

Richard S e m r a u

Die Ästhetikauffassungen der Dramatikerin Hella Wuolijoki in der Sicht Bertolt Brechts

Der reiche Ertrag, der sich aus der Zusammenarbeit Bertolt Brechts mit Hella Wuolijoki 1940/41 in Finnland für die Literatur ergab, erschöpft sich nicht, wie oft etwas pauschal dargestellt wird, mit dem Stück "Herr Puntila und sein Knecht Matti". Poetischer und teilweise auch übersetzungstheoretischer Wert ist u.a. den Übertragungen finnischer Lyrik durch Brecht beizumessen, die ebenfalls ein Ergebnis sprachlicher wie inhaltlicher Vermittlungstätigkeit der Dramatikerin und Dichterin Hella Wuolijoki darstellen.¹ Außerordentliche Bedeutung kommt aber nicht zuletzt den Debatten der beiden Schriftsteller über Fragen der Dramentechnik sowie über ästhetische Fragen zu. In den Debatten, deren Kernpunkte Brecht in seinem Arbeitstagebuch festhielt, wurden einige Grundfragen realistischer Gestaltungsweise berührt, und es erscheint interessant und nützlich, diese Fragen und Gesprächsthemen unter entsprechenden Schwerpunkten zu sichten und zusammenfassend darzulegen.

Brechts Tagebucheintragungen aus den Jahren 1940/41 und insbesondere seine Eintragungen, die er in Marlebäck vornahm, sind verglichen mit denen aus anderen Jahren auffällig ausführlich und zeitlich dicht aufeinanderfolgend. Viele von ihnen beziehen sich ausdrücklich auf Brechts Gespräche mit Wuolijoki, es können jedoch auch mehrere Eintragungen ohne namentliche Erwähnung Wuolijokis auf die finnische Schriftstellerin bezogen werden. Bei der Sichtung dieser Eintragungen und bei gleichzeitiger Berücksichtigung einiger Äußerungen von Hella Wuolijoki können folgende Fragen als zentrale Themenkomplexe bei diesen Gesprächen ausgestellt werden:

- Verhältnis der Autoren zur Wirklichkeit und zum Stoff,
- Fragen der Dramentechnik, Dramenkonzeptionen des naturalistischen und des realistischen Theaters,
- Fragen der Figurengestaltung, Auffassungen über den "neuen Menschen",
- Verhältnis zum Publikum und Wirkungsintentionen (insbesondere in Verbindung mit dem Puntilla-Stück).

Das Interesse beider Schriftsteller an gemeinsamer Arbeit und an gemeinsamen Vorhaben entsprang ihrem Bestreben, noch in den Kriegsjahren Werke vorzulegen, die in der Nachkriegszeit gebraucht werden würden.² In ihrem Verhältnis zur Wirklichkeit stimmten Wuolijoki und Brecht in wesentlichen weltanschaulichen und politischen Fragen überein. Es verband sie primär ihre ablehnende Haltung gegenüber der kapitalistischen Gesellschaft und das Streben, sich mit Mitteln der Kunst für den gesellschaftlichen Fortschritt einzusetzen, und hierbei insbesondere das Streben, den Kräften des Krieges und des Faschismus entgegenzuwirken, ihnen Widerstand zu leisten, und es verband sie u.a. ihre Sympathie für die Sowjetunion. Die politische und menschliche Solidarität, die beide Autoren zusammengeführt hatte, ergab zugleich eine tragfähige Grundlage für ihre literarische Arbeit.

Wuolijokis und Brechts Ästhetikauffassungen bzw. Wertvorstellungen differierten jedoch in vielen Punkten erheblich untereinander. Bei einiger Zuspitzung könnte der Unterschied zu folgender Kontrastaussage zusammengefaßt werden: Wuolijokis Verhältnis zum Stoff wurde in erster Linie von ästhetischen Kriterien bestimmt, Brechts hingegen primär von Kriterien der Wirkung und Einwirkung auf die soziale Realität, der Relevanz des jeweiligen Stoffes für gesellschaftliche Auseinandersetzungen; Wuolijoki wertete und eignete sich einen Stoff impulsiv und emotional an, Brecht soziologisch, kritisch, nüchtern.

Wuolijokis ästhetisches Verhältnis zum Stoff drückte sich im Arbeitsprozeß darin aus, daß sie die Stoffelemente nach vorgeprägten ästhetischen Normen für ihre Stücke auswählte und heranzog. Die ästhetischen Wertvorstellungen der Dramatikerin wurzelten in den Idealen bürgerlich-demokratischer

Kräfte und Kreise, die sie um die Jahrhundertwende in ihrer estnischen Heimat kennengelernt, aber auch in Auffassungen und Meinungen, die sie nach 1905 sich in den Kreisen der sozialdemokratischen Partei Finnlands und zum Teil auch in Verbindung mit Kontakten zu Revolutionären der Russischen Sozialdemokratischen Partei und nicht zuletzt im Ergebnis ihrer Studien der marxistischen Literatur angeeignet hatte.³ So vielfältig und widersprüchlich die Einflüsse waren, in ihrem dramatischen Schaffen kann eine bestimmte Gestaltungsweise als charakteristisch und ausschlaggebend beobachtet werden. Als sozial und gesellschaftlich interessierte Dramatikerin war Hella Wuolijoki mit der ihr eigenen Vitalität darum bemüht, Stoffe aufzugreifen und zu gestalten, mit denen sie Zeitprobleme darstellen konnte. In allen Stücken der Dramatikerin kommen Themen und Konflikte vor, die gesellschaftliche Aussagen beinhalten: Eheschließungen aus ökonomischen Zwängen und Erwägungen heraus (in Stücken des Niskavuori-Zyklus), Ausbruchsversuche aus ökonomischen und sozialen Zwängen (Justiina, Grünes Gold, Sägemehlprinzessin u.a.), Bemühen um Liebe und Freundschaft über Klassenschranken hinweg (Gesetz und Ordnung, Hulda Juurakko u.a.). Die Gestaltung der Themen in diesen Stücken weist Widersprüche, zugleich jedoch auch sich wiederholende Züge auf, die sich nicht zuletzt aus dem Verhältnis der Autorin zum Stoff erklären lassen. Die Themen und Konflikte in den Stücken Wuolijokis erscheinen in einer Weise abgehandelt und Lösungen zugeführt, bei denen bestimmte Stoffelemente mehr oder weniger willkürlich mit anderen, in der Regel fiktiven und oftmals romantisch anmutenden Stoffelementen verbunden und zusammengesetzt, andererseits jedoch wieder von logisch zusammengehörenden Stoffelementen abgetrennt worden sind. Solche Art der Stoffbehandlung und Gestaltung hat der Dramatikerin u.a. in der Kritik der 60er Jahre den Vorwurf des Subjektivismus, so etwa eines "milden Idealismus und eines unsicher begründeten Wunschdenkens"⁴ eingetragen.

Die Diskrepanz zwischen Gestaltungsintentionen und den Aussagen des Stoffs kann auch als Kern jener Kritik betrachtet

werden, die Brecht nach dem Besuch einer Aufführung des Wuolijoki-Stücks "Die junge Wirtin von Niskavuori" eintrug. Brecht schrieb am 16.11.40:

"das finnische nationaltheater führt h(ella) w(uolijokis) DIE JUNGE WIRTIN VON NISKAVUORI auf. es ist das erste stück einer trilogie über einen großbauernhof in tavastland. die trilogie zeigt, wie der hof nicht für die menschen, sondern die menschen für den hof da sind; wie der besitz die familie formt und alle beziehungen der individuen vernichtet. die zeitungsen sehen das aber keineswegs. grund: das werk ist in der naturalistischen manier verfaßt, so daß all dies nur hintergrund wird, es kommt alles nur vor, es kommt nicht nach vorn. die höhepunkte des dramas fallen nicht mit den höhepunkten dieses stoffes zusammen. (bei SHAW wird der hauptstoff als gesprächsthema gebracht oder - in der vorrede.)⁵

Brechts kritische Anmerkung erscheint in diesem Zusammenhang unter zwei Gesichtspunkten bedeutsam: Sie geht erstens von den Wirkungsintentionen des Stücks (bzw. der Dramatikerin) aus und benennt zweitens zugleich einige Gründe für das Ausbleiben bestimmter Wirkungen. Als eine wesentliche Aussage des Stücks stellt Brecht heraus: Es "zeigt ... wie der besitz die familie formt und alle beziehungen der familie vernichtet." Brecht mißt dieser Aussage offenkundig die Bedeutung der Hauptintention bei; dies geht aus der anschließenden (bedauernden) Feststellung hervor: "die zeitungsen sehen das ... keineswegs". Es sind desgleichen zwei Gründe, die Brecht als Erklärung dafür angibt, warum das Stück - aus seiner Sicht - nicht die erwähnte sozialkritische Wirkung erzielt:

- "das werk ist in der naturalistischen manier verfaßt"
- und
- "die höhepunkte des dramas fallen nicht mit den höhepunkten oder nervenpunkten dieses stoffes zusammen."

In der letzteren der beiden Erklärungen, die in der Anmerkung in der Art eines Resümées steht, akzentuierte Brecht somit die Bedeutung, die er dem Stoff und der adäquaten Berücksichtigung der Stofftendenzen für die Wirkung eines Werks beimaß. Brecht hat wiederholt die Relevanz des Stoffes für die Struktur dramatischer und anderer literarischer Werke hervorgehoben und die Berücksichtigung der Stofftendenzen als eines

der wichtigsten Prinzipien in seiner eigenen Arbeit betrachtet. Vor allen Dingen an den Stücken Brechts, die Bearbeitungen vorhandener Werke oder Vorlagen darstellen, wie z.B. am Puntila-Stück, wird erkennbar, in welcher Weise Brecht dieses Prinzip realisierte. Brechts Eintragungen zum Puntila (insbes. die vom 27.8.40, 2.9.40 und 12.9.40)⁶ zeigen, wie er die Ausarbeitung der Tendenzen des Stoffs zunächst mit der Erfassung und Formulierung des Themas begann. Am Anfang der Arbeit am Puntila steht eine Formulierung des Themas (Eintragung v. 27.8.40

"abenteuer eines finnischen gutsbesitzers und seines schöfförs. er ist nur menschlich, wenn er betrunken ist, da er dann seine interessen vergißt"),

die als Leitgedanke die Stoffelemente sowohl inhaltlich (Bemühungen eines Gutsbesitzers um Menschlichkeit) als auch gattungsmäßig (Abenteuer, die - wie im Schwank - nicht ernst zu nehmen sind) skizziert.

Brechts Kritik an Wuolijokis Verhältnis zum Stoff geht außer aus den Tagebucheintragungen ganz konkret aus jenen Strukturformen, Gestaltungsmitteln und Aussagen hervor, die er mit dem Text seiner Puntilabearbeitungen vorlegte. Sie zeigen in ihrer Gesamtheit, wie Wuolijoki bestimmte Wirkungspotenzen des Stoffs nicht erst erkannte und wohl auch nicht erkennen konnte. Dies erklärt sich nicht zuletzt daraus, daß Wuolijoki als Dramatikerin nicht imstande bzw. nicht willens war, solche Stoffelemente wie die Vorgänge und Erscheinungen des Klassenkampfes als ästhetische Elemente zu akzeptieren. Aussagen über Klassenkämpfe in unserer Zeit rufen allgemein hin ästhetische Ablehnung (aus der Sicht bürgerlicher Ästhetik) hervor, wenn sie zu mehr als nur emotionaler oder moralischer Stellungnahme herausfordern. Wuolijokis Dramen zeigen, daß sie die Kategorie der Parteilichkeit in ihrem Verhältnis zum Stoff nicht als eine ästhetische Kategorie anerkennen konnte.

Zu diesen Fragen nahm Brecht (am 10.1.41) eine Tagebucheintragung vor, die sich zwar nicht auf Wuolijoki bezieht, aber gleichermaßen ihr Verhältnis zum Stoff betreffen könnte. Brecht schrieb:

"der grund dafür, daß dichter wie gelsted im politischen so versagen: ihnen ist die ausbeutung oder der klassenkampf keine poetische, sondern eine moralische kategorie. solche dinge haben sie lange für natürliche angesehen, wenn auch für unästhetische. nunmehr sehen sie sie als unnatürliche, und unnatürliches ist niemals feld der ästhetik. in der dichtung besteht das sittliche nicht in der entrüstung, sondern in der wahrhaftigkeit ..."

Auch die Stücke Wuolijokis und ebenso ihre gesellschaftskritischen Stücke vermitteln ihre kritischen Aussagen in Gestalt von Vorgängen oder Figuren, die in erster Linie emotionale und moralische Wertungen intendieren. Sie wecken Ablehnung oder gar Empörung bsp. in Verbindung mit Vorgängen oder Verhaltensweisen, die Herzlosigkeit, Härte, Raffgier zeigen, aber sie vermitteln keine Ansatzpunkte dafür, das Verhalten solcher Figuren als Ausdruck gesellschaftlicher Gesetzmäßigkeiten oder klassenmäßiger Notwendigkeit zu werten. Wuolijokis Gestaltungsweise resultierte hierbei zum einen aus dem skizzierten Verhältnis der Dramatikerin zum Stoff, zum anderen jedoch aus der Tatsache, daß sie sich auf Grund ihrer persönlichen Entwicklung im wesentlichen den ästhetischen Vorstellungen und der Programmatik des Naturalismus verbunden fühlte.

Die Fragen des naturalistischen und realistischen Dramas spielten in den Gesprächen zwischen Wuolijoki und Brecht offenbar eine bedeutende Rolle, wobei die Ansatzpunkte für Brechts Kritik solche ästhetischen Zielvorstellungen der Dramatikerin bildeten wie: Erstreben möglicher Realitätsnähe und "Natürlichkeit" der Abbildungen, Erschaffung möglichst "lebendiger" Figuren und eines möglichst wirklichkeitsgetreuen Milieus, einer spannungsgeladenen Atmosphäre, Schürung dramatischer Spannung im Ablauf der Handlung u.a.m. Die großen Erfolge vieler ihrer Dramen beweisen, daß Wuolijoki diese Ziele wirksam zu realisieren verstand: In den Stücken ihres Niska-vuori-Zyklus, in ihren Komödien und Konversationsstücken lieferte sie vielfach bestechende Milieustudien und spannende Szenen mit Auseinandersetzungen in Verbindung mit Liebes- und Ehekonflikten, Auseinandersetzungen um die Umverteilung des Besitzes oder Auseinandersetzungen um Menschenwürde in einer Atmosphäre autoritärer Enge und ökonomischer Zwänge. Wuolijoki

nutzte für ihre Dramen Muster und Vorbilder insbesondere der deutschen Klassik (u.a. Lessing, Schiller) sowie kritischer Realisten und Naturalisten (Ibsen, Hauptmann, Sudermann). Sie hatte ihre Ästhetikauffassungen vor allem in den Jahren um 1910 ausgeprägt und verfestigt, als sie regelmäßig Theaterkritiken und Literaturrezensionen für finnische Arbeiterzeitungen schrieb. In einer Kritik aus dieser Zeit forderte sie z.B.:

"Der Künstler setzt seine Ideen in Gestalt lebendiger Menschen um, die so wirklich und uns so bekannt sein müssen, daß sie unsere Emotionen wecken, unser ganzes Wesen erregen, wenn wir ihre Leiden und ihre Freuden erleben und unsere Erfahrungen durch ihre Erfahrungen bereichern ...",

und sie schloß mit dem Appell, daß der Schriftsteller Auseinandersetzungen gestalte,

"Kämpfe, welche die Menschen austragen, wenn sie sich selbst und zugleich ihr Milieu entwickeln".⁷

Wuolijokis ästhetische Auffassungen beinhalteten insgesamt Zielvorstellungen, die in vielem mit den sozialkritischen Absichten der Naturalisten identisch waren. Brecht brachte den sozialkritischen Intentionen des Naturalismus durchaus Wertschätzung entgegen. Seine Kritik des Naturalismus bezog sich auf die unzulängliche Begrenztheit naturalistischer Kritik. In den Eintragungen seiner finnischen Zeit ging Brecht recht häufig - wenn auch oft nur beiläufig - auf die Fragen des Naturalismus ein. In der Eintragung vom 3.4.41 (also bereits gegen Ende seines Finnland-Aufenthalts) brachte er seine Naturalismus-Kritik auf eine außerordentlich verknappte Form. Brecht schrieb:

"eine einfache darstellung der nichtaristotelischen dramatik sollte immer von dem bedürfnis ausgehen, die zeitbewegenden stoffe besser (praktikabler) als auf die alte art behandeln zu können. es war lediglich aus dem naturalismus das schicksalhafte zu eliminieren. dieser schritt machte die ganze große umstellung nötig. hier ist der arme dumme bauer. armut und dumtheit nicht als gegebenheit behandelt, sondern in ihrer verknüpfung und beiseitigbarkeit behandelt - und man hat das nichtaristotelische drama"...

Brechts Gegenüberstellung seiner Theaterauffassungen mit den Auffassungen des Naturalismus in dieser Eintragung trifft

trotz der Vereinfachung im Kern auf den Auffassungsunterschied zwischen ihm und Wuolijoki zu. Der dramatische Vorgang in den Stücken Wuolijokis resultiert im wesentlichen daraus, daß in diesen in mehr oder weniger statischer, schicksalhaft gegebener Unfragwürdigkeit ein Milieu einem anderen gegenübersteht: recht häufig das der "Herrschaft" dem des "Gesindes". Die Handlung und die damit verbundene Bewegung wird ausgelöst, indem Einzelne sich zu einem Ausbruch oder einer Flucht entschließen, aus dem Milieu der Herrschaft in das "des Volkes" hinüberwechseln. Ihr Entschluß bildet die dramatische Handlung. Wuolijokis Stücke, die Brecht kennenlernte, waren somit strukturell und von ihrer Wirkung her dem Typ der klassischen und konventionellen Dramatik zuzurechnen, die Brecht als aristotelisches Theater bezeichnete.

Nach Brechts Meinung war es vornehmlich die "konventionelle dramatische technik", wie er in der Eintragung vom 2.9.40 ausführte, welche die Dramatikerin in ihrer "dichterischen begabung" und in ihren Intentionen behinderte. Brechts Kritik bezog sich dabei im besonderen auf die Figurengestaltung der Dramatikerin. In finnischen Theater- und Literaturkritiken wurden gerade die Figuren und die Dialogführung in Wuolijokis Stücken im allgemeinen mit hohem Lob bedacht. Anerkennung und Wertschätzung fand speziell die psychologische Gestaltung der Figuren. Wuolijokis Figuren machten den "Trumpf" ihrer Dramatik aus, und "die starken, energischen Frauengestalten bildeten ein Rückgrat ihrer Stücke",⁸ schrieb Kai Laitinen. Wuolijokis Frauenfiguren erscheinen in der Tat außerordentlich gekonnt und gut gestaltet. Sie sind oft so gut erarbeitet, daß Kritiker sich gelegentlich gewundert haben, wie die Autorin

"aus den unbeweglichen und steifen Menschen und Verhältnissen Tavastlands dergleichen überraschende Situationen und komplizierte Probleme gewinnen"⁹

konnte. Gleichzeitig wurden der Dramatikerin jedoch auch Übertreibungen und Willkürlichkeiten vorgeworfen:

Einige Figuren seien "zu gut", andere wiederum "zu schlecht".¹⁰

Auf dem Gebiet der Figurengestaltung haben die Naturalisten bedeutende Neuerungen in die Dramatik eingebracht; Sie gestalteten Menschen proletarischer Schichten oder auch Menschen stark depravierter Schichten des Bürgertums, die sich als Dramenfiguren wesentlich von den Akteuren des bisherigen Theaters unterschieden: Menschen, denen die Bedingungen der modernen sozialen Wirklichkeit keinen Raum für individuelle Züge, für individuelle Entscheidungsmöglichkeiten ließen, Menschen, die in sich widersprüchlich waren, die sich anpaßten, die als Persönlichkeiten unauffällig waren. Das überlieferte Theater baute die dramatische Handlung vom Individuum her auf, und das naturalistische Theater, das die alten Strukturen nutzte, stieß angesichts der schwindenden Rolle des Individuums im 20. Jh. bei dessen Gestaltung auf Schwierigkeiten.

Auch in Wuolijokis Stücken können Schwierigkeiten und Diskrepanzen in dieser Hinsicht beobachtet werden: Indem sie die überlieferte Dramenstruktur nutzte, war sie auch in der Figurengestaltung gezwungen, von entsprechenden Mustern und Prinzipien auszugehen und zumindest für die Hauptakteure individuell ausgeprägte Menschen, "Charaktere", vorzusehen, Menschen, die "Persönlichkeiten" waren, möglichst "große Gestalten", vor denen man sich, wie sie es von ihrer Figur der "alten Bäuerin" im Niskavuori-Zyklus sagte,

"wie in der Kirche vorkam".¹¹

Analoge Forderungen bezog Wuolijoki offenbar auch auf die Gestaltung der Figuren, welche den Typ des "neuen Menschen" repräsentieren sollten. Dies geht aus einer Tagebucheintragung Brechts vom 12.12.40 hervor, wo es heißt:

"H(ella) W(uolijoki) äußert sich über den neuen Menschen, der immer wieder gesehen oder postuliert wird. sie findet überall den alten Menschen mit seinen ewigen Eigenschaften, passionen, problemen usw. ich finde das postulat selber ein religiöses, es ist der alte neue adam. in wirklichkeit ist der neue mensch der alte mensch in den neuen situationen, dh derjenige alte mensch, der den neuen situationen am besten gerecht wird, den die neuen situationen nach vorn treiben, das neue subjekt der politik. die neuen aktions- und reaktionsweisen konstituieren den "neuen menschen"; das alte an

ihm bleibt, das er eben ein mensch ist. alle postulate an den menschen, welche über die postulate hinausgehen, welche die situation stellt, sind zu verwerfen. solche neuheitsbegriffe sind wertlos."

Brechts Bearbeitung der Puntila-Figur stellt auch ein Beispiel möglicher Lösung der angezeigten Schwierigkeiten der Figurengestaltung dar. Es seien zwei Momente in diesem Zusammenhang hervorgehoben. Die Schwierigkeit der Figurengestaltung unter dem Aspekt der Stoffverarbeitung trat im Puntila-Stück als das Problem hervor, wie das Unansehnliche und Hässliche in der Figur eines Trunkenbolds und eines ebenso ungenierten wie rücksichtslosen Großbauern in der Weise gestaltet werden könnte, daß die Figur dennoch nicht langweilig, literarisch bedeutend und aussagekräftig, ja womöglich sogar poetisch wirkt. Wuolijoki suchte die Lösung dadurch zu finden, daß sie die Eigenschaften und Absichten des Vorbilds des Puntila poetisch überhöhte, glorifizierte, mythologisierte. Wie es ihr Ergebnis, der Puntila der "Sägemehlprinzessin" zeigt, sah sich die Dramatikerin dabei gezwungen recht unbedenklich in das Reservoir abgegriffener und zufällig wirkender Vergleiche und Metaphern zu greifen, um der Figur des Puntila Glanz zu verleihen (Vergleiche wie

"Bacchus", "Grundmensch", "guter Herr", "Mormone" u.a.m.)¹²

Die starke Wirkung der Puntila-Figur als realistischer und zugleich poetischer Figur erreichte Brecht in seiner Bearbeitung in erster Linie wohl dadurch, daß er diese ihres absoluten Anspruchs auf Werte (auch des humoristisch eingeschränkten Anspruchs auf Werte) beraubte und die Aussage stattdessen relativierte. Der Glanz, den Puntila für sich beansprucht, ist das eine, die Wertung der Figur durch Matti, seinen Widerpart, das andere. Brecht entmythologisierte die Figur, indem er die besondere Widersprüchlichkeit der Figur thematisierte, sie dem Gelächter preisgab und sie trotzdem poetisch gestaltete. Die Poesie wirkt hier echt, weil das soziale Wesen des Puntila nicht verfälscht wird. Puntila kann in der Bearbeitung Brechts seine Wertansprüche voll ausspielen und die verschiedenen Rollen, in die er hineinschlüpft, ge-

nießerisch auskosten (so etwa als "Jesu auf dem Ölberg" oder als "Admiral, der seine Schiffe untergehen sieht", als Charmeur, der "von Rose zu Rose tanzt", als König Lear oder Napoleon, als "Tolstoi", "Buddha", homerischer König u.a.m.)¹³ - die Wahrhaftigkeit der Figur des Puntila erleidet in der Bearbeitung Brechts keinen Schaden, da er kennbar wird, daß es sich hierbei stets nur um die Wertansprüche dieser Figur handelt. Die Gegenhaltung des Matti läßt in dialektischer Widersprüchlichkeit Bilder entstehen, die bei aller Poesie nichts von Beschönigung an sich haben. Es wird eine Art objektiver und überzeugender Satire erzeugt, die das Häßliche und Unansehnliche des Stoffs nicht verwischt und der Figur zugleich Bedeutung und poetische Größe verleiht.

Eine zweite Schwierigkeit der Figurengestaltung trat im Prozeß der Arbeit am Puntila in Verbindung mit der Gestaltung der Handlungslinie dieser Figur hervor. Brechts Änderungen der Handlungslinie stießen, wie u.a. aus der Tagebucheintragung Brechts vom 24.9.40 hervorgeht, auf den Widerspruch Wuolijokis. Wuolijoki hatte in ihrer Komödie "Sägemehlprinzessin" für Puntila eine Handlungslinie konzipiert, die ebenso wie in ihren anderen Stücken den Ausbruch aus dem Milieu der Enge zum Hauptinhalt hatte und dabei sowohl dessen Ursachen als auch Folgen wiederzugeben suchte. Ihren ästhetischen Auffassungen und ihrem Verhältnis zum Stoff entsprechend war sie geneigt, dem Ausbruch als Reaktion auf Schnapsverweigerung den Wert einer dramatischen Aktion und eines bedeutenden individuellen Entschlusses beizumessen. Sie hielt an ihrer Vorstellung fest, daß die Dynamik eines solchen Entschlusses in einer einheitlichen aufsteigenden Handlungslinie und in der Art eines Handlungs bogens zu gestalten wäre.

Nach Brechts Meinung handelte es sich bei Puntilas Bekundungen im Rausch um Handlungen, die im Hinblick auf gesellschaftliche oder zwischenmenschliche Beziehungen keinen Wert darstellten: Sie wiederholten sich stets von neuem und blieben ohne Folgen. Solchen Handlungen, die im Falle des Puntila vor allem von den Zufälligkeiten seiner jeweiligen Bedürfnisse abhängen, mußte nach Meinung Brechts auch eine andere Art der

Handlungslinie entsprechen, eine Handlungsfolge, die bspw. den Gegensatz zwischen der Großspürigkeit eines Ansatzes und der Kläglichkeit der Ausführung, zwischen Versprechen und Halten, zwischen Wort und Tat realistischer als die konventionelle dramatische Handlungslinie zum Ausdruck brachte.

Brecht schrieb in der Eintragung vom 24.9.40:

"... so klug und bescheiden h(ella) w(uolijoki) ist und so begierig zu lernen, war es mir doch nicht möglich, ihr etwa begreiflich zu machen, daß der gang und habitus der szenen bei mir gang und habitus des puntila in ziellosigkeit, lockerheit, in seinen umweger und verspatungen, wiederholungen und unpäßlichkeiten nach macht..."

Eine Handlungslinie beschriebener Art erforderte allerdings zugleich eine andersgeartete Gesamtstruktur des Dramas sowie nicht zuletzt unterschiedliche Intentionen der Wirkung und der Kommunikation mit dem Publikum, als sie Wuolijokis Dramen zugrundelagen.

Wuolijoki war, wie eingangs hervorgehoben wurde, als gesellschaftlich interessierte und engagierte Dramatikerin willens und bestrebt, wichtige Probleme der Zeit aufzugreifen und zu gestalten. Aber ungeachtet ihrer Aufgeschlossenheit gegenüber dem Neuen vermochte sie es nicht, sich von den Konventionen freizumachen, sie sich aus dem Niveau des bürgerlichen Theaters ihrer Zeit in Finnland ergaben. Die vorherrschenden Vorstellungen in bezug auf die Komödie z.B. bestanden vor allem in den Erwartungen, daß den Zuschauern damit mehr oder weniger harmlose und amüsante Begebenheiten vorgesetzt werden, die sie zu einem "befreienden Lachen" motivieren.

Brechts Wirkungsintentionen verfolgten sehr andersgeartete Ziele. Er hatte Puntila als Volksstück geschrieben und verwarf, ein Volkspublikum vor Augen haltend, die von bürgerlichen Ästheten gelobten Mittel und Wirkungen eines "feinen" Humors, einer psychologisierenden Darstellung der Schwächen und Unzulänglichkeiten der Menschen schlechthin, einer für schön und edel ausgegebenen Haltung, die Bedrückungen des Lebens mit Verständnis und Verzeihen meistern zu wollen. Seine im Prolog des Puntila ausgesprochene Absicht "hantieren wir

ein wenig mit dem Beil"¹⁴ entspricht vielmehr der Intention, die Zuschauer zum Widerspruch zu ermutigen, zur Renitenz, zu Haltungen, wie sie für ein Volkspublikum am nützlichsten sind, zur Bereitschaft, sich gegen Entmutigungen, Entwürdigungen und Zumutungen aller Art kräftig zur Wehr zu setzen. Auch die Komik muß aus den Klassenkämpfen bezogen werden, "aus der heutigen Klassensituation", ¹⁵ betonte Brecht anlässlich der ersten Puntila-Aufführung in Berlin. Die Entmutigungen müssen in ihrer jeweiligen zeitbedingten Gefährlichkeit gezeigt werden, und die Komik des Puntila hängt entscheidend davon ab, wie aktuell und wie gefährlich die Wirkung seines "Image" und seiner Demagogien erscheint.

Brecht bearbeitete das Puntila-Stück mehrfach mit dem Ziel, die Poesie und den Realismus der Bilder zu verstärken, aber auch, um gezielter realistische Haltungen beim Publikum zu erreichen. Realistische Haltungen zur Wirklichkeit beinhalten kritische Einstellungen und die Bereitschaft, sich dem Bedrückenden und Bedrohlichen, dem Anachronistischen und Entwürdigenden zu widersetzen, aber sie erfordern auch die Angemessenheit und Zweckmäßigkeit der jeweiligen Kritik und ihrer Mittel. Brecht verzeichnete in seinem Tagebuch am 16.9.40 u.a., daß der Puntila ihn "fast nichts" angehe. Brechts Verhältnis zum Puntila-Stoff und zur Puntila-Figur war allein von literarischem Interesse bestimmt, es war emotionslos, aber nicht bar literarischer und politischer Parteilichkeit. Sein Verhältnis drückt sich wohl am ehesten in der Haltung der Köchin Laina aus, die zwischen den Bildern die Strophen des Puntila-Liedes (in der Vertonung von Paul Dessau) singt und das Geschehen auf Puntila etwas müde und gleichgültig kommentiert sowie die "Abenteuer" und die "Geheimnisse" des Hauses in etwas leierndem Ton und in einem Gestus vorträgt, der zum Ausdruck bringt, daß es nicht sehr neu und einmalig ist, was da über das Gut offenbart wird, aber doch wert, es dem Publikum zur gegenseitigen Erheiterung und Ermutigung anzubieten. Die Absicht die Zuschauer zum Lernen zu ermutigen, verband trotz aller Auffassungsunterschiede letztlich beide Schriftsteller: Wuolijoki wie Brecht; ohne diese Gemeinsamkeit wäre ihre Zusammenarbeit nicht in dem Maße zustande gekommen.

Anmerkungen:

- 1 Über "Brechts Übersetzungen aus dem Finnischen" referierte Hans Peter Neureuter auf dem Hella-Wuolijoki-Symposium aus Anlaß des 100. Geburtstags der Schriftstellerin in Jyväskylä (9.-11.6.1986). Der Text des Vortrags erscheint zusammen mit anderen Materialien des Symposiums 1986 oder 1987 in den "Schriften der Universität Jyväskylä". Eine kurze Zusammenfassung des Vortrags wurde bereits in "Helsingin Sanomat" vom 12.6.1986 veröffentlicht.
- 2 Die optimistische Haltung beider Schriftsteller während ihrer Zusammenarbeit in Finnland (1940/41) übermittelte Hella Wuolijoki u.a. in ihrem Memoirenband "Enkä ollut vanki", Helsinki 1944 (in deutscher Sprache: Hella Wuolijoki: Und ich war nicht Gefangene, Rostock 1986, hier speziell im Kapitel "Soiree bei Hella Wuolijoki")
- 3 Angaben darüber u.a. im Nachwort (von R.Semrau) zum Memoirenband "Und ich war nicht Gefangene", a.a.O.
- 4 Irmeli Niemi: Hella Wuolijoki. In: Suomen kirjallisuus, B.V, S. 480, Helsinki 1965
- 5 Bertolt Brecht: Arbeitsjournal, Teil I, S.152. Frankfurt/M. 1974
- 6 Die Quellenangabe bezieht sich im folgenden auf die Ausgabe des "Arbeitsjournals" in der Anmerkung 5. Sie wird bei weiteren Zitaten auf die Angabe des Datums im Text selbst beschränkt.
- 7 Hella Wuolijoki: Vielä kerran pyhä viha. In: Taisteleva kritiikki. Toim. Kalevi Kalemaa; Helsinki 1979, S. 67/72
- 8 Kai Laitinen: Suomen kirjallisuuden historia.Helsinki, 1981, S. 457
- 9 Vihtori Laurila: Hella Wuolijoki näytelmäkirjailijana. In: Suomen Kirjallisuuden vuosikirja 1947, S.179; Porvoo 1947
- 10 Ebda. S.187
- 11 Hella Wuolijoki: Kirje Suomi OYlle; päiväämätön. Valtionarkisto, Wuolijoen kokoelma, kansio 3
- 12 Angaben darüber in: Richard Semrau: Die Komik des Punttila. Brecht-Studien, H. Nr.7, S.84 ff; Berlin 1981
- 13 Ebda.S. 95 ff.
- 14 Bertolt Brecht: Stücke. Berlin 1957, Band IX, S.7
- 15 Das Gesellschaftlich Komische. In: Theaterarbeit.Dresden 1952, S.42