



DAS BILD DER FRAU BEI BERTOLT BRECHT

Thesis presented by Doris Ottilie Gerber

for the

Degree of Master of Arts

Department of German Studies

University of Adelaide

D.O. Gerber

B.A. Hons. (Toronto 1967)

Adelaide

February 1994

Awarded 1995

ANHANG



Errata

- Seite vii Sie war klug genug, in nie gebändigt, ...
= Sie war klug genug, ihn nie gebändigt, ...
- Seite 7 Nicht auf eine Pilgerfahrt ...
= Nicht auf einer Pilgerfahrt ...

Bemerkungen

- Seite 4 Zum Gedicht Entdeckung an einer jungen Frau (1925):
Das Gedicht ist nicht so einfach und leicht verständlich, wie es den Anschein haben mag: Zwei Menschen (Mann und Frau) treffen sich, finden sich sexuell anziehend, und - im gegenseitigen Einverständnis - verbringen eine Liebesnacht - "denn so war's gedacht." Beim Abschied wird der Mann sich der Attraktivität/sexuellen Ausstrahlung der 'reiferen/älteren' Frau bewußt und drängt auf eine weitere Sexbeziehung.
Eine fast schmeichelnde Schilderung der Kraft der Erotik der älteren Frau - könnte man meinen - wären da bloß nicht die Worte: "Doch nütze deine Zeit ... du vergehst." Sie erinnern zu sehr an: 'Pflücket die Rosen ehe sie verblühen; erntet das reife Obst ehe es zu Boden fällt' - und hinterlassen einen bitteren Nachgeschmack.
In der vorliegenden Arbeit (S.4) wird auf die Interpretation von Hans Kaufmann verwiesen; für ihn ist "Die Entdeckung der grauen Strähne" zugleich "die Entdeckung des Keims einer neuen, du-bezogenen Gefühlswelt." Sabine Kebir beruft sich auf eine ähnliche Deutungsvariante von Hella Sachs: "Der andere Mensch ist ein anderer Planet, den es nicht **zu** 'erobern', sondern zu 'entdecken' gilt."
(Kebir, Sabine, Ein akzeptabler Mann?: Brecht und die Frauen, Köln, 1989, S. 83)
Es sind nicht unbedingt Fehlinterpretationen, eher andere/verschiedene, den Wunschvorstellungen des jeweiligen Lesers entsprechende, Interpretationen. Tatsache bleibt: In diesem Gedicht handelt es sich nicht mehr um eine bewußte Entscheidung zweier gleichgesinnter Menschen, sondern um Demütigung und Bedrohung. Der Mann schafft eine entwürdigende,

bedrohliche Atmosphäre; die Angst vor dem Alterwerden und dem damit verbundenen Verlust an Attraktivität wird ihr wie ein Damoklesschwert über den Kopf gehalten; macht er sie doch darauf aufmerksam, daß sie bald 'jenseits des Verfallsdatums' sein wird: " ... du vergehst." Er nutzt die Situation aus - nicht um sie menschlicher/ persönlicher kennenzulernen; er nutzt ihre Verletzbarkeit/eventuell hervorgerufene Selbstzweifel zum eigenen Vorteil aus.

Seite 45 Sollte dem einen oder anderen Leser die (des öfteren auftauchenden) Begriffe "Verschleißware/Abstumpfung" aufgefallen sein, so ist ihm damit ein 'Aha'~ bzw. Schlüsselerlebnis widerfahren. Ziehen sich doch diese Begriffe leitmotivisch durch die vorliegende Arbeit; sie sind nämlich im Wort erfaßter Ausdruck der zermürbenden, sich ewig wiederholenden Einsetzbarkeit der Frau im privaten wie gesellschaftlichen Rahmen - welches zur Abstumpfung der Gefühle/des Menschlichen/des Weiblichen führt.

Seite 170 Der kaukasische Kreidekreis (1943/1945)

Die Versuchung, Grusches Persona eher mit dem Begriff 'sucker' als 'superwoman' zu umreißen, liegt nah. Doch das Wort 'sucker' hat den Beigeschmack von 'an Dummheit grenzende Güte'. Dies wäre ein zu Unrecht gefällttes Urteil - denn es ist eben diese Güte/dieses Gute in den Menschen (Frauen in dieser Arbeit), welches der Kern ihres Wesens ist. Es ist gerade diese Gutherzigkeit/Gutmütigkeit/Gutgläubigkeit, der ihr Energiequell, ihre Treibkraft ist; die treibende Kraft, Außergewöhnliches zu leisten bzw. zu überleben. Es läßt sie die Grenzen der normalen, menschlichen Belastbarkeit überschreiten, läßt sie fast übermenschliche Kräfte entwickeln, läßt sie Unmenschliches ertragen und überleben.

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Summary	
Statement	
Vorwort und bibliographische Anmerkung	
Einleitung	i-viii
<u>TEIL I: GEDICHTE</u>	
Kapitel 1: Frühe Lyrik (1913-1933)	1
Zusammenfassung	23
Kapitel 2: Lyrik der Exiljahre (1933-1946)	25
Zusammenfassung	44
Kapitel 3: Nachkriegs- und Wiederaufbau-Lyrik (1946-1956)	46
Zusammenfassung	58
<u>TEIL II: STÜCKE</u>	
Kapitel 4: Baal (1918/1919)	59
Trommeln in der Nacht (1919)	65
Im Dickicht der Städte (1921/1924)	73
Mann ist Mann (1924/1926)	89
Die Dreigroschenoper (1928)	94
Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (1928/1929)	100
Die heilige Johanna der Schlachthöfe (1929/1931)	105
Die Mutter (1931/1932)	112
Die Gewehre der Frau Carrar (1937)	120
Leben des Galilei (1938/1939)	126
Der gute Mensch von Sezuan (1938/1940)	132
Mutter Courage und ihre Kinder (1939)	141
Herr Puntilla und sein Knecht Matti (1940)	157
Die Gesichte der Simone Machard (1941/1943)	165
Der kaukasische Kreidekreis (1943/1945)	170
Die Tage der Commune (1948/1949)	177
Kapitel 5: <u>Zusammenfassung der Frauenbilder</u>	186
Ehefrauen	
Witwen mit Kindern	
Witwen ohne Kinder	
Töchter, die noch beide Elternteile haben	
Töchter, die nur einen Elternteil haben	
Alleinstehende junge Frauen	
Prostituierte	
Haushälterin	
Anmerkungen	212
Literaturverzeichnis	252

SUMMARYThe Image of Woman in The Work of Bertolt Brecht

Bertolt Brecht was a parasitic exploiter, who lived and created at the expense of other people's energy - especially that of women, absorbing their intellectual, emotional, and sexual energy. Women were seen as basely utilitarian - interchangeable, dispensable, preferably 'recyclable'. Their own talent and potential, their own needs for self-actualization as a whole person, had to take a subordinate place to Brecht's needs, or the women had to face punishment - i.e., demotion to a supermenial role; worse even, banishment from his life.

This is reflected throughout his whole work: woman is utilitarian; she has to be of service to her husband, family, lover, community, government. In order to survive, she has to accept her subordinate role, resign herself to masculine authority, submit to a patriarchal society. Her usefulness and servitude justify her existence. Thus woman is portrayed in the stereotype roles of the nurturing mother/wife, the supportive companion, the dutiful/obedient daughter, the faithful/ever-loving (ever-grateful) fiancée, the dispensable sexual object, the prostitute with 'a heart of gold', and the motherly housekeeper.

Woman is never seen as a whole entity. She is fragmented, distorted; always seen from the point of view of 'functionability' at the sexual/social/political assembly line. Never is there any amelioration - without a high personal price - of woman's lot. Brecht never offers woman redemption for her struggles; never does he praise her diversity, adaptability of character, nor does he celebrate the smallest triumph of her great survival spirit. But then, Brecht, the self-made Marxist, took from Marxism only what was 'useful/functionable' for his own work.

This dissertation is divided into two parts. Part I deals chronologically with the different types of women in Brecht's poetry: 1) The mother-figure - ever helpless and suffering; the passive, asexual victim of the early poems,

focuses her whole being on her son, who is her emotional as well as economic provider. 2) Within the man-woman-relationship, woman is the dispensable sexual object, who has no sense of personal identity. She is torn between warring fractions within herself - her sexuality and her guilt. She either denies her sexuality/femininity, or (should she accept/enjoy her sexuality) gives in to feelings of guilt, self-loathing, self-destruction. There is no gender equality; female sexuality is seen as an animal characteristic. 3) In her struggle for survival in an inhuman, male-dominated society (the single) woman seeks modes of survival/escape: daydreaming, drugs/alcohol, prostitution, defeminization/desexualization, stoic/fatalistic resignation, suicide. 4) Around 1926 (through Brecht's Marxist studies) the older woman takes up her role in the socialist movement; she is 'granted' gender equality - but at the cost of desexualizing her! She becomes an asexual worker/partner, a statistic in the labor force; thus merely exchanging one form of servitude/exploitation for another. 5) In later poems the young/ single/idealistic woman is allowed to join the ranks of the older, politically engaged woman - thereby 'elevating' her from the personal/sexual realm to the social/political realm of exploitation!

Part II is a detailed chronological study of the female types in sixteen of Brecht's major plays (including references to his short story Die unwürdige Greisin): 1) The economically dependent wife is shown in her housewifing/nurturing role; she remains within her social class, her husband's apolitical/asexual partner. If she shows career-oriented characteristics, she is shown to be her husband's equal/partner, with a tendency to be more domineering than nurturing. The later plays Der kaukasische Kreidekreis (1943/1945) and Die Tage der Commune (1948/1949) show an extreme role reversal: the financially independent wife is scrupulous, materialistic, domineering; her husband -relegated to the female role- is passive, dependent, emotional. Maë Garga in Im Dickicht der Städte (1921/1924) is an exception, in that her strong survival spirit compels her to liberate herself from a parasitic family, and take pride

in her self-sufficiency - but her salvation has a high personal price: amputation from her husband and children!

2) Widows with children, who are economically dependent on their sons (who have taken up the role of head of the family, provider/protector), become domineering and possessive. Only when the umbilical chord is drastically cut, i.e. through fear of loss or death of the son, are they forced to take on a dual role: that of nurturing mother and political activist - Pelagea Wlassowa in Die Mutter (1931/1932) and Teresa Carrar in Die Gewehre der Frau Carrar (1937). Whereas Anna Fierling in Mutter. Courage und ihre Kinder (1939) is, from the very start, trapped in the female dilemma of having to be nurturing mother and economic provider (father), unable to do justice to either role. Widows, who are financially independent, are shown in a negative, distorted way: domineering, scrupulous, materialistic. Their sons, taking up the traditional female role, are passive, dependent, subservient. 3) The childless Widow Begbick in Mann ist Mann (1924/1926) can focus all her energy on her career; she is the clever businesswoman and 'mate', who enjoys her sexuality and her job. But it was the death of her husband (protector/provider) that forcibly brought about her transformation: from passive, dependent wife to active, independent career woman! She has a strong sense of identity, her 'ratio' always in control of her libido. Yet, in spite of this (seemingly) positive picture, she does not manage to achieve financial independence or retirement. In Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (1928/1929) she is, - now physically and psychologically worn out from her long struggle for survival, and in spite of her valiant attempts, - still dependent on men in a male-dominated society.

4) Daughters with both parents: Anna Balicke in Trommeln in der Nacht (1919) and Polly Peachum in Die Dreigroschenoper (1928) represent the role of the modern, emancipated, young woman, who has a good blend of 'ratio' and libido, and a strong need for self-fulfilment. They liberate themselves from parental control by being assertive and goal-oriented - union with their love interest; thus risking potential auto-

onomy and independence by exchanging one form of dependence (parental) with another (emotional/sexual). Marie Garga in Im Dickicht der Städte (1921/1924) and Simone Machard in Die Gesichte der Simone Machard (1941/1943) remain in the role of the self-sacrificing, dutiful daughter. Their low self-esteem and need to be loved/acknowledged makes them victims, vulnerable to sexual/social exploitation. They have to justify their existence by remaining useful to others - a cheap source of labor/income - at the cost of denying their own needs. 5) Daughters with one parent are seen either as an economic burden to be married off, or they are kept on as a cheap source of labor. They have to suppress their own needs for self-actualization, be self-sacrificing, and justify their existence by being 'useful', serving others. 6) The single woman is not once 'granted' success in her career, or fulfilment in her private life; she is never able to enjoy economic autonomy nor social dignity; she never gets to see/enjoy the fruits of her labor, her social/political dedication. If she is shown as a sexual being, then the image is negative - she is the victim, the dispensable, sexual object. The one notable exception/concession - made in the case of Babette Cherron in Die Tage der Commune (1948/1949), who is her partner's sexual and political equal - has a high price: her own life!

Woman's noble quest for (self-)knowledge reaps nothing but punishment - Johanna's life in Johanna der Schlachthöfe (1929/1931). Grusche in Der kaukasische Kreidekreis (1943/1945) is the most unrealistic portrayal of all the female characters - a 'superwoman'! The only woman, who survives against insurmountable odds, who reaps the rewards of her (Herculean!) labors. She thus takes up the role of the 'token' successful woman in Brecht's work. 7) The prostitute: Studies tend to dwell on her 'heart of gold'; yet she is caught in just the same dilemma as the other women in this study, who are forced to be their own providers; their survival equated with suppression of their own femininity/emotions/sexuality. The prostitute is both subject and object; she is the career woman, who 'commodifies' herself.

8) The housekeeper takes on a temporary role - that of the missing/vacant role of the nurturing mother/wife. The dutiful daughter, who failed in her role as fiancée (Virginia in Leben des Galilei (1938/1939), is 'recycled' to fill that gap.

STATEMENT

This thesis contains no material which has been accepted for the award of any other degree or diploma in any university. To the best of my knowledge and belief, it contains no material previously published or written by another person, except when due reference is made in the text of the thesis.

I consent to the thesis being made available for photocopying and loan.

Signed:

Adelaide, February 1994

VORWORT UND BIBLIOGRAPHISCHE ANMERKUNG

Für die stetige Förderung dieser These, 'beflügelnde' Auseinandersetzungen, und den festen Glauben an die erfolgreiche Beendigung dieser 'unendlichen Geschichte', ist die Verfasserin Herrn Professor B.Coghlan sehr zu Dank verpflichtet.

Dem Personal der Barr-Smith Bibliothek, insbesondere Frau Ninette Ellis, sei für ihre Zuvorkommenheit und Hilfsbereitschaft gedankt.

Die vorliegende Studie zum Bild der Frau konzentriert sich auf die Lyrik Bertolt Brechts und sechzehn seiner Stücke. Die Kurzgeschichte Die unwürdige Greisin wird zum Vergleich hinzugezogen. Der Studie liegen die Suhrkamp-Werkausgaben, Bertolt Brecht, Gedichte, 9 Bände, Frankfurt am Main, 1960 - 1965, und Bertolt Brecht, Stücke, 14 Bände, Frankfurt am Main, 1953 - 1967, zugrunde.



EINLEITUNG

Bei der Bearbeitung dieses Themas kommt man nicht umhin, sich erst mit den Frauen, die in Brechts Leben eine Rolle spielten, zu beschäftigen.

Seiner Großmutter Karoline Brecht widmete Eugen zu ihrem 80. Geburtstag 1919 ein Gedicht, in dem er ihre Fürsorge für Kinder und Enkel rühmte.¹

In der ihr später gewidmeten kleinen Erzählung Die unwürdige Greisin ließ er sie dann aus ihrer traditionellen Rolle als 'würdige' Greisin fallen; ließ sie den Rahmen aller Konventionen sprengen, und machte sie zu einer Art Vorkämpferin der Emanzipation der Frau (ein grauer Panther):

Aber sie schien mit ihrem Familienleben abgeschlossen zu haben und neue Wege zu gehen, jetzt, wo ihr Leben sich neigte.²

Sie genoß all die unrespektablen Freuden des Lebens - ging ins Kino (anstatt sich mit ihren Enkeln abzugeben), aß im Gasthof (anstatt in ihrer Küche für sich und Familienmitglieder zu kochen), verkehrte mit gesellschaftlich inakzeptablen Leuten.

Seine Großmutter, in der Rolle als 'unwürdige Greisin' (sprich: Bürgerschreck), diente ihm als Beispiel, war ihm (wenn auch wider ihrer Natur) als Inspiration von Nutzen:

Gerade weil Brecht viele authentische Details verwandte, um die Greisin zu schildern, befremdete und empörte das Gesamtbild um so mehr. Denn nach dem Tode ihres Mannes hatte sich ihr Leben nicht wesentlich geändert. Sie lebte froh und zufrieden und erfreute sich der Zuneigung ihrer Kinder und Kindeskinde. Ein Leben, wie es Brecht schilderte, wäre ihr nicht im Traume eingefallen.³

Brechts Eltern führten eine gut bürgerliche Ehe, wo die Arbeitsteilung eindeutig war - der Mann hatte seine Pflichten; die Frau ihren Platz. Er war das Familienoberhaupt, der Ernährer; sie, die Hüterin des Hauses, Gebärerin seiner legitimen Kinder, und Erzieherin. Der junge Brecht genoß die Liebe und Fürsorge seiner Mutter, deren Ausmaß ihn jedoch in Gefahr versetzte, als Muttersöhnchen verschrien zu werden:

Die Fürsorge der Mutter, die ihm wohltat und an die er sich immer mit großer Dankbarkeit erinnerte, brachte Aigin den Spott der Mitschüler ein, aber diesen Eindruck versuchte er wettzumachen durch Schläue und Gewitztheit.⁴

Seine latenten Begabungen wurden im frühesten Stadium gefördert. Er übte sich auch schon früh in der Verwertung menschlicher Schwächen; er "erwarb die 'Lehrerkenntnis', er studier-

te also die Schwächen der Lehrer und lernte sie für sich auszunutzen."⁵

Da sich der Vater viel auf Geschäftsreisen befand, häufte die Mutter ihre Liebe auf den ältesten, den erstgeborenen Sohn. Dieser war jedoch nicht bereit, ihr zuliebe seine pubertäre Promiskuität zu zügeln; im Gegenteil, er pflegte sie fortan, bahnte somit den Weg für das ganze Leben. Wie der Biograph Klaus Völker vermerkte, wechselte Brecht die Frauen "wie sein Hemd."⁶ Brecht verwertete all seine Liebesbeziehungen - "Das Dichten stand immer unmittelbar neben dem Erlebten."⁷ Brechts Vater zeigte sich den Ausschweifungen seines Sohnes verständnisvoll und tolerant gegenüber; er, der pflichtbewußte Versorger, unterstützte ihn finanziell und durfte sich in dessen Verruf sonnen. Brecht schien die Phantasiwelt des Uralt-Patriarchen zu verwirklichen, die Vorstellung von einem richtigen Kerl - "Mein Eugen ist doch ein Mordskerl."⁸

Der kränkelnde Zustand seiner Mutter und die Tatsache, daß sie "unter dem Gerede der Nachbarn (litt)"⁹ bewegte ihn nicht, einen lautereren Lebenswandel einzuschlagen. Er war der Nehmer, der Verbraucher, der Konsument. Dieses Nutz-Denken erstreckte sich auf viele seiner zwischenmenschlichen Beziehungen, und wird zum sich wiederholenden Thema in vielen seiner Werke. Die Menschen fallen in die Gruppierung Täter und Opfer, Verbraucher und Verbrauchs-/Nutzobjekt.

Wie er schon in der Schüler-Lehrerbeziehung die Schwächen der Lehrer ausnutzen konnte, so wußte er auch gekonnt die Stärken der Menschen, die ihn umgaben, auszunutzen:

Die Talente der Freunde wurden ständig erprobt und eingesetzt. Einem Abiturienten von Sankt Anna fiel die Aufgabe zu, Brecht den Homer im Originaltext vorzulesen und die wichtigsten Stellen zu übersetzen. [.] Seine musikalische Begabung, [.] schulte er bei Orge und Geyer, der erste erläuterte ihm Beethovens Sonaten, der andere mußte ihm systematisch Haydn, Mozart und Bach vorspielen.¹⁰

In seinen freundschaftlichen Beziehungen war Brecht meist der Nutznießer, seine Freunde die Nutzobjekte. Er erhob fast einen Besitzanspruch; er beanspruchte für sich ihre Zeit und ihr Talent. Ihr Entgelt war seine Freundschaft, Zutritt und Einblick und Mitarbeit in seiner schöpferischen Welt.

Dies war später auch der Fall bei seinen Freundinnen/Mitarbeiterinnen - nur bescherte er ihnen manchmal auch seine Liebe.

Solange Brecht unter seiner geistig-produktiven Nervosität litt, brauchte er ein Ventil: er war immer der Jäger, der systematisch und zielstrebig voranging, um das andere Geschlecht zu erlegen. Um nicht in seinem Selbstwertgefühl als Mann verletzt zu werden, absolvierte er einen Kursus:

Als Siebzehnjähriger verschaffte er sich 'die nötigen Kenntnisse' bei einer Prostituierten in der Augsburger Hasengasse, um eine Freundin, 'sie war fünfzehn, aber sehr reif', bedienen zu können.¹¹

Wollte ihn eine Auserwählte nicht gleich erhören, scheute er nicht davor, seine Freunde zu benutzen, als Mittel zum Zweck:

Weil sie seine Anträge nicht entsprechend honorierte, bat der Liebhaber seinen Freund Caspar Neher um Unterstützung und Fürsprache aus dem Schützengraben.¹²

In seinen vielen flüchtigen Abenteuern und langjährigen Amouren konnte er einen richtigen Verschleiß an Frauen aufweisen; auch war er eiserner Vertreter der patriarchalen Doppelmoral. Hellmuth Karasek weist darauf hin,

daß Brecht sich, Mann, der er war, durchaus Vielfalt zubilligte, während er weibliche Einfalt verlangte. Treue, das war für ihn ein weibliches Attribut.¹³

Geschichtlich betrachtet war die Vielweiberei ein Privilegium der Vornehmen und Reichen und gereichte dem, der es betreiben konnte, zur Ehre. Gespielinnen, Geliebte, waren ein leibhaftiges Statussymbol. Die Auserlesenen in Brechts Harem wurden sogar mit seinem modischen Markenzeichen gekenn- und ausgezeichnet:

Wie alle seine Freundinnen mußte sich auch Marieluise Fleisser (1901-1974) von dem Mann, der einen Vorzugspreis machte, wenn man von Brecht kam, schwarze Marengo-Mäntel schneiden lassen [.]¹⁴

Somit wurde ihre Identität, ihr individuelles Äußeres schon im (Brecht-) Kollektiv aufgelöst.

Es stellt sich immer wieder die Frage, warum sich diese (intelligenten) Frauen öffentlich zur Schau stellen und in ein Kollektiv eingliedern ließen: fühlten sie sich geehrt, in seinem Kreise aufgenommen zu werden? - "[.] sie waren Auserwählte und hatten sich nicht zu beschweren."¹⁵ War es für sie eine Ehre, an seinem schöpferischen Wirken teilnehmen zu dürfen, oder hüllten sie sich in den Trugschluß, ihr Anwesen

und Mitwirken hätte seine Entfaltung zum wahren Großen ermöglicht?

Die Frauen galten als Stimulans seines Seelenlebens - die Legalisierung einer Beziehung, oder das Beschränken auf eine Bindung, wäre der Verlust dieser Stimulans gewesen. Sein Liebesleben und Schöpfen waren außerhalb der Legalität - gedrängt vom Lust-Zwang, getrieben von der Genuß-Moral, gemessen am Nutz-Denken. Der Marxist Brecht, der gegen die Ausbeutung der Menschen war, wurde schon früh zum Ausbeuter.

In seiner Jugend herrschte das lustvolle Verschlingen, die Frauen waren sexuelle Verschleißware; sie waren meist die Opfer:

Der Brecht der Augsburger Jahre sah die Frauen nicht als Partner, sondern als Objekte des Mannes, der ihnen wie ein Jäger nachstellt. Wie für Baal sind Frauen für ihn nur 'Menscher', an denen man sich zu beweisen hat, die man 'nimmt'.¹⁶

In reiferen Jahren waren die Beziehungen etwas kunstvoller verschlungen, die Frauen auf gleicher geistiger Ebene, ihm intellektuell ebenbürtig. Die Rollen, die den Frauen zugeteilt wurden, bzw. ihre Grenzen, waren bewußt nicht klar gezogen worden - wie Marieluise Fleisser (1901-1974) konstatierte:

Sie jedoch war sich nicht ganz im klaren, ob sie nun seine Freundin, Mitarbeiterin oder Geliebte war oder alles oder von jedem etwas.¹⁷

So konnten sie in keinem Bereich einen Besitzanspruch geltend machen: ein geschickter Schachzug eines manipulierenden Nutznießers. Im Bestreben, ein so vielseitiges Pensum zu erledigen, einer solch vielseitigen Rollenbesetzung gerecht zu werden, kamen die Frauen wohl selten dazu, ihre Beziehung und Brechts Verhalten ihnen gegenüber zu analysieren, geschweige in Frage zu stellen.

Obwohl Marieluise Fleisser (1901-1974) diesen Einblick hatte, und seine Doppelmoral aufdeckte, konnte sie sich seiner Überlegenheit und seinem Bann nicht entziehen. Erst als sie am Rande ihrer Persönlichkeitsvernichtung stand, bäumte sie sich auf:

Was ihr ganz zu eigen war, wurde verletzt, gerade das ließ er nicht gelten. [...] Sie flieht, lernt einen anderen Mann kennen.¹⁸

Brecht forderte vom weiblichen Individuum die Auflösung im Kollektiv (seiner Freundinnen); die Frau hatte sich dem Manne

zu unterwerfen.

Auf der Strecke blieben viele Statistinnen. Paula Banholzer (1901-1989), schwanger von Brecht, wurde liebevoll in aller Freundschaft an einen anderen Mann abgeschoben; sie selbst literarisch entlohnt: "Ende 1922 widmete er Bittersüß als eine Art Abschiedsgeschenk die Erstausgabe von Trommeln in der Nacht."19 Marianne Zoff, die 1920 "die favorisierte Geliebte des Dichters wurde"20, die zu eigenhändig (emanzipiert) handelte und sein Kind abtreiben ließ, sich Freiheiten ausnahm, die sonst für ihn reserviert waren, verletzte seinen männlichen Stolz: sie wurde von ihm in einem Gefühlsausbruch erniedrigt: "Ich finde, daß ich die Achtung für sie verloren habe; sie kommt mir billig vor."21 und "Die Hure sollte kein Kind haben, mein Kind ging von ihr, da sie kein reines Herz hatte."22 Hätte sie das Kind eines anderen Mannes abtreiben lassen, um seine Geliebte zu werden, dann hätte er wahrscheinlich ihre Courage und Opferbereitschaft in einem Gedicht gepriesen.

Als Elisabeth Hauptmann (1897-1973) vom Nutzobjekt nicht zur Ehe-Partnerin avancierte -

Elisabeth Hauptmann konnte Englisch, sie mußte für Brecht Ausschnitte aus englischen und amerikanischen Zeitschriften sammeln und wurde schließlich mit einem Trick als seine Sekretärin 'engagiert'.23

-sondern Helene Weigel (1900-1971), da wollte sie sich das Leben nehmen -

Enttäuscht unternahm sie damals einen Selbstmordversuch, von dem sie sich glücklicherweise erholte. Schließlich akzeptierte sie das Verhalten des Freundes, der mit einem Gedicht um Nachsicht bat und an die 'besondere Einsicht' appellierte.24

Wiederum sollte ein literarisches Pflasterchen die Wunde heilen.

*

Manche Frauen wollten sich unentbehrlich machen, indem sie möglichst viele Ämter kleideten, wahrscheinlich in der Hoffnung, den anderen Konkurrentinnen bevorzugt zu werden. Das war eine falsche Hoffnung. Sie waren wie Arbeiterinnen am Fließband, leicht austauschbar, ersetzbar:

Als Ruth Berlau(1906-1974) in ihrer Funktion als ständige Begleiterin und Sekretärin von Brecht auszufallen begann, trat die junge Regieassistentin Käthe Rüllicke an ihre Stelle.25

Check
nach
Keller.

Brecht entließ seine Mitarbeiterinnen jedoch nie ganz; er hielt sie meistens in einer freundschaftlichen Beziehung über die Jahre hinweg an sich gebunden. Sie konnten ihm ja noch von Nutzen sein.

Ruth Berlau (1906-1974) war in der Tat ein weiteres Opfer; sie verzehrte sich in ihrer Liebe zu Brecht. Ihre totale Abhängigkeit von ihm endete in totaler Persönlichkeitsauflösung, in Selbstvernichtung; sie litt unter Depressionen und verfiel dem Alkohol. Als aktive, positive Funktion war sie für Brecht oft nutzlos:

Ruth Berlau litt darunter, daß sie in Hollywood völlig von Brecht abhängig war und keine eigenen Initiativen ergreifen konnte, die ihm genützt hätten.²⁶

Manchmal versuchte sie sich in einer gleichberechtigten (Flucht-)Handlung zu retten, stürzte sich in ein kurzfristiges Verhältnis. Eine Versöhnung mit Brecht ließ sie wieder in einer produktiven Phase aufleben - in der sie sich in Arbeit für ihn auflöste: "In der Arbeit für den geliebten Dichter fand sie wieder Mut und Stärke."²⁷

Margarete Steffin (1908-1941), das kränkliche Anhängsel und politisch engagierte Energiebündel, erweckte in Brecht den Beschützer; bei ihr durfte er gefühlvoll sein. Sie war sein Lustobjekt, seine Liebesware, die er je nach Bedarf ein- und auspackte; so lautet Das elfte Sonett (1937):

So zog ich diesmal dich mit Sorgfalt an
Wie ich dich manchmal auszog [..]
[..]
Nunmehr ist, dacht' ich, alles gut verwahrt
Daß es auch nicht erkalt', so aufgespart.²⁸

Er hing an ihr, wie einst die Mutter an dem zarten Brecht. Sie war ihm auch äußerst nützlich; war seine Muse und Inspiration:

Margarete Steffin war die 'gute Genossin', die Adressatin großer politischer Lehrgedichte und revolutionärer Botschaften, zugleich aber auch die Muse seiner 'Achillesverse', für die er Gedichte schrieb, wie Dante für seine Beatrice [..]²⁹

Auch war sie sein politisches Publikum und unerbittliche Verfechterin seiner Lehren:

Dieser 'Soldat der Revolution' war ein unermüdlicher Vermittler seiner Werke. Auch als sie schon sehr schwach war, erhob sie sich immer wieder vom Krankenlager, um Arbeitern 'den Nutzen der Lehrstücke zu erklären'.³⁰

Sie war ihm Nutz- und Lustobjekt:

Der Stückeschreiber lobte einerseits die Tapferkeit, den soldatischen Verstand und das Geschick seiner Mitarbeiterin, andererseits pries er ihre Geschicklichkeit im Bett, ihr Feuer und ihre Wollust.³¹

*

Eine Charakter-Rolle im Reigen seiner Frauen spielte wohl Helene Weigel (1900-1971). Sie war für Brecht die ideale Ehefrau, äußerst nutzvoll in ihrer Vielseitigkeit: Ehefrau, Hüterin des Hauses, Mutter seiner Kinder, Erzieherin - (er, wie sein Vater einst, war oft nicht zu Hause) - Vollstreckerin seiner Aufträge, eine hervorragende Schauspielerin, und Sprechrohr seiner Lehren. Sie war ihm auch eine geistig agile Gefährtin, war ihm ebenbürtig in intellektueller wie auch in beruflicher Hinsicht. Als Gefährtin verhielt sie sich auffallend unabhängig: sie begleitete ihn, erhob jedoch keinen Besitzanspruch. Sie war der ruhende Pol, die Vermittlerin; sie schlichtete Zwistigkeiten, räumte ihm Unannehmlichkeiten aus dem Weg und schaffte ein ruhiges, produktives Arbeitsklima:

Ging es allzu hoch her, häuften sich die Nervenzusammenbrüche und die Kräche, griff Helene Weigel ordnend ein. Sie wußte immer Rat, drohte, ließ ihren Charme spielen und sicherte ihrem Mann den Freiraum, den er brauchte.³²

Brecht und Helene Weigel schienen eine alternative Form des Geschlechter-Zusammenlebens gefunden zu haben. Sie führten eine 'offene Ehe' - was aber eher für ihn galt. Die Ehe zeigte sich fast als Kumpelverhältnis, ein unverbindliches Freundschaftsverhältnis. Es war ein liberaler Ehe-Kodex, der in gegenseitiger Distanz soziale Treue, nicht sexuelle Treue forderte. Sie war klug genug, ^{ihn} nie gebändigt, nicht zum Bourgeois mit Ehering gestanz't zu haben. Dafür erhielt sie seine höchsten Dankmedaillen - sie durfte seine Ehefrau bleiben, ihr wurden einige Gedichte gewidmet, sie bekam die Hauptrollen in seinen Stücken und sie durfte seine Witwe sein.

Mit dem Tode Brechts hörte sie jedoch auf, die tolerante, verständnisvolle Ehefrau zu spielen. Sie erhob jetzt totalen Besitzanspruch:

Nach dem Tod von Brecht erwies sich Helene Weigel plötzlich als kleinlich, jetzt endlich wollte sie den Mann für sich allein beanspruchen. Sie ließ das Testament, in dem er die Autorenrechte von bestimmten Stücken Elisabeth

Hauptmann und Ruth Berlau überließ und in dem er außer seiner Familie auch Käthe Reichel, Isot Kilian und Jakob Walcher berücksichtigte, mit Erfolg anfechten [.]³³

Helene Weigel verfiel in die Rolle der rechtschaffenen (rächenden) bürgerlichen Witwe. (Wo hörte das Rollenspiel der Ehefrau auf und wo fing die wirkliche Frau an?)

Helene Weigel war eher die vermännlichte Frau, deren Streben es war, nicht nur des Mannes Heil und Glück zu garantieren, sondern auch ihre eigene Verwirklichung zu erzielen. Brecht schien ihre weibliche Ergänzung zu sein:

Auf die Weigel konnte er bauen, sie hatte einen unbedingten Willen und war von einer fürsorglichen Freundlichkeit. Sie war eigensinnig und zäh. [.] Er war äußerst verletzlich und weich, [.]³⁴

Somit kann man die Vermännlichung der Helene Weigel als Überlebensform in einer äußerst patriarchalen Gesellschaft - sprich: patriarchalen Geschlechterbeziehung - sehen.³⁵ ✓ good



TEIL I: GEDICHTE

KAPITEL 1: Frühe Lyrik 1913 - 1933

In Brechts früher Lyrik, seiner Kriegslyrik (1913-1933), steht das Bild der leidenden Mutter. Im Gedicht Moderne Legende (1914) - unter dem Pseudonym Berthold Eugen erschienen - wird berichtet:

In der Nacht noch spät
Sangen die Telegraphendräh't'
Von den Toten, die auf dem Schlachtfeld geblieben...
Siehe, da ward es still bei Freunden und Feinden.
Nur die Mütter weinten
Hüben und drüben.³⁶

Es ist die Rede von den Müttern, nicht einer Mutter - Mutter sein, kennt keine politischen Grenzen, heißt leiden. Der Schmerz der einzelnen Mutter verschmilzt mit den Leiden des Mütter-Kollektivs:

Die klagende Mutter ist zu einem Hauptmotiv der Brechtschen Kriegsgedichte geworden. Das Bild von der kranken Mutter des Gymnasiasten verschmolz mit den Eindrücken, die der junge Brecht in seiner Heimatstadt erhielt. Die Zahl der leidgeprüften Mütter nahm auch in der alten Reichsstadt von Tag zu Tag zu.³⁷

Im Gedicht Der Fähnrich (1915) wird eine Mutter hervorgehoben, stellvertretend für alle Mütter. Wie im Gedicht Moderne Legende (1914) die Mütter weinten, nachdem sie die Nachricht über die Gefallenen und Vermißten erhielten, so ist hier nur eine Mutter Rezipient einer Nachricht. Sie weint, als sie den verzweifelten Hilferuf im Brief ihres Sohnes erhält:

In jenen Tagen der großen Frühjahrsstürme schrieb er's
nach Haus:
-Mutter ... Mutter, ich halt's nicht mehr länger aus ...-

[...]
Und drei Tage drauf, als seine Mutter über dem Brief
schon weinte

[...]
(Dann) brach er im Tod, mit irren, erschrockenen Augen
aufschreiend zusammen.³⁸

In beiden Gedichten können die Mütter weder trösten noch etwas ändern; sie müssen alles erdulden, können ihren Schmerz nur mit Weinen ausdrücken. Sie sind die leidgeprüften, ohnmächtigen Überlebenden; wie ihre gefallenen und vermißten Söhne - Opfer des Krieges.

*

So wie der gefallene Soldat bald dem Vergessen zum Opfer

fallen wird - er existiert noch fragmentarisch, zeitlich begrenzt im Gedächtnis seiner Mutter und hinterläßt als Dokument seines Daseins Briefe und Bilder - so existiert dann bald auch die Frau nur fragmentarisch, fällt dem männlichen Gedächtnis zum Opfer.

Das edle (aber völlig hilflose) Mutterbild in Brechts Lyrik weicht dem Bild der Frau, dem Weib schlechthin. Es taucht das Motiv des verführten, verdorbenen Mädchens auf. In Brechts Augsburger Lyrik (1916-1920) wird häufig von verbrauchten und vergessenen Mädchen berichtet:

[...] der Augsburger Gymnasiast verarbeitet zunächst jugendliche Liebeserlebnisse, der Medizinstudent in München überträgt später die Eindrücke in seine Lyrik, um Distanz zu gewinnen. [...] Anna ist der Prototyp der weiblichen Figuren der Augsburger Zeit. Ohne Zweifel hat diese Figur ihr biographisches Analogon (möglicherweise Rosa Marie Aman oder 'Bie' Paula Banholzer). Sie ist das zarte Wesen, jungfräulich, naiv, bürgerlich, das von Baal rücksichtslos genommen wird, in dem Baal jedoch zugleich seine eigenen Qualen begräbt.³⁹

Die Frau wird nie in ihrer Gesamtheit gesehen; sie existiert nur fragmentarisch - häufig als Erinnerungsfetzen: ein verblichenes Bild, ein Negativ, oder nur die Ecke eines Bildes. Sie ist das Opfer männlichen Gedächtnisses, der Vergänglichkeit, und wird in der Auslöschung ihrer Persönlichkeit - oder ihres Lebens - zum Studienfall.

Das Gedicht Vom armen B.B. (um 1925) enthält den Kern seiner Einstellung zu den Frauen:

Und ich betrachte sie sorglos und sage ihnen:
In mir habt ihr einen, auf den könnt ihr nicht bauen.⁴⁰

Es ist eine distanzierte Studie. Derartige Studienfälle sind die Gedichte Von den verführten Mädchen (1920)-

Und er zeigte mir die Reste der Wasserleichen
Die ich auf meinem Gewissen hab.

[...]
Unter sehr getrübbten Himmeln schwammen
Lässig und müde sie in die Hölle hinein.⁴¹

und Vom ertrunkenen Mädchen (1920):

Tang und Algen hielten sich an ihr ein
So daß sie langsam viel schwerer ward.
Kühl die Fische schwammen an ihrem Bein
Pflanzen und Tiere beschwerten noch ihre letzte Fahrt.⁴²

Die Wasserleichen sind Suizidfälle, Opfer der Sexualität des Mannes; sie sind zum Gegenstand, Objekt seiner Betrachtung geworden. Er zeigt eine fast wissenschaftliche Faszination an ihrer Zersetzung.

In dem Gedicht Erinnerung an die Marie A. (1920) kokettiert Brecht mit seinem Gedächtnis; er liefert eine genaue Zeit-, Ort-, und Wetterangabe, jedoch "[...] ihr Gesicht, das weiß ich wirklich nimmer."⁴³ Die genaue Beschreibung der Wolke überschattet es.

In der Ballade vom Tod der Anna Gewölkegesicht (1919) gelingt es dem Mann immerhin erst nach sieben Jahren und mit Hilfe von Betäubungsmitteln ihr Gesicht zu vergessen:

Sieben Jahre vergingen. Mit Kirsch und Wacholder
Spült er ihr Antlitz aus seinem Gehirn.⁴⁴

Und im Gesang von einer Geliebten (1920) denkt er, gebrochen und verbraucht, zurück an eine Frau (von vielen!), die durch ihre selbstlose Liebe zum Opfer wurde:

Sie fragte nicht, wohin der Weg ging, der ihr Weg war,
und vielleicht ging er hinunter. Als sie mir ihren Leib gab,
sagte sie: Das ist alles. Und es wurde mein Leib.

Jetzt ist sie nirgends mehr, sie verschwand wie die Wolke,
wenn es geregnet hat, ich ließ sie, und sie fiel abwärts, denn
dies war ihr Weg.⁴⁵

Der Mann hat einen Anflug von Gewissensbissen, ja sogar Respekt:

[...] sehe ich ihr Gesicht, bleich im Wind, stark und mir
zugewandt,
und ich verbeuge mich in den Wind.⁴⁶

- ein entfernter Hoffnungsschimmer in der Geschlechterbeziehung in Brechts Lyrik. Bedauerlicherweise kam die Verfllossene zu ihrer Lebzeit nie in den Genuß solch einer 'respektvollen' Geste.

Dieser Funke taucht auch auf (wohl verspätet!) im Gesang von der Frau (1920). Der Mann ignoriert sie, demütigt sie, setzt sie herab und sperrt sie hinaus:

[...] und einzig von
ihr blieb der kleine Schrei, den sie machte, als sie zurück an
das Tor kam am Morgen, da es schon zu war.⁴⁷

Sie ist die Ohnmächtige, die Ausgesetzte. Ihm verbleibt das schlechte Gewissen:

[...] und auf meiner
Zunge habe ich einen bitteren Geschmack.⁴⁸

Im Lied von meiner Mutter (1920) - Brechts Mutter starb am 1.5.1920 - erinnert sich Brecht nur an ihr schmerzverzerrtes Gesicht, ihre müde Hand; sie ist das Opfer der (gehäuften) Umstände - aufgebraucht durch Arbeit, Schwangerschaften, Lieblosigkeit, und Krankheit. Er ist das Opfer seiner Unfähigkeit,

ihr seine Gefühle zu zeigen: "Aber das Wichtige haben wir nicht gesagt, sondern gespart am Notwendigen."⁴⁹ Zurück bleiben Gewissensbisse und Vorwürfe.

In dem Sonett Entdeckung an einer jungen Frau (1925) wird die Frau -

[...] kühl besehn.

Da sah ich: eine Strähn in ihrem Haar war grau,⁵⁰
Der Mann entdeckt, sieht, nimmt wahr - ein großer Fortschritt!
Aber - anstatt ihr menschlich näher zu kommen - der Ansatz war
da - setzt er sie unter Druck, flößt ihr Angst ein, und nutzt
diese 'Entdeckung' zu seinem Vorteil aus:

Doch nütze deine Zeit; das ist das Schlimme
Daß du so zwischen Tür und Angel stehst.⁵¹

Sie ist das Opfer der Vergänglichkeit, des Alterwerdens, und in ihrer Angst an Reiz zu verlieren wird sie dann Opfer seiner sexuellen Bedrängnis. Hans Kaufmann meint jedoch dazu:

Die Partnerin ist nicht mehr nur Objekt der Lust, sie wird auf einmal zum Problem. [..] sie (diese Begierde) bezieht sich auf ein reiches, erfülltes Leben überhaupt und schließt insbesondere den Wunsch nach dem Glück des 'Du' ein. Die Entdeckung der grauen Strähne ist die Entdeckung des Keims einer neuen, du-bezogenen Gefühlswelt.⁵²

Leider ist diese neue Gefühlswelt auch im Keim erstickt!

Interessant ist, daß wenn die Frau sich emanzipiert zeigt, sie nicht abhängig ist von ihrer eigenen Sexualität oder der des Mannes, sie vernünftig ist, dann wird sie von Brecht dafür verurteilt. Im Gedicht Sentimentale Erinnerungen von einer Inschrift (1922) betrachtet er -

Eine Fotografie. Und darauf steht zu lesen:
REIN.SACHLICH.BÖSE.⁵³

Die Frau zog Reinheit, nicht Keuschheit vor:

Sie wusch sich immer mit Mandelseife
[...]
Gegen den Liebesgeruch.⁵⁴

Und sie zog Vernunft den Trieben vor:

Ihr war es ernst. [..] Sie dachte.
[...]
Sie liebte die Liebe, nicht den Geliebten, ihr machte
Keiner einen rosa Dunst.⁵⁵

Dafür durfte Hedda Kuhn, Medizinstudentin (1920) nur sechzehn Monate lang Brechts Geliebte sein.⁵⁶ Ihr Bild wird mit dem Stempel 'REIN.SACHLICH.BÖSE.' versehen, und zu den anderen 'verflossenen' Akten gelegt.

Das Wasserleichen-Motiv, das Thema des verbrauchten, vergessenen Mädchens taucht auch auf in der Legende der Dirne Evlyn Roe (1917). Hier wird die Frau Opfer ihrer Einfalt, und somit leichtes Opfer anderer. Anfangs ist sie schön, keusch, fromm und naiv; ihr Körper wird zur begehrten Ware im Tauschhandel - sie tauscht ihre Liebesdienste gegen eine Fahrt ins Heilige Land ein. Am Ende ist sie häßlich, sündig, tot und verdammt. Sie hat ausgedient, ist Wegwerfobjekt:

Sie tanzte nachts. Sie tanzte tags.
Da ward sie wie ein Leichnam matt.
Und vom Kapitän bis zum jüngsten Boy
Hatten sie alle satt.⁵⁷

Sie scheint dafür bestraft zu werden, daß sie sich billig (wenn auch ganz unbewußt) verkauft hat: Sie war eine schlechte Geschäftsfrau, hat ihre gute Ware verschleudert, ehe sie die Kunden zur Kasse gebeten hat. Ihr Körper machte Konkurs. Die Paradoxie besteht darin, daß ihr, obwohl sie kindlich 'rein' und gläubig geblieben ist, nicht verziehen wurde wie im Falle Maria Magdalen. Ihr verlorener Geist wurde dazu verdammt, zwischen Himmel und Hölle zu schweben:

Da ging sie durch Wind und Sternenraum
Und wanderte immerzu.⁵⁸

Sie wird von den Menschen (Männern!) sowie von Gott vergessen.⁵⁹

Ähnlich ist das Schicksal Vom ertrunkenen Mädchen (1920):

Als ihr bleicher Leib im Wasser verfaulet war
Geschah es (sehr langsam), daß Gott sie allmählich ver-
gaß.⁶⁰

Auch im Lied der verderbten Unschuld beim Wäschefalten (1921) ist die Frau Opfer ihrer Herkunft, ihrer verdorbenen Kindheit -

Mit elfen war ich sündig
Wie ein Dreihellerweib.⁶¹

Sie befindet sich in einem Dilemma - ihre Gefühle, ihr Körper, werden dem Linnen gleichgesetzt; sie werden zur Ware, zum Gebrauchsgegenstand: eine totale sexuelle Entbehrung wäre eine Verschwendung der Ware, von nie zum Leben erwachten und ausgekosteten Gefühlen; ein Auskosten der Gefühle wäre ein Verschleiß der guten/reinen Ware und des guten Rufes. Hin- und hergerissen zwischen Erfüllung und Unterdrückung wird sie letzten Endes doch Opfer ihrer Triebe, ihrer schwachen Willenskraft.

Die Frau befindet sich immer in einem Zustand der inneren

Zerrissenheit; jede Entscheidung - sei sie bewußt oder unbewußt - endet in einem zerstörerischen Extrem.

Im Gedicht von der Kindesmörderin Marie Farrar (1922) wird Marie - sie ist selbst noch ein Kind, Waise, blind gläubig, und schwanger - zur Mörderin. In einer Affekthandlung - sie dreht durch - erschlägt sie ihr schreiendes, vor kurzem selbst entbundenes Kind, und erspart ihm (wenn auch unbewußt) ein sich wiederholendes, trauriges Los. Marie ist eine Mischung aus Naivität und Einfalt, und wird wiederholt von jedermann ausgebeutet: geschwängert und sitzengelassen; einer Engermacherin hat sie für eine verpfuschte Abtreibung bezahlt - "doch ging's nicht heraus"⁶²; sie habe dennoch "gleich bezahlt".⁶³ Von ihren Arbeitgebern wird sie tagein tagaus ausgegützt:

Man holte sie noch einmal, als sie lag:
Schnee war gefallen, und sie mußte kehren.
Das ging bis elf. Es war ein langer Tag.⁶⁴

Am Ende des Gedichtes wird von den 'anständigen' bürgerlichen Leuten Verständnis und Milde abverlangt. Brecht deckt die allgemeine Heuchlerei auf, wo je nach Klasse das 'Kind' einen anderen Namen bekommt: somit wird es 'Sünd' in der unteren Schicht, 'gesegneter Zustand' in der oberen Schicht.

Brecht ist selbst der Heuchlerei schuldig: Sein Verhalten zu Marianne Zoffs Abtreibung - sie ließ sein Kind abtreiben - läßt sehr zu wünschen übrig. Er beschimpfte und verdamnte sie: "Die Hure sollte kein Kind haben, mein Kind ging von ihr, da sie kein reines Herz hatte."⁶⁵ Ihr zeigte Brecht keine Milde!

Nicht nur aus Furcht vor der gesellschaftlichen Ächtung, - ein uneheliches Kind zu haben - wahrscheinlich eher aus Angst ihren Arbeitsplatz zu verlieren, sieht Marie Farrar im Kindermord den letzten Ausweg aus ihrem Dilemma. Sie kann nicht zugleich alleinerziehende, fürsorgliche Mutter und pflichtbewußte, dienende Magd sein. Sie bricht unter der Doppelrolle/Doppelbelastung zusammen - es ist eine ausweglose Situation.⁶⁶

Marie Farrar wird zum Aktenzeichen reduziert; das gefallene Mädchen wird ein Fall, eingeordnet zu den anderen Opfern der Gesellschaft. Brecht reduziert Marie Farrar nochmals - sie wird Objekt, Gegenstand seiner Berichterstattung.

Nicht auf eine Pilgerfahrt ins Heilige Land, (auf der Flucht in die religiöse Welt), wie Evlyn Roe im Gedicht Legende der Dirne Evlyn Roe (1917), sondern auf der Flucht in die Fantasiewelt der Seeräuber, (einer Traumwelt, sonst Männern vorbehalten) befindet sich Jenny im Gedicht Die Seeräuber-Jenny oder Träume eines Küchenmädchens aus der Dreigroschenoper (1928). Es ist der Ausbruch aus dem Alltagstrott, der täglichen Abnützung im Abhängigkeitsverhältnis, der in einem Racheakt endet:

Meine Herren, heute sehen Sie mich Gläser abwaschen
 Und ich mache das Bett für jeden.
 Und Sie geben mir einen Penny, und ich bedanke mich schnell
 Und Sie sehen meine Lumpen und dies lumpige Hotel
 Und Sie wissen nicht, mit wem Sie reden.
 Aber eines Abends wird ein Geschrei sein am Hafen
 Und man fragt: Was ist das für ein Geschrei?
 Und man wird mich lächeln sehn bei meinen Gläsern

[...]

Und an diesem Mittag wird es still sein am Hafen
 Wenn man fragt, wer wohl sterben muß.
 Und dann werden Sie mich sagen hören: Alle!
 Und wenn dann der Kopf fällt, sag ich: Hoppla!⁶⁷

In der Legende der Dirne Evlyn Roe (1917) endet alles in Selbstzerstörung; hier jedoch wird die Zerstörung nach aussen gerichtet: an diejenigen, die einen kaputt machen wollen. Nur in einer 'männlichen' Rolle kann sie kämpfen, sich wehren.⁶⁸ Sie übt den Aufstand im Unterbewußtsein, in Träumen - es ist ein schlummernder Keim!

Auch im Song vom Nein und Ja (Barbara-Song) aus der Dreigroschenoper (1928) kann die Frau ihrer sozialen Umgebung und Prägung nicht entrinnen: Sie ist Opfer ihres Milieus, wie ihre Umwelt so abgestumpft, daß sie nur auf 'rohe' Behandlung reagiert. Sie bleibt hart und überlegen bei Männern mit positiven Attributen, wird aber schwach und ergeben bei rauhen und dominierenden Typen. Der Hang zur Dominanz wird als ausschlaggebendes, männliches, entwaffnendes Attribut angesehen:

Jedoch eines Tags, und der Tag war blau
 Kam einer, der mich nicht bat
 Und er hängte seinen Hut an den Nagel in meiner Kammer
 Und ich wußte nicht mehr, was ich tat.⁶⁹

*

Das Thema des Verbrauchens - es handelt sich meist um männliche Verbraucher - wobei die Frau als Lust-/Nutzobjekt betrachtet wird, und je nach Bedarf verbraucht wird und somit

Verschleißware, Wegwerfobjekt wird, zieht sich durch die ganze Brechtsche Lyrik.

In der Ballade von den Seeräubern (1918) wird die Frau mit anderen Genuß- und Zeitvertreibmitteln konsumiert. Man(n) wird ihrer schnell überdrüssig:

Kein Tanz mit Weibern und Absinthen
Kein Kartenspiel hielt sie zurück.
Sie hatten vor dem Knall das Zanken
Vor Mitternacht die Weiber satt.⁷⁰

Im Choral vom Baal (1918) ist die Frau nach Gebrauch Wegwerfobjekt -

Gibt ein Weib, sagt Baal, euch alles her
Laßt es fahren, denn sie hat nicht mehr!⁷¹

Der sexuell übersättigte Verbraucher gesteht in Vision in Weiß (1920):

Ich weiß es: ich habe zuviel geliebt. Ich habe zuviel
Leiber gefüllt, zuviel orangene Himmel verbraucht.⁷²

Dieser totale Überdruß, diese (sexuelle) Übersättigung wird auch im Gedicht Was erwartet man noch von mir (um 1925) ausgedrückt:

Ich habe alle Patienzen gelegt, alles Kirschwasser ge-
spieen

[...]

Alle Weiber geliebt, bis sie wie der Leviathan gestunken
haben.⁷³

Im Mann -ist-Mann-Song aus dem Stück Mann ist Mann (1924/1926), setzt die Männlichkeit voraus, daß man(n) in den Krieg zieht und sich alles teilt; die Frau wird Allgemeingut:

Ach Tom, hast du auch bei Jenny geschlafen?
Denn ich habe auch bei Jenny geschlafen!
Drauf kommt's nicht an
Denn ein Mann ist ein Mann.⁷⁴

Der echte Kamerad und Kumpel teilt die Frau, die letzte Zigarette.

Im Song zur Beruhigung mehrerer Männer (um 1926) ist die Frau nach dem Spruch 'Wein, Weib und Gesang' angenehmer Zeitvertreib, Genußmittel:

Und denkt an Jenny Brown, welche nicht hier:
Ihr werdet sie auch bald kriegen

[...]

Schneidet eure Zigarren ordentlich ab
Und mischt euch ein Getränk,⁷⁵

Ähnlich erklingt es im Alabama Song (um 1926):

Oh, show us the way to the next whisky-bar

[...]

Oh, show us the way to the next pretty girl.⁷⁶

Im Sonett Vom Liebhaber (1927) wird die Frau in einem Drei-

ecksverhältnis doppelt ausgenützt - vom eigenen Mann und von ihrem Liebhaber:

Gestehn wir's: leider sind wir schwach im Fleische!
 Ich, seit ich meines Freundes Frau geschwächt
 [...] Das ist es, was mich schlaucht
 Daß ich stets höre, wenn er sie gebraucht
 [...]
 Schon abends, wenn wir drei beim Weine sitzen
 Muß ich ihr Glas zum Überlaufen bringen
 [...]
 Und sie, wenn sie nicht will, zum Trinken zwingen
 Damit sie nachts dann nichts zu merken braucht.⁷⁷

Auch Das Lied vom Surabaya-Johnny aus dem Stück Happy End (1929) zeigt die Frau als Nutzobjekt. Sie ist nur interessant und reizvoll solange sie etwas zu bieten hat - ihre Jungfräulichkeit und ihr Geld:

Ich war jung, Gott, erst sechzehn Jahre
 Du kamest von Burma herauf
 Und sagtest, ich solle mit dir gehen
 Du kämest für alles auf.
 [...]
 Aber schon nach zwei Wochen
 War dir nichts mehr recht an mir.
 [...]
 Du wolltest nicht Liebe, Johnny
 Du wolltest Geld, Johnny.⁷⁸

Dieses Nutzdenken, wobei die Liebe/Frau, zur Ware wird, kommt am stärksten zum Ausdruck in den Lesebuch-Gedichten, den Großstadtgedichten Aus einem Lesebuch für Städtebewohner (1925/1926):

Brecht beginnt zu erkennen, daß auch Liebesbezeugungen in einer Warenwelt ökonomisch bedingte Verhaltensweisen sind und dem 'Gesetz der Märkte' unterliegen. Die Liebe ist zur Ware geworden, an die Stelle der freien Wahl tritt der ökonomische Zwang. Liebe - das ist gefühllose 'bare Zahlung'.
 [...] Brecht fordert, daß sich die Frau restlos den kapitalistischen Marktgepflogenheiten fügt.⁷⁹

Es taucht das Motiv der sich prostituierenden Frau auf.

Die Prostituierte nützt die bestehenden objektiven Gegebenheiten (dem Wechselspiel von Angebot und Nachfrage) durch geschicktes Verhalten aus, um existieren zu können.⁸⁰

Es ist wohl eher aus einer sozialen Notlage heraus, als aus persönlicher Neigung/freier Wahl, daß die Frau sich in der Rolle der Prostituierten befindet. Schuhmann beschönigt das Bild indem er die Prostituierte fast als kluge Geschäftsfrau hinstellt, die eine Marktlücke entdeckt hat und sie geschickt zu ihren Gunsten zu verwerten weiß.

Brecht meint:

Sie sollte es nicht tun. Sie sollte zeigen
Daß sie nicht mehr die Wahl hat. Und gewählt ist.⁸¹

Wozu sich Schuhmannwiederum äußert:

Denn sie ist nicht mehr Subjekt, dem die Wahl offen
steht, sondern Objekt, das gewählt wird.⁸²

Wie immer sich die gelehrten Herren äußern mögen, es ändert
nichts an der Tatsache, daß die Frau Objekt/Opfer ist und
bleibt - egal ob wählendes oder gewähltes. Sie hat sich dem
(männlichen) wirtschaftlichen Diktat zu unterwerfen um über-
leben zu können.

Es ist ein äußerst begrenztes Frauenbild. Die Frau wird
nicht in ihrer Gesamtheit gesehen: sie wird fragmentiert, in
ihrer Weiblichkeit beschnitten, und auf ein Geschlechtsmerk-
mal reduziert. Ihr Wert als Frau (geschweige als Mensch) wird
an der Verwertbarkeit ihrer Sexualität gemessen.

*

In der Anpassung an das System, im Überlebenskampf bleibt
der Mensch, beziehungsweise das Menschliche, auf der Strecke.
Eine Abstumpfung der Gefühle, eine Verrohung des Menschen
findet statt.

Im Gedicht Ich bin ein Dreck (um 1926) deckt Brecht auf,
daß der Gefühlsverlust, dargestellt in den
bildhaften Begriffen der Kälte und der Härte,
einerseits ein Produkt der Lebensbedingungen
im Kapitalismus, andererseits ein Prozeß
aktiver Anpassung an diese Lebensbedingungen ist,
einer Anpassung, die bei Strafe des Untergangs
gefordert wird.⁸³

Im Existenzkampf in der Großstadt schließt der Verstand die
Gefühle aus; der Mensch hat kein Selbstwertgefühl mehr:

Ich bin ein Dreck. Von mir
Kann ich nichts verlangen als
Schwäche, Verrat und Verkommenheit

[...]

Ich habe keinen Mann genommen, der nicht
Etwas für mich tat, und jeden
Den ich brauchte. Ich bin
Fast schon ohne Gefühl.⁸⁴

Mann und Frau sind hier Verbraucher wie Verbraachte; die Frau
jedoch wird schneller Verschleißware und Opfer der totalen
Verrohung.

Im Gegensatz zu den verbrauchten und vergessenen Opfern in

früheren Gedichten - den Suizid-Fällen und den Wasserleichen -⁸⁵ wird jetzt auf dem Müllplatz der Großstadt die menschliche Verschleiß- und Wegwerfware eingestampft und zum Fundament der neuen Großstadt 'verwertet':

[...] ich bin
Unvermeidlich, das Geschlecht von morgen
Bald schon kein Dreck mehr, sondern
Der harte Mörtel, aus dem
Die Städte gebaut sind.⁸⁶

Es herrscht eine nüchterne Kunst des (Über-)Lebens. Wie eine Geschäftsfrau zieht die Frau Bilanz:

Ich weiß, was ich brauche.
Ich sehe einfach in den Spiegel
Und sehe, ich muß
Mehr schlafen; der Mann
Den ich habe, schädigt mich.⁸⁷

Und sie zieht aus dieser Bilanz ihre Konsequenzen: Sie kann sich keinerlei Verschwendungen leisten - emotionale und sexuelle Hingabe sind Luxusware -

Ich habe nichts zum Verschenken, aber
Ich reiche aus mit meiner Ration.⁸⁸

Der krasse Materialismus ist auch in der Ballade Vom Geld (1926) Maßstab der menschlichen Beziehungen. Der Mensch wird hier zum Tier degradiert. In ihrer Existenzangst sieht die vom Geld abhängige Frau im Mann nur den Brotverdiener, die Einkommensquelle - sonst ist er wertlos, austauschbar. Der Mann muß sich eine Partnerschaft 'verdienen':

Aber komme nicht ohne Geld zu ihr:
Ohne Geld wirst du sie deiner berauben
Ohne Geld bleibt bei dir nur das unvernünftige
Tier.⁸⁹

Obwohl Mann und Frau beide Opfer derselben ökonomischen Ausbeutung innerhalb der kapitalistischen Produktionsbedingungen sind, werden nur von der Frau Opfer abverlangt. Sie hat ihre 'weiblichen' Eigenschaften (Emotionalität, Passivität, Hingabe), zu unterdrücken und sich den 'männlichen' Eigenschaften (Vernunft, Aktivität, 'Herr'schaft) anzupassen - dies um in der patriarchalischen Gesellschafts- und Wertordnung überleben zu können. 'Gefühlvoll' ist gleichbedeutend mit 'unvernünftig'; somit wird die ihren Gefühlen folgende Frau das "unvernünftige Tier"⁹⁰.

Interessanterweise läßt sich Brecht im früheren Gedicht Sentimentale Erinnerung von einer Inschrift (1922) eine 'weibliche' Schwäche/Eigenschaft zu: der Sentimentalität; das Gedicht ist eine 'sentimentale' Erinnerung. Seine Geliebte in

diesem Gedicht war ihm nicht gefühlsbetont genug, nicht passiv dienend, ihm nicht sexuell hörig - sie war ihm zu 'vernünftig', zu sachlich (zu 'männlich'), und wurde dafür von ihm verurteilt. Es war eine befristete Beziehung, in der er sich nicht zurecht fand.

Einige Jahre später dann: Im literarischen Bereich lobt Brecht plötzlich bei Frauen Vernunft und Selbständigkeit ('männliche' Eigenschaften). Dies entspringt wahrscheinlich seiner neuen Entdeckung: der marxistischen Literatur.⁹¹ Im privaten Bereich jedoch, fordert Brecht weiterhin von seinen Freundinnen/Mitarbeiterinnen Anpassung und Unterordnung ('weibliche' Eigenschaften). Elisabeth Hauptmann stand ihm weiterhin nützlich zu Diensten:

Elisabeth Hauptmann fragte eine Reihe von Spezialisten aus, sie zog Erkundigungen auf den Börsen in Berlin und Breslau ein und studierte die Manöver der Spekulanten.⁹²

*

Das menschenverschlingende Monstrum Großstadt mit seinen krassen, unmenschlichen (kapitalistischen) Produktionsbedingungen taucht auch auf im Lied eines Mannes in San Franzisko (um 1928/1929). Mann und Frau sind hier Opfer der wirtschaftlichen Flaute - "Meine Farm war nicht tragbar."⁹³ Er, der Pionier, zieht in die Großstadt. Opfer seiner Abenteuerlust und zu schwach den Verlockungen der Großstadt zu widerstehen, stellt er fest:

Ich bin zehn Jahre da und habe Lust
Nach mehr. Auf dem Papier
Habe ich eine Frau im Osten.⁹⁴

Die Frau ist die Verlassene. Durch die örtliche und zeitliche Trennung und den Einfluß des Großstadtlebens wird er dem Landleben und seiner Frau entfremdet; er verändert sich. Die totale Trennung ist vollzogen - er wird ein Teil der gefühlkalten Großstadt - er hat sich dort angepaßt. Sie bleibt zurück, auf verlorenem Posten Wache haltend. Sie wird Opfer seines Vergessens; für ihn existiert sie nur noch "Auf dem Papier".⁹⁵

Im Kuppellied und in der Ballade vom Knopfwurf aus dem Stück Die Rundköpfe und die Spitzköpfe (1931/1934) ist der Mensch (beide Geschlechter) Opfer der sozialen Umstände -

ihrer Armut. Im Kapitalismus wird der Mensch zum Produkt, das je nach Angebot und Nachfrage ge- und verkauft werden kann. Es ist aber die Frau, die zur Ware reduziert wird; der Mann ist der Käufer. Da heißt es im Kuppellied:

Geld macht sinnlich [..]

Wie soll er und wie soll sie
Sehnsuchtsvoll und unbeschwert
Auf den leeren Magen lieben?⁹⁶

Und in der Ballade vom Knopfwurf steht das neue Gebot:

"Wenn du Liebe brauchst, mußt du bezahlen."⁹⁷

Gefühle und Liebe bleiben auf der Strecke, Sex wird zur Tausch- und Gebrauchtware. Ironisch ist, daß Mann und Frau beide Opfer ihres Aussehens sind: er ist häßlich und muß sich Liebe kaufen; sie ist schön und wird im Bordell öfter eingesetzt, 'gebraucht'. Sie wird doppelt ausgenutzt, denn er bekommt seine Ware, sie jedoch teilt bestimmt nicht den Profit ihrer mehrfachen Einsätze, bekommt keine 'Lohnerhöhung'. Die Frau ist nur Verschleißware - wenn nicht mehr gewinnbringend, dann ist sie austauschbar.

*

Die moderne Gesellschaft, die Großstadtsituation, läßt keine sozialen Bedingungen, keine echten menschlichen Beziehungen aufkommen.

Eine Ausnahme sticht hervor - in der Ballade von der Hanna Cash (1921). Hier sind Mann und Frau Partner - ein Team!

Das ist ein Novum in der bisherigen Balladendichtung Brechts: zwei Menschen begegnen sich und bleiben für das ganze Leben zusammen. Bislang kannte der Lyriker Brecht nur die kolossalen Einzelschicksale oder die Katastrophen ganzer Menschengruppen. Niemals gab es eine haltbare Partnerschaft zwischen Frau und Mann. In der Ballade von der Hanna Cash geschieht das kaum erwartete ungeheuerliche Ereignis.⁹⁸

Beide sind Außenseiter der Gesellschaft aber "sie gingen vereint durchs Leben"⁹⁹ - wie ein gut bürgerliches Ehepaar. Sie teilten sich alles: die Armut, das Stehlen und das Kinder-schlagen. Sie nimmt ihn wie er ist, geht mit ihm durch dick und dünn, zeigt eine fast rührende Treue und Hingabe - "Es ist mein Mann."¹⁰⁰ Und die Tatsache, daß -

[..] wenn er spinnt
Und wenn er ihr Schläge gibt:¹⁰¹

macht sie nicht zum Opfer seiner Gewalttätigkeit - eher sind beide Opfer ihrer sozialen Herkunft, wo Schläge den Mangel an verbaler Kommunikation ersetzen. Bedauerlicherweise bleibt dieses Gedicht auch eine Ausnahme.

Das Gedicht Die Opiumraucherin (1925) zeigt eine Alternative zur Anpassung in der Großstadt. Anstatt sich zu prostituieren um existieren zu können, ergreift hier die Frau die Flucht in eine andere Welt. Es ist nicht die Abenteuer-Traumwelt der Seeräuber-Jenny in Träume eines Küchenmädchens (um 1926), oder die Welt der Religion, wie in der angestrebten Pilgerfahrt der Evlyn Roe im Gedicht Die Legende der Dirne Evlyn Roe (1917), sondern die Welt der Drogen. Es taucht das Motiv der drogensüchtigen Frau auf. Die Droge ist eine weitere, pervertierte Möglichkeit der Selbsterhaltung.

Der Song Denn wie man sich bettet (1926) aus dem Stück Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (1928/1929) bietet eine weitere (Über-) Lebensphilosophie an - eine Anpassung an die herrschende patriarchalische Gesellschaft, indem die Frau männliche (sprich: aggressive) Verhaltensweisen übernimmt:¹⁰²

Ein Mensch ist kein Tier!
Denn wie man sich bettet, so liegt man.
Es deckt einen keiner da zu
Und wenn einer tritt, dann bin ich es
Und wird einer getreten, dann bist's du.¹⁰³

Im Gedicht Kuh beim Fressen (um 1925) steht die Kuh nicht sinnbildlich da für die rechtlose, unterdrückte und ausgenützte Kreatur (Frau!), die sich nicht mehr dagegen auflehnt, daß andere sich ihr gegenüber Freiheiten erlauben, ihre Menschenwürde mit Füßen treten, sie zum Tier degradieren? Sie zeigt eine stoische Weltanschauung, läßt alles über sich ergehen, paßt sich an:

Ihr Leib ist dick, ihr trauriges Aug bejahrt
Gewöhnt des Bösen, zaudert sie beim Kauen
[...]
Und während sie sich noch mit Heu versieht
Entnimmt ihr einer Milch, sie duldet's stumm
Daß seine Hand an ihrem Euter reißt.

Sie kennt die Hand, sie schaut nicht einmal um
Sie will nicht wissen, was mit ihr geschieht
Und nützt die Abendstimmung aus und schießt.¹⁰⁴

*

So wie das soziale Verhalten im Massenbetrieb der Groß-

städte untergeht, und menschliche Beziehungen durch Dinge und Waren ersetzt werden, so geht auch der Mensch und alle zwischenmenschlichen Beziehungen zugrunde in der Maschinerie des Krieges, den Machtspielen der Großen. Innerhalb des großen gesellschaftlichen Rahmens sind die kleinen Leute (Mann und Frau), die Unterschicht, die Opfer. Innerhalb des kleineren Rahmens - der Geschlechterbeziehungen in der Unterschicht - sind überwiegend die Frauen die Opfer.

Schon in Brechts früher Lyrik (1913-1915) wird vornehmlich der Mutter-Sohn-Beziehung große Bedeutung beigemessen. Schon hier ist der Sohn Kanonenfutter, Verschleißware; die Mutter dagegen, ohnmächtiges 'lebendiges' Opfer. Ihr Schmerz und ihre Trauer werden erst mit ihrem Tod ein Ende nehmen. Sie ist passives Opfer, nimmt alles hin. Beide Menschen - Mutter und Sohn - sind Opfer des Krieges.

Auch in der Ballade vom Weib und dem Soldaten (um 1919) sind Mann und Frau Opfer der sozialen Umstände - des Krieges. Es herrschen kalte, lieblose Zeiten. Hier tritt die Frau ratend, warnend auf. Sie sieht die Sinnlosigkeit des Heldentodes, erkennt die Situation; sie möchte ihre kleine heile Welt erhalten, ihren Mann nicht verlieren. Er ist zu verblendet und tatkräftig, Opfer seiner Selbstüberschätzung - er wird williges Kanonenfutter. Sie ist abhängig von ihm in ihrem Bedürfnis nach Geborgenheit und Wärme. Der Krieg reißt beide auseinander. Auch sie (wie die Mutter im Gedicht Der Fähnrich (1915) ist Rezipient der Todesnachricht:

Er verging wie der Rauch, und die Wärme ging auch
Und es wärmten sie nicht seine Taten.
Ach, bitter bereut, wer des Weisen Rat scheut!
Sagte das Weib den Soldaten.¹⁰⁵

Am Ende steht sie noch immer tadelnd da; wie eine Mutter, die mit erhobenem Zeigefinger, ihren kleinen Sohn schilt. Sie hat trotz gutgemeinten Ratschlägen und Drohungen nichts ändern können. Sie bleibt weise und tadelnd, die Mühlen des Krieges mahlen weiter. Wie die Mütter in den Gedichten Moderne Legende (1914) und Der Fähnrich (1915) steht die Ehefrau/Witwe allein und verlassen da, mit der Ausnahme, daß sie den warnenden Zeigefinger auf die anderen Soldaten richtet.

Auch im Gedicht Fatzers Rundgang durch die Stadt Mühlheim während des Ersten Weltkrieges aus dem fragmentarischen Stück Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer (um 1930) ist der

Mensch Verschleißware, Opfer der politischen Machtspiele:

In was für Kleidern geht das Volk? Das Volk geht
In schlechten Kleidern, seh ich.

Ärm ist ärmer und reich reicher jetzt.106

Das Menschliche ist ausgelöscht, es zählen nur noch Urinstinkte; die duldsame Kreatur folgt nur noch den Trieben, die nach Selbsterhaltung schreien. Der sexuelle Akt blendet über die trostlose Wirklichkeit hinweg, scheint die einzige Lebensbestätigung zu sein. Somit wird die Frau zum wiederholten Gebrauchsobjekt. Sie ist passives Opfer:107

Alles geht weiter. Freilich, das kriecht
Noch mit zermalmter Kniescheib
Auf ein behaartes Loch zu. So lang
Sie das noch haben, ist
Ihnen alles recht.108

Im Gedicht Lied der Kriegerwitwe aus dem Stück Kamrad Kasper (1932) spricht ein weiteres Opfer des Krieges; sie ist Witwe und muß sich mit zwei Kindern allein durchs Leben schlagen:

Und als ich ihm zwei Kinder gebar
Da hatt ich mir nicht vorgestellt
Daß mich mein Mann verlassen würd
Und zog für den Kaiser ins Feld.109

Aus bitterer Erfahrung am eigenen Leib lernt sie, daß -

Die einen solchen Krieg anstiften
Die müßte man am Kopfe haun.110

Erkenntnis ersetzt totale Unwissenheit und Blindheit, bringt jedoch keine sozialen Veränderungen herbei. Vom Handeln ist (noch) keine Rede.

Ähnlich im Gedicht Ich hatte eine liebe Frau aus Kamrad Kasper (1932); es spricht ein (Ehe-)Mann, ein ehemaliger Soldat. Vor seinen Vorgesetzten kuscht er, läßt sich ergeben herumkommandieren. Zu Hause dreht er den Spieß um - er spielt sich groß auf, weist seine Frau brutal zurecht, macht sie zum Fußvolk, zur Untergeordneten:

Meiner Frau hau ich in die Fresse
Da bin ich nun mal so barsch.
Doch wenn ich einen Feldmarschall seh
Dann kriech ich ihm noch heut in den Arsch.111

Es fehlt ihm aber an Kraft und Charakterstärke etwas zu ändern. Innerhalb der Geschlechterbeziehung wird die Frau zum Opfer - Opfer seiner frustrierten Ohnmacht - sie wird eine Art menschlicher Blitzableiter.

Der Funke Erkenntnis - egal ob aus männlichem oder weiblichem Gehirn entsprungen - reicht nicht aus um ein Feuer zu

entfachen, Änderungen herbeizubringen. Es fehlt das Handeln.

*

Ab etwa 1926 taucht in Brechts Lyrik etwas Neues auf - nämlich das immer mehr vorherrschende Klassenbewußtsein; was wohl mit "Brechts Marxismus-Studien" zu tun hat.¹¹²

Im Gedicht Kohlen für Mike (1926) ist die Frau Opfer des kapitalistischen Unternehmens, in Armut lebend; sie ist von Almosen abhängig. Die ehemaligen Arbeitskollegen ihres verstorbenen Mannes vereinen sich, sind solidarisch in ihrer Anschauung und Handlung; sie setzen sich aktiv (wenn auch noch verstohlen) ein:

Aber jede Nacht von den donnernden Zügen der Wheeling
Railroad
Warfen die Bremser einen Kohlenklumpen
Über die Zaunlatten in den Kartoffelgarten
Mit rauher Stimme ausrufend in Eile:
Für Mike!¹¹³

Man hilft einander aus, hält zusammen:

Sie aber erhob sich so, lange vor Morgengrauen und räumte
Ihre Geschenke aus den Augen der Welt, damit nicht
Die Bremser in Ungelegenheit kämen
Bei der Wheeling Railroad.¹¹⁴

Es verbindet sie ein Gefühl der Solidarität. Wohl gibt es der Witwe eine Überlebenschance, ändert jedoch die bestehenden sozialen Mißstände nicht.

Auch im Kinderbuch - Die drei Soldaten (1929/1930) ist wiederum die Frau Opfer des Staates. Sie ist gezwungen, Gebärmachine zu sein; sie liefert das Kanonenfutter. Kindersegen ist erwünscht vom Staat, wird jedoch nicht subventioniert:

Da schauten die Drei die Mutter an
Und fragten sie: wie sie so viele Kinder bekommen kann
Wo sie doch kein Essen hat für sie:
'Kannst du das nicht verhindern?' Da fragte sie: 'Wie?
Das verbietet doch die Polizei!'¹¹⁵

So steht in Brechts Gedicht Herr Doktor (1930) - gegen den (Abtreibungs-)Paragrafen 218:

Da sind Siemal 'ne nette kleine Mutter
Und schaffen mal'n Stück Kanonenfutter
Dazu ham Sie'n Bauch, und das müssen Sie auch.¹¹⁶

In der Mutter-Ideologie des Dritten Reiches wird die Frau als Gebärmachine mißbraucht (und mit dem Mutterkreuz dafür belohnt). Brecht hat dieses Thema in seiner Lyrik schon vorweggenommen.

Brecht bestimmt für dieses Buch Ein Kinderbuch - Die drei Soldaten (1929/1930) ein besonderes Gegenüber: die Kinder. Es sind also nicht mehr die Mütter, denen einst die Soldatenlyrik gewidmet war. Die Mütter scheinen die Fragen, die sich stellen, nicht mehr lösen zu können.¹¹⁷

Wie könnten sie auch! Sie werden ja immer in eine Zwickmühle gesteckt. Da Abtreibungen illegal waren, mußte die Frau entweder ihre Weiblichkeit verneinen, ihre Sexualität unterdrücken - oder - eine ungewollte Schwangerschaft und sozialen Abstieg in Kauf nehmen:

Herr Doktor, ohne Wohnung ...

[...]
Herr Doktor, n' Arbeitsloser ... 118

Oder sie müßte sich einer illegalen, vielleicht lebensgefährdenden Abtreibung unterziehen. Sollte sie das Kind doch noch austragen, wird ihr später eventuell der Vorwurf gemacht, sie sei eine Rabenmutter, beziehungsweise, eine Mörderin, die, (im Falle sie einen Sohn gebärt) ihr Kind dem Krieg als Kanonenfutter ausliefert.¹¹⁹

*

Hilf- und machtlos ist auch die Frau in den Gedichten der Wiegenlieder (1932):

Mein Sohn, laß es dir von deiner Mutter sagen:
Auf dich wartet ein Leben, schlimmer als die Pest.
Aber ich habe dich nicht dazu ausgetragen
Daß du dir das einmal ruhig gefallen läßt.¹²⁰

Sie wendet sich hilfesuchend an ihren Sohn, in der Hoffnung, daß er handelt und gesellschaftliche Änderung herbeibringt. Die Wiegenlieder (1932) zeigen, anhand einer Familie, die totale Abhängigkeit und Unterdrückung der armen Leute: der Vater ist gefallen, die Mutter verwitwet und kinderreich, die Kinder hungernd - alle sind Opfer der Machthaber; ihr jedoch bleibt die Verantwortung für die Kinder. Sie erkennt die gesellschaftlichen Zusammenhänge und hat noch Courage, Hoffnung und Überzeugung genug um alles durchzustehen. Es ist aber der Haß, der ihr die ausschlaggebende Kraft dazu gibt. Sie ruft zur Solidarität, zum Klassenkampf auf:

Du, mein Sohn, und ich und alle unsresgleichen
Müssen zusammenstehn und müssen erreichen
Daß es auf dieser Welt nicht mehr zweierlei Menschen
gibt.¹²¹

Aber sie selbst kann noch keine Änderung herbeibringen; sie spricht wohl 'revolutionär', handelt aber noch nicht dementsprechend. Sie hat die Erkenntnis, bleibt selbst jedoch hilflos und ratlos:

Sicher, sie planen mit dir jetzt schon Kriege-
Was soll ich nur machen, daß du nicht ihren dreckigen
Lügen traust?¹²²

Auch im Gedicht Die Internationale (1932) ist die Frau Opfer des (Bürger-)Krieges. Sie ist nicht auf Almosen angewiesen wie die Witwe im Gedicht Kohlen für Mike (1926); sie ist lohnabhängig, hat eine führende Position als Leiterin einer Kokonanstalt. Sie hat Mann und Kinder verloren (er starb für seine politische Überzeugung); sie wurde körperlich und seelisch mißbraucht und erhofft sich Heilung durch den wirtschaftlichen Fortschritt der Arbeiter:

Eine neue Menge schaffe
Neue Arbeit, neue Ruhe
Und im nächsten Jahre werde
Auch der Plan wohl überschritten
Und wenn dies geschähe, würde
Hier eine Fabrik gebaut: wenn die gebaut sei
Nun, sagt sie, an diesem Tage
Singe ich die Internationale.¹²³

Da sie ihre Familie verloren hat, füllt ihre Besorgnis um das Wohl der Arbeiter die Lücke wo früher ihre Besorgnis um das Wohl ihrer Familie stand. ¹²⁴

Nicht ganz so passiv verhält sich die Johanna in dem Gedicht Traum der Johanna aus dem Stück Die heilige Johanna der Schlachthöfe (1929/1931) Im Unterbewußtsein ist sie schon kämpferisch - "An eurer Spitze sah ich stumm mich schreiten."¹²⁵ Auch sie hat eine 'führende' Position, aber als führende Kraft der kämpfenden Masse. Aber zwischen der Traumwelt und der Realität liegt ein weiter Weg. Johanna muß sich auf einen langen Lernprozeß begeben - sie muß noch viel dazu lernen:

Denn Brechts heilige Johanna ist eine Heldin, die scheidend einsieht, daß es kein Einzelheldentum mehr geben kann und darf. Sie, die sich allein aufmacht, das Elend zu bekämpfen und die dabei glaubt, an Einsicht und Moral appellieren zu können, 'lernt' in dem Stück, daß das Elend nur kollektiv zu bekämpfen ist und daß ihm nicht mit Moral, sondern nur mit revolutionärer Gewalt beizukommen ist.¹²⁶

Aber dieser Lernprozeß dient lediglich ihrer eigenen Selbsterkenntnis, ihrer eigenen politischen Horizonterweiterung, denn - sie stirbt, ohne das Gelernte in Taten/Handlungen umsetzen und gesellschaftliche Veränderungen vollbringen zu

können.

Im Gedicht Kampflied der schwarzen Strohhüte, auch aus dem Stück Die heilige Johanna der Schlachthöfe (1929/1931) erklingt der Aufruf zum Klassenkampf. Vereint im Klassenkampf haben Mann und Frau das Potential einer großen Armee. Der Klassenkampf wird zum Bindeglied zwischen den Geschlechtern:

Denn ihr armen Leute
Ihr seid eine große Armee!
Drum muß es sein noch heute
Daß jeder euch beisteh!¹²⁷

Bei den Liedern und Chören aus dem Stück Die Mutter (1931/1932) handelt "(es) sich um Gedichte, die revolutionäres Handeln beschreiben, zum 'Eingreifen' aufrufen und marxistisch-kommunistische Grundlehren propagieren."¹²⁸ Das Lied An die Frauen ist ein Aufklärungslied: es wird der Mutter Pelagea Wlassowa von revolutionären Arbeitern vorgesungen. Es zeigt ihr die totale Ausbeutung der Frau, macht sie aufmerksam auf ihre soziale Lage, ihre hoffnungslose Situation. Es weist sie darauf hin, daß 'arbeiten, sparen und jammern' nichts ändern:

Wenn die Kopeke fehlt
Ist die Suppe nur Wasser.
[. . .]
Deine Lage ist schlecht
Sie wird schlechter.
So geht es nicht weiter.
Aber was ist der Ausweg?¹²⁹

Die Antwort darauf befindet sich im Lied von der Suppe (Lied vom Ausweg, auch aus dem Stück Die Mutter 1931/1932) - es ruft die Mutter Pelagea zur Revolution auf:

Wenn man über eure Schwäche lacht
Wie wollt ihr euch da wehren?
Damüßt ihr den ganzen Staat
Von unten nach oben umkehren
Dann seid ihr eine große Macht.
Worauf keiner mehr lacht.¹³⁰

Im Lob des Lernens - ebenfalls aus dem Stück Die Mutter (1931/1932) - soll der Mensch (Mann und Frau werden hier gleich betrachtet) durch Aufklärung, Wissen, und Verständigung innerhalb der eigenen Schicht an Macht gewinnen - nur der ungebildete (dumm und gefügig gehaltene) Mensch ist ein leichtes Opfer der Machthaber. Jede Stimme zählt, jeder aufgeklärte Mensch wird gebraucht - er wird zum Wertobjekt; aber auch zum Nutzobjekt der Sache.

Interessant ist, daß die Frauen in ihrer traditionellen

Rolle bleiben 'dürfen', d.h. als Handelnde in der Küche (ihr Reich!), als strickende Oma hinter dem Ofen - nur sollen sie dazu noch lernen, 'denken' lernen. Die Frau soll noch vielseitiger, d.h. dem Manne noch 'verwertbarer' werden:

Lerne, Frau in der Küche!
Lerne, Sechzigjährige!
Du mußt die Führung übernehmen.¹³¹

Im Gedicht Lob der dritten Sache wird die Mutter-Sohn-Beziehung wiederhergestellt; sie bleibt intakt durch die 'dritte Sache', dem Revolutionskampf. Der 'gemeinsame' Klassenkampf soll die Entfremdung, den Generationskonflikt überbrücken:

Immerfort hört man, wie schnell
Die Mütter die Söhne verlieren, aber ich
Behielt meinen Sohn. Wie behielt ich ihn? Durch
Die dritte Sache.
Er und ich waren zwei, aber die dritte
Gemeinsame Sache, gemeinsam betrieben, war es, die
Uns einte.¹³²

Brecht, der keimende Marxist, ändert das Frauenbild. Unwissen und Duldsamkeit werden ersetzt durch Erkennen (Wissen) und Handeln. Nur im Klassenkampf sind Mann und Frau gleichgestellt - ein Team - gleichberechtigt, gleichgesinnt, der gemeinsamen Sache folgend. Die Frau wird nicht länger als Ware betrachtet - sie ist jetzt eine (Vernunft-)Person, die Respekt verdient. Im Klassenkampf zählt jede Stimme, ob männliche oder weibliche.

Das Pendel kann aber leicht ins andere Extrem schlagen - die Frau kann leicht wieder Verschleißware werden - nicht sexuelle, sondern politische. Im Gedicht Lob der Wlassowas aus dem Stück Die Mutter (1931/1932) heißt es:

Das ist unsere Genossin Wlassowa, gute Kämpferin.
Fleißig, listig und zuverlässig.
[...]
Alle Wlassowas aller Länder, gute Maulwürfe
Unbekannte Soldaten der Revolution
Unentbehrlich.¹³³

In ihrer Verblendung, in ihrer Persönlichkeitsauflösung in der Masse wird die Frau leicht Opfer der Revolution. Sie ist zugleich Wert- und Nutzobjekt und darf sich mit dem Tier vergleichen - dem 'guten Maulwurf'!

Durch ihr klassenkämpferisches Potential, ihren klassenkämpferischen Einsatz rückt die Frau in der Bewertungsskala der Nutz- und Verwendbarkeit auf. Dieser soziale/gesellschaftliche Aufstieg findet aber auf Kosten ihrer Persönlichkeit/Identität statt - sie büßt ihre Weiblichkeit, ihre Sexualität ein. Die Frau wird politisiert und entsexualisiert.

Wie im Falle der Helene Weigel: Sie war für Brecht als 'guter Maulwurf', gutes Arbeitstier - unentbehrlich; als weibliches, sexuelles Wesen - entbehrlich: "Nur als Schauspielerin konnte sie ihn verführen."134

Zusammenfassung
der frühen Lyrik 1913-1933

In der frühen Kriegslyrik steht das Bild der edlen, liebenden - jedoch völlig hilflosen, leidenden Mutter. Die Frau hat selbst kein geschlechtliches Liebesobjekt; sie ist in der Mutter-Sohn-Beziehung ganz auf den Sohn fixiert, sieht in dessen Wohl ihren ganzen Lebensinhalt - den ihr der Krieg zu entreissen droht.

Innerhalb der Geschlechterbeziehungen, die eher einem Geschlechterkrieg gleichen, steht das Bild des verführten, verdorbenen, vergessenen Mädchens. Die Frau wird hier als konsumierbare Spezies gesehen - erst Genuß-, dann Wegwerfware. Liebe setzt prinzipiell die sexuelle Brauchbarkeit der (geliebten) Frau voraus. Die Frau leidet unter Schuldgefühlen, ist immer hin- und hergerissen zwischen Unterdrückung und Erfüllung ihrer eigenen Gefühle und Bedürfnisse.

Im Überlebenskampf in der menschenfeindlichen Großstadt steht das Bild der leidenden Frau. Der krasse Existenzkampf läßt Gefühle und Menschlichkeit erfrieren. Es herrscht eine Atmosphäre der Verrohung und Abstumpfung.

Innerhalb der Mann-Frau-Beziehung wird die Frau sexuelle Gebrauchsware, Genußmittel und Zeitvertreib, nach dem Motto: Wein, Weib und Gesang. Die Frau sucht (Über-)Lebensmöglichkeiten, Auswege aus ihrer Seelennot, ihrer sozialen und sexuellen Ausbeutung und Abnutzung:

Suizid - ihr seelisches Defizit wandelt sich um in Handeln/Wut gegen sich selbst, ihre Aggression richtet sie gegen sich selbst; es endet in Selbstzerstörung.

Traumwelt - in ihrer Flucht in die Traumwelt, z.B. in Tagträumen, bzw. in ihrem Unterbewußtsein vorläufig noch schlummernd, richtet sie (das Opfer) ihre Aggressionen und ihren Zerstörungsdrang nach aussen (an die Täter).

Drogen - Drogen und Alkohol sind weitere Betäubungs- und Fluchtmittel.

Prostitution - eine Flucht hinter den Panzer der eigenen Nichtigkeit, eine Abstumpfung der Gefühle, läßt sie sexuell funktions-/geschäftstüchtig sein.

Vermännlichung - eine Verhärtung/Unterdrückung des Weiblichen macht sie existenz- und konkurrenzfähig in einer von

Männern geprägten Gesellschaft.

Brecht greift jetzt wieder auf das Bild der Frau in der Kriegsslyrik zurück. Die Frau hat nun ein geschlechtliches Liebesobjekt - aber es wird ihr (wie schon in der Mutter-Sohn-Beziehung) durch den Krieg entrissen. In ihrem Seelenzustand hat sich nichts geändert - sie ist weiterhin leidendes Subjekt, passives Opfer. Auch bleibt sie weiterhin innerhalb der Beziehung sexuelle Verschleißware.

Ab 1925/1926 erscheint ein neues Frauenbild, beeinflusst durch Brechts Marxismus-Studien. War bis jetzt nur die Frau ein Mensch zweiter Klasse, hebt Brecht nun die Arbeiterklasse (Mann und Frau), die ausgebeuteten, unterdrückten Opfer, hervor. Er gibt ihnen ein stolzes Klassenbewußtsein und ein stärkendes Solidaritätsgefühl.

Die Frau fängt an, gesellschaftliche und politische Zusammenhänge zu erkennen; Wissen und Handeln ersetzen Unwissen und Duldsamkeit. Sie wird nicht mehr als Gefühlsperson, die sich dem Manne zu unterordnen hat, gesehen, sondern als Vernunftperson anerkannt, dem Manne gleichgestellt. Aber das neue Frauenbild trägt. Ihre Auflösung im Klassen-Kollektiv, ihr Aufruf zum Klassenkampf, zur Revolution, scheint das All-Wunderheilmittel gegen alle Übel zu sein; es scheint die Generationskluft in der Mutter-Sohn-Beziehung zu überbrücken, den Geschlechterkampf in der Mann-Frau-Beziehung zu enden. Die Frau tauscht ihre Liebe zum Sohn/Partner gegen eine Fixierung auf den Klassenkampf ein. Sie avanciert wohl vom passiven Opfer zum aktiven Subjekt, büßt aber ihre Weiblichkeit, ihre Sexualität ein - sie wird geschlechtliches Neutrum, Wert- und Nutzobjekt der Revolution; somit wieder Verschleißware, nicht sexuelle, sondern politische.

Brecht neigt dazu, die Frau als mütterliches Wesen, - das edle, aber völlig hilflose, leidende Mutterbild -, oder als revolutionäre Heldin zu mystifizieren. Er spricht ihr damit jeden Anspruch auf eigene Bedürfnisse, eigene Verwirklichung, eigene Sexualität ab.

KAPITEL 2: Lyrik der Exiljahre 1933 - 1946

In den Gedichten der Exiljahre 1933-1946 schöpft Brecht, abgeschnitten von dem aktuellen Zeitgeschehen in Deutschland, voll aus seiner privaten emotionalen Umwelt; der Gefühlsbereich wird sein hauptsächliches Spannungsfeld. Die Frauen in seiner Umwelt werden seine Informationsträgerinnen, sein Inspirationsquell; er ist fast abhängig von ihnen - sie liefern den Stoff aus dem Gedichte gemacht werden. Brecht verbindet weiterhin das Nützliche mit dem Genüßlichen; seine Gefühlswelt, seine Beziehungen - alles wird literarisch 'verarbeitet'.

Die emotionale Skala der Gedichte enthält ein bescheidenes Dankgedicht an Mari Hold, (einem ehemaligen Dienstmädchen der Familie Brecht), dehnt sich über innige ratgebende Gedichte an Carola Neher (einer Schauspielerin und Kollegin), wallt längere Zeit fürsorglich belehrend in Gedichten an Ruth Berlau (Geliebte und Liebesobjekt), steigert sich in Bewunderungsgedichten an Helene Weigel (hier in ihrer Rolle als Schauspielerin, nicht als Brechts Ehefrau), eskaliert in fürsorglicher Liebe in Gedichten an Margarete Steffin (Geliebte, Mitarbeiterin und Kumpel), erleidet einen Zusammenbruch mit dem Tode Margarete Steffins (1941), und gedenkt ihrer in dem Zyklus Nach dem Tod meiner Mitarbeiterin M.S., auch bekannt unter dem Titel Steffinische Sammlung (1936-1940).

Mit dem Dankgedicht an Mari Hold zum 5. Oktober 1934 (ihrem Hochzeitstag) widmet der 'Herr' seinem ehemaligen Dienstmädchen als Dank für treue Dienste ein Dankgedicht; das Gedicht 'dient' zugleich als Hochzeitsgeschenk. Die Frau ist hier das Seelchen vom Dienst, die stille unabkömmliche Managerin - sie stellte die Weichen für eine vielseitige Rollenträgerin wie Helene Weigel.

Hat Brecht sich bei dem ehemaligen Dienstmädchen Mari Hold in 'herrenhafter' Manier bedankt, so gibt er seiner Kollegin und Freundin Carola Neher in 'lehrmeisterhafter' Manier Rat schläge. Schon in der ursprünglichen Fassung des Gedichts Rat an die Schauspielerin C.N. (1930) klingt der gutgemeinte, jedoch sehr überlegene Ton des Lehrmeisters an. Er gibt der Schauspielerin Tips, wie sie ihre Rollen lernen soll, wie den Tag anzubrechen. Eigentlich eine Zumutung, eine Beleidigung - Brecht spielt hier den oberlehrerhaften Professor Higgins, der

Eliza (Carola Neher) ihre Identität als Schauspielerin abspricht:

Erfrische dich, Schwester
 An dem Wasser aus dem Kupferkessel mit den Eisstücken -
 Öffne die Augen unter Wasser, wasch sie -
 Trockne dich ab mit dem rauhen Tuch und wirf
 Einen Blick in ein Buch, das du liebst.
 So beginne
 Einen schönen und nützlichen Tag.¹³⁵

Einige Jahre später wiederholt Brecht sich im Gedicht Das Waschen (1937). Obwohl Carola Neher im Gefängnis ist, fragt Brecht:

... Wirst du noch etwas tun für dich?
 Hoffnungsvoll und verantwortlich
 Mit guten Bewegungen, vorbildlich?¹³⁶

"Carola Neher wurde um 1936/1937 in Moskau verhaftet und ist 1938/1939 vermutlich im Rahmen der stalinistischen Intellektuellenverfolgung umgekommen".¹³⁷ Wie Edgar Marsch treffend feststellt, wirkt "die Frage 'Wirst du noch etwas tun für dich?' angesichts von Brechts eigener Untätigkeit befremdlich."¹³⁸

Brecht sichert sich eher ab hier, (trotzt eventuellen Vorwürfen, er habe sich zu wenig für sie eingesetzt), indem er schwarz auf weiß aktives Handeln dokumentiert:

Die Briefe, die ich für dich schrieb
 Blieben unbeantwortet. Die Freunde, die ich für dich anging
 Schweigen. Ich kann nichts für dich tun.¹³⁹

Wie es im Dankgedicht an Mari Hold (1934) schon lautet:

DER NÜTZLICHE IST IMMER IN GEFAHR
 ALLZU VIELE BRAUCHEN IHN.
 WOHL IHM, DER DER GEFAHR ENTRINNT
 NÜTZLICH BLEIBEND.¹⁴⁰

So zieht sich das Leitmotiv des Nützlichen durch sein ganzes Werk. 'NÜTZLICH BLEIBEN(D)' mußten all seine Frauen, wenn nicht in einem Liebesverhältnis dann in einem Arbeitsverhältnis. Wer entrinnen wollte, wurde verstoßen. Helene Weigel entrann wohl, indem sie sich ihre eigene Persönlichkeit erhielt; sie stand ihren 'Mann' im Beruf; sie machte Karriere als Schauspielerin. Aber sie blieb unentwegt 'nützlich'.

Die Gedichte für Helene Weigel sind hauptsächlich Bewunderungsgedichte, Lobpreisungen ihrer Schauspielkunst, ihrer 'Rolle' als Schauspielerin, nicht als Geliebte, Ehefrau und Mutter seiner Kinder.

Im Gedicht Die Schauspielerin (1933) preist Brecht ihre Schauspielkunst. Helene Weigel ist Brechts Werkzeug, sein

Sprechrohr. Sie verkörpert alle unterdrückten Frauen:

Aber die Gleiche und Wandelbare
 War nicht enttäuscht, als der Boden plötzlich ein anderer
 war.

Das ist die Wlassowa, die ihr vertrieben
 Hocken blieb Arthurs Mutter mit roten Strümpfen.

Siegend wusch euch die Witwe das Linnen rein in den
 Sümpfen.

Also wußte ich alles und zeigte ich alles beizeiten
 Und ich schrie es hinaus, was ihr mit uns treibt.¹⁴¹

Im Gedicht Die Requisiten der Weigel (1940) wird ein Gegenstand zum Symbol, wird eins mit der Person. Es ist eine totale Verschmelzung:

Sucht sie die Dinge aus, ^{so} die ihre Gestalten
 Über die Bühne begleiten. Den Zinnlöffel
 Den die Courage ins Knopfloch
 Der mongolischen Jacke steckt, das Parteibuch
 Der freundlichen Wlassowa und das Fischnetz
 Der anderen, der spanischen Mutter ¹⁴²

Die Frau wird verdinglicht. Sie wird nur einmal 'näher' betrachtet - im Gedicht Die Schauspielerin im Exil (1940):

Jetzt schminkt sie sich. ¹⁴³
 Mitunter
 Läßt sie die schwächtigen und edlen Schultern
 Nach vorn fallen, wie die es tun, die
 Hart arbeiten.

Dann steht sie auf, kleine Gestalt
 Große Kämpferin. ¹⁴³

Es ist eine sachliche, stellenweise einfühlsvolle, bewundernde Betrachtung; eine Anerkennung ihres Talents, ihrer Fähigkeit das Wahre zu erkennen, zu verkörpern und übertragen. Brecht beschreibt den Übergang von der Frau mit den "schwächtigen und edlen Schultern"¹⁴⁴ zur Schauspielerin, zur Verkörperung der darzustellenden Person im Stück.

Im Gedicht mit demselben Titel - Die Requisiten der Weigel (1940) erweitert Brecht das Bild der Helene Weigel. Das Gedicht hat fast Seltenheitswert. Er sieht jetzt nicht nur die begabte Schauspielerin, sondern auch 'kurz' ihre Rollenvielseitigkeit in ihrem eigenen Leben:

O große Kostbarkeit, die sich nicht zierte!
 Schauspielerin und Flüchtling, Magd und Frau!¹⁴⁵

Jedoch Helene Weigel, das weibliche, sexuelle Wesen, existiert nicht. Diese Rolle hat Brecht anderen zugeteilt; in dieser Zeitspanne Ruth Berlau (1906-1974) und Margarete Steffin (1908-

1941).

Gutgemeinte Ratschläge, wie schon im Gedicht Das Waschen (1937) für Carola Neher, gehen auch zu dieser Zeit an seine Geliebte, Ruth Berlau. Im Gedicht Morgens und abends zu lesen (1937) schickt der besorgte Liebhaber seinem Liebesobjekt fürsorgliche Ratschläge. Sie wird Opfer, Verfolgte seiner Fürsorge; ihr Selbsterhaltungstrieb wird zur Psychose, zur Lebensangst:

Der, den ich liebe
 Hat mir gesagt
 Daß er mich braucht.
 Darum
 Gebe ich auf mich acht
 Sehe auf meinen Weg und
 Fürchte von jedem Regentropfen
 Daß er mich erschlagen könnte.¹⁴⁶

Anstatt sie nach Madrid zu begleiten (wo sie am 11. Internationalen Schriftstellerkongreß teilnahm) und sie persönlich zu beschützen, zog er es vor im dänischen Exil zu bleiben und 'aktive' Besorgnis auf geduldigem Papier auszudrücken. Brecht hat einen sehr stark ausgeprägten Selbsterhaltungstrieb; Ruth Berlau ist fast sein Gegenpol - sie neigt zur Selbstzerstörung.

Im Gedicht Ardens sed virens (1939) gibt Brecht, in fürsorglich belehrendem (verschleiert warnendem) Ton, Ruth Berlau den Rat, sie soll nicht in Extreme fallen; sie soll sich für ihn erhalten, sie soll 'brauchbar' bleiben:

Viele sah ich schlau erkalten
 Hitzige stürzen unbelehrt
 Schwester, dich kann ich behalten
 Brennend, aber nicht verzehrt.¹⁴⁷

Nur wer Maß hält, ist von Nutzen.

*

In Brechts Exilzeit führen die Frauen in seinem Beziehungskreis ein aktiveres Leben als er. Er ist fast abhängig von ihnen; sie sind seine Verbindung zur Außenwelt. Er hat fast Angst, von ihnen abgenabelt zu werden. Er versucht, sie wieder an sich zu binden, indem er an Freundschaft appelliert, sie an gemeinsame Liebesstunden erinnert.

Im Gedicht Fragen (1934) überschüttet Brecht Margarete Steffin (seine Mitarbeiterin, Geliebte und Kumpel) mit Fragen nach ihrem Aussehen, Fühlen und Handeln -

Schreib mir, was du anhast! Ist es warm?
 Schreib mir, wie du liegst! Liegst du auch weich?
 Schreib mir, wie du aussiehst! Ist's noch gleich?
 Schreib mir, was dir fehlt! Ist es mein Arm?

[•••]

Schreib mir, woran denkst du? Bin es ich?148

Brecht, der Fürsorgliche, der Verlassene, scheint zu leiden, weil er nicht an ihrem Leben teilnehmen kann. Und sollte man ihm aber den Vorwurf machen, er hätte sich nicht genügend um sie gekümmert, so sichert er sich klugerweise ab:

Freilich hab ich dir nur meine Fragen!
 Und die Antwort hör ich, wie sie fällt!
 Wenn du müd bist, kann ich dir nichts tragen.

Hungerst du, hab ich dir nichts zum Essen.
 Und so bin ich grad wie aus der Welt
 Nicht mehr da, als hätt ich dich vergessen.149

Diese Fürsorge mit geschickter Absicherung benützte Brecht schon im Gedicht Das Waschen (1937).

Das Gedicht Die gute Genossin M.S. (1937) ist ein Loblied auf Margarete Steffin, die tapfere, engagierte Lehrmeisterin; sie ist die Aktive, seine Kritikerin, Stütze und Lehrende:

Daß sie prüfe
 Alles, was ich sage; daß sie verbessere
 Jede Zeile von nun an.150

Brecht ist von ihr abhängig, sie ist ihm an Erfahrung überlegen, sie ist:

Geschult in der Schule der Kämpfer
 Gegen die Unterdrückung.

Seitdem unterstützt sie mich - 151

Von ihr erfährt er Genaueres über die sozialistische Bewegung; sie hatte direkten Kontakt zum Volk denn sie selbst war ein Arbeiterkind. Sie war waschechte Sozialistin; Brecht dagegen, stieß zum Marxismus durch einen "Betriebsunfall".152

Drückte das Gedicht Fragen (1934) allgemeine Fürsorge aus, so drückt Das elfte Sonett (1937) erotische Fürsorge aus. Brecht packt sein Liebesobjekt in warme Kleidung um sie, die ihm geliebten und vertrauten Körperteile, vor der Kälte zu schützen:

Für deine Brust und für unten am Leibe
 Und für den Rücken sucht' ich reine Wolle
 Damit sie, was ich liebe, wärmen solle
 Und etwas Wärme von dir bei mir bleibe.153

Sie ist hier die geliebte Ware, die er einpackt (um sie für sich zu erhalten) und wieder auspacken möchte.

Brechts Fürsorge rutscht etwas später noch etwas tiefer. Das 13. Sonett (1937) dreht sich nur um einen Körperteil. Brecht ist auf die 'berühmte' Stelle fixiert, den Venusberg. Die Frau (Margarete Steffin) wird hier reinstes Sexualobjekt; sie wird auf einen Körperteil reduziert.

Waren es bei Helene Weigel die belastbaren "schmächtigen und edlen Schultern"¹⁵⁴ so kommt bei der 'belastbaren' Margarete Steffin im Gedicht Die gute Genossin M.S. (1937) zur Nutzquelle -

Ich habe gehört, daß sie vom Krankenlager aufstand
Euch den Nutzen der Lehrstücke zu erklären.¹⁵⁵

noch eine Lustquelle hinzu. Sollte man ihm hier krasse Sexualität vorwerfen, holt er sich zu seiner Verteidigung einen illustren Vorgänger, Dante, der sich auch schon damit beschäftigte:

Jedoch du siehst jetzt, selbst der düstere Dante
Verwickelte sich in den Streit, der tobt
Um dieses Ding, das man doch sonst nur lobt.¹⁵⁶

Das Sonett Nr. 1 (1939) zeigt zwei Menschen voneinander abhängig, gleichgesinnt, einander stützend; es ist eine Ermahnung, menschlich und verlässlich zu bleiben, (den anderen nicht fallen zu lassen, um schneller ans Ziel zu kommen), daß man das Ziel nur gemeinsam erreichen kann: "Du, die mir beigeseilt, den Weg zu teilen".¹⁵⁷ Diese Ermahnung steigert sich im Sonett Nr. 19 (1939). Brecht zeigt seine Abhängigkeit von Margarete Steffin:

Nur eines möchte ich nicht: daß du mich fliehst.

[...]

Du bist mir beigeseilt als meine Wacht:

[...]

Du weißt es: wer gebraucht wird, ist nicht frei.
Ich aber brauche dich, wie's immer sei.¹⁵⁸

Beide Sonette sind ein Appell an Treue, Freundschaft, Vertrauen; er braucht das Gefühl des Beschütztseins, der Zusammengehörigkeit, des Sich-Nicht-Alleine-Fühlen. Es spricht fast Angst heraus - Angst, allein gelassen zu werden.

Brechts Angst, von Margarete Steffin allein gelassen zu werden, ist wie eine Vorahnung, die Wirklichkeit wird. Margarete Steffin 'entflieht' ihm in den Tod: "Im Mai 1941 stirbt Margarete Steffin an einer schweren Erkrankung beider Lungen in Moskau, wo Brecht sie auf seiner Fahrt in die USA zurücklassen mußte".¹⁵⁹

Brecht gedenkt ihrer fast rührend in dem Zyklus Nach dem Tod meiner Mitarbeiterin M.S. (1941) Er macht sie weiterhin zu seiner ständigen Begleiterin in einem Sternbild:

Eingedenk meiner kleinen Lehrmeisterin
Ihrer Augen, des blauen zornigen Feuers
Und ihrer gebrauchten Kutte mit der breiten Kapuze
Und dem breiten unteren Saum, taufte ich
Den Orion am Himmel das Steffinische Sternbild.
Aufblickend und es kopfschüttelnd betrachtend
Höre ich mitunter ein schwaches Husten.¹⁶⁰

Und wieder läßt Brecht eine poetische Absicherung einschleichen - falls man ihm Vorwürfe machen könnte, er habe sie im Stich gelassen. Er dokumentiert somit seinen Beistand, trotz Abwesenheit:

Schleppte ich zusammen noch schnell 500 Aufträge
Dinge, zu erledigen sofort und morgen, im nächsten Jahr
Und in sieben Jahren von jetzt an
Stellte unzählige Fragen, entscheidende, nur durch sie
Beantwortbare
Und so beansprucht
Starb sie leichter.¹⁶¹

Beide sind Opfer, Verfolgte auf der Flucht. Margarete Steffin flieht in den Tod, Brecht in die USA. Sie verliert ihr Leben, er seine Mitarbeiterin, Freundin und Geliebte:

Seit du gestorben bist, kleine Lehrerin
Gehe ich blicklos herum, ruhelos
In einer grauen Welt staunend
Ohne Beschäftigung wie ein Entlassener.¹⁶²

Mit ihr stirbt auch seine direkte Verbindung zum Sozialismus. Obwohl er sehr unter dem großen Verlust leidet, zögert er nicht, alles literarisch zu nutzen. Brecht bleibt weiterhin Verbraucher/Verwerter menschlicher Fähigkeiten/Beziehungen und wird sogar, was man heutzutage 'Recycler' nennt.

*

In der Schilderung des anti-faschistischen Kampfes in Rapport von Deutschland (1935) sind Arbeiter - Männer und Frauen - Opfer des Krieges, der Machthaber. Die Arbeiter schöpfen Kraft aus ihrer Solidarität:

Und aus den Baracken vom Verhör
Stolpern die Blutiggeprügelten
Von denen keiner den Mann genannt hat
Der auf dem Dach war.¹⁶³

Auch die Frauen stehen ihren Mann; sie sind tapfere Partner, eins mit den Männern in ihrer Überzeugung. Sie sind sogar listiger im Verhör, ihr Überlebensdrang ist ausgeprägter:

Und das Prügeln beginnt wieder. Im Verhör
 Sagen die Frauen aus: Diese Fahne
 Ist ein Bettlaken, auf dem
 Trugen wir einen weg, der gestern gestorben ist.
 Wir sind nicht schuld an dieser Farbe, die es hat.
 Die ist rot von dem Blut des Ermordeten, wißt ihr.¹⁶⁴

Dieser Hang zum Überleben spricht auch aus dem Gedicht Rat an den Liebsten, der in den Krieg zieht (um 1937). Die Frau will keine Witwe sein; sie ist die Ratgebende, die sich ihren Liebsten erhalten will:

Halt dich in des Krieges Mitten
 Halt dich an den Fahnenträger.
 Die ersten sterben immer
 Die letzten werden auch getroffen
 Die in der Mitten kommen nach Haus.¹⁶⁵

Das Gegenstück zu diesem Gedicht ist Zieh ins Feld ich traurig meiner Strassen (um 1937). Der Soldat, von Anfang an schon resigniert, sieht sich schon als Opfer - "auf dem Kirchhof liegen" -¹⁶⁶ und seine Liebste, die trauernde Hinterlassene - "Bringt (die Liebste) mir ein' Handvoll Erde."¹⁶⁷

Der Gegenpol der beiden Gedichte ist im Gedicht Deutsches Lied (1939). Auch hier sind Mann und Frau Opfer der Machthaber, der Politiker. Sie ahnen voraus, was ihnen bevorsteht - Hunger, Entbehrungen, Tod. Innerhalb der Beziehung ist er jedoch der Stärkere, der Tröstende, der Mutspender; sie, die Hilflose, die Weinende:

(Anna, weine nicht)
 Der Krämer wird uns ankreiden.
 (Anna weine nicht)
 Sie werden mich schon nicht kriegen.
 (Anna weine nicht)
 Wenn ich wiederkehre
 Kehr' ich unter andern Fahnen wieder.¹⁶⁸

Dieser Hang zur Polarität taucht weiter auf in den Gedichten Ich werde warten auf dich (um 1943) und Als wir kamen vor Milano (um 1943). Im Gedicht Ich werde warten auf dich (um 1943) ist die (Ehe-)Frau die Treue, auf ihren Mann Wartende; sie wird sich nicht verändern, sich nicht mit einem anderen Mann trösten. Die Welt umher zerfällt, ihre Liebe bleibt. Die Frau ist hier Symbol für das Treue, das Konstante - der Fels auf den man(n) eine Beziehung bauen kann. Der Mann kann jetzt getrost in den Krieg ziehen!

Im krassen Gegensatz dazu steht das Gedicht Als wir kamen vor Milano (um 1943). Hier spricht der Soldat (Ehemann), verlassen und vergessen von seiner Frau:

Als der Krieg fünf Jahr gedauert
 Kam kein Wörtlein von der Frau mehr
 Und das wundert keinen groß.
 Oft, wenn mir mein Wein vermessen
 Sah ich sie sie ist gesessen
 Jetzt auf eines andern Schoß.¹⁶⁹

Obwohl Mann und Frau Opfer des Krieges sind, voneinander getrennt und einsam, darf jedoch nur er sich trösten:

Wieviel Hur'n wer'n wir noch winken
 Wieviel Fäblein Wein noch trinken?¹⁷⁰

Sie hat enthalsam zu sein. Sobald sie ein sexuelles Wesen wird-

Wie lang, sagt sie, soll ich wachen
 Einer muß es mir doch machen - ¹⁷¹

verschmilzt das Bild der (Ehe-)Frau mit dem der Hure:

Fleischlich wie die Weiber sind.¹⁷²

Nicht nur die 'grüne Witwe', die wartende Ehefrau, hat tugendhaft, enthaltsam (asexuell) zu bleiben, sondern auch die Frau, die schon Opfer (Witwe) geworden ist; wie im Gedicht Lied der liebenden Witwe (1936/1937). Sie wird Opfer ihrer zwiespältigen Gefühle:

Ach zur Sünde schleiften mich nicht hundert Pferde!
 Wenn ich ihn nur nicht so sehr begehrte.¹⁷³

Sie getraut sich einfach nicht, nur zu genießen; sie hat immer Angst, daß sie ausgenutzt wird:

Wenn all mein Gespartes aufgezehrt ist
 Wirft er dann die Schale auf den Mist?¹⁷⁴

Sie hat Angst nur Genuß- und Wegwerfware zu sein - weiterhin Opfer zu werden.

Hatte die Witwe oben Angst davor, Gebrauchsgegenstand zu werden, so sind es im Gedicht Und was bekam des Soldaten Weib (1941/1942) Gebrauchsgegenstände, die die Zurückgebliebene über ihr Alleinsein hinwegtrösten sollen. Die Trostpreise sind Souvenirs:

Aus Prag bekam sie die Stöckelschuh.

□.□
 Aus Warschau bekam sie das leinene Hemd.

□.□
 Aus Oslo bekam sie das Kräglein aus Pelz.

□.□
 Aus Brüssel bekam sie die seltenen Spitzen.¹⁷⁵

Die Krönung der Souvenirsammlung, der Hauptpreis, ist der Witwenschleier: "Aus Rußland bekam sie den Witwenschleier."¹⁷⁶

Es sind nicht nur (Ehe-)Männer, die dem Krieg zum Opfer fallen und weitere Opfer hinterlassen - Geliebte, Freundinnen, Ehefrauen. Es kommen noch die Söhne hinzu; sie hinterlassen eine Schar Mütter, die warten, leiden, meist zu spät Zusammenhänge erkennen. Und wenn auch, dann nur Rat anbieten oder Warnungen äußern können.

Brecht greift dann wieder ein bekanntes Thema auf: das Bild der hilflosen, leidenden Mutter. Dieses Thema wurde schon in der Mutter-Sohn-Beziehung in den Gedichten Moderne Legende (1914) und Der Fähnrich (1915) aus der frühen Kriegsslyrik (1913-1915) behandelt.

Das Bild wurde dann etwas weiter entwickelt im Kinderbuch - Die drei Soldaten (1929/1930) und in Wiegenlieder (1932). Die hilflose, leidende Mutter fängt an, gesellschaftliche/politische Zusammenhänge zu erkennen; sie fängt an revolutionär/klassenkämpferisch zu denken und sprechen. Wohl leidet sie immer noch (in Armut lebend, gezwungen Gebärmaschine zu sein, Angst ihren Sohn zu verlieren), aber sie ist nicht mehr ratlos. Da weder sie noch ihr Sohn etwas ändern können, verschreibt sie (und ihr Sohn) sich der Revolution, sieht im Klassenkampf Lösungen und Erlösung.

In den Gedichten der Exiljahre (1933-1946) wärmt Brecht, der geschickte Verwerter, alles Bekannte noch einmal auf.

Im Gedicht Die Söhne der Frau Germer (um 1937) erkennt die Mutter wohl die wahren Täter; sie entlarvt die heuchlerische Gesellschaft:

Herr Nachbar, du hast ihnen's Geld geliehn:

[. . .]

Frau Dokt'rin, dein Mann ließ das Opfer verbluten:

[. . .]

Herr Lehrer, du lehrtest: dem Stärkren der Preis!¹⁷⁷

Jeder gute Bürger war Mittäter, war schuldig. Ihre Söhne waren das Werkzeug, das den Mord (die Tat) vollstreckte; sie sind somit manipulierte Täter und Opfer zugleich. Aber die blinde Justiz fordert ihr Opfer. Die Mutter ist anklagend, hilfesuchend; wird jedoch, wie ihre Söhne, Opfer. Alle Mittäter wenden sich von ihr ab:

Die alte Frau Germer vom Landgericht ging:

'Gott sei meinen Söhnen gnädig!'

Und sie ging in die Scheuer, allwo der Strick hing.¹⁷⁸

Trotz all ihrer Bemühungen kann die Mutter nach außen hin nichts ändern; sie richtet dann ihr Handeln (zerstörerisch!)

nach innen. Sie sieht keine Lösung, keine Rettung; nur einen Ausweg - ihren Suizid.

Auch im Gedicht Rede einer proletarischen Mutter an ihre Söhne bei Kriegsausbruch (1939) erkennt die Mutter wohl, daß ihre Söhne nur Verschleißware, Werkzeuge sind. Sie versucht, ihnen ihre Erkenntnis weiterzugeben:

Da ihr also nun geht, eurer Herren
Blutiges Geschäft auszurichten, vor euch
Die Geschütze des Feindes, hinter euch
Die Pistole des Offiziers, vergeßt mir nicht:
Eurer Herren Niederlage
Ist nicht die eure. So auch ist ihr Sieg
Nicht euer Sieg.¹⁷⁹

Ihr kleiner Aufklärungsspruch ändert jedoch nichts am Verlauf der Dinge.

Auch die wartende und hoffende Mutter in Klage des Fischweibs (1939), die ihren Sohn im Diesseits und Jenseits suchte, kommt zur bitteren Erkenntnis, daß ihr Sohn namen- und gesichtslose Verschleißware geworden ist. Im Schattenreich wird ihr gesagt:

Alte, hier sind viele Faber. Vieler
Mütter Söhne, viele, sehr vermißte
Doch die Namen haben sie vergessen
Dienten nur, sie in das Heer zu reihen
Und sind nicht mehr nötig hier.¹⁸⁰

Die Mütter werden hier sogar angeklagt, ihre Söhne dem Krieg geopfert zu haben:

Und ihren
Müttern wollen sie nicht mehr begegnen
Seit die sie dem blutigen Kriege ließen.¹⁸¹

Die Mutter wird hier zum Sündenbock gestempelt.

Hilflos ist auch die Mutter in Briefe der Mutter an ihre Kinder in der Ferne (1940). Sie kann ihre traditionelle Versorger und Beschützerrolle nicht ausführen:

Wie soll ich wissen, was jedes von euch braucht?
Da ist jedes in einer anderen Gefahr.¹⁸²

Sie ist besorgt, aufklärend, und warnend in ihren Briefen - ihre Söhne sollen sich nicht täuschen lassen, sollen auf der Hut sein:

Vor allem warne ich euch
Das mag allen gelten
Vor allem, was ihr sagen hört. Jetzt
Sagt jeder nur, was ihm zum Sieg hilft
Und oft noch weiß er nicht
Was ihm zum Sieg hilft.¹⁸³

Aber das Papier ist sehr geduldig. Auch hier ändert sich nichts

am Verlauf der Dinge. Die Mutter kann auch hier keine Änderungen bewirken.

Opfer ihrer eigenen Unwissenheit ist die Mutter in Lied einer deutschen Mutter (1942):

Mein Sohn, ich hab dir die Stiefel
Und dies braune Hemd geschenkt:
Hätt ich gewußt, was ich heut weiß
Hätt ich lieber mich aufgehängt.¹⁸⁴

Sie hat die Zusammenhänge zu spät erkannt; aus bitterer Erfahrung - dem Verlust des eigenen Sohnes - hat sie gelernt, ist wissend geworden:

Sah das braune Hemd dich tragen
Hab mich nicht dagegen gestemmt
Denn ich wußte nicht, was ich heut weiß:
Es war dein Totenhemd.¹⁸⁵

Aber dieser Lernprozeß, diese schmerzliche Erkenntnis ist von keinem Nutzen, ändert nichts; es macht sie nur wiederholt zum Opfer - zum Schmerz über den gefallenen Sohn kommt noch ein weiterer (bitterer) Schmerz hinzu: die Schuldgefühle, daß sie ihn in den Krieg hat ziehen lassen, sie ihn geopfert hat. Es wird Unmenschliches von ihr verlangt - daß sie das ganze Übel, die ganze Verantwortung, die ganze Schuld auf ihre Schultern nimmt.

Im Gedicht Fünf waren angesagt (um 1934) ist die Frau ratlos, dulddend und passiv:

Die Frau hat sich nicht beklagt
Blickte beklommen.¹⁸⁶

Während im Gedicht Die Käuferin (1934) die Frau auch dulddend ist, aber aktiv/handelnd wird. Die Mutter (wahrscheinlich Witwe) ist abhängig vom Notgroschen, ist Opfer der wirtschaftlichen Umstände:

Ich bin eine alte Frau.
Als Deutschland erwacht war
Wurden die Unterstützungen gekürzt. Meine Kinder
Gaben mir ab und zu einen Groschen. Ich konnte aber
Fast nichts mehr kaufen.¹⁸⁷

Sie durchgeht einen Denk- und Lernprozeß, und handelt innerhalb ihres kleinen Rahmens. Ein kleiner Fortschritt! Sie schämt sich nicht, öffentlich auf ihre Misere aufmerksam zu machen, die allgemeinen mißlichen Umstände aufzudecken:

Aber eines Tages dachte ich nach, und dann
Ging ich doch wieder täglich zum Bäcker [.]

[.]

Und gestand kopfschüttelnd, daß mein Geld nicht ausreichte
Das Wenige zu bezahlen, und ich verließ
Kopfschüttelnd den Laden, von allen Kunden gesehen. ¹⁸⁸

Sie wird eine tapfere kleine (listige) Kämpferin, die jedoch leider die wirtschaftlichen Mißstände nicht ändern kann. Die Frau/Mutter wird immer für alles verantwortlich gemacht, für schuldig erklärt und fast immer - bestraft! Es ist ein negatives, hoffnungsloses und zerstörerisches Bild. Nie wird die Frau/Mutter positiv betrachtet, in ihrem Lernprozeß ermutigt, geschweige - belohnt!

*

So wie der Krieg seine Opfer fordert und alle zwischenmenschlichen Beziehungen zerstört, so fordert auch die menschenfeindliche Großstadt ihre Opfer - das Leben wird ein Überlebenskampf. Zwischenmenschliche Beziehungen werden pervertiert, entmenschlicht. Der Mensch ist illusionslos, hat kein Selbstwertgefühl, stumpft ab.

Brecht behandelte dieses Thema schon in den Großstadtgedichten Aus einem Lesebuch für Städtebewohner (1925/1926). Die Gedichte Ich bin ein Dreck (um 1926) und die Ballade Vom Geld (1926) zeigen die Abstumpfung der Gefühle, die Verrohung des Menschen.

Dies wiederholt sich später, im Gedicht Gedanken eines Revuemädchens während des Entkleidungsaktes (1933). Die Gedanken des Mädchens kreisen ums 'nackte' Überleben: wie sie die Miete und das Essen bezahlen kann. Sie ist eine Überlebenskünstlerin geworden. Sie ist realistisch, findet sich ab mit ihrem Los; wird Lustobjekt - Ware - und verkauft sich:

Was ich wohl fühle, wenn ich mich entblöße
In schönen schlauen Griffen und des Lichts
Der goldenen Lampen teilhaft, als Stripptöse
Antwort ich: nichts.¹⁸⁹

Sie schaltet ihre Gefühle ab und wird bezahlter Fraß für die 'Wölfe':

Halt's Maul da vorn, ich zeig sie dir schon. Wölfe!
Wie ich die Miete zahl ...?¹⁹⁰

Auch M.C. in Mutter Courages Lied (1939) ist eine Überlebenskünstlerin. Sie paßt sich den jeweiligen Umständen an, und macht das Beste daraus. Sie wird Nutznießerin des Krieges:

Der Krieg ist nichts als die Geschäfte
Und statt mit Käse ists mit Blei.¹⁹¹

Innerhalb der großen Geschäfte der Machthaber macht M.C. ihre kleinen Geschäfte; sie verkauft Ware an die Opfer des Krieges,

'Futter ans Kanonenfutter':

Ihr Hauptleut, eure Leut marschieren
 Euch ohne Wurst nicht in den Tod.
 Laßt die Courage sie erst kurieren
 Mit Wein von Leibs- und Geistesnot.¹⁹²

Beide Frauen, die Courage und das Revuemädchen sind im nackten Überlebenskampf schon Verschleißware geworden; sie sind abgestumpft, abgenutzt, blind. Abstumpfung und Anpassung werden Überlebensformeln.

Im krassen Gegensatz zum Revuemädchen steht Die 16-jährige Weißnäherin Emma Ries vor dem Untersuchungsrichter (1935). Sie ist jung und stürmisch; sie hat noch die Kraft und den Idealismus der Jugend, um sich den Machthabern, den Unterdrückern, zu widersetzen. Sie hat sich total dem Klassenkampf, der gemeinsamen Sache, verschrieben. Vom Fanatismus geblendet, wird sie Opfer; sie stürzt sich furchtlos (blindlings) in den Kampf:

☐.☐ warum
 Sie Flugblätter verteilt hatte, in denen
 Zu Revolution aufgerufen wurde, worauf Zuchthaus steht.
 Als Antwort stand sie auf und sang
 Die Internationale.¹⁹³

Ihr heldenhafter Einsatz kostet ihr wahrscheinlich das Leben; ändert wohl kaum die politischen Umstände. Sie opfert sich auf:

Als der Untersuchungsrichter den Kopf schüttelte
 Schrie sie ihn an: Aufstehen! Das
 Ist die Internationale!¹⁹⁴

- fällt ihr eigenes Todesurteil. Sie ist zugleich Heldin und Opfer der Revolution.

*

Zwischenmenschliche Beziehungen fallen dem Krieg zum Opfer. Im Gedicht Das Kreidekreuz (1934) wird der Geliebte zum Werkzeug der SA. Er lebt in ständiger Jekyll und Hyde-Transformation. Seine Opfer werden mit kumpelhaftem Schulterschlag, mit einem Kreidekreuz, versehen. Er erzählte seinem Mädchen, daß er:

(Und) selber schimpfe und dabei den Schimpfenden
 Mit der Hand zum Zeichen seines Beifalls und Mitgeföhls
 Einen Schlag auf das Schulterblatt gebe, worauf der
 Gezeichnete,
 Das weiße Kreuz im Rücken, von der SA abgefangen werde.¹⁹⁵

Das Dienstmädchen fällt auch ihm zum Opfer:

Ich ging mit ihm ein Vierteljahr, dann bemerkte ich
 Daß er mein Sparkassenbuch veruntreut hatte.¹⁹⁶

Die Beziehung zerbricht; der Mensch wird sich selbst und dem

anderen entfremdet:

Als ich ihn zur Rede stellte, beschwor er mir
Seine ehrlichen Absichten. Dabei
Legte er mir die Hand begütigend auf die Schulter.
Ich lief voller Schrecken weg. Zu Hause
Sah ich im Spiegel nach meinem Rücken, ob da nicht
Ein weißes Kreuz war.¹⁹⁷

Mann und Frau sind Opfer der Rassenpolitik der Nazis. In der Ballade von der Judenhure Marie Sanders (1935) wird die Arierin Marie Sanders, die trotz Warnungen weiterhin ein Verhältnis mit einem Juden hat, öffentlich gebrandmarkt; man -

Fuhr sie durch die Stadt
Im Hemd, um den Hals ein Schild, das Haar geschoren.¹⁹⁸

So wie diese Beziehung zum Scheitern gebracht wird, so zerbricht auch die Ehe im Gedicht Klage des Emigranten (1938). Im Gegensatz zu Marie Sanders jedoch, trennt sich die Frau hier von ihrem Mann weil er Jude ist. Der Verlassene, trostlos und enttäuscht, lamentiert resigniert:

Die Frau, mit der ich schlief an sieben Jahr
Die Wang an ihrer Wang, die Hand auf ihrem Schoß
Berief sich vor Gericht laut auf mein Haar
Und weil es schwarz war, wurde sie mich los.¹⁹⁹

Sie läßt sich scheiden, will sein Los nicht teilen. Ihr Überlebensdrang ist stärker als ihre Liebe zu ihrem Mann.

Im Lied vom Fraternisieren (1939) läßt das Mädchen sich (wie oben Marie Sanders) von ihren Gefühlen treiben, nicht von der Politik leiten. Sie wird fast schizophren, führt ein Doppelleben:

Und mein Feind war ein Koch
Ich haßte ihn bei Tage
Und nachts da liebte ich ihn doch.²⁰⁰

Sie ist ihren eigenen Leuten entfremdet:

Meine Leut habens nicht begriffen
Daß ich ihn lieb und nicht veracht.²⁰¹

Ihr Liebesverhältnis kommt zu einem jähen Ende:

In einer trüben Früh
Begann mein Qual und Müh.

☐.☐
Dann ist der Feind, mein Liebster auch
Aus unsrer Stadt marschiert.²⁰²

Der Krieg zerstört zwischenmenschliche Beziehungen; neue Beziehungen sind nur von kurzer Dauer, längere Beziehungen lösen sich auf. Der Mensch hat kein Selbstwertgefühl mehr - er leidet unter einer Beziehungsangst. Er wird illusionslos, sich seiner selbst entfremdet. Beziehungen werden ent-menschlicht.

Diese Beziehungsangst spricht aus dem Gedicht Allem was du empfindest (1939):

Allem, was du empfindest, gib
die kleinste Größe.²⁰³

Der Mensch hat Angst vor tieferen Bindungen, wo man verletzbar, abhängig wird - Opfer sein kann:

Als ich das letzte Mal geliebt wurde, erhielt ich alle die
Nicht die kleinste Freundlichkeit.²⁰⁴ Zeit über

Auch im Gedicht Liebeslied aus einer schlechten Zeit (1939) spricht ein 'gebranntes Kind':

Wir waren miteinander nicht befreundet
Doch haben wir einander beigewohnt.²⁰⁵

Sexualität und Freundschaft schließen einander aus in dieser oberflächlichen Beziehung.

Im Gedicht Von uns gehen eben dreizehn auf ein Dutzend (um 1936) ist der Mensch (Mann) total illusionslos; er hat kein Selbstwertgefühl mehr; er wird Verschleißware des Krieges. Es geht ums nackte Überleben.²⁰⁶ Er bietet sich zum Verkauf an:

Und dann stehn wir, schimpfend, buckelnd, Schuhe putzend
Zum Vermieten
Und wir bitten sie, zu bieten
Denn wir müssen -leider- leben.²⁰⁷

Die einzige Lebensbestätigung ist im Sexakt:

Gatten sind wir aus dem Ausverkauf
Umtausch ist da nicht gestattet.
Nicht der Regen sind wir, sondern schon die Traufe
Doch am Samstag wird begattet.²⁰⁸

Billigware hat doch noch einen Nutzen.²⁰⁹

Diese ganze perverse Welt spiegelt sich im Gedicht Was ist das für eine Welt aus dem Stück Der gute Mensch von Sezuan (1938/1940):

Die Liebkosungen gehen in Würgungen über.
Der Liebesseufzer verwandelt sich in den Angstschrei.²¹⁰

Gefühle, Liebe, Sexualität - Mensch-Sein - alles führt zur Selbstzerstörung. Der Weg zum Selbstdiebstahl wird ein Opfergang:

Warum kreisen die Geier dort?
Dort geht eine zum Selbstdiebstahl!²¹¹

Die Frau wird das Opfer, das Fressen für die Geier.²¹²

*

Brecht, der leicht angehauchte Sozialist, abgeschnitten vom aktuellen Zeitgeschehen, verarbeitet Zeitungsberichte und Rundfunknachrichten über politische Ereignisse.²¹³

Schon in seiner früheren Lyrik (1913-1933) beschäftigte Brecht sich mit dem Sozialismus, dem Klassenbewußtsein, der Ausbeutung - inspiriert durch seine derzeitigen Marxismus-Studien (um 1926). In seiner Exilzeit (1933-1946) greift er diese Themen wieder auf.

Das Gedicht Inbesitznahme der großen Metro (1935) ist eine Glorifizierung der Arbeiter, des Sozialismus. Mann und Frau sind hier gleichwertig, vereint durch die gemeinsame Arbeit:

Während dieses Jahres
 Hatte man immer junge Männer und Mädchen
 Lachend aus den Stollen klettern sehen, ihre Arbeitsanzüge
 Die lehmigen, schweißdurchnäßten, stolz vorweisend.²¹⁴

Sie zeigen einen fast kindlichen, naiven Stolz auf das vollendete Werk. Es vereint alle Generationen:

[.] und in den Zügen
 Führen große Massen vorbei, die Gesichter -
 Männer, Frauen und Kinder, auch Greise -
 Den Stationen zugewandt, strahlend wie im Theater.²¹⁵

Im krassen Gegensatz dazu steht Das Manifest (1936/1938) Es zeigt den Gegenpol zu den 'lachenden' und 'strahlenden' Arbeitern von oben. Jetzt ist der Arbeiter billige Verschleißware - ausgebeutetes Opfer - abhängig vom Arbeitgeber und der Maschine:

So wie der Kapitalist seine Ware verkauft, so verkauft denn
 Auch der Prolet seine Ware, die Arbeitskraft; unterworfen
 Darum dem Wettbewerb und der ewigen Schwankung des
 Marktes.

Zubehör nur der Maschine, verkauft er den einfachen
 Handgriff

Kostend nur, was sein Unterhalt kostet und als er benötigt
 Fortzupflanzen und aufzuziehen seine nützliche Rasse.²¹⁶

Er sieht nicht das Endprodukt, wird sich selbst und seiner Umwelt entfremdet. Er verliert seine Identität, und total abgestumpft, verschmilzt er mit der Maschine, die er betätigt:

Schwitzend
 Stehn an der Werkbank Frauen und Kinder. Geschlecht da
 und Alter
 Zählen nicht mehr, Instrumente bloß noch und lebendige
 Hebel.²¹⁷

Hat Brecht schon im Gedicht Kohlen für Mike (1926) das Bild der verarmten Witwe gezeigt, die vom Staat verlassen wird (jedoch nicht von den ehemaligen Kollegen ihres Mannes), so taucht es wieder auf in der Ballade von den Osseger Witwen (1935). Die Männer werden Opfer eines Grubenunglücks, das durch mangelnde Sicherheitsmaßnahmen verursacht wird; sie sind menschliche Verschleißware. Ihre Witwen und Waisen werden bettelnde Opfer:

Die Osseger Witwen im Witfrauenkleid
Sind nach Prag gekommen, zu fragen:
Was wollt ihr tun für unsre Kinder, liebe Leut?
Sie haben noch nichts gegessen heut!²¹⁸

Hatte die Witwe in Kohlen für Mike (1926) noch einen Funken Hoffnung, eine Überlebenschance (sie wird von den ehemaligen Kollegen ihres Mannes heimlich mit Kohlen versorgt), so bleibt die Situation der Osseger Witwen - trotz Handeln, trotz Protestmarsch nach Prag und öffentlicher Anklage - völlig hoffnungslos:

Die Osseger Witwen im Witfrauenkleid
Blieben nachts in den Straßen hocken.

[. . .]

Und da ist Schnee gefallen, große nasse Flocken.²¹⁹

In der Kriegsfibel (1936/1938) gibt Brecht noblen Rat an die Opfer des Krieges, der Machthaber und Politiker. Die Opfer - Frauen - sollen nicht blindlings auf das Schicksal schimpfen; sie sollen sich nicht mit ihrem Los abfinden; sie sollen wissend werden, Zusammenhänge deutlich erkennen, und die dafür Verantwortlichen zur Rechenschaft ziehen:

Doch auch das Schicksal, Frau, beschuldige nicht!
Die dunklen Mächte, Frau, die dich da schinden
Sie haben Name, Anschrift und Gesicht.²²⁰

Jedoch trotz Wissen, Mut und Handeln, (ver-)hungern und (er-)frieren die Osseger Witwen!

Vom Handeln und öffentlicher Anklage hat schon die Johanna im Gedicht Der Traum der Johanna (aus dem Stück Die heilige Johanna der Schlachthöfe (1929/1931) geträumt: "An eurer Spitze sah ich stumm mich schreiten/Mit kriegerischem Schritt."²²¹ Und sie wurde wissend - ihre Traumdeutung sollte der Ansporn, der Anleitungsplan zum Handeln sein:

Heute seh ich die Deutung.
Vor's morgen wird, werden wir
Von diesen Höfen hier aufbrechen
Und ihre Stadt Chicago erreichen bei Morgengrauen
Zeigend unseres Elends ganzen Umfang auf offenen
Plätzen

Alles anrufend, was wie ein Mensch aussieht.²²²

Aber hinzu kommt die (lähmende) Erkenntnis, die wieder Unwissen und Grenzen enthält: "Was weiter wird, weiß ich nicht."²²³

Und Johanna verfällt in einen Dornröschenschlaf - es bleibt beim 'kämpferischen' Traum. Im Stück stirbt die junge Johanna der Schlachthöfe' mit ihrer bitteren Erkenntnis -

Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht und
 Es helfen nur Menschen, wo Menschen sind.²²⁴

- bevor sie sie in Taten umsetzen kann.

Später, im Gedicht Johanna, Tochter Frankreichs aus dem Stück Die Gesichte der Simone Machard (1941/1943) wird der dringende Appell an sie gerichtet:

Johanna, Tochter Frankreichs, es muß etwas geschehn
 Sonst muß das große Frankreich in zwei Wochen unter-
 gehn.²²⁵

Im Gedicht bleibt es beim Appell. Im Stück handelt die junge Simone - in ihrer 'kämpferischen' Johanna-Rolle: Sie zerstört die Benzinvorräte, so daß sie nicht in deutsche Hände fallen. Ihr kämpferischer Einsatz kostet ihr das Leben - sie wird in eine Nervenheilanstalt verbannt, wird den Rest ihres Lebens dort dahinflitzen.

Bei beiden jungen Frauen, Johanna und Simone, wird der Preis des Entwicklungsprozesses mit dem Leben aufgewogen. Der ganze Entwicklungsprozeß - Erkenntnis, dann Handeln, dann Resultate - wird im Keim erstickt. Die jungen Frauen ernten nie die Saat ihrer Erkenntnis, beziehungsweise, ihrer Taten.²²⁶ Es ergeht ihnen hier wie den Arbeitern im Gedicht Das Manifest (1936/1938), die, billige Verschleißware an den Maschinen, nie das Endprodukt ihres Einsatzes sehen.

Zusammenfassung
der Lyrik der Exiljahre 1933-1946

Brecht, abgeschnitten vom politischen Zeitgeschehen in Deutschland, verarbeitet literarisch seine privaten Beziehungen in Gedenk-, Dank- und Liebesgedichten. Die Frau wird nie in ihrer Gesamtheit gesehen, meist nur in einer dienstleistenden Rolle, unter dem Aspekt der Nützlichkeit: in der Rolle als Haushälterin, Schauspielerin, Geliebte, oder Mitarbeiterin. Der Wert der Frau wird an ihrer jeweiligen Nützlichkeit gemessen. Brechts Ehefrau, Helene Weigel, war die vielseitigste Rollenträgerin - hatte aber geschlechtliches Neutrum zu bleiben.

Zweimal paßt die Frau nicht in die bisherige (klischeehafte) Rollenverteilung: im Gedicht Klage des Emigranten (1938) bricht sie aus dem Eherahmen aus, legt ihre selbstlose, aufopfernde Ehefrauen-Rolle ab, schätzt diesmal ihr eigenes Wohl und nicht des Mannes Wohl höher ein - und wird handelndes, rationales, lebensbejahendes Subjekt. Und im Gedicht Als wir kamen vor Milano (um 1943) wagt die Frau sich männliche Rechte/Verhaltensweisen anzunehmen - sie wird aktives, freiheitsliebendes, sexuell genießendes Subjekt. Diese Entwicklung wird jedoch als negative, typisch 'weibische' Ausschweifung abgewertet.

In der Kriegslyrik dieser Zeitspanne taucht die Frau in schon bekannten Rollen auf; es wiederholt sich: das Bild der im Klassenkampf tapfer kämpfenden (asexuellen) Partnerin; das Bild der ratgebenden, ängstlichen Soldaten-Ehefrau; das Bild der ewig liebenden, treu wartenden Ehefrau; das Bild der am Fließband ihren Mann stehenden, politischen Verschleißware.

Hinzu tritt das neue (begrenzte) Frauenbild im Nationalsozialismus: die bissig-ironische Darstellung der Frau im Dritten Reich, in ihrer begrenzten Rolle als Gebärmaschine der Nation.

Zum Thema der Mutter-Sohn-Beziehung in der Kriegslyrik taucht wiederholt das Bild der wohl aufklärenden und warnenden, jedoch weiterhin hilflosen, leidenden Mutter auf. Daß aber ihre Hilflosigkeit und ihr endloser Schmerz sie nicht im verklärten Licht einer Heiligen/Märtyrerin erscheinen läßt, wird sie mit

einem literarischen Dolchstoß vom (fast erreichten) Podest gestoßen - sie wird zur Rabenmutter bzw. zum Sündenbock abgestempelt.

Im Rahmen der Großstadt-Dichtung dieser Jahre - dem Überlebenskampf in der Großstadt - taucht wiederholt das Bild der sich prostituierenden (Über-)Lebenskünstlerin auf; der sich der politischen/gesellschaftlichen, menschenfeindlichen Atmosphäre anpassenden Frau, die, gefühlsmäßig abgestumpft, sich als Konsumartikel anbietet.

Es ist nie ein positives Bild. Es wird nie der kleine Triumph des Überlebens gefeiert, noch die bewundernswerte Verwandlungs-, Anpassungs-, und Überlebensfähigkeit der Frau gepriesen.

Es erscheint dazu ein neues Bild: Das Bild der fanatischen, idealistischen, alleinstehenden, jungen Frau, die, anstatt wie bisher, sich gefühlsmäßig/sexuell einem Manne auszuliefern, sich ganz auf ein politisches Passionsobjekt fixiert. Somit wird sie nicht sexuelle Verschleißware, sondern - was bis jetzt nur der älteren Frau/Mutter zuteil war - politisches Opfer, politische Verschleißware.

KAPITEL 3: Nachkriegs- und Wiederaufbau-Lyrik 1946-1956

Brechts Gedichtesammlung aus den Jahren 1946-1956 fällt etwas spärlicher aus, denn den Hauptteil seiner Zeit verbandte Brecht jetzt für seine Theaterarbeit, "die er intensiviert, da er über ein eigenes Theaterensemble verfügt, das sog."²²⁷

Er bleibt jedoch seiner alten Gewohnheit treu, alles zu bewerten, Altes und Bekanntes wiederholt zu bearbeiten. So entsteht das Gedicht Grabschrift für Rosa Luxemburg (1948) - "Ihr Tod jährt sich zum 30.Mal."²²⁸

War sie im Gedicht Grabschrift 1919 nur als "die rote Rosa"²²⁹ bekannt, weil es ja ein aktuelles Zeitgeschehen war, so wird jetzt - falls sie in Vergessenheit geraten ist - ihr vollständiger Name, ihre Herkunft und ihr Schicksal aufgeführt:

Hier liegt begraben
Rosa Luxemburg
Eine Jüdin aus Polen.²³⁰

Im ersten Gedicht ist sie das 'aufklärende' Opfer, Opfer der Machthaber:

Weil sie den Armen die Wahrheit gesagt
Haben die Reichen sie aus der Welt gejagt.²³¹

Im zweiten Gedicht ist sie das 'kämpfende' Opfer:

Vorkämpferin deutscher Arbeiter
Getötet im Auftrag
Deutscher Unterdrücker.²³²

Es ist ein aktenkundiger Bericht, bis auf den letzten Satz, der ein pazifistischer Appell ist:

Unterdrückte
Begrabt eure Zwietracht!²³³

Die lange Exilzeit scheinen Brechts 'kämpferischen Geist' und seine 'spitze Feder' abgestumpft zu haben. Wieder zurück in Europa versucht er, der Verlorenen, sich schnell den neuen politischen Umständen anzupassen.

Brecht geht dann vom Gedenkgedicht Grabschrift für Rosa Luxemburg (1948) zu Dankgedichte für Helene Weigel über. Nach ihrer längeren Nur-Hausfrauen-Rolle in Hollywood, durfte Helene Weigel Brecht wieder als Schauspielerin in verschiedenen Glanzrollen verführen. Er beglückte sie dafür mit Dankgedichten - die ihm aber auch als lyrischer Übergangsstoff dienten.

Für Helene Weigel (1949) schrieb Brecht zur Premiere von Mutter Courage und ihre Kinder,²³⁴ Es ist wie Antigone (1948)

ein Dankgedicht, eine Lobpreisung ihrer Schauspielkunst: wie schon ähnliche Gedichte seiner Exilzeit (1933-1946) - Die Requisiten der Weigel (1940); Die Schauspielerin (1933).

Brecht kann es immer noch nicht lassen, im Ton eines Lehrmeisters und Regisseurs noch letzte Regieanweisungen zu geben:

Und jetzt trete in der leichten Weise
Auf der Trümmerstadt alte Bühne
Voll der Geduld und auch unerbittlich
Das Richtige zeigend.²³⁵

Er hebt ihre Schauspielkunst hervor, und falls ihre Kunst nicht ausreicht, die Zuschauer zu erreichen, dann appelliert er an ihre menschliche Seite, dies zu tun:

Aber den Unbelehrbaren zeige
Mit kleiner Hoffnung
Dein gutes Gesicht.²³⁶

Auch das Gedicht Das Theater des neuen Zeitalters (1950) spricht Helene Weigels Rollenvielseitigkeit an, ihren totalen Einsatz in beruflicher wie privater Sphäre. Es ist fast eine Verschmelzung, schwer zu sagen wo die Grenzen sind:

Das Theater des neuen Zeitalters
Ward eröffnet, als auf der Bühne
Des zerstörten Berlin
Der Planwagen der Courage rollte.
Ein und ein halbes Jahr später
Im Demonstrationszug des 1. Mai
Zeigten die Mütter ihren Kindern
Die Weigel und
Lobten den Frieden.²³⁷

Wird Helene Weigel hier als bedeutende Schauspielerin erkannt, sprich: die Weigel, die die Mutter Courage auf der Bühne verkörperte, oder wird sie hier als aktive Kämpferin/Demonstrantin hervorgehoben?

Helene Weigels natürliches und vielseitiges Talent wird auch im Gedicht Die Meister kaufen billig ein (1950) gelobt. So wie die Theaterrequisiten - "Die Bühnenbilder und Kostüme des großen Neher"²³⁸ - eine Atmosphäre zaubern können, so kann 'die Weigel' ihre persönlichen "Requisiten"²³⁹, ihr Lächeln einsetzen; es kann Waffe oder Geschenk sein:

So macht meine Freundin aus einem Lächeln
Das sie auf dem Fischmarkt für nichts kriegt
Und das sie wegschenkt wie Fischschuppen
Wenn sie will, ein Ereignis
Das Laotse korrumpiert hätte.²⁴⁰

Brecht macht ein interessantes Zugeständnis hier - Helene Weigel ist nicht sein willenloses Werkzeug, seine Marionette - sie ist eine starke Persönlichkeit, eine eigenwillige Schau-

spielerin: "Wenn sie will,"²⁴¹

Helene Weigel und Bertolt Brecht sind ein Team. Sie bleibt bis an sein Lebensende seine Partnerin, Freundin, Managerin seines Haushaltes. Er kann sich seiner Karriere widmen, weil sie ihm das Lästige (Kindererziehung, Haushaltsführung, Theaterintrigen) vom Halse hält.²⁴²

Als Schauspielerin ist sie die beste Interpretin vieler seiner Stücke. Viele Hauptrollen sind fast auf sie zugeschnitten. Ihre Karriere wird somit zusätzlich gefördert; die Erfolge seiner Stücke durch ihre große Schauspielkunst gesichert. Brecht und Helene Weigel sind fast abhängig voneinander: Sie sind füreinander Nutz- und Wertobjekt zugleich. Es hätte an sich gut eine Ballade von der Helene Weigel geben können - so wie in der Ballade von der Hanna Cash (1921) das Unglaubliche geschieht: Mann und Frau bleiben bis ans Lebensende ein Team; es ist die einzige haltbare Partnerschaft zwischen Mann und Frau.²⁴³ Hanna und ihr Mann "gingen vereint durchs Leben"²⁴⁴ - fast wie ein gut bürgerliches Ehepaar - fast wie Bertolt Brecht und Helene Weigel. Sind es bei Hanna Cash die körperlichen Schläge ihres Mannes, die sie hinnimmt, so sind es seelische Schläge, die Helene Weigel bekommt - wird doch die sexuelle Rolle innerhalb ihrer Partnerschaft immer einer anderen Frau zugeteilt.

Nur einmal fiel Helene Weigel aus ihrer duldenden, verständnisvollen Ehefrauen-Rolle. Während ihrer amerikanischen Exilzeit in Santa Monica lehnte sie sich gegen ein Dreiecksverhältnis (Helene Weigel-Brecht-Ruth Berlau) unter einem Dach auf; sie ließ endlich einmal ihr 'gutes Gesicht' fallen.

Die Rollenbesetzung der Sexualpartnerinnen, der Geliebten, den 'Schwächen' seines Alters wurde Ende 1950 Käthe Reichel und 1954-1956 Isiot Kilian zugeteilt.

So wie Helene Weigel stark sein mußte, so durfte Brecht schwach sein. Brecht, der Mann, gibt zu, Schwächen zu haben. Er widmet seiner Geliebten, Ruth Berlau, das Gedicht Schwächen (1950):

Du hattest keine
Ich hatte eine:
Ich liebte.²⁴⁵

Er verarbeitet jedoch wieder gekonnt seine 'Schwäche' und macht eine 'Stärke' daraus. Er bleibt kreativ, produktiv. Gibt sich aber Ruth Berlau zu sehr ihrer 'Schwäche' hin - ihn zu

lieben - dann wird sie sich selbst entfremdet, fällt ihm zur Last:

Ihre Fähigkeiten als Schriftstellerin und Schauspielerin flossen in die Arbeit mit Brecht ein. Aber als sie merkte, daß sie nur stark mit Brecht war, schwand ihr Selbstbewußtsein, wurde sie unsicher und böse.²⁴⁶

Sie verfällt dem Alkohol; sie wird unproduktiv. Brecht -

bat die Freundin, wegzugehen und in Kopenhagen neu anzufangen und nur als Shen-Te zurückzukommen, niemals mehr als Shui Ta.²⁴⁷

Brechts Frauen hatten 'pflegeleicht' zu sein: wohl anregend, jedoch nicht anstrengend; wohl liebend und dienend, jedoch nicht fordernd und herrschend.

Ruth Berlau wurde ihm zur Last, und er schob diese Last ab. In Völkers Darstellung fällt diese Geste - die Rolle des rührenden Versorgers - fast nobel, ja großzügig aus. Ute Wedels Kommentar ist jedoch viel treffender: "Als sie dort randaliert, Brecht verbal und tätlich angreift, 'verbannt' er sie nach Kopenhagen, wo er ihr ein Haus kauft."²⁴⁸

Als Ruth Berlau, seine 'Schwäche' ihm zur Last wird, nicht mehr von Nutzen ist, wird sie schnell ersetzt. Sie wird Austauschware:

Als Ruth Berlau in ihrer Funktion als ständige Begleiterin und Sekretärin von Brecht auszufallen begann, trat die junge Regieassistentin Käthe Rüllicke an ihre Stelle. Sie tat alles für ihn, hielt sich auch mehr an seine Lehre als an seine Gefühle und machte sich unentbehrlich durch Arbeit.²⁴⁹

Sie sollte Nutz- und Lustobjekt bleiben, kein Lastobjekt werden. In einem kleinen Liebesgedicht III gibt er ihr Verhaltensregeln - seine Spielregeln:

Sieben Male ruf ich dich
Sechsmal bleibe fort
Doch beim siebten Mal, versprich
Komme auf ein Wort.²⁵⁰

Überschreitet sie gelegentlich die von ihm gesetzten Grenzen, wird auch sie zeitweise von seiner Nähe 'verbannt'; er erteilte ihr "einige Tage Probenverbot".²⁵¹

Hat Brecht doch zur selben Zeit auch eine 'Schwäche' für ein weiteres Liebesobjekt - Käthe Reichel, einer jungen Schauspielerin. Ihr widmet der Dichter die Liebeslieder I, II, IV (1950). Brechts Liebe, seine Zuneigung, wirken auf die Geliebte wie ein Lebenselixir, eine Verjüngerungs- und Verschönerungskur. Weil sie jetzt begehrtes Liebes-/Lustobjekt ist, schätzt

sie sich höher ein; ihr Selbstbewußtsein steigt:

Und seit jener Abendstund
Weißt schon, die ich meine
Hab ich einen schönern Mund
Und geschicktere Beine.²⁵²

Sie sieht die Natur bewußter:

Grüner ist, seit ich so fühl
Baum und Strauch und Wiese.²⁵³

Es ist wie ein Erwachen aus dem Dornröschenschlaf. Und wem gebührt hier ganz bescheiden Lob? - Dem rettenden Ritter B.B.!

Als Dank für ihr 'Erwachen' gibt sie ihm ein Geschenk. Er verwertet es wieder gekonnt in einem Gedicht, Liebeslieder IV:

Die Liebste gab mir einen Zweig
Mit gelbem Laub daran.
Das Jahr, es geht zu Ende
Die Liebe fängt erst an.²⁵⁴

Das 'gelbe(n) Laub' ist wohl symbolisch für den Herbst seines Alters, aber er hat doch sie verjüngt!

Kaum fällt das Herbstlaub, schon erhascht sein Auge ein neues Liebesobjekt - Isiot Kilian. Das Liebesobjekt Käthe Reichel wird zeitweise wieder ausgetauscht. In dem Bäumlein-Wechsle-Dich-Spiel setzt er immer die Spielregeln, die Grenzen. Interessant ist, daß er zu Beginn der neuen, und letzten Beziehung, eine Grenze von zwei Jahren setzt; so verhandelt er fordernd mit Isiot Kilians Ehemann: "Lassen Sie sich jetzt von ihr scheiden und heiraten Sie sie in ungefähr zwei Jahren noch einmal."²⁵⁵ Isiot Kilian ist hier Handelsobjekt zwischen zwei Männern - ähnlich den Szenen im Stück Im Dickicht der Städte (1921/1924) wo von Männern über Marie Garga (Auktionsware) verhandelt wird.

Brecht ist der Käufer, der seine Ware mit dem Etikett versieht: 'Garantie für zwei Jahre - Umtausch (jedoch) nicht ausgeschlossen'. Setzt er sich, oder ihr hier Grenzen? Wahrscheinlich sich, denn er bringt seine (Beziehungs-)Welt in Ordnung - er diktiert sein Testament. Auch hier verbindet er wieder das Lustvolle mit dem Nützlichen:

Isiot Kilian war es, der er sein Testament diktierte
und sie beauftragte, es abzuschreiben und beim Notar
beglaubigen zu lassen.²⁵⁶

Dann wird Brecht eher besinnlich als sinnlich. Im Gedicht Vergnügungen (1954/1955) zählt er die einfachen Lebensfreuden auf. Es ist eine allgemeine Begeisterung, das einfache, ruhige Leben zu genießen:

Der erste Blick aus dem Fenster am Morgen
 Das wiedergefundene alte Buch
 Begeisterte Gesichter
 Schnee, der Wechsel der Jahreszeiten
 Die Zeitung
 Der Hund
 [•••]
 Alte Musik
 Bequeme Schuhe
 [•••]
 Freundlich sein.²⁵⁷

Nichts wird erwähnt, was mit Lust, Sexualität, und Frauen zu tun hätte!

Schon das Gedicht Glückliche Begegnungen (1952) malt ein fast idyllisches Bild - ein gegenseitiges Wahrnehmen der Geschlechter, ohne sexuelle Ouvertüren. Beide Geschlechter sind aktiv, jedoch nicht sexuell aktiv. Die Frauen sind geistig aktiv, die Männer körperlich aktiv. Es bleibt bei der gegenseitigen Wahrnehmung; es -

Hören die Himbeersucher vom Dorfe
 Lernende Frauen und Mädchen der Fachschule
 Aus ihren Lehrbüchern laut Sätze lesen
 Über Dialektik und Kinderpflege.

Von den Lehrbüchern aufblickend
 Sehen die Schülerinnen die Dörfler
 Von den Sträuchern die Beeren lesen.²⁵⁸

Nicht erwähnt sind Klassenschranken, Chancenungleichheit usw. Wichtig ist nur die friedliche, glückliche Begegnung; jede Klasse bleibt dann weiterhin innerhalb ihres Rahmens, ihrer Klasse. Die Frau hat jedoch in ihrer Ausbildung Geist mit Gebärmutter zu verbinden - "Über Dialektik und Kinderpflege"²⁵⁹ um das Bild der 'weiblichen' Frau zu vervollständigen; sie soll kein Blaustrumpf werden.

Brecht hat sich den neuen politischen Umständen angepaßt, ruft nicht mehr zum Klassenkampf auf wie in seiner frühen Lyrik (1913-1933):

Lerne, Frau in der Küche!
 Lerne, Sechzigjährige!
 Du mußt die Führung übernehmen.²⁶⁰

- sondern plädiert, der politischen Atmosphäre entsprechend, für ein friedvolles Zusammenleben. Trotzdem verlangt er weiterhin immer noch nur von den Frauen, daß sie sich weiterbilden, sich weiterentwickeln.

Es weht dann noch einmal kurz der alte Wind von Sexualität durch die Lyrik. Das Gedicht Wie der Wind weht (1955) zieht ein Gleichnis zwischen Burschen, die auf die Pirsch gehen, das Wild (ihre Opfer sind die Mädchen) (er)legen, und Staatsoberhäuptern, die das Volk lenken (sprich: verführen):

Die Burschen, eh sie ihre Mädchen legen
Versichern sich, und sie tun gut daran
Ob sich die Lippen öffnen und die Brüste regen
Damit sie wissen: Was und Wann?
Prüfend, wie da alles steht
Wie der Wind weht.

Ihr Staatenlenker, wenn ihr Pläne schmiedet
Stellt euch nicht furchtsam an:
Der darf nicht Kampf scheu'n, der befriedet!
Doch immer prüfet: Was und Wann?
Auf die Straße geht und seht:
Wie der Wind weht.²⁶¹

Beide (Männer-)Gruppen sind Verführer, egal ob sexuell oder politisch motiviert; sie folgen einem Kampfplan, einer Strategie, um ihr Ziel zu erreichen: Machtübernahme. Sie brauchen nur wachsam und geschickt voranzugehen, die Zeichen richtig deuten, den genauen Zeitpunkt zu nutzen, bzw. auszunutzen; dann ist der Widerstand gebrochen, die Frauen/das Volk in ihrer Macht - verführt.

Hier sind die Burschen/Staatsmänner die Jäger und die Frauen/das Volk die Beute, die Opfer. Es ist weit entfernt von dem Bild, das bei Carl Raddatz, Ent-weiblichte Eschatologie, auftaucht: "Weib als hütender Schutz, als Hilfe und Zuflucht und Güte - Mann als Jäger." ('Mann' im Sinne von 'Versorger').²⁶²

Eine Ausnahme ist wohl das Gedicht Ballade vom Förster und der Gräfin aus dem Stück Herr Puntila und sein Knecht Matti (1940). Der Spieß wird hier umgedreht: Die Frau ist die Arbeitgeberin, sie hat das Geld, die Macht; der Mann ist der Arbeitnehmer, er ist finanziell abhängig von ihr, muß ihr zu (Liebes-)Diensten stehen - oder er wird entlassen. Sie ist die Jägerin; er, der Gejagte, das Opfer:

'Frau Gräfin, Frau Gräfin, seht so mich nicht an
Ich diene Euch ja für mein Brot!
Eure Brüste sind weiß, doch das Handbeil ist kalt
Es ist kalt, es ist kalt!
Süß ist die Liebe, doch bitter der Tod.'²⁶³

Der Mann darf nur Jäger sein innerhalb seiner Befugnis als Förster; außerhalb seiner Rolle als Förster, in der Geschlechterbeziehung, wird er, der Jäger, zum Gejagten, zum Freiwild:

Es war eine Lieb zwischen Füchsin und Hahn
 'Oh, Goldener, liebst du mich auch?'
 Und fein war der Abend, doch dann kam die Früh
 Kam die Früh, kam die Früh:
 All seine Federn, sie hängen im Strauch.²⁶⁴

Dieses Ausnahme-Gedicht ist eine Vorahnung dessen, was geschehen kann, wenn ein Matriarchat ein Patriarchat ersetzt. Der krasse Rollentausch taucht in den folgenden Stücken auf: Die Gesichte der Simone Machard (1941/1943), Der kaukasische Kreidekreis (1943/1945) und Die Tage der Commune (1948/1949).

*

Nach kurzem Aufenthalt in der Schweiz trifft Brecht am 22.10.1948 in Berlin ein, das er zum ersten Mal nach der Zerstörung wiedersieht. [...] Die Zerstörung scheint ihn zu bedrücken, sogar abzustoßen. Auf der anderen Seite sieht er im Aufbau die einzige Möglichkeit, über die Depression und die Lage hinwegzukommen. Er notiert bald nach seiner Rückkehr im AJ (= Arbeitsjournal 2,848): "Die Trümmer machen mir weniger Eindruck als der Gedanke daran, was die Leute bei der Zertrümmerung dieser Stadt mitgemacht haben müssen."

[...]

Die erste Phase neuer lyrischer Gedichte ist durch das Aufbau-Thema bestimmt, das 1948-1953 eine wichtige Rolle in Brechts Lyrik spielt.²⁶⁵

So entsteht die Frage nach der Verwertbarkeit der Dinge, der Menschen, im Gedicht Schlechte Zeiten (1949):

Soll die geborstene Vase als Pißtopf verwendet werden?

[...]

Soll die verunstaltete Geliebte in die Küche gestellt werden?²⁶⁶

Ist die Geliebte nicht mehr ästhetisch, nicht mehr anziehend (es zählt nur der äußerliche Schein, die schöne Verpackung, innere Werte sind nicht gefragt) so wird sie doch nicht ganz aufs Abstellgleis abgeschoben - sie zieht um, vom Schlafzimmer in die Küche; von Liebesdiensten zu Küchendiensten - sie bleibt weiterhin nützlich, wenn auch geringer eingeschätzt. Sie ist immer noch Ware, Gebrauchsgegenstand - wenn auch kein Lustobjekt mehr, dann doch noch Nutzobjekt.

Nachdem Brechts Geliebte Marianne Zoff sein Kind abtreiben ließ, beschimpfte er sie als Gebrauchtware: "Und diesen gesprungenen Topf, in den die Abflüsse aller Männer rinselten, habe ich in meine Stube stellen wollen. [...] Heraus! Heraus!"²⁶⁷ Marianne Zoff war später dann doch noch 'verwertbar' - "Brecht hat Marianne Zoff dann schließlich doch noch

geheiratet [□.□]."268

Brechts Freundinnen hatten auch nie ganz ausgedient; wenn eine (Liebes-)Beziehung zu Ende ging, dann wurden sie, wenn möglich, in anderen (Arbeits-)Bereichen eingesetzt, um weiterhin nützlich, verwertbar zu bleiben.

*

Das Gedicht An meine Landsleute (1949) ist ein pazifistischer Appell an die Vernunft, ans Überleben, an eine friedvolle Zukunft: "Ihr Männer, greift zur Kelle, nicht zum Messer!"²⁶⁹ Es ist das erste Mal, daß Männer angesprochen werden! Aber sie werden nicht angeklagt, nicht zur Rechenschaft gezogen - es ähnelt eher einer milden Zurechtweisung:

Ihr säßet unter Dächern schließlich jetzt
Hättet ihr auf das Messer nicht gesetzt
Und unter Dächern sitzt es sich doch besser.²⁷⁰

Sie sollen aktiv werden, aufbauen, nicht zerstören.

Die Kinder sollen auch aktiv werden, laut ihre Meinung äußern, sich mit ihren Eltern verständigen:

Ihr Kinder, daß sie euch mit Krieg verschonen
Müßt ihr um Einsicht eure Eltern bitten.
Sagt laut, ihr wollt nicht in Ruinen wohnen
Und nicht das leiden, was sie selber litten:
Ihr Kinder, daß sie euch mit Krieg verschonen!²⁷¹

Den Müttern wird (immer noch) die größte Verantwortung in die Schuhe geschoben. Sie sollen nicht duldsame Schafe sein, die ihre Lämmer/Kinder dem Krieg opfern; sie sollen sich aktiv für den Frieden, das Leben einsetzen:

Ihr Mütter, da es euch anheimgegeben
Den Krieg zu dulden oder nicht zu dulden
Ich bitt euch, lasset eure Kinder leben!
Daß sie euch die Geburt und nicht den Tod dann schulden:
Ihr Mütter, lasset eure Kinder leben!²⁷²

Es bleibt wieder alles an den Frauen/Müttern hängen: Leben/Tod, Krieg/Frieden, Schuld/Sühne. Es stellt sich hier wieder die Frage, inwieweit Frauen/Mütter über Krieg/Frieden bestimmen können:

Eigentlich hatten wir den Krieg nicht gewollt,
Die Zerstörung nicht, aber auf unseren Schultern
ruhte die Wiederaufbauarbeit.²⁷³

Auch Brecht machte es sich zu leicht; er häufte auch zu viel auf die Schultern der Frauen.²⁷⁴

Dieser Aufruf zur Solidarität im Bestreben auf eine fried-

volle Zukunft erklingt auch im Gedicht Mailied (1950):

Am Ersten Mai
Gehn Vater und Mutter in einer Reih
Kämpfen für ein beßres Leben.²⁷⁵

Mann und Frau sind hier Gleichgesinnte, Partner; sie gehen hier neben- und miteinander. Sie sind beide aktiv, demonstrieren öffentlich, friedlich - aber fordernd:

Unser die Arbeit
Unser das Brot!²⁷⁶

Aber Mann und Frau waren schon einmal Gleichgesinnte, Partner - im Klassenkampf²⁷⁷, im Masseneinsatz, wo jede Stimme zählt, egal ob männliche oder weibliche. Die Frau darf sich jetzt, in friedvolleren Zeiten, wieder nützlich zeigen. Sie hat ihre Identität zurückzustellen, und darf sich im (friedlichen) Demonstrations-Kollektiv einreihen, und auflösen.

Erstaunlich und befremdend ist die Tatsache, daß Brecht nie die 'Trümmerfrauen' erwähnt; die Frauen, die sich nach dem Krieg aktiv einsetzten, den Wiederaufbau der zerstörten Städte anfangen; die Frauen, die handelten, konkret Hand anlegten, den Schutt mit bloßen Händen wegräumten; die Frauen - jung und alt, Mütter und Witwen, Töchter und Schwestern - die den Dreck wegräumten, der ihnen von (Staats-)Männern eingebrockt wurde. Das sind die wahren 'Maulwürfe' der Nation. Sie räumten das (Spiel-)Feld auf, welches (Staats-)Männer verwüstet haben.

In dem Gedicht Schlechte Zeiten (1949) wird allen Lob ausgesprochen:

Lob denen, die aus den baufälligen Häusern ausziehen!
Lob denen, die dem verkommenen Freund die Türe
verriegeln!

Lob denen, die den undurchführbaren Plan vergessen!²⁷⁸

Wo steht: "Lob den Frauen, die das Trümmerfeld wegräumten!"?

Es steht wohl - "Das Haus ist gebaut aus den Steinen, die vorhanden waren."²⁷⁹ - jedoch nicht erwähnt, wer die Steine aus den Trümmern holte, sie wieder verwertbar machte:

Die Steine zum Wiederaufbau gingen halt alle dann durch die Hände der Frauen, jeder einzelne wurde begutachtet, halbe und ganze ins Töpfchen, die kleineren Stücke zunächst zum Ausschuß. Von den Steinen wurde dann der Mörtel und Zement abgeklopft mit einem Hämmerchen.²⁸⁰

Werden Frauen einmal wirklich aktiv - handeln - dann werden sie mit keiner Silbe erwähnt. Schon im Gedicht Lob des Lernens (1931) steht:

Lerne, Frau in der Küche!
 Lerne, Sechzigjährige!
 Du mußt die Führung übernehmen.²⁸¹

Die Frauen/Trümmerfrauen haben die 'Führung' übernommen - den Aufbau der Städte ab Stunde Null. Heißt es im Gedicht Lob der Wlassowas aus dem Stück Die Mutter (1931) -

[...] Ihre Arbeit ist klein
 Zäh verrichtet und unentbehrlich.

[...]
 Alle Wlassowas aller Länder, gute Maulwürfe
 Unbekannte Soldaten der Revolution
 Unentbehrlich.²⁸²

-steht nirgends -

"Alle Trümmerfrauen aller Städte, gute Maulwürfe
 Unbekannte Arbeiterinnen des Wiederaufbaus
 Unentbehrlich."!

Wurde die Frau schon in den Großstadtgedichten Aus einem Lesebuch für Städtebewohner (1925/1926) Verschleißware, eingestampft im Fundament der neuen Großstadt, so wird auch jetzt die Frau - wiederholtes Nutzobjekt, als Wertobjekt total übersehen - zur Verschleißware im Wiederaufbau der Städte.

Brecht muß doch die wahren 'Maulwürfe' der Nation gesehen haben - oder spielte er Blindkuh-Schriftsteller? Wie Heinrich Böll in seiner Bekanntnis zur Trümmerliteratur (1952) es erfaßte:

Wir schrieben also vom Krieg, von der Heimkehr und dem, was wir im Krieg gesehen hatten und bei der Heimkehr vorfanden: von Trümmern; das ergab drei Schlagwörter, die der jungen Literatur angehängt wurden: Kriegs-, Heimkehrer- und Trümmerliteratur [...]:
 man schien uns zwar nicht verantwortlich zu machen dafür, daß Krieg gewesen, daß alles in Trümmern lag, nur nahm man uns offenbar übel, daß wir es gesehen hatten und sahen, aber wir hatten keine Binde vor den Augen und sahen es: ein gutes Auge gehört zum Handwerkszeug des Schriftstellers.²⁸³

Anscheinend immer noch unter Exilschock leidend, entzieht sich Brecht der Gegenwart/Realität und flüchtet zurück in altbekannte Themen. Statt die Wirklichkeit der Trümmerfrauen zu sehen und literarisch zu verarbeiten, wärmt Brecht schon Bekanntes auf - die Ausbeutung des kleinen Mannes; die Opfer des Systems, kleine Geschäftsleute - die ihren Schnitt machen wollen, um existieren zu können - beuten Schwächere aus.

Im Gedicht Altes Liedchen aus dem Stück Die Tage der Commune (1948/1949) läßt die Frau Margot sich aber nicht ausbeuten - sie findet sich nicht ab mit den teuren Preisen:

Margot ging auf den Markt heut früh
 Da schlugen die Trommeln so laut.
 Sie kaufte Fleisch und Sellerie

☐.☐.☐
 'Das Fleisch macht 20Frs.!'²⁸⁴

Margot ist herausfordernd, kämpferisch: "Hein?" Daraufhin erreicht sie ihr Ziel: "Gut, Madame, 5 Frs."²⁸⁵ Und weiterhin aktiv und der Ausbeutung Widerstand leistend:

Margot ging heut zur Hauswirtin
 Da rollte der Zapfenstreich.
 'Die Miete macht 20 Frs.'²⁸⁶

Wiederum kämpferisch und herausfordernd: "Hein?" - erzielt sie einen Erfolg: "Gut, Madame, 10 Frs."²⁸⁷

Ihr Beispiel verdeutlicht die Ballade vom Wissen, auch aus dem Stück Die Tage der Commune (1948/1949):

Auf Wissen kommt es an in jeglichem Berufe
 Denn wer was weiß, der macht auch seinen Schnitt.²⁸⁸

Und wie im Berufsleben, so auch im Privatleben:

Es walten zwei Geschicke in der Liebe
 Das eine wird geliebt, das andre liebt
 Eins erntet Balsam und das andre Hiebe
 Es nimmt das eine und das andre gibt.²⁸⁹

Aber das Gedicht Altes Liedchen aus dem Stück Die Tage der Commune (1948/1949) ähnelt dem Gedicht Die Käuferin (1934), wo die alte Frau öffentlich auf ihre Misere aufmerksam macht. Die Ballade vom Wissen, auch aus dem Stück Die Tage der Commune (1948/1949), erinnert an das Gedicht Lob des Lernens (1931).

Der kleine Fortschritt, der die Misere der Frau(en) nur zeitweise lindert, ändert jedoch die allgemeinen politischen Mißstände nicht. Es bleibt alles beim Alten. Genauso wie bei Brecht alles beim Alten bleibt - er greift auf alt-bekannte Themen zurück; die Frauen bleiben weiterhin in ihrer alten Rollenfixierung stecken.

Wo bleibt die Erfüllung des vielverheißenden Auftaktes? -

Die erste Phase neuer lyrischer Gedichte ist durch das Aufbau-Thema bestimmt, das 1948-1953 eine wichtige Rolle in Brechts Lyrik spielt.²⁹⁰

Brechts lyrisches Aufbau-Thema ist gleichbedeutend mit Aufwärm-Thema!

Zusammenfassungder Nachkriegs- und Wiederaufbau-Lyrik 1946-1956

In seiner Lyrik der Nachkriegs- und Wiederaufbauzeit bleibt Brecht seiner alten 'Recycle-'Gewohnheit treu, alte Zeitungsausschnitte/Ereignisse literarisch zu verwerten. Auch seine privaten Beziehungen werden weiterhin literarisch verarbeitet; es entspringen ihnen (wiederholt) Dank-, Gedenk- und Liebesgedichte, in denen die Frauen in alt bewährten, dienstleistenden/funktionstüchtigen Rollen - meist als Nutz- und Lustobjekt, selten als Wertobjekt - gesehen werden.

Das Bild der (Ehe-)Frau als gleichgesinnte/gleichberechtigte Partnerin bleibt konstant, bleibt weiterhin in einem äußerst begrenzten Rahmen - beispielsweise wenn Statistiken/Kollektiveinsätze erforderlich sind; war es vorher im Klassenkampf, ist es jetzt im friedvollen Demonstrationszug. Die Frau hat weiterhin asexuell zu sein, denn soziales/gesellschaftliches Engagement schließt persönliche Bedürfnisse aus. Auch hat die Frau sich weiterhin zu bilden, zu entwickeln. Sie hat weiterhin vielseitige, einsatzbereite, nützliche Rollenträgerin zu sein.

Brecht scheint unter der ernüchternden Wirklichkeit zu leiden und flüchtet in alltägliche Dinge und Erfahrungen. In seiner Flucht vor der unmittelbaren Trümmer-Umgebung übersieht er die neue Nachkriegs-Hauptdarstellerin: die Trümmerfrau - das schuftende, dulddende, niemals aufbegehrende Nutzobjekt; das total übersehene Wertobjekt.

In seinem Gedicht Schlechte Zeiten (1949) preist Brecht die Wiederverwertbarkeit der Dinge, der Menschen - der Frauen! Ironischerweise spiegelt das Gedicht sein Privatleben, in dem die Ehefrau, die Geliebte, die Mitarbeiterin - wenn nicht mehr funktionstüchtig in einer Rolle - sich in einer anderen Rollenbesetzung nützlich erweisen durfte. Umso enttäuschender und äußerst befremdend, daß er die 'Verwertbarkeit' der Frauen - der Trümmerfrauen - in der Nachkriegszeit übersieht.

TEIL II: STÜCKEKAPITEL 4: Baal (1918/1919)

Das Frauenbild im Stück Baal (1918/1919) ist schon früh im Stück umrissen; so lautet:

Der Choral vom großen Baal
Gibt ein Weib, sagt Baal, euch alles her
Laßt es fahren, denn sie hat nicht mehr!²⁹¹

Es ist ein frauenfeindliches, frauenverachtendes Bild. Die Frau ist pures Sexobjekt, Genuß- und Betäubungsmittel; sie wird wie frisches Obst gepflückt, wird Fallobst, dann Abfallprodukt.

So ergeht es Emilie Mech, der Ehefrau des Großkaufmannes und Verlegers Mech, bei dem Baal zu Gast ist. Der ungehobelte Bohème und Dichter, Baal, strahlt eine große Faszination aus. Die Gastgeberin Emilie ist von Baals Gesang angezogen: "Sie machen so wundervolle Chansons!"²⁹² Wenn Baal betrunken ist, kommt die weiche, gefühlvolle, poetische Seite heraus, die Frauen anlockt, sie empfänglich macht; dann greift er brutal an, verspeist sie, und wirft sie weg. Denn für ihn ist Liebe reiner Körper-Konsum: die Frauen sind sexuelle Verschleißware:

Aber die Liebe ist auch wie eine Kokosnuß, die gut ist, solange sie frisch ist und die man ausspeien muß, wenn der Saft ausgequetscht ist und das Fleisch bleibt über, welches bitter schmeckt.²⁹³

Er ist wie ein Vampir.

Die gut-bürgerliche, wohl-maniertliche Gastgeberin versucht das zart-besaitete Rauhbein zu zähmen, gut-gemeint, freundlich tadelnd: "Trinken Sie, bitte, nicht zu viel, Herr Baal."²⁹⁴ Er lenkt sie jedoch ab, indem er ihre künstlerische Seite anspricht: "Wollen Sie nicht etwas auf dem Harmonium spielen?"²⁹⁵, und dann lockt er gekonnt ihre Weiblichkeit, ihre Sinnlichkeit hervor: "Sie haben gute Arme: jetzt sieht man es. Spielen Sie weiter oben!"²⁹⁶

Der Trunkenbold in Baal siegt dann über den Dichter Baal; er fällt schnell aus dem gut-bürgerlichen Rahmen, wird dann vom Gastgeber vor die Tür gesetzt. Die geköderte Gastgeberin Emilie ist Baal schon verfallen. Wie er kurz danach unverblümt erzählt: "Aber seine Frau (Emilie) lief mir nach, und am Abend gab es eine Festivität. Jetzt habe ich sie am Hals und

satt."297

Für ihn war es purer Körper-Konsum; er will keine dauerhafte Zweierbeziehung. Sie hängt sich an ihn, wird ihm zur Last. Baal bestellt Emilie in die Schenke - er ruft, sie folgt. Sie tadelt ihn wieder wegen seiner Trinkfreudigkeit: "Jetzt hast du wieder zuviel getrunken, und dann schwatzt du. Und mit diesem verfluchten wundervollen Geschwätz schleift er einen an seinen Trog!"298 Das verlockende, unerreichbare 'Sie' ist schon dem vertrauten, verbrauchten 'du' gewichen. Emilie durchschaut alles, kennt ihn jetzt nachdem sie ihm auf den Leim gegangen ist; sie kommt jedoch nicht los von ihm.

Johanna, die unschuldige, verständnisvolle 17-jährige Verlobte von Johannes, versucht, sie zu trösten: "Er hat getrunken, liebe Frau. Morgen ist es ihm leid."299 Daraufhin Emilie: "Wenn Sie wüßten: so ist er immer. Und ich liebe ihn."300 Ihre Gefühle sind stärker als ihre Vernunft. Obwohl sie die Erkenntnis hat, hilft es ihr wenig; sie ist ihm weiterhin verfallen.

Emilie hat kein Selbstwertgefühl mehr; sie ist ihm hörig, läßt sich demütigen wie eine willenlose Marionette, deren Fäden er zieht. Je willenloser, schwächer sie wird, desto grausamer wird er. Er zwingt sie öffentlich, sich von einem Fuhrmann küssen zu lassen. Es wird zu einem grausamen Unterhaltungsakt. Sie läßt alles über sich ergehen. Baal hat sein Spiel mit ihr gehabt und 'läßt sie fahren'. Sie war ihm Genußmittel, wird schnell Wegwerfprodukt.

Emilie ist ersetzbar, wird Austauschware. Zur Nachfolgerin wird Johanna. Ihr Verlobter, Johannes, schwärmt von ihr:

Ich habe eine Geliebte, die ist das unschuldigste Weib, das es gibt [..]. Sie ist unschuldig. Sogar die Knie- [..]. Dennoch, wenn ich sie manchmal nachts auf einen Katzensprung im Arm halte, dann zittert sie wie Laub, aber immer nur nachts.301

Baal zerstört das Traumbild mit seiner krassen Aufklärung: "Wenn du sie beschlafen hast, ist sie vielleicht ein Haufen Fleisch, der kein Gesicht mehr hat."302

Obwohl Johanna sehr jung ist, ist sie einfühlsvoll und verständnisvoll; sie tröstet Emilie, nachdem diese öffentlich gedemütigt wurde von Baal. Baal wird von ihr getadelt: "Pfui, schämen Sie sich!"303 Jedoch hat sie wenig gelernt von diesem beschämenden Spektakel - auch sie fällt Baal zum Opfer. Am nächsten Morgen - nachdem sie mit Baal die Nacht verbracht und

ihre Unschuld verloren hat, ist sie von sich selbst entsetzt: "O, was hab ich getan! Ich bin schlecht."³⁰⁴ Sie verurteilt sich selbst, möchte Liebesschwüre von ihm hören: "Liebst du mich noch? Sag's! Kannst du es nicht sagen?"³⁰⁵ Sie kann einfach ihre Sexualität nicht frei genießen, es muß unter dem Deckmantel 'Liebe' geschehen. Dies würde das Geschehene rechtfertigen, wiedergutmachen; seine Liebesbeteuerung wäre eine Art Absolution für ihre 'Sünde', ihre Hingabe.

Johanna mußte am eigenen Leibe erfahren, daß Baal unverbesserlich ist; wie Emilie ihr schon gesagt hat: "So ist er immer."³⁰⁶ Diese Erkenntnis kommt ihr nachdem sie ihre Jungfräulichkeit verloren hat. Sie zieht die Konsequenz aus dieser Schande - sie begeht Suizid. Wie ihre Nachfolgerinnen, die beiden Schwestern, berichten: "Es ist eine ins Wasser gegangen: Die Johanna Reiher."³⁰⁷

Auch Johanna wird schnell vergessen; sie wird ersetzt durch zwei Schwestern, die sich als freiwillige Opfer zu einem Stelldichein in seiner Kammer anmelden: "Sie haben uns gesagt, wir sollen Sie wieder besuchen."³⁰⁸ Doch diese Dreiecksbeziehung wird jäh von der Hausfrau, der Vermieterin, gestört: "Von Morgen bis zum Abend und wieder bis zum Morgen wird dem das Bett nicht kalt! Aber jetzt meld ich mich: Mein Dachboden ist kein Bordell!"³⁰⁹ Erst ist sie Geschäftsfrau, die um den guten Ruf ihrer Dachkammer besorgt ist; dann kommt der tadelnde Zeigefinger der Moralwächterin - "Sie lachen wohl noch? Verderben pfundweis arme Mädchen, die Sie in Ihre Höhle schleifen! Pfui Teufel, Sie Bestie! Ich kündige Ihnen."³¹⁰

Dann schlüpft sie stellvertretend in die besorgte, beschützende Mutterrolle, und rettet die beiden Mädchen - "Jetzt aber Beine gekriegt ihr und heim zu Muttern, ich gehe gleich mit!"³¹¹ Sie gibt ihnen noch gutgemeinten Rat mit auf den Heimweg: "Nur nicht gleich Rotz geflennt, man sieht's ja sonst an den Augen! Geht halt schön Hand in Hand heim zu Muttern und tut's nicht wieder."³¹²

Nachdem ihm von der Hausfrau gekündigt worden ist, schaut Baal aus dem Fenster: "Ich muß ausziehen. Aber erst hol ich mir eine Frau. Allein ausziehen, das ist traurig [..]. Irgendeine! Mit einem Gesicht wie eine Frau!"³¹³ Baal ist süchtig, er hat Entzugserscheinungen - er leidet an einer unersättlichen sexuellen Freßsucht. Er ist Opfer seiner eigenen

Sexualität, aber auch abhängig von der weiblichen Sexualität. Er hat auch Angst vor dem Alleinsein - "Es mußte etwas Weißes in diese verfluchte Höhle! Eine Wolke!"³¹⁴ Er hat Sophie Barger hereingeschleppt; er, der Jäger, ewig auf der Pirsch, der seine Beute einfängt und dann zerlegt. Sophie Barger ist wohl zuerst eingefangen worden - "Sie haben mich auf offener Straße überfallen. Ich dachte, es sei ein Orang-Utan."³¹⁵ - bleibt aber dann freiwillig, verduzt über ihr eigenes Verhalten: "Ich weiß nicht, warum ich immer noch da bin. [...] Bitte, glauben Sie nichts Schlechtes von mir!"³¹⁶ Mit einer abschätzenden Bemerkung fegt er Sophies Identität in einen Allgemeintopf der weiblichen Austauschbarkeit: "Warum nicht? Du bist ein Weib wie jedes andere. Der Kopf ist verschieden. Die Knie sind alle schwach."³¹⁷

Dann ist Baal auf einmal wie ein Kind, das Angst hat vor dem Alleinsein in der Dunkelheit - "Du mußt mich trösten. [...] Du bist eine Frau [...] Du mußt mich lieb haben, eine Zeitlang!"³¹⁸ - und Sophie fällt in die Rolle der tröstenden Mutter - "So bist du? [...] Ich hab dich lieb."³¹⁹

Baal ist wohl abhängig von den Frauen, ist aber bindungsunfähig; er leidet unter neurotischen Bindungsängsten. Nach drei Wochen mit Sophie Barger - für ihn eine äußerst lange Beziehung - gerät er schon in Panik: "Sie läuft uns nach wie verzweifelt und hängt sich an meinen Hals."³²⁰ Auf Sophies Frage - "Warum läufst du wie ein Verzweifelter?"³²¹ - gibt Baal ihr eine klare Antwort: "Weil du dich an meinen Hals hängst wie ein Mühlstein."³²² Sie sind beide verzweifelt: Er hat Angst vor ihrer umklammernden Nähe; sie hat Angst, er könnte sich von ihr lösen.

Auch nachdem sie von ihm schwanger geworden ist, bleibt sein Umgang mit ihr rau. Sogar Baals Freund, Ekart, ist entsetzt darüber: "Wie kannst du sie so behandeln, die von dir schwanger ist?"³²³ Aber Sophie nimmt Baal in Schutz: "Ich wollte es selbst, Ekart."³²⁴ und erklärt ihre Abhängigkeit, Hörigkeit: "Ich kann nichts dafür, Ekart. Ich liebe noch seinen Leichnam. Ich liebe noch seine Fäuste. Ich kann nichts dafür, Ekart."³²⁵ Ihre Gefühle schließen jegliche Vernunft aus.

Je mehr sie sich ihm unterwirft -

Schlag mich, wenn du willst, Baal. Ich will nicht mehr sagen, daß du langsam gehen sollst. [...] Laß mich mitlaufen, solange ich Füße habe, dann will ich mich ins Gesträuch legen und du mußt nicht hersehen. Jage mich nicht weg, Baal.³²⁶ -

desto grausamer behandelte sie - "Lege ihn in den Fluß, deinen dicken Leib!"³²⁷ Sophie Barger ist ihm hörig, liebt ihn; sie ist demütig, nachsichtig, verzeihend; behandelt Baal wie ein unartiges Kind, zieht ihn nicht als erwachsenen Mann zur Rechenschaft (was wahrscheinlich auch zwecklos wäre): "Du bist wie ein Kind, daß du so etwas meinst."³²⁸

Egal ob die Frauen jung und jungfräulich (frisches Obst) sind, oder älter und schwanger (reifes Obst), er hat sich an ihnen, an ihrer weiblichen Sexualität überfressen; er findet auf die Dauer keine Befriedigung in seinen Beziehungen zu Frauen. Er versucht dann seine Sucht in einer homosexuellen Beziehung zu stillen. In Sophies Gegenwart umschlingt er Ekart - "Jetzt bist du an meiner Brust, riechst du mich? Jetzt halte ich dich, es gibt mehr als Weibernähe!"³²⁹ Er läßt Sophie fallen, sie verschwindet von der Bildfläche.

Baal schwelgt dann später in seiner philosophierenden Dichtkunst:

Als sie ertrunken war und hinunterschwamm
 Von den Bächen in die größeren Flüsse
 [...] Als ihr bleicher Leim im Wasser verfaulet war
 Geschah es, sehr langsam, daß Gott sie allmählich
 vergaß:
 Erst ihr Gesicht, dann die Hände und ganz
 zuletzt erst ihr Haar.
 Dann ward sie Aas in Flüssen mit vielem Aas.³³⁰

Ob ihn wohl Johanna, die ins Wasser ging, dazu inspirierte?!

Baal fixiert sich jetzt auf Ekart: "Ich liebe dich. [...]"
 Ich mag kein Weib mehr [...]"³³¹ Jetzt leidet Baal; er will sein
 Liebesobjekt nicht mit Nebenbuhlerinnen teilen; er fühlt sich
 in seiner Liebe von der weiblichen Sexualität bedroht, und
 reagiert mit Gewalt: Erst vergewaltigt er "das junge Weib"³³²
 das Ekart liebt, und sieht er später Ekart mit einer Kellnerin
 auf dem Schoß, dreht er durch wie ein eifersüchtiger Geliebter:
 "Ich hab diese Liebschaften bei ihm satt. Schweig still, meine
 liebe Seele!"³³³ - und ersticht sein Liebesobjekt.

Baal befindet sich dann auf der Flucht. Am Ende des Stücks
 liegt er im Sterben; er kriecht auf allen Vieren ins Freie:
 "Mama!"³³⁴ Es ist der Hilferuf eines Kindes. Baal will dies-
 mal nicht in einen x-beliebigen weiblichen Schoß kriechen,

sondern will zurück in den Schoß der Mutter - er sucht Schutz, Geborgenheit und Wärme. Denn wie Sophie Barger von ihm gesagt hat - er ist ja nur "ein Kind"!³³⁵

Das Frauenbild in Baal ist frauenfeindlich, frauenverachtend; es herrscht keine Gleichberechtigung in der Sexualität. Die Frauen werden erniedrigt und zu lustfixierten, männergeilen Wesen abgestempelt. So stimmen schon anfangs die Fuhrleute (Männer) Baal bei: "Geil sind sie wie die Stuten, aber dümmer."³³⁶ Es muß den Frauen (von den Männern) eine Lehre erteilt werden: "Ich hau die meine immer blau, vor ich sie befriedigen tu."³³⁷ Baal streitet ihnen jede Gleichberechtigung ab; es herrscht die Doppelmoral: Frauen dürfen ihre Sexualität nicht genießen; sie sind wohl sexuelle Wesen, aber sexuelle Objekte, nicht sexuelle Subjekte. Baal betrachtet die Frauen ausschließlich als sexuelle Objekte und fordert die unmittelbare Befriedigung seiner sexuellen Bedürfnisse. Baal, wie die Landjäger, sehen Frauen als Genuß- und Betäubungsmittel: "Wenn nur wo Schnaps zu haben wäre oder ein Weib!"³³⁸

Baals Beziehung zu Frauen ist wie ein Ring-/Machtkampf, der erst endet, wenn die Frau erniedrigt oder zerstört ist. Aber die kurze Illusion der Macht weicht der Leere, der Angst. Versucht eine Frau ein Gefühl der Nähe, der Intimität herzustellen, fühlt er sich bedroht. Er reagiert dann mit zerstörerischer Gewalt oder Flucht. Die Frau darf keine emotionalen Ansprüche stellen; es würde ihr Macht über sein Leben geben; sie könnte ihn dann dominieren, ihn zum Objekt reduzieren.

Trommeln in der Nacht (1919)

Das Bild der sexuell ausgebeuteten Frau in Baal (1918/1919) wiederholt sich nicht in Trommeln in der Nacht. Waren in Baal die Frauen austauschbare Statistinnen, spielt jetzt eine junge Frau, Anna Balicke, die Hauptrolle. Anna ist, im Gegensatz zu den Frauen in Baal (1918/1919), kein willenloses Opfer. Sie ist ein vielseitiges Talent, durchspielt die verschiedenen Rollen, die ihr auferlegt werden. Letzten Endes ist sie aber eine willensstarke, resolute Frau, die weiß, was sie will - ihre Zukunft, ihr Glück selbst schmiedet, Sie ist romantisch und realistisch zugleich, weiblich und sexuell, ängstlich und tapfer.

Ihr liegt die Rolle der still schweigenden, nur erduldenen Frau nicht, genausowenig wie die Rolle der im Mutterglück seelig Dahinschmelzenden. Sie will auch nicht die Ewig-Verlobte sein, die auf die Rückkehr ihres Zukünftigen warten muß, um endlich ein erfülltes Liebesleben führen zu können. Sie ist sehr menschlich; will die wahren Bedürfnisse einer erwachsenen Frau, nach Nähe und Intimität, nicht verleugnen. Sie zieht das Liebesleben dem Eheleben schon vor; meldet sich eine ungewollte Schwangerschaft an, nimmt sie eine Muß-Ehe in Kauf.

Vier Jahre lang hängt sie romantisch verliebt an der Erinnerung ihres Soldaten, Andreas Kragler. Sie hofft auf seine Rückkehr: "Aber ich kann ihn nicht vergessen! Nie! Jetzt redet ihr in mich hinein, aber ich kann nicht!"³³⁹ - hat sich jedoch schon mit dem Streber und Aufsteiger, Friedrich Murk, eingelassen, wahrscheinlich auf Drängen ihrer Eltern: "Aber ich liebe ihn (Murk) doch, und einmal werde ich nur mehr ihn lieben, aber jetzt ist es noch nicht."³⁴⁰

Sie spielt die Rolle des dummen, kleinen Mädchens, in die sie ihr Vater steckt. Ihr Vater "nimmt Anna auf die Knie"³⁴¹ während er ihr erklärt, warum sie Kragler vergessen und Murk heiraten soll: "Na, er (Murk) bringt dich schon rum, er braucht nur gewisse Vollmachten, so was wird am besten in der Ehe geschmissen. Ich kann dir das nicht so erklären, du bist zu jung dazu!"³⁴² Zum Heiraten darf sie alt genug sein, zum Denken und Widersprechen hat sie zu jung zu sein. Er "Kitzelt sie. 'Also: es gilt?'"³⁴³ Und Anna, die Kleine, "lacht schleckig".³⁴⁴

Sie ist aber raffiniert genug, um bei Murk das große Interesse der Eltern an ihrer Verlobung herabzuspielen:

Wer sagt denn was von Verlobung? [.] Überhaupt tust du, als wäre meinen Eltern was daran gelegen! Meinen Eltern ist weiß Gott nichts daran gelegen! Nicht was untern Nagel geht!³⁴⁵

Sie hat ein gesundes Selbstwertgefühl, kennt ihren Wert; weiß, daß sie eine gute Partie ist, denn - "Schließlich ist es eine Korbfabrik."³⁴⁶

Nicht nur, daß sie für ihren Vater das dumme kleine Mädchen spielt; sie spielt auch gekonnt die Heulsuse: "Na, jetzt heul nur gleich los [.] "³⁴⁷ - und für den Verlobten, um ihn in seiner Eifersucht zu beschwichtigen, die leicht Errötende: "O du, sag so was nicht!"³⁴⁸

Anna zieht klare Grenzen zwischen Liebe und Libido. Sie erklärt ihre Beziehung zu Kragler: "Das war, was du nie kapieren kannst, weil das eben geistig war."³⁴⁹ Und ihre Beziehung zu Murk: "Und das zwischen uns, das ist nichts!"³⁵⁰ Der nüchterne, realitätsbezogene Murk faßt es kurz zusammen - "fleischlich"³⁵¹ - schließlich ist Anna ja schon schwanger von ihm. Sie geht endlich auf das Drängen ihrer Eltern ein (aber nur weil ein Kind unterwegs ist!) und läßt sich verloben (verkuppeln). Nach der Bekanntmachung und beim Feiern der Verlobung kommen Anna doch Bedenken, und fragt ihre Mutter um Rat: "Ich weiß nicht. Das geht so schnell. Das ist vielleicht nicht so gut, Mutter, wie?"³⁵² Aber auch ihre Mutter will sie unter die Haube bringen - "So eine Gans! Freu dich doch!"³⁵³ - und dem Vater gehorcht sie: "Setzen! Oder dreh mal das Grammophon an, wenn du schon stehst!"³⁵⁴

Sie fügt sich dann dem Lauf der Dinge, den Eltern, dem Verlobten; sie geht ein auf Murks Vorschlag, in der Picadillybar zu feiern: "Des Menschen Wille ist sein Himmelreich!"³⁵⁵ Aber nie zu gefügig, zeigt sie wieder, daß sie Herr (sprich: Frau) der Situation ist; schließlich ist es ja ihre Verlobung; sie fordert Murk auf: "Küß mich!"³⁵⁶, worauf er sie abblitzen läßt: "Unsinn! Halb Berlin sieht hier zu!"³⁵⁷ Eigensinnig, fast trotzig, besteht sie darauf, das letzte Wort zu haben: "Das ist doch gleich, mir ist alles gleich, wenn ich was will."³⁵⁸

Taucht ihr totgeglaubter Zukünftiger, Andreas Kragler, plötzlich in der Picadillybar auf, ist sie wieder das ängst-

liche, kleine Mädchen, das bei seiner Mutter Schutz sucht: "Mutter! Hilfe!"³⁵⁹ Sie versucht dann, Kragler zu erklären, (dabei sich selbst zu verstehen), warum sie nur vier Jahre auf ihn gewartet hat:

Du warst lang bei mir in der ersten Zeit, da war deine Stimme noch frisch. [...] Aber einmal änderte es sich doch. [...], und ich wußte alle die lange Zeit nicht, wie du aussiehst.³⁶⁰

Sie klagt sich selbst an: "Aber ich hätte warten sollen."³⁶¹ Sie verurteilt sich selbst: "Ich fürchtete mich. Ich hätte warten sollen in der Furcht, aber ich bin schlecht."³⁶² Sie bezeichnet sich als unrein, schmutzig: "Laß meine Hand, es ist alles schlecht an mir."³⁶³

Dann, ein wahres Abziehbild ihrer Mutter, kritisiert sie an Kraglers Äußerem herum: "Andree! Hast du keine andere Montur gekriegt? Hast du immer noch die alte blaue an? Das trägt man nicht mehr!"³⁶⁴ Ihre Mutter hat kurz vorher den Vater zurechtgewiesen: "Du bringst dich noch an den Bettelstab mit der Wäsche, wie du das treibst!"³⁶⁵ Das Nörgeln und Kritisieren an Kraglers Äußerem ist auch ein gekonnter Gegenangriff, der von ihrer Schuld und Ohnmacht ablenken soll.

Auf Kraglers Frage - "Anna, liebst du den, liebst du den?"³⁶⁶ - geht sie nicht ein, antwortet nichts. Sie genießt die Situation, wo zwei Männer um sie kämpfen; so lautet die Regieanweisung: "Anna lacht und trinkt."³⁶⁷ Dann wird es ihr doch zu bunt; sie will nicht als Preis, als Trophäe im Ringkampf zwischen zwei Männern zerrissen werden: "Andree, ich will nicht! Ihr macht mich kaputt!"³⁶⁸

Als Murk sie erniedrigt und der Geilheit beschuldigt - "Juckt's dich nach afrikanischen Schenkeln? Weht der Wind daher?"³⁶⁹ - wendet sich Anna immer mehr Kragler zu; sie betrachtet Murk angewidert - "Du bist ja betrunken."³⁷⁰ Murk reißt sie zu sich: "Zeig dein Gesicht! Bleck deine Zähne! Hure!"³⁷¹ Nachdem Murk sie bedroht hat, sie mit ihrem Geheimnis (ihrer Schwangerschaft) bloßzustellen, wird sie sich ihrer ausweglosen Situation bewußt: "Ich kann dir nicht angehören. [...]. Und ich bitte dich auch, Andree, daß du gehst."³⁷² Sie erleidet einen Schwächeanfall. In ihrer Verzweiflung versucht sie dann eine Abtreibung herbeizuführen mit einer Überdosis Pfeffer im Getränk, wobei sie Murk ertappt: "Ja zum Teufel, was fängst du mit dem Pfeffer an? Willst du nicht noch

ein heißes Sitzbad?"³⁷³ Sie verfällt in eine Depression. Sie hat versucht, die gutbürgerlichen Erwartungen ihrer Eltern (Aussteuer, Verlobung, Heirat, Familie) zu erfüllen, aber Kraglers Auftauchen macht alles zunichte: "Meine Wäsche ist gekauft, ich habe sie in den Schrank gelegt, Stück für Stück, aber jetzt brauche ich sie nicht."³⁷⁴ Ihr Verlobter Murk erinnert sie an etwas äußerst Wichtiges: "Das 'andere' willst du nicht mehr?"³⁷⁵ Er meint natürlich das ungeborene Kind; sie denkt jedoch an Selbstmord, nicht an Erhaltung des neuen Lebens: "Das ist der Strick!"³⁷⁶ Selbst der nüchterne Murk zeigt Bestürzung; allerdings wahrscheinlich nur weil es sein Kind ist - "Dein Kind ist dir gleich?"³⁷⁷ - worauf Anna: "Es ist mir gleich."³⁷⁸

Interessant ist, daß überhaupt kein Funke von Muttergefühl für das Ungeborene auftaucht.³⁷⁹ Für Anna ist das Kind eher ein lästiges Beiprodukt einer rein sexuellen Beziehung, das sie in eine Muß-Ehe zwingt. Sie durchdenkt dann schnell den Verlauf der Dinge - sie ist wohl Romantikerin: "[...] ich habe vier Jahre gewartet mit der Photographie und einen andern genommen. Ich hatte nachts Angst."³⁸⁰; sie ist aber auch Realistin: die anfängliche Romantik und Liebe zu Kragler war kein Trost auf die Dauer; sie war des Alleinseins müde. Sie reißt sich zusammen, faßt einen Entschluß - handelt - geht Kragler nach: "Andree, bleib stehen, ich bin es, ich wollte dir etwas sagen."³⁸¹ Sie ist fast rührend besorgt um ihn: "Du hast auch keine Mütze, es ist kalt."³⁸² Sie will reinen Tisch machen, offenbart sich ihm: "Ich habe ein Kind."³⁸³

Kragler dreht durch, wirft Erdklumpen um sich herum. Anna möchte wie eine biblische Sünderin büßen, gesteinigt werden: "Wirf zu, Andree! Wirf zu! Hierher wirf!"³⁸⁴ Sie legt eine Beichte ab:

Laß mich! Vater und Mutter habe ich etwas vorgespielt und im Bett bin ich gelegen mit einem Junggesellen, [...]. Die Vorhänge habe ich mit ihm gekauft. Und geschlafen habe ich mit ihm im Bett. [...] Und dich habe ich ganz und gar vergessen, trotz der Photographie, mit Haut und Haar.³⁸⁵

Kragler weiß wohl: "Sie ist nicht unbeschädigt, unschuldig ist sie nicht [...]"³⁸⁶ - die Wahrheit trifft ihn doch zu tiefst: "Halt das Maul!"³⁸⁷ - aber Anna läßt sich nicht von ihrer Beichte abhalten. Als um sie herum geschossen wird, ist er an ihrer Seite, besorgt, beschützend: "Es pfeift wieder,

häng dich an meinen Hals, Anna."³⁸⁸ Er verkräftet die Wahrheit, (daß sie von Murk schwanger ist), seine tiefen Gefühle für sie bleiben bestehen: "Hast du auch warm?"³⁸⁹ Auch Anna ist um ihn besorgt: "Aber du hast keine Jacke an."³⁹⁰ Sie haben, trotz allen Hindernissen, wieder zueinander gefunden. Aber nur weil Anna unbeirrt ihrem Andree nachging, sich dabei sogar in Gefahr begibt - die Revolution ist ausgebrochen, es wird überall geschossen; aber - "Das ist doch gleich, mir ist alles gleich, wenn ich was will."³⁹¹ Ihre gegenseitige Besorgnis läßt auf ein Happy-End schließen.

Anna Balicke will, wie Shen Te in Der gute Mensch von Sezuan (1938/1940), mit dem gehen, den sie liebt. Sie legt ihre Klein-Mädchenrolle ab, und nimmt ihr eigenes Schicksal in die Hand; sie löst sich von den Erwartungen und Drängen ihrer Eltern, den Erpressungen ihres ungeliebten Verlobten Murk; sie folgt ihrem Gefühl, kämpft um Andree, ihrer wahren Liebe. Sie besitzt eine gute Portion Egoismus, ist sogar bereit, die ungewollte Schwangerschaft zu beenden, denn sie ist noch nicht bereit, eine Mutterrolle zu übernehmen.

*

Die Mutterrolle in diesem Stück fällt auf Frau Balicke, Annas Mutter. Sie besitzt fast all die (klischeehaften) Charaktereigenschaften der gutbürgerlichen Frau Mama.

In romantischer Schwärmerei idealisiert sie mit ihrer Tochter deren sensiblen Verlobten, Andree Kragler: "Geld verdient er (Friedrich Murk) ja. Aber gegen den andern! Mir steht das Wasser in den Augen."³⁹² Ihr Mann, Karl Balicke, hält wenig von der Gefühlsduselei von Mutter und Tochter: "Eure verfluchte Sentimentalität [...] ." ³⁹³ Anna Balickes Schwärmerei ist aber nur eine begrenzte Ausschweifung; sie ist wohl sentimental veranlagt, und ihrer Tochter gegenüber verständnisvoll - "Es war ja nicht leicht für dich, und das war ein guter Mensch, aber jetzt ist er gestorben."³⁹⁴ - aber sie ist realistisch genug, will ihre Tochter gut versorgt wissen; will, wie ihr Mann, die Tochter unter die Haube bringen. Sie unterstützt ihren Mann dabei, nur daß sie etwas gefühlvoller dabei umgeht: "Und da ist der Murk, das ist ein tüchtiger Mensch, der auf einen grünen Zweig kommt!"³⁹⁵ Sie scheint auch die Auffassung

ihres Mannes zu teilen, daß eine Frau ohne Mann unvollständig (wertlos) ist, denn so meint er: "Sieh, eine Frau ohne Mann, das ist eine gotteslästerliche Budike!"³⁹⁶

Auch ihrem Mann gegenüber ist Frau Balicke versorgend und bemutternd: "Ich hole das Pflaster. Du schneidest dich immer ohne Licht."³⁹⁷ Kurz danach versorgt sie Kragler mit einer Allgemeinpfloskel als Pflaster für sein gebrochenes Herz: "Herr Kragler, nehmen Sie's nicht so schlimm. Es gibt so viele Mädchen. Es ist schon so. Lerne leiden, ohne zu klagen!"³⁹⁸

Ihr Hang zur sentimentalischen Schwärmerei und theatralischen Gefühlsausbrüchen kommt voll zur Entfaltung nachdem sich Murk und Anna auf eine Verlobung geeinigt haben. Obwohl sie an der Tür gelauscht hat, läßt sie sich überraschen: "O Kinder! (Schluchzt los). So aus dem heitern Himmel!"³⁹⁹ Dann, total gerührt und dankbar, im kleinen Schwarzen für die Verlobungsfeier: "Der Mond so groß und so rot ... Und die Kinder, O Gott! Ach ja ... Da kann man wieder richtig Dank beten heut nacht."⁴⁰⁰

Taucht Kragler plötzlich auf, sucht sie Schutz bei ihrem Ehemann; Anna flüchtet schutzsuchend zu ihrer Mutter. Kraglers Auftauchen verwirrt und verängstigt Frau Balicke - ihre heile Welt ist bedroht - sie möchte die Verlobung gesichert sehen: "Hätten wir nicht doch mehr Leute zur Verlobung laden sollen? Niemand weiß es so. Man soll es doch wissen."⁴⁰¹ Sie braucht eine offizielle Verankerung der Verlobung, einen sicheren Verlauf der Dinge. Sie verkraftet keine Veränderung: "Frag nicht, Kind. Frag nur mich nicht!"⁴⁰² Dann, in ihrer Hilflosigkeit, gibt sie sich ihrem theatralischen Hang hin: "Es steht alles auf dem Kopf. Es ist der Weltuntergang."⁴⁰³ Da sie selbst nicht die (innere) Kraft hat, braucht sie ein Stärkungsmittel zur Überbrückung der Krisensituation: "Ich muß gleich Kirschwasser haben, Kind."⁴⁰⁴

Aber als Kragler auf ihre Tochter zuschwankt, bricht ihr Mutterinstinkt durch, sie will ihre bedrohte Tochter retten: "Lassen Sie mein Kind am Leben! Sie kommen ins Zuchthaus! Jesus, er bringt sie um!"⁴⁰⁵ Dann, in der Rolle der guten Ehefrau, unterstützt sie ihren Mann; sie ist sein Echo: "Hörst du es, Anna? Er hat nichts!"⁴⁰⁶ Der zukünftige Ehemann ihrer Tochter darf nicht mittellos sein; er hat ein guter Versorger zu sein.

Letzten Endes ist alles zu viel für die liebe Frau Mama; sie wird hysterisch: "Die sind ja alle krank! Die haben ja alle was! Syphilis! Syphilis! Alle haben sie die Syphilis!"⁴⁰⁷

Interessant ist, daß je hysterischer die Mutter, desto gefaßter und entschlossener die Tochter wird. Die unmündige Tochter löst sich erfolgreich von den Eltern, wird mündige, junge Frau; die (angeblich) mündige Mutter fällt zurück in die Rolle der unfähigen, unmündigen Tochter.

Die Prostituierten Marie und Auguste

Nach Kraglers Auftauchen in der Picadillybar, macht Babusch, ein Freund der Balicke Familie, den Vorschlag, man sollte Anna und Kragler eine ungestörte Aussprache gönnen. Murk, total verständnislos und trotzig, holt sich die Prostituierte Marie als Trostpflaster in die Bar. Will er dann Kraglers Stiefel in einer Art Versteigerung kaufen, weist ihn Marie empört zurecht: "Schämen Sie sich in Ihre Seele hinein!"⁴⁰⁸ Sie, die durch Prostitution ihr Brot verdient, zeigt mehr Einfühlungsvermögen als der 'saubere' Geschäftsmann Murk.

Ihr mißfällt auch die erniedrigende Art als Objekt behandelt zu werden: "Und mit mir hat er getanzt, daß ich mich geschämt habe, wie er mir die Knie in den Bauch geschlagen hat!"⁴⁰⁹ Seine rohen Umgangsformen verletzen ihr Selbstwertgefühl.

Stürzt Kragler aus der Bar, folgt sie ihm; sie ist besorgt um ihn, zeigt viel Anteilnahme. Kraglers Frage: "Willst du was verdienen? Wo hast du deine Kammer?"⁴¹⁰ - wischt sie weg: "Aber das ist nicht gut."⁴¹¹ Sie sieht in Kragler einen Menschen in Not, keinen Kunden. Ihre Menschlichkeit ist stärker als ihr Geschäftssinn; sie ist noch nicht abgestumpft. Sie bleibt bei ihm aus Angst, er könnte sich was antun. Es geht ihr um menschliche Zuneigung, nicht um Sex. Sie bleibt seine Beschützerin und Begleiterin, lädt ihn später in eine Bar ein, und erklärt Auguste, einer anderen Prostituierten: "Ich habe ihn eingeladen, Auguste, er hat keine Bleibe. Er ist in Afrika gewesen."⁴¹²

Auguste, die andere Prostituierte, ist fast Maries Gegenpol⁴¹³ sie ist die Starke, die Resolute, die Geschäftstüchtige: "Lassen Sie die Liebe, wenn Sie nicht Zaster haben und

machen Sie nicht Krieg, wenn Sie nicht können! Tun Sie die Füße herunter, wo Damen sind!"⁴¹⁴ Auguste hat auch kumpelhafte und mütterliche Anflüge: "Dann komm zu Mamma. [̄.̄.] Erzähl was von Afrika!"⁴¹⁵

Interessant ist, daß beide Prostituierte Kragler, den Außenseiter, den Obdachlosen, in ihren Kreis aufnehmen; sich verständnisvoll und anteilnehmend zeigen. Aber als Kragler sie verläßt, um mit Anna in die bürgerlichen Kreise zu ziehen, schlägt Augustes Sympathie und Verständnis in Aggression und Haß um. Sie fühlt sich verraten, sieht keinen Kumpel mehr in Kragler, sondern nur noch den Feind: in ihren Augen verläßt er die Ausgebeuteten und geht zu den Ausbeutern.

Auch Anna, die Alleinstehende, die Außenseiterin - hat sie doch mit ihrer Schwangerschaft gegen die gutbürgerlichen Sitten verstoßen - wird von Marie in Schutz genommen, als Kragler sie mit 'Hure' beschimpft: "Sie sollten nicht so reden. Was wissen denn Sie?"⁴¹⁶ Und dreht Kragler durch, und wirft mit Erdklumpen um sich, rettet Marie sie: "Tut die Frau weg, er wirft sie tot!"⁴¹⁷ Versöhnen sich Anna und Kragler letzten Endes doch noch, und verlassen die Prostituierten, sprüht Auguste vor Klassenfeindlichkeit.

Augustes Verhalten ähnelt dem der Prostituierten in Der gute Mensch von Sezuan (1938/1940). Sie sind alle Geschäftskolleginnen auf dem Strich. Bricht jedoch eine 'Kollegin', Shen Te, aus ihrem Milieu, ihrer 'Klasse' aus, um einen reichen Witwer zu heiraten, wird sie von ihnen angegriffen, angefeindet. Sie freuen sich nicht für sie, daß sie es geschafft hat, aus- und aufzusteigen.

Im Dickicht der Städte (1921/1924)

Marie Garga

Marie Garga ist die Tochter des Ehepaares John und Maë Garga, und die Schwester von George Garga. Ihre arme Familie, aus den Savannen in das Dickicht der Großstadt Chicago gekommen, versucht sich im bitteren Existenzkampf am Leben zu erhalten.

Fällt ihr Bruder George als einziger Ernährer der Familie aus, (weil er sich weigerte, seine Ansichten an den Holzhändler Shlink zu verkaufen), nimmt Marie sofort Shlinks Angebot, eine Stelle in seiner Wäscherei, an. Sie ist eine tüchtige, pflichtbewußte Tochter; ist bereit, die leer-gewordene Stelle des Ernährers auszufüllen: "Ich besorge die Wäsche hier. Wir können leben davon. Warum blickst du mich so an? [..] Mir geht es hier gut."⁴¹⁸

Ihr Bruder, obwohl er sie ja in diese Situation gebracht hat, reagiert empört: "Marie! Pack deine Sachen zusammen und schere dich heim!"⁴¹⁹ Zuerst ist er wohl um sie besorgt: "Ich weiß nicht, was man mit mir vorhat. [..] Aber lassen Sie meine Schwester aus dem Spiel!"⁴²⁰ Er verlangt von ihr, daß sie ihre Stelle in Shlinks Wäscherei aufgibt; sie fügt sich.

Je mehr sich die Kampfsituation zwischen George und Shlink zuspitzt, desto mehr wird Marie darin verstrickt. Ihr Gerechtigkeitssinn bäumt sich auf, als ihr Bruder Skinny entläßt, der schon zwanzig Jahre in Shlinks Holzhandel angestellt war: "Ich glaube nicht, daß es gut ist, was du da tust, George!"⁴²¹ Zugleich ist sie die besorgte Schwester, die ihren Bruder beschützen möchte: "Und ich bitte dich mitzugehen. Wie willst du hier nicht zu Schaden kommen! Lassen Sie ihn, Mister Shlink!"⁴²² Herrscht dann in der Männerrunde ein Kampfhoch, gleich einem Pokerspiel, wird plötzlich Marie, die als Auktionsware angeboten, wie ein Stück Fleisch auf dem Markt versteigert: "Ohne Puder natürlich, in ungekochtem Zustand, nacktes Fleisch. Was sind das für Breitegrade! Siebzig Dollar für toi cha!"⁴²³ Und die Falle klappt zu: "Ich bin bereit, Sie zu schützen."⁴²⁴ - sagt Shlink zu ihr und damit wird sie Shlinks Leibeigene.

Ihr Bruder George hat in seiner Beschützerrolle versagt;

seine 'vesteigerte' Schwester macht ihm Vorwürfe: "Du hättest mir helfen sollen."⁴²⁵ Sie kennt ihren Bruder sehr gut, sein rauhes Männlichkeitsgebären soll über seine Ohnmacht, seine Schwäche, hinwegtäuschen: "Das ist feig, George. Als der Geistliche ging, hast du geschielt, ich habe es wohl gesehen. Wie verzweifelt du bist!"⁴²⁶ Obwohl Marie von George im Stich gelassen worden ist, (sie mußte sich an Shlink wenden), macht ihr Bruder ihr Vorwürfe: "Du hast mich im Stich gelassen. Zahn um Zahn."⁴²⁷ Sie fühlt sich von ihm ungerecht behandelt, Geschwisterliebe schlägt um in Entfremdung:

Treibst du jetzt den Kampf mit mir weiter? Du bist immer ohne Maß gewesen. Gott wird dich bestrafen. Ich will nichts von dir als meinen Frieden.⁴²⁸

Sie zieht die Konsequenz - trennt sich von ihm - sie ist auf sich selbst gestellt.

Für ihre neue Rolle als Ernährerin der Familie hat er, anstatt Lob und Anerkennung, nur Verachtung und Spott, (obwohl er sie in diese neue Rolle gedrängt hat): "Und für deine Eltern Brot suchen in einem Hurenbett."⁴²⁹ George ist seines Vaters Sohn: Beide Männer drücken sich vor der Verantwortung, die Familie zu ernähren, werfen aber den ersten Stein - verurteilen die Frauen, die bereit sind, die Ernährerrolle zu übernehmen.

Marie durchschaut die Machenschaften der Männerwelt, deren Machtspiele, nicht:

Ich verstehe Sie schlecht, Mister Shlink. Aber Sie können nach vier Richtungen gehen, wo andere nur eine haben, nicht? Ein Mensch hat viele Möglichkeiten, nicht? Ich sehe, ein Mensch hat viele Möglichkeiten.⁴³⁰

Aber Marie hat nur eine Möglichkeit. Sie war die einzige Ernährerin der Familie; durch das Verschulden ihres Bruders, der sich weigerte, seine Ansichten (sich) zu verkaufen, verliert sie ihre Arbeitsstelle; sie wird gezwungen, sich zu verkaufen, zu prostituieren. Sie erntet dafür nur Undank: wird vom Bruder verurteilt, vom Vater im Stich gelassen: "Sie hat es sich selbst zuzuschreiben. Soll man ihnen helfen, wenn sie lasterhaft sind?"⁴³¹ Kommt sie aber zurück, um die Familie finanziell zu unterstützen, reißt er (Vater) ihr 'lasterhaftes' Geld an sich, ehe er ihr die Tür weist: "Her damit!"⁴³²

Sie geht dann zurück zu ihrem Beschützer Shlink, der wenigstens ihre Anwesenheit, hauptsächlich als Gesprächspartnerin, schätzt - was für den Pavian und seine Gesellen äußerst be-

fremdend ist:

Auch die Schwester des Bruders hat er hier untergebracht. Was er mit ihr vorhat, ist undurchsichtig. Er spricht mit ihr oft die ganzen Nächte durch.⁴³³

Denn für jene Männer zählt bei einer Frau der Körper, nicht der Geist. Ironischerweise hat auch Marie deren Maßstab angenommen; sie will keine platonische Beziehung; sie fühlt sich als Frau verschmäht. Shlink begehrt sie nicht als sexuelles Wesen: "Warum fassen Sie mich denn nie an? [.] Ich schlafe schlecht; ich liebe Sie."⁴³⁴

Sie leidet unter Identitätsschwierigkeiten - kann Geist und Körper nicht in Einklang bringen; sie ist eine gespaltene Persönlichkeit:⁴³⁵

Was mich betrifft, so bin ich etwas außer Atem. Ich will bei einem Mann schlafen und verstehe es nicht. [.] Ich bin wie zersägt. [.] Oh, wenn ich davonschwimme, sind es zwei Teile, die schwimmen in zwei Richtungen.⁴³⁶

Taucht einige Wochen später ihr Bruder auf, erkennt er sie kaum. Ihr schizophrenes Leiden hat Spuren hinterlassen: "Wie du aussiehst! Wie ein befleckter Lumpen!"⁴³⁷ Sie läßt sich beschimpfen, stimmt sogar zu; nimmt es jedoch nicht stillschweigend hin, macht ihn darauf aufmerksam, daß auch er, nicht nur sie, herabgekommen ist:

Auch ich erinnere dich an die Zeiten, wo du der Stolz der Frauen gewesen bist in Jimmy und Ragtime, mit einer Falte in der Hose am Samstagabend und einzig mit den Lastern des Tabaks, des Whiskys und der Frauenliebe, die den Männern erlaubt sind.⁴³⁸

Sie erkennt wohl auch die herrschende Doppelmoral der Männer: Sie dürfen sich sexuell vergnügen, wollen eine Frau fürs Bett; die Frau hat jedoch jungfräulich zu bleiben.

Erhofft sie sich von ihm, dem Erfahrenen, Verständnis, vielleicht Rat - "Ach George, ich bin ganz entzwei. Weil ich ihn mir nicht gewinnen kann. Ich zittre in meinen Kleidern, wenn ich ihn sehe, und sage ihm das Falsche."⁴³⁹ - fühlt er sich total überfordert: "Ich kann dir das Richtige nicht sagen."⁴⁴⁰ Er ist fast entsetzt über ihre 'Wertlosigkeit' als Sexobjekt:

Eine Frau, die verschmäht wird! Ich hatte eine, die war nicht eine Flasche Rum wert, und sie verstand es, Männer anzuziehen! Sie machte sich bezahlt. Sie wußte auch, was sie konnte.⁴⁴¹

Marie Garga kann sich sexuell nicht vermarkten wie ihre 'erfahrene' Schwägerin, Jane Larry.

Sie ist zu naiv, zu ehrlich; weiß nicht, wie sie sich an den

(begehrten) Mann bringen kann. Sie gesteht Shlink ihre unglückliche Liebe:

Eine Frau, die einem Mann ihre Liebe sagt, verstößt gegen die Sitte. Ich möchte Ihnen sagen, daß meine Liebe zu Ihnen nichts beweist. [.] Es ist mir nicht leicht, Ihnen das zu sagen, es ist vielleicht selbstverständlich.⁴⁴²

Ihr Bruder sagt wohl zu ihr: "Du mußt nur das, was du willst."⁴⁴³ - wirft sie aber kurz danach in die Kampfarena der feilschenden Männer: "Hier, das ist meine Schwester Marie Garga, nicht wahr?"⁴⁴⁴ Entsetzt und verängstigt - "Hilfe! Sie verkaufen mich!"⁴⁴⁵ - flüchtet Marie zu Pat Manky, einem neuen Beschützer und Versorger. Sie tauscht ihre Jungfräulichkeit ein für ein Dach über dem Kopf. Ihre sexuelle Hingabe darf aber nicht eventuell aus Lust/Begierde stattfinden, sie muß durch das Wort 'Liebe' sanktioniert werden: "Ich frage Sie, Pat, wenn ich Sie nicht liebe, lieben Sie mich?"⁴⁴⁶ Versucht Shlink, Marie davon abzuhalten, mit Manky zu gehen -

Bleiben Sie, wenn Sie wollen! Ich will meinen Antrag nicht wiederholen, wenn er Ihnen nicht beliebt, aber lassen Sie sich nicht von dem Loch verschlingen. Es gibt viele Plätze, weg von einem Mann.⁴⁴⁷

- faßt George Maries ausweglose Situation zusammen: "Nicht für eine Frau. Lassen Sie, Shlink!"⁴⁴⁸

Marie Garga kann sich ihrer Sexualität nicht einfach hingeben, sie genießen. Gibt sie sich Pat Manky hin, obwohl sie Shlink liebt, leidet sie dann unter (postkoitalen) Schuldgefühlen:

Mich friert. [.] Mein Leib ist befleckt [.] und mein Gewissen schreit mir doch zu, daß ich meinen Leib befleckt habe [.]⁴⁴⁹

Ihre sexuelle Hingabe, ihre sexuellen Bedürfnisse, werden als 'schmutzig' angesehen. Sie möchte den 'Schmutz' abwaschen; denkt an Suizid: "Ich bin so feig. Mein Mut ist weg mit meiner Unschuld. [.] Vielleicht soll ich hinabgehen zum Wasser, aber das kann ich nicht."⁴⁵⁰ Aber im Gegensatz zu Johanna in Baal (1918/1919) geht Marie nicht ins Wasser, sie gibt sich stattdessen Shlink hin; sie ist Opfer ihrer eigenen Sexualität geworden. Sie weiß, daß sie nur ein Gegenstand, kein weibliches, menschliches Individuum ist, im Kampf zwischen den beiden Männern George und Shlink: "Sie opfern mich auf. [.] Ich bin Ihnen nichts."⁴⁵¹

Obwohl sie sich nach sexueller Erfüllung sehnt, kann sie

auch bei Shlink ihre sexuelle Hingabe nicht voll genießen:
 "Wie rasch Sie mich hingenommen haben, als entginge ich Ihnen.
 Und wie gleicht es dem Opfer."⁴⁵² Shlink setzt sie der Tier-
 gattung gleich:⁴⁵³ "Sie sind wie eine wahnsinnige Hündin ins
 Gebüsch gelaufen und laufen wie eine wahnsinnige Hündin hin-
 aus."⁴⁵⁴ Dann, wie ein unartiges Kind, das gegen die sitt-
 lichen Regeln verstoßen hat, will sie bestraft werden: "Aber
 nun bezahlen Sie mich. Ja, ich habe Lust, bezahlt zu werden.
 Geben Sie mir Ihre Scheine, ich will leben davon. Ich bin eine
 Kokotte."⁴⁵⁵

Sie bestraft sich selbst für ihre 'Missetat/Sünde' indem
 sie, wie eine Hure, für ihre Dienste bezahlt werden will.⁴⁵⁶
 Wohl versucht sie, sich beherrscht und nüchtern zu zeigen; es
 gelingt ihr aber schwer, sich und Shlink davon zu überzeugen:
 "Geben Sie mir ohne Spott das Geld. Sehen Sie mich nicht an.
 Das Nasse sind nicht die Tränen, sondern der Nebel ist
 es."⁴⁵⁷ Sie bleibt zu gefühlvoll, sensibel. Sie muß es sich
 nochmals laut einreden, daß sie jetzt eine (gefühllose)
 Geschäftsfrau ist: "Ich danke Ihnen nicht, Mister Shlink aus
 Yokohama. Es ist ein glattes Geschäft, niemand hat zu
 danken."⁴⁵⁸

Drei Jahre später, in der Bar gegenüber dem Gefängnis,
 findet man(n) Marie immer noch im 'Dienst'. Sie hat inzwischen
 gelernt, ihren Körper, ihr Äußeres, geschäftsfördernd einzu-
 setzen. So fragt der Stulpnasige: "Und was ist das für eine,
 die mit dem unanständigen Kleid?"⁴⁵⁹ Und der Pavian klärt ihn
 auf: "Das ist das Opfer, die Schwester des Mannes im Gefäng-
 nis."⁴⁶⁰ Auch Jane Larry, Maries Schwägerin, befindet sich
 dort; sie hat ihren heimischen Herd für einen Stammplatz in
 der Bar eingetauscht. Obwohl Jane und Marie 'verschwägert'
 sind, beide Opfer von George Garga sind, bleibt die Beziehung
 zwischen den beiden Frauen kühl distanziert: "Ja, das ist
 meine Schwägerin (Marie). Sie tut, als kenne sie mich nicht,
 aber als ich verheiratet war, ist sie nicht eine Nacht heim-
 gekommen."⁴⁶¹ Die beiden Frauen stehen jetzt im Konkurrenz-
 kampf miteinander, teilen den Arbeitsplatz, wettstreiten um
 die Gunst der Männer/Kunden.

Aber einen guten Geschäftssinn hat Marie immer noch nicht
 entwickelt. Auch leidet sie immer noch unter ihrer inneren
 Zerrissenheit. Ihren Arbeitslohn, das 'sündige' Geld, brennt

ihr in der Hand - sie läßt Geldscheine in einen Bottich fallen:

Als ich die Scheine damals in den Händen hielt, sah ich Gottes Auge auf mir ruhen. Ich sagte: ich habe alles für ihn getan. Gott wandte sich weg, es war, als ob Tabakfelder rauschten. Ich habe sie dennoch aufgehoben. Ein Schein! Ein zweiter! Wie zerfalle ich! Wie gebe ich meine Reinheit weg! Jetzt ist das Geld fort! Es ist mir nicht leichter ...⁴⁶²

George wird aus dem Gefängnis entlassen und taucht in der Bar auf. Er scheint etwas menschlicher geworden zu sein, gibt dem guten Kern in seiner Schwester Anerkennung, geht behutsam mit ihr um:

Meine Schwester Marie befand sich, wie Sie wissen, längere Zeit im Dienste des Shlink. Ich muß, wenn ich jetzt mit ihr spreche, natürlich so vorsichtig wie möglich vorgehen, da meine Schwester einen gewissen Rest von Feingefühl sich noch in ihrem tiefsten Elend bewahrt hat!"⁴⁶³

Durch seine dreijährige Abwesenheit scheint seine Bruderliebe wieder erwacht zu sein: "Ich liebe dich immer noch, wie verwahrlost du bist und befleckt."⁴⁶⁴

Marie Garga hält wenig von seinem Großmut, hält wenig von Selbsttäuschung. Sie ist immer noch psychisch gespalten: "Aber das will ich nicht. Ich will nicht, daß du mich so liebst. Ich liebe mich, wie ich gewesen bin, sage nicht: Ich bin nie anders gewesen."⁴⁶⁵ Dann klärt sie ihn auf über ihren 'Bildungsweg', ihre 'Weiterentwicklung':

Es soll offenbar werden. Nun: ich habe mich weggeworfen, aber dann habe ich Geld dafür verlangt, gleich danach, daß man es merkte, was ich bin, und daß ich davon leben kann. Jetzt ist es ein glattes Geschäft."⁴⁶⁶

Ihre einstigen Schuldgefühle haben sich zu einem Geschäftssinn entwickelt: Sie glaubt an Selbsterhaltung; ihr Körper ist ihr Kapital:

Ich habe einen guten Körper, ich dulde es nicht, daß man raucht in meiner Gegenwart, aber ich bin keine Jungfrau mehr, ich verstehe mich auf Liebe.⁴⁶⁷

Die Ware muß gut verpackt sein und in guter Kondition sein; nur so kann sie an den Mann/Käufer gebracht werden.⁴⁶⁸

Aber Marie Garga scheint sich alles nur eingeredet zu haben, bis sie es fast selbst glaubt. Sie benützt das Geld nicht, um sich eine sichere Zukunft zu ermöglichen; um nach einer gewissen 'Dienstzeit' auszusteigen und von den Männern unabhängig zu sein. Sie verschwendet das Geld; es bedeutet ihr nichts, sie ist fast gleichgültig geworden:

Hier habe ich Geld. Aber ich verdiene mehr, ich will es ausgeben, das verlangt mich; wenn ich es verdient habe, will ich nicht sparen müssen, hier ist es, ich werfe es in den Bottich da. So bin ich.⁴⁶⁹

Sie ist eine schlechte Geschäftsfrau. Ihre unglückliche Liebe zu Shlink steht ihr im Weg. Sie folgt dann doch dem Ruf ihres Herzens, läuft Shlink nach; er befindet sich auf der Flucht: "Ich bitte Sie, mich nicht wegzujagen. Ich bin eine Unglückliche."⁴⁷⁰ Seine Warnung: "Wissen Sie, daß Sie gelyncht werden, wenn der Mob Sie hier auffischt?"⁴⁷¹ - berührt sie nicht; allein hat sie keine Lebenslust, keine Kraft mehr. Es ist ihr alles gleichgültig; sie ist fast lebensmüde geworden: "Wie mir das gleich ist!"⁴⁷² Sie hat nur noch den Wunsch, in seiner Nähe zu sein: "Ich will Sie nur ansehen, ich habe erkannt, daß ich hierher gehöre."⁴⁷³ Sie versucht ihn mit ihrem Körper zu wärmen. Sie erfüllt dem Sterbenden seinen letzten Wunsch; sie darf ihm einen letzten 'Liebesdienst' erweisen: "Werfen Sie mir ein Tuch übers Gesicht, haben Sie Mitleid!"⁴⁷⁴ Dann verteidigt sie seine Ruhestätte gegenüber den Lynchern: "Gehen Sie fort! Er ist gestorben. Er will nicht, daß man ihn ansieht."⁴⁷⁵

Mit Shlinks Tod ist für George Garga der Machtkampf beendet: "Das Chaos ist aufgebraucht."⁴⁷⁶ Es kehren wieder 'normale' Zeiten ein, alles fügt sich wieder in den 'normalen' gesellschaftlichen Rahmen ein. Mit Shlink ist Marie Gargas Leidenschaft, ihre Liebe, gestorben. Auch sie kehrt nach einem dreijährigen, sittenwidrigen, ausschweifenden Leben zurück zum bürgerlichen Alltag; das heißt: Sie hat wieder die Rolle der braven, fügsamen Tochter zu übernehmen.⁴⁷⁷

Marie übernimmt auch wieder die Rolle der Ernährerin/Verzorgerin der Familie, die Verantwortung für ihren Vater: "Ich werde arbeiten. Ich werde aber nicht Stiegen wischen wie meine Mutter."⁴⁷⁸ Ihr Bruder George will die Stadt verlassen, verkauft seinen Holzhandel (er wird dadurch finanziell unabhängig!) an Pat Manky, dem sie sich schon vor drei Jahren einmal hingab um ein Dach über dem Kopf zu haben. George bietet seine Schwester als 'Zugabe' in dem Verkauf an; Marie wiederum macht ihren Vater als 'Zugabe' zur Bedingung im Verkauf: "Ich habe meinen Vater dabei."⁴⁷⁹ Sie läuft diesmal nicht weg - sondern handelt schnell mit. Zeigt sich Pat Manky damit einverstanden, drängt sie auf Vollziehung des Handels. Sie will endlich in

geregelt, sichere Verhältnisse kommen: "Macht den Kontrakt fertig!"⁴⁸⁰ Willig fügt sie sich in eine Vernunftehe, eine Zweckgemeinschaft; sie ist jetzt wenigstens wirtschaftlich versorgt, gesellschaftlich anerkannt als Frau Manky, die Ehefrau des Holzhändlers, und in einem traditionellen Familienrahmen eingegliedert. Innerhalb ihres begrenzten Rahmens ist sie doch noch eine gute Geschäftsfrau geworden, hat die ökonomischen Regeln von Angebot und Nachfrage gemeistert, die männlichen Wirtschaftsspiele zu ihren Gunsten verwertet: Sie hat wenigstens ihr kleines Ziel erreicht: "Ich werde aber nicht Stiegen wischen wie meine Mutter."⁴⁸¹

Jane Larry

Jane Larry, die (Ewig-)Verlobte von George Garga, ist ein einfaches Mädchen, Näherin von Beruf; sie "Näht Hemden zu zwei Dollar das Stück. Reingewinn zwölf Cents."⁴⁸² Sie ist aber in ihrer Existenz bedroht, wie ein Fremder ihrem Verlobten, George Garga, mitteilt:

Da ihre Hemden nicht mehr bezahlt werden, die sie näht, nagt sie am Hungertuch. Jetzt ist es drei Wochen her, daß Sie sich nicht mehr bei ihr haben blicken lassen!⁴⁸³

Jane wird von ihrem Verlobten krass vernachlässigt: zeit- und gefühlsmäßig, und in ihrer finanziellen Not alleingelassen. Sie ist wie Anna Balicke in Trommeln in der Nacht (1919) die Ewig-Verlobte; Anna wartet schon vier Jahre auf Kragler, Jane ist schon über zwei Jahre mit George verlobt. Der Unterschied liegt darin, daß Kragler in den Krieg gezogen ist, George aber ist körperlich anwesend, jedoch geistig und gefühlsmäßig abwesend. Er flüchtet ins Trinken und in Zukunftsträume. Er handelt nicht, realisiert seine Träume nicht mit Jane. Er zieht dann auch in den Krieg, den Privatkrieg mit Shlink. Im Kampf mit Shlink ist er schnell bereit, Jane zu opfern: "Ja, ich versteigere diese Frau!"⁴⁸⁴ Sie wird verdinglicht, wird ein Gegenstand, ein Warenangebot, das unter den Hammer kommt.

Beide Frauen, Jane und Anna, sind sexuelle Wesen; trösten sich mit einem anderen: Anna mit Murk, Jane mit Pavian. Beide Frauen haben Sehnsucht nach Erfüllung, nach menschlicher Nähe; werden von den Männern nur ausgenutzt: Murk möchte sich

durch eine Beziehung mit Anna in eine etablierte Korbfabrik einschleichen, emporheiraten; der Pavian verführt Jane nur, um George eins auszuwischen.

Beide Frauen haben nach ihrem 'Fehltritt' Gewissensbisse: Anna - "Ich hätte warten sollen in der Furcht, aber ich bin schlecht."⁴⁸⁵ Jane - "Lassen Sie es jetzt! George liebt es nicht!"⁴⁸⁶

Beide Männer wollen zunächst ihre Verlobten zurückhaben, wenn auch leicht 'beschädigt'; die Ware hat etwas an Wert verloren.

Jane Larry ist des Alleinseins müde, ist fast dankbar, wenn sich einige Männer ihr gegenüber spendabel zeigen, ihr etwas Aufmerksamkeit schenken: "Ich weiß nicht, was du hast, George. Die Herren sind nett zu mir. Sie haben mir Cocktails bezahlt."⁴⁸⁷ Sie will sich in ihrer Weiblichkeit bestätigt wissen: "Du bist drei Wochen nicht gekommen. Ich gehe nicht mehr heim. Ich habe es bis zum Hals, zwischen den Hemden zu sitzen."⁴⁸⁸ Sie hat Angst vor dem Alterwerden, will nicht als Ewig-Verlobte dahindarben: "Es ist: ich sehe morgens in den Spiegel, George. Es ist zwei Jahre jetzt."⁴⁸⁹ Sie fühlt sich vernachlässigt: "Du gehst immer und arbeitest vier Wochen. Wenn du es zum Halse hattest und auch das Trinken brauchtest, kam ich an die Reihe."⁴⁹⁰ Sie will nicht länger als Trost- und Betäubungsmittel benutzt werden. Denn George gibt selbst zu: "Ich erledige alles in einem. Ich habe die Gewohnheit, einige Wochen gleichzeitig zu trinken, zu lieben und zu rauchen."⁴⁹¹ Wie Anna Balicke in Trommeln in der Nacht (1919) - "Ich hatte nachts Angst."⁴⁹² - hat auch sie Angst vor dem Alleinsein: "Die Nächte, George!"⁴⁹³

In einem Aufflackern von Gerechtigkeitssinn und Selbstachtung weist sie George zurecht: "Ich bin nicht schlecht darum, ich nicht. Es ist unrecht, wenn du mich so anblickst!"⁴⁹⁴ Schließlich ist er ja der Täter, sie das Opfer; er hat ihre Vereinsamung und Verzweiflung verursacht. Sie versucht ihm zu erklären, warum sie mit dem Pavian zusammen ist: um ein bißchen Freude zu haben, ein bißchen Gesellschaft, etwas Aufmerksamkeit und Körpernähe zu genießen. Denn George glänzt mehr durch seine Abwesenheit. Er hat kein Verständnis für sie; will nicht behelligt werden. Er fegt alles unter den Tisch mit einer abschätzenden Bemerkung: "Der Whisky hat dein

Gehirn zerstört."⁴⁹⁵

Sie steht zu ihrer Handlung, es war ihre klare Entscheidung; sie versucht sich nicht mit schwachen Ausreden zu rechtfertigen: "Aber es ist gut, daß du weißt, daß es nicht der Whisky ist oder die Hitze."⁴⁹⁶

George Garga schätzt Jane nicht als Mensch, als weibliches Individuum; er sieht sie als Gewohnheitsanhängsel, gelegentliches Trost/Betäubungsmittel. Seine Kosenamen für sie - "meine versoffene Henne"⁴⁹⁷ - reißen sie der Tiergattung zu - "Ich nehme jetzt auch dieses kleine Tier in Empfang, das Sie für mich aufgehoben haben."⁴⁹⁸

Ein ähnlich frauenfeindliches Bild wird auch von dem Pavian und seinen Gesellen geteilt: "Das da kriegt schon seit drei Wochen gratis von ihm zu fressen."⁴⁹⁹ Sie wird zum Objekt degradiert, das keinen Nutzwert mehr hat, ausgedient hat; sie wird zum Wegwerfobjekt: "Eine Galosche, Gentleman, die zu weit ist!"⁵⁰⁰ Nur Shlink, der Malaie, und Skinny, der Chinese, sehen die Frauen als Menschen. Aber ihre Meinung zählt nicht; sie werden selbst als niedrige Rasse eingestuft.

Trifft George Jane später in einer Bar an, überhäuft er sie mit Spott: "Du bist das, Jane. Vertilgst du die Cocktails? Du siehst dir nimmer allzu ähnlich. Hast du schon alles verkauft?"⁵⁰¹ Sie ist noch nicht so abgestumpft wie er; sie ist noch verletzlich, versucht ihre lädierte Selbstachtung zu retten:

Tu den weg, Pavian. Ich mag sein Gesicht nicht. Er belästigt mich. Wenn ich auch keine mehr bin, die in Milch und Honig lebt, so brauch ich mich doch nicht verspottet zu lassen, Pav.⁵⁰²

Sie beweist mehr Anstand als er: "Ich lasse mich nicht beleidigen. Ich stehe allein auf der Welt, ich ernähre mich selbst."⁵⁰³

Kommt es dann doch noch zur plötzlichen Hochzeit, ist Jane nicht glücklich, eher mißtrauisch. Beim Hochzeitsessen nagt ein Gefühl des Mißtrauens an ihr: "Ich denke immer, was du wohl vorhast mit mir, George?!"⁵⁰⁴ Sie traut ihm nicht ganz; der plötzliche Sinneswandel kommt ihr etwas verdächtig vor. Sie hat eine beunruhigende Vorahnung. Ihre Schwiegermutter, Maë Garga, drückt dieses Unbehagen aus: "Ich denke, es ist der Kampf, von dem du sprichst."⁵⁰⁵ Sie erkennt die Situation: "Wir warten wie Schlachtvieh."⁵⁰⁶

Um sie nicht länger auf die Folter zu spannen, macht George jene folgenschwere Verkündung: "[...] ich habe mich entschlossen, ins Gefängnis zu gehen."⁵⁰⁷ Seine frischgebackene Ehefrau Jane wird nicht hysterisch, fragt gefaßt, sachlich: "Wie lange wird es sein, George?"⁵⁰⁸ Sie steht ihm bei: "Lasse dich nicht bereden, George, tue, was du für nötig hältst, ohne Rücksicht. Ich, deine Frau, werde den Haushalt besorgen, während du fort bist."⁵⁰⁹

Sie hat gute Vorsätze, möchte ihrer neuen Rolle als brave, tüchtige, treue Haus-/Ehefrau gerecht werden. Aber ihr Schwiegervater, John Garga, gibt ihr keine Chance; er fällt ihr mit einer abschätzenden Bemerkung in den Rücken: "Sie will den Haushalt besorgen! Eine, die gestern von der Straße aufgelesen wurde. Wir sollen ernährt werden durch Sündengeld!"⁵¹⁰ Dann, erneut auf sich selbst gestellt und einsam - vom Ehemann, wie vorher vom Verlobten, alleingelassen - fällt sie aus der Haus- und Ehefrauen-Rolle. Sie findet keine Erfüllung am heimischen Herd, findet aber Kontakt an der Bar. Kommt ihr Mann nach drei Jahren aus dem Gefängnis, und trifft sie in der Bar an, hat sie (nie auf den Mund gefallen!) eine Erklärung:

George! Ist heute der Achtundzwanzigste? Ich dachte es nicht. Ich wäre daheim gewesen. Hast du gemerkt, wie kalt es dort ist? Hast du dir gedacht, daß ich hier sitze, um mich zu wärmen?⁵¹¹

Sie hat ihre eigene Meinung, läßt sich nicht von ihrem Mann einschüchtern, ist nicht gefügig. Auch Georges noble Geste des Verzeihens - "Ich schelte dich nicht. Jane, wir fangen jetzt frisch an."⁵¹² - kann sie nicht mehr reizen: "Nein, George, es wird doch immer alles schlimmer!"⁵¹³ Sie sieht alles gelassen, hat sich schon längst mit ihrem Schicksal abgefunden:

Ich habe immer gewußt, daß es mit mir so kommen wird. Wie man mir im Kommunionunterricht gesagt hat, wie es denen gehen wird, die schwach sind, habe ich gleich gedacht: mir geht es so.⁵¹⁴

Obwohl sie schwach (sündig) ist, beweist sie eine gewisse Stärke; sie läßt sich von George nicht herumkriegen; er hat keinerlei Macht über sie. Sie ist fast darauf besessen, die Schicksalsvoraussage ihrer Kindheit zu erfüllen. Sie opfert ihre Überzeugung (moralischer Untergang) nicht für ein Dach über dem Kopf. Sie opfert/prostituiert sich aber, um die 'Wahrsage' zu erfüllen: "Sieh her, ich habe mit diesem Herrn

(Pavian) gelebt. Ich gestehe es, meine Herren, was hilft es auch, und besser wird es nicht."⁵¹⁵ (Es kann aber auch sein, daß sie damit ihre unkonventionelle Lebensweise, ihr ausschweifendes Sexualleben damit rechtfertigen kann.) Sie hat eine Art Zugehörigkeitsgefühl dem Pavian gegenüber entwickelt, ähnlich wie Sophie Barger in Baal (1918/1919) Baal gegenüber. Beide Frauen wollen nicht gerettet werden, liefern sich ihrem Schicksal aus.

Georges drohende Großzügigkeit - "Jetzt kommt deine letzte Chance in dieser Stadt. Ich bin bereit, dies durchzustreichen. Du hast die Herren als Zeugen. Komm mit heim."⁵¹⁶ - lehnt sie ab; sie läßt ihn nicht Retter/Erlöser sein. Diesmal läßt sie ihn stehen; sie verläßt ihn: "Das ist nett von dir, George. es ist sicher meine letzte Chance. Aber ich will sie nicht. Es ist nicht richtig zwischen uns, das weißt du. Ich gehe jetzt, George."⁵¹⁷ Sie macht sich nichts vor, ist realistisch und konsequent: ihre Beziehung stimmt nicht, folglich macht sie Schluß mit George.⁵¹⁸

Maë Garga

Maë Garga, Ehefrau von John Garga, und Mutter der beiden erwachsenen Kinder, Marie und George, verkörpert die positiven Eigenschaften der Ehefrau und Mutter - Opferbereitschaft und Selbstlosigkeit. Aber dies nur solange ihr Leben in der Familie nicht an selbstverständliche Ausbeutung grenzt.

Maë Garga, die besorgte und versorgende Mutter, bleibt ihrer Tochter Marie gegenüber immer verständnisvoll; auch nachdem Marie zu Shlink zieht. Sie macht dann nur eine feststellende Bemerkung: "Ich meine mitunter, daß auch Marie überhaupt nicht wiederkommt."⁵¹⁹ Ihr Ehemann, John, verständnislos und kaltherzig, wendet sich von seiner Tochter ab: "Sie hat es sich selbst zuzuschreiben. Soll man ihnen helfen, wenn sie lasterhaft sind?!"⁵²⁰ Maë bleibt ruhig, einführend und menschlich: "Wann soll man ihnen sonst helfen?"⁵²¹

Sie kennt die Schwächen ihres Sohnes, George: "Seit seiner frühesten Kindheit verträgt er es nicht, daß etwas über ihm ist."⁵²² Er verträgt keinen Druck von Oben, keinen Boß oder Aufseher. Sie ist dementsprechend eine bemutternde und ver-

sorgende Person, keine dominierende Person.⁵²³

Sie spürt sofort, wenn mit ihrem Sohn etwas nicht stimmt: "Ich bitte dich, George, hast du etwas mit jemand?"⁵²⁴ Er kennt ihre besorgte Natur, will sie verschonen: "Ich werde fortgehen müssen. [.] Irgendwohin. Du erschrickst immer gleich."⁵²⁵ Sie ist ängstlich, besorgt um ihn: "Geh nicht fort!"⁵²⁶ Sie ist etwas ohnmächtig, hat keinen Einfluß auf ihn: "Ich weiß, daß ich dir nichts sagen darf, wie es andere Mütter machen."⁵²⁷

Maë Garga leidet unter einer Überlebens-/Existenzangst, klammert sich fast an ihren Sohn: "Lauf nicht weg von deinem Vater. Wie sollen wir hier leben?"⁵²⁸ In ihrer Ehe ist sie die Stärkere, ihr Mann der Schwächere; sie lehnt sich an ihren Sohn. Droht er zu gehen, sieht sie sich von Mann und Sohn im Stich gelassen; sie gerät in Panik: "Du willst nicht mehr? Aber ich? Wie soll ich leben?"⁵²⁹ George will seine Mutter wohl mitnehmen; er braucht sie als Haushälterin (sie ist Nutz-/Wertobjekt - eine billige Arbeitskraft): "Ich bitte dich, mit mir nach dem Süden zu gehen. Ich arbeite dort, ich kann Bäume fällen. Wir machen ein Blockhaus, und du kochst mir. Ich brauche dich notwendig."⁵³⁰ Interessant ist, daß er keine Zukunftspläne mit seiner Verlobten, Jane Larry, macht; und seine Mutter ist ja nicht alleinstehend/verwitwet; sie ist ja noch in einer Ehe-Beziehung mit seinem Vater, John Garga.⁵³¹

Maë Garga zieht nicht weg mit ihrem Sohn, hilft ihm aber, seine Flucht durchzuführen: "Sage ihnen nichts. Ich mache dir alles zusammen und lege das Bündel unter die Stiege."⁵³² Wird sie von ihrem Mann dabei ertappt - "Was treibst du in der Ecke?"⁵³³ - lügt sie sich geschickt aus der Situation heraus: "Ich lege mein Bett unter die Stiege."⁵³⁴ Ihr Mann umreißt ihre guten Eigenschaften mit - "Sie ist eine gute Haut."⁵³⁵ - meint, sie macht Platz für den Gast.

Maës Ehemann ist nicht nur arbeitslos sondern auch arbeitsunwillig; sie nörgelt nicht an ihm herum, verteidigt ihn sogar: "Ein Mann ist, wie er will, ich sage nichts zu ihm, er hat gearbeitet für uns."⁵³⁶ Aber auch ihre 'gute Haut' ist nicht ewig dehnbar; sie bleibt nicht die ewig Duldende und Aufopfernde. Sie macht eine Art Inventur mit ihrem Leben, will endlich handeln, nicht immer nur reagieren müssen. Nach

Georges plötzlicher Heirat - (erst fällt der ursprüngliche Ernährer, ihr Ehemann, aus; jetzt der stellvertretende Ernährer, ihr Sohn) - will sie sich Klarheit verschaffen:

Warum sagst du nichts, George? Was hast du vor, George? Dein Gesicht ist wieder wie vor einem Plan. Nichts fürchte ich so. Ihr sitzt hinter euren unbekanntem Gedanken wie hinter einem Rauch. Wir warten wie Schlachtvieh. [7.]
Nenne mir deinen Plan, und wenn du ihn nicht weißt, dann gib es zu, daß ich mich danach richten kann. Auch ich muß meine Jahre einteilen. Vier Jahre in dieser Stadt aus Eisen und Dreck! O George!⁵³⁷

George fällt dann seine Entscheidung: "Ihr, meine Eltern, und du, Jane, meine Frau, ich habe mich entschlossen, ins Gefängnis zu gehen."⁵³⁸ Er entzieht sich damit seiner Verantwortung gegenüber der Familie als Sohn und Haupternährer; er entzieht sich auch seiner neuen Verpflichtung als Ehemann. Die Frauen sind verlassen worden, auf sich selbst gestellt.

Maë Garga zieht daraus die bittere Konsequenz: Sie hat sich lang genug für die Familie aufgeopfert. Ihre Bitte: "Du kannst nicht ins Gefängnis, George."⁵³⁹ - wird mit männlicher Überheblichkeit weggewischt:

Ich weiß, Mutter, du verstehst es nicht. Wie schwierig ist es, einem Menschen zu schaden, ihn zu vernichten, glatt unmöglich. Die Welt ist zu arm. Wir müssen uns abarbeiten, Kampfbjekte auf sie zu werfen.⁵⁴⁰

Maë Garga versteht sehr wohl: Sie will nicht länger 'Objekt' sein, und wie 'Schlachtvieh' im Ringkampf der Männer geopfert werden. Sie, die Älteste der Frauen, nimmt ihr Schicksal selbst in die Hand, bricht aus der ewig saugenden Familie aus.

Drei Jahre später, nachdem George aus dem Gefängnis kommt, erzählt der Wurm:

Diese Familie, in die sozusagen die Motten gekommen sind, würde mit Freuden ihr letztes Geld opfern, wenn man ihr sagen könnte, wo ihre Mutter, der Grundpfeiler des Haushalts, sich aufhält.⁵⁴¹

Maë Garga hat sich eine neue Existenz und Zukunft geschaffen. Sie hat sich nicht dem Schicksal überlassen wie ihre Schwiegertochter, Jane; sich von Männern nicht immer 'opfern' lassen wie ihre Tochter, Marie. Maë legte die Rolle der dienenden und aufopfernden Mutter/Ehefrau ab; nabelte endlich ihre erwachsenen Kinder ab, überläßt sie ihrer eigenen Mündigkeit. Auch zog sie endlich ihren Ehemann zur Rechenschaft:

Maë: Ich wollte dich fragen, was du nun vorhast?

John: Ich? Nichts. Diese Zeit ist vorüber.

[7.]

Maë: Und wovon willst du leben?

John: Von dem Geld, das noch da ist [̄.̄].
Irgend etwas werden wir machen.⁵⁴²

Er ist ziellos, handlungsunfähig; er sagt wohl 'wir', meint aber 'du'. Er, das ursprüngliche Oberhaupt der Familie, macht sich keine großen Gedanken wovon er und die Familie leben sollen nachdem George ins Gefängnis geht; seine Schwiegertochter, Jane, lacht er nur abschätzend aus; seine Tochter, Marie, läßt er abseits fallen. Auf den Gedanken, eventuell selbst Arbeit zu suchen, kommt er nicht: seine 'gute' Haut, Maë, wird schon alles schaukeln.

Maë Garga aber hat ein Ziel, handelt: "Ich werde jetzt etwas ganz Bestimmtes tun, John, ich habe eine große Lust dazu, denke nicht, daß es diesen oder jenen Grund hat."⁵⁴³ Ehe sie ihren Mann und ihre Familie verläßt, erfüllt sie noch ihre Pflichten, (keine Ehepflichten - sie wird nicht als sexuelles Wesen gezeigt) führt ihre letzte gute Tat als brave Ehefrau (und versorgende Mutter) aus: "Ich lege noch etwas Kohlen auf, das Abendessen stelle ich in die Küche."⁵⁴⁴ Sie versorgt noch einmal alle, kümmert sich um deren Wohl, um sich dann voll auf sich selbst konzentrieren zu können, sich auf ihr Wohl zu besinnen.

Wie der Wurm dann erzählt: "Ich habe tatsächlich eines Morgens um sieben Uhr sie, eine Vierzigjährige, in einem Obstkeller reinmachen sehen. Sie hatte ein neues Geschäft angefangen."⁵⁴⁵ Maë Garga setzte vor drei Jahren ihre keimende Selbständigkeit durch; sie verließ die ewig fordernde und belastende Familie - es war ein Zustand der selbstverständlichen Ausbeutung geworden. Sie machte sich selbständig, wurde dadurch unabhängig und frei. Und es scheint ihr sehr zu bekommen: "Ihr altes Gesicht war in guter Ordnung."⁵⁴⁶

Maë Garga hat begonnen, selbst zu leben. Sie handelt, anstatt behandelt zu werden: sie gestaltet, als ihr Leben gestalten zu lassen. Sie hat gelernt, nicht mehr um jeden Preis auf andere Rücksicht zu nehmen; stattdessen, unabhängiger zu werden, Kompetenzen zu entwickeln, sich nicht an Situationen/Menschen ausgeliefert zu fühlen, selbst Kontrolle auszuüben. Somit hat sie wahrscheinlich ihr Leben quantitativ und qualitativ verlängert.

Dennoch: Diese positive Erkenntnis/Entwicklung hat ihren Preis - Maë Gargas Ausstieg aus der traditionellen Frauenrolle

kostet ihr den Ehemann/Partner und die Kinder.

Das Bild der sich emanzipierenden älteren Frau tauchte schon auf in Brechts Kurzgeschichte Die unwürdige Greisin (Brechts Protest-Oma):

Genau betrachtet lebte sie hintereinander zwei Leben. Das eine, erste, als Tochter, als Frau und Mutter, und das zweite einfach als Frau B., eine alleinstehende Person ohne Verpflichtungen und mit bescheidenen, aber ausreichenden Mitteln.⁵⁴⁷

Beide Frauen, Maë Garga und Frau B., entwickeln ein gesundes Selbstbewußtsein, lösen sich aus traditionellen Geschlechterrollen. Sie möchten im letzten Lebensdrittel das tun, was ihnen gefällt - ohne Rücksicht auf Formen, Normen, und Zwänge.

Mann ist Mann (1924/1926)

Im Lustspiel Mann ist Mann (1924/1926), wo es um die Verwandlung des Packers Galy Gay in den Soldaten Jeraiah Jip geht, steht kurz am Anfang die Ehefrau des Packers Galy Gay, die ihren Mann zum Fischkauf auf den Markt schickt. Sie kennt ihren Mann, der gutmütig und schwach ist, und warnt ihn (wie eine Mutter ihr Kind vor dem bösen Wolf), auf der Hut zu sein, sich nicht von fremden Menschen verleiten zu lassen:

Ich denke an eine gute Flunder. Aber nimm dich bitte vor den Fischweibern in acht, sie sind lüstern und auf Männer aus, und du hast ein weiches Gemüt, Galy Gay.⁵⁴⁸

Sie taucht später noch einmal kurz auf; sie ist auf der Suche nach ihrem vermißten Mann. Galy Gays Verwandlung hat jedoch schon begonnen, und er probt seine neue Rolle als Jeraiah Jip an ihr aus indem er sie verleugnet: "Ich habe schon viel gesehen in meinem Leben, von Irland bis Kilkoa, aber diese Frau habe ich noch nie zu Gesicht bekommen."⁵⁴⁹ Sie erkennt ihn wohl: "Ach, da bist du ja, Galy Gay, aber bist du es wirklich in dem Soldatenrock?"⁵⁵⁰ und versucht mit ihm zu reden: "Was sagst du? Ich verwechsle dich? Hast du getrunken?"⁵⁵¹ Sie läßt sich dann doch noch von ihrem Mann und den Soldaten verunsichern. Sie geht dann total verwirrt nach Hause. Sie ist zu sanftmütig; hat wohl innerhalb ihres privaten Rahmens ihren gutmütigen Mann unter Kontrolle, sie sind beide jedoch nicht den krassen Lebensbedingungen, den kalten Umgangsformen der Stadt gewachsen.⁵⁵² Sie sind beide Opfer - Galy Gay verliert seine Identität, wird jedoch im Bund der Soldaten aufgenommen; sie verliert fast ihren Verstand (totale Verwirrung) und ihren Ehemann. Sie macht keinerlei Versuche, ihren Mann umzustimmen, sich gegen die Soldaten aufzulehnen; sie fügt sich ihrem Schicksal. Denn sie kennt ihre soziale Herkunft, findet sich mit den Klassenschranken ab; sie fühlt sich unwohl, verunsichert, ausserhalb ihrer gewohnten Umgebung, und entschuldigt sich sogar für das Übertreten der Klassengrenzen: "Entschuldigen Sie eine niedrige Person, meine Herren, auch mein Aufzug, ich war sehr in Eile."⁵⁵³

Im krassen Gegensatz zu Galy Gays Ehefrau steht die Witwe Begbick - das vielseitige Allround-Talent. Sie besitzt gute Menschenkenntnisse, erkennt gleich in Galy Gay einen Mann, der nicht nein sagen kann, und bringt ihn dazu ihren Gurkenkorb zu tragen. Anstatt ihm einen Stundenlohn zu bezahlen, - ihr Geschäftssinn ist äußerst stark ausgeprägt - bietet sie ihre Liebedienste als Tauschware für seine Schleppe Dienste an; klappt das nicht, kommt der nächste listige Geschäftszug - sie versucht ihn mit einer Gurke abzuspeisen, macht sogar ein großes Sonderangebot daraus:

Wenn Sie nur an sich denken, dann schlage ich Ihnen vor, für das Geld, das Sie für den Fisch bestimmt haben, diese Gurke zu kaufen, die ich Ihnen aus Gefälligkeit ablassen würde. Was die Gurke wert ist, das wäre dann fürs Tragen.⁵⁵⁴

Sie läßt ihn dann ohne jegliche Bezahlung stehen, spürt jedoch, daß dieser Schwächling vielleicht von weiterem Nutzen sein könnte, und lädt in sicherheitshalber ein:

Es ist knapp vor dem Appell. Geben Sie mir rasch meinen Korb, es scheint wenig Sinn zu haben, daß ich hier noch länger mit Ihnen Zeit verschwatze. Es würde mich aber freuen, Sie in meinem Bierwaggon im Kampf der Soldaten auch einmal als Gast begrüßen zu können, denn ich bin die Witwe Begbick, und mein Bierwaggon ist bekannt von Haidarabad bis Rangoon.⁵⁵⁵

So wurde Galy Gay fast eine Ehre zugeteilt; er 'durfte' der berühmten Witwe von Nutzen sein, ihren Gurkenkorb tragen.

Die Witwe Begbick hat ein gesundes Selbstwertgefühl, ist sich ihres hohen Ranges und guten Rufes bewußt, und rühmt sich selbst:

Guten Abend, meine Herren Soldaten. Ich bin die Witwe Begbick, und das ist mein Bierwaggon, der, angehängt an die großen Militärtransporte, über alle Geleise Indiens rollt, und weil man in ihm zugleich Bier trinken und zugleich fahren und dabei schlafen kann, heißt er 'Witwe Begbicks Bierwaggon', und von Haidarabad bis Rangoon weiß man, daß er die Zufluchtsstätte manches beleidigten Soldaten war.⁵⁵⁶

Sie, die erfahrene Frau, läßt sich von keinem grünen Soldaten hereinlegen; sie spielt deren Spielchen mit: "Offen heraus, Witwe Begbick, es handelt sich um einen Spaß."⁵⁵⁷ Worauf Witwe Begbick: "So, um einen Spaß?"⁵⁵⁸ - sie wittert ein Geschäft, macht mit, und, nachdem sie deren Macho-Image gestärkt hat - "Wie machtlos ist doch eine schwache Frau gegen vier so starke Männer!"⁵⁵⁹ - macht sie einen gewinnbringenden Geschäftszug:

Es soll niemand der Witwe Begbick nachsagen, sie habe einen Mann nicht seine Hosen wechseln lassen. [7.] Die Montur kostet für eine Stunde fünf Schillinge.⁵⁶⁰

Sie läßt die Soldaten wissen, daß sie ihnen sogar einen Gefallen tut - sie ist 'edel, hilfsbereit und gut' - und äußerst geschäftstüchtig: "Und die Uniform kostet deswegen nur fünf Schillinge, weil sonst noch die Kompanie in dieses Verbrechen verwickelt wird."⁵⁶¹

Die Witwe Begbick ist sogar der gute Kumpel, der ihnen aus der Zwickmühle mit einem Sergeanten, dem Blutigen Fünfer, aushilft, denn sie weiß dessen Schwäche zu manipulieren: "Wenn er einen seiner Anfälle von Sinnlichkeit hat, ist er blind für alles, was um ihn vorgeht."⁵⁶² Unter persönlichem Einsatz, sich ihrer starken sexuellen Ausstrahlung bewußt, bezirzt sie ihr Opfer (den Blutigen Fünfer) mit sinnlicher Pose und sinnlichem Gesang. So wie sie vorher schon bei der Verwandlung von Galy Gay, vom Packer in den Soldaten Jeraiah Jip, behilflich war, so hilft sie auch bei der Verwandlung vom Blutigen Fünfer: "Wenn du also heute nacht zu mir kommst, sollst du einen schwarzen Anzug anhaben und einen Melonenhut auf dem Kopf."⁵⁶³ Wie eine Wahrsagerin prophezeit sie ihm sein Schicksal voraus:

Ich aber sage dir, Sergeant, bevor der schwarze Regen von Nepal durch drei Nächte gefallen ist, wirst du mild gegen menschliche Missetaten gestimmt sein, denn du bist vielleicht der geschlechtlichste Mensch unter der Sonne.⁵⁶⁴

Etwas später hilft sie den Soldaten noch einmal, Galy Gay einen "Elefanten"⁵⁶⁵ aufzubinden; aber nur wieder unter der Devise: Eine Hand wäscht die andere.

Sie ist eine große Überlebenskünstlerin; ihre Weltanschauung -

Beharre nicht auf der Welle
Die sich an deinem Fuß bricht, solange er
Im Wasser steht, werden sich
Neue Wellen an ihm brechen.⁵⁶⁶

- ihre Wandlungs- und Anpassungsfähigkeit lassen sie alle Schicksalsschläge überleben. Sie biegt sich mit dem Schicksal, sie läßt sich nicht brechen. So verkraftet sie den Verlust des Ehemannes; verwandelt sich von abhängiger Ehefrau in die selbstversorgende Geschäftsfrau:

Ich war sieben Jahre an einem Ort, hatte ein Dach über
 Dem Kopf
 Und war nicht allein.
 Aber der Mann, der mich nährte und dem keiner glich
 Eines Tages
 Lag er unerkennlich unter dem Laken der Gestorbenen.
 Dennoch aß ich auch an diesem Abend mein Nachtessen.
 Und ich vermietete bald das Zimmer, in dem wir uns
 Umarmt hatten
 Und das Zimmer ernährte mich.⁵⁶⁷

Sie ist eine flexible, realitätsbezogene Frau; ihr liegt die Rolle der ohnmächtigen, schicksalsergebenen, selbstbemitleidenden Frau nicht. Sie ist Schmiedin ihres eigenen Glückes.

Sie ist ein Tat- und Kraftmensch; ist trotzdem sinnlich und weiblich - keine Kostverächterin; läßt aber nie ihre Gefühle ihren Geschäftssinn trüben. Sie weiß, wie man Männern schmeichelt, sie gefügig macht. So ergeht es dem Macho, dem Blutigen Fünfer - "Welche Frau unter sieben würde einen wilden und blutigen Mann nicht lieben?"⁵⁶⁸ Sie bleibt aber immer Herr (sprich: 'Frau') jeder Situation:

Dann ist es meine Meinung, mein Lieber, daß ich jetzt meine Kantine einpacken muß und für Privatsachen keine Zeit habe, denn jetzt höre ich schon die Lanzenreiter vorbeitreiben, die ihre Gäule in die Waggonen bringen.⁵⁶⁹

Sieht der Blutige Fünfer sie später bei Galy Gay liegen, dreht er durch: "Weißt du nicht, daß mich meine Mannheit schwach macht, wenn du so dasitzt?"⁵⁷⁰ Sie gibt ihm ganz nüchternen Rat: "Dann reiße dir deine Mannheit aus, Junge!"⁵⁷¹ Er befolgt ihren Rat und entmannt sich. Der Blutige Fünfer ist (wie Baal) Opfer seiner eigenen Sexualität und abhängig von Begbicks Sexualität - folgedessen auch ihr Opfer. Die Witwe Begbick beraubt ihm seiner Rolle im Leben - die des sexuellen Aggressors; sie 'entmannt' ihn. Sara Lennox übersieht dies in ihrer Arbeit:

What seems clear in Brecht is his desire to invent only women who are not powerful enough to threaten men, particularly, with their independent sexuality.⁵⁷²

Sie lag bei Galy Gay nicht aus Leidenschaft, sondern nach der Devise: Geschäft ist Geschäft. Für die Soldaten gilt das Motto: Mann ist Mann, und obwohl die Witwe Begbick schon etwas älter ist, glauben die Soldaten auch an ihren Spruch: Frau ist Frau.

Laßt uns doch zu Leokadja Begblick gehen, die bei dem Sergeanten wacht, daß er nicht von seiner Plattform fällt, und sie bitten, daß sie sich zu ihm lege, damit er sich wohl fühlt und nichts fragt. Denn wenn sie auch

schon alt ist, ist sie doch noch warm, und ein Mann kennt sich gleich aus, wenn er bei einem Weibe liegt.⁵⁷³

Sie gibt gern von ihrer Wärme, ihrer Körpernähe ab, ist menschlich und geschäftstüchtig: "Für sieben Kriegslöhnungen will ich es tun".⁵⁷⁴ Im Alter 'wärmt' sie noch, in ihren besten Jahren 'heizte' sie noch an: "Ich habe Beweise, daß in der Schlacht am Tschadseflusse nicht die Schlechtesten in der Kompanie an meine Küsse gedacht haben."⁵⁷⁵

Sie bleibt unentwegt 'nützlich', kämpft Seite an Seite mit den Soldaten; ist ein wahrer Kumpel; bemuttert und versorgt sie mit Reis. Sie schleppt sogar eine Kanone auf dem Rücken und erteilt Galy Gay Schießunterricht: "Zeige mir, wie es geht, Witwe Begbick!"⁵⁷⁶ Und klappt der erste Kanonenschuß, spornt sie ihn an mit Lobpreisungen:

Du bist wieder von der Art jener großen Soldaten, die in früherer Zeit die Armee schrecklich machten. Fünf von ihnen waren für eine Frau lebensgefährlich.⁵⁷⁷

Sie ist entscheidend in der Verwandlung (dem Aufbau) des Packers, Galy Gay, in einen Soldaten - in "Jeraiah Jip, die menschliche Kampfmaschine"⁵⁷⁸ - und in der Verwandlung (dem Abbau) des sinnlichen Sergeanten Fairchild, genannt Blutiger Fünfer, in einen blutenden, entmannten Zivilisten. Sie ist Nutz-/Wert- und Lustobjekt; es ist immer ein gegenseitiges Wechselspiel, in dem sie immer beherrschendes Subjekt bleibt. Sie ist eine starke Persönlichkeit, die ihre Identität und Weiblichkeit behält. Sie und ihre Kantine sind Zufluchtstätte, Genuß- und Lustquelle - das Rückgrat der Armee.⁵⁷⁹

Die Dreigroschenoper (1928)

Polly Peachum glänzt, wie Anna Balicke in Trommeln in der Nacht (1928), in ihrer Rollenvielseitigkeit; sie ist die Tochter von Celia und Jonathan Jeremiah Peachum, Angestellte ihres Vaters, Geliebte und Räuberbraut von Macheath; dann seine Ehefrau, Partnerin und Chefin der Bande.

Sie, die Tochter des Bettlerkönigs Jonathan Jeremiah Peachum, ist, wie Anna Balicke, eine willensstarke, sinnliche junge Frau, die Köpfcchen und Körper gut in Einklang bringen kann. Sie folgt ihren Gefühlen, hat geheim ihren Geliebten, den Banditen, Macki Messer, geheiratet. Leider fängt ihr gemeinsames Leben schon mit Geheimnistuerei, Einbruch und Tränen an:

Aber hier kannst du doch nicht unsere Hochzeit feiern wollen? Das ist doch ein ganz gewöhnlicher Pferdestall. [..] Wir sollen wirklich nicht mit einem Einbruch unser neues Leben beginnen Mac. Das ist doch der schönste Tag unseres Lebens.⁵⁸⁰ —

und-"Ach Mac! Ich bin ganz unglücklich!"⁵⁸¹ Sie faßt sich aber schnell wieder und läßt sich doch noch von der Feier des Tages mitreißen, macht das Beste daraus: "Ach, ein Hochzeitsgeschenk. Das ist aber nett von Ihnen, Herr Münz-Matthias."⁵⁸² - und genießt die Gaumenfreuden - "Der Lachs ist wunderbar, Mac."⁵⁸³

Sie besteht auf Anstand und Benehmen, und tadelt die ungehobelte Redensart ihres Bräutigams: "Mac, sei nicht so ordinär."⁵⁸⁴ - und die seiner Genossen: "Pfui, Herr Walter!"⁵⁸⁵ Weil den Männern kein Lied zur musikalischen Unterhaltung einfällt, trägt sie selbst ein Lied vor: das Lied der Seeräuber-Jenny.⁵⁸⁶ Obwohl der Bräutigam selbst in ungehobelten Kreisen verkehrt, mißfällt ihm das Lied des rachsüchtigen Küchenmädchens Jenny; seine Polly, die aus (fast) bürgerlichen Kreisen stammt, soll nicht aus ihrem bürgerlichen Rahmen fallen: "Übrigens, ich mag das gar nicht bei dir, diese Verstellerei, laß das gefälligst in Zukunft."⁵⁸⁷ Beide lassen sich dann im Privatrahmen ihren Gefühlen hin: "Fühlst du mein Herz schlagen, Geliebter? [..] Wo du hingehst, da will ich auch hingehen."⁵⁸⁸

Polly ist fest entschlossen, ihr Glück zu fassen, handelt schnell, und stellt ihre Eltern vor vollendete Tatsachen. Ihre Liebesheirat erklärt sie ihren Eltern in einem kleinen Lied:

Und als er kein Geld hatte
 Und als er nicht nett war
 Und sein Kragen war auch am Sonntag nicht rein

[...]
 Zu ihm sagte ich nicht 'Nein'.⁵⁸⁹

Der Mann, der aus dem sozialen Rahmen fällt, der ihren Eltern nicht akzeptabel ist, der 'anders' ist, der hat ihr's ange-
 tan. Sie wird dafür von ihren Eltern als "Verbrecher-
 schlampe"⁵⁹⁰ beschimpft, welches sie gelassen hinnimmt; denn
 für sie gilt: "Die Liebe ist aber doch das Höchste auf der
 Welt."⁵⁹¹ Ihr Vater möchte sie als Angestellte (sprich:
 billige Arbeitskraft) nicht verlieren; er hält nichts von
 ihrer Gefühlswelt: "Nichts als ein Haufen Sinnlichkeit!"⁵⁹²

Er ähnelt Anna Balickes Vater, aus dem Stück Trommeln in
 der Nacht (1919), der den arbeitslosen Romantiker Kragler
 nicht zum Schwiegersohn haben will, sondern den Aufsteiger/
 Geschäftsmann Murk, der sich als nützlicher Mitarbeiter in
 seiner Korbfabrik erweisen würde. Für Annas Gefühle hat er
 kein Verständnis: "Eure verfluchte Sentimentalität."⁵⁹³

Pollys Vater will nicht, daß sie flügge wird; er hat Angst
 davor, daß sie Geschäftsgeheimnisse ausplaudern könnte - und
 damit seine Existenz bedrohen könnte: "Ein Bräutigam! Der
 hätte uns doch sofort in den Klauen!"⁵⁹⁴

Für Polly ist Mackie ein guter Fang; sie muß nicht mehr
 Angestellte ihres Vaters sein: "Er bietet mir eine Existenz!
 Er ist ein ausgezeichneter Einbrecher, dabei ein weitschauen-
 der und erfahrener Straßenräuber."⁵⁹⁵ Droht ihm aber Ge-
 fangenschaft, handelt sie schnell, warnt ihn, läßt sich nicht
 von seinen amourösen Annäherungsversuchen ablenken, und läßt
 sich im Blitzverfahren seine Geschäfte erklären. Sie zeigt
 sich als besorgte, liebevolle Ehefrau, ist aber auch eine
 nüchterne Geschäftsfrau - sie hat bei ihrem Vater eine gute
 Lehre absolviert! -

Du hast ganz recht, ich muß die Zähne zusammenbeißen
 und auf das Geschäft aufpassen. Was dein ist, das ist
 jetzt auch mein, nicht wahr, Mackie? Wie ist das denn
 mit deinen Zimmern, Mac? Soll ich die nicht aufge-
 ben?⁵⁹⁶

Sie überzeugt sofort in ihrer Rolle als Chefin - "Bravo, die
 Frau Capt'n weiß das rechte Wort zu finden! Hoch Polly!"⁵⁹⁷ -
 und legt vorübergehend ihre Ehefrauen-Rolle ab:

Und nun ist's vorüber
 Reiß aus dein Herz
 Sag 'leb wohl', mein Lieber!
 Was hilft all dein Jammer.⁵⁹⁸

In der Rolle der besorgten Ehefrau besucht sie ihn später im Gefängnis, macht ihren Besitzanspruch als rechtliche Ehefrau gelten: "Ja, meine Liebe, natürlich hat da die Frau einen gewissen, natürlichen Vorrang."⁵⁹⁹ Jetzt wird aber Polly die Ehefrau, von ihrer tatkräftigen Frau Mama mit einer zünftigen Ohrfeige in ihre Mädchen- und Tochterrolle zurücker-versetzt, und nach Hause abgeschleppt. Polly läßt sich aber nicht zu lange unterdrücken; bricht wieder aus, und erstattet ihrer Rivalin Lucy, einen Besuch, um herauszufinden, wo sich ihr Ehemann (sprich: Besitz, Einkommensquelle) aufhält. Polly und Lucy sind gleichgestellte Rivalinnen, die ihren gegenseitigen Einsatz und Einfallsreichtum schätzen, sich bald duzen und Freundschaft schließen, denn: "Natürlich sind es die Männer nicht wert, aber was soll man machen?"⁶⁰⁰

Wird ihr Mackie letzten Endes doch noch freigelassen, und sogar zum Adelsstand erhoben, ist Polly doch lieber Ehefrau als Witwe: "Gerettet, mein lieber Mackie ist gerettet. Ich bin sehr glücklich."⁶⁰¹ Denn jetzt wird ihr Entschluß, Mackie gegen den Willen ihrer Eltern zu heiraten, ihren Gefühlen zu folgen, mit Ansehen und Reichtum belohnt - dies ist die sichere Garantie für die Versöhnung mit ihren Eltern und verheißt ein Happy-End.

Celia Peachum

Celia Peachum ist die Ehefrau von Jonathan Jeremiah Peachum, und die Mutter von Polly. Sie ist die resolute, tüchtige Geschäftspartnerin ihres Mannes. Sie ist realistisch und derb, handelt immer nach dem Motto - Time is money: "Jetzt mach mal ein bißchen plötzlich, Kleiner, ich halte dir deine Hosen nicht bis Weihnachten."⁶⁰² Sie ist sehr trinkfreudig; schwer zu sagen, ob Alkohol hier Genuß- oder Betäubungsmittel ist (Flucht aus ihrem deprimierenden Milieu?): "Celia, du hast schon wieder getrunken! Und jetzt siehst du nicht aus den Augen."⁶⁰³ Sie hat, wie Frau Balicke in Trommeln in der Nacht (1919), einen starken Hang zur Romantik, strebt nach 'Höherem', und schwärmt wie ihre Tochter, Polly, von der Dandy-Erscheinung Macheath - ein krasser Gegensatz zu dem Lumpengesindel,

das ihr Geschäft ziert; sie läßt sich gern von etwas 'Feinerem' blenden: "Sei nicht so mißtrauisch, Jonathan, es gibt keinen feineren Gentleman [.]⁶⁰⁴ und überzeugt ihren Mann:

Wir werden doch nicht so plump sein und ihn nach seinem Geburtsschein fragen, wenn er so vornehm ist und uns beide ins Tintenfisch-Hotel einlädt zu einem kleinen Step.⁶⁰⁵

Sie verhält sich genau wie Frau Balicke in Trommeln in der Nacht (1919): sie ist auf der Seite ihrer Tochter, deren Beziehung fördernd, dabei selbst wie ein Backfisch schwärmend; dann aber, wenn die Tochter in Gefahr sein könnte, wird sie eine besorgte, verängstigte, leicht hysterische Mutter: "Um Gottes Willen! Macki Messer! Jesus! Komm, Herr Jesus, sei unser Gast! - Polly! Was ist mit Polly?"⁶⁰⁶

Es geht ihr aber weniger um das wahre Glück ihrer Tochter; sie ist eher (übertrieben) geschockt über die falsche Bräutigamswahl. Sie steht ihrem Mann voll zur Seite, sie sind ein Team, auch geschäftlich. Beide sind über das Verhalten ihrer Tochter entrüstet, beschimpfen ihre mißratene, undankbare Tochter. Wie die Mutter in Trommeln in der Nacht (1919) fällt sie theatralisch in Ohnmacht, läßt sich mit Alkohol wiederbeleben.

Frau Peachum kennt Macs Schwäche - seine sexuelle Hörigkeit - und weiß, wo die Futterkrippe seiner sexuellen Freßsucht ist: im Bordell. Sie weiß:

Schon unterm Galgen, ist er noch bereit.
Das ist die sexuelle Hörigkeit.⁶⁰⁷

Sie wird dann äußerst energisch, einfallsreich und tatkräftig; geht ins Bordell, wo Mac sich meistens aufhält, besticht seine ehemalige Favoritin, Jenny, und bringt sogar eigenhändig die Polizisten mit zur Verhaftung. Ihre Tochter reduziert sie zur unmündigen Tochter, liest ihr die Leviten, und gibt ihr Hausarrest: "Du Dreckschlampe, komm sofort her [.] (gibt ihr eine Ohrfeige): So, das ist auch wichtig. Marsch!"⁶⁰⁸

Sie betrachtet die Ehe ihrer Tochter als unmoralisch und skandalös, den Witwenstand ihrer Tochter als respektabel und (hoffentlich) profitabel: "Ach, Polly, hier find ich dich. Zieh dich um, dein Mann wird gehängt. Das Witwenkleid hab ich mitgebracht. [.] Du wirst bildschön aussehen als Witwe. Nun sei aber auch ein bißchen fröhlich."⁶⁰⁹

Dann, äußerst gutbürgerlich, besteht sie auf Anstand und Benehmen: "Polly und Lucy, steht eurem Manne bei in seiner

letzten Stunde."⁶¹⁰ Sie ist realistisch genug und weiß, daß ein Happy-End eine Rarität ist: "So wendet alles sich am End zum Glück. So leicht und friedlich wäre unser Leben, wenn die reitenden Boten des Königs immer kämen."⁶¹¹

Lucy Brown

Lucy Brown, die Tochter des (korrupten) obersten Polizeichefs von London, ist auch auf Mackies Charme hereingefallen. Sie ist schwanger von ihm, und kämpft mit diesem Einsatz (Schwangerschaft) um ihn. Pollys Einsatz im Kampf um Mackie ist ihr Recht als Ehefrau.⁶¹² Mackie besäuselt diejenige, die ihm zur Zeit von größerem Nutzen ist - Lucy - sie ermöglicht ihm seine Flucht aus dem Gefängnis. Ihren Lohn/Dank dafür hat sie ja schon bekommen: "Lucy, die Frucht unserer Liebe, die du unter deinem Herzen trägst, wird uns für ewig aneinanderketten."⁶¹³

Nur, so naiv ist Lucy nicht, läßt sich auch nicht von ihrem Verlobten den Mund verbieten: "Nein, ich will nicht meine Klappe halten, ich kann es nicht ertragen. Jemand aus Fleisch und Blut kann so was nicht ertragen."⁶¹⁴ Sie täuschte alle, gab nur vor, schwanger zu sein - ihre Trumpfkarte im Spiel um Mackie: "Ach, das ist ja großartig! Ein Muff war das?"⁶¹⁵ Auch Pollys überraschender Besuch, ihre überschäumende Freundlichkeit durchschaut sie schnell: "Aber reden Sie doch nicht solchen Blödsinn andauernd. Sie wollen doch nur hier herumspionieren."⁶¹⁶

Lucy Brown ist wie ihr Vater, der Apfel fällt nicht weit vom Stamm; sie hat auch eine gute Lehre bei ihm absolviert: sie ist wie er, sentimental aber dennoch realistisch und raffiniert genug um in jeder Situation zu überleben, das Beste herauszuholen.

Spelunken-Jenny (Hure)

Die Spelunken-Jenny liebt ihren Mac und tut alles für ihn, solange sie seiner sicher ist; solange er sie all den anderen bevorzugt; solange sie Partner, Lebensgefährten sind - es war immer eine Liebes- und Nutzgemeinschaft. Jenny schnitt dabei manchmal schlechter ab:

Und wenn kein Zaster war, hat er mich angehaucht
Da hieß es gleich: du, versetz dein Hemd.

[...]

Da hat er mir aber eins ins Zahnfleisch gelangt
Da bin ich manchmal direkt drauf erkrankt!⁶¹⁷

Für Mac ist die Rollenverteilung in ihrer Beziehung eindeutig:

Ich schützte sie und sie ernährte mich.

Und wenn ein Freier kam, kroch ich aus unserm Bett ^[...] 618

Er ist der Beschützer, sie die Ernährerin. Für beide gilt (wie bei Polly) auch: "Die Liebe ist aber doch das Höchste auf der Welt."⁶¹⁹ Wie ein gutbürgerliches Paar schwärmen sie von ihrer idyllischen Lebensgemeinschaft:

Das war so schön in diesem halben Jahr⁶²⁰
In dem Bordell, wo unser Haushalt war.

Erfährt sie aber dann von seiner Heirat, schlägt die Liebe in Enttäuschung und Haß um. Sie läßt sich von Frau Peachum bestechen und rächt sich, indem sie ihn verrät. Aber unter der rauhen Schale schlummert der berühmte 'gute' Kern; - Jenny leidet unter Gewissensbissen: "Ich habe heute nacht einen Herrn weggehen lassen müssen, weil ich in die Kissen weinte, als ich daran denken mußte, daß ich diesen Gentleman an Sie verkauft habe."⁶²¹

Mac erteilt ihr Absolution indem er sie, anstatt zu verhauen, noch in derselben Nacht beglückte. In dem weichen Kern ist aber der Wurm drin, denn als Frau Peachum und der Polizeichef Brown bei ihr auftauchen, mit ihrer Anwesenheit Druck ausüben und mit Bestechungsgeld Nachdruck geben, da gibt sie doch noch sein Versteck preis. Schließlich hat Mac sie für Polly fallen lassen, und Geschäft bleibt Geschäft: Rache und Verrat sind hier gewinnbringend.⁶²²

Die Frauenrollen in diesem Stück sind weibliche Zerrbilder, Karikaturen, und büßen an Realitätsverlust ein.

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (1928/1929)

In diesem Stück taucht Leokadja Begbick von Mann ist Mann (1924/1926) wieder auf; sie ist genau so ideenreich und tatkräftig wie vorher. Auch hier ist sie wieder die große Überlebenskünstlerin, die sich jeder Situation anpassen kann, sie immer bestens auszunutzen weiß.

War in Mann ist Mann (1924/1926) ihr ganzes Hab und Gut ein Bierwaggon, so ist es jetzt ein "übel zugerichtetes Lastauto"⁶²³, das im Niemandsland steckenbleibt. Und wo alle anderen verzagen, da kann sie ihre vielseitigen Talente entfalten. Sie überzeugt mit einleuchtender Logik, (macht wieder einmal das Beste aus der Situation): "Gut, dann bleiben wir hier. Es ist mir eingefallen: wenn wir nicht hinaufkommen können, werden wir hier unten bleiben."⁶²⁴

Sie hat immer noch gute Menschenkenntnisse und weiß, wie man die Schwächen der Männer verwerten (ausnutzen!) kann: "Aber ich habe diese Leute gesehen, und ich sage euch, sie geben das Gold her! Ihr bekommt leichter das Gold von Männern als von Flüssen!"⁶²⁵

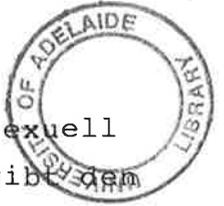
Und wie sie vorher in der Verwandlung des Packers, Galy Gay, in die "menschliche Kampfmaschine"⁶²⁶ mitwirkte, so inszeniert sie jetzt die Verwandlung des Niemandlandes in die (menschliche) Paradies-Stadt Mahagonny:

Darum laßt uns hier eine Stadt gründen
Und sie nennen Mahagonny
Das heißt: Netzestadt! ⁶²⁷

Und der große Fang sind die Männer mit Gold, deren sinnliche Schwächen Leokadja Begbicks finanzielle Stärke werden:

Denn es ist die Wollust der Männer
Nicht zu leiden und alles zu dürfen.
Das ist der Kern des Goldes.⁶²⁸

Sie stellt sieben Huren ein: Jenny und sechs andere Mädchen; geht als tüchtige Geschäftsfrau selbst auf Kundenfang für ihr neueröffnetes Etablissement. Sie will mit 'Sonderangeboten' die Männer nach Mahagonny lotsen: "Um uns Ihnen gefällig zu erweisen, setzen wir die Preise etwas abwärts."⁶²⁹ - und bietet zuvorkommend 'Erfrischungen' an: Wünschen Sie zuerst sich mit frischen Mädchen zu versorgen?"⁶³⁰



War sie in Mann ist Mann (1924/1926) selbst noch sexuell aktiv, ist sie jetzt nur Managerin in Sachen Liebe; gibt dem Freiern Regieanweisungen im Umgang mit den Mädchen:

Spucke den Kaugummi aus.
Wasche zuerst deine Hände.
Lasse ihr Zeit
Und sprich ein paar Worte mit ihr.⁶³¹

Sie weiß, daß eine nette Erscheinung und angenehme Umgangsformen zwischenmenschliche Beziehungen fördern, denn: "Geld allein macht nicht sinnlich."⁶³² Obwohl sie in jüngeren Jahren einmal anders dachte:

Auch ich bin einmal an einer Mauer gestanden
Mit einem Mann
Und wir haben Worte getauscht
Und von der Liebe gesprochen.
Aber das Geld ist hin
Und mit ihm auch die Sinnlichkeit.⁶³³

Ihre Selbständigkeit und Unabhängigkeit hat sie sich im schweren Überlebenskampf errungen:

Vor neunzehn Jahren ging das Elend los, und die Existenzkämpfe haben mich ausgehöhlt. Dieses war mein letzter großer Plan: der hieß Mahagonny, die Netzestadt.⁶³⁴

Sie hat sich jedoch trotz aller Mühen und Intrigen im Überlebenskampf verstrickt: Sie wird von der Polizei gesucht und ihr letzter Plan steht vor dem Ruin. Sie weiß sehr wohl, wie Frau Peachum in der Dreigroschenoper (1928) - "Geld regiert die Welt."⁶³⁵ -

Ja, wenn wir Geld hätten!
Wenn wir Geld gemacht hätten
Mit dieser Netzestadt, die keine Netze hat
Dann könnten die Konstabler kommen!⁶³⁶

Sie ist aber nicht unterzukriegen, schwimmt mit dem Strom des Lebens, paßt sich schnell jeder Situation an - ihre Überlebenskunst - und versucht, das Beste daraus zu machen. Sie ist das sprichwörtliche Rohr im Wind.

Hat sie vorher noch ihre Stadt mit Verboten verhängt, um ihr Hab und Gut zu schützen, so macht sie schnell totale Freiheit zum Gebot, als sie die Nachricht vom Hurrikan erfährt: "So tuet nur, was euch beliebt/Bald tut es doch der Tai-fun."⁶³⁷ Somit erhält sie sich ihre Kundschaft, macht sie noch spendier-freudig. Wird die Stadt, wie durch ein Wunder, verschont, dann wird der Leitspruch dort: "Du darfst."⁶³⁸

Manchmal leidet Leokadja Begbick sehr unter Existenzangst;

sie ist total ausgelaugt, körperlich und geistig:

Ich weiß nicht, was ich machen soll! Alle wollen etwas haben von mir, und ich habe nichts mehr. Was soll ich ihnen geben, daß sie hierbleiben und mich leben lassen?⁶³⁹

Ihre Existenz ist abhängig von den Männern und deren Geld. Ihr Geschäft ist es, deren Begierden zu stillen, sie mit der passenden 'Ware' zu versorgen:

Erstens, vergeßt nicht, kommt das Fressen.
Zweitens kommt der Liebesakt.
Drittens das Boxen nicht vergessen.
Viertens Saufen, laut Kontrakt.⁶⁴⁰

Trotz aller Schicksalsschläge geht es immer irgendwie weiter; sie ist ein wahres Steh-auf-Weibchen. Sie läßt sich nie ganz unterkriegen. Das Bewundernswerte an ihr ist, daß sie menschlich/gefühlvoll geblieben ist, wenn dies auch meist versteckt bleibt. Kann Paul seine Schulden nicht bezahlen, wendet sie sich an Heinrich, (angeblich sein bester Freund) und an Jenny (angeblich liebt sie ihn): "Könnt ihr denn nicht für ihn in die Bresche treten?"⁶⁴¹ Sie ist ganz erstaunt als beide ablehnen: "Ja, warum denn nicht?"⁶⁴² – und fragt Jenny nochmals: "Das kommt also nicht in Frage für dich?"⁶⁴³

Man kann Leokadja Begbick aber auch trotz dieser menschlichen Regungen leicht unterstellen, daß sie nur an ihr Geld will, egal wer dafür aufkommt.

Jenny (und sechs Mädchen)

Die Huren von der Dreigroschenoper (1928) scheinen im Stück Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (1928/1929) weiter ihr Geschäft zu betreiben.

Jenny und sechs Mädchen suchen ihr Glück (Geld) in der neuen Stadt, Mahagonny:

Oh, show us the way to the next whisky-bar

[. . .]

Oh, show us the way to the next pretty boy!

[. . .]

Oh, show us the way to the next little dollar!⁶⁴⁴

Sie finden eine Arbeitsstelle bei Leokadja Begbick:

Wir sind die Mädchen von Mahagonny

Wenn ihr bezahlt, dann kriegt ihr, was euch gefällt.⁶⁴⁵

Jenny ist sehr arbeitswillig, sehr gefügig:

Jenny Smith aus Oklahoma.

Ich bin hergekommen vor neun Wochen.

Ich war drunten in den großen Städten.

Ich tue alles, was man verlangt von mir.⁶⁴⁶

Während Leokadja Begbick und der Freier Jakob über Jennys Preis verhandeln, und ihr Wert von fünfzig Dollar auf zwanzig Dollar herabsinkt, da flackert ihr Selbstgefühl auf. Sie macht darauf aufmerksam, daß sie keine Durchschnittsware sondern Qualitätsware ist:

Ach, bedenken Sie, was man für dreißig Dollar kriegt!
Zehn Paar Strümpfe und nichts sonst.⁶⁴⁷

Jenny ist eine gute Mischung, hat eine bessere Abstammung:

Ich bin aus Havanna
Meine Mutter war eine Weiße.⁶⁴⁸

Dann steht sie aber vor dem Problem entweder verkaufbare (arbeitende) Billigware zu sein, oder teurer (arbeitsloser) Ladenhüter. Ist der Kunde Jakob nicht bereit zuviel für sie auszugeben, zeigt sich Paul interessiert. Ganz nach dem Motto: Der Kunde ist König - ist er das Subjekt, sie das Objekt; sie ist bereit, sich nach seinen Wünschen formen zu lassen: "Ich habe gelernt, wenn ich einen Mann kennenlerne, ihn zu fragen, was er gewohnt ist. Sagen Sie mir also, wie Sie mich wünschen."⁶⁴⁹ Das 'Gelernte' interessiert Paul nicht; er will das 'natürliche' Mädchen in ihr, nicht die 'gelernte' Hure. Er nimmt sie wie sie ist, und sie erlaubt sich bei ihm den Luxus der Gefühle. Eine kurze Zeit sind sie Liebende, schweben in Romantik und Poesie wie zwei Kraniche:

So unter Sonn und Monds wenig verschiedenen Scheiben
Fliegen sie hin, einander ganz verfallen.⁶⁵⁰

Bald müssen sie aber wieder landen, mit beiden Füßen auf realistischem Boden stehen. Jenny wird rasch nüchtern. Kann Paul bei Jennys Arbeitgeberin seine Schulden nicht bezahlen, soll ihm Jenny (die ihn angeblich so liebt) aushelfen; das würde ihren Lohn schrumpfen. Sie distanziert sich von ihm: "Lächerlich!/Was wir Mädchen alles sollen!"⁶⁵¹ Um Überleben zu können - sie ist ja auf sich selbst gestellt - dürfen ihre Gefühle ihren Geschäftssinn nicht trüben: es wäre ihr Untergang. Ihre Gefühle müssen abstumpfen, damit sich ihr Geschäftssinn zuspitzen kann.

Jenny fällt noch rechtzeitig eine klare Entscheidung: Sie bleibt nüchterne Geschäftsfrau um Überleben zu können - auf der Strecke bleiben ihre Gefühle als Privatmensch, als Frau.

Die Verrohung/Vermännlichung der Frau ist Jennys einzige Überlebensemöglichkeit in einer von Männern geprägten Marktwirtschaft.

Dagegen zerbricht die ehemalige Prostituierte Shen Te in Der gute Mensch von Sezuan (1938/1940) an ihrer inneren Zerrissenheit, ihrer Unentschlossenheit. Shen Te schwebt hin und her zwischen der gefühlsbetonten Shen Te und dem skrupellosen Vetter Shui Ta.

Die Verweiblichung ihrer Person (Shen Te) würde ihre Existenz bedrohen, wäre ihr finanzieller Untergang. Die Vermännlichung (Shui Ta) wäre ihre einzige Überlebenschance, würde jedoch ihre Weiblichkeit fordern. Aber der Zustand der ewigen Unentschlossenheit wäre auf die Dauer eine zu große Belastung - sie würde daran zerbrechen.⁶⁵²

Die heilige Johanna der Schlachthöfe (1929/1931)

Im Mittelpunkt des Stückes steht Johanna Dark, Leutnant der Schwarzen Strohüte, einer Organisation ähnlich der Heilsarmee. Johanna ist jung, naiv, religiös, und stürzt sich so bewaffnet in den erbitterten Konkurrenzkampf zwischen dem Fleischkönig Pierpont Mauler und den Fleischfabrikanten. Ihre Mission umreißt sie folgendermaßen:

In solche Welt, gleichend einem Schlachthaus

☐.☐ Wollen wir wieder einführen Gott.

☐.☐ Für ihn die Trommel zu rühren.⁶⁵³

Sie will die Gewalt durch Gott ersetzen; will erreichen, daß die Menschen nach einem himmlischen Paradies streben, nicht einem irdischen:

Als ob Gewalt jemals etwas anderes ausgerichtet hätte als Zerstörung. Ihr glaubt, wenn ihr euch auf die Hinterbeine stellt, dann gibt es das Paradies auf Erden. Aber ich sage euch: so macht man kein Paradies, so macht man das Chaos.⁶⁵⁴

Sie nennt die schwarzen Strohüte "die Soldaten des lieben Gottes",⁶⁵⁵ und marschiert an ihrer Spitze - leere, kämpferische Parolen singend - ins feindliche Lager um die brot- und obdachlosen Arbeiter, die Ausgebeuteten, die Opfer, zu retten:

Wir werden auffahren Tanks und Kanonen
Und Flugzeuge müssen her
Und Kriegsschiffe über das Meer
Um dir, Bruder, einen Teller Suppe zu erobern.⁶⁵⁶

Die hungernden Arbeiter 'laben' sich eher an der Suppe, die sie austeilt, als an den leeren, frommen Sprüchen. Hört dann Johanna, daß die Arbeiter sich alles nur wegen der Suppe angehört haben, verliert sie jegliche Hoffnung und Illusion, reagiert verbittert und wütend:

Lebend von Minute zu Minute unsicher
Können die sich nicht mehr erheben
Vom niedersten Boden. Denen
Ist nur mehr der Hunger gewachsen. Sie
Berührt kein Lied mehr, zu ihnen dringt
In solche Tiefe kein Wort.⁶⁵⁷

Da wird Johanna der Wunsch nach Aktion wach, nach Wissen: "Dann will ich aber wissen, wer an all dem schuld ist."⁶⁵⁸ Sie ist noch nicht so total verblendet, ihre religiöse Gehirnwäsche noch nicht so komplett wie bei den anderen Strohüten, die ihr eine düstere Prophezeiung machen: wer die heile Welt

des Glaubens verläßt, wird in den Abgrund gezogen; wer sich mit dem Pöbel abgibt, wird besudelt:

Nicht misch dich in irdischen Zank!
 Dem Zank verfällt, wer sich hineinmischt!
 [...]

 Nachstrebend nach unten, der dir nimmer
 werdenden Antwort zu
 Wirst du verschwinden in Schmutz!⁶⁵⁹

Hat sie noch vorher fanatisch ihre Missionsprüche verteilt, so geht sie jetzt fanatisch ihrem Wissensdrang nach: "Ich will's wissen."⁶⁶⁰ Eine treue Seele, Martha, steht ihr zuerst noch bei:

Du allein, Martha, bist mit mir gegangen.
 Bis hierher. Alle anderen
 Verließen mich mit Warnung auf den Lippen
 Als ging ich schon ins Äußerste - merkwürdige
 Warnung!
 Ich danke dir, Martha.⁶⁶¹

Aber auch Martha spricht eine Warnung aus: "Misch dich nicht hinein da! Wer viel fragt/Kriegt viele Antworten."⁶⁶² Johanna dringt unerschrocken in die Hölle der Viehbörse ein, und in der Erkennungsszene deutet sie auf den Teufel, der für das Elend der Arbeiter verantwortlich ist: "Sie sind der Mauler!"⁶⁶³ Als er sie dutzt - "Wie kennst du mich?"⁶⁶⁴ - erwidert sie unerschrocken, sie dutzt ihn auch gleich: "Weil du das blutigste Gesicht hast."⁶⁶⁵

Johanna rührt Mauler durch ihre Jugend, ihre Unschuld, ihren Mut - sie ist wie eine erfrischende Brise: "Mir ist, als weht aus einer andern Welt ein Hauch mich an."⁶⁶⁶ Sie läßt sich aber nicht mit netten Worten und einer Geldspende abwimmeln: "Herr Mauler, das ist doch nur ein Tropfen auf den heißen Stein. Können Sie ihnen nicht wirklich helfen?"⁶⁶⁷ Er bleibt ihr die Antwort schuldig, lockt sie mit Versprechen auf Aufklärung der Dinge wiederzukommen. Sie fällt darauf rein; in ihrer jugendlichen Unerfahrenheit, ihrer Naivität, sieht sie dann etwas Hoffnung, ist stolz auf ihr erbrachtes Erfolgserlebnis - und Ergebnis:

Das ist kein schlechter Mensch, das ist der erste
 Den unsere Trommeln aufscheuchen aus dem
 Gestrüpp der Niederträchtigkeit
 Und der den Ruf vernimmt.⁶⁶⁸

Das Experiment, ihr am nächsten Tag die Schlechtigkeit der Armen zu zeigen, schlägt fehl; sie durchschaut die Zusammenhänge:

Ist ihre Schlechtigkeit ohne Maß, so ist's
Ihre Armut auch. Nicht der Armen Schlechtigkeit
Hast du mir gezeigt, sondern
Der Armen Armut.⁶⁶⁹

Kurz darauf stürmt sie, ihr Kampflied laut singend, mit ihrer Truppe in die Viehbörse, wo eine Börsenschlacht stattfindet. Will Mauler sich aus dem Staub machen, hält sie ihn mit befehlender Stimme zurück: "Bleiben Sie nur hier, Herr Mauler, und hören Sie, was ich Ihnen zu sagen habe, und das können alle hören. Ruhe."⁶⁷⁰ Und dann deckt sie unverblümt seine Machenschaften auf, und gibt, als hätte sie eben einen Kursus für Marktwirtschaft absolviert, mit nüchternem, gesundem Menschenverstand, (vermischt mit einer Prise Religion) konkrete Beispiele der Grundprinzipien der Wirtschaft:

Betrachten Sie doch einmal den Dienst am Nächsten einfach als Dienst am Kunden! Dann werden Sie das Neue Testament gleich verstehen und wie grundmodern das ist, auch heute noch. Service! Was heißt denn Service anders als Nächstenliebe? [...] Meine Herren es gibt auch eine moralische Kaufkraft. Haben Sie die moralische Kaufkraft, dann haben Sie auch die Moral. [...] Und das führt mich wieder zur Praxis: wenn ihr so fortfahrt, dann könnt ihr am End euer Fleisch selber fressen, denn die da draußen haben eben keine Kaufkraft!⁶⁷¹

Johanna zieht dann ihre Trumpfkarte - die Armen, die sie mitgebracht hat:

Aber da schaut sie nur an, die ihr so behandelt und zugerichtet habt, und die ihr nicht als eure Brüder anerkennen wollt, tretet nur vor, ihr Mühseligen und Beladenen, in das Licht des Tages. Schämets euch nicht.⁶⁷²

Sie kämpft jetzt Zahn um Zahn mit Mauler: "Zeigstest du, Mauler, mir der Armen/Schlechtigkeit, so zeige ich dir/Der Armen Armut [...]"⁶⁷³ Der Einsatz ist Menschengut. Johanna ist erwacht - sie ist Aufgeklärte und Aufklärende zugleich, Kämpferin und Sprechrohr der Armen.⁶⁷⁴

Nur hat Johanna ihren Gegner etwas unterschätzt; er gibt nur nach, um sie und den Pöbel loszuwerden. Sie hat sich selbst überschätzt; sie fühlt sich erfolgreich, zu sicher:

Wißt, auf den Mauler
Hab ich ein Aug, der ist erwacht, und ihr
Wenn ihr was braucht zu eurer Notdurft
So kommt mit mir, daß er auch euch aushilft.
Denn nunmehr soll er nicht mehr zur Ruhe kommen
Bis allen geholfen ist.
Denn der kann helfen und darum
Ihm nach.⁶⁷⁵

Mauler ist nicht 'erwacht'. Johanna schmückt sich zu früh mit Lorbeeren. Er gab nur kurz nach, weil er den Anblick der ausgehungerten Arbeiter nicht ertragen konnte.

Während sich Johanna, die idealistische 'Kämpferin' der Armen, draußen in der Kälte als Vermittlerin zwischen den beiden Fronten, Ausbeuter und Ausgebeutete, verausgabt, verhandelt ihr Arbeitgeber und Vorgesetzter, Paulus Snyder, Major der Schwarzen Strohhüte, auf seine (korrupte) Weise. Wie ein nüchterner, geschäftstüchtiger Kapitalist geht er voran; er schickt seine Truppen hinaus: "Sammelt mit Singen die Pfennige der Witwen und Waisen: "⁶⁷⁶ Er beutet die ausgebeuteten Opfer nochmals aus. Er läßt die arbeitslosen Arbeiter 'sinnvoll' helfen: " So, und jetzt geht alle fröhlich an eure Arbeit und reinigt vor allem den Treppenaufgang."⁶⁷⁷ Den Packherren versucht er achthundert Dollar (die fällige Miete) abzuluchsen, indem er ihnen eine Rede liefern will, die die aufmucksenden Arbeiter beschwichtigen soll.

Die Packherren erhoffen sich aber mehr Erfolg von Johannas Einwirkung:

Sie können ihn (Mauler) rumkriegen, heißt es, zu was sie wollen. Er soll das Vieh herausrücken. Sie, wenn Sie's tun für uns, wollen wir den Schwarzen Strohhüten vier Jahre lang die Miete zahlen.⁶⁷⁸

Johanna ist jedoch nicht bestechlich, nicht käuflich, und vertreibt sie: "Hinaus! Wollt ihr Gottes Haus zu einem Stall machen? Und zur zweiten Viehbörse? Hinaus! [.] Ihr seid unwürdig und ich weise euch aus. Trotz eurem Geld!"⁶⁷⁹ Dafür (daß sie nicht korrupt ist!) erntet sie jedoch von ihrem Vorgesetzten Snyder statt Lob Tadel, statt Unterstützung sofortige Entlassung: "Ziehen Sie Ihren Uniformrock aus und packen Sie Ihren Koffer! Verlassen Sie dieses Haus und nehmen Sie das Gesindel mit, das Sie uns hereingezogen haben."⁶⁸⁰ Dann macht er ihr eine düstere Prophezeiung:

Arme Unwissende!
 Was du nicht siehst: aufgebaut
 In riesigen Kadern stehn sich gegenüber
 Arbeitgeber und Arbeitnehmer
 Kämpfende Fronten: unversöhnlich.
 Laufe herum zwischen ihnen, Versöhnlerin und
 Vermittlerin
 Nütze keiner und gehe zugrund.⁶⁸¹

Er ist schon der abgebrühte Realist, macht sich keine Illusionen mehr. Jegliche Aufklärung seinerseits würde auf Entrüstung

und taube Ohren fallen. Johanna ist zu verbissen in ihrer neuen Rolle als 'Kämpferin' und Helferin: "Versöhnlerin und Vermittlerin."⁶⁸²

Acht Tage später geht sie, von Hunger getrieben, zu Mauler. Er sieht gleich, daß sie sich äußerlich verändert hat - sie ist ausgehungert, gealtert:

So sehr verändert, und acht Tage nur!
Wo war sie? Mit wem sprach sie? Wovon
Sind dies die Spuren um den Mund?⁶⁸³

Obwohl man über Mauler und Johanna munkelt, so Slift zu Mauler:

Was Neues von deiner Johanna? An der Viehbörse
Geht ein Gerücht, du hast mit ihr geschlafen.
Ich trat ihm entgegen.⁶⁸⁴

- bleibt Johanna ein asexuelles Wesen. Er ist von ihrer Unschuld, Naivität, Unbestechlichkeit fasziniert; sie versucht immer das bißchen Mensch unter seiner rauhen Schale zu erwecken. Sie nimmt wohl eine Mahlzeit und die Miete für die Schwarzen Strohhüte an, aber sie selbst bleibt Idealistin, macht sich zur freiwilligen Märtyrerin - sie will dulden, leiden, das ganze Übel der Menschheit auf ihre schwachen Schultern nehmen:

Aber ich will mich setzen zu den Wartenden auf die
Schlachthöfe
Bis die Fabriken wieder auf sind, und
Nichts anderes essen, als sie essen, [.] und was
Sie arbeiten, das will auch ich arbeiten.
[.]
Wenn Sie mich künftig sehen wollen, dann
Auf den Schlachthöfen.⁶⁸⁵

Für die Zeitungsleute ist sie ein gefundenes Fressen. Sie wird vermarktet; sie ist der Stoff, aus dem Schlagzeilen gemacht werden: "Unsere liebe Frau vom Schlachthof, Johanna Dark, erklärt, Gott ist solidarisch mit den Schlachthausarbeitern."⁶⁸⁶ Aber von den hungernden Arbeitern wird sie total mißverstanden, sie erntet nur Undank - so Frau Luckerniddle:

Hätte sie nicht bei den Schwarzen Strohhüten so das Maul
aufgerissen, dann säßen wir jetzt im Warmen und löffelten
unsere Suppe!⁶⁸⁷

Johannas Lernprozeß geht weiter: Ihr Idealismus füllt keinen leeren Magen, sowenig wie am Anfang des Stückes ihre frommen Sprüche. Das erlebt sie jetzt am eigenen Leibe, als die Schwarzen Strohhüte ins Lokal kommen, (wo sie selbst unter hungernden Arbeitern sitzt,) und statt warme Suppe

fromme Sprüche austeilen:

Wirklich, ich könnt jetzt
Kaum hören die Worte, die
Einst mir lieb waren und angenehm!⁶⁸⁸

Johanna verspielt die einzige Chance, konkret nützlich zu sein, die gesellschaftlichen Mißstände umzukrempeln. Sie bietet eifrig der Arbeitergewerkschaft ihre Hilfe an - einen Brief mit äußerst wichtiger Information an die Vertrauensleute weiterzugeben - hört noch die Warnung:

Das Netz, dessen eine Masche
Zerrissen ist, nützt nichts mehr:
Durch es schwimmen die Fische an diesem Punkt
Als ob da kein Netz sei.
Plötzlich sind nutzlos
Alle Maschen.⁶⁸⁹

Und trotz Warnung gibt sie den Brief nicht weiter; sie ist gegen jegliche Gewalt.⁶⁹⁰: "Es kann nicht gut sein, was mit Gewalt gemacht wird."⁶⁹¹

Sie erkennt jetzt, (durch Erfahrung am eigenen Leibe) die unüberbrückbaren Klassenschranken:

Ich gehör nicht zu ihnen. Hätten mich als Kind der Tritt des Elends und der Hunger Gewalt gelehrt, würde ich zu ihnen gehören und nichts fragen. So aber muß ich weggehen.⁶⁹²

Zu spät kommen ihre Schuldgefühle, ihre Reue, ihre Erkenntnis; sie kehrt um, möchte den Brief weiterleiten, sieht aber nur noch leere Höfe und einige Verhaftete. Der Arbeiteraufstand ist durch ihr Verfehlen gescheitert. Es ist alles zu viel für Johanna, sie verkräftet es nicht, fällt in Ohnmacht. Interessant ist die 12. Szene, wo ein Trupp von Arbeitern eine alte Arbeiterin suchen, die sich solidarisch mit ihrem Streik erklärt hat, und trotz aller Gefahr öffentlich kämpfte. Die Arbeiter finden im Schnee zwei Frauen: eine alte Frau, die zur heroischen Figur hervorgehoben wird,⁶⁹³ und eine junge Frau, Johanna, die Außenseiterin, die Versagerin, die man wie ein nutzloses (Wegwerf-)Objekt liegen läßt:

Da liegt sie! Solche müßte es mehr geben. Nein, das ist sie ja gar nicht! Es war eine alte Arbeiterin. Die da gehört nicht zu uns. Laßt sie liegen, bis die Soldaten kommen, die werden sie dann aufheben.⁶⁹⁴

Johanna ist zu spät aus ihrem Dornröschenschlaf erwacht. Ihr Lernprozeß war schmerzlich, hat einen hohen Preis gefordert - ihr eigenes Leben. Durch eigenes Erleben und menschliches Versagen, macht sie die bittere Erkenntnis daß:

Die aber unten sind, werden unten gehalten
Damit die oben sind, oben bleiben.⁶⁹⁵

Johanna, die immer gegen Gewalt predigte, und Religion als Heilpflasterchen für die Wunden der Armen austeilte, ist jetzt durch bittere Erfahrung für Kampf und Gewalt als Lösung:

Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht, und
Es helfen nur Menschen, wo Menschen sind.⁶⁹⁶

Während sie mit letzter Kraft die Wahrheit - ihre Erkenntnis - verkünden will, machen die geschäftstüchtigen Spekulanten sie mundtot, indem sie sie, in lauter Stimme, zur Heiligen emporheben: "Sie soll unsere heilige Johanna der Schlachthöfe sein. Wir wollen sie als eine Heilige aufziehen und ihr keine Achtung versagen."⁶⁹⁷ Sie wird im Tode noch vermarktet; wird 'Schlachtvieh' in den Schlachthöfen.⁶⁹⁸

Johanna ist endlich von großem Nutzen, nur ironischerweise, für die falsche Front - den Ausbeutern: "Im Gegenteil soll gerade, daß sie bei uns gezeigt wird, dafür zum Beweis dienen, daß die Menschlichkeit bei uns einen hohen Platz einnimmt."⁶⁹⁹ Und so lautet dann ihr Epitaph: "Johanna Dark, fünfundzwanzig Jahre alt, gestorben an Lungenentzündung auf den Schlachthöfen, im Dienste Gottes, Streiterin und Opfer."⁷⁰⁰

Johanna gerät zwischen zwei Fronten, kommt ins Getriebe der politischen Machtkampfmaschine, und wird zermahlen. Sie wollte neutral bleiben, in der Mitte bleiben, hat sich zu spät für eine Seite entschieden. Ihre innere Zerrissenheit, ihre Unentschlossenheit, kosten ihr das Leben.⁷⁰¹

Johanna erreicht wohl ihr eigenes Ziel: "Dann will ich aber wissen, wer an all dem schuld ist."⁷⁰² - aber das Wissen, die Erkenntnis, helfen niemandem mehr; weder ihrem eigenen Leben noch ihrer Umwelt. Sie darf 'erleuchtet' sterben!

Brecht läßt Großes erahnen, aber nur Kleines geschehen. Er gibt Johanna den Namen einer berühmten Namensschwester, der 'Heiligen Johanna'/Jungfrau von Orléans, läßt sie aber in deren Schatten verblassen. Brecht läßt Johanna Dark wohl etwas lernen, sich in der realistischen Schule des Lebens weiterbilden; läßt sie auch politisch kurz erwachen - aber - läßt sie dann jämmerlich in ihrer Entwicklung stecken.

Die Mutter (1931/1932)

Im Mittelpunkt dieses Stückes steht die verwitwete Mutter, Pelagea Wlassowa; es handelt sich um die Revolutionierung der Mutter.

Zu Beginn des Stückes wird Pelagea Wlassowa stellvertretend für alle proletarischen Mütter gesehen - "Alle Wlassowas aller Länder"⁷⁰³ - die Opfer der politischen und ökonomischen Mißstände sind; die zunehmend ihren Notgroschen umdrehen, und ihre Suppe verdünnen müssen.

Sie fühlt sich fast schuldig, 'schämt' sich, ihrem Sohn eine verdünnte Suppe hinstellen zu müssen, obwohl sie ja beide Opfer der Lohnkürzung ihres Sohnes geworden sind:

Aber ich kann kein Fett mehr hineintun, nicht einen halben Löffel voll. Denn erst vorige Woche ist ihm von seinem Lohn eine Kopeke pro Stunde abgezogen worden, und das kann ich durch keine Mühe mehr hereinbringen.⁷⁰⁴

Sie kennt ihren Sohn, weiß, daß er anders ausgefallen ist: "Er ist ganz anders, als sein Vater war. Er liest dauernd Bücher, und das Essen war ihm nie genug."⁷⁰⁵

Ihr Sohn, Pawel, ist der Haupternährer: "Wofür esse ich mit, wohne in seiner Stube und kleide mich von seinem Verdienst?"⁷⁰⁶ Sie fühlt sich nutz- und wertlos, hat Angst verlassen zu werden:⁷⁰⁷ "Er wird noch weggehen."⁷⁰⁸ Sie fühlt sich machtlos, die Situation irgendwie ändern zu können: "Ich versuche es so und versuche es so. Ich spare einmal am Holz und einmal an der Kleidung. Aber es langt nicht. Ich sehe keinen Ausweg."⁷⁰⁹

Zwei Wochen später erhält ihr Sohn Pawel zu ersten Mal den Besuch revolutionärer Genossen, die in seiner Wohnung illegale Flugblätter drucken wollen. Besorgt sieht sie ihn in der Gesellschaft revolutionärer Arbeiter, und versucht auf indirekte, listige Weise, sie zu verscheuchen: "Pawel, ich kann euch keinen Tee kochen. Es ist zu wenig Tee da. Das gibt keinen richtigen Tee mehr."⁷¹⁰ Sie 'streikt' auf ihre Art. Ganz in ihrer beschützenden Mutterrolle aufgehend, übernimmt sie dann spontan die Aufgabe der Flugblattverteilung. "Sicher ist es eine sehr schlimme Sache, bei der ich hier

helfe, aber ich muß Pawel aus ihr heraushalten."⁷¹¹ Sie tut dies nicht aus politischer Überzeugung, sondern aus reinem Mutterinstinkt: "Kämpfen? Ich bin keine junge Frau mehr und keine Kämpferin."⁷¹² Sie ist realistisch genug, sieht ihr Leben als Überlebenskampf: "Ich bin froh, wenn ich meine drei Kopeken zusammenkratze, das ist Kampf genug für mich."⁷¹³

Sah sie noch vor kurzem keinen Ausweg mehr aus ihrer Situation, so verfügt sie plötzlich über ein erstaunliches Einfallsreichtum; sie hat sofort einen raffinierten Plan, wie sie die illegalen Flugblätter in die Fabrik schmuggeln kann:

"Meine Freundin, Marja Korssunowa verkauft in der Mittagspause Eßwaren in der Fabrik. Ich werde das heute für sie machen, und mit euren Flugblättern wickle ich die Eßwaren ein."⁷¹⁴

Sie verfügt über große Menschen-/Männerkenntnisse,⁷¹⁵ kann eine Person schnell einschätzen, ihr Verhalten dementsprechend anpassen, und ihren Plan durchführen.

Der Portier der Fabrik wird ins Visier genommen:

Es kommt alles darauf an, was der Portier für ein Mann ist: ein fauler oder ein genauer. Ich muß ihn nur dazu bringen, daß er mir einen Passierschein ausstellt.⁷¹⁶

Ihre Waffe ist eine gewandte Redefähigkeit, getarnt hier als unschuldiges dummes Geschwätz: "Das ist ein Hartgesottener. Dem muß man mit Gewäsch kommen, dann macht er alles, damit er nur wieder seine Ruhe hat."⁷¹⁷ Und sie überfällt ihn regelrecht mit einem gewaltigen Redeschwall, dem er nur entkommen kann, indem er sie schnell durchläßt. Sie weiß nicht was in den Flugblättern steht, und kann ihre Unschuld am Streik mit einem standhaften Alibi beweisen: "Nein, ich kann nicht lesen."⁷¹⁸ Schuldig fühlt sie sich aber, als ein alter Arbeiter verhaftet wird:

Als ich mit dem Verteilen fertig war, mußte ich mit eigenen Augen sehen, daß noch ein Mensch, der nichts tat, als dies Flugblatt lesen, verhaftet wurde. Was habt ihr mich machen lassen?⁷¹⁹

Sie will sich dann über den Inhalt des Flugblattes aufklären lassen - sie ist bereit zu lernen; sie will nicht länger unwissend bleiben.⁷²⁰ Sie hat sich nie für dumm verkaufen lassen. Mit ihrem gesunden Menschenverstand hat sie wohl über Jahre hinweg Abhängigkeit und Ausbeutung registriert, aber nie richtig die Zusammenhänge und Auswege gesehen:

Ja, also er (der Fabrikbesitzer) kann uns ausnutzen. Tut doch nicht, als wenn ich das noch nicht gemerkt hätte in

vierzig Jahren. Nur eines habe ich nicht bemerkt, nämlich daß man dagegen etwas hätte machen können.⁷²¹

Das Wort 'Streik' klingt ihr zu aggressiv, "friedliche Demonstration"⁷²² ist für sie ein akzeptabler Ausweg:

Ja, das glaube ich. Das ist ja nichts Gewalttätiges. Über etwas Gewalttätiges würden wir uns niemals einigen. Du weißt, daß ich an einen Gott im Himmel glaube. Ich will nichts von Gewalt wissen.⁷²³

Sie war immer ein Typ der alten Gattung - schuftend, dulddend, nie aufbegehrend. Sie lebte immer nach der Devise: "Aber wenn ich sterbe, möchte ich wenigstens nichts Gewalttätiges getan haben."⁷²⁴

Aber jetzt fängt sie an, aktiv zu werden, zu handeln: Sie nimmt an der friedlichen Maidemonstration teil. Als die Polizei auf den Fahnenträger schießt, geht in Pelagea Wlassowa eine Verwandlung vor: "Da bückte sich unsere Pelagea Wlassowa, die Ruhige, Gleichmütige, die Genossin, und griff nach der Fahne."⁷²⁵ Ihre starke Abneigung gegen Gewalt läßt sie fast Heroisches vollbringen. Sie wird handelnd, aufbegehrend: "Gib die Fahne her, Smilgin, sagte ich. Gib sie her! Ich werde sie schon tragen. Das wird alles noch anders werden!"⁷²⁶

Sie ist dann nicht mehr aufzuhalten; mit dem Eifer einer neuen 'Genossin' stürzt sie sich in den Dienst der Dritten Sache. Nach den Vorfällen der 1. Mai Demonstration wird ihr Sohn Pawel verhaftet; ihr wird die Wohnung gekündigt und sie wird beim Bruder eines Genossen, dem Lehrer Wessowtschikow, als Haushälterin untergebracht. Sie ist aber nicht mehr in der Rolle der stillen, dienenden Arbeitnehmerin (vorher als Mutter abhängig von ihrem Sohn). Sie bringt sogar den Lehrer dazu, daß er für sie arbeitet: Er bringt ihr und den Nachbarn Lesen und Schreiben bei. Sie ist Lernende und Lehrende zugleich: "Lesen, das ist Klassenkampf!"⁷²⁷ Ist sie vorher von Pawels Genossen aufgeklärt worden, so klärt sie jetzt ihrerseits die unwissenden (daher machtlosen, ausgebeuteten) Nachbarn auf. Sie wird für ihre Dienste, ihren Einsatz, mit dem Parteibuch belohnt.

Obwohl sie räumlich von ihrem Sohn getrennt ist, bleibt sie ihm durch ihren Einsatz für die dritte Sache verbunden.⁷²⁸ Sie bleibt zugleich ihrer besorgten Mutterrolle treu:

Ich bin in großer Sorge um ihn. Das Schlimmste ist, daß ich niemals weiß, was er gerade macht oder was sie mit ihm machen. Ich weiß zum Beispiel nicht einmal, ob sie

dagegen gewehrt, daß man in ihrer Wohnung Flugblätter druckt, so bringt sie jetzt eine Druckmaschine in die Wohnung des Lehrers. Wie die Witwe Begbick das Rückgrat der Armee ist, so wird 'die Mutter' der Kern, das Herz der Revolution. Nur ist sie jetzt von einem fast fanatischen Eifer besessen, hat kaum Zeit für ihren Sohn, der auf der Flucht ist. Hat sie ihn vorher immer bemuttert, jetzt ist sie die Mutter von Pawel, ihrem Sohn, und Mutter der ganzen Arbeiterschar - ihre adoptierten Kinder der Revolution. Sie erledigt beide Mutterrollen zugleich: während sie eifrig Flugblätter druckt erkundigt sie sich bei Pawel nach seinem Wohlergehen. Pawel sieht mit Erstaunen die Veränderung in seiner Mutter:

Die Blätter werden herausgenommen von der Mutter des Revolutionärs Pawel Wlassowa, der Revolutionärin Pelagea Wlassowa. Kümmert sie sich um ihn? Keineswegs! Setzt sie ihm den Tee vor? [.] Flüchtend von Sibirien nach Finnland unter den eisigen Stößen des Nordwinds, die Salven der Gendarmen im Ohr, findet er keine Stätte, wo er sein Haupt hinlegen kann, außer in einer illegalen Druckerei. Und seine Mutter, statt ihm über das Haar zu streichen, nimmt die Blätter heraus!⁷³⁵

Sie ist felsenfest davon überzeugt, daß ihre selbstlose Arbeit der Garantieschein für ewige Verbundenheit mit ihrem Sohn ist; eine Art Generationskluft-Brücke bietet, wie es in ihrem Lob der dritten Sache lautet:⁷³⁶

Immerfort hört man, wie schnell
Die Mütter die Söhne verlieren, aber ich
Behielt meinen Sohn. Wie behielt ich ihn? Durch
Die dritte Sache.
Er und ich waren zwei, aber die dritte
Gemeinsame Sache, gemeinsam betrieben, war es, die
Uns einte.
Oftmals selber hörte ich Söhne
Mit ihren Eltern sprechen.
Wieviel besser war doch unser Gespräch
Über die dritte Sache, die uns gemeinsam war
Vieler Menschen große, gemeinsame Sache!⁷³⁷

Ironischerweise hat sie jetzt überhaupt keine Zeit, sich hinzusetzen, mit ihrem Sohn ein Gespräch zu führen. Sie arbeitet ununterbrochen weiter an der Druckmaschine.

Erhält sie später die Nachricht vom Tode ihres Sohnes, bewahrt sie die Fassung, spielt sogar perfekt die Rolle der aufmerksamen Gastgeberin, ist höflich ihren Besuchern gegenüber. Sie nutzt sogar diese Gelegenheit, die religiöse Heuchlerei der Hausbesitzerin aufzudecken, und der armen, ausgebeuteten Nachbarin beizubringen, nicht schicksals- und gottesergeben zu sein: "Wir sagen: das Schicksal des Menschen ist der Mensch."⁷³⁸

Pelagea Wlassowa, 'die Mutter', führt jetzt fast ein Doppelleben, sie ist gespalten: tagsüber ist sie das besessene Arbeitstier, nachts jedoch darf sie das verwundete Muttertier sein. Wie die Hausbesitzerin berichtet: "Aber ich habe ja neulich in der Nacht durch die Wand gehört, wie Sie geheult haben."⁷³⁹

Mit dem Tode ihres Sohnes, Pawel, ist ihr wahrer Lebensinhalt und ihr Arbeitsantrieb weggenommen worden; war ja all ihre Fürsorge, ihre Arbeits- und Opferbereitschaft auf ihr Liebesobjekt, Pawel, fixiert. So der Lehrer zum Arzt:

Sie ist kränklich, seit ihr Sohn starb. Ich spreche nicht von der Hausarbeit, aber eine ganz bestimmte Arbeit, die sie immer gemacht hat, macht sie nicht mehr.⁷⁴⁰

Auf dem Krankenbett erhält sie die Nachricht vom Ausbruch des Weltkrieges. Dann hört sie den Chor der revolutionären Arbeiter, der sie wieder aufleben läßt:

Steh auf, die Partei ist in Gefahr!
Du bist krank, aber die Partei stirbt.
Du bist schwach, du mußt uns helfen!
Steh auf, die Partei ist in Gefahr!⁷⁴¹

Sie wird wieder gebraucht, ist Nutz- und Wertobjekt; ihr Mutterinstinkt/Kampfinstinkt wird wieder wach; sie rafft sich auf, muß 'ihre Kinder' beschützen. Nur ist sie jetzt zu fanatisch, unvorsichtig, fast selbstzerstörerisch - ihr einziges, wirkliches Liebesobjekt, Pawel, ist ja tot. Zweiter Arbeiter:

Wir sahen diese alte Frau inmitten der Menge, die den abmarschierenden Truppen zujubelte. Plötzlich rief sie: "Nieder mit dem Krieg, es lebe die Revolution!" Da kamen die Polizisten und schlugen sie mit ihren Knüppeln über den Kopf.⁷⁴²

Wo sie geht und steht versucht sie, aufzuklären, zu bekehren; nur ist es in einer fast tobenden Angriffslust, deren Auswirkung selbstzerstörerisch auf sie zurückkommt. Wie zum Beispiel in der 13. Szene - vor der vaterländischen Kupfersammelstelle, wo sie die Frauen beschimpft, die ihre Kupfergeräte abliefern, damit mehr Munition gemacht werden kann:

Ja, ich bin eine Bolschewikin. Aber ihr seid Mörderinnen, wie ihr da steht! Kein Tier würde sein Junges hergeben, so wie ihr das eure: ohne Sinn und Verstand, für eine schlechte Sache. Euch gehört der Schoß ausgerissen.⁷⁴³

Sie wird dann von den Frauen, die sie beschuldigt, freiwillige Gebärmaschinen zu sein, die ihre Söhne wie Opferlämmer in den Krieg schicken, bespuckt und geschlagen.⁷⁴⁴ Die Mutter ist hier nicht ungleich einer Märtyrerin. Ihr schmerzhafter Ein-

satz hat sich gelohnt: wenigstens ein Dienstmädchen hat sie bekehrt; somit hat sie der Revolution den verlorenen Sohn, Pawel, mit einer neugewonnenen Tochter ersetzt.

Obwohl sie anfangs des Stückes ihre gewaltlose Lebenseinstellung offenbart, und danach leben will - "Aber wenn ich sterbe, möchte ich wenigstens nichts Gewalttätiges getan haben."⁷⁴⁵ - so wird sie zunehmend aggressiv; ihre Worte und ihr Handeln lösen Gewalttätiges aus. Am Ende des Stückes verkündet sie ihre neue Lebensauffassung:

Wer noch lebt, sage nicht: niemals!
Das Sichere ist nicht sicher
So, wie es ist, bleibt es nicht.

[...]

An wem liegt es, wenn die Unterdrückung
bleibt? An uns.

[...]

Wer niedergeschlagen wird, der erhebe sich!
Wer verloren ist, kämpfe!⁷⁴⁶

War die Lebensphilosophie der Witwe Begbick in Mann ist Mann (1924/1926) eher auf Wandlung und Anpassung des Menschen auf die jeweilige Situation fixiert - "Beharre nicht auf der Welle/Die sich an deinem Fuß bricht"⁷⁴⁷ - so geht es der Witwe Wlassowa um die Änderung der politischen Situation.

Sie hat einen langen, radikalen Lernprozeß durchgemacht: Ihre schicksalsergebene Passivität und ihre Abneigung gegen Gewalt hat sie durch revolutionäres Kämpfen (Streiks, Demonstrationen, usw.) ersetzt; ihre ergebene Gottesgläubigkeit hat sie durch Glaube an die Revolution, an ein neues Gesellschaftsbild, ersetzt. Ihre Bewußtseinsänderung (Änderung in ihrer Innenwelt) setzt sie in Taten um, ihre Außenwelt zu verändern:

An wem liegt es, wenn die Unterdrückung bleibt? An uns.
An wem liegt es, wenn sie zerbrochen wird? Ebenfalls an uns.
Wer niedergeschlagen wird, der erhebe sich!⁷⁴⁸

Hat sie anfangs die Suppe so lange verdünnen müssen, bis sie fast Wasser war, und sah sie die ganze Situation als ausweglos: "Ich versuche es so, und versuche es so. [...]. Aber es langt nicht. Ich sehe keinen Ausweg."⁷⁴⁹ - so durchschaut sie bald die politischen Zusammenhänge, wird tatkräftig - sieht einen Ausweg:

Wenn du keine Suppe hast
Wie willst du dich da wehren?
Da muß du den ganzen Staat
Von unten nach oben umkehren
Bis du deine Suppe hast.

Dann bist du dein eigener Gast.⁷⁵⁰

Der Rollenwechsel von Mutter zur revolutionären Kämpferin konnte nur stattfinden durch die Durchtrennung der Nabelschnur in der Mutter-Sohn-Beziehung. Pelagea Wlassowa, verwitwet, ist abhängig von ihrem Sohn Pawel. Sie ist abhängig von ihm in seiner Rolle als Ernährer und Rezipient all ihrer Liebe und Fürsorge; er ist ihre Existenz und ihr Lebensinhalt. Entfernt sich Pawel von seiner Mutter, wendet er sich immer mehr seinen neuen Genossen und der Partei zu, hat sie Angst, ihn zu verlieren.⁷⁵¹ Pelagea Wlassowa erarbeitet/erkämpft sich ihren Sohn indem sie die Partei von ihr abhängig macht.

Sie ist gar nicht so selbstlos wie es scheint; sie macht sich 'unentbehrlich'; sie braucht das Gefühl des Gebrauchtwerdens, Von-Nutzen-Sein; es ist ihr Lebensinhalt.⁷⁵²

Die Mutter muß einen Lernprozeß durchgehen; sie muß lernen:

[...] daß die Mutter nicht nur für ihren Sohn zu sorgen hat. Statt dessen muß sie an den Verhältnissen arbeiten, denn nur wenn es allen Söhnen besser geht, wird es auch ihrem Sohn besser gehen. Und nur wenn alle Mütter so handeln, können die Verhältnisse für alle Söhne geändert werden.⁷⁵³

Nur wird Pelagea Wlassowa das höchste Opfer abverlangt - das Leben ihres eigenen Sohnes! Sie soll jedoch weiterkämpfen - für ihre 'Ersatzsöhne'!

So wie von der Mutter verlangt wird, daß sie ihre Individualität evtl. ihre Sexualität, und ihr auf ein Kind fixiertes Muttertum im kämpfenden Mütter-Kollektiv auflöst, so verlangte Brecht von seinen Mitarbeiterinnen/Freundinnen, daß sie ihre persönlichen Bedürfnisse/Ansprüche auf Karriere in einem nützlichen Arbeitskollektiv auflösen. Er dreht den Spieß um: Die Mutter (Pelagea Wlassowa) soll für das Wohl aller Söhne kämpfen; Brechts Mitarbeiterinnen/Freundinnen sollen alle für Brechts Wohl arbeiten. Doch für die Persönlichkeitsvernichtung im Kollektiv gibt es wenig Entschädigung: so Marieluse Fleisser: "In der Nacht, wenn sie wach lag, ging ihr wohl auf, 'was das für ein Hundeleben war!'"⁷⁵⁴

Und Pelagea Wlassowa, die glorifizierte Mutter, die für das Wohl aller Söhne (ihrer 'Ersatzsöhne') kämpfte, und sich im Revolutions-Kollektiv auflöst, lag nachts auch wach und weinte: "Aber ich habe ja neulich in der Nacht durch die Wand gehört, wie Sie geheult haben."⁷⁵⁵

Die Gewehre der Frau Carrar (1937)

Die Hauptfigur in diesem Stück ist Teresa Carrar, eine Fischersfrau, seit zwei Jahren verwitwet, Mutter von zwei Söhnen - dem einundzwanzigjährigen Juan und dem fünfzehnjährigen José.

Der Arbeiter Pedro Jaquéras, besucht seine Schwester Teresa, um die Gewehre seines gefallenen Schwagers, Carlo, abzuholen; er braucht sie im Kampf gegen die Franco-Regierung. Teresa Carrar hält sie versteckt, weigert sich, sie herauszurücken.

Der Tod ihres Mannes hat sie sehr verändert. Auf die Frage seines Onkels: "Hat sie einen Schock bekommen, als sie ihn nicht mehr sah?"⁷⁵⁶ - erzählt ihr Sohn Pedro: "Und von da ab lief sie in die Kirche."⁷⁵⁷ Sie sucht Zuflucht in der Kirche, Trost und Stärke in der Religion; wie sie selbst erklärt: "Als Carlo starb, so starb, ging ich zum Padre, sonst hätte ich mich damals schon aufgehängt."⁷⁵⁸ Sie leidet stark unter Schuldgefühlen; sie fühlt sich mitschuldig am Tod ihres Mannes: "Ich wußte ganz gut, daß ich mit schuld war, obgleich er selber der Schlimmste war mit seiner Heftigkeit und seinem Hang zur Gewalttätigkeit."⁷⁵⁹

Sie verwandelt sich dann in das Muttertier, das ihre Jungen umhegt und pflegt, und vor allen Gefahren beschützen möchte - in diesem Fall vor dem Feind, dem Krieg, der ihr schon den Ehemann entrissen hat. Sie fixiert sich ganz auf ihre Söhne; ist vor lauter Angst und Schuld fanatisch beschützend, setzt all ihre Fähigkeit/Reserven ein, kämpft mit einer sturen Verbissenheit, ihre Söhne am Leben zu erhalten, denn - "Ich will nicht, daß meine Kinder Soldaten werden. Sie sind kein Schlachtvieh."⁷⁶⁰

Drohend kann sie sein: "Ich habe ihnen gesagt, daß ich mich aufhängen werde, wenn sie gehen."⁷⁶¹ Listig kann sie sein: als ihr mitgeteilt wurde "daß alle, die abkommen können, noch heute nacht an die Front sollen"⁷⁶² - da hat sie ihren Sohn Juan fischen geschickt. So konnte er nicht behelligt werden; welche (gemeine) Unterstellung sie natürlich zurückweist: "Gott hat den Menschen Berufe gegeben. Mein Sohn ist Fischer."⁷⁶³ Stur kann sie sein: "Regierung hin, und

Regierung her. [...] Aber deswegen fahre ich jedenfalls nicht meine Kinder freiwillig mit dem Schubkarren auf den Schindanger."⁷⁶⁴ Einfallreich kann sie sein, mit körperlichem Einsatz wenn nötig, wie ihr Sohn José bald merkt: "Jetzt hat sie sich auf die Gewehrboxe gesetzt, damit wir nicht zukönnen."⁷⁶⁵ Dann, aus Angst, ihr jüngster Sohn könnte sie doch verlassen und in den Krieg ziehen, bricht sie verzweifelt zusammen, wird äußerst nachgiebig, verspricht ihm alles: "Du kannst rauchen, wenn du willst, und wenn du allein fischen gehen willst, ich werde nichts sagen, und auch einmal in Vaters Boot!"⁷⁶⁶ Sie ist auch eine gute Simulantin; sie versucht José, der aus dem Hause gehen will, zurückzuhalten, indem sie plötzlich innehält, und auf einmal theatralisch hinkt. Leider durchschaut ihr Junge ihre Schliche: "Ich hab gar nicht gerungen. Es kann dir nichts passiert sein."⁷⁶⁷

Die Witwe, Teresa Carrar, ist zuerst, wie die Witwe, Pelagea Wlassowa, im Stück Die Mutter (1931) gottesgläubig, gegen Gewalt: "Ich bin dagegen, daß Blut vergossen wird."⁷⁶⁸ - auch sehr klassenbewußt: "Wir sind keine Aufrührer, und wir bieten niemandem die Stirn. [...] Wir sind arme Leute, und arme Leute können nicht Krieg führen."⁷⁶⁹ Sie ist auch zuerst passiv, neutral: "Dem, der nicht kämpft, kann nichts geschehen."⁷⁷⁰ Beide Frauen sind am Anfang der jeweiligen Stücke überzeugt, daß wenn sie sich Scheuklappen aufsetzen, ihre kleine Welt heil bleibt.

Terasas Bruder Pedro macht sie jedoch darauf aufmerksam: "Indem du uns nicht gegen sie hilfst, bist du für sie. Du kannst nicht neutral bleiben, Teresa!"⁷⁷¹

Pelagea Wlassowa verteilt Flugblätter um ihren Sohn aus der 'Sache' zu halten; Teresa Carrar hält sich und ihre Söhne vom politischen Engagement fern, weil sie ihren Mann schon im politischen Kampf verloren hat. Beide Familien haben keinen Haupternährer mehr - die Söhne springen stellvertretend in diese Rolle ein. Beide Mütter sind von ihren arbeitenden, brotverdienenden Söhnen abhängig; sie haben Angst, sie zu verlieren.

Teresa Carrar ist überzeugt, daß "Wer zum Schwert greift, wird durch das Schwert umkommen."⁷⁷² Sie macht die bittere Erfahrung, daß Gottesgläubigkeit, Passivität und Neutralität keine Garantie fürs Überleben sind. Ihr Sohn Juan griff zum

Fischnetz und wurde erschossen, wie ein Fischer ihr mitteilte: "Es war einer von ihren Fischkuttern mit Maschinengewehren. Sie haben ihn im Vorbeifahren einfach abgeschossen."⁷⁷³

Es ist ihr unfassbar: "Das kann nicht sein! Das ist ein Irrtum! Er ist doch fischen gegangen!"⁷⁷⁴

Durch den Schock, den Verlust des Sohnes, kommt die bittere Erkenntnis: "Das sind keine Menschen. Das ist Aussatz, und das muß ausgebrannt werden wie ein Aussatz."⁷⁷⁵ Erst kam der Schock, dann zog sie sich kurz zum Trauern zurück, (während im Lernprozeß alles verdaut werden mußte), dann kam die Erkenntnis, dann das Handeln: "Nehmt die Gewehre heraus! Mach dich fertig, José! Das Brot ist auch fertig."⁷⁷⁶

Teresa Carrar ist immer noch versorgende Mutter, die Proviant mitnimmt; aber jetzt ist sie auch aktive Kämpferin - in einer Hand das Brot, in der anderen Hand das Gewehr.⁷⁷⁷ Ihr Sohn José muß sich erst an die neue Mutterrolle gewöhnen: "Willst du denn auch mitkommen?"⁷⁷⁸ Sie bestätigt ihre Rolle als Mutter und Kämpferin: "Ja, für Juan."⁷⁷⁹

Trotz der Verbissenheit, mit der Teresa Carrar fürs Überleben ihrer Familie kämpft, bleibt sie menschlich. Sie ist die besorgte, verängstigte Mutter, die versucht, die eigenen seelischen Wunden zu kaschieren (mitverschuldeter Tod des Ehemannes); sie hat immer noch Zeit, die Wunden anderer zu verbinden - so erneuert sie Paolo, einem Verwundeten in der Nachbarschaft, den Verband, denn - "Sie sagten, ich kann wegen des Verbandes wiederkommen, Frau Carrar."⁷⁸⁰ Und dies macht sie nicht halbherzig - "Aber Sie haben ja wieder ein ganzes Hemd zusammengerissen, Frau Carrar! Das hätten Sie nicht tun sollen."⁷⁸¹ Worauf sie kurz und bündig antwortet: "Solange ich habe, habe ich."⁷⁸²

Frau Perez

Die andere Mutterfigur in diesem Stück ist die alte Frau Perez, die sieben Kinder geboren hat, nur -

Es sind nicht mehr so viele übriggeblieben davon, jetzt, nachdem Inez fiel. Zwei bekam ich überhaupt nicht über fünf. Das waren die Hungerjahre von achtundneunzig und neunundneunzig. Von Andrea weiß ich gar nicht, wo er ist. Er schrieb zuletzt aus Rio. Das ist in Südamerika. Mariana ist ja in Madrid. Sie klagt auch sehr. Sie ist nie die Stärkste gewesen.⁷⁸³

Und ihr Sohn Fernando kämpft auf der falschen Seite, für die

Franco-Regierung - "Wir reden nicht mehr von Fernando."⁷⁸⁴

Trotz all ihrer Schicksalsschläge bleibt sie menschlich, verständnisvoll: "Sie haben Angst um ihre Kinder, Frau Carrar. Die Leute denken immer nicht daran, wie schwierig es ist, Kinder großzuziehen in diesen Zeiten."⁷⁸⁵

Sie ist genauso klassenbewußt wie Frau Carrar, nur hat sie durch ihre lange Lebensschule etwas dazugelernt:

Wissen Sie, Frau Carrar, ich sage immer: Für arme Leute gibt es keine Lebensversicherung. Das heißt, es trifft sie so und so. Diejenigen, die es trifft, das nennt man eben die armen Leute. Die armen Leute, Frau Carrar, rettet keine Vorsicht.⁷⁸⁶

Teresa Carrar ist noch der Meinung, daß wenn sie 'vorsichtig' ist, sich und ihre Söhne aus allem heraushält, sie und ihre Kinder dann vom Krieg verschont bleiben.

Frau Perez ist durch ihre Erkenntnis - "Für arme Leute gibt es keine Lebensversicherung."⁷⁸⁷ - in ihrer Schicksalsergebenheit nur noch verstärkt worden; sie läßt den Dingen ihren Lauf. Sie ist auch keine dominierende Mutter.⁷⁸⁸

Frau Perez läßt ihre Kinder ihre eigenen Wege gehen. Wird die Nabelschnur zwischen Frau Carrar und ihrem Sohn José gewaltsam durchtrennt (durch seine Ermordung), bleibt Frau Carrar - im Gegensatz zu Frau Perez - nicht schicksalsergeben. Sie wird kämpferisch - weniger aus politischer Überzeugung, eher aus Schmerz und Wut; Schmerz über den Tod ihres Sohnes, Wut auf die Franco-Regierung, deren Soldaten ihn erschossen haben.

Tatkräftig und kämpferisch werden die Frauen/Mütter, die auf sich selbst gestellt sind: d.h. ihren Ehemann, das Familienoberhaupt, den Haupternährer, oder den Sohn (der an die Stelle des fehlenden Familienoberhauptes getreten ist) verloren haben. Frau Perez ist immer noch Ehefrau, hat einen Ehemann/Lebenspartner - sie ist nicht allein. Sie ist dennoch nicht mit ihrem Mann verschmolzen, sie hat ihre eigene Meinung, ihre Identität bewahrt:

Ich bin nicht der Meinung meines Mannes, daß man Sie zu irgendetwas zwingen soll. Wir hatten eine sehr gute Meinung von Ihrem Mann, und ich wollte Sie um Entschuldigung bitten, daß meine Leute Sie belästigen.⁷⁸⁹

Die junge Lehrerin, Inez Perez

Die Tochter der alten Frau Perez, die junge Lehrerin, Inez, griff zum Gewehr, kämpfte an der Front, denn (so sagte Inez): "[...] Sie könne nicht lehren, daß zwei mal zwei fünf und der General Franco von Gott geschickt sei."⁷⁹⁰ Sie starb für ihre Überzeugung, ihre Ideale. Sie kämpfte sozusagen fast für 'ihre Kinder', deren Recht auf Wissen und Wahrheit; sie kämpfte gegen deren Unterdrückung, Verblendung und Gehirnwäsche.

Sie entwickelte sich vom scheuen, ängstlichen, jungen Mädchen - "Unsere Inez war immer gerade das zurückhaltendste von unseren Kindern. Was glauben Sie, daß mein Mann mit ihr anstellen mußte, bis sie sich ans Schwimmen wagte."⁷⁹¹ - zur selbstbewußten, jungen Frau, die politisch aufgeweckt, engagiert und couragiert ist.

Trotz all den Entbehrungen, die ihre Familie hat auf sich nehmen müssen - "Ihr Vater hatte das Rauchen aufgegeben für sieben Jahre, und ihre Geschwister bekamen keinen Tropfen Milch in all diesen Jahren [...]"⁷⁹² - um ihr ein Lehrerstudium zu ermöglichen, läßt sie sich nicht durch eventuelle Schuldgefühle oder Verpflichtungszwänge beeinflussen. Sie nabelt sich von ihrer Familie ab, und folgt unbeirrt ihrer politischen Überzeugung.

Geneviève Guéricault in Die Tage der Commune (1948/1949) befindet sich in ähnlicher Rollenbesetzung wie Inez Perez. Auch Geneviève ist eine junge, idealistische Lehrerin, die für die Revolution und für 'ihre Kinder' bis zur Selbstaufopferung kämpft.

Beide jungen Frauen werden entsexualisiert; ihre eigenen Bedürfnisse - Sexualität, Privatleben, eventuelle Partnerschaft - werden sublimiert; sie fixieren all ihre Energien, ihr ganzes Wesen auf den politischen Kampf. Und werden für ihren lobenswerten, 'heldinnen'-haften Einsatz mit keinem Erfolgserlebnis belohnt, eher jämmerlich bestraft: ihr totales Engagement kostet ihnen ihr Leben.

Kämpften die beiden Akademikerinnen - Inez Perez in Die Gewehre der Frau Carrar (1937) und Geneviève Guéricault in Die Tage der Commune (1948/1949) - für das 'geistige' Wohl ihrer Schulkinder und deren Recht auf intellektuelle Entwicklung, so kämpfte Kattrin, die Tochter der Marketenderin,

Anna Fierling, in Mutter Courage und ihre Kinder (1939) eher um das nackte (Über-)Leben gefährdeter, hilfloser Kinder. Die scheue, stumme Kattrin wird aktive, lautstarke (trommelnde) Kämpferin - bis zur Selbstaufopferung.

Alle drei jungen Frauen - Inez Perez, Kattrin, Geneviève Guéricault - sind nur einige von unzähligen Opfern des Krieges. Sie sind idealistische Verschleißware des Krieges; ihr kämpferischer Einsatz und ihre Selbstaufopferung ändern nichts am Verlauf der politischen Dinge. Sie sind weitere Statisten des Krieges; sie werden eingereiht unter: 'Ferner fielen ...'

Leben des Galilei (1938/1939)

Das Frauenbild in diesem Stück ist von dem Motto geprägt: "NÜTZLICH BLEIBEND"⁷⁹³ Die Frau ist selbstlos, fürsorglich, dienend; sie bleibt nützlich, indem sie dem Herrn der Schöpfung den Haushalt führt, ihm den Kleinkram des Alltags fernhält, 'seine Kreise' nicht stört, oder stören läßt, damit er sich völlig auf sich und seine Arbeit konzentrieren kann. Als Vorbild diente wohl die vielseitig begabte Helene Weigel.

Ging es allzu hoch her, häuften sich die Nervenzusammenbrüche und die Kräche, griff Helene Weigel ordnend ein. Sie wußte immer Rat, drohte, ließ ihren Charme spielen und sicherte ihrem Mann den Freiraum, den er brauchte.⁷⁹⁴

Die Rolle der abhängigen Tochter, Virginia, und die Rolle der fürsorglichen, fast bemutternden Haushälterin, Frau Sarti, verschmelzen am Ende in Virginia. Sie lebt nur für und durch ihren Vater; ihr Recht auf ein eigenes Leben, eventuell mit Partner und Familie, bleibt auf der Strecke.

Frau Sarti

Frau Sarti, Mutter eines elfjährigen Jungen, Andrea, ist die Haushälterin von Galileo Galilei, Lehrer der Mathematik zu Padua. Sie ist eine energische, realistische, manchmal sogar dreiste Person, die den ganzen Galilei-Haushalt zusammenhält, und Galileo und dessen Tochter, Virginia, 'bemuttert'.

Über die wissenschaftlichen Aufklärungsberieselungen auf ihren Sohn ist sie nicht sehr begeistert; sie liest dem Gelehrten die Leviten: "Was, Sie sagen ihm wirklich einen solchen Unsinn? [.] Sie sollten sich schämen, Herr Galilei."⁷⁹⁵ Gerät Galilei zu sehr ins Schwärmen - "Eine neue Zeit ist angebrochen, ein großes Zeitalter, in dem zu leben eine Lust ist."⁷⁹⁶ - holt sie ihn zurück auf den Boden der Tatsachen. Sie ist realistisch, unbeeindruckt: "So. Hoffentlich können wir auch den Milchmann bezahlen in dieser neuen Zeit, Herr Galilei."⁷⁹⁷

Der Klassenunterschied (Arbeitgeber- und Arbeitnehmerrolle) wird von beiden nach außen hin bewahrt: vor den Leuten (Sohn Andrea inbegriffen) siezt sie ihn, sind sie allein, duzen sie sich. Aber sie sind sich beide dennoch ihrer Klasse bewußt, und als Galilei in einem wissenschaftlichen Streitgespräch mit

seinem Freund, Sagredo, die Vernunft des 'einfachen' Menschen beweisen will, da muß Frau Sarti als Versuchskaninchen herhalten:

Sehen Sie, es ist eine Frage entstanden, über die wir uns nicht einig werden können, wahrscheinlich, weil wir zu viele Bücher gelesen haben [. . .] Sie lautet: ist es anzunehmen, daß das Große sich um das Kleine dreht, oder dreht wohl das Kleine sich um das Große?⁷⁹⁸

Kurz und bündig kommt ihre Antwort in einer Gegenfrage: "Stelle ich Ihnen das Essen hin, oder stellen Sie es mir hin?"⁷⁹⁹

Sie gibt ihm auch noch gratis den Grund ihres Arbeitgeber- und Arbeitnehmerverhältnisses: "Sie sind es nämlich, der studiert hat und der bezahlen kann."⁸⁰⁰

In einer Streß-Situation, als sie die Nachricht der Pestfälle erhalten und Galilei weiterhin in der Stadt bleiben will, hat sie sich nicht so unter Kontrolle: die 'Sie'- und 'Du'-Formen geraten dann ineinander: "Herr Galilei! Komm sofort mit! Du bist wahnsinnig."⁸⁰¹

Frau Sarti ist nicht nur Haushälterin sondern auch eine Art Mutterersatzfigur für Galilei. Obwohl sie die Kutsche verpaßt, die Virginia und Andrea vor der Pest in Sicherheit bringt, ist sie nur um ihr Sorgenkind Galileo besorgt: "Man wird für die Kinder sorgen in Bologna. Aber wer soll Ihnen Ihr Essen hinstellen?"⁸⁰² Erkrankt sie, schleicht sie sich heimlich davon, um ihn nicht zu gefährden. So erfährt Galilei von einer alten Frau:

Sie ging heute früh weg, gegen sieben Uhr. Sie war krank, denn als sie mich aus der Tür treten und die Brote hereinholen sah, machte sie einen Bogen um mich. Sie wollte wohl nicht, daß man Ihnen das Haus zuschließt.⁸⁰³

Sie taucht später wieder auf, anscheinend wie durch ein Wunder voll genesen, und führt weiterhin den Galilei Haushalt. Sie hilft dann der Ewig-Verlobten, Virginia, beim Nähen der Brautwäsche. So erfolgreich sie als Haushälterin zu sein scheint, so kläglich versagt sie als Mutterersatz für Virginia - auch als Beraterin, Freundin, oder einfach Trösterin.

In einem Vorbereitungsgespräch über Virginias Heirat und Zukunft fängt Frau Sarti vielversprechend an: "Ich wollte mit dir gern über deine Heirat sprechen, Virginia."⁸⁰⁴, kann aber nur von Galilei als Vaterrolle abraten - "Jedenfalls würde ich dir nicht raten, ihn irgend etwas in bezug auf deine Ehe zu fragen."⁸⁰⁵ Sie hält sich selbst bequem aus der heiklen Situation: "Ich kann auch nichts wissen, ich bin eine unge-

bildete Person."⁸⁰⁶ Sie verweist Virginia dann an einen Außenstehenden, einen Astrologen: "Ich meine wirklich, du solltest zu einem richtigen Astronomen an der Universität gehen, damit er dir das Horoskop stellt, dann weißt du, woran du bist."⁸⁰⁷

Droht Galilei das zukünftige Glück seiner Tochter, Virginia, zu gefährden, (indem er ihrem Verlobten, Ludovico, mitteilt, er würde mit seiner verbotenen Arbeit weiterfahren) da liest Frau Sarti ihm die Leviten, wie eine erboste Mutter ihrem ausschweifenden Sohn eine Standpauke hält: "Wenn ich meine ewige Seligkeit einbüße, weil ich zu einem Ketzer halte, das ist meine Sache, aber du hast kein Recht, auf dem Glück deiner Tochter herumzut trampeln mit deinen großen Füßen!"⁸⁰⁸

Reist dann Ludovico ab - was Entlobung bedeutet -, läßt sie die arme Virginia total im Stich: "Das übersteht sie nicht. Sie können es ihr selber sagen!"⁸⁰⁹

Frau Sarti verschwindet dann von der Bildfläche. Durch ihr Verschwinden macht sie Platz für eine billigere Arbeitskraft - der entlobten Tochter des Hauses. Es findet eine Verschmelzung der beiden Rollen, Haushälterin und Tochter, statt. Galileis Tochter, Virginia, schlüpft in die ehemalige Rolle der Haushälterin, Frau Sarti, eine äußerst bequeme Lösung für den Hausherrn.

Wie in Brechts Leben: fiel eine nützliche Arbeitskraft aus, füllte sofort eine Neue die Lücke aus, wie z.B. Ruth Berlau: "Als Ruth Berlau in ihrer Funktion als ständige Begleiterin und Sekretärin auszufallen begann, trat die junge Regieassistentin Käthe Rüllicke an ihre Stelle."⁸¹⁰

Virginia Galilei

Virginia ist die fünfzehnjährige Tochter von Galileo Galilei. Sie ist die brave, folgsame Tochter, die von ihrem Vater nicht hoch eingeschätzt wird; er wird sie finanziell gut verpacken müssen, um sie an einen Mann zu bringen (sprich: loszuwerden). Galilei zu seinem Freund Sagredo: "Und Virginia braucht wirklich bald eine Aussteuer, sie ist nicht intelligent."⁸¹¹

Er, der Gelehrte, der Wissensdurstige, hat überhaupt nicht vor, seine Tochter wissenschaftlich aufzuklären. Auf ihre Frage:

"Darf ich durchschauen?"⁸¹² - antwortet er prüfend: "Warum?"⁸¹³ Sie besteht die Prüfung nicht, weiß nicht zu kontern, hat kein Durchsetzungsvermögen, und wird mit - "Es ist kein Spielzeug."⁸¹⁴ - als dummes kleines Geschöpf abgetan. Ihre Frage, wenn auch nur pure Neugier, hätte der erste Keim zu mehr Wissen sein können. Wo bleibt hier Brechts Lob des Lernens: "Lerne das Einfachste! ... Lerne, Frau in der Küche!/Lerne, Sechzigjährige!"⁸¹⁵

Virginia unterstützt ihn jedoch, wie es sich für eine brave Tochter gehört, die an ihren Vater glaubt: "Sicher wird man dich nehmen, Vater, mit den neuen Sternen und allem."⁸¹⁶ Sie wird mit einem kurzen - "Geh in deine Messe."⁸¹⁷ - abgewimmelt. In diesem Stück gehören Frauen in die Küche, in die Kirche, und zu den Kindern.

Ihr Vater stürzt sich stattdessen in die Horizonterweiterung von Andrea, dem Sohn seiner Haushälterin; er möchte ihn sogar nachts aus dem Bett werfen, um ihm seine neuesten Entdeckungen zu zeigen: "Er soll etwas sehen, was noch kein Mensch gesehen hat, seit die Erde besteht, außer uns."⁸¹⁸

Virginia hängt an ihrem Vater, liebt ihn und ist um ihn besorgt. Als die Pest ausbricht will sie ohne ihn die Stadt nicht verlassen; "Nein, wir gehen nicht ohne dich. Du wirst nie fertig werden, wenn du erst deine Bücher einpackst."⁸¹⁹ Diesmal lehnt sie sich auf, was die Sicherheit ihres Vaters betrifft. Es hilft jedoch wenig; protestierend wird sie von Frau Sarti und Andrea zur Kutsche gebracht.

Ist die Pestgefahr überstanden, taucht dann später im Galilei-Haushalt der gut betuchte, junge Ludovico Marsili, auf, der an sich gut zu Virginia passen würde (da beide nicht zu wissenschaftlich sind). Er sagt von sich selbst: "Ich habe keinen Kopf für die Wissenschaften, Herr Galilei."⁸²⁰ Ähnlich äußert sich Virginia: "Ich verstehe wirklich fast gar nichts von diesen Dingen."⁸²¹ Ludovico nimmt Privatunterricht bei Galilei weil es sich in seinen Kreisen schickt, eine Allround-Bildung zu haben: "Die Mutter meint, ein wenig Wissenschaft ist nötig. Alle Welt nimmt ihren Wein heutzutage mit Wissenschaft, wissen Sie."⁸²²

Werden Galileis Lehren dann anerkannt - er wird Konsumobjekt -, wird er gesellschaftlich akzeptabel. Ludovico verlobt sich mit Virginia; sie ist nicht sein Liebesobjekt, sie ist

sein Modeschmuck.

Die junge Virginia ist ganz verliebt in Ludovico: "Ich tanze mit niemand sonst, Ludovico."⁸²³ Er hat nur ein bemängelndes - "Die Schulterspange ist lose."⁸²⁴ - für sie. Das Mauerblümchen blüht auf unter all der Anerkennung, die durch den Ruhm ihres Vaters auf sie abfällt: "Vater, der Friseur in der Via del Trionfo nahm mich zuerst dran und ließ vier Damen warten. Er kannte deinen Namen sofort."⁸²⁵

Sie ist zu jung und naiv, hat keine Menschenkenntnisse, kennt sich nicht aus in der Welt der Machenschaften. Sie sieht nicht, daß der Inquisitor, der Schmeicheleien auf sie häuft, um sie zu verwirren, sie nur als Informationsquelle benützt: "Ich frage mich, ob ich nicht Ihren Beichtvater kenne ..."⁸²⁶ Und sie sprudelt eifrig heraus: "Pater Christophorus von Sankt Ursula."⁸²⁷ In all seiner Schmeichelei steckt eine düstere Prophezeiung: "Er wird Sie brauchen, Sie mögen es sich nicht vorstellen können, aber es wird so kommen."⁸²⁸

Sie ist ganz allein auf sich gestellt, kann bei niemandem Rat suchen, hat keinen eigenen Freundeskreis. Frau Sarti, die Haushälterin, fällt auch als Freundin und Beraterin aus, weil sie ja von sich selbst behauptet: "Ich kann auch nichts wissen, ich bin eine ungebildete Person."⁸²⁹ Ihr Vater kommt nicht in Frage, denn:

Er würde eine Woche lang, und zwar beim Essen und wenn die jungen Leute dabei sind, die schrecklichsten Sachen sagen, da er nicht für einen halben Skudo Schamgefühl hat, nie hatte.⁸³⁰

So sucht sie Rat und Auskunft bei einem Astrologen.

Virginia ist ein junges, liebevolles Geschöpf, das alles mit sich geschehen läßt; sie nimmt die lang hinausgezogene Verlobungszeit in Kauf - sogar ihrem Vater wird die lange Verlobung suspekt: "Hat man dich (Ludovico) acht Jahre lang zurückgehalten, meine Tochter zu ehelichen, während ich eine Probezeit zu absolvieren hatte?"⁸³¹ Ihm ist seine Forschung wichtiger als das Glück seiner Tochter, denn er nimmt seine verbotene Arbeit wieder auf, "diese Erde-um-die-Sonne-Sache"⁸³² -, was natürlich das Ende der Verlobung mit Ludovico bedeutet. Weder Vater noch Verlobter finden es nötig, Virginia die traurige Nachricht schonend beizubringen: "Entschuldigen Sie mich bei Virginia; ich denke, es ist besser, ich sehe sie jetzt nicht."⁸³³ Ihr Verlobter fährt weg, ihr Vater fährt fort in

seiner Arbeit, die Haushälterin flüchtet: "Das übersteht sie nicht. Sie können es ihr selber sagen!"⁸³⁴ - und Virginia, das Brautkleid tragend, das sie ihrem Verlobten vorführen wollte, bricht ohnmächtig zusammen.⁸³⁵ Virginias Recht auf ein eigenes Leben, eine Liebe, eine Zukunft mit Mann und Kinder, bleibt auf der Strecke.

Ihr bleibt keine andere Wahl dann, als weiterhin bei ihrem Vater zu bleiben - sie ist mittellos, total abhängig von ihm. In den folgenden zehn Jahren rutscht sie immer mehr in die Rolle der aufopfernden Tochter, die Trost und Stärke sucht in ihrer Besorgnis um den Vater (ohne daß er es je zu schätzen weiß): "Du hängst zuviel in den Kirchen herum. Das Frühaufstehen und Indiemesselaufen verdirbt deinen Teint noch vollends. Da betest du für mich, wie?"⁸³⁶

Virginia, als alte Jungfer abgestempelt, hat automatisch die Rolle der Haushälterin (billige Arbeitskraft) übernommen. Galilei ist bis zu seinem Tod ein Gefangener der Inquisition; er ist alt, halb blind. Seine ihn versorgende Tochter ist ihm eine unentbehrliche Stütze geworden; sie ist sogar zur Sekretärin avanciert; er diktiert ihr sein Buch.

Zum ersten Mal in ihrem Leben hat sie etwas Selbstwertgefühl, Anerkennung; ihr gelehrter Vater, der sie früher mit "nicht intelligent"⁸³⁷ abwimmelte, ist jetzt abhängig von ihr. Er braucht sie; ja, er schätzt sogar ihre Meinung (wie er sie glauben läßt!): "Ich verlasse mich auf dein Urteil."⁸³⁸ Es gibt ihr die Stärke, endlich in reiferen Jahren, Ich-Wünsche zu äußern und (fast) durchzusetzen. Kommt Andrea Sarti nach Jahren zu Besuch, will ihr Vater sie, wie früher das junge, dumme Geschöpf, wegschicken: "Laß mich allein mit ihm, Virginia."⁸³⁹ Mit einem energischen - "Ich will hören, was er erzählt"⁸⁴⁰ - bleibt sie. Erst als er sie mit einem barschen - "Sieh nach den Gänsen, Virginia."⁸⁴¹ - an ihre Pflichten bzw. an ihre Rolle als Hausfrau/Haushälterin erinnert, geht sie zornig hinaus. Während sie (die dumme Gans) nach den Gänsen sieht, schmuggelt Galilei mit Hilfe von Andrea seine verbotene Frucht, die 'Discorsi', hinaus.

Virginia hat in ihrer Rolle als Haushälterin nie die Dreistigkeit der Frau Sarti mitübernommen. Bis zuletzt bleibt Virginia im Dunkeln was die wahre Arbeit ihres Vaters betrifft. Sie bleibt weiterhin unmündig, 'unaufgeklärt'. Sie wird wohl von ihrem Vater gebraucht, aber auch verbraucht.

Der gute Mensch von Sezuan (1938/1940)

Die Hauptfigur in diesem Stück ist der gute Mensch von Sezuan, der einzige Mensch in Sezuan, der den drei müden, reisenden Göttern ein Nachtquartier anbietet - es ist die Prostituierte Shen Te.

Sie vollbringt diese gute Tat obwohl sie gerade einen Freier erwartet, denn wie sie Wang, dem Wasserverkäufer erklärt: "Es geht mir nicht gut, und wenn ich bis morgen früh meine Miete nicht zusammen habe, werde ich hinausgeworfen."⁸⁴² Statt gewinnbringenden Liebesdienst zu leisten, gibt sie sich uneigennütziger Nächstenliebe hin. Sie zögert kaum, kann einfach keinem einen Gefallen abschlagen; sie ist hilfsbereit und gutmütig, wie auch Wang weiß: "Jetzt bleibt nur noch die Prostituierte Shen Te, die kann nicht nein sagen."⁸⁴³

Durch ihre gute Tat hat sie den Göttern geholfen, ihnen ihren Glauben an die Menschheit wiedergegeben, denn:

Vielen, darunter sogar einigen von uns Göttern, sind Zweifel aufgestiegen, ob es überhaupt noch gute Menschen gibt. Hauptsächlich um dies festzustellen, haben wir unsere Reise angetreten. Freudig setzen wir sie jetzt fort, da wir einen schon gefunden haben.⁸⁴⁴

Sie verabschieden sich von Shen Te mit einem (billigen) gut gemeinten Rat: "Laß es dir gut gehn!"⁸⁴⁵ - was sie selbst bezweifelt: "Wie soll ich gut sein, wo alles so teuer ist?"⁸⁴⁶

Die drei Götter geben ihr erst dann eine großzügige Geldsumme als Bezahlung für ihr Nachtquartier, wofür sich Shen Te einen Tabakladen kauft. Zum ersten Mal hat sie eine 'ehrbare' Existenz: sie ist unabhängig, ist Geschäftsfrau, muß sich selbst nicht mehr als Ware anbieten.

Ihr erster Gedanke als Geschäftsfrau gilt jedoch nicht ihrem eigenen Wohl, nicht der Profit- und Geschäftemacherei, sondern der Nächstenliebe: "Gestern bin ich hier eingezogen, und ich hoffe, jetzt viel Gutes tun zu können."⁸⁴⁷ Sie braucht nicht lange zu warten; eine Schwemme menschlicher Parasiten fällt gleich über sie her: Frau Shin, die ehemalige Ladenbesitzerin, von der Shen Te beim Verkauf des Ladens reingelegt worden ist, erbettelt jeden Tag Reis für ihre Kinder und bald darauf auch noch Geld; ein altes Ehepaar, ehemalige Wirtsleute von ihr, von denen sie einst auf die Straße gesetzt worden ist, schleicht scheinheilig mit Verwandtschaft an.

Nachdem sie sich alle ihre Nutzquelle erbettelt haben und sicherstellen wollen, hetzen sie Shen Te auf, nicht so großzügig zu anderen zu sein - denn je großzügiger Shen Te zu anderen ist, desto weniger fällt nämlich für sie ab - Shen Te soll die gute (heilige) Kuh sein, die nur sie melken dürfen: "Sie kann nicht nein sagen! Du bist zu gut, Shen Te! Wenn du deinen Laden behalten willst, mußt du die eine oder andere Bitte abschlagen können."⁸⁴⁸

Shen Te durchschaut sie wohl alle:

Sie sind schlecht.
 Sie sind niemandes Freund.
 Sie gönnen keinem einen Topf Reis.
 Sie brauchen alles selber.
 Wer könnte sie schelten?⁸⁴⁹

- kann aber nicht aus ihrer guten Haut schlüpfen - sie muß helfen. Wie Kattrin in Mutter Courage und ihre Kinder (1939) leidet Shen Te am Mitleid; wie bei Kattrin ist Shen Tes empfindlichste Stelle das Weinen der hilflosen (hungrigen) Kinder. Kattrin nimmt alles Übel des Krieges auf sich, Shen Te alles Übel der Stadt Sezuan. Sie ist zu gut, zu weichherzig - Opfer der skrupellosen Schmarotzer.

Interessanterweise, macht der Mann, der sich mit Frau und Verwandtschaft bei ihr eingenistet hat, einen rettenden Vorschlag: "Sag doch, er (der Laden) gehört dir nicht. Sag, er gehört einem Verwandten, der von dir genaue Abrechnung verlangt. Kannst du das nicht?"⁸⁵⁰ Seine Frau unterstützt ihn weiter: "Meine liebe Shen Te, warum gibst du nicht deinem Vetter die Angelegenheit?"⁸⁵¹

Shen Te käme von selbst nie auf die Idee, die Rolle eines skrupellosen Veters einzusetzen - die Rolle wird ihr aufgedrängt. Sie selbst ist einer Lüge nicht fähig; bis sie den Vetter selbst vorstellen kann: "Herr Shui Ta. In Schung!"⁸⁵² wird ihr überbrückenderweise von der Frau der Text souffliert.

Aber als sich dann zu der Verwandtschaft des alten Ehepaars noch weitere Verwandte einnisten, verzweifelt Shen Te: "Mein schöner Laden! O Hoffnung! Kaum eröffnet, ist er schon kein Laden mehr."⁸⁵³ Aus ihrer Verzweiflung, ihrer Existenzangst heraus, schlüpft sie in die Rolle des Veters, der sie vorübergehend von den Blutigen befreit: "Meine Kusine bedauert natürlich, das Gebot der Gastfreundschaft nicht auf unbegrenzte Zeit befolgen zu können."⁸⁵⁴ - und er wirft sie zügig hinaus: "Ihr seid Diebe und Schmarotzer. Wenn ihr schnell geht, ohne

Zeit mit Widerrede zu vergeuden, könnt ihr euch noch retten."⁸⁵⁵

Verkörpert Shen Te weibliche Attribute - Sensibilität, Weichherzigkeit, Hilfsbereitschaft -, so verkörpert Shui Ta männliche Attribute - Aggressivität, Nüchternheit, Skrupellosigkeit.⁸⁵⁶

Aber gegen die Hausbesitzerin, die die Halbjahresmiete im voraus bezahlt haben will, kommt auch Shui Ta nicht an; knallhart stellt sie ihm ein Ultimatum: "200 Silberdollar im voraus oder sie geht zurück auf die Straße, woher sie kommt."⁸⁵⁷

Da Shen Te nie auf die geschäftstüchtige Idee käme⁸⁵⁸, sich an einen reichen Freier zu machen - sie würde wahrscheinlich eher einem armen Freier ein niedriges Sonderangebot offerieren - springt der Polizist mit einer rettenden Idee ein: "Herr Shui Ta, ich hab's! Suchen Sie doch einfach einen Mann für sie!"⁸⁵⁹ Shen Te braucht sich nicht mehr als Billigware zu verkaufen, sie kann jetzt als Qualitätsware vermarktet werden: "Sie ist eine Partie. Sie hat ein kleines, aufstrebendes Geschäft."⁸⁶⁰ Es wird eine Heiratsannonce für sie aufgegeben.

Shen Te, als Shui Ta, fängt an zu lernen, zu begreifen - wenn auch widerstrebend: "Mit Entsetzen sehe ich, wieviel Glück nötig ist, damit man nicht unter die Räder kommt! Wie viele Einfälle! Wie viele Freunde!"⁸⁶¹

Die Heiratsannonce bringt Erfolg; auf dem Weg zum Teehaus, um ihren Zukünftigen zu treffen, wird sie von ehemaligen 'Berufskolleginnen' beneidet: "Ist es wahr, daß du einen Witwer mit drei Kindern heiraten wirst?"⁸⁶² Sie kommt jedoch nie im Teehaus an; sie läßt sich von ihren Gefühlen verleiten, vom geplanten Weg ableiten. Sie bringt den arbeitslosen Flieger, Yang Sun, davon ab, Selbstmord zu begehen - sie kann ihrem Trieb zur Nächstenliebe nicht widerstehen.

Als Belohnung bekommt sie zum ersten Mal emotionale Streicheleinheiten; sie ist ausgehungert nach ein bißchen menschlicher Wärme, Zuneigung. Yang Sun spricht mit ihr, wischt ihr nasses Gesicht ab (aber ohne sich ihr zuzuwenden!). Er stuft sie richtig ein: "Genügsam, das bist du."⁸⁶³ Sie ist glücklich und dankbar: Vor Freude kauft sie Yang Sun vom Wasserverkäufer, Wan, einen Becher Wasser ab - im Regen!

Die Liebe zu Yang Sun macht Shen Te noch großzügiger: Sie ist der einzige Geber, es vermehren sich die Nehmer: "Sie

heißt schon überall: Der Engel der Vorstädte. So viel Gutes geht von ihrem Laden aus."⁸⁶⁴ Ihr Zustand des Verliebtseins macht sie nicht nur menschlicher, sondern auch weiblicher; sie will schön aussehen, denkt zum ersten Mal an sich selbst: "Ich bin leichtsinnig heute. Auf dem Weg habe ich mich in jedem Schaufenster betrachtet und jetzt habe ich Lust, mir einen Shawl zu kaufen."⁸⁶⁵

Sie fühlt sich schön, hat plötzlich mehr Selbstbewußtsein. Sie strahlt Schönheit und Weiblichkeit aus; der Barbier Shu Fu sieht sie zum ersten Mal als Frau:

Ich bin betroffen, wie schön heute Fräulein Shen Te aussieht, die Besitzerin des Tabakladens von Visavis, die mir bisher gar nicht aufgefallen ist. Drei Minuten sehe ich sie, und ich glaube, ich bin schon verliebt in sie.⁸⁶⁶

Bei der Wahl eines Shawls fragt sie, ganz gezielt, den Geschmack eines Mannes - der Alte, ganz verlegen, will die Frage an seine Frau weitergeben - aber Shen Te verblüfft mit einem bestimmten: "Nein, ich frage Sie."⁸⁶⁷ Diese neue, selbstbewußte, verliebte Shen Te erzielt gute Erfolge - der reiche Barbier zeigt ernsthafte Absichten und das alte Ehepaar will ihr die Halbjahresmiete leihen.

Dann bricht jedoch wieder die alte, unvernünftige, gute Samariterin durch. Shen Te erklärt sich bereit, für Wang Meineid zu leisten - der Barbier hat ihm die Hand verletzt; es ist keiner bereit, es zu bezeugen. Shen Te, selbstlos und verliebt, denkt nicht an ihre eigene Existenz, daran ihre eigene Lebensqualität zu verbessern; sie lebt durch andere - deren Glück ist ihr Glück. So opfert sie alles, um Yang Sun, dem Flieger, eine Stelle zu besorgen: "Einer wenigstens soll über all dies Elend, einer soll über uns alle sich erheben können! Yang Sun, mein Geliebter, in der Gesellschaft der Wolken [. . .]"⁸⁶⁸

Nur braucht sie dazu Verstärkung, sie ruft ihren Vetter, Shui Ta. Im Gespräch (welches eher einem Verhör gleicht) mit Yang Sun, erfährt Shui Ta, daß Sun wenig Respekt für Shen Te hat: "Unter uns Männern: Es hat bisher mit nichts gezauert."⁸⁶⁹ Das Geld, das ihm Shen Te geliehen hat, soll als Bestechungsgeld für eine Fliegerstelle benützt werden. Shen Te ist ihm kein Liebesobjekt, nur Nutzobjekt; eine Heirat mit ihr wäre keine Liebesheirat, nur Vernunfttheirat - sie ist nur ein Mittel zum Zweck! Yang Sun sieht Shen Te als williges,

dankbares, abhängiges Opfer:

Sie hat keine Vernunft! Dagegen ist sie zeitlebens mißhandelt worden, armes Tier! Wenn ich ihr die Hand auf die Schulter lege und sage 'Du gehst mit mir',⁸⁷⁰ hört sie Glocken und kennt ihre Mutter nicht mehr.

Ehe Yang Sun mit Shui Ta fertig ist, stellt er noch dreiste Forderungen: "Du kommst zu ihr nicht mit leeren Händen: bei der Heirat bleibt's. Und da bringt sie die 300, oder du bringst sie, oder sie, oder du!"⁸⁷¹ Shen Tes Verzweiflung bricht dann durch Shui Ta: "Der Laden ist weg! Er liebt nicht! Das ist der Ruin. Ich bin verloren!"⁸⁷² Sie hat die bittere Erkenntnis, daß Liebe eine Schwäche ist, nicht Glück sondern Unglück, den Liebenden Opfer werden läßt:

Dann ereilt einen von uns das Unglück: er liebt. Das genügt, er ist verloren. Eine Schwäche und man ist abserviert. Wie soll man sich von allen Schwächen freimachen, vor allem von der tödlichsten, der Liebe? Sie ist ganz unmöglich! Sie ist zu teuer! [·.] Was ist das für eine Welt? Die Liebkosungen gehen in Würgungen über.⁸⁷³

Um seine Kusine Shen Te zu retten, will der Vetter Shui Ta sie mit dem reichen, bereitwilligen Barbier, Shu Fu, verkuppeln. (Die Idee stammt von der Witwe Shin.) Aber alles was Shui Ta über Yang Sun erfährt, alles was er für Shen Te in die Wege leitet, kommt ihr nicht zugute. Der Lernprozeß, die Bewußtseinsänderung, all die Erfahrung, - nichts fließt von Shui Ta in Shen Te hinein - es bleiben zwei getrennte Persönlichkeiten. Wie sie selbst erkennt, ohne jegliche Einwirkung: "Das Böse, was er Shui Ta gesagt hatte, hatte Shen Te nicht belehren können."⁸⁷⁴

Shen Te, unberührt von Shui Tas Vernunft, gibt sich ihren Gefühlen hin; sie ist abhängig von dem bißchen Menschlichkeit, der kleinsten Berührung Suns:

Ich will mit dem gehen, den ich liebe.
 Ich will nicht ausrechnen, was es kostet.
 Ich will nicht nachdenken, ob es gut ist.
 Ich will nicht wissen, ob er mich liebt.
 Ich will mit ihm gehen, den ich liebe.⁸⁷⁵

So wie sie schrankenlos und bedingungslos immer schenkt und gibt, so schenkt sie Sun ihre Liebe, gibt sich ihren Gefühlen hin: "Ich konnte seiner Stimme und seinen Liebkosungen nicht widerstehen."⁸⁷⁶ Dann rationalisiert, rechtfertigt sie ihre Schwäche, ihre Abhängigkeit: "In seine Arme sinkend, dachte ich noch: die Götter haben auch gewollt, daß ich zu mir gut bin."⁸⁷⁷

Aber so wie sie sich in Shen Te/Shui Ta spaltet, in Vernunft und Gefühl, so wird ihre Gefühlswelt wiederum gespalten: "Jetzt, auf dem Weg zur Hochzeit, schwebe ich zwischen Furcht und Freude."⁸⁷⁸

Die Hochzeit findet nicht statt, weil Shui Ta nicht mit 300 Silberdollar ankommt und Shen Te dem alten Ehepaar die geliehenen 200 Silberdollar zurückgeben will (das wären zusammen die 500 Silberdollar für Yang Suns Fliegerposten). Shen Te müßte sich ihren Ehemann teuer erkaufen, kann die Summe nicht aufbringen, wird öffentlich gedemütigt - die Braut wird sitzengelassen, sie bleibt die ewige Verlobte.⁸⁷⁹ Der reiche Barbier Shu Fu sieht jetzt wieder eine Chance, sich Shen Tes Gunst zu erkaufen indem er sich gönnerisch (heuchlerisch) zeigt: ihr einen Blankoscheck überreicht, so daß sie ihren Laden behalten und weiterhin Gutes tun kann. Aber Shen Te kann nicht so skrupellos sein, den Scheck ohne Gegenleistung anzunehmen; sie läßt sich nicht aushalten, sie weiß, daß damit ein Heiratsversprechen verknüpft ist.

Kurz danach wird ihr beim Wäscheaufhängen schwindlig. Die Witwe Shin äußert sofort schadenfreudig ihren Verdacht: "Wenn da nur nicht was Kleines unterwegs ist! Der hat sie schön hereingelegt!"⁸⁸⁰ Für Shen Te ist es eine freudige Nachricht, sie ist ganz verklärt: "O Freude! Ein kleiner Mensch entsteht in meinem Leibe. Man sieht noch nichts. Er ist aber schon da. Die Welt erwartet ihn im Geheimen."⁸⁸¹ Natürlich wird es ein Sohn, ein Weltveränderer!: "In den Städten heißt es schon: Jetzt kommt einer, mit dem man rechnen muß. Ein Flieger!"⁸⁸²

Die Schwangerschaft bringt eine Verwandlung mit sich: beim Anblick eines hungernden Kindes, das im Kehrichteimer fischt, fällt Shen Te wieder in eine Doppelrolle - in die Rolle der fürsorglichen, liebenden Mutter, und in die Rolle des strengen, geschäftstüchtigen Vaters/Ernährers:⁸⁸³

[5.] So werde ich
Wenigstens das meine verteidigen und müßte ich
Zum Tiger werden. Ja, von Stund an
Da ich das gesehen habe, will ich mich scheiden
Von allen und nicht ruhen
Bis ich gelernt in der Gosse, meiner Schule
Durch Faustschlag und Betrug, jetzt
Soll es dir dienen, Sohn, zu dir
Will ich gut sein und Tiger und wildes Tier
Zu allen andern, wenn's sein muß. Und
Es muß sein.⁸⁸⁴

Sie muß jedoch ihren Vetter Shui Ta rufen, um dies in die Tat umzusetzen. Shui Ta bringt sofort radikale Veränderungen zustande: Die ehemaligen leerstehenden Baracken des Barbiers werden vom Obdachlosenasyll zur Tabakfabrik umfunktioniert und die schmarotzende Familie darf sich durch ehrliche Arbeit in dieser Fabrik ihren Lebensunterhalt verdienen; der Blankoscheck wird für die fällige Miete verwendet. Und Yang Sun, der Flieger, wird vom Vetter im Namen von Fräulein Shen Te wegen Bruch des Heiratsversprechens und wegen Erschleichung von 200 Silberdollar verklagt; er darf seine Schulden in der Tabakfabrik abarbeiten.

Shen Te ist zu naiv und noch verliebt genug, um an Wunder zu glauben; durch Shui Ta gibt sie Yang Sun nochmals eine Chance: "Sie hat mir gesagt, daß sie durch ehrliche Arbeit eine Besserung erwartet. Er kann eine Stelle in meiner Fabrik haben."⁸⁸⁵ Yang Sun ist raffiniert genug um sich Shui Tas Wohlwollen zu erschleichen und avanciert zum Aufseher. Wohl hat er jetzt ein respektables Ansehen, aber ein besserer Mensch ist er nicht geworden. Er ist ein skrupelloser, kaltherziger Sklaventreiber - er führt sogar den klugen Geschäftsmann Shui Ta hinters Licht.

Shen Tes Schwangerschaft macht Shui Ta zu schaffen: Er ist nicht mehr so geschäftstüchtig (es fällt sogar Yang Sun auf) und überläßt Yang Sun freie Hand: "Jedenfalls sind Sie nicht auf der Höhe in der letzten Zeit, nicht auf Ihrer alten Höhe. Launen. Unentschlossenheit. Sind Sie krank? Das Geschäft leidet darunter."⁸⁸⁶ Muttertum beeinträchtigt Geschäftertum!⁸⁸⁷ Wie die Witwe Shin meint: "Sie sind im siebenten Monat! Die Aufregungen sind nichts für Sie. Seien Sie froh, daß Sie mich haben. [...] Nun, ich werde in Ihrer schweren Stunde an Ihrer Seite stehen."⁸⁸⁸ Shen Te muß ihre Schwangerschaft alleine durchstehen, ihr Doppelleben weiterführen, um ihre Schwangerschaft zu verheimlichen. Die Shin ist die einzige Person, die ihr Geheimnis kennt, und ihr beisteht - jedoch nicht aus edler Nächstenliebe, wie sie selbst unverblümt zugibt: "Es kostet freilich eine Kleinigkeit."⁸⁸⁹ Sie profitiert von Shen Tes Notlage. Shen Tes blühende Schwangerschaft schließt blühende Geschäfte in der Tabakfabrik aus. Nur die Witwe Shin macht gute Geschäfte. Shen Tes Weiblichkeit (Schwangerschaft) beeinträchtigt Shui Tas Männlichkeit (seine Funktionsfähigkeit als

Geschäftsmann).

Durch Zufall erfährt Yang Sun von Wan, daß Shen Te schwanger ist. Es ist nicht aus Liebe zu Shen Te oder aus Freude vor der neuen Vaterrolle, daß er sich einem Gefühlsausbruch hingibt:

Shen Te schwanger! Ich bin außer mir! [.] Ich habe einen Sohn. Ein Yang erscheint auf der Bildfläche! Und was geschieht? Das Mädchen verschwindet, und man läßt mich hier schufteln! Mit einem Hut speist man mich ab!⁸⁹⁰

Es ist eher ein Mittel zum Zweck - er kann jetzt Ansprüche geltend machen - er kann ins Geschäft einsteigen, nicht länger als Arbeitnehmer sondern als Arbeitgeber. Er kann sich jetzt als Herr und Gebieter (Inhaber) aufspielen: "Die Firma ist mir sozusagen ans Herz gewachsen. Es ist immerhin die Firma meiner einstigen Zukünftigen wenn sie auch verweist ist."⁸⁹¹ Shen Te hat schließlich ihr kleines Ei/Küken und Yang Sun sieht die Möglichkeit, sich ins gemachte Nest zu setzen.

Durch Shen Tes lange Abwesenheit leiden die Schmarotzer der Stadt. Sie haben Entzugserscheinungen - sie wollen anstelle des fordernden Shui Ta die spendable Shen Te wieder. Shui Ta wird des Mordes an Shen Te verdächtigt. Es kommt zu einer Gerichtsverhandlung mit den drei Göttern als Richter. Shui Ta rechtfertigt Shen Tes Abwesenheit: "Weil ihr sie sonst zerrissen hättet!"⁸⁹² - und seine Skrupellosigkeit: "Weil sonst die Quelle versiegt wäre, du Dummkopf!"⁸⁹³

Total erschöpft resigniert Shui Ta, bricht unter der Doppelbelastung/Doppelrolle zusammen und gibt sich den drei Göttern zu erkennen:

Ja, ich bin es. Shui Ta und Shen Te, ich bin beides.
Euer einstiger Befehl
Gut zu sein und doch zu leben
Zerriß mich wie ein Blitz in zwei Hälften. Ich
Weiß nicht, wie es kam: gut sein zu ändern
Und zu mir konnte ich nicht zugleich.
Ändern und mir zu helfen, war mir zu schwer.
Ach, eure Welt ist schwierig! Zu viel Not, zu viel
Verzweiflung!⁸⁹⁴

Ihre Erkenntnis, daß die Welt schlecht ist und daß ein Mensch schlecht sein muß, um in so einer Welt existieren zu können, wird bewußt überhört: "Verwirrtes, sehr Verwirrtes!"⁸⁹⁵ Shen Te wird sozusagen mundtot gemacht - die Götter wollen von ihrer Erkenntnis nichts hören. Sie wird von ihnen zum guten

Menschen erklärt: Sie wird ihnen Nutzmittel, Beweismaterial, so daß sie endlich ihre mühselige Pilgerschaft beenden können, und zurück ins bequeme Paradies kommen.

So wurde auch die junge Johanna Dark in Die heilige Johanna der Schlachthöfe (1929/1931) mundtot gemacht - sie wurde zur Heiligen ernannt und vermarktet. Beide Frauen, Johanna und Shen Te, - jung, naiv, gut, - machen bittere (Lebens-)Erfahrungen, aber ihre Erkenntnisse bringen keine Veränderungen der Gesellschaft, der Umwelt, herbei.

Johanna durchgeht eine Bewußtseinsänderung, wird verkannt und darf 'aufgeklärt' sterben. Shen Te macht bittere Erkenntnisse, wacht wohl auf, darf sich aber weiterhin in einer Doppelrolle, in einer unveränderten Umwelt weiterplagen.

Die drei Götter haben für die verzweifelte Shen Te keine Lösung; sie verschwinden mit einem - "Leb wohl, mach's gut!"⁸⁹⁶ und-"Sei nur gut und alles wird gut werden!"⁸⁹⁷ Daß auch ihre Belastbarkeit Grenzen hat, wird übersehen: "Sie ist eine kräftige Person und wohlgestaltet und kann viel aushalten."⁸⁹⁸ Die Frau - das ewig gute Last- und Arbeitstier! Shen Te ist verdammt dazu, weiterhin schizophren zu bleiben, hin- und hergerissen zwischen Shen Te und Shui Ta - ihr letztes Wort im Stück ist : "Hilfe!"⁸⁹⁹

Mutter Courage und ihre Kinder (1939)

Im Mittelpunkt dieses Stückes steht die Marketenderin, Anna Fierling, bekannt unter dem Namen Mutter Courage, die im Dreißigjährigen Krieg mit ihrem Planwagen und ihren drei Kindern durch die Lande zieht, der Armee hinterher. Das Stück schildert ihren Existenzkampf.

Wie Leokadja Begbick in Mann ist Mann (1924/1926) schon als 'die Witwe Begbick' bei der Armee ein Begriff ist, so ist auch Anna Fierling mehr als 'Mutter Courage' bekannt - auch wenn man sie falscherweise mit Ruhm und Courage versehen, auf ein Podest gehoben hat. Sie bleibt mit beiden Beinen auf dem Boden, gibt eine realistische Erklärung - ihre Existenzangst als Motivation - die aber niemand akzeptieren will:

Courage heiß ich, weil ich den Ruin gefürchtet hab, Feldweibel, und bin durch das Geschützfeuer von Riga gefahren mit fünfzig Brotlaib im Wagen. Sie waren schon angeschimmelt, es war höchste Zeit, ich hab keine Wahl gehabt."⁹⁰⁰

Es will ihr niemand glauben: "Keine Witze, du."⁹⁰¹ Ähnlich erging es Johanna in Die heilige Johanna der Schlachthöfe (1929/1931) - ihre endliche Realitätsbezogenheit, ihre Erkenntnis, ihr sozialistisches Erwachen - alles wird von den Männern nicht akzeptiert; sie wird mundtot gemacht, zur Märtyrerin erhoben - sie wird dann vermarktet. In Mutter Courages Fall: der Krieg braucht eben seine Heldentaten und mütterlicher Einsatz ist am rührendsten! Sie kann den Titel gut gebrauchen, um sich und ihre Handelsware besser zu vermarkten. Er gibt ihr Identität und Status.

Anna Fierling ist wohl couragiert, mehr im Sinne von dreist; sie ist nicht auf den Mund gefallen, läßt sich von keinem Soldaten einschüchtern:

Reden Sie anständig mit mir und erzählen Sie nicht meinen halbwüchsigen Kindern, daß ich Sie auf den Arm nehmen will, das gehört sich nicht, ich hab nix mit Ihnen. Meine Lizenz beim Zweiten Regiment ist mein anständiges Gesicht, und wenn Sie es nicht lesen können, kann ich nicht helfen. Einen Stempel laß ich mir nicht draufsetzen."⁹⁰²

Sie glänzt in ihrer Rollenvielseitigkeit. Sie tritt nicht nur in der Rolle der Geschäftsfrau, der Handelsreisenden, und der Mutter auf, sondern ist auch Frau, ein sexuelles Wesen, das (mehr als die Witwe Begbick in Mann ist Mann (1924/1926)) ihre Sexualität auf Geschäftsreisen voll auskostete. Folg-

lich haben ihre drei Kinder, drei verschiedene Väter. Interessant ist, daß sie nie in einer festen Bindung blieb - sondern immer auf sich selbst gestellt blieb. Sie blieb das Familienoberhaupt, die Ernährerin.

Sie ist nicht nur Arbeitstier, sondern auch Muttertier: Sie hat die drei Kinder auch behalten, nicht abtreiben lassen, oder irgendwo abgeschoben. Sie hängt an ihren Kindern, schleppt sie mit sich herum. Sie ist eine dominierende Mutter, die ihre Kinder an der Kandare hat; sie hat die Nabelschnur nie durchtrennt, läßt sie nicht flügge werden. Ihre beiden Söhne sind wahre Arbeitstiere; sie ziehen den Planwagen - (Der Feldwebel): "Ihr sollt lieber Jakob Ochs und Esau Ochs heißen, weil ihr doch den Wagen zieht."⁹⁰³ Sie haben sich für das gesamte Familienwohl als nützlich zu erweisen. Sie ist auch eine sehr besorgte Mutter, die nicht bereit ist, ihre Kinder dem Krieg als Schlachtvieh zu opfern: "Meine Kinder sind nicht für das Kriegshandwerk."⁹⁰⁴

Auf das scheinheilige Werben des Feldwebels um ihren Sohn fällt sie nicht herein: "Ihr wollt ihn mir nur zur Schlachtbank führen, ich kenn euch."⁹⁰⁵ Sie ist bereit, um ihre Kinder zu kämpfen: "Probiert's nur und stehlt ihn. Ich stech euch nieder, Lumpen."⁹⁰⁶ Mutter Courage braucht den Krieg, ist vom Krieg abhängig für ihre Geschäfte; sie engagiert sich als Geschäftsfrau, sondert sich aber als Privatmensch, Familienmensch ab, will ihre beiden Söhne heraushalten. Wie der Feldwebel treffend sagt: "Deine Brut soll dir fett werden vom Krieg, und ihm gezinst wird nicht."⁹⁰⁷ - und "Du willst vom Krieg leben, aber dich und die Deinen willst du draußen halten, wie?"⁹⁰⁸

Während der Weber Mutter Courage in einen inszenierten Handel verstrickt, lockt der Feldwebel ihren Sohn Eilif weg. Ihre Tochter, die stumme Katrin, will die Mutter darauf aufmerksam machen, daß Eilif mit dem Feldwebel geht, aber sie wird mit einem - "Gleich, Katrin, gleich. Der Herr Feldwebel zahlt noch."⁹⁰⁹ - beruhigt. Mutter Courages Schwäche hier, (was aber zugleich auch die Stärke jeder zäh verhandelnden Geschäftsfrau ist), um jeden Preis ein gutes Geschäft zu machen, kostet ihr den Sohn. Sie fällt den Männern, die sie hereinlegen, und sich selbst, ihrem verbissenen Geschäftssinn, zum Opfer. Sie wird hereingelegt, sucht aber nicht die Schuld

bei sich; sie sieht die Schuld mehr in der Charakterschwäche des Sohnes: "Du einfältiger Mensch."⁹¹⁰ Kattrins Versuch, sie zu warnen, nimmt sie überhaupt nicht wahr: "Ich weiß, du kannst nicht reden, du bist unschuldig."⁹¹¹

Eine harte, abgesottene Person ist sie jedoch nicht. In ihrer Mutterliebe ist sie ganz auf das Wohl (sie am Leben zu erhalten) ihrer drei Kinder bedacht. Sie bleibt menschlich: Als der Feldprediger über die kranke Prostituierte Yvette lästert - "Und wer ist diese einnehmende Person?"⁹¹² - verteidigt Mutter Courage sie: "Das ist keine einnehmende, sondern eine anständige Person."⁹¹³ Braucht der Feldprediger dann einen Mantel, schenkt sie ihm einen, wenn auch murrend: "Ich tus gegen mein besseres Gewissen. Laufen Sie schon."⁹¹⁴

Mutter Courage kennt sich in der rauhen Männerwelt aus; sie ist eine Überlebenskünstlerin.⁹¹⁵ Sie muß ihre wehrlose Tochter, Kattrin, beschützen - sie soll nicht Sexualopfer, Plünderungsobjekt werden. So reibt sie Kattrins Gesicht mit Asche ein (die Verpackung soll abstoßend sein, so daß der Inhalt heil bleibt):

Halt still! So, ein bisschen Dreck, und du bist sicher. [..] Sie kriegen wochenlang nichts zu fressen, und wenn sie dann kriegen, durch Plündern, fallen sie über die Frauenzimmer her. [..] Laß dich anschauen. Nicht schlecht. Wie wenn du im Dreck gewühlt hättest. Zitter nicht. So kann dir nix geschehen.⁹¹⁶

Anna Fierling, Mutter Courage, ist in einer Doppelrolle - die Rolle der Mutter und die Rolle der Einzelernährerin - es ist eine Doppelrolle und eine Doppelbelastung. Sie leidet unter der Zwiespalt, beiden Rollen gerecht zu werden.⁹¹⁷ Als Einzelernährerin, d.h. Geschäftsfrau, ist sie fixiert auf Profit- und Geschäftemacherei. Sie ist, wie die Witwe Begbick in Mann ist Mann (1924/1926), nahezu besessen, getrieben von einer Überlebens- und Existenzangst; Mutter Courage noch mehr, weil sie für drei Kinder Verantwortung trägt; die Witwe Begbick, kinderlos, ist nur auf sich selbst gestellt. Für Mutter Courage ist diese Doppelrolle eine fast ausweglose Situation; fixiert sie sich zu sehr auf die Rolle der Geschäftsfrau (Ernährerin) - und dies erfolgreich - dann versagt sie in der Rolle als Mutter (Beschützerin). Sie wird für ihren Erfolg nur bestraft: während sie mit dem Feldwebel um einen guten Preis verhandelt, wird ihr Sohn Eilif hinter ihrem Rücken weggelockt; sie verliert ihn an die Armee.

Und kommt ihr Sohn Schweizerkas vors Feldgericht, hat Mutter Courage die Möglichkeit, ihn freizukaufen; sie müßte jedoch ihren Planwagen für 200 Gulden verkaufen. Sie verhandelt zu lange (sie kann gar nicht anders!), sie ist in ihrer Existenz bedroht, der Planwagen ist ihre Existenzgrundlage:

Du brauchst nicht drängen, du kommst schon zum Wagen, er ist schon weg, ich hab ihn siebzehn Jahr gehabt. [..] Etwas muß ich in der Hand haben, sonst kann mich jeder Beliebige in den Straßengraben schubsen. [..] Ich kanns nicht geben. Dreißig Jahr hab ich gearbeitet. [..] Sag hundertzwanzig, oder es wird nix draus.⁹¹⁸

Kurz danach ist sie jedoch bereit, all ihr Hab und Gut für den Sohn zu opfern: "Der Schweizerkas kommt zurück, ich geb auch zweihundert, wenn's nötig ist. Dein Bruder kriegst du."⁹¹⁹

Ihre bewundernswerte Überlebenskunst bricht durch: "Mit achtzig Gulden können wir eine Hucke mit Waren vollpacken und von vorn anfangen."⁹²⁰

Zu spät kommt ihr die Einsicht: "Mir scheint, ich hab zu lang gehandelt."⁹²¹ Die Bestätigung folgt kurz danach, wie ihr Yvette mitteilt: "Elf Kugeln hat er (Schweizerkas) gekriegt, sonst nix."⁹²² Das Verhandeln der Geschäftsfrau hat der Mutter den Sohn gekostet. Sie hat wohl eingesehen, daß sie zu lang verhandelt hat, aber es hilft nichts mehr. Sie zermürbt sich nicht weiter mit Selbstzweifel und Vorwürfen; das würde sie schwach, funktionsunfähig machen. Sie muß sich beherrschen, muß schnell handeln. Sie muß den toten Sohn verleugnen, um sich und ihre Tochter am Leben zu erhalten: "Hebt ihn auf. Gebt ihn auf den Schindanger. Er hat keinen, der ihn kennt."⁹²³

Noch einmal hat sie einen Augenblick der Wahrheit, der Erkenntnis: Sie sieht ein, daß der Krieg ihr mehr nimmt als sie von ihm Nutzen d.h. Geschäfte hat. Nachdem Katrin überfallen worden ist und ihr Gesicht entstellt ist, kommt Mutter Courage die bittere Erkenntnis:

Die ist schon halb kaputt, einen Mann kriegt sie nicht mehr, und dabei so ein Kindernarr, stumm ist sie auch nur wegen dem Krieg, ein Soldat hat ihr als klein was in den Mund geschoppt. Den Schweizerkas seh ich nicht mehr, und wo der Eilif ist, das weiß Gott. Der Krieg soll verflucht sein.⁹²⁴

Aber diese Erkenntnis hilft ihr wenig, ihre Existenzangst ist zu tief in der Kriegsmaschinerie verwurzelt; sie muß weitermachen.

Sie ist immer realistisch - in ihrer langen Lebensschule

hat sie gelernt, daß man gegen die Obrigkeit nicht durchkommt. Aber sie ist noch nicht so abgestumpft, braust trotzdem öfters mal auf und will sich offiziell beschweren, weil man beim Durchsuchen ihres Planwagens zuviel zerstört hat:

Ich bin unschuldig, und wenn ichs zulaß, schauts aus, als ob ich ein schlechtes Gewissen hätt. Sie haben mir alles mit die Säbel zerfetzt im Wagen und fünf Taler Buß für nix und wieder nix abverlangt.⁹²⁵

Der Schreiber gibt ihr einen gut gemeinten Ratschlag: "[...] halten Sie das Maul. Wir haben nicht viel Marketender und lassen Ihnen Ihren Handel, besonders, wenn Sie ein schlechtes Gewissen haben und ab und zu eine Buß zahln."⁹²⁶

Während sie auf den Rittmeister wartet, bei dem sie sich beschweren will, hat sie Zeit zum Vernünftigwerden (d.h. sich zu fügen, sich anzupassen, zu überleben), denn: "Uns haben sie allen unsre Schneid abgekauft. Warum, wenn ich aufmuck, möchts das Geschäft schädigen."⁹²⁷ Sie beschwichtigt sogar einen jungen Soldaten, einen richtigen Hitzkopf: "Wo ist der gottverdammte Hund von einem Rittmeister, wo mir das Trinkgeld unterschlägt, und versafts mit seine Menscher?"⁹²⁸ - und bringt ihn dazu sich zu beruhigen, und somit zu überleben. Nachdem sie ihn aufgeklärt hat (einzusehen, daß er gegen die Obrigkeit den Kürzeren ziehen würde), und sie ihr eigenes Gedächtnis erfrischt hat mit dem Lied der Großen Kapitulation⁹²⁹ geht sie geschlagen, aber überlebend, weg: "Ich habs mir anders überlegt. Ich beschwer mich nicht."⁹³⁰

Obwohl sich Mutter Courage 'mannhaft' durchs Leben schlägt, ist sie weiblich geblieben. Der Koch hat ihr seine Pfeife (eine Art Liebespfand) hinterlassen: "Heben Sie sie mir auf! Ich brauch sie."⁹³¹ - und sie raucht sie genußvoll. Der Koch gefiel ihr: "Er war ein netter Mensch."⁹³² Es fällt sogar dem Feldprediger auf: "Sie rauchen sie bewußt."⁹³³ Er ist eifersüchtig; - er wittert einen Rivalen: "So das nennen Sie einen netten Menschen? Ich nicht [...]. Eher einen Donschuan, einen raffinierten."⁹³⁴ - und dann versucht er sein Glück bei ihr: "Im Ernst, Courage, ich frag mich mitunter, wie es wär, wenn wir unsere Beziehung ein wenig enger gestalten würden."⁹³⁵

Sie beweist auch eine humorvolle Seite: "Kommen Sie nicht mitn Beil auf mich zu. Das wär mir eine zu enge Beziehung."⁹³⁶ Sie hatsich aber gut unter Kontrolle, zieht eine kameradschaftliche, vernünftige Nutz-Beziehung vor: "Ich

koche Ihnens Essen, und Sie betätigen sich und machen zum Beispiel Brennholz."⁹³⁷

Sie möchte unabhängig bleiben: "Auf was ich aus bin, ist, mich und meine Kinder durchbringen mit meinem Wagen. Ich betrachte ihn nicht als mein, und ich hab auch jetzt keinen Kopf für Privatgeschichten."⁹³⁸ Kommt der Koch zurück zu ihr, um seine Pfeife abzuholen, macht er ihr Komplimente: "Sie haben immer noch Haare auf die Zähne, aber ich schätze Sie drum."⁹³⁹ Mutter Courage kokettiert zurück: "Sagen Sie jetzt nicht, Sie haben von meine Haar auf die Zähne geträumt!"⁹⁴⁰

Aber beide Männer wollen sich bei ihr nur einschmeicheln, weil beide nach dem Krieg existenzlos dastehen werden: der Feldprediger ist kirchenlos - "Wenn Sie nicht ein so gottloser Lump geworden wären, könntens jetzt im Frieden leicht wieder zu einem Pfarrhaus kommen."⁹⁴¹ - der Koch ist stellenlos - "Köch wird man nicht brauchen, zum Koch is nix da [.]"⁹⁴²

Mutter Courages Planwagen ist das Fundament der Geborgenheit; er macht sie unabhängig, konkurrenzfähig, gibt ihr Macht, macht sie sogar anziehend. Die beiden Männer möchten sich bei ihr einnisten. Sie fällt nicht auf ihr Werben ein, verweigert ihnen auch die Sexualität. Beide Männer sehen sie letzten Endes nur als Nutz- und Einkommensquelle. Läßt sie den Feldprediger abblitzen, wird sie bald beschimpft: "Sie sind eine Hyäne des Schlachtfelds."⁹⁴³

Sie macht auch das Beste aus dieser Situation: fällt der Feldprediger als Arbeitstier aus, 'spannt' sie den Koch ein. Sie muß schließlich mit ihrem Wagen mobil bleiben: "Gehens an die Deichsel. Da ist ein Stück Brot. Wir müssen hintenrum, zu den Lutherischen."⁹⁴⁴

Sie hat wieder Antrieb bekommen: der dreitägige Frieden ist aus, sie kann wieder Geschäfte machen; hinzu kommt noch eine gute Nachricht vom Koch: "Der Eilif war da. Er hat nur gleich wieder wegmüssen."⁹⁴⁵ Was man ihr aber verschwiegen hat, ist die Tatsache, daß Eilif vor Gericht gestellt wird, für eine Tat, die im Krieg heldenhaft ist, im Frieden jedoch gesetzeswidrig.

Aber das jahrelange Schuftentum, der ewige Überlebenskampf im Krieg, machen sich auch bei der zähen Mutter Courage bemerkbar: Sie sieht sich selbst als müde Verschleißware: "Lamb, ich bin das Herumziehen auch müd. [.] Ich hab nix mehr zu

verkaufen, und die Leut haben nix, das Nix zu zahln."⁹⁴⁶
 Sie träumt sogar vom Ruhestand - "Wenn ich mit meine Kinder,
 wo mir verblieben sind, eine Stell fänd, wo nicht herumge-
 schossen würd, möcht ich noch ein paar ruhige Jahr haben."⁹⁴⁷

Es wird ihr sogar eine einmalige Gelegenheit angeboten:
 Der Koch hat ein Wirtshaus geerbt und will sie zu seiner
 Partnerin machen (bestimmt weil sie eine gute Geschäftsfrau
 und ein gutes Arbeitstier ist). Sie wären ein gutes Team ge-
 worden, denn wie sie selbst sagt: "Ich vertrag mich mitn Koch.
 Ich muß für ihn sagen: er hat ein Kopf fürs Geschäft."⁹⁴⁸
 Sie müßte aber ihre Tochter opfern, sein Angebot schließt
 Kattrin aus: "Wenn wir zwei uns auf die Hinterbein stelln,
 können wir unsern Unterhalt finden, aber nicht drei, das ist
 ausgeschlossen."⁹⁴⁹

Mutter Courages mütterliche, beschützende Seite kommt zum
 Vorschein (sie verdrängt die Ansprüche des Privatmenschen,
 der Frau); sie läßt ihre Tochter, die durch ihre weiche Na-
 tur im Krieg lebensuntauglich wäre, nicht im Stich - sie
 bringt es einfach nicht übers Herz:

Koch, wie könnt sie allein mitn Wagen ziehn? Sie hat
 Furcht vorm Krieg. Sie verträgt's nicht. Was die für
 Traum haben muß! Ich hör sie stöhnen nachts. [.] Die
 leidet am Mitleid.⁹⁵⁰

Auch Mutter Courage zeigt Mitleid/Gefühl, will aber mit
 krassen Sprüchen diese 'Schwächen' verdecken:

Ich hab ihm gesagt, daß nix wird aus Utrecht, seinem
 dreckigen Wirtshaus, was solln wir dort? Du und ich,
 wir passen in kein Wirtshaus. [.] Glaub nicht, daß
 ich ihm deinetwegen den Laufpaß gegeben hab. Es war
 der Wagen, darum .⁹⁵¹

Und dann, um sich und Kattrin zu überzeugen, wiederholt sie
 sich: "Ich trenn mich doch nicht vom Wagen, wo ich gewohnt
 bin, wegen dir ists gar nicht, es ist wegen dem Wagen."⁹⁵²
 Auch die hartgesottene Mutter Courage kann selbstlos sein,
 kann verzichten.

Nach einigen Jahren des gemeinsamen Herumziehens und Über-
 lebens sind Mutter und Tochter ein eingespieltes Gespann.
 Eines Nachts halten sie vor der Stadt Halle; Mutter Courage
 zieht in die Stadt, um Sonderangebote aufzutreiben, Kattrin
 bleibt im Planwagen neben einem Bauernhaus. Kommt sie gegen
 morgen aus der Stadt, findet sie ihre Tochter tot auf - er-
 schossen von den Soldaten.

Mutter Courage will Kattrins Tod nicht wahrnehmen, ist zutiefst erschüttert. Sie ist jetzt die trauernde Mutter, die ihrer 'schlafenden' Tochter ein Wiegenlied singt: "Jetzt schläft sie."⁹⁵³ Der Bauer macht ihr noch Vorwürfe, gibt ihr die Schuld an Kattrins Tod: "Wenns nicht in die Stadt gegangen wärn, Ihren Schnitt machen, wärs vielleicht nicht passiert."⁹⁵⁴ Von seiner Mitschuldigkeit - Passivität - ist nicht die Rede. Für ihren Einsatz als Geschäftsfrau wird sie wieder als Mutter bestraft; wie vorher ihre beiden Söhne, verliert sie jetzt noch die Tochter.

Sie ist durch Kattrins Tod wie gelähmt; sie muß aber weitermachen oder untergehen: "Und sie selber müssen los endlich. Da sind die Wölf und was schlimmer ist, die Marodöre."⁹⁵⁵ Erst durch die Frage: "Habens denn niemand sonst? Wos hingehn könnten?"⁹⁵⁶ - kommt sie wieder zu sich, sieht sie wieder einen Lebenszweck: "Doch, einen. Den Eilif."⁹⁵⁷ Die gnädige Lüge des Kochs, das Verschweigen von Eilifs Tod, hält sie am Leben, treibt sie voran. Ihr Leben hat doch noch einen Sinn.⁹⁵⁸

Mutter Courage ist jetzt auf sich selbst gestellt; sie reißt sich zusammen, konzentriert all ihre Kräfte aufs Geschäft um Weiterleben zu können: "Hoffentlich zieh ich den Wagen allein. Es wird schon gehn, es ist nicht viel drinnen. Ich muß wieder in'n Handel kommen."⁹⁵⁹ Früher arbeitete sie, um zu leben; jetzt, um zu überleben. Sie 'kämpft' weiter im Leben für ihren (toten) Sohn, Eilif, genauso wie 'Die Mutter', Pelagea Wlassowa, weiterhin für ihren (toten) Sohn, Pawel, kämpft. Es wird für beide Frauen der einzige Lebensinhalt, die Lebensmotivation. Bei Pelagea Wlassowa wird dies etwas überspannt verherrlicht, indem es in den Rahmen der glorifizierten Revolution gesteckt wird. Bei Mutter Courage ist es 'nur' der Kampf ums nackte Überleben im Krieg.

Kattrin

Kattrin ist Mutter Courages junge, stumme Tochter. In ihrer Rolle als Tochter ist sie brav, tüchtig, gehorsam; sie fällt ihrer Mutter (trotz Behinderung) nicht zur Last - sie ist immer nützlich, arbeitstüchtig wie ihre Mutter. Gegen Ende des Stückes sind sie ein eingespieltes Team, sie ziehen zusammen den Planwagen.

In ihrer Rolle als Schwester ist sie liebevoll, beschützend;

sie hängt an ihren Brüdern.

Kattrin ist das ewig hilflose Opfer. Sie wird während des Krieges in ihrer Entwicklung vom Kind zur Frau zunehmend (von Männern) verstümmelt. Als Kind wird sie ihrer Sprache beraubt: "Die ist schon halb kaputt, einen Mann kriegt sie nicht mehr, und dabei so ein Kindernarr, stumm ist sie auch nur wegen dem Krieg, ein Soldat hat ihr als klein was in den Mund geschoppt."⁹⁶⁰ Dann durch eine Vergewaltigung wird sie ihrer Jungfernschaft beraubt. Durch einen Überfall wird ihr Gesicht entstellt. Sie wird sich nie in der Rolle der erwachsenen Frau, Ehefrau und Mutter weiterentwickeln dürfen: "Die ist schon fünfundzwanzig und hat noch kein Mann."⁹⁶¹ Aber ihre Gefühlswelt (ihr Mutterinstinkt) entwickelt sich um so mehr.

Wegen ihrer sprachlichen Behinderung wird sie öfters auch als etwas geistig behindert angesehen und behandelt. Aber sie ist äußerst wachsam, intelligent; sie sieht mehr als alle anderen. Umsonst versucht sie ihre Mutter darauf aufmerksam zu machen, daß ihr Bruder Eilif mit dem Feldwebel verschwindet: "Ich weiß, du kannst nicht reden, du bist unschuldig."⁹⁶² Umsonst versucht sie ihren Bruder Schweizerkas zu warnen, daß er beobachtet wird; sie will ihn davon abhalten, mit der ihm anvertrauten Regimentskasse wegzugehen: "Ich möchte wissen, was du meinst. Du meinsts sicher gut, armes Tier, kannst dich nicht ausdrücken. Jetzt halt mich aber nicht auf, sonst werd ich böse."⁹⁶³

Sie ist 'couragiert' wie ihre Mutter, lehnt sich sogar einmal gegen ihre Mutter auf, als diese keine Hemden herausrücken will. Man braucht Bandagen/Leinen für die verwundete Bauernfamilie: "Ich kann nix geben. Mit all die Abgaben, Zöll, Zins und Bestechungsgelder!"⁹⁶⁴ Kattrin bedroht ihre Mutter mit einer Holzplanke: "Bist du übergeschnappt? Leg das Brett weg, sonst schmier ich dir eine, Krampen!"⁹⁶⁵

Je mehr sie verstümmelt wird, desto ausgeprägter wird ihr beschützender Mutterinstinkt, der sie zu heldenhaften Taten anspornt: ist das kleine Kind der Bauernfamilie noch im brennenden Haus und es traut sich niemand, es zu retten, da stürzt sich Kattrin hinein. Sie ist selig, es dann im Arm halten zu dürfen, wie ihre Mutter erkennt: "Hast du glücklich wieder einen Säugling gefunden zum Herumschleppen?"⁹⁶⁶ Für Mutter Courage ist Kattrins 'Affenliebe' chronisch: "Auf der Stell

gibst ihn der Mutter, sonst hab ich wieder einen stundenlangen Kampf, bis ich ihn dir herausgerissen hab, hörst du nicht?"⁹⁶⁷

Von ihrer Mutter wird sie immer vor den Soldaten gewarnt, sie soll sich nicht mit ihnen einlassen. Ihre Gefühle, ihre Wünsche nach Mann und Familie werden immer vertröstet: "Jesses, die wart doch auf den Frieden. Ich hab ihr versprochen, sie kriegt einen Mann, wenn Frieden wird."⁹⁶⁸ Geschickt wird sie besänftigt: "Sei vernünftig, der Krieg geht noch ein bisschen weiter, und wir machen noch ein bisschen Geld, da wird der Frieden um so schöner."⁹⁶⁹ Daß sie auf keine 'dummen' Gedanken kommt, wird sie immer beschäftigt: "Du gehst in die Stadt, das sind keine zehn Minuten, und holst die Sachen im Goldenen Löwen, die wertvollern  "⁹⁷⁰ Meistens wird sie von ihrer Mutter in einen schützenden Deckmantel gehüllt, ihr Gesicht mit Asche eingerieben, damit sie von den Soldaten 'verschont' bleibt, denn wie Mutter Courage weiß: "Sie kriegen wochenlang nichts zu fressen, und wenn sie dann kriegen, durch Plündern, fallen sie über die Frauenzimmer her."⁹⁷¹ Ihre Mutter glaubt sie sicher: "Sie ist nicht so hübsch, daß sie einer ruinieren möchte."⁹⁷²

Jedoch diesmal hat Mutter Courage nicht recht - Kattrin wird überfallen, hat eine Wunde über Stirn und Auge. Zu den Körperverletzungen kommen noch seelische Wunden hinzu (sie ist wahrscheinlich vergewaltigt worden). Ihre Mutter tröstet sie, wie man ein kleines Kind tröstet, und gibt ihr einen 'Bonbon' - die roten Schuhe der Yvette, die sie immer bewunderte: "Die Wund ist gar nicht tief, da bleibt nix zurück. So, jetzt ists verbunden. Du kriegst was, sei ruhig. Ich hab dir insgeheim was aufgehoben, du wirst schauen."⁹⁷³ Aber Kattrins Schmerz kann diesmal nicht mit solch einem Trostpflasterchen verbunden werden. Ihr Traum von Mann und Kindern ist aus: "Eine Narb wird bleiben. Auf den Frieden muß die nimmer warten."⁹⁷⁴

Was aber wirklich in Kattrins Innerstem steckt hat ihre Mutter nie ganz erfaßt - sie ist ihr manchmal fast ein fremdes Wesen:

Wenn ich wüßt, wie es in ihrem Kopf ausschaut! Einmal ist sie eine Nacht ausgeblieben, nur einmal in all die Jahr. Danach ist sie herumgelaufen wie vorher, hat aber stärker gearbeitet. Ich konnt nicht herausbringen, was sie erlebt hat. Ich hab mir eine Zeitlang den Kopf zerbrochen.⁹⁷⁵

Entweder ist sie vergewaltigt worden, oder sie hat bewußt eine Liebesnacht verbracht - beide Möglichkeiten haben ihr den Wunschtraum von einem Kind nicht erfüllt. Je älter sie wird, je verstümmelter (körperlich und seelisch), desto ausgeprägter wird ihr Mutterinstinkt.

Die Mutter-Tochter-Beziehung ist sehr stark. Hat Mutter Courage eine einmalige Chance mit dem Koch nach Utrecht zu ziehen und dort mit ihm gemeinsam seine Wirtschaft zu betreiben, handelt Kattrin selbstlos: Sie will ihrer Mutter nicht zur Last fallen, ihr die einmalige Chance, aus der Kriegsmühle zu entkommen und ein 'normales' Leben zu führen, nicht verderben - sie will sich heimlich davonschleichen. Denn der Koch will nur ihre Mutter, Kattrin ist ihm zu entstellt, würde ihm die Gäste vergraulen: "Die Gäst wolln so was nicht immer vor Augen haben."⁹⁷⁶ Ihr guter Kern zählt nicht, die Verpackung ist abstoßend. Auch Mutter Courage handelt dann selbstlos: Aus Liebe zu ihrer Tochter verzichtet sie auf ihre Privatansprüche; sie schlägt das einmalige Angebot des Kochs aus. Mutter und Tochter sind sich innig verbunden; sie spannen sich vor den Planwagen - sind ein Team.

Einige Jahre später kommen sie in die Stadt Halle, übernachten im Planwagen neben einem Bauernhaus. Mutter Courage ist in dieser Nacht geschäftlich unterwegs - "[...] einkaufen, für ihren Warenhandel weil viele fliehn und billig verkaufen."⁹⁷⁷ Kattrin ist im Planwagen. Die Bauernfamilie wird von feindlichen Soldaten überfallen, der Stadt droht Vernichtung. Die Bauernfamilie ist total verängstigt (will am Leben bleiben) und getraut sich nicht, Alarm zu schlagen. Von der stummen Kattrin verlangt die Bäuerin aber aktiven Einsatz - sie hat sich als nützlich zu erweisen: "Bet, armes Tier, bet! Wir können nix machen gegen das Blutvergießen. Wenn du schon nicht reden kannst, kannst doch beten."⁹⁷⁸ Die Familie verfällt in Passivität, hofft auf ein Wunder durchs Beten; sie sehen sich hilflos, machtlos, nur - "Mit dem Krüppel allein hier oben ..."⁹⁷⁹ Werden dann im Gebet der Bäuerin hilflose Kinder genannt: "Unserm Schwager steh auch bei, er ist drin mit seine vier Kinder, laß die nicht umkommen, sie sind unschuldig und wissen von nix."⁹⁸⁰ - ist das für Kattrin wie ein Signal zum Handeln. Ihr stark ausgeprägter, beschützender Mutterinstinkt spornt sie zu heldenhaften Taten an - hin bis zur Selbstaufgabe, zur totalen Operbereitschaft.

Sie schleicht sich mit ihrer Trommel aufs Dach und schlägt Alarm. Für die Bauernfamilie ist das eine Wahnsinnstat, sie sorgen sich um ihre eigene Haut: "Sie bringt uns ins Unglück."⁹⁸¹ Kattrin läßt sich vom Trommeln nicht abhalten, weder Drohungen noch Einschmeicheleien haben eine Wirkung. Kattrin hat ihre Sternstunde - sie triumphiert, sie kann den Soldaten endlich eins auswischen, sie lacht! Der Fähnrich dreht durch: "Sie lacht uns aus, schau. Ich halts nicht aus. Ich schieß sie herunter, und wenn alles hin ist."⁹⁸²

Dem jungen Bauer fällt es plötzlich wie Schuppen von den Augen - er wacht auf, unterstützt sie: "Schlag weiter! Sonst sind alle hin! Schlag weiter, schlag weiter ..."⁹⁸³ Durch den Schuß, der sie tötet, wird die Stadt geweckt, gewarnt, gerettet. Die Soldaten, geschlagen, sehen ein: "Sie hats geschafft."⁹⁸⁴

Das imaginäre Trommeln der Simone in Die Gesichte der Simone Machard (1941/1943) hat nichts geholfen, genausowenig wie anfangs das Trommeln der Kattrin. Erst das Feuer - die von ihr in Brand gesetzten Benzinvorräte, bringt Resultate - die Flüchtlinge handeln. Kattrins Trommeln hat wohl den jungen Bauer aufgerüttelt, aber erst ihr Hinrichtungsschuß weckt die Stadt auf. Simone handelt aus Liebe zu ihrem Bruder, Kattrin aus Liebe zu den Kindern. Beide Mädchen sind selbstlose Opfer, getrieben von einer Besessenheit zu helfen. Diese Besessenheit treibt die junge, behinderte Kattrin und das Mädchen Simone dazu, heldenhafte (menschliche) Taten durchzuführen - wo die älteren und erfahreneren, feigeren und abgestumpfteren Menschen versagen.

Yvette Pottier

Die Prostituierte, Yvette Pottier, taucht zum ersten Mal im Stück in Szene 3 mit Mutter Courage und Kattrin auf. Mutter Courage und Kattrin sortieren Wäsche, (Mutter Courage verhandelt gleichzeitig mit einem Zeugmeister um einen Sack Kugeln), Yvette bringt ihre Ware, ihre Verpackung, in Ordnung - sie näht an einem bunten Hut. Sie ist Prostituierte, muß anziehend aussehen, um Kundschaft anzulocken. Sie wird als 'hübsche' Person vorgestellt.

Mutter Courage macht sich Sorgen um Yvettes Gesundheit: "Weißt du nicht, daß du nicht trinken sollst am Vormittag mit

deiner Krankheit?"⁹⁸⁵ Yvette reagiert heftig: "Wer sagt, daß ich krank bin, das ist eine Verleumdung!"⁹⁸⁶ Anscheinend hat sie sich eine Berufskrankheit zugezogen, sie hat sich angesteckt, die Männer(Kundschaft) meiden sie; sie befindet sich in einer Berufskrise: "Weil alle lügen. Mutter Courage, ich bin ganz verzweifelt, weil alle gehen um mich herum wie um einen faulen Fisch wegen dieser Lügen, wozu richt ich noch meinen Hut her?"⁹⁸⁷

Ihr Berufseinsatz hat schon Spuren hinterlassen - sie hat Verschleißerscheinungen: "Beim Zweiten Finnischen kennen mich alle."⁹⁸⁸ Sie greift schon zu einem Betäubungsmittel - Alkohol: "Drum trink ich am Vormittag, das hab ich nie gemacht, es gibt Krähenfüß, aber jetzt ist alles gleich."⁹⁸⁹

Dann erzählt sie ihre Geschichte: Es ist die eines naiven, jungen Mädchens, das einem erfahrenen Schürzenjäger zum Opfer fällt:

„... er war ein Soldatenkoch, blond, ein Holländer, aber mager. Katrin, hüt dich vor den Mageren, aber das wußt ich damals noch nicht, auch nicht, daß er schon damals noch eine andere gehabt hat und sie ihn überhaupt schon Pfeifenpieter genannt haben, weil er die Pfeif nicht aus dem Maul genommen hat, so beiläufig wars bei ihm.“⁹⁹⁰

Yvette war, wie seine anderen Eroberungen, Genußmittel wie seine Pfeife - mit der Ausnahme, daß er seine Pfeife nie irgendwo fallen ließ, die Frauen immer. (Nur im reifen Alter hat er Mutter Courage sein Markenzeichen in Bewahrung aufgegeben; endlich müde, sucht/braucht er eine Partnerin.)⁹⁹¹

Yvette singt dann das Lied vom Fraternisieren:

Ich war erst siebzehn Jahre
Da kam der Feind ins Land.
Und mein Feind war ein Koch
Ich haßte ihn bei Tage
Und nachts, da liebte ich ihn doch.⁹⁹²

Sie mußte damals ein Doppelleben führen: tags war sie ehrbare Tochter und Bürgerin, war eins mit Familie und Dorfeinwohner, in ihrem Haß gegen das feindliche Regiment; nachts mußte sie sich verstellen, konnte ihren Gefühlen nachgehen, war nur liebende Frau. Zog ihr Geliebter, der Koch, dann mit seinem Regiment weiter, verließ sie Familie und Heimat, machte sich auf die Suche nach ihm: "Ich bin ihm leider nachgefahren, hab ihn aber nie getroffen, es ist fünf Jahre her."⁹⁹³ Inzwischen ist sie Prostituierte geworden, bestreitet so ihren Lebensunterhalt auf der Suche nach dem Glück. Im Gedicht Legende der

Dirne Evelyn Roe (1917) tauscht die Frau ihre Liebesdienste ein für eine Passage ins Heilige Land. Evelyn Roe wandelt ewig herum, wird weder von Himmel noch von Hölle aufgenommen; Yvette wird auch schon wie eine Aussätzige gemieden: beide Frauen sind aufgebraucht, sind Verschleißware.

Dann hat Yvette ausnahmsweise Glück im Unglück - wie Mutter Courage etwas später bemerkt: "War die Yvette nicht da? Ich hab sie unterwegs getroffen, sie hat schon einen Obristen aufgegebelt, vielleicht kauft ihr der einen Marketenderhandel."⁹⁹⁴ Ein gesetzter, spendabler Obrist wird Yvettes Kunde, Freund und Gönner. Mutter Courage muß ihren Wagen verkaufen um ihren Sohn, Schweizerkas, freikaufen zu können. Yvette wittert hier ein gutes Geschäft. Sie ist nicht mehr das naive, junge Mädchen, das sich einst von einem erfahrenen Koch hat verführen lassen - in ihrer harten, fünfjährigen Lebensschule hat sie etwas gelernt: ihre weiblichen (Verführungs-)Künste gekonnt einzusetzen, um ihr Ziel zu erreichen. Anfangs mußte sie sich prostituieren, sich bei den Soldaten als Ware anbieten, um an ihren Mann (Koch) zu kommen - damit erzielte sie jedoch wenig Erfolg. Sie mußte umsatteln, ehe sie zu sehr verbraucht war. Sie konzentrierte dann gekonnt all ihre Künste auf einen Mann (den Obristen), der es ihr ermöglicht 'ehrbare' Geschäftsfrau (evtl. Marketenderin) zu werden.

Sie spielt gekonnt die naive, unerfahrene:

Ich bin mir nicht schlüssig, Poldi, Chéri, berat mich.
Ich weiß, sie muß verkaufen, da hab ich keine Sorg. Und der Fähnrich, der blonde, du kennst ihn, will mirs Geld gern borgen. Der ist verschossen in mich, er sagt, ich erinnere ihn an jemand. Was rätst du mir?⁹⁹⁵

Poldi, angespornt durch einen (wahrscheinlich erfundenen) Rivalen, springt in die Falle: "Ich warn dich vor dem. Das ist kein Guter. Der nützt's aus. Ich hab dir gesagt, ich kauf dir was, nicht, Haserl?"⁹⁹⁶ Dann, gleich Geschäftsfrau, macht sie Inventur: "Da mußt du voraus ins Lager gehn, ich komm nach, ich muß alles durchgehen, damit nix wegkommt aus meinem Wagen. [...] Stiefel sinds aber wenige."⁹⁹⁷

Yvette bietet sich dann als Vermittlerin an zwischen Mutter Courage und dem Einäugigen für die Freikaufung von Mutter Courages Sohn, Schweizerkas. Aber es ist nicht weil Yvette ein so hilfsbereiter Mensch ist, eine so gute Seele; ihre Motive sind egoistischer Natur, wie Mutter Courage auch gleich durchschaut: "Sie hat doch ein Interesse daran, daß ich ihre zwei-

hundert ausgeben und sie den Wagen bekommt. Sie ist scharf drauf, wer weiß, wie lang ihr Obrist bei der Stange bleibt."⁹⁹⁸

Auch Yvette merkt bald, daß Mutter Courage sie hinters Licht führen wollte: "Ach, Sie haben geglaubt, Sie können aus der Schatull nehmen? Da wär ich ja schön hereingelegt worden."⁹⁹⁹ Beide Frauen sind wohl miteinander befreundet, was aber das Geschäftliche angeht, d.h. im Existenzkampf, werden sie schnell Rivalinnen.

Einige Jahre später taucht Yvette wieder auf, wie es in der Regieanweisung lautet: "Yvette Pottier kommt, in Schwarz, aufgetakelt, mit Stock. Sie ist viel älter, dicker und sehr gepudert. Hinter ihr ein Bedienter."¹⁰⁰⁰ Sie hat es geschafft; sie ist jetzt eine 'ehrbare', wohlhabende Witwe; sie gefällt sich in dieser Rolle - "Stehts mir nicht? Mein Mann, der Obrist, ist vor ein paar Jahren gestorben."¹⁰⁰¹ Mutter Courage und Yvette umarmen sich wie zwei alte Freundinnen; Mutter Courage ist nicht neidisch, freut sich für Yvette: "Da stehst dich ja nicht schlecht! Wenigstens eine, wos im Krieg zu was gebracht hat."¹⁰⁰²

Yvette hat sogar noch dazu gelernt: Sie hat Poldi, ihren Freund und Gönner, eingetauscht für seinen älteren Bruder, der wahrscheinlich noch anfälliger war auf ihren Charme als Poldi, sie schnell ehelichte und (wegen seines fortgeschrittenen Alters) bald zur 'ehrbaren' Witwe machte. Sie ließ sich auch nie ganz unterkriegen: "Auf und ab und wieder auf ists halt gegangen."¹⁰⁰³

In dem Koch, der sich bei Mutter Courage einschmeicheln wollte, erkennt sie ihren ersten Mann, ihren Liebhaber, der sie entjungfert und dann sitzengelassen hat - es ist der berühmte Pfeifenpieter. Nach all den Jahren des Leidens, der Erniedrigungen, kommt jetzt ihre große Genugtuung, ihre süße Rache: "Jedenfalls schön, daß ich dich treff, Lump. Da kann ich dir sagen, was ich über dich denk."¹⁰⁰⁴ Sie kann es sich leisten, ihm ihre Meinung an den Kopf zu schleudern. Sie entlarvt ihn Mutter Courage gegenüber als erbarmungslosen Schürzenjäger und liest ihm die Leviten: "Halt das Maul, traurige Ruin!"¹⁰⁰⁵

Für Yvette Pottier ist es ein Happy-End; sie wird belohnt für ihren guten Geschäftssinn. Sie hat einen Lernprozeß durchgemacht: Sie hat gelernt, sich lieber einmal teuer zu verkau-

fen, als sich vielfach billig zu verschleudern (sonst wäre sie letzten Endes zum Ladenhüter geworden).¹⁰⁰⁶ Sie ist jetzt eine respektable Witwe, finanziell unabhängig; nur hat sie ihren Traum vom großen Glück, von einem Lebensgefährten, eingebüßt - aber Liebe ist eine Luxusware im Krieg.

Herr Puntila und sein Knecht Matti (1940)

Die Rollenbesetzung in diesem Stück ist schon im Titel verankert - Männer bestreiten die Hauptrollen, Frauen dürfen Neben- und Randfiguren bekleiden.

Eva Puntila, die Tochter des Gutsbesitzers Puntila, ist selbstbewußt und energisch; sie ist gebildet (hat die höhere Töchter-Schule besucht) ohne eingebildet zu sein. Sie verfügt über einen gesunden Menschenverstand, kennt ihren Vater ganz gut - nachdem er drei Tage verschwunden war und dann johlend wieder auftaucht, meint sie gelassen:

Eines ist gut, ich kenne meinen Vater unter Hunderten heraus. Ich hab immer gleich gewußt, wenn von meinem Vater die Red war. Wenn wo ein Mann mit einer Viehgeißel einem Knecht nachgelaufen ist oder einer Häuslerwitwe ein Auto geschenkt hat, war's mein Vater.¹⁰⁰⁷

Des öfteren schlüpft sie in die Rolle der wütenden Ehefrau/scheltenden Mutter (Puntila ist verwitwet), die ihrem betrunkenen Ehemann/Sohn die Leviten liest. (Eva ist nicht so ergeben und duldsam wie Virginia in Galileo Galilei (1938/1939). Evas Vater befindet sich meist in einem von Alkohol berauschten, Virginias Vater meist in einem von der Wissenschaft berauschten Zustand.) Eva weiß sich durchzusetzen: "Treib's nicht zu weit, Papa, wenn du nicht willst, daß ich ihn selber hinauftrage und er mir die Treppe herunterfällt aus Versehen."¹⁰⁰⁸ - worauf sich ihr Vater in die Rolle des schmollenden Kindes fügt: "So behandelt also ein Kind seinen Vater."¹⁰⁰⁹

Die Vater-Tochter-Beziehung leidet jedoch unter der Schizophrenie des Vaters, wie er selbst seinem Knecht Matti anvertraut: "Matti, ich bin ein kranker Mann. ☐.☐ Es kommt über mich mindestens einmal im Quartal. Ich wach auf und bin plötzlich sternhagelnüchtern."¹⁰¹⁰ Er hat Anfälle von Nüchternheit:

Ich seh nur die Hälfte von der ganzen Welt. Aber es kommt noch böser, indem ich während dieser Anfälle von totaler, sinnloser Nüchternheit einfach zum Tier herabsinke. ☐.☐ Ich bin dann direkt zurechnungsfähig. ☐.☐ Ein zurechnungsfähiger Mensch ist ein Mensch, dem man alles zutrauen kann. Er ist zum Beispiel nicht mehr imstande, das Wohl seines Kindes im Auge zu behalten.¹⁰¹¹

Er darf nicht sich selbst sein - ein einfacher Mensch, bodenständig, arbeits- und trinkfreudig; er ist gezwungen, die Rolle des Gutsherrn zu übernehmen. Er weiß weder mit seiner

Rolle als Gutsherr, noch mit seiner Rolle als Vater etwas anzufangen:

Mir haben sie einen harten Kragen umgelegt, daß ich mir schon zwei Kinne kaputtgerieben hab. Es paßt sich nicht, daß der Papa pflügt; es paßt sich nicht, daß der Papa die Mädchen kitzelt; es paßt sich nicht, daß der Papa mit den Arbeitern Kaffee trinkt! Aber jetzt paßt es mir nicht mehr, daß es sich nicht paßt, und ich fahr nach Kurgela und verlobe meine Tochter mit dem Attaché, und dann sitz ich in Hemdsärmeln beim Essen und hab keinen Aufpasser mehr [..] 1012

Der Vater sieht seine Tochter hier in der Rolle des Aufpassers, des Moral- und Sittenwächters - lästig und bedrohend. Er will sie loswerden - verheiraten.

Aber Eva handelt nicht so (wie ein Aufpasser), sie reagiert eher -gezwungenermaßen- nur weil ihr Vater aus der Rolle fällt, aus der des nüchternen, standesbewußten Gutsherrn/Geschäftsmannes. Es ist ja schließlich auch ihre Existenz, die bedroht ist; ihr Erbe, das herabgewirtschaftet wird.

Im Rausch ist Puntila der menschliche, besorgte Vater, der sich gern für das Wohl seiner Tochter opfert: "Denn wir müssen eine Mitgift für mein einziges Kind herausreißen; [..] Ich seh zwei Möglichkeiten, ich könnt einen Wald verkaufen und ich könnt mich verkaufen."¹⁰¹³ Er entschließt sich, sich an Frau Klinckmann, der Tante vom Attaché, zu verkaufen, denn - "Sie hat ein Faible für mich."¹⁰¹⁴

Im nüchternen Zustand ist er der nüchterne Geschäftsmann, der seine Tochter als Objekt (Lastobjekt) sieht, das man loswerden muß. Seine Mitgift will er sich ersparen, indem er Eva zum Nutz- und Sexobjekt reduziert: "Ich verkauf keinen Wald. Meine Tochter hat ihre Mitgift zwischen ihre Schenkel, hab ich recht?"¹⁰¹⁵ Ihm ist nicht das Glück der Tochter wichtig, er will sie loswerden und gesellschaftlich gut etabliert wissen. Ähnlich verhält sich Galilei im Stück Leben des Galilei (1938/1939): Galilei sieht seine Tochter Virginia auch als Lastobjekt, will sie loswerden an den gut betuchten (ihm aber unsympathischen) Ludovico.

In Galileo Galilei (1938/1939) wirkt die Vater-Tochter-Beziehung eher distanziert: Galilei lebt meist im Rausch seiner wissenschaftlichen Forschungen; er nimmt seine Tochter, Virginia, kaum wahr. Die Vater-Tochter-Beziehung in Herr Puntila und sein Knecht Matti (1940) ist menschlicher (aber nur wenn Puntila im (Alkohol-)Rausch schwebt). Beide Väter wissen mit

ihrer Vaterrolle nichts anzufangen, jeder sieht seine Tochter als Lastobjekt, das man an einen Schwiegersohn abschieben kann. Beide Väter sind von ihren zukünftigen Schwiegersöhnen (Ludovico/Attaché) nicht begeistert; sie erfüllen jedoch einen guten Zweck - sie nehmen ihnen ihre lästigen Töchter ab.

In Evas Beziehung zum Attaché herrscht Gefühlsarmut - es mangelt an Liebe, Leidenschaft. Schon vor der Verlobung herrschte totale Funkstille: "Seit einer Woche sitz ich hier in einem fremden Haus, nur mit einem alten Roman und dem Attaché und seiner Tante, und wachse aus vor Langeweile."¹⁰¹⁶ Eva und der Attaché haben wenig gemeinsam, sie sind auf keiner Ebene kommunikationsfähig; Eva sieht es selbst ein: "Mit dem kann man sich nicht überwerfen."¹⁰¹⁷ - und "Ich hab nur gesagt, ich zweifle, ob ich mich mit dem Attaché allein unterhalt."¹⁰¹⁸ Sogar ihr Vater (aber nur im berauschten und menschlichen Zustand) gibt ihr einen gutgemeinten Ratschlag: "Was, du bist nicht glücklich? Das versteh ich. Wenn du mich fragst, rat ich dir ab von dem Attaché. Das ist kein Mann."¹⁰¹⁹ Fragt sich nur, warum sie sich überhaupt mit ihm verloben will - sie versucht es Matti zu erklären: "Meine Verlobung ist seit langem geplant. Wir sind schon als Kinder zusammen gewesen."¹⁰²⁰ Eva versucht sich und Matti vom Attaché zu überzeugen: Er bietet ihr den Aufstieg in die besseren Kreise - "Der Attaché ist sehr angesehen beim diplomatischen Dienst und hat eine große Karriere vor sich, ich möcht, daß man das weiß."¹⁰²¹ Sie gibt aber selbst zu: "Der Attaché ist ein sehr lieber Mensch, nur nicht zum Heiraten."¹⁰²²

Eva bleibt die brave Tochter, will ihren Vater nicht verstimmen: "Nur hat er dem Attaché meine Hand versprochen und will sich nicht nachsagen lassen, daß er ein Wort nicht hält. Nur deswegen nehm ich soviel Rücksicht und nehm ihn vielleicht doch."¹⁰²³ Auch Marie Garga im Stück Im Dickicht der Städte (1921/1924) wird Verhandlungsware; sie heiratet Pat Manky, um ihren Vater versorgt zu wissen. Eva wird wahrscheinlich den Attaché heiraten, so daß ihr Vater weiterhin als Ehrenmann, der sein Wort hält, dasteht.

Als ihr Vater aber dann den Attaché mit krassen Beschimpfungen vom Gut gejagt hat, reagiert sie gelassen, fast neugierig: "Was hat er (der Vater) ihm (dem Attaché) denn ge-

sagt?"¹⁰²⁴ - und sichtlich erleichtert: "Onkel Fredrik, jetzt bin ich fast sicher, daß er fährt. Gut, daß wir den Minister hergebracht haben. Der Skandal wär nicht halb so groß gewesen."¹⁰²⁵ Galileis Tochter, Virginia, im Stück Galileo Galilei (1938/1939), ist an dieser Stelle (der Entlobung), in Ohnmacht gefallen, ist noch mehr ein Schatten ihrer selbst geworden. Eva hat ein stärkeres Gemüt, ist unternehmungslustiger, ist bereit, eine neue Beziehung mit dem Knecht Matti zu probieren.

Im berauschten (menschlichen) Zustand will Puntila dann seine Tochter Eva an den (menschlichen) Chauffeur Matti verkuppeln. Eva ist nicht ganz abgeneigt - sie sieht hier eine Gelegenheit, ihr schauspielerisches Talent zu entwickeln: in der Badeszene spielt sie gekonnt die Rolle der (fast) Verführten mit, so daß ihr Verlobter die Verlobung von sich aus lösen würde, ihr Vater dann sein Wort nicht mehr halten bräuchte - sie wäre dann frei (sich vielleicht für Matti zu entscheiden). Aber der Attaché will nichts sehen, wie sie trocken bemerkt: "So penibel ist er nicht, dazu hat er zuviel Schulden."¹⁰²⁶ Sie selbst verfügt über weibliche Verführungskünste, die sie an Matti ausprobiert, um ihn zum nächtlichen Kriebsefang zu überreden. Ihre Rollenvielseitigkeit stellt sie unter Beweis in der Szene, wo sie die Rolle der einfachen Chauffeursfrau probt - sie gibt ihr Bestes, besteht die Prüfung nicht. Matti wird ihr zu handgreiflich (schlägt ihr auf den Hintern): "Wie können Sie sich unterstehn, dorthin zu haun?"¹⁰²⁷ Sie wird damit sofort wieder die Tochter aus besserem Hause, die den Bediensteten in seine niedere Klasse zurückweist.

Eva hat einen gesunden Menschenverstand, sieht den krassen Klassenunterschied zwischen Matti und ihr: "Ich glaub jetzt auch, daß meine Erziehung die falsche war."¹⁰²⁸ - und zieht daraus die Konsequenz. Sie fällt eine resolute Entscheidung: "Papa, ich halt es für besser, wenn ich geh, du kannst deine Verlobung (mit Matti) leider nicht haben, gute Nacht."¹⁰²⁹ - und läßt die Männer sitzen. Man(n) läßt sie nicht sitzen!

Eva rutscht dann wieder zurück in die Rolle der Verlobten des Attachés, paßt sich den Gegebenheiten an, um dann wahrscheinlich ihre standesgemäße Rolle als Gattin des zukünftigen Ministers anzutreten.

Virginia in Leben des Galilei (1938/1939) rutscht in die Rolle der alten Jungfer, der sich für ihren Vater bis ans Lebensende aufopfernden Tochter. Im Dickicht der Städte (1921) probiert sich Marie Garga in der Rolle der Geschäftsfrau/Prostituierten - jedoch erfolglos; sie fällt zurück in die Rolle der braven Tochter, die in eine (von ihrem Bruder) arrangierte Heirat einwilligt, um ihren Vater versorgt zu wissen.

*

Die nützliche (arbeitende/versorgende) Rolle der Mutter im Puntila Haushalt wird von Laina, der Köchin, und Fina, dem Stubenmädchen übernommen.¹⁰³⁰ Für seinen sexuellen Bedarf lockt Puntila vier ledige Jungfern mit leeren Heiratsversprechen auf sein Gut - er ist im betrunkenen Zustand. Bei ihrer Ankunft auf dem Gut werden sie wie streunendes Vieh weggescheucht - er ist wieder nüchtern.

Mit zunehmendem Alkoholkonsum steigt auch das Liebesbedürfnis Puntilas (er trägt hier die Charakterzüge des Baalschen Urviehs). Da sich Frau Klinckmann würdevoll zurückgezogen hat, ihm nachts um halb drei nicht zu Diensten steht, sucht er sich anderswo seinen Bedarf zu decken: "Und ich krieg keine Frau! Ich werd dir (Eva) zeigen, ob ich keine krieg! Der Klinckmann kannst du sagen, ich verzicht auf ihre Gesellschaft! Ich betracht sie als die törichte Jungfrau, die kein Öl auf ihrer Lampe hat."¹⁰³¹ Im Alkoholrausch geht er dann auf die Pirsch und bringt es auf vier Verlobte: das Apothekerfräulein, das Kuhmädchen, die Telefonistin, die Schmuggleremma - die vier Frauen aus Kurgela.

Die vier Frauen aus Kurgela

Die vier Frauen aus Kurgela stellen einen repräsentativen Querschnitt der Gesellschaft dar. Sie sind berufstätig, tüchtig und unverheiratet. Sie sehen ihr nur mit Arbeit ausgefülltes Leben, ohne Mann, als trauriges Los. Sie hoffen, von einem Mann erlöst zu werden; sie träumen von einem erfüllteren Leben als Frau, als weibliches Wesen, nicht nur als Arbeitsmensch.

Das Apothekerfräulein umreißt ihren Lebenslauf folgendermassen:

Ich hab so ein Leben: Studiert hab ich vier Jahr, und jetzt zahlt mir der Apotheker weniger als der Köchin. Den halben Lohn schick ich meiner Mutter [..]. Die Apothekerin ist eifersüchtig, weil der Apotheker mich belästigt. [..] und mit den Medikamenten verbrenn ich mir immer das Kleid, dabei ist die Wäsch so teuer. Einen Freund find ich nicht, der Polizeimeister und der Direktor vom Konsumverein und der Buchhändler sind alle verheiratet. Ich glaub, ich hab ein trauriges Leben.¹⁰³²

Obwohl sie studiert hat, ist sie nicht besser daran, als die ohne Studium. Sie ist total überarbeitet, von allen ausgenutzt, in Anspruch genommen: die Frau, das weibliche Wesen, das Ich, die Erfüllung einer Ganzheit, bleiben auf der Strecke. Sie hat Verschleißerscheinungen, möchte raus aus ihrer Situation. Sie sieht die Ehe als (Er-)Lösung; sie stellt keine hohen Ansprüche, nur standesgemäß muß der Mann um sie anhalten; (Egal ob Puntila betrunken ist, schließlich ist er verwitwet, also noch zu haben): "Aber wo ist der Ring? Es heißt: ein Schluck Wein und ein Ring!"¹⁰³³ - und sie gibt sich mit einem Gardinenring und leerem Versprechen zufrieden: "Komm nach Puntila am Sonntag über acht Tage. Da ist große Verlobung."¹⁰³⁴ Sie hat wenigstens einen kleinen Hoffnungs-schimmer in ihrem tristen Leben.

Das Kuhmädchen, Lisu, hat ein ähnlich ausgebeutetes Leben wie das Apothekerfräulein. Sie schuftet auch den ganzen Tag:

Um halb vier muß ich aufstehen, den Kuhstall ausmisten und die Kuh bürsten. Dann kommt das Melken und dann wasch ich die Milcheimer, [..]. Dann mist ich wieder aus [..]. Dann kommt wieder das Mistkehren, das Kuhbürsten und das Milchkanne waschen.¹⁰³⁵

Das Apothekerfräulein wird von ihrem verheirateten Arbeitgeber sexuell belästigt; das Kuhmädchen wird wahrscheinlich eines Tages für ein bißchen Freude und Liebe die bittere Folge (aus-)tragen müssen: "Frei hab ich jeden fünften Sonntag, aber abends geh ich manchmal zum Tanzen und wenn es schlimm geht, krieg ich ein Kind."¹⁰³⁶ Das Apothekerfräulein muß ihre Mutter finanziell unterstützen, das Kuhmädchen hat für ihre schwere Arbeit auch wenig vorzuweisen: "Ich hab zwei Kleider, und ich hab auch ein Fahrrad."¹⁰³⁷

Da sieht sie in dem betrunkenen, auf Freiersfüßen erscheinenden Puntila den rettenden Ritter: "Und ich hab einen Hof

und die Dampfmühle und das Sägewerk hab ich und gar keine Frau!"¹⁰³⁸

Puntila sieht sich ja selbst als Retter und Erlöser: "Oh, ihr Mädchen vom Tavastland, all die früh aufgestanden sind, jahrelang umsonst, bis der Puntila kommt und da hat sich's gelohnt."¹⁰³⁹

Und er nimmt weiter auf in seinen Reigen die Telefonistin, denn, ohne einen eigenen Mann in ihrem Leben ist sie ja auch nicht komplett, hat kein 'richtiges' Leben: "Telefonstecken, Kartoffelkuchen und Alleswissen, das ist mein Leben."¹⁰⁴⁰

Die Schmuggleremma wird von Puntila im Vorübergehen mitaufgenommen: "Und Sie haben wohl gehört, daß ich mich allgemein verlob hier, gnädige Frau, und ich hoff, Sie werden nicht fehlen."¹⁰⁴¹

Alle vier tüchtigen Frauen aus Kurgela packen die Gelegenheit beim Schopf, nehmen freudig Puntilas Einladung an, um somit vielleicht aus ihrem arbeitsaufreibenden Alltagstrott ausbrechen zu können, und an der Seite eines Mannes ein kompletteres, erfüllteres Leben führen zu können. Zu viert fahren sie mit dem Zug nach Puntila und wollen das Verlobungsversprechen einlösen: "Ja, wir können's beweisen, wir sind alle die Rechtmäßigen!"¹⁰⁴² Nur, daß Puntila, jetzt wieder nüchtern, keine Ahnung von seinem Brautzug nach Kurgela hat. Die vier Frauen nehmen die Abfuhr ohne böse Worte an, werden nicht ausfallend, sind nicht verbittert, fallen nicht theatralisch in Ohnmacht; sie erhofften sich von dem Ausflug nach Puntila wenigstens ein bißchen Abwechslung, Freude; sie sind bescheiden - so die Schmuggleremma: "Meinens ein Kaffee wird abfallen und vielleicht ein Tanz danach?"¹⁰⁴³ - und das Apothekerfräulein: "Es ist nur ein Spaß beabsichtigt und ein klein wenig Aufzwicken beim Tanz."¹⁰⁴⁴

Friedlich verlassen sie das Gut, und machen sich zu Fuß auf den langen Heimweg, wieder einmal bestätigt in ihrer Meinung, was sie ja schon vorher wußten: "Wie ich sag, man kann die Herren nicht berechnen, sie sind bald so, bald so und dann wieder so."¹⁰⁴⁵ Sie haben keine Aus- und Aufstiegsmöglichkeiten; sie kehren zurück in ihren gesellschaftlichen Wirkungskreis - sie haben im Rahmen der Gemeinde, der 'Großfamilie', funktionstüchtig und nützlich zu bleiben.

Interessant ist, daß der Chauffeur und Knecht Matti, wohl keine Aufstiegsmöglichkeit hat (eventuelle Heirat mit Eva, der Tochter des Gutsbesitzers), aber er hat eine Ausstiegsmöglichkeit - er kann kündigen, sich anderswo bewerben. Besteht Eva die Probe-Ehe mit Puntila nicht, singt der rote Surkala die Ballade vom Förster und der Gräfin;¹⁰⁴⁶

Frau Gräfin, Frau Gräfin, geht so mich nicht an
Ich diene Euch ja für mein Brot!

[...]

Es war eine Lieb zwischen Füchsin und Hahn

"Oh, Goldener, liebst du mich auch?"

Und fein war der Abend, doch dann kam die Früh

Kam die Früh, kam die Früh:

All seine Federn, sie hängen im Strauch.¹⁰⁴⁷

Die Ballade zeigt den Mann in einer (finanziellen) Abhängigkeitssituation: die Frau ist der Arbeitgeber, der Mann ist der Arbeitnehmer; die Frau ist Jäger, der Mann Gejagter. Es ist eine Voraussage der Zwickmühle, in der sich Matti befinden könnte, falls er länger auf Puntila bleibt. Im Stück Der kaukasische Kreidekreis (1943/1945) wird Grusches Bruder von seiner bemittelten Ehefrau beherrscht - sie hat den Hof mit in die Ehe gebracht. Im Stück Die Gesichte der Simone Machard (1941/1943) wird der Patron der Hostellerie von seiner betagten Mutter, Madame Soupeau, dominiert - sie hat die Macht, das letzte Wort. In beiden Stücken sind die Männer von den Frauen finanziell abhängig.

Die Gesichte der Simone Machard (1941/1943)

Im Mittelpunkt des Stückes steht Simone Machard, "eine Halbwüchsige, mit zu langer Schürze und zu großen Schuhen".¹⁰⁴⁸ Sie ist ein gutmütiges, unerfahrenes Mädchen - Mädchen für alles - in einer 'Hostellerie' in der kleinen französischen Stadt Saint-Martin.

Sie ist gütig - schenkt dem verwundeten Soldaten Georges verstohlen Wein ein. Dann vertieft sie sich gleich wieder in ein Buch (Die Jungfrau von Orléans), das ihr der Patron, ihr Arbeitgeber, gegeben hat. Der alte Père Gustave meint wohl 'Wissen' könnte ihr schaden: "Ich an Ihrer Stelle hätte ihr das Buch nicht gegeben, Monsieur Henri; es bringt sie ganz durcheinander."¹⁰⁴⁹ - aber der Patron ist der Ansicht, ein guter Schuß Patriotismus wäre schön erfrischend:

Unsinn. In solchen Zeiten soll sie ruhig die Geschichte Frankreichs ansehen. Diese Jugend weiß ja nicht mehr, was Frankreich ist. [.] Lest nach, was für ein Geist damals wehte. Weiß Gott, wir könnten eine Jungfrau von Orléans brauchen.¹⁰⁵⁰

Nur soll sich Simone in ihrer Freizeit (falls sie eine hat) weiterbilden: "Es muß nur nicht gerade während der Arbeit sein, Simone."¹⁰⁵¹ Simone ist richtig neugierig, wißbegierig geworden: "Ich muß wissen, wie es weitergeht."¹⁰⁵²

Trotz ihrer Jugend zeigt sich Simone verständnisvoll; sie meutert nicht, verrichtet ihre Arbeit für den Patron: "Er hält mich, damit mein Bruder nicht die Stelle hier verliert."¹⁰⁵³ Sie ist - stellvertretend für ihren Bruder, der an der Front ist - die Haupternährerin ihrer Familie. Père Gustave sieht im Patron nicht den Wohltäter, eher den Ausbeuter: "Und hat so eine Tankwärterin, Kellnerin und Tellerwäscherin."¹⁰⁵⁴ Aber sie hat eine nüchterne, plausible Erklärung dafür - Personalmangel: "Das ist, weil Krieg ist."¹⁰⁵⁵

Simone ist sehr gefühlvoll, hat ein zu weiches Herz;¹⁰⁵⁶ sie nimmt das ganze Übel Frankreichs auf ihre zarten Schultern. Den Flüchtlingen, die in der Turnhalle untergebracht worden sind muß sie Wuchertüten verkaufen, und sie leidet sehr darunter, denn, wie Père Gustave sagt: "Dort wird sie beschimpft, weil der Proviant zu teuer ist."¹⁰⁵⁷ Und wird den Sappeuren der 132sten (wo ihr Bruder ist) vom Patron zuwenig Essen gegeben, schämt sie sich und weint.

Père Gustave versucht ihr klarzumachen, daß sie nicht die Schuld für alles auf sich nehmen soll:

Da sollen sich ganz andere Leute schämen. Die Hostellerie betrügt, wie der Himmel regnet, der Patron macht Preise, wie der Hund furzt. Du bist nicht die Hostellerie, Simone. Wenn die Weine gelobt werden, lachst du nicht. Das Linnen hast du nicht ausgesucht. Das Essen hast du nicht verweigert."1058

Simone überhört dann, daß die Deutschen schon an der Loire stehen; die französische Truppe, die zum Entsatz bestimmt ist, aber nicht durchkann weil die Straßen mit Flüchtlingen verstopft sind. Und die Flüchtlinge kommen nicht weiter weil der Patron die Lastwagen für seine Weintransporte einsetzt, denn, wie er sagt: "Ich habe keine Wohlfahrtsanstalt, ich bin Restaurateur."1059

Simone, in ihrer Angst um ihren über alles geliebten Bruder, gerät in einen Zustand, wo Wirklichkeit und Wunschtraum zusammenschmelzen - ihr erscheint (wie der Johanna im Buch Die Jungfrau von Orléans, das sie so fasziniert) ein Engel (der ihrem Bruder ähnelt) mit der Botschaft - sie sei die erkorene Retterin Frankreichs:

Johanna, Tochter Frankreichs, es muß etwas geschehn. Sonst muß das große Frankreich in zweien Wochen untergehn. Drum hat Gott, der Herr, nach einer Hilfe herumgefragt Und ist auf dich gekommen, seine kleine Magd.1060

So wie Kattrin in Mutter Courage und ihre Kinder (1939) mit der Trommel die schlafenden Leute vor dem Feind warnte, so soll Johanna (sprich: Simone) ihre schlafenden (passiven) Landsleute zum Handeln 'wachtrommeln': "Und hier ist eine Trommel, die schickt dir Gott/Damit weck du die Leut auf aus ihren Geschäften und Tagestrott."1061

Der Traum gibt Simone den Ansporn zum Handeln - sie wird tatkräftig: Will ihr Patron mit den Lastwagen sein kostbares Porzellan und seine teuren Vorräte in Sicherheit bringen, informiert sie den Maire, der dann mit zwei Stadtpolizisten zur Hostellerie kommt. Der Patron beschimpft sie für ihre Tat als undankbar, ihre Mutter schilt sie ein ungezogenes Kind: "Was hast du jetzt wieder angestellt?"1062 Sie verblüfft ihren Arbeitgeber indem sie ihm zum ersten Mal widerspricht, ihn sogar tadelt: "Sie sollen jetzt nicht an die Vorräte denken!"1063

Hören die hungernden Flüchtlinge in der Turnhalle, daß der Patron mit den Lastwagen Lebensmittelvorräte transportieren

will, anstatt die Menschen in Sicherheit zu bringen, stürmen sie meuternd in die Hostellerie. Die betagte Madame Soupeau, die Mutter des Patrons, erscheint zum ersten Mal, und in einem äußerst geschickten Schachzug entschärft sie die heikle Situation: Sie besänftigt die hungernden Flüchtlinge indem sie ihnen alle Lebensmittel zur Verfügung stellt - die Flüchtlinge sind selig, kommen sich vor wie im Schlaraffenland. Madame Soupeau verhindert geschickt eine totale Plünderung und bekommt als Dank für ihre Großzügigkeit ihr wertvolles Porzellan verladen. Dann lädt sie gönnerisch alle zu einem Umtrunk ein - bewirkt geschickt eine freundschaftliche, patriotische Atmosphäre. Sie lädt sogar die kleine Angestellte, Simone, ein; ja, erhebt sie fast zur Heldin des Tages: "Ja, nimm auch du dir ein Glas, Simone. Alle hier sind dir zu Dank verpflichtet."¹⁰⁶⁴

Monsieur Machard, Simones Vater, belohnt seine Tochter mit einer Ohrfeige; Madame Machard, Simones Mutter, liefert die Erklärung dazu: "Das ist für deine Eigenmächtigkeit gegen den Patron."¹⁰⁶⁵ Ihre Eltern sind ein Team, halten zusammen, behandeln sie weiterhin wie ein unmündiges Kind - sie sehen in ihr nur eine Einkommensquelle.¹⁰⁶⁶ Simones Eltern sehen ihre Einkommensquelle versiegen.

Bevor Simone noch mehr Gutes (für Madame Soupeau wäre das eher mehr Unheil) ausrichten kann - z. B. die Benzinvorräte zerstören und die restlichen Vorräte an die Flüchtlinge verteilen - wird sie von Madame Soupeau sehr geschickt entlassen: "Gib mir den Schlüssel zu den Vorräten zurück. Ich denke, du gehst am besten jetzt nach Hause zu deinen Eltern. Ich war mit dir zufrieden."¹⁰⁶⁷

In Simones Zustand (Schock und Ohnmacht) vermischen sich dann wieder Traum und Wirklichkeit; sie wendet sich hilfesuchend an den Engel, ihren Bruder: "André! Hilf! Komm herunter, Erzengel! Sprich zu mir!"¹⁰⁶⁸ - und sie wird erhört, bekommt Anweisungen zum Handeln:

Wenn der Eroberer kommt in eure Stadt
Soll es sein, als ob er nichts erobert hat.

[.·.]

Wo er hinschaut, sei nichts, wo er hintritt, sei Leere
So als ob da nie eine Gaststätte gewesen wäre.
Geh hin und zerstöre!¹⁰⁶⁹

In ihrem Drang, ihren geliebten Bruder vor den deutschen Truppen zu retten, entwickelt Simone plötzlich negative Cha-

raktereigenschaften:¹⁰⁷⁰ Ungehorsam - sie handelt gegen ihren Arbeitgeber und widerspricht ihm; Lügen - obwohl schon entlassen, versteckt sie sich weiterhin in der Nähe der Hostellerie und weicht geschickt Georges Fragen aus; Gewalttätigkeit - sie brennt die Benzinvorräte nieder, so daß sie nicht in deutsche Hände fallen.

Sie verkräftet jedoch schwer diese gespaltene Persönlichkeit; sie erzählt dem verwundeten Soldaten Georges von den Träumen ihrer 'Kusine' - ihrem Gegenpol.¹⁰⁷¹ Georges zeigt sich wohl verständnisvoll, warnt sie aber vor den eventuellen Konsequenzen: "Ich frage, weil ich manchmal denke, eine andere Person könnte sich diese Träume zu Herzen nehmen, Simone, und plötzlich vergessen, daß hier hellichter Tag ist und kein Traum."¹⁰⁷² In ihren 'Träumereien' ertappt und als 'Kusine' durchschaut, verschließt sie sich ihm dann trotzig: "Dann werde ich nicht mehr mit Ihnen über die Träume meiner Kusine reden, Monsieur Georges."¹⁰⁷³

Simone ist hin- und hergerissen - sie hat sich die Abschiedsworte des Patrons zu Herzen genommen:

Adieu, Simone. Ich schäme mich nicht, dir zu danken. Du bist eine gute Französin. Solange du da bist, wird den Deutschen nichts in die Hände fallen, des bin ich sicher. Es muß alles ratzekahl sein in der Hostellerie, sind wir uns da einig?¹⁰⁷⁴

Sie möchte jedem Menschen gerecht werden: Aus Gehorsam zu ihrem Patron und Liebe zu ihrem Bruder zerstört sie die Benzin- vorräte; aus Nächstenliebe verteilt sie nachts weiterhin Lebensmittel an die Flüchtlinge, obwohl sie von Madame Soupeau schon entlassen worden ist.

Für ihren heldenhaften Einsatz (Zerstörung der Benzin- vorräte) für Frankreich erntet sie nur Undank - sie wird von Madame Soupeau absichtlich mißverstanden:

Du hast dich vorlaut, illoyal und eigenmächtig gezeigt. Ich habe dich daraufhin entlassen. Bist du weggegangen, wie ich es dir befohlen hatte? [] Statt dessen hast du dich hier herumgetrieben, und dann hast du zur Rache für deine Entlassung die Ziegelei angezündet."¹⁰⁷⁵

Ihr Patriotismus wird als persönliche Rachsucht entstellt. Wie Johanna Dark in Die heilige Johanna der Schlachthöfe (1929/1931) wird sie verkannt, die Wahrheit verzerrt. Madame Soupeau rettet ihren eigenen Hals und ihre Hostellerie, indem sie Simones Hals in die Schlinge gibt - Simone wird 'geopfert', in eine Anstalt abgeschoben.

Obwohl Simones kleiner Freundeskreis entrüstet ist, und versucht, ihr zu helfen - bei Madame Soupeau umsonst um Gnade bittet: "Simone in die Schwachsinnigenanstalt von Sainte-Ursula! In diese Anstalt für geistige Folterung, in diese Hölle. Wissen Sie, daß Sie sie zum sicheren Tode verurteilen?"¹⁰⁷⁶ - stehen sie am Ende hilflos da, als Simone abgeführt wird. Sogar der Patron, der immer eine Schwäche für sie gehabt hat, ist zu schwach (feige), traut sich nicht unter dem Pantoffel seiner Mutter hervor. Schließlich hat er sie zum Lesen/Lernen verführt, hat ihr das Buch geliehen - ist aber hilf- und machtlos, kann sie nicht vor der Anstalt retten. Seine dominierende Mutter, Madame Soupeau, ist noch immer das Familienoberhaupt, eine skrupellose Geschäftsfrau (eine ältere 'Shui Ta'), die ihren erwachsenen Sohn noch an der Kandare hat. Wird Simone zu eigenständig und einflußreich, fühlt sich Madame Soupeau in ihrer Machtposition bedroht; sie beseitigt jegliche Konkurrenz - liefert Simone aus.

Wie Johanna in Die heilige Johanna der Schlachthöfe (1929/1931) mit dem Wissen, der Selbsterkenntnis, stirbt, so hat Simone das Wissen, daß nicht alles umsonst war. Ihr Handeln hat den Flüchtlingen als Ansporn, als Beispiel gedient: Sie haben die Turnhalle in Brand gesetzt:

Père Gustave: Es muß die Turnhalle sein. Die Flüchtlinge! Sie haben etwas gelernt, scheint es.

Georges: Der Wagen kann noch nicht in Sainte-Ursula sein. Da kann Simone vom Wagen aus das Feuer sehen.¹⁰⁷⁷

Johannas Tod dient einem Selbstzweck, Simones 'langer' Tod zieht weitere Kreise.

Johannas Selbstliebe, bzw. ihr egoistischer Wissensdrang, dient einem Selbstzweck; Simones Nächstenliebe, sowie auch Kattrins Nächstenliebe (Kattrin - Mutter Courages Tochter aus dem Stück Mutter Courage und ihre Kinder (1939), bzw. ihr 'unbewußtes', soziales Gewissen, dienen dem Kollektiv-Wohl. Dies läßt Johannas Tod sinnlos, Simones und Kattrins jedoch sinnvoll erscheinen. Aber deren scheinbarer Erfolg im kleineren, privaten Rahmen, ändert jedoch im größeren Rahmen - am politischen Verlauf der Dinge - nichts.

Der kaukasische Kreidekreis (1943/1945)

Im Mittelpunkt dieses Stückes steht die Magd, Grusche Vachnadze; es geht um ihre Verwandlung von der kinderlosen, pflichtbewußt dienenden Magd zur kämpfenden Mutter.

Grusche Vachnadze ist eine Magd, auf die sich die Herrschaften verlassen können, die gewissenhaft ihre Arbeit verrichtet und in ihrem Arbeitsbereich sogar über gewisse Sachkenntnisse verfügt: "Ich war schon angezogen, da hat für das Osteressen eine Gans gefehlt, und sie haben mich gebeten, daß ich sie hol, ich versteh was von Gänsen."¹⁰⁷⁸ Sie hat ein gesundes Selbstbewußtsein, schätzt sich als Fachmännin ein.

Sie ist zuerst Berufsmensch, dann erst Privatmensch.¹⁰⁷⁹ Sie hat keine Zeit für Oberflächliches, für (privates) frivoles Scherzen: Sie geht an den Fluß um das Linnen zu waschen, nicht um ihre Zeit mit Baden und Liebeleien zu vertun: "Bei den Weiden bin ich doch nur, wenn ich das Linnen wasche."¹⁰⁸⁰ Sie ist nicht kokett, flirtet nicht mit dem Soldaten, Simon Chachava, der sich für sie interessiert; liest ihm eher die Leviten: "Simon Chachava, du solltest dich schämen. Im Gestrüpp sitzen und warten, bis eine Person an einem heißen Tag das Bein in den Fluß gibt."¹⁰⁸¹

Als ein Anschlag auf ihren Arbeitgeber, den Gouverneur, gemacht wird, und rundherum Chaos ausbricht, bleibt Grusche beherrscht; sie leidet unter keiner Existenz- und Zukunftsangst: "Für den Notfall habe ich einen Bruder mit einem Hof im Gebirge."¹⁰⁸² Sie hat ein gesundes Selbstwertgefühl, weiß, daß sie eine gute Arbeitskraft ist.

In dem kurzen, nüchternen Gespräch (gleichet einem Interview) mit Simon, wobei er sie auf ihre 'Ehetauglichkeit' prüft, steht sie ihm Rede und Antwort.¹⁰⁸³ Simons Heiratsantrag kommt Grusche zuvor - sie hat ihn schon längst überprüft, ob er taugliches Ehematerial ist;- sie akzeptiert kurz und bündig, denn sie ist noch im Dienst, darf keine Dienstzeit verschwenden. Sie akzeptiert auch noch schnell sein Verlobungsgeschenk, ein Kettchen mit Kreuz, und schwört ihm ewige Treue:

Ich werde warten, bis der Letzte zurückgekehrt ist
Und danach.

Kommst du aus der Schlacht zurück
Keine Stiefel stehen vor der Tür
Ist das Kissen neben meinem leer

Und mein Mund ist ungeküßt.¹⁰⁸⁴

Grusche Vachnadze ist eine hundertprozentig zuverlässige Person, in ihrer Rolle als Magd (Arbeitskraft) sowie in ihrer Rolle als Verlobte (Privatmensch).

Beim Anschlag auf den Gouverneur fliehen alle Bediensteten. Die Kinderfrau, in deren Obhut der kleine Michel (Sohn des Gouverneurs) ist, schiebt das Kind bei Grusche ab. Grusche nimmt (wie immer) ihre Pflicht sehr ernst, wartet mit dem Kind, trotz gutgemeinten Warnungen: "Laß die Hände davon. Sie werden mehr hinter ihm her sein als hinter der Frau. Es ist der Erbe."¹⁰⁸⁵ Dann wird ihr guter Kern, ihr Pflichtbewußtsein, als Einfältigkeit - als Makel - dahingestellt: "Grusche, du bist eine gute Seele, aber du weißt, die Hellste bist du nicht. [.] Sieh zu, daß du durchkommst."¹⁰⁸⁶ Grusche ist jedoch nicht so ichbezogen, sie bleibt menschlich; sie sieht das hilflose Kind, nicht die Gefahr. Ihre Menschlichkeit/Hilfsbereitschaft wird als Dummheit ausgelegt: "Du bist gerade die Dumme, der man alles aufladen kann. Wenn man zu dir sagt: du läufst nach dem Salat, du hast die längsten Beine, dann läufst du."¹⁰⁸⁷

Aber Grusche ist nicht so kindernärrisch wie Kattrin in Mutter Courage und ihre Kinder (1939). Bei Grusche ist es eine langsame Entwicklung, ein allmähliches Darangewöhnen:

Lange saß sie bei dem Kinde
 Bis der Abend kam, bis die Nacht kam
 Bis die Frühdämmerung kam. Zu lange saß sie
 Zu lange sah sie -
 Das stille Atmen, die kleinen Fäuste
 Bis die Verführung zu stark wurde gegen Morgen zu
 Und sie aufstand, sich bückte und seufzend das Kind nahm
 Und es wegtrug.¹⁰⁸⁸

Gefühlsregungen, Menschlichkeit, werden als Schwäche, Sünde, ausgelegt: "Der Sänger: Schrecklich ist die Verführung zur Güte!"¹⁰⁸⁹

Es geht dann eine Verwandlung in Grusche vor: Ihre guten Charaktereigenschaften schlagen ins andere Extrem.¹⁰⁹⁰ Grusche, die gute, hilfsbereite Magd wird Diebin, Kriminelle: "Wie eine Beute nahm sie es (das Kind) an sich/Wie eine Diebin schlich sie sich weg."¹⁰⁹¹ Pflichtbewußtsein und (aufkeimender) Mutterinstinkt verschmelzen. Das (bisherige) Arbeitstier wird (plötzliches) Muttertier, das ihr Junges beschützen muß.

Grusche befindet sich dann auf der Flucht mit dem Kind; sie schlüpft in die Rolle der besorgten Mutter und beschützenden

Ernährerin, deren einziges Ziel das Wohl des Kindes ist. Grusche wird hart im Verhandeln um etwas Milch für das Kind: "Großvater, mach auf, wir zahlen! Leise: Der Schlag soll dich treffen."¹⁰⁹² Sie zeigt ihre Verwandlungskünste (schauspielerisches Talent) indem sie die Rolle einer vornehmen Dame spielt, um Unterkunft für sich und das Kind zu bekommen: "Mein Kutscher kehrte einfach um, ich bin eine ganze halbe Meile zu Fuß gegangen. Barfuß! Meine persischen Schuhe - Sie kennen die Stöckel!"¹⁰⁹³ Dann jedoch bricht die wirkliche Grusche durch - die zupackende, arbeitsfreudige Bedienstete. Sie verrät sich durch ihre Hilfsbereitschaft - sie kann es nicht lassen, den Boden zu fegen und das Nachtlager herzurichten, während die wahren Damen ihr befremdend zusehen. Sie muß wieder fliehen.

Grusche wird auch eine gewandte Lügnerin; wird sie von dem Gefreiten der sie verfolgte, verhört: "Jungfer, warum bist du mir weggelaufen?"¹⁰⁹⁴ - kontert sie geschickt: "Ich hab die Milch auf dem Herd stehenlassen. Daran hab ich mich erinnert."¹⁰⁹⁵ Will er ihr dann das Kind wegnehmen, wird sie das kämpfende Muttertier, das ihr Junges verteidigt. Sie wird sogar gewalttätig, schlägt den Gefreiten mit einem Holzscheit bewußtlos.

Sie nimmt alle Gefahren auf sich, trotz dem Tod indem sie mit dem Kind über einen morschen Gletschersteg flieht - alleine hätte sie eine bessere Chance, aber sie und das Kind sind schon eine Einheit geworden: "Wir gehören zusammen."¹⁰⁹⁶ Sie entwickelt fast übermenschliche Kräfte, überlebt einen siebentägigen Marsch über die Berge zum Hof des Bruders. Doch ihr Traum:

Wenn ich eintrete im Haus meines Bruders, dachte sie
Wird er aufstehen und mich umarmen.

□.□

Mit deinem Kind setz dich an unsern Tisch und iß.¹⁰⁹⁷

- erfüllt sich nicht. Ihr Bruder ist schwach und feige, steht unter dem Pantoffel seiner kinderlosen, herrschsüchtigen Frau; er ist abhängig von ihr, sie ist bemittelt, hat den Hof mit in die Ehe gebracht - er hat zu kuschen.¹⁰⁹⁸

Grusche wird gerade noch geduldet. Sie nimmt die Rolle der stillen, dulddenden Märtyrerin auf sich, um für sich und Michel wenigstens über den Winter ein Dach über dem Kopf zu haben: "Wenn wir uns klein machen wie die Kakerlaken, vergißt die Schwägerin, daß wir im Haus sind. Da können wir bleiben bis

zur Schneeschmelze."¹⁰⁹⁹ Die Rolle der Märtyrerin dient nur als zeitweilige Anpassung an die bestehenden mißlichen Umstände: Es ist eine Überlebensebene.

Einerseits um sie loszuwerden, andererseits um ihr zu helfen - arrangiert ihr Bruder eine Heirat für sie: "Du brauchst keinen Mann im Bett, sondern einen Mann auf dem Papier. So einen hab ich gefunden. Der Sohn der Bäuerin, mit der ich einig geworden bin, stirbt gerade."¹¹⁰⁰ Die Bäuerin verlangt für die Transaktion 400 Piaster. Grusche wird zur Tausch- und Handelsware. Zu spät kommt ihr die Erkenntnis: "Michel, ich wär besser schnell weggegangen an dem Ostersonntag in Nukha. (Als man ihr das Kind überlassen hat.) Jetzt bin ich die Dumme."¹¹⁰¹ Aber ihr Mutterinstinkt ist schon voll entwickelt, sie kann und will die Bande nicht zerreißen.

Kurz nach der Trauung kommt für Grusche die niederschmetternde Nachricht: "Jedenfalls ist der Krieg aus. Unsere Soldaten kommen schon zurück."¹¹⁰² - ihr sterbender (simulierender) Ehemann (der sich nur vor dem Krieg drücken wollte) feiert Auferstehung! Er pocht auch bald auf seine Eherechte: "Die Frau jätet das Feld und macht die Beine auf, so heißt es im Kalender bei uns."¹¹⁰³ Die Frau hat Nutz- und Lustobjekt zu sein; er fühlt sich um seine Eherechte betrogen (Daß er, der Simulant, alle betrogen hat, steht nicht zur Debatte.): "Du beschleißt mich. Du bist meine Ehefrau und bist nicht meine Ehefrau. Wo du liegst, liegt nichts, und doch kann sich keine andere hinlegen."¹¹⁰⁴ Grusche sieht wohl ein, daß ihr Arrangement unzulänglich ist, fühlt sich unwohl dabei: "Es ist mir nicht recht, daß ich dich beschleiße."¹¹⁰⁵ - macht jedoch keine Kompromisse. Es kommt auch nicht so weit, daß sie ihre Ehepflichten erfüllen muß; (so bleibt sie jungfräulich für Simon!)-sie wird von zwei Panzerreitern eingeholt, ihr kleiner Michel wird ihr weggenommen.

In der Stadt steht Grusche dann vor Gericht wegen Kindesentführung; sie ist nur darauf fixiert, das Kind zurückzubekommen - ihre Gefühle, ihre (Privat-)Beziehung zu Simon wird Nebensache: "Ich kann mich jetzt nicht kümmern, um den Menschen, wenn er nichts versteht."¹¹⁰⁶ Der treue Simon steht ihr bei, unterstützt sie: "Ich möchte der Frau mitteilen, daß ich bereit zum Schwören bin. Der Vater vom Kind bin ich."¹¹⁰⁷ - und bleibt somit ihr Partner.

Bei der Gerichtsverhandlung macht Grusche ihren Rechtsanspruch auf Michel mit folgender Begründung geltend:

Es ist meins. [..] Ich hab's aufgezogen nach bestem Wissen und Gewissen, ihm immer was zum Essen gefunden. Es hat meistens ein Dach überm Kopf gehabt, und ich hab allerlei Ungemach auf mich genommen seinetwegen, mir auch Ausgaben gemacht. Ich hab nicht auf meine Bequemlichkeit geschaut. Das Kind hab ich angehalten zur Freundlichkeit gegen jedermann und von Anfang an zur Arbeit, so gut es gekonnt hat, es ist noch klein."¹¹⁰⁸

Grusche, als Ziehmutter, hat mehr Einsatz geleistet als die Gouverneursfrau, die biologische Mutter. Sie hat sogar ihr Privatleben zurückgestellt, ist eine Zweck-Ehe eingegangen: "Ich hab geheiratet wegen dem Kind. Daß es ein Dach über dem Kopf gehabt hat."¹¹⁰⁹ Während der Verhandlung läßt sie sich nicht einschüchtern, nimmt kein Blatt vor den Mund, weist sogar den Richter zurecht: "Das ist eine saubere Justiz. Uns verknallst du, weil wir nicht so fein reden können wie die mit ihren Anwälten."¹¹¹⁰ - und dann fällt sie ihr Urteil: "Ich hab keinen Respekt vor dir."¹¹¹¹ Aus Angst, das Kind dann doch noch verlieren zu können, wird sie zur Bettlerin: "Euer Gnaden, ich nehm zurück, was ich gegen Sie gesagt hab, ich bitt Sie um Vergebung. Wenn ich's nur behalten könnt, bis es alle Wörter kann."¹¹¹²

In der berühmten Kreidekreis-Szene steht das Kind in der Mitte, die beiden 'Mütter' bekommen folgende Anweisung: "Faßt das Kind bei der Hand. Die richtige Mutter wird die Kraft haben, das Kind aus dem Kreis zu sich zu ziehen."¹¹¹³ Grusche resigniert verzweifelt: "Ich hab's aufgezogen! Soll ich's zerreißen? Ich kann's nicht."¹¹¹⁴ Aber ihre Resignation ist zugleich ihr Triumph; das Wohl des Kindes liegt ihr immer am Herzen, ihr Verzicht ist Beweis, daß sie die wahre Mutter ist: "Nimm dein Kind und bring's weg."¹¹¹⁵

Und dann kommt das erstaunliche Happy-End: Grusche wird nicht nur das Kind zugesprochen, der Richter scheidet auch noch (bewußt!) versehentlich die falschen Leute: "Sie haben nicht die zwei Alten geschieden, sondern die Grusche von ihrem Mann."¹¹¹⁶ Grusche macht ihrem treuen, zuverlässlichen Simon zum ersten Mal ein sentimentales Geständnis: "Und jetzt sag ich dir's: Ich hab ihn genommen, weil ich mich mit dir verlobt hab an diesem Ostertag: Und so ist's ein Kind der Liebe."¹¹¹⁷ Sie läßt sich auch zum ersten Mal Privatmensch sein:

"Michel, wir tanzen."¹¹¹⁸ Aber erst nachdem alles seine 'Ordnung' hat.

Grusche ist wohl anfangs fast wie die heilige Jungfrau zum Kind gekommen, hat sich aber dann (ihren Anspruch auf) das Kind schwer erarbeitet und erkämpft, sich somit um den Titel 'Mutter' verdient gemacht.¹¹¹⁹

Obwohl Grusche ohne politische Motivation zur Kämpferin geworden ist, hat sie (jedoch unbewußt!) innerhalb ihres kleinen Rahmens Großes vollbracht - sie hat das herrschende System umgekrempelt. Je stärker die Mutter-Sohn-Beziehung wurde, desto mehr wurde der junge Aristokrat zum tüchtigen, produktiven Arbeiterkind (um-)erzogen: "Das Kind hab ich angehalten zur Freundlichkeit gegen jedermann und von Anfang an zur Arbeit, so gut es gekonnt hat, es ist noch klein."¹¹²⁰

Aber Grusche, in ihrer überspitzt positiven Darstellung, ist eine absolute Ausnahmeerscheinung: Sie ist eine auf sich selbst gestellte (erfolgreiche!) Alleinverdienerin, sowie zufriedener Berufsmensch, mit (anscheinend) ausgewogenem Privatleben. Sie steht fast für eine Art weibliches Heldentum: Sie wird zur überdimensionalen 'Superfrau', die wahre Herkules-Taten vollbringt - überlebt - und für ihre Erfolgserlebnisse mit Belohnungen überhäuft wird. Grusche übernimmt somit die Rolle der 'Alibifrau' in Brechts Werk.

*

Die anderen Frauen im Stück werden (meist) negativ dargestellt. Die Gouverneursfrau, Natella Abashwilli, zeigt sich in der besorgten Mutterrolle, aber nur in Gegenwart ihres Mannes: "Er hustet! Georgi, hast du gehört?"¹¹²¹ - und zischt die Hofärzte an: "Aber so sehen Sie doch nach ihm. Er sieht fiebrig aus, Georgi."¹¹²²

Kurz danach (in Abwesenheit ihres Mannes) zeigt sie ihr wahres Gesicht: Sie ist ichbezogen, eifersüchtig auf ihren Sohn: "Es ist wirklich unmöglich, in dieser Baracke zu leben, aber Georgi baut natürlich nur für seinen kleinen Michel, nicht etwa für mich. Michel ist alles, alles für Michel!"¹¹²³

Beim Anschlag auf den Gouverneur fällt sie in Ohnmacht; später, anstatt sich selbst und ihren Sohn in Sicherheit zu bringen, ist sie wie besessen darauf, ihre kostbaren Kleider

zu retten. Sie wird hysterisch, vergißt ihre Mutterpflichten, läuft weg und hinterläßt ihr Kind.

Später verklagt sie ihre Magd Grusche wegen Kindesentführung; sie will ihren Sohn zurückhaben, aber das Kind dient nur als Mittel zum Zweck: Sie braucht ihn, den einzigen Sohn der großen Abashwilli-Güter, um an das Familienreichtum zu kommen.

*

Alle anderen Frauen im Stück zeigen Grusche wenig Verständnis, bieten ihr wenig Hilfe an.

Auf der Flucht wird sie von gut betuchten (auch flucht-suchenden) Damen wegen ihrer niederen Klasse aus dem Gasthaus gejagt. Eine Bäuerin, deren Sohn im Krieg ist, zeigt sich wohl verständnisvoll und menschlich, versucht Michel als ihr eigenes Kind auszugeben, bricht aber beim Verhör der Panzerreiter aus Angst um ihr eigenes Leben zusammen: "Ich hab nichts damit zu tun, Herr Soldat. Die hat mir's vor die Tür gelegt, das schwör ich."¹¹²⁴

Bei ihrer kinderlosen Schwägerin wird sie nur geduldet solange sie und das Kind sich versteckt halten. Grusche und das Kind werden zwei lästige Gegenstände, die man in eine Abstellkammer steckt.

Der zukünftigen Schwiegermutter geht es nur um die Höhe der Aussteuersumme; Grusche ist eine Einkommensquelle.

Die Köchin der Gouverneursfrau schilt Grusche am Anfang als einfältig und rät ihr, die Hände vom Kind zu lassen: "Sieh zu, daß du durchkommst."¹¹²⁵ Sie ist aber die einzige Person, die später beim Prozeß für sie (kurz) einspringt: "Die Frau (Gouverneursfrau) hat nur daran gedacht, was für Kleider sie mitnimmt!"¹¹²⁶ Dies aber wahrscheinlich nur weil sie in der Antipathie-Welle der Armen gegen die Reichen schwimmt.

Die Tage der Commune (1948/1949)

Das Frauenbild in diesem Stück weist Charakterzüge auf, die uns schon aus mehreren Stücken bekannt sind, und zwar vornehmlich aus - Die heilige Johanna der Schlachthöfe (1929/1931): die asexuelle, idealistische, junge Frau; Die Mutter (1931/1932): die besorgte/versorgende Mutter; Die Gewehre der Frau Carrar (1937): die besorgte/dominierende Mutter; die asexuelle, idealistische, junge Frau; Mutter Courage und ihre Kinder (1939): die besorgte/versorgende/dominierende Mutter.

Mme. Cabet

Mme. Cabet, Näherin, Witwe und Mutter von Jean, einem jungen Arbeiter, ist die gutmütige, allversorgende Mutterfigur. Obwohl politisch nicht sehr gewandt - sie sieht die höhere Ideologie der Revolution nicht - unterstützt sie mit Leib und Seele ihre Leute im Kampf um ein neues Zeitalter, das Brot für alle verheißt. Sie durchgeht keinen Lernprozeß (wie Teresa Carrar in Die Gewehre der Frau Carrar (1937) und Pelagea Wlassowa in Die Mutter (1931/1932)); sie bleibt ihrer versorgenden Mutterrolle treu - ist von Anfang bis Ende des Stückes Kämpferin und Köchin.

Wie Pelagea Wlassowa in Die Mutter (1931/1932) um ihren Sohn Pawel besorgt ist: "Er ist ganz anders, als sein Vater war."¹¹²⁷ so ist auch Mme. Cabet um ihren Sohn Jean besorgt; zeigt sich ihm gegenüber verständnisvoll, entschuldigt sich für ihn: "Entschuldigen Sie. Jean ist der beste aller Menschen, aber er hat Meinungen. Es ist mit ihm ein wenig wie mit seinem verstorbenen Vater."¹¹²⁸ Obwohl sie selbst Hunger hat, denkt sie zuerst an ihren Sohn, sein Wohl: "Ich habe zufällig heute nicht besonders viel im Magen. Huhn ist mein Leibgericht. Erlauben Sie, daß ich meinem Jean etwas abgebe?"¹¹²⁹

So wie Pelagea Wlassowa später im Stück Die Mutter (1931/1932) alle Kinder der Revolution versorgt, so ist von Anfang an Mme. Cabet Mutter aller Kinder - ob groß oder klein. Sie läßt sich auch von den bewaffneten Jünglingen nicht einschüchtern: In ihrer erzürnten und versorgenden Rolle liest sie ihnen erst die Leviten, als ob es ihre eigenen Söhne wären,

dann sorgt sie sich um deren leibliches Wohl:

Philippe, nimm sofort das Gewehr von der Backe, du weißt, du bist ungebildet, wie kannst du dir einfallen lassen, deinem Bruder zu widersprechen, der Physik studiert? Und hier habe ich etwas Wein für euch mitgebracht. Sicher hat man euch ohne Frühstück weggeschickt.¹¹³⁰

Mme. Cabets Identität verschmilzt mit der Kanone - Köchin und Kämpferin werden eins: "Die Kanone gehört Mme. Cabet, die hier wohnt. Ihr könnt sie ihr ebensowenig wegnehmen wie ihren Kochtopf!"¹¹³¹

Mme. Cabet wird Symbol der Revolution; 'Papa' hebt sie hoch und setzt sie auf die Kanone: "Es lebe Mme. Cabet, die alleinige Besitzerin der Kanone der Rue Pigalle!"¹¹³² Im Klassenkampf schmelzen Küche und Kampf, Köchin und Kämpferin zusammen.¹¹³³ So wie Mme. Cabet zum Symbol der Revolution 'erhoben' worden ist, so wird auch Pelagea Wlassowa zur glorifizierten Mutter der Revolution.

Mme. Cabets Kampfsinn wird hauptsächlich von ihrem Versorgerinstinkt motiviert: "Es wird nicht nur Weißbrot geben, ich werde es auch kaufen können."¹¹³⁴ Sie ist die gutmütige, warmherzige Mutterfigur. Wird Genevièves Verlobter, Guy Sui try, an die Wand gestellt, zeigt sie sich, im Gegensatz zu der fast kaltherzig handelnden Geneviève, die ihn ausgeliefert hat, barmherzig. Sie will auch die herumstehenden Kinder beschützen, ihnen eine traumatische Hinrichtung ersparen: "Nein! Tut das nicht, nicht am Ostersonntag! Und vor den Kindern! Vor den Kindern kommt es gar nicht in Frage, ihr. Gebt ihn der Polizei, das ist schon schlimm genug für Geneviève."¹¹³⁵ Dann verköstigt und beruhigt sie die erhitzten Gemüter mit einem Glas Wein: "Du kommst mit, ein Glas Wein trinken, du kannst es brauchen."¹¹³⁶

Sie selbst wird in der Ausführung ihrer versorgenden und beschützenden Mutterrolle - Suppe verteilend - von einer Kugel getroffen:

Kinder, ihr müßt essen, aber sie hat keinen Schnittlauch. Und wozu müßt ihr die Käppis aufhaben, wenn alles nichts hilft, werdet ihr nur daran erkannt. Du mußt vom Schöpflöffel ess... 'Jean den Schöpflöffel reichend, fällt sie in sich zusammen.'¹¹³⁷

Babette Cherron

Die junge Näherin und Freundin Jean Cabets gibt sich lebens- und liebeslustig. Sie geizt nicht mit ihren Reizen,

ist etwas freizügig, entlohnt mit Küssen: "Drei Küsse für Thiers lebendig!"¹¹³⁸

Sie ist sexuell aggressiv, ergreift in Sachen Liebe die Initiative; sie nimmt unter einem gekonnten Vorwand ihren Freund Jean auf ein Schäferstündchen auf ihr Zimmer: "Ich glaube, die Fahne hängt noch nicht richtig, wir gehen hinauf."¹¹³⁹ Obwohl sie leichte Baalsche Charakterzüge zeigt in Bezug auf sexuelle Aggressivität und sexuellen Appetit, teilt sie nicht dessen Verbrauchs-/Wegwerfmentalität; sie strebt eine Partnerschaft mit Jean an: "Wenn ich mit Jean zusammenziehe Geneviève, wirst du die Miete allein bezahlen können."¹¹⁴⁰ Babette ist keine 'mannstolle Emanze' (wie man heutzutage zu sagen pflegt); sie genießt ihre Sexualität, sehnt sich nach einer Partnerschaft.

Obwohl sie Feuer und Flamme dafür ist, daß in der neugegründeten Kommune alles geteilt wird, ist sie ihrem Freund gegenüber, ihrem Liebesobjekt, besitzergreifend. In einer Art Ringkampf (bis jetzt waren immer nur Frauen begehrte Kampfobjekte) will sie der jungen Lehrerin, Geneviève Guéricault, einer eventuellen Rivalin, eine Lehre erteilen: "Ich werde dich lehren, mit Jean Backe an Backe zu tanzen."¹¹⁴¹

Was ihre politische Überzeugung angeht - sie scheint eher vom allgemeinen Revolutionsrausch erfaßt worden sein, als daß es um eine Motivation aus eigener Erkenntnis und Überzeugung geht.

Obwohl sie sich immer frechschnäuzig gibt, ist sie, nachdem es zum blutigen Kampf kommt, eher ohnmächtig. Nachdem Mme. Cabet beim Suppenverteilen getroffen wurde, "sammelt (Babette) betäubt das Eßgeschirr zusammen. Halben Weges zum Haus fällt auch sie."¹¹⁴²

Geneviève Guéricault

Es wird über Geneviève, einer jungen Lehrerin, schon anfangs des Stückes gesprochen (sie taucht erst in Szene 3 auf). So schwärmt der junge Seminarist, François Faure, von ihr: "Geneviève ist keine Materialistin."¹¹⁴³ - worauf Babettes Freund, Jean Cabet, spöttisch ihren Geist mit ihrem Körper aufwiegt: "Nein, sie ist nichts als Geist, und das ist es, warum du sie ins Bett nehmen möchtest."¹¹⁴⁴ Er liefert noch weitere Information hinzu, preist ihre körperlichen Vorzüge:

"Übrigens ist sie verlobt. Er ist kriegsgefangen, ein Lieutenant. Ihre Brüste sind das beste."¹¹⁴⁵

Von den Bürgerinnen wird sie in Schutz genommen, als eine von ihnen akzeptiert: "Laß Mademoiselle Guéricault in Ruhe, sie ist in Ordnung und billigt was ich gesagt habe, und war überhaupt dabei, als die Cabets und 'Papa' die Kanone von Clichy hereinholten, bevor die Preußen kamen."¹¹⁴⁶

Geneviève ist wohl noch jungfräulich, sexuell unerfahren, (Babette ist ihr Gegenpol hier) jedoch politisch nicht naiv. Sie läßt sich nicht austricksen, durchschaut die Falle, die den Frauen mit dem verlockenden Brotangebot gestellt worden ist: "Weil wir Weißbrot bekommen sollten, damit wir euch die Kanonen ablassen wie die Lämmer die Wolle."¹¹⁴⁷ Und sie handelt sofort, läuft zu den Cabets, schlägt Alarm: "Wecken Sie Jean, man holt Ihre Kanone."¹¹⁴⁸ Dann klärt sie die restlichen Frauen auf: "Die sind nicht für die Preußen, die sind für Monsieur Thiers. Er braucht sie gegen uns, laßt sie ihn nicht haben, Bürgerinnen!"¹¹⁴⁹

Sie ist wohl für die Revolution, aber gegen jegliche Gewalt: "Vergießt kein Blut!"¹¹⁵⁰ Sie bekennt sich zu der revolutionären Bewegung, ist einer Meinung mit den anderen Frauen. Will man den Frauen die Kanone wegnehmen, ist sie bereit zu handeln, aktiven (körperlichen) Widerstand zu leisten: "Ihr könnt die Kanonen nicht fortbringen, ihr Unglücklichen. Wir werfen uns vor die Räder."¹¹⁵¹

Sie bleibt eine hoffnungslose Idealistin, sie glaubt noch an gewaltlose Wunder - bleibt die Kanone im Besitz Mme. Cabets/der Frauen, sieht sie schon ein Happy-End: "Guten Morgen, Philippe. Wie fühlen Sie sich in dem neuen Zeitalter. Denn das haben wir jetzt. Mit der Gewalt ist es zu Ende. Die Kanonen haben wir ihnen schon abgenommen."¹¹⁵² Sie muß noch viel dazulernen!¹¹⁵³ Sie muß noch lernen, daß ohne Kampf und Gewalt keine gesellschaftlichen Veränderungen erzielt werden können. Philippe ist wenig beeindruckt von Genevièves Träumereien; er hält wenig von dem ganzen Rollentausch, der sich in dieses Stück einschlich - Frauen haben die Macht, sind die Kämpferinnen: "Ja, ihr Weiber habt sie jetzt. Neues Zeitalter, meine Güte."¹¹⁵⁴

Geneviève schwimmt wohl im Revolutionsrausch, büßt jedoch weder ihren Idealismus noch ihren Gerechtigkeitssinn ein;

hört sie, daß der gefangengenommene General Lecomte erschossen worden ist, fragt sie beunruhigt: "War das recht? Wer hat ihn erschossen? [.] Ohne Gerichtsausspruch?"¹¹⁵⁵ Ihr Glaube an gesellschaftliche Veränderungen ohne Gewalt bleibt unerschütterter: "Es wird eine neue Zeit sein, und es wird kein Blutbad gewesen sein."¹¹⁵⁶

Wird sie von Babette in einer kleinen Eifersuchtsszene angegriffen, übt sie auch hier gewaltlosen/passiven Widerstand: "Ich wehre mich nicht, Babette."¹¹⁵⁷ Dann - überraschenderweise - bricht ihr Selbsterhaltungstrieb durch - sie leistet körperlichen Widerstand! Sie wird tatkräftig; so die überraschte Babette: "Ah, du wehrst dich nicht? Willst du mir das Aug ausschlagen, du Kröte?"¹¹⁵⁸ Auch in der sanften Geneviève schlummert ein gewalttätiger Keim.

Trotz dieser kleinen Eifersuchtsszene ist Geneviève, im Gegensatz zu Babette, nicht auf einen jungen Mann fixiert; sie ist eher wie die junge Lehrerin Inez Perez in Die Gewehre der Frau Carrar (1937) total auf das Wohl der Kinder fixiert.¹¹⁵⁹ Trinken die Mitglieder der Kommune auf was ihnen am meisten am Herzen liegt, kommt von Geneviève: "Die Kinder."¹¹⁶⁰ Folglich wird sie auch zur Delegierten der Kommune für das Unterrichtswesen ernannt - nur bleibt es bei einer Beförderung ohne Macht - es sind weder Beamte noch Gelder vorhanden im Ministerium. Geneviève hat wohl die Führung übernommen, hat aber keine Mittel/Verstärkung um Änderungen herbeibringen zu können.¹¹⁶¹

Sogar Babette durchschaut die Farce: "Woher werdet ihr dazu (Schulen organisieren) das Geld nehmen, wenn ihr nicht einmal Uniformen anständig bezahlen könnt?"¹¹⁶² Ähnlich ließ man die junge, idealistische Johanna Dark in Die heilige Johanna der Schlachthöfe (1929/1931) zwischen den Fleischkönigen vermitteln, sie im Glauben lassen, sie hätte Macht und Einfluß genug um gesellschaftliche Veränderungen (Wunder!) vollbringen zu können.

Geneviève ist, im Gegensatz zu Babette, anscheinend noch Jungfrau; ist ihrem Verlobten (in seiner siebenmonatigen Abwesenheit) treu geblieben. Sie stößt auf ihn, völlig unerwartet; er ist als Nonne verkleidet. Ihre anfängliche Freude, ihre Umarmungen, kühlen sofort ab - sie durchschaut ihn: "Und so bist du ein Spion des Henkers Thiers geworden."¹¹⁶³ Sie

läßt sich von ihm gefühlsmäßig nicht erpressen: "Schließlich sind wir verlobt [..]. Du kannst mich nicht vor die Hunde gehen lassen [..]"¹¹⁶⁴ Sie entlarvt ihn öffentlich, liefert ihn aus.

So wie Grusche in Der kaukasische Kreidekreis (1943/1945) sich total dem Kampf um das Kind verschrieben hat, und ihren Verlobten abseits stehen läßt, so hat sich Geneviève total der Revolution ausgeliefert; ihre private Beziehung, ihre Gefühle als Privatmensch (mit einem Partner) haben einer größeren Sache zu dienen: "Bürger Goule, ich habe inzwischen gelernt, daß es heißen muß: Einer für alle, alle für einen. Und wenn es auch nur wäre, Sie zu verteidigen, würde ich nicht von dieser Barrikade weggehen."¹¹⁶⁵

So hat sich auch Pelagea Wlassowa von ihrem Sohn Pawel getrennt, um im Kollektiv wirksamer zu sein, einer größeren Sache, der Revolution, dienen zu können.

Wird im Kampf beim Anblick der Verwundeten dann Jean Cabet, Mme. Cabets Sohn, entmutigt: "Was hilft mir und dir Wissen, Geneviève, wenn wir gestorben sind!"¹¹⁶⁶ - spricht sie ihm Mut zu: "Ich spreche nicht von dir und mir, ich sagte 'wir'. Wir, das sind mehr als ich und du."¹¹⁶⁷ Sie hat die Erkenntnis; sie hat gelernt, und führt das Gelernte in kämpferischer Selbstaufopferung durch: Sie hebt die gefallene rote Fahne der Revolution auf, wird getroffen und bricht zusammen, ohne ihren überzeugten Kampfschrei verkünden zu können: "Es lebe die ..."¹¹⁶⁸ Sie wird mundtot gemacht; so ergeht es auch der Johanna in Die heilige Johanna der Schlachthöfe (1929/1931) - im Sterben will sie ihre Erkenntnis, ihr Wissen, verkünden - zu spät.

Genevièves totaler Einsatz hilft niemandem mehr - die Kommune wird ausgelöscht. Der blutige Kampf war nur ein Spektakel, eine dramatische Theateraufführung für die Reichen: "Welch erhabenes Schauspiel! Die Brände, die mathematischen Bewegungen der Truppen!"¹¹⁶⁹

Beide Lehrerinnen, Inez Perez in Die Gewehre der Frau Carrar (1937) und Geneviève Guéricault in Die Tage der Commune (1948/1949), kämpfen bis zum Tode für ihre Überzeugung, für eine bessere Zukunft für die Kinder.

Die Frauen

Wie in jedem Krieg, in jeder Spielarena der Machthaber, ist der kleine Mann das Opfer, wird den Frauen die Rolle des Versorgers aufgedrängt. So stehen auch in diesem Stück die Frauen schon um fünf Uhr früh vor dem Bäckerladen - es ist (endlich) Brot zu haben. Obwohl unterdrückt und hungernd, lassen sie sich nicht für dumm verkaufen; sie durchschauen die politischen (Macht-)Spiele: "Weißbrot von Papa Thiers! Das soll seinen Schandfrieden schmackhaft machen. [.] umsonst geben die nichts."¹¹⁷⁰ Sie haben die Erkenntnis, daß egal ob Krieg oder Frieden, die kleinen Leute immer die Opfer bleiben: "Dreck, ihr Krieg. Das ist nur gut, daß er aufhört! - Aber wer bezahlt den Frieden? - Wir, Bürgerin! Wer sonst? Die nichts haben, bezahlen!"¹¹⁷¹

Wollen die Soldaten ihnen die Kanonen wegnehmen, wird ihre Sprache aggressiv, vulgär; mit sexuellem Einsatz/weiblichen Verführungskünsten wollen sie die Soldaten verwirren, ablenken. Ihre Weiblichkeit, ihre Sexualität wird zur Waffe: "Trink was, mein Söhnchen! - Kommt, zeigt uns die Kolben, nicht die Mündungen, die Löcher haben wir."¹¹⁷²

Bricht dann überall der Kampf aus, stürzen sich die Frauen, wie von einer Massenhysterie angesteckt, selbstaufopfernd hinein: "Die Schlächtereien am Nordbahnhof sind so, daß Frauen auf die Straße stürzen, die Offiziere ohrfeigen, und sich selber an die Mauer stellen."¹¹⁷³ Sie wollen sich nicht passiv am Leben erhalten, sondern aktiv mitkämpfen und fallen - so wie es Geneviève Guéricault gelernt hat:- "Einer für alle, alle für einen."¹¹⁷⁴ Es ist das Kollektiv das zählt, im Leben wie im Tod. Jedoch weder die Selbstaufopferung der einzelnen Frau, noch die Selbstaufopferung des Frauen-Kollektivs bringt gesellschaftliche Veränderungen herbei. Die Frauen werden Kanonenfutter - wie vorher die Männer - Verschleißware des Krieges.

Die Frau des Steuereintreibers

Fängt ihr Mann an, sich gefühlsbetont zu äußern, weist sie ihn schroff zurecht: "Werde nicht sentimental. [.] Alphonse, zuck nicht mit den Schultern."¹¹⁷⁵ Waren es bis jetzt nur die Frauen, die sich den Gefühlen hingaben, tritt eine Wende ein in diesem Stück - es findet ein leichter Rollentausch statt;

die Vermännlichung der Frau macht Platz für die Verweiblichung des Mannes.¹¹⁷⁶ Babette bekennt sich zu ihrer Sexualität, wird von ihrem Verlobten als gleichberechtigt anerkannt; Geneviève liefert ihren Verlobten aus; Jean Cabet verkraftet kaum den Tod Babettes.

Das Bild der Aristokratin hat sich kaum verändert: sie bleibt weiterhin der Masse gegenüber verständnislos, kühl distanziert. Ihre ganzen Bemühungen kreisen darum, ihr aristokratisches Äußeres zu bewahren: "Geben Sie acht, Philine, daß die Schachteln nicht zerdrückt werden, das ist ein Hut von Farnaud."¹¹⁷⁷

Und wird am Ende des Stückes Paris ein einziges Schlachtfeld, dient es lediglich zur Unterhaltung der Aristokratie - die Opfer sind namenlose, austauschbare Statisten in einer dramatischen Theateraufführung: "Welch erhabenes Schauspiel!"¹¹⁷⁸

Jean Cabet

Interessant ist die Verweiblichung (sprich: Vermenschlichung!) dieses Mannes. Er sagt wohl über seine Freundin Babette: "Man muß seinem Mädchen etwas schenken, das macht sie sinnlich; weil sie Materialistinnen sind."¹¹⁷⁹ -und- "Die Wahrheit ist, daß man auch schon morgens beim Aufstehen weiß: heute muß man eine haben."¹¹⁸⁰ Dies klingt noch sehr nach Baal - aber - dann kommt das Wunder!-: "Warum sollte das bei den Frauen anders sein? Ein Bedürfnis. [□.□] Dasselbe geht für die Frauen!"¹¹⁸¹ Er macht ein riesiges Zugeständnis der Gattung Frau hier! Den Frauen werden dieselben sexuellen Bedürfnisse zugestanden - was bis jetzt nur ein Männerrecht war; sexuelle, sinnliche Frauen wurden immer als 'geil/tierisch' erniedrigt; gefühlsbetont wurde als 'sentimental' abgetan. Frauen hatten immer sexuelle Objekte - nicht sexuelle Subjekte - zu sein.

Interessant ist, daß je nüchterner, disziplinierter Geneviève wird, desto verunsicherter, gefühlsbetonter Jean wird - ein glänzender Rollentausch! Wird Jeans Freundin, Babette, getroffen, dreht er durch, er kann ihren Tod nicht verkraften!

Geneviève: Jean, du darfst nicht hin.

Jean: Aber sie ist nicht schwer getroffen.

Geneviève: Ja, sie ist es.

Jean: Sie ist es nicht.

[. . .]

Jean: Ihr Hunde, ihr Hunde, ihr Hunde!¹¹⁸²

Er schreit seinen Schmerz hinaus; bricht - durch Babettes Tod - seelisch zusammen; von einer Kugel getroffen - körperlich.

Die positive Darstellung in diesem Stück, dieser kleine und doch so gewaltige Fortschritt in der Geschlechterbeziehung (Jean Cabet/Babette Cherron), kommt leider nicht weiter zur Entfaltung.

Der Ansatz war schon einmal gegeben - in Brechts früher Lyrik (1913-1933), im Sonett Entdeckung an einer jungen Frau (1925): "Da sah ich: eine Strähn in ihrem Haar war grau."¹¹⁸³ Dieser erste zaghafte Versuch des Mannes im zwischenmenschlichen Sich-Näherkommen, in der Wahrnehmung der Frau/Partnerin als menschliches, verletzbares Wesen, wurde jedoch zunichte gemacht; indem der Mann diese Verletzbarkeit zu seinem Vorteil ausnutzt - die Frau zum sexuellen Objekt erniedrigt.

Im Stück Die Tage der Commune (1948/1949) wird die Frau zur gleichwertigen Partnerin erhoben; ihr Anspruch auf sexuelle Bedürfnisse anerkannt und erfüllt. Der Mann hingegen, 'darf' menschlich, d.h. gefühlsbetont und verletzbar sein. Diese aussergewöhnliche Mann-Frau-Beziehung (Jean Cabet/Babette Cherron) ist bedauerlicherweise nur von kurzer Dauer. Für das fortschrittliche (großzügige!) Zugeständnis - Gleichberechtigung in der Partnerschaft - fordert Brecht einen hohen Preis: das Leben des jungen Paares.

KAPITEL 5: Zusammenfassung der Frauenbilder

Ehefrauen

Baal (1918/1919)

Emilie Mech, gut bürgerlich verheiratet, kinderlos, verfällt dem sinnlichen, poetischen (meist betrunkenen) Baal. Sie folgt ihren Gefühlen, schließt Vernunft aus, bricht aus dem lieblosen bürgerlichen (Ehe-)Rahmen aus. In ihrer sexuellen/gefühlvollen Hörigkeit verliert sie jegliches Selbstwertgefühl - wird willige sexuelle Verschleißware. Sie zieht den Mann nie zur Rechenschaft, läßt ihn walten, verzeiht ihm (ihrem Ersatzkind) sogar - wie eine liebevolle, nachsichtige Mutter. Selbst kinderlos, macht sie ihn zu ihrem Sorgenkind.

Trommeln in der Nacht (1919)

Anna Balicke ist fast eine Karikatur, ein Klischeebild der gut bürgerlichen Frau Mama, die nur innerhalb ihrer kleinen heilen Welt, als Anhängsel ihres Mannes funktioniert; sie, die treue, pflichtbewußte Ehefrau, teilt die Auffassung ihres Mannes, daß eine Frau ohne Mann ein Nichts ist. Sie steht ihrem Mann zur Seite, sie sind ein Team: beide wollen ihre Tochter gut verheiratet/versorgt wissen (somit würden sie selbst entlastet werden). Als Mutter ist sie ihrer Tochter gegenüber verständnisvoll und beschützend; sie gibt sich auch des öfteren wie ein Backfisch romantischen Schwärmereien hin. Sie neigt dazu, auch ihren Mann zu bemuttern.

Im Dickicht der Städte (1921/1924)

Maë Garga, die Ehefrau von John Garga, Mutter von zwei erwachsenen, unverheirateten Kindern, Marie und George, verkörpert die positiven Eigenschaften der Ehefrau und Mutter - Opferbereitschaft und Selbstlosigkeit. Sie ist bemutternd, versorgend, und verständnisvoll; jedoch nie dominierend. Fällt ihr charakter-schwacher, arbeitsscheuer Ehemann als Ernährer und Familienoberhaupt aus, klammert sie sich in ihrer Angst an ihren Sohn (jetzt stellvertretendes Familienoberhaupt). Drückt auch dieser sich vor der neuen Verantwortung, zieht sie daraus die Konsequenzen: sie schlüpft aus ihrer ewig dienenden/duldenden

Opferrolle; sie nabelt sich von ihrer ausbeutenden Familie ab, wird aktiv, verläßt die Familie, macht sich selbständig - und - wird dafür belohnt! Sie genießt ihre Unabhängigkeit, ihre Freiheit; sie verlängert qualitativ und quantitativ ihr Leben.

Mann ist Mann (1924/1926)

Die Ehefrau des Packers Galy Gay ist gutmütig, klassenbewußt, schicksalsergeben. Sie ist mütterlich besorgt um ihren Mann, jedoch total überfordert im Kampf um ihn; sie überläßt ihn klaglos dem Soldatenbund, zieht sich zurück in ihre kleine übersehbare Welt, ihr Schneckenhaus, fern der kaltherzigen, unmenschlichen Großstadt.

Die Dreigroschenoper (1928)

Celia Peachum, Ehefrau und Geschäftspartnerin von Jeremiah Peachum, Mutter von Polly, der flügge gewordenen Tochter, erlaubt sich Anflüge von Sentimentalität und Hysterie. Sie ist jedoch meist eine äußerst realistische, nüchterne Geschäftsfrau, wesentlich forscher im Umgang mit ihrer Tochter als Frau Balicke aus Trommeln in der Nacht (1919). Als Mutter ist sie um das Wohl ihrer Tochter besorgt; als Geschäftsfrau sieht sie im zukünftigen Schwiegersohn eine Existenzbedrohung.

Die Gewehre der Frau Carrar (1937)

Frau Perez, die sieben Kinder geboren hat, ist äußerst klassenbewußt/schicksalsergeben, trotzdem menschlich und verständnisvoll geblieben. Eigene (bittere) Lebenserfahrungen haben sie in ihrer Schicksalsergebenheit verstärkt - nämlich, daß es immer die Armen trifft, und daß man selbst keinerlei Änderungen herbeibringen kann. Sie ist keine anklammernde oder dominierende Mutter, läßt ihre Kinder flügge werden. Obwohl treue, pflichtbewußte Ehefrau, hat sie doch noch ihre eigene Identität/Meinung bewahrt, ist nicht der Schatten, bzw. das Anhängsel ihres Mannes geworden.

Die Gesichte der Simone Machard (1941/1943)

Mme Machard ist Mutter eines erwachsenen Sohnes, der an der Front kämpft, und einer halbwüchsigen Tochter, Simone. Sie wird nicht von ihrer 'mütterlichen', fürsorglichen, verständnisvollen Seite gezeigt; eher von der gefühlskalten, dominie-

renden Seite. M. und Mme Machard sind ein Team, das eine Meinung vertritt; beide behandeln ihre Tochter wie eine Leibeigene, eine Einkommensquelle: Simone ist das unmündige Kind, das sich den Wünschen der Eltern zu unterwerfen hat, das, stellvertretend für ihren abwesenden Bruder, die Haupternährerin sein 'darf'.

Der kaukasische Kreidekreis (1943/1945)

Die Gouverneursfrau, Natella Abashwilli, spielt gekonnt die liebevolle, besorgte Mutter, jedoch nur in Anwesenheit ihres Mannes. In Wirklichkeit ist ihr ihr Kind kein Liebesobjekt, sondern ein Rivale um die Gunst ihres Mannes. Sie ist eifersüchtig auf ihn: er wird von seinem Vater abgöttisch geliebt, ist Alleinerbe seines Vermögens. Natella Abashwilli ist ichbezogen, 'herr'schsüchtig; Selbstliebe ersetzt hier Mutterliebe. Ihr Ehemann ist der gefühlsbetonte Elternteil.

Grusches Schwägerin ist bemittelt und kinderlos, kaltherzig und dominierend. Sie behandelt ihren Mann wie ein unmündiges Kind.

Die Tage der Commune (1948/1949)

Die Frau des Steuereintnehmers ist realistisch, nüchtern; sie weist ihren gefühlsbetonten Ehemann zurecht - er soll sich beherrschen. Wie im Stück Der kaukasische Kreidekreis (1943/1945) ist auch hier der Mann der gefühlvolle Partner.

*

Emilie Mech (Baal 1918/1919) durchgeht einen mehrfachen Rollenwechsel: Zuerst ist sie das Anhängsel ihres Mannes; dann bricht sie aus der Rolle der sexuell/emotional unerfüllten Ehefrau aus und übernimmt - als sexuelles Wesen - die Rolle der Geliebten Baals; später - da nun ausgedientes Lustobjekt - fügt sie sich in die Rolle der liebenden, klaglos leidenden Frau - sie ist jetzt Baals 'bemutterndes' Lastobjekt.

Emilie Mech opfert ihre 'eheliche'/soziale Absicherung dem kurzen Auskosten ihrer Gefühle. Sie wird zwischen zwei Kräften aufgerieben: Anpassung/Unterordnung und Selbstverwirklichung. Sie folgt wohl dem 'männlichen' Drang zur Handlung/

Selbstverwirklichung, unterwirft sich letzten Endes jedoch wieder dem 'weiblichen' Drang zur Unterordnung/Anpassung - und - wird dafür bestraft. Sie hat nur Verluste aufzuweisen: Sie verliert ihr Liebesobjekt (Baal) sowohl wie ihre ('ehe'-malige) finanziell sorglose Zukunft. War sie vorher in einem sozialen Abhängigkeitsverhältnis, ist sie jetzt in einem emotionalen Abhängigkeitsverhältnis.

Emilie Mech darf sich wohl zu ihrer Sexualität/Liebe bekennen. Ihr Ausbruch aus dem lieblosen Eherahmen gelingt ihr und sie nimmt ihr Recht auf sexuelle/emotionale Erfüllung in Anspruch. Aber dies wird ihr nur gestattet weil sie kinderlos ist! Ihr Akt der Selbstverwirklichung findet aber auch dann seine Strafe - sie wird von dem (Baal), den sie liebt, verlassen. Weiblichkeit und Selbstverwirklichung scheinen unvereinbar zu bleiben.

Das Bild der Ehefrau - der Ehefrau, die zugleich Mutter ist - bleibt grundsätzlich geschlechtsneutral: Die Frau wird nicht als sexuelles Wesen gezeigt; leichte Ausschweifungen von 'Gefühlsduseleien' werden geduldet - jedoch belächelt/herabdegradiert. Sexualität/Begehren bleibt reine Männersache.

Die 'Nur'-Hausfrau/Ehefrau bleibt innerhalb ihres (begrenzten) Rahmens:

- innerhalb abgesicherten/versorgenden Eheschranken: das Anhängsel ihres Mannes.
- innerhalb Klassenschranken abgesichert: die bürgerliche, bemutternde, liebe Frau Mama.
- oder - durch Schicksalsschläge in ihrer Schicksalsergebenheit bestärkt: die sich anpassende, nicht aufbegehrende (Arbeiter-)Frau.

Zeigt die Ehefrau eine Tendenz zur 'Geschäfts-/Kärrriere'-Frau, wird sie dem Ehemann fast gleichgestellt - eher als Geschäftspartner betrachtet; sie neigt auch dann dazu, eher beherrschend als bemutternd zu sein.

In den letzten Stücken - Der kaukasische Kreidekreis (1943/1945), Die Tage der Commune (1948/1949) - werden die Rollen bewußt verkehrt. Nur daß das Pendel wieder ins Extrem schlägt: Es erscheint ein äußerst negatives Bild der Ehefrau. Die von ihrem Ehepartner finanziell unabhängig, materialistisch orientierte Ehefrau ist jetzt gefühlskalt/herrsüchtig; ihr Ehemann dagegen gefühlvoll.

Die von ihrem Ehepartner finanziell unabhängige Ehefrau ersetzt das Patriarchat mit dem Matriarchat; der Ehemann hat sich in die Rolle des unmündigen Kindes/abhängigen Partners zu fügen.

Die (Ehe-)Frau wird nie in ihrer Ganzheit gezeigt; es ist nie eine ausgewogene Mischung aus Gefühl und Vernunft, aus 'weiblichen' und 'männlichen' Charaktereigenschaften. Es fehlt immer die Ganzheit, die Harmonie; die Erfüllung des ganzen Wesens/Menschen.

Eine Ausnahmeerscheinung sticht ins Auge: Maë Garga aus dem Stück Im Dickicht der Städte (1921/1924). Maë Garga legt ihre ewig 'dienstleistende' Rolle als Ehefrau und Mutter ab, da keinerlei Gegenleistungen (emotionale/finanzielle Geborgenheit) von seiten der Nutznießer (des Ehemannes und der Kinder) zu erwarten sind. Hat sie wahrscheinlich ursprünglich in Ehe und Mutterschaft Emotionalität, Geborgenheit und Anerkennung gesucht, so fand sie letzten Endes nur Anpassung, Unterordnung und Ausbeutung. Ihr Selbsterhaltungstrieb und ihr Selbstwertgefühl sind noch ausgeprägt genug, um nach langer harter Lebensschule das Gelernte/ihre Erkenntnisse in Taten umzusetzen - und - ihr Leben in einer neuen Rolle zu gestalten: Sie wird eine auf sich selbst gestellte Frau - ein zufriedener (Berufs-)Mensch.

Nur trägt dieses anscheinend neue, positive Bild der Frau: Es ist nur eine 'Schein'-Erfolgsrolle, denn das Bild der Frau ist leider wieder zu einseitig. Und kam nur zustande durch die Amputation der traditionsreichen 'weiblichen' Charaktereigenschaften.

Witwen (mit Kindern)Die Mutter (1931/1932)

Die verwitwete Pelagea Wlassowa wohnt bei ihrem erwachsenen, unverheirateten Sohn Pawel. Obwohl sie ihm den Haushalt führt, fühlt sie sich nutz- und wertlos, hat panische Angst, ihn, den Ernährer und einzigen Lebensinhalt, zu verlieren. Nicht als politisch bewußte Revolutionärin, sondern in ihrer Rolle als besorgte, beschützende Mutter, übernimmt sie Pawels gefährliche Flugblattverteilung. Wird Pelagea Wlassowa - die gegen jegliche Gewalt ist - Zeugin einer Gewalttat, fängt ihre allmähliche Verwandlung an: von der schicksals- und gottesergebenen, apolitischen Mutter zur aktiven Genossin/Kämpferin Wlassowa.

Erst die Durchtrennung der Nabelschnur in der Mutter-Sohn-Beziehung - Pelagea Wlassowas Loslösungsprozeß von ihrem Liebesobjekt, und dessen Tod - ermöglicht ihre totale Verwandlung. Sie wird unentbehrliches Arbeitstier, Nutz- und Wertobjekt der Revolution. Aber sie ist eine gesplante Persönlichkeit, sie verkörpert eine Doppelrolle: tagsüber ist sie die gut funktionierende, vermännlichte Kampfmaschine - die überdimensional glorifizierte 'Mutter der Revolution'; nachts ist sie das einsame, leidende, weibliche Wesen - die Mutter, die um ihren toten Sohn trauert. Ihre einzige Überlebensebene besteht darin: als fanatisches Arbeitstier (Vernunftwesen) im Revolutionsrausch den Schmerz des verwundeten Muttertiers (Gefühlsmenschen) zu betäuben.

Die Gewehre der Frau Carrar (1937)

Teresa Carrar, Witwe und Mutter von zwei Söhnen, wird durch den Tod ihres Ehemannes gottesergeben und apolitisch. Sie ist jetzt abhängig von ihrem ältesten Sohn Juan, der die Stelle des Familienoberhauptes/Ernährers übernimmt. Sie wird überbemutternd, total fixiert auf die beiden Söhne - die jetzt ihr ganzer Lebensinhalt sind. Sie will sie am Leben erhalten, sie dem Krieg fernhalten. Durch die Ermordung Juans, den Verlust des Haupternährers, macht sie die bittere Erfahrung, daß Gewaltlosigkeit und Passivität keine Überlebensgarantie sind. Sie übernimmt dann eine Doppelrolle: versorgende Mutter und aktive Kämpferin.

Mutter Courage und ihre Kinder (1939)

Die Marketenderin, Anna Fierling, unter dem Karrierenamen 'Mutter Courage' bekannt, ist eine starke, selbstbewußte Geschäftsfrau, eine liebevolle, doch dominierende Mutter (ihre Fürsorge schlägt ins Besitzergreifende um), eine humorvolle, in jüngeren Jahren sexuelle Frau. Sie ist bewußt partnerlos geblieben, weil die drei Väter ihrer drei Kinder nicht ehe-tauglich waren; sie hat bewußt ihre Sexualität genossen, ihre Mutterrolle akzeptiert, und die (fehlende) Rolle des Familienoberhauptes/Ernährers/Beschützers übernommen. Sie hat nie die Nabelschnur durchtrennt, ist überbemutternd, läßt ihre Kinder nicht flügge werden: einerseits - in ihrer Rolle als beschützende Mutter - will sie sie dem Krieg fernhalten; andererseits - in ihrer Rolle als Geschäftsfrau - weil sie ein notwendiger Bestandteil des Familiengeschäfts (Planwagens) sind. Ihre Doppelrolle - besorgte, liebevolle Mutter/tüchtige Geschäftsfrau - wird zur Doppelbelastung. Ewig hin- und hergerissen, kann sie keiner Rolle gerecht werden: als gute Geschäftsfrau verfehlt sie in ihrer beschützenden Mutterrolle; als besorgte Mutter verfehlt sie in ihrer Rolle als tüchtige Geschäftsfrau. Ganz zu schweigen von den Ansprüchen des Privatmenschen, die unterdrückt werden. Ihre (Über-)Lebensmotivation ist eine Existenzgrundlage für ihre Kinder, die ihr ganzer Lebensinhalt sind, zu erhalten.

Die Gesichte der Simone Machard (1941/1943)

Mme Soupeau ist eine bemittelte Witwe, dominierende Mutter, und kaltherzige Geschäftsfrau, die über die 'Hostellerie' sowie ihren ledigen Sohn herrscht. Sie hat nie die Nabelschnur durchtrennt; sie ist zur verlängerten Hundeleine geworden.

Der kaukasische Kreidekreis (1943/1945)

Die verwitwete Bäuerin 'herrscht' noch über Hof und ledigen Sohn. Ganz Geschäftsfrau, verkauft sie die offene Schwiegertochter-Stelle an Grusche; ihr Sohn wird Handels-/Heiratsware. Somit kommt sie an eine tüchtige, billige Arbeitskraft - ihre neue Schwiegertochter Grusche übernimmt die (unbezahlte) Stelle der Magd und Haushälterin; Grusche wird nützliche Lückenbüßerin.

Die Tage der Commune (1948/1949)

Mme. Cabet, Näherin, Witwe, und Mutter von Jean, einem jungen Arbeiter, ist die gutmütige, allversorgende Mutterfigur. Sie bleibt politisch unaufgeklärt, unterstützt jedoch ihre Leute im Kampf. Sie durchgeht keine politische Bewußtseinsänderung, keine Verwandlung; bleibt in ihrer versorgenden Mutterrolle stecken. Sie stirbt vor ihrem Sohn, wird Opfer/Verschleißware des Krieges. Vielleicht wäre in ihr (ähnlich wie bei Pelagea Wlassowa/Teresa Carrar) eine Verwandlung vorgegangen, hätte sie den Tod ihres Sohnes miterlebt. Es scheint, daß nur wer leidet, eine Problem- und Bewußtseinsänderung hat.

*

Sind die Witwen emotional und finanziell von ihren Söhnen abhängig - die Söhne sind hier Stellvertreter für die fehlenden Familienoberhäupter/Ernährer, bzw. Partner - schlägt ihr Bemutterungstrieb ins Besitzergreifende um. Erst durch die Durchtrennung der Nabelschnur, den Verlust des Liebesobjektes und der damit verbundenen Einkommensquelle - aus ihrem Trennungsschmerz, ihrer Existenzangst heraus - werden die Witwen aktiv, kämpferisch. Ihre einzige Überlebensebene besteht darin: in einer Doppelrolle - die der Mutter und Kämpferin - ein 'Schein'-Leben weiterzuführen; für den geliebten Verstorbenen weiter zu kämpfen. Und dies als 'Schein'-Revolutionärin in der Hauptrolle, als leidende Mutter in der (vertuschten) Nebenrolle: wie im Falle Pelagea Wlassowa in Die Mutter (1931/1932) und Teresa Carrar in Die Gewehre der Frau Carrar (1937).

Auch Anna Fierling in Mutter Courage und ihre Kinder (1939) schlägt sich tapfer durchs Leben. Und dies in der Doppelrolle der Geschäftsfrau und Mutter. Auch sie verdrängt die Rolle der leidenden Mutter (die einen Sohn und eine Tochter im Krieg verloren hat). Ihre Nebenrolle - die der hoffenden, liebenden Mutter - unterstützt die Hauptrolle der weiterhin angetriebenen/motivierten Geschäftsfrau. Sie 'kämpft' um ihre Existenzgrundlage, den Planwagen, den sie ihrem einzig überlebenden Sohn erhalten will. Nur daß eine barmherzige Lüge (das Verschweigen seines Todes) ihr dieses 'Schein'-Leben ermöglicht: die Wahrheit würde sie ihrer (Über-)Lebensmotivation berauben,

sie zerstören.

Befinden sich die Witwen in keinerlei finanziellen Abhängigkeit, wird das Frauenbild äußerst negativ gefärbt. Ein Matriarchat ersetzt ein Patriarchat: Kommen die Frauen an die Zügel, werden sie herrschsüchtiger und kaltherziger als die Männer dargestellt; ihre 'weiblichen' Charaktereigenschaften (Emotionalität/Bemutterungstrieb) sind total verkümmert. Es ist ein Zerrbild - einseitig, extrem.

Witwen (ohne Kinder)Mann ist Mann (1924/1926)

Die Witwe Begbick ist ein Allround-Talent: eine selbstbewußte, raffinierte Geschäftsfrau mit guten Menschen-(Männer!) Kenntnissen, Inhaberin eines Bierwagons, der die Militärtransporte begleitet; eine weibliche Frau, die ihre Sexualität genießt; ein humorvoller, besorgter, und versorgender Kumpel (ähnelt stark Helene Weigel zu Beginn ihrer Beziehung mit Brecht).

Sie ist abwechselnd Nutz-, Lust- und Wertobjekt, bleibt trotzdem in jeder Situation immer beherrschendes Subjekt. Sie bewahrt ihre Identität und Weiblichkeit - läßt nie ihre Gefühle ihre Vernunft übertrumpfen.

Erst durch den Tod ihres Ehemannes/Versorgers wird sie aus ihrer passiven, abhängigen Ehefrauen-Rolle gerissen, und wird aktive, selbstversorgende Geschäftsfrau. Sie ist eine bewundernswerte Verwandlungs-/Anpassungs-/Überlebenskünstlerin.

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (1928/1929)

Leokadja Begbick von Mann ist Mann (1924/1926) taucht auch in diesem Stück in einer Hauptrolle auf - mit Karrierewechsel: war ihre Existenzgrundlage vorher ein Bierwaggon, ist es jetzt ein Lastauto; war sie vorher selbst noch sexuell aktiv, ist sie jetzt enthaltsam/asexuell, ist Managerin in Sachen Liebe, verwaltet sieben Mädchen/Prostituierte. Sie bleibt weiterhin eine einfallsreiche, flexible Geschäftsfrau. Ihr langer Existenz-/Überlebenskampf hat sie psychisch und physisch ausgelaut - sie hat es nicht geschafft, finanziell unabhängig zu werden, einen verdienten Ruhestand zu genießen; sie bleibt - trotz all ihren bewundernswerten Bemühungen - abhängig von den Wünschen und Forderungen der Männer in einer von Männern geprägten Gesellschaft. So könnte das Stück Mann ist Mann (1924/1926) der 'Aufstieg' der Witwe Begbick sein, das Stück Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (1928/1929) der 'Fall' der Witwe/Leokadja Begbick.

Töchter (die noch beide Elternteile haben)

Trommeln in der Nacht (1919)

Anna Balicke versucht in der Rolle der braven, gehorsamen Tochter die gut-bürgerlichen Erwartungen ihrer Eltern (Aussteuer, Verlobung, Heirat, Familie) zu erfüllen. Sie ist aber eine selbstbewußte (äußerst moderne, emanzipierte), junge Frau, die Vernunft- sowie Gefühlsmensch ist. Gefühlsmäßig (romantisch verträumt) hängt sie noch an ihrem vermißten Soldaten Andreas; vernunftmäßig (realistisch) läßt sie sich mit dem Aufsteiger Murk ein - somit kann sie ihre eigenen sexuellen Bedürfnisse und die Erwartungen ihrer geschäftstüchtigen Eltern befriedigen. Ihren Eltern ist sie Verhandlungsobjekt: sie soll sich mit ihrer Heirat zu Murk als nützlich erweisen; der zukünftige Schwiegersohn soll eine Bereicherung (keine Gefahr) für die Familienfirma sein. Taucht ihre wahre Liebe (der vermißte Soldat Andreas) wieder auf - wird sie Schmiedin ihres eigenen Glückes: sie nabelt sich von ihren Eltern ab, folgt ihren Gefühlen, löst die Verlobung mit (dem ungeliebten) Murk, versucht sogar sein Kind abzutreiben - Murk und das Ungeborene werden als Hindernisse betrachtet - und folgt schließlich Andreas.

Im Dickicht der Städte (1921/1924)

Marie Garga, die tüchtige, pflichtbewußte Tochter von John und Maë Garga, und die liebevolle Schwester von George, übernimmt die Rolle des Familienernährers vom arbeitsscheuen Vater und selbst-verschuldet arbeitslosen Bruder. Für diese selbstlose Tat erntet sie nur Undank und Spott. Verliert sie ihre Arbeitsstelle, sieht sie in der Prostitution als Erwerbstätigkeit die einzige Überlebensmöglichkeit. Sie ist das vielfache Opfer - Sex- und Nutzobjekt; ausgenutzt von Vater und Bruder, sexuell ausgebeutet von den Männern in ihrem Umkreis. Ihr gelingt die totale Vermännlichung/Abstumpfung nicht; sie bleibt zu weiblich, sensibel, naiv. Als halbherzige Prostituierte ist sie nicht Geschäftsfrau genug um sich finanziell abzusichern, ihre Unabhängigkeit von den Männern zu erarbeiten.

Sie leidet an einer inneren Zerrissenheit zwischen unerfüllter Liebe und Sexualität. Sie läßt sich in eine Vernunftehe vermarkten, um sich und ihren Vater versorgt zu wissen.

Diese soziale Absicherung fordert einen hohen Preis: ihr Selbstwertgefühl, ihre Unabhängigkeit. Wogegen, im krassen Gegensatz - Maë Garga, Maries Mutter: Sie hörte auf, wie eine Beglückungs-/Bedienungsmaschine zu funktionieren, die, ohne Rücksicht auf sich selbst - nur andere Menschen erfreute. Sie legte die an Ausbeutung grenzende, ewig-unterstützende, fürsorgliche Ehepartner/Ehefrauen- und Mutterrolle ab. Die pflichtbewußte Tochter übernimmt diese leer-gewordene Stelle - und wird somit Lückenbüßerin.

Die Dreigroschenoper (1928)

Polly Peachum, die Tochter von Celia und Jonathan Jeremiah Peachum, ist eine selbstbewußte, junge Frau, ausgewogener Vernunft- und Gefühlsmensch. Sie nabelt sich von ihren Eltern ab, löst ihr Abhängigkeitsverhältnis als unmündige Tochter und Angestellte des Vaters, folgt ihren Gefühlen, und geht eine geheime Liebesheirat mit dem Banditen Macki Messer ein. Sie stellt dann ihre Eltern vor vollendete Tatsachen. Äußerst verwandlungs- und anpassungsfähig, übernimmt sie spielend neue Rollen - die der Ehefrau, Geschäftsfrau, sogar Chefin der Bande. Ihre Eltern sehen in der Hochzeit den Verlust einer billigen Arbeitskraft, im Schwiegersohn eine Infiltrationsgefahr - eine Gefahr für das Familiengeschäft.

Die Gesichte der Simone Machard (1941/1943)

Simone Machard, ein gutmütiges, naives junges Mädchen, 'darf' stellvertretend für ihren Bruder, der an der Front kämpft, die Haupternährerin der Familie sein. Sie ist Mädchen für alles in einer 'Hostellerie'- somit ausgenutzt von ihren Eltern und ihrem Arbeitgeber. In ihrem Bestreben, es allen recht zu machen, wird sie hin- und hergerissen - zwischen Geschwisterliebe (Liebe zu ihrem Bruder), Nächstenliebe (Mitgefühl für die Flüchtlinge), und Pflichtbewußtsein (ihren Eltern und ihrem Arbeitgeber gegenüber). Total überfordert, flüchtet sie in eine Traumwelt (die, der Jungfrau von Orléans), Sie leidet an einer Persönlichkeitsspaltung - übernimmt aggressive, männliche Eigenschaften, wird kämpferisch, handelnd. Dies jedoch nicht aus einem (plötzlichen) politischen Bewußtsein heraus, eher motiviert durch ihren Bemutterungstrieb ihrem geliebten Bruder gegenüber. Für ihren fast

heldenhaften Einsatz (Zerstörung der Benzinvorräte) wird sie nur kurzfristig belohnt: sie hat (vielleicht!) das Wissen, daß ihr Handeln den Flüchtlingen als Ansporn diene; langfristig wird sie jedoch bestraft - sie wird ihr junges Leben in einer Nervenheilanstalt dahinfluten. Simone reift weder politisch noch sexuell heran; sie bleibt in ihrer Entwicklung stecken - bleibt Kindfrau.

*

Anna Balicke in Trommeln in der Nacht (1919) und Polly Peachum in Die Dreigroschenoper (1928) verkörpern das Bild der modernen, emanzipierten, jungen Frau, die eine gesunde Portion Selbstbewußtsein und Selbstliebe besitzt. Nur kurz zwischen Vernunft und Gefühl hin- und hergerissen, nabeln sie sich entschlossen von den Eltern und deren Erwartungen und Einschränkung ab. Sie nehmen (was sonst immer Männern vorbehalten) ihr Recht auf Selbstverwirklichung/Sexualität wahr.

Der erfolgreiche Ablösungsprozeß wird jedoch nur durch eine Zielsetzung ermöglicht: mit ihrem Liebesobjekt/Sexualpartner vereint zu sein, und ein gemeinsames Leben zu gestalten. Sie sehen ihre Selbstverwirklichung nur in einer Zweierbeziehung: Von der sie sich (wahrscheinlich) Emotionalität, Geborgenheit, Anerkennung und Verständnis erhoffen. Nur: Jede Beziehung zum Manne bringt immer auch Anpassung, Unterordnung, Einengung ihrer selbst mit sich. Es regt sich der Verdacht: Hat nicht auch Maë Garga aus dem Stück Im Dickicht der Städte (1921/1924) einst so ihr neues, junges (Ehe-)Leben gestaltet?

Da Brecht es nie bei (weiblichen!) Erfolgserlebnissen beruhen lassen kann, werden die beiden oben aufgeführten positiven Darstellungen mit folgenden negativen Beispielen aufgewogen: Marie Garga - Im Dickicht der Städte (1921/1924) und Simone Machard - Die Gesichte der Simone Machard (1941/1943).

Marie Gargas Ablösungsprozeß von ihren Eltern und ihrer Familie ist zum Scheitern verurteilt - wegen ihres geringen Selbstwertgefühls und ihrer emotionalen Abhängigkeit, ihrem unerfüllten Bedürfnis nach ein bißchen Liebe und Anerkennung. Ihr wird jeglicher Eigenwert sowie Recht auf Sexualität/Selbstverwirklichung abgesprochen.

Sie versucht sich zuerst in der (als eher 'männlich' angesehenen) Rolle des pflichtbewußten Ernährers; dann (als Prostituierte) in der Rolle des selbständigen Berufsmenschen. Beide Versuche mißlingen: Weibliche Mißerfolge sind bei Brecht schon vorprogrammiert. Sie sieht ihre einzige Überlebensemöglichkeit in der 'weiblichen' Anpassung/Unterordnung. Ihre einzige Existenzberechtigung liegt in ihrer Nützlichkeit/Verwertbarkeit in einer von Männern dominierten Gesellschaft.

Auch Simone Machards Ablösungsprozeß von ihren Eltern mißlingt. Auch sie hat sich (wie Marie Garga) mit der Rolle der Lückenbüßerin (die des fehlenden Ernährers) abzufinden. Ihr Bedürfnis nach ein bißchen Liebe/Anerkennung macht sie verletzlich, ewig opferwillig. Wie im Falle Marie Garga, liegt Simones Existenzberechtigung in ihrer Nützlichkeit/Verwertbarkeit: Sie ist nützliches Arbeitstier und Einkommensquelle.

Es findet keine persönliche Entfaltung statt. Ihr Entwicklungsprozeß wird im Keim erstickt: Sie darf sich weder geistig (als selbst bestimmender junger Mensch), noch körperlich (als sexuell heranreifende junge Frau) verwirklichen. Sie bleibt - wie Marie Garga - Opfer der 'weiblichen' Tendenz zur Unterordnung/Anpassung. Nur daß es diesmal in einem extrem 'vermännlichten' Matriarchat geschieht.

Töchter (die nur einen Elternteil haben)

Leben des Galilei (1938/1939)

Virginia, die brave, fügsame Tochter von Galileo Galilei, erhält keinerlei Anerkennung - weder von ihrem Vater (sie ist ihm Lastobjekt, er will sie verheiraten, um sie loszuwerden), noch von ihrem Verlobten (der sie acht Jahre lang als Aushängeschild benutzt). Sie bleibt naive Kindfrau, gutgläubige Ewig-Verlobte. Wird ihr die Rolle der Verlobten weggenommen, rutscht sie (die alte Jungfer) in die leer gewordene Stelle der versorgenden/bemutternden Haushälterin. Ihrem Vater wohl immer noch lästig, ist sie jetzt wenigstens existenzberechtigt, indem sie ihm eine nützliche, billige Arbeitskraft geworden ist. Virginia darf sich nie als totaler Mensch in ihrer Persönlichkeit/Weiblichkeit entfalten. Ihr Leben kreist um das leibliche Wohl und die intellektuelle Entwicklung ihres Vaters - ihrem Sorgenkind, ihrem Lebensinhalt.

Mutter Courage und ihre Kinder (1939)

Katrin, Mutter Courages junge, stumme Tochter, ist das ewig hilflose Opfer. In ihrer Entwicklung vom Kind zur Frau ist sie im Krieg (von Männern) zunehmend körperlich und seelisch verstümmelt worden. Sie ist jedoch deshalb nicht verbittert worden, sondern äußerst menschlich, liebevoll geblieben; hängt an ihrer Mutter, ist ihr eine nützliche, arbeitstüchtige Tochter; ihren beiden Brüdern ist sie eine liebevolle, besorgte Schwester. Da ihr selbst der Traum von Mann/(Ehe-) Partner und Kind verwehrt bleibt, wird sie - von einem fast pathologischen Mutterinstinkt getrieben - der Schutzengel gefährdeter Kinder. Aber auch in dieser 'noblen' Ersatzrolle findet sie nur kurz Erfüllung, die geretteten Kinder darf sie nur kurz in die Arme schließen, ihr letzter Rettungseinsatz kostet ihr sogar das Leben.

Herr Puntila und sein Knecht Matti (1940)

Eva Puntila, die selbstbewußte, energische Tochter des verwitweten Gutsbesitzers Puntila, ist des öfteren gezwungen, die Rolle der überwachenden Ehefrau zu übernehmen, die ihren (meist) betrunkenen Ehemann davon abhält, ihre gemeinsame

Existenz -das Gut- herabzuwirtschaften. Ihrem Vater ist Eva ein Lastobjekt, das er loshaben (verheiraten) will.

Sie probt kurz eine Ehefrauen-Rolle mit dem Knecht Matti; läßt ihrer Sinnlichkeit/Weiblichkeit freien Lauf. Aber der realistische Vernunftmensch überwiegt: sich des krassen Standesunterschiedes bewußt, entschließt sie sich gegen Matti, stellt ihre eigenen Bedürfnisse zurück, und fügt sich in die standesgemäße Rolle der Verlobten des Attachés. Damit fällt sie auch zurück in die Rolle der braven, pflichtbewußten Tochter.

*

Sind Virginia und Kattrin gefühlsbetont, naiv und sensibel; ist Eva eher verstandesbetont, selbstbewußt und forsch - sie haben jedoch alle gemeinsame Nenner:

- alle drei Töchter werden zeitweilig als Lastobjekte betrachtet, die man loswerden möchte, indem man sie verheiraten, an den Mann bringen will.
 - alle drei Töchter dürfen eine Ausbruchs-/Proberolle ausüben - (Virginia - als Verlobte; Kattrin - verschwindet für eine Nacht; Eva - als 'inszenierte' Ehefrau Mattis)-wobei jedoch Mißerfolge schon vorprogrammiert sind. Die Töchter fallen dann - gezwungenermaßen - zurück in ihre alte Rollenfixierung; in ihrer Abhängigkeit/Schicksalsergebenheit verstärkt, in ihren Standes-/Klassenschranken gefangen.
 - Anstatt ihr eigenes Recht auf Selbstverwirklichung in Anspruch nehmen zu dürfen, haben sie sich mit Anpassung/Unterordnung abzufinden. Anstatt ihnen eine gute Portion Selbstliebe und die Erfüllung eigener Bedürfnisse/Wünsche zu gönnen, wird von ihnen Selbstverzicht und Nächstenliebe gefordert. (Wobei Nächstenliebe wohl als edle, selbstlose Liebe gilt, jedoch meist verschleierte Ausbeutung ist.)
- Alle drei Töchter sind zweitrangige Geschöpfe, die sich durch ihre Nützlichkeit und Opferbereitschaft ihre Existenzberechtigung erarbeiten.

Alleinstehende junge Frauen

Baal (1918/1919)

Johanna Reiher, die unschuldige Verlobte von Johannes, folgt ihren Gefühlen, wird Baals sexuelle Verschleißware. Hin- und hergerissen zwischen sexueller Erfüllung und Schuldgefühlen, begeht sie Selbstmord. Sie ist Opfer ihrer inneren Zerrissenheit. So wird der Tod die einzige Lösung aus dem unheilbaren Zwiespalt.

Sophie Bargers Abhängigkeit/Hörigkeit zu Baal macht auch sie zur austauschbaren, sexuellen Verschleißware. Trotz Schwangerschaft bleibt sie in der demütigenden Opferrolle - ist sogar verzeihend, nachsichtig mit Baal, wie eine liebende Mutter mit ihrem unartigen Sohn. Sie, die erwachsene Frau, ist ihm nicht gleichgestellt, zieht ihn auch nicht zur Rechenschaft. Sie bleibt - im Gegensatz zu Johanna Reiher - Baals willige, sexuelle Verschleißware; begeht aber auf ihre Weise eine Art Selbstmord, indem sie sich in der Rolle der Ewig-Dahinleidenden verzehrt/abnutzt.

Im Dickicht der Städte (1921/1924)

Jane Larry, ein einfaches Mädchen, Näherin von Beruf, wird von ihrem Verlobten George Garga zeit- und gefühlsmäßig vernachlässigt, in ihrer finanziellen Notlage nicht unterstützt. Sie ist sein Gewohnheitsanhängsel, gelegentliches Trost- und Betäubungsmittel. Bei anderen Männern tauscht sie bewußt ihre Sexualität für ein bißchen Zuneigung/menschliche Wärme ein. Sie versucht sich kurz in der Rolle der treuen Ehefrau - ein Versuch, der ihr mißlingt, da sie weiterhin partnerlos und einsam ist (ihr Mann George ist im Gefängnis). Sie zieht daraus die Konsequenz: legt die Rolle der einsam duldenden, endlos wartenden Ehefrau ab, trennt sich von George und entschließt sich für die kontaktfreudige Rolle der Bardame/Prostituierten. Im kleinen, privaten Kreis (in ihrer Beziehung zu George) beweist sie eine fast bewundernswerte Stärke/Selbstachtung - dies wird jedoch zunichte gemacht, indem sie sich einem größeren Rahmen fügt: in ihrer Schicksalsergebenheit nährt sie ihre Schwäche und Selbstverachtung. Sie

tauscht ihre emotionale Abhängigkeit in einer Zweierbeziehung (der Ehe) gegen eine andere, gesellschaftliche/institutionelle Abhängigkeit (der Prostitution) ein - und bleibt weiterhin vom Manne/von Männern abhängig; wird sexueller Konsumartikel, Opfer sozialer Abnutzung.

Johanna der Schlachthöfe (1929/1931)

Johanna Dark, Leutnant der Schwarzen Strohöhne, ist eine junge, naive Frau, die mit fanatischem Eifer - vom Panzer der Religion umgeben - Gewaltlosigkeit predigt, und die Seelen der hungernden Unterdrückten/Arbeiter retten will. Gelingt ihr das nicht, geht in ihr eine Verwandlung vor: sie wird wißbegierig. Sie stürzt sich dann mit demselben fanatischen Eifer in die Aufdeckung der politischen/gesellschaftlichen Mißstände. Sie ist überzeugt, auch hier rettender Engel sein zu dürfen. Aber sie bleibt hin- und hergerissen zwischen den Fronten; ihre Unentschlossenheit zerstört sie.

Ihr Lernprozeß und ihre Erkenntnis - daß Klassenschranken nur mit Gewalt niedergerissen werden können - helfen niemandem, kosten ihr sogar das Leben. Sie bleibt dennoch 'nützlich': ihr Tod wird vermarktet; sie wird propagandistische Verschleißware.

Ihr Fanatismus fordert ihr ganzes Wesen - sie darf sich nicht als ganze Frau entwickeln - weder in intellektueller Hinsicht, als politisch Handelnde, noch in weiblicher Hinsicht; sie bleibt asexuell. In ihrem Abnabelungs-/Lösungsprozeß von der heilen, religiösen (Groß-)Familienwelt (ihr vorgesezter Paulus Snyder gleicht einer strengen Vaterfigur) ist sie nicht konsequent genug; sie bleibt zu sensibel, unentschlossen. Der Prozeß der Vermännlichung/Verhärtung zum kämpferischen Einsatz für eine Front mißlingt; sie ist nicht existenz-/überlebensfähig. Sie durchgeht wohl eine Bewußtseinsänderung - jedoch zu spät - wird verkannt, darf 'erleuchtet' sterben.

Johanna ist das Bild der asexuellen jungen Frau, die kein geschlechtliches Liebesobjekt hat, sich dafür umso mehr ganz auf ein religiöses bzw. soziales/politisches Passionsobjekt fixiert. In ihrer Unentschlossenheit, zwischen zwei politischen Fronten hin- und hergerissen, wird sie politische Verschleißware. Der Tod ist die einzige Lösung aus ihrer ausweg-

losen Situation.

Die Gewehre der Frau Carrar (1937)

Inez Perez, eine selbstbewußte, politisch aufgeweckte und engagierte junge Lehrerin, hat sich erfolgreich von ihren Eltern getrennt. Sie bleibt in einer asexuellen Rolle; ihr ganzes Wesen fixiert sich auf das geistige Wohl ihrer (Ersatz-)Kinder/Schulkinder. Für deren Recht auf intellektuelle Entwicklung wird sie zur Kämpferin - hin bis zur Selbstaufopferung; was lediglich ihre eigene Selbstverwirklichung abrupt endet, jedoch nicht den politischen Verlauf der Dinge ändert. Sie wird idealistische Verschleißware des Krieges.

Der gute Mensch von Sezuan (1938/1940)

Shen Te, eine alleinstehende, berufstätige junge Frau, leidet an Nächstenliebe. Sie ist keine gute Geschäftsfrau - weder als Prostituierte, noch als Tabakladeninhaberin, weil sie zu gutmütig ist. Hin- und hergerissen zwischen ihrer Fürsorge zu anderen und ihrer eigenen Existenzangst, kommt es zu einer Persönlichkeitsspaltung: in die weibliche, weichherzige Shen Te, und in den männlichen, skrupellosen Shui Ta.

Eine einmalige Chance bietet sich ihr, aus dem Teufelskreis auszubrechen: in einer Vernunftehhe mit einem reichen Witwer 'versorgt' zu sein. Aber sie verneint ihre Vernunft, bejaht ihre Gefühle - und - verliebt sich in den Taugenichts Yang Sun. Sie opfert sich für dessen Wohl auf. Durch ihre Schwangerschaft befindet sie sich wieder in einer Doppelrolle/Doppelbelastung: ist Shen Te, die fürsorgliche, liebende Mutter; und Shui Ta, der beschützende, geschäftstüchtige Vater. Jedoch die Stärke/Erfahrungen/Erkenntnisse des Shui Ta fließen nicht zu Shen Te zurück. Sie bleibt weiterhin in einer ausweglosen Situation; schizophren - das verzweifelte und verkannte, ewige Opfer; unfähig ihr eigenes Leben zu bewältigen, unfähig ihre Umwelt zu ändern. Sie bleibt verdammt dazu, einen qualvollen, (allmählichem Sterben ähnelnden) langen Leidensweg zu gehen.

Herr Puntila und sein Knecht Matti (1940)

Die vier Frauen aus Kurgela - das Apothekerfräulein, das Kuhmädchen, die Telefonistin, die Schmuggleremma - stellen einen repräsentativen Querschnitt der Gesellschaft dar. Sie haben

einen gemeinsamen Nenner: Sie fühlen sich alle unglücklich und ausgebeutet; sie fühlen sich als 'Frau ohne Mann' unvollständig - ein Nichts. Ihr Beruf bringt ihnen keine Unabhängigkeit, weder Identität noch Status - denn, die Arbeitswelt ist eine männlich dominierte Welt geblieben. Sie sehen ihre Berufstätigkeit nur als Überlebensmöglichkeit, als Überbrückungszeit bis zur Ehe.

Und damit befinden sie sich wieder in dem typisch weiblichen Dilemma: Sie sehen im Manne den Erlöser aus ihrer sozialen/emotionalen Misere; sie erhoffen sich von ihm, daß er sie entschädigt und ihr Leben sinnvoll macht. Nur würden sie dann wieder in ein Abhängigkeitsverhältnis geraten - diesmal in eine finanzielle und gefühlsmäßige Abhängigkeit. Denn die Privatsphäre/Ehe bleibt auch eine männliche Domäne. Der Mann fällt dann in die Rolle des Täters/Ausbeuters, die Frau wiederum in die Rolle des Opfers/der Ausgebeuteten.

Der kaukasische Kreidekreis (1943/1945)

Grusche Vachnadze, ist eine junge, alleinstehende Magd mit einem ausgeprägten Pflicht- und Selbstbewußtsein. Sie ist erst Berufs-/Vernunftmensch, dann Privat-/Gefühlsmensch. Ihr Freund Simon hat sich ihr zu unterordnen, sich ihrem Leben einzuordnen.

In Grusche findet eine Verwandlung statt - von (kurz beauftragter) Kinderbetreuerin zur Ziehmutter; vom Arbeitstier zum Muttertier. Wobei sie beschützende sowie kämpferische/aggressive Eigenschaften entwickelt. Diese Verwandlung ist jedoch nicht Ursache eines erwachenden politischen Bewußtseins, sondern Resultat eines aufkeimenden Mutterinstinkts.

Erscheint Grusches Verwandlung von Magd zur 'Superfrau', die wahre Herkules-Taten vollbringt, schon äußerst erstaunlich, - da geschieht noch Wunderlicheres: ihre Taten werden am Ende des Stückes mit Belohnungen überhäuft - der Ziehmutter wird das Kind zugesprochen, sie wird Mutter; Simon, ihr treuer Partner, steht ihr immer noch zur Seite, die Verlobte wird Ehefrau - ein Happy-End ist garantiert! Brecht scheint mit dieser 'märchenhaften' Entwicklung all die anderen traurigen Frauenschicksale in seinen Stücken aufwiegen zu wollen - eine Art Wiedergutmachung? Nur erscheinen jene Frauen mit all ihren Fehlern und Widersprüchen, Schwächen und Stärken -

menschlicher/glaubwürdiger. Seine überspitzte, (einmalige!) positive Darstellung wird dadurch zunichte gemacht.

Die Tage der Commune (1948/1949)

Babette Cherron, eine junge Näherin, weist leichte Baalsche Charakterzüge auf, jedoch nur in Bezug auf sexuelle Aggressivität/sexuellen Appetit; sie teilt nicht dessen Promiskuität/Verbrauchermentalität. Sie ist auf ein Liebesobjekt (ihren Freund, Jean Cabet) fixiert, strebt eine Lebensgemeinschaft mit ihm an. Sie wird ihm gleichgestellt - im Freiheitskampf und in der Liebe; es herrscht kein Geschlechterkonflikt, keine (weibliche) Zweitrangigkeit.

Babette steht zu ihrer Sexualität und genießt sie. Sie ist lebens- und liebeslustig; überwiegend sexuell gereift, nicht politisch. Ihrem jungen Leben und ihrer weiteren Entwicklung als Frau/Partnerin, wird ein jähes Ende gesetzt.

Geneviève Guéricault ist Babette Cherrons Gegenpol: sexuell noch naiv, politisch jedoch erwacht. Sie ist trotzdem noch Idealistin, glaubt an eine gewaltlose Veränderung der politischen Mißstände. Ihrem Verlobten ist sie gefühlsmäßig nicht verfallen; sie trennt sich von ihm (dem politisch Abwegigen), opfert ihn. Sie stellt ihre Ansprüche als Privatmensch zurück, fixiert sich ganz auf das (geistige) Wohl ihrer (Schul-)Kinder. Es wird ihr eine 'Schein'-Position als Delegierte für das Unterrichtswesen gegeben. In Wirklichkeit wird sie nur abgeschoben - auf ein repräsentatives Amt ohne politische Machtauswirkung; männliche Machtstrukturen bleiben weiterhin bestehen. Und sich in ihrer 'Schein'-Macht sonnend, in ihrem Idealismus angefeuert, in ihrer politischen Überzeugung verstärkt - d.h. daß der Individualist sich dem Kollektiv zu unterwerfen hat - leistet sie kämpferischen Einsatz.

Ihre Entwicklung als Frau ist zurückgestellt; ihre Entwicklung als politisch Handelnde kommt zu einem jähen Ende - in kämpferischer Selbstaufopferung. Sie sieht keine Resultate/Veränderungen; sie wird - wie ihr Gegenpol Babette Cherron - politische Verschleißware/Opfer der Revolution.

Wird die Frau als sexuelles Wesen gezeigt, ist das Frauenbild frauenfeindlich. Es herrscht keine sexuelle Gleichberechtigung: Die Frau wird (von Männern) zum sexuellen Objekt, bzw. zur Gebrauchs- und Wegwerfware erniedrigt; weibliche Gefühle und weibliche Sexualität werden herabdegradiert; Sexualität und Begehren werden als reine Männersache betrachtet - die Frau hat keinen Anspruch darauf. Eine bemerkenswerte Ausnahme erscheint im Stück Die Tage der Commune (1948/1949) wo der Frau sexuelle Gleichberechtigung nicht verwehrt wird. Es herrscht Gleichberechtigung in der Liebe sowie im politischen Kampf. Nur, daß es sich bei Babette Cherron in ihrer sexual- und frauenfreundlichen Rolle, bedauerlicherweise, um einen Kurzauftritt handelt. Babette wird wohl ihrem Partner gleichgestellt - wird jedoch für dieses Zugeständnis bestraft! Sie 'darf' das 'männliche' Los teilen: wird (wie ihr Partner) politisches Opfer, Verschleißware des Krieges.

Egal ob die Frau politisch aufgeklärt oder apolitisch, sexuell oder asexuell, zielstrebig oder unentschlossen, vernunftbetont oder gefühlsbetont ist; egal ob sich die Frau mehr dem Yin, oder mehr dem Yang hingezogen fühlt; egal ob das Frauenbild mehr 'männliche' oder mehr 'weibliche' Charaktereigenschaften aufweist - die Frau bleibt in ihrer ganzen Entwicklung/Selbstverwirklichung als Frau und Mensch stecken. Es wird ihr weder Erfolg im Beruf, noch Erfüllung in ihrer Privatsphäre gegönnt; (das überschäumend positive Bild der 'Superfrau', der erfolgreichen Grusche im Stück Der kaukasische Kreidekreis (1943/1945) büßt zu sehr an Realitätsverlust ein.) Es wird ihr weder Harmonie mit ihrem Gegenpol -Mann-, noch Harmonie innerhalb ihrer eigenen Polarität, ihres eigenen Wesens gegönnt. Und dies geschieht durch einen frühzeitigen Tod, bzw. Selbstmord, oder durch einen langen (allmählichem Sterben ähnelnden) Leidensweg. Die Frau wird, oder bleibt, sexuelle bzw. politische Verschleißware; Opfer sozialer Abnutzung und politischer Ausbeutung.

Prostituierte

Trommeln in der Nacht (1919)

Marie und Auguste sind die positiven/weiblichen und negativen/männlichen Elemente in einem Menschen - ähnlich dem chinesischen Yin-Yang Prinzip. (Shen Te/Shui Ta in Der gute Mensch von Sezuan (1938/1940))

Marie ist die menschliche, gefühlvolle Prostituierte, die den depressiven Kunden Kragler umhegt. Ihre Menschlichkeit und Nächstenliebe überschatten ihren Geschäftssinn.

Auguste ist die nüchterne Geschäftsfrau; sie zeigt wohl kurze, kumpelhafte Anteilnahme - nimmt die Ausgestoßenen, Kragler und Anna, in ihrem Kreise auf. Gehen die beiden jedoch zurück in den gut-bürgerlichen Kreis, werden sie Verräter -und- Augustes Sympathie schlägt um in Aggression/Klassenfeindlichkeit.

Die Dreigroschenoper (1928)

Die Spelunken-Jenny lebt in einem Zuhälter-/(Ehe-)Verhältnis mit Mac zusammen. Sie ist Vernunft- sowie Gefühlsmensch; sie ist williges Lust- und Nutzobjekt solange sie sich seiner Liebe/Treue sicher ist. Verliert sie ihr Liebesobjekt - durch Macs Heirat mit Polly Peachum - geht in ihr eine Verwandlung vor: Der abhängige, schwache Gefühlsmensch wird zurückgestellt; ein kurzes Aufflackern von Schuldgefühlen unterdrückt; die nüchterne, starke Geschäftsfrau überlebt, und sie liefert - gegen Belohnung - den Verräter Mac der Polizei aus.

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (1928/1929)

Jenny, eine Namensschwester der Spelunken-Jenny aus dem Stück Die Dreigroschenoper (1928), erlaubt sich einen kurzen Urlaub/Ausbruch aus ihrer Arbeitswelt (der Prostitution): Sie genießt den Luxus der Liebe/Gefühle zu ihrem (ehemaligen) Kunden Jakob. Aber sie beendet diese Beziehung, ist nicht bereit ihren Geliebten/ehemaligen Kunden zu ihrem Zuhälter zu machen - d.h. für ihn zu arbeiten, seine Schulden aus ihrem schwer verdienten Lohn zu bezahlen. Sie bleibt eine auf sich selbst gestellte Geschäftsfrau. Nur durch die Abstumpfung der Gefühle, Vermännlichung der Frau, Verrohung des Menschen schlechthin - bleibt sie existenz-/überlebensfähig.

Mutter Courage und ihre Kinder (1939)

Yvette Pottier, ein junges, naives Mädchen, verliebte sich im Krieg in den Soldatenkoch, Pfeifenpieter. Sie führte ein Doppelleben: tagsüber folgte sie, die brave, bürgerliche Tochter, ihrer Vernunft - er war der Feind; nachts folgte sie, die sexuell erwachte Kindfrau, ihren Gefühlen - er war der geliebte Mann. Die Trennung von ihrem Liebesobjekt löst keine Selbstmordgedanken in ihr aus, bringt sie eher dazu, mit Entschlossenheit zu handeln: Sie nabelt sich von Familie und Heimat ab, und begibt sich auf die Suche nach dem Geliebten; wobei ihr Prostitution als ein Mittel zum Zweck dient, eine Erwerbstätigkeit ist, welche die Suche nach dem geliebten Mann finanziert.

Ihr jahrelanger 'beruflicher' Einsatz macht sie zur psychischen und physischen Verschleißware. Sie durchgeht einen Lernprozeß: Es geht ihr nicht mehr darum, das Glück/den ehemaligen Geliebten zu finden, eher ums nackte Überleben - nämlich, als gute Geschäftsfrau sich einmal gut und teuer zu verkaufen und somit finanziell unabhängig/überlebensfähig zu sein - als sich oft und billig zu verschleudern, und das Risiko einzugehen, verbraucht/arbeitslos zu sein. Und sie setzt das Gelernte in Taten um - mit Erfolg: Sie heiratet einen gut betuchten und betagten Obristen, wird 'ehrbare' Witwe. Hinzu kommt eine weitere Belohnung: Sie findet ihren ehemaligen Geliebten, den Soldatenkoch, wieder. Inzwischen ist sie jedoch dem Hörigkeitsverhältnis zu ihm entwachsen, da sie 'wissend' geworden ist: nämlich, daß er sie damals nur als Genuß-/Zeitvertreibmittel benutzt hat. Und mit Genugtuung, in einem süßen Racheakt, zieht sie ihn zur Rechenschaft.

Aber dieses 'Happy-End' hat einen Tropfen Wermut: Ihre unerfüllte Gefühlswelt - ihr Traum von Glück und Liebe - bleibt auf der Strecke. Selbstliebe und Selbstachtung ersetzen Nächstenliebe (sie käme nie auf den Gedanken, der schuftenden Mutter Courage finanziell auszuhelfen). Ihre Überlebensfähigkeit und (finanzielle) Unabhängigkeit in einer männlich dominierten Gesellschaft fordern einen hohen Preis: die Abstumpfung ihrer Gefühle, die 'Vermännlichung' ihrer Weiblichkeit, die Verrohung ihrer Menschlichkeit.

Die Prostituiert leidet an einer Persönlichkeitsspaltung: Sie ist zwischen Vernunft und Gefühl hin- und hergerissen. Ihr Metier als nüchterne Geschäftsfrau schließt jegliche Emotionalität aus; sich auch nur kurz dem Luxus der Gefühle hinzugeben, würde ihre Geschäftstüchtigkeit beeinträchtigen. Nur durch die Unterdrückung/Verneinung ihrer eigenen Bedürfnisse, die Abstumpfung ihrer Gefühle, bleibt sie sexuell funktionsfähig/geschäftstüchtig - eine Beglückungs- und Bedienungsmaschine. Anstatt ihre eigene Sexualität in einer liebevollen Zweierbeziehung genießen zu können, distanziert sie sich ihrer selbst, und bietet sich, in der Rolle der Geschäftsfrau, als Handelsware an. Somit wird sie sexuelle, sowie soziale, Verschleißware. Jegliche emotionale Abhängigkeit würde sie beruflich gefährden. Sie bleibt aber trotzdem weiterhin in einem Abhängigkeitsverhältnis - institutioneller Art: durch ihre Berufswahl/Erwerbstätigkeit von den Männern (ihren Kunden) abhängig.

Hat sie das einmalige Glück, Aus- und Aufsteigerin zu werden, wie im Falle der Yvette Pottier aus dem Stück Mutter Courage und ihre Kinder (1939), dann muß sie fortwährend ihre finanzielle Unabhängigkeit beschützen: dies durch konstante Abhärtung ihrer 'weiblichen' Charaktereigenschaften, die im Überlebens-/Konkurrenzkampf als 'Schwächen' gelten.

Haushälterin

Leben des Galilei (1938/1939)

Frau Sarti, Mutter eines elfjährigen Jungen, ist die Haushälterin von Galileo Galilei. Sie 'bemuttert' den Mann des Hauses und dessen Tochter, Virginia. Dies jedoch nur vorübergehend, bis die Tochter des Hauses ihre (Frau Sartis) Funktionen übernimmt.

*

Die fehlende Rolle der nörgelnden/bemutternden Ehefrau, bzw. der ermahnenden/versorgenden Mutter, wird zeitweilig von der Haushälterin übernommen. Es bleibt jedoch bei einem Kurzauftritt, denn die bezahlte Arbeitskraft wird durch eine billigere Arbeitskraft ersetzt: Die Tochter des Hauses, die in ihrer Rolle als Verlobte versagt, wird wieder verwertet (getreu Brechts 'Recycle'-Philosophie) - sie 'darf' sich als nützliche Lückenbüßerin ihre Existenzberechtigung erarbeiten.

ANMERKUNGEN

Abkürzungen: Die beiden Suhrkamp-Werkausgaben, Bertolt Brecht, Gedichte, 9 Bände, Frankfurt am Main, 1960-1965, und Bertolt Brecht, Stücke, 14 Bände, Frankfurt am Main, 1953-1967, sind mit Gedichte bzw. Stücke, gekürzt, wobei die erste Ziffer jeweils den Band, die zweite die Seitenzahl angibt. Der Name Bertolt Brecht ist mit B.B. abgekürzt. (B.B., Gedichte, X, 9)

Seite	Anm.
i	1 Mittenzwei, Werner, Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln, Erster Band, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M., 1987, S.23
i	2 Brecht, Bertolt, Die unwürdige Greisin, in: Kalendergeschichten, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg, 1953, S.95
i	3 Mittenzwei, a.a.O., S.23
i	4 Völker, Klaus, Bertolt Brecht, Eine Biographie, München, 1976, S.12
ii	5 a.a.O., S.12
ii	6 a.a.O., S.51
ii	7 a.a.O., S.31
ii	8 a.a.O., S.21
ii	9 a.a.O., S.21
ii	10 a.a.O., S.18
iii	11 a.a.O., S.21
iii	12 a.a.O., S.22
iii	13 Karasek, Hellmuth, Bertolt Brecht, Der jüngste Fall eines Theaterklassikers, München, 1978, S.187
iii	14 Völker, a.a.O., S.100
iii	15 Karasek, a.a.O., S.189
iv	16 Völker, a.a.O., S.43
iv	17 Karasek, a.a.O., S.191
iv	18 a.a.O., S.191
v	19 Völker, a.a.O., S.43
v	20 a.a.O., S.49
v	21 Karasek, a.a.O., S.187
v	22 a.a.O., S.185
v	23 Völker, a.a.O., S.101
v	24 a.a.O., S.144
v	25 a.a.O., S.387
vi	26 a.a.O., S.330/331
vi	27 a.a.O., S.339

Seite	Anm.
vi	28 B.B., Gedichte, V, 98
vi	29 Völker, a.a.O., S.204
vi	30 a.a.O., S.203
vii	31 a.a.O., S.204
vii	32 a.a.O., S.387
viii	33 a.a.O., S.388
viii	34 a.a.O., S.383
viii	35 vgl. Stücke, in denen Frauen ihren 'Mann' im Leben stehen; wo Frauen in der sonst männlichen Rolle des Familienoberhauptes, Kämpfers und Haupternährers dargestellt werden: <u>Im Dickicht der Städte</u> (1921/1924); <u>Mann ist Mann</u> (1924/1926); <u>Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny</u> (1928/1929); <u>Die Mutter</u> (1931/1932); <u>Die Ge- wehre der Frau Carrar</u> 1937); <u>Mutter Courage und ihre Kinder</u> (1939); <u>Der gute Mensch von Sezuan</u> (1938/1940): die Vermännlichung der Shen Te in den Vetter Shui Ta; <u>Die Gesichte der Simone Machard</u> (1941/1943); <u>Der kaukasische Kreidekreis</u> (1943/1945); <u>Die Tage der Commune</u> (1948/1949).
1	36 B.B., Gedichte, II, 8
1	37 Schuhmann, Klaus, Der Lyriker Bertolt Brecht 1913-1933, Berlin, 1964, S.15
1	38 B.B., Gedichte, VIII, 10
2	39 Marsch, Edgar, Brecht Kommentar zum lyrischen Werk, München, 1974, S.81/82
2	40 B.B., Gedichte, I, 148
2	41 a.a.O., S.130
2	42 a.a.O., S.131
3	43 a.a.O., S.97
3	44 B.B., Gedichte, II, 49
3	45 a.a.O., S.79
3	46 a.a.O.
3	47 a.a.O., S.81
3	48 a.a.O.
4	49 a.a.O., S.84
4	50 a.a.O., S.141
4	51 a.a.O.
4	52 Kaufmann, Hans, Brecht, die Entfremdung und die Liebe, Zur Gestaltung der Geschlechterbezie- hungen im Werk Brechts, in: Weimarer Beiträge, Zeitschriften für Literatur und Wissenschaft, Jhg. 11, Berlin und Weimar, 1965, S.97
4	53 B.B., Gedichte, II, 29
4	54 a.a.O.

Seite	Anm.
4	55 a.a.O.
4	56 Völker, a.a.O., S.49 - "Nachdem sie sechzehn Monate lang seine Geliebte war, würdigte sie der Dichter anlässlich ihrer 'Auflösung' in einem Psalm."
5	57 B.B., Gedichte II, 47
5	58 a.a.O., S.48
5	59 vgl. auch die 'gute' Shen Te im Stück <u>Der gute Mensch von Sezuan</u> (1938/1940) wird von den Menschen ausgenutzt und von den Göttern vergessen.
5	60 B.B., Gedichte, I, 131
5	61 a.a.O., S.47
6	62 a.a.O., S.18
6	63 a.a.O.
6	64 a.a.O., S.20
6	65 Karasek, a.a.O., S.185; (s.Einleitung, S.v)
6	66 vgl. Shen Te/Shui Ta in <u>Der gute Mensch von Sezuan</u> (1938/1940) und Anna Fierling/Mutter Courage in <u>Mutter Courage und ihre Kinder</u> (1939)
7	67 B.B., Gedichte, II, 213/214
7	68 vgl. Shen Te in <u>Der gute Mensch von Sezuan</u> (1938/1940)
7	69 B.B., Gedichte, II, 218
8	70 B.B., Gedichte, I, 87
8	71 a.a.O., S.126
8	72 B.B., Gedichte, II, 75
8	73 a.a.O., S.83
8	74 a.a.O., S.185
8	75 a.a.O., S.118/119
8	76 a.a.O., S.206
9	77 a.a.O., S.155
9	78 a.a.O., S.242/243
9	79 Schuhmann, a.a.O., S.184
9	80 a.a.O., S.185
10	81 a.a.O.
10	82 a.a.O.
10	83 Kaufmann, a.a.O., S.92
10	84 B.B., Gedichte, I, 165 und 167
11	85 vgl. <u>Von den verführten Mädchen</u> (1920) und <u>Vom ertrunkenen Mädchen</u> (1920)
11	86 B.B., Gedichte, I, 167

Seite	Anm.
11	87 a.a.O., S.165
11	88 a.a.O.
11	89 B.B., Gedichte, II, 136
11	90 a.a.O.; vgl. Im Stück <u>Trommeln in der Nacht</u> (1919) umreißt Karl Balicke die Gefühlsausbrüche seiner Frau und seiner Tochter mit einem abschätzenden "Eure verfluchte Sentimentalität." (B.B., Stücke, I, 103) vgl. auch im Stück <u>Der gute Mensch von Sezuan</u> (1938/1940) hat Yang Sun für die ihm gegebene, bedingungslose Liebe seiner Verlobten Shen Te nur eine abfällige Bemerkung: "Sie hat keine Vernunft! Dagegen ist sie zeitlebens mißhandelt worden, armes Tier! Wenn ich ihr die Hand auf die Schulter lege und sage 'Du gehst mit mir', hört sie Glocken und kennt ihre Mutter nicht mehr." (B.B., Stücke, VIII, 307)
12	91 Völker, a.a.O., S.124
12	92 a.a.O., S.123
12	93 B.B., Gedichte, II, 131
12	94 a.a.O.
12	95 a.a.O.
13	96 B.B., Gedichte, III, 233
13	97 a.a.O., S.235
13	98 Schuhmann, a.a.O., S.93
13	99 B.B., Gedichte, I, 94
13	100 a.a.O.
13	101 a.a.O., S.95
14	102 vgl. Shen Tes Schizophrenie in <u>Der gute Mensch von Sezuan</u> (1938/1940); vgl. auch dazu: Seeräuber-Jennys Racheakt in <u>Träume eines Küchenmädchens</u> (1928)
14	103 B.B., Gedichte, II, 209
14	104 a.a.O., S.144
15	105 B.B., Gedichte, I, 107
16	106 B.B., Gedichte, II, 197
16	107 vgl. wie im Gedicht <u>Kuh beim Fressen</u> (um 1925)
16	108 B.B., Gedichte, II, 197/198
16	109 B.B., Gedichte, III, 229
16	110 a.a.O.
16	111 a.a.O., S.230
17	112 Marsch, a.a.O., S.162
17	113 B.B., Gedichte, IV, 63
17	114 a.a.O., S.64

Seite	Anm.
17	115 B.B., Gedichte, III, 113
17	116 B.B., Gedichte, VIII, 90
18	117 Marsch, a.a.O., S.183
18	118 B.B., Gedichte, VIII, 90
18	119 vgl. Die Anklage im Stück <u>Die Mutter</u> (1931/1932): "Aber ihr seid Mörderinnen, wie ihr da steht! Kein Tier würde sein Junges hergeben, so wie ihr das eure: ohne Sinn und Verstand, für eine schlechte Sache. Euch gehört der Schoß ausgerissen." (B.B., Stücke, V, 113)
18	120 B.B., Gedichte, III, 23
18	121 a.a.O., S.24
19	122 a.a.O., S.23
19	123 a.a.O., S.187
19	124 vgl. Pelagea Wlassowa im Stück <u>Die Mutter</u> (1931/1932) hat ihren Sohn verloren; sie sorgt sich dann um die 'Kinder' der Revolution.
19	125 B.B., Gedichte, III, 203
19	126 Karasek, a.a.O., S.64
20	127 B.B., Gedichte, III, 201
20	128 Marsch, a.a.O., S.219
20	129 B.B., Gedichte, III, 63
20	130 a.a.O., S.65
21	131 B.B., Gedichte, III, 66
21	132 B.B., Gedichte, III, 228
21	133 a.a.O., S.227
22	134 Völker, a.a.O., S.382
26	135 B.B., Gedichte, III, 159
26	136 B.B., Gedichte, VIII, 163
26	137 Marsch, a.a.O., S.249
26	138 a.a.O.
26	139 B.B., Gedichte, VIII, 163
26	140 a.a.O., S.133
27	141 B.B., Gedichte, V, 16
27	142 B.B., Gedichte, IV, 188
27	143 a.a.O., S.209
27	144 a.a.O.
27	145 B.B., Gedichte, V, 146
28	146 a.a.O., S.89
28	147 a.a.O., S.131
29	148 a.a.O., S.36

Seite	Anm.
29	149 a.a.O.
29	150 a.a.O., S.81
29	151 a.a.O.
29	152 Marsch, a.a.O., S.242
29	153 B.B., Gedichte, V, 98
30	154 s. <u>Die Schauspielerin im Exil</u> (1940) (B.B., Gedichte, IV, 209)
30	155 B.B., Gedichte, V, 81
30	156 a.a.O., S.99 (<u>Das Dreizehnte Sonett</u>)
30	157 a.a.O., S.132
30	158 a.a.O., S.133
30	159 Marsch, a.a.O., S.247
31	160 B.B., Gedichte, VI, 47
31	161 a.a.O.
31	162 a.a.O., S.48
31	163 B.B., Gedichte, V, 49
32	164 a.a.O., S.50
32	165 B.B., Gedichte, VI, 179
32	166 a.a.O., S.178
32	167 a.a.O.
32	168 B.B., Gedichte, IV, 21
33	169 B.B., Gedichte, VI, 187
33	170 a.a.O., S.188
33	171 a.a.O., S.187
33	172 a.a.O.
33	173 B.B., Gedichte, IX, 62
33	174 a.a.O.
33	175 B.B., Gedichte, VI, 35
33	176 a.a.O., S.36
34	177 B.B., Gedichte, V, 52/53
34	178 a.a.O., S.53
35	179 B.B., Gedichte, VIII, 185
35	180 B.B., Gedichte, V, 186
35	181 a.a.O.
35	182 a.a.O., S.148
35	183 a.a.O., S.149
36	184 B.B., Gedichte, VI, 64
36	185 a.a.O.
36	186 B.B., Gedichte, V, 47

Seite	Anm.
36	187 a.a.O., S.28
36	188 a.a.O.
37	189 a.a.O., S.71
37	190 a.a.O.
37	191 a.a.O., S.172
38	192 a.a.O., S.171
38	193 a.a.O., S.50
38	194 a.a.O.
38	195 B.B., Gedichte, IX, 110
38	196 a.a.O.
39	197 a.a.O.
39	198 B.B., Gedichte, IV, 23
39	199 B.B., Gedichte, V, 63
39	200 a.a.O., S.176
39	201 a.a.O.
39	202 a.a.O., S.176/177
40	203 a.a.O., S.125
40	204 a.a.O.
40	205 a.a.O., S.126
40	206 vgl. <u>Gedanken eines Revuemädchens</u> (1933)
40	207 B.B., Gedichte, V, 170
40	208 a.a.O.
40	209 vgl. <u>Fatzers Rundgang durch die Stadt Mühlheim während des Ersten Weltkrieges</u> (um 1930): "Freilich, das kriecht/Noch mit zermalmter Knie- scheib/Auf ein behaartes Loch zu." (B.B., Ge- dichte, II, 197/198)
40	210 B.B., Gedichte, V, 199
40	211 a.a.O.
40	212 vgl. Seeleichen, Aas-Fressen für die Fische, in Brechts <u>Frühe Lyrik 1913-1933</u>
40	213 Marsch, a.a.O., S.299
41	214 B.B., Gedichte, IV, 68
41	215 a.a.O., S.68/69
41	216 B.B., Gedichte, VI, 146
41	217 a.a.O., S.147
42	218 B.B., Gedichte, IV, 24
42	219 a.a.O., S.25
42	220 B.B., Gedichte, VI, 120
42	221 B.B., Gedichte, III, 203

Seite	Anm.
42	222 a.a.O., S.204
42	223 a.a.O.
43	224 B.B., <u>Die heilige Johanna der Schlachthöfe</u> (1929/1931), in: Stücke, IV, 206
43	225 B.B., Gedichte, VI, 166
43	226 vgl. Kattrins 'kämpferisches' Trommeln im Stück <u>Mutter Courage und ihre Kinder</u> (1939) und ihr Todesschuß.
46	227 Marsch, a.a.O., S.340
46	228 a.a.O., S.342
46	229 B.B., Gedichte, III, 20
46	230 B.B., Gedichte, VII, 35
46	231 B.B., Gedichte, III, 20
46	232 B.B., Gedichte, VII, 35
46	233 a.a.O.
46	234 Marsch, a.a.O., S.342
47	235 B.B., Gedichte, VII, 37
47	236 a.a.O.
47	237 a.a.O., S.63
47	238 a.a.O., S.82
47	239 vgl. "gutes Gesicht" im Gedicht <u>Für Helene Weigel</u> (1949), in: B.B., Gedichte, VII, 37
47	240 B.B., Gedichte, VII, 82
48	241 a.a.O.
48	242 s.Einleitung, S.7, Anm.32: "Sie wußte immer Rat, drohte, ließ ihren Charme spielen und sicherte ihrem Mann den Freiraum, den er brauchte." (Völker, Klaus, Bertolt Brecht, Eine Biographie, München, 1976, S.387)
48	243 Schuhmann, Klaus, Der Lyriker Bertolt Brecht 1913-1933, Berlin, 1964, S.12/13
48	244 B.B., Gedichte, I, 93
48	245 B.B., Gedichte, VII, 47
49	246 Völker, a.a.O., S.383
49	247 a.a.O., S.385
49	248 Wedel, Ute, Die Rolle der Frau bei Bertolt Brecht, Europäische Hochschulschriften: Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 673, Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt/M., 1983, S.213 Anm. 241
49	249 Völker, a.a.O., S.387
49	250 B.B., Gedichte, VII, 84

Seite	Anm.
49	251 Völker, a.a.O., S.387
50	252 B.B., Gedichte, VII, 83
50	253 a.a.O.
50	254 a.a.O., S.84
50	255 Völker, a.a.O., S.388
50	256 a.a.O.
51	257 B.B., Gedichte, VII, 118
51	258 a.a.O., S.90
51	259 a.a.O.
51	260 s. <u>Frühe Lyrik 1913-1933</u> , S.21 der Arbeit, Anm. 131
52	261 B.B., Gedichte, VII, 120
52	262 Raddatz, Fritz J., Ent-weiblichte Eschatologie, Bertolt Brechts revolutionärer Gegenmythos, in: Bertolt Brecht II, Sonderband der Reihe Text und Kritik, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, München, 1973, S.153
52	263 B.B., Gedichte, V, 205
53	264 a.a.O.
53	265 Marsch, a.a.O., S.339/340
53	266 B.B., Gedichte, VII, 41
53	267 Karasek, a.a.O., S.186
54	268 a.a.O., S.188
54	269 B.B., Gedichte, VII, 45
54	270 a.a.O.
54	271 a.a.O.
54	272 a.a.O.
54	273 Unruh, Trude (Hg.), Trümmerfrauen, Biografien einer betrogenen Generation, Klartext Verlag, Essen, 1987, S.110
54	274 vgl. Allround-Talent Helene Weigel u.a.
55	275 B.B., Gedichte, VII, 49
55	276 a.a.O.
55	277 s. <u>Frühe Lyrik 1913-1933</u> , S.20 der Arbeit, Anm. 127
55	278 B.B., Gedichte, VII, 41
55	279 a.a.O.
55	280 Unruh, a.a.O., S.110/111
56	281 B.B., Gedichte, III, 66
56	282 a.a.O., S.227
56	283 Böll, Heinrich, Hierzulande, Aufsätze zur Zeit, dtv 680, München, 1983, S.128/129

Seite	Anm.
57	284 B.B., Gedichte, VII, 133
57	285 a.a.O.
57	286 a.a.O.
57	287 a.a.O.
57	288 a.a.O., S.143
57	289 a.a.O., S.144
57	290 Marsch, a.a.O., S.8
59	291 B.B., <u>Baal</u> (1918/1919), in: Stücke, I, 8
59	292 a.a.O., S.12
59	293 a.a.O., S.18/19
59	294 a.a.O., S.13
59	295 a.a.O., S.12
59	296 a.a.O., S.13
60	297 a.a.O., S.19
60	298 a.a.O., S.21
60	299 a.a.O., S.23
60	300 a.a.O.
60	301 a.a.O., S.16
60	302 a.a.O., S.17
60	303 a.a.O., S.27
61	304 a.a.O., S.29
61	305 a.a.O., S.30
61	306 a.a.O., S.23
61	307 a.a.O., S.33 vgl. dazu: Johanna im Stück <u>Die heilige Johanna der Schlachthöfe</u> (1929/1931) stirbt auch um eine Erkenntnis reicher - beide Frauen ändern ihre Umwelt/die Männer nicht. vgl. hierzu auch: <u>Von den verführten Mädchen</u> (1920) und <u>Vom ertrunkenen Mädchen</u> (1920)
61	308 B.B., <u>Baal</u> (1918/1919), in: Stücke, I, 31
61	309 a.a.O., S.34
61	310 a.a.O., S.35
61	311 a.a.O.
61	312 a.a.O., S.36
61	313 a.a.O., S.37
62	314 a.a.O., S.39
62	315 a.a.O.
62	316 a.a.O.
62	317 a.a.O.
62	318 a.a.O., S.40/41

Seite	Anm.
62	319 a.a.O., S.41
62	320 a.a.O., S.64
62	321 a.a.O., S.66
62	322 a.a.O.
62	323 a.a.O.
62	324 a.a.O.
62	325 a.a.O., S.67 vgl. Emilie Mech in <u>Baal</u> (1918/1919); Shen Te in <u>Der gute Mensch von Sezuan</u> (1938/1940)
63	326 B.B., <u>Baal</u> (1918/1919), in: Stücke, I, 68
63	327 a.a.O.
63	328 a.a.O.
63	329 a.a.O., S.69
63	330 a.a.O., S.79/80 vgl. Gedichte: <u>Von den verführten Mädchen</u> (1920); <u>Vom ertrunkenen Mädchen</u> (1920)
63	331 B.B., <u>Baal</u> (1918/1919), in: Stücke, I, 78/79
63	332 a.a.O., S.83
63	333 a.a.O., S.81/82
63	334 a.a.O., S.99
64	335 a.a.O., S.68
64	336 a.a.O., S.19
64	337 a.a.O.
64	338 a.a.O., S.95 vgl. <u>Song zur Beruhigung mehrerer Männer</u> (um 1926), in: B.B., <u>Gedichte</u> , II, 20
65	339 B.B., <u>Trommeln in der Nacht</u> (1919), in: Stücke, I, 108
65	340 a.a.O.
65	341 a.a.O., S.107 (Regieanweisung)
65	342 a.a.O., S.108
65	343 a.a.O.
66	344 a.a.O. (Regieanweisung)
66	345 a.a.O., S.109
66	346 a.a.O., S.110
66	347 a.a.O., S.106
66	348 a.a.O., S.111
66	349 a.a.O., S.110
66	350 a.a.O.
66	351 a.a.O.
66	352 a.a.O., S.114

Seite	Anm.
66	353 a.a.O.
66	354 a.a.O.
66	355 a.a.O., S.117
66	356 a.a.O., S.125
66	357 a.a.O., S.126
66	358 a.a.O.
67	359 a.a.O., S.130
67	360 a.a.O., S.132/133
67	361 a.a.O., S.133
67	362 a.a.O.
67	363 a.a.O. vgl. dazu: Johanna in <u>Baal</u> (1918/1919)
67	364 B.B., <u>Trommeln in der Nacht</u> (1919), in: Stücke, I, 138/139
67	365 a.a.O., S.128
67	366 a.a.O., S.144
67	367 a.a.O.
67	368 a.a.O., S.147
67	369 a.a.O., S.149
67	370 a.a.O.
67	371 a.a.O.
67	372 a.a.O., S.150
68	373 a.a.O., S.152
68	374 a.a.O., S.160
68	375 a.a.O.
68	376 a.a.O.
68	377 a.a.O., S.161 vgl. Die Brecht-Marianne Zoff-Beziehung und seine Reaktion auf ihre Abtreibung (s. Einleitung, S.v)
68	378 B.B., <u>Trommeln in der Nacht</u> (1919), in: Stücke, I, 161
68	379 Im starken Gegensatz dazu stehen Shen Te aus dem Stück <u>Der gute Mensch von Sezuan</u> (1938/1940) und Grusche aus dem Stück <u>Der kaukasische Kreidekreis</u> (1943/1945)
68	380 B.B., <u>Trommeln in der Nacht</u> (1919), in: Stücke, I, 176
68	381 a.a.O., S.177
68	382 a.a.O., S.178
68	383 a.a.O.
68	384 a.a.O., S.179

Seite	Anm.
68	385 a.a.O., S.185
68	386 a.a.O., S.184
68	387 a.a.O., S.185
69	388 a.a.O., S.187
69	389 a.a.O., S.188
69	390 a.a.O., S.189
69	391 a.a.O., S.126 vgl. Grusche in <u>Der kaukasische Kreidekreis</u> (1943/1945)
69	392 B.B., <u>Trommeln in der Nacht</u> (1919), in: Stücke, I, 104
69	393 a.a.O., S.103
69	394 a.a.O., S.105
69	395 a.a.O.
70	396 a.a.O., S.107
70	397 a.a.O., S.104
70	398 a.a.O., S.123
70	399 a.a.O., S.111
70	400 a.a.O., S.121
70	401 a.a.O., S.127
70	402 a.a.O.
70	403 a.a.O., S.127/128
70	404 a.a.O., S.128
70	405 a.a.O., S.130
70	406 a.a.O., S.141
71	407 a.a.O., S.147
71	408 a.a.O., S.142
71	409 a.a.O., S.144
71	410 a.a.O., S.154
71	411 a.a.O.
71	412 a.a.O., S.167/168 vgl. Shen Te in <u>Der gute Mensch von Sezuan</u> (1938/1940): die 'gute' Prostituierte und der arbeitslose Pilot.
71	413 vgl. Shen Te/Shui Ta in <u>Der gute Mensch von</u> <u>Sezuan</u> (1938/1940)
72	414 B.B., <u>Trommeln in der Nacht</u> (1919), in: Stücke, I, 166
72	415 a.a.O., S.168
72	416 a.a.O., S.179
72	417 a.a.O.

Seite	Anm.
73	418 B.B., <u>Im Dickicht der Städte</u> (1921/1924), in: Stücke, I, 210
73	419 a.a.O.
73	420 a.a.O.
73	421 a.a.O., S.216
73	422 a.a.O.
73	423 a.a.O., S.218
73	424 a.a.O.
74	425 a.a.O., S.219
74	426 a.a.O., S.222
74	427 a.a.O.
74	428 a.a.O.
74	429 a.a.O., S.223
74	430 a.a.O.
74	431 a.a.O., S.268
74	432 a.a.O., S.270
75	433 a.a.O., S.235
75	434 a.a.O., S.236
75	435 vgl. Die Hin- und Hergerissenheit von Anna Balicke in <u>Trommeln in der Nacht</u> (1919): sie ist geistig bei Andree, körperlich bei Murk.
75	436 B.B., <u>Im Dickicht der Städte</u> (1921/1924), in: Stücke, I, 239
75	437 a.a.O., S.241
75	438 a.a.O., S.242
75	439 a.a.O., S.243
75	440 a.a.O.
75	441 a.a.O.
76	442 a.a.O., S.244
76	443 a.a.O.
76	444 a.a.O., S.248
76	445 a.a.O., S.251 vgl. Anna Balicke in <u>Trommeln in der Nacht</u> (1919)
76	446 B.B., <u>Im Dickicht der Städte</u> (1921/1924), in: Stücke, I, 252 vgl. dazu: Johanna im Stück <u>Baal</u> (1918/1919) verhält sich ähnlich.
76	447 B.B., <u>Im Dickicht der Städte</u> (1921/1924), in: Stücke, I, 253
76	448 a.a.O.
76	449 a.a.O., S.256

Seite	Anm.
76	450 a.a.O., S.257
76	451 a.a.O., S.258/259
77	452 a.a.O., S.259
77	453 vgl. Jane Larry wird von ihrem Verlobten, George Garga, mit "diees kleine Tier" herabdegradiert (a.a.O., S.254)
77	454 a.a.O., S.259
77	455 a.a.O.
77	456 vgl. dazu: Anna Balicke in <u>Trommeln in der Nacht</u> (1919) will mit Erdklumpen beworfen werden.
77	457 B.B., <u>Im Dickicht der Städte</u> (1921/1924), in: <u>Stücke, I, 259</u>
77	458 a.a.O.
77	459 a.a.O., S.276
77	460 a.a.O.
77	461 a.a.O.
78	462 a.a.O., S.277 vgl. dazu: Im Gedicht <u>Legende der Dirne Evlyn Roe</u> (1917) wird Evlyn Roe von Mann und Gott verlassen; ähnlich ergeht es Shen Te im Stück <u>Der gute Mensch von Sezuan</u> (1938/1940)
78	463 B.B., <u>Im Dickicht der Städte</u> (1921/1924), in: <u>Stücke, I, 282</u>
78	464 a.a.O.
78	465 a.a.O., S.283
78	466 a.a.O.
78	467 a.a.O.
78	468 vgl. dazu: Das Gedicht: <u>Ich bin ein Dreck</u> (um 1926) - "Ich weiß, was ich brauche./Ich sehe einfach in den Spiegel/Und sehe, ich muß/ Mehr schlafen [...] (B.B., <u>Gedichte, I, 165</u>)
79	469 B.B., <u>Im Dickicht der Städte</u> 1921/1924), in: <u>Stücke, I, 283</u>
79	470 a.a.O., S.297
79	471 a.a.O.
79	472 a.a.O.
79	473 a.a.O., S.298 vgl. Ähnlich verhält/äußert sich Sophie Barger in <u>Baal</u> (1918/1919), wie auch Anna Balicke in <u>Trommeln in der Nacht</u> (1919), und Shen Te in <u>Der gute Mensch von Sezuan</u> (1938/1940)
79	474 B.B., <u>Im Dickicht der Städte</u> (1921/1924), in: <u>Stücke, I, 299</u>
79	475 a.a.O.

Seite	Anm.
79	476 a.a.O., S.302
79	477 vgl. dazu: Anna Balicke in <u>Trommeln in der Nacht</u> (1919) fügt sich nach vierjährigem Trauern um ihre wahre Liebe (Andree Kragler) dem Drängen der Eltern und willigt in die Verlobung mit Murk ein.
79	478 B.B., <u>Im Dickicht der Städte</u> (1921/1924), in: Stücke, I, 300
79	479 a.a.O., S.301
80	480 a.a.O.
80	481 a.a.O., S.300
80	482 a.a.O., S.199
80	483 a.a.O., S.198
80	484 a.a.O., S.208
81	485 B.B., <u>Trommeln in der Nacht</u> (1919), in: Stücke, I, 133
81	486 B.B., <u>Im Dickicht der Städte</u> (1921/1924), in: Stücke, I, 204
81	487 a.a.O.
81	488 a.a.O.
81	489 a.a.O., S.205
81	490 a.a.O.
81	491 a.a.O., S.211 vgl. Das Gedicht <u>Song zur Beruhigung mehrerer Männer</u> (um 1926): " . . . Jenny Brown . . . / Ihr werdet sie auch bald kriegen/ . . . Schneidet euch Zigarren ordentlich ab/Und mischt euch ein Getränk." (B.B., Gedichte, II, 118/119)
81	492 B.B., <u>Im Dickicht der Städte</u> (1921/1924), in: Stücke, I, 176
81	493 a.a.O., S.205
81	494 a.a.O.
82	495 a.a.O.
82	496 a.a.O., S.206
82	497 a.a.O., S.253
82	498 a.a.O., S.254
82	499 a.a.O., S.235
82	500 a.a.O., S.253
82	501 a.a.O., S.252
82	502 a.a.O.
82	503 a.a.O., S.254
82	504 a.a.O., S.262
82	505 a.a.O.
82	506 a.a.O., S.264

Seite	Anm.
83	507 a.a.O.
83	508 a.a.O., S.265
83	509 a.a.O.
83	510 a.a.O., S.265/266
83	511 a.a.O., S.277
83	512 a.a.O., S.278
83	513 a.a.O., S.278/279
83	514 a.a.O., S.279
84	515 a.a.O.
84	516 a.a.O., S.280
84	517 a.a.O.
84	518 vgl. Anna Balicke in <u>Trommeln in der Nacht</u> (1919), obwohl mit Murk verlobt, bricht aus der lieblosen Beziehung aus, und folgt ihrer wahren Liebe, Andree.
84	519 B.B., <u>Im Dickicht der Städte</u> (1921/1924), in: Stücke, I, 268
84	520 a.a.O.
84	521 a.a.O.
84	522 a.a.O., S. 224
85	523 vgl. dazu: Pelagea Wlassowa in <u>Die Mutter</u> (1931/1933) ist ähnlich bemutternd und versorgend; Anna Fierling dagegen ist - obwohl auch bemutternd und versorgend - sehr dominierend!
85	524 B.B., <u>Im Dickicht der Städte</u> (1921/1924), in: Stücke, I, 226
85	525 a.a.O.
85	526 a.a.O.
85	527 a.a.O., S.227 vgl. Ähnlich ergeht es Pelagea Wlassowa in <u>Die Mutter</u> (1931/1932): "Er ist ganz anders, als sein Vater war ... " (B.B., Stücke, V, 7)
85	528 B.B., <u>Im Dickicht der Städte</u> (1921/1924), in: Stücke, I, 227
85	529 a.a.O., S.228
85	530 a.a.O., S.229
85	531 vgl. Auch Baal im Stück <u>Baal</u> (1918/1919) braucht keine Geliebte oder Verlobte auf Dauer; im Sterben ruft er nach seiner Mutter.
85	532 B.B., <u>Im Dickicht der Städte</u> (1921/1924), in: Stücke, I, 229
85	533 a.a.O., S.234
85	534 a.a.O.

Seite	Anm.
85	535 a.a.O.
85	536 a.a.O., S.229
86	537 a.a.O., S.264
86	538 a.a.O.
86	539 a.a.O., S.266
86	540 a.a.O.
86	541 a.a.O., S.280
87	542 a.a.O., S.268/269
87	543 a.a.O., S.269
87	544 a.a.O.
87	545 a.a.O., S.280/281
87	546 a.a.O., S.281
88	547 aus Brecht, Bertolt, <u>Die unwürdige Greisin</u> , in: <u>Kalendergeschichten</u> , Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg, 1953, S.96
89	548 B.B., <u>Mann ist Mann</u> (1924/1926), in: <u>Stücke</u> , II, 171
89	549 a.a.O., S.227
89	550 a.a.O., S.226
89	551 a.a.O., S.227
89	552 vgl. Auch im Gedicht <u>Lied eines Mannes in San Franzisko</u> (um 1928/1929) zieht der Mann in die Großstadt; er entfremdet sich seiner Frau: "Auf dem Papier/Habe ich eine Frau im Osten." (B.B., <u>Gedichte</u> , II, 131)
89	553 B.B., <u>Mann ist Mann</u> (1924/1926), in: <u>Stücke</u> , II, 226
90	554 a.a.O., S.185
90	555 a.a.O., S.186
90	556 a.a.O., S.190
90	557 a.a.O., S.194
90	558 a.a.O.
90	559 a.a.O.
91	560 a.a.O.
91	561 a.a.O., S.196
91	562 a.a.O.
91	563 a.a.O., S.201
91	564 a.a.O.
91	565 a.a.O., S.222
91	566 a.a.O., S.231
92	567 a.a.O.

Seite	Anm.
92	568 a.a.O., S.258
92	569 a.a.O., S.259
92	570 a.a.O., S.281
92	571 a.a.O.
92	572 zitiert nach: Lennox, Sara, <u>Women in Brecht's Works</u> , New German Critique, 14, Wisconsin, 1978, S.89
93	573 B.B., <u>Mann ist Mann</u> (1924/1926), in: Stücke, II, 273
93	574 a.a.O.
93	575 a.a.O., S.291
93	576 a.a.O., S.290
93	577 a.a.O., S.290/291
93	578 a.a.O., S.293
93	579 vgl. Die Witwe, Pelagea Wlassowa, genannt 'die Mutter', wird das Rückgrat der Revolution im Stück <u>Die Mutter</u> (1931/1932)
94	580 B.B., <u>Die Dreigroschenoper</u> (1928), in: Stücke, III, 24
94	581 a.a.O., S.26
94	582 a.a.O., S.31
94	583 a.a.O., S.33
94	584 a.a.O., S.29
94	585 a.a.O., S.34
94	586 vgl. Auch in: B.B., Gedichte, II, 213
94	587 B.B., <u>Die Dreigroschenoper</u> (1928), in: Stücke, III, 40
94	588 a.a.O., S.48
95	589 a.a.O., S.51
95	590 a.a.O.
95	591 a.a.O., S.56 vgl. dazu: Auch Anna Balicke in <u>Trommeln in der Nacht</u> (1919) widersetzt sich ihren Eltern, folgt ihrem Herzen.
95	592 B.B., <u>Die Dreigroschenoper</u> (1928), in: Stücke, III, 19
95	593 B.B., <u>Trommeln in der Nacht</u> (1919), in: Stücke, I, 103
95	594 B.B., <u>Die Dreigroschenoper</u> (1928), in: Stücke, III, 19
95	595 a.a.O., S.55
95	596 a.a.O., S.66
95	597 a.a.O., S.69

Seite	Anm.
96	598 a.a.O., S.72
96	599 a.a.O., S.88
96	600 a.a.O., S.122
96	601 a.a.O., S.140
96	602 a.a.O., S.17
96	603 a.a.O., S.16
97	604 a.a.O., S.18
97	605 a.a.O., S.19/20
97	606 a.a.O., S.21
97	607 a.a.O., S.105
97	608 a.a.O., S.94
97	609 a.a.O., S.122
98	610 a.a.O., S.138
98	611 a.a.O., S.140
98	612 vgl. Helene Weigels stiller Kampf um ihr Recht als Brechts Ehefrau.
98	613 B.B., <u>Die Dreigroschenoper</u> (1928), in: Stücke, III, 96
98	614 a.a.O., S.88
98	615 a.a.O., S.122
98	616 a.a.O., S.121
99	617 a.a.O., S.79
99	618 a.a.O., S.78
99	619 a.a.O., S.56
99	620 a.a.O., S.79
99	621 a.a.O., S.104
99	622 vgl. dazu: In <u>Trommeln in der Nacht</u> (1919) schlägt die Sympathie der Hure Auguste in Aggression um.
100	623 B.B., <u>Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny</u> (1928/1929), in: Stücke, III, 169
100	624 a.a.O., S.171
100	625 a.a.O.
100	626 B.B., <u>Mann ist Mann</u> (1924/1926), in: Stücke, II, 293
100	627 B.B., <u>Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny</u> (1928/1929), in: Stücke, III, 171
100	628 a.a.O.
100	629 a.a.O., S.180
100	630 a.a.O.
101	631 a.a.O., S.214/215
101	632 a.a.O., S.215

Seite	Anm.
101	633 a.a.O., S.189/190
101	634 a.a.O., S.190
101	635 B.B., <u>Die Dreigroschenoper</u> (1928), in: Stücke, III, 57
101	636 B.B., <u>Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny</u> (1928/1929) in: Stücke, III, 191
101	637 a.a.O., S.208
101	638 a.a.O., S.212
102	639 a.a.O., S.189
102	640 a.a.O., S.212
102	641 a.a.O., S.231
102	642 a.a.O., S.232
102	643 a.a.O.
102	644 a.a.O., S.173/174
102	645 a.a.O., S.182
103	646 a.a.O., S.183
103	647 a.a.O., S.182/183
103	648 a.a.O., S.183
103	649 a.a.O., S.187
103	650 a.a.O., S.218
103	651 a.a.O., S.232
104	652 vgl. dazu: Das Gedicht <u>Legende der Dirne Evlyn Roe</u> (1917): Ähnlich ergeht es Evlyn Roe - sie schwebt, wie Shen Te, zwischen Himmel und Hölle.
105	653 B.B., <u>Die heilige Johanna der Schlachthöfe</u> (1929/1931), in: Stücke, IV, 14/15
105	654 a.a.O., S.20/21
105	655 a.a.O., S.17
105	656 a.a.O.
105	657 a.a.O., S.24
105	658 a.a.O., S.25
106	659 a.a.O., S.27
106	660 a.a.O.
106	661 a.a.O., S.29
106	662 a.a.O., S.26
106	663 a.a.O., S.37
106	664 a.a.O.
106	665 a.a.O.
106	666 a.a.O., S.41
106	667 a.a.O., S.42

Seite	Anm.
106	668 a.a.O., S.44
107	669 a.a.O., S.58
107	670 a.a.O., S.69
107	671 a.a.O., S.72/73 vgl. dazu: Mit solch konkreten Beispielen und gesundem Menschenverstand geht auch Pelagea Wlassowa im Stück <u>Die Mutter</u> (1931/1932) voran.
107	672 B.B., <u>Die heilige Johanna der Schlachthöfe</u> (1929/1931), in: Stücke, IV, 74
107	673 a.a.O., S.74/75
107	674 vgl. dazu: Pelagea Wlassowas Verwandlung im Stück <u>Die Mutter</u> (1931/1932)
107	675 B.B., <u>Die heilige Johanna der Schlachthöfe</u> (1929/1931), in: Stücke, IV, 80/81
108	676 a.a.O., S.94
108	677 a.a.O., S.96
108	678 a.a.O., S.102/103
108	679 a.a.O., S.107
108	680 a.a.O., S.109
108	681 a.a.O., S.110
109	682 a.a.O.
109	683 a.a.O., S.115
109	684 a.a.O., S.112
109	685 a.a.O., S.121/122
109	686 a.a.O., S.148
109	687 a.a.O., S.125
110	688 a.a.O., S.129
110	689 a.a.O., S.138
110	690 vgl. dazu: Pelagea Wlassowa im Stück <u>Die Mutter</u> (1931/1932) übernimmt die Flugblattverteilung ihres Sohnes um Gewalt zu vermeiden.
110	691 B.B., <u>Die heilige Johanna der Schlachthöfe</u> (1929/1931), in: Stücke, IV, 158
110	692 a.a.O.
110	693 vgl. Dies deutet auf die glorifizierte Mutter- figur/Revolutionärin, Pelagea Wlassowa, im Stück <u>Die Mutter</u> (1931/1932) hin.
110	694 B.B., <u>Die heilige Johanna der Schlachthöfe</u> (1929/1931), in: Stücke, IV, 197
111	695 a.a.O., S.204
111	696 a.a.O., S.206
111	697 a.a.O., S.199

Seite	Anm.
111	698 vgl. dazu: Maë Gargas Feststellung aus dem Stück <u>Im Dickicht der Städte</u> (1921/1924): "Wir warten wie Schlachtvieh." (B.B., <u>Im Dickicht der Städte</u> (1921/1924), in: Stücke, I, 264)
111	699 B.B., <u>Die heilige Johanna der Schlachthöfe</u> (1929/1931), in: Stücke, IV, 199
111	700 vgl. Brecht schrieb zwei Gedichte über Rosa Luxemburg: <u>Grabschrift 1919</u> und <u>Grabschrift für Rosa Luxemburg</u> (1948); er wußte ihren Tod literarisch zu verwerten.
111	701 vgl. Im Gedicht <u>Die Legende der Dirne Evlyn Roe</u> (1917) schwebt die Frau zwischen Himmel und Hölle; ihre Unentschlossenheit reibt sie auf - sie wird ein Schatten ihrer selbst.
111	702 B.B., <u>Die heilige Johanna der Schlachthöfe</u> (1929/1931), in: Stücke, IV, 25
112	703 B.B., <u>Die Mutter</u> (1931/1932), in: Stücke, V, 79
112	704 a.a.O., S.7 vgl. dazu: Das Gedicht <u>An die Frauen</u> : "Wenn die Kopeke fehlt/Ist die Suppe nur Wasser." (B.B., <u>Gedichte</u> , III, 63)
112	705 B.B., <u>Die Mutter</u> (1931/1932), in: Stücke, V, 7 vgl. dazu: <u>Im Dickicht der Städte</u> (1921/1924) - Auch Maë Garga kennt ihren Sohn: "Seit seiner frühesten Kindheit verträgt er es nicht, daß etwas über ihm ist." (B.B., Stücke, I, 224)
112	706 B.B., <u>Die Mutter</u> (1931/1932), in: Stücke, V, 8
112	707 vgl. hierzu: Ähnlich äußert sich Maë Garga ihrem Sohn, George, gegenüber: "Geh nicht fort!" und "Wie soll ich leben?" (B.B., <u>Im Dickicht der Städte</u> (1921/1924), in: Stücke, I, 226 und 228)
112	708 B.B., <u>Die Mutter</u> (1931/1932), in: Stücke, V, 8
112	709 a.a.O.
112	710 a.a.O., S.12
113	711 a.a.O., S.22
113	712 a.a.O.
113	713 a.a.O.
113	714 a.a.O., S.21 vgl. dazu: Die listige, tapfere Frau im Gedicht <u>Die Käuferin</u> (1934)
113	715 vgl. Wie Leokadja Begbick in <u>Mann ist Mann</u> (1924/1926)
113	716 B.B., <u>Die Mutter</u> (1931/1932), in: Stücke, V, 23
113	717 a.a.O.
113	718 a.a.O., S.31
113	719 a.a.O., S.33

Seite	Anm.
113	720 vgl. <u>Lob des Lernens</u> : "Lerne Frau in der Küche!/ Lerne Sechzigjährige :.:" " (B.B., Gedichte, III, 66)
114	721 B.B., <u>Die Mutter</u> (1931/1932), in: Stücke, V, 37
114	722 a.a.O., S.40
114	723 a.a.O.
114	724 a.a.O.
114	725 a.a.O., S.46
114	726 a.a.O.
114	727 a.a.O., S.54 vgl. Gedichte: <u>Lob des Lernens</u> und <u>Ballade vom Wissen</u> (B.B., Gedichte, III, 66 und VII, 143)
114	728 vgl. Die 'heile Mutter-Sohn-Beziehung' im Gedicht <u>Lob der dritten Sache</u> (B.B., Gedichte, III, 228)
115	729 B.B., <u>Die Mutter</u> (1931/1932), in: Stücke, V, 58/59 vgl. Brechts Gedicht <u>Fragen</u> (1934) an seine kleine 'Kämpferin', Margarete Steffin: "Schreib mir wie's dir geht!." (B.B., Gedichte, V, 36)
115	730 B.B., <u>Die Mutter</u> (1931/1932), in: Stücke, V, 67/68
115	731 a.a.O., S.70
115	732 a.a.O., S.79 vgl. auch: <u>Lob der Wlassowas</u> , in: B.B., Gedichte, III, 228
115	733 B.B., <u>Die Mutter</u> (1931/1932), in: Stücke, V, 82
115	734 a.a.O., S.82/83
116	735 a.a.O., S.87
116	736 vgl. Ähnlich der Mutter-Sohn-Beziehung im Gedicht <u>Lob der dritten Sache</u> (B.B., Gedichte, III, 228)
116	737 B.B., <u>Die Mutter</u> (1931/1932), in: Stücke, V, 89
116	738 a.a.O., S.95
117	739 a.a.O., S.94
117	740 a.a.O., S.101/102
117	741 a.a.O., S.103 vgl. Das Gedicht: <u>Die gute Genossin M.S.</u> - "Ich habe gehört, daß sie vom Krankenlager aufstand/ Euch den Nutzen der Lehrstücke zu erklären." (B.B., Gedichte, V, 81)
117	742 B.B., <u>Die Mutter</u> (1931/1932), in: Stücke, V, 104
117	743 a.a.O., S.113
117	744 vgl. Das Gedicht: <u>Herr Doktor</u> (1930) - "Da sind Sie mal 'ne nette kleine Mutter/und schaffen mal'n Stück Kanonenfutter." (B.B., Gedichte, VIII, 90)
118	745 B.B., <u>Die Mutter</u> (1931/1932), in: Stücke, V, 40
118	746 a.a.O., S.116

Seite	Anm.
118	747 B.B., <u>Mann ist Mann</u> (1924/1926), in: Stücke, II, 231
118	748 B.B., <u>Die Mutter</u> (1931/1932), in: Stücke, V, 116
118	749 a.a.O., S.8
119	750 a.a.O., S.14 vgl. <u>Das Lied von der Suppe</u> (Lied vom Ausweg), in: B.B., <u>Gedichte</u> , III, 65
119	751 vgl. Maë Gargas Beziehung zu ihrem Sohn, George, im Stück <u>Im Dickicht der Städte</u> (1921/1924): auch sie ist abhängig von ihm, dem Ernährer. Nur, daß Maë Garga <u>sich</u> frei macht, unabhängig wird - indem <u>sie</u> die Familie verläßt.
119	752 vgl. Helene Weigel, das Allround-Talent, machte sich auch für Brecht 'unentbehrlich'.
119	753 Karasek, a.a.O., S.67
119	754 a.a.O., S.191
119	755 B.B., <u>Die Mutter</u> (1931/1932), in: Stücke, V, 94
120	756 B.B., <u>Die Gewehre der Frau Carrar</u> (1937), in: Stücke, VII, 15
120	757 a.a.O., S.15/16
120	758 a.a.O., S.45
120	759 a.a.O.
120	760 a.a.O., S.48 vgl. Mutter Courage in <u>Mutter Courage und ihre Kinder</u> (1939) äußert sich ähnlich: "Meine Kinder sind nicht für das Kriegshandwerk." (B.B., Stücke, VII, 71)
120	761 B.B., <u>Die Gewehre der Frau Carrar</u> (1937), in: Stücke, VII, 45
120	762 a.a.O., S.24
120	763 a.a.O., S.25 vgl. Im Stück <u>Die Mutter</u> (1931/1932) - Pelagea Wlassowas 'listiger' Versuch, Pawels Genossen aus der Wohnung zu verscheuchen.
121	764 B.B., <u>Die Gewehre der Frau Carrar</u> (1937), in: Stücke, VII, 25/26
121	765 a.a.O., S.51
121	766 a.a.O., S.52
121	767 a.a.O., S.53
121	768 a.a.O., S.10
121	769 a.a.O., S.11
121	770 a.a.O., S.39
121	771 a.a.O., S.51
121	772 a.a.O., S.56

Seite	Anm.
122	773 a.a.O., S.57
122	774 a.a.O.
122	775 a.a.O., S.59
122	776 a.a.O. vgl. Im Stück <u>Die Mutter</u> (1931/1932): Pelagea Wlassowa war nach dem Tod ihres Sohnes auch kurz 'gelähmt', d.h. im Krankenbett; stürzte sich aber danach umso fanatischer in den Kampf.
122	777 vgl. Im Stück <u>Die Mutter</u> (1931/1932): Pelagea Wlassowa druckt Flugblätter während sie sich mit ihrem Sohn unterhält.
122	778 B.B., <u>Die Gewehre der Frau Carrar</u> (1937), in: Stücke, VII, 60
122	779 a.a.O.
122	780 a.a.O., S.20
122	781 a.a.O., S.21
122	782 a.a.O. vgl. Anna Fierling in <u>Mutter Courage und ihre Kinder</u> (1939) kann sich die Rolle der barmherzigen Samariterin nicht zu oft leisten (sie schenkte dem Feldprediger einen Mantel), denn Hemden, Leinen usw., sind Teil ihrer Handelsware. Bei Teresa Carrar sind es wahrscheinlich die Hemden ihres verstorbenen Mannes.
122	783 B.B., <u>Die Gewehre der Frau Carrar</u> (1937), in: Stücke, VII, 46/47
123	784 a.a.O., S.47
123	785 a.a.O., S.46
123	786 a.a.O., S.48 vgl. dazu: Anna Fierling in <u>Mutter Courage und ihre Kinder</u> (1939) äußert sich ähnlich in ihrem <u>Lied der Kapitulation</u> .
123	787 B.B., <u>Die Gewehre der Frau Carrar</u> (1937), in: Stücke, VII, 48
123	788 vgl. Dominierende Mütter: Anna Fierling in <u>Mutter Courage und ihre Kinder</u> (1939); Pelagea Wlassowa in <u>Die Mutter</u> (1931/1932)
123	789 B.B., <u>Die Gewehre der Frau Carrar</u> (1937), in: Stücke, VII, 51
124	790 a.a.O., S.49
124	791 a.a.O., S.48
124	792 a.a.O., S.49
126	793 vgl. B.B., <u>Dankgedicht an Mari Hold</u> (1934), in: Gedichte, VIII, 133
126	794 Völker, a.a.O., S.387
126	795 B.B., <u>Leben des Galilei</u> (1938/1939), in: Stücke, VIII, 15

Seite	Anm.
126	796 a.a.O.
126	797 a.a.O.
127	798 a.a.O., S.50
127	799 a.a.O.
127	800 a.a.O., S.51
127	801 a.a.O., S.76
127	802 a.a.O.
127	803 a.a.O., S.80
127	804 a.a.O., S.121
127	805 a.a.O.
128	806 a.a.O.
128	807 a.a.O.
128	808 a.a.O., S.134
128	809 a.a.O., S.135
128	810 Völker, a.a.O., S.387
128	811 B,B., <u>Leben des Galilei</u> (1938/1939), in: Stücke, VIII, 43
129	812 a.a.O., S.51
129	813 a.a.O.
129	814 a.a.O.
129	815 B.B., <u>Lob des Lernens</u> , in: Gedichte, III, 66
129	816 B.B., <u>Leben des Galilei</u> (1938/1939), in: Stücke, VIII, 53
129	817 a.a.O.
129	818 a.a.O., S.49
129	819 a.a.O., S.75
129	820 a.a.O., S.19
129	821 a.a.O., S.106
129	822 a.a.O., S.20
130	823 a.a.O., S.94
130	824 a.a.O.
130	825 a.a.O., S.95
130	826 a.a.O., S.107
130	827 a.a.O., S.108
130	828 a.a.O.
130	829 a.a.O., S.121
130	830 a.a.O.
130	831 a.a.O., S.132
130	832 a.a.O., S.133

Seite	Anm.
130	833 a.a.O., S.137
131	834 a.a.O., S.135
131	835 vgl. Auch bei der 'guten' Shen Te im Stück <u>Der gute Mensch von Sezuan</u> (1938/1940) kommt es nie zur Hochzeit mit ihrem Verlobten Yang Sun.
131	836 B.B., <u>Leben des Galilei</u> (1938/1939), in: Stücke, VIII, 148
131	837 a.a.O., S.43
131	838 a.a.O., S.173
131	839 a.a.O., S.175
131	840 a.a.O.
131	841 a.a.O., S.178
132	842 B.B., <u>Der gute Mensch von Sezuan</u> (1938/1940), in: Stücke, VIII, 226
132	843 a.a.O., S.225
132	844 a.a.O., S.230
132	845 a.a.O., S.231
132	846 a.a.O.
132	847 a.a.O., S.233
133	848 a.a.O., S.237
133	849 a.a.O., S.238
133	850 a.a.O.
133	851 a.a.O., S.240
133	852 a.a.O., S.243
133	853 a.a.O., S.248
133	854 a.a.O., S.253
134	855 a.a.O., S.256
134	856 Klotz, Volker, <u>Interpretation des ›Guten Menschen von Sezuan‹</u> , in: <u>Materialien zu Brechts Der gute Mensch von Sezuan</u> , zusammengestellt und redigiert von Werner Hecht, (Edition Suhrkamp 247), Frankfurt/M., 1968, S.135
134	857 B.B., <u>Der gute Mensch von Sezuan</u> (1938/1940), in: Stücke, VIII, 262 vgl. dazu: Das Bild der kaltherzigen Hostelleriebesitzerin, Madame Soupeau, im Stück <u>Die Gesichte der Simone Machard</u> (1941/1943), die Simone ins Asyl schickt.
134	858 vgl. Wie es die erfolgreiche Yvette Pottier in <u>Mutter Courage und ihre Kinder</u> (1939) gemacht hat.
134	859 B.B., <u>Der gute Mensch von Sezuan</u> (1938/1940), in: Stücke, VIII, 265

Seite	Anm.
134	860 a.a.O., S.266
134	861 a.a.O., S.267
134	862 a.a.O., S.269
134	863 a.a.O., S.274
135	864 a.a.O., S.281
135	865 a.a.O., S.286
135	866 a.a.O., S.287
135	867 a.a.O., S.288
135	868 a.a.O., S.296
135	869 a.a.O., S.301
136	870 a.a.O., S.307
136	871 a.a.O., S.308
136	872 a.a.O.
136	873 a.a.O., S.308/309 vgl. Brechts Gedicht <u>Schwächen</u> (1950) an Ruth Berlau: "Du hattest keine/Ich hatte eine:/Ich liebte." (B.B., Gedichte, VII, 47) vgl. dazu: Bindungsangst; Angst, Opfer zu werden im Gedicht <u>Allem was du empfindest</u> (1939) vgl. hierzu auch: Shen Tes bittere Erkenntnis im Gedicht <u>Was ist das für eine Welt</u> (B.B., Gedichte, V, 199)
136	874 B.B., <u>Der gute Mensch von Sezuan</u> (1938/1940), in: Stücke, VIII, 320
136	875 a.a.O., S.319
136	876 a.a.O., S.320
136	877 a.a.O.
137	878 a.a.O., S.321
137	879 vgl. Ähnlich erging es Virginia im Stück <u>Leben des Galilei</u> (1938/1939)
137	880 B.B., <u>Der gute Mensch von Sezuan</u> (1938/1940), in: Stücke, VIII, 344
137	881 a.a.O.
137	882 a.a.O., S.344/345
137	883 vgl. Wie Anna Fierling in <u>Mutter Courage und ihre Kinder</u> (1939) und Grusche Vachnadze in <u>Der kaukasische Kreidekreis</u> (1943/1945)
137	884 B.B., <u>Der gute Mensch von Sezuan</u> (1938/1940), in: Stücke, VIII, 352
138	885 a.a.O., S.363
138	886 a.a.O., S.373
138	887 vgl. Auch Mutter Courage in <u>Mutter Courage und ihre Kinder</u> (1939) befindet sich in ähnlicher Situation.

Seite	Anm.
138	888 B.B., <u>Der gute Mensch von Sezuan</u> (1938/1940), in: Stücke, VIII, 372
138	889 a.a.O.
139	890 a.a.O., S.378
139	891 a.a.O., S.379
139	892 a.a.O., S.400
139	893 a.a.O., S.399
139	894 a.a.O., S.401
139	895 a.a.O., S.404
140	896 a.a.O., S.404
140	897 a.a.O., S.405
140	898 a.a.O., S.404
140	899 a.a.O., S.406
141	900 B.B., <u>Mutter Courage und ihre Kinder</u> (1939), in: Stücke, VII, 66
141	901 a.a.O.
141	902 a.a.O., S.67
142	903 a.a.O., S.70
142	904 a.a.O., S.71 vgl. Ähnlich äußert sich Teresa Carrar im Stück <u>Die Gewehre der Frau Carrar</u> (1937)
142	905 B.B., <u>Mutter Courage und ihre Kinder</u> (1939), in: Stücke, VII, 72
142	906 a.a.O.
142	907 a.a.O., S.73
142	908 a.a.O., S.80
142	909 a.a.O.
143	910 a.a.O.
143	911 a.a.O.
143	912 a.a.O., S.101
143	913 a.a.O.
143	914 a.a.O., S.105 vgl. dazu: Teresa Carrar im Stück <u>Die Gewehre der Frau Carrar</u> (1937): sie will, wie Anna Fierling/Mutter Courage, ihre beiden Söhne aus dem Krieg halten; sie bleibt auch anderen gegen- über menschlich/fürsorglich: zerrißt ein ganzes Hemd um den Arm eines verwundeten Sol- daten zu verbinden.
143	915 vgl. Wie die Witwe Begbick in <u>Mann ist Mann</u> (1924/1926)
143	916 B.B., <u>Mutter Courage und ihre Kinder</u> (1939), in: Stücke, VII, 107

Seite	Anm.
143	917 vgl. Shen Te/Shui Ta in <u>Der gute Mensch von Sezuan</u> (1938/1940)
144	918 B.B., <u>Mutter Courage und ihre Kinder</u> (1939), in: <u>Stücke</u> , VII, 126
144	919 a.a.O., S.127
144	920 a.a.O.
144	921 a.a.O.
144	922 a.a.O., S.128
144	923 a.a.O., S.129
144	924 a.a.O., S.157
145	925 a.a.O., S.130
145	926 a.a.O.
145	927 a.a.O., S.134
145	928 a.a.O., S.131
145	929 vgl. dazu: Das Gedicht - <u>Lied von der großen Kapitulation</u> , in: B.B., <u>Gedichte</u> , V, 178
145	930 B.B., <u>Mutter Courage und ihre Kinder</u> (1939), in: <u>Stücke</u> , VII, 137 vgl. dazu: Das Gedicht - <u>Kuh beim Fressen</u> (um 1925): " [] Gewöhnt des Bösen [] , sie duldet's stumm/Daß seine Hand an ihrem Euter reißt./Sie kennt die Hand, sie schaut nicht einmal um/Sie will nicht wissen was mit ihr geschieht/Und nützt die Abendstimmung aus und schießt." (B.B., <u>Gedichte</u> , II, 144)
145	931 B.B., <u>Mutter Courage und ihre Kinder</u> , (1939), in: <u>Stücke</u> , VII, 104
145	932 a.a.O., S.151
145	933 a.a.O.
145	934 a.a.O.
145	935 a.a.O., S.153
145	936 a.a.O.
146	937 a.a.O.
146	938 a.a.O., S.154
146	939 a.a.O., S.165
146	940 a.a.O.
146	941 a.a.O., S.169
146	942 a.a.O.
146	943 a.a.O., S.167
146	944 a.a.O., S.178
146	945 a.a.O., S.177
147	946 a.a.O., S.181

Seite	Anm.
147	947 a.a.O., S.182
147	948 a.a.O.
147	949 a.a.O., S.183
147	950 a.a.O., S.184
147	951 a.a.O., S.189
147	952 a.a.O.
148	953 a.a.O., S.203
148	954 a.a.O.
148	955 a.a.O.
148	956 a.a.O.
148	957 a.a.O.
148	958 vgl. Pelagea Wlassowa in <u>Die Mutter</u> (1931/1932) verliert auch nach dem Tod ihres Sohnes ihren Lebenswillen; sie liegt im Krankenbett. Dann brauchen die Kinder der Revolution sie wieder - und sie steht auf, kämpft weiter - für ihren Sohn. vgl. dazu auch: Teresa Carrar in <u>Die Gewehre der Frau Carrar</u> (1937) ist nach dem Tod ihres Sohnes kurz 'gelähmt', kämpft jedoch dann - für ihn.
148	959 B.B., <u>Mutter Courage und ihre Kinder</u> (1939), in: <u>Stücke</u> , VII, 204
149	960 a.a.O., S.157
149	961 a.a.O., S.126
149	962 a.a.O., S.80
149	963 a.a.O., S.114
149	964 a.a.O., S.140
149	965 a.a.O.
149	966 a.a.O., S.141
150	967 a.a.O.
150	968 a.a.O., S.148
150	969 a.a.O., S.149
150	970 a.a.O.
150	971 a.a.O., S.107
150	972 a.a.O., S.149
150	973 a.a.O., S.155
150	974 a.a.O., S.156
150	975 a.a.O.
151	976 a.a.O., S.184
151	977 a.a.O., S.192
151	978 a.a.O., S.194/195

Seite	Anm.
151	979 a.a.O., S.194
151	980 a.a.O., S.195
152	981 a.a.O., S.196
152	982 a.a.O., S.199
152	983 a.a.O., S.200
152	984 a.a.O., S.201
153	985 a.a.O., S.95
153	986 a.a.O., S.96
153	987 a.a.O.
153	988 a.a.O.
153	989 a.a.O. vgl. dazu: Die beiden Gedichte <u>Die Opium- raucherin</u> (1925) und <u>Ich bin ein Dreck</u> (1926)
153	990 B.B., <u>Mutter Courage und ihre Kinder</u> (1939), in: Stücke, VII, 96/97
153	991 vgl. Gedichte, wo Frauen als Genuß- und Zeit- vertreibmittel gezeigt werden - in <u>Frühe Lyrik 1913-1933: Ballade von den Seeräubern</u> (1918), <u>Vision in Weiß</u> (1920) und <u>Mann-ist-Mann-Song</u> (1924/1925)
153	992 B.B., <u>Mutter Courage und ihre Kinder</u> (1939), in: Stücke, VII, 97
153	993 a.a.O., S.98
154	994 a.a.O., S.120
154	995 a.a.O., S.122
154	996 a.a.O.
154	997 a.a.O., S.123
155	998 a.a.O., S.124
155	999 a.a.O., S.125
155	1000 a.a.O., S.169
155	1001 a.a.O., S.170
155	1002 a.a.O., S.171
155	1003 a.a.O.
155	1004 a.a.O., S.170
155	1005 a.a.O., S.172
156	1006 vgl. dazu: Im Gedicht <u>Die Legende der Dirne Evlyn Roe</u> (1917) wird die Frau für ihren schlechten Geschäftssinn bestraft: sie schwebt ewig zwischen Himmel und Hölle, hat ihr Ziel nie erreicht.
157	1007 B.B., <u>Herr Puntila und seine Knecht Matti</u> (1940), in: Stücke, IX, 22
157	1008 a.a.O., S.27

Seite	Anm.
157	1009 a.a.O.
157	1010 a.a.O., S. 14/15
157	1011 a.a.O., S.15/16
158	1012 a.a.O., S.19
158	1013 a.a.O., S.20
158	1014 a.a.O., S.21
158	1015 a.a.O., S.56
159	1016 a.a.O., S.24
159	1017 a.a.O.
159	1018 a.a.O., S.25
159	1019 a.a.O.
159	1020 a.a.O., S. 31 vgl. dazu: Virginia im Stück <u>Leben des Galilei</u> (1938/1939) ist von Ludovico geblendet; sie blüht direkt auf, nimmt eine Dauer-Verlobung in Kauf. Eva Puntila dagegen geht fast aus Langeweile ein.
159	1021 B.B., <u>Herr Puntila und sein Knecht Matti</u> (1940), in: Stücke, IX, 31
159	1022 a.a.O., S.66
159	1023 a.a.O., S.67
160	1024 a.a.O., S.121
160	1025 a.a.O., S.122
160	1026 a.a.O., S.68
160	1027 a.a.O., S.137
160	1028 a.a.O.
160	1029 a.a.O., S.138
161	1030 vgl. Im Stück <u>Leben des Galilei</u> (1938/1939) ist es die Haushälterin, Frau Sarti; später die Tochter Virginia.
161	1031 B.B., <u>Herr Puntila und sein Knecht Matti</u> (1940), in: Stücke, IX, 29
162	1032 a.a.O., S.38
162	1033 a.a.O.
162	1034 a.a.O., S.39
162	1035 a.a.O., S.39/40
162	1036 a.a.O., S.40
162	1037 a.a.O.
163	1038 a.a.O., S.40
163	1039 a.a.O., S.43
163	1040 a.a.O., S.42

Seite	Anm.
163	1041 a.a.O.
163	1042 a.a.O., S.97
163	1043 a.a.O., S.99
163	1044 a.a.O., S.98
163	1045 a.a.O., S.106
164	1046 vgl. Auch in: B.B., <u>Gedichte</u> , V, 205
164	1047 B.B., <u>Herr Puntila und sein Knecht Matti</u> (1940), in: <u>Stücke</u> , IX, 141/142
165	1048 B.B., <u>Die Gesichte der Simone Machard</u> (1941/ 1943), in: <u>Stücke</u> , IX, 377
165	1049 a.a.O., S.384
165	1050 a.a.O.
165	1051 a.a.O., S.385
165	1052 a.a.O., S.382 vgl. dazu: Johanna im Stück <u>Die heilige Johanna der Schlachthöfe</u> (1929/1931) - "Ich will's wissen." (B.B., <u>Stücke</u> , IV, 27)
165	1053 B.B., <u>Die Gesichte der Simone Machard</u> (1941/ 1943), in: <u>Stücke</u> , IX, 386
165	1054 a.a.O.
165	1055 a.a.O.
165	1056 vgl. Katrin in <u>Mutter Courage und ihre Kinder</u> (1939)
165	1057 B.B., <u>Die Gesichte der Simone Machard</u> (1941/ 1943), in: <u>Stücke</u> , IX, 392
166	1058 a.a.O., S.391/392
166	1059 a.a.O., S.398
166	1060 a.a.O., S.398/399 vgl. Auch in: B.B., <u>Gedichte</u> , III, 203
166	1061 B.B., <u>Die Gesichte der Simone Machard</u> (1941/ 1943), in: <u>Stücke</u> , IX, 399
166	1062 a.a.O., S.415
166	1063 a.a.O., S.419 vgl. dazu: Auch Katrin in <u>Mutter Courage und ihre Kinder</u> (1939) widersetzt sich ihrer Arbeit- geberin (Mutter) aus Nächstenliebe.
167	1064 B.B., <u>Die Gesichte der Simone Machard</u> (1941/ 1943), in: <u>Stücke</u> , IX, 426
167	1065 a.a.O., S.427
167	1066 vgl. dazu: Polly Peachum im Stück <u>Die Drei- groschenoper</u> (1928) - ihre Eigenmächtigkeit (geheime Hochzeit) holt ihr auch eine Ohrfeige ein; ihre Eltern fühlen sich von einem Schwiegersohn in ihrer Existenz bedroht.

Seite	Anm.
167	1067 B.B., <u>Die Gesichte der Simone Machard</u> (1941/1943), in: <u>Stücke</u> , IX, 431
167	1068 a.a.O., S.435
167	1069 a.a.O., S.436/437
168	1070 vgl. Shen Te/Shui Ta in <u>Der gute Mensch von Sezuan</u> (1938/1940)
168	1071 vgl. Shen Tes Gegenpol - ihr Vetter Shui Ta - in <u>Der gute Mensch von Sezuan</u> (1938/1940)
168	1072 B.B., <u>Die Gesichte der Simone Machard</u> (1941/1943), in: <u>Stücke</u> , IX, 441
168	1073 a.a.O.
168	1074 a.a.O., S.429
168	1075 a.a.O., S.478
169	1076 a.a.O., S.481
169	1077 a.a.O., S.486
170	1078 B.B., <u>Der kaukasische Kreidekreis</u> (1943/1945), in: <u>Stücke</u> , X, 152
170	1079 vgl. Wie Anna Fierling in <u>Mutter Courage und ihre Kinder</u> (1939)
170	1080 B.B., <u>Der kaukasische Kreidekreis</u> (1943/1945), in: <u>Stücke</u> , X, 152
170	1081 a.a.O., S.154
170	1082 a.a.O., S.161
170	1083 vgl. Szene 9 im Stück <u>HerrPuntila und sein Knecht Matti</u> (1940): Eva Puntila wird auf ihre 'Ehetauglichkeit' mit dem Knecht Matti geprüft.
171	1084 B.B., <u>Der kaukasische Kreidekreis</u> (1943/1945), in: <u>Stücke</u> , X, 164 vgl. dazu: <u>Ich werde warten auf dich</u> (um 1943), in: B.B., <u>Gedichte</u> , VI, 174
171	1085 B.B., <u>Der kaukasische Kreidekreis</u> (1943/1945), in: <u>Stücke</u> , X, 171
171	1086 a.a.O.
171	1087 a.a.O., S.171/172
171	1088 a.a.O., S.175
171	1089 a.a.O., S.174 vgl. Brechts Gedicht <u>Schwächen</u> (1950) an Ruth Berlau: "Du hattest keine/Ich hatte eine:/Ich liebte." (B.B., <u>Gedichte</u> , VII, 47)
171	1090 vgl. Die Persönlichkeitsspaltung - Shen Te/Shui Ta - in <u>Der gute Mensch von Sezuan</u> (1938/1940) und auch bei Simone in <u>Die Gesichte der Simone Machard</u> (1941/1943)

Seite	Anm.
171	1091 B.B., <u>Der kaukasische Kreidekreis</u> (1943/1945), in: <u>Stücke</u> , X, 175
172	1092 a.a.O., S.178
172	1093 a.a.O., S.179
172	1094 a.a.O., S.197
172	1095 a.a.O.
172	1096 a.a.O., S.203
172	1097 a.a.O., S.205/206
172	1098 vgl. dazu: Die dominierende und skrupellose Madame Soupeau in <u>Die Gesichte der Simone Machard</u> (1941/1943), die über die Hostellerie und ihren schwachen Sohn herrscht.
173	1099 B.B., <u>Der kaukasische Kreidekreis</u> (1943/ 1945), in: <u>Stücke</u> , X, 211
173	1100 a.a.O., S.213
173	1101 a.a.O., S.214
173	1102 a.a.O., S.223
173	1103 a.a.O., S.228
173	1104 a.a.O.
173	1105 a.a.O.
173	1106 a.a.O., S.278
173	1107 a.a.O.
174	1108 a.a.O., S.286
174	1109 a.a.O., S.289
174	1110 a.a.O., S.292
174	1111 a.a.O., S.293
174	1112 a.a.O., S.298
174	1113 a.a.O., S.297
174	1114 a.a.O., S.298
174	1115 a.a.O.
174	1116 a.a.O., S.299
174	1117 a.a.O., S.300
175	1118 a.a.O.
175	1119 vgl. Die arbeitende, kämpfende Pelagea Wlassowa - die 'Mutter der Revolution' im Stück <u>Die Mutter</u> (1931/1932)
175	1120 B.B., <u>Der kaukasische Kreidekreis</u> (1943/1945), in: <u>Stücke</u> , X, 286
175	1121 a.a.O., S.149
175	1122 a.a.O., S.150
175	1123 a.a.O., S.155

Seite	Anm.
176	1124 a.a.O., S.198
176	1125 a.a.O., S.171
176	1126 a.a.O., S.289
177	1127 B.B., <u>Die Mutter</u> (1931/1932), in: <u>Stücke</u> , V, 7
177	1128 B.B., <u>Die Tage der Commune</u> (1948/1949), in: <u>Stücke</u> , X, 307
177	1129 a.a.O., S.315
178	1130 a.a.O., S.334 vgl. dazu: Ähnlich hat auch Anna Fierling in <u>Mutter Courage und ihre Kinder</u> (1939) ihre Kinder an den Zügeln. vgl. hierzu auch: Teresa Carrar beherrscht ihre beiden Söhne in <u>Die Gewehre der Frau Carrar</u> (1937)
178	1131 B.B., <u>Die Tage der Commune</u> (1948/1949), in: <u>Stücke</u> , X, 335 vgl. dazu: Ähnlich verschmilzt die Witwe Begbick in <u>Mann ist Mann</u> (1924/1926) mit ihrem berühmten Bierwaggon. vgl. hierzu auch: Die Witwe Anna Fierling in <u>Mutter Courage und ihre Kinder</u> (1939) verschmilzt mit ihrem Planwagen.
178	1132 B.B., <u>Die Tage der Commune</u> (1948/1949), in: <u>Stücke</u> , X, 336
178	1133 vgl. Im Gedicht <u>Lob des Lernens</u> aus dem Stück <u>Die Mutter</u> (1931/1932) heißt es schon: "Lerne, Frau in der Küche!" (B.B., <u>Gedichte</u> , III, 66) Es sind jedoch nur die Mütter/Witwen Wlassowa und Carrar, die einen Lernprozeß durchgehen.
178	1134 B.B., <u>Die Tage der Commune</u> (1948/1949), in: <u>Stücke</u> , X, 341
178	1135 a.a.O., S.429
178	1136 a.a.O.
178	1137 a.a.O., S.434
179	1138 a.a.O., S.338
179	1139 a.a.O., S.373
179	1140 a.a.O., S.423
179	1141 a.a.O., S.367
179	1142 a.a.O., S.434
179	1143 a.a.O., S.325
179	1144 a.a.O.
180	1145 a.a.O.
180	1146 a.a.O., S.330
180	1147 a.a.O., S.331
180	1148 a.a.O., S.332

Seite	Anm.
180	1149 a.a.O.
180	1150 a.a.O., S.333 vgl. Wie Johanna im Stück <u>Die heilige Johanna der Schlachthöfe</u> (1929/1931)
180	1151 B.B., <u>Die Tage der Commune</u> (1948/1949), in: Stücke, X, 334
180	1152 a.a.O., S.339
180	1153 vgl. Lernprozeß der anderen Frauen, die an 'gewaltlose' gesellschaftliche Änderungen glaubten: Pelagea Wlassowa in <u>Die Mutter</u> (1931/1932), Johanna Dark in <u>Die heilige Johanna der Schlachthöfe</u> (1929/1931), Teresa Carrar in <u>Die Gewehre der Frau Carrar</u> (1937)
180	1154 B.B., <u>Die Tage der Commune</u> (1948/1949), in: Stücke, X, 339
181	1155 a.a.O.
181	1156 a.a.O., S.349
181	1157 a.a.O., S.367
181	1158 a.a.O., S.368
181	1159 vgl. dazu: Kattrins Fixierung auf Kinder in <u>Mutter Courage und ihre Kinder</u> (1939)
181	1160 B.B., <u>Die Tage der Commune</u> (1948/1949), in: Stücke, X, 373
181	1161 vgl. Im Gedicht <u>Lob des Lernens</u> aus dem Stück <u>Die Mutter</u> (1931/1932) heißt es wohl: "Du mußt die Führung übernehmen." (B.B., Gedichte, III, 66) vgl. dazu: Johanna im <u>Traum der Johanna</u> aus dem Stück <u>Die heilige Johanna der Schlachthöfe</u> (1929/1931) hat im Traum eine 'führende' Position; leider bleibt es dabei - ein Traum!
181	1162 B.B., <u>Die Tage der Commune</u> (1948/1949), in: Stücke, X, 382
181	1163 a.a.O., S.425
182	1164 a.a.O., S.426
182	1165 a.a.O., S.428
182	1166 a.a.O., S.432
182	1167 a.a.O.
182	1168 a.a.O., S.435
182	1169 a.a.O., 436
183	1170 a.a.O., S.327/328 vgl. dazu: Auch die alte Frau im Gedicht <u>Die Käuferin</u> (1934) sieht die politischen/gesellschaftlichen Zusammenhänge.
183	1171 B.B., <u>Die Tage der Commune</u> (1948/1949), in: Stücke, X, 328

Seite Anm.

- vgl. dazu: Frau Perez in Die Gewehre der Frau Carrar (1937): "Wissen Sie, Frau Carrar, ich sage immer: Für arme Leute gibt es keine Lebensversicherung. Das heißt, es trifft sie so und so." (B.B., Stücke, VII, 48)
- 183 1172 B.B., Die Tage der Commune (1948/1949), in: Stücke, X, 335
- 183 1173 a.a.O., S.434
- 183 1174 a.a.O., S.428
- 183 1175 a.a.O., S.353
- 184 1176 vgl. Die Schwärmereien der Amalie Balicke und ihrer Tochter Anna in Trommeln in der Nacht (1919) werden von Herrn Balicke mit "Eure verfluchte Sentimentalität" abgetan. (B.B., Stücke, I, 103)
- 184 1177 B.B., Die Tage der Commune (1948/1949), in: Stücke, X, 355
vgl. Die Gouverneursfrau in Der kaukasische Kreidekreis (1943/1945)
- 184 1178 B.B., Die Tage der Commune (1948/1949), in: Stücke, X, 436
- 184 1179 a.a.O., S.325
- 184 1180 a.a.O., S.326
- 184 1181 a.a.O.
- 185 1182 a.a.O., S.434/435
- 185 1183 B.B., Gedichte, II, 141

LITERATURVERZEICHNISPrimärliteratur

- Brecht, Bertolt. Stücke. 14 Bde., Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M., 1953-1967.
- Stücke I : Erste Stücke. Erster Band. -Baal. -Trommeln in der Nacht. -Im Dickicht der Städte. 1953.
- Stücke II : Erste Stücke. Zweiter Band. -Leben Eduards des Zweiten von England. -Mann ist Mann. 1953.
- Stücke III : Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm (1927-1933). Erster Band. -Die Dreigroschenoper. -Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. -Das Badener Lehrstück vom Einverständnis. 1955.
- Stücke IV : Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm (1927-1933). Zweiter Band. -Die heilige Johanna der Schlachthöfe. -Der Jasager-Der Neinsager. -Die Massnahme. 1955.
- Stücke V : Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm (1928-1933). Dritter Band. -Die Mutter. -Die Ausnahme und die Regel. -Die Horatier und die Kuriatier. 1957.
- Stücke VI : Stücke aus dem Exil. Erster Band. -Die Rundköpfe und die Spitzköpfe. -Furcht und Elend des Dritten Reiches. 1957.
- Stücke VII : Stücke aus dem Exil. Zweiter Band. -Die Gewehre der Frau Carrar. -Mutter Courage und ihre Kinder. -Das Verhör des Lukullus. 1957.
- Stücke VIII: Stücke aus dem Exil. Dritter Band. -Leben des Galilei. -Der gute Mensch von Sezuan. 1957.
- Stücke IX : Stücke aus dem Exil. Vierter Band. -Herr Puntila und sein Knecht Matti. -Der aufhalt-same Aufstieg des Arturo Ui. -Die Gesichte der Simone Machard. 1957.
- Stücke X : Stücke aus dem Exil. Zehnter Band. -Schweyk im Zweiten Weltkrieg. -Der kaukasische Kreidekreis. -Die Tage der Commune.
- Stücke XI : Bearbeitung. Erster Band. -Die Antigone des Sophokles. -Der Hofmeister. -Coriolan. 1959.
- Stücke XII : Bearbeitung. Zweiter Band. -Der Prozess der Jeanne d'Arc zu Rouen 1431. -Don Juan. -Pauken und Trompeten. 1959.
- Stücke XIII: Einakter. -Die Kleinbürgerhochzeit. -Der Bettler oder Der tote Hund. -Er treibt einen Teufel aus. -Lux in Tenebris. -Der Fischzug. -Dansen. -Was kostet das Eisen? 1966.
- Stücke XIV : Turandot oder Der Kongress der Weisswäscher. -Der Tui-Roman (Fragment). 1967.

- Brecht, Bertolt. Gedichte. 9 Bde., Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M., 1960 - 1965.
- Band I : 1918-1929. Darin: Bertolt Brechts Hauspostille. -Aus einem Lesebuch für Städtebewohner. -Geschichten aus der Revolution. Frankfurt/M. 1960.
- Band II : 1913-1929. Darin: Unveröffentlichte und nicht in Sammlungen enthaltene Gedichte. -Gedichte und Lieder aus Stücken. Frankfurt/M. 1960.
- Band III : 1930-1933. Darin: Lieder. Gedichte. Chöre. -Die drei Soldaten. -Die sieben Todsünden der Kleinbürger. -Unveröffentlichte und nicht in Sammlungen enthaltene Gedichte. -Gedichte und Lieder aus Stücken. Frankfurt/M. 1961.
- Band IV : 1934-1941. Darin: Svendborger Gedichte. -Chinesische Gedichte. -Studien. -Gedichte aus dem Messingkauf. -Zum Messingkauf gehörige Gedichte. -Steffinische Sammlung. Frankfurt/M. 1961.
- Band V : 1934-1941. Darin: In Sammlungen nicht enthaltene Gedichte. -Gedichte und Lieder aus Stücken. Frankfurt/M. 1964.
- Band VI : 1941-1947. Darin: Gedichte im Exil. -In Sammlungen nicht enthaltene Gedichte. - Gedichte und Lieder aus Stücken. Frankfurt/M. 1964.
- Band VII : 1948-1956. Darin: Buckower Elegien. -In Sammlungen nicht enthaltene Gedichte. -Gedichte und Lieder aus Stücken. Frankfurt/M. 1964.
- Band VIII : 1913-1956. Darin: Nachträge zu den Gedichten. Frankfurt/M. 1965.
- Band IX : 1913-1956. Darin: Nachträge zu den Gedichten. -Gedichte und Lieder aus Stücken und anderen Arbeiten/Gedichte über Stücke/Fragmente. Frankfurt/M. 1965.
- Brecht, Bertolt. Die unwürdige Greisin. In: Kalendergeschichten. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg, 1953.

Sekundärliteratur

- Banholzer, Paula: So viel wie eine Liebe. Der unbekannte Brecht. Erinnerungen und Gespräche; herausgegeben von Axel Poldner und Willibald Eser, Universitas Verlag, München, 1981.
- Böll, Heinrich: Hierzulande. Aufsätze zur Zeit. Deutscher Taschenbuch Verlag, (dtv 680), München, 1983.
- Bunge, Hans: Living for Brecht. The Memoirs of Ruth Berlau; edited by Hans Bunge, translated by Geoffrey Skelton, Fromm International Publishing Corporation, New York, 1987.
- Cronin, Mary J.: The Politics of Brecht's Women Characters, Dissertation, Brown University, 1974.
- Esslin, Martin: Brecht, A Choice of Evils. A Critical Study of the Man, his Work, his Opinions, London, 1959.
- Ewen, Frederic: Bertolt Brecht. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit; deutsch von Hans Peter Baum und Klaus-Dietrich Petersen, Claasen Verlag, München, 1970.
- Karasek, Hellmuth: Bertolt Brecht. Der jüngste Fall eines Theaterklassikers, Kindler Verlag, München, 1978.
- Kaufmann, Hans: Brecht, die Entfremdung und die Liebe. Zur Gestaltung der Geschlechterbeziehungen im Werk Brechts, in: Weimarer Beiträge, Zeitschriften für Literatur und Wissenschaft, Jhg. 11, Berlin und Weimar, 1965.
- Klotz, Volker: Interpretation des Guten Menschen von Sezuan, in: Materialien zu Brechts Der gute Mensch von Sezuan, zusammengestellt und redigiert von Werner Hecht, (Edition Suhrkamp 247), Frankfurt/M., 1968.
- Kuplis, Aija: The Image of Woman in Bertolt Brecht's Poetry, Dissertation, The University of Wisconsin-Madison, 1976.
- Lennox, Sara: Women in Brecht's Works, New German Critique, 14, Wisconsin, 1978.
- Marsch, Edgar: Brecht Kommentar zum lyrischen Werk, Winkler Verlag, München, 1974.
- Mittenzwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseeln, Erster Band, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1987.
- Nussbaum, Laureen Klein: The Image of Woman in the Work of Bertolt Brecht, Dissertation, The University of Washington, 1977.
- Raddatz, Fritz J.: Ent-weiblichte Eschatologie, Bertolt Brechts revolutionärer Gegenmythos, in: Bertolt Brecht II, Sonderband der Reihe Text und Kritik, herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold, Richard Boorberg Verlag, München, 1973, S. 152 - 159.
- Schuhmann, Klaus: Der Lyriker Bertolt Brecht 1913 - 1933, Rütten und Loening, Berlin, 1964
- Unruh, Trude (Hg.): Trümmerfrauen. Biografien einer betrogenen Generation, Klartext-Verlag, Essen, 1987.

Völker, Klaus: Bertolt Brecht. Eine Biographie, Hanser Verlag, München, 1976.

Wedel, Ute: Die Rolle der Frau bei Bertolt Brecht, Europäische Hochschulschriften: Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur, Band 673, Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt/M., 1983.