

STAUCHE, Ilse (Hg.): **Maxim Gorki - Drama und Theater**  
Berlin: Henschelverlag. 1968. 466 S.

Im Anhang: Chronik der Berliner Gorki-Aufführungen (1902-1967), Chronik der Gorki-Aufführungen in der DDR (1947-1967), Verzeichnis der wichtigsten deutschen Inszenierungen nach Stücken geordnet, Gorkis Dramen in deutschen Ausgaben, Empfehlende Bibliographie zu den Dramen Gorkis, Personenregister, Stückregister, Bildteil.  

---

Das Buch stellt Gorkis Theaterschaffen aus marxistischer Sicht dar.



1791  
non multa  
sed multum

© Richard Dähler, 2008 (9.11.2014).

[www.eu-ro-ni.ch/publications/Stauche Ilse Maxim Gorki Drama.pdf](http://www.eu-ro-ni.ch/publications/Stauche%20Ilse%20Maxim%20Gorki%20Drama.pdf)

Siehe Auszug aus „Ludwig, Nadeshda: *Maxim Gorki. Sein Leben und Werk*“.  
Berlin: VEB Volk und Wissen. 1967. Auszug online:

[www.eu-ro-ni.ch/publications/Ludwig Nadeshda Maxim%20Gorki.pdf](http://www.eu-ro-ni.ch/publications/Ludwig_Nadeshda_Maxim%20Gorki.pdf) (20.2.2009)

Beide Werke sind aus der gleichen Absicht entstanden und ergänzen sich.  
Zum in diesem Buche oft genannten Sozialistischen Realismus:

Siehe <http://www.eu-ro-ni.ch/publications/Sozialismus.pdf> (9.11.2014).

---

Die Auszüge folgen dem Buch, in Klammern erscheinen die Seitenzahlen, Jahresangaben bei Werken bezeichnen die Veröffentlichung. Für von mir eingefügte russische Namen verwende ich die wissenschaftliche Transkription.

Der Text ist vorwiegend wörtlich aus dem Buch übernommen, teilweise paraphrasiert. Anführungszeichen und Einrückungen in gehäufter Zahl sind der Lesefreundlichkeit nicht dienlich, ich habe sie deshalb weggelassen, Hervorhebungen sind von mir. Anführungszeichen stehen für von den Verfassern aus Referenzwerken übernommene Textstellen.

In diesem Auszug beschränke ich mich auf die Einstellung Gorkis zum Theater und zum Drama. Die ausführlichen und begründeten Kommentare zu den einzelnen Stücken, deren Inszenierung und die dabei aufgetretenen Schwierigkeiten mit den Regisseuren, ideologische Auseinandersetzungen, die Identifikation der Schauspieler mit ihren Rollen, lasse ich weg.

Maxim Gorki, 1868-1936, Schriftsteller, wurde als Aleksej Maksimovič Peškov in Nižni Novgorod als Tischlerssohn geboren und verlor die Eltern schon früh. Mit dem Pseudonym „Gorki“ = bitter“ zeichnete er die 1892 in der Tifliser Zeitung „Kaukasus“ erschiene Erzählung „Makar Tschudra“.

Maxim Gorki im Internet (Auswahl). Zugriff 26.2.2009

<http://www.dhm.de/lemo/html/biografien/GorkiMaxim/index.html>

[http://de.wikipedia.org/wiki/Maxim\\_Gorki](http://de.wikipedia.org/wiki/Maxim_Gorki)

<http://de.wikipedia.org/wiki/Maxim-Gorki-Theater>

<http://blog.zvab.com/2007/11/05/maxim-gorki-der-romantiker-und-revolutionaer/>

[http://wiki.bildungserver.de/weltliteratur/index.php/Maxim\\_Gorki](http://wiki.bildungserver.de/weltliteratur/index.php/Maxim_Gorki)

## Inhaltsverzeichnis

<b>Vorwort</b> .....	<b>3</b>
<b>B. Michailowski</b> .....	<b>3</b>
Maxim Gorki und die westeuropäische Dramatik um die Jahrhundertwende .....	3
I. Dramatik und moderner Klassenkampf .....	4
II. Gorki und Shaw .....	6
III. Gorki und Ibsen .....	7
<b>J. Jusowski</b> .....	<b>10</b>
Gorki und seine Dramaturgie .....	10
Ideologie und philosophisches Motiv im Aufbau von Figur und Fabel bei Gorki .....	11
Die Entdeckung dieser Faktoren durch das Moskauer Künstlertheater.....	11
Bewusstsein und innere Technik des Schauspielers von Gorki-Rollen .....	11
<b>B. Bjalik: Das »Nachtasyl« als philosophisches Drama</b> .....	<b>12</b>
<b>I. Stauche: Maxim Gorkis Dramen in Deutschland</b> .....	<b>13</b>
Gorkis frühe Dramen in Deutschland .....	13
Der Beginn der Gorki-Pflege in Deutschland .....	13
Die »Kleinbürger« im Berliner Lessing-Theater 1902.....	13
Das Kleine Theater und die sensationelle Aufführung von Gorkis »Nachtasyl« 1903 .....	14
Das »Nachtasyl« im Spiegel der deutschen Presse .....	14
Der Regisseur Richard Vallentin.....	14
Die »Nachtasyl«-Inszenierung von 1903 in neuer Sicht .....	14
Gorki an Berliner Bühnen von 1905 bis zur Gegenwart »Kinder der Sonne«, »Feinde«, »Die Letzten« - und immer wieder das »Nachtasyl« .....	14
<b>Zweiter Teil: Gorkis späte Dramen in Deutschland</b> .....	<b>15</b>
Der Zyklus »... und andere« als Höhepunkt in Gorkis Dramenschaffen .....	15
Das Drama »Somow und andere« in Deutschland Ideen und Gestalten .....	16
Somow als internationaler Typ .....	16
Sowjetische Aufführungen des Dramas.....	17
Die erfolgreiche deutsche Erstaufführung des Dramas im Deutschen Theater Berlin 1954 .....	17
Dramaturgische Vorarbeiten und Regiekonzeption .....	17
Der Regisseur Wolfgang Heinz als Gorki-Interpret.....	17
Die Schauspieler des Deutschen Theaters und ihre Interpretation der »Somow«-Rollen....	17
Die besondere Aktualität der ideologischen und historischen Probleme im Drama als Ursache für den Erfolg der deutschen Aufführung .....	18
»Jegor Bulytschow und andere« in Deutschland .....	18
Erste Nachrichten über das Drama .....	18
Die Figur des Bulytschow und ihre Prototypen .....	19
Die Gestalt des Bulytschow und ihre Eingliederung in Gorkis Gesamtwerk .....	19
Verschiedene Auffassungen des Dramas und der Titelfigur durch sowjetische Interpreten .....	20
»Jegor Bulytschow und andere« im Deutschen Theater Berlin 1952     Willy A. Kleinau in der Titelrolle .....	20
Die Inszenierung des Dramas im Maxim-Gorki-Theater 1962.....	21
Maxim Vallentin als Vermittler Gorkis in Deutschland .....	21
Die Arbeit des Maxim-Gorki-Theaters am »Jegor Bulytschow«.....	21
Vallentins Versuch, das Drama zu »aktualisieren« .....	21

Die wichtigsten Rollen des Stückes und ihre deutschen Interpreten 1962 Albert Hetterle als Bulytschow.....	21
Pressestimmen. Für und wider die »Aktualisierung« .....	21
Resümee und Ausblick .....	21

## Vorwort

(9) In seinem Schaffen überwand Gorki die Enge kritisch-realistischer Literatur und schuf Werke, in denen die Kardinalfragen der modernen Gesellschaft aus sozialistischer Sicht gestaltet werden. Auch als Bühnenautor vollzog Gorki eine Wende – mit ihm beginnt die sozialistische Dramatik. Wenn in seiner Heimat der Ruhm des Erzählers Gorki den des Dramatikers stets überflügelte, erlangten im Ausland und besonders in Deutschland die Bühnenwerke des Dichters grosse Wirksamkeit und Ausstrahlungskraft. **Von Deutschland ausgehend verbreitete sich auch Gorkis Welt- ruhm als Dramatiker.** Immer dringender wird daher ein deutschsprachiges Werk erforderlich, in dem das Leben und Schaffen Gorkis in marxistischer Sicht, vom modernsten Forschungsstand darzustellen wäre.

## B. Michailowski

### Maxim Gorki und die westeuropäische Dramatik um die Jahrhundertwende

(11) Eine der wichtigsten Aufgaben bei der Erforschung von Werden und Bedeutung des sozialistischen Realismus besteht darin, die Gesamtsituation der realistischen Literatur in seiner Entstehungszeit zu studieren, um von dort aus zu analysieren, was Gorki als Begründer der neuen Kunst geleistet hat. Bei ihren Versuchen, die Sowjetliteratur zu diskreditieren, stützten sich die Revisionisten und reaktionären bürgerlichen Literaturwissenschaftler verschiedener Länder auf demagogische Losungen. Beispielsweise behaupten sie, dass der Begriff des sozialistischen Realismus keinen realen historischen Inhalt besitze, dieser Terminus sei im Jahre 1934 »erfunden« worden. Ein konkret-historisches Studium der Entstehung und Entwicklung des sozialistischen Realismus schliesst auch die Aneignung des Erbes und die Beziehung zu den verschiedenen Traditionen mit ein. Aus einer Reihe von objektiven geschichtlichen Gründen wurde Russland, wohin sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts das Zentrum der revolutionären Weltbewegung verlagerte, die Geburtsstätte des sozialistischen Realismus<sup>1</sup>. Die Widersprüche der imperialistischen Epoche erreichten ihre äusserste Schärfe in jenem Lande, wo gleichzeitig zwei Kriege geführt wurden: der des gesamten Volkes gegen die zaristische Selbstherrschaft und die Überreste der Leibeigenschaft und der des Proletariats gegen den stürmisch wachsenden Kapitalismus. (13)

Der Schriftsteller, der auf der weltanschaulichen Höhe dieser Partei stand und eng mit dem Befreiungskampf des Volkes verbunden war, konnte die grandiosen Ereignisse der heraufziehenden Epoche am besten verstehen und so die Voraussetzungen für die Begründung einer neuen Kunst erwerben. Dabei kam Gorki auch das nationale literarische Erbe zu Hilfe. Die Dramatik Gorkis, die sich auf der Grundlage dieser russischen Wirklichkeit ausprägte, war natürlich in erster Linie **verbunden mit den nationalen Traditionen** des russischen Dramas – mit dem Werk der Vorgänger

---

<sup>1</sup> Siehe <http://www.eu-ro-ni.ch/publications/Sozrealismus.pdf> (9.11.2014).

und älteren Zeitgenossen des Dichters: **vor allem Anton Tschechows, aber auch Lew Tolstois und Alexander Ostrowskis.** (14)

## I. Dramatik und moderner Klassenkampf

(15) Hier geht es um die Darstellung des Kampfes zwischen Proletariat und Bourgeoisie in der Dramatik am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Eine Reihe von Dramen, die in dieser Zeit geschrieben wurden, entrollen ein Bild offener und harter Klassenauseinandersetzungen. Man kann zum Beispiel das charakteristische Drama des bekannten norwegischen Dramatikers Bjørnstjerne Bjørnson »Über die Kraft« (Teil 2, 1895) anführen. Thema ist der hartnäckige Kampf zwischen den hungernden Arbeitern und den Fabrikbesitzern. (15) Unter dem Eindruck der Wirtschaftskrise von 1907 und 1908, als sich die Arbeitslosigkeit ausbreitete und – auch unter dem Einfluss der russischen Revolution – der Klassenkampf des englischen Proletariats sich verschärfte, schuf der hervorragende englische Schriftsteller Galsworthy sein Drama »Kampf« (»Strife«, 1909). (16) In der zweiten Hälfte der neunziger Jahre hatte der Klassenkampf in Frankreich besondere Schärfe und Intensität erreicht. Es wuchs die Massenbewegung der Arbeiter. Ehe er an seinen Zyklus historischer Dramen über die Französische Revolution ging, schrieb Romain Rolland 1897 das Drama »Die Besiegten« (»Les Vaincus«). Es beginnt vor dem Hintergrund einer Demonstration von streikenden Arbeitern. Das Herz des Autors gehört der Hauptgestalt, dem humanistischen Intellektuellen, Professor Berthier, der einen komplizierten inneren Kampf auszufechten hat. Er ist voller Mitgefühl für die Arbeiter und voller Empörung über die Kapitalisten und die bürgerliche Staatsgewalt. (17)

Wirft man die Frage auf, wie die westeuropäische Dramatik auf den Kampf der Arbeiterklasse gegen die Bourgeoisie reagierte, so muss man nicht nur die Werke solcher bedeutenden Schriftsteller wie Ibsen, Shaw, Rolland, Galsworthy, Verhaeren, Hauptmann oder des zu seiner Zeit sehr einflussreichen Bjørnson berücksichtigen, sondern eben auch die Leistungen zweitrangiger Künstler wie Mirbeau und Bourget, deren Dramen in mancher Hinsicht charakteristisch für den literarisch-gesellschaftlichen Kampf ihrer Epoche waren. (19) Gorki mass dem Schaffen wie Ibsen, Rolland und Shaw eine grosse Bedeutung bei, ebenso dem Frühschaffen Hauptmanns. (20)

Die Jahre 1906 bis 1911 sind in Frankreich von einem neuen Aufschwung der Streikbewegung gekennzeichnet, worin sich auch der Einfluss der russischen Revolution äusserte. In dieser Situation trat Paul Bourget mit seinem Drama »Die Barrikade« (»La Barricade«, 1909) an die Öffentlichkeit, was eine scharfe Polemik in der französischen Presse hervorrief. Lew Tolstoi interessierte sich lebhaft für Bourgets Stück. Er hielt es für eine »sehr bemerkenswerte Erscheinung« und beabsichtigte, darüber zu schreiben. Während er die literarischen Qualitäten dieses Werkes anerkannte, verurteilte er den Standesdünkel des Autors, seine Aufrufe zur Gewalt und die Predigt des Katholizismus. In der »Barrikade« gehen die Arbeiter eines Unternehmens von geheimer Sabotage zu offenen Forderungen nach maximalem und gleichem Lohn für alle über und erklären daraufhin den Streik. Sie vernichten die Produktion, die das Ergebnis von Streikbrecher-Arbeit ist, und bereiten sich darauf vor, die Fabrik in Brand zu stecken. Die Zuneigung des Autors ist auf der Seite des Fabrikanten Brechard und seines Sohnes Philippe. Brechard, ist als Ritter ohne Furcht und Tadel dargestellt. In seinem Unternehmen ist die soziale Ungerechtigkeit in bestimmtem Grade gemildert; er ist voll der humansten Absichten. (21)

Sein utopisches Ideal legt der Autor in dem Vorwort zu seinem Stück nieder: Er ist überzeugt, dass die Feinde sich versöhnen können, dass Arbeiter und Besitzende mit christlichem Geist erfüllt werden müssen, worauf der Klassenkampf aufhören, die Barrikade fallen würde. (22)

Konfrontiert man Gorkis »Feinde«, ein klassisches Beispiel des entstehenden sozialistischen Realismus, mit den um jene Zeit geschriebenen Werken westlicher Dramatiker, so treten anschaulich die ideell-künstlerischen Entdeckungen des russischen Dichters hervor. Erschütternde Bilder von dieser unerträglichen Lage, in der der Mensch zur einen Hälfte in eine Maschine, zur anderen in ein Tier verwandelt wird, zeichnete Zola in seinen Romanen »Germinal« (1885) und »Arbeit« (1901) und in seiner Nachfolge der belgische Naturalist Lemoine in dem Roman »Vampir« (1886). (22)

In den Werken Hauptmanns, Galsworthys, Björnsons, in Preczangs »Töchtern der Arbeit« (1898) und einigen anderen Stücken wird die Streikbewegung unmittelbar von **ökonomischen Ursachen** ausgelöst. Demgegenüber entstehen die Arbeiterunruhen in den »Feinden« nicht aus ökonomischem Anlass, sondern aus dem **Protest gegen die Rechtlosigkeit, gegen die Nichtachtung der Menschenwürde und gegen die sozialpolitische Ungleichheit**. (23)

Gorki verschliesst in seinen »Feinden« nicht die Augen vor anarchistisch-spontanen Gärungsprozessen im Arbeitermilieu, vor Erscheinungen der Zurückgebliebenheit in manchen werktätigen Schichten. Aber für den proletarischen Schriftsteller sind das Nebenerscheinungen, Überreste des Vergangenen, die auf dem Wege des bewussten revolutionären Kampfes für den Sozialismus überwunden werden. (25)

Der Begründer des sozialistischen Realismus hat schon in den »Kleinbürgern« und in den »Feinden« einen neuen Helden enthüllt – das Proletariat, das beginnt, Geschichte zu machen. Diese Masse tritt bei ihm nicht als wilde Menge auf, die nur zerstören kann. **Der Gorkische Proletarier ist kein depravierter Mensch und kein passives Opfer sozialer Verhältnisse**. So unterdrückt er ist, bewahrt er doch die besten menschlichen Eigenschaften, bringt die Fähigkeit zum Heroismus und zur Selbstaufopferung auf und handelt im Namen eines hohen Ideals. (26)

Gorki hat als erster eine klare künstlerische Umsetzung des neuen revolutionären Humanismus geboten und Verständnis dafür erzwungen, dass der alte »philanthropische« Humanismus des Mitleids seine Zeit überlebt hat. Die versöhnlichen Stimmungen im Stile eines passiven, alles verzeihenden Humanismus sind bei den Helden Gorkis dem aktiven Humanismus des proletarischen Befreiungskampfes gewichen. (27)

Gorki wusste im Leben selbst die Führer der Arbeiterbewegung zu entdecken – heroische, aufopferungsvolle neue Menschen, von ihrer Idee erfüllte Kämpfer für das Glück der Unterdrückten, **ganz und gar unähnlich jenen Arbeiterführern, die in den Werken der westlichen kritischen Realisten** vorgestellt werden. In Gorkis Darstellung vollzieht sich im Prozess des Kampfes die Vereinigung der verschiedenen Schichten des Volkes, der Zusammenschluss der Massen mit **ihrer Vorhut, der Partei**. Bei Gorki tritt der einfache Vertreter der Volksmassen als höchst individualisierter Held mit einem komplizierten und reichen Innenleben, mit beträchtlichen geistigen Ansprüchen und grossen in ihm verborgenen Möglichkeiten hervor. Die Arbeiter Gorkis sind nicht nur aktionsbereite Träger fortschrittlicher Ideen; in ihren Seelen keimen neue Gefühle auf, erstet eine **erneuerte Sittlichkeit**. (28)

Gorki entlarvt nicht nur die »bösen«, »unsittlichen«, »hartgesottenen« Kapitalisten von der Art der Brüder Skrobotow, sondern zieht auch mit besonderer Kraft über die »guten« Fabrikanten vom Typ Sachar Bardin her, die den Klassenfrieden suchen. Er weist – in den »Feinden« - nach, dass **Versöhnungssillusionen** letzten Endes **den Ausbeuterinteressen** der »aufgeklärten« und wohlwollenden Unternehmer **dienen**. In Gorkis Werk hebt die Dialektik der Geschichte die Meinungsverschie-

denheiten zwischen den »humanen«, »aufgeklärten«, liberalen und den »hartherzigen« Vertretern der Bourgeoisie, die die offene Diktatur wollen, auf. (29)

Die neue Qualität des Gorkischen Realismus offenbarte sich in seinem tiefen Historismus, der es gestattete, auf gültige Weise die Perspektive der sozial-historischen Entwicklung aufzudecken und in die Zukunft vorzudringen. Die fortschrittlichen Dramatiker des kritischen Realismus – Männer wie Ibsen, Shaw – vermochten es bei aller Kraft und Schärfe ihrer Abrechnung mit der bestehenden gesellschaftlichen Ordnung nicht, die Perspektiven der geschichtlichen Entwicklung zu erfassen, eine sozial-historische Prognose zu stellen, in der Gegenwart die Kräfte zu erfassen, die die Zukunft heraufführen. (30)

Völlig fremd waren Gorki moralistische Dramenschlüsse, utopische Lösungen, die die soziale Perspektive verdunkeln, wie sie charakteristisch für eine Reihe von Werken Ibsens, Björnsons und zuweilen auch Shaws sind. Dafür lässt Gorki immer die Richtung der historischen Prozesse deutlich werden. In seinen Werken geht das Ideal aus der Einsicht der Helden in die historische Bewegung hervor. Die kommunistische Parteilichkeit, die ihn mit einem tiefen Verständnis der historischen Prozesse ausrüstete, half dem Dichter der »Feinde«, in die Zukunft vorzustossen und ihre wachsenden Kräfte schon in der Gegenwart an der Arbeit zu sehen. und gibt Raum für revolutionär-heroische Romantik, an der Gorkis Werk so reich ist. (33)

## II. Gorki und Shaw

(34) Shaw gehörte zu einer Plejade von realistischen Schriftstellern, die sich absolut über die Missstände der gesamten bürgerlichen Lebensordnung, über die Unerträglichkeit ihrer sozialökonomischen Grundsätze, über die heuchlerisch verbrämte Unmoral der herrschenden Klassen im Klaren waren. (34)

Als wichtigstes Mittel zur Aufdeckung der gesellschaftlichen Widersprüche benutzt Shaw das Paradox – man findet bei ihm paradoxe Peripetien, Fortschritte und Wendungen in der Fabel, paradoxe Metamorphosen der Charaktere, paradox-aphoristische Repliken im Dialog. (35) In seinen Stücken ereignen sich ständig »Verwandlungen«, werden Geheimnisse enthüllt, verborgene Triebfedern blossgelegt und Masken abgerissen. Unermüdlich zerstört Shaw die Ehrfurcht vor den verschiedensten Institutionen der bürgerlichen Gesellschaft, vor ihren moralisch-ideologischen Grundlagen, er zieht beständig die Hüllen der Wohlanständigkeit und Respektabilität von den Familienverhältnissen und von der gesellschaftlichen Tätigkeit der sozialen Oberschicht fort und legt die geheimen Triebfedern der Gefühle, Gedanken, Handlungen bloss – egoistische Gelderwägungen, Eigentümerinstinkte, die alle ethischen, menschlichen Antriebe unterdrücken. **Gorki sah in Shaw einen der unerbittlichsten Ankläger der bürgerlichen Gesellschaft.** (36)

Shaw steht Gorki dadurch nahe, dass beide versuchen, nicht nur die Widersprüche der kapitalistischen Lebensweise aufzudecken, sondern auch jene des bürgerlichen Bewusstseins; sie zerstören unausgesetzt die von dieser produzierten und kultivierten Illusionen. (37)

Die Stücke beider Künstler bergen oft in ihrem Kontext oder »Untertext« noch einen ideologischen »Überbau« - die künstlerische Polemik der Autoren mit gängigen ethischen, moralischen, philosophischen Konzeptionen. Diese Polemik erscheint bei Shaw häufig nackt und unmittelbar, ihr Adressat wird geradezu genannt. Bei Gorki gibt es keine so unmittelbare Einmischung des Autors. Der Aufbau der Gestalten ist streng objektiviert, aber die Charaktere, ihre Schicksale und Konflikte haben auch einen besonderen »polemischen« Einschlag. (38)

**Für Gorki ist klar, dass allein das Wachstum der Technik die Lage der Menschen in der kapitalistischen Gesellschaft nicht verbessern kann.** Gorki un-

terwirft nicht nur die unmenschliche Tätigkeit der »bösen«, »unsittlichen« Kapitalisten und ihrer bewussten Helfershelfer, sondern auch die »guten« und »nützlichen« Glieder der bürgerlichen Gesellschaft einschliesslich der intellektuellen »Idealisten« seiner Kritik, insofern sich alle diese Menschen mit der bestehenden Ordnung der Dinge abfinden, sie nicht zu ändern versuchen. (40)

**Shaw hat das Proletariat fast gar nicht dargestellt, kaum Arbeiter auf die Bühne gebracht** Die elende Lage der Leute aus den Slums oder das Leben der Fabrikarbeiter ist eher Streitgegenstand der handelnden Personen. Weit komplizierter erscheint die Abhängigkeit des individuellen und kollektiven Bewusstseins der Werkstätigen von ihrer ökonomischen Lebenslage in den Dramen Gorkis. (41)

Die Ideologie des wissenschaftlichen Sozialismus, die kommunistische Parteilichkeit eröffnen Gorki alle Möglichkeiten tiefsten konkrethistorischen Eindringens in das Wesen der sozialen Konflikte. Nach seiner Konzeption werden die Widersprüche im Prozess ihrer Verschärfung und des aktiven Kampfes überwunden. (42)

Gorki hegte keinerlei Illusionen hinsichtlich der Zusammenarbeit der Intelligenz mit der Bourgeoisie. Im Gegenteil, in seinen Stücken bewies er, dass die **Intelligenz keine positiven progressiven Ideale verwirklichen, die Welt nicht wesentlich ändern und keine wahre Kultur schaffen kann, wenn sie im Bündnis mit der Bourgeoisie vorgeht.** (45)

Der Unterschied zwischen Gorki und Shaw kommt auch in den Besonderheiten der dramatischen Form überaus deutlich zum Ausdruck. Beide kennen die zuweilen bis zum Paradox gehende Ironie in der Aufdeckung der Widersprüche der bürgerlichen Gesellschaft, in der Blossstellung ihrer Illusionen, in der Demonstration des Risses, der sich zwischen dem Selbstbewusstsein der Personen und der objektiven Bedeutung ihrer Tätigkeit auf tut. Doch Ironie und Paradox haben bei Shaw häufig eine subjektive Färbung, führen zu Eingriffen des Autors in die Welt der Helden, in den Gang der Handlung, zur Deformierung des Dargestellten. Gorki spiegelt die Wirklichkeit in den Formen des Lebens selbst, in ihrem natürlichen Strom wider, wobei er ihre ganze Fülle und die Wahrscheinlichkeit des Dargestellten bewahrt. Diese Wirklichkeit ist es, die Gorki gewöhnlich auf die Bühne bringt, und zwar nicht nur als irgendein Denkproblem, sondern als eine Aufgabe, die von den Helden gelöst wird (was bei Shaw selten der Fall ist). (46)

### III. Gorki und Ibsen

(47) Gorkis ausgeprägtes Interesse war ein Aspekt seiner allgemeinen Hinwendung zur zeitgenössischen Literatur sowie zu Geschichte und Folklore der skandinavischen Länder. Engels schätzte in der Weltliteratur der siebziger und achtziger Jahre die Werke der russischen und norwegischen Schriftsteller. (47)

**Die Entstehung und Entwicklung der realistischen Dramatik im 19. Jahrhundert vollzog sich in der russischen Literatur.** Weder die französische noch die englische oder deutsche Dramatik brachte Ende des 19. Jahrhunderts solche Muster realistischer Kunst hervor, die ihrer Bedeutung nach neben die Tragödien Puschkins, die Komödien Gribojedows, Gogols, Saltykow-Stschedrins, die Dramen Ostrowskis, Suchowo-Kobylyns, Lew Tolstois, Tschechows gestellt werden können. Der hervorstechende Zug des Ibsenschen Humanismus war die Forderung nach Aktivität, nach dem Kampf für das Wohl der Menschen, der Durst nach heroischen Taten, ein edles moralisches Pathos, das Ideal des ganzen, starken, geistig hochstehenden Menschen. (48)

Die künstlerische Erfahrung Ibsens berührte sich in einigen Punkten mit dem dramatischen Schaffen solcher russischen Schriftsteller wie Alexander Ostrowski, Lew Tolstoi, Anton Tschechow. die seit Beginn des 20. Jahrhunderts entstehende

Dramatik des sozialistischen Realismus war nicht von der Erfahrung des kritischen Realismus isoliert. Gorki hob neue Aufgaben hervor, die von der Atmosphäre der Vorbereitung der sozialistischen Revolution in Russland vorgezeichnet worden waren. In einigen Punkten entwickelte er ihre Traditionen (z. B. die Tschechows) weiter oder berührte sich mit ihnen (Ibsen, Shaw), von anderen grenzte er sich ab, indem er die Beschränktheit der Lösung, die die Schriftsteller des kritischen Realismus gaben, überwand. (49)

Die Dramen Ibsens begannen einen exponierten Platz im Repertoire der russischen Theater, besonders des Moskauer Künstlertheaters, einzunehmen, dem Gorki so nahe stand, als er seine ersten Stücke konzipierte und niederschrieb. (50) Im Künstlertheater standen in jenen Jahren häufig Stücke von Tschechow, Gorki, Lew Tolstoi und Dramen von Ibsen und Hauptmann nebeneinander auf dem Spielplan. Auch in einem anderen Theater, dem Gorki in den Jahren 1904 und 1905 nahestand, im Theater von W. Komissarschewskaja, war die Atmosphäre mit Ibsenscher Dramatik gesättigt. (51) Gorki hielt Ibsen für einen Schriftsteller von Weltbedeutung. Gorkis Verlag »Snanije« brachte 1909 eine vollständige Ibsen Ausgabe, 1910 begann »Snanje« schon mit der zweiten Auflage. (52) Der junge Ibsen und der junge Gorki wollten mit ihren romantischen Werken um legendär-historische Stoffe aus der Wikingerepoche ein Gegengewicht zu dem Kleinmut ihrer Zeitgenossen schaffen, ichnen starke Gestalten aus der Vergangenheit, die zu Kampf und Heldentaten fähig waren, als Beispiel vorführen. (53)

Als sich Gorki zum Dramatiker entwickelte, interessierte ihn besonders das dramatische Neuerertum Tschechows und Ibsens. (55) Gorki sah in Ibsens ästhetischen Ansichten einen eigenartigen Realismus. (56)

Gorki hat seine Helden bzw. seine Heldinnen mit denen Ibsens konfrontiert. Aus seinem späteren Artikel »Über das Kleinbürgertum« (1929) wird ersichtlich, welchen Rang Gorki Ibsens Beitrag zum Problem der Frauenemanzipation zuerkannte. Er schrieb: »In der westeuropäischen Literatur werden Einflüsse, die ihr früher völlig fremd waren, immer bestimmender, Tolstois, Dostojewskis und des verlachten Ibsen«. Als Gorki in den Jahren 1900 bis 1904 die »Sommergäste« schrieb, spürte er, dass sie sich in einigen Momenten mit den Dramen Ibsens trafen. Und Problematik und Sujetmotive der erwähnten Dramen Ibsens und Gorkis kreuzen sich wirklich: in der Kritik des Kleinbürgertums, der kleinbürgerlichen Intelligenz, im Problem des Bruches mit diesem Milieu, des Fortgangs aus dem kleinbürgerlichen Sumpf, im Problem der Selbstbestimmung, der »Emanzipation« der Frau. (58)

Ankläger des Kleinbürgertums wie Heine, Flaubert, Tschechow und schliesslich Ibsen – der dieses Anliegen in der »Komödie der Liebe« und im »Brand«, im »Peer Gynt« und im »Puppenheim«, im »Volksfeind« und in der »Wildente« jeweils unter verschiedenem Aspekt verfolgt hatte – besaßen Gorkis besondere Sympathie. Er selbst hat das Kleinbürgertum von den frühen Erzählungen bis zum »Klim Samgin«, von den Feuilletons Jehudiel Chlamidas bis zu den publizistischen Artikeln der Sowjetepoche, unermüdlich gegeißelt, ihm alle erdenklichen Masken heruntergerissen. (59) Ibsen und Hauptmann versahen die Träger kleinbürgerlicher Ansichten mit einer heroischen Aureole, umgaben sie sie mit einer Atmosphäre mitfühlender Sympathie. Gorki hingegen stellte sie ohne Kothurnen und zuweilen in kritischer Zuspitzung, mit komischem Einschlag, dar. (61)

Durch das gesamte Schaffen Gorkis zieht sich wie ein roter Faden der Gedanke, dass gewöhnlich Persönlichkeiten ohne bedeutenden Kern Präntionen eines antigesellschaftlichen Individualismus hegen, umgekehrt, dass eine **individualistische Einstellung zur Welt zu einer entleerten, fruchtlosen, entarteten geistigen Physiognomie** führt. (67) Die Berührung zwischen Gorki und Ibsen ist nirgends



so deutlich spürbar wie in der Ausarbeitung des Problems der »tröstenden Lüge«. Die »tröstende Lüge« ist für Ibsen und Gorki eine der Erscheinungsformen jenes Humanismus, den Gorki als passiv, als christlich charakterisierte, als auf das Mitleid bauend und dem Kampf abhold. (68) Das Thema der tröstenden Lüge geht durch viele Werke Gorkis, durch die Erzählungen und Novellen der neunziger Jahre und des beginnenden 20. Jahrhunderts; es ist ein Grundproblem im »Nachtasyl« und in anderen seiner Dramen. (69)

Während er den Konflikt zwischen der bäuerlichen Demokratie und den heranwachsenden Kräften des Grosskapitals widerspiegelte, unterwarf Ibsen den modernen Kapitalismus, der auf seinem Weg zur Herrschaft alle Hindernisse beiseite fegt, einer strengen Kritik. An Kraft der Entlarvung des unmenschlichen Kapitalismus, der den Menschen neue Versklavung bringt, kommt Ibsen kaum ein anderer westeuropäischer Dramatiker des 19. Jahrhunderts gleich. Gorki führte die Kapitalismus-Kritik, die von den russischen und westeuropäischen Dramatikern, darunter auch von Ibsen, entwickelt worden war, auf neuer Ebene weiter. (71)

In den künstlerischen Besonderheiten der realistischen Dramatik von Gorki und Ibsen zeigen sich bedeutende Unterschiede, die auf die individuelle Eigenart, die Differenz der Weltanschauungen, zurückzuführen sind. Doch es gibt auch gemeinsame Züge, vor allem die philosophische Tiefe die Werke beider Dichter. Die Abkehr von der Methode, die Handlung des Dramas auf eine Intrige, auf den Kampf einzelner, beschränkter Interessen zu gründen, verbindet Gorki mit einer Reihe von hervorragenden Dramatikern des kritischen Realismus wie Tschechow, Ibsen und Hauptmann. (74) Die Bedeutung des philosophisch-verallgemeinernden Moments zeigt sich mitunter in der Dramatik Gorkis und Ibsens auch noch darin, dass der Konflikt auf einer bestimmten Etappe einen breiteren Horizont, eine höhere Stufe der Verallgemeinerung gewinnt. (76) Gorki und Ibsen verbindet, dass sie beide gern das psychologische Familiendrama wählen, in dessen Konflikten sich jedoch zugleich eine grosse und zugespitzte philosophisch-ethische, soziale Problematik bricht. In einigen Dramen Ibsens treten starke, energiegelbe, schöpferische Charaktere wie Solness und Borkman auf. Aber das sind Individualisten, die den kapitalistischen Weg gehen. Sie brechen nicht nur äusserlich, sondern auch innerlich zusammen. Damit zeigte Ibsen völlig zutreffend, dass der Dienst am Werk der modernen Bourgeoisie, der kapitalistischen Expansion kein gedeihlicher Boden für das Heroische sein kann. Wenn es Gorki hingegen gelang, eine ganze Reihe heroischer Gestalten zu schaffen, so danken wir das seinem unerschütterlichen Glauben an die schöpferische Aktivität und den Verstand des Volkes und seiner engen Verbundenheit mit den Massen. (79) In der Gorkischen Dramatik war die Kluft zwischen der freudlosen Gegenwart und der lichten Zukunft, zwischen dem hohen Ideal und der unansehnlichen Wirklichkeit, von vornherein überwunden. (80) Ibsen versuchte, Heldengestalten zu schaffen, die die Zukunft der Menschheit vorbereiten. (81) Die Gestalten von Ibsens Dramen der siebziger und achtziger Jahre sind gezwungen, mit ihrer Vergangenheit abzurechnen, denn die Mächte des Vergangenen dringen in die Gegenwart ein, zerstören das sich widersetzende Leben und ersticken manchmal die Keime der Zukunft (wie am Beispiel von »Rosmersholm« besonders deutlich wird). (82) Gorkis Dramen geben Bilder aus dem Strom des Alltagslebens (der »Nachtasyl«-Bewohner, der »Kleinbürger«, der »Sommergäste«, der »Kinder der Sonne«), aber in diesem prosaischen Lebensprozess reifen allmählich, vor den Augen des Zuschauers, die Konflikte heran. Gorki neigt nicht dazu, frühere Verhältnisse und Erlebnisse der Helden aufzuklären, ungewöhnliche Expositionen zu suchen; er ist geizig in allem, was die »Vorgeschichte« der Gestalten betrifft. (83) Für den Gang der Gorkischen Dramen ist ein synthetisches Vorwärtsschreiten charakteristisch. Der Künstler zeigt uns: So ist das Leben

unter den bestehenden Zuständen! (84) In den Besonderheiten der Gorkischen Dramatik aus der Epoche der ersten russischen Revolution trat mit aller Deutlichkeit und Originalität das allgemeine Prinzip der neuen künstlerischen Methode – das konkret-historische Herangehen an das gesellschaftliche Leben der Epoche, die Darstellung der Wirklichkeit ihrer revolutionären Entwicklung – zutage. (86)

## J. Jusowski

### Gorki und seine Dramaturgie

(87) „Wenn die führende Figur des antiken Dramas das Fatum ist, das Schicksal, und die des Dramas der Renaissance die Persönlichkeit, so ist die **führende Figur des sozialistischen Dramas** das Kollektiv. Wenn in der ersten das Schicksal der Menschen von höheren Kräften abhängt, wenn in der zweiten diese Kräfte, vom Himmel auf die Erde übertragen (was ein gigantischer progressiver Schritt in der Entwicklung des Dramas war), in der Persönlichkeit verkörpert werden, so erwiesen sich in der dritten diese Kräfte als Kräfte der vernünftigen, sich selbst bewusst werdenden Gesellschaft. Wenn die erste auf die Götter baut, so baut die zweite auf die Helden, die dritte aber – auf das Volk. Seinen **Ausdruck findet dies in den Worten der kommunistischen Hymne: »Es rettet uns kein höh’res Wesen, kein Gott, kein Kaiser, noch Tribun, uns aus dem Elend zu erlösen, können wir nur selber tun.«** (89) Die Konzeption des Helden bei Gorki besteht in direktem Gegensatz zur individualistischen Theorie »vom Helden und der Masse« darin, dass der Held derjenige ist, der am stärksten und bewusstesten die Masse in sich verkörpert und der so gestaltet ist, dass er keineswegs der Masse gegenübergestellt oder von ihr abgestossen wird, sondern der sich mit seinem Denken und Fühlen in voller Übereinstimmung mit ihr befindet. Das Schicksal der Klasse, der Gesellschaft, der Menschheit, von der das Schicksal des Individuums abhängt, bildet das Fundament des Dramas, das in seiner höchsten Etappe das Volk darstellt, das seine Geschicke in die Hände genommen hat und selbst Geschichte macht. **Der Hauptkonflikt der Dramatik Gorkis, dessen Inhalt das Werden der sozialistischen Revolution in Russland ist, besteht im Kampf sozialer Gruppen**, wodurch dieser Konflikt seinen individualistischen Charakter verliert und einen kollektivistischen Charakter, ein »Profil« annimmt. (90) Die Epoche der sozialen Umwandlungen, in der die kämpfenden Klassen in die entscheidende Schlacht eingetreten sind, führt zur **Schaffung eines Dramenstils**, in dem der Prozess der ideologischen Abgrenzung und Selbsteinschätzung breitesten Massenmasstab erreicht, die Rolle eines konstruktiven Prinzips übernimmt. (91) Der Zusammenstoß dieser Strömungen, dieser Richtungen stellt die Natur, der Stücke Gorkis dar. Das ist die Dramatik des ideologischen Konfliktes, des ideologischen Streites, des ideologischen Kampfes. (92) Die Abgrenzung oder Solidarität der handelnden Personen geht im Rahmen eines ideologischen Konfliktes vor sich. Gorki lehnt die Theorie ab, gemäss der ausschliesslich das persönliche Stimulans fähig ist, Helden zur Handlung zu treiben. (93) Er verspottet das Setzen auf den Helden und wendet sich gegen den Versuch, die Masse als »Haufe« zu erniedrigen, und erhob die Masse in die Funktion des Helden. (94) Nicht handelnde Figuren, die nur Ausschmückung und Ornament sind, gibt es bei Gorki nicht, sie erscheinen nur als solche, wenn der Regisseur oder der Schauspieler auf den »Helden« setzt. (101)

## Ideologie und philosophisches Motiv im Aufbau von Figur und Fabel bei Gorki

### Die Entdeckung dieser Faktoren durch das Moskauer Künstlertheater

(119) In der Dramatik Gorkis spielt die ideologische Grundlage eine Rolle, nicht nur in dem grundlegenden Sinn, dass seine Kunst, wie übrigens jede Kunst, eine bestimmte gesellschaftliche Ideologie ausdrückt, und nicht nur in dem Sinn, dass Gorki ein bewusster Ideologe seiner Klasse, der ganzen fortschrittlichen Menschheit ist und von dieser Position nicht nur »intuitiv« den Kampf für die ihm teuren Ideale führt. **Es geht auch darum, dass die Lösung ideologischer Fragen und nicht nur die unmittelbare Widerspiegelung der Wirklichkeit, im Zentrum seines Interesses als Künstler steht, sein künstlerisches Thema ist.** Die Welt braucht eine ideologische Beleuchtung und Richtung. Davon hängt das Schicksal der Klassen, der Völker und der ganzen Menschheit ab, und deshalb ist die richtige Auswahl des Weges die Bedingung des Sieges. (120) Kennzeichnend beim Bau der **Grundelemente des Dramas bei Gorki ist die Wechselverbindung und gegenseitige Durchdringung zweier Grundlagen, des »Philosophischen« und »Alltäglichen«**, wie wir sie nennen wollen, die Zweischichtigkeit des Charakters und der Fabel bei der führenden und bestimmenden Bedeutung »des Philosophischen«. (121)

**Von Tschechow kann man sagen, dass er den Helden von seinem traditionellen dramatischen Piedestal herunterholt, wo er über die ihn umgebende Landschaft herrschte, und er begräbt ihn im Strom des Gewöhnlichen und Allgemeinen. Von Gorki muss man sagen, dass er den einfachen Menschen als Grundlage und Ziel der Gesellschaft pries, er stellte seinen Kopf über diesen Strom hinaus, gab ihm eine Perspektive und Entwicklung nach oben und nach vorn, so dass auf dem Piedestal der Held »Menge« erschien, die Menge, die zum Helden wurde, die sich in einen Helden verwandelte.** (125)

Der Charakter, der bei Gorki den Erfordernissen einer realistischen Kunst entspricht, tritt als bestimmte physische, psychologische, lebensverbundene und soziale Erscheinung auf. Für den Gorkischen dramatischen Helden ist es bezeichnend, dass er diese oder jene Position im sozialen Kampf und im Lebenskampf einnimmt. Dem Helden Gorkis ist eine ideenmässige Tendenz eigen, er ist der Träger einer bestimmten Ideologie. (138)

Eine wichtige Eigenschaft des Gorkischen Dramas: Der sich selbst genügende Zusammenstoss der Meinungen, der Standpunkte, Ansichten und Deklarationen ist bei ihm sekundärer Natur und abgeleitet. Dieses **Prinzip hat Engels formuliert, indem er sich auf die marxistische These stützte, die besagt dass nicht ein Kriterium ist, was die Leute über sich sagen, sondern das, was sie wirklich sind.** Bei Gorki ist die Rolle der »argumentierenden Debatte« zweitrangig, und der Zusammenstoss der feindlichen Lager – ihr Sieg oder ihre Niederlage – wird nicht entschieden durch einen Rednerwettbewerb, sondern verläuft urwüchsig aus sich heraus und durch die Bewegung der Fabel, die die historische Wahrheit oder Unwahrheit der handelnden Personen beweist. (140)

### Bewusstsein und innere Technik des Schauspielers von Gorki-Rollen

(164) Die dramatische Form diente Gorki für die Darstellung des Zusammenstosses feindlicher Welten und dafür, um in dramatischer dialektischer Form diesen Zusammenstoss zu beleuchten. Er **erkennt die Wahrheit im Kampf. Das Drama ist eine Form des konzentrierten und leidenschaftlichen Nachdenkens über das Schicksal des Landes und des Volks**, der Vergegenwärtigung der historischen Si-

tuation seiner Zeit. (164) Die sowjetische Literatur sieht den entscheidenden Zug ihres positiven Helden in seinem sozialistischen Bewusstsein. Es erscheint ein neuer Typ des Menschen, eine neue Veranlagung des Charakters, in der das bewusste Beherrschen der Gesetze der objektiven Welt, die Vernunft, eine Schlüsselposition einnimmt, und es ist offensichtlich, dass das Werden dieses Charakters seine Widerspiegelung in der Literatur, in der Dramatik und auf dem Theater erhält und dieser Tatsache entsprechend neuer, höherer Methoden der schöpferischen Darstellung in der Kunst des Dramatikers und des Schauspielers bedarf. Die Rolle Gorkis kann man hier nicht hoch genug einschätzen. (166)

Die Kunst Gorkis ist seine Fähigkeit, die Persönlichkeit darzustellen, die sich in der Masse befindet. (184) Maxim Gorki lehnt eine Verfahrensweise ab, bei der der Zuschauer stimuliert wird zu erraten, was weiter geschieht. Er will die Aufmerksamkeit des Zuschauers nicht mit Hilfe solcher Köder fesseln. Den Zuschauer nicht in erster Linie die Frage interessiert, was weiter wird, sondern das, was er jetzt sieht, im gegebenen Augenblick. Er soll sich nicht für die Frage interessieren, wohin sich die Handlung weiter entwickelt, sondern er soll sich für die Frage interessieren, woher sie kommt, von wo sie ausgeht, wo ihre Wurzeln sind sowie ihre inneren Ursachen. (188)

## **B. Bjalik: Das »Nachtasyl« als philosophisches Drama**

(195) Es gibt zwei stark verbreitete Meinungen über das »Nachtasyl«. Die einen meinen Gorki habe hier alles zuvor über die Barfüsser Gesagte verallgemeinert und damit dieses wichtige Thema seines Frühwerkes abgeschlossen. Sie glauben ferner, Gorki habe im »Nachtasyl« natürlich nicht einfach vorher Geschriebenes verallgemeinert und vollendet, sondern sein früheres Verhalten zu den Barfüssern revidiert und jegliche »Romantisierung« dieser Figuren fallen gelassen. Gorki erklärte, dass er im »Nachtasyl« seine fast zwanzig Jahre währenden Beobachtungen über das Leben der »Gewesenen« zusammengefasst hat.

Trotzdem kann diese Meinung über das »Nachtasyl« nicht richtig sein. Sie bestimmt nicht das ganze Wesen dieses Stückes, sie umgeht sogar seinen wichtigsten Gehalt. Hier geht es nicht nur darum, dass Gorki im »Nachtasyl«, anders als in den frühen Erzählungen, beschreibt, er gestaltet hier auch etwas anderes, etwas Neues. Nicht nur, weil dieses Stück ein wichtiges Glied in der Entwicklung eines Gorki-Themas ist, sondern weil es tief und krass neue, aus den veränderten historischen Bedingungen resultierende, Fragen stellt. (197)

Man muss die Fakten der Wirklichkeit zu Beginn des Jahrhunderts berücksichtigen, die erneut Gorkis Aufmerksamkeit auf die Barfüsser lenkten. In einem Artikel über die Folgen des Hungers und der Krise schrieb die Leninsche »Iskra« (in der Nummer 4/1901): »In Astrachan kam es zu stürmischen Zusammenstößen zwischen Arbeitern, die aus den Dörfern gekommen sind, und den städtischen Barfüssern.« Seit 1881 beginnt jedes neue Jahrzehnt in Russland mit Unruhen der städtischen Armut. (200) Die Bauern empfanden die Hungersnot als Naturkatastrophe, als »Strafe Gottes«; ganz anders die Arbeiter, die die sozialen Ursachen des Hungers erkannten. (202)

Im »Nachtasyl« ist nicht die philosophische Problematik, nicht die allgemein menschliche Fragestellung wichtig, sondern die soziale Milieuschilderung, in der einzelne Seiten der russischen Wirklichkeit zu Beginn des Jahrhunderts ihren Niederschlag fanden. (205)

Gorki unterstützte Tolstoi in seinem Bemühen, Mitgefühl zu den Opfern der bürgerlichen Gesellschaft zu erwecken, polemisierte aber gleichzeitig gegen ihn, weil

er nicht nur Mitleid und Liebe, sondern auch Zorn und den Wunsch nach Rache erwecken wollte. (210)

Im »Nachtasyl« sind die Fragen nach Wahrheit und Lüge und nach Glauben und Unglauben **einem einzigen Aspekt untergeordnet**: welcher von zwei möglichen Wegen ist zu wählen; soll man sich mit dem, was den Menschen innerlich und äusserlich unterdrückt, abfinden oder gegen die Ursachen jeglicher Unterdrückung kämpfen? Das »Nachtasyl« stellt also das Problem des Humanismus und des Pseudohumanismus. (231)

Gorki sah in Lew Tolstoi den Propheten einer »neuen Religion«: »Man müsste den Menschen etwas zustecken, was sie entweder befriedigt oder beschäftigt. Dann würden sie ihrer Wege gehen und ihn ungestört in seiner gewohnten, qualvollen, mitunter auch behaglichen Einsamkeit, im Angesicht des abgrundtiefen Problems des »Wichtigsten' ... lassen.« Dazu äusserte Gorki: »Alle russischen Prediger – mit Ausnahme Awwakums und vielleicht Tichon Sadonskis – waren kalte Menschen, denn ihnen fehlte der aktive, lebendige Glaube. (233)

Gorki tritt im »Nachtasyl« nicht nur gegen das Tolstoianertum auf, seine philosophische Polemik geht wesentlich weiter. Es steht ausser Zweifel, dass das **»Nachtasyl« auch gegen Dostojewskis Lehre** gerichtet ist: Die begeisterten Worte über den kämpfenden Menschen, dessen Name »erhaben klingt«, sind offensichtlich eine Antwort auf Dostojewskis Aufruf: »Sei demütig, stolzer Mensch, und brich vor allem deinen Stolz. « (236/7)

In Aufsatz »Der proletarische Humanismus« hat Gorki behauptet, nach dem revolutionären Kampf werde für die Menschheit die weltumspannende, einmütige und brüderliche Arbeit aller Völker der Welt beginnen, und setzte dann hinzu: »Ist dies ein blosser Glaube? Für das Proletariat ist die Zeit vorbei, wo Glaube und Wissen in Fehde lagen wie Lüge und Wahrheit. **Wo das Proletariat herrscht, wo alles von seiner mächtigen Hand geschaffen wird, dort ist kein Raum für Streit von Wissen und Glauben – dort resultiert der Glaube aus der Erkenntnis der Kraft menschlicher Vernunft, und dieser Glaube bringt zwar Helden hervor, schafft aber keine Götter und wird keine schaffen.**« (246)

## I. Stauche: Maxim Gorkis Dramen in Deutschland

### Gorkis frühe Dramen in Deutschland

#### Der Beginn der Gorki-Pflege in Deutschland

#### Die »Kleinbürger« im Berliner Lessing-Theater 1902

(254) An der Wende dieses Jahrhunderts hatte Maxim Gorkis Name bereits einen guten Klang in Deutschland. Bekannt, berühmt, umstritten und doch beliebt waren seine Werke in den breitesten Kreisen deutscher Leser, (254) Als erstes Stück wurden die »Kleinbürger« in Deutschland gespielt. (255) Es brachte, wenn auch keinen stürmischen, so doch beachtlichen Erfolg. (256) Viele Kritiker erkannten, dass es nicht um einen Generationskonflikt ging, sondern um grosse gesellschaftliche Auseinandersetzungen. (257) Am 14. September 1902 fand eine Sondervorstellung der »Kleinbürger« für die Mitglieder der »Freien Volksbühne« statt. In wenigen Monaten wurden mehr als 42'000 Exemplare der deutschen Buchausgabe des Dramas verkauft. In Berlin erlebten die »Kleinbürger« in der Spielzeit 1902/03 16 Aufführungen, um dann einem anderen Stück von Gorki zu weichen, das zu Beginn des Jahres 1903 die Herzen der Berliner im Fluge eroberte. Es war das »Nachtasyl«. (260)

## Das Kleine Theater und die sensationelle Aufführung von Gorkis »Nachtasyl« 1903

### Das »Nachtasyl« im Spiegel der deutschen Presse

(264) Der grosse Erfolg des Stückes fand auch in der Presse einen lebhaften Widerhall. Zweifelsohne waren es die tiefe Menschenliebe, das Eintreten Gorkis für die Freiheit und Würde des Menschen, des Dichters Humanismus, die ihre Wirkung auf die breitesten Kreise des deutschen Publikums nicht verfehlten. Dennoch war zu Beginn des Jahrhunderts der überwiegende Teil der Kritiker, auf Grund zeitbedingter weltanschaulicher Befangenheit, nicht in der Lage, Gorkis humanistische Aussage in ihrer Totalität zu verstehen. Die Polemik des Autors gegen den Humanismus des Mitleids, sein Eintreten für den Kampf um die Befreiung des Menschen sind damals von vielen übersehen worden. (265)

Die widerspruchsvollen und überwiegend einseitigen Wertungen des Dramas müssen in ihrer Zeit gesehen werden; sie sind keine deutsche Besonderheit. Die drei Wochen früher erfolgte russische Uraufführung und ihre Einschätzung durch die russische bürgerliche Presse zeigt Ähnliches. Die zaristische Zensur nahm vor allen Dingen an solchen Stellen des Dramas, die den sozialen Protest zum Ausdruck brachten, Abstriche vor, die Kritiker übersahen den sozialen revolutionären Gehalt und die philosophische Verurteilung des Mitleids und der tröstenden Lebenslüge. Die bürgerliche russische Presse, auch die liberale, interpretierte – ebenso wie die damaligen deutschen Publikationsorgane – Gorkis Humanismus im Sinne des christlichen Mitleids, verglich Luka mit Tolstois Akim und sah in ihm eine positive Gestalt, die Hauptperson des Stückes und den Vermittler von Gorkis Ideen. (266/7)

### Der Regisseur Richard Vallentin

(268) Die Tätigkeit des Regisseurs Richard Vallentin wurde in der deutschen Theatergeschichte unterschätzt und bisher nicht behandelt. Ihm gebührt jedoch ein ehrenvoller Platz unter den Neuerern der deutschen Bühne. Eine besonders grosse Rolle spielt er in der Gorki-Rezeption, er war es, der Gorki für die deutsche Bühne entdeckte. (268)

### Die »Nachtasyl«-Inszenierung von 1903 in neuer Sicht

(272) Das Kernstück in der Einschätzung des sowjetischen Literaturwissenschaftlers Ilja Beresark der »Nachtasyl«-Inszenierung blieb jedoch in allen seinen Arbeiten gleich: das Drama sei von der Regie im idealistischen Sinne der christlichen Nächstenliebe interpretiert worden. Dabei stützte sich Beresark auf die zeitgenössische deutsche Kritik, deren einseitige Ausführungen sich jedoch auf das Stück selbst und weniger auf die Aufführung beziehen. Bedauerlich ist, dass er bei seiner Darstellung die Berliner Aufführung des »Nachtasyls« unberücksichtigt liess. (273) Der Regisseur Richard Vallentin war, getreu seinen Grundsätzen, bemüht, den Dichter voll zu Worte kommen zu lassen. Wir glauben sagen zu können, dass er das »Nachtasyl« als philosophisches und als revolutionäres Drama erkannt und bewusst als solches inszeniert hat. (276)

### Gorki an Berliner Bühnen von 1905 bis zur Gegenwart »Kinder der Sonne«, »Feinde«, »Die Letzten« - und immer wieder das »Nachtasyl«

(279) Die Dramen Gorkis erhielten mit der »Nachtasyl«-Inszenierung von 1903 fortan einen festen Platz im Repertoire. Es folgte 1906 »Kinder der Sonne«, grosse Aufmerksamkeit erlangte 1910 das in Russland verbotene Drama »Feinde« (280) Nach

der Aufführung der »Feinde« erfolgte eine deutliche Differenzierung im Lager der deutschen Kritiker. Viele bejahten das Stück, sahen in ihm einen erschütternden Aufschrei eines geknechteten Volkes, waren von der Revolution bewegt, die das Stück darstellt, werteten es als »Zeugnis, als Dokument, als Niederschlag einer kreisenden Zeit«. Die meisten sprachen freilich in gleichem Atemzug davon, das Stück besitze keinen Kunstwert. (281)

Der Roman »Die Mutter« verschärfte die Auseinandersetzung um Gorki und liess die bürgerlichen Kreise von ihm abrücken. Bereits im Mai 1908 sprach Arthur Luther in seinem russischen Brief von »Gorkis Ende« und meinte: »Einst schien Gorki uns ein grosser Künstler – jetzt ist es damit vorbei. (282)

Nach 1945 ist das Verhältnis zu Gorki von einer neuen dialektischen Wechselseitigkeit geprägt. Seine Werke helfen vielen Deutschen, die geistige Depression und Lethargie zu überwinden. (285)

## Zweiter Teil: Gorkis späte Dramen in Deutschland

Der Zyklus »... und andere« als Höhepunkt in Gorkis Dramenschaffen

(289) Gorki begann seinen letzten Dramenzyklus am Anfang der dreissiger Jahre; an seiner Vollendung hinderte ihn der Tod. Davor liegt im Hinblick auf das dramatische Schaffen eine längere Pause – seit 1915 hatte Gorki, von einigen Umarbeitungen früherer Stücke und Fragmenten neuer abgesehen, kein einziges Drama geschrieben. Diese Jahre waren angefüllt von rastlosem schöpferischem und weltanschaulichem Suchen, das um die Mitte der zwanziger Jahre seinen Abschluss fand und – neben dem entscheidenden Erlebnis der Oktoberrevolution – die Voraussetzungen für solche resümierenden epischen Werke wie »Das Werk der Artamonows« (1925) und »Klim Samgin« (1925-1936) schuf. Kennzeichnend für diese letzte Schaffensperiode ist eine hohe Stufe der historischen Durchdringung des Materials, ein Streben, das Wechselspiel zwischen Epoche und Einzelschicksal verallgemeinernd zu erfassen, den geschichtlichen Weg des russischen Volkes zur Revolution darzustellen – Merkmale, die auch in den späten Dramen ihre Widerspiegelung finden. (289)

Die Idee zu einem Zyklus entstand in den dreissiger Jahren, bedingt durch den **Hang zur zyklischen Darstellung**, die sich in seinem Schaffen immer stärker ausprägte und die besondere künstlerische Denkweise des Dichters zum Ausdruck brachte. Diese Tendenz zum Zyklischen trat in Gorkis Werk besonders nach der ersten russischen Revolution auf; wir treffen sie sowohl in seiner Prosa (zum Beispiel der »Okurov«-Zyklus, 1909-11; die »Italienischen Märchen«, 1911-13; »Wanderungen durch Russland«, 1912-16 unter anderen) als auch in seiner Dramatik. (290) Gorki wusste, dass »das Drama die schwierigste Form der Wortkunst« ist und keine leichte Aufgabe für ihn sein würde – zumal nach so langer Pause. In seinem Brief an Romain Rolland vom 31. Januar 1931 schrieb er „Vollkommen unfassbar ist der unerhörte Zynismus der europäischen Kapitalisten, die vor aller Augen ungestraft ein blutiges Komplott gegen das werktätige Volk schmieden. Man könnte glauben, dass die ökonomische Krise einen Teil dieses grandiosen Komplotts darstellt, dass die Kapitalisten künstlich Armeen Arbeitsloser schaffen, um sie in Armeen von Soldaten zu verwandeln. Möglich, dass wir noch einmal Zuschauer einer weltumfassenden Schlacht der Armeen werden, die von den Millionären organisiert wurde. (292) In dieser gespannten internationalen politischen Situation war es für Gorki folgerichtig, dass er sich neben dem operativen Genre der Publizistik auch wieder dem Drama zuwandte. (293) Noch während der Arbeit am Drama »Somow und andere« fasste Gorki offenbar den Gedanken, einen Schauspielzyklus über das historische Schick-

sal der Bourgeoisie zu schaffen, seinem »Werk der Artamonows« und der Chronik »40 Jahre« (Klim Samgin) in der viel wirksameren dramatischen Form eine weitere Chronik anzufügen, die dort ansetzt, wo das »Werk der Artamonows« endete: am entscheidenden Wendepunkt, 1917. (294) Nachdem »Somow und andere« Ende Februar 1931 fertiggestellt war, konnte sich Gorki seinem neuen Schauspiel stärker widmen. Im April oder Mai war das erste Stück des geplanten Zyklus, der »Jegor Bulytschow«, bereits beendet. 1931 arbeitete Gorki an der Fortsetzung des Zyklus, dem Drama »Dostigajew und andere«. (295)

## Das Drama »Somow und andere« in Deutschland Ideen und Gestalten

### Somow als internationaler Typ

(296) Als Vorlage für die Handlung des Schauspiels dienten die Ereignisse in der Sowjetunion: der Schachty-Prozess 1928 und die konterrevolutionäre Verschwörung der Industriepartei 1930. Im Auftrage von Emigranten und ausländischen Industriellenkreisen hatten Angehörige der technischen Intelligenz umfangreiche Sabotageakte in der Industrie und im Bergbau durchgeführt. Gorki bekam die Prozessmaterialien zugeschickt, studierte sie aufmerksam und nahm in Artikeln empört gegen die Saboteure und Konterrevolutionäre Stellung. Am 25. November (am gleichen Tag wurde die Gerichtsverhandlung gegen die illegale Industriepartei eröffnet) erschien in der »Prawda« Gorkis Aufruf »An die Arbeiter und Bauern«. Darin wandte er sich vor allem an Arbeiter Frankreichs und Englands und rief sie auf, nicht zu dulden, dass in ihren Ländern lebende russische Immigranten, unterstützt von englischen und französischen Kapitalisten, Aktionen gegen die Sowjetmacht vorbereiten und damit die Gefahr eines neuen Krieges heraufbeschwören. (296)

»Somow und andere« ist jedoch nicht einfach ein Schauspiel über »Schädlingsarbeit in einer Fabrik«. Der Autor sitzt hier über die »alte Welt« zu Gericht, über ihre extrem individualistische Philosophie und Moral und bejaht das historische Werk der »neuen Welt«. Er hatte jedoch noch eine besondere Beziehung zu diesem aktuellen Stoff und kommt darauf in seinem Lenin-Porträt zu sprechen. Auf Fehler in den ersten Jahren nach der Revolution eingehend, **bekannt er auch seine damalige irrtümliche Meinung über die wissenschaftliche und vor allem technische Intelligenz**, die er für »ihrem Wesen nach revolutionär« hielt. Durch Lenins Einfluss und die Ereignisse der Wirklichkeit selbst korrigierte Gorki später seine Ansichten. Der Tenor des Dramas liegt im Zusammenbruch der bürgerlichen Ideologie und des bürgerlichen Individualismus als deren Grundinhalt. Um Somow gruppiert sich die Schar gleichgesinnter »anderer«, der Ingenieur Bogomolow, der ehemalige Fabrikbesitzer Lissogonow, der Schieber Silantjew und andere »gewesene Leute«, die im Wesentlichen nur, wie Somows Mutter Anna, sich über die »neuen Zustände« entrüsten und der »guten alten Zeit« nachtrauern. (298) Somow ist ihnen allen überlegen, er träumt von einem bürgerlichen Staat nach westeuropäischem, imperialistischem Muster. Im Lager der Vertreter der neuen Staatsmacht wird sichtbar, dass die »Schlosser und Stubenmaler« bereits gelernt haben, mit ihrer Macht umzugehen. Die von Somow verachtete Masse der einfachen Menschen ist es, die wahres Heldentum gebiert. Für diese Menschen gibt es nur ein klares »Ja« oder »Nein«, ohne »Aber«, Dieses klare **»Ja« oder »Nein« ist bei Gorki eine Wortformel, ein symbolhaftes sprachliches Motiv**, das viele seiner positiven Helden begleitet. So erklärt Pawel Wlassow in der »Mutter«: »Man muss immer ganz bestimmt ‚ja‘ und ‚nein‘ sagen!« (299)



## Sowjetische Aufführungen des Dramas

(300) Seine sowjetische Uraufführung erlebte »Somow und andere« am 5. März 1954 im Wolkow-Theater in Jaroslawl. Im gleichen Jahr wurde es noch in Swerdlowsk und Dnepropetrowsk aufgeführt. Am 27. Februar 1955 fand die Leningrader Premiere des »Somow« statt, am 23. September des gleichen Jahres kam es auf die Bühne der sowjetischen Hauptstadt. Das Jaroslawler Theater betonte vor allem die positiven Figuren des Stückes und versuchte, die Atmosphäre des Jahres 1929 auf die Bühne zu bringen. In Swerdlowsk dagegen kehrte man das publizistische Pathos des Stückes heraus und richtete es gegen die heutigen Friedensfeinde in der Welt. Die Regiekonzeption des Moskauer Theaters stellte vor allem die Frage der Intelligenz in den Vordergrund. Unterschiedliche Lösungen erfuhr auch die Titelgestalt des Schauspiels. In Jaroslawl hatte Below den Somow als klugen, berechnenden Feind der Sowjetmacht gegeben. Der Schauspieler Michailow vom »Theater des Mossowjets« spielte den Somow dagegen als nicht allzu klugen und raffinierten Mann. Das Beherrschende in seiner Darstellungsweise war Nervosität und unverhüllte Angst. Dadurch verlor die Figur jedoch an Bedeutung, ihre Gefährlichkeit wurde abgestumpft. (301)

## Die erfolgreiche deutsche Erstaufführung des Dramas im Deutschen Theater Berlin 1954

(302) Dieses Werk, dessen komplizierte Entstehungsgeschichte wir verfolgt haben, wählte das Deutsche Theater in Berlin 1954 zur Aufführung aus, wohl erkennend, dass in der antifaschistischen Grundidee und in so manchen Details wichtige Zeitbezüge enthalten sind.

## Dramaturgische Vorarbeiten und Regiekonzeption

(302) Am 26. Juni 1954 fand die deutsche Erstaufführung des Dramas statt, ein Vierteljahr vor der Moskauer Uraufführung. Der Regisseur Wolfgang Heinz stand vor vielen Schwierigkeiten, vor denen bis heute jeder deutsche Gorki-Regisseur steht. Weder über »Somow« noch über Gorkis Dramenschaffen allgemein gab es deutschsprachiges Material. (302) Gorki hatte viele Einzelheiten der direkten Handlung hinter die Kulissen verlegt. Das behinderte jedoch die Wirkung des Dramas nicht, denn der Dichter konnte voraussetzen, dass den sowjetischen Zuschauern die im Stück mitschwingenden Einzelheiten des Lebens bekannt waren. Die historischen Einzelfakten, die dem deutschen Theaterpublikum nicht so bekannt waren, wurden nur insoweit aufgehellt, als es für das Verstehen der unmittelbaren Dramenhandlung erforderlich war. (303)

## Der Regisseur Wolfgang Heinz als Gorki-Interpret

(304) Gorkis Stücke stehen ihm vor allem durch ihren sozialistischen Ideengehalt nahe, er fühlt sich jedoch auch von der Musikalität der Stücke Gorkis angezogen. (304) Alle Personen in einem Stück werden bei ihm allseitig, sozial und psychologisch, motiviert, jede ihrer Handlungen wird begründet. In unmittelbarem Zusammenhang damit steht Heinzens Vorliebe für Gorki, denn in dessen Dramen findet er die gleiche allseitige Motivierung jeder Gestalt im Dramengefüge vorgegeben. (306)

## Die Schauspieler des Deutschen Theaters und ihre Interpretation der »Somow«-Rollen

(307) Die Aufführung bestach sowohl durch ihre Geschlossenheit als auch durch einzelne hervorragende schauspielerische Leistungen. Hier wäre an erster Stelle Her-

wart Grosse zu nennen, der den Somow spielte, in der Vergangenheit fast schon festgelegt auf den Typ des perfekten Bösewichts. Der Somow war bis dahin Grosses grösste und reifste Rolle. Er vermochte diese überzeugende Leistung zu vollbringen, weil er sich gründlich mit dem ideellen Gehalt dieser durchaus nicht in schwarzweiss gezeichneten Gestalt auseinandersetzte und weil er sich mit Heinzens Hilfe von seinen fertigen Bösewicht-Klischees löste. (308) »Somow und andere« gehört zu den wenigen Stücken Gorkis, in denen Bourgeoisie und Proletariat, Altes und Neues sich auch vom äusseren dramaturgischen Aufbau her ungefähr die Waage halten (»Kleinbürger«, »Feinde«). Der oberflächliche Betrachter ist oft geneigt, die positiven Rollen in diesem Stück – aber auch überhaupt bei Gorki – zu gradlinig, farblos und uninteressant zu finden. Die Einfachheit, Klarheit und Geschlossenheit dieser Charaktere, die von wahrer Grösse zeugen, ist bei Gorki aber wichtiges ästhetisches Prinzip: die Einfachheit der positiven Helden ist der Buntscheckigkeit der unentschlossenen Individualisten entgegengesetzt. (309)

Die besondere Aktualität der ideologischen und historischen Probleme im Drama als Ursache für den Erfolg der deutschen Aufführung

(310) Bei der deutschen Inszenierung des Dramas konnten wir erleben, dass der zeitliche Abstand zwischen Entstehungs- und Aufführungszeit fast gänzlich verschwand, der nationale Rahmen des Stückes gesprengt wurde und sein **internationaler Gehalt zum Klingen** kam.» (310) Russland und die DDR waren zu diesen Zeitpunkten dabei, die Grundlagen für den Aufbau des Sozialismus zu schaffen, sie befanden sich in einer neuen Phase der revolutionären Entwicklung. In beiden Ländern brachte das ähnliche politisch-ideologische und ökonomische Probleme mit sich; auch an konterrevolutionären Aktionen – wie der Schachty-Prozess oder der Putschversuch am 17. Juni 1953 in der DDR – fehlte es nicht. Der russische Ingenieur Somow mit seiner »Führerideologie« wurde als durchaus deutscher Typ eines Intellektuellen empfunden, dem noch die faschistische Vergangenheit anhaftete. (311) Seinem Grundtenor nach wurde Gorkis Drama in der DDR zu einem Stück über die Intelligenz unter den Bedingungen der ersten Jahre der Arbeiter-und Bauern-Macht. Es rief dazu auf, sich von den früheren bürgerlichen Brotgebern auch innerlich zu lösen und Herz und Hirn dem zukunftsfreudigen, unbesiegbaren Neuen zu öffnen. (312)

»Jegor Bulytschow und andere« in Deutschland

Erste Nachrichten über das Drama

(313) Das Einleitungs-drama des Zyklus ist zugleich Gorkis vollkommenstes und reifstes Drama überhaupt. Es besticht durch die hervorragende Bewältigung einer grossen historischen Kollision, des Sterbens der alten und Werdens der neuen Ordnung, einer Kollision, die in das Leben einer Kaufmannsfamilie hineinprojiziert und durch das Individuelle, psychologisch Differenzierte gestaltet wird. (313) Das Klassenmerkmal darf man einem Menschen nicht von aussen ankleben ...; das Klassenmerkmal ist keine Warze, es ist etwas sehr Innerliches, Nervlich-Zerebrales, Biologisches. Aufgabe des ernsthaften Schriftstellers ist es, ein Schauspiel auf künstlerisch überzeugenden Gestalten aufzubauen und jene, Wahrheit der Kunst' zu erreichen, die den Zuschauer tief erregt und fähig ist, ihn umzuerziehen.« (314)

## Die Figur des Bulytschow und ihre Prototypen

(317) In den Mittelpunkt seines Schauspiels stellt Gorki das innere Drama des Unternehmers Jegor Bulytschow aus Kostroma, der unter dem Einfluss der Krisensituation, am Vorabend revolutionärer Ereignisse in Russland, die Brüchigkeit seiner bisherigen sozialen Stellung spürt. Um ihn herum zerbröckelt die alte Welt; er erlebt die Entwertung aller bisherigen Werte wie Geld, Macht, Kraft, Zar, Gott und muss schliesslich erkennen, dass er »am eigentlichen Leben vorbeigelebt«, »nicht in der richtigen Strasse gewohnt« hat. Bulytschow überdenkt sein Leben, sucht nach der Wahrheit und beginnt zu begreifen, dass die bürgerliche Klasse historisch machtlos geworden ist und der Kapitalismus seinem Untergang entgegenzieht. Je deutlicher Bulytschow dies alles erkennt, desto stärker beginnt er gegen die eigene Klasse zu rebellieren, sie gar zu hassen und zu entlarven. So wird er, von seinen Standesgenossen für unnormal und irre erklärt, zum Aussenseiter seiner Klasse, der dennoch nicht mehr fähig ist, sich ganz von ihr zu lösen – zu tief hat ihn sein bisheriges Leben der Bourgeoisie verbunden. Sie brachte jedoch auch eine Erscheinung hervor, die Gorki mit seinem politisch und künstlerisch geschärften Blick sehr bald erfasste und jahrelang studierte: die »weissen Raben« innerhalb der Bourgeoisie, die Aussenseiter ihrer Klasse, die – wie Gorki sie nannte – aus dem »normalen« Leben »ausbrechenden«, »reudigen Kaufleute«. Gorki waren viele solcher Bourgeois, »Kaufleute«, wie er sie nannte, bekannt; die einen »reumütig« der Welt entsagend, die anderen voll sarkastischen Spasses am Unfug. Zu den unmittelbaren Prototypen für Gorkis »weisse Raben« gehörte Gordei Tschernow. Über diesen Unternehmer aus Nishni Nowgorod wurde erzählt, er habe plötzlich sein Kapital von 60 Millionen im Stich gelassen und sei ins Kloster gegangen. Der Dichter kannte noch viele andere Bourgeois, darunter den Reedereibesitzer Jegor Bulytschow aus der gleichen Stadt, dessen Name Pate stand bei der Benennung des Haupthelden in Gorkis gleichnamigem Stück. (318) In Russland war es um die Jahrhundertwende für viele Fabrikanten und Kaufleute bezeichnend, die in ihrem Leben entstandene Leere, das Gefühl der Unzufriedenheit und Unsicherheit zeitweilig durch Trinkgelage und andere Ausschweifungen oder Streiche zu übertönen. Überhaupt stellte Gorki bei diesen Menschen einen Hang zum »Unfugtreiben«, »Streichespielen«, zum Mutwillen fest. (320)

### Die Gestalt des Bulytschow und ihre Eingliederung in Gorkis Gesamtwerk

Die späten Dramen sind das abschliessende Kettenglied in der Gestaltung des bürgerlich-merkantilen Russland, das als eines der zentralen Themen Gorkis gesamtes Schaffen durchzieht. Seine anfängliche Behandlung erfährt es im Roman »Foma Gordejew« (1899); in den Dramen »Feinde« (1906), »Wassa Shelesnowa« (1910, 1. Fassung); im Okurow-Zyklus (1909-11) wird es fortgesetzt, um dann im Roman »Das Werk der Artamonows« (1925) und in den Dramen »Jegor Bulytschow und andere« (1931), »Dostigajew und andere« (1932) und »Wassa Shelesnowa« (1935) seine reifste, weil historisch umfassendste und philosophisch tiefste Darstellung zu finden. (324) In seinen Werken gestaltete Gorki neben solchen Bourgeois, die den für ihre Klasse »normalen« Weg gingen, die von ihrer historischen Mission und Perspektive überzeugt waren (Majakin in »Foma Gordejew«; Skrobotow und Bardin in »Feinde«; Alexei und Miron Artamonow in »Das Werk der Artamonows«; Dostigajew in »Jegor Bulytschow und andere« und »Dostigajew und andere«) vor allem solche Unternehmer, deren Verhalten von der »Norm« abwich, die Aussenseiter der Bourgeoisie, die »weissen Raben«. Ihnen galt sein ungeteiltes Interesse, erblickte er doch in ihrem ungewöhnlichen Gebaren deutliche und beredete Zeichen für den inneren Zerfall der bürgerlichen Klasse. In seiner Art, die russischen »kupyzy« (Kaufleute. Anm. RD) zu

zeichnen, unterschied sich Gorki sehr wesentlich von anderen Schriftstellern seines Landes. Wenn der Kaufmann (kupez) auch – durch Ostrowski vor allem – in die russische Literatur bereits eingeführt war, erhielt er doch von Gorki eine recht einseitige Deutung als despotischer Charakter. Gorki zeichnete seine Kaufleute nicht nur wesentlich differenzierter, er entdeckte für die Literatur auch einen neuen Typ, den »reuigen Kaufmann«. (325) Das Augenmerk der russischen Literatur hatte bis dahin den »reuigen Adligen« als den »überflüssigen Menschen« des 19. Jahrhunderts gegolten. (326) Gorki vermochte also erst nach dem Sieg der Oktoberrevolution die Geschichte des russischen Kapitalismus zu schreiben. Nachdem der Dichter dieses Thema in den Prosawerken der zwanziger Jahre (»Das Werk der Artamonows«) bewältigt und eine historisch-philosophische Chronik Russlands (»Klim Samgin«) begonnen hatte, war es ihm möglich, zu Beginn der dreissiger Jahre diese Thematik auch dramatisch zu verarbeiten und sie im »Jegor Bulytschow und andere« und »Dostigajew und andere« so meisterhaft zu gestalten. In seinem Aufsatz »Noch einmal über die Geschichte des jungen Menschen des 19. Jahrhunderts« (1932) entwickelt Gorki eine Reihe von Gedanken zur Geschichte des »überflüssigen Menschen« in der Literatur und Wirklichkeit. Hierbei geht er auch ausführlich auf die »überflüssigen Menschen« der Bourgeoisie, die »weissen Raben« ein und bemerkt sehr treffend, dass die Aussenseiter meist in der zweiten Generation der Bourgeois, unter den Söhnen der tüchtigen Gründer von Fabriks- oder Handelsunternehmen zu finden sind. »Die Väter waren ‚Monisten‘, Menschen mit einer einheitlichen ‚Seele‘, die Kinder, von denen wir sprechen, sind Dualisten, Menschen mit gespaltener Seele. (327)

#### Verschiedene Auffassungen des Dramas und der Titelfigur durch sowjetische Interpreten

(328) Im gesellschaftlichen Leben der Sowjetunion und im sowjetischen Theatergeschehen spielte dieses Stück von Gorki eine grosse Rolle. Es ist ein Meisterbeispiel sozialistisch-realistischer Kunst und als solches geeignet, vielen zeitgenössischen Dramatikern den richtigen Weg zu weisen. (328) Bei der grossen, von Schauspielern und der Regie vollbrachten Leistung spielte aber wohl die ständige Zusammenarbeit des Theaters mit Gorki keine geringe Rolle. Er half den Interpreten, sein Drama richtig zu verstehen, und gab viele wertvolle Hinweise zu einzelnen Figuren oder Szenen, bewahrte das Theaterkollektiv vor unnötigen Übertreibungen und half den Künstlern eine in der sowjetischen Bühnengeschichte beispielhafte Leistung zu vollbringen. (331-332)

#### »Jegor Bulytschow und andere« im Deutschen Theater Berlin 1952

Willy A. Kleinau in der Titelrolle

(335) Die erste deutsche Aufführung des Dramas erlebte Berlin am 5. Februar 1952 – nachdem es unter anderen 1950 in Magdeburg und vor allem in Schwerin mit Erfolg gegeben worden war. (335) Die Regiekonzeption des Deutschen Theaters ging davon aus, »dass Bulytschow in der falschen Strasse wohnt und es schade ist, dass ein im Grunde so grossartiger und wertvoller Mensch sein Leben nutzlos vertan hat; dass Schura, Glafira und Laptew ‚in der richtigen Strasse wohnen‘, während Tjatin für die ‚richtige Strasse‘ noch zu retten ist« (336) Die Aufführung im Deutschen Theater hatte insgesamt jedoch empfindliche Mängel. So ist es Regie und Darstellern nicht gelungen, die Kräfte der Revolution organisch aus dem Ganzen heraus sichtbar zu machen und ihnen die Bedeutung zu geben, die ihnen im Stück zukommt. (338)

## Die Inszenierung des Dramas im Maxim-Gorki-Theater 1962

### Maxim Vallentin als Vermittler Gorkis in Deutschland

(341) Angefangen vom »Nachtasyl« (1957) wirkte bei Maxim Vallentins Gorki-Inszenierungen »das Vorbild und die parteiliche Persönlichkeit« seines Vaters Richard Vallentin »bei der dramaturgischen Vorarbeit und bei den Proben entscheidend mit« Unter den weiterwirkenden Traditionen seines Vaters nennt Maxim Vallentin neben der Parteilichkeit auch die Werktreue, wobei er darunter keinesfalls den Verzicht auf eigenschöpferische Phantasie versteht. Er geht zum anderen auch davon aus, dass in der heutigen Zeit wesentlich bessere Voraussetzungen für eine werkgetreue Interpretation Gorkis gegeben sind: Die Kenntnis über das Gesamtwerk des Dichters ist umfassender und tiefer geworden, die deutschen Bühnen verfügen über Regisseure, die sich mit der weltanschaulichen Haltung Gorkis solidarisieren. (341)

Die Arbeit des Maxim-Gorki-Theaters am »Jegor Bulytschow«.

Vallentins Versuch, das Drama zu »aktualisieren«

Die wichtigsten Rollen des Stückes und ihre deutschen Interpreten 1962 Albert Hetterle als Bulytschow

(343) Den Schlüssel zur Figur sah die Regie in Bulytschows Geständnis, in der falschen Strasse gelebt zu haben, und in den »beiden Strassen« erblickte sie das Kernproblem des Stückes. Bulytschow geht unter im Kampf der beiden Strassen, zwischen denen es keine Versöhnung gibt.

Pressestimmen. Für und wider die »Aktualisierung«

### Resümee und Ausblick

(353) Als erstes Drama Gorkis wurden in Deutschland im September 1902 die »Kleinbürger«, fast gleichzeitig mit der Petersburger und Moskauer Uraufführung, im Lobe-Theater Breslau und im Berliner Lessing-Theater inszeniert. Die Aufnahme des dramatischen Erstlingswerkes von Gorki war durch den Erfolg seiner Prosa in Deutschland vorbereitet. Sie ist jedoch gleichzeitig aus dem starken damaligen Interesse für die russische Literatur überhaupt und andererseits aus dem Aufblühen der Dramatik und der zunehmenden Bedeutung der Theaterkunst um die Jahrhundertwende zu erklären. Bahnbrechend für die weiterwirkende Gorki-Tradition auf deutschen Bühnen war aber die sensationelle deutsche Erstaufführung des »Nachtasyls« im Berliner Kleinen Theater. Die folgenden Aufführungen der – von Gorki während seiner Haft in der Peter-Pauls-Festung geschriebenen - »Kinder der Sonne« und der »Feinde« im Jahre 1906 sind eindeutig mit den in der deutschen Öffentlichkeit weitverbreiteten Sympathien für die russische Revolution in Verbindung zu setzen. Gorki war auch für Deutschland zum Sinnbild des revolutionären Kampfes geworden. (357) Die moderne Gorki-Auffassung im Theater wird weniger durch äussere Regiemittel erreicht, sie entspringt vielmehr einem neuen Durchdenken der ideologisch-ästhetischen Substanz, unter Einbeziehung des heutigen Zuschauers. (361)

### Index

An die Arbeiter und Bauern .....	16	Björnsterne Björnson.....	4
Barfüsser .....	12	Bourgeoisie .....	4, 6, 7, 9, 15, 18, 19
Bjalik B. ....	12	Brand .....	8

Bulytschow Jegor.....	18	neue Welt.....	16
bürgerliche Ideologie.....	16	Noch einmal über die Geschichte des jungen Menschen des 19. Jahrhunderts.....	20
bürgerlicher Individualismus.....	16	ökonomische Ursachen.....	5
christliche Nächstenliebe.....	14	Okurow.....	15
christlicher Geist.....	4	Okurow-Zyklus.....	19
Das Werk der Artamonows.....	15, 19, 20	Paradox.....	6
Die Barrikade.....	4	Partei.....	5
Die Besiegten (Les Vaincus).....	4	passiv christlich.....	9
Die Mutter.....	15	Peer Gynt.....	8
Dostigajew und andere.....	16, 20	philanthropischer Humanismus des Mitleids.....	5
Dostojewski.....	13	Proletariat.....	5
dramatisches Neuerertum.....	8	Pseudohumanismus.....	13
Dualisten.....	20	Puppenheim.....	8
Einsicht der Helden.....	6	Rache.....	13
Feinde.....	5, 6, 14, 18, 19, 21	Rechtlosigkeit.....	5
Foma Gordejew.....	19	reuige Kaufleute.....	19
Frauenemanzipation.....	8	reuiger Adliger.....	19
Führerideologie.....	18	reuiger Bourgeois.....	19
Galsworthy.....	4	reuiger Kaufmann.....	19
Gewesene.....	12	revolutionär-heroische Romantik.....	6
gute Fabrikanten.....	5	Romain Rolland.....	4
Heine.....	8	Schädlingarbeit in einer Fabrik.....	16
Held.....	5, 7, 10, 12, 13	Selbstaufopferung.....	5
Heroismus.....	5	Selbstbestimmung.....	8
historisch-philosophische Chronik Russlands.....	20	<i>Shaw George Bernard</i> .....	6
Humanismus.....	5, 7, 9, 13, 14	Sittlichkeit.....	5
Humanismus des Mitleids.....	14	Snanije.....	8
Hungersnot.....	12	Somow und andere.....	16
<i>Ibsen Henrik</i> .....	7	Sozialistischer Realismus.....	3, 5
Ideologie.....	6, 11	sozialistisch-realistische Kunst.....	20
ideologische Grundlage.....	11	Strafe Gottes.....	12
ideologischer Kampf.....	10	Strasse - falsche.....	20, 21
ideologischer Konflikt.....	10	Strasse - richtige.....	20
Individualismus.....	5	Strassen - beide.....	21
Intelligenz.....	7	Streikbewegung.....	5
Italienische Märchen.....	15	Tolstoi Lew.....	4, 13
Jegor Bulytschow.....	16	Tolstoianertum.....	13
<i>Jegor Bulytschow und andere</i> .....	18, 20	tröstende Lüge.....	9
Kapitalismus-Kritik.....	9	Tschechow Anton.....	7, 8, 9, 11
Kinder der Sonne.....	14, 21	Tschernow Gordei.....	19
Kleinbürger.....	5, 8, 18, 21	Über das Kleinbürgertum.....	8
Klim Samgin.....	8, 15, 16, 20	überflüssiger Mensch.....	19
Kollektiv.....	10	Überreste des Vergangenen.....	5
konstruktives Prinzip.....	10	Volksfeind.....	8
Künstlertheater.....	8	Wachstum der Technik.....	6
Masse.....	4, 5, 9, 10, 12	Wanderungen durch Russland.....	15
Menschenwürde.....	5	Wassa Shelesnowa.....	19
Mitleid.....	9	weisse Raben.....	19, 20
Monisten.....	20		
Nachtasyl.....	9, 12, 13, 14, 20, 21		

Werk der Artamonows..... 16  
Wildente..... 8

wissenschaftlicher Sozialismus.....7  
Zola.....5