

deutschen Literatur. Göttingen 1963, S. 248–271. – Happ, Alfred: Vom Wunder der Güte, die sich wehren muß. In: Knopf, S. 146–148. – Hartmann, Rainer: Unter schwarzer Wolke wird das Mädchen zum Dämon. Operntruppe aus China mit Brechts Stück »Der gute Mensch von Sezuan« unterwegs – Komödie, Melodram, Artistik, Romantik mischen sich. In: Kölner Stadtanzeiger, 30. 9. 1994. – Hauck, Stefan: Die im Schatten sieht man nicht. Margarete Steffin – Leben und Werk. Frankfurt a.M. 2001 [zit. nach Ms.]. – Hecht, Werner (Hg.): Materialien zu Brechts »Der gute Mensch von Sezuan«. Frankfurt a.M. 1968. – Hennenberg, Fritz: Dessau•Brecht. Musikalische Arbeiten. Berlin 1962. – Hermes, Eberhard: Interpretationshilfen Ideal und Wirklichkeit. Lessing »Nathan der Weise«, Goethe »Iphigenie auf Tauris«, Brecht »Der gute Mensch von Sezuan«. Stuttgart [u.a.] 1999. – Jacobi, Johannes: Brechts guter Mensch. In: Die Zeit, 20. 11. 1952. – Karnick, Manfred: Rollenspiel und Welttheater. Untersuchungen an Dramen Calderóns, Schillers, Strindbergs, Becketts und Brechts. München 1980. – Knopf, Jan (Hg.): Brechts »Guter Mensch von Sezuan«. Frankfurt a.M. 1982. – Koller, Gerold: Der mitspielende Zuschauer. Theorie und Praxis im Schaffen Brechts. Zürich, München 1979. – Korn, Karl: »Alle Fragen offen.« Bertolt Brechts »Der kluge [sic] Mensch von Sezuan«. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18. 11. 1952. – Kroekel, Harry: Schade – auch die Thalbach rettet diesen Brecht nicht. In: Berliner Kurier, 24. 11. 1998. – Kruntorad, Paul: Der gute alte Mensch in Mailand (1981). In: Knopf, S. 214–217. – Linder, Renate: Fremdartig – aber faszinierend. Jubel begleitet das Gastspiel der Chengdu Municipal Opera aus China. In: Neue Westfälische Zeitung (Minden), 29. 9. 1994. – LUCCHESI/SHULL. – [Luft, Friedrich:] Hilfestellung eines Gesinnungsakrobaten. In: Die Neue Zeitung (Frankfurt), 18. 11. 1952. – Marx, Karl: Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. In: Marx, Karl/Engels, Friedrich: Werke. Bd. 1. Berlin 1970, S. 378–391. – Melchinger, Siegfried: Die Stadt Sezuan 1958. In: Knopf, S. 177–185. – Ovidius Naso: Metamorphosen. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und hg. v. Michael von Albrecht. Stuttgart 1994. – Pietzcker, Carl: »Ich kommandiere mein Herz«. Brechts Herzneurose – ein Schlüssel zu seinem Leben und Schreiben. Würzburg 1988. – Schmidt, Jochen: In der Fremde daheim. Brechts »Guter Mensch von Sezuan« als Sichuan-Oper auf Deutschlandtournee. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 7. 11. 1994. – Sokel, Walter H.: Brechts gespaltene Charaktere und ihr Verhältnis zur Tragik. In: Sander, Volkmar (Hg.): Tragik und Tragödie. Darmstadt 1962, S. 381–396. – Tatlow, Antony: China oder Chima? In: Brecht heute 1 (1971), S. 27–47. – Ueding, Gert: »Der gute Mensch von Sezuan«. In: HINDERER, S. 178–193. – Wright, Elizabeth: The Good

Person of Szechwan: discourse of a masquerade. In: Thomson, Peter/Sacks, Glendyr: The Cambridge Companion to Brecht. Cambridge 1994, S. 117–127. – Wurst, Nicola: Schweyk im Kalten Krieg. Harry Buckwitz und seine Brecht-Inszenierungen in der Adenauer-Ära. Berlin 1998 [Masch.]. – Wyss.

Jan Knopf

Herr Puntila und sein Knecht Matti

Entstehung / Fassungen

B.s Komödie entstand im Sommer 1940 auf Gut Marlebäck im südlichen Finnland. Das Gut gehörte der 1886 in Estland geborenen finnischen Schriftstellerin Hella Wuolijoki; sie hatte es während einer bemerkenswerten Karriere als Geschäftsfrau hauptsächlich mit Geld aus Kriegsgewinnen 1920 gekauft und seither auf fast 150 Hektar mit 80 Kühen vergrößert. Auf ihre großzügige Einladung hin verbrachten B. und seine Familie, Margarete Steffin sowie Ruth Berlau hier die Zeit zwischen dem 5.7. und dem 7.10., die Familie B. in einer eigenen kleinen »Villa zwischen schönen Birken« (*Journal*, 5.7. 1940; GBA 26, S. 398).

Die gesamte Entstehungsgeschichte des *Puntila* ist mit dem Gut Marlebäck auf mehrfache Weise verbunden. Hier trug sich im Juli 1926 die wahre Geschichte des Großbauern Roope Juntula zu, die den ersten Keim des *Puntila*-Stoffs lieferte. Er wird als echt tavastländischer Bauer geschildert, als ein ungezähmter Kraftmensch, der einerseits als Arbeitgeber gefürchtet war, weil er seinen Knechten die gleichen Kraftleistungen bei der Arbeit abverlangte, die er ihnen selbst vorgab; andererseits aber war er trinkfreudig und im Rausch ausgelassen, fröhlich, witzig, großzügig und abenteuerlustig. Als Vetter wurde er zur Feier von Wuolijokis Geburtstag eingela-

den. Als am Vorabend der in Finnland damals prohibierte Alkohol für seinen Bedarf zu früh abgeräumt und weggeschlossen wurde, fuhr er mitten in der Nacht ins 17 Kilometer entfernte Kausala, forderte vom Tierarzt ein Rezept für seine an Scharlach erkrankten Kühe und bekam dafür in der Apotheke ›legalen‹ Schnaps. Als er zurückkehrte, begann in der Gutsküche bereits der Arbeitstag, und Roope erzählte hier einer wachsenden Zuhörerschaft triumphierend seine Abenteuer, schenkte den Chauffeuren Hundertmarkscheine und schäkerte mit den Mägden. Seine beiden Töchter schämten sich seiner, aber die Hausherrin präsentierte ihn ihren vornehmen Gästen souverän als ›finnischen Bacchus‹.

Der finnische Bacchus ist auch Titel einer Erzählung, die Wuolijoki bald darauf schrieb (1926), aber nicht veröffentlichte. Der Bacchus heißt hier »Punttila«, und seine Geschichte ist eingebettet in einen Gesprächsrahmen, in dem die verständnisvolle Hausherrin Maria den betrunkenen Ausreißer gegenüber einer ›strengen‹ Frauenfigur verteidigt: Im Rausch werde er doch einmal wahrhaft er selbst, befreit von allen Zwängen. Punttilas große Rede in der Küche erhält einen Gestus der Weltverbrüderung: alle Menschen seien im Grunde gut und nett, auch die Kommunisten, wenn sie nur ordentlich arbeiteten. Der finnische Bürgerkrieg, in dem Punttilas Vorbild Roope Juntula gegen die Roten gekämpft hatte, lag noch keine 10 Jahre zurück (Deschner, S. 96–106; vgl. Neureuter 1987a, S. 21f.).

Als Dramatikerin verdankte Wuolijoki ihren Durchbruchserfolg 1936 einem Stück um einen Bauernhof im Tavastland (*Die Frauen von Niskavuori*), es lag nahe, dass sie auch den *Punttila*-Stoff auf die Bühne bringen wollte. Zwei dramatische Bearbeitungen hatte sie vor 1940 bereits fertig gestellt, ein Lustspiel für die Bühne und ein Filmtreatment, beide mit dem Titel *Sahapuruprinsessa* (dt.: *Die Sägemehlprinzessin*; vgl. Neureuter 1987a, S. 22–30). Dieser Titel bezieht sich auf die zweite Hauptfigur, Punttilas Tochter Eva, die bei der Ausweitung von Punttilas kleinem Abenteuer zu einem abendfüllenden Stück immer wichtiger geworden war. Sie ist ein modernes Mäd-

chen, energisch und tüchtig, hat im Sägewerk das Kommando, besonders wenn der Vater auf Saftouren ist, und sie ist streng mit ihrem Vater. Im Parkhotel von Tavasthus zeigt Punttila ihr Foto seufzend einem jungen Mann, den er für einen Chauffeur hält und als solchen engagieren will. In Wirklichkeit ist er Akademiker aus bester Familie, reich, Doktor der Rechte und Richter. Auf das Foto hin lässt er sich aber engagieren, nimmt den Namen seines Privatchauffeurs Kalle Aaltonen an und fährt Punttila nach Hause. Er beginnt sofort die Balz mit Eva, die aber erst zum Erfolg und zur Verlobung führt, nachdem er sich zu seiner wahren Identität bekannt hat. Auch die *Punttila*-Handlung ist erweitert um die Verlobung mit fünf Bräuten während der Schnapsfahrt. Ihrem vereinten Ansturm ist Punttila nicht gewachsen, Kalle muss ihn retten und fördert dabei seine eigenen Absichten auf Eva. Zum Happy End gehört zuletzt noch, dass auch Punttila sich mit seiner strengen Haushälterin verlobt und dem Alkohol abschwört – und darauf trinkt. Seine Alkoholexzesse werden jedoch wiederholt damit entschuldigt, dass er ja sonst sehr tüchtig sei und mit harter Arbeit seinen Hof wieder hochgebracht habe.

Bei den allabendlichen ›Symposien‹ 1940 auf Marlebäck, zu denen sich die Flüchtlinge und ihre Gastgeberin nach der Sauna trafen, erzählte Wuolijoki ihren Gästen auch die Juntula-Punttila-Geschichte. B. rühmte ihr Erzähl-talent: »Was für eine hinreißende Epikerin ist sie, auf ihrem Holzstuhl sitzend und Kaffee kochend! Alles kommt biblisch einfach und biblisch komplex.« (*Journal*, 2. 9. 1940; GBA 26, S. 422) Zu ihrem Erzählen gehörte aber auch das Referieren ihrer stets sehr lebensnahen literarischen Arbeiten, und streckenweise muss sie sogar übersetzend daraus vorgelesen haben. So erhielt B., der keinen finnischen Text lesen konnte, eine gewisse Kenntnis ihres literarischen Werks. Er hat diese Kenntnis eingesetzt in jenem wochenlangen Streitgespräch der beiden Stückeschreiber über grundsätzliche Fragen der Dramaturgie, das neben der Stoffvermittlung die weitere Voraussetzung für die Entstehung des *Punttila* war. Wuolijoki berichtete 1946 darüber: »Er

erklärte mir die Form seines eigenen epischen Dramas, indem er alle meine Werke wegen ihres steifen klassischen Baus kritisierte« (Neureuter 1987a, S. 104). B. präzisierte seine Kritik im *Journal* vom 2. 9. 1940: »mit all ihrer Gescheitheit, Lebenserfahrung, Vitalität und dichterischen Begabung [wird sie] durch die konventionelle dramatische Technik gehindert« (GBA 26, S. 422). Als produktive Fortsetzung dieser Kritik machte B. das Angebot, den Stoff nochmals gemeinsam zu bearbeiten, für sich selbst zum Vergnügen, für Hella Wuolijoki als eine Art Praktikum in antiaristotelischer Dramaturgie. Das gemeinsame Werk sollte bis Ende Oktober für einen Dramenwettbewerb fertig gestellt werden, den der finnische Dramatikerverband ausgeschrieben und die Regierung großzügig dotiert hatte. Den Beginn der Zusammenarbeit notierte B. am 27. 8. 1940 ins *Journal* (S. 419).

B. sah seine Aufgabe vor allem darin, »den zugrundeliegenden Schwank herauszuarbeiten, die psychologisierenden Gespräche niederzureißen und Platz für Erzählungen aus dem finnischen Volksleben oder für Meinungen zu gewinnen, den Gegensatz ›Herr‹ und ›Knecht‹ szenisch zu gestalten und dem Thema seine Poesie und Komik zurückzugeben« (*Journal*, 2. 9. 1940; GBA 26, S. 421f.). Die erste Voraussetzung dafür war die Verwandlung des falschen Chauffeurs in einen echten und dadurch eine Änderung aller Verhältnisse. Angelegt war somit auch der später verwirklichte Verzicht auf das Happy End einer Verlobung von Herrentochter und Knecht, der zunächst auch bei B. den Namen Kalle A[a]ltonen behielt. B. gab für die Neubearbeitung die Akteinteilung Wuolijokis auf und entwarf eine lockere Szenenfolge, die er mit Nummern und Titeln versah. Für diese Neuerungen konnte Wuolijoki gewonnen werden. Sie diktierte, vermutlich unter Verwendung von B.s ersten Stückplänen, Steffin eine deutsche Neufassung ihrer *Sägemehlprinzessin* in acht Szenen, wobei sie die erste Szene, die B. sich offenbar selbst vorbehalten hatte, ausließ (Neureuter 1987a, S. 30–41). Zu den Fortschritten des Konzepts von B. gehörte der häufigere Wechsel Puntilas zwischen betrunkenem und nüch-

ternem Zustand, das Hin und Her der Verlobungen Evas mit dem Attaché und dem ›Menschen‹ Kalle, die imaginäre Besteigung des Hatelmabergs sowie ein erster Ansatz zum Ehe-Examen bei Kalles Weigerung, Eva zu heiraten: »Kann sie kochen? Kann sie Wäsche waschen? Hat sie was gelesen außer Romane?« (S. 39) Auf der anderen Seite hatte Wuolijoki weder den Charakter der Konversationskomödie mit der Tendenz zum Happy End, noch die »naturalistische Schablone« und die »Familienblattpsychologie« aufgegeben (GBA 26, S. 428). Dennoch bildeten die 152 Seiten des Steffinischen Diktats die schriftliche Hauptquelle für B.s Arbeit, und es ist vermutlich diese Fassung von Wuolijokis Stück, die er in der Mitarbeiternotiz von 1950 endlich als »Stückentwurf« erwähnte, nachdem zuerst nur von »Erzählungen der Hella Wuolijoki« die Rede gewesen war (Neureuter 1987a, S. 18f., S. 108–111).

In der zögernden und widerwilligen Nennung der schriftlichen Quelle spiegelt sich B.s fortdauernde Distanz zu den Texten einer Schriftstellerin, deren fulminantes mündliches Erzählen für ihn der dominante Eindruck blieb. Sie erzählte die »Geschichten [...] vom Volk auf dem Gut, in den Wäldern, wo sie einmal große Sägewerke besaß, aus der heroischen Zeit«, das heißt aus dem finnischen Bürgerkrieg 1918 (*Journal*, 30. 7. 1940; GBA 26, S. 402f.), und »aus dem finnischen Volksleben«, für die er Platz schaffen wollte (*Journal*, 2. 9. 1940; S. 421): so die Erzählungen von den Gespenstern des Bürgerkriegs (Neureuter 1987a, S. 67) und vor allem die *Finnischen Erzählungen* der Frauen von Kurgela (S. 74–86). Aus Wuolijokis Repertoire stammten aber auch die Anekdoten aus dem Leben der feinen Gesellschaft, wie sie der Attaché von sich gibt. Für die Lebensbeschreibungen der Frauen von Kurgela in Szene 3 lieferte Wuolijoki schriftliche Entwürfe, und Kalles (Mattis) Rede auf den Hering in der Verlobungsszene (Szene 9) ist wörtlich aus ihrem Einakter *Vagabundenwalzer* übersetzt (Valle, S. 27).

Während B. am neuen Stück schrieb, gingen diese Zulieferungen als fortlaufende Bereicherung in seinen Text ein – allerdings in B.s

eigener strengen Formung und Sprache. Der Schreck, den Wuolijoki äußerte, als sie am 24. 9. 1940 den Text las, beweist, dass sie an seiner Abfassung nicht verantwortlich beteiligt war. Bei aller Kollektivität seiner Arbeitsweise behielt B. auch hier die Federführung. Das Typoskript seiner eigenen »ersten Niederschrift« ist handschriftlich mit »27.8.–19. 9. 1940« datiert (BBA 178/25) und stellt zusammen mit Steffins Reinschrift (BBA 177/02–110; wohl noch Ende September 1940) die erste Fassung des Stücks dar. Sie hat zehn Szenen, die *Finnischen Erzählungen* sind noch als Szene 7a, das *Nocturno* als Szene 8a gezählt. Die markanteste Eigenheit dieser Fassung ist die Stellung der Gesindemarkt-Szene als Szene 5 nach der Skandal-Szene in der Sauna. Die übrigen Varianten (Prolog, Figur der Haushälterin Hanna in Szene 9, das *Lied vom Wolf und vom Huhn*, der Abschied Kalles von Eva in Szene 10) sind im Materialien-Band gedruckt (Neureuter 1987a, S. 55–66) und in einer Synopsis dargestellt (S. 14–17; vgl. GBA 6, S. 460–463).

Die zweite Fassung entstand für die Uraufführung in Zürich am 5. 6. 1948, bei der B. zusammen mit Kurt Hirschfeld Regie führte. Sie wird repräsentiert von einem korrigierten Durchschlag der Reinschrift Steffins (BBA 563/02–109), von den Rollenbüchern des Schauspielhauses Zürich (Typoskripte) und vom ersten Druck des Bühnenverlags Kurt Desch in München (o.J.; vermutlich: 1948). Die markantesten Änderungen sind drastische Kürzungen an zwei Stellen: die Streichung der Gesindemarkt-Szene, von der nur Reste in die Szene, *Skandal auf Puntila*, eingearbeitet wurden, sowie von B. so nicht wiederholte, einschneidende Kürzungen in den Szenen 8 (Verlobung) und 9 (Bergbesteigung), die zu einer einzigen Szene zusammengezogen wurden. Hinzugefügt ist das »philosophische« Gespräch über das Sich-Selbst-Verkaufen oder Den-Wald-Verkaufen in Szene 1, das *Pflaumenlied* der Branntweinemma, extra für Therese Giehse geschrieben, in Szene 3 sowie die ironische Reimform im Abschied Mattis von Eva am Schluss (vgl. Neureuter 1987a, S. 140f.; vgl. GBA 6, S. 464f.).

Die dritte Fassung entstand für B.s erste Inszenierung des Stücks am Berliner Ensemble, das sich mit der *Puntila*-Premiere am 12. 11. 1949 erstmals der Öffentlichkeit präsentierte. Diese vom zweiten Druck bei Desch 1949 vertretene Textfassung macht die Zusammenlegung der Szenen 8 und 9 rückgängig, behält aber sonst die meisten der Zürcher Kürzungen bei; die Aufführungsdauer ohne Pause betrug immer noch 145 Minuten. Hinzugekommen ist aber der Auftritt des roten Surkaka mit seinen Kindern und seine neuerliche Entlassung in der Bergbesteigungs-Szene. Neu ist auch das zwischen den Szenen zu singende *Puntilalied* (GBA 6, S. 371–373), während der Abschied Mattis von Eva in den Proben zwar noch berücksichtigt ist, dann aber endgültig wegfällt. Der aktuellen Funktion dieser Aufführung als »Beitrag zur Aufteilung des Großgrundbesitzes in der Deutschen Demokratischen Republik« (Neureuter 1987a, S. 157) trägt nicht zuletzt eine wichtige Änderung des Prologs Rechnung, nämlich die neu eingefügten Zeilen über den »E s t a t i u m p o s s e s s o r« als »vorzeitliches Tier« (GBA 6, S. 285; vgl. die alte Version S. 460). Die ersten beiden Zeilen des Prologs änderte B. erst für die Neueinstudierung mit Curt Bois als Puntila (Premiere: 5. 1. 1952). Statt »Geehrtes Publikum, die Zeit ist trist./ Klug, wer besorgt, und dumm, wer sorglos ist!« (S. 285) heißt es jetzt im Hinblick auf den »sozialistischen Staat« DDR: »Geehrtes Publikum, die Zeit ist hart / Doch lichtet sich bereits die Gegenwart« (S. 374).

Es ist bezeichnend für die relative Selbstständigkeit der Buchausgaben von B.s Dramen, dass er sich für die erste öffentliche Druckfassung in Heft 10 der *Versuche* (1950), die vierte und letzte Fassung des Stücks, von den Bühnenzwängen frei machte und Teile der ersten Fassung wiederherstellte, so die komplette Gesindemarkt-Szene, nun aber vor dem *Skandal auf Puntila* platziert; die endgültige Fassung weist somit zwölf Szenen auf. Für den Gebrauch der Bühne sind die *Notizen über die Züricher Erstaufführung* (1948) hinzugefügt, die auch die notwendigen Operationen beim Weglassen der Szene 4 (Gesindemarkt) vorführen (GBA 24, S. 302–306).

Hella Wuolijoki reichte 1940 ihre finnische Bearbeitung der ersten Fassung bei der Jury ein, erhielt aber keinen Preis. Nach dem zweiten Weltkrieg bearbeitete sie den Text nochmals, indem sie sich enger an B.s Vorlage hielt, und veröffentlichte das Stück unter dem Titel *Iso-Heikkilän isäntä ja hänen renkinsä Kalle* (1946; dt.: *Der Bauer Iso-Heikkilä und sein Knecht Kalle*; vgl. die deutsche Übersetzung von Richard Semrau, BBA 1693 und 1694). Als Mitverfasser stand B.s Name auf dem Titelblatt, und im Vorwort schilderte Hella Wuolijoki die Zusammenarbeit aus ihrer Sicht (Neureuter 1987a, S. 103–105). Dass die Anteile beider Autoren zuletzt irgendwie »zusammengeschlagen« wurden (S. 104), gilt freilich allenfalls für Wuolijokis finnischen, nicht aber für B.s deutschen Text. B. hat ihn auch nie zu den Bearbeitungen gezählt, sondern zu den eigenen Stücken und Wuolijokis Namen erst spät und erst auf äußeren Anstoß hin genannt. Die Form der kleinen Notiz, »nach den Erzählungen und einem Stückentwurf von Hella Wuolijoki geschrieben« (GBA 6, S. 284), hat sie tief verletzt. Die schriftliche »Abmachung« vom 15. 5. 1941: »Die beiden Verfasser teilen alle Einnahmen zu gleichen Teilen« (Neureuter 1987a, S. 108) hat B. erst in einem Nachtrag vom 10. 6. 1949 zu seinem Verlagsvertrag mit Desch verankert (vgl. Neureuter 1987b, S. 202–206). Diese Regelung gilt gerechterweise bis heute, denn ohne Hella Wuolijoki ist das Stück nicht denkbar, und ohne Brecht gäbe es vermutlich nicht viel zu teilen.

Quellen / Mitarbeiterinnen

Auf mündliche Weise vermittelte Wuolijoki B. ihre folgenden Arbeiten: 1. *Die Gespenster von Kolkkala*, ein Einakter von 1935 (vgl. Ammond, S. 213–217; Neureuter 1987a, S. 67f.), 2. *Der Meineid*, eine Erzählung von 1913 (S. 77f.), 3. *Der Vagabundenwalzer*, ein Einakter von 1935 (Valle, S. 27). Darüber hinaus lagen B. die Texte auch in schriftlicher Form vor: das Steffinische Diktat und *Die Mutter*

Hedda (d.i. die Ahti-Geschichte aus den *Finnischen Erzählungen*), ein Typoskript von 15 Seiten, das mit handschriftlichen Korrekturen B.s versehen ist (vgl. Neureuter 1987a, S. 78–87).

Weitere Quellen sind nur unter Vorbehalt zu nennen. Unzweifelhaft ist ein ironisch-polemischer Bezug des Puntila auf August Strindbergs *Fräulein Julie* zu erkennen, so in Mattis Worten über die dummen Gespräche der Herren, die er als Chauffeur mitanhören muss (GBA 6, S. 521f.), in der Küchenszene (*Ein Gespräch über Krebse*), im Tanz des Gesindes auf der Tenne (S. 357) und wohl auch in der *Ballade vom Förster und der Gräfin* (ebd.; vgl. Neureuter 1982, S. 14). Die Lektüre zweier Werke, die mit dem Puntila in Beziehung gesetzt werden können, verzeichnet das *Journal* allerdings erst knapp nach Abschluss der ersten Fassung am 1. 10. 1940: Diderots Roman *Jacques le Fatalist et son Maître* (1796), der bei der Ausgestaltung des Herr-Knecht-Verhältnisses hilfreich gewesen sein mag, und Aleksis Kivis Roman *Seitsemän veljestä* (1870; dt.: *Die sieben Brüder*), dessen bäuerliche Kraftnaturen im Tavastland leben, das seither zu einer mythischen Landschaft der finnischen Literatur geworden war, was noch in Wuolijokis Stücken zum Ausdruck kommt. Beide Dialogromane werden im Kommentar der GBA zwar nur als Formvorbild für die *Flüchtlingsgespräche* (vgl. GBA 18, S. 579) erwähnt, aber der Satz: »Dazu habe ich vom ›Puntila‹ noch den Ton im Ohr« (*Journal*, 1. 10. 1940; GBA 26, S. 430), verknüpft beide Arbeiten nicht von ungefähr. Weil B. den Namen ›Kalle‹ für die Arbeiterfigur der *Flüchtlingsgespräche* frei haben wollte, benannte er Puntilas Knecht in ›Matti‹ um. Der »Ton« aber, der beide verbindet, ist, wie das *Journal* vom 19. 9. 1940 vermerkt, »nicht original, es ist Hašeks Ton im Schwejk, den ich schon in der ›Courage‹ benutzte« (S. 424). Zu den Quellen im weitesten Sinn wäre damit auch dieser von B. immer wieder benutzte Roman, Jaroslav Hašeks *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk während des Weltkrieges* (1920–23), zu zählen.

Schon anlässlich der Zürcher Uraufführung hatte die Kritik den Vergleich zwischen Pun-

tila und Charles Chaplins Film *City Lights* (1931) gezogen, »wo ein Millionär die gleiche nüchtern-besoffene Doppelseele besitzt«, wie z.B. François Bondy feststellte (Bondy, S. 149). B. kannte den Film (vgl. GBA 21, S. 477), eine konkrete Verwendung ist indes nicht nachzuweisen. Dasselbe gilt für Carl Zuckmayers Lustspiel *Der Fröhliche Weinberg* (1925), den Jost Hermand 1971 als Quelle ins Gespräch gebracht hat (Hermand, S. 124f.). Für einen genetischen Zusammenhang der beiden Texte gibt es in den Zeugnissen jedoch keinerlei Anhaltspunkte.

Zu den Mitarbeiterinnen am *Puntila* muss Steffin gezählt werden, welche die Texte beider Autoren mitdenkend und mitformulierend in schriftliche Form brachte. Nicht nur B., sondern auch Wuolijoki haben den Wert ihrer Hilfe hoch eingeschätzt: »Margarete Steffin war nicht nur eine Sekretärin, die die deutsche Sprache wie ein Dichter beherrschte, sie war auch ein wirklicher Mitarbeiter, mit dem man sich über seine Arbeiten unterhalten und beraten konnte« (Neureuter 1987a, S. 104). Beraten hat sich B. auch mit Ruth Berlau, wenn er sie in ihrem Zelt im nahen Birkenwäldchen besuchte. Den Einfall, Evas Ehe-Examen mit dem spontanen und unbedachten Schlag auf den Hintern zu beenden, reklamierte sie völlig plausibel für sich (Bunge, S. 130). Von B.s Besuch auf dem Gesindemarkt ist nur der Fakt bekannt (*Journal*, 19.9. 1940; GBA 26, S. 425). Die Bedeutung des Bildmaterials, das B. zusätzlich für das Stück sammelte, ist schwer, aber sicherlich nicht gering einzuschätzen (Neureuter 1987a, S. 88–97).

Inhalt

Das Stichwort, auf das hin Wuolijoki die *Puntila*-Geschichte erzählte, lieferte B. mit einem Bericht über den noch unfertigen *Guten Menschen von Sezuan* und das Problem des Guts-eins in einer von Ausbeutung beherrschten Welt. Wuolijoki erkannte darin dieselbe Idee, nach der sie ihre Puntila-Figur gestaltet hatte,

der sich »unter dem Einfluß von Branntwein in einen wunderbar guten Menschen verwandelte« (Neureuter 1987a, S. 103). Ein früher Entwurf B.s zu einer Inhaltangabe scheint damit noch im Einklang zu stehen, wenn er von den »zwei Seelen des Herrn von Puntila« spricht: »wenn er besoffen ist, ist er ein mensch, aber wenn er wieder nüchtern ist, ist er ein gutsbesitzer. Wenn er nüchtern ist, prügelt er seinen schöfför, aber besoffen engagiert er einen schöfför« (S. 51). Dementsprechend zeigen bereits die Stückpläne B.s ein zentrales Strukturmoment des Stücks, indem sie Puntilas jeweiligen Zustand sorgsam mit »b« bzw. »B« für »betrunken« und »n« bzw. »N« für »nüchtern« kennzeichnen und ihn zuletzt sechsmal wechseln lassen (vgl. S. 44–50). Es ist klar, dass dieser Zustandswechsel systematisch genutzt werden soll, um Puntila – wie den »guten Menschen von Sezuan« – im Selbstwiderspruch zu zeigen. Für den ersten Durchgang durch B.s Stück (nach der in der GBA 6 gedruckten letzten Fassung) sei zunächst angenommen, dass es sich dabei wirklich um einen Gegensatz von gut und böse handelt.

Szene 1 ist eine »B«-Szene. Puntila hat zwei Tage und eine Nacht im Parkhotel von Tavasthus durchgezecht und dabei alle Honorationen der Gegend unter den Tisch getrunken, was für den Letzten, den Richter, wörtlich zutrifft. In seiner Einsamkeit kommt Puntila der Chauffeur Matti gerade recht, obwohl dieser, nach zweitägigem Warten im Auto, empört kündigen will. Puntila entdeckt gerade deshalb seinen Chauffeur als »Menschen« (GBA 6, S. 287), gibt ihm zu essen und zu trinken und verbrüdet sich mit ihm. Matti lenkt zwar ein, bleibt aber seinerseits beim »Sie«, so dass die soziale »Kluft« in der Sprache bestehen bleibt. Ihre Negation ist hochkomisch, wenn Puntila befiehlt: »Sag, daß keine Kluft ist!« und Matti antwortet: »Ich nehm's als einen Befehl, Herr Puntila, daß keine Kluft ist!« (S. 291). Immerhin scheint der betrunkene Puntila die beiden Seiten der Kluft doch wenigstens wahrzunehmen. Er reagiert verständnisvoll auf Mattis Erzählung, wie er einen Gutsbesitzer provoziert hat, ihn zu entlassen, und er ergeht sich in einer Fantasie des sozialen Ausgleichs, über

die Matti herzhaft lachen muss. In nüchternem Zustand jedoch – indem er eine Gabel hochhält und nur eine sieht – sähe er »nur die Hälfte von der ganzen Welt« (S. 289), wie er Matti anvertraut. »Anfälle von totaler, sinnloser Nüchternheit« machten ihn dann »direkt zurechnungsfähig«, zu einem Menschen, »dem man alles zutrauen kann« (ebd.).

Szene 2 rückt Puntilas Tochter Eva in den Mittelpunkt. Sie hat auf Gut Kurgela drei Tage lang auf ihren Vater gewartet; denn eigentlich sollte er hier mit dem Attaché über ihre Mitgift verhandeln. Als er spät in der Nacht mit Matti und dem Richter ankommt, sind schon alle zu Bett. Eva, die nur dem nüchternen Puntila unterlegen ist, gewinnt die Oberhand über den betrunkenen Vater; hindert ihn daran, sich Leute zur Gesellschaft zu wecken und nimmt ihm seinen Schnapskoffer weg. In biblischem Zorn bricht er daraufhin zu seiner Schnapsfahrt auf. Eva gibt dem ironischen Matti eine gezielte Darstellung ihres Verhältnisses zum Attaché, der nach Puntilas Meinung »kein Mann« (GBA 6, S. 297) ist, wobei Matti die Augen zufallen.

Puntilas Betrunketheit hält auch in Szene 3 noch an; sie macht ihn fähig, die Poesie des frühen Morgens im Dorf, vor allem die unwiderstehliche Frische der »Frühaufsteherinnen«, zu erkennen (GBA 6, S. 304). Er bekommt sein Rezept und in der Apotheke den »legalen« Schnaps, »verlobt« sich, indem er all seinen Charme und Witz anbietet, mit vier Frauen und lädt sie nach Puntila zur Verlobung ein. Wie das *Pflaumenlied* der Schmuggleremma symbolisch andeutet, fühlt er sich als »schöner junger Mann« (S. 300) aus der Fremde, der die armen Mädchen wie ein Märchenprinz von ihrem kümmerlichen Leben erlöst. Ihre episch breit ausgemalten Lebensbeschreibungen hört er mit Geduld an.

Zu Beginn von Szene 4, auf dem Gesindemarkt von Lammi, erscheint der Gutsbesitzer zum ersten Mal nüchtern. Er schnauzt seinen Chauffeur an und mustert mit kaltem Blick die Arbeiter auf ihre Tauglichkeit hin. Dann aber geht er ins Café zum »Telefonieren« (vgl. GBA 6, S. 306) und kommt verwandelt zurück. Plötzlich gefällt ihm der ganze Gesindemarkt

nicht mehr, er möchte ein menschliches Verhältnis zu seinen Arbeitern, ihnen ein »Heim auf Puntila« (S. 310) geben, was diese gar nicht wollen, und vor allem mit seinem »Freund« Matti wieder ins Reine kommen (S. 307). Freilich macht er, wenn das Leben so schön ist, keine Geschäfte (vgl. S. 310) und gibt den Arbeitern statt eines förmlichen Kontrakts nur das Ehrenwort eines tavastländischen Bauern. Die meisten Arbeiter steigen dennoch in sein Auto, auch der rote Surkkala, dessen Entlassung er dem Probst eigentlich versprochen hatte.

Puntilas Zustandswechsel auf dem Gesindemarkt ist der erste, der sich innerhalb einer Szene vollzieht, allerdings noch hinter der Bühne. In Szene 5 verwandelt sich Puntila auf offener Bühne vor den Augen der Zuschauer. Am Anfang kommt er fröhlich nach Hause mit den Waldarbeitern, geht in die Sauna und lässt Matti vom Streit mit dem dicken »Kapitalisten« auf dem Gesindemarkt erzählen (vgl. GBA 6, S. 313). Kaffee, Wassergüsse und Mattis hinterhältige Erzählweise bewirken, dass Puntilas Laune umkippt. Ihm dämmert, dass er sich selbst den größten Schaden zugefügt hat: »*finster*« (S. 316) schickt er die auf sein Ehrenwort verpflichteten Arbeiter weg, weil er sie nicht brauchen kann, und beschimpft Matti. Inzwischen ist Eva bereit, Mattis Hilfe anzunehmen, um der Heirat mit dem langweiligen Attaché zu entgehen; dieser müsste aber von sich aus zurücktreten. Matti geht vor dessen (und Puntilas) Augen gemeinsam mit Eva in die Sauna und simuliert dort ein Liebesspiel, um Eva zu »kompromittieren« (vgl. S. 322). Der Plan misslingt jedoch, weil der Attaché, entschlossen, durch eine Heirat mit Eva seine Schulden zu tilgen, über alles großzügig hinweg sieht. Matti kommentiert: »Seine Schulden sind noch größer als wir geglaubt haben.« (S. 324)

In der Mitte des Stücks intensiviert sich das Verhältnis zwischen Eva und Matti; Puntila tritt in Szene 6 gar nicht auf. Am Vorabend ihrer Verlobung mit dem Attaché äußert Eva planlose Unruhe. Sie versucht Matti zu verführen, indem sie einerseits die Herrin herauskehrt, nach ihm klingelt und Anordnungen trifft, andererseits, indem sie die Waffen einer

Frau einsetzt, einen Moment lang sogar mit Erfolg (GBA 6, S. 326). Es ist eine Konstellation von pikanter Erotik, wie sie auch von Strindberg hätte sein können. Als der nächtliche Krebsfang fürs Verlobungssessen an der Kollision ihrer Fräulein-Allüren mit Mattis Eindeutigkeit scheitert, will sie fliehen. Es ist der dritte Teil eines ergebnislosen Gesprächs; Matti entzieht sich mit schwejscher Bredsamkeit der Aufforderung, Eva das Geld für die Fahrt nach Brüssel zu leihen. Erst jetzt wird Eva direkt und will Matti heiraten. Wieder wird die soziale Kluft durch den sprachlichen Gestus deutlich: Als Eva sagt: »Ich nehm den Attaché nicht. Ich glaub, ich nehm Sie«, fragt Matti zurück, wie sie das denn meine, worauf sie antwortet: »Mein Vater könnt uns ein Sägewerk geben«; Matti kommentiert: »Sie meinen: Ihnen« (S. 330). Matti demonstriert ihr das Illusorische ihres Einfalls und wendet sich demonstrativ seiner Zeitungslektüre zu.

Die Szene 7 zeigt Puntila in böser Höchstform. Er ist noch nüchtern von der Sauna und liefert Eva ein Nachbeben zum »Skandal« (GBA 6, S. 331) der Szene 5. Von seinem erhöhten Herrenstandpunkt aus wird ihm der Eros zur universellen Anarchie (vgl. ebd.). Hochgradig verfremdend ist, dass seine Strafpredigt mit Parolen wie: »Zehn Schritt Abstand [zum Gesinde] und keine Vertraulichkeiten, sonst herrscht das Chaos« (S. 332), von Matti unten auf dem Hof mitgehört wird und dass die vier »Bräute« von Kurgela gerade in dem Moment auftreten, in dem ihnen Puntila mit dem Satz »Liebe [...], das ist nur ein anderer Ausdruck für Schweinerei« (ebd.) das Stichwort gibt: Unvermutet wird er mit seiner eigenen erotischen Vergangenheit konfrontiert. Fast bleibt ihm nun gar nichts anderes mehr übrig, als die Frauen brutal und humorlos vom Hof zu weisen.

Die Frauen, die der Freundlichkeit der Einladung vertraut haben, versuchen auf dem langen Rückweg in Szene 8 die Situation erzählend zu bewältigen. Ihre bitteren Geschichten vom Lug und Trug der Reichen zeigen die lange Alltagsgeschichte der Klassengesellschaft und schließen mit einem Beispiel vom

Ende des Vertrauens aus der »heroischen Zeit« des Bürgerkriegs von 1918 (GBA 6, S. 340–342).

Die große Verlobungsfeier mit riesigem Büffet und Tanzmusik, zu der sich vornehme Gäste versammeln, beginnt in Szene 9. Puntila, der zunächst in der Ecke sitzt und »schweigsam« trinkt (GBA 6, S. 342), kommt durch den Punsch allmählich wieder in den gewohnten Schwung des Rauschs. Die Dummheit des Attachés provoziert ihn dermaßen, dass er ihn samt seinem Minister aus dem Haus jagt, um dann, den »Mißgriff« (S. 347) korrigierend, Evas Verlobung mit »*einem Menschen*« (S. 342), mit Matti, zu inszenieren. In die große Tafelszene wird auch das Gesinde integriert, ganz so, wie es Matti dem Bund der Bräute vorfantasiert hatte (S. 335–337). Eva spielt animiert mit und lässt sich auch auf das Ehe-Examen ein, das halb im Spiel und halb im Ernst prüfen soll, ob sie zur Chauffeursfrau taugt. Des Urteils über ihre Leistung werden aber Matti und die Gesellschaft enthoben, denn ein spontaner, aufmunternder Schlag Mattis auf Evas Hintern lässt die Kluft wieder objektiv hervortreten (vgl. S. 355). Eva bricht das Examen ab, Puntila verstößt sie und verärgert auch noch den Rest der verbliebenen Honoratioren. Surkkalas *Ballade vom Förster und der Gräfin* liefert am Schluss das Bild für das ungleiche Paar: »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.« (S. 358)

Nach einem kurzen Intermezzo, »*Nocturno*« (Szene 10; GBA 6, S. 358), wird in Szene 11 das ungleiche Verhältnis zwischen Puntila und Matti auf seinen Höhepunkt und zur endgültigen Krise geführt. Es ist zugleich der virtuoseste Zustandswechsel Puntilas auf offener Bühne. Am Morgen nach der Verlobung ist er noch verkatert, entsprechend nüchtern-böse und leidet zudem unter den Folgen einer »Nacht der Mißverständnisse« (S. 359). Er ist zu weit gegangen und beugt sich der gesellschaftlichen Konvention, auch im Fall des roten Surkkala, dessen Entlassung er nun end-

gültig beschließt. Puntila schwört dem Alkohol ab und beschließt, seinen ganzen Vorrat zu vernichten, und zwar in Gegenwart seines ›bösen Geistes‹ Matti (vgl. S. 361) und im Zuge einer großen Abrechnung. Aber während er den Alkohol vor der ›Vernichtung‹ noch ›prüft‹ (vgl. S. 363), wandelt sich der Ton seiner Strafrede mitten im Satz: »was war das für ein Leben ohne Sinn und Verstand, wenn ich an das Kuhmädchen denk in der Morgenfrüh [...], ich glaub, sie heißt Lisu« (S. 364). Ein neuer Rausch beginnt, und Puntila will mit Matti den Hatelmaberg besteigen, um die schönste Aussicht der Welt zu genießen, und sei es nur »im Geist« (S. 366). Für diese imaginäre Bergbesteigung demoliert der beflissene Knecht das Mobiliar der Bibliothek und ist so Puntila ein letztes Mal auf destruktive Weise zu Diensten. Denn am nächsten Morgen verlässt er das Gut für immer (Szene 12): »Nach der Sache mit dem Surkkala halt ich seine Vertraulichkeiten nicht mehr aus.« (S. 370) In einem Epilog zieht er das Fazit ihrer Beziehung: »'s wird Zeit, daß deine Knechte dir den Rücken kehren. / Den guten Herrn, den finden sie geschwind / Wenn sie erst ihre eignen Herren sind.« (Ebd.)

Analyse

Das Stück zeigt durch systematische Kontrastierung von »B«- und »N«-Szenen Puntilas Selbstwiderspruch. Ein Gutteil der Komik fußt darauf, dass Puntila den Selbstwiderspruch nicht bemerkt, während er in ihm befangen ist. Nur einmal thematisiert er ihn grundsätzlich in dem hintergründigen Dialog mit Matti in Szene 1 als persönliche ›Krankheit‹, die Mitleid verdiene (vgl. GBA 6, S. 289). Mit dieser ›Zwei-Seelen-Theorie‹ ist jedoch eine Ebene der Abstraktion etabliert, auf der Puntilas Problem zum Erkenntnisproblem werden kann. Die Zuschauer werden in die Lage versetzt, Puntilas Selbstdeutung und die Absolutheit seiner Personspaltung anzuzweifeln, wie die ironischen Kommentare Mattis es schon an-

deuten. Der schärfere, der zweite Blick erkennt denn auch im ›guten Menschen‹ Puntila den sozialen Schädling. Er beutet die Menschen für sein Vergnügen aus, so den Kellner im Parkhotel und den wartenden Chauffeur, so die Arbeiter auf dem Gesindemarkt, denen er keine Kontrakte gibt, und es ist schließlich der betrunkene Puntila, der den roten Surkkala entlässt (vgl. S. 365). Letzteres nennt Matti auch als den entscheidenden Grund, warum er Puntila den Rücken kehrt. Aus der Perspektive derjenigen, die ihm untergeben sind, bilden die Handlungen sowohl des nüchternen als auch des betrunkenen Herren eine böse Einheit. Sein Doppelwesen zeugt von einer Rebellion seiner Natur gegen seine soziale Rolle. Solange er aber von den Verhältnissen, unter denen er leidet, materiell profitiert, wird sich an seinem Doppelwesen nichts ändern. Es ist die materialistische Deutung von Puntilas Zwei-Seelen-Krankheit, die das Stück den Zuschauern nahe legt. Dass der Knecht endet, wie er begann, nämlich mit einer Kündigung, gibt dem Stück eine formale Rundung, die von Prolog und Epilog unterstrichen wird. Puntilas Problem bleibt dabei offen, und dieser Offenheit entspricht auch die relativ lockere Fügung der Szenen, für welche B. auf das Vorbild der ›literarischen Revue‹ zurückgriff, die er in den *Anmerkungen zum Volksstück* ausdrücklich als Vorläufer und Anreger seines modernen Volksstücks hinstellte (Neureuter 1987a, S. 121). Dass darüber hinaus »der Gang und Habitus der Szenen bei mir Gang und Habitus des Puntila in Ziellosigkeit, Lockerheit, in seinen Umwegen und Verspätungen, Wiederholungen und Unpäßlichkeiten nachmacht«, führt B. gegen Wuolijokis erste Kritik an (*Journal*, 24. 9. 1940; GBA 26, S. 429). Instruktiv ist dafür besonders die Verschiebung der Bräute-Szene, die bei B. zunächst (wie bei Wuolijoki) als Szene 4 unmittelbar auf die ›Verlobung‹ im Dorf folgte, und dann als Szene 7 weit davon getrennt wurde. Darin liege eben die Schönheit, argumentierte B., dass die Bräute »eben schon beinahe vergessen sind, vom Publikum wie von Puntila selber, und dann auftauchen, so lang nach dem Morgen, an dem sie eingeladen wurden. [...] da ja die Einladung alles ist

und das Kommen nur den Mißbrauch darstellt.« (Ebd.) In diese rhythmisch-gestische Szenenreihe ist die Eva-Matti-Handlung komponiert, der Puntila-Matti-Handlung mehr untergeordnet als nebengeordnet, und als weitere Spielart des Herr-Knecht-Verhältnisses ausgewiesen.

Den Gegensatz ›Herr‹ und ›Knecht‹ hat B. aber nicht nur szenisch gestaltet, er durchdringt auch die Sprache aller Figuren. Für kein anderes Stück scheint B. so systematische Vorstudien zur sozialen Gestik, zur Sprache der Figuren gemacht zu haben. »Das Ganze beruht auf einem Tonfall«, notierte er am 19. 9. 1940 ins *Journal*, und die »Arbeit ging sehr glatt, als ich einmal ein paar Sprechmodelle hatte« (GBA 26, S. 424). Diese Sprechmodelle hat B. sorgsam aufbewahrt (vgl. Neureuter 1987a, S. 52–55). Sie fixieren als »Puntila-Ton« den bösen Anschauzugestus des Arbeitgebers und einen »Ton der Herren« beim Herabblicken auf das Volk, einen deutlich parasitären Gestus. Auch ohne Modelle zeigt die Sprache des arbeitenden Volks Klassenbewusstsein, so auf dem Gesindemarkt, in den *Finnischen Erzählungen* der Frauen von Kurgela und schließlich beim roten Surkkala. Mattis Schwejk-Ton provoziert an der Stelle, wo eines der Sprechmodelle in den Text einmontiert ist, nämlich Evas Vergleich seiner Person mit einer Windfahne: »Sie haben Ihre Ansicht gewechselt und sind eine Windfahne« (GBA 6, S. 329). Matti greift die Redensart auf und macht sie zur zentralen Metapher seines Selbstverständnisses und zugleich seiner Funktion im Stück: »Das ist richtig. Aber es ist nicht gerecht, wie man von Windfahnen redet, sondern gedankenlos. Sie sind aus Eisen, und was Festeres gibt's nicht, nur fehlt ihnen die feste Grundlag [...]. *Er reibt Daumen und Zeigefinger.*« (Ebd.) So weit auch Mattis Sprache bisweilen ins Proletarische reicht, an dieser Überlebensphilosophie wird deutlich, dass der eigentliche Ursprung seines Tons beim kleinen Mann zwischen den Klassen liegt, beim Kleinbürger Schwejk. Indem er gezwungen ist, sich anzupassen, »überhaupt keine Ansichten hat«, wenn er mit der ›Herrschaft‹ redet (S. 297), rächt er sich durch die scheinheilige Über-

treibung seiner Unterwerfung. Seine Festigkeit liegt in seiner Intelligenz, mit der er die Verhältnisse und die Ideologien und Illusionen der herrschenden Klasse durchschaut. Er wird zum Kommentator oder »Replikanten« (Semrau, S. 15) ihrer Worte und Taten, nicht zuletzt durch die vielen Parallelgeschichten und Vergleiche, welche die Begriffe und Vorfälle komisch verfremden.

Aufmerksamkeit verdient nicht zuletzt die Behandlung der Natur im Puntila. Es sei »Mehr Landschaft drin als in irgendeinem meiner Stücke, ausgenommen vielleicht ›Baal‹«, schrieb B. ins *Journal* vom 19. 9. 1940 (GBA 26, S. 424). Das trifft in der Tat nicht bloß auf die Außenszenen zu (sieben von zwölf spielen im Freien), sondern fast mehr noch auf die Interieurs. Auf Schritt und Tritt ist da Landschaft zu ›erfühlen‹, wie der Prolog sagt (GBA 6, S. 285). Es ist da fast alles präsent, was B. an eigener sinnlicher Erfahrung im *Journal* festhielt, von den Wundern der finnischen Sommernacht bis zum Wasserlassen im Freien (vgl. *Journal*, 6. 7. 1940; GBA 26, S. 399; vgl. GBA 6, S. 358f.). Zugleich ist der Blick auf die Natur überall perspektiviert, gebunden an den Gestus der Herrenrede, bis Landschaftslob und Vaterlandsliebe in Puntilas bravouröser Rede vom imaginären Hatelmaberg herab ihren gemeinsamen Nenner preisgeben. Nicht ihm selber, wohl aber den Zuschauern unterscheidbar, mischt sich in Puntilas Naturgenuss das genießerische Gefühl seines Besitzes. Sogar seine Empfänglichkeit für »die Gerüche, die wir haben in Tavastland, das ist ein eigenes Kapitel« (GBA 6, S. 368), ist immer zugleich diejenige einer Geldnase. Das wird folgendermaßen zum Sprachgestus: »Siehst du den kleinen, den Schlepper mit der Brust wie ein Bulldog und die Stämm im Morgenlicht? Wie sie im lauen Wasser hinschwimmen, schöngebündelt und geschält, ein kleines Vermögen. Ich riech frisches Holz über zehn Kilometer, du auch?« (Ebd.)

Es gehört jedoch zum Neuen in B.s Behandlung der Landschaft während der politischen Askese der Exilzeit, dass solche Anmutungen Puntilas für den ›Menschen‹ Matti nicht a

priori unannehmbar sind. Zwar ist die Frage hier komisch, denn der Holzgeruch bedeutet für Matti und seinesgleichen etwas anderes als für den Waldbesitzer Puntila; und die Komik nicht nur dieser Szene beruht darauf, dass die Ästhetik von Herr und Knecht unversöhnt bleibt. Der im Prolog formulierte Gegensatz zwischen schöner Gegend und unwürdiger Gesellschaft impliziert auch, dass nur die Herren die Natur rühmen, während das Volk inmitten der Schönheit des Landes nur vom Bösen in den menschlichen Verhältnissen spricht. Doch es gibt kleine Ausnahmen. Matti erinnert sich an die Höhlen und an die runden glatten Steine seines Heimatdorfs (GBA 6, S. 368), die Köchin Laina, obwohl todmüde, ist nicht unempfindlich gegen die finnische Sommernacht (S. 327f.), und auch mit den Frauen von Kurgela wäre eine Verständigung über die Schönheit des Tavastlands nicht schwer (vgl. S. 338). Anders als im *Baal* scheint die Natur von ihrem ›Verwerter‹ Puntila trennbar, sein Besitzgestus von ihr ablösbar, so dass sie sogar in seinen Worten noch ihre eigene schöne Gegenständigkeit behält.

Aspekte der Deutung / Forschung

In einer kritischen Revue früher *Puntila*-Deutungen hat Hermand auf einen Grundtenor vornehmlich westlicher Interpreten der 50er- und 60er-Jahre hingewiesen (vgl. Hermand, S. 118–121). Er besteht darin, den mit Begeisterung aufgenommenen »vollsaftigen« Titelhelden des Dichters B. gegen den Theoretiker und den Marxisten B. auszuspielen. Mit Puntila, schreibt Volker Klotz, sei »dem marxistischen Autor eine Figur davongelaufen, die er ideologisch nicht mehr einholen konnte« (Klotz, S. 51f.); mit dem »schwankartigen Volksstück« und dem »genialischen Dionysiker« (Holthusen, S. 105f.) Puntila habe sich B. aus der »Zwangsanstalt des ›epischen Theaters‹ zu befreien« versucht (Lüthy, S. 178). Die Didaktik wirke aufgesetzt, die klassenkämpferische Tendenz »künstlich hineingeflickt«,

werde aber »von der poetischen Kraft des Menschengestalters Brecht überwunden« (Vielhaber). Das Gemeinsame dieser Stimmen, die sich vermehren ließen, ist die dominante Wahrnehmung der Puntila-Figur, das ästhetische Vergnügen an ihrem anarchischen Gebaren und (scheinbar) autochthonen Wesen. Das eigene Gefallen an der Figur wird dabei einer Intention des Autors – oder wenigstens seines besseren, dichterischen Ichs – gutgeschrieben.

Das Problem der *Puntila*-Deutung, das damit angerissen ist, hat tiefe Wurzeln in der Entstehungsgeschichte. Im Konversationsrahmen ihrer *Sägemehlprinzessin* hatte bereits Hella Wuolijoki mit eindeutigen Anspielungen einen halb spöttischen Bezug zur Schollen-Mystik der zeitgenössischen Literaturkritik der 30er-Jahre gesucht und hergestellt. Das Ideal dieser antizivilisatorischen Kunst- und Kulturkritik, die sich vor allem an dem finnischen Nobelpreisträger Frans Eemil Sillanpää orientierte, war der ›perusihminen‹, der unentfremdete Mensch der Scholle. Das finnische Wort dafür (wörtlich: ›Grundmensch‹) hatte das Steffinische Diktat teils mit »Urmensch«, teils mit »Übermensch« (Neureuter 1987b, S. 166) verdeutscht. In dieser Form ist es B. spätestens begegnet und musste ihn, besonders durch die Nietzsche-Reminiszenz »Übermensch«, an den anarchisch-vitalistischen Grundtyp des eigenen Frühwerks erinnern, namentlich an die Baal-Figur.

Dass sich B. 1940 von der Vitalität einer Baal- oder Puntila-Figur nicht mehr so einfach mitreißen ließ, dürfte heute niemand mehr bestreiten. Er stellte den Typus vielmehr aus, indem er ihn ins Übergroße steigerte. Auf die theatralischen Mittel, einen »Puntila von fast mythologischer Größe« (Theaterarbeit, S. 18) aufzustellen, auf die »genießerische Ausbidung« seiner Gestik durch den Darsteller Steckel, wies B. im Band *Theaterarbeit* hin: »Puntila entsagte seinen Besitztümern wie der Budha, verstieß seine Tochter in biblischer Weise, lud die Frauen von Kurgela zu Gaste wie ein homerischer König« (S. 19) und jagte sie wieder fort »wie ein Nero« (GBA 6, S. 348). Doch schon im Text selber trägt Puntila die

Ideologie seiner Größe als ›falsches Bewusstsein‹ in sich: Er fühlt sich selbst über den Aquavitsee wandeln wie der Messias (S. 287), er bezieht mit grotesker Selbstverständlichkeit die Außenwelt auf seine Person, so dass er etwa auf dem Gesindemarkt außerstande ist, mit den Arbeitern sachlich zu verhandeln (»Ich muß ihnen zuerst sagen, was ich für einer bin, damit sie wissen, ob sie mit mir auskommen. Das ist die Frage, was bin ich für einer?«; S. 309), und während er im Begriff ist, Surkalka zu entlassen, verkündet er dessen Kindern: »Stehlts, raubts, werdets rot, aber werdets keine Zwerggestalten« (S. 364).

Auf dieser Ebene eines vom Autor zum Spott ausgestellten Überbautheorems ›Große Persönlichkeit‹ spielt sich auch Puntilas Leiden an seiner Selbstentfremdung ab, der romantisch-tragische Seelenzwiespalt. Es liegt in der Logik einer Interpretation, die sich vom Charme des betrunkenen, kernigen Kraftmenschen verführen lässt, dass sie Puntila auch in dieser Selbstdeutung ernst nimmt und seinen Zwiespalt als »tragisch« gelten lässt (Sokel). Diese extreme Konsequenz empathischer Puntila-Interpretation ist allerdings auch in der westlichen B.-Forschung überwiegend auf Ablehnung gestoßen (vgl. Giese, S. 244). In den 70er-Jahren erschien dann eine Reihe von Arbeiten, die B.s materialistische, marxistische Auffassung von Puntilas Personspaltung klarstellten (Speidel; Hermand; Giese; Martini), das heißt die klassenmäßige Determiniertheit seines Handelns: Auch betrunken tausche Puntila »nur eine Art der Ausbeutung gegen die andere aus« (Speidel, S. 262). Dasselbe sagte im Grunde schon der Entwurf einer Inhaltsangabe B.s zur Vorbereitung der ersten Niederschrift von 1940: »Die zwei Seelen des Herrn von Puntila oder Der Regen fällt immer nach unten« (BBA 178/16; vgl. Neureuter 1987a, S. 51). Das heißt: Was immer da oben sich abspielt, es ist relativ, und auszubaden haben es immer die Unteren.

Im Zuge solcher Erkenntnisse wird auch die Matti-Figur neu gewichtet. »Er ist nicht der dürre, selbstgefällige Doktrinär« (Speidel, S. 263), sondern es ist klar, dass Puntila ja nur aus Mattis Perspektive und im ideologiekriti-

schen Brennglas überhaupt komisch ist: »So wird Matti zu Puntilas *Gegenspieler*, und man darf wohl sagen, daß Puntila erst durch Matti sein Profil gewinnt, und daß der Herr ohne den Knecht nichts wäre als ›sinn- und grenzenlose Vitalität‹« (ebd.).

Eine echte »Balance« zwischen Puntila und Matti hatte B. bereits in den *Notizen über die Züricher Erstaufführung (1948)* verlangt, und zwar derart, »daß die geistige Überlegenheit bei ihm [Matti] liegt« (GBA 24, S. 301f.). In einem weit ausgreifenden großen Essay hat Hans Mayer 1971 diese postulierte Überlegenheit des Knechts in geschichtsphilosophische Perspektive gestellt. Erstaunliche Parallelen eröffnet zunächst die Lektüre von Diderots Roman *Jacques le fataliste et son Maître*. Der Herr von Jacques zeigt schon dadurch, dass er namenlos bleibt, dass er nur in dieser Eigenschaft von Interesse ist. Wie er in der Lebenspraxis von seinem Diener abhängig bleibt und ohne ihn im Wortsinn hilflos wird, so auch als Zuhörer seiner Lebensgeschichte, über die nur Jacques souverän verfügt. Paradoxiertweise vertritt jeder der beiden Gesprächspartner eine philosophische These, die eher zur Praxis des anderen passt: Jacques ist Fatalist, der an die Vorherbestimmtheit alles Geschehens glaubt, sein Herr Voluntarist, der an die Willensfreiheit glaubt. Ihre Gespräche haben eine unverkennbare Parallele in dem ›philosophischen‹ Dialog zwischen Puntila und Matti in Szene 1, als Puntila fragt: »Sind wir nicht freie Menschen?«, und auf Mattis »Nein« antwortet: »Na, siehst du. Und als freie Menschen können wir tun, was wir wollen, und jetzt wollen wir niedrig sein.« (GBA 6, S. 292) Der Knecht Matti weiß es besser, weil er die Realität kennt und weiß, was ›sich verkaufen‹ wirklich heißt (ebd.). Das Illusionäre an Puntilas Freiheit wird schon darin sichtbar, dass er Mattis Negation gar nicht hört. Mayer sieht in Diderots Roman die aufklärerische Vorwegnahme der berühmten Dialektik von Herr und Knecht bei Hegel: »Kaum ein anderer Text aus der Geschichte der Philosophie ist so leidenschaftlich, vielfältig und divergierend interpretiert worden wie jene paar Seiten über *Herrschaft und Knechtschaft* im Abschnitt *Selbstbewußt-*

sein, IV, A der *Phänomenologie des Geistes* von 1807« (Mayer, S. 265). Entscheidend ist zunächst, dass das Begreifen des Gegensatzes, der bei Diderot noch wesentlich statisch war, als Dialektik »prozeßhaft entwickelt« wird (S. 268). In der dialektischen Bewegung könne aber »auch wohl Knechtschaft zum Gegenteil dessen werden, was sie unmittelbar ist [...] und zur wahren Selbständigkeit sich umkehren« (Hegel, S. 152). Die entscheidende Veränderung im knechtischen Bewusstsein werde aber allein durch Arbeit erwirkt: »In dieser Beziehung zur eigenen Arbeit wird sich der Knecht sowohl seiner Unfreiheit wie der Tatsache bewußt, daß er allein produktiv sei: aber nur in Diensten des unproduktiven, nicht arbeitenden Herrn« (Mayer, S. 269).

Mayers Essay hat die Forschung nachhaltig angeregt, ist aber in seiner Tragweite für die *Puntila*-Deutung noch kaum ganz ausgeschöpft. Auf den historischen Prozess und die Stellung der Komödie in ihm hat B. mehrfach angespielt: im Prolog, in einer Neufassung des Epilogs (vgl. Neureuter 1987a, S. 186f.) und in den Begleittexten in *Theaterarbeit*. Dazu findet auf der symbolischen Ebene des *Puntila* eine vielfältige Abdankung der Herrenklasse statt. Nicht nur bei der Bergbesteigung, sondern überall muss Matti Puntila »stützen«, damit dieser sich nicht das Genick bricht (GBA 6, S. 367). Mit dem Satz »Du hast sehn müssen, daß die Befehle ohne Sinn und Vernunft waren« (S. 362) übergibt Puntila seinem Knecht unbemerkt die Schlüsselgewalt, zu entscheiden, welche seiner Befehle zu befolgen sind und welche nicht. Da das Befehlen aber seine einzige Legitimation und seine einzige Funktion ist, erklärt er sich damit selber für überflüssig. Das Bourgeoisie hat ihren Führungsanspruch verwirkt.

Im Hinblick auf den historischen Prozess hat die linke Kritik gern die Aktualität des feudalen Milieus in Frage gestellt. So warf etwa Theodor W. Adorno in seinem Aufsatz *Engagement* B. vor, hier allerdings im Kontext des *Kaukasischen Kreidekreises*, ein »Echo archaischer gesellschaftlicher Verhältnisse« zu geben (Adorno, S. 422). B. hat diese Art Kritik bereits in *Theaterarbeit* abzuwehren versucht: »Es

gibt eine liebenswerte Ungeduld, die auf dem Theater jeweils nur den letzten Stand der Dinge in der Wirklichkeit gestaltet haben will« (Theaterarbeit, S. 46), und erwiderte auf diese Forderung, dass man auch aus der Geschichte der Kämpfe lernen könnte. Mit dem bekannten Marx-Zitat aus der *Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*, dass »die Menschheit heiter von ihrer Vergangenheit scheidet« (S. 16), machte B. es der Komödie geradezu zur wesentlichen Aufgabe, Vergangenes zu Grabe zu tragen. Mayer unterstellte nun zwar, dass B. im *Puntila* »die finnische, unreife Umwelt mit hohem Bedacht gewählt« habe: »Durch den Rückgriff auf die veraltete Antithese vom Herrn und seinem Knecht soll die Notwendigkeit einer gesellschaftlichen Veränderung demonstriert werden.« (Mayer, S. 272) Aber der Gedanke erscheint nicht logisch und die abschließende Interpretation alles andere als zwingend: Matti beginne nur seinen Lauf in der feudalen Umwelt, am Schluss aber »kündigt er die unreifen Verhältnisse auf [...]. Matti wird das Gut verlassen und städtischer Proletarier werden« (S. 273). Es ist sehr zweifelhaft, ob B. das so verstanden wissen wollte. Indem er Wuolijokis selbst arbeitenden Großbauern in den Typus eines ostelbischen Gutsbesitzers überführte, der nicht mehr selber arbeitet, sondern nur noch die Produktionsmittel besitzt, war ebenso gut auf ein kapitalistisches Arbeitverhältnis gedeutet (Valle; Völker, S. 309–312). Wenn der »Estatium possessor« 1949 ein »vorzeitliches Tier« (GBA 6, S. 285) war, so muss deswegen das Verhältnis von Herr und Knecht noch keine »veraltete Antithese« sein. Im Gegenteil, dass das kalte und unpersönliche Verhältnis verbrämt wird mit feudaler Gestik, das gibt nicht nur der Ideologiekritik eine fast zeitlose Aufgabe; es war auch 1940, auf dem Höhepunkt faschistischer Theatralik, von unbestreitbarer Aktualität.

Zur Gattungsfrage

B. hat *Herr Puntila und sein Knecht Matti* wiederholt als Komödie diskutiert und dabei auch die grundlegende Unterscheidung gemacht zwischen dem »Ewig Komischen« und dem »gesellschaftlich Komischen« (GBA 24, S. 312). Das »gesellschaftlich Komische« aber lässt sich, wie Peter Christian Giese ausführt, nicht ein für allemal abstrakt und formal akkurat definieren (vgl. Semrau), sondern verlangt eine jeweils konkrete Interpretation aus dem historischen Kontext (Giese, S. 81–85). So wandeln sich mit den »beseitigbaren gesellschaftlichen Unvollkommenheiten« (Neureuter 1987a, S. 128) nicht allein die Stoffe der Komödie, sondern auch ihre Form. Edward M. Berckman hat gezeigt, wie systematisch B.s *Puntila* alle Erwartungen an die konventionelle Komödie enttäuscht und geradezu zur »Komödienparodie« wird (Berckman, S. 284).

Puntila ist indessen Komödie und Volksstück zugleich. Auch diese offizielle Gattungsbezeichnung, für die B. sich entschied, verlangt eine historische Auslegung. Offensichtlich führt es ins Leere, das Stück mit der Volksstücktradition seit Raimund und Nestroy zu vergleichen und einzelne Elemente herauszugreifen (Poser; Crockett). B.s als Nachwort zum *Puntila* geschriebenen *Anmerkungen zum Volksstück* verraten eine befremdliche Unkenntnis dieser Tradition gleich in ihrem ersten Satz: »Das Volksstück ist für gewöhnlich krudes und anspruchsloses Theater, und die gelehrte Ästhetik schweigt es tot oder behandelt es herablassend.« (GBA 24, S. 295) Es ging B. offensichtlich weder hier noch im Stück selbst um die Fortführung irgendeiner Tradition, sondern um die Neubegründung einer Gattung unter Verwendung der Revueform und einer neuen gestischen Sprache, adressiert an ein Großstadtpublikum. Unverkennbar wirkte hier noch die Frontstellung nach, die B. 1938 in der Expressionismusdebatte vor allem in seinem Aufsatz *Volkstümlichkeit und Realismus* bezogen hatte. Die Moskauer Zeitschrift *Das Wort* hatte nicht nur mit einer Polemik gegen die dekadent-formalistische Kunst der

Moderne (wie den deutschen Expressionismus) den Anschluss an den sowjetischen Kurs des Sozialistischen Realismus gesucht, sie hatte vielmehr auch nach sowjetischem Muster danach getrachtet, die Debatte über die dekadente Moderne in eine über Volkstümlichkeit und Einfachheit zu verwandeln (vgl. Neureuter 1987a, S. 317f.). Mit seiner Ablehnung der bloßen Folklore, seinem Hinweis auf die längst verpönte Agitpropkunst der sowjetischen Frühzeit und mit seiner Definition des »Volks« als revolutionäres, kämpfendes Proletariat lag B. absolut quer. Mit Arbeiten wie *Puntila* (man kann auch *Mutter Courage* und den *Kaukasischen Kreidekreis* dazu rechnen) wollte er ganz offensichtlich demonstrieren, wie eine moderne volkstümliche Kunst aussehen könnte (vgl. Rischbieter, S. 44; Hermand, S. 121f.).

Rezeption

Puntila war das erste Stück, das B. nach seiner Rückkehr aus dem Exil in Deutschland auf die Bühne brachte. Mit der *Puntila*-Premiere am 12. 11. 1949 im Haus des Deutschen Theaters in Berlin wurde das neue Berliner Ensemble feierlich eröffnet. Auch der Band *Theaterarbeit* von 1952 präsentierte *Puntila* in einer der sechs Modellinszenierungen des Ensembles. Noch im Jahr 1949 sind für Ost- und Westdeutschland 21 Inszenierungen verzeichnet. Ganz überwiegend löste das Stück Begeisterung aus. »Wir haben gestern der Geburt der neuen deutschen Komödie beigewohnt«, schrieb der Kritiker Horst Lommer und stellte B.s *Puntila* Lessings *Minna* und Kleists *Zerbrochenem Krug* an die Seite (Lommer, S. 182f.). Fritz Erpenbeck, der einstige Redakteur des Exilzeitschrift *Das Wort*, konnte sich plötzlich mit dem befehdeten epischen Theater aussöhnen: »Nun gut, wenn das »episches« Theater ist, dieser vollsaftige Humor [...] –, bitte, dann mögen wir uns gelegentlich einmal über die Terminologie weiterstreiten. Nicht jedoch über den Inhalt und künstlerischen

Wert dieser echt volkstümlichen dramatischen Unterhaltung.« (Erpenbeck, S. 179)

Inzwischen ist das Volksstück in mehr als 30 Sprachen übersetzt und in die entferntesten Gegenden der Welt gedrungen. 1955 wurde es von Alberto Cavalcanti mit Hanns Eislers Musik verfilmt, halb Salonkomödie, halb Bauerntheater mit »pappener Pseudoromantik« (Gersch, S. 296; das Drehbuch liegt im Nachlass B.s; BBA 992 und 995). B. war mit dem Film so unzufrieden, dass er als Drehbuchautor nicht mitgenannt werden wollte. Eine neue Verfilmung in schwedischer Sprache durch den finnischen Brecht-Regisseur Ralf Långbacka (1979) wurde außerhalb Skandinaviens nicht gezeigt. Noch kurz vor seinem Tod projektierte B., das Stück mit Paul Dessau in eine Oper umzuwandeln. 1957 realisierte Dessau das Projekt und schrieb seine *Puntila*-Oper nach einem Libretto der B.-Schüler Peter Palitzsch und Manfred Wekwerth (vgl. Luchesi/Shull, S. 764).

Seine eigenen drei Inszenierungen von Zürich (1948) und Berlin (1949 und 1952) wertete B. anhand von Kritiken und Publikumsreaktionen dahingehend aus, dass er bereits in seiner zweiten Inszenierung die Sympathie für das vital-charmante Urviech Puntila zu dämpfen versuchte. Mit hässlichen Masken näherte er den Puntila und die weiteren Honoratioren des Stücks der Grotteske an, als ob sie wirklich »ausschauten wie Bären und Kreuzottern« (GBA 6, S. 340). Auch die Besetzung der Puntila-Rolle durch den schwächlichen Curt Bois in der zweiten Berliner Inszenierung sollte verfremdend wirken und der Figur ihre »natürliche« Vitalität nehmen. Im Band *Theaterarbeit* stellte B. zudem einen Aufführungsstil vor, der das Publikum nicht mitreißen, wohl aber zur Parteilichkeit anhalten sollte. Das Gelingen von *Puntila*-Inszenierungen außerhalb des Berliner Ensembles hing weitgehend davon ab, ob Regie und Publikum bereit waren, sich wirklich auf die plebejische Perspektive von unten einzulassen, oder ob B.s Modell nur nach seinen äußeren Merkmalen kopiert wurde.

Ein besonderer Glücksfall war offensichtlich die Inszenierung von 1964 im Pariser

Théâtre National Populaire durch George Wilson, der auch den Puntila spielte. Es war der größte Erfolg des B.-Theaters seit dem legendären *Courage*-Gastspiel von 1954. Auch die bürgerliche Kritik vermittelte den Eindruck, dass Komik und Sozialkritik in ihrem Zusammenhang vollkommen begriffen wurden. Vergleiche griffen überzeugend zurück auf die klassische Komödie der französischen Aufklärung, auf die *Hochzeit des Figaro* von Beaumarchais, aber auch auf Molière (vgl. Neureuter 1987a, S. 222–229). Ein zweiter Glücksfall muss die Kölner Inszenierung von 1966 durch Palitzsch und Wilfried Minks gewesen sein, deren künstlerischer Rang und sensibler Umgang mit B.s Modell aus Ernst Wendts Beschreibung hervorgeht (Wendt, S. 232–235).

Eine Krise des B.-Theaters war in der jüngeren Kritik schon lange vor 1989 spürbar. Nach 1989 stellte sie sich in neuer Form. »Die Geschichte«, schrieb Ernst Schumacher, »gebar ein Kunstparadox: Mit der Rückverwandlung des Kommunismus in ein Gespenst in Europa [Anspielung auf den ersten Satz des *Kommunistischen Manifests*, 1848] ist Brecht als politischer Prophet des Sozialismus widerlegt« (Schumacher). Das Interesse an seinen Stücken sei aber dennoch nicht erloschen. Schumacher musterte ein Spektrum von drei sehr verschiedenen *Puntila*-Inszenierungen in der Spielzeit 1995/96, das repräsentativ erschien, und zwar unter der Frage, wie das Stück heute zu spielen sei: »Den einfachsten Weg ging der frühere BE-Intendant Manfred Wekwerth, als er am »neuen theater halle« das Stück herausbrachte« (ebd.) und einfach auf B.s Modell von 1952 zurückgriff. Die Kopie sei in allen Gesten authentisch, darum aber auch bloß nostalgisch und weder politisch noch ästhetisch mit der Gegenwart verbunden. Wenn das Urteil stimmt, dann hätte die äußerste B.-Treue einen Effekt erzielt, der B.s ursprünglicher Wirkungsabsicht direkt zuwiderläuft: »Das Publikum amüsiert sich wie im Komödienstadel« (ebd.). Die Inszenierung von Frank Castorf am Deutschen Schauspielhaus Hamburg, die einen zweiten Weg ging, habe dagegen von vornherein B.s Modell zerstört und auch den Klassenantagonismus zwischen

Puntila und Matti unscharf gelassen. Dafür knüpfte diese Inszenierung »ganz bewußt an Brechts Ableitung des modernen Volksstücks aus der literarisch-musikalischen Revue der Zwischenkriegszeit an. Durch Verbindung von Rock- und Popmusik mit Anklängen politischer Kampfmusik verwandelt er das Volksstück in ein halbes Musical.« (Ebd.) Im Rahmen dieser künstlerischen Idee sei Platz für andere Gegenwartsthemen wie den Geschlechterkampf. Die extremste Inszenierung gegen Text und Modell sei diejenige von Einar Schleaf am Berliner Ensemble gewesen. Ihre zu radikale Verfremdung ließ noch stärker als die beiden anderen Inszenierungen »die gesellschaftskritischen Potenzen verrauschen« (ebd.).

Es sind jedoch andere Kritiken heranziehen, um auch die Provokationspotenzen dieser »Bühnenchaosshow« (Friedrich) in den Blick zu bekommen: Eine fünfstündige Choreographie, die »Brechts Stück bis zur Unkenntlichkeit zerfledderte, dekonstruierte« (Sucher), »in einer Art chorischer Sprechoper montiert«, »ein absonderliches Weihespiel, in dem die Grenze zwischen Genie und Wahnsinn nicht existiert« (Dermutz). Die Matti-Rolle war kollektiviert, wurde von einem knappen Dutzend Männer gespielt, die sich nackt auf Eva stürzen und sie vergewaltigen. In Militärmänteln rannten sie minutenlang im Laufschrift, die »Frauen schlagen in roten Taft-Kleidern Räder und stürmen zwischendurch in geschlossener Formation an die Rampe«, und die Sauna-Szene wurde zu einer »Massen-Orgie« im Stil eines »Softporno-Films« (ebd.). Keiner der Kritiker war imstande, eine Intentionalität der Veranstaltung zu vermitteln, es sei denn die einer egomanen Selbstinszenierung des Regisseurs, der zugleich die Puntila-Rolle agierte.

Es scheint, als sei hiermit eine Entwicklung an einem End- und Wendepunkt angelangt, wo nicht allein das B.-Theater zur Disposition steht, sondern das Bühnenspiel an sich in andere Formen spektakulärer Schaustellung übergeht. Nur am Rand sei noch erwähnt, dass einer der Schöpfer des »kritischen Volksstücks« der 70er-Jahre, Franz Xaver Kroetz, im

B.-Jahr 1998 den *Puntila* in den Münchner Kammerspielen inszenierte. Wenn die um Solidität bemühte Regie B.s Komödie nur sacht in die Harmlosigkeit des Bauerntheaters steuerte, so mag das fast wie ein Lob klingen.

Literatur:

Adorno, Theodor W.: Noten zur Literatur (= Gesammelte Werke. Bd. 2). Frankfurt a.M. 1974. – Ammondt, Jukka: Brecht und die Marlebäcker Geschichten. Hella Wuolijokis zentrales Erzählmaterial im Hinblick auf die Zusammenarbeit von Brecht und Hella Wuolijoki am »Puntila«. In: WB. 51 (1985), H. 2, S. 202–221. – Berckman, Edward M.: Komödie und Komödienparodie in Brechts *Puntila*. In: Neureuter 1987a, S. 284–288. – Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles. Hg. v. Berliner Ensemble. Dresden 1952. – Bohnen, Klaus: Naivität bei Brecht? Aus Anlaß der Kopenhagener Erstaufführung von »Herr Puntila und sein Knecht Matti«. In: BrechtJb. (1980), S. 189–200. – Bondy, François: [Rezension]. In: Neureuter 1987a, S. 149–151. – Crockett, Roger A.: Nestroy and Brecht. Aspects of Modern German Folk Comedy. Urbana/Illinois 1979 [Masch.]. – Dermutz, Klaus: Paramilitärische Grundausbildung. In: Frankfurter Rundschau, 20. 2. 1996. – Deschner, Margarete N.: Hella Wuolijokis Puntila-Geschichte. Ein vorbrechtsches Dokument. In: BrechtJb. (1978), S. 87–95. – Erpenbeck, Fritz: [Rezension]. In: Neureuter 1987a, S. 179f. – Friedrich, Detlef: Die Bühnenchaosshow der nackten Leiber. In: Berliner Zeitung, 19. 2. 1996. – Giese, Peter Christian: Das »Gesellschaftlich-Komische«. Zu Komik und Komödie am Beispiel der Stücke und Bearbeitungen Brechts. Stuttgart 1974. – Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Phänomenologie des Geistes (= Werke. Bd. 3). Frankfurt a.M. 1986. – Hein, Manfred Peter: Leben und Werk der Hella Wuolijoki. In: Trajekt 5 (1985), S. 162–186. – Hermand, Jost: Herr Puntila und sein Knecht Matti. In: Brecht heute 1 (1971), S. 117–136. – Holthusen, Hans Egon: Kritisches Verstehen. Neue Aufsätze zur Literatur. München 1967. – Klotz, Volker: Bertolt Brecht. Versuche über das Werk. Darmstadt 1957. – Lommer, Horst: [Rezension]. In: Neureuter 1987a, S. 182f. – Lüthy, Herbert: Nach dem Untergang des Abendlandes. 2. Aufl. Köln 1965. – LUCCHESI/SHULL. – Martini, Fritz: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. Das Volksstück als komisches Spiel. In: Ders.: Lustspiele – und das Lustspiel. Stuttgart 1974, S. 236–256. – Mayer, Hans: Herrschaft und Knechtschaft. Hegels Deutung, ihre literarischen Ursprünge und Folgen. In: Neureuter 1987a, S. 265–278. – Mews, Siegfried: Bertolt Brecht: Herr Puntila und sein Knecht Matti.

Frankfurt a.M. [u.a.] 1975. – Ders.: Biblical Themes and Motifs in Brecht's *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. In: The University of Dayton Review 13 (1979), H. 3, S. 55–65. – Neureuter, Hans Peter: Vom Konversationsstück zum Volksstück. Aus der Entstehungsgeschichte des ›Puntila‹. In: Trajekt 2 (1982), S. 9. – Ders. (Hg.): Brechts »Herr Puntila und sein Knecht Matti«. Frankfurt a.M. 1987a. – Ders.: Brecht in Finnland. Studien zu Leben und Werk 1940–1941. Regensburg 1987b [Masch.]. – Poser, Hans: Brechts ›Herr Puntila und sein Knecht Matti‹. Dialektik zwischen Volksstück und Lehrstück. In: Hein, Jürgen (Hg.): Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert. Düsseldorf 1975, S. 187–200. – Rischbieter, Henning: Bertolt Brecht. Bd. 2. 2. Aufl. 1968. – Schumacher, Ernst: Wer kennt den wahren Puntila? In: Berliner Zeitung, 28. 2. 1996. – Semrau, Richard: Die Komik des Puntila. Berlin 1981. – Sokel, Walter H.: Brecht's Split Characters and his Sense of the Tragic. In: Demetz, Peter (Hg.): Brecht. A Collection of Essays. Englewood Cliffs 1962, S. 127–157. – Speidel, Erich: Brechts *Puntila*: eine marxistische Komödie. In: Neureuter 1987a, S. 258–264. – Sucher, C. Bernd: Einar gegen Matti-Horden. In: Süddeutsche Zeitung (München), 19. 2. 1996. – Valle, Outi: Das Herr-Knecht-Verhältnis in Brechts »Herr Puntila und sein Knecht Matti« als theatrales und soziales Problem. Unter besonderer Berücksichtigung der Stückvorlage von Hella Wuolijoki. Berlin 1977 [Masch.]. – Vielhaber, Gerd: Wer-wen? In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 16. 5. 1966. – Völker, Klaus: Herr Puntila und sein Knecht Matti. In: Ders.: Bertolt Brecht. Eine Biographie. München 1976, S. 305–312. – Wendt, Ernst: Brechts Puntila in Köln: In: Neureuter 1987a, S. 232–238. – Wuolijoki, Hella: Und ich war nicht Gefangene. Memoiren und Skizzen. Hg. v. Richard Semrau. Aus dem Finnischen übertragen v. Regine Pirschel. Rostock 1987.

Hans Peter Neureuter

Die Judith von Shimoda

Unmittelbar nach Fertigstellung des *Puntila* erhielt B. von seiner Gastgeberin, der finnischen Schriftstellerin Hella Wuolijoki »›Chink Okichi‹ von *Yamamoto Yuzo*, ein gutes Stück, für das sie die Rechte hat. Ich entwerfe schnell eine Rahmenhandlung und gewisse Markierungen anhand der englischen (schlechten)

Übersetzung« (*Journal*e, 25. 9. 1940; GBA 26, S. 429). Dieses einzige Zeugnis zur Entstehungsgeschichte bezeichnet das Nahziel: das Stück für die finnische Bühne zu bearbeiten. Die fast hundert Seiten Text in B.s Nachlass deuten indessen erstens auf die starke Beteiligung Margarete Steffins und Wuolijokis, zweitens darauf, dass B. sich tiefer in die Arbeit hineinziehen ließ, als es die Formulierungen des *Journal*s suggerieren. Aber anders als beim *Puntila*, Musterfall einer Enteignung, blieb es hier bei der Absicht einer Bearbeitung, die als vorläufig beendet gelten durfte, sobald Wuolijoki eine Grundlage für ihre Version hatte. In der Tat existiert in ihrem Nachlass ein vollständiger finnischer Text, dessen Titel in deutscher Übersetzung lautet: »Okichi. Die japanische Judith. Ein Schauspiel von Yamamoto Yuzo. Westliche Bearbeitung mit Vorspielen von Hella Wuolijoki und Bertolt Brecht. Die Bearbeitung wurde gleichzeitig in finnischer und deutscher Sprache ausgeführt.« B.s Arbeit dürfte zur Hauptsache in die Woche zwischen dem Abschluss des *Puntila* und dem Beginn der Arbeit an den *Flüchtlingsgesprächen* am 1. 10. 1940 fallen.

Der japanische Ausgangstext *Nyonin Aishi, Tōjin Okichi Monogatari* wurde von Yamamoto Yūzō 1929 geschrieben und 1930 erstmals in der Zeitschrift *Fujokai* publiziert. Die von B. benutzte, um Wörtlichkeit bemühte Übersetzung *The Sad Tale of a Woman, the Story of Chink Okichi* erschien 1935 in dem Band *Three Plays*.

Yamamotos Stück greift einen historischen Fall aus der Zeit der beginnenden Öffnung Japans auf. Als erster amerikanischer Konsul kam 1856 Townsend Harris nach Shimoda. Die strengen Gesetze der über 200-jährigen Isolationsperiode, die den Umgang mit Ausländern verboten, machten sein Leben schwierig; besonders litt er darunter, dass er keine einheimische Dienerschaft bekommen konnte. Als auch die Verhandlungen über den gewünschten Handelsvertrag stagnierten, drohte Harris mit der Beschießung der Stadt.

Hier setzt die Handlung des Stücks ein. Die Geisha Okichi erklärt sich nach langem Sträuben bereit, den Konsul zu besänftigen und in