

---

---

# Hacks Jahrbuch 2019

Herausgegeben von Kai Köhler  
im Auftrag der Peter-Hacks-Gesellschaft

Aurora Verlag

---

**Sämtliche Inhalte dieser Leseprobe sind urheberrechtlich geschützt.  
Sie dürfen ohne vorherige schriftliche Genehmigung weder ganz noch  
auszugsweise kopiert, verändert, vervielfältigt oder veröffentlicht werden.**

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Aurora Verlag –  
eine Marke der Eulenspiegel Verlagsgruppe Buchverlage

ISBN 978-3-359-02545-0

1. Auflage 2019

© Eulenspiegel Verlagsgruppe Buchverlage GmbH, Berlin  
Umschlaggestaltung: Buchgut, Berlin, mit Andreas Töpfer

[www.aurora-verlag-berlin.de](http://www.aurora-verlag-berlin.de)

Redaktor: Felix Bartels

Wissenschaftlicher Beirat: Bernadette Grubner, Heinz Hamm,  
Jens Mehrle, Klaus Rek, Ronald Weber

**Kai Köhler**

Vorwort \_\_\_\_\_ 9

**»Mensch sein heißt Ursach sein«****Realismus auf dem Theater**

Elfte wissenschaftliche Tagung der Peter-Hacks-Gesellschaft

**Peter Schütze**

Ratschläge für Esche

*Theaterkunst im Werk von Peter Hacks* \_\_\_\_\_ 19**Thomas Wieck**

Brecht, Hacks und der Realismus

*Der »Realismus« in der DDR von 1950 bis 1965**und was er wirklich wert war* \_\_\_\_\_ 35**Kristin Bönicke**

Einer von seinen Leuten oder Neuigkeiten aus der Vergangenheit

*Zu Peter Hacks und Georg Lukács* \_\_\_\_\_ 61**Felix Kupfernagel**

Utopie aus der Vergangenheit

*»Moritz Tassow« als künstlerisches Bekenntnis zur Leitungs-**fähigkeit eines sozialistischen Staates mit klassischen Mitteln* \_\_\_\_\_ 71**Julia Lind***»Kinder brauchen keine Unterhaltung, sondern Poesie«**Die Kindermärchen von Peter Hacks,**diskutiert am Beispiel »Die Kinder«* \_\_\_\_\_ 93**Jens Mehrle**

Für ein dramatisches Theater

*Realismus auf der Bühne und Peter Hacks' Beiträge dazu**in der »Berlinischen Dramaturgie«* \_\_\_\_\_ 107 \_\_\_\_\_

— INHALT

— **Ronald Weber**

Schluss mit den Hunden!

*Peter Hacks' Theaterpolitik der 70er und 80er Jahre* \_\_\_\_\_ 129

**Mirjam Meuser**

Realismus versus Normpoetik

*Wolfram Lotz und der performative Widerspruch*

*in der gegenwärtigen postdramatischen Produktion* \_\_\_\_\_ 145

**Beiträge und Essays**

**Detlef Kannapin**

Über eine Nachricht von Peter Hacks zu Fragen

der Kunstentwicklung \_\_\_\_\_ 165

**Jürgen Pelzer**

Der »Kampf des Neuen gegen das Alte«

*Peter Hacks in den ästhetischen und kulturpolitischen*

*Debatten der fünfziger Jahre* \_\_\_\_\_ 179

**Kai Köhler**

Der Klassiker in der Nachklassik

*Goethe bei Hacks* \_\_\_\_\_ 195

**Aus dem Archiv**

**Corneille an der Spree**

Peter Hacks und das »Französische Theater«

*Eingeleitet und kommentiert von Ronald Weber* \_\_\_\_\_ 219

—

**Rezensionen und Berichte** \_\_\_\_\_

Dennis Püllmann

Peter Hacks: Der Frieden.

*Hrsg. von Niklas Holzberg* \_\_\_\_\_ 237

Kai Köhler

Erinnerung an Bernd Leistner (1939–2019) \_\_\_\_\_ 241

**Anhang**

Premieren 2018/19 (Annette Lose) \_\_\_\_\_ 249

Bibliografie 2019 (Ronald Weber) \_\_\_\_\_ 250

Bericht zur Tagung (Felix Bartels) \_\_\_\_\_ 255

Verzeichnis der im Band verwendeten Siglen \_\_\_\_\_ 264

Über die Autoren \_\_\_\_\_ 266

**Kai Köhler**

Vorwort

Das Hacks Jahrbuch 2019 dokumentiert in seinem Hauptteil die Erträge der Tagung, die am 10. November 2018 wie gewohnt im Berliner Magnus-Haus stattfand. Ziel war es, zwei für die Ästhetik von Hacks zentrale Begriffe zu klären und im Idealfall zueinander in Beziehung zu setzen, nämlich Realismus und Dramaturgie. Beide Begriffe sind eng mit Debatten über Literatur und Theater verbunden, die seit einigen Jahren geführt werden und die ein wachsendes Bewusstsein anzeigen, dass die noch vorherrschende postmoderne Ästhetik auch da, wo sich ihre Vertreter politisch geben, wenig geeignet ist, Gesellschaft und Geschichte zu erfassen.

Für den Bereich des Theaters hat Bernd Stegemann Grundlagen einer Kritik der Postmoderne und des damit verbundenen postdramatischen Theaters skizziert.<sup>1</sup> In der folgenden Debatte wie auch in einer Reihe von Veranstaltungen<sup>2</sup> wurde die Argumentation weitergeführt. Hier ist ein Fundus von Überlegungen erarbeitet, die freilich auf den Bühnen noch nicht wirksam geworden sind, da in den Theatern und Ausbildungsstätten Vertreter einer etablierten selbstreflexiven Ästhetik dominieren. Dramaturgien, die mit Hacks' Ansätzen zu verbinden wären, finden sich viel eher in Kino und bei Streaming-Diensten, also in Bereichen, die aus ökonomischen Gründen darauf angewiesen sind, ein nennenswertes Publikum zu interessieren.

Was die Diskussion über Realismus angeht, so hat wiederum Stegemann<sup>3</sup> einen exemplarischen Beitrag geleistet – exemplarisch erstens, insofern er Realismus klar vom Naturalismus unterscheidet, er Realismus also nicht als genaue Wiedergabe beliebiger Einzelheiten, sondern als ästhetisches Herausarbeiten der relevanten Strukturen in ihrer Entwicklung begreift. Darin hätte Hacks ihm zugestimmt. Zweitens aber zeigt das »Lob des Realismus« ein Nebeneinander unterschiedlichster Ansätze, etwa von Brecht und Lukács, die zum Zeitpunkt ihrer Entstehung im Gegensatz zueinander standen und auch heute nur schwer miteinander vereinbar sind.

---

---

Positiv formuliert, erweist dies den Reichtum realistischer Traditionen, an die anzuknüpfen ginge. Mit mehr Skepsis betrachtet, ist die Unentschiedenheit ein Zeichen relativer Schwäche: Weil es erst einmal darum geht, ästhetischen Realismus überhaupt wieder zu etablieren, schiebt man den Streit darüber auf, mit welchen Mitteln er zu erlangen sei. Das gilt auch für das Projekt des Schriftstellers Enno Stahl und des Sozialwissenschaftlers Ingar Solty, die seit 2015 jährlich Tagungen fortschrittlicher Autoren und Forscher organisieren, wobei sehr unterschiedliche Schreibweisen vertreten sind.<sup>4</sup>

Der mit der Tagung verbundene Anspruch war, Hacksens Ansatz für die gegenwärtige Auseinandersetzung produktiv zu machen. Wie schwierig das ist, machte die Vorabendveranstaltung im Roten Salon der Volksbühne Berlin deutlich. Moderiert von Jakob Hayner, diskutierten Stegemann, der Theaterautor Wolfram Lotz sowie der Intendant und Regisseur Armin Petras zum Thema Realismus im Theater, zugespitzt mit der Titelfrage: »Welcher Realismus?« Der sehr gute Besuch des Gesprächs bewies das Interesse am Thema; im Verlauf zeigten sich unvereinbare Vorstellungen, was denn Realismus sei und mit welchen theatralen Mitteln er erarbeitet werden könne.

Hacks hat sich mit dem Realismus seit seinem frühen, von ihm nicht in die Werkausgabe aufgenommenen Artikel »Das realistische Theaterstück« von 1957 beschäftigt. Einen Schwerpunkt bildet das erste Halbjahr 1978 mit den drei Akademiesitzungen »Zur Konzeption des sozialistischen Realismus 1934«, »Zur Realismustheorie von Georg Lukács« und »Über sozialistischen Realismus heute«. Es handelt sich um jeweils polemische Konstellationen – von »Realismus« wird offenkundig dann gesprochen, wenn eine nicht-realistische Ästhetik die Vormacht zu gewinnen droht, wie in der Spätphase der DDR. Dabei ist ästhetischer Realismus unweigerlich ein politisierter Begriff: Wenn es darum geht, die in den Erscheinungen verborgenen Strukturen und ihre Entwicklungstendenzen kenntlich zu machen, setzt dies eine begründete Entscheidung voraus, welches denn die wesentlichen Zusammenhänge und Tendenzen seien.

Das gilt nicht im gleichen Maße für die Dramaturgie, die auf Publikumswirkung zielt und deshalb für sehr unterschiedliche politische Zwecke eingesetzt werden kann. Hacks hat solche Wirkungsstrategien seit seiner Dissertation zum »Theaterstück des Biedermeier« untersucht. Dass er zu der Mehrzahl seiner Dramen Essays vorgelegt hat, zeigt, wie gründlich er die Wahl seiner

---

Mittel reflektierte und wie er, indem er die Mittel offenlegte, auf die ästhetische Bildung des Publikums setzte. Aus seinen Aufsätzen zu Theater und Drama sowie durch seine Äußerungen in den Akademiegesprächen und anderen Diskussionen ergibt sich eine Dramaturgie, die im Wesentlichen zwei Zielen dient: die Wirklichkeit mit ästhetischen Mitteln zu erfassen und dabei die Aufmerksamkeit des Publikums nicht zu verlieren. Dieses Handwerkliche diente für Hacks in der Spätphase der DDR als Grundlage, mit jüngeren Autoren ins Gespräch zu kommen, mit denen ihn politisch kaum mehr etwas verband.

Die im vierten Band der »Berlinischen Dramaturgie« unter dem vom Nationalliberalen Gustav Freytag entlehnten Titel »Technik des Dramas« protokollierten Gespräche dokumentieren diesen Versuch, durch Vermittlung einer Technik doch einen Inhalt festzuschreiben. Es ging Hacks um den Menschen, der etwas will und darum etwas tut; was zu Ergebnissen führen kann, die infolge des Wirkens einer Gegenkraft kaum vorhersehbar waren, aber doch Folgen des eigenen Handelns sind. Das Motto der Tagung: »Mensch sein ist Ursach sein« bezeichnet dieses Ineinander von individueller Souveränität des Handelns und Ohnmacht gegenüber den Folgen, in einer Konfliktdramaturgie, die der Logik des geschichtlichen Verlaufs entspricht. Die Referentinnen und Referenten der Tagung gingen mit dieser Problemstellung auf unterschiedliche Weise um. Das wird insbesondere anhand der ersten beiden Beiträge deutlich.

Peter Schütze beleuchtet ein doppeltes Spannungsfeld, nämlich von Drama und Theater sowie von Text und Schauspieler. Dass das Theater sowohl die Aufgabe hat, das Drama auf die Bühne zu bringen, als auch die Tendenz, sich dieser Schwierigkeit zugunsten des Nur-Theatralischen zu entziehen, war für Hacks klar. Schütze zeigt, wie der Theaterautor Hacks durch knappe Szenenanweisungen und Gedanken über die Ausstattung das Theater zur anschaulichen Verwirklichung des Dramas bringen wollte, und besonders, welche Bedeutung er dem Schauspieler dabei zumaß. Die Hinweise, die er Eberhard Esche gab, skizzieren eine Schauspielerästhetik des Dramas. Schütze zeigt aber auch, wie Hacks vom Theater verdrängt wurde und ein Schauspieler wie Esche, der dessen Realismus umzusetzen wusste, durch einen antidramatischen Theatertrend auf den Bühnen keine sinnvolle Aufgabe mehr fand und sich auf Rezitationsabende verwiesen sah, die allein ihm noch eine adäquate Vermittlung von Dichtung erlaubten.

---

Was Schütze als Defizit des gegenwärtigen Theaters darstellt, sieht Thomas Wieck als Defizit von Hacks, der dem Theater normativ das Drama vorschreibe und damit die Schauspieler zu entfremdeten Handlangerdiensten verurteile. Hacks habe sich zum einen der aktuellen Theaterästhetik verweigert und sich daher ins theatralische Abseits begeben. Zum anderen habe er, wie die anderen Theaterautoren der DDR, es nicht geschafft, eine wirklich realistisch-sozialistische Dramatik zu schreiben. Zentraler Widerspruch sei, dass die SED die Neukonstituierung der Arbeiterklasse nach 1945 behindert habe. Anhand »Die Sorgen und die Macht« zeigt Wieck, wie Hacks dramaturgisch auf Lösungen innerhalb des Gegebenen zielt und daher der Position, die Wieck als realistisch setzt, nicht entspricht.

Kristin Bönicke hingegen arbeitet auf einer grundsätzlichen ästhetischen Ebene Gemeinsamkeiten von Hacks und Georg Lukács heraus. Anders als Wieck hält sie an einem Begriff des Werks fest, der einer Auflösung in gesellschaftlicher Praxis widerstrebt. Gerade aber indem das realistische Werk die Welt widerspiegeln, mache es sie erfahrbar. Von der Philosophie sei es unterscheiden, insofern es das Besondere schildere; von dem von Lukács und Hacks gleichermaßen kritisierten Naturalismus, indem es nicht an Einzelheiten haften, sondern den Zusammenhang der Erscheinungen sinnfällig mache. Dieser Zusammenhang stellt sich nun als einer in der Entwicklung dar. Gerade durch die abgeschlossene Form des realistischen Werks wird das Zukunftspotential des Bestehenden erkennbar. Die Utopie erscheint nicht als das Gute, das einem schlechten Gegenwärtigen unvermittelt gegenübergestellt wird. Vielmehr wird im Kunstwerk eine Verbindung von Wirklichkeit und Ziel wahrnehmbar.

Diesem Problembereich widmet sich auch Felix Kupfernagel, der Hacks' »Moritz Tassow« interpretiert. Um die Figurenkonstellation zu verdeutlichen, vergleicht Kupfernagel das Werk eingehend mit Goethes »Torquato Tasso«, von dem Hacks wichtige Teile der Problemstellung übernommen hat. Hier wie dort ist die Titelfigur ein Utopist im schlechten Sinn. Die Vermittlung von Gegenwart und Zukunft erreicht Hacks unter anderem dadurch, dass er einen Stoff aus der nahen Vergangenheit nimmt und in seiner Gegenwart die Kollektivierung, die Moritz Tassows falsche Utopie war, inzwischen das praktisch Richtige ist. Man kann nicht allgemein recht haben, sondern nur in einer konkreten Lage. Damit verbunden ist, als Pointe der Interpretation,

---

eine Aufwertung des Funktionärs Blasche, der zumeist als eindimensionaler Verwalter gesehen wurde.

Julia Lind stellt die Kinderdramatik von Hacks vor, die sie in den institutionellen Zusammenhang des reichhaltigen Kinder- und Jugendtheaters der DDR und der pädagogischen Diskussion zu Wirkungsweisen ästhetischer Erfahrung von Kindern stellt. Hacks' explizites Vertrauen in die Fähigkeit von Kindern, Poesie zu rezipieren und das Phantastische als Darstellungsweise ihrer Realität zu begreifen, wird in seinen dramatischen Werken konkret. Am Beispiel von »Die Kinder« macht Lind anschaulich, wie Hacks sprachlich und szenisch auf Lebenswelt und Auffassungsgabe seines Publikums eingeht, ohne den antiken Stoff zu verharmlosen. Wichtig sind hier die Verwendung des Komischen und eine konsequente Außenperspektive, die einer Psychologisierung entgegensteht. Erziehung und Lernen sind Themen auch in diesem Drama; dabei lernen die Beteiligten durch Praxis.

Auf einem anderen Weg nähert sich Jens Mehrle dem dramatischen Realismus von Hacks, wenn er die in der »Berlinischen Dramaturgie« protokollierten Gespräche zur Grundlage für Überlegungen zu einem vom Drama bestimmten Theater nimmt. Mehrle widmet sich der Verbindung von Theater und Realität, die auf verschiedenen Ebenen erscheint: der der Aufführung, in der das Drama real wird, aber auch der der ökonomischen Realität, die Theaterarbeit beeinflusst. Gegen die romantische Verkennung eines realistischen Theaters, wie sie die Teilnehmer der Akademiegespräche feststellen und beklagen, setzt Hacks ein Theater, das Dramen auf die Bühne bringt. Dies freilich bleibt nicht Appell, sondern wird von Hacks mit konkreten Überlegungen zum Theater verbunden: welche Architektur, welches Publikum nötig sind, damit dieser Vorgang möglich wird. Nötig ist aber auch ein geeignetes Drama; die Akademie-Arbeitsgruppe hat sich intensiv mit aktuellen Werken aus der DDR befasst. Nötig ist zudem eine theoretische Verständigung, die Hacks mit dem Gespräch über den Sozialistischen Realismus beabsichtigte. Diese Konstellationen betrachtet Mehrle nicht allein historisch, sondern er weist auf, wie sich – entgegen der Dominanz des Postdramatischen in der gegenwärtigen Theatertheorie – immer wieder ein Bedürfnis nach dramatischen Strukturen zeigt.

Hacks hat die daraus entstehenden Konflikte nicht nur besprochen, sondern sie einerseits als inszenierter Dramatiker passiv erleiden müssen, andererseits

---

auf der Grundlage seiner Positionen eine aktive Theaterpolitik entwickelt. Ronald Weber stellt in seinen Überlegungen, die wie die Julia Linds krankheitshalber nicht vorgetragen wurden, die Auseinandersetzung mit den Anfängen des Regietheaters dar, wie Hacks sie in der »Geschichte meiner Oper« zuspitzt. Solche Erfahrungen führten ihn zum Versuch, durch Auswahl von Regisseuren, deren Arbeit seiner Vorstellung von Inszenierung als Verdeutlichung des dramatischen Werks entsprachen, die Kontrolle über die theatrale Umsetzung seines Schaffens zu behalten. Konflikte mit namhaften Regisseuren, die seine Werke inszeniert hatten, ließen die Basis dieser Strategie schrumpfen. Der Versuch, die restlichen Getreuen in Schlüsselpositionen zu bringen, scheiterte ebenso wie der Plan eines »Französischen Theaters«, den Weber im Archiv-Teil dieses Bandes dokumentiert. Es waren weniger die Konflikte nach Hacksens Artikel gegen Biermann, die seine Position auf den Theaterbühnen schwächten, als die fehlende Bereitschaft, sich neuen Inszenierungsmoden unterzuordnen.

Mirjam Meuser schließlich beschäftigt sich mit dem Theaterautor Wolfram Lotz und der Frage nach dem Realismus in der gegenwärtigen dramatischen Produktion. Wie verhält sich die Poetik von Lotz und ihre Umsetzung, die Meuser anhand der Stücke »Der große Marsch« und vor allem »Die lächerliche Finsternis« untersucht, zu den theaterästhetischen Forderungen Bernd Stegemanns und den Gedanken, die Hacks im Akademiegespräch vom Mai 1978 »Über sozialistischen Realismus heute« entwickelt hat? Meuser zeigt, dass für Lotz zwar das Interesse an der Wirklichkeit und an der Form des Werks wichtig sind, er zudem in seinen Stücken postdramatische Muster aufgreift, um sie zu ironisieren. Doch lehnt Lotz Drama in einer aus seiner Sicht nicht mehr dramatisch strukturierten Welt ebenso ab wie einen Wahrheitsanspruch. Vielmehr fordert er, schreibend einen Gegenentwurf zur bestehenden Welt zu schaffen – als Spiel mit der Fiktion, die künstlerisch autonom und – wie Meuser kritisiert – nur scheinbar frei von der gegenwärtig herrschenden Ordnung ist. Der Poetik des Autors entgegen zeigt »Die lächerliche Finsternis«, bei allem Spiel mit postdramatischen Konventionen, in seiner Kolonialismuskritik doch Ansätze einer dramatischen Konstellation.

Mit Blick auf den Schwerpunkt fällt auf, wie stark die gegenwärtige Situation an den Theatern die Sicht bestimmt. In der Mehrzahl der Beiträge geht es um Erscheinungen, die Hacks seit etwa 1970 als Symptome eines Niedergangs

---

begriff, und um seine Versuche, diesen Niedergang zu verhindern. Frühere Arbeiten fürs Theater berücksichtigt allein Thomas Wieck, dabei unter ästhetischen und politischen Prämissen, die denen von Hacks widersprechen. Die Auseinandersetzung mit Hacksens realistischem Theater auf der Tagung war daher explizit oder implizit fast durchgehend Auseinandersetzung mit dem Regietheater und der dieses aufhebenden Postdramatik. Weniger beleuchtet wurde das Gelingen auf der Bühne zuvor, in Einzelfällen auch noch in der Niedergangsphase der DDR und über ihr Ende hinaus. Was Hacks im Austausch mit Regisseuren, Schauspielern und Bühnenbildern («Appen-Thesen«, 1979) erreicht hat, in den sechziger Jahren im Einklang mit den Verhältnissen in der DDR und später in zunehmendem Maße gegen sie, das bleibt noch herauszuarbeiten.

Der erste der unter »Beiträge und Essays« aufgenommenen Texte schließt direkt an das Thema der Tagung an. Detlef Kannapin unternimmt eine grundlegende Unterscheidung zwischen einer konservierenden oder restaurierenden rechten Kunst und einer fortschrittlichen, emanzipatorischen linken Kunst. Um letztere zu erfassen, rehabilitiert er den Begriff des Sozialistischen Realismus, an den Hacks in der Akademiesdiskussion vom 5. Mai 1978 angeknüpft hat. Dieser steht weder – wie totalitarismustheoretische Ansätze behaupten – der faschistischen Ästhetik nahe, noch stellt er einen besonderen Stil dar. Kannapin verortet das widersprüchliche Verhältnis von politischer Erkenntnis und Umsetzung in den Konflikten, die in der Sowjetunion ausgefochten wurden, und stellt dann dar, wie Hacks 1978 das uneingelöste Potential der Theorie des Sozialistischen Realismus im Spannungsfeld von Politik und Kunst erfasst habe. Daraus ergeben sich Konsequenzen für die Kunst der Gegenwart.

Während es Hacks mit dieser Akademiesdiskussion darum ging, angesichts von Krisenerscheinungen im Sozialismus zu einer Kulturpolitik zurückzufinden, die die bestehende Ordnung verteidigen und entwickeln sollte, so bestand zwanzig Jahre zuvor die Aufgabe darin, überhaupt erst zum Sozialismus zu gelangen. Jürgen Pelzer skizziert, mit welchen politischen Veränderungen es Hacks in den Jahren nach seiner Übersiedlung in die DDR zu tun bekam und welche kulturellen Konzepte es gab, diese Veränderungen zu befördern. In dieser Lage griff Brecht auf die Idee eines flexiblen, von großen Bühnenapparaten unabhängigen Agitprop-Theaters zurück. Hacks, so weist Pelzer nach, gehörte zu den Autoren, die diese Vorstellung aufgriffen. Neben

---

dem eigentlichen Schaffen für die Bühne entstand eine Reihe von Essays und Polemiken, in denen Hacks eine Brecht-nahe, antiaristotelische Position einnahm. Darin konnte er sich durchaus mit der Kulturpolitik der SED einig wissen, die – bei aller Vorbildfunktion der von vormals herrschenden Klassen erarbeiteten künstlerischen Leistungen – eine operative, kulturrevolutionär zwischen Kunst und Leben verbindende Literatur förderte. Erst kulturpolitische Konflikte, etwa um »Die Sorgen und die Macht«, wie auch die bald nach 1960 gewonnene Überzeugung, dass der Sozialismus nunmehr gesichert sei, führten Hacks zu einer postrevolutionären Dramaturgie.

Kai Köhler bestimmt die Bedeutung Goethes für das Werk und das Denken von Hacks. Hacks hat Theaterstücke von Goethe adaptiert (»Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern«, »Pandora«); bei ihm wurde Goethe Bühnenfigur (»Musen«) oder lieferte den Anlass zu einer Dramenhandlung (»Ein Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn von Goethe«). Goethe steht dabei für eine vorbildliche Haltung wie einen vorbildlichen Umgang mit der Welt; zugleich verweist das Vorbildliche meist auf das Mangelhafte, wie insbesondere jene Essays von Hacks zeigen, in denen Goethe für das Klassische und damit gegen das Romantische steht. Der Bezug auf Goethe hat für Hacks damit häufig, nach 1980 fast immer, auch eine polemische Funktion.

Neben der erwähnten Quellendokumentation zum Französischen Theater ergänzen Theater- und Tagungsbericht sowie Bibliographie das Jahrbuch. Die Rezension wichtiger Neuerscheinungen, nämlich von Ronald Webers Hacks-Biographie und der Edition »Der junge Hacks«, wurde zwecks Gründlichkeit auf das Jahrbuch 2020 verschoben; Dennis Püllmann bespricht die von Niklas Holzberg herausgegebene Einzelausgabe von »Der Frieden«.

1 Bernd Stegemann: Kritik des Theaters. Berlin 2013.

2 So die 2016 Tagung Theater – Realität – Realismus an der Berliner Humboldt-Universität; ausgewählte Beiträge veröffentlicht in: Kunst und Spektakel N° 6. Hrsg. Arbeitsgruppe Kunst und Politik. Hamburg 2017.

3 Bernd Stegemann: Lob des Realismus. Berlin 2015; die Debatte darüber zusammengefasst in Nicole Gronemeyer, Bernd Stegemann (Hrsg.): Lob des Realismus. Die Debatte. Berlin 2017.

4 Vgl. die Dokumentation der Auftaktkonferenz: Ingar Solty, Enno Stahl (Hrsg.): Richtige Literatur im Falschen? Berlin 2016.

---

---

»Mensch sein heißt Ursach sein«  
Realismus auf dem Theater.  
Elfte wissenschaftliche Tagung  
der Peter-Hacks-Gesellschaft

---

---

---

## Peter Schütze

### Ratschläge für Esche *Theaterkunst im Werk von Peter Hacks*

»Ich interessiere mich nicht für Theater.«<sup>1</sup>

Es klingt einigermaßen kokett, wenn man solche Worte aus dem Munde eines Theaterdichters vernimmt. Aber wir lassen uns nicht provozieren und widersprechen auch nicht. Was Peter Hacks uninteressant findet, das sind die Proben und ihre Vorbereitung. Das Feilschen um Änderungen mit Regisseuren wie Benno Besson, der dafür gern Besprechungen ansetzte, widerte ihn an. Schon Brechts Proben schwänzte er nach Möglichkeit, nicht eben zur Freude des Meisters. »Nämlich der Brecht hat sich für Theater interessiert, aber ich interessiere mich nur für Stücke«, schrieb er an seine Mutter. »Proben sind furchtbar langweilig.«<sup>2</sup> Das Ergebnis, das Drama in Bühnengestalt, war ihm zwar keineswegs einerlei. Es liegt aber der Verdacht nahe, dass man nicht viel von ihm zu erwarten habe, was die praktische Theaterarbeit betrifft. Immerhin, über die Mittel, die das Theater einsetzt, um zu seinem Zweck zu gelangen, weiß Hacks einiges zu sagen. Aber er tut das stets aus dem Blickwinkel des Dramas, im Hinblick auf dessen Zweckbestimmung. Diese ist zwar die Aufführung, und die Aufführung hat die Seiten Literatur und Spiel, vorausgesetzt, das Theater führe dramatische Literatur auf. Das aber ist nicht unbedingt die Regel. Drama und Theater sind zwei Seiten nicht nur einer Münze.

#### Drama, Theater, Realismus

Fangen wir behutsam an. Das Drama ist, zumindest sind die meisten Dramen zu dem Zweck geschrieben, dass sie im Theater aufgeführt werden. Erst die »Behandlung, durch welche ein Drama vortrefflich für die Aufführung wird«<sup>3</sup>, verleiht dem poetischen Text seinen dramatischen Wert. Das sagt jedenfalls

---

---

Hegel. Dennoch hat das Drama durchaus Eigengewicht und bleibt Drama, auch wenn es nicht gespielt wird; es behält auch unabhängig von einer Aufführung seinen Kunstwert. Der aber wird mitbestimmt durch eine Form, die bühnengerecht sein muss – dem inneren Aufbau nach und im stimmigen Bezug seiner Teile zueinander. Jede Analyse eines Dramas prüft auch dessen Eignung fürs Theater. Im Begriff des Dramas sind jedoch, nach Hacks zumindest, nicht nur seine dramaturgische Übersichtlichkeit und Eignung fürs Theater, sondern auch die poetische Welterfassung, die politischen Dimensionen und historischen Analogien, welche die Dichtung vorbringt, enthalten. »Lässt sich Geschichte vermittelt über Leute erzählen? Von dieser Frage hängt Drama ab.«<sup>4</sup> Die gedrungene und in sich konsequente Form der literarischen Gattung kann das Theater von sich aus nicht erzeugen; umgekehrt aber steigt es dort, wo, und dann, wenn es vermag, sich die Qualitäten des Dramas zu eigen zu machen, zu seinen überzeugendsten Leistungen und größten Triumphen auf. Was *nur* fürs Theater gearbeitet wurde, verschwindet mit den Moden des bühnenmäßig Veranstalteten.<sup>5</sup>

Daher war das Theater im heutigen, in *seinem* Sinne für Hacks »eine Stätte, wo ein Drama seinem Wollen und seiner Handlung nach richtig vorgeführt wird«.<sup>6</sup> Dieser Anspruch sei spätestens seit Max Reinhardt und Stanislawski in der Welt; warum solle man dahinter zurückfallen? Theater bringe das sorgfältig analysierte und begriffene Drama auf die Bühne. Dort, wo – wie bei Shakespeare, Molière, Brecht – Drama und Aufführung in Personalunion fabriziert werden, kann es zu einer Identität von dichterischer Intention und theatralischer Interpretation kommen, die wiederum im Prozess der Proben über Verwerfungen, Änderungen usw. zum Ziel gelangt. Hacks war die Teilnahme an solch einem *work in progress* zuwider; er ließ äußerst ungerne Veränderungen an seinen abgeschlossenen Dramen zu, wie sie bei Brecht gang und gäbe waren.

Eng verknüpft mit seiner Theorie des Dramas war Hacks' Realismus-Vorstellung, die sich im gleichen Maß wie jene veränderte. Beschäftigt noch mit der Entwicklung eines neuen Genres und beeinflusst von Brechts Methoden behauptete er 1957: »Das proletarische Volksstück ist das realistische Theaterstück«.<sup>7</sup> Das aber musste nicht dauerhaft gelten: Gesellschaftlicher Wandel stellt auch die Künstler vor veränderte Aufgaben; eine realistische Haltung muss diesen Wandel, vor aller stilistischen Entscheidung, wahrnehmen und

---

ihm Rechnung tragen. »Realismus setzt die Kenntnis der Wirklichkeit voraus. Kenntnis der Wirklichkeit ist nur vom marxistischen Standpunkt her zu erlangen«<sup>8</sup>. Das heißt auch: Realismus erheischt eine dialektische Form. 1976 definiert Hacks Realismus als »die genaueste Widerspiegelung der statthabenden gesellschaftlichen Wirklichkeiten sowie deren fortdauernde Hochrechnung auf die Wirklichkeiten und Möglichkeiten einer billigerswerteren Menschheit hin«<sup>9</sup> und identifiziert diese Hochrechnung mit dem meist als idealistisch missverstandenen Vorgehen der klassischen Autoren. Realität in ihren Dimensionen erkennbar und bedeutend vorgebracht: Das ist das Anliegen. Realismus im Theater: Das ist die nachvollziehbare Objektivität eines poetischen Ganzen, die Probe auf seine Evidenz, könnte man sagen. Die Vorstellung, Realismus sei sozialistischer Naturalismus, ist so abwegig wie seinerzeit die Idealisierung des schon Erreichten trotz all seiner Unzulänglichkeit als Realismus auszugeben.

Kann Theater, das auf eine Umsetzung verzichtet, die der dramatischen Vorlage gemäß ist, überhaupt realistisch sein? Nach solchen Definitionen nicht. Wenn aber die wahre Aufgabe des Theaters ist, Dramen ihrem Wollen und ihrer Handlung nach vorzuführen, dürfen dann Veranstaltungen, die sich davon gelöst und/oder die Trennung von Zuschauerraum und Bühne aufgehoben haben, noch den Namen ›Theater‹ für sich beanspruchen? Wir befinden uns hier auf löchrigem Boden; denn die öffentlichen Häuser, die aufs Drama verzichten, wollen sich weiterhin als Theater verstanden sehen und nennen sich weiterhin so; und wenn Hacks ›Theater‹ als seinem Wesen nach literaturfeindlich erkennt, dann versteht er beide auch praktisch als unabhängig voneinander.<sup>10</sup> Und er befreit sich aus dem Dilemma durch Sätze wie »Das bloß Theatralische nämlich macht kein Theater. [...] Drama ohne Theater ist Kunst, Theater ohne Drama kann, was immer es sein mag, nicht Kunst sein.«<sup>11</sup> Realismus ist für Hacks eine unabdingbare Voraussetzung für Kunst. Beides ist jedoch nicht identisch. Erst als poetisches Werk kann das Drama diesen Titel beanspruchen. Zur Kunst gehören nach Hacks auch Mittel des Unwirklichen und Märchenhaften, die aus ästhetischen Gründen – der Forderung nach einer Vermählung von Vorhandenem und Wunsch, Vergangenem und Zukunft, Missbegehnen und Aussicht auf Gebessertes – zur Schönheit des Werkes beitragen. Diese wiederum beruht darauf, dass, Hacks zufolge, Unbefriedigendes auf befriedigende Weise, in gelungener Form, dargestellt werde.<sup>12</sup>

— Wir haben es nun mit einer Grundsatzentscheidung zu tun. Lehnen Sie den Theaterbegriff von Hacks, Hegel und einigen anderen altväterlichen Personen gänzlich ab, kann alles Folgende für Sie gestrichen werden, dann müssen Sie nicht weiter zuhören, dann fallen die Vorschläge des Dichters bei Ihnen auf keinen fruchtbaren Boden. Die sind allesamt ein Plädoyer dafür, die dramatische Kunst als Voraussetzung für Theaterkunst, der mehr und mehr der Boden entzogen werde, nicht zu verlieren. Wenn Sie einverstanden sind, besteigen wir jetzt die Brücke vom Schreibtisch zur Bühnenpraxis. Die Frage, die es zu prüfen gilt, hat der Filmautor und Regisseur Wolfgang Kohlhaase gestellt. Er hatte an einigen von Peter Hacks geleiteten Akademie-Sitzungen teilgenommen, die uns als »Berlinische Dramaturgie« überliefert sind. Die Frage, was davon bleibe, beantwortete er mit der Frage: »Wie praktisch ist unpraktisches Denken?«<sup>13</sup> Ich gebe sie heute an Sie weiter und verwandele sie erst einmal in die Fragen: Wie brauchbar sind Hacksens Ratschläge? Wie nützlich ist die kritische Untersuchung? Wie notwendig die theoretische Vergewisserung für das Theaterleben? Und: Wie theatralisch sind die Stücke vom Hacks?

#### Didaskalien

.....

Das Wort steht für alle die Erklärungen und Anweisungen, die ein Dramentext für das Spiel auf der Bühne bereitstellt. Es sind alle die Hinweise, Angaben und Gestaltungsmittel, mit denen ein Stück vorschreibt, wie es theatralisch umzusetzen sei. Mit *expressis verbis* gegebenen Regieanweisungen hielt Peter Hacks sich eher zurück. Weniger allerdings in den vorklassischen Stücken: da begegnen wir häufig szenischen Erfindungen und Aktionen, bisweilen witzig bis zur Albernheit, Lazzi, die der Autor einbaut und die sein theatralisches Temperament verraten. Er operiert noch mit zahlreichen Bühnenanweisungen und beschreibt Vorgänge bis ins Detail: »hält vor dem Rad, beleuchtet das Schild mit ihrer Fahrradlampe«, »trägt ein sehr schmutziges Jackett, zusammengehalten durch eine Schnur« (»Die Sorgen und die Macht«); oft solche, die, weil sie stumm bleiben, aus dem Dialog nicht abzuleiten gehen: »schüttelt den Kopf«, »gibt den Plan Blasche, der ihn heimlich in den Papierkorb tut«, »Rosa zieht ihre Tabakspfeife aus dem Stiefelschaft, raucht« (»Moritz Tassow«). In »Polly« finden wir nur die notwendigsten Angaben wie Auftritte und Abgänge, während im »Frieden« und der »Schönen Helena« zahlreiche

Vorgänge und auch die Charaktere deutlich beschrieben werden: »Kalchas, den man gezwungen hat mitzutanzten, sinkt erschöpft auf der Treppe nieder. Man belebt ihn mit rotem Wein, den man aus einem Weinschlauch in seinen Mund spritzt.« – »Diese Kinder sind sehr reich und sehr lustig [...] Wir werden später Ursache haben, Einwände gegen sie zu haben. Im Moment finden wir sie frech, fröhlich, oppositionell und sympathisch.« Solche Einlassungen erinnern an das Verfahren George Bernard Shaws, der ihnen viel Platz im Drama einräumt. An Shaw erinnert auch die Angewohnheit unseres Dichters, seine Bühnentexte durch Essays und Vorreden zu ergänzen und zu erläutern. Die Bühneneinfälle und erklärenden Hilfestellungen innerhalb des Dramas werden bei Hacks, anders als bei Shaw, im Lauf der Zeit immer sparsamer eingesetzt; Aussehen, Alter, Charakter einer Figur können nur noch über ihr Reden und Verhalten im Stück ermittelt werden – oder über das, was die anderen von ihr sagen. Der »Klassiker« Hacks gibt dem Theater nur noch selten Befehle, wie im »Amphitryon«: »Mercur überdeckt die goldene Göttermaske mit einer schwarzen und wird unsichtbar«. Seltener nun, aber hier und da kann er sich Scherze wie »Die Nacht geht durchaus ab« nicht verkneifen und gibt so dem Theater den Hinweis, dass es der Nacht Verschwinden nicht nur mit dem Lichtschalter bewerkstelligen sollte. Die komischen Brechungen bleiben bis zum Schluss ein Charakteristikum seiner Dramen – Sie sehen, Hacks hat der Bühnencrew stets genug zu tun übriggelassen. Für das, woran sie tage- wenn nicht wochenlang zu brüten, zu entwerfen und in Szene zu setzen hat, braucht der Autor oft nur fünf Worte, zum Beispiel: »Isabella tritt auf mit Hof«.

Die Bühnentexte beanspruchen, außer der Sorgfalt und dem realistischen Vermögen des Regisseurs, die Phantasie und Findigkeit, mit der er ausmacht, welche Chancen sie ihm auf den Brettern eröffnen. Wer nicht mit bühnenpraktischem Sinn begabt ist und die Stücke liest, dem kann es ergehen wie dem Kritiker Joachim Kaiser, der einst über die »mühsame« Lektüre des »Jahrmärktsfests zu Plundersweilern« maulte und sich angesichts der Aufführung in den Münchner Kammerspielen wunderte, dass dieser Text »soviel theatralische Qualität, soviel Aufführungs-Potenz« berge: »Hacks beherrscht nicht nur Versformen, sondern auch die Bühne.«<sup>14</sup> Im Allgemeinen reduziert Hacks auch seine Angaben über Ort und Zeit des Geschehens auf das Notwendigste und wird nur ausführlicher, wenn es darum geht, eine Grundsituation zur Entfaltung des Spiels festzulegen – wie für »Senecas Tod« und »Pandora«,

---

ausführlicher für »Barby«. Ein typisches Beispiel gibt »Jona«: »Ninive, Tigris-Terrassen der Königsburg. Die Handlung spielt Ende des 9. Jahrhunderts.« Das aber möchte Hacks auch dargestellt sehen.

Hacks liebte Dekor und alte Möbel. Nicht von ungefähr beschäftigte er sich auch mit dem Handel von Antiquitäten. Er verachtete gegenstandslose, rein abstrakte Kunst, die ihm sinnlos vorkam. Er wollte in jedem Fall etwas Reales, sinnhaft und bedeutungsvoll interpretiert, durchs Auge der Kunst erblicken können. Er hielt an Gediegenem fest, auch was den Bühnenraum angeht. Seine Stücke sind für den Guckkasten entworfen, die »Bühnenform der Neuzeit«, ausgestattet mit der Kulissenbühne, welche »die richtige Weise zuzuschauen« biete: Sie »ist der Ort und ist der Ort auch nicht«, sie verbinde »vollständige Nachahmung und vollständige Künstlichkeit«: »der vorläufig letzte stimmige Ausstattungsstil war der der Meininger.«<sup>15</sup> Dennoch meint er kein Bilderbuch. Der Max Brückner<sup>16</sup> der Neuzeit war für Hacks Karl von Appen, der großartige Ausstatter und Bühnenmaler Brechts und des Berliner Ensembles.<sup>17</sup> Anderen Raumlösungen stand Hacks skeptisch bis ablehnend gegenüber. Mit größtem Vergnügen aber sah er Klaus Dieter Kirsts Dresdner Uraufführung von »Adam und Eva«, für die Manfred Grund eine im naiven Stil gehaltene Dekoration geschaffen hatte – ganz nach seinem, auch aus damaliger Sicht, »etwas altmodischen« Geschmack.

Hacks wünschte sich, bei aller Liebe zu den kleinen Genres, ja, zum Trivialen, ein »großes« Theater, das in der Lage ist, die Welt auch räumlich in sich aufzunehmen und zu präsentieren und Glanz und Pomp nicht zu scheuen, wie vor ihm übrigens auch Schiller. Er streift jedoch die noch unter dem Einfluss Brechts verfochtene Meinung ab, das Theater müsse Bühnenraum auch für das »Volk« stellen, für größere Menschenmengen, und füllt die Bühne nicht mehr mit einer Vielzahl von Personen, sondern sendet Einzelpersonen auf die Bretter, die das soziale Ensemble der Dramenwelt vertreten: »Was braucht es die Soldateska, wenn ich die Generäle habe?«, wendet er gegen eine Inszenierung von »Wallensteins Lager« ein und empfiehlt, diesen Teil der Trilogie komplett zu streichen – so in einem Brief an Eberhard Esche, der die Titelfigur spielen soll.<sup>18</sup>

---

---

## Über die Autoren

Felix Bartels, geboren 1978 in Berlin, arbeitet als Autor, Herausgeber, Literaturforscher und Lektor. Er studierte Klassische Philologie und Philosophie an der Humboldt-Universität zu Berlin. Regelmäßige Publikation zu politischer Theorie, Literatur und Film in *Neues Deutschland* und *junge Welt*. Zahlreiche Arbeiten zu Peter Hacks. 2010 erschien seine Studie »Leistung und Demokratie«, 2015 der Essayband »Odysseus wär zu Haus geblieben«.

Kristin Bönicke, geboren 1997, studiert Philosophie und Deutsche Literatur an der Humboldt-Universität zu Berlin. Sie arbeitet zu Hacks, Lukács und Holz.

Dr. Detlef Kannapin, geboren 1969, von Hause aus Filmhistoriker, dazu Polittheoretiker und Philosoph; zahlreiche Veröffentlichungen zur Film- und Mediengeschichte, zur politischen Philosophie und zu allgemeinen gesellschaftlichen Problemen. Kannapin hält jede Form von Gesellschaftswissenschaft nur dann für sinnvoll, wenn sie der tätigen Praxis für die Verbesserung des menschlichen Zusammenlebens zugewandt ist und dient.

Dr. Kai Köhler, geboren 1964, lebt als Literaturwissenschaftler und Publizist in Berlin. Bis 2012 lehrte er als Assistant Professor an der Deutschabteilung der Hankuk University of Foreign Studies in Seoul. Forschungen vor allem zur Literatur der DDR, zur Fachgeschichte der Germanistik und zu Literatur und Nationalismus.

Felix Kupfernagel, geboren 1989, studierte an der Friedrich-Schiller-Universität Jena »Deutsche Klassik im europäischen Kontext« und arbeitet zur Zeit an einer Dissertation zu Peter Hacks' Romantikbegriff im historisch-politischen Kontext des geteilten und wiedervereinigten Deutschlands. Darüber hinaus beschäftigt er sich mit marxistischer und idealistischer Philosophie, der Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts sowie Digital Humanities und Computerlinguistik.

---

Dr. Julia Lind arbeitet als Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Film-, Theater-, Medien- und Kulturwissenschaft (FTMK) an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Nach dem Studium der Germanistik und Theaterwissenschaft an der JGU Mainz und der Universität Wien promovierte sie zum Thema »Alfred Matusche und Lothar Trolle – Grenzgänger des DDR-Theaters«. Die Dissertation ist 2018 bei transcript erschienen.

Annette Lose, geboren 1965, studierte am Institut für Lehrerbildung Quedlinburg. Sie lebt als Autorin in Halle/Saale. 2003 erschien ihr Buch mit Gedichten für Kinder »Der Löwenzahn hat Karies«. Seit 2006 untersucht sie die Vertonungen Hacksscher Werke, 2009 erschien »Peter-Hacks-Vertonungen. Verzeichnis der Vertonungen lyrischer Werke von Peter Hacks 1949–2008«. Sie arbeitete an der Peter-Hacks-Website und am Hacks-Journal »ARGOS« mit.

Dr. Jens Mehrle, geboren 1964, ist Schauspielregisseur. Von Peter Hacks inszenierte er unter anderem: »Orpheus in der Unterwelt«, »Pandora«, »Genovefa« und »Rosie träumt«. Er ist Mitherausgeber der »Berlinischen Dramaturgie« (2010), zu der er in Leipzig promovierte.

Dr. Mirjam Meuser, geboren 1980, studierte Neuere deutsche Literatur und Philosophie an der Universität Stuttgart und der Humboldt-Universität zu Berlin und promovierte 2017 mit einer Arbeit über Heiner Müllers Poetik des Grotesken. Während und nach dem Studium arbeitete sie als Regieassistentin am Staatstheater Stuttgart sowie als Dramaturgin in der freien Theaterszene. 2016/17 übernahm sie die Projektleitung für das Symposium »Die Zukunft des Dramas« im Literaturforum im Brecht-Haus. Seit der Spielzeit 2018/19 ist sie Dramaturgin am Theater Heilbronn. Gemeinsam mit Janine Ludwig ist sie Herausgeberin der zweibändigen Aufsatzsammlung »Literatur ohne Land? Schreibstrategien einer DDR-Literatur im vereinten Deutschland« (Freiburg 2009, Eschborn 2014).

Prof. Dr. Jürgen Pelzer, geboren 1949, studierte Germanistik, Geschichte und Philosophie in Köln, Konstanz und Madison/Wisconsin. Er lehrte in den USA, zuletzt als Professor für Literatur- und Kulturwissenschaft in Los Angeles. Gegenwärtig forscht er u. a. über Kulturtheorie.

---

Dr. Dennis Püllmann, geboren 1975, Studium der Literatur und Philosophie in Marburg und an der FU Berlin, Promotion in Potsdam (»Von Brecht zu Braun«, Mainz 2011), Lehrbeauftragter an verschiedenen Universitäten (Potsdam, FU Berlin), sechs Jahre an der Universität von Kreta. Lebt in Rethymnon und Berlin; zurzeit vor allem tätig für das Centrum modernes Griechenland (CeMoG) der FU Berlin.

Dr. Peter Schütze, geboren 1948, promovierte nach einem Studium in Mainz und Marburg mit einer Arbeit zum Drama von Peter Hacks. Er war als Dramaturg, Regisseur und Darsteller an namhaften Theatern beschäftigt, arbeitet als Journalist, Librettist, Übersetzer und unterrichtete Theater- und Filmgeschichte an der Universität Bochum. Er ist Autor zahlreicher Bühnenwerke und Bücher (zuletzt 2014 »Die Brüder des Löwen. Eine westfälische Chronik aus dem 12. Jahrhundert«) sowie Präsident der Christian-Dietrich-Grabbe-Gesellschaft in Detmold und der Neuen Ernst-Meister-Gesellschaft in Hagen.

Dr. Ronald Weber, geboren 1980, Studium der Deutschen Philologie, Geschichte und Politikwissenschaft in Duisburg und Göttingen. 2014 Promotion über Peter Hacks und Heiner Müller, 2018 »Peter Hacks. Leben und Werk«. Zurzeit Redakteur der Zeitung *junge Welt* und Autor in Berlin.

Thomas Wieck, geboren 1945, Theaterwissenschaftler und Dramaturg. Letzte Publikation: »Regie: Herbert König. Über die Kunst des Inszenierens in der DDR.« Berlin 2019.