hg.), *Brecht's Mutter Courage und ihre Kinder*, S. 14.

²⁹⁷ Knopf, *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten*, S. 354.

²⁹⁸ Ebd., S. 356f.

Krieg anberaumt, welcher von Schweden „angeblich als »Glaubenskrieg« geführt“²⁹⁹ worden war. Damit hatte Brecht etwas gefunden, das die „Geschichte seines Gastlands produktiv ein[brachte]“³⁰⁰, darüber hinaus „auch an dessen zeitgenössische Interessen an[knüpft]“³⁰¹, die das Land dem aufkommenden Zweiten Weltkrieg entgegenbrachte. Die Absichten, die sich Schweden von den politischen Machenschaften der Deutschen erhoffte, nannte Brecht „»sich an den Unternehmungen jenseits der Grenze ein wenig zu beteiligen«“³⁰², als er 1953 retrospektiv seine Motivation zu dem Stück argumentierte. Klaus-Detlef Müller sieht Brechts Entscheidung bewusst gewählt, das *Courage*-Stück in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges handeln zu lassen, um seine Warnung zu veranschaulichen.³⁰³ Da dieser in der Geschichte der skandinavischen Länder, besonders Schweden, „einen ähnlich hohen Stellenwert hat wie für die Geschichte Deutschlands“.³⁰⁴ Weiter bemerkt Müller eine Nähe der Namenswahl von Brechts titelgebender Figur in seinem Stück *Mutter Courage und ihre Kinder* zu Grimmelshausens „Lebensbeschreibung Der Ertzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche“ (1670) (schon Grimmelshausen verwendet alternativ die Schreibweise »Courage«).³⁰⁵ Müller warnt zur Vorsicht, „[d]ie Bedeutung der barocken Anregung“³⁰⁶ weder zu niedrig noch zu hoch einzuschätzen, und schätzt den Umgang Brechts mit dem Roman Grimmelshausens so ein, dass dieser „in der Courasche offenbar vor allem eine volkstümliche literarische Figur aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges [sah]“³⁰⁷, weist aber weiter darauf hin, dass Brecht von der Handlung Grimmelshausens „direkt nichts übernommen“³⁰⁸ habe, einige „indirekte Übereinstimmungen“³⁰⁹ macht Müller aber aus, wie anhand einiger nachfolgender Beispiele erläutert wird. In der „planvoll[en] und zielbewußt[en]“³¹⁰ Teilnahme von Brechts *Courage* am Kriegsgeschehen sieht Müller eine Verbindung zur Courasche Grimmelshausens, denn eine Faszination am Krieg weisen beide Figuren auf. Als Triebkraft der Courasche Grimmelshausens nennt Müller „eine als männlich verstandene [...] Rauflust und – wie bei Brecht – Geldgier“.³¹¹ Als ein weiteres verbindendes Element listet Müller, dass „[b]eiden

²⁹⁹ Ebd., S. 357.

³⁰⁰ Ebd.

³⁰¹ Ebd.

³⁰² Ebd.

³⁰³ Siehe Müller (Hg.), *Brechts ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘*, S. 11.

³⁰⁴ Ebd., S. 11f.

³⁰⁵ Ebd., S. 12.

³⁰⁶ Ebd.

³⁰⁷ Ebd.

³⁰⁸ Ebd.

³⁰⁹ Ebd.

³¹⁰ Ebd.

³¹¹ Ebd.

[...] die Religion gleichgültig [ist]“.³¹² Einem die Courasche Grimmelshausens im Verlauf der Handlung ereilenden „physische[n] und materielle[n] Abstieg“³¹³, der in ihrem Anschließen an Zigeuner mündet, geht eine Zeitspanne voraus, in der „sie sich als erfolgreiche Marketenderin durch[schlägt]“³¹⁴, was Müller als Nähe zu Brechts Stück ausmacht: „diese Phase ist die für das Brechtsche Verständnis der Figur bestimmende“.³¹⁵ Während Grimmelshausens Courasche sich in dem Punkt von Brechts Mutter Courage unterscheidet, unfruchtbar und daher keine Mutter zu sein, ist die Courasche in ihrer Bezeichnung als „»Soldaten-Hur«“³¹⁶ in einer anderen Figur Brechts wiederzufinden: der Lagerhure Yvette Pottier.³¹⁷ Zwar leiden die Figuren sowohl der Courasche als auch der Yvette Pottier an Syphilis, doch ihre Lebenswege nehmen einen unterschiedlichen Verlauf. Die Courasche erlebt als adelig Geborene einen sozialen, „wechselvolle[n]“³¹⁸ Abstieg und endet „unter den Zigeunern endgültig deklassiert“.³¹⁹ Yvette Pottier hingegen heiratet einen adeligen Mann und ist die Einzige, die besser aus dem Krieg aussteigt, als sie eingestiegen ist.³²⁰

Um von einer „Abhängigkeit“³²¹ zu sprechen, schätzt Müller Brechts „Kenntnis des Barock-Autors“³²² als zu wenig präzise ein und begründet dies mit Notizen Brechts zu einem geplanten „Tui-Roman“³²³, in denen er Eigenschaften bzw. Taten der Figur des Eilifs mit einer Figur aus Grimmelshausens Roman *Simplicissimus* verknüpft. Eilif, der sich aufgrund einer im Frieden wiederholten Tat, die ihm im Krieg Lob eingebracht hatte, straffällig gemacht hat, vergleicht Brecht mit der Grimmelhausenschen Figur des Herzbruders, worin Müller aber eine Verwechslung Brechts ausmacht.³²⁴ Eine weitere Inspirationsquelle für das *Courage*-Stück sieht Peter Langemeyer in einem Werk der bildenden Kunst, und zwar in einem Gemälde Pieter Bruegels d. Ä. mit dem Titel „»Die tolle Grete« (»Dulle Griet« [...])“³²⁵, das nachfolgend abgebildet ist.³²⁶

³¹² Ebd., S. 13.

³¹³ Ebd.

³¹⁴ Ebd.

³¹⁵ Ebd.

³¹⁶ Ebd.

³¹⁷ Siehe ebd.

³¹⁸ Ebd.

³¹⁹ Ebd.

³²⁰ Siehe ebd.

³²¹ Ebd.

³²² Ebd.

³²³ Ebd.

³²⁴ Siehe ebd.

³²⁵ Langemeyer (Hg.), *Erläuterungen und Dokumente. Bertolt Brecht. Mutter Courage und ihre Kinder*, S. 74.

³²⁶ Openbaar Kunstbezit Vlaanderen,

<http://www.tento.be/sites/default/files/tijdschrift/artikel/OKV1964/pieter%20bruegel%20-%20dulle%20griet.jpg>, Zugriff am 01.08.2015.



Langemeyer geht davon aus, dass Brecht aus dem Bild Inspiration sowohl für die Ausgestaltung der Figur der Mutter Courage als auch der Katrin gewonnen hat und bezieht sich dabei auf „zwei Manuskriptmappen zu Mutter Courage (BBA 487/102 [Ausschnitt] und BBA 486/116 [vollständig]“³²⁷, in welchen sich Reproduktionen des Kunstwerks Bruegels befinden.³²⁸ Brecht verstand Bruegels Werk als „Kriegsbild“³²⁹, die Figur der Grete bezeichnete er als „Kriegsfurie“³³⁰ und bedachte sie mit Attributen hilflos und beschränkt, sah zudem einen „Dienstbotencharakter“³³¹ in ihr und schlussfolgerte „einen tieferen Schrecken“³³², den der Künstler Bruegel damit erreichte.³³³ Das 1564 entstandene Gemälde wird in Emile Michel und Victoria Charles Buch *Die Bruegels* als Personifikation der „Sinnlosigkeit des Krieges“³³⁴ bezeichnet. Und findet in diesem Sinne Anknüpfung an Brechts *Courage*-Stück, welches ebendies thematisiert. Auch eine „fanatische

³²⁷ Langemeyer (Hg.), *Erläuterungen und Dokumente. Bertolt Brecht. Mutter Courage und ihre Kinder*, S. 74.

³²⁸ Siehe ebd.

³²⁹ Bertolt Brecht, „Verfremdungstechnik in den erzählenden Bildern des älteren Breughel“, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Hg. Werner Hecht/ Jan Knopf/Werner Mittenzwei/Klaus-Detlef Müller, Berlin und Weimar, Frankfurt am Main: Aufbau-Verlag und Suhrkamp Verlag 1993; (Schriften 2, Band 22), S. 270-271, hier S. 270f.

³³⁰ Ebd.

³³¹ Ebd.

³³² Ebd.

³³³ Ebd.

³³⁴ Siehe Emile Michel/Victoria Charles, *Die Bruegels*, New York: Parkstone International 2012, S. 166.

Entschlossenheit“³³⁵, die Michel und Charles der Figur der Grete attestieren, lässt sich in der Figur der Mutter Courage ausmachen. Eine letzte Inspirationsquelle Brechts sei noch mit dem „amerikanische[n] Germanist[en] Beverly Driver Eddy“³³⁶ genannt, den Langemeyer anführt.³³⁷ Demnach vertritt Driver Eddy die These, der zentrale Konflikt des *Courage*-Stücks, der im Zwiespalt zwischen Mutterliebe und Habgier besteht, sei einem Roman der Autorin Michaëlis entnommen.³³⁸ Wie die Protagonistin in Michaëlis Werk hat Mutter Courage drei Kinder von drei unterschiedlichen Männern, von denen sie keinen geheiratet hat, darüber hinaus verlieren beide Frauenfiguren ihre Kinder, denn „ihre Geldgier besiegt ihre Mütterlichkeit. Im Übrigen jedoch überwiegen die Unterschiede“³³⁹, wie Langemeyer die Ausführung über Driver Eddys These abschließt. Da keine nähere Beschäftigung mit Michaëlis Roman für diese Arbeit erfolgte, wird die Abhandlung über eine Verbindung Brechts mit Michaëlis Roman an dieser Stelle beendet.

c. Entstehung

Der Entstehung des *Courage*-Stücks ging im April 1939 der „Einakter *Dansen*“³⁴⁰ voran, den Brecht in Hinblick auf „deutsche[] Truppenbewegungen an der dänischen Grenze“³⁴¹, seinem damaligen Exilland, verfasste. *Dansen* beschäftigt sich mit der politischen Gegenwart Brechts und handelt vom „Selbstverkauf des Gastlandes an die Nazis“.³⁴² *Mutter Courage und ihre Kinder* entstand ebenfalls vor diesem politischen Hintergrund, es sollte eine Warnung an die skandinavischen Länder sein, dem Zweiten Weltkrieg nicht beizutreten und die Unmöglichkeit aufzeigen, am Krieg mitverdienen zu können, ohne selbst involviert zu werden und Opfer bringen zu müssen, es sollte also gezeigt werden, „daß die Vorstellung, man könnte durch Anpassung und Vermeiden von Unvorsichtigkeiten ganz gut mit dem Krieg leben, ins Verderben führt“.³⁴³ Während Brecht *Dansen* in seiner politischen Gegenwart ansetzte und von keinerlei Vergleichen mit vergangenen Epochen und historischen Geschehnissen Gebrauch machte, setzte er die Handlung von *Mutter Courage und ihre Kinder* in einer vergangenen Zeitphase an, in welcher seine skandinavischen Exilländer in einen Krieg

³³⁵ Ebd.

³³⁶ Langemeyer (Hg.), *Erläuterungen und Dokumente. Bertolt Brecht. Mutter Courage und ihre Kinder*, S. 75.

³³⁷ Siehe ebd.

³³⁸ Siehe ebd.

³³⁹ Ebd.

³⁴⁰ Knopf, *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten*, S. 353.

³⁴¹ Ebd.

³⁴² Ebd.

³⁴³ Jan Esper Olsson (Hg.), *Bertolt Brecht: Mutter Courage und ihre Kinder. Historisch-kritische Ausgabe von Jan Esper Olsson*, S. 5.

involviert waren. Dies sollte neben ihrer Verletzbarkeit als Staaten auf die Wiederholbarkeit von Geschichte hinweisen und so als Warnung fungieren, nicht dem Irrglauben zu unterliegen, der aufkommende Zweite Weltkrieg sei aufgrund der für Deutschland wichtigen Eisenerzvorkommen Skandinaviens eine Chance für Geschäfte, sondern eine ernstzunehmende Bedrohung.³⁴⁴ Auf den ebenfalls in dieser Zeit einzuordnenden „Einakter *Was kostet das Eisen?*“³⁴⁵ wurde bereits an früherer Stelle³⁴⁶ eingegangen, ebenso auf Naima Wifstrand, die für Brechts Kenntnis von Runebergs Frauenfigur der „Marketenderin Lotta Svärd“³⁴⁷ eine zentrale Rolle spielte und damit zur Ermöglichung von Brechts *Courage*-Stück beitrug.

Brecht äußerte sich im Laufe der Jahre mehrfach über den Entstehungszeitraum des *Courage*-Stücks, jedoch gibt es keine Aufzeichnungen, die „die vorbereitende Beschäftigung mit dem „Mutter Courage“-Stück“³⁴⁸ konkretisieren, weswegen sich aufgrund unterschiedlicher Aussagen des Stückeschreibers der tatsächliche Zeitraum nicht genau benennen lässt. Olsson führt das auf den großen „Umfang dieser Vorbereitungen“³⁴⁹ zurück, weist aber darauf hin, „[d]aß ein wesentlicher Teil dieser Vorbereitungen in Dänemark stattgefunden hat“.³⁵⁰ Olsson behandelt überdies die Frage, ob das Stück Hinweise darauf gibt, dass es in Schweden geschrieben wurde, also „ob Brecht besondere schwedische Anspielungen hereingebracht hat, weil er das Stück in Schweden schrieb und es dort aufzuführen hoffte“.³⁵¹ Ein Indiz hierfür sieht Olsson in dem Ansetzen der ersten Szene in Dalarna, was „sich so wenig vom Stoff her rechtfertigen [läßt], daß man stark vermuten muß, daß Brecht diesen Schauplatz gewählt hat“³⁵², da er damit einen speziellen „Apell an schwedische Gefühle hineinzulegen“³⁵³ versuchte. Auch war die Figur des Feldkochs im Typoskript von 1939 ein Schwede, der von ihm vorgezeigte Brief stammte aus Upsala und nicht aus Utrecht.³⁵⁴

³⁴⁴ Siehe Knopf, *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten*, S. 355.

³⁴⁵ Ebd.

³⁴⁶ Siehe Kapitel II.a. Lebensstationen, S. 14-21.

³⁴⁷ Knopf, *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten*, S. 356.

³⁴⁸ Olsson (Hg.), *Bertolt Brecht: Mutter Courage und ihre Kinder. Historisch-kritische Ausgabe von Jan Esper Olsson*, S. 4.

³⁴⁹ Ebd.

³⁵⁰ Ebd.

³⁵¹ Olsson (Hg.), *Bertolt Brecht: Mutter Courage und ihre Kinder. Historisch-kritische Ausgabe von Jan Esper Olsson*, S. 6.

³⁵² Ebd.

³⁵³ Ebd.

³⁵⁴ Siehe ebd., S. 8f.

In Heft 9 aus der Reihe der „Versuche“³⁵⁵ erschien im Jahr 1949 erstmals „das ganze Stück im Druck“.³⁵⁶ Diesem ist folgender Hinweis vorangestellt: „Mutter Courage und ihre Kinder, geschrieben in Skandinavien vor dem Ausbruch des zweiten Weltkrieges [...]“.³⁵⁷ Ein eindeutiges Land lässt sich daraus nicht ausmachen, zumal Brecht mit Dänemark und Schweden vor Beginn des Zweiten Weltkrieges mehr als ein skandinavisches Land bewohnte. Olsson sieht in der ungenauen Formulierung der Ortsangabe die Andeutung, „daß die Arbeit in mehr als einem Land gemacht wurde“.³⁵⁸ Notizen Margarete Steffins, einer Mitarbeiterin Brechts, datieren den Zeitraum, in dem Brecht an dem Stück schrieb, auf den Herbst 1939, er habe von 27. September 1939 bis 3. November desselben Jahres an dem Stück gearbeitet.³⁵⁹ Der Brecht-Forscher Klaus-Detlef Müller spricht ob dieser Angaben von einer „[o]ffenbar [...] nachträgliche[n] Fixierung der ungefähren Arbeitsdaten“³⁶⁰, Olsson liest aus der Formulierung Steffins: „brecht hat Mutter Courage angefangen“³⁶¹ heraus, dass die Angabe „des Stücktitels [...] auf etwas Existierendes [deutet]“³⁶², das Werk also bereits in einer rudimentären, „vorläufigen Form existiert habe oder daß umfangreiche Vorarbeiten vorhanden gewesen seien“³⁶³. Olsson spricht aber auch von der Möglichkeit, dass es sich erst um ein Vorhaben gehandelt haben könnte.³⁶⁴

Brecht-Forscher wie Müller und Olsson sind sich einig über die Wichtigkeit der mit dem Ehepaar Brecht-Weigel befreundeten schwedischen Schauspielerin Naima Wifstrand. Müller erinnert an die im Sommer des gleichen Jahres durch Wifstrand entstandene Übersetzung Runebergs, dessen Figur der Lotta Svärd bei der Entstehung der Brechtschen Figur der Mutter Courage nicht außer Acht gelassen werden dürfe.³⁶⁵ Olsson erwähnt einen Brief, den Brecht an ebendiese schrieb, als er Schweden verließ und sich für deren Hilfe bedankte: „und ich konnte ein volksstück schreiben, die COURAGE, mit dem Gedanken an dich, sie ist Dir gewidmet, naima, ich denke, wir führen sie noch einmal auf, das und anderes.“³⁶⁶ In einem Gespräch mit Friedrich Wolf, das ebenfalls in das Jahr 1949 einzuordnen ist, ist die

³⁵⁵ Ebd., S. 22.

³⁵⁶ Ebd.

³⁵⁷ Brecht, *Versuche* 20 – 21. *Mutter Courage und ihre Kinder. Eine Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg. Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit.* Heft 9, S. 5.

³⁵⁸ Olsson (Hg.), *Bertolt Brecht: Mutter Courage und ihre Kinder. Historisch-kritische Ausgabe von Jan Esper Olsson*, S. 9.

³⁵⁹ Siehe Müller (Hg.), *Brechts ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘*, S. 11.

³⁶⁰ Ebd.

³⁶¹ Ebd., S. 10.

³⁶² Ebd.

³⁶³ Ebd.

³⁶⁴ Siehe ebd.

³⁶⁵ Siehe ebd.

³⁶⁶ Olsson (Hg.), *Bertolt Brecht: Mutter Courage und ihre Kinder. Historisch-kritische Ausgabe von Jan Esper Olsson*, S. 15.

Entstehungszeit des Stücks genauer datiert: „Das Stück ist 1938 geschrieben, als der Stückeschreiber einen großen Krieg voraussah [...]“.³⁶⁷ Aufgrund der über ein Jahrzehnt nach Entstehung des Stücks erfolgten Aussagen ist diesen aber mit Vorsicht zu begegnen.

Olsson formuliert eine Conclusio zur Entstehungsgeschichte, in der er eine umfangreiche Recherche zum Themenkomplex des Dreißigjährigen Krieges und der Vorbereitungszeit zum *Courage*-Stück in Dänemark ausmacht.³⁶⁸ Der Brecht-Forscher zieht auch in Erwägung, dass Brecht „möglicherweise verschiedene Motive und Fabeln [erwog]“.³⁶⁹ Die Findung einer Protagonistin mit Zügen der Courasche Grimmelshausens „hat sich in dem Zeitraum bis zum Herbst 1939 auf Lidingö als möglicher Kristallisationspunkt ins Spiel gebracht“³⁷⁰, seine Aneignung schwedischer Literatur zeige aber das Bemühen des Stückeschreibers, über die Figur Grimmelshausen hinauszugehen und „die Gestalt mit Zügen anzureichern“³⁷¹, die über die Courasche hinausgehen. Wifstrand vermittelte Brecht zudem einen Verleger in Schweden, zu einer Aufführung des Stücks in diesem Land kam es aber nicht.³⁷²

d. Form

Aufgrund der geschichtlichen Umstände³⁷³ wählte Brecht für das *Courage*-Stück die Form der Chronik, ein Begriff, den er in einem Gespräch mit Friedrich Wolf 1949 erklärt: „die Bezeichnung Chronik entspricht gattungsmäßig etwa der Bezeichnung History in der elisabethanischen Dramatik“³⁷⁴ und strebe nicht danach, „irgend jemand von irgend etwas [sic!] durch die Ausstellung nackter Tatsachen zu überzeugen.“³⁷⁵ Vielmehr sieht Brecht die Überzeugungskraft der Chronik darin, dass sie „den Zuschauer [nicht] im Zustand der Objektivität (d. h. leidenschaftsloser Abwägung des »dafür und dagegen«) läßt. Dagegen [...] hoffe ich, sie macht ihn kritisch.“³⁷⁶

³⁶⁷ Brecht, „Formprobleme des Theaters aus neuem Inhalt. Ein Zwiegespräch“, S. 112.

³⁶⁸ Siehe Olsson (Hg.), *Bertolt Brecht: Mutter Courage und ihre Kinder. Historisch-kritische Ausgabe von Jan Esper Olsson*, S. 16.

³⁶⁹ Ebd.

³⁷⁰ Ebd.

³⁷¹ Ebd.

³⁷² Siehe ebd., S. 16f. Naima Wifstrand war für die Rolle der Mutter Courage vorgesehen, Helene Weigel hätte die Rolle der stummen Katrin übernehmen sollen.

³⁷³ Wie in Kapitel III.b. Quellen, S. 40-45, erläutert, erachtete Brecht den Dreißigjährigen Krieg als passenden Handlungsort für sein *Courage*-Stück, da dieser Krieg für die Geschichte Schwedens eine ähnlich große Bedeutung hatte wie für jene Deutschlands. Beide Nationen waren in den Krieg involviert, weswegen Brecht diese historische Zeitspanne als eine angemessene Warnung für seine skandinavischen Gastländer erachtete.

³⁷⁴ Brecht, „Formprobleme des Theaters aus neuem Inhalt. Ein Zwiegespräch“, S. 109.

³⁷⁵ Ebd.

³⁷⁶ Ebd.

Durch Zeigen von Vergangenen soll – mittels epischem Theaterstil, der auf Distanz der ZuschauerInnen abzielt – das Publikum befähigt werden zu differenzieren. Es soll nicht dieselben Gefühle empfinden wie die Bühnenfiguren und erkennen, dass die auf der Bühne gezeigten Reaktionen und Handlungen zeitgebunden, also geschichtlich sind und das Gezeigte in einen anderen, größeren, zeitgenössischen Kontext versetzen und andere Möglichkeiten zu handeln eruieren. „Wenn jedoch die Courage nichts lernt – das Publikum kann, meiner Ansicht nach, dennoch etwas lernen, sie betrachtend“, so Brecht im Gespräch mit Friedrich Wolf.³⁷⁷

Brechts dramatische Chronik weist unterschiedliche ästhetische Ebenen auf. Musikalische Einlagen unterbrechen die Handlungsebene, etwa um diese zu kommentieren. Lieder und Bühnenbild sollen einen Denkprozess im Publikum auslösen. Durch Verweigerung harmonischer Klänge oder ganzer Räume wird Platz gelassen, um die Fantasie der ZuschauerInnen anzuregen.

e. Fabel

„Gemäß seiner Vorstellung, daß die Fabel ›die Seele des Dramas‹ ist, hat Brecht die Fabel von ›Mutter Courage und ihre Kinder‹ immer wieder erzählt, skizziert und in der Wiedergabe gegliedert“³⁷⁸, schreibt Müller, der die „Fabelerzählung [...] als Teil der Theaterarbeit“³⁷⁹ bezeichnet und betont, „Analyse und Gliederung der Vorgänge sind Voraussetzung und Bestandteil der szenischen Realisierung“³⁸⁰, was Brecht mit Titeln, den Bildern vorangestellt, erreichte. Zu diesen kurzen Inhaltsangaben äußerte sich Brecht 1940 in seinem Arbeitsjournal wie folgt: „bei dem aufstellen von *titulariums* zur COURAGE wird alles psychologische völlig vernachlässigt, sogar der plot wird kaum berücksichtigt [...]. ganz zu schweigen vom zeitkolorit.“³⁸¹ Diese lassen also bewusst wenig Spielraum für Überraschungen, da aus dem/der ZuschauerIn aufmerksame Beobachter der vorweggenommenen Bühnenvorgänge gemacht werden sollen.

³⁷⁷ Ebd., S. 112.

³⁷⁸ Müller (Hg.), *Brechts ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘*, S. 21.

³⁷⁹ Ebd.

³⁸⁰ Ebd.

³⁸¹ Brecht, *Arbeitsjournal. Erster Band 1938 bis 1942*, S. 161.

1. Dramaturgische Kurve

Die Wichtigkeit der dramaturgischen Kurve ist es laut Müller anzuzeigen, dass Mutter Courage in ihrer bewussten Teilnahme am Krieg Tatendrang zeigt, „Auftrieb, Unternehmungslust“³⁸², sie dem Krieg aber zwiespältig gegenübersteht, ihn also „erhofft und fürchtet“.³⁸³ Einerseits strebt sie eine bewusste Teilnahme an, aus kriegerischen Handlungen will sie sich aber heraushalten, ihre Beteiligung stellt sie sich demnach vor als „friedlich geschäftlich, nicht kriegerisch. Sie will ihre Familie erhalten durch den Krieg und im Krieg. Sie will der Armee dienen und sich vor ihr retten.“³⁸⁴ Ihre Kinder versucht sie aus kriegerischen Handlungen fernzuhalten, zählt auf deren Eigenschaften. Doch es sind gerade jene Wesenszüge, derer sich die Courage in Sicherheit wiegt, die ihr letztendlich die Kinder nehmen:

„Beim ersten Sohn fürchtet sie seine Kühnheit, zählt auf seine Klugheit. Beim zweiten Sohn fürchtet sie seine Dummheit und zählt auf seine Ehrlichkeit. Bei der Tochter fürchtet sie ihr Mitleid und zählt auf ihre Stummheit. Nur ihre Befürchtungen werden sich als berechtigt erweisen.“³⁸⁵

Die dramaturgische Kreisbewegung, also die Unfähigkeit zu lernen und trotz des Verlustes aller drei Kinder sich weiterhin am Krieg zu beteiligen, die als Teufelskreis gesehen werden kann, bestätigt Brecht in einem „Gespräch mit einem jungen Zuschauer“³⁸⁶ diesem, „einfach die Wahrheit zeigen“³⁸⁷ zu wollen. Als einen „der ersten Riesenkriege, die der Kapitalismus über Europa gebracht hat“³⁸⁸, beschreibt Brecht den Zweiten Weltkrieg als einen Krieg, der in ebendiesem „Wirtschaftssystem“³⁸⁹ große und kleine Leute ins Kriegsgeschehen bzw. in Kriegsgeschäfte involviert, bereit oder fähig, daraus zu lernen sei aber nicht das Ergebnis dieser Kriegsteilnahme. Und das sollte mit dem *Courage*-Stück gezeigt werden in der Hoffnung, durch die Form des epischen Theaterstils eine Distanz des Publikums zum Bühnengeschehen herzustellen, die einen klareren, kritischen Blick und eigene Gedanken zu differentem Verhalten der Courage-Figur ermöglicht.

Brecht erläutert, dass Mutter Courage während des Verlaufs der Handlung sehr wohl sehend wird, nämlich wenn Schweizerkas zu Tode kommt, dass sie aber „dann die Sicht wieder

³⁸² Müller (Hg.), *Brechts ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘*, S. 22.

³⁸³ Ebd.

³⁸⁴ Ebd.

³⁸⁵ Ebd.

³⁸⁶ Ebd., S. 92.

³⁸⁷ Ebd.

³⁸⁸ Ebd.

³⁸⁹ Ebd., S. 93.

[verliert]“³⁹⁰, und dass es „[d]em Stückeschreiber [nicht] obliegt“³⁹¹, die Courage am Ende einsichtig zu machen, er als Intention des Autors des Stückes danach strebe, ein aufmerksames wie gleichsam kritisches Publikum zu schaffen: „ihm kommt es darauf an, daß der Zuschauer sieht“.³⁹²

f. Uraufführung

Die Uraufführung des *Courage*-Stücks erfolgte am 19. April 1941 im Züricher Schauspielhaus unter der Regie von Leopold Lindtberg. Brecht befindet sich zu dieser Zeit im finnischen Exil. Aus einem Eintrag seines Arbeitsjournals erfährt man, dass er drei Tage nach der Premiere ein Telegramm von Lindtberg, der Darstellerin der Courage, Therese Giehse, sowie Teo Otto, dem Bühnenbildner, bekam, in dem sie Brecht mitteilten, „daß die Premiere erfolgreich war“³⁹³, jedoch wurde das Stück entgegen Brechts Intention von der Presse als Tragödie aufgenommen, die „von der erschütternden Lebenskraft des Muttertiers“³⁹⁴ sprach. Diese Missinterpretation der Protagonistin veranlasste Brecht dazu, für nachfolgende Inszenierungen Änderungen an der Figur der Mutter Courage vorzunehmen.³⁹⁵ Brecht erwähnt in dem Journaleintrag den Mut „von diesem hauptsächlich von emigranten gemachten theater, jetzt etwas von mir aufzuführen. keine skandinavische bühne war mutig genug dazu“³⁹⁶, womit er beantwortet, weswegen das Stück in den Jahren des Zweiten Weltkriegs nicht in einem seiner nordischen Exilländer zur Aufführung kam.

g. Brechts Inszenierungen

Da Brecht mit der Auffassung der Figur der Mutter Courage durch das Publikum der Züricher Uraufführung 1941 unzufrieden war, nahm er am Text Änderungen vor, etwa den kleinen Handel im ersten Bild, der durch diese erste Demonstration des Ungleichgewichts der beiden Rollen (Geschäftsfrau, Mutter) der Courage zu Ungunsten ihrer Kinder aufzeigt. Der Fehler in der Inszenierung Lindtbergs wird im Couragemodell in der Umsetzung gesehen.³⁹⁷ So habe man bei der Uraufführung „lediglich das Bild des Krieges als einer Naturkatastrophe und

³⁹⁰ Ebd., S. 68.

³⁹¹ Ebd.

³⁹² Ebd.

³⁹³ Brecht, *Arbeitsjournal. Erster Band 1938 bis 1942*, S. 195.

³⁹⁴ Müller (Hg.), *Brechts ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘*, S. 26.

³⁹⁵ Nähere Informationen bezüglich der Änderungen an der Figur der Mutter Courage sind in der von Jan-Esper Olsson herausgegebenen historisch-kritischen Ausgabe nachzulesen.

³⁹⁶ Brecht, *Arbeitsjournal. Erster Band 1938 bis 1942*, S. 195.

³⁹⁷ Siehe Brecht, „Modellbuch ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘ Anmerkungen zur Aufführung 1949“, S. 135.

eines unabwendbaren Schicksals gegeben“³⁹⁸, das habe sich auf die Sichtweise des Publikums ausgewirkt, wie im Modellbuch weiter zu lesen ist: „und dazu dem Kleinbürger im Zuschauerraum seine eigene Unzerstörbarkeit, seine Fähigkeit, zu überleben, bestätigt.“³⁹⁹ Doch eben dieser Irrglaube, dass der Krieg den kleinen Leuten nichts anhaben könne, war es, was Brecht mit dem Stück aus dem Weg räumen wollte.

In seinen eigenen Inszenierungen des Stücks, die in der Nachkriegszeit einzuordnen sind, wollte der Stückeschreiber zeigen, dass die „ebenfalls kleinbürgerliche Courage“⁴⁰⁰ immer eine Option hatte, „immerzu die Entscheidung »Mitmachen oder nicht mitmachen«“⁴⁰¹ selbst traf. Ihre Risikobereitschaft sollte ersichtlich werden, und zwar „als eine ganz natürliche, »ewig menschliche« Verhaltensweise“⁴⁰² Darstellung finden, „so daß eben kein Ausweg mehr blieb“.⁴⁰³

1. Berliner Erstaufführung 1949

Der Berliner Erstaufführung ging eine Voraufführung voraus, die am 9. Jänner 1949, zwei Tage vor der eigentlichen Premiere, in „geschlossener vorstellung“⁴⁰⁴ vor Schülern „einer funktionärsschule“⁴⁰⁵ stattfand, um deren Reaktionen zu prüfen. In einer anschließenden Diskussion mit dem Testpublikum wurde ersichtlich, ob die Intentionen der Regisseure von den ZuschauerInnen verstanden wurden.⁴⁰⁶ Von Brecht an der Titelfigur vorgenommene Veränderungen wurden jedoch von diesem Auditorium nicht wahrgenommen, es empfand immer noch Mitleid mit der Figur der Mutter Courage, wie der Stückeschreiber in seinem Arbeitsjournal festhielt: „[...] daß die courage nichts lernt im äußersten elend, erregte diesen zuschauern nur mitleid!“⁴⁰⁷

Die eigentliche Premiere des erstmals in Berlin aufgeführten *Courage*-Stücks, bei der sich Bertolt Brecht mit Erich Engel die Regie teilte, fand am 11. Jänner 1949 am Deutschen

³⁹⁸ Ebd.

³⁹⁹ Ebd.

⁴⁰⁰ Ebd.

⁴⁰¹ Ebd.

⁴⁰² Ebd.

⁴⁰³ Ebd.

⁴⁰⁴ Brecht, *Arbeitsjournal. Zweiter Band 1942 bis 1955*, S. 549.

⁴⁰⁵ Ebd., im selben Eintrag bezeichnet Brecht sie als „arbeiter aus den hennigsdorfer stahlwerken“.

⁴⁰⁶ Die Vorgangsweise, in Voraufführungen die Reaktionen von Testpublika zu überprüfen, ist in Brechts in 15 Punkte unterteilte „Phasen einer Regie“ an 14. Stelle gelistet, wie bei Müller (Hg.), *Brechts ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘* auf den Seiten 98-101 nachzulesen ist.

⁴⁰⁷ Brecht, *Arbeitsjournal. Zweiter Band 1942 bis 1955*, S. 550.

Theater in Ostberlin statt.⁴⁰⁸ Der einzige Gast im Stab der ausführenden KünstlerInnen war Helene Weigel, welche die Rolle der Mutter Courage innehatte, bei den übrigen im Stück Agierenden handelte es sich um SchauspielerInnen des Deutschen Theaters.⁴⁰⁹ Brecht war mit deren künstlerischer Leistung nicht vollends zufrieden, sah der doch die zum Proben aufgewandte Zeit als zu gering an⁴¹⁰, wie er auch in einem Journaleintrag notiert: „nötig wären vier monate proben. wirkliche episierung so nicht möglich. man kann in der kurzen zeit den schauspielern die erleichterung nicht aufbürden.“⁴¹¹ Epische Elemente sah Brecht nur teilweise in der Inszenierung umgesetzt, etwa „im Arrangement, in der Zeichnung der Figuren, in der akkuraten Ausführung der Details [...]“.⁴¹² Der letzte Punkt lässt an die Gesten der Mutter Courage Helene Weigels im Umgang mit Geld denken. Brecht merkt aber an: „Jedoch wurde das eigentliche Ziel des Epischen nicht getroffen. Vieles zeigte sich, aber das Moment des Zeigens fehlte schließlich“.⁴¹³ Dennoch wurde die Inszenierung ob Helene Weigels Darbietung der Titelrolle „legendär und bildete die Grundlage für Brechts Weltruhm“.⁴¹⁴ In einer Notiz des Premiertags hält Brecht fest: „die couragefigur hellis jetzt herrlich, von großer kühnheit“.⁴¹⁵ Dass das Stück über die Grenzen der Ostzone, in welcher sich das Deutsche Theater Berlin befand, und des geteilten Deutschlands hinaus beredet wurde, ließ Brecht, der Ende Februar 1949 zum Arbeiten nach Zürich gereist war, Weigel in einem Brief wissen.⁴¹⁶ So schrieb er, die „Aufführung hat Wellen bis hierher geschlagen, wo man eigentlich nur die Westzonenzeitung gelesen hat. Dein Erfolg gilt als enorm.“⁴¹⁷

Von der Uraufführung wurde das Bühnenmodell Teo Ottos in leicht modifizierter Weise übernommen, allerdings verzichtete man „auf Hintergrundprojektionen und atmosphärisches Licht“.⁴¹⁸

⁴⁰⁸ Siehe Knopf, *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten*, S. 483.

⁴⁰⁹ Siehe Hecht, *Die Mühen der Ebenen: Brecht und die DDR*, S. 62.

⁴¹⁰ Siehe Knopf, *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten*, S. 483.

⁴¹¹ Brecht, *Arbeitsjournal. Zweiter Band 1942 bis 1955*, S. 542.

⁴¹² Brecht, „Modellbuch ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘ Anmerkungen zur Aufführung 1949“, S. 136.

⁴¹³ Ebd., S. 136f.

⁴¹⁴ Knopf, *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten*, S. 483. Der Weltruhm setzte laut Knopf durch das Pariser Gastspiel im Sommer 1954 ein.

⁴¹⁵ Brecht, *Arbeitsjournal. Zweiter Band 1942 bis 1955*, S. 546.

⁴¹⁶ Brecht/Weigel, „*ich lerne: gläser + tassen spülen*“: *Briefe von 1923-1956*, S. 245.

⁴¹⁷ Ebd.

⁴¹⁸ Olsson (Hg.), *Bertolt Brecht: Mutter Courage und ihre Kinder. Historisch-kritische Ausgabe von Jan Esper Olsson*, S. 18.

a. Couragemodell

Beim Couragemodell⁴¹⁹ handelt es sich um das Modellbuch zur im vorigen Kapitel beschriebenen Berliner Inszenierung mit Helene Weigel als Darstellerin der Mutter Courage aus dem Jahr 1949. Mit dem Modellbuch wollte Brecht festhalten, wie er sich in seiner damaligen Gegenwart eine Inszenierung dieses Stücks vorstellte. Der Theatermacher merkt zu Beginn an, dass der Zustand Nachkriegsdeutschlands von der Kunst widergespiegelt würde und man deswegen aufpassen müsse, nicht an Altes, nicht an Routine anzuknüpfen.⁴²⁰ „Was das Theater betrifft, werfen wir in den Bruch hinein die Modelle“⁴²¹, die als „Erleichterungen“⁴²² gedacht, jedoch „nicht gemacht, das Denken zu ersparen, sondern es anzuregen; nicht gemacht, das künstlerische Schaffen zu ersetzen, sondern es zu erzwingen“.⁴²³ Nicht als zwingend wert zu kopieren sieht Brecht Details wie Maske oder Kostümierung an.⁴²⁴

Das Modellbuch enthält genaue Beschreibungen jedes Bildes und jeder Szene, darüber hinaus Informationen bezüglich Schauspiel, „Gruppierung und [...] Ablauf der Vorgänge“.⁴²⁵ Wie Bühnenbau wird Musik als etwas beschrieben, das „dem Publikum etwas zu tun übrig[lässt]“.⁴²⁶ Bei der Modellinszenierung wurde für die Gestaltung der Bühne das Modell Teo Ottos übernommen, das dieser „in den Kriegsjahren für das Züricher Schauspielhaus entworfen hatte“⁴²⁷, also für die Uraufführung 1941. Die Bühne der Modellinszenierung kann man sich wie folgt vorstellen:

„Das Modell verwendete für einen stehenden Rahmen, bestehend aus großen Schirmen, die Materialien der Kriegslager des siebzehnten Jahrhunderts: Zeltleinwand, mit Stricken zusammengehaltene Holzbalken und so weiter. Baulichkeiten wie Pfarrhof und Bauernhaus wurden plastisch hereingestellt, realistisch nach Bauart und Baumaterial, aber in künstlerischer Andeutung stets nur so viel davon, wie dem Spiel dienlich war. Auf dem Rundhorizont standen farbige Projektionen, und für die Fahrten wurde die Drehscheibe benutzt.“⁴²⁸

⁴¹⁹ Brecht, „Modellbuch ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘ Anmerkungen zur Aufführung 1949“. Dem Couragemodell ging das Antigonemodell voraus, welches als erstes auf europäischem Boden nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden ist, mit seinen Erläuterungen vor allem auch der Bühne Neher als bedeutungsvolle Vorarbeit für das Couragemodell gesehen werden kann. Näheres zum Antigonemodell siehe Bertolt Brecht, „Antigonemodell“, *Bertolt Brecht. Schriften zum Theater 6. 1947-1956*, Werner Hecht (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1964, S. 5-46.

⁴²⁰ Siehe Brecht, „Modellbuch ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘ Anmerkungen zur Aufführung 1949“, S. 49.

⁴²¹ Ebd.

⁴²² Ebd.

⁴²³ Ebd., S. 50.

⁴²⁴ Siehe ebd.

⁴²⁵ Ebd., S. 54.

⁴²⁶ Ebd., S. 51.

⁴²⁷ Ebd., S. 53.

⁴²⁸ Ebd.

Leichte Änderungen zur Züricher Uraufführung nahm der Berliner Bühnenbildner „Heinz Hartig“⁴²⁹ vor, so wurden bei der Berliner Inszenierung 1949 anstelle von „Hintergrundprojektionen [...] die Ländernamen in großen schwarzen Buchstaben über“⁴³⁰ den Szenen angebracht, ebenso wurde von Einfühlung durch Dimmen des Lichts abgesehen und die Vorstellung fand in „gleichmäßige[m], ungefärbte[m] Licht“⁴³¹ statt. Bei der als nicht „eingängig“⁴³² bezeichneten Musik „[hatte] das Ohr [...] die Stimmen und die Weise zu vereinigen“⁴³³, ihr kommt als handlungsunterbrechende Funktion als „einer andern ästhetischen Ebene“⁴³⁴ eine eigenständige Stellung im Stück zu. Brecht erklärt den Wechsel zwischen Handlungs- und musikalischer Ebene folgendermaßen:

„Um zum Musikalischen umzuschalten, der Musik das Wort zu erteilen, ließen wir jedesmal, wenn ein Lied kam, das nicht unmittelbar aus der Handlung herauskam oder, aus ihr herausgekommen, deutlich außen blieb, vom Schnürboden ein Musikemblem herunter, bestehend aus Trompete, Trommel, Fahmentuch und Lampenbällen, welche aufleuchteten.“⁴³⁵

Auf diese Weise wurde der Charakter der Musik als „Einlagen“⁴³⁶ ersichtlich, verstärkt wurde dieser Punkt durch den Platz „sichtbar in einer Loge neben der Bühne“⁴³⁷, den die Musiker während einer Vorstellung einnahmen. Dies trug zur herausgehobenen Stellung der Musik bei, machte „ihre Darbietungen zu kleinen Konzerten [...], selbständigen Beiträgen an passenden Stellen des Stücks“.⁴³⁸ Aber auch von der Hinterbühne wurde Musik gespielt, „für Signale oder wenn in der Handlung selbst Musik vorkam“.⁴³⁹

An mehreren Stellen wird durch Nachträge⁴⁴⁰ erwähnt, wie Therese Giehse, die Courage der Münchner Einstudierung 1950, bestimmte Szenen gespielt hat, es wird aber auch auf die Neueinstudierung mit Helene Weigel 1951 eingegangen, die ebenfalls Änderungen zu ihrer Darstellung 1949 vornahm.⁴⁴¹ Diese Nachträge zeigen Brechts Offenheit für die Veränderbarkeit seiner Modelle, die auf die sich verändernde Gegenwart reagieren sollten.⁴⁴² Eine Anmerkung im Modellbuch darüber, was man anstrebte, mit einer Aufführung des

⁴²⁹ Müller (Hg.), *Brechts ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘*, S. 71.

⁴³⁰ Brecht, „Modellbuch ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘ Anmerkungen zur Aufführung 1949“, S. 53.

⁴³¹ Ebd.

⁴³² Ebd., S. 51.

⁴³³ Ebd.

⁴³⁴ Ebd., S. 52.

⁴³⁵ Ebd., S. 51.

⁴³⁶ Ebd., S. 52.

⁴³⁷ Ebd.

⁴³⁸ Ebd.

⁴³⁹ Ebd.

⁴⁴⁰ Diese wurden etwa von Brechts Mitarbeiterin Ruth Berlau vorgenommen.

⁴⁴¹ Siehe Brecht, „Modellbuch ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘ Anmerkungen zur Aufführung 1949“, S. 58.

⁴⁴² Siehe Brecht, *Arbeitsjournal. Zweiter Band 1942 bis 1955*, S. 575f.

Courage-Stücks zu zeigen⁴⁴³, soll hier angeführt werden, um aufzuzeigen, dass sowohl Brechts Umsetzungen, aber auch die im nächsten Abschnitt behandelte Burgtheater-Inszenierung in unterschiedlicher Weise und differenten Gegenwarten eine Umsetzung derselben Punkte anstrebten umzusetzen:

„Daß die großen Geschäfte in den Kriegen nicht von den kleinen Leuten gemacht werden. Daß der Krieg, der eine Fortführung der Geschäfte mit andern Mitteln ist, die menschlichen Tugenden tödlich macht, auch für ihre Besitzer. Daß für die Bekämpfung des Krieges kein Opfer zu groß ist.“⁴⁴⁴

2. Münchner Gastspiel 1950

„Ich habe mit München Verhandlungen aufgenommen wegen eines Gesamtgastspiels »Courage«. (Kammerspiele.)“⁴⁴⁵, schreibt Brecht in einen auf „April/Mai 1949“⁴⁴⁶ datierten Brief aus Zürich an seine Frau Helene Weigel nach Berlin.⁴⁴⁷ Über das besprochene Gastspiel schreibt er am 8. Oktober 1950 in sein Arbeitsjournal⁴⁴⁸:

„sonntag. abends premiere der COURAGE. die arrangements des modells triumphieren. giehse, domin, blech, wilhelmi, lühr, liefen, ganz verschieden von berlin und ausgezeichnet. während der ganzen proben nicht ein disput. die giehse baut bewunderungswürdig das ganze arrangement um, das sie mit solchem erfolg in zürich und wien benutzt hatte.“⁴⁴⁹

Therese Giehse besetzte also die Rolle der Mutter Courage in diesem Gastspiel, das größtenteils mit der Textfassung der Berliner Modellinszenierung übereinstimmte⁴⁵⁰, so Olsson.⁴⁵¹

⁴⁴³ Siehe Brecht, „Modellbuch ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘ Anmerkungen zur Aufführung 1949“, S. 55.

⁴⁴⁴ Ebd.

⁴⁴⁵ Brecht/Weigel, „*ich lerne: gläser + tassen spülen*“: *Briefe von 1923-1956*, S. 258.

⁴⁴⁶ Ebd.

⁴⁴⁷ Siehe ebd.

⁴⁴⁸ Siehe Brecht, *Arbeitsjournal. Zweiter Band 1942 bis 1955*, S. 568.

⁴⁴⁹ Siehe ebd.

⁴⁵⁰ Über unterschiedliche Zugänge zu bestimmten Szenen von Helene Weigel 1949 bzw. Therese Giehse 1950 ist in dieser Arbeit in den Kapiteln II.d.3.a. Gesamtgestus eines Stückes, S. 35-36, sowie in den Unterkapiteln von IV.g. Ausgewählte Szenen, S. 91ff., zu lesen.

⁴⁵¹ Siehe Olsson (Hg.), *Bertolt Brecht: Mutter Courage und ihre Kinder. Historisch-kritische Ausgabe von Jan Esper Olsson*, S. 23.

3. Berliner Neuinszenierung 1951

Die Berliner Neueinstudierung erfolgte durch das Berliner Ensemble, wie 1949 mit Helene Weigel in der Rolle der Mutter Courage.⁴⁵² Am 26. Juni 1951 hält Brecht in seinem Arbeitsjournal fest: „das stück mußte auf dem repertoire bleiben, schon weil es die eine der beiden klassischen rollen der WEIGEL enthält“.⁴⁵³ Die Verbundenheit Helene Weigels mit Brechts Arbeit für das Theater macht Olsson „seit der Zeit, da er diese in den Dienst des Kampfes der Arbeiterklasse stellte“⁴⁵⁴ fest, zudem hebt der Brecht-Forscher Weigels Bedeutung für „die Umsetzung seiner Theaterideen“⁴⁵⁵ hervor, da die Schauspielerin darin glänzte, die epische Spielweise umzusetzen, zudem maßgeblich an der Gründung des Berliner Ensembles beteiligt war.

In den im letzten Abschnitt unter Punkt IV.g. Ausgewählte Szenen⁴⁵⁶ angeführten Beispielszenen finden sich exemplarische Details zu der Darstellung 1951, die in dieser Neueinstudierung durchaus von dem Modellbuch 1949 abweichen konnten. Basierend auf der 1951 zur Aufführung gebrachten Inszenierung des Stücks entstand in den Jahren 1960-1961 unter der Produktion der DEFA ein Film, dessen Hauptrollen mit jenen der Theaterinszenierung von 1951 entsprachen.⁴⁵⁷

4. Pariser Gastspiel 1954

Im Juli 1954 fanden „im Rahmen des ersten Internationalen Festivals der dramatischen Kunst“⁴⁵⁸ drei Vorstellungen von *Mutter Courage und ihre Kinder* statt, für die das Berliner Ensemble im Théâtre Sarah Bernhardt gastierte.⁴⁵⁹ Sowohl für das Stück als auch für die Inszenierung bekam das unter der künstlerischen Leitung von Erich Engel und Bertolt Brecht dargebrachte Werk den ersten Preis, wobei sich in Rezensionen die Tendenz „unterschiedliche[r] Bewertungen von Drama (das schlechter wegkam) und Inszenierung (die

⁴⁵² Siehe Brecht, „Modellbuch ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘ Anmerkungen zur Aufführung 1949“, S. 58.

⁴⁵³ Brecht, *Arbeitsjournal. Zweiter Band 1942 bis 1955*, S. 575. Bei der anderen wichtigen Rolle Helene Weigels handelt es sich um die Titelrolle in Brechts Stück *Die Mutter*.

⁴⁵⁴ Olsson (Hg.), *Bertolt Brecht: Mutter Courage und ihre Kinder. Historisch-kritische Ausgabe von Jan Esper Olsson*, S. 24.

⁴⁵⁵ Ebd., S. 24f.

⁴⁵⁶ Kapitel IV.g. Ausgewählte Szenen siehe S. 91ff.

⁴⁵⁷ Langemeyer (Hg.), *Erläuterungen und Dokumente. Bertolt Brecht. Mutter Courage und ihre Kinder. Eine Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg*, S. 137. Auf den Film wird in dieser Arbeit aber nicht weiter eingegangen, da dies wiederum eine eigene Betrachtung ausmachen würde und sowohl über den Rahmen dieser Arbeit als auch an der im Zuge dieser Arbeit anberaumten Thematik hinausgeht.

⁴⁵⁸ Knopf, *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten*, S. 511.

⁴⁵⁹ Siehe ebd.

einhellig gelobt wurde)⁴⁶⁰ zeigte. Positiv hervorgehoben wurde die Art des Theaterspiels, die bei Knopf als „raffinierte Einfachheit“⁴⁶¹ nachzulesen ist, sowie die Ausstattung, für die Teo Otto verantwortlich zeichnete und die durch ihren „Realismus“⁴⁶² bestach. Als „völlig neues und zeitgemäßes Theater“⁴⁶³ wurde die Regieleistung vom Großteil der französischen Kritiker hervorgehoben, es war sogar die Rede von einer „révolution théâtrale« und vom »date dans l’histoire du théâtre«⁴⁶⁴. Das Gastspiel der *Courage*-Inszenierung wurde sogar mit einem eigenen „Sonderheft der Zeitschrift *Théâtre populaire*“⁴⁶⁵ bedacht, darin war von einer „révolution brechtienne“⁴⁶⁶ die Rede. Beiträge der Sonderausgabe wurden zum Beispiel von Roland Barthes, einem der Begründer und Herausgeber von *Théâtre populaire*, oder auch Henry Lefebvre verfasst, darüber hinaus äußerten sich „die führenden Köpfe der Pariser Gelehrtenzene, Kritiker und Theatermacher“⁴⁶⁷. Das bedeutendste Ergebnis, zu dem die Stellungnahmen zu dieser Inszenierung kamen, war die gesellschaftspolitische Bedeutung, die dem Stück beigemessen wurde, „dass Ästhetik und Politik in diesem Theater eine Einheit bildeten und ihm eine gesellschaftliche, weil gesellschaftskritische Position zuwiesen“⁴⁶⁸. Roland Barthes fand das Theater Brechts mit seinem politischen Engagement richtungs- und zukunftsweisend und forderte in diesem Sinne auch französisches Theater nach dem Vorbild Brechts.⁴⁶⁹ Barthes bezeichnet Brechts Theater als „zugleich moralisch und erschütternd“⁴⁷⁰ und sieht den Wert von dessen Theatermodell, im Speziellen in der Umsetzung des *Courage*-Stücks, darin, dass er das Publikum „zu einem größeren Geschichtsbewußtsein“⁴⁷¹ führe, und zwar ohne den Mitteln der „rhetorischen Überredung“⁴⁷² oder einer „wahrsagerischen Einschüchterung“⁴⁷³, sondern: „Der Gewinn kommt aus dem theatralischen Akt selbst.“⁴⁷⁴ Den hauptsächlichen Sachverhalt des *Courage*-Stücks macht Barthes als „die radikale Unproduktivität des Krieges, seine rein merkantilen Ursachen“⁴⁷⁵ aus, er hebt hervor, dass

⁴⁶⁰ Ebd.

⁴⁶¹ Ebd.

⁴⁶² Ebd.

⁴⁶³ Ebd.

⁴⁶⁴ Ebd.

⁴⁶⁵ Ebd., S. 512.

⁴⁶⁶ Ebd.

⁴⁶⁷ Ebd.

⁴⁶⁸ Ebd.

⁴⁶⁹ Siehe ebd.

⁴⁷⁰ Roland Barthes, „Ein extrem wichtiges Theater“, *Ich habe das Theater immer sehr geliebt, und dennoch gehe ich fast nie mehr hin. Schriften zum Theater*, Hg. Jean-Loup Rivière, aus dem Französischen von Dieter Hornig, Berlin: Alexander Verlag 2001; (Editions du Seuil 1993), S. 101-104, hier S. 102.

⁴⁷¹ Ebd.

⁴⁷² Ebd.

⁴⁷³ Ebd.

⁴⁷⁴ Ebd.

⁴⁷⁵ Ebd.

Brecht aber nicht die „intellektuelle oder sentimentale Zustimmung des Zuschauers“⁴⁷⁶ anstrebte, das Publikum also nicht durch Einfühlung in starke Emotionen, die mit jenen auf der Bühne übereinstimmten, drängte, sondern Gegenteiliges anstrebte: „In Mutter Courage ist das Verhängnis auf der Bühne, die Freiheit im Saal, und die Rolle der Dramaturgie besteht darin, eines vom anderen zu trennen.“⁴⁷⁷ Barthes beschreibt „die Fatalität“⁴⁷⁸ der Courage, also ihr Verhaften in dem Irrglauben, der Krieg „sei unvermeidlich, für ihr Geschäft, für ihr Leben notwendig, sie stellt ihn nicht einmal in Frage.“⁴⁷⁹ Barthes hebt einmal mehr die Vorgehensweise Brechts hervor, die entstehen kann, da er etwas anderes als die Einfühlung seines Publikums anstrebt: „Doch das wird vor uns hingestellt und geschieht außerhalb von uns“.⁴⁸⁰ In dem Schaffen von Distanz zwischen dem Publikum, das Barthes als die „Schauenden“⁴⁸¹ bezeichnet, und den Bühnenfiguren und –geschehnissen macht er die Wirkungsweise des Brechtschen Theaters aus.

⁴⁷⁶ Ebd., S. 103.

⁴⁷⁷ Ebd.

⁴⁷⁸ Ebd.

⁴⁷⁹ Ebd.

⁴⁸⁰ Ebd.

⁴⁸¹ Ebd.

IV. *Mutter Courage und ihre Kinder*. Ein Beispiel der Umsetzung des Stücks auf einer zeitgenössischen Bühne

In diesem letzten Teil der Arbeit soll auf die Aktualisierung von Brechts Stück *Mutter Courage und ihre Kinder* eingegangen werden, die am 8. November 2013 im Wiener Burgtheater Premiere hatte. Die Aktualisierung des Dramas dauert in dieser Inszenierung von Regisseur David Bösch zwei Stunden, eine Pause gibt es nicht.⁴⁸²

Trotz der Tatsache, dass Böschs Inszenierung zur Zeit der Entstehung dieser Arbeit noch auf dem Spielplan des Burgtheaters steht, wurde mir dankenswerterweise die Strichfassung (Dramaturgie: Florian Hirsch⁴⁸³) vom Burgtheater zur Erstellung dieser Arbeit zur Verfügung gestellt. Aufgrund des begrenzten Umfangs dieser Arbeit kann keine lückenlose Analyse der gegenwärtigen Burgtheater-Inszenierung durchgeführt werden, stattdessen erfolgt eine Annäherung über die Analyse ausgewählter Aspekte und Szenen unter Zuhilfenahme der Premierenfassung der Burgtheater-Inszenierung sowie selbst verfasster Notizen, die im Zuge mehrfacher Aufführungssbesuche entstanden sind.

Einen Teil dieser Betrachtung stellen Figurencharakteristiken der Courage, ihrer Kinder sowie der Yvette Pottier dar, die auf wichtige Wesenszüge und Verhaltensweisen hin untersucht werden. Auch die Beziehungen dieser Figuren zueinander sowie der Umgang miteinander machen einen Teil der Betrachtung aus. Im Zuge eines Blicks auf die Kostüme werden Motivationen hinter Modernisierungen sowie Überlegungen zur Bedeutung der Bühnengewänder auf inhaltlicher Ebene angestellt. Im Anschluss folgt eine Liederanalyse, die unter Zuhilfenahme der historisch-kritischen Ausgabe des *Courage*-Stücks von Jan Esper Olsson⁴⁸⁴ auf Kürzungen eingeht, sich andererseits mit der Bedeutung der Liedertexte auf inhaltlicher Ebene befasst, was diese den ZuschauerInnen über die agierenden Figuren mitteilen. Die Besprechung vier exemplarisch ausgewählter Szenen soll der Verdeutlichung der Charakteristika und Handlungsweisen der Figuren und Figurenkonstellationen dienen, ebenso werden anhand dieser Szenen Mechanismen von Verfremdung deutlich gemacht, die an einigen Stellen bemerkbar sind. Eine Besprechung ebendieser Szenen im Couragemodell zeigt den unterschiedlichen Umgang mit ein- und denselben Szenen. Einem Blick auf die Theaterkritik folgen Überlegungen für Gründe einer Inszenierung des *Courage*-Stücks in der heutigen Zeit.

⁴⁸² Siehe Burgtheater Wien (Hg.), Bertolt Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder*, Programmheft, Burgtheater Wien 2013.

⁴⁸³ Siehe ebd.

⁴⁸⁴ Olsson (Hg.), Bertolt Brecht: *Mutter Courage und ihre Kinder*. Historisch-kritische Ausgabe von Jan Esper Olsson.

a. Textfassung der Burgtheater-Inszenierung

Bei der Textfassung, die mir das Burgtheater zur Verfügung gestellt hat, handelt es sich laut Vermerk auf der ersten Seite um die „Fassung des Burgtheaters“⁴⁸⁵, genauer um die „Premierenfassung“.⁴⁸⁶ Eine Anmerkung in kursiver Schrift gibt weiteren Aufschluss: „Fassung des Burgtheaters, Strichfassung – Stand: 12.11.2013“.⁴⁸⁷ Es handelt sich bei der vorliegenden Fassung also um jene Version der Textfassung, welche nach der Premiere am 8. November 2013 noch einmal verändert wurde. Striche an mehreren Stellen zeigen nachträgliche Kürzungen. Betitelt ist die Strichfassung des Burgtheaters mit „Mutter Courage und ihre Kinder“⁴⁸⁸. Auf Anführung des Untertitels, welcher auf die Form der Chronik hinweist und in dem Sinn die Geschehnisse des Stücks in den Zeitraum des Dreißigjährigen Krieg einbettet, wurde verzichtet. Den einzelnen Bildern sind aber die zeit- und raumbestimmenden, auf den Krieg bezugnehmenden Angaben, vorangestellt.

Gegliedert ist die vorliegende Fassung in zehn Bilder. Zwei davon wurden nach der Premiere miteinander ausgetauscht: während bei der Premiere das vierte und das fünfte Bild in der richtigen Reihenfolge dargebracht wurden, zeigen eingeklammerte, in roter Schriftfarbe vermerkte Notizen das nachträgliche Austauschen dieser beiden Bilder.⁴⁸⁹ Die kurzen Regieanweisungen bzw. Inhaltsangaben, welche man in vorangegangenen Fassungen des Stücks vor jedem Bild findet, sind in der Fassung des Burgtheaters teilweise erhalten. Im ersten Bild sowie den Übergang vom zweiten zum dritten Bild werden sie von Eilif gesprochen, den Übergang vom ersten zum zweiten Bild spricht der Koch.⁴⁹⁰

b. Überblick über besuchte Aufführungen

Dieses Kapitel gibt eine Übersicht der sechs im Zuge der Entstehung dieser Arbeit besuchten Vorstellungen.⁴⁹¹ Die Inszenierung wird auf die inhaltliche und die musikalische Ebene, welche oftmals miteinander verschmelzen, betrachtet. Auch die Ausstattung sowie die Gestaltung des Bühnenraums finden Beachtung.

Vor Beginn des Stücks trennt den Zuschauer- vom Bühnenraum eine blickdichte Leinwand. Diese ist in Erdtönen gehalten, mittig ist in krakeliger, türkisblauer Schrift „MUTTER

⁴⁸⁵ Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder*, Fassung des Burgtheaters, S. 1.

⁴⁸⁶ Ebd.

⁴⁸⁷ Ebd.

⁴⁸⁸ Ebd.

⁴⁸⁹ Siehe ebd., S. 26-27.

⁴⁹⁰ Siehe Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder*, Fassung des Burgtheaters, S. A1, S. 8, S. 13.

⁴⁹¹ Besuchte Vorstellungen: 13.03.2015, 01.04.2015, 03.05.2015, 22.05.2015, 04.06.2015, 20.06.2015.

COURAGE“ zu lesen. Das Doppel-,T“ im Wort „MUTTER“ ist größer als die restlichen Buchstaben und erinnert in seiner Form an zwei Kreuze. Der Schriftzug ist zudem von kleineren Kreuzen, die farblich mit der Leinwand harmonieren, flankiert. Mit Dunkelwerden setzt ein Maultrommelspiel ein, die Leinwand wird zu Vorstellungsbeginn nach oben gezogen, auf der Bühne befinden sich im Nebel Mutter Courage und ihre drei Kinder Eilif, Schweizerkas und Katrin sowie fünf Musiker. Im rechten vorderen Bereich der Bühne befindet sich der Marketenderwagen, vor dem die Besitzerin Mutter Courage steht. Während Eilif und Schweizerkas vorne am Wagen sitzen, befindet sich Katrin bei den fünf Musikern im linken vorderen Bereich der Bühne. Dies weist bereits zu Beginn des Stücks darauf hin, dass bei Böschs Umsetzung des Stücks die Handlungs- mit der musikalischen Ebene verschmolzen wird.

Das erste Bild beginnt mit dem Lied der Mutter Courage. Zu Ende des Liedes gehen die Musiker hinter dem Marketenderwagen rechts ab, Eilif tritt an die vordere Bühnenkante und spricht in Richtung Zuschauerschaft die kurze Regieanweisung dieses ersten Bildes, welche auf der Handlungsebene sein Schicksal besiegelt:

„Frühjahr 1624. Der Feldhauptmann Oxenstjerna wirbt in Dalarne Truppen für den Feldzug in Polen. Der Marketenderin Anna Fierling, bekannt unter dem Namen Mutter Courage, kommt ein Sohn abhanden.“⁴⁹²

Beendet wird die Szene mit dem Auftritt des Werbers und des Feldwebels, zweiter verschafft sich durch den Befehl der Ruhe Gehör. Für die Weissagung des Schicksals des Feldwebels wird ein Globus verwendet, in dem oben mittig vertikal eine Flöte steckt. Der Globus ist horizontal durchgeschnitten, was die Möglichkeit eröffnet, ihn aufzuklappen. Nach kräftigem Schütteln, begleitet von beschwörerischem Gesang seitens Mutter Courage zieht der Feldwebel daraus einen Zettel mit einem schwarzen Kreuz darauf. Diesen Vorgang begleitet Katrin auf ihrer Blockflöte in einer Weise, die an eine Schlangenbeschwörung erinnert. Tanzbewegungen von Eilif und Schweizerkas verstärken diesen Eindruck nicht nur, sondern weisen auch auf die Unbeschwertheit und Naivität der Kinder dem Krieg gegenüber hin, wurden sie doch bis zu diesem Zeitpunkt von ihrer Mutter aus Kriegshandlungen ferngehalten. Die Blockflöte kommt in dieser Szene noch einmal zum Einsatz, denn als Mutter Courage zu einem Handel über eine Gürtelschnalle vom Feldwebel an den linken Bühnenrand gedrängt wird, versucht Katrin mit einem schrillen Ton der Blockflöte die Aufmerksamkeit der Mutter zu erlangen. Währenddessen schafft es der Werber, mit dem ältesten Sohn der Courage durch Bestechung und Versprechungen rechts von der Bühne zu

⁴⁹² Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder*, Fassung des Burgtheaters, S. A1.

gehen. Eilif bedeutet seinen Geschwistern mittels einer Geste, bei der er einen Zeigefinger vor seinen Mund legt, ruhig zu sein. Der Ton, den Katrin mit der Blockflöte erzeugt, soll die Mutter warnen, diese bringt aber noch den Handel mit dem Feldwebel am Bühnenrand zu Ende, sodass Eilif schon weg ist, als sie wiederkommt. Nachdem der Feldwebel seine letzten Sätze in diesem Bild gesprochen hat: „Will vom Krieg leben. Wird ihm wohl müssen auch was geben.“⁴⁹³, stößt die direkt vor ihm stehende Mutter Courage mit einer um ihren Hals baumelnden Trillerpfeife einen schrillen, lauten und kraftvollen Ton aus, um das Kommando zum Aufbruch zu geben. Auf diese Art des Antreibens wird sie im Laufe der Handlung noch ein paar Mal zurückgreifen. Beim Weiterziehen der Courage mit ihren Kindern und dem Marketenderwagen wird ersichtlich, dass eine Drehscheibe eingesetzt wird, um das Umherziehen zu verdeutlichen. Eine derartige Fortbewegung wird während des Stücks noch mehrfach erfolgen.

Der Übergang vom ersten zum zweiten Bild wird vom Koch eingeleitet, der an der vorderen Bühnenkante in Richtung Publikum die Regieanweisung spricht, welche den Inhalt des zweiten Bildes vorwegnimmt. Nachdem der Koch fertig gesprochen hat, steigt er in die Handlung und mit Mutter Courage in einen Handel ein. Die beiden verlagern nach dem für Mutter Courage positiv abgeschlossenen Handel ihre Tätigkeiten in den hinteren Bühnenbereich, um den Vordergrund für den auftretenden Feldprediger, Eilif, der nun Soldat ist, sowie den Feldhauptmann freizumachen. Letzter trägt einen abgerissenen Arm in der Hand, was Brutalität bzw. Rücksichts- und Mitleidlosigkeit anderen im Krieg gegenüber manifestiert. An den Fingern der abgerissenen Gliedmaßen findet sich ein Ring, welchen der Hauptmann abnimmt, um ihn sich selbst anzustecken. Eilif trägt einen Sack, welchem er einen geplünderten Goldkelch mit den Worten: „Bauernschinden macht hungrig“⁴⁹⁴ entnimmt. Nicht in der zur Erstellung dieser Arbeit vorliegenden Textfassung des Burgtheaters enthalten ist ein Satz, den der Feldhauptmann Richtung Koch ruft, und den er mit einem Luftschuss durch eine Pistole verstärkt. Der Koch möge sich mit dem Zubereiten des Fleisches beeilen, sonst würde er ihn erschlagen. Eilif und der Feldhauptmann trinken Rotwein aus Tetrapacks, während Eilif von einer Begebenheit erzählt, die dazu beiträgt, dass er in der Gunst des Feldhauptmanns steht, die im Stück aber nicht zu sehen ist. Die Stärke und Gewieftheit des ältesten Sohns der Courage erzählt sich durch seinen Bericht, wie er Bauern überwältigte: „Ich verleg mich gleich aufs Handeln (hab ich von meiner Mutter) und sag:

⁴⁹³ Ebd., S. 8.

⁴⁹⁴ Ebd., S. 10.

zwanzig Gulden für einen Ochsen ist mir zu viel. Ich biet fünfzehn. Als wollt ich zahlen“⁴⁹⁵, fügt er an, um anzuzeigen, wie lächerlich es von den Leuten war, ihm zu glauben. Er erzählt weiter, dass er sie auslachte und niederschlug. Den Bericht schließt er mit dem Satz: „Not kennt kein Gebot, nicht?“⁴⁹⁶ und beginnt auf Bitten des Vorgesetzten, die Ballade vom Weib und den Soldaten zu singen, welches vom Feldhauptmann fortgesetzt, von Mutter Courage beendet wird. Es kommt zu einer letzten Begegnung zwischen Mutter Courage und Eilif. Die Umarmung der beiden kann neben der Freude über das unverhoffte Wiedersehen gleichzeitig auch als Lebewohl voneinander gesehen werden. Katrin und Schweizerkas tun es der Mutter gleich und nehmen Abschied vom Bruder, der durch das Sprechen der Regieanweisung des kommenden Bildes das Publikum von seinem in Bälde erfolgenden Tod in Kenntnis setzt. Da die Gesten der Verabschiedung der Familie Eilif gegenüber nicht dem Stand der Handlung entsprechen, sondern etwas Kommendes vorwegnehmen, können sie als verfremdendes, aus der Handlung heraustretendes Element gesehen werden, die durch das nachfolgende Titularium erklärt werden.

Um anzuzeigen, dass sich der Krieg hinzieht, wird die blickdichte Leinwand, auf die vor Vorstellungsbeginn die Worte MUTTER COURAGE projiziert waren, an der vorderen Bühnenkante heruntergelassen und eine Abfolge von Jahreszahlen und Ländernamen ziehen als einfache, comichaft Zeichnungen vorbei, außerdem ein Galgen, ein Totenkopf und Kreuze, der Wagen der Courage. Bis zuletzt das Wort FRIEDEN! projiziert wird und vorwegnimmt, was der Feldprediger mit dem Läuten der vom Schnürboden herabhängenden Glocken laut rufend kund tut.

Was an der Inszenierung auffällt, ist das Überschneiden der beiden ästhetischen Ebenen der Handlung und der Musik. Bereits zu Anfang ist Katrin, Maultrommel spielend, bei den Musikern anzutreffen, an weiteren Stellen betätigt sie sich auf dieser Ebene, wiederum Maultrommel oder Trompete spielend. Ein weiteres Beispiel für ein Verschwimmen der beiden Ebenen tut sich auf, wenn Yvette das Lied vom Fraternisieren singt. Einem der Musiker streicht sie dabei kurz über die Schulter, was deutlich macht, dass die Agierenden der beiden Ebenen einander wahrnehmen. Die Musiker stehen während des Liedes in einem Halbkreis hinter der Lagerprostituierten, um ihr bei Beendigung des Liedes wie Freier Geld hinzuwerfen. Nach einer Musikeinlage verlassen die Musiker in der Regel die Bühne wieder,

⁴⁹⁵ Ebd., S. 11f.

⁴⁹⁶ Ebd., S. 12.

es kommt aber an späteren Stelle auch vor, dass sie weiter hinten auf der Bühne in der Dekoration Platz nehmen und von dort aus ihren nächsten Auftritt abwarten.

Der Schluss der Inszenierung, nachdem Mutter Courage ihren letzten Satz gesprochen hat, ist als abermaliges Zerstören von Illusion konzipiert und mit dem Offenlegen der Bühne, der Theatemaschinerie, gelöst. Eine Destruktion jeglicher Einfühlung, die sich am Ende aufgrund des Schlussbildes mit der am Boden liegenden Courage eingestellt hat, wird durch Zerstörung des Rundhorizonts, der die bespielte Bühne hinten von der Hinterbühne abtrennt, erreicht. Von rechts nach links fällt der Stoff des Rundhorizonts herab, was den Blick für die ZuschauerInnen auf die Hinterbühne freigibt. Von dort befindlichen Scheinwerfern, die frontal auf das Publikum gerichtet sind, wird dieses mit gleißend hellem Licht geblendet, akustisch ist dieser Vorgang mit einem monotonen Geräusch untermalt.

Einige DarstellerInnen besetzen zwei Rollen: Regina Fritsch erscheint neben ihrer Darbietung als Yvette Pottier an späterer Stelle auch die Bauersfrau, die Rolle des jungen Bauern übernimmt Schweizerkas-Darsteller Tino Hillebrand. Dirk Nocker besetzt sowohl die Rolle des Feldwebels als auch die des ersten Soldaten, Stefan Wieland verkörpert den Werber und den zweiten Soldaten, Feldhauptmann und Bauer spielt Hermann Scheidleder. Die drei letztgenannten Doppelbesetzungen schlägt schon Brecht in der Erstfassung vor, wie bei Müller nachzulesen ist.⁴⁹⁷

Stellungswechsel und Gänge sind bei der Inszenierung stets begründet und werden vorgenommen, wenn beispielsweise für die Handlung wichtige Wechsel innerhalb Gruppierungen stattfinden. In dieser Vorgehensweise folgt die Regie Böschs ganz der Brechtschen, der in dem Kommentar „Grundarrangement“⁴⁹⁸ meint, „[i]n Wahrheit bewegen sich die Leute ziemlich wenig, bleiben lang stehen oder sitzen und behalten ihren Platz in einer Gruppe, bis die Situation sich ändert. Es muss mehr Plan und Logik in allem sein, denn die theatralische Darstellung muß die Vorgänge vom Zufälligen, Nichtssagenden reinigen“.⁴⁹⁹ Deswegen sollen Brecht zufolge bedeutungslose bzw. unbegründete Gänge verhindert werden.⁵⁰⁰ Ebenso verhält es sich bei Böschs Regie zum *Courage*-Stück.

⁴⁹⁷ Siehe Müller (Hg.), *Brechts ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘*, S. 50f.

⁴⁹⁸ Bertolt Brecht, „Grundarrangement“, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Werner Knopf, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1993; (=Schriften 3, Band 23), S. 183.

⁴⁹⁹ Ebd.

⁵⁰⁰ Siehe ebd.

c. Figurencharakteristiken

Bei den Figuren des Stücks handelt es sich um Charaktere, auf die man sich aufgrund der Ausgestaltung ihrer Eigenschaften „verlassen“⁵⁰¹ kann, wie Jan Knopf die Figurenzeichnung im *Courage*-Stück beschreibt, und dieser Umstand lässt sich auch auf die Figuren in David Böschs Inszenierung anwenden.

Die Figuren stellen sich mit Knopfs Zuschreibung als „charakterfest“⁵⁰² dar, so sind ihnen einige wenige Wesenszüge und Verhaltensmerkmale eigen, und diese behalten sie das gesamte Stück über bei. Der Unwille oder auch die Unfähigkeit zu lernen wird vielen der Figuren zum Verhängnis, Eigenschaften, die man schon zu Anfang über die Figuren erfährt, werden ihnen im Verlauf der Handlung zum Verhängnis.

Für die nachfolgenden Figurencharakteristiken wurde aufgrund des begrenzten Umfangs dieser Arbeit eine Auswahl von drei Figuren getroffen. Mutter Courage, Kattrin sowie Yvette Pottier werden auf ihre Charakterzeichnung hin betrachtet. Aussagen werden durch Szenen des Stücks untermauert. Auch auf die Beziehungen der Figuren zueinander wird eingegangen.

1. Mutter Courage

Anna Fierling heißt die titelgebende Figur (in der Burgtheater-Inszenierung von Maria Happel dargestellt) eigentlich, doch sie wird Mutter Courage genannt, was auf eine vergangene Tat derselben hinweist, die sie selbst im ersten Bild dem Feldwebel so erklärt: „Courage heiß ich, Feldwebel, weil ich durch das Geschützfeuer von Riga gefahren bin mit fünfzig Brotlaib im Wagen. Sie waren schon angeschimmelt, ich habe keine Wahl gehabt.“⁵⁰³ Die Courage erlangte ihren Rufnamen also nicht aufgrund eines Akts von Zivilcourage, sondern begab sich in diese Situation vor allem aus geschäftlichen Überlegungen, keine Waren wegwerfen zu müssen und so nicht um ihr Geld zu kommen.

Mutter Courage nimmt bewusst am Krieg teil, um dort ihre Geschäfte zu machen. Das macht sie zusammen mit ihren drei Kindern Kattrin, Schweizerkas und Eilif, die alle einen anderen Vater haben, wie man ebenfalls aus dem anfänglichen Gespräch mit dem Feldwebel erfährt.⁵⁰⁴ Obwohl der Krieg ihr „Brotgeber“⁵⁰⁵ ist, versucht sie eine aktive Teilnahme ihrer Kinder zu verhindern: „Nichts zu machen, Feldwebel. Meine Kinder sind nicht für das

⁵⁰¹ Knopf, Bertolt Brecht. *Lebenskunst in finsternen Zeiten*, S. 484.

⁵⁰² Ebd.

⁵⁰³ Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder*, Fassung des Burgtheaters, S. 3.

⁵⁰⁴ Siehe ebd., S. 3f.

⁵⁰⁵ Ebd., S. 5.

Kriegshandwerk⁵⁰⁶ und beantwortet die Frage, was sie dagegen habe, mit einem Sprichwort: „Komm, geh mit angeln, sagt der Fischer zum Wurm ...“.⁵⁰⁷ Dieser Ausspruch zeigt, dass der Courage die Gefahr durchaus bewusst ist, die vom Krieg ausgeht. Jedoch ist sie in dem Glauben verhaftet, durch ihre Art der Beteiligung des Handelstreibens sei sie vor Gefahren gefeit. Dass sie damit aber einem Irrglauben aufsitzt, zeigt sich im Verlauf des Stücks und wird durch eine Parole des Feldwebels in Richtung Publikum, was einen ersten Ausbruch aus der Handlung darstellt, vorweg genommen: „Will vom Krieg leben. Wird ihm wohl müssen auch was geben.“⁵⁰⁸

Die Courage ist vor Einsetzen der Handlung durch ihr Leben als Marketenderin viel herumgekommen, wie sie berichtet: „Ja, ich bin durch die ganze Welt gekommen mit meinem Planwagen“⁵⁰⁹ und hatte auch mehrere Männerbekanntschaften, aus dreien davon gingen ihre Kinder hervor. Dass sie sich trotzdem stets ihre Unabhängigkeit bewahrte und auch ihre Schwangerschaften sie nicht davon abhielten, umherziehend ihren Handel zu treiben, erfährt man im erwähnten anfänglichen Gespräch mit dem Feldwebel, in dem sie über ihren Sohn Schweizerkas berichtet, er sei „[e]in Schweizer, heißt aber Fejos, ein Name, der nix mit seinem Vater zu tun hat. Der hieß ganz anders und war Festungsbaumeister [...]. Er heißt [...] Fejos, weil, als er kam, war ich mit einem Ungarn, [...]“.⁵¹⁰

Die Doppelrolle als Geschäftsfrau und Mutter, die sie auszufüllen versucht, erzeugt aber einen Zwiespalt, der dazu führt, dass sie an Entscheidungspunkten stärker zu einer der beiden Funktionen tendiert und ist in diesem Sinne als charakterfest in ihrer Widersprüchlichkeit zu bezeichnen, da sie im Verlauf der Handlung mehrmalige Entscheidungen trifft, die aufgrund der dualen Funktion, die sie auszufüllen versucht, nie vollends zugunsten ihrer Kinder ausfallen, sie aber aus Fehlentscheidungen keine Lehren zieht. Durch die Überlagerung ihres Geschäftssinns gegenüber der beschützenden Mutterrolle misslingt es ihr bereits im ersten Bild, den älteren Sohn von der aktiven Kriegsteilnahme zu bewahren, da sie lieber einen Handel abwickelt, anstatt auf die Kinder acht zu geben.⁵¹¹ Sie verkauft dem Feldwebel einen ihrer um die Leibesmitte geschnallten Gürtel und trägt mit den verbleibenden Gürteln eine ewige Erinnerung daran, dass sie einen Handel über die Verantwortung ihres Sohns

⁵⁰⁶ Ebd.

⁵⁰⁷ Ebd.

⁵⁰⁸ Ebd., S. 8.

⁵⁰⁹ Ebd., S. 4.

⁵¹⁰ Ebd., S. 4.

⁵¹¹ Ebd., S. A1-8.

gegenüber stellte, an ihrem Körper.⁵¹² Die Entscheidung, die Rolle der Handelstreibenden vor die der Mutter zu stellen, kostet ihr auch den zweiten Sohn. Von Habgier getrieben handelt sie zu lange um den Preis ihres Wagens, dessen Verkauf das Leben ihres Sohnes Schweizerkas bewahren hätte können.⁵¹³

Ihr Bestreben, im Krieg Geld zu verdienen, überdeckt alles, das sie diesem Ziel nicht unmittelbar näher bringt. So verweigert sie auch ihre Hilfe durch Herausgabe von Leinen, um Verwundeten zu helfen: „Ich gib nix, ich muß an mich selber denken!“⁵¹⁴

Die Courage, derer ältester Sohn von einem Soldaten stammt, versucht Katrin davon abzuhalten, sich ebenfalls mit Soldaten einzulassen und verspricht ihr einen Mann, sobald Frieden einkehre. Als Katrin sich mit Yvettes Stöckelschuhen und Perücke verkleidet, kommt es zu einer aufbrausenden Reaktion der Mutter Courage: „Was machst denn mit den Hurenhaaren? [...] du bist wohl übergesnappt? Jetzt, wo der Feind kommt? Sollen sie dich entdecken und zur Hur machen? Und herunter mit die Schuh!“⁵¹⁵ Die Aussage zeigt, dass sich die Courage darüber im Klaren ist, dass auch die Tochter nicht vor Gefahren gefeit ist, die der Krieg mit sich bringt und wiederholt sich ihr gegenüber noch einmal: „Ich hab dirs gesagt, du mußt warten, bis Frieden ist. Nur keinen Soldaten.“⁵¹⁶

Die Courage selbst gerät im Laufe des Stücks in den Fokus eines Mannes. Der Feldprediger will als zeitweiliger Weggefährte die Beziehung zu ihr vertiefen, sie jedoch weicht seinen Annäherungsversuchen aus und gibt ihm zu verstehen, dass die Zuneigung nur einseitig sei.⁵¹⁷

Einer die Courage am Ende des sechsten Bildes für wenige Sekunden übermannende Gefühlsregung geht eine Aussage derselben voraus, in der sie ein Resümee über die Dinge zieht, die der Krieg ihr seit Einsetzen der Handlung beschert hat. Kattrins verunstaltetes Gesicht hat die Courage mit zu verantworten, da sie der Tochter eindringlich klar machte, bestellte Ware beim Abholen unter keinen Umständen herzugeben. „Nun ist sie halb kaputt, einen Mann kriegt sie nicht mehr, den Schweizerkas seh ich nicht mehr, und wo der Eilif ist, das weiß Gott. Der Krieg soll verflucht sein.“⁵¹⁸ Das für wenige Sekunden aufblitzende Verdammen des Krieges scheint aus tiefstem Herzen gemeint zu sein, jedoch ist das nicht von

⁵¹² Helene Weigel verfuhr in dieser Szene laut Couragemodell in ähnlicher Weise, nur dass sie die Gürtel nicht am Körper trug, sondern an einem Bund nachschleifte, nachdem sie den Handel abgeschlossen hatte. Das Schleifen zeigte an, dass sie sich genau darüber im Klaren war, warum ihr Eilif abhanden gekommen war.

⁵¹³ Siehe ebd., S. A21-24.

⁵¹⁴ Ebd., S. 26.

⁵¹⁵ Ebd., S. 17.

⁵¹⁶ Ebd., S. 18.

⁵¹⁷ Siehe ebd., S. 29-31.

⁵¹⁸ Ebd., S. 31f.

Dauer. Als der Feldprediger sie daraufhin umarmen will, reagiert die Courage mit einer Heftigkeit, die neben dem entschiedenen Ablehnen der körperlichen Berührung durch den Feldprediger auch mit dem sich Bewusstmachen darüber in Verbindung zu bringen, welchen Preis sie dem Krieg bis zu diesem Zeitpunkt bereits zahlen musste. Ihre Rolle der Handelstreibenden nimmt aber sogleich wieder Überhand und sie stellt in aufbrausender Weise ihre Entscheidung für eine weitere Teilnahme am Krieg klar: „Nein – ich laß mir den Krieg von euch nicht madig machen. Es heißt er vertilgt die Schwachen, aber die sind auch hin im Frieden. Nur, der Krieg nährt seine Leute besser.“⁵¹⁹ Diese beiden ehrlich gemeinten Aussagen der Mutter Courage weisen auf die Unvereinbarkeit der beiden Rollen hin, die sie auszufüllen versucht. Die Handelstreibende kann nicht gleichzeitig zu 100 Prozent verantwortungsbewusste, aufopfernde und selbstlose Mutter sein.

Einzelne Gesten und Auffälligkeiten untermalen in der Inszenierung die starke Ausprägung der Courage als Geschäftsfrau, so etwa ihr Umgang mit Geld. Um die Echtheit der vom Feldwebel für einen Handel erhaltenen Münze zu verifizieren, beißt sie auf das Geldstück.⁵²⁰ An einer anderen Stelle steckt sie sich Geldscheine in ihren Ausschnitt⁵²¹, weiter trägt sie einen Gürtel um ihre Taille, der rundum von kleinen Plättchen gespickt ist, die Assoziationen zu Münzen wecken. Zudem verfolgt sie die Absicht, Geld aus der von Schweizerkas verwalteten Regimentskassa zu entwenden.⁵²²

Das Bestreben, stets Handel zu treiben, findet in ihrer Rastlosigkeit Übersetzung. Die Courage ist in beinahe all ihren Auftritten auf den Beinen. Ebendies ist auch im Couragemodell hervorgehoben: „Wichtig die nie erlahmende Arbeitswilligkeit der Courage. Sie wird kaum je gesehen, ohne daß sie arbeitet.“⁵²³

Zwar sagt die Courage, nur Gott wisse, wo Eilif sei⁵²⁴, jedoch macht sie anhand einiger im Verlauf der Handlung getätigten Aussagen klar, dass sie nicht auf Gott vertraut. Auf eine Feststellung des Feldpredigers im dritten Bild: „Wir sind eben jetzt in Gottes Hand“⁵²⁵ entgegnet sie: „Ich glaub nicht, daß wir schon so verloren sind.“⁵²⁶

⁵¹⁹ Ebd., S. 32.

⁵²⁰ Siehe ebd., S. 8.

⁵²¹ Siehe ebd., S. 15. Nachdem Yvette das Lied vom Fraternisieren singt, schmeißen die sie umringenden Musiker Geld in Form von Münzen und Scheinen vor ihre Füße, die die Courage im Anschluss aufhebt, als Yvette die Bühne verlassen hat.

⁵²² Siehe ebd., S. 23.

⁵²³ Brecht, „Modellbuch ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘ Anmerkungen zur Aufführung 1949“, S. 82.

⁵²⁴ Siehe Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder*, Fassung des Burgtheaters, S. 32.

⁵²⁵ Ebd., S. 18.

⁵²⁶ Ebd.

Im Sinne des Couragemodells⁵²⁷ ist auch in dieser Inszenierung die Sprache der Courage durch einen leichten Dialekt gefärbt, der auch bei den meisten anderen Figuren zu erkennen ist und sich durch das Schlucken des letzten Buchstabens von Wörtern auszeichnet. So zum Beispiel in einer Ansage an Schweizerkas im dritten Bild: „Ich geh jetzt mit dem Feldprediger eine katholische Fahn einkaufen. Und du läßt die Schatull, wo sie ist. [...]“⁵²⁸

Maria Happel, die Courage der Burgtheater-Inszenierung, nimmt auf einen Satz des Feldpredigers im siebten Bild Bezug, als dieser sie aufgrund ihres Verfluchens des Friedens – obwohl sie zu diesem Zeitpunkt bereits darin scheiterte, die Söhne an der aktiven Kriegsteilnahme fernzuhalten – als „Hyäne des Schlachtfelds“⁵²⁹ bezeichnet. Happel antwortet in einem Interview auf die Frage, ob „Anna Fierling [...] mehr Mutter oder doch eher eine „Hyäne des Schlachtfelds““⁵³⁰ sei, sie sei beides, jedoch müsse die Frage gestellt werden: „Was ist zuerst da? [...] wird sie zur Hyäne, weil sie ihre Kinder retten will? Oder ist sie von Grund auf böse und denkt nur an ihren Profit und die gerechte Strafe ist es, dass sie ihre Kinder verliert“⁵³¹, im zweiten Teil ihrer Ausführung gibt Happel Einblick in die Auffassung der Figur der Courage in der Regiearbeit der Burgtheater-Inszenierung: „Wir haben die erste Variante genommen. Sie versucht einfach, als alleinerziehende Mutter durchzukommen“⁵³² und spricht ihrer Figur weder die Rolle der „Heldin oder [...] Antiheldin“⁵³³ zu, sondern bedacht sie mit der Bezeichnung „Täteropfer. Also beides.“⁵³⁴

2. Kattrin

Den Beschreibungen der beiden Kattrin-Darstellungen 1949 (Angelika Hurwicz) und 1950 (Ernie Wilhelmi) zufolge⁵³⁵ ist die Auslegung der Kattrin von Sarah Viktoria Frick in Böschs Inszenierung nahe an jener von 1949. Wie im Couragemodell beschrieben ist auch Fricks Kattrin „am Anfang frisch und heiter, von ausgeglichener Gemütslage“.⁵³⁶ Zu Beginn der Handlung steht Kattrin dem Krieg in unbeschwerter Naivität gegenüber, so ahmt sie etwa unter kindlichem Spiel eine Geste des Salutierens nach, als die Courage sie vor dem

⁵²⁷ Siehe Brecht, „Modellbuch ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘ Anmerkungen zur Aufführung 1949“, S. 58.

⁵²⁸ Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder*, Fassung des Burgtheaters, S. 18.

⁵²⁹ Ebd., S. 36.

⁵³⁰ Jennifer Tillmann, „Maria Happel: ‚Mut haben hinzuschauen‘“, *mokant.at*, <http://mokant.at/1311-interview-maria-happel-mutter-courage-html/> 05. 12. 2013, Zugriff am 14. 08. 2015.

⁵³¹ Ebd.

⁵³² Ebd.

⁵³³ Ebd.

⁵³⁴ Ebd.

⁵³⁵ Siehe Müller (Hg.), *Brechts ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘*, S. 112.

⁵³⁶ Brecht, „Modellbuch ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘ Anmerkungen zur Aufführung 1949“, S. 97.

Feldweibel und dem Werber als „Kattrin Haupt, eine halbe Deutsche“⁵³⁷ vorstellt. Diese Reaktion löst Lachen unter den Geschwistern aus, was ihre Furchtlosigkeit gegenüber dem Krieg zeigt. Das ist darauf zurückzuführen, da sie zu diesem Zeitpunkt noch mit keinen kriegerischen Handlungen zu tun haben und damit einhergehende Gefahren nicht abzuschätzen imstande sind.

Fricks Darstellung der Kattrin ähnelt auch in einer alleinigen Szene mit Schweizerkas der Interpretation der Kattrin von Angelika Hurwicz 1949, nämlich als sie dabei ist, zu Beginn des dritten Bildes Wäsche aufzuhängen.⁵³⁸ Schweizerkas lenkt sie ab, bringt sie zum Lachen. Wie Hurwicz scherzt die Kattrin der Frick mit ihrem Bruder in Gebärdensprache, abermals fällt im Spiel die mit dem Krieg verbundene Geste des Salutierens, etwas, das sie noch nicht mit Ernst verbinden, obwohl ihr Bruder Eilif zu diesem Zeitpunkt bereits aktiv als Soldat am Krieg teilnimmt. Kattrin kann mit Schweizerkas durch Gebärden kommunizieren, die Kommunikation mit den anderen Personen ist durch ihr fehlendes, lautsprachliches Vermögen eingeschränkt. Wie im Couragemodell beschrieben, ist es aber „der Krieg, der sie bricht, nicht ihr Gebrechen“⁵³⁹, der die anfängliche Kindlichkeit mit dem Verlust der Brüder verschwinden lässt, zudem dazu führt, dass Kattrin im Laufe der Handlung nicht mehr lachen wird. Dies war anfangs ein Ausdruck ihrer Unbeschwertheit.

Sie ist selbstlos, voller Liebe und Aufopferung für andere. Ein Beispiel hierfür ist das vierte Bild, in dem sie ohne zu zögern und ohne die Erlaubnis der Mutter einzufordern, Leinen aus dem Bestand des Marketenderwagens hergibt. Im selben Bild braucht es nur den Satz „Ein Kind ist da noch drin!“⁵⁴⁰ des Feldpredigers, um unter Gefahr eines brennenden, einsturzgefährdeten Hauses aus ebendiesem einen Säugling zu bergen, um sich dann liebevoll um ihn zu kümmern.⁵⁴¹

Kattrin ist zudem klug, sie versteht genau, was um sie herum passiert, was die anderen reden und tun. Als die Courage im dritten Bild zu lange um den Preis der Freilassung des Schweizerkas feilscht, ist sich Kattrin darüber im Klaren, dass ihr Bruder – entgegen dem davor getätigten Versprechen der Mutter: „Der Schweizerkas kommt zurück, ich geb auch zweihundert, wenns nötig ist. Dein Bruder kriegst du“⁵⁴² – nicht wieder kommen wird. Sie wirft der Mutter ein Kopfschütteln zu, das von einem Blick begleitet ist, der genau das

⁵³⁷ Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder*, Fassung des Burgtheaters, S. 4.

⁵³⁸ Siehe ebd., S. A13.

⁵³⁹ Brecht, „Modellbuch ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘ Anmerkungen zur Aufführung 1949“, S. 97.

⁵⁴⁰ Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder*, Fassung des Burgtheaters, S. 26.

⁵⁴¹ Siehe ebd.

⁵⁴² Ebd., S. 23.

ausdrückt. Als Yvette der Courage schließlich bestätigt, dass diese zu lange gehandelt hat und die Soldaten den toten Schweizerkas vorbeibringen, stellt sie ihrem Ratschlag, sich nicht als Familie des Toten zu erkennen zu geben, die Frage nach, ob Kattrin verstünde, was hier passiert: „Ich warn Sie, daß Sie ihn nicht kennen, sonst seid ihr alle dran. Soll ich die Kattrin weghalten? Weiß sies? Sie hat vielleicht nix gehört oder nicht verstanden.“⁵⁴³ Mutter Courage ist sich aber im Klaren über die Klugheit ihrer Tochter und antwortet: „Sie weiß. Hol sie.“⁵⁴⁴ Damit spricht sie Kattrin zu Recht die Weisheit zu, dass diese sich in der Situation der Gegenüberstellung mit dem toten Bruder in der von Yvette geforderten Weise verhalten würde. An einer anderen Stelle des dritten Bildes zeigt sich ebenfalls, dass Kattrin genau begreift, was die anderen Personen sprechen. Sie sitzt vorne auf dem Marketenderwagen, als ein Stück vom Wagen entfernt ein Gespräch zwischen Mutter Courage, dem Feldprediger und dem Feldkoch stattfindet. Kattrins zieht sich in einer ersten Reaktion ins Wageninnere zurück, als der Feldprediger auf sie deutend fragt: „Und wer ist diese einnehmende Person?“⁵⁴⁵, aber eine Wirkung scheint dieser Satz doch auf sie zu haben, da sie kurz danach Schuhe und Perücke Yvettes anzieht und deren an früherer Stelle beobachtete Bewegungen nachahmt.⁵⁴⁶

Kattrins Verunstaltung im sechsten Bild beendet ihre Hoffnung auf ein Leben mit einem Mann, was sich darin äußert, dass sie auf Versprechen der Mutter auf Frieden nicht mehr reagiert und ab diesem Zeitpunkt auch sonst zumeist im Wageninneren bleibt. Eine einmalige Szene, in der Kattrin trotz ihrer Wunde im Gesicht ihre Wirkung auf das andere Geschlecht spielerisch erprobt, ergibt sich im siebten Bild, als der Feldkoch für einige Momente mit der sich im Planwagen befindenden Kattrin alleine auf der Bühne ist. Der Koch, der den Wagen von Mutter Courage aufsucht, da er Hunger leidet, nutzt die Gelegenheit, um von deren Tochter etwas zu essen zu erbitten: „Ich frag mich, ob Sie bissel was zu essen hätten, bis Ihre Mutter zurückkommt. Nur wegen der Langeweil“⁵⁴⁷, woraufhin Kattrin mit einem länglichen Stückchen Essen, das aus dem Zuschauerraum wie ein Stück Schokolade aussieht, dem Wagen entsteigt. Jedoch händigt sie dem Koch den Bissen nicht sofort aus, sondern führt es zu ihrem Mund, um ein Ende davon mit ihren Zähnen festzuhalten. Der Koch steigt in das Spiel ein und mit einer schnellen Bewegung beißt er das aus ihrem Mund herausstehende Ende ab. Der Koch scheint in diesem Moment aus reinem Hunger zu agieren, und die Szene ist beendet, bevor Mutter Courage die Bühne betritt.

⁵⁴³ Ebd.

⁵⁴⁴ Ebd.

⁵⁴⁵ Ebd., S. 16.

⁵⁴⁶ Siehe ebd., S. 17.

⁵⁴⁷ Ebd., S. 42.

Kattrins Wille nach einem Mann, der ihr von ihrer Mutter für die Zeit des Friedens garantiert wurde, schlägt in Verzweiflung um, als sie mithört, wie der Feldprediger die Courage vom Andauern des Krieges überzeugt: „Ich möchte sagen, den Frieden gibts im Krieg auch, erhat seine friedlichen Stelln. [...] Und was hindert dich, daß du dich vermehrst inmitten all dem Gemetzel. Nein, warum soll der Krieg aufhörn müssen?“⁵⁴⁸ Kattrins Reaktion darauf, noch länger auf den Frieden und damit auf die Chance auf einen Partner, ist ein mehrmaliges, von lautlosem Schluchzen begleitetes Schlagen einer Axt auf den Bühnenboden.⁵⁴⁹

Die Kattrin der Burgtheater-Inszenierung stößt – anders als die im Couragemodell beschriebene Kattrin – keine Laute aus, sondern verschafft sich mit Hilfe von Musikinstrumenten Gehör. Im ersten Bild, als sich der Werber mit Eilif davontiehlt, versucht sie die Aufmerksamkeit der Mutter mittels Halten eines langen Tons auf einer Blockflöte zu erlangen.⁵⁵⁰ Sie wird von der Mutter zwar wahrgenommen, als sie sich bemerkbar machen will, doch nicht ernst genommen und mit „Gleich, Kattrin, gleich“⁵⁵¹ vertröstet. Im neunten Bild unternimmt sie abermals einen Versuch, durch das Spiel eines Musikinstruments Aufmerksamkeit zu erregen. Um eine von Soldaten durch Überfall bedrohte Stadt zu retten, erklimmt sie einen höheren Platz auf dem Bauernhof, auf dem sie mit ihrer Mutter gerade Halt macht, um die Bewohner der Stadt durch das unaufhörliche Schlagen einer Trommel vor den einfallenden Plünderern zu warnen.⁵⁵² Durch diese Tat wird einmal mehr ihre Selbstlosigkeit und Nächstenliebe ersichtlich, die ihr selbst das Leben kostet, da Soldaten sie erschießen.

Entgegen der Beschreibung dieser Szene bei Müller⁵⁵³, bei dem von einem Lachen Kattrins aus Bösartigkeit die Rede ist, lacht die Kattrin der Sarah Viktoria Frick nach dem Scherzen mit den Brüdern und dem Lachen aus Begeisterung, als sie Yvettes Geschichten lauschen durfte, nicht mehr. Fricks Kattrin erscheint nicht boshaft, sondern von Nächstenliebe getrieben zu handeln. Zudem ist die Rettung der Stadt „ein intelligenter Akt“⁵⁵⁴. Dieser Punkt ist in der Art des Modellbuchs umgesetzt, da wie im Couragemodell die Intention verfolgt wird, ersichtlich zu machen, „daß hier der Hilfloreste bereit ist zu helfen“.⁵⁵⁵

⁵⁴⁸ Ebd., S. 28.

⁵⁴⁹ Siehe ebd.

⁵⁵⁰ Siehe ebd., S. 8.

⁵⁵¹ Ebd.

⁵⁵² Siehe ebd., S. 49-51.

⁵⁵³ Siehe Müller (Hg.), *Brechts ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘*, S. 119. Die Szenenbeschreibung stützt sich auf Modellbücher.

⁵⁵⁴ Brecht, „Modellbuch ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘ Anmerkungen zur Aufführung 1949“, S. 97.

⁵⁵⁵ Ebd.

3. Yvette Pottier

Informationen über Yvette Pottier (Regina Fritsch) erfährt man auf der Handlungsebene in Form von Gesprächen mit Mutter Courage, die Yvette im dritten Bild bei deren erstem Auftritt ermahnt, nicht schon am Vormittag mit dem Trinken zu beginnen „mit deiner Krankheit“.⁵⁵⁶ Die sieht in der Behauptung, sie sei krank, eine „Verleumdung“⁵⁵⁷. Sie vertraut sich Mutter Courage an: „[...] ich bin ganz verzweifelt, weil alle gehen um mich herum wie um einen faulen Fisch wegen dieser Lügen, wozu richt ich noch meine Haare her?“⁵⁵⁸ und erklärt, ihr Hang zum Alkohol liege eben darin begründet. „Ich hätt zu Haus bleiben sollen, wie mein Erster mich verraten hat“⁵⁵⁹, führt Yvette fort und spielt auf eine Bekanntschaft mit einem Mann an, über den man im „Lied vom Fraternisieren“⁵⁶⁰, das sie im selben Bild an späterer Stelle singt, erfährt. Dieser war demnach Soldat und als er mit dem Krieg weiterzog, reiste Yvette ihm nach. Er ist damit der Grund, weswegen sie sich am Krieg beteiligt und nun das Leben einer Lagerprostituierten führt. Ihre Aussage „Stolz ist nix für unsereinen, Dreck muß man schlucken können, sonst gehts abwärts“⁵⁶¹ kann darauf bezogen werden.

Als Yvette den Marketenderwagen der Courage abkaufen will, kommen ihr, da der Obrist, mit dessen Geld sie den Kauf abwickeln möchte, mehrere Rollen zu, da der Obrist selbst in der Burgtheater-Inszenierung keinen Auftritt hat. Yvette fungiert als Botin und Vermittlerin zwischen Mutter Courage und dem Obristen, dessen preisliche Angebote sie überbringt.⁵⁶²

Die Yvette der Burgtheater-Inszenierung fällt mir ihrer schrillen, lauten Art auf, die ihr Auftreten in von Kopf bis Fuß roter Signalfarbe unterstreicht. Ihr Hang zur Flasche setzt sich in ihrer Darstellung als Obristenwitwe fort, die sie im Verlauf des Kriegs wurde, ebenso erhält sie sich ihre schrille Art, wie sie mit ihrer plumpen Art dem Koch gegenüber und einem schrillen Lachen äußert. Die Veränderung bei ihr ist also nur äußerlich eingetreten, ihren Charakter hat sie beibehalten.

d. Bühnenbild

Der Bühnenraum präsentiert sich dem Publikum zunächst als weite Fläche, welche an späteren Stellen von einigen aufklappbaren Kreuzen durchzogen ist, die auf den im Krieg

⁵⁵⁶ Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder*, Fassung des Burgtheaters, S. 14.

⁵⁵⁷ Ebd.

⁵⁵⁸ Ebd.

⁵⁵⁹ Ebd.

⁵⁶⁰ Ebd., S. 15. Die entsprechende Liedanalyse siehe Kapitel IV.f.3. „Lied vom Fraternisieren“, S. 84-85.

⁵⁶¹ Ebd.

⁵⁶² Siehe Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder*, Fassung des Burgtheaters, S. A21-24.

allgegenwärtigen Tod hinweisen. Als auffallend erweisen sich zudem vom Schnürboden herabhängende, große, eiserne Glocken.

Es ist ein reduziertes Bühnenbild, das von Beginn an klar stellt, auf dieser Ebene keine tiefergehende Einfühlung aufkommen zu lassen, was sich im Verlauf der Handlung bestätigt. Das Publikum wird durch bewusst unfertige, angedeutete Spielräume in einen Denkprozess gezwungen, um mittels Fantasie selbst Leerstellen aufzufüllen.

An der linken vorderen Bühnenkante befindet sich ein Holzpflöck, der im Verlauf der Handlung mehrfach bespielt wird. Um Katrin aus ihrem Leben zu erzählen, setzt und stellt sich Yvette darauf. Katrin tut es ihr gleich, als sie sie nachahmt. An einer anderen Stelle soll der Feldprediger für Mutter Courage unter Zuhilfenahme des Holzpflöcks Brennholz hacken. Wieder in einer anderen Szene setzt sich Eilif darauf, als er das letzte Mal die Bühne betritt, bevor er abgeführt wird, um zu seiner Hinrichtung zu schreiten. Eine weitere Sitzgelegenheit macht ein Klapphocker an der rechten vorderen Bühnenkante aus. Auch dieser dient dem Spiel in unterschiedlichen Szenen. Zu Anfang, als der Feldwebel und der Werber Mutter Courage in ein Gespräch verwickeln, setzen sich Schweizerkas und Katrin zusammen auf den Hocker, um der Unterhaltung zuzuhören. In einem Dialog an späterer Stelle zwischen Mutter Courage und dem Feldkoch nimmt die Courage darauf Platz.

Bei zeitweiligen Bühnenelementen handelt es sich um eine brennende Tonne, von der Decke herab rieselnder Schnee sowie einen Pferdekadaver, die allesamt die Stimmung des Elends des sich dahinziehenden Krieges unterstützen. Die anfangs erwähnten Glocken werden im Verlauf der Handlung nur einmal bespielt, wenn der Feldprediger die daran befestigten Taue zieht, um den vorübergehenden Frieden einzuläuten. Als ein Symbol des Glaubenskrieges, als der der Krieg deklariert wird, sind sie aber die ganze Vorstellungsdauer sichtbar.

Bereits im Kapitel IV.b. Überblick über besuchte Aufführungen⁵⁶³ wird auf die blickdichte Leinwand hingewiesen, die sich dem Publikum vor Vorstellungsbeginn präsentiert, deren Zweck es zu Anfang ist, Blicke auf das Bühnenbild zu unterbinden. Im Verlauf der Handlung kommt ebendieser Leinwand stückimmanente Bedeutung zu, wenn darauf Projektionen in einem comicartigen Stil das Verstreichen der Zeit anzeigen. Den skizzenartigen Zeichnungen wohnt sowohl in ihrer Form als auch von ihrem Inhalt her eine Flüchtigkeit inne, die auf die Reisetätigkeit der Hauptfigur hinweist. So finden sich unter den Projektionen etwa

⁵⁶³ Siehe Kapitel IV.b. Überblick über besuchte Aufführungen, S. 61-65.

Jahreszahlen, Ortsbezeichnungen oder auch Figuren mit einem Marketenderwagen, die man als Courage und ihre Kinder ausmacht.

Die Bühnenausstattung weist keine kompletten Räume wie Zeltlager oder Pfarrhaus auf. Räume werden mittels Worten und Gesten angenommen, lediglich einzelne Versatzstücke unterstützen das Spiel. Um darzustellen, dass der Feldkoch und die Courage das Pfarrhaus betreten, um eine Suppe zu bekommen, steigen die Figuren auf ein Podest in der hinteren Bühnenhälfte. Dieses ist in etwa so hoch wie eine Stufe und wird an manchen Stellen des Stücks auch von den Musikern benutzt, um darauf sitzend, dem Publikum den Rücken zukehrend, ihren nächsten Einsatz abzuwarten.

Die Szene auf dem Bauernhof gegen Ende des Stücks kommt gänzlich ohne gebaute Räumlichkeiten aus, einzig eine Luke auf dem Bühnenboden, aus der die Darsteller der Bauersleute herauskommen, symbolisiert das Herauskommen der Bewohner aus ihrem Bauernhaus.

Das größte Bühnenelement ist der Marketenderwagen, ein hölzerner Planwagen, der an einer Holzdeichsel gezogen wird. Ein daran angebrachtes Schild wird zu Beginn von Schweizerkas umgedreht, die Aufschrift NEUE WARE mit einem umgedrehten Rufzeichen am Ende wird sichtbar. Genauerer Hinsehen eröffnet dem/der ZuseherIn, dass dem nur auf den ersten Blick so ist, denn ein H in kleiner Schrift und das zuerst geglaubte Rufzeichen ist tatsächlich der Buchstabe I, woraus sich der Schriftzug NEUE WAHRHEIT ergibt. Das Spiel geht darauf nicht ein, jedoch lässt sich aufgrund des Umstands des Kriegs vermuten, es handle sich um eine neue Wahrheit, die im Krieg gelte. Die Kriegswahrheit ist eine andere Wahrheit, im Krieg gelten andere Gesetze, andere Regeln, andere moralische Maßstäbe. Man könnte die Schrift auf dem Schild demnach auch als Hinweis auf den Charakter der Courage bzw. ihre Art, Geschäfte zu machen, verstehen. Also in erster Linie auf sich selbst und das Wohl ihrer Kinder bedacht, nicht aber von Nächstenliebe geprägt. Zwei aus Silberpapier ausgeschnittene Sterne sind am Wagen angebracht, vermutlich aus optischen Gründen. Da aber auch Katrin einen glitzernden Gürtel trägt, lässt sich annehmen, dass sie für die Anbringung dieser Sterne am Wagen verantwortlich ist und damit ihren verspielt-jugendlichen Geschmack zum Ausdruck bringt. Zudem tragen die Sterne dazu bei, dass man auf den Wagen aufmerksam wird und sich so positiv auf den Verkauf auswirkt.

Der Marketenderwagen sieht nicht das ganze Stück über gleich aus, je nach Geschäftslage ist es einmal besser, dann wieder schlechter um ihn bestellt. Zu Anfang ist er in gutem Zustand,

der Verfall, der mit dem andauernden Krieg einhergeht, findet nach dem vorübergehenden Frieden optische Umsetzung in Form der Plane, die hinten zerschlissen ist, darüber hinaus bricht an späterer Stelle ein Hinterrad ab.

Modernisierungen optischer Art sind in spärlicher Zahl vorhanden, die auffälligsten sind etwa einige Liter Rotwein in Tetrapacks, aus welchen Eilif und der Feldhauptmann trinken, an einer anderen Stelle bedient sich auch Yvette davon.

Einige Elemente des Bühnenbilds der Burgtheater-Inszenierung können als Bezugnahmen auf die Züricher Uraufführung 1941 bzw. das Couragemodell 1949 gesehen werden, das seinerseits einiges des für die Uraufführung entworfene Modell Teo Ottos übernahm. Etwa die Drehscheibe, aber auch Materialien wie Holz, etwa als Balken, aber auch in Form des „Hackblock[s]“⁵⁶⁴ kamen bereits in Zürich 1941 zum Einsatz, wurden von Brecht Ende der 1940er Jahre übernommen und finden sich auch bei Böschs Inszenierung wieder.

Mit dem Einsatz von comic- wie skizzenhaften Zeichnungen bewegt sich Böschs Bühnenbildner Patrick Bannwart nahe einem Motiv Caspar Neher, der, wie bei Knopf zu lesen ist, Projektionen ebenfalls gerne in gemalter Form verwendete, unter Rücksichtnahme des Gedankens, „jeden vordergründigen Naturalismus auszuschließen und die Fantasie der Zuschauer zu wecken“⁵⁶⁵, da von Neher gemalte Projektionen nichts Fertiges, sondern nur „angedeutete Gebilde“⁵⁶⁶ darstellten, welche durch bewusste Schaffung von Leerstellen diese durch die Vorstellungskraft des Publikums auszufüllen suchte.⁵⁶⁷ Auf einen stehenden Rahmen mit Schirmen, wie sie sowohl Teo Otto 1941 als auch 1949 unter Brecht zum Einsatz kamen, um ein im Krieg eingesetztes Zeltlager zu symbolisieren⁵⁶⁸, wurde im Burgtheater verzichtet. Hier sind es einzelne Versatzstücke bzw. rein durch Worte und Aktionen angenommene Räume, die das Bühnenbild dominieren. Dies geht trotz der anderweitigen Umsetzung mit Brechts Intention konform, es sollten sich keine Elemente auf der Bühne befinden, die nicht bespielt werden. Das heißt, es befindet sich nichts zur reinen Dekoration auf der Bühne, alles hat eine Bedeutung und stellt in diesem Sinne ein zur Handlung beitragendes Requisit eines/einer Spielenden dar.

⁵⁶⁴ Weigel/Berliner Ensemble (Hg.), *Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles*, S. 283.

⁵⁶⁵ Knopf, Bertolt Brecht. *Lebenskunst in finsternen Zeiten*, S. 192.

⁵⁶⁶ Ebd.

⁵⁶⁷ Siehe ebd.

⁵⁶⁸ Siehe Weigel/Berliner Ensemble (Hg.), *Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles*, S. 283.

e. Kostüme

Patrick Bannwart, der für die Kostüme von Böschs *Courage*-Inszenierung verantwortlich zeichnet, hat soziale Unterschiede der Figuren mit entsprechender Kostümierung für das Publikum in ersichtlicher Weise herausgearbeitet und erfüllt in diesem Sinne Brechts Forderung an Kostümierung in Theaterstücken: „Man muß einem Rock »etwas ansehen« können“.⁵⁶⁹ Bertolt Brecht schrieb Anfang der 1950er Jahre einen kurzen Text über Kurt Palm, in dem er an dessen Arbeit an Theaterkostümen hervorhebt, dass Palm nicht nur auf „historische Treue“⁵⁷⁰ achtete, sondern wusste, dass es „nicht genügt, den Geist eines Zeitalters heraufzubeschören“⁵⁷¹, es also mehr bedurfte, um eine gelungene Kostümierung zu gestalten, und zwar musste eine „Auswahl und Überhöhung erfolgen, eine Typisierung“.⁵⁷² Damit meint Brecht die Wichtigkeit, bei der Kleiderwahl nicht allein „nach ästhetischen Gesichtspunkten“⁵⁷³ zu handeln, sondern zu berücksichtigen, welche Gesellschaftsschichten sich welche Art von Kleidung leisten konnten, wie lange Menschen aufgrund ihres Reichtums bzw. ihrer Armut ihre Kleidung trugen oder auch, wie sie sich in ihrer Kleidung bewegten.⁵⁷⁴

Zwar weisen die Kostüme der Burgtheater-Inszenierung keine Historizität im Sinne von einheitlicher im Dreißigjährigen Krieg einzuordnender Kleidung an, doch das tut der Stimmigkeit der Inszenierung insofern keinen Abbruch, da schon Brecht im *Couragemodell* auf die Legitimität mit dem freieren Umgang mit Kostümen beim *Courage*-Stück hinweist: „Die Maske des Kochs, die Kleidung der Courage und derlei muß man nicht nachahmen. Man muß das Modell nicht zu sehr pressen.“⁵⁷⁵ Bannwart kleidet die Figuren je nach sozialem Stand und ihrem Beruf. Die in der Burgtheater-Inszenierung von Maria Happel verkörperte Figur der Mutter Courage trägt ein etwas über das Knie langes, dunkles Kleid. Der obere Teil des Kleids ist bustierartig ärmellos, nur dünne Träger dienen der Halterung. Der Rock besteht aus mehreren Lagen, unter denen ein weißer Unterrock hervorblitzt. Um die Körpermitte hat die Courage mehrere Ledergürtel umgeschnallt, darunter auch ein Gürtel, dessen filigrane, runde Plättchen an Münzen erinnern. Ein Löffel steckt zwischen Kleid und Gürteln, den die Courage einmal beim Singen eines Liedes benutzt, um durch schnelles Auf- und Abbewegen auf den Gürtelschnallen ein schepperndes Geräusch zu verursachen. Die Gürtel weisen auch

⁵⁶⁹ Bertolt Brecht, „Kurt Palm“, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Werner Knopf, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1993; (=Schriften 3, Band 23), S. 210-212, hier S. 210.

⁵⁷⁰ Ebd.

⁵⁷¹ Ebd.

⁵⁷² Ebd.

⁵⁷³ Ebd.

⁵⁷⁴ Siehe ebd.

⁵⁷⁵ Brecht, „Modellbuch ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘ Anmerkungen zur Aufführung 1949“, S. 50.

auf ihr Marketenderdasein hin, es sind Gürtel, die sie verkaufen will. Ihr schwarzes Haar trägt sie zurückgesteckt, gleichsam offen. Der blasse Teint scheint mittels an Gesicht, Armen und Dekolletee aufgetragenen Puders erreicht. Arme und Dekolletee weisen zudem Tätowierungen auf, die in ihrer Beschaffenheit einfach gehalten sind. Neben Strichen und Spiralen ist die Zahl 7 erkennbar. Sie wecken Assoziationen zu Gefängnis-Tätowierungen und scheinen auf inhaltlicher Ebene, vor Einsetzen der Handlung des Stücks, im Laufe der Zeit entstanden zu sein und auf Erlebtes hinzuweisen. Das Schuhwerk der Courage, halbhohes Schnürstiefel mit einem kleinen Absatz, sehen abgetragen aus und weisen auf die lange Zeit, die sie sie schon trägt und die langen Fußmärsche, die sie mit ihrem Wagen zurücklegt, hin.

Die beiden Söhne von Mutter Courage tragen teils zerschlissene, löchrige Kostüme, neben einer langen Hose Eilifs und einer langen Unterhose, die der jüngere Sohn trägt, besteht ihre Bekleidung aus lang- bzw. halblängsärmeligen Unterhemden in Braun- und Grautönen. Die Schuhe der beiden, wie auch die Kattrins, sehen ebenfalls abgetragen aus. Die Veränderung der Positionen, die die beiden Brüder durch die Teilnahme am Krieg innehaben, hat keine Verbesserung in Bezug auf ihre Kleidung zur Folge. Schweizerkas trägt ab dem Zeitpunkt, da er Zahlmeister wurde, lediglich ein dunkles Sakko über seiner bisherigen Bekleidung. Dass mit seinem Posten aber kein Aufstieg seines sozialen Standes oder seiner Lebensumstände einhergeht, sieht man an dem Zustand des Sakkos, das Spuren von Zerschissenheit aufweist. Die Kleidung ist knittig, sie sieht abgetragen und ungewaschen aus, was auf die Strapazen der Zeit, den niederen sozialen Stand und den Mangel an Kleidung zum Wechseln hinweist. Eilif trägt auch als Soldat seine bisherigen Gewänder. Sein Aufstieg ist daran erkennbar, dass er mit dem Hauptmann verkehrt, darüber hinaus seinem Wunsch nachgekommen wird, in harten Kriegsjahren Fleisch zu essen zu bekommen.⁵⁷⁶

Modernisierungen sind stimmig und weisen auf Charakterzüge der Figuren hin, ein Beispiel hierfür findet sich in Kattrins Kleidung, die neben einem hellblauen Pullover mit leichtem Spitzeneinsatz Leggings trägt, darüber eine kurze Hose. Katrin trägt zudem einen glitzernden, goldenen Gürtel, welcher als ein Hinweis auf ihre Verspieltheit verstanden werden kann. Er kann aber auch dahingehend gedeutet werden, dass sie mittels Gürtel Aufmerksamkeit erregen will. Sie hätte gerne einen Mann, wie man erfährt und vielleicht will sie mit dem auffälligen Gürtel Blicke des anderen Geschlechts auf sich lenken.

Auch Yvette sucht mit ihrer Bekleidung Männer anzulocken, verdient sie doch als Lagerprostituierte ihr tägliches Brot. Mit ihrer Erscheinung und Kleidung fällt sie aus dem

⁵⁷⁶ Siehe Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder*, Fassung des Burgtheaters, S. 10.

sonst eher aus gedeckten Farben bestehenden Kostümen. Sie ist in der ersten Hälfte des Stücks mit einem cremefarbenen Negligee aus zart schimmernder Seide bekleidet, darüber trägt sie einen roten, knöchellangen Morgenmantel, den sie niemals zubindet und so immerzu Sicht auf ihr aufreizendes Nachthemd gewährt. Die Hände hat sie mit roten Handschuhen bedeckt. Neben Stöckelschuhen in derselben Farbe trägt sie zudem eine rote, zerschlissene Strumpfhose. Eine rote, zerzauste Perücke mit Haaren, die etwas über die Schulter reichen, vervollständigt ihr Kostüm. Ihr übergeschminktes Gesicht kann ebenfalls dahingehend gedeutet werden, Freier anzulocken. Gleichsam vermittelt ihr Anblick Tragik, wozu die verlaufene Schminke ihren Teil beiträgt, und weckt Assoziationen von Zerstörung, die man auf ihre Profession zurückführt. Durch stark betonte Augen und Mund mutet die Kombination mit zu viel Puder clownesk an, weswegen es ein Lachen im Publikum evoziert, wenn der Feldprediger Yvettes Frage, ob es zu viel Puder sei, mit „Grad richtig“⁵⁷⁷ beantwortet. Als Witwe eines Obristen, den sie in den Kriegsjahren ehelichte, erfährt die Figur der Yvette einen sozialen wie gesellschaftlichen, damit verbunden auch finanziellen Aufstieg, was sich durch ihre veränderte Kleidung manifestiert. Ebenso wie im Couragemodell ist auch die Yvette der Burgtheater-Inszenierung als Obristenwitwe „dick“⁵⁷⁸ geworden. Sie trägt ein schwarzes, kurzes, eng anliegendes Kleid, darüber einen schwarzen, kurzen Mantel, dessen Enden mit Plüschauftsätzen gesäumt sind. In den kurzen, roten Handschuhen sowie einer roten Perücke hat sie sich ihre Signalfarbe erhalten. Auch eine rote Strumpfhose trägt sie nach wie vor, die von Verschleißspuren übersät ist. In einer kleinen, silberfarbenen Handtasche verstaut sie einige Fläschchen Schnaps, derer sie sich zwischendurch bedient.

Auch auf den Feldhauptmann sei kurz eingegangen, der in seiner Erscheinung eher als Karikatur eines Feldhauptmanns anmutet. Er trägt eine Latzhose, die ob ihrer Erscheinung an wasserdichte Fischerhosen erinnert. Den Hosenknopf trägt er offen, um seinem Bauch Platz zu lassen. Die Leibesfülle kann als Hinweis darauf verstanden werden, dass er trotz der Kriegssituation immer genug zu essen hat. Eine dunkle Fliegersonnenbrille verdeckt seine Augen, eine Pistole und protzige Ringe weisen auf seine Rohheit und Macht hin.

Beim Feldkoch fällt das etwas zu lange, ungepflegte Haar auf. Er hat aufgrund einer Schiene, die er über das ganze rechte Bein trägt, eine etwas humpelige Art zu Gehen, und zwar das ganze Stück über, das heißt, es kann sich nicht um eine vorübergehende Verletzung handeln, sondern kann als Kriegsverletzung aufgefasst werden, die ihn invalid werden hat lassen. Auch

⁵⁷⁷ Ebd., S. 17.

⁵⁷⁸ Siehe Brecht, „Modellbuch ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘ Anmerkungen zur Aufführung 1949“, S. 108.

er trägt eine lange, zerschlissene Unterhose und ein schmutzig-weißes Feinrippunterhemd, darüber einen Mantel. Wie auch bei den Söhnen der Courage kommt bei der Figur des Kochs durch das Tragen von Unterwäsche die Armut zum Ausdruck, der Mangel an richtigem Obergewand wie Hemden und Hosen sind auf die schwere Zeit des andauernden Krieges zurückzuführen.

Der Feldprediger trägt, bevor er sich der Courage anschließt und auch wieder, nachdem er sie verlässt, einen Anzug. Als Weggefährte der Courage legt er neben dem Sakko auch den Predigerkragen ab, um nicht als Prediger des evangelischen Glaubens erkannt zu werden, während sie von Katholischen umgeben sind.

f. Liederanalysen

Die Lieder, die Paul Dessau 1946 „in engster Zusammenarbeit mit Bertolt Brecht“⁵⁷⁹ für das *Courage*-Stück komponierte, weisen Themen von Marsch- und Volksliedern auf.⁵⁸⁰ Für die Umsetzung der musikalischen Einlagen in der gegenwärtigen Burgtheater-Inszenierung zeichnet Bernhard Moshhammer verantwortlich.⁵⁸¹ Die instrumentale Begleitung der Musiknummern mittels Melodika, Akkordeon, Trompete, Horn und Flöte wird von fünf Musikern, einer davon Moshhammer selbst, vorgenommen, Sarah Viktoria Frick, die Darstellerin der Katrin, spielt teilweise die Maultrommel dazu.

Die Lieder, die von Brecht als verfremdendes Element konzipiert waren, stellen auch hier Unterbrechungen der Handlungsebene dar und werden im Folgenden auf Absichten und Charakteristika der vortragenden Figuren betrachtet.

1. Lied der Mutter Courage (1. Bild)

Mit dem Lied der Mutter Courage wird das Theaterstück in der Burgtheater-Inszenierung eröffnet. Die in diesem Bild beteiligten Figuren sind Mutter Courage mit ihren Kindern sowie die fünf Musiker. Die im linken vorderen Bereich befindlichen Musiker spielen auf ihren Instrumenten, sie sind nicht in ersichtlicher Weise von den Figuren der Handlung abgetrennt, welche sich im rechten vorderen Bereich beim Marktenderwagen aufhalten. Während Mutter

⁵⁷⁹ Siehe Weigel/Berliner Ensemble (Hg.), *Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles*, S. 274.

⁵⁸⁰ Siehe ebd.

⁵⁸¹ Siehe Bertolt Brecht „Mutter Courage und ihre Kinder“, http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=964189637, Zugriff am 23.05.2015.

Courage das Lied zu singen beginnt, gesellt Katrin sich Maultrommel spielend zu den Musikern. Auch Schweizerkas raschelt mit einer Art Kasette in den Händen im Takt der Musik mit. Zu dem Gesang der Mutter Courage tanzen die drei Kinder und auch sie selbst verfällt zwischendurch in einen kurzen Tanz, den sie mit einem Geräusch begleitet, das sie mit einem Löffel erzeugt, den sie an ihren umgebundenen Gürtelschnallen reibt.

Die Figur der Mutter Courage singt in dieser ersten musikalischen Einlage zwei Strophen, die beide mit der direkten Adressierung an „Hauptleut“⁵⁸² beginnen, mit denen die Courage Geschäfte treiben will. In der ersten Strophe stellt sie sich vor und beginnt gleich damit, Schuhe anzupreisen, die sie den Hauptleuten verkaufen will, mit denen die Soldaten besser laufen können: „Ihr Hauptleut, lasst die Trommel ruhen/ Und lasst euer Fußvolk halten an/ Mutter Courage, die kommt mit Schuhen/ In denens besser laufen kann“.⁵⁸³ Der Rest der Strophe weist auf die dem Krieg geschuldeten, mangelnde Hygiene der Soldaten hin: „Mit seinen Läusen und Getieren/ Bagage, Kanone und Gespann“⁵⁸⁴, und schließt mit dem Versuch, die Hauptleute davon zu überzeugen, dass die geschundenen Soldaten mit Schuhen der Courage im Kampf bessere Leistungen erbrächten, was wiederum im Sinne der Hauptleute wäre: „Soll es euch in die Schlacht marschieren/ So will es gute Schuhe han“.⁵⁸⁵

Der Refrain spiegelt die aufrührende wie ebenso motivierte Stimmung, im Krieg mit den Lebenden Geschäfte zu machen, wider:

„Das Frühjahr kommt. Wach auf, du Christ!
Der Schnee schmilzt weg. Die Toten ruhn.
Und was noch nicht gestorben ist
Das macht sich auf die Socken nun.“⁵⁸⁶

Bereits in dieser ersten Musiknummer, vor dem ersten gesprochenen Dialog im Stück, wird das Leitmotiv der Courage, im Krieg Geschäfte zu treiben, ersichtlich. Ebenso, dass es ihr nicht um das Wohlergehen der Soldaten geht, für die die im Lied besungenen Hauptleute Schuhe und Würste bei ihr kaufen sollen, sondern einzig darum, am Kriegsgeschehen Geld zu verdienen, wie etwa die letzten Verse der zweiten Strophe offenbaren: „Doch sind sie satt, habt meinen Segen/ Und führt sie in den Höllenschlund“.⁵⁸⁷

⁵⁸² Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder*, Fassung des Burgtheaters, S. A1.

⁵⁸³ Ebd.

⁵⁸⁴ Ebd.

⁵⁸⁵ Ebd.

⁵⁸⁶ Ebd., S. 8f.

⁵⁸⁷ Ebd.

2. Ballade vom Weib und den Soldaten (2. Bild)

Der ältere Sohn der Courage singt die Ballade vom Weib und den Soldaten auf Aufforderung des Feldhauptmanns, der seinen Stolz Eilif gegenüber mit einem Vergleich mit dem römischen Herrscher Caesar bedacht und die Tapferkeit des jungen Soldaten in dessen Familie sucht: „In dir steckt ein junger Cäsar! Ich wett, dein Vater war ein Soldat.“⁵⁸⁸ Obwohl Eilifs Antwort dessen Wissen darüber preis gibt, dass das Lied eine Warnung seiner Mutter gegenüber des Soldatenlebens ist, schwingt in seiner Aussage Euphorie mit: „Ein großer, hör ich. Meine Mutter hat mich gewarnt deshalb. Ich kenn da ein Lied.“⁵⁸⁹ Der Eindruck der Begeisterung Eilifs dem Krieg gegenüber findet durch die Art, wie er die Verse singt, Verstärkung, indem er etwa eine starke Betonung auf den Anfangsbuchstaben „S“ legt, mit dem gleich in der ersten Zeile zwei Worte im kriegerischen Kontext beginnen: „Das Schießgewehr schießt und das Spießmesser spießt/ Und das Wasser frißt auf, die drin waten/ Was könnt ihr gegen Eis? Bleib weg, ‘s ist nicht weis/ Sagte das Weib zum Soldaten“.⁵⁹⁰ In dem Wort „Weib“⁵⁹¹ des letzten Verses kann Mutter Courage gesehen werden, die den Sohn zur Vorsicht mahnt. Alle Warnungen dem Krieg gegenüber, die in den von Eilif gesungenen Versen enthalten sind, scheint er zwar von seiner Mutter auswendig gelernt, jedoch nicht beherzigt zu haben, denn einerseits singt er diese mit Freude, andererseits weist seine aktive Kriegsteilnahme darauf hin, dass er die Mahnungen der Mutter nicht ernst nimmt. Eilif selbst scheint wie der im Lied beschriebene Soldat zu sein, der den Rat, sich aus Kriegshandlungen fernzuhalten, nicht Ernst nimmt und entgegen aller Warnungen sich bewusst an derartigen Aktionen beteiligt.

Die zweite Strophe des Liedes singt der Feldhauptmann, bei dem die Verse „Doch der Soldat mit der Kugel im Lauf/ Hörte die Tommel und lachte darauf/ Marschieren kann nimmermehr schaden/ Hinab in den Süden, nach dem Norden hinauf/ Und das Messer fängt er mit Händen auf/ Sagten zum Weib die Soldaten“⁵⁹² Ironie mitschwingen. Als sei ihm bewusst wie gleichermaßen einerlei, dass mit dem Krieg der Tod zahlreicher Soldaten einhergeht. Das Lachen in dieser Strophe kann als Auslachen angesehen werden, als spöttisches in den Wind schlagen guter Ratschläge der Soldaten dem besungenen „Weib“⁵⁹³ gegenüber.

⁵⁸⁸ Ebd., S. 12.

⁵⁸⁹ Ebd.

⁵⁹⁰ Ebd.

⁵⁹¹ Ebd.

⁵⁹² Ebd.

⁵⁹³ Ebd.

Die letzte Strophe singt Mutter Courage, bei der die Verse wie eine abermalige Warnung wirken: „Er verging wie der Rauch, und die Wärme ging auch/ Und es wärmten sie nicht seine Taten“⁵⁹⁴, weist mit der Metapher des Rauchs und der Wärme auf den Tod des besungenen Soldaten hin, den er fand, da er jegliche Warnungen missachtete. „Ach bitter bereut, wer des Weisen Rat scheut/ Sagte das Weib den Soldaten“.⁵⁹⁵ Im letzten Vers richtet sich „das Weib“⁵⁹⁶ anstelle des einen Soldaten der ersten Strophe an dieser Stelle an mehrere Soldaten, in speziell dem Kontext an Eilif und den Feldhauptmann. Gleichzeitig wird hier die Handlung unterbrechende und kommentierende Funktion des Liedes ersichtlich, da die Zeilen Eilifs Schicksal vorwegnehmen, wie man im Laufe der kommenden Szenen sieht.

3. Lied vom Fraternisieren (3. Bild)

Yvette Pottier singt dieses Lied, nachdem sie Katrin und der Courage gegenüber über eine vergangene Liebe monologisiert hat. Ihr Bestreben, über ihre Vergangenheit zu berichten und wie es zu ihrer Beteiligung am Krieg kam, begründet sie damit, einerseits Katrin gegenüber Männern abzuhärten und „weil mir davon leichter wird“.⁵⁹⁷

Das Lied nimmt die Thematik auf, der/die ZuschauerIn erfährt über eine Begebenheit der damals jugendlichen Yvette mit dem Krieg, die sich vor Einsetzen der Handlung des Stücks zugetragen hat: „Ich war erst siebzehn Jahre/ Da kam der Feind ins Land/ Er legte beiseite den Säbel/ Und gab mir freundlich seine Hand“.⁵⁹⁸ Dies weist darauf hin, dass Yvette mit dem sogenannten „Feind“⁵⁹⁹ in Berührung kam, als der in ihrer Stadt Halt machte.

In einer weiteren Passage wird die Bezeichnung des Liedtitels aufgenommen: „Dann nahm der Feind uns hinterm Strauch/ Und hat fraternisiert“⁶⁰⁰, womit Yvette auf eine sexuelle Zusammenkunft hinweist. Sie benutzt das Wort „fraternisieren“⁶⁰¹, das laut Duden als der Vorgang des sich Verbrüderns „besonders von Soldaten mit der Bevölkerung eines besiegten Landes“⁶⁰² bezeichnet wird.

⁵⁹⁴ Ebd.

⁵⁹⁵ Ebd.

⁵⁹⁶ Ebd.

⁵⁹⁷ Ebd., S. 15.

⁵⁹⁸ Ebd.

⁵⁹⁹ Ebd.

⁶⁰⁰ Ebd.

⁶⁰¹ Duden, <http://www.duden.de/rechtschreibung/fraternisieren>, Zugriff am 10. 08. 2015.

⁶⁰² Ebd.

Weiter singt Yvette: „Da waren viele Feinde/ Und mein Feind war ein Koch/ Ich hasste ihn bei Tage/ Und nachts, da liebt ich ihn doch“⁶⁰³, was auf die ambivalente Beziehung der Yvette zu dem Koch hinweist. Dem letzten Vers ist aber zu entnehmen, dass die Liaison mit diesem Mann durchaus auf freiwilliger Basis passierte.

Als sie das Lied beendet, sinkt sie in ihrer durch das Lied ausgelöster Erinnerungen zu Boden und reißt sich die Perücke vom Kopf. Es wird das darunter befindliche Haarnetz sichtbar. Dieser Moment kann zweifach gedeutet werden, zum Einen zeigt er eine verzweifelte Lagerprostituierte, die möglicherweise krankheitsbedingt an Haarverlust leidet und nun eine Perücke trägt, um sich potenziellen Freiern mit vollem Haar präsentieren zu können, andererseits kann diese Szene aber auch als ein Moment der Verfremdung gesehen werden, in dem die SchauspielerIn sich als eine solche zu erkennen gibt.

4. Horenlied (3. Bild)

Das Horenlied singt der Feldprediger, nachdem Schweizerkas vor dem Feldwebel leugnet, im Besitz der Regimentskassa zu sein. Der Sohn der Courage wird daraufhin abgeführt, was der Feldprediger folgendermaßen kommentiert: „Für solche Fälle, wo einen erwischt, sind in der Religionsgeschichte nicht unbekannt. Ich erinnere an die Passion von unserem Herrn und Heiland. Da gibt's ein altes Lied darüber“⁶⁰⁴, womit er also aus der Handlung heraustritt und das Horenlied ankündigt. Seine Betitelung weist auf den religiösen Inhalt des Liedes hin, im Duden als „kirchliches Gebet zu verschiedenen Tageszeiten“⁶⁰⁵, als „Stundengebet“⁶⁰⁶ definiert. Die acht vierzeiligen Verse haben den Leidensweg Jesus Christus zum Inhalt, der an seinem letzten Tag zu verschiedenen Stunden mehrfach Leid erfuhr. Zum Schicksal des Schweizerkas lassen sich Parallelen ziehen. Er befindet sich in seinen letzten Stunden in der Gewalt des Feldwebels, der grob mit ihm umgeht, weil dieser immer wieder leugnet, die Kasse zu haben. Mutter Courage kommentiert das: „Er würds sagen. So dumm ist er nicht. Und renkt ihm nicht das Schulterblatt aus!“⁶⁰⁷ Auch die Erwähnung im Horenlied davon, dass Jesus „sein Blut vergoss“⁶⁰⁸ wiederholt sich bei Schweizerkas, der schließlich erschossen wird

⁶⁰³ Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder*, Fassung des Burgtheaters, S. 15.

⁶⁰⁴ Ebd.

⁶⁰⁵ Duden, http://www.duden.de/rechtschreibung/Hora_Stunde_Gebet, Zugriff am 10. 08. 2015.

⁶⁰⁶ Ebd.

⁶⁰⁷ Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder*, Fassung des Burgtheaters, S. 21.

⁶⁰⁸ Ebd.

und sein Leichnam blutüberströmt ist, als die Courage ihn ein letztes Mal zu Gesicht bekommt.⁶⁰⁹

5. Und geht er über deine Kräfte (3. Bild)

Sobald der tote Schweizerkas von Feldweibel und Werber mit den Worten „In’s Massengrab mit ihm. Er hat keinen, der ihn kennt“⁶¹⁰ abtransportiert wird und sie die Bühne verlassen haben, singt Mutter Courage eine weitere Strophe des anfangs gesungenen Liedes der Mutter Courage. Im Text des Burgtheaters ist das Lied an dieser Stelle mit „Und geht er über deine Kräfte“⁶¹¹ betitelt. Die Verse können als Bezugnahme auf Schweizerkas Tod gesehen werden: „Und geht er über deine Kräfte/ Bist du beim Sieg halt nicht dabei“⁶¹², womit sie resignierend eingesteht, dass Schweizerkas zu schwach für das Kriegsgeschehen war. Die folgenden Verse erscheinen wie eine kurze Einsicht der Courage über die Unmöglichkeit, sich im Krieg nur durch friedliche Geschäfte beteiligen zu können: „Der Krieg ist nix als die Geschäfte/ Und statt mit Käse ist’s mit Blei“.⁶¹³

„Er wollt sich schlau ein Schlupfloch graben/ Und grub sich nur ein frühes Grab“⁶¹⁴, singt die Courage weiter und auch mit dieser Passage scheint sie das Schicksal von Schweizerkas zu besingen, der ja in der ehrlichen wie naiven Absicht, die Geldschatulle zu verstecken, um sie später dem Hauptmann seines Regiments auszuhändigen, den sicheren Tod fand.⁶¹⁵

6. Lied von der großen Kapitulation (5. Bild)

Mutter Courage besingt resignierend ihr Leben, das sie sich als junges Mädchen anders vorgestellt hat: „Einst, im Lenze meiner jungen Jahre/ Dacht auch ich, daß ich was ganz Besondres bin“.⁶¹⁶ Man erfährt von ihrer Herkunft und dem Glauben, durch ihre Attraktivität stünde ihr die Tür zu einem guten Leben offen: „Nicht wie jede beliebige Häuslertochter, mit meinem Aussehn/ und Talent und meinem Drang nach Höherem!“⁶¹⁷ „Alles oder nix, jedenfalls nicht den Nächstbesten, jeder is [sic!] seines/ Glückes Schmied, ich laß mir keine

⁶⁰⁹ Siehe ebd., S. 24.

⁶¹⁰ Ebd.

⁶¹¹ Ebd., S. 25.

⁶¹² Ebd.

⁶¹³ Ebd.

⁶¹⁴ Ebd.

⁶¹⁵ Siehe ebd., S. 17ff.

⁶¹⁶ Ebd., S. 27.

⁶¹⁷ Ebd.

Vorschriften machen!“⁶¹⁸, singt die Courage weiter, und in Anbetracht des Verlaufs der Handlung, kann das vormalige Credo, nach dem die Courage scheinbar zu leben vorhatte, als eine Vorausschau auf die kommenden Szenen gesehen werden, denn am Schluss steht sie alleine, also mit „nix“⁶¹⁹ da.

Der Refrain wird mit den Versen „Und jetzt das Ganze schwenkt!/ Der Mensch denkt: Gott lenkt/ Keine Red davon!“⁶²⁰ geschlossen, womit angezeigt wird, dass das Leben doch nicht so verlaufen ist, wie sie es sich als Junge imaginiert hat. Doch sie vertraut nicht auf Gott und darauf, dass es die Dinge zum Guten lenkt, sondern hält es zu glauben, Gott würde lenkend oder leitend in die Leben der Menschen eingreifen, für einen Irrglauben, wie einerseits anhand des Doppelpunkts, andererseits am letzten Vers zu erkennen ist.

7. Lied vom Fraternisieren (7. Bild)

Yvette, mittlerweile verwitwete Obristin Starhemberg, da sie während des Kriegs einen Obristen geheiratet hat, singt in diesem Lied über ihre Liebschaft mit dem Feldkoch. Es wird also mit diesem zweiten Teil des Lieds vom Fraternisieren eine Fortsetzung des Rückblicks auf vergangene, vor dem Einsetzen der Handlung stattgefundene Begebenheiten gegeben. Man erfährt, warum Yvette den Feldkoch, an dem die Courage offensichtlich Gefallen gefunden hat, „Das ist ein Freund von mir, Yvette“⁶²¹, vor ebendieser anschwärzt.

„Die Liebe die ich spürte/ War eine Himmelsmacht./ Meine Leut habens nicht begriffen/ Daß ich ihn lieb und nicht veracht“⁶²², besingt Yvette den Umstand, ihre Liebe zum Koch verteidigen haben zu müssen. Trotz der Tatsache, dass sie zu ihm stand und ihn nicht verachtete wie ihre „Leut“⁶²³, wurde sie vom Koch verlassen, da er offenbar mit seinem Regiment im Krieg weiterzog: „In einer trüben Früh/ Begann mein Qual und Müh./ Das Regiment stand im Geviert/ Dann wurd getrommelt, wies der Brauch/ Dann ist der Feind, mein Liebster auch/ Aus meiner Stadt marschirt.“⁶²⁴

Yvette schien als junges Mädchen also auf den Feldkoch, der nur in ihrer Stadt Halt machte, hereingefallen zu sein und sein Interesse an ihr überbewertet zu haben. Sie interpretierte als

⁶¹⁸ Ebd.

⁶¹⁹ Ebd.

⁶²⁰ Ebd.

⁶²¹ Ebd., S. 38.

⁶²² Ebd.

⁶²³ Ebd.

⁶²⁴ Ebd.

Liebe, was für ihn scheinbar nur Zeitvertreib war. Zumindest war sie ihm nicht wichtig genug, um bei ihr zu bleiben. Stattdessen zog er mit seinem Regiment weiter.

8. Von Ulm nach Metz (7. Bild)

„Von Ulm nach Metz, von Metz nach Mähren/ Mutter Courage ist dabei“⁶²⁵, beginnt die Courage dieses Lied zu singen, das eine weitere Strophe des Liedes der Mutter Courage darstellt, und passend zum Kontext die mit dem Krieg herumziehenden Courage ihre Wanderschaft besingt. Die Courage ist an dieser Stelle des Stücks mit Katrin und dem Feldkoch unterwegs, nachdem der Feldprediger nicht mehr mit von der Partie ist, da er Eilif auf seinem letzten Weg ein Stück begleitet. „Der Krieg wird seinen Mann ernähren/ Er braucht nur Pulver zu und Blei/ Von Blei allein kann er nicht leben/ Von Pulver nicht, er braucht auch Leut“⁶²⁶, singt die Courage weiter und besingt damit ganz offen, dass im Krieg Menschen sterben. Der Krieg geht aber weiter, da immer neue „Leut“⁶²⁷ nachkommen.

„Müsst’s euch zum Regiment begeben/ Sonst steht er um, so kommt noch heut“⁶²⁸, lauten die letzten beiden Verse dieser musikalischen Einlage, die auf die Mitleidlosigkeit der Courage hinweisen. Sie selbst hat nicht geschafft, ihre beiden Söhne aus Kriegshandlungen fernzuhalten, und nun motiviert sie in diesen letzten beiden Versen andere Leute, ebenfalls im Krieg mitzuwirken, damit dieser weitergeht. Dies macht sie aus reinem Eigennutz, da sie ja von Handelsgeschäften, die sie im Krieg abwickelt, lebt.

9. Das Lied vom Salomon (8. Bild)

Der Koch singt dieses Lied, um für ihn und Mutter Courage bei einem „Pfarrhaus“⁶²⁹, wie er sagt, „eine warme Supp“⁶³⁰ zu erbetteln. Er stellt sich mittig an die vordere Bühnenkante, um zum Pfarrer des erwähnten Pfarrhauses, aber tatsächlich in Richtung Publikum in gesprochener Weise seine folgende Darbietung anzukündigen:

„Werter Herr, Gesinde und Hausbewohner! Wir bringen zum
Vortrag das Lied von Salomon und andere große Geister,
denen’s nichts genützt hat. Damit ihr seht, auch wir sind

⁶²⁵ Ebd., S. 43.

⁶²⁶ Ebd.

⁶²⁷ Ebd.

⁶²⁸ Ebd.

⁶²⁹ Ebd., S. 44.

⁶³⁰ Ebd.

ordentliche Leut und habens drum schwer, durchzukommen,
besonders im Winter.“⁶³¹

Mit diesen Sätzen stellt er sich und seine momentane Weggefährtin Mutter Courage auf eine Ebene mit dem in der Bibel erwähnten König „Salomon“⁶³², der vor allem für seine von Weisheit geprägten Entscheidungen bekannt ist, jedoch an einer späteren Stelle seines Lebens bei Gott in Ungnade fiel. Die Vorrede des Feldkochs kann so gesehen werden, dass dieser sich selbst sowie die Courage als gute, ehrenwerte Menschen sieht, die es trotzdem oder gerade deshalb schwer haben im Leben.

Zwei „große Geister“⁶³³ besingt der Feldkoch in Folge. Zuerst „den weisen Salomon“⁶³⁴, dann „den kühnen Cäsar“.⁶³⁵ Die Gesänge auf beide Herrscher beginnen – unter Austausch des jeweiligen Herrschernamen – mit denselben beiden Versen, so in der ersten Strophe: „Ihr saht den weisen Salomon/ Ihr wisst, was aus ihm wurde“.⁶³⁶ Da der Feldkoch in vollem Bewusstsein darüber, dass er sich vor einem Pfarrhaus befindet, dieses Lied singt, kann man den Fakt, dass er eine Figur aus der Bibel besingt, dahingehend sehen, dass er sich durch seine Bibelkenntnis erhöhte Chancen auf Hilfe spekuliert.

„Die Weisheit hatte ihn so weit gebracht“⁶³⁷, singt der Koch weiter über Salomon, der Gott um Weisheit bat, als er sein Königsamt anzutreten hatte⁶³⁸, und beendet seinen Gesang über den biblischen König mit dem Vers: „Beneidenswert, wer frei davon“.⁶³⁹ Der Feldkoch erklärt seine Einschätzung, es besser sei, von derartigen Eigenschaften frei zu sein, in einem direkt im Anschluss gesprochenen Text in der Manier der anfänglichen, einführenden Worte:

„Alle Tugenden sind nämlich gefährlich auf dieser Welt, wie das schöne Lied beweist, man hat sie besser nicht und hat ein angenehmes Leben und Frühstück, sagen wir, eine warme Supp. Ich zum Beispiel hab keine und möchte eine, ich bin Soldat, aber was hat meine Kühnheit mir genutzt in all die Schlachten, nix. Ich hunger und wär besser ein Hosenscheißer geblieben und daheim. Denn warum?“⁶⁴⁰

⁶³¹ Ebd., S. 46.

⁶³² Ebd.

⁶³³ Ebd.

⁶³⁴ Ebd.

⁶³⁵ Ebd.

⁶³⁶ Ebd.

⁶³⁷ Ebd.

⁶³⁸ König Salomo, *Frage zum Glauben*, <http://www.frage-zum-glauben.de/koenig-salomo-1220/>, 29. 04. 2014, Zugriff am 11. 08. 2015.

⁶³⁹ Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder*, Fassung des Burgtheaters, S. 46.

⁶⁴⁰ Ebd.

Er tut darin seine Meinung kund, dass es gefährlich ist, derlei „Tugenden“⁶⁴¹ zu besitzen, und nutzt dies als Überleitung, um aus seinem eigenen Leben zu erzählen, und davon, dass ihm seine Tapferkeit, am Krieg teilzunehmen, nichts genutzt hat, dass er besser dran wäre, entbehre er derlei Eigenschaften und wäre stattdessen zu Hause.

In einer weiteren Strophe besingt er den römischen Herrscher Caesar: „Ihr saht den kühnen Cäsar dann/ Ihr wisst, was aus ihm wurd“⁶⁴², und spielt damit auf das unrühmliche Ende eines zweiten, großen Mannes der Geschichte an. Bei Salomon machte der Feldkoch dessen Weisheit für seinen Untergang verantwortlich, bei Caesar besingt er die in den Eingangsversen der Strophe über den römischen Herrscher benutzte Eigenschaft und schließt den Gesang über ihn mit folgenden Versen: „Die Kühnheit hatte ihn so weit gebracht/ Beneidenswert, wer frei davon“⁶⁴³.

10. Eia Popeia (10. Bild)

„Vielleicht schläft sie mir ein“⁶⁴⁴, setzt Mutter Courage dem Lied voran, das sie im Anschluss singt, um die Tochter in den Schlaf zu singen. Die Courage will im ersten Moment nicht wahrhaben, dass Katrin tot ist, weswegen sie dieses Schlaflied mit ruhiger Stimme ansingt. Bei diesem handelt es sich um ein bereits existierendes Kinderlied, jedoch mit einem anderen Text. Der Titel „Eia Popeia“⁶⁴⁵ ist im Duden als das Adjektiv „eiapopeia“⁶⁴⁶ zu finden und wird bezeichnet „als Begleitung der wiegenden Bewegung, mit der ein Kind in den Schlaf gesungen wird“⁶⁴⁷.

„Eia popeia/ Was raschelt im Stroh?/ Nachbars Bälg greinen/ Und meine sind froh“⁶⁴⁸, lauten die ersten Verse, die die Courage Katrin vorsingt. Sie verweigert sich nicht nur der Realität insofern, dass die Tochter tot ist, sondern auch im dritten und vierten Vers, da die Courage als fahrende Marketenderin keine Nachbarn hat und daher auch keine Nachbarskinder, die „greinen“⁶⁴⁹, ihre eigenen Kinder sind zudem schon lange nicht mehr „froh“⁶⁵⁰. Die Verleugnung der tatsächlichen Umstände wird in den nächsten Versen fortgesetzt, ebenso der

⁶⁴¹ Ebd.

⁶⁴² Ebd.

⁶⁴³ Ebd.

⁶⁴⁴ Ebd., S. 52.

⁶⁴⁵ Ebd.

⁶⁴⁶ Duden, <http://www.duden.de/rechtschreibung/eiapopeia>, Zugriff am 12. 08. 2015.

⁶⁴⁷ Ebd.

⁶⁴⁸ Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder*, Fassung des Burgtheaters, S. 52.

⁶⁴⁹ Ebd.

⁶⁵⁰ Ebd.

Vergleich mit den imaginären Nachbarskindern: „Nachbars gehen in Lumpen/ Und du gehst in Seid/ Das Kleid von einem Engel/ Nur umgearbeit“⁶⁵¹. Die Kleidung, die ihre eigenen Kinder das ganze Stück über tragen, könnte man mit der Bezeichnung „Lumpen“⁶⁵² bedachen. Die Bezugnahme im nächsten Vers auf einen „Engel“⁶⁵³ kann man als erstes Aufflackern einer Einsicht sehen, dass das Kind tot ist, in den nächsten Versen wiederholt die Courage die beiden Anfangsverse und nimmt in den letzten beiden Versen Bezug zu ihren anderen Kindern, von denen sie im Krieg getrennt wurde: „Eia popeia/ Was raschelt im Stroh?/ Der eine liegt in Polen/ Der andere ist werweißwo“⁶⁵⁴. Sie greift mit der vorletzten Zeile den Tod Schweizerkas auf, die letzten Worte gelten Eilif, den sie noch lebend glaubt.

g. Ausgewählte Szenen

Anhand sechs exemplarisch ausgewählter Szenen soll ein genauerer Einblick in die Inszenierung von David Bösch gegeben werden. Ausschlaggebend für die Auswahl war das Verhalten der darin vorkommenden Figuren, das Aufschluss über ihren Charakter gibt, weiter die Interaktionen der Agierenden. Ein dritter Punkt der Betrachtung macht das Auftreten von verfremdenden Elementen aus, die sich in einigen dieser Szenen finden.

1. Mutter Courage handelt mit Heeresgut (3. Bild)

Auf die Umsetzung dieser Szene in den Inszenierungen 1949 in Berlin mit Helene Weigel als Mutter Courage sowie 1950 in München mit Therese Giehse in der titelgebenden Rolle wurde bereits im Kapitel II.d.3.a. Gesamtgestus eines Stückes⁶⁵⁵ eingegangen.

Den Übergang vom zweiten zum dritten Bild spricht Eilif: „Weitere drei Jahre später gerät Mutter Courage mit Teilen eines finnischen Regiments in die Gefangenschaft. Ihre Tochter ist zu retten, ebenso ihr Planwagen, aber ihr redlicher Sohn stirbt“⁶⁵⁶, der im nun folgenden dritten Bild keinen Auftritt hat. Mit dem Sprechen der Regieanweisung fällt der Darsteller des Eilif, der zu diesem Zweck mittig an der vorderen Bühnenkante steht, aus seiner Rolle heraus

⁶⁵¹ Ebd.

⁶⁵² Ebd.

⁶⁵³ Ebd.

⁶⁵⁴ Ebd.

⁶⁵⁵ Siehe Kapitel II.d.3.a. Gesamtgestus eines Stückes, S. 35-36.

⁶⁵⁶ Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder*, Fassung des Burgtheaters, S. 13.

und setzt damit ein verfremdendes Element, das der Intention Brechts⁶⁵⁷, jedoch einer eigenen Umsetzung Böschs folgt.

Die erste Szene des dritten Bildes ist in der Fassung des Burgtheaters als „Vorspiel“⁶⁵⁸ ausgewiesen und beginnt damit, dass Katrin neben dem Marketenderwagen Wäsche aufhängt und Schweizerkas sie ablenkt, was schließlich in einer kurzen, in Gebärdensprache erfolgten Unterhaltung der beiden mündet. Katrin erzählt dabei einen Witz, über den die Geschwister lachen. Diese kurze Szene, bei der sich die beiden alleine auf der Bühne befinden, zeigt das herzliche und nahe Verhältnis, das die zwei jüngeren Kinder der Courage zueinander haben. Die Szene wird unterbrochen durch den Auftritt der Courage, die ohne ein Wort des Grußes in enthusiastischer Weise eine Nacherzählung ihres soeben vollzogenen Handels tätigt.⁶⁵⁹

Während im Couragemodell Mutter Courage in einem direkten Gespräch mit dem Zeugmeister um Heeresgut feilscht⁶⁶⁰, tritt dieser in der Inszenierung Böschs gar nicht auf. Er findet nur in dem Bericht der Courage Erwähnung: „Kommt doch der Zeugmeister zu mir mit einem Sack Kanonenkugeln und sagt: „Ich geb sie Ihnen für zwei Gulden“, und ich sage: „Ich nehm sie nicht, Heeresgut nehm ich nicht“⁶⁶¹, und in einem Nachsatz, das sie mit einem triumphierenden Gelächter bedacht, fügt sie an: „nicht für den Preis“.⁶⁶² In dem einen Satz berichtet die Courage von einem für sie in positiver Weise, doch sehr zu Ungunsten des Zeugmeisters abgeschlossenen Handel, im nächsten Atemzug mahnt sie den Sohn stets zu Redlichkeit: „Schweizerkas, vergiß nicht, daß sie dich zum Zahlmeister gemacht haben, weil du redlich bist, und vor allem, weil du so einfältig bist, daß du sicher nicht auf den Gedanken kommst, damit wegzurennen“.⁶⁶³ Diese Aneinanderreihung ihrer Taten und dem, was sie von ihrem Sohn verlangt, muten absurd an, da die Vorbildrolle, die die Courage als Mutter ihren Kindern gegenüber einnehmen sollte, in diesem Moment nicht gegeben ist. Dennoch scheint die dramaturgische Aussage, einem jungen Menschen – Schweizerkas – zu verdeutlichen, in einer korrupten Welt selbst stets redlich zu sein, mit jener konform zu gehen, die im Couragemodell beschrieben ist⁶⁶⁴: „[...] seine Mutter verbirgt den unredlichen Handel nicht

⁶⁵⁷ Brecht benutzte bei der Berliner Inszenierung 1949 Schrifftafeln, auf denen die Titularen zwischen den Bildern für die ZuschauerInnen zu lesen waren.

⁶⁵⁸ Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder*, Fassung des Burgtheaters, S. A13.

⁶⁵⁹ Siehe ebd., S. 14.

⁶⁶⁰ Siehe Brecht, „Modellbuch ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘ Anmerkungen zur Aufführung 1949“, S. 77.

⁶⁶¹ Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder*, Fassung des Burgtheaters, S. 14.

⁶⁶² Ebd.

⁶⁶³ Ebd.

⁶⁶⁴ Siehe Kapitel II.d.3.a. Gesamtgestus eines Stückes, S. 35-36.

vor ihm, ermahnt ihn aber, seinerseits redlich zu sein, da er einfältig ist. Die Befolgung des Rats wird ihm das Leben kosten.“⁶⁶⁵

2. Mutter Courage verleugnet Schweizerkas (3. Bild)

Trotz der differenten Umsetzung der Courage Helene Weigels 1949 und jener Therese Giehses 1950 hatte sie bei beiden Schauspielerinnen „einen langen Gang zur Bahre [...] und wieder von der Bahre zum Faß“.⁶⁶⁶ Anders löst dies die Courage der Maria Happel in Böschs Inszenierung. Sie muss keinen langen Weg zurücklegen, um den toten Sohn zu Gesicht zu bekommen, denn die Schubkarre, in der Schweizerkas auf die Bühne geschoben wird, wird nahe der Courage abgestellt. Die Abänderung der in den Brechtschen Inszenierungen verwendeten Bahre, um den Leichnam des Schweizerkas auf die Bühne zu bringen, zur Schubkarre in Böschs Umsetzung, trägt zur Verstärkung der Tragik der Szene bei. Das Transportieren eines menschlichen Körpers in einer Schubkarre drückt den mangelnden Respekt dem Toten gegenüber aus, da ein derartiges Behältnis üblicherweise zum Transport von Mist oder Bauschutt Verwendung findet, in dem Sinn den Leichnam in eine Verdinglichung hineinzwingt. Ein weiterer Punkt, der zur Wirkung der Szene durch die Verwendung der Schubkarre beiträgt, ist die Art, in der die Extremitäten des Körpers von Schweizerkas, der für die Tragfläche der Gerätschaft zu groß ist, seitlich aus der Blechwanne heraushängen, ebenso der Kopf baumelt. Das den Körper übersäende Blut verstärkt die Tragik einmal mehr.

Das steife Dastehen der Mutter drückt deren Schmerz aus, zeigt aber auch, wie bemüht sie ist, sich durch eine falsche Bewegung nicht zu verraten. Sie wirft dem blutüberströmten, leblosen Körper ihres Kindes einen Blick zu, den sie aber nicht lange halten kann. Im statischen Spiel transportiert sich außerdem die Härte der Courage, die dem Feldweibel kopfschüttelnd signalisiert, dass sie den jungen Mann nicht kenne, dann blickt sie geradeaus. Ihr regungsloser Körper und der starre Blick, den sie anschließend von dem Anblick des toten Sohnes ab- und geradeaus richtet und bis die Soldaten die Schubkarre mit dem toten Schweizerkas mit den Worten „In’s Massengrab mit ihm. Er hat keinen, der ihn kennt“⁶⁶⁷, von der Bühne geschoben haben, aushält, tragen zur Wirkung dieser Szene bei.

⁶⁶⁵ Brecht, „Modellbuch ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘ Anmerkungen zur Aufführung 1949“, S. 82.

⁶⁶⁶ Müller (Hg.), *Brechts ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘*, S. 111.

⁶⁶⁷ Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder*, Fassung des Burgtheaters, S. 24.

Im 1952 vom Berliner Ensemble herausgegebenen Buch *Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles*⁶⁶⁸ ist ein Detail zu dieser Szene vermerkt, das auch in Böschs Inszenierung Umsetzung findet. So ist über die Darstellung Helene Weigels in der Neueinstudierung 1951 vermerkt, in dieser Szene „[erreichte] [d]ie Kühnheit der Weigel bei der Preisgabe der Figur [...] hier den Höhepunkt“⁶⁶⁹, wurde die Verleugnung also mit einer Konsequenz ausgedrückt, die den Feldwebel verwundert zurück ließ: „Der Darsteller des Feldwebels kann das Erstaunen des Zuschauers anführen, indem er erstaunt über solche Härte sich zu seinen Leuten umblickt.“⁶⁷⁰ Ein derartiger Blick voller Skepsis wie gleichsam Verwunderung ob der Reaktion der Courage fällt bei Dirk Nocker auf, der die Rolle des Feldwebels in Böschs Inszenierung inne hat.

3. Kattrin zeigt Nächstenliebe (4. Bild)

Die agierenden Figuren sind neben Kattrin und ihrer Mutter der Feldprediger, der zu Beginn des Bildes laut rufend von der Hinterbühne auf die Bühne eilt: „In dem Hof da liegen noch welche! Die Bauernfamilie. Ich brauch Leinen!“⁶⁷¹

Mutter Courage, die sich seit Beginn des Bildes an der vorderen Bühnenrampe befindet, würdigt den Feldprediger ob seiner Bitte keines Blickes und teilt ihm den Rücken zugewandt mit: „Ich hab keins. Meine Binden habe ich ausverkauft beim Regiment. Ich zerrei für die nicht meine Offiziershemden.“⁶⁷² So merkt sie auch nicht, dass Kattrin, die keine Sekunde gezögert hat, bereits Hemden aus dem Bestand der Mutter Courage zu Hilfe gebracht hat. Erst als Mutter Courage das Geräusch wahrnimmt, das Kattrin beim Reien des Leinenstoffes verursacht, dreht sie sich um und nimmt Kattrin schimpfend ihr Hab und Gut aus den Händen: „Bist du übergeschnappt? Krampen!“⁶⁷³, um dem selbstlosen Akt der Nächstenliebe ein Ende zu bereiten und mit dem Nachsatz „Ich gib nix, ich muß an mich selber denken!“⁶⁷⁴ einmal mehr ihren Egoismus, der aber auch auf reinem Selbsterhaltungstrieb begründet ist, zu unterstreichen.

⁶⁶⁸ Weigel/Berliner Ensemble (Hg.), *Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles*.

⁶⁶⁹ Ebd., S. 262.

⁶⁷⁰ Ebd.

⁶⁷¹ Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder*, Fassung des Burgtheaters, S. 26.

⁶⁷² Ebd.

⁶⁷³ Ebd.

⁶⁷⁴ Ebd.

Eine zweite Demonstration von Kattrins Großherzigkeit folgt sogleich, wiederum motiviert durch einen Ausruf des Feldpredigers: „Ein Kind ist noch da drin!“⁶⁷⁵, woraufhin diese in die Richtung des brennenden Bauernhauses, das in der Burgtheater-Inszenierung rein durch Worte angenommen wird, losläuft. „Haltet sie zurück!“⁶⁷⁶, ruft die Courage, aber dem Befehl entgegnet der Feldprediger lediglich „Ich geh da nicht mehr rein“⁶⁷⁷ und so kommt Kattrin wenige Momente später mit einem Säugling in den Armen wieder auf die Bühne. Sie nimmt mit ihm auf dem Holzpflöck an der linken vorderen Bühnenrampe Platz, einige Momente der Mutterschaft genießend, um am Ende des Bildes aus dieser Rolle auszubrechen, was Assoziationen zu einem Resignieren darüber, selbst nie Mutter zu sein, weckt. Kattrin legt das als-ob-Spiel offen und es eröffnet sich ein Moment der Verfremdung, als sie die Illusion am Schluss des Bildes beendet, um die als Säugling angenommene Puppe ab dem Zeitpunkt ihres Aufstehens von dem Holzpflöck in ihrer locker herunterhängenden Hand baumeln zu lassen, als sie den Weg zum Marketenderwagen zurücklegt, um die Puppe anschließend ins Innere des Wagens zu befördern.

4. Mutter Courage verlässt den Koch (8. Bild)

Neben dem im linken Mittelgrund der Bühne stehenden Marketenderwagen, in welchem sich Kattrin befindet, sind auch noch Mutter Courage und der Koch auf der Bühne anwesend. Sie stehen im rechten vorderen Bühnenbereich. Die fünf Musiker befinden sich während dieser Szene ebenfalls auf der Bühne, sie sitzen im Hintergrund auf einem etwa eine Stufe hohen Podest, welcher das Pfarrhaus symbolisiert. Bis zum Lied des Salomon, das sie musikalisch begleiten, bleiben sie sitzend auf dem Podest verharren, der Bühne und dem Publikum drehen sie den Rücken zu.

Wie die Courage in der Umsetzung Helene Weigels 1951 im Buch *Theaterarbeit*⁶⁷⁸ beschrieben ist⁶⁷⁹, bereitet auch die Courage Maria Happels in der Bösch-Inszenierung die Szene mit dem Koch schon zwei Bilder früher vor. Durch das Gespräch zwischen Feldprediger und Mutter Courage im sechsten Bild wird dem/der ZuschauerIn bewusst, dass die Courage den Feldkoch sehr gerne hat. Zum Einen raucht sie seine Pfeife, ebenso spricht sie den Satz „Er war ein netter Mensch“.⁶⁸⁰ Das tut sie ebenso wie die Weigel 1951 „mit

⁶⁷⁵ Ebd.

⁶⁷⁶ Ebd.

⁶⁷⁷ Ebd.

⁶⁷⁸ Weigel/Berliner Ensemble (Hg.), *Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles*.

⁶⁷⁹ Siehe ebd., S. 263.

⁶⁸⁰ Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder*, Fassung des Burgtheaters, S. 30.

etwas besinnlicherer Wärme, als die [...] Abfertigung des Feldprediger [sic!] erforderte. Dadurch hatte sie in der achten Szene ein Publikum, das Bescheid wußte [...].⁶⁸¹

Die Nähe zwischen dem Feldkoch und der Courage wird schließlich im achten Bild dadurch weiter suggeriert, dass der Koch im Laufe der Unterhaltung mit der Courage, im Zuge dessen er ihr von dem geerbten Gasthaus in Utrecht erzählt, sich nahe neben sie hinstellt und ihr schließlich auch noch seinen Mantel über die Schultern legt, da sie friert. Außerdem spricht er sie mit ihrem Vornamen „Anna“⁶⁸² an, was sonst niemand tut.

Der anfängliche Dialog zwischen Koch und Mutter Courage ist auf die handlungsvorantreibenden Aussagen reduziert. Hier geht man von der Existenz einer Suppe allein aus dem Umstand aus, da Licht im Pfarrhaus brennt. Das Gebäude gibt es in der Burgtheater-Inszenierung nicht als gebauten Raum, es wird stattdessen durch das bereits erwähnte Podest angedeutet. Der Koch fährt unmittelbar nach der Mitteilung des Erhalts des Briefs damit fort, er und Mutter Courage könnten das Wirtshaus in Utrecht zusammen betreiben und er würde bald dorthin aufbrechen – mit oder ohne ihr.

Das Lied des Salomon singt der Koch mittig an der vorderen Bühnenkante alleine. Mutter Courage sitzt währenddessen links im vorderen Bereich der Bühne auf dem Holzpflöck. Wie im Couragemodell⁶⁸³ beschrieben geht auch die Mutter Courage der Burgtheater-Inszenierung mit dem Koch mit ins Pfarrhaus, um einen Teller Suppe zu bekommen. Und wie im Modellbuch belauscht Katrin die Unterhaltung zwischen ihrer Mutter und dem Koch, der ein Mitnehmen ihrer nicht vorsieht. Katrins Plan, sich davonzustehlen, während Mutter Courage und der Koch im Pfarrhaus weilen, ist in der Inszenierung Böschs so gelöst, dass Katrin sich mit einem Rucksack, den sie aus dem Marketenderwagen genommen hat, mittig im vorderen Bühnenbereich niederlässt, um nachzusehen, ob sie alles Nötige mithat. Dem ist nicht so und sie begibt sich, den Rucksack am Boden liegenlassend, zurück zum Gefährt. Mit ihrer aus dem Wagen geholten Zahnbürste in der Hand begibt sie sich zurück zu ihrem Rucksack. Als sie diese darin verstaut hat und dabei ist, die Riemen des Behältnisses zu verschließen, kommt vom hinteren Bereich der Bühne Mutter Courage nach vorne und sieht, was Katrin im Begriffe ist zu tun. Die Beschreibung jener Szene im Couragemodell, in welcher Katrin den Entschluss fasst, „ihrer Mutter die Entscheidung zu ersparen“⁶⁸⁴, zeigt, dass die Katrin der

⁶⁸¹ Weigel/Berliner Ensemble (Hg.), *Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles*, S. 263.

⁶⁸² Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder*, Fassung des Burgtheaters, S. 44.

⁶⁸³ Siehe Brecht, „Modellbuch ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘ Anmerkungen zur Aufführung 1949“, S. 113.

⁶⁸⁴ Siehe ebd.

Modellinszenierung ebenfalls „ein[] Bündel“⁶⁸⁵ gepackt hat, mehr aber noch „auf der Wagendeichsel eine Hose des Kochs über dem Rock der Mutter [arrangiert]“⁶⁸⁶, um ihrer Mutter mittels dieser Botschaft zu bedeuten, dass sie von ihrer Unerwünschtheit in Utrecht gehört habe. Auch die Aussage der Courage, sie verlasse den Koch nicht der Tochter wegen, sondern weil es keine ernsthaft zu erwägende Option sei, den Wagen zurückzulassen, findet sich in der Inszenierung Böschs wie im Modellbuch.⁶⁸⁷

Wie in der Beschreibung dieser Szene im Couragemodell⁶⁸⁸ erweckt der Koch auch in der Burgtheater-Inszenierung den Anschein, Katrin lediglich aus dem pragmatischen Grund, das Wirtshaus sei zu klein für drei Erwachsene, sowie aus den schon genannten Gründen bezüglich Katrins Physiognomie, wie er der Courage offen kommuniziert, nicht mitnehmen zu wollen. Das Handeln des Kochs sowie seine Motivation scheinen mit den Beschreibungen dieser Szene im Couragemodell⁶⁸⁹ konform zu gehen.

5. Katrin rettet die Stadt Halle (9. Bild)

Das Bild beginnt mit dem Auftritt zweier Soldaten auf einem Bauernhof. Dieser ist nicht als Gebäude im Bühnenbild umgesetzt, sondern allein durch eine Luke von der Bühne zur Unterbühne angedeutet, durch die der Bauer und die Bäuerin auftreten. Die Soldaten planen, die etwas vom Hof entfernte Stadt zu überfallen. Indem sie an die Bauersfrau die Frage richten, wer hier aller wohne, erfährt zugleich auch das Publikum, dass es sich um „Bauersleute“⁶⁹⁰ bestehend aus dem Bauern, seiner Frau und dem Sohn handelt. Katrin, die ebenfalls auf der Bühne anwesend ist, stellt sie vor: „Und das ist eine Stumme“.⁶⁹¹ Der Bauer fügt an: „Ihre Mutter ist in die Stadt, einkaufen“⁶⁹², die Bäuerin ergänzt: „Es sind fahrende Leut, Marketender“.⁶⁹³ Damit ist geklärt, dass sich Katrin und ihre Mutter vorübergehend bei den Bauersleuten aufhalten und die Soldaten tun sogleich ihren Befehl kund: „Ich ermahne euch, daß ihr euch ruhig verhaltet, sonst, beim geringsten Lärm, gibts einen über die Rübe. Ich brauch einen, der uns den Pfad zeigt, wo auf die Stadt führt.“⁶⁹⁴

⁶⁸⁵ Ebd.

⁶⁸⁶ Ebd.

⁶⁸⁷ Ebd., S. 114.

⁶⁸⁸ Siehe ebd., S. 112-117.

⁶⁸⁹ Siehe Brecht, „Modellbuch ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘ Anmerkungen zur Aufführung 1949“, S. 114.

⁶⁹⁰ Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder*, Fassung des Burgtheaters, S. 47.

⁶⁹¹ Ebd.

⁶⁹² Ebd.

⁶⁹³ Ebd.

⁶⁹⁴ Ebd.

Der Bauerssohn weigert sich mehrfach, behilflich zu sein: „Ich weiß keinen Pfad nicht. [...] Ich dien nicht die Katholischen. [...] Ich tus nicht ums Leben“⁶⁹⁵, erst auf das Androhen der Soldaten, die Tiere der Bauern umzubringen, und auf Anraten der Eltern geht er mit ihnen von der Bühne ab.

Katrin, die nun mit den Bauersleuten alleine auf der Bühne ist, erkennt durch die Unterhaltung der beiden die Gefahr für die Stadt. Auf die Frage der Bäuerin, ob Licht brenne in der Stadt, antwortet der Bauer: „Nix. Da Schlafens [sic!] jetzt. Wenn die eindringen, stechen sie alles nieder. Männer, Frauen, Kinder, alle(s).“⁶⁹⁶ Durch diesen Satz motiviert und von Nächstenliebe getrieben stiehlt sich Katrin von dem von der Bäuerin angeordneten Beten davon. Ihre Eile und Entschlossenheit zeigt sich dadurch, dass sie sich nicht mehr umdreht, sondern den fixen Plan verfolgt, die Stadt zu warnen. Dazu klettert sie auf einen Holzpfeiler in der Mitte der Bühne, um von dort aus zu trommeln. So will sie die Menschen, die in der Stadt schlafen, wecken und ihnen so das Leben zu retten, indem sie sie vor den plündernden Soldaten zu warnen.

Einer der sich im hinteren Teil der Bühne befindlichen Musiker reicht Katrin die Trommel und sichert sie mit einem Gurt, bevor sie über eine an den Pfeiler angelehnte Holzleiter hinaufklettert, um in etwa zweieinhalb Metern Höhe auf einem Podest zum Stehen zu kommen. Das Sichern der Schauspielerin der Katrin durch einen Musiker ist ein Vorgang, der aus der Handlung herausfällt. Dabei geht es um die Sicherheit der Darstellerin. Es handelt sich um ein verfremdendes Element, es ist ein Offenlegen der Tatsache, dass hinter den handelnden Figuren auf der Bühne reale Menschen stecken, deren Sicherheit zu gewährleisten ist. Andererseits ist das Publikum durch diese Aktion auch gefeilt, sich zu sehr in den Inhalt der Szene einzufühlen, dass eine Stadt aus dem Hinterhalt überfallen werden soll. Die ZuschauerInnen gewinnen durch diesen Akt Distanz, mit der sie die im Anschluss stattfindende Szene des Trommelns, die Katrin das Leben kostet, betrachten können.

Unaufhörlich trommelt Katrin gegen die Drohungen der Soldaten hinweg, sie zu erschießen, sollte sie nicht damit aufhören. Auch der Bauer und die Bäuerin fordern das. Eine kurze Unterbrechung Katrins nutzt der Bauernsohn, indem er ihr zuruft: „Schlag weiter! Sonst sind alle hin!“⁶⁹⁷, worin sich seine Ablehnung vom Anfang des Bildes, den Soldaten behilflich sein zu wollen, wiederholt. Katrin nimmt das Trommeln nach dieser kurzen Pause, die als ein

⁶⁹⁵ Ebd.

⁶⁹⁶ Ebd., S. 48.

⁶⁹⁷ Ebd., S. 51.

Reflektieren der Situation gesehen werden kann, lauter als zuvor auf. Sie hat durch die bewusste Wiederaufnahme des Schlagens der Trommel abgewogen, dass ihr die Rettung der vielen Menschen der Stadt über ihr eigenes Überleben geht und trommelt solange, bis sie von den Soldaten erschossen wird. Sie bleibt auf dem Podest stehen, ihre erschlaffte Körperhaltung und der gesenkte Kopf zeigen aber ihre Leblosigkeit an.

6. Schlussbild (10. Bild)

Der Schluss der Burgtheater-Inszenierung präsentiert sich anders als in der von Brecht intendierten Weise mit dem eindeutigen Schluss, in welchem die Courage dem Verlust ihrer Kinder trotzt und, sich selbst vor den Wagen spannend, abermals dem Krieg hinterher zieht. „Ja, da haben wir einen offenen Schluss eingebaut. Den kann sich jeder so denken, wie er oder sie es möchte“⁶⁹⁸, erklärt Maria Happel, die damit die Gestaltung des Endens der Handlung als bewusst für Interpretationen offen gelassen verdeutlicht.

Mutter Courage, die einzige Darstellerin des letzten Bildes, betritt in diesem letzten Bild unter eingespielten Xylophonklängen die Bühne von hinten. Sich nach vorne bewegend, hält sie für einen kurzen Moment in der hinteren Bühnenmitte an, um vor einem Kindergitterbett stehend für einen flüchtigen Moment ausschließlich Mutter zu sein, die um ihre Kinder trauert und die sich über ihren schweren, nicht ungeschehen zu machenden Verlust im Klaren ist. In ihrem weiteren Weg nach vorne gelangt sie an dem Holzpflöck vorbei, auf dem sich die Darstellerin der toten Katrin befindet. In ihrer Hand trägt die Courage ein Stück Stoff, das sich, als sie sich vorne mittig auf der Bühne auf den Boden kniet, als ein Faksimile des Pullovers erkennen lässt, den die leblose Katrin trägt. Das Kleidungsstück in den Händen der Courage weist idente Blutflecke an jenen Stellen auf, die sich die Tochter im Zuge ihrer Verteidigung von Waren der Courage im sechsten Bild zuzog.⁶⁹⁹

Das Wiegen des Ebenbilds der von Katrin getragenen Oberbekleidung soll symbolisieren, dass die Courage ihre Tochter im Arm hält. Die tatsächliche Darstellerin im Arm zu halten, wäre auf rein handwerklicher Ebene ein Ding der Unmöglichkeit, ohne den Spielfluss zu stören, da sie angegurtet auf einem Masten in der Höhe von etwa zweieinhalb Metern steht. Mutter Courage will ihren Tod anfangs nicht wahrhaben, wie sich darin äußert, da sie sie unter Singen eines Liedes in den Schlaf wiegen will. Im Laufe des Gesangs wird sie sich aber der traurigen Wahrheit bewusst, dass die Tochter tot ist. Das lässt sich an ihrer Aussage

⁶⁹⁸ Tillmann, „Maria Happel: „Mut haben hinzuschauen““.

⁶⁹⁹ Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder*, Fassung des Burgtheaters, S. 31.

erkennen, sie wisse nicht, ob sie den Wagen alleine weiterziehen könne: „Hoffentlich zieh ich den Wagen allein. Es wird schon gehen, es ist nicht viel drinnen.“⁷⁰⁰

Als weiteren Ausdruck ihres Verlustes, der ihr bewusst wird, stößt die Happel unter schmerzverzerrtem Gesichtsausdruck einen stummen Schrei aus, bevor sie sich hinlegt und Schnee auf sie rieselt. Dies muss nicht zwingend als Resignation angesehen werden. Im Sinne des Unverständnisses der Courage und ihrer Unfähigkeit, aus Fehlern zu lernen und Konsequenzen daraus zu ziehen, kann das Bild so gesehen werden, dass sie sich nur kurz ausruht, um Kräfte, die irgendwo in ihrem Körper noch vorhanden sind, zu mobilisieren, um dann wieder aufzustehen und dem Krieg abermals hinterher zu ziehen, um wieder ins Geschäft zu kommen, wie sie sagt: „Nehmts mich mit! Ich muss wieder ins Geschäft kommen!“⁷⁰¹

h. David Bösch: Leben und Wirken

Der 1978 im westfälischen Lübbecke geborene Theater- und Opernregisseur studierte in Burghausen Theater- und Filmregie⁷⁰², von 2001 bis 2004 Regie an der Hochschule für Musik und Theater in Zürich, wo er u. a. *Leonce und Lena – a better day* nach Georg Büchner sowie Frank Wedekinds *Frühlingserwachen* inszenierte.⁷⁰³

2004 inszenierte er bei den Salzburger Festspielen im Rahmen des „Young Directors Special“ zur deutschsprachigen Erstaufführung von Simon Stephens Stück *Port*⁷⁰⁴, es folgten u. a. Inszenierungen am Thalia Theater Hamburg (z. B. „Gerhart Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang*; Shakespeares *Viel Lärm um nichts* – wofür er „Preisträger des Montblanc Young Directors Award der Salzburger Festspiele“⁷⁰⁵ ist), am Schauspielhaus Bochum (z. B. Hauptmanns *Die Ratten*, Shakespeares *Romeo und Julia* sowie *Der Sturm* oder auch Wolfgang Borcherts *Draußen vor der Tür* – „eingeladen zum NRW-Theatertreffen 2013“⁷⁰⁶), am Schauspielhaus in Zürich (z. B. Friedrich Schillers *Kabale und Liebe* – „eingeladen zu den 14. Internationalen

⁷⁰⁰ Ebd., S. 53.

⁷⁰¹ Ebd., S. 53.

⁷⁰² Siehe Burgtheater GmbH, „David Bösch“, <http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/burgtheater/ensemble/david-boesch.at.php>, Zugriff am 17.08.2015.

⁷⁰³ Siehe Goethe Institut, „David Bösch“, <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/ag/bsc/deindex.htm>, Zugriff am 17.08.2015.

⁷⁰⁴ Siehe Burgtheater GmbH, „David Bösch“.

⁷⁰⁵ Ebd.

⁷⁰⁶ Ebd.

Schillertagen in Mannheim⁷⁰⁷, *A Clockwork Orange* von Anthony Burgess), am Deutschen Theater Berlin (z. B. Schillers *Das goldene Vließ*), weitere Stationen führten Bösch ans Bayerische Staatsschauspiel München (*Orest* nach Sophokles/Aischylos/Euripides sowie Henrik Ibsens *Peer Gynt*), darüber hinaus ans Staatsschauspiel Stuttgart (Sarah Kanes *Zerbombt*).⁷⁰⁸ Unter Anselm Weber war Bösch ab 2005/06 Hausregisseur am Schauspiel Essen.⁷⁰⁹

2011 kam es auf Einladung des Goethe Instituts im Myeongdong Theater im koreanischen Seoul zu einer Inszenierung von Goethes *Urfaust*.⁷¹⁰ Opern inszenierte Bösch u. a. in Frankfurt, München und Lyon.⁷¹¹

Am Wiener Burgtheater inszenierte Bösch neben Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder* unter anderem auch Franz Xaver Kroetz Stück *Stallerhof*, Shakespeares *Romeo und Julia*, Ibsens *Gespenster*, Tankred Dorsts *Parzifal* oder auch Heinrich von Kleists *Das Käthchen von Heilbronn*.⁷¹²

„Das Theater muss dem Kino keineswegs die großen Gefühle überlassen“⁷¹³, beschreibt Bösch selbst seine Auffassung von Theater. Diesen Ausspruch tätigt der Regisseur zwar nicht im Speziellen auf die *Courage*-Inszenierung bezogen, gibt aber eine allgemeine Forderung Böschs an das Theater wieder. Als jemand, der nicht mit festgefahrenen Vorstellungen zu Proben erscheint, sondern SchauspielerInnen auch ihre Ideen ausprobieren lässt⁷¹⁴, verfährt er in der Art Brechts, der ebenfalls offen für Vorschläge seiner DarstellerInnen war und diesen mit Neugier anstatt Ablehnung begegnete.⁷¹⁵

Maria Happel bezeichnet Bösch zudem als „sehr besetzt von diesem Weg, den er geht“⁷¹⁶, im Zuge der Probenarbeit sei er immer der Erste, „erwartet einen und ist schon komplett im Stück. [...] Es gibt bei ihm rundum nichts mehr anderes als das Stück und die Figuren“⁷¹⁷,

⁷⁰⁷ Ebd.

⁷⁰⁸ Ebd.

⁷⁰⁹ Siehe Goethe Institut, „David Bösch“.

⁷¹⁰ Siehe Goethe Institut, „David Bösch“.

⁷¹¹ Siehe ebd.

⁷¹² Siehe Burgtheater GmbH, „David Bösch“.

⁷¹³ Petra Rathammer, „David Bösch – Mut zur Emotion“, *Wiener Zeitung*, www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/441745_David-Boesch-Mut-zur-Emotion.html 06.03.2012, Zugriff am 18.08.2015.

⁷¹⁴ Siehe Christian Rakow, „Ein Regisseur der Emotionen“, *nachtkritik.de*, http://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=3947:david-boesch-ein-portraet-des-kuenstlers-vor-seinem-debuet-in-berlin&catid=53:profile&Itemid=83 09.2009, Zugriff am 18.08.2015.

⁷¹⁵ Siehe Kapitel II.e. Brechts Regie, S. 36-38.

⁷¹⁶ Tillmann, „Maria Happel: „Mut haben hinzuschauen““.

⁷¹⁷ Ebd.

womit sie die Ernsthaftigkeit der Herangehensweise des Regisseurs an die Werke, die er inszeniert, bekräftigt.

i. Theaterkritik

Zur Inszenierung David Böschs von Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder* äußern sich die Stimmen der Kritik in unterschiedlicher Weise. So ist von einer „fatale[n] Tendenz“⁷¹⁸ im Journalismus in der *Kleinen Zeitung* die Rede, die Mutter Courage vor allem in den vergangenen Jahren als „positiv besetzte Figur“⁷¹⁹ darzustellen, jedoch wird wohlwollend bemerkt, dass David Bösch mit seiner Inszenierung diesem „Missverständnis“⁷²⁰ nicht aufsitze, zudem wird der Facettenreichtum der Figur der Mutter Courage in Böschs Inszenierung betont. Darauf lässt bereits der Titel der Kritik schließen, der sich mit „Hyäne und Muttertier“⁷²¹ auf Mutter Courages unterschiedliche Rollen bezieht. Als Frau mit „Durchblick“⁷²² wird sie beschrieben, die Machtgefüge erkennt und Mut beweist, beispielsweise vor dem Feldweibel ihr „sexuell selbstbestimmtes Leben mit drei Kindern von verschiedenen Vätern“⁷²³ zu verteidigen. Ein „nüchterner Blick auf die Umstände“⁷²⁴ wird ihr zugeschrieben, der jedoch immer wieder von einem „durch nichts erschütterbare[n] Glaube[n] an den möglichen Profit überlagert“⁷²⁵ werde. In der *Süddeutschen Zeitung* wird Maria Happels Darbietung der Mutter Courage folgendermaßen bezeichnet: „Ihre Courage ist eine starke Mischung aus Flintenweib und Punkerbraut, die Kraft und die Härte der Figur stecken in ihrer Performance ebenso wie mütterliche Gefühle, aber auch erotische Gelüste“.⁷²⁶

Kritik wird ob des Verblässens der anderen Figuren neben der „Übermutter“⁷²⁷, als die Maria Happel als Mutter Courage in der *Wiener Zeitung* bezeichnet wird, geübt. An anderer Stelle wird die Mutter Courage in Böschs Inszenierung als „Carmen der Kriegsgebiete“⁷²⁸

⁷¹⁸ Reinhold Reiterer, „Hyäne und Muttertier“, *Kleine Zeitung*,

<http://www.kleinezeitung.at/s/kultur/4100957/Hyaene-und-Muttertier> 09. 11. 2013, Zugriff am 14. 04. 2015.

⁷¹⁹ Ebd.

⁷²⁰ Ebd.

⁷²¹ Ebd.

⁷²² Ebd.

⁷²³ Ebd.

⁷²⁴ Ebd.

⁷²⁵ Ebd.

⁷²⁶ Wolfgang Kralicek, „Brecht vom Bolzplatz. Maria Happel macht Ernst als „Mutter Courage“ am Wiener Burgtheater“, *Süddeutsche Zeitung*.

⁷²⁷ Petra Paterno, „Piratenbraut im Krieg“, *Wiener Zeitung*,

http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/586517_Piratenbraut-im-Krieg.html 11.11.2013, 16.04.2015.

⁷²⁸ Ronald Pohl, „Courages Kinder auf Gräberfeldforschung“, *Der Standard*, 11. November 2013, S. 14-15, hier S. 14.

bezeichnet, was mit ihrem äußeren Erscheinungsbild begründet wird, etwa dem „hochgetürmten Haar“⁷²⁹ oder dem „schwarzen, ärmellosen Goth-Kleidchen“.⁷³⁰

Zur Figur der Katrin, Mutter Courages stummer Tochter, wird überwiegend Positives konstatiert. Neben der starken Bühnenpräsenz, die der Darstellerin der Katrin, Sarah Viktoria Frick, etwa in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* zugesprochen wird, „Mimik und Gestik ersetzen ihr nicht nur die Stimme, nein, man vermisst sie in keiner Sekunde, so beredt ist ihr Spiel“⁷³¹, wird auf ihre Rolle als „Kommentargeberin“⁷³² hingewiesen, „[a]ls blonder Puck kommentiert sie mit stummem Spiel die Machenschaften der anderen“.⁷³³ Im *Dreigroschenheft* wird sie als „aufgewecktes Mädchen von heute“⁷³⁴ bezeichnet.

Bezüglich der Figur der Yvette Pottier wird in einigen Kritiken ihr auffälliges Erscheinungsbild thematisiert. So bemerkt das *Dreigroschenheft*, sie sei die Figur, die „in der Regie von David Bösch gehörig „aufdrehen“ darf“.⁷³⁵ Der *Standard* konkretisiert diesen Umstand wie folgt: „Regina Fritsch [...] gibt die Lagerhure Yvette als zinnoberrotes Gespenst mit grauenhaftem Aquavitdurst“⁷³⁶, womit neben ihrer aufgrund des großzügigen Auftrags von Puder hellen Gesichtsfarbe auf die Perücke und das Kostüm Bezug genommen wird, die hauptsächlich in der Farbe Rot gehalten sind.

Bezüglich des Bühnenbilds wird im *Standard* der Bezug der Burgtheater-Inszenierung auf die Berliner Erstaufführung festgehalten; so wird bemerkt, dass es sich bei dem Einsatz des Rundhorizontes um „ein Zitat der Berliner Modellaufführung“⁷³⁷ handelt. Betreffend der sich überschneidenden Ebene der Handlung mit jener der Musik erwähnt der *Standard* den Beitrag einiger Figuren zu zweiter Ebene: „Courage klopft den Takt auf den Gürtel. Sohn Eilif (André Meyer) schärft im zynischen Lärm das Messer, Katrin schlägt die Maultrommel“.⁷³⁸ Auch das *Dreigroschenheft* bemerkt zustimmend, dass Regisseur David Bösch sowie Patrick Bannwart, der für Bühnenbild und Kostümierung verantwortlich zeichnet, und Friedrich Rom,

⁷²⁹ Ebd.

⁷³⁰ Martin Lhotzky, „Die Räder der Anna Fierlinger müssen rollen für den Krieg“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/mutter-courage-im-burgtheater-die-raeder-der-anna-fierlinger-muessen-rollen-fuer-den-krieg-12657513.html> 11.11.2013, 16.03.2015.

⁷³¹ Ebd.

⁷³² Pohl, „Courages Kinder auf Gräberfeldforschung“, S. 15.

⁷³³ Ebd.

⁷³⁴ Ernst Scherzer, „Eine ungewohnt berührende *Mutter Courage* in Wien“, *Dreigroschenheft* 2/2014, S. 31-32, hier S. 32.

⁷³⁵ Ebd.

⁷³⁶ Pohl, „Courages Kinder auf Gräberfeldforschung“, S. 15.

⁷³⁷ Ebd., S. 14.

⁷³⁸ Ebd.

der für das Licht Zuständige, „keine krampfhaft „Aktualisierung“ versucht [haben]“⁷³⁹, stattdessen auf die SchauspielerInnen, auf Bertolt Brecht sowie auf „die musikalische Stärke von Paul Dessau, dessen kompositorischer Beitrag sozusagen aus der jeweiligen Situation heraus in das Stück eingebunden scheint“⁷⁴⁰, vertrauen. Die wohlwollende Erwähnung des Einsatzes von Musik verdeutlicht, dass der Kanon der Kritik die Umsetzung in Böschs Inszenierung, die anders als Brecht die Handlungsebene mit der musikalischen Ebene verschmelzen lässt, gutheißt. Die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* bezeichnet Bösch als „Stückeernstnehmer einer jüngeren Generation“⁷⁴¹, der *Kurier* sieht den Regisseur „mit seinem zwischen Brachialität und Sensibilität wechselnden Stil“⁷⁴² als „ideale[n] Anwalt“⁷⁴³ für das Stück. Es wird aber festgehalten, dass die Umsetzung Böschs Brecht wohl nicht zufriedengestellt hätte: „Seine Inszenierung hätte Brecht eher nicht gefallen: Bösch distanziert sich nicht von der Handlung, versachlicht sie nicht, sondern legt sie uns [...] ans Herz. Er inszeniert das Stück als Theaterstück, nicht als dramatisches Thesenpapier“.⁷⁴⁴ Subsummierend heißt es zur Gesamtumsetzung im *Standard*: „Bösch hat einem vielgeschundenen Stück mit wilder Umarmung frisches Leben eingehaucht.“⁷⁴⁵

j. Rechtfertigung für eine Inszenierung des Stücks in der heutigen Zeit

Brecht war während der Weimarer Republik und nach dem Zweiten Weltkrieg ein bedeutender Theaterregisseur, „einer der größten und erfolgreichsten Theaterregisseure, die Deutschland je hatte“⁷⁴⁶, wie Jan Knopf schreibt. Mit dem ihm in Freundschaft verbundenen Bühnenbildner Caspar Neher „exportierte [...] [er] seinen neuen Theaterstil in die ganze Welt“⁷⁴⁷, Brechts Stücke „verband[en] [...] Dramatik mit epischen Elementen und mit Musik“.⁷⁴⁸ Mit dieser Arbeitsweise schuf Brecht eine Möglichkeit, auf Missstände seiner Zeit hinzuweisen, und nahm sich in diesem Sinne auch politischer Themen an. Knopf bezeichnet Brecht als „politische[n], weil gesellschaftskritische[n] Künstler, der gerade deshalb auch heute noch herausfordernd ist“.⁷⁴⁹

⁷³⁹ Scherzer, „Eine ungewohnt berührende *Mutter Courage* in Wien“, S. 32.

⁷⁴⁰ Ebd.

⁷⁴¹ Lhotzky, „Die Räder der Anna Fierlinger müssen rollen für den Krieg“.

⁷⁴² Guido Tartarotti, „Krieg und Geschäft und Tod“, *Kurier*, 10. November 2013, S. 34.

⁷⁴³ Ebd.

⁷⁴⁴ Ebd.

⁷⁴⁵ Pohl, „Courages Kinder auf Gräberfeldforschung“, S. 15.

⁷⁴⁶ Knopf, *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten*, S. 7.

⁷⁴⁷ Ebd.

⁷⁴⁸ Ebd.

⁷⁴⁹ Ebd.

Die Frage nach einer Inszenierung in der heutigen Zeit eines Stücks wie *Mutter Courage und ihre Kinder* kommt dennoch auf, da Brechts episch-dialektisches Theatermodell bereits vielfach als „nostalgisch, museumsreif“⁷⁵⁰ bezeichnet wurde.

Auch Elfriede Jelinek sieht Brechts Schaffen einen „Datumsstempel“⁷⁵¹ anhaften, wie sie in ihrem Aufsatz „Brecht aus der Mode“⁷⁵² damit erläutert, dass „das Äußerliche, das dem literarischen Gegenstand „Aufgesetzte“, Brecht sehr wichtig gewesen sein muss“.⁷⁵³ Es ist aber genau dieses „Aufgesetzte“⁷⁵⁴, diese Art von Konstruiertheit, aufgrund der Brechtschen Figuren etwas „seltsam Äußerliches bleibt“.⁷⁵⁵ Jelinek führt den Gedanken aber weiter, indem sie anmerkt: „Doch gerade im Verschwinden der Gegensätze, die entlarvt sind als pure Äußerlichkeiten (Elend und Luxus, Armut und Reichtum), treten seltsamerweise die Unterschiede immer unabweislicher hervor, und genau das hat Brecht gewollt!“⁷⁵⁶

Brechts letzte Inszenierung seines Stücks *Mutter Courage und ihre Kinder* liegt zum Entstehungszeitpunkt dieser Arbeit mehr als 60 Jahre zurück. Da er sich in Anbetracht des Zweiten Weltkriegs, das den Kontext der Entstehung dieses Stücks ausmacht, und der Nachkriegszeit, in einer ganz anderen Gegenwart befand als jene, in der wir uns heute wiederfinden, wird eine Beschäftigung mit diesem Stück in unserer Zeit durch einen gegenwärtigen Regisseur anders aussehen als jene Brechts vor einigen Jahrzehnten.

Die Frage, weswegen man sich heute mit einem Stück befasst, dessen Motivation in der Warnung vor dem Zweiten Weltkrieg steckt, ist aber grundsätzlich nicht zu übersehen. Klassikerpflege könnte man dem Wiener Burgtheater als bedeutendes Sprechtheater im deutschsprachigen Raum als Begründung für eine Neuinszenierung dieses Stücks unterstellen. Maria Happel, die die Rolle der Mutter Courage in David Böschs Inszenierung inne hat, sieht hierin durchaus einen Reiz der Rolle: „Anna Fierling, also Mutter Courage, gehört schon zu den Rollen der Theaterliteratur, um die man sich reißt. Natürlich ist man auch stolz so eine Rolle verkörpern zu dürfen [...]“.⁷⁵⁷ Sie sieht sie als „eine Entsprechung zu den ganz großen Männerrollen“⁷⁵⁸ und erklärt, „[b]ei den Männern kommen die großen Rollen erst im Alter,

⁷⁵⁰ Lhotzky, „Die Räder der Anna Fierlinger müssen rollen für den Krieg“.

⁷⁵¹ Siehe Elfriede Jelinek, „Brecht aus der Mode“, <http://www.elfriedejelinek.com/>, Zugriff am 05.08.2015; (erschienen am 10.02.1998 im *Berliner Tagesspiegel*).

⁷⁵² Ebd.

⁷⁵³ Ebd.

⁷⁵⁴ Ebd.

⁷⁵⁵ Ebd.

⁷⁵⁶ Ebd.

⁷⁵⁷ Tillmann, „Maria Happel: „Mut haben hinzuschauen““.

⁷⁵⁸ Christine Dobretsberger, „Für mich ist Sprache große Musik“, *Wiener Zeitung*, 02.11.2013, S. 38-39, hier S. 38.

der King Lear oder Nathan. Bei den Frauen [...] dünnen sich die großen Rollen mit zunehmendem Alter aus. Die ‚Mutter Courage‘ oder ‚Harold und Maude‘ bilden da eine Ausnahme.“⁷⁵⁹

1993 spielte Happel im Burgtheater unter der Regie Ruth Berghaus die Grusche in Brechts *Kaukasischem Kreidekreis*⁷⁶⁰, verkörperte am Berliner Ensemble andere Brecht-Rollen.⁷⁶¹ Sie erzählt in einem Interview mit der Wiener Tageszeitung *Die Presse*⁷⁶² von der Zusammenarbeit mit Berghaus, die als Witwe von Brechts Komponist Paul Dessau mit dem Dramatiker Brecht bekannt war. „Der Brecht war nicht so heilig!“⁷⁶³, erinnert sich Happel an einen Ausspruch Ruth Berghaus und führt aus, ebendiese Sichtweise zu Proben der gegenwärtigen *Courage*-Inszenierung mitgenommen zu haben. Positiv spricht sich Happel auch dazu aus, der Regisseur David Bösch sei „wieder eine Generation weiter weg von Brecht“⁷⁶⁴ und scheint damit wohl zu meinen, dass ein freier Umgang mit einem Stück Brechts durchaus nichts Negatives sei. Die Umsetzung des Stücks *Mutter Courage und ihre Kinder* durch Bösch ist von den Mechanismen des von Brecht angewandten epischen Theaters streckenweise weit entfernt, nähert sich aber trotz emotionalerem Zugang doch immer wieder an das Theaterkonzept Brechts an, wie zum Beispiel in der Szene zu bemerken ist, in der Katrin einen Säugling rettet.⁷⁶⁵

Claus Peymann sieht in Brechts Werk überhaupt die Möglichkeit, Antworten auf aktuelle Thematiken zu erlangen, wie er in einer Dokumentation des ZDF aus dem Jahr 2008 kund tut: „Eine Antwort auf Fragen der Gegenwart [...] lässt sich bei Brecht finden.“⁷⁶⁶

Happel, jahrelanges Ensemble-Mitglied des Wiener Burgtheaters, sieht in Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder* aber auch große Aktualität, etwa aufgrund der Kriegsthematik.⁷⁶⁷ Trotz der von Brecht im Dreißigjährigen Krieg anberaumten Handlung sieht Maria Happel hierin einen Anknüpfungspunkt, denn „auf der ganzen Welt gibt es jetzt [...] immer noch

⁷⁵⁹ Ebd.

⁷⁶⁰ Bertolt Brecht, *Der kaukasische Kreidekreis*, Berlin und Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1963; (Orig. 1955).

⁷⁶¹ Siehe Scherzer, „Eine ungewohnt berührende Mutter Courage in Wien“, S. 31.

⁷⁶² Siehe Barbara Petsch, „Maria Happel: ‚Ich bin eine schlimme Glücke!‘“, *Die Presse*, http://diepresse.com/home/kultur/news/1463949/Maria-Happel_Ich-bin-eine-schlimme-Glücke 12.10.2013, 14.04.2015.

⁷⁶³ Ebd.

⁷⁶⁴ Ebd.

⁷⁶⁵ Zumal haben auch schon andere Regisseure der Gegenwart mit Brechts Stück *Mutter Courage und ihre Kinder* bewusst nicht in konsequent epischer Spielweise inszeniert, so zum Beispiel Peter Zadek im Deutschen Theater Berlin 2003.

⁷⁶⁶ Max Raabe stellt Bertolt Brecht vor, <https://www.youtube.com/watch?v=u8jXiMl4kXM> 2008, Zugriff am 09. 08. 2015.

⁷⁶⁷ Siehe Petsch, „Maria Happel: ‚Ich bin eine schlimme Glücke!‘“.

Kriege. Das dürfen wir nicht vergessen.“⁷⁶⁸ Diese ist in unseren Breiten zwar nur im Fernsehen präsent.⁷⁶⁹ „Natürlich kann man abschalten und vollkommen ausblenden, was jetzt zu dieser Zeit auf der Welt los ist. Man kann den Fernseher abschalten, aber es passiert trotzdem. Da fängt Courage an: den Mut zu haben, hinzuschauen!“⁷⁷⁰, so Happel weiter, die mit dieser Aussage das Thema Courage anschneidet, was der Schauspielerin zufolge einen weiteren Punkt ausmache, aufgrund dessen dem Stück Aktualität zuzusprechen sei.

Man könne „gar nicht oft genug darauf hinweisen, wie wichtig Zivilcourage ist. Weggucken ist natürlich die einfachere Sache. Da gehört auch die Aussage mit hinein, dass es uns alles nichts angehen würde.“⁷⁷¹, so Happel weiter, die damit Distanz zu der auf den Dreißigjährigen Krieg beschränkten Handlung des Stücks und den Mikrokosmos der Mutter Courage hinausgeht. Sie verhält sich in dieser Manier im Sinne Brechts, der, wie an einer früheren Stelle in dieser Arbeit erläutert, ebendies anstrebte. Demnach sollte man in der Lage sein, das Schicksal der Courage durch einen selbstständigen Denkprozess historisierend zu sehen und in die eigene Gegenwart – in einem größeren Kontext – übersetzen. Maria Happel tut genau das, indem sie etwas für ihre und unsere Gegenwart aus dem Stück mitnimmt, wie sie weiterführt: „Wir halten uns für privilegiert. Uns geht es gut, denn wir haben ja keinen Krieg. Aber gerade wenn man sich mit dem Stück beschäftigt, dann merkt man, dass wir Glück haben.“⁷⁷² Courage zeige sich in Böschs Inszenierung insofern, da dem Regisseur „sehr harte Bilder gelungen [sind] – das ganze Ensemble und das Bühnenbild. Man merkt, dass es nicht wegzuzappen ist, das ist eine andere Nähe. Der Abend macht was mit einem, man geht nicht unbeteiligt aus dem Theater hinaus.“⁷⁷³ Sie nennt an dieser Stelle kein Szenenbeispiel, jedoch bietet sich als Exempel jene Szene des dritten Bildes an, in welcher Mutter Courage den in einer Schubkarre herbeigebrachten, blutüberströmten Leichnam ihres Sohnes Schweizerkas verleugnet. Damit hat Bösch ein Bild geschaffen, das im Gedächtnis bleibt.

Happel erklärt damit auch eine Absicht der Inszenierung: „Es ist jetzt nicht so, dass wir die Zeigefinger-Seite von Brecht zeigen wollen. Ich nehme was mit, aber es nimmt auch mich mit“⁷⁷⁴, worin eine bewusste Absprache an den epischen Darstellungsstil gesehen werden kann.

⁷⁶⁸ Tillmann, „Maria Happel: „Mut haben hinzuschauen““.

⁷⁶⁹ Siehe ebd.

⁷⁷⁰ Ebd.

⁷⁷¹ Ebd.

⁷⁷² Ebd.

⁷⁷³ Ebd.

⁷⁷⁴ Ebd.

„Mutter Courage und ihre Kinder ist kein Stück, wo man die Rolle in der Garderobe an den Haken hängen kann. Das arbeitet in einem“⁷⁷⁵, so Happel weiter, die in ihrer folgenden Aussage einmal mehr die Brücke der Handlungsebene des Stücks zu einem größeren Rahmen, über das Stück hinausgehende, heutige Verhältnisse schlägt, ebenso Anwendungen auf ihre eigene Lebenswelt findet:

„Das arbeitet in einem. Es beginnt erst jetzt, dass ich versuche die Zivilcourage im Leben umzusetzen. Ich versuche Haltung zu wahren und mich zu kümmern. Zum Beispiel im Asylantenheim gibt es ja genau solche Mütter, wie Anna Fierling. Es gibt Kinder, die mit fünf Jahren schon drei bis vier Sprachen sprechen, nur leider können sie kein Deutsch und deshalb sollen sie abgeschoben werden. Diese Kriege im bürokratischen Weg sind ja auch sehr schwierig für die Betroffenen. Hier anzufangen und zu sagen „Komm wir machen darauf aufmerksam!“ ist ein Schritt, den ich tun möchte.“⁷⁷⁶

Ein weiterer Punkt, der dem *Courage*-Stück zeitlose Aktualität verleiht, sei in dem menschlichen Konflikt genannt, der der Figur der Mutter Courage innewohnt: „Anna Fierling ist sehr hart und vielleicht auch sehr verbittert. Sie lässt sich dann aber doch vom Geld verführen. Das sind alles menschliche Züge, die in einem stecken und die niemandem fremd sind“⁷⁷⁷, so Happel, die damit auf zeitenüberdauernde, Menschen innewohnende Eigenschaften eingeht, die sich im Stück wie ein roter Faden durchziehen. Ein Ringen mit sich selbst – aufgrund welcher Thematiken und persönlicher Problematiken auch immer – ist etwas, womit Menschen jeder Zeiten konfrontiert sind.

Happel sieht einen Lernfaktor für das Publikum vor allem in dem Aspekt, dass man „Krieg auf keinen Fall unterstützen und den Krieg auch kritisch betrachten [sollte]“⁷⁷⁸, als zweiten Punkt spricht sie das Thema Religion an, das durch das Sujet des Glaubenskrieges in Brechts Stück präsent ist. Happel spricht Religionen grundsätzlich die Fähigkeit zu, „Frieden predigen“⁷⁷⁹ zu können, betrachtet es aber kritisch, zu viel Leidenschaft in diesen Gegenstand zu legen: „[...] sobald es in einen Fanatismus übergeht, bedeutet jede Religion, egal welche, einfach Krieg.“⁷⁸⁰

Bösch verfährt mit diesen Thematiken nicht so, wie Brecht es Mitte des 20. Jahrhunderts in einem anderen geschichtlichen Kontext getan hat, sondern findet seinen eigenen Zugang zu dem Stück. Wie Jan Knopf schreibt, scheint es durchaus im Sinne Brechts zu sein,

⁷⁷⁵ Ebd.

⁷⁷⁶ Ebd.

⁷⁷⁷ Ebd.

⁷⁷⁸ Ebd.

⁷⁷⁹ Ebd.

⁷⁸⁰ Ebd.

Kunstwerke selbst weiterzuentwickeln: „Kunstwerke, die von ihren Benutzern genossen und, um es mit Brecht zu sagen, »einverleibt« werden, finden ihren wahren Ort im Gebrauch, der die ursprünglichen Produzenten vergessen lässt“.⁷⁸¹ Jedoch macht Bösch Brecht nicht ganz vergessen, sondern orientiert sich mit seinem Bühnenbildner Patrick Bannwart an Motiven Brechts, eine freie Orientierung am Modellbuch als Inspirationsquelle ist damit auszumachen. Es seien an dieser Stelle der Holzpflöcke als Element des Bühnenbilds, die Drehscheibe oder auch die Zeichnungen im Comicstil genannt, mit denen Caspar Neher unter Brechts Regie das Stück visuell mitgestaltete.⁷⁸²

Brecht antwortet in einem Gespräch 1955 mit Studenten⁷⁸³, er wisse nicht, ob das epische Theater „das Theater der Zukunft“⁷⁸⁴ sei, zumal es „[...] meines Wissens keine genaue Beschreibung der Zukunft [gibt]. [...] Auch im Theater muß das Prinzip der Entwicklung angewendet werden.“⁷⁸⁵ Diese Aussage Brechts schafft weitere Legitimation, sich – wie Bösch es getan hat – vom epischen Modell des Theatermakers loszulösen und heute, mehr als ein halbes Jahrhundert, einige Kriege und Regierungsformen, die die Welt in der Zwischenzeit gesehen hat, später, eine andere Umgangsform für das Stück zu finden.

Neben der Ebene des Bühnenbilds ist Brecht aber auch durch seine Lieder, die sich durch ihre unterbrechende Funktion, den absichtlich unmelodischen Klängen und Versen in Böschs Inszenierung präsent, oder wie Knopf es formuliert, sei „das Einverleiben von Texten am sichersten über ihre Vertonung gewährleistet“.⁷⁸⁶ Die Inszenierung Böschs mag nicht vollends mit Brechts epischem Theater vereinbar sein, doch enthält sie neben eigenen Regieideen auch Zitate von Brechts Arbeitsweise, sowie bei der Gestaltung des Bühnenbilds Motive Nehers, und, so Knopf über Brecht, „[...] [d]as Zitat sei »das wichtigste Stilmerkmal«. Die Zitierbarkeit. [...] Der ›Urheber‹ ist belanglos, er setzt sich durch, indem er verschwindet. Wer es erreicht hat, daß er umgearbeitet, also im Persönlichen entfernt wird, der hält ›sich‹.“⁷⁸⁷

In seiner Umsetzung des *Courage*-Stücks erreicht der Regisseur David Bösch das Publikum auf emotionaler Ebene, schafft aber an anderen Stellen einen Bruch im Spiel, der wiederum

⁷⁸¹ Knopf, *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten*, S. 8.

⁷⁸² Siehe Kapitel IV.d. Bühnenbild, S. 74-79, in dem dies näher erklärt wird.

⁷⁸³ Einer der Studenten war Werner Hecht, der im Epilog seines Buches *Die Mühen der Ebenen. Brecht und die DDR*, das an vorigen Stellen mehrfach zitiert wurde, ein Gespräch zwischen Brecht und Studenten über sein episches Theatermodell berichtet.

⁷⁸⁴ Hecht, *Die Mühen der Ebenen. Brecht und die DDR*, S. 307.

⁷⁸⁵ Ebd.

⁷⁸⁶ Knopf, *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten*, S. 102.

⁷⁸⁷ Ebd., S. 8.

Distanz zum Gezeigten evoziert. Er betrachtet das Stück mit heutigem Blick für einen künstlerischen Umgang mit zeitgenössischen Problemen, stellt aber durch Zitate eine Verbindung zu Brecht her.

V. Schlussbemerkung

Das Bestreben dieser Masterarbeit ist zu zeigen, dass es nicht nur begründet ist, das Antikriegs-Schaustück *Mutter Courage und ihre Kinder* auf einer zeitgenössischen Bühne zu inszenieren, sondern dass es auch möglich ist, eine andere Art der Umsetzung als jene Brechts im epischen Theaterstil zu wählen.

Mit der Biografie *Lebenskunst in finsternen Zeiten* des Brecht-Forschers Jan Knopf wird gezeigt, dass Brecht bereits zur Zeit des Ersten Weltkriegs Texte veröffentlichte, die seine Ablehnung Kriegsgeschehnissen gegenüber offenlegen, er bereits in diesen Jahren ein Feindbild der aufkommenden Nationalsozialisten darstellte und 1933, zusammen mit seiner zweiten Frau Helene Weigel, aus Deutschland flüchten musste. Weiter wird in Knopfs Publikation Brechts Auseinandersetzung mit Politik in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre erwähnt, sein Interesse an Marxismus und Kapitalismus mit Recherchezwecken begründet. Die Abneigung gegenüber Weltbildern übernahm Brecht aber von Marx. Mit Knopf wird zudem gezeigt, dass Aufzeichnungen Brechts bereits Ende der 1920er Jahre auf ein Interesse des Autors und Theatermachers hinweisen, in seinen Stücken Bezug auf seine Gegenwart zu nehmen, und zwar in einer Weise, die nicht auf Einfühlung abzielt, sondern auf eine distanziertere Haltung, die das Publikum gegenüber Bühnengeschehnissen einnehmen sollte.

Weiter werden mit Knopf die verschiedenen Stationen Brechts im Exil behandelt, die ihn über Dänemark, Schweden und Finnland schließlich in die USA führten. 1947 kehrte Brecht nach Europa zurück und plante eine Neupositionierung des Theaters, das sich von Utopien entfernen sollte, stattdessen für eine klare, kluge wie gleichermaßen humorvolle Sprache plädierte. Mit Werner Hechts Publikation *Die Mühen der Ebenen: Brecht und die DDR* wird über die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg eingegangen, in die etwa die Gründung des Berliner Ensembles fällt.

Einige Bände der von Werner Hecht u. a. herausgegebenen *Großen kommentierten Frankfurter und Berliner Ausgabe* machen die Quellengrundlage für die Klärung einiger wichtiger Begrifflichkeiten wie der Modellbücher, Brechts Art der Theaterdokumentation, sowie sein Kunstverständnis, seine Äußerung zu dem Zusammenhang von Krieg und Bild, ebenso der Erläuterung seines Realismusbegriffs, aus. Unter Bezugnahme auf den Eintrag von Erika Fischer-Lichte u.a. bei Metzler wird eine Definition von Brechts epischem Theatermodell gegeben. Ausgewählte Methoden desselben, die im *Courage*-Stück Anwendung finden, werden in einem nächsten Schritt präsentiert. Nach einem Blick auf die Punkte Gestik, Gestus und Gesamtgestus eines Stückes, die bei Brecht von besonderer

Bedeutung sind und auch Szenenbeispiele des *Courage*-Stücks beinhalten, schließt eine Betrachtung von Brechts Art, Regie zu führen, den ersten Teil.

Der zweite Abschnitt dieser Arbeit behandelt die Entstehungsgeschichte des *Courage*-Stücks per se. Auf den ersten Punkt, der Brechts Kenntnis über den Dreißigjährigen Krieg im Fokus hat, folgt ein Blick auf die Quellen, auf die sich der Theatermacher stützte. Die Frage, weshalb Brecht die Handlung seines *Courage*-Stücks im Dreißigjährigen Krieg ansetzt, der im 17. Jahrhundert einzuordnen ist und damit zur Zeit, in der der Autor das Stück verfasste, bereits etwa 200 Jahre zurücklag, wird in Folge thematisiert und beantwortet. Der nächste Punkt der Betrachtung behandelt die Form, in der das *Courage*-Stück verfasst ist. Die Bedeutung der dramaturgischen Kurve, die in dem Stück auszumachen ist, wird mithilfe des Brecht-Forschers Klaus-Detlef Müller erklärt.

Die Uraufführung 1941 durch Leopold Lindtberg findet deswegen Erwähnung, da sie den Anlass für Brecht darstellte, die Figur der Mutter Courage umzuschreiben. Mit der Nennung vierer Einstudierungen, die Brecht selbst inszenierte, werden Veränderungen aufgezeigt, die das Stücks erfuhr. Auch die länderübergreifende, wachsende Bedeutung Brechts und seines Schaffens wird erwähnt, etwa mit Bezug auf Roland Barthes. Weitere wichtige Quellengrundlagen dieses zweiten Teils machen wiederum Müller und Hecht, aber auch etwa Jan-Esper Olsson aus, auf dessen historisch-kritische Ausgabe des *Courage*-Stücks sich diese Arbeit mehrfach bezieht.

Der dritte und letzte Abschnitt der Arbeit behandelt die gegenwärtige Inszenierung des *Courage*-Stücks im Wiener Burgtheater durch Regisseur David Bösch, die in der Spielzeit 2013/14 Premiere hatte. Diese wird auf Aktualisierungen, aber auch auf Annäherungen an Brechts Theaterstil sowie Zitate der Methoden des Autors hin betrachtet. Der weitere Fokus liegt auf dem Bühnenbild und der Kostümierung, um in Folge Figurencharakteristiken und Liederanalysen zu präsentieren. Sechs exemplarische Szenen geben Einblick in von Bösch angewandte Verfremdungen, zeigen aber auch Momente von Einfühlung auf, die sich von Brechts epischem Modell entfernen.

Einem Blick auf das Schaffen Böschs sowie die zu dieser Inszenierung verfasste Theaterkritik folgt eine Betrachtung von Gründen für eine Rechtfertigung einer Inszenierung dieses Antikriegsdramas in unserer heutigen Zeit, die sich etwa auf Äußerungen Elfriede Jelineks, Claus Peymanns, aber auch der Mutter Courage der Burgtheater-Inszenierung, Maria Happel, beziehen, auch eigene Ansätze fließen ein. Die Arbeit kommt zu dem Schluss, dass dieses

Stück Brechts einige Punkte wie beispielsweise Krieg, Vertreibung, auf den eigenen Vorteil bedacht sein beinhaltet, die zeitloser Natur sind. Da man das Stück in der jeweiligen Zeit verhaftet sehen muss, in der es inszeniert wird, rechtfertigt das in diesem Sinne eine heutige Inszenierung, die nicht zwingend in der Art Brechts erfolgen muss.

VI. Anhang

a. Besetzung und Mitwirkende der Inszenierung

Mutter Courage	Maria Happel
Katrin, ihre stumme Tochter	Sarah Viktoria Frick
Eilif, der ältere Sohn	André Meyer
Schweizerkas, der jüngere Sohn	Tino Hillebrand
Der Werber	Stefan Wieland
Der Feldwebel	Dirk Nocker
Der Koch	Tilo Nest
Der Feldhauptmann	Hermann Scheidleder
Der Feldprediger	Falk Rockstroh
Yvette Pottier	Regina Fritsch
Soldat 1	Dirk Nocker
Soldat 2	Stefan Wieland
Ein Bauer	Hermann Scheidleder
Die Bauersfrau	Regina Fritsch
Ein junger Bauer	Tino Hillebrand
Musiker	Bernhard Moshhammer (Trommel, Maultrommel, Kalimba, Stimme)
	Tommy Hojsa, Sebastian Heigl (Melodika, Akkordeon)
	Alexander Wladigeroff, Aneel Soomary (Trompete)
	Michael Niederegger, Sebastian Heigl (Horn)
	Otmar Klein, Thomas Grimm (Flöte)
Regie	Sarah Viktoria Frick (Maultrommel)
	David Bösch

Bühne, Kostüme & Video

Patrick Bannwart

Musik

Paul Dessau

Musikalische Leitung

Bernhard Moshhammer

Licht

Friedrich Rom

Dramaturgie

Florian Hirsch

b. Fotos der Inszenierung

Die folgenden Fotos sollen der Veranschaulichung meiner Ausführungen über David Böschs Inszenierung von Bertolt Brechts Drama *Mutter Courage und ihre Kinder* 2013 am Wiener Burgtheater dienen.

In chronologischer Reihenfolge zeigen die Fotos exemplarisch wichtige Momente und Figuren des Stücks.

Das Copyright liegt beim Fotograf der verwendeten Bilder Georg Soulek (Burgtheater). Frau Konstanze Schäfer vom Pressebüro des Burgtheaters, die mir erlaubt hat, die Fotos in meiner Arbeit zu verwenden, möchte ich an dieser Stelle meine Verbundenheit und meinen herzlichen Dank aussprechen.



Abb. 1: Mutter Courage (Maria Happel) vor ihrem Marketenderwagen.



Abb. 2: Der Feldprediger (Falk Rockstroh), Schweizerkas (Tino Hillebrand), der Feldhauptmann (Hermann Scheidleder), Eilif (André Meyer), Katrin (Sarah Viktoria Frick), der Koch (Tilo Nest) und Mutter Courage (Maria Happel) tanzen zu Eilifs Lied von Weib und dem Soldaten.



Abb. 3: Yvette (Regina Fritsch) singt das Lied vom Fraternisieren. Begleitet wird sie dabei von den fünf Musikern (links im Hintergrund: Bernhard Moshhammer).



Abb. 4: Schweizerkas (Tino Hillebrand) verwaltet die Kasse des zweiten finnischen Regiments. Rechts: Katrin (Sarah Viktoria Frick).



Abb. 5: Eilif (André Meyer) sucht vor seiner Hinrichtung noch einmal den Marketenderwagen seiner Mutter auf.



Abb. 6: Kattrin (Sarah Viktoria Frick) und Musiker (links im Vordergrund: Bernhard Moshhammer).



Abb. 7: Mutter Courage (Maria Happel) raucht die Pfeife des Kochs vor ihrem Marketenderwagen.



Abb. 8: Der Feldprediger (Falk Rockstroh) im Gespräch mit Mutter Courage (Maria Happel).



Abb. 9: Mutter Courage (Maria Happel) sitzt auf einem klappbaren Hocker am rechten Bühnenrand.



Abb. 10: Mutter Courage (Maria Happel), im Hintergrund der Feldprediger (Falk Rockstroh), der die am Schnürboden befestigten Glocken läutet.



Abb. 11: Musiker (Tommy Hojsa) und Yvette Pottier (Regina Fritsch), die durch die Heirat mit einem Obristen zur Obristin Staremborg geworden ist. Ob dessen Verscheiden trägt sie nun als Witwe die Trauerfarbe Schwarz.



Abb. 12: Der Koch (Tilo Nest) und Mutter Courage (Maria Happel). Er ist vom Krieg gezeichnet und erhofft sich eine Mahlzeit.



Abb. 13: Kattrin (Sarah Viktoria Frick) bietet dem Koch (Tilo Nest) neckisch etwas zu essen an.



Abb. 14: Der Koch (Tilo Nest) bietet der Mutter Courage (Maria Happel) an, mit ihm nach Utrecht zu kommen, wo er ein Wirtshaus geerbt hat.



Abb. 15: Der Koch (Tilo Nest) gibt der frierenden Mutter Courage (Maria Happel) seinen Mantel. Es ist dies dieselbe Szene wie, einen Moment später als die vorherige Abbildung.



Abb. 16: Kattrin (Sarah Viktoria Frick), Mutter Courage (Maria Happel), im Hintergrund Musiker und der Koch (Tilo Nest). Dies ist eine spätere Aufnahme derselben Szene. Kattrin, die zurückgelassen werden soll, ist hier mit ihrem gepackten Rucksack zu sehen. Mutter Courage weiß das Davonschleichen der Tochter gerade noch zu verhindern.



Abb. 17: Eine Momentaufnahme der letzten Szene: Der Stoff des Rundhorizonts löst sich, der Blick wird auf die Hinterbühne und Beleuchtung des Theaters freigelegt. Von hinten scheint ein gleißender Scheinwerfer in Richtung Zuschauerraum. Mutter Courage (Maria Happel) hat alle Kinder an den Krieg verloren. Die tote Katrin (Sarah Viktoria Frick) ist in der Mitte des Bildes auf dem Holzpfosten oben zu sehen.

c. Bibliographie

Literatur

Barthes, Roland, „Ein extrem wichtiges Theater“, *Ich habe das Theater immer sehr geliebt, und dennoch gehe ich fast nie mehr hin. Schriften zum Theater*, Hg. Jean-Loup Rivière, aus dem Französischen von Dieter Hornig, Berlin: Alexander Verlag 2001; (Editions du Seuil 1993), S. 101-104.

Brecht, Bertolt, „Antigonemodell“, *Bertolt Brecht. Schriften zum Theater 6. 1947-1956*, Werner Hecht (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1964, S. 5-46.

Brecht, Bertolt, *Arbeitsjournal. Erster Band 1938 bis 1942*, Hg. Werner Hecht, Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1993; (Copyright Stefan S. Brecht 1973).

Brecht, Bertolt, *Arbeitsjournal. Zweiter Band 1942 bis 1955*, Hg. Werner Hecht, Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1993; (Copyright Stefan S. Brecht 1973).

Brecht, Bertolt, *Der kaukasische Kreidekreis*, Berlin und Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1963; (Orig. 1955).

Brecht, Bertolt, „Formprobleme des Theaters aus neuem Inhalt. Ein Zwiegespräch“, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Werner Knopf, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1993; (=Schriften 3, Band 23), S. 109-113.

Brecht, Bertolt, „Gestik“, *Schriften zum Theater 6. 1947-1956*, Werner Hecht (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1964, S. 212-213.

Brecht, Bertolt, „Grundarrangement“, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Werner Knopf, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1993; (=Schriften 3, Band 23), S. 183.

Brecht, Bertolt, „[Hässlichkeit in realistischer Kunst]“, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Werner Knopf, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1993; (=Schriften 3, Band 23), S. 278.

Brecht, Bertolt/Helene Weigel, „*ich lerne: gläser + tassen spülen*“, *Briefe von 1923-1956*, Hg. Werner Jeske/ Erdmut Wizisla, Berlin: Brecht-Erben und Suhrkamp Verlag 2012.

Brecht, Bertolt, „Kleines Organon für das Theater“, *Bertolt Brecht. Schriften zum Theater 7. 1948-1956*, Werner Hecht (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1964.

Brecht, Bertolt, *Kriegsfibel*, Hg. Barbara Brecht-Schall, Berlin: Eulenspiegel Verlag ^{6. (2. erw.)} Auflage 2008.

Brecht, Bertolt, „Kurt Palm“, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Werner Knopf, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1993; (=Schriften 3, Band 23), S. 210-212.

Brecht, Bertolt, „Modellbuch ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘ Anmerkungen zur Aufführung 1949“, *Bertolt Brecht. Schriften zum Theater 6. 1947-1956*, Werner Hecht (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1964, S. 47-153.

Brecht, Bertolt, *Mutter Courage und ihre Kinder. Eine Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg*, Redaktion: Günther Busch, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1963.

Brecht, Bertolt, *Mutter Courage und ihre Kinder*, Fassung des Burgtheaters. Premierenfassung (Stand: 12.11.2013), Burgtheater Wien 2013.

Brecht, Bertolt, „Naturalismus und Realismus in den Darstellungen des Berliner Ensembles“, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Werner Knopf, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1993; (=Schriften 3, Band 23), S. 264.

Brecht, Bertolt, „Praktisches zur Expressionismusdebatte“, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Hg. Werner Hecht/ Jan Knopf/Werner Mittenzwei/Klaus-Detlef Müller, Berlin und Weimar, Frankfurt am Main: Aufbau-Verlag und Suhrkamp Verlag 1993; (Schriften 2, Band 22), S. 419-423.

Brecht, Bertolt, *Schriften zum Theater 4. 1933-1947*, Hg. Werner Hecht, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1963.

Brecht, Bertolt, *Schriften zum Theater 6. 1947-1956*, Hg. Werner Hecht, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1964.

Brecht, Bertolt, *Schriften zum Theater 7. 1948-1956*, Hg. Werner Hecht, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1964.

Brecht, Bertolt, *Schriften zur Literatur und Kunst 2. 1934-1941*, Hg. Werner Hecht, Tübingen u.a.: Suhrkamp Verlag 1967.

Brecht, Bertolt, *Schriften zur Literatur und Kunst 3. 1934-1956*, Hg. Werner Hecht, Tübingen u.a.: Suhrkamp Verlag 1967.

Brecht, Bertolt, „[Trennbarkeit von Kunst und Belehrung?]“, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Werner Knopf, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1993; (=Schriften 3, Band 23), S. 222-223.

Brecht, Bertolt, „Über Alfred Döblin“, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Werner Knopf, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1993; (=Schriften 3, Band 23), S. 23-24.

Brecht, Bertolt, „Über den Gestus“, *Schriften zum Theater 4. 1933-1947*, Werner Hecht (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1963, S. 31-32.

Brecht, Bertolt, „Über den Gestus“, *Schriften zum Theater 6. 1947-1956*, Werner Hecht (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1964, S. 214-215.

Brecht, Bertolt, „Über die Arbeit der Dramaturgen, Regisseure, Assistenten und Schüler des Berliner Ensemble“, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Werner Knopf, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1993; (=Schriften 3, Band 23), S. 220-221.

Brecht, Bertolt, „Über die Devise revolutionärer Realismus“, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Hg. Werner Hecht/ Jan Knopf/Werner Mittenzwei/Klaus-Detlef Müller, Berlin und Weimar, Frankfurt am Main: Aufbau-Verlag und Suhrkamp Verlag 1993; (Schriften 2, Band 22), S. 38-39.

Brecht, Bertolt, „Über experimentelles Theater“, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Hg. Werner Hecht/ Jan Knopf/Werner Mittenzwei/Klaus-Detlef Müller, Berlin und Weimar, Frankfurt am Main: Aufbau-Verlag und Suhrkamp Verlag 1993; (Schriften 2, Band 22), S. 540-557.

Brecht, Bertolt, „Verfremdungstechnik in den erzählenden Bildern des älteren Breughel“, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Hg. Werner Hecht/ Jan

Knopf/Werner Mittenzwei/Klaus-Detlef Müller, Berlin und Weimar, Frankfurt am Main: Aufbau-Verlag und Suhrkamp Verlag 1993; (Schriften 2, Band 22), S. 270-271.

Brecht, Bertolt, *Versuche 20 – 21. Mutter Courage und ihre Kinder. Eine Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg. Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit. Heft 9*, Redaktion: Elisabeth Hauptmann, Berlin: Suhrkamp Verlag 1950.

Brecht, Bertolt, „Was haben wir zu tun?“, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Werner Knopf, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1993; (=Schriften 3, Band 23), S. 265-266.

Brecht, Bertolt, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Hg.), Berlin und Weimar, Frankfurt am Main: Aufbau-Verlag und Suhrkamp Verlag 1993; (=Schriften 2, Band 22).

Brecht, Bertolt, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1993; (=Schriften 3, Band 23).

Dobretsberger, Christine, „Für mich ist Sprache große Musik“, *Wiener Zeitung*, 02.11.2013, S. 38-39.

Ernestus, Muriel, *Von politischem Theater und flexiblen Arbeitswelten. Überlegungen zu Theatertexten von Widmer, Richter und Pollesch*, Berlin: sine causa Verlag 2012.

Frisch, Werner/ K. W. Obermeier, *Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Dokumente, Fotos*, Berlin: Aufbau-Taschenbuch-Verlag 1997.

Hecht, Werner, *Die Mühen der Ebenen: Brecht und die DDR*, Berlin: Aufbau Verlag GmbH und Co. KG 2013.

Hecht, Werner/Jan Knopf/Werner Mittenzwei/Klaus-Detlef Müller (Hg.), „Die Regie Bertolt Brechts“, in: *Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 1993; (=Schriften 3, Band 23), S. 162-166.

Knopf, Jan, *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten. Biografie*, München: Carl Hanser Verlag 2012.

Langemeyer, Peter (Hg.), *Erläuterungen und Dokumente. Bertolt Brecht. Mutter Courage und ihre Kinder. Eine Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. 2003.

Michel, Emile/Victoria Charles, *Die Bruegels*, New York: Parkstone International 2012.

Müller, Klaus-Detlef (Hg.), *Brechts ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.

Nägele, Rainer, „Augenblicke: Eingriffe. Brechts Ästhetik der Wahrnehmung“, *Lesarten der Moderne. Essays*, Hg. Rainer Nägele, Eggingen: Edition Isele 1998, S. 123-148.

Olsson, Jan Esper (Hg.), *Bertolt Brecht: Mutter Courage und ihre Kinder. Historisch-kritische Ausgabe von Jan Esper Olsson*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1981; (Orig. LiberLäromädel Verlag).

Parker, Stephen, *Bertolt Brecht: A Literary Life*, London [u.a.]: Bloomsbury 2014.

Plachta, Bodo (Hg.), *Editionen zu deutschsprachigen Autoren als Spiegel der Editionsgeschichte*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2005.

Scherzer, Ernst, „Eine ungewohnt berührende *Mutter Courage* in Wien“, *Dreigroschenheft* 2/2014, S. 31-32.

Stammen, Theo, „Brechts *Kriegsfibel*. Politische Emblematisierung und zeitgeschichtliche Aussage“, *Brechts Lyrik: neue Deutungen*, Hg. Helmut Koopmann, Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 101-142.

Weigel, Helene/Berliner Ensemble (Hg.), *Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles*, Redaktion: Ruth Berlau, Bertolt Brecht u. a., Düsseldorf: Progress-Verlag Johann Fladung 1952.

Wizisla, Erdmut, „Brecht-Editionen“, in: *Editionen zu deutschsprachigen Autoren als Spiegel der Editionsgeschichte*, Hg. Bodo Plachta, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2005, S. 1-12.

Programmheft

Burgtheater Wien (Hg.), Bertolt Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder*, Programmheft, Burgtheater Wien 2013.

Lexikon

Fischer-Lichte, Erika/Doris Kolesch, u.a. (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2005, S. 377-379.

Internetquellen

Berliner Ensemble

Berliner Ensemble, *Berliner Ensemble*, <http://www.berliner-ensemble.de/geschichte>, Zugriff am 11.05.2015.

Berliner Ensemble, *Berliner Ensemble*, <http://www.berliner-ensemble.de/impressum>, Zugriff am 11.05.2015.

Göcmener, Bettina, „Das Berliner Ensemble: Brechts Erbe“, *Berlin 1*, <http://www.berlin1.de/berlin-erleben/theater/das-berliner-ensemble-brechts-erbe-2013152> 2013, Zugriff am 11.05.2015.

Göcmener, Bettina, „Deutsches Theater: Ein Haus der großen Namen“, *Berlin 1*, <http://www.berlin1.de/berlin-erleben/theater/deutsches-theater-ein-haus-der-groen-namen-2013381> 2013, Zugriff am 11.05.2015.

Bild Pieter Brueghel d. Ä.

Openbaar Kunstbezit Vlaanderen, <http://www.tento.be/sites/default/files/tijdschrift/artikel/OKV1964/pieter%20bruegel%20-%20dulle%20griet.jpg>, Zugriff am 01.08.2015.

Burgtheater-Inszenierung

Kralicek, Wolfgang, „Brecht vom Bolzplatz. Maria Happel macht Ernst als „Mutter Courage“ am Wiener Burgtheater“, *Süddeutsche Zeitung*.

Lhotzky, Martin, „Die Räder der Anna Fierlinger müssen rollen für den Krieg“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert7mutter-courage-im-burgtheater-die-raeder-der-anna-fierlinger-muessen-rollen-fuer-den-krieg-12657513.html> 11.11.2013, Zugriff am 16.03.2015.

Paterno, Petra, „Piratenbraut im Krieg“, *Wiener Zeitung*, http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/586517_Piratenbraut-im-Krieg.html 11.11.2013, Zugriff am 16.04.2015.

Pohl, Ronald, „Courages Kinder auf Gräberfeldforschung“, *Der Standard*, 11. November 2013, S. 14-15.

Reiterer, Reinhold, „Hyäne und Muttertier“, *Kleine Zeitung*, <http://www.kleinezeitung.at/s/kultur/4100957/Hyaene-und-Muttertier> 09.11.2013, Zugriff am 14.04.2015.

Scherzer, Ernst, „Eine ungewohnt berührende *Mutter Courage* in Wien“, *Dreigroschenheft* 2/2014, S. 31-32.

Tartarotti, Guido, „Krieg und Geschäft und Tod“, *Kurier*, 10. November 2013, S. 34.

David Bösch

Burgtheater GmbH, „David Bösch“, <http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/burgtheater/ensemble/david-boesch.at.php>, Zugriff am 17.08.2015.

Goethe-Institut, „David Bösch“, <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/ag/bsc/deindex.htm>, Zugriff am 17.08.2015.

Rakow, Christian, „Ein Regisseur der Emotionen“, *nachtkritik.de*, http://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=3947:david-boesch-

ein-portraet-des-kuenstlers-vor-seinem-debuet-in-berlin&catid=53:profile&Itemid=83
09.2009, Zugriff am 18.08.2015.

Rathammer, Petra, „David Bösch – Mut zur Emotion“, *Wiener Zeitung*,
www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/441745_David-Boesch-Mut-zur-Emotion.html 06.03.2012, Zugriff am 18.08.2015.

Duden (Wortklärung eiapopeia)

Duden, <http://www.duden.de/rechtschreibung/eiapopeia>, Zugriff am 12. 08. 2015.

Duden (Wortklärung Epigramm)

Duden, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Epigramm>, Zugriff am 09. 08. 2015.

Duden (Wortklärung fraternisieren)

Duden, <http://www.duden.de/rechtschreibung/fraternisieren>, Zugriff am 10. 08. 2015.

Duden (Wortklärung Hora)

Duden, http://www.duden.de/rechtschreibung/Hora_Stunde_Gebet, Zugriff am 10. 08. 2015.

Elfriede Jelinek

Jelinek, Elfriede, „Brecht aus der Mode“, <http://www.elfriedejelinek.com/>, Zugriff am
05.08.2015; (erschieden am 10.02.1998 im *Berliner Tagesspiegel*).

Interview mit Manfred Wekwerth

Salomon, David/Guido Speckmann, „Politisches Theater und Philosophie der Praxis oder Wie
Brecht Theater machte“, *Zeitschrift Marxistische Erneuerung*, 66/2006,

<http://www.zeitschrift-marxistische-erneuerung.de/article/757.politisches-theater-und-philosophie-der-praxis-oder-wie-brecht-theater-machte.html>, Zugriff am 28.07.2015.

König Salomo

König Salomo, *Frage zum Glauben*, <http://www.frage-zum-glauben.de/koenig-salomo-1220/>, 29. 04. 2014, Zugriff am 11. 08. 2015.

Liederanalysen

Brecht, Bertolt, „Mutter Courage und ihre Kinder“, http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=964189637, Zugriff am 23.05.2015.

Maria Happel

Dobretsberger, Christine, „Für mich ist Sprache große Musik“, *Wiener Zeitung*, 02.11.2013, S. 38-39.

Petsch, Barbara, „Maria Happel: ‚Ich bin eine schlimme Glucke!‘“, *DiePresse.com*, http://diepresse.com/home/kultur/news/1463949/Maria-Happel_Ich-bin-eine-schlimme-Glucke 12. 10. 2013, Zugriff am 14. 04. 2015.

Tillmann, Jennifer, „Maria Happel: ‚Mut haben hinzuschauen‘“, *mokant.at*, <http://mokant.at/1311-interview-maria-happel-mutter-courage-html/> 05. 12. 2013, Zugriff am 14. 08. 2015.

d. Mediographie

Dokumentation (ZDF 2008) über Bertolt Brecht

Max Raabe stellt Bertolt Brecht vor, <https://www.youtube.com/watch?v=u8jXiMl4kXM> 2008, Zugriff am 09. 08. 2015.

e. Abstract

Wieso inszeniert man heute noch ein Stück von Bertolt Brecht? Das ist eine zentrale Fragestellung dieser Masterarbeit, die zunächst ausgewählte Lebensstationen des Autors und Stückeschreibers Brecht aufgreift, die für das im Fokus stehende Stück *Mutter Courage und ihre Kinder* von Bedeutung sind und danach einige Begründungen findet.

Brecht, der die Figur der Mutter Courage stets kritisierte und veränderte, wird im ersten Abschnitt dieser Arbeit mit Bezug auf Brecht-Forscher wie Jan Knopf, Klaus-Detlef Müller oder Werner Hecht in seiner Gegenwart verortet, um die Entstehung des *Courage*-Stücks geschichtlich sowie politisch einzuordnen. Neben der Klärung einiger wichtiger Begrifflichkeiten wie Brechts epischem Theatermodell, seinem Kunstverständnis, seine Äußerung zu dem Zusammenhang von Krieg und Bild oder auch der Erläuterung seines Realismusbegriffs nähert sich die vorliegende Arbeit an die Brechtsche Art der Theaterdokumentation an, die Modellbücher, um in weiterer Folge auf das für das Stück relevante Couragemodell einzugehen.

Diese Arbeit geht in einem zweiten Abschnitt auf den Grund ein, weswegen Brecht die Handlung seines *Courage*-Stücks im Dreißigjährigen Krieg ansetzt, der im 17. Jahrhundert einzuordnen ist und damit zur Zeit, in der der Autor das Stück verfasste, bereits etwa 200 Jahre zurücklag. Neben Brechts Kenntnis über diesen Krieg wird auf Quellen eingegangen, auf deren der Bezug des Stückeschreibers manifest ist, weiter auf die Entstehung zur Zeit des beginnenden Zweiten Weltkriegs im skandinavischen Exil und die Form des Stücks. Die Uraufführung 1941 durch Leopold Lindtberg findet deswegen Erwähnung, da sie den Anlass für Brecht darstellte, die Figur der Mutter Courage umzuschreiben. Mit der Nennung vierer Einstudierungen, die Brecht selbst inszenierte, werden Veränderungen aufgezeigt, die das Stücks erfuhr. Auch die länderübergreifende, wachsende Bedeutung Brechts und seines Schaffens wird erwähnt, etwa mit Bezug auf Roland Barthes. Weitere wichtige Quellengrundlagen dieses zweiten Teils machen wiederum Müller und Hecht, aber auch etwa Jan-Esper Olsson aus.

Der dritte und letzte Abschnitt der Arbeit behandelt die gegenwärtige Inszenierung des *Courage*-Stücks im Wiener Burgtheater durch Regisseur David Bösch, die in der Spielzeit 2013/14 Premiere hatte. Diese wird auf Aktualisierungen, aber auch an Annäherungen an Brechts Theaterstil sowie Zitate des Autors hin betrachtet. Der weitere Fokus liegt auf dem Bühnenbild und der Kostümierung, um in Folge Figurencharakteristiken und Liederanalysen zu präsentieren. Sechs exemplarische Szenen geben Einblick in von Bösch angewandte

Verfremdungen, zeigen aber auch Momente von Einfühlung auf, die sich von Brechts epischem Modell entfernen.

Einem Blick auf das Schaffen Böschs sowie die zu dieser Inszenierung verfasste Theaterkritik folgt eine Betrachtung von Gründen für eine Rechtfertigung einer Inszenierung dieses Antikriegsdramas in unserer heutigen Zeit, die sich etwa auf Äußerungen Elfriede Jelineks, Claus Peymanns, aber auch der Mutter Courage der Burgtheater-Inszenierung, Maria Happel, beziehen, auch eigene Ansätze fließen ein. Die Arbeit kommt zu dem Schluss, dass dieses Stück Brechts einige Punkte beinhaltet, die zeitloser Natur sind, in diesem Sinne eine heutige Inszenierung, nicht zwingend in der Art Brechts, rechtfertigen.

Ausgewählte Szenenfotos finden sich im Anhang dieser Arbeit. Sie sollen der Anschaulichkeit der beschriebenen Szenen und Figuren dienen.

f. Curriculum Vitae

Michaela Landbauer BA

geboren am 24.10.1990 in Wien

Staatsbürgerschaft: Österreich

Ausbildung

03/2014-06/2015	Master-Studium der Theater-, Film- und Medientheorie, Universität Wien
seit 10/2013	Bachelor-Studium der Kunstgeschichte, Universität Wien
03/2010-01/2014	Bachelor-Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien
09/2009-02/2010	Bachelor-Studium der Geschichte, Universität Wien
06/2009	Matura Konrad Lorenz Gymnasium Gänserndorf, Niederösterreich

Tätigkeiten im Bereich Kunst und Kultur

01/2013-02/2013	Regieassistent bei der freien Gruppe reschen.see in Koproduktion mit Garage X Theater am Petersplatz Wien: <i>Ein Iltis</i> R: Julia Burger.
09/2012	Assistenz bei „outstanding artist awards“ des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur.
05/2012	Assistenz, Proben-, Künstler- und Konzertbetreuung Rabenhoftheater Wien: <i>KRAGENWEITE. Herr Tischbein in concert.</i>
03/2012	Assistenz bei Staatspreis Schönste Bücher Österreichs des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur.
01/2012-03/2012	Regieassistent Rabenhoftheater Wien: <i>LISA</i> (Buch: Thomas Glavinic) R: Thomas Gratzner.

01/2012	Regieassistentz, Künstlerbetreuung, Koordination des Abends bei Österreichischer Kunstpreis 2011 des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur, R: Thomas Gratzner.
11/2011-04/2012	Regieassistentz, Betreuung der ORF-Fernsehaufzeichnungen, Künstlerbetreuung, Abenddienste Rabenhoftheater Wien: <i>Wir Staatskünstler</i> R: Werner Sobotka.
10/2011	Kostümassistentz Rabenhoftheater Wien: <i>Baron Münchhausen. Eine Comic-Oper</i> Künstlerisches Konzept/Video/Inszenierung: Franc Aleu (Urano Films). Festivalhighlight bei Wien Modern.
09/2011-04/2013	Künstlerbetreuung, Abenddienste bei Theateraufführungen und Literatursalon im Gemeindebau Rabenhoftheater Wien: <i>maschek 101010. Ein revolutionärer Fernsehtag; FEIER.ABEND. Steinhauer & seine Lieben</i> ; Sarah Kuttner; T. C. Boyle; Oliver Polak; Steffen Möller; Thomas Raab; Dirk Stermann; Max Goldt.
09/2011-10/2011	Regiehospitantz Rabenhoftheater Wien: September-Oktober 2011: <i>PORNO</i> (Theaterstück zum gleichnamigen Buch aus der Reihe Moderne Nerven, Hg. Ela Angerer) R: Ela Angerer.
05/2011-06/2011	Regieassistentz Garage X: Startguthaben 2011: Intervention und Internet. <i>Die Totalvernutzung der Welt</i> (von Sandra Gugic) R: Julia Burger.
02/2011-05/2011	Praktikum bei Garage X Theater Petersplatz, Wien: Februar-Mai: zwei Monate Büroarbeit, zwei Monate Regiehospitantz: <i>HUB</i> (von Elke Krystufek) R: Elke Krystufek; <i>Tagebuch eines Wahnsinnigen</i> R: Dieter Haspel.
10/2010	Mitarbeit im MOYA Museum of Young Art Wien: Betreuung des Social-Media-Auftritts des Museums.