

Munzar, Jiří

## Zur Rolle der Adaptionen und der Bearbeitungen älterer Stoffe in der Dramatik der DDR

*Brüner Beiträge zur Germanistik und Nordistik*. 1980, vol. 2, iss. 1, pp. 91-99

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/105313>

Access Date: 30. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JIŘÍ MUNZAR

## ZUR ROLLE DER ADAPTIONEN UND DER BEARBEITUNGEN ÄLTERER STOFFE IN DER DRAMATIK DER DDR

### I

Für die ganze Geschichte der Kultur sind zwei Momente charakteristisch: die Fortsetzung der Tradition und der Kampf gegen die Tradition, die Kontinuität und die Diskontinuität. Immer kehrte die Menschheit zur Vergangenheit zurück, und die Künstler ließen sich durch ältere Werke inspirieren. Die Gründe dafür können unterschiedlich sein: sei es, wie schon K. Marx feststellt, die Sehnsucht nach der Naivität der Kindheit oder etwas anderes. Diese Erscheinung kann schon in den Anfängen des literarischen Schaffens der Menschheit beobachtet werden. Es gibt aber einige Epochen, in denen sie größere Bedeutung erlangte, wie z. B. während der Elisabethanischen Zeit in England und während der Großen Französischen Revolution. Im allgemeinen scheint es so zu sein, daß es sich dabei um Epochen des gesellschaftlichen Aufschwungs beziehungsweise um revolutionäre Zeiten handelt.

Die Tatsache bleibt, daß die Künstler aller Zeiten aus der Vergangenheit schöpfen. Das gilt nicht nur für die Literatur, sondern auch für die bildende Kunst und für die Musik.

So war es immer, und im Sozialismus ist es nicht anders. Der Sozialismus ist einerseits etwas ganz Neues, was sich qualitativ von allen vorangehenden Epochen unterscheidet, andererseits aber knüpft er an alle fortschrittlichen Traditionen der Vergangenheit an und setzt sie schöpferisch fort.

Das Verhältnis zum Erbe war häufig einer der Streitpunkte in den sozialdemokratischen und später in den kommunistischen Parteien, das dialektische Verhältnis hat sich jedoch, gestützt durch die Arbeiten der Klassiker des Marxismus-Leninismus, durchgesetzt. Das Problem bleibt aber heute noch aktuell, wie die Diskussionen, die in der DDR in den letzten Jahren ausgetragen wurden, zeigen.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Siehe *Chronik und Bibliographie zur Erbe-Debatte 1970—1974* von M. Starke. In: M. Nössig: *Die Schauspieltheater der DDR und das Erbe (1970—1974)*. Berlin. 1976. S. 235—255.

Heute geht es aber nicht mehr so sehr darum ob, sondern vielmehr darum, wie das Erbe zu rezipieren ist. Mit anderen Worten: auf welche Weise das Erbe am produktivsten zu nützen beziehungsweise zu entwickeln ist. Handelt es sich um ein totes Ideal, um eine gewisse Norm (das betrifft insbesondere die deutsche Klassik), oder ist es ein lebendiges Erbe, das man auf schöpferische Weise entwickeln oder aktualisieren kann?

Die Anregung zu einer der vielen Diskussionen gab die oft gelobte, aber auch kritisierte Bearbeitung *Macbeths* von Heiner Müller. Es ist kein Zufall, daß es sich gerade um ein Drama handelt, denn das Verhältnis zum Erbe ist in dieser Gattung offensichtlich intensiver als in anderen Gattungen. Insbesondere in den 60er und 70er Jahren, während der Stabilisierung des Sozialismus in der DDR, orientieren sich viele Dramatiker darauf, ältere Werke, in den meisten Fällen Werke der klassischen Weltliteratur, zu modernisieren und zu aktualisieren oder die alten Stoffe im neuen Geiste zu bearbeiten.

Solche Bearbeitungen haben in der deutschen Literatur eine lange und fruchtbare Tradition. Es genügt, nur einige Namen anzuführen: Hans Sachs, Goethe, Schiller, Kleist, Tieck, Grillparzer, Hebbel, Hauptmann, Brecht. Es wäre sehr interessant, die Funktionen der Adaptionen in den jeweiligen Epochen zu untersuchen. Jetzt aber werden wir uns nicht einmal mit Bertolt Brecht beschäftigen — wir konzentrieren uns ausschließlich auf das DDR-Drama der letzten zwei Jahrzehnte.

Zuerst versuchen wir an einigen Beispielen zu rekapitulieren, worum es sich eigentlich handelt, und dann werden wir nach den Ursachen dieser Erscheinung fragen.

## 2

Bei der Ausnutzung älterer Stoffe und Werke in der Dramatik geht es um eine sehr breite Skala von Erscheinungen, die nur schwer auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen sind. Sie reicht von einfachen Zitaten und Anspielungen über Analoggestalten und Situationen, über freie Bearbeitung von Stoffen oder Nutzung einiger Elemente der Fabel bis zu mehr oder weniger freien Bearbeitungen.

Manchmal kann schon der Titel, wie es z. B. bei Bengsch (*Eva und Adam*) oder Strahl (*In Sachen Adam und Eva*) der Fall ist, eine Anspielung sein, die die Handlung gewissermaßen in ein anderes Licht rückt. In anderen Stücken sind es die Namen der Gestalten und ihre Analogien zu den bekannten Helden der deutschen oder der Weltliteratur. Das ist z. B. bei Baiertl (*Johanna von Döbeln*) der Fall, wo die Heldin eine Reihe von Gemeinsamkeiten mit Jean d'Arc aufweist, oder in Hacks' Stück *Moritz Tassow*, in dem das Paar Tassow-Mattukat, ein anarchistischer Schwärmer und ein realistisch denkender Funktionär der Partei, an das analoge Paar Tasso-Antonio aus Goethes Drama erinnert.

Ab und zu kann man auch Analogien in den Konstellationen mehrerer Gestalten entdecken. So z. B. in Claus Hammels Stück *Um neun an der Achterbahn*, in dem es im Hintergrund um einen Konflikt zweier Mütter geht, einer leiblichen und einer Adoptivmutter, was an eine Reihe von Werken, von Brechts *Der kaukasische Kreidekreis* bis zur allgemein bekannten biblischen Parabel des salomonischen Urteils, anknüpft. In Pfeiffers *Laternenfest*

geht es schließlich um das beliebte Romeo-und-Julia-Motiv, das dem Stück eine größere Geschlossenheit verleiht.

Wenn wir noch weiter gehen, sehen wir, daß bei einigen Stücken in der Fabelführung die Strukturanalogie zu bestimmten klassischen Werken eine wichtige Rolle spielt. So z. B. in Baiers *Frau Flinz*, wo es sich um eine klare Analogie zu *Mutter Courage* mit starken parodistischen Zügen handelt. (Die eine der Frauen verliert ihre Söhne, alle nacheinander, im Krieg, während die andere sie an den sozialistischen Staat verliert, und endlich gehen auch ihr die Augen auf.) Oder Volker Brauns Drama *Hinze und Kunze*, wo ein im Grunde genommen loses chronikartiges Stück durch Parallelen zu Goethes *Faust* einen strafferen Aufbau und innere Dynamik erhält. Der Motor der Handlung ist der Pakt zwischen Hinze, der das eher spontan reagierende Volk verkörpert, mit Kunze, dem Symbol für die Führung durch die Partei. Das Stück ist außerdem reich an veränderten Zitaten, was bekanntlich Brauns Eigenart ist, wie z. B.:

„Auf dem freien Grund  
Bedeckt in Trümmern wimmelt  
Das freie Volk, in seinem Dreck gefangen.“<sup>2</sup>

Zu dieser Kategorie gehört im Grunde auch das vieldiskutierte Stück Plenzdorfs *Die neuen Leiden des jungen W.*, in dem die in der Gegenwart spielende Handlung ständig mit Goethes Roman *Die Leiden des jungen Werthers* konfrontiert wird, sowohl was die Fabel als auch was die Gestalten angeht. Die Problematik wird hier freilich noch durch die Existenz einer weiteren Ebene kompliziert, nämlich durch Reminiszenzen an ein anderes literarisches Werk, an Salingers Roman *Der Fänger im Roggen*. Auf Grund der Analogien mit Goethe und Salinger wird hier ganz eindeutig gezeigt, daß Edgar Wibeau ein heutiger, sozialistischer Mensch ist.

Als repräsentative Beispiele für eine Bearbeitung älterer Stoffe können Heiner Müllers *Herakles 5* oder Hacks' *Omphale* und *Adam und Eva* genannt werden. Hierbei handelt es sich um mythologische Stoffe. Es gibt aber auch andere Möglichkeiten. Eigentlich gehören hierher auch viele Werke mit historischer Thematik, oder Stücke, die sich auf Begebenheiten aus dem Leben berühmter Persönlichkeiten stützen, wo man allgemein bekannte und häufig schon vorgeformte Stoffe antrifft. Als Beispiel seien Hermlins *Scardanelli* und Matusches *Van Gogh* genannt.

Zur letzten Kategorie gehören die eigentlichen Bearbeitungen älterer Werke, die sich aber durch die Entfernung vom Originalwerk und durch die Zahl der Veränderungen oder Eingriffe unterscheiden. Als Beispiel können uns Heiner Müllers Adaptionen dienen, und zwar die schon erwähnte Bearbeitung von Shakespeares *Macbeth* oder von Sophokles' *Philoktet*, oder man denke an die berühmte Adaption von Aristophanes' *Frieden* durch Peter Hacks.

### 3

Und nun noch zu einigen profilierten Gestalten unter den Bearbeitern.  
Peter Hacks und Heiner Müller, die beide ursprünglich von Brecht ausge-

---

<sup>2</sup> V. Braun: *Die Kipper. Hinze und Kunze. Tinka*. Berlin. 1975. S. 82.

gangen sind, gehören zweifellos zu den bedeutendsten. Beide haben sich im Laufe der Zeit unterschiedlich entwickelt (was aber nicht besagen will, daß ihr Ausgangspunkt derselbe war), und insbesondere in den letzten zehn Jahren haben sich beide allmählich mehr und mehr von Brecht distanziert und ihren eigenen Stil entfaltet.<sup>3</sup>

Bei Hacks wird diese neue Entwicklungsstufe gewöhnlich als „klassizistisch“ bezeichnet. Er geht davon aus, daß die Revolution schon gesiegt hat, daß der Sozialismus in der DDR schon fest verankert ist, und deshalb ist es jetzt möglich, der Phantasie, dem Privaten und Individuellen mehr Platz zu gewähren. Am deutlichsten zeigt sich diese Tendenz in den Stücken *Amphitryon* und *Omphale*. In *Amphitryon* geht es um das Problem des vollkommenen Menschen — Jupiter nähert sich diesem Ideal am meisten. In *Omphale* rückt das Verhältnis beider Geschlechter in den Mittelpunkt. *Adam und Eva* schließlich ist ein heiteres philosophisch-dialektisches Stück, das den Postulaten Hegels sehr nahe ist.

Das Schaffen Heiner Müllers zeichnet sich im letzten Jahrzehnt durch stärker hervortretende naturalistische Züge aus. Es zeigt sich immer mehr, daß er der große Tragiker der DDR-Dramatik ist. Diese Tatsache ist wohl einer der Gründe, die ihn für Adaptionen und Bearbeitungen prädestiniert haben. (Damit hängt die Frage nach der Existenzberechtigung der Tragödie in der sozialistischen — und überhaupt in der zeitgenössischen — Literatur zusammen. Hacks' Standpunkt dazu ist, wie bekannt, negativ, obwohl er natürlich andere Gründe als z. B. Dürrenmatt anführt. Es scheint, daß es eben die alten Stoffe sind, die es Heiner Müller ermöglichen, seine tragische Disposition besser zu realisieren als die Gegenwartsthemen.)

Volker Braun äußert sich zur Problematik der Adaptionen ganz eindeutig: „Ich habe ein großes Mißtrauen gegen die bei uns gängige Methode, antike Stories zu benutzen, um Probleme unserer Revolution abzuhandeln, ein Verfahren der Sklavensprache, die die Literatur bis heute fließend beherrscht. Es ist aber im Grunde nicht legitim, heutige Inhalte mit den Vorgängen der Klassengesellschaft zu transportieren, das ist unfair.“<sup>4</sup> Bei ihm spielen die klassischen Vorlagen die Rolle der zweiten Ebene, sie bilden einen Hintergrund zur gegenwärtigen Handlung, der verschiedene Funktionen erfüllen soll. Es handelt sich um die folgenden Parallelen: *Die Kipper* — *Die Räuber*, *Hinze und Kunze* — *Faust*, *Tinka* — *Hamlet*. Und es geht sowohl um die Handlung als auch um einige Gestalten, und auch die sprachlichen Parallelen spielen eine gewisse Rolle.

Was die anderen Bearbeiter betrifft, muß vor allem Joachim Knauth angeführt werden, der sowohl die antiken als auch andere klassische Stücke für die heutige Bühne bearbeitet. Sein Spezialgebiet aber sind Märchenstücke (nach Andersen u. a.), wo er von Jewgeni Schwarz inspiriert wird. Während aber bei Schwarz die Ideen und die gesellschaftspolitische Kritik im Vordergrund stehen, geht es bei Knauth in den meisten Fällen nur um mehr oder weniger satirische Unterhaltungstücke.

Claus Hammel adaptiert vorzugsweise die Romane der deutschen Literatur (*Frau Jenny Treibel* oder *Wo sich Herz zum Herzen find't*) und der Weltlitera-

<sup>3</sup> Siehe Mittenzwei W.: *Der Realismus-Streit um Brecht*. Berlin. 1978. Insbesondere das Kapitel *Die ästhetische Entmachtung Brechts durch seine Schüler*. S. 150 — 169.

<sup>4</sup> S. Schlenstedt: *Interview mit Volker Braun*. Weimarer Beiträge. 1972 (10). S. 42.

tur (*Ein Yankee an König Artus' Hof, Le Faiseur oder Warten auf Godeau* nach Balzac), wobei er sie stark aktualisiert. Aus Mark Twains Roman *Ein Yankee an König Artus' Hof* wird z. B. ein Stück gegen den Sozialreformismus und Revisionismus.

Was die Stoffe angeht, spielen außer den klassischen Werken auch die Werke der Sowjetliteratur eine bedeutende Rolle (Heiner Müller, Günther Rucker, aber insbesondere Armin Stolper).

#### 4

Bei allen diesen Versuchen spielt auch die sprachliche Ebene eine wichtige Rolle. Entweder kann die Sprache des Originals beziehungsweise einer alten, schon kanonisierten Übersetzung im Wesentlichen beibehalten werden, oder sie kann absichtlich modifiziert werden. Zeigen wir es an einigen Beispielen.

In seiner Bearbeitung von *Oedipus Tyrann* bedient sich Heiner Müller der Hölderlinschen Übersetzung der griechischen Tragödie nur mit kleinen Veränderungen, weil im ganzen Stück die archaischen Züge hervorgehoben werden. Hier erhöht die veraltet klingende Sprache die Distanz, das Andersartige an der ganzen Geschichte, erfüllt sie die Funktion eines Verfremdungsmittels.

In der schon mehrmals erwähnten *Macbeth*-Bearbeitung Müllers wird die ruhig und glatt fließende Sprache der klassischen alten Übersetzung durch eine expressive und drastischere Neufassung ersetzt, was die Idee der neuen Bearbeitung noch klarer hervortreten läßt.

Im Stücke Plenzdorfs *Die neuen Leiden des jungen W.* wird der ursprüngliche Text Goethes mit der heutigen Umgangssprache der Jugend kontrastiert. Dieser sprachliche Gegensatz dient hauptsächlich dazu, daß zugleich die Parallelität der beiden Handlungen und der beiden Hauptgestalten und ihre Unterschiede schärfer hervortreten.

Während die sprachliche Parodie auch bei Plenzdorf eine gewisse Rolle spielt, ist es insbesondere Peter Hacks, der sich dieses Stilmittels oft bedient.

In den Dramen Volker Brauns, ebenso wie in seinen Gedichten, spielt das modifizierte Zitat eine große Rolle; es erinnert einerseits an ein bestimmtes literarisches Werk, andererseits polemisiert es mit ihm. Bei Braun macht sich sehr häufig auch der Spieltrieb geltend, der ihn zu solchen Veränderungen führt. Am deutlichsten ist das in *Hinze und Kunze*, aber ebenfalls in *Die Kipper* und letztlich auch in *Tinka*.

Im allgemeinen kann man sagen, daß die sprachlichen Mittel auch hier in den meisten Fällen zur Steigerung des Gesamteffektes, zur Hervorhebung der Idee des betreffenden Werkes dienen.

#### 5

Stellen wir uns jetzt die Frage, wie die Öffentlichkeit, insbesondere die Literaturkritik, auf solche Werke reagiert, und welche Funktion solche Werke in der Dramatik der DDR insgesamt haben. Führen wir zuerst einige Beispiele verschiedener Standpunkte an.

Wolfgang Harich, dessen Artikel über die Müllersche Bearbeitung von *Macbeth* die Rolle eines gewissen Katalysators in der darauffolgenden Diskussion spielte, stellt sich zu Bearbeitungen durchweg negativ und glaubt, „daß

Müller sich durch das schlechte Beispiel anderer in den immer höher steigenden Sumpf hatte hineinziehen lassen, der unbearbeitete, frisch vom Faß gezapfte Klassik von unseren Bühnen bald ganz verdrängt haben wird.“ Er attackiert weiter „die epidemisch um sich greifende Manie, Überliefertes zu bearbeiten...“ Und weiter spricht er „von dem literarischen Parasitentum, das durch sie begünstigt wird,“ usw. usw.<sup>5</sup>

Das ist eine extreme Meinung. Interessant aber ist, was Harich als Folge dieser Seuche befürchtet: er hat Angst davor, daß das „Bildungsbedürfnis des Publikums“ nicht mehr genügend befriedigt werden wird, falls sich die Adaptionen allgemein durchsetzen.

Die meisten Diskutierenden haben aber die einseitigen Ansichten Harichs abgelehnt. Am prägnantesten hat das Hans Kaufmann ausgedrückt: „Unzulässig wäre, den *Macbeth Shakespeares* nunmehr für überholt und erledigt zu erklären. Unzulässig wäre es aber auch, dem neu entstandenen Werk das Lebensrecht deshalb abzusprechen, weil es Situationen, Figuren und Intentionen Shakespeares verändert. Zur Diskussion steht die in der Bearbeitung verwirklichte ideell-künstlerische Absicht.“<sup>6</sup>

## 6

Endlich kommen wir zu der wichtigen Frage nach der Motivation. Warum werden alte Stoffe so oft in der DDR adaptiert und bearbeitet?

Wenn wir von der rein oder überwiegend äußeren Motivation (die Theater können oder wollen die alten Stücke nicht in der Originalfassung aufführen und bestellen eine Adaption) für die Wahl eines alten Stoffes absehen, scheint es uns wahrscheinlich, daß hier die Verfremdung die größte Rolle spielt. Es entsteht eine gewisse Distanz, eine Vereinfachung, und damit wird aus einem Stück eine Parabel, oder zumindest wird es auf eine andere Ebene gerückt. Das ist der Fall bei *Omphale* von Hacks oder *Herakles 5* bei Müller. Ähnlich könnten wir auch einige schon erwähnte biographische oder historische Stücke werten. So nützt zum Beispiel Günter Kunert in seinem Hörspiel *Der andere K.* die Biographie Kleists zur Diskussion über allgemeine Probleme, und es handelt sich eigentlich um eine Fortsetzung der Polemik zum Thema Goethe versus Kleist.

Peter Hacks sieht die Vorteile älterer Stoffe darin, daß sie die Konzentration des Verfassers auf die wichtigsten Momente anstatt auf das Äußerliche ermöglichen. Seiner Meinung nach „...führt der neue Stoff den Autor in die Versuchung, sich mit seiner stofflichen Neuartigkeit zu begnügen und zu vergessen, daß er ihn auf wirklich neue Weise behandeln, wirklich neue Haltungen vorschlagen muß“<sup>7</sup>.

In anderen Fällen kann die Bearbeitung dadurch motiviert werden, daß der Verfasser den Sinn der Vorlage aktualisieren oder nach seinen Vorstellungen verändern will. So ist es z. B. bei Hacks (*Der Frieden*) oder bei Müller (*Philoktet* oder *Macbeth*). Während aber im Falle des *Friedens* die Bearbeitung

<sup>5</sup> W. Harich: *Der entlaufene Dingo, das vergessene Floß*. Sinn und Form. 1973 (1). S. 190.

<sup>6</sup> H. Kaufmann: *Kunst des Erbens*. Weimarer Beiträge. 1973 (10). S. 48.

<sup>7</sup> P. Hacks: *Das Poetische. Ansätze zu einer postrevolutionären Dramaturgie*. Frankfurt a. M. 1972. S. 92.

im Grunde genommen in den Intentionen von Aristophanes bleibt, sind die Bearbeitungen Müllers gewöhnlich viel radikaler. In *Macbeth* verändert er die geschichtliche Perspektive, anderswo die wichtigsten Eigenschaften der handelnden Gestalten usw.

Zu dieser Kategorie gehören auch die Stücke, die Claus Hammel nach älteren Romanen geschrieben hat, nach Balzac oder Mark Twain, Günter Rückers *Don Quijote* u. a.

Der dritte Grund für die Bearbeitung oder Ausnutzung älterer Stoffe ist die Tatsache, daß die alten Fabeln manchmal einem locker gebauten Werk innere und strukturelle Einheit verleihen. Als Beispiel seien die schon erwähnten Stücke von Braun, Baiertl oder Plenzdorf genannt.

Es ist hervorzuheben, daß die drei skizzierten Typen nie rein vorkommen, sondern in den meisten Fällen eng verflochten sind.

Es wäre zu überprüfen, ob man einige prinzipielle Unterschiede im Verhältnis zu Bearbeitungen zwischen der DDR-Dramatik und der westlichen, insbesondere deutschsprachigen Dramatik finden kann. Es gibt, meiner Meinung nach, Unterschiede sowohl inhaltlicher als auch formaler Art.

Vereinfacht ließe sich dieser Gegensatz an zwei Stücken demonstrieren. Nämlich an zwei Bearbeitungen der Sage von der Ausmistung des Augiasstalls. Es geht um Dürrenmatts Stück *Herkules und der Stall des Augias* und um Heiner Müllers *Herakles 5*. Bei Dürrenmatt handelt es sich um eine absichtliche Entheroisierung der Helden, im Sinne seiner Geschichtsauffassung. Aus der Fabel von der Ausmistung des Stalls von Augias macht Dürrenmatt eine geistreiche Anekdote, die gesellschaftskritische Züge nicht entbehrt, die aber in absolute Resignation mündet. Der Stall kann nicht auf Grund bürokratischer Schwierigkeiten ausgemistet werden, und der arbeitslose Herakles, der sich schon vor dem Scheitern aus Existenzgründen dem Publikum in einem Zirkus zeigen mußte, verläßt Elida. Er war eigentlich kein großer Held, und seinen Ruhm verbreiteten nur die von ihm gedungenen Schriftsteller.

Im Gegensatz dazu gelingt es Müllers Herakles, dessen menschliche (und nicht seine göttliche) Herkunft hervorgehoben wird, durch seine Klugheit alles zu überwinden und noch dazu Hébé zu erringen. Das eben Gesagte betraf eigentlich nur den Inhalt, die beiden Stücke unterscheiden sich aber noch in vielen Aspekten. Bei Dürrenmatt handelt es sich um eine Komödie, fast möchte man sagen, um ein Boulevardstück, während bei Müller das Pathetische eine große Rolle spielt.

Es gibt zahlreiche andere Beispiele solcher Art. Wenn man z. B. die *Macbeth*-Adaption von Müller mit der berühmten englischen Bearbeitung von Marowitz vergleicht, zeigen sich sofort die ideellen Vorteile Müllers. (Der erwähnte englische Regisseur hebt insbesondere die irrationalen Momente, den Hexenglauben, die Schicksalsabhängigkeit des Individuums, hervor.)

Es geht aber nicht nur um verschiedene Bearbeitungsweisen und um unterschiedliche Akzente. Auch gewisse Stoffe werden in der DDR häufiger als anderswo aufgegriffen: Frieden, Krieg, Arbeit.

Es scheint aber auch, daß in der DDR-Dramatik relativ wenig Parodien entstanden sind, insbesondere im Vergleich mit der vergangenen und zeit-

genössischen Welt dramatik. Dasselbe betrifft die anderswo beliebten Konversationsstücke à la G. B. Shaw, die mit Anachronismen arbeiten (Dürrenmatt, Hildesheimer). In einigen Werken tendiert Hacks zu diesem Typ. Kaum vertreten sind zu stark aktualisierte und politisierte Stücke wie etwa *Hölderlin* von Peter Weiss (wo sich dieses Problem vor allem in seiner Interpretation der Empedokles-Fragmente bemerkbar macht). Das zeigt sich besonders im Vergleich mit Hermlins *Scardamelli*.

## 8

Was auffällt, ist eine gewisse Vernachlässigung der deutschen Klassik in dieser Hinsicht. Sie wird nicht oder fast nicht bearbeitet. Die einzigen Ausnahmen sind wohl Plenzdorf und Braun. Man hat beinahe den Eindruck, als ob die deutsche Klassik unantastbar wäre, was schon die Reaktionen auf *Die neuen Leiden des jungen W.* gezeigt haben. Goethes Roman auf dem Klo, das ist etwas unerhörtes!

Die deutsche klassische Dramatik wäre aber, meiner Meinung nach, ein passendes Objekt für Bearbeitungen und Aktualisierungsversuche, was die lange Diskussion über Plenzdorfs Stück gezeigt hat. Solche Stücke wie Lessings *Nathan* oder Goethes *Iphigenie* und *Torquato Tasso* oder *Räuber* verlangen sogar danach. Den Dramatikern kann man aber nicht vorschreiben, womit sie sich beschäftigen sollen.

Es gibt natürlich einen klaren Grund dafür, warum die deutsche Klassik nicht so häufig bearbeitet wird wie z. B. die Antike. Um die fremdsprachigen Werke überhaupt aufführen zu können, braucht man mindestens Übersetzungen, und dabei kommt es schon sehr leicht zu freieren Bearbeitungen. Meiner Meinung nach ist das aber nicht der wichtigste Grund. Ihn sehe ich vielmehr darin, daß viele immer noch der Auffassung sind, die Klassik dürfe nicht angetastet werden.

## 9

Diese Linie im Drama der DDR, die sich mit den Anregungen der Vergangenheit dialektisch befaßt, ist wohl einer der wichtigsten Beiträge zum Selbstverständnis der sozialistischen Gesellschaft in der DDR, von dem man heute so häufig spricht. Der Vergleich alter und gegenwärtiger Versionen der „ewigen Themen“ zeigt überzeugend und anschaulich, welche qualitative gesellschaftspolitische Veränderungen sich in der DDR vollzogen haben. Die Existenz dieser Richtung in der gegenwärtigen Dramatik der DDR bildet auch eines der Spezifika der DDR-Literatur. Dadurch unterscheidet sie sich von den Literaturen der anderen sozialistischen Länder. Aber die Frage nach den tieferen Ursachen dieser Erscheinung ist zu komplex und kann nicht im Rahmen dieser Abhandlung zur Gänze beantwortet werden.

## K ÚLOZE ADAPTACÍ A ZPRACOVÁNÍ STARŠÍCH LÁTEK V DRAMATICE NDR

Autor se nejprve zabývá vztahem ke kulturnímu dědictví obecně a diskusemi, které byly na toto téma v NDR vedeny. Pak zkoumá různé typy závislosti některých současných her na starších látkách a předlohách, od narážek v názvu nebo v textu

přes analogické postavy či konstelace postav přes analogie v zápletce a struktuře až po zpracování starších námětů (či vůbec obecně známých látek, především historických a biografických) a úpravy klasických děl. Zvláštní pozornost je věnována jazykové stránce těchto děl a těm případům, kdy nedochází k pouhé aktualizaci, nýbrž kdy je i zásadně posunuto ideové vyznění díla (*Macbeth* a *Philoktet* Heinera Müllera). Autor si dále všimá přístupu některých předních dramatiků k této problematice (P. Hacks, H. Müller, V. Braun) a probírá přijetí těchto děl literární kritikou. Rovněž se zamýšlí nad otázkou, proč se jednotliví dramatikové uchylují k těmto postupům a srovnává tuto významnou tendenci v dramatice NDR s obdobnými jevy v jiných literaturách.

