



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Rollen-Spiel. Zu Bertolt Brechts Drama "Herr Puntila und sein Knecht Matti"

Author: Nina Nowara-Matusik

Citation style: Nowara-Matusik Nina. (2014). Rollen-Spiel. Zu Bertolt Brechts Drama "Herr Puntila und sein Knecht Matti". "Studia Niemcoznawcze", T. 54 (2014), s. 449-460



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Nina Nowara-Matusik (Katowice)

Rollen-Spiel. Zu Bertolt Brechts Drama *Herr Puntila und sein Knecht Matti*¹

Role-Playing. Bertolt Brecht's Play *Herr Puntila und sein Knecht Matti*

Zusammenfassung

Der vorliegende Beitrag stellt den Versuch dar, Bertolt Brechts Drama *Herr Puntila und sein Knecht Matti* aus der feministischen Perspektive neu zu lesen. Im Zentrum der textnahen Analyse steht Eva Puntila, die Tochter des Gutsbesitzers Puntila. Die Analyse lässt den folgenden Schluss zu: auf der einen Seite erweist sich Evas Geschlecht als etwas Gespieltes und Konstruiertes, das als solches nicht bestimmt werden kann. Auf der anderen Seite zeigen sich auf der Oberfläche der von ihr gespielten Rollen einige auffallende Risse, die auf das Vorhandensein der Identität schließen lassen.

Abstract

The following article is an attempt at feminist rereading of Bertolt Brecht's play *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. The detailed analysis (close reading) focuses on the character of Eva, the daughter of landlord Puntila. The analysis leads to the following conclusion: on the one hand the gender of Eva is something playable and constructible and as such cannot be defined. On the other hand under the surface of the roles played by her one can see some traces of identity.

Schlüsselwörter

Brecht, Puntila, Geschlecht, Rolle

Keywords

Brecht, Puntila, gender, role

Für die feministische Literaturwissenschaft bzw. die Gender Studies bietet das reichhaltige und vielseitige Werk von Bertolt Brecht immer noch eine Herausforderung, auch wenn bereits eine beachtliche Anzahl von Untersuchungen und Einzelstudien mit einem geschlechtsspezifischen Schwerpunkt zu verzeichnen ist². Ein Blick in die einschlägige Forschungsliteratur zeigt, dass der Bogen

¹ Der vorliegende Beitrag ist eine erweiterte und überarbeitete Fassung des Referats, das ich an der internationalen Konferenz *Theater – Drama – Gesellschaft. Die heutige Perzeption des Werkes von Bertolt Brecht* gehalten habe, die zwischen dem 19. und 21. April 2012 in der Schlesischen Bibliothek in Katowice stattgefunden hat. Die Tagung wurde durch das Germanistische Institut der Schlesischen Universität in Katowice in Zusammenarbeit mit dem Bertolt-Brecht-Archiv Berlin und dem Stowarzyszenie im. Wilhelma Szewczyka veranstaltet.

² Der Anfang des feministischen Interesses am Werk Brechts ist ungefähr auf die 80er Jahre des 20. Jahrhunderts zu datieren. Die damalige Forschung entdeckte bei Brecht vor allem

der Ansätze sehr weit gespannt ist. Während beispielsweise Helgard Mahrdt die These aufstellt, dass Frauen bei Bertolt Brecht auf sexuelle Objekte reduziert seien (Mahrdt, *Öffentlichkeit*, 1998, S. 154), verweist Meg Mumford auf Brechts Theorie des Gestus, die als Mittel der Dekonstruktion der Geschlechterverhältnisse verwendet wird: „Characterized by their tendency to adopt a social constructivist approach to gender issues, materialist feminists share with Brecht an emphasis on the way social behaviour and events are determined by historically specific material and ideological factors. Theatre critics aligned with this feminist group have responded positively to Brecht’s theory of Gestus, regarding it as a useful method for deconstructing gender, sexuality and race systems and the dominant modes of representation in which they can be embodied” (Mumford, *Dragging’*, 1998, S. 240).

Den Zusammenhang zwischen Geschlecht, Sexualität und Rasse untersucht ebenfalls Christian Rogowski am Beispiel des Dramas *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, wobei er auf den Warencharakter des Geschlechts und der zwischenmenschlichen Beziehungen verweist (vgl. Rogowski, *Schattenboxen*, 2004).

Neben den dramatischen Texten werden auch Brechts Gedichte, denen lange angehaftet wurde, dass sie eine frauenfeindliche Perspektive darstellen, zum Gegenstand einer feministischen Re-Lektüre. In diesem Sinne geht Ana Kugli Brechts Gedichten auf den Grund, die in ihrem Artikel „*Ich, Bertolt Brecht*“? *Das weibliche Ich in Brechts lyrischem Frühwerk* zu der Schlussfolgerung kommt, dass sich in den von ihr untersuchten Gedichten die Sprecherinnen „als selbstbewusste und lebensstüchtige Frauen“ erweisen (Kugli, *Ich*, 2006, S. 182). Eine umfassende feministische Re-Lektüre des Brechtschen Gesamtwerkes liefert ebenfalls Ana Kugli mit der Untersuchung *Feminist Brecht?: zum Verhältnis der Geschlechter im Werk Bertolt Brechts*. Die Autorin analysiert darin die Beziehungen zwischen den Geschlechtern in Bezug auf die Gesellschaft, die Fragen der bürgerlichen Moral und der Ehe, sowie die Relationen zwischen dem Geschlecht und der Politik. In ihrer Studie widmet Kugli dem hier zur Analyse stehenden Drama *Herr Puntila und sein Knecht Matti* einen Teil des Unterkapitels *Ehe und Klassenzugehörigkeit*. Sie äußert sich zu dem Drama³ wie

misogyne Tendenzen. Die wohl aktuellste einschlägige Bibliographie findet man bei: Kugli, *Feminist*, 2006.

³ Ein Blick in die einschlägige Literatur zeigt, dass das Drama vor allem aus der gesellschaftskritischen Perspektive untersucht wurde, wobei man besonders den Klassengegensatz unterstrichen hat. Das Drama „greift mit dem Gegensatz der Klassen und den Zwängen, die eine kapitalistische Wirtschaftsordnung auf die Menschen ausübt, Kernthemen des Autors auf“, stellt z. B. Kittstein fest (Kittstein, *Brecht*, 2008, S. 48-49). Ähnliches bringt Bernhard Spies zur Sprache: „Einerseits verlagert das Puntila-Drama die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus in die prinzipielle Auseinandersetzung mit dem sozialen System des Kapitalismus, womit es

folgt: „In Einzelfällen hat Brecht außerdem die Ehe von Menschen unterschiedlicher Klassen thematisiert. Die Unmöglichkeit einer solchen Beziehung wird in dem Stück *Herr Puntila und sein Knecht Matti* durch das Ehe-Examen, das Puntilas Tochter Eva absolvieren soll, schon im Vorfeld einer angedachten Ehe demonstriert“ (Kugli, Feminist, 2006, S. 66). Die Forscherin gibt dann kurz den Inhalt dieser Szene wieder, um festzustellen, dass sie vor allem deshalb interessant sei, „weil sie das übliche Klischee der Liebe zwischen Arm und Reich umkehrt [...]“ (ebd. S. 66). Kugli ist in ihrer Interpretation darum bemüht, Evas weibliche Identität als etwas Festes und Unveränderbares nachzuzeichnen und beachtet dabei nicht das Rollen-Repertoire, das sie zu spielen hat, worauf das bereits angesprochene Ehe-Examen aufmerksam macht. Eine entgegengesetzte Position bezüglich Evas Identität bezieht Günther Heeg, welcher verschiedene Fassungen des Dramas vergleichend die folgende Behauptung aufstellt: „Unter dem ‚Weiblichen‘ ist dabei nichts Substantielles, keine irgend geartete Art der ‚Weiblichkeit‘, kein ‚Frauenbild‘ zu verstehen, sondern das, was sich vom mit sich selbst identischen, d. h. ‚männlichen‘ Subjekt nicht fixieren, identifizieren und integrieren lässt“ (Heeg, Herr und Knecht, 1997, S. 151). Heeg macht in diesem Zusammenhang auf die Theorien der Weiblichkeit von Lacan, Irigaray und Butler aufmerksam, die das „Weibliche als Grenzphänomen der Darstellung“ (ebd.) auffassen. Dem Gedanken der (angeblich) fehlenden Essentialität in der Auffassung der weiblichen Identität geht jedoch Heeg nicht ausführlicher nach. Sein Ansatz legt es dennoch nahe, die Identität der Eva Puntila im Kontext der von ihr gespielten Rollen zu untersuchen⁴. Zuerst seien aber einige Worte dem Inhalt des Dramas gesagt.

Eva Puntila ist die Tochter des Gutsbesitzers Puntila. Ihre Hand hat ihr Vater dem Attaché Eino Silakka versprochen. Dem Wunsch des Vaters folgend soll sich Eva dem Attaché annähern und mit ihm verloben. Doch sie zeigt sich nicht willig, ihn zu heiraten. Zusammen mit dem Chauffeur ihres Vaters, Matti, will sie den Attaché auf die Probe stellen, um sich zu überzeugen, ob ihm wirklich an ihr liege. Der Attaché besteht die Prüfung nicht, es stellt sich heraus, dass

die Problemstellung radikalisiert. Andererseits vermindert es durch diese Verschiebung ins Prinzipielle die Unmittelbarkeit der Bedrohung, der die dramatis personae ausgesetzt sind“ (Spies, Komödie, 1997, S. 54). Im ähnlichen Ton äußert sich Klaus-Detlef Müller: das Stück greife nämlich „schon im Titel die in der idealistischen und materialistischen Philosophie (bei Hegel und Marx) systematisch reflektierte und von Diderot auf klassische Weise gestaltete Herr-Knecht-Dialektik“ auf (Müller, Brecht, 2009, S. 165).

⁴ Dies scheint auch gerade dadurch gerechtfertigt zu sein, dass weil das Stück selbst eine eigenartige Komposition aufweist, die auf die mögliche Bedeutung des Rollenspiels aufmerksam macht: Wie Jan Knopf bemerkt hat, handelt es sich nämlich im Falle von *Herr Puntila und sein Knecht Matti* um das Stück im Stück. Vgl. Knopf, Brecht, 1980. Das Stück wird nämlich mit dem Prolog eingeleitet, der ja selbst bereits zum Stück gehört, und in welchem es wiederum heißt, dass der Leser gleich einem „Spiel vom Herrn Puntila“, bzw. einem „Text“ beiwohnen wird.

er wegen seiner Schulden mehr auf Evas Vermögen pocht und nicht auf sie. Der betrunkene Puntila versucht danach noch, seine Tochter mit seinem Knecht Matti zu verloben. Da aber Eva den an sie gestellten Ansprüchen nicht gerecht wird, verjagt er sie aus dem Gut.

Bereits diese kurze Inhaltswiedergabe macht auf die Rollen aufmerksam, die Eva zu spielen hat. In erster Linie wird sie als die Tochter eines reichen Gutsbesitzers dargestellt, der für sie eine angeblich gute Partie gefunden hat. Eva hat sich also entsprechend ihrem materiellen und sozialen Status zu verhalten, d. h. sich dem Wunsch ihres Vaters zu fügen und standesgemäß zu verloben. Im Einklang mit dieser Rolle handelt sie auch in der ersten Szene, in der sie auftritt. Als der betrunkene Puntila spät in der Nacht auf Kurgela auftaucht, wartet sie auf den Vater trotz der späten Stunde, weil sie verhindern will, dass er die Dienerschaft und andere Gäste aus dem Schlaf stört. Es liegt ihr also daran, dass der Vater keinen Skandal hervorruft, was ihm und somit auch Evas Ansehen schaden würde. In diesem Sinne scheint sie Wert auf ihren guten Ruf zu legen. Sie benimmt sich so, wie es sich im Falle eines gnädigen Fräuleins ziemt. Ihre gesellschaftliche Stellung, d. h. die Position der hohen Tochter, unterstreicht sie besonders während ihrer ersten Begegnung mit Matti, der den betrunkenen Puntila nach Kurgela gebracht hat. Eva wendet sich an Matti mit folgenden Worten: „Jetzt können wir aufbleiben und sorgen, daß er nicht mit den Dienstboten trinkt und sich mit ihnen gemein macht“ (Brecht, Puntila, 1989, S. 297) oder sie stellt in einem herrischen Ton fest: „Ich mag nicht, daß sie von ihrem Herrn so reden“ (ebd.). Doch bereits diese Rolle zeigt auf ihrer Oberfläche einige auffällige Risse: denn auf der einen Seite akzentuiert Eva zwar den Standesunterschied, auf der anderen aber will sie ja gerade gemeinsam mit Matti spät in der Nacht aufbleiben, um auf ihren Vater aufzupassen. Auf diese Weise widerspricht sie sich selbst, weil sie die Bereitschaft zeigt, sich mit dem einfachen Chauffeur „gemein zu machen“ und den Standesunterschied zu vergessen, auch wenn nur für eine bestimmte Zeit.

Der Rolle der hohen Tochter bleibt Eva anfangs auch in ihrem Verhalten dem Attaché gegenüber treu. Auch wenn er sie langweilt und sie bezweifelt, ob sie sich mit ihm allein unterhalten könne, (vgl. ebd. S. 294) vermag sie es nicht, ihm ihre Meinung unverblümt mitzuteilen. Sie kann es mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht über sich bringen und gegen die Verlobung protestieren. Man kann dabei den Eindruck gewinnen, dass sie auch diesmal keinen Skandal hervorrufen will und darauf achtet, was andere über sie und ihren Vater sagen würden. Dies kann man dem folgenden Zitat entnehmen: „Mein Vater überlässt mirs ja ganz, das haben Sie gehört, drum hat er mir gesagt, ich könnt sogar Sie heiraten. Nur hat er dem Attaché meine Hand versprochen und will sich nicht nachsagen lassen, daß er ein Wort nicht hält. Nur deswegen nehm ich soviel Rücksicht und nehm ihn vielleicht doch“ (ebd. S. 317).

Auf der anderen Seite wäre es ebenfalls denkbar, dass hier neben der Rolle des gnädigen Fräuleins auch die der gehorsamen Tochter für das Verhalten von Eva ausschlaggebend ist. Sie wagt es nicht, ihre Ablehnung des Attachés dem Vater offen mitzuteilen. Vielmehr versucht sie, sich selbst von der Richtigkeit der Wahl, die ihr Vater für sie getroffen hat, zu überzeugen. Dies zeigt sich in ihrem Gespräch mit Matti, in dem er sie nach ihrer Einstellung zu dem Attaché auszufragen versucht. Sie äußert sich über den künftigen Verlobten wie folgt: „Ich wollte nur betonen, daß der Attaché ein intelligenter und gütiger Mensch ist, den man nicht nach dem Äußeren beurteilen darf oder danach, was er sagt oder was er tut. Er ist sehr aufmerksam zu mir und sieht mir jeden Wunsch von den Augen ab. Er würd nie eine vulgäre Handlung unternehmen oder vertraulich werden oder seine Männlichkeit zur Schau stellen. Ich schätz ihn sehr hoch“ (ebd. S. 298).

Eva bedient sich in ihrer Charakterisierung lauter Klischees und leerer Formeln, die auf ihre Einstellung zum Attaché schließen lassen: auch wenn er ihr im Grunde gleichgültig ist, will sie nicht die Entscheidung ihres Vaters in Frage stellen. Sie kann ihren Willen gerade dann, wenn es um lebenswichtige Fragen geht, nicht durchsetzen. Von besonderer Bedeutung sind in diesem Kontext Puntilas Worte, die er an Eva richtet, als diese ihn zu beruhigen und seinen Alkoholrausch zu unterbrechen versucht. Als Eva ihm befiehlt, dass er den Mantel wieder auszieht, fordert Puntila von ihr: „Du bist ruhig, Eva, und ehrst deinen Vater und Mutter, daß du lange lebest auf Erden!“ (ebd. S. 296). Unzweifelhaft verlangt hier Puntila von seiner Tochter, dass sie ihm die gebührende Ehre erweist, so auch den angemessenen Gehorsam. Seine autoritäre Forderung bekräftigt Puntila noch durch die Anspielung auf das alttestamentarische 4. Gebot. Auf diese Weise unterstreicht er, dass seine Position gegenüber seiner Tochter der der göttlichen Majestät gleichkäme und dass er eine fast göttliche Macht über sie habe. Puntila als Vater gibt sich als ein omnipotenter Patriarch, dessen Stellung in der Gesellschaft keinem Zweifel unterliegen sollte, zumal sie durch eine jahrhundertlange Tradition autorisiert ist. Die an Eva gerichteten Worte lassen den in die Rolle der Tochter eingeschriebenen Gehorsam als eine unzweifelhafte Tatsache wahrnehmen.

Vor dem Hintergrund des bereits Gesagten scheint Evas Bereitschaft, zusammen mit Matti die Szene der Verführung vorzutäuschen, ihr Verhaftetsein in der Rolle des gnädigen Fräuleins zu bestätigen. Dass sie in den Vorschlag von Matti einwilligt, lässt sich ja dadurch erklären, dass sie dem Attaché einen guten Grund liefern will, die Verlobung aufzulösen. Würde sie alleine die Beziehung zu ihm abbrechen, so könnte sie ihrem guten Ruf und dem ihres Vaters schaden. Und wenn der Attaché die Verlobung auflöst, wird das Ansehen ihres Vaters keinen Abbruch gewinnen. Auf der anderen Seite muss Eva ja damit rechnen, dass ihr Verhalten gerade umgekehrte Folgen haben

kann: wird sie sich mit einem Chauffeur in einer doppeldeutigen Situation sehen lassen, wird sie desto schneller ins Gerede kommen. Den möglichen Skandal suggeriert bereits der Titel der Szene, in der der Attaché auf die Probe gestellt wird. Die Überschrift *Skandal auf Puntila* bezieht sich zwar in erster Linie auf das skandalöse Verhalten des Herrn Puntila, der im betrunkenen Zustand einigen arbeitslosen Arbeitern die Einstellung versprochen hat, aber nüchtern geworden nicht mehr bereit ist, sein Versprechen einzulösen, doch auf der anderen Seite deutet die Überschrift eben einen quasi vorgetäuschten Skandal an, in welchen sich Eva verwickeln lässt. Dabei ist es wiederum von Bedeutung, dass sie sich auch diesmal Matti gegenüber widersprüchlich zeigt. Hat sie ihm ja in der ersten Szene eindeutig zu verstehen gegeben, dass zwischen ihnen eine große Distanz bestehen muss, weil sie aus zwei gegensätzlichen Sphären kommen, so traut sie sich jetzt, ihn zu einem nahen 'Verbündeten' zu machen. Dieses innere Dilemma drückt sie auch selbst aus: „Ich weiß überhaupt nicht, warum ich mit Ihnen so diskrete Sachen bespreche“ (ebd. S. 371). Eva weiß auch nicht, wie die Verführung inszeniert werden soll. Angesichts ihrer Unbeholfenheit muss ihr Matti das mögliche Szenario erklären: „MATTI Nehmen wir an, ich hätt mich ermuntert gefühlt durch die freundlichen Worte vom Herrn Puntila, daß Sie mich nehmen sollen, die er in der Besoffenheit hat fallen lassen. Und Sie fühlen sich angezogen durch meine rohe Kraft, denkens an Tarzan, und der Attaché überrascht uns und sagt sich: sie ist meiner nicht wert und treibt sich mit einem Chauffeur rum?“ (ebd.). Mit dieser Äußerung spielt Matti auf die klischeehafte Vorstellung an, dass eine vornehme Frau sich für einen einfachen Mann nur dann interessieren könnte, wenn er sie durch seine Primitivität anziehen würde. Das populäre Stereotyp wird somit auf der einen Seite versprachlicht und auf der anderen durch den durchaus komisch anmutenden Vergleich mit Tarzan gleich dekonstruiert. Doch diese Komik scheint Eva nicht zu verstehen, vielmehr zeigt sie sich weiterhin misstrauisch, obwohl sie eigentlich bereits die Initiative gezeigt hat:

„EVA Ich weiß nie, wann Sie Ihren Spaß treiben und mich auslachen hinterm Rücken. Mit Ihnen ist man nicht sicher.

MATTI Warum wollens denn sicher sein? Sie sollen doch nicht Ihr Geld anlegen. Unsicher ist viel menschlicher, um mit Ihrem Herrn Vater zu reden. Ich mag die Frauen unsicher.

EVA Das kann ich mir denken von Ihnen.

MATTI Sehens, Sie haben auch eine ganz gute Phantasie.

EVA Ich hab nur gesagt, bei Ihnen kann man nie wissen, was Sie eigentlich wollen.

MATTI Das könnens nicht einmal bei einem Zahnarzt wissen, was er eigentlich will, wens in seinem Stuhl sitzen.

EVA Sehen Sie, wenn Sie so reden, seh ich, daß das mit der Badstüb nicht geht mit Ihnen, weil Sie die Situation sicher ausnützen würden.

MATTI Jetzt ist schon wieder was sicher. Wenn Sie noch lang Bedenken haben, verlier ich die Lust, Sie zu kompromittieren, Fräulein Eva.

EVA Das ist viel besser, wenn Sie's ohne besondere Lust machen ...” (ebd. S. 318-319).

Das Schlüsselwort in dem angeführten Dialog ist das Wort ‘sicher’ bzw. ‘unsicher’, das die ambivalente Einstellung Evas gegenüber Matti anzeigt und ihren Zweifel bezüglich der Rolle, die sie zu spielen hat, andeutet. Trotz dieses Zweifels trifft sie sich jedoch mit Matti in der Badestube und sie fangen an, das Stelldichein zu inszenieren. Eva und Matti sorgen dafür, dass die Dienerschaft es registriert, dass in die Badehütte zuerst Eva eintritt und dass Matti ihr folgt. Eva schlüpft also ganz bewusst aus der ihr von ihrem Vater und ihrem Milieu zugeschriebenen Rolle der vornehmen und tugendhaften Frau und ist bereit, das sittliche Empfinden anderer und die geltenden Moralbegriffe zu verletzen.

In der Badehütte angelangt, spielen Matti und Eva Karten und kommentieren dabei das Verhalten anderer Figuren, die an der Badehütte vorbeigehen. Besonders verwundert Eva das Verhalten ihres Vaters, der trotz des Wissens, dass Eva zusammen mit Matti in der Badehütte verweilt, das Tête-à-tête nicht zu unterbrechen versucht. Dass sie wieder auf die möglichen Reaktionen ihres Vaters wartet, ist ein weiteres Indiz für die Stärke des regulierenden Rahmens, den der Vater bildet.

Um die Verführung glaubhaft darzustellen, gibt Matti Eva konkrete Anweisungen, wie sie die Verführte spielen soll. Sie soll nämlich kichern, als ob er sie kitzeln würde, dann sich ein bisschen wehren, dann sinnlich werden und schließlich blinde Leidenschaft vortäuschen (vgl. ebd. S. 322). Als der vorbeigehende Puntila das immer lauter werdende Treiben in der Badehütte nicht mehr ignorieren kann, ruft er seine Tochter beim Namen. Eva geht „wie ein begossener Pudel“ aus der Badehütte heraus, ihr Haar ist zerwühlt und ein Knopf ihrer Bluse ist auf (ebd. S. 323). Die hier angeführte Szene könnte man als Inszenierung der verführten Unschuld bezeichnen: sie basiert auf der Wiederholung von stereotypen Handlungsmustern und sprachlichen Äußerungen, die der Rolle der verführten Frau zugeschrieben werden: der aktive sei der Mann, die Frau soll passiv gegenüber seinen Verlockungen bleiben und sich verführen lassen:

„MATTI Jetzt per du und lassens nach mit dem vergeblichen Widerstand!

EVA Nein! Nein! Nein! *Leis.* Was soll ich noch sagen?

MATTI Sagens, ich darf es nicht! Denkens sich doch hinein! Seiens sinnlich!

EVA Das darfst du nicht!

PUNTILA *donnernd:* Eva!

MATTI Weiter! Weiter in blinder Leidenschaft! *Er nimmt die Karten weg, während sie die Liebesszene weiter andeuten.* Wenn er reinkommt, müssen wir ran, da hilft nichts.

EVA Das geht nicht!

MATTI *mit dem Fuß eine Bank umstoßend:* Dann gehens hinaus, aber wie ein begossener Pudel (ebd.).

Die einzige Aktivität von Eva zeigt sich darin, dass sie sich wehren und die Befehle Mattis ausführen kann, aber auch diese Abwehr ist keine ernst gemeinte, sondern sie ist ein festes Element des Spiels genannt Verführung. Das Nein-Sagen ist im Grunde das Ja-Sagen, die Proteste der Frau werden von dem Mann einfach übergangen. Solch eine Darstellung der Verführung kann die Gefahr bergen, dass die Vorstellung von der Frau als einem willenlosen Spielzeug in den Händen des Mannes nur befestigt wird: hier ist das aber nicht der Fall. Denn die inszenierte Verführung ist im Grunde eine Parodie der Verführung, die durchaus komisch anmutet. Man bedenke auch, dass sich die Verführung hier auf sprachlicher Ebene, als ein diskursiver Akt, vollzieht: Matti bedient sich normativer Anweisungen, die aber nicht die kulturelle Norm befestigen, sondern sie parodieren und dadurch bloßstellen.

Die nächste Szene markiert dagegen einen markanten Wechsel in Evas Verhalten: während sie sich in der Szene in der Badestube nicht zurechtfinden konnte, ergreift sie jetzt die Initiative und setzt sich selbst in Szene als Verführerin. In diese Rolle schlüpft sie im 6. Akt unter dem Titel *Ein Gespräch über Krebse:*

„EVA *herein, eine ellenlange Zigarettenspitze haltend und mit einem verführerischen Gang, den sie im Kino gesehen hat:* Ich hab Ihnen geklingelt. Haben Sie noch was zu tun hier?

MATTI Ich? Nein, meine Arbeit fängt erst morgen früh um sechs wieder an.

EVA Ich hab mir gedacht, ob Sie nicht mit mir auf die Insel rudern, ein paar Krebs für morgen zum Verlobungssessen fangen.

MATTI Ist es nicht ein bisschen schon nachtschlafende Zeit?

EVA Ich bin noch gar nicht müd, ich schlaf im Sommer schlecht, ich weiß nicht, was das ist. Können Sie einschlafen, wenn Sie jetzt ins Bett gehen?

MATTI Ja.

EVA Sie sind zu beneiden. Dann richten Sie mir die Geräte her. Mein Vater hat den Wunsch, daß Krebse da sind. *Sie dreht sich auf dem Absatz um und will abgehen, wobei sie wieder den Gang vorführt, den sie im Kino gesehen hat.*

MATTI *umgestimmt:* Ich denk, ich werd doch mitgehen. Ich werde sie rudern. ...

EVA *in sehr kurzen Hosen zurückkehrend:* Aber Sie haben ja die Geräte nicht.

MATTI Wir fangen sie mit den Händen. Das ist viel hübscher, ich lern's Ihnen (ebd. S. 326-327).

Eva stellt ihren Körper zur Schau und setzt ihn bewusst als Verführungsmittel ein. Ihr Verhalten und ihr Äußeres, vorzugsweise die lange Zigarette, die sie raucht und die sehr kurze Hose lassen sie als eine unabhängige und fortschrittliche Frau wahrnehmen, was im auffallenden Gegensatz zu ihrem früheren Benehmen steht. Während sie im Gespräch mit Matti in der Badestube betonte, dass sie die „Klosterschule in Brüssel“ besuchte, wo sie „nur anständig reden hören“ (ebd. S. 322) hat, scheint sie in diesem Moment ihre angelernte Keuschheit vergessen zu haben.⁵ Als Eva aber erfährt, dass Matti schon mit dem Stubenmädchen und der Köchin auf der Insel war, verliert sie die Lust, mit ihm Krebse zu fangen. Sie nimmt ihren doppeldeutigen Vorschlag zurück.

Doch das Vorgefallene bringt wiederum eine markante Wende in ihrem Verhalten: Sie wagt es, sich dem Vater zu widersetzen. Eva will nämlich in der Nacht vor der geplanten Verlobung mit dem Attaché zu ihrer Freundin nach Brüssel durchbrennen. Im Laufe des Gesprächs mit Matti gibt sie zwar diesen Plan auf, doch sie fasst den Entschluss, den Attaché nicht zu heiraten. Eva bricht also eindeutig mit der Rolle der fügsamen Tochter und traut sich sogar, noch einen Schritt weiter zu gehen: Sie schlägt nämlich Matti vor, dass sie ihn anstelle des Attachés als Ehemann nimmt. Ein derart mutiger Vorschlag ist umso verblüffender, wenn man an ihr Benehmen bei der ersten Begegnung mit Matti zurückdenkt. Signifikant ist ebenfalls, wie sie auf Mattis Ablehnung ihres Vorschlags reagiert: „Nein, Sie wollen der Herr sein. Ich kann’s mir vorstellen, wie Sie eine Frau behandeln würden“ (ebd. S. 286). Eva offenbart in diesem Moment ein überraschendes Selbstbewusstsein, das man von ihr bisher nicht erwartet hätte: sie durchschaut die Geschlechterverhältnisse, in denen sie sich bewegen muss, als solche, in denen der Mann die dominierende Rolle zu spielen hat. Eva wird sich also der geltenden Norm bewusst, die den Mann zum Machthaber macht. Zugleich aber bricht sie ja selbst mit dieser Norm, indem sie es nicht scheut, als Frau um einen Mann anzuhalten, der dazu noch niedriger gestellt ist als sie. Und sie macht noch mehr: gleichsam durch ihren außergewöhnlichen Mut beflügelt, teilt sie ihrem Vater mit, dass sie den Attaché nicht nehmen will. Diese Verweigerung des Gehorsams dem Vater gegenüber wird jedoch von ihm brutal übergangen. Puntila lässt nämlich keinen Widerspruch seitens der Tochter zu.

In der nächsten Szene *Puntila verlobt seine Tochter einem Menschen*, wird noch eine andere weibliche Rolle inszeniert. Da der betrunkene Puntila den Attaché aus dem Gut verjagt hat, will er jetzt die Tochter „einem Menschen“ (ebd. S. 342), d. h. Matti, verloben. Zuerst soll Eva aber beweisen, dass sie dafür

⁵ Günther Heeg behauptet dagegen, dass Evas Beharren auf den Geräten, die man zum Krebsfangen mitnehmen sollte, sie als etepetete wahrnehmen lässt. Vgl. Heeg, Herr und Knecht, 1997, S. 151.

taugt, eine gute Ehefrau zu werden. Zu diesem Zweck wird ein Ehe-Examen inszeniert. Eva soll sich nun vorstellen, dass ihr Ehemann von der Arbeit nach Hause zurückkommt und sich gemäß den Erwartungen ihres Mannes verhalten⁶. Die Szene lässt sich in diesem Sinne als eine Auseinandersetzung mit der ‚natürlichen‘ Bestimmung der Frau zur Rolle der Gattin und Hausfrau lesen. Sie bringt allerlei typische Verhaltensmuster ans Licht, die dem Stereotypenbündel ‚gute Ehefrau‘ anhaften.

Das erste Stereotyp, das sich in der Prüfung offenbart, ist die besondere ‚Vorliebe‘ der Frau für das Häusliche: Eva soll nämlich zu Hause eingeschlossen auf ihren Mann warten. Das Haus wird also als die natürliche Domäne der Ehefrau dargestellt, sie soll seine Hüterin sein und allen häuslichen Pflichten mit Eifer nachgehen. Mit dieser Vorstellung ist die erste Aufgabe verbunden, die Eva zu bewältigen hat. Sie soll nämlich Mattis Socken flicken. Da sie keine Ahnung von Handarbeiten hat, fällt sie bei dieser Probe durch: die Socke wird von ihr hoffnungslos vernäht. Veranschaulicht wird auf diese Weise eine weitere stereotype Vorstellung, der zufolge Kochen, Sockenflicken, Putzen und Waschen den Lebenssinn der Frau ausmachen sollten. Der Prüfung werden auch Evas Einstellung und ihre Reaktionen auf den nach Hause kommenden Mann unterzogen. Zu Hause sitzend soll sie auf den Mann warten und ihm all seine Wünsche schon von vornherein ablesen. Ihm hat sie sich völlig unterzuordnen und zum quasi unsichtbaren Diener zu werden, der perfekt ist, weil er schweigend seinen Pflichten nachgeht. Eva in der Rolle der Ehefrau sollte also der stereotypen Vorstellung nach für den Mann und durch den Mann existieren. Auch dieser Herausforderung wird aber Eva nicht gerecht, weil sie mit ihrem Mann sprechen will. Diese eigenwillige Reaktion wird aber auch von den der Prüfung beiwohnenden Frauen und Männern als unerwünscht eingestuft. Anschließend soll noch geprüft werden, wie Eva auf einen Klaps von Matti reagieren wird. Als Matti ihr scherzhaft mit der Hand auf den Hintern schlägt, wird sie zuerst sprachlos, um sodann im Zorn zu sagen: „Lassen Sie das!“ (ebd. S. 355). Auf diese Weise fällt sie in ihrem Examen endgültig durch. Evas Protest gegen den Klaps ist ein Protest gegen die Selbstverständlichkeit, mit der der Mann den Körper seiner ‚Ehefrau‘ behandelt. Eva protestiert so meiner Ansicht

⁶ Laut dem Forscher Spies hat man hier mit dem Motiv der Brautprobe zu tun: „Dieses Motiv wird sehr ironisch gewendet, indem die Tugend der Braut, die hier auf die Probe gestellt wird, keineswegs ihre Jungfräulichkeit, sondern ihre Fähigkeit zu einem Leben in Armut betrifft, Eva diese Probe überraschend gut besteht, letztlich aber in der sexuellen Sphäre scheitert, und zwar nicht an mangelnder, sondern an zu empfindlicher Jugend: den ‚proletarischen‘ Klaps auf den Hintern versteht sie nicht als Anerkennung, sondern als Beleidigung“ (Spies, *Komödie*, 1997, S. 58). Diese Interpretation ist für mich das Beispiel einer typisch phallogozentrischen Lektüre des Textes, die das weibliche Geschlecht und die ihm aus den kulturellen Zuschreibungen erwachsenden Konsequenzen missachtet.

nach gegen das Besitznehmen des weiblichen Körpers durch den Mann und die seitens des Mannes erfahrene Erniedrigung, die in den Augen der am Hof versammelten Gesellschaft als etwas ‚Natürliches‘ erscheint. Dass ein derartiger Umgang mit dem weiblichen Körper als eine ‚natürliche‘ Begebenheit betrachtet wird, bringt besonders drastisch Puntila zum Ausdruck, wenn er sagt: „Jede Kuhmagd könnt ihr sagen, wozu der Herrgott ihr einen Hintern geschaffen hat im Schweiß seines Angesichts. Damit sie bei einem Mann liegt und sich die Finger ableckt nach ihm, wenn sie einen Mann zu Gesicht bekommt“ (ebd. S. 356). Der von ihr enttäuschte Vater, der hier wieder durch den Bezug auf Gott seine Vorstellung von der Rolle, die die Frau zu erfüllen hat, legitimiert, verjagt die Tochter ohne viel Aufsehens. Sie erscheint nie wieder auf der Bühne.

Liest man die ganze Szene nur auf der inhaltlichen Ebene, so hat man es hier mit der Reproduktion von gängigen Geschlechterstereotypen zu tun. Betrachtet man aber die formalen Mittel, mit denen das Examen in Szene gesetzt wird, so erweist es sich als alles andere als bloße Reproduktion. Vor allem ist in diesem Kontext nicht zu übersehen, dass außer Herrn Puntila auch seine Gäste, der Richter und der Probst mit Ehefrauen, sowie Puntilas Diener der Prüfung zuschauen. Sie mischen sich sogar ein, indem sie Evas Verhalten kommentieren und so ihre Erwartungen hinsichtlich der Rolle der Ehefrau verraten. Parallel zum Examen entwickelt sich das Gespräch zwischen der Pröbstin und Laina, Puntilas Dienerin, über die Pilze. Das Gespräch mutet durchaus komisch an und hat zur Folge, dass das Gewicht von Evas Prüfung drastisch sinkt: das Komische⁷ führt das Ehe-Examen ad absurdum.

Schlussbemerkungen

Das Repertoire der Rollen, die Eva zu spielen hat, setzt sich aus sozialen, bzw. milieu- und zeittypischen Vorstellungen und Klischees über die Frau zusammen. Sie wird in erster Linie als eine hohe Tochter inszeniert, sie kommt aber auch in den Rollen einer emanzipierten und fortschrittlichen Frau vor. Auf der einen Seite zeigt sie sich als Objekt der Verführung, auf der anderen inszeniert sie diese Verführung selbst, um letzten Endes das stereotype Bild der Ehefrau auszuprobieren. Ihr durchaus widersprüchliches Verhalten und die von ihr – gewollt oder ungewollt – inszenierten Rollen lassen sie als ein Produkt der gesellschaftlichen Erwartungen, Vorstellungen und Wünsche identifizieren, die

⁷ Eine entgegengesetzte Position bezüglich der Wirkung des Komischen präsentiert Danzer, wenn er sagt: „Im Vordergrund stehen vielmehr die vollsaftige und lebensfrohe Figur des Puntila und dessen witzig-komische Dialoge, die nur schwer eine distanzierte und reflektierende Haltung der Zuschauer ermöglichen“ (Danzer, Brecht, 1996. S. 200). Dieser Interpretation kann ich mich nicht anschließen.

von dem stereotypen (sprich also dem männlichen) Blick auf die Frau dominiert sind. Innerhalb dieses Rollen-Spiels lassen sich jedoch lichte Momente bemerken, die auf das Vorhandensein einer Identität schließen lassen, welche sich von den ihr auferlegten Rollen zu befreien versucht. Eva Puntila lässt sich schließlich nicht in die männlich geprägte Welt integrieren, sie leistet Widerstand gegen den omnipotenten Mann, versinnbildlicht in der Gestalt des Gott-Vaters. Dieser Ausbruchversuch versiegelt jedoch ihr Schicksal: sie verschwindet unwiederbringlich aus der Puntila-Welt. Als ein bewusst agierendes Subjekt entzieht sie sich so einer eindeutigen Fixierung, und bleibt nur noch als ein Echo der von ihr gespielten Rollen fassbar.

Literatur

- Brecht, Bertolt: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. In: Bertolt Brecht: *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus Detlef Müller. Band 6. Stücke 6. Berlin/Weimar und Frankfurt am Main 1989, S. 285-374. Zit.: Brecht, Puntila, 1989.
- Danzer, Gerhard: *Bertolt Brecht oder die Revolte im epischen Theater*. In: Gerhard Danzer (Hg.): *Dichten ist ein Akt der Revolte. Literaturpsychologische Essays über Heine, Ibsen, Shaw, Brecht und Camus*. Würzburg 1996. S. 153-220. Zit.: Danzer, Brecht, 1996.
- Heeg, Günther: *Herr und Knecht, Furcht und Arbeit, Mann und Weib: Einar Schleeßs archäologische Lektüre von Brechts Puntila*. In: *Drive b: Brecht 100: The Brecht Yearbook*, 1997, 23, S. 147-154. Zit.: Heeg, Herr und Knecht, 1997. hier S. 151.
- Kittstein, Ulrich: *Bertolt Brecht*. Paderborn 2008. Zit.: Kittstein, Brecht, 2008.
- Knopf, Jan: *Brecht-Handbuch. Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche*. Stuttgart 1980. Zit.: Knopf, Brecht, 1980.
- Kugli, Ana: „*Ich, Bertolt Brecht?*“ *Das weibliche Ich in Brechts lyrischem Frühwerk*. In: *Der junge Herr Brecht wird Schriftsteller = Young Mr. Brecht becomes a writer: The Brecht Yearbook*, 2006, 31, S. 182-193; hier S. 182. Zit. Kugli, Ich, 2006.
- Kugli, Ana: *Feminist Brecht? Zum Verhältnis der Geschlechter im Werk Bertolt Brechts*. München 2006. Zit.: Kugli, Feminist, 2006.
- Mahrtdt, Helgard: *Öffentlichkeit, Gender und Moral. Von der Aufklärung zu Ingeborg Bachmann*. Göttingen 1998, S. 154. Zit.: Mahrtdt, Öffentlichkeit, 1998.
- Mumford, Meg: *Dragging' Brecht's Gestus Onwards: A Feminist Challenge*. In: Steve Giles, Rodney Livingstone (Hg.): *Bertolt Brecht. Centenary Essays*. Amsterdam, Atlanta 1998, S. 240. Zit.: Mumford, Dragging', 1998.
- Müller, Klaus-Detlef: *Bertolt Brecht: Epoche, Werk, Wirkung*. München 2009. Zit.: Müller, Brecht, 2009.
- Rogowski, Christian: *Schattenboxen: Zum Warencharakter von Geschlecht und „Rasse“ in Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. In: *Mahagonny.com: The Brecht Yearbook*, 2004, 29, S. 324-341. Zit.: Rogowski, Schattenboxen, 2004.
- Spies, Bernhard: *Die Komödie in der deutschsprachigen Literatur des Exils: ein Beitrag zur Geschichte und Theorie des komischen Dramas im 20. Jahrhundert*. Würzburg 1997. Zit.: Spies, Komödie, 1997.