Sergej Tretjakow
Biographie des Dings

Fritz Mierau
Literatur des Dings und Biographie des Fakts

Annett Gröschner
Ein Ding des Vergessens. Tretjakow wiederlesen

Reihe *Arbeitsblätter für die Sachbuchforschung (#12)*
Historische Reihe (#3)
Herausgegeben vom Forschungsprojekt
„Das populäre deutschsprachige Sachbuch im 20. Jahrhundert“
(Gefördert von der Fritz-Thyssen-Stiftung)

www.sachbuchforschung.de

Berlin und Hildesheim, März 2007

Inhalt

Vorbemerkung……....3

Sergej Tretjakow: Biographie des Dings……..…..4

**Fritz Mierau: Literatur des Dings
und Biographie des Fakts…….……..….9**

**Annett Gröschner: Ein Ding des Vergessens.
Tretjakow wiederlesen…….……..20**

Kontaktadressen…….34

Für die freundliche Erlaubnis zur Publikation danken wir Fritz Mierau (Berlin)

Vorbemerkung

„Von: Zentralinstitut für Literaturwissenschaft zu: www.sachbuchforschung.de, 30 Jahre danach: An Annett Gröschner bei Gelegenheit des Versuchs, S.T. in die Sachbuchforschung einzumontieren", schrieb Fritz Mierau im Juni 2006 als Widmung in ein Exemplar des Buches *Erfindung und Korrektur. Tretjakows Ästhetik der Operativität*, das er 1976 im Ostberliner Akademieverlag veröffentlichte. Es ist eins von drei Büchern über Sergej Tretjakow, die Fritz Mierau zwischen 1972 und 1985 verfaßt oder herausgegeben hat, die verstreuten Essays nicht mitgezählt. Zuletzt erschien 1985 *Gesichter der Avantgarde. Porträts – Essays – Briefe*, das nach der Wende noch eine zweite Auflage erlebte. Danach wurde es wieder still um den Autor, vor allem in Rußland, wo seine Stücke, wie das Thesenstück *Ich will ein Kind haben* bis heute nicht gespielt sind.

Fritz Mierau ist der wichtigste Wiederentdecker Sergej Tretjakows für den deutschsprachigen Raum. Das war in der DDR, wo Mierau seit den fünfziger Jahren als Slawist wirkte, keineswegs einfach, denn die Umstände seines Todes – Sergej Tretjakow wurde 1939 unter Stalin hingerichtet, nachdem man ihn der Spionage für Japan bezichtigt hatte, waren trotz seiner Rehabilitation 1956 nicht gerade ein Ausweis für die Teilhabe am sozialistischen Erbe. Es war ein beständiger Versuch, das Werk und die Biographie des Autors dem Vergessen zu entreißen. Und Tretjakow war nicht der einzige russische bzw. sowjetische Schriftsteller, dem Mierau seine Aufmerksamkeit widmete und – wie die zahlreichen Veröffentlichungen in den letzten Jahren über den „russischen Leonardo da Vinci" Pawel Florenski zeigen – bis heute widmet.

Der Essay Fritz Mierau *Literatur des Dings und Biographie des Fakts* ist ein Auszug aus dem Nachwort *Tatsache und Tendenz. Der „operierende" Schriftsteller Sergej Tretjakow* zu dem von Mierau 1972 im Leipziger Reclam-Verlag herausgegebenen Band *Sergej M. Tretjakow: Lyrik, Dramatik, Prosa*.

Es war nicht leicht, sich aus der Fülle der Arbeiten Fritz Mierau zu Tretjakow für einen Text zu entscheiden. Da das Forschungsprojekt zum deutschsprachigen Sachbuch aber unter den Arbeiten Tretjakows vor allem den kurzen Essay „Biographie des Dings" als einen wichtigen Meilenstein der Sachbuchforschung betrachtet, und den noch einmal zu veröffentlichen der Ausgangspunkt dieses Arbeitsblattes war, haben wir uns für diese Arbeit Fritz Mierau entschieden. Den Abschluß des Arbeitsblattes bildet ein Essay von mir zur Bedeutung Tretjakows in der Gegenwart unter besonderer Berücksichtigung der Arbeit am und über das Sachbuch.

Annett Gröschner, Februar 2007

Aus: Sergej Tretjakow: Gesichter der Avantgarde. Porträt, Essays, Briefe, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar 1985, S. 102-106.

Sergej Tretjakow

Biographie des Dings

Die Wechselbeziehungen der Personen in einem klassischen Roman, der auf der Biographie eines individuellen Helden basiert, erinnern sehr an ägyptische Fresken. Im Zentrum, auf dem Thron ein kolossaler Pharao, neben ihm, etwas kleiner, die Gattin, noch kleiner die Minister und Heerführer und als kupferne Punkte, die anonyme Masse der Bevölkerung, Gesinde, Krieger, Sklaven.

Im Mittelpunkt dieses Weltgebäudes steht der Romanheld. Die ganze Welt wird durch ihn verkörpert. Mehr noch, die ganze Welt ist im Grunde nur eine Sammlung seines Zubehörs.

Die idealistische Philosophie beherrscht die Romankomposition. Formeln wie „Der Mensch ist das Maß aller Dinge", „Ein Mensch - wie stolz das klingt!", „Mit dem Tod des Menschen stirbt die Welt" sind nichts anderes als Sandkörnchen, um die sich die bürgerliche Kunst kristallisiert, die Kunst der Epoche der freien Konkurrenz und des räuberischen Wettbewerbs.

Man braucht nur zu prüfen, welches Gewicht die objektive Welt, die der Dinge und Prozesse, und welches die subjektive Welt, die der Emotionen und Erlebnisse, im Roman besitzt, um zu erkennen, wie stark der Idealismus ist.

Alle diese Onegins, Rudins, Karamasows und Besuchows sind gewissermaßen Sonnen selbständiger Planetensysteme, um die dienstfertig die anderen Gestalten, Ideen, Dinge und historischen Prozesse kreisen. Genauer gesagt, es sind keine Sonnen, sondern einfache Planeten, die sich für Sonnen halten und auf ihren Kopernikus warten, daß er sie auf den gebührenden Platz rücke.

Wenn heute gehorsame Schüler der idealistischen Literatur versuchen, „die Wirklichkeit synthetisch widerzuspiegeln", und literarische Systeme mit den Samgins, Wirinejas und Tschumalows im Zentrum errichten, bauen sie wieder an jenem überholten „ptolemäischen System" der Literatur.

Im Roman absorbiert und subjektiviert der leitende Held die gesamte Wirklichkeit. Die Kunst der verschiedenen Epochen stellt den Menschen in verschiedenen Querschnitten dar oder vielmehr eingeschlossen in verschiedene Sphären. Etwa die Sphäre ökonomischer, politischer, produktionstechnischer,

biologischer, psychologischer und persönlicher Erscheinungen.
Den klassischen Romancier interessiert nicht der Mensch als Teilnehmer am ökonomischen Prozeß. Man sollte nicht vergessen, daß die Wurzeln der idealistischen Kunst im Feudalismus liegen, wo die Gestalt des müßig schmarotzenden, privilegierten Rentiers im Mittelpunkt stand. Ist die Verachtung des Romans für den arbeitenden Menschen nicht darauf zurückzuführen? Man überprüfe einmal, wieviel Seiten im Roman den technischen und produktiven Fertigkeiten des Helden gewidmet sind.
Es gibt Ingenieure, Ärzte und Finanziers als Helden, doch gewöhnlich erfahren wir herzlich wenig darüber, was sie tun und wie sie es tun. Dagegen wird ausführlich abgehandelt, wie sie sich küssen, wie sie speisen, ihren Vergnügungen nachgehen, sich langweilen und sterben.
Diese Verpflanzung der Romangestalten aus der Sphäre der Produktion in die des Privatlebens, der Psychologie, hat zur Folge, daß der Roman gewöhnlich in der Freizeit des Helden spielt. Besonders ungeheuerlich klingt das bei Romanen von Zeitgenossen, die „bei den Klassikern lernen", die die „Leiden der Werther des Proletariats in ihrer arbeitsfreien Zeit" beschreiben.
Die handelnde Person kaum in ihrer Berufssphäre skizzierend, analysierte der klassische Roman sie auch nur ungern in der Sphäre politischer, sozialer oder physiologischer Erscheinungen. Wir wissen, wie bedingt die Physiologie des Romans war. Erinnert sei nur daran, daß die Gesetze der Ästhetik des Romans für die Helden und Heldinnen eine eigene, phantastische Krankheit erfanden, Nervenfieber, und streng darauf achteten, daß Verwundungen der Helden und schwere Krankheiten stets oberhalb der Gürtellinie blieben. Die idealistische Philosophie mit ihrer Lehre von Vorbestimmtheit, Verdammtheit und ihrem Verabsolutieren der Naturgewalt zwang dem Roman ihren Willen, auf: Er stellte den Menschen in eine verhängnisvolle Situation. Anstelle sozial oder professionell bedingter Krankheiten kultivierte er angeborene psychophysiologische Besonderheiten. Denken wir an all die Tragödien von Epileptikern, Mißgeburten, Kranken, Wahnsinnigen und Krüppeln. Der Roman interessierte sich nur für unbedingte Reflexe: Tragödien, Hunger, Liebe, Eifersucht.
Sozialpolitische Konflikte wurden nur von der Warte verletzter Ethik (Verrat und Treubruch) und der daraus entspringenden Neuropathologie (Gewissensbisse) behandelt. Der unter solchen Aspekten im Roman gestaltete Mensch wurde völlig irrational. Emotionell-pathologisch aufgebläht, war er der gesellschaftlichen und intellektuellen Sphäre entfremdet.
Wo noch außer im Roman kann die Emotion einen derart absoluten und unverfrorenen Sieg über den Intellekt des Menschen, seine Kenntnisse und

seine technisch-organisatorische Erfahrung feiern?
Kurz gesagt, wir meinen, ein auf die Biographie des Helden gebauter Roman ist in seiner Grundidee falsch und dient gegenwärtig als bestes Mittel, die Konterbande des Idealismus einzuschmuggeln.
Dies gilt selbst für solche Fälle, wo versucht wird, die Einbeziehung des Helden umzugestalten und ihn aus professionell-physiologisch-sozialer Sicht zu erfassen.
Die Kraft der Regeln des Romans ist so zwingend, daß jedes berufsbedingte Moment als verabscheuungswürdige Abweichung von der gewohnten Entwicklung des Werkes angesehen werden würde und jeder physiologische Zusatz entweder als Symptom psychologischen Erlebens oder als lästige Ablenkung der Aufmerksamkeit des Lesers.
Ich bekam das selbst zu spüren, als ich an dem Bio-Interview Deng Schi-hua schrieb, der Biographie eines realen Menschen, möglichst objektiv gestaltet. Fortwährend ist man geneigt, in die gewohnte Bahn biographischen Psychologisierens abzugleiten, während faktisch vorliegende Zahlen und Bemerkungen am Rande ästhetischer Metaphern und Hyperbeln wirken.
Mögen die Dinge und Produktionsprozesse auch in bedeutendem Maße in die Erzählung einbezogen werden, die Gestalt des Helden schwillt immer mehr an und beginnt, die Dinge und ihren Einfluß zu bedingen, statt durch sie bedingt zu sein.
Für den Kampf gegen den Idealismus des Romans erscheint es am zweckmäßigsten, die Erzählung als eine Art „Biographie des Dings" aufzubauen.
Die „Biographie des Dings“ ist eine sehr nützliche kalte Dusche für die Literaten, ein hervorragendes Mittel, damit der Schriftsteller, dieser ewige „Anatom des Chaos", „Bezwinger der Elemente", sich in einen Menschen mit etwas zeitgemäßer Bildung verwandele; vor allem ist die „Biographie des Dings" deshalb nützlich, weil sie die vom Roman aufgeblähte menschliche Persönlichkeit auf ihren Platz stellt.
Die kompositionelle Struktur der „Biographie des Dings" läßt sich mit einem Fließband vergleichen, auf dem das Rohprodukt entlanggleitet. Durch menschliche Bemühungen verwandelt es sich in ein nützliches Produkt. (So sind die Dinge Pierre Hamps aufgebaut. Besonders sein „Frischer Fisch".)
Die „Biographie des Dings" ist bestens geeignet, menschliches Material aufzunehmen.
Die Menschen stoßen auf Querbahnen des Fließbands zu dem Ding. Jede Bahn führt neue Menschengruppen herbei. Quantitativ können sie sehr weit

verfolgt werden, und das sprengt durchaus nicht die Proportionen der Erzählung. Sie treten mit dem Ding durch ihre soziale Seite in Berührung, durch ihre produktionstechnischen Fertigkeiten, wobei das Nützlichkeitsmoment lediglich den Endabschnitt des ganzen Fließbands umfaßt. Die individuell spezifischen Momente der Menschen entfallen in der „Biographie des Dings", persönlicher Kummer und Epilepsien sind nicht spürbar, dafür treten etliche Sorgen und Nöte der betreffenden Gruppen und soziale Neurosen deutlich hervor.

Während man sich bei einem biographischen Roman großen Zwang auferlegen muß, um diese oder jene Eigenschaft des Helden als sozial bedingt zu empfinden, muß man sich in der „Biographie des Dings" übermäßig anstrengen, um in der betreffenden Erscheinung irgendeine individuelle Besonderheit zu sehen.

In der „Biographie des Dings" erhält die Emotion den ihr gebührenden Platz und wird nicht als persönliches Erlebnis empfunden. Hierbei erkennen wir der Emotion ein soziales Gewicht zu, je nachdem, wie ihr Entstehen sich im herzustellenden Ding widerspiegelt.

Man darf auch nicht vergessen, daß sich Menschen zu *beiden* Seiten des Fließbands befinden, auf dem das Produkt vorwärts gleitet. Dieser Längsschnitt durch die Menschenmasse ist der Klassenschnitt. Herren und Arbeiter treffen nicht katastrophal aufeinander, sondern berühren sich organisch. In der „Biographie des Dings“ können wir den Klassenkampf in entwickelter Form auf allen Etappen des Produktionsprozesses miterleben. Es hätte keinen Sinn, ihn in die Psychologie des Einzelwesens zu transponieren und speziell für ihn Barrikaden zu errichten, um sie mit der roten Fahne in der Hand zu erstürmen.

Die Revolution auf dem Fließband der Dinge klingt härter, überzeugender, die Massen stärker erfassend. Denn an der „Biographie des Dings" nehmen die Massen unbedingt teil.

Also nicht der Mensch, das Einzelwesen, geht durch den Aufbau der Dinge, sondern das Ding wandert durch die Formation der Menschen. Hier liegt die literarische Methode, die uns fortschrittlicher erscheint als die Methoden der klassischen Belletristik.

Wir brauchen ständig Bücher über unsere ökonomischen Hilfsquellen, über die Dinge, die von Menschen hergestellt werden, und über die Menschen, die die Dinge herstellen. Unsere Politik wächst auf einem ökonomischen Stamm, es gibt nicht eine Sekunde im Alltag des Menschen, die nicht im ökonomischen, nicht im politischen Bereich läge.

Bücher wie *Holz, Getreide, Kohle, Eisen, Flachs, Baumwolle, Papier, Lokomotive, Betrieb* sind noch nicht geschrieben. Wir brauchen sie, und nur mit den Methoden der „Biographie des Dings" lassen sie sich auf befriedigende Weise herstellen.
Vor allem tritt der Mensch in neuer, vollwertiger Gestalt vor uns, wenn wir ihn auf dem Fließband der Erzählung wie ein Ding entlangfahren lassen. Aber das wird erst dann der Fall sein, wenn der von der Belletristik erzogene Leser in seiner Aufnahmefähigkeit umgeschult hat auf eine Literatur, die nach der Methode der „Biographie des Dings" aufgebaut ist.

1929

Deutsch von Ruprecht Willnow

Auszug aus: Fritz Mierau: Tatsache und Tendenz. Der „operierende" Schriftsteller Sergej Tretjakow. Nachwort zu Sergej M. Tretjakow: Lyrik, Dramatik, Prosa, Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1972, S. 483-494.

Fritz Mierau

Literatur des Dings und Biographie des Fakts

Das neue Wechselverhältnis von Kenntnis, Erkenntnis, Emotion und Aktion zu beherrschen – darauf zielten Sergej Tretjakows Anstrengungen. Die Neuartigkeit der Einzelheiten, Verhältnisse, Prozesse muß beschrieben werden und darf nicht in der Zurückführung auf bekanntes Älteres verschwinden. Wie nämlich die Kämpfer und die Kämpfe der sozialistischen Industrialisierung und Kollektivierung wirklich waren und in welchen weltgeschichtlichen Verhältnissen sie standen, war über weltgeschichtliche Rückerinnerungen allein nicht auszumachen.

Die epochevergleichende Darstellung des neuen Gegenstands bedurfte der minutiösen Durchforschung der neuen sozialen Tatsachen und Beziehungen, der Aufnahme aller Einheiten sozialistischer Aktivität, um die zeitgenössischen Erscheinungen nicht für bloße Seitenstücke älterer Phänomene zu nehmen.

Tretjakow hat das 1928 an einem simplen Beispiel gezeigt. In der Miszelle „Vom Übersetzen" schrieb er: "Nicht ‚wortgetreu' und nicht (semantisch) ‚sinngetreu', sondern (sozial) ‚bedeutungsgetreu' - darin liegt die Qualität der Übersetzung ... ‚Sowjet der Arbeiterdeputierten' kann nicht mit ‚Gilde' übersetzt werden. Ein Wolkenkratzer mit tausend Wohnungen, von Menschen bewohnt, die einander nicht kennen, ist als ‚Familiensitz mit dreitausend Verwandten und Bekannten' nicht zu fassen."[1]

Um die Heftigkeit zu begreifen, mit der Wladimir Majakowski, Nikolai Assejew, Sergej Tretjakow, Ossip Brik und ihre Freunde unter den Kritikern

[1] S. Tretjakow: O perevode (Vom Übersetzen); in: Nowy LEF, 1928, H. 7, S. 41.

das Einbringen von Heutigkeit in die Kunst in den Jahren 1927 bis 1929 verfochten und gelegentlich in überspitzten Theoremen verfestigten, muß berücksichtigt werden, daß mit dem ersten Fünfjahrplan und der durchgängigen Kollektivierung der Landwirtschaft eine neue Etappe in der Geschichte der jungen sowjetischen Gesellschaft begann. Leonid Leonows „Werk im Urwald" (1930), Valentin Katajews "Im Sturmschritt vorwärts" (1932), Michail Scholochows "Neuland unterm Pflug" (1932), Bruno Jasienskis "Der Mensch wechselt die Haut" (1932/33), Jakow Iljins "Großes Fließband" (1934), Ilja Ehrenburgs "Der zweite Tag" (1934) und "Ohne Atempause" (1935) waren noch nicht geschrieben. In der Lyrik war Majakowskis poetisches Modell einer weltgeschichtlichen Alltäglichkeit, das gegen die Verhimmelung, kosmische Verflüchtigung und "skythische" Mystifizierung der Revolutionäre und der Revolution stritt, in seiner Bedeutung angezweifelt, in einigen Fällen bis hin zum Ersten Sowjetischen Schriftstellerkongreß 1934 negiert.

Was als "Literatur des Fakts" und "Biographie des Dings" von der Zeitschrift "Nowy LEF" (1927/28) vertreten wurde, muß daher als ein wichtiges Teilstück in den natürlich umfassenderen Kämpfen der sowjetischen Literatur um die Beherrschung des Verhältnisses von Funktion, Gegenstand und Methode sozialistischer Literatur verstanden werden. Die vielen Vorschläge zur Stellung und Arbeit des Schriftstellers, zu den Traditionslinien der "Literatur des Fakts" und ihrer Abbildspezifik gehen von einer Grundhaltung aus, nämlich der Vorsicht vor allzu rascher künstlerischer Verallgemeinerung in den üblichen Verfahrensweisen. Es wird aufgerufen, länger bei der Analyse der Fakten zu verweilen, genauer hinzusehen, um ihr Beziehungsgefüge herauszubekommen und sie nicht zum Opfer eines alten Beziehungsmusters oder gar eines eingeführten Genres zu machen. Von hier aus werden Vorschläge zur Arbeit des Schriftstellers in der Gesellschaft gemacht und Überlegungen für den Aufbau geeigneter Verallgemeinerungsweisen angestellt. Charakteristisch ist die Schlußfolgerung eines Aufsatzes in der ersten Nummer der Zeitschrift "Nowy LEF": "Man, muß lernen, Korrespondenzen, eine Chronik, Aufsätze,

Feuilletons, kleine Erzählungen, Theaterrezensionen, Milieuskizzen zu schreiben und auch das, was den Roman ablöst; das heißt, man muß lernen, auf die Zukunft hin zu arbeiten, auf die Form, die ihr selber schaffen müßt. Den Leuten literarische Formen beizubringen, das heißt, sie das Lösen von Aufgaben zu lehren, statt die Mathematik - heißt die Zukunft bestehlen und Banalitäten züchten."[2]

Fragen wir zunächst: Wie versichert man sich also der Tatsachen? Tretjakow schildert mehrfach, wie es nicht geht. Die "Sommerträume (1928) einiger unserer Moskauer Schriftsteller" hätten so ausgesehen: "Na dann werfen wir uns halt mal das Bündel auf den Rücken und wandern durchs Land - wir werden Menschen begegnen, werden Material für die Belletristik finden. - Als Gorki umherwanderte, tat er es nicht, weil ihm das Spaß machte, sondern weil es zu seinem Leben gehörte. Wenn er in eine heikle Lage geriet, ging es ihm dreckig. Falls aber unseren Quasi-Wanderern etwas zustößt, brauchen sie nur in der nächstgelegenen Siedlung zur Sparkasse, zur Telefonvermittlung oder zum Fahrkartenschalter zu gehen. Was sie wahrnehmen, das sehen sie vom Standpunkt müßiger Sommerfrischler."[3] Majakowski merkte zur gleichen Zeit ähnliches an.[4]

Nicht die Sicht der Besucher, sondern die Sicht der Veränderer. Das verlange erstens die praktische Mitarbeit des Schriftstellers und zweitens die Langfristigkeit, Kontinuität, Erneuerung des Kontakts mit. den erforschten Gegenden. Für Nikolai Tichonow oder Wladimir Lugowskoi wurden an der Jahrzehntwende die mittelasiatischen Sowjetrepubliken zum Entdeckungsraum neuer Tatsachen und Verhältnisse. Valentin Katajew, Marietta Schaginjan, Ilja Ehrenburg, Alexander Besymenski, Ilja Selwinski gingen auf die Großbauplätze des ersten Fünfjahrplanes. Tretjakow beschrieb seine Arbeitsweise unter dem Titel "Literarischer Feldbau". Die Notiz erschien 1928 in der letzten Nummer

[2] Viktor Schlowski, O pisatele (Über den Autor), in Novy LEF, 1927, H. 1, S. 33.
[3] S. Tretjakow, O tom sche. Pisatel w kolchose. (Zum gleichen Thema. Der Schriftsteller im Kolchos); in: Literatura fakta, Moskau 1929, S. 195.
[4] Vgl. hierzu F. Mierau, Revolution und Lyrik, Berlin 1972.

der zu dieser Zeit von ihm geleiteten Zeitschrift "Nowy LEF" und zeigte zugleich die Suche nach neuen Verallgemeinerungsmöglichkeiten. Die Arbeiten der "nomadisierenden" Skizzenschreiber seien flächig und statisch geblieben, schreibt Tretjakow, unfähig, Prozesse und Tendenzen wiederzugeben: "Aber gerade die sozialen Prozesse, die Entwicklung der Menschen und der Verhältnisse, die Veränderung der Funktionen von Dingen sind für uns das Interessanteste." Man müsse das zu beobachtende Feld eingrenzen, sich festsetzen, die Beschreibungen intensivieren und in Abständen immer an den gleichen Ort zurückkehren. Er zum Beispiel habe Peking, das georgische Swanetien, später die Dorfverhältnisse in der Umgebung von Moskau, einen nordkaukasischen Kolchos, eine Tuberkuloseheilstätte, einen Wolgahafen, den Botanischen Garten Suchumi, die Station Junger Naturforscher in Sokolniki und das Leben der Baptisten studiert. Diese Punkte gelte es ständig im Auge zu behalten: Die Fixierung des Fakts in seiner zeitlichen Ausdehnung ergebe die Fixierung des Prozesses.[5]

Tretjakow hat tatsächlich so gearbeitet: Den Kolchos im Nordkaukasus besuchte und beschrieb er in drei Etappen. Vier Monate arbeitete er in der Staatlichen Filmverwaltung Georgiens und schrieb Kulturfilmszenarien: "Maxime: nicht von einer gegebenen Fabel zum erwünschten Material, sondern vom gegebenen Material zur notwendigen Fabel."[6] 1930 drehte Michail Kalatosow, der spätere Regisseur von "Die Kraniche ziehen", nach Tretjakows Vorlage den Film "Das Salz Swanetiens".[7] In den dreißiger Jahren entstanden aus dem immer neuen Studium des Wegs und der Arbeitsweise deutscher antifaschistischer Künstler und der eigenen Kenntnis der ausgehenden Weimarer Republik die Porträts des Buchs „Menschen eines Scheiterhaufens“.

Ehe wir zum Umfeld und zur Traditionsvorstellung dieser Literatur kommen können, bleibt eine wichtige Doppelung der beschriebenen Aufwertung des

[5] S. Tretjakow, Literaturnoje mnogopole (Literarischer Feldbau); in: Nowy LEF 1928, H. 12, S. 43f.
[6] S. Tretjakow, Tekuschtschie dela, (Laufende Arbeiten); in: Nowy LEF 1927, H. 9, S. 87.
[7] Vgl. Iskusstvo millionow (Kunst der Millionen), Moskau 1958, S. 127.

Faktischen für die Arbeit des Schriftstellers zu klären. Es handelt sich nämlich einerseits um die Bestimmung der Arbeitsweise, der gesellschaftlichen Kompetenz des Schriftstellers, andererseits aber um die verstärkte Einbeziehung von Erinnerungen, Erlebnis- und Reiseberichten, Tagebüchern, Briefen, Beschreibungen wissenschaftlicher Arbeit, Korrespondenzen der Arbeiter- und Bauernkorrespondenten, Stoßarbeiterliteratur in den Literaturbegriff, das heißt um eine beträchtliche Erweiterung des Kreises der Schriftsteller. Die Erweiterung des Literaturbegriffs stieß auf wenig ernsthaften Widerstand, zumal hier einleuchtende praktische Erfahrungen vorlagen und umfangreiche Unterlagen über die geschichtliche Bedingtheit von Gattungs- und Genreentwicklungen beigebracht werden konnten. Hier fügte sich die Aufmerksamkeit der "Faktographen" für das Dokument deutlich in die ausgeprägte Dokumentierungsverantwortung der sowjetischen Gesellschaft, in der sich ihre Geschichtsbewußtheit ausdrückt.

Schwieriger war es mit der Konzeption von der Arbeit des Schriftstellers. Sein Berufsbild stand zur Debatte. Entprofessionalisierung und Kollektivierung der Arbeit des Schriftstellers sei der Ausweg aus ästhetischem Spezialistentum. Wie die Arbeiterkorrespondentenbewegung die Journalisten entprofessionalisiere, so sei auch die Entprofessionalisierung der Schriftsteller in Angriff zu nehmen. Da die "Materialträger" selten zu schreiben verstünden, habe der Schriftsteller sich als Interviewer, literarischer Sekretär oder „Konstrukteur" des Materials ihnen zuzugesellen. Man müsse das organisieren und Bücher künftig auch kollektiv verfassen. Das führe dazu, daß die sowjetische Literatur aus einer Zeit der Erzählung und des Romans in eine Zeit der Skizze und der Monographie eintrete. Zweifellos wurden hier im Eifer der Polemik bestimmte Möglichkeiten für die einzigen ausgegeben. Aber wir waren schon im Kommentar zum Aufsatz "Der neue Lew Tolstoi" darauf eingegangen, daß es Tretjakow bei seiner nachdrücklichen Praktizierung und Verbreitung der anderen Arbeitsmethoden um die Aneignung der Kollektivität sozialistischer Leitungsprozesse durch den Schriftsteller ging. Seine Polemik richtete sich

gegen die Anmaßung eines besonderen Schriftstellerstandpunktes, der sich nicht aus der Kenntnis und Wertung der gesellschaftlichen Handlungen, sondern aus der Kenntnis eines abstrakt begriffenen „Menschen" herleitet. Sie richtete sich gegen das subjektivistische Aufblasen einer schöpferischen Individualität und ihre Loslösung von den kulturschöpferischen Leistungen der Arbeiterklasse und ihrer Verbündeten. Es ging also um die Durchsetzung der Dialektik von Tätigkeit und Verhältnissen bei der Bestimmung des Menschen, darunter des Schriftstellers. Genaugenommen war damit nicht die Entprofessionalisierung, sondern die Umprofessionalisierung des Schriftstellers anvisiert.

Von hier aus wird sowohl die Traditionsvorstellung als auch die Abbildspezifik der "Literatur des Fakts" verständlich. Die eigentümlich kleine und scheinbar gar nicht zusammengehörige Gesellschaft der Vorläufer und Gefährten erweist sich als äußerst fruchtbare Übergangsgruppe. Aus der jüngeren Literatur sind' es besonders Maxim Gorki, Dmitri Furmanow und Wladimir Arsenjew, die in den Argumentationen immer wiederkehren. Gorki interessiert als der Autor der autobiographischen Trilogie und der Organisator von Schriftstellerkollektiven. Noch 1937 schreibt Tretjakow: „Gorki hat das Epos der heldenhaften Epoche vorempfunden, denn er dichtete aus der Wirklichkeit und für die Wirklichkeit. Schon seine biographischen Werke waren ein großes Epos, und in unseren Tagen wurde er zum Initiator und Organisator riesiger Werke, die die sozialistische Epoche im Wort verkörpern sollen; ich spreche von der ‚Geschichte der Fabriken und Werke', der ‚Geschichte des Bürgerkriegs', vom Buch ‚Zwei Fünfjahrpläne'."

Furmanows "Tschapajew" galt als ein Muster dafür, wie man aus dem unverkürzten Material heraus zu neuer ästhetischer Verallgemeinerung, Menschengestaltung gelangen könne. In seiner Rede auf dem Unionskongreß der proletarischen Schriftsteller sagte Tretjakow 1927: "Warum konnte Furmanow, dessen Andenken und Werk wir verehren, warum konnte Furmanow, der der Vertreter einer in eurer Literatur leider zurückgehenden

Tendenz ist, warum konnte er einen wirklich lebendigen Menschen schaffen - Tschapajew?"[8]

Wladimir Arsenjews Buch über seine Forschungsreisen im Ussurigebiet zwischen 1902 und 1906 schien Tretjakow methodisch so wichtig zu sein, daß er mit einem polemischen Artikel in die 1927 beginnende Debatte um den "lebendigen Menschen" in der Literatur eingriff. Mit dem Begriff des "lebendigen Menschen" war von einigen Kritikern der Russischen Assoziation der proletarischen Schriftsteller der Versuch unternommen worden, die Fülle der Lebensäußerungen, die Widersprüchlichkeit der Entwicklung sozialistischer Persönlichkeiten zu fassen.

Da die Auffassung aus einer ziemlich unvermittelten Gegenüberstellung zu dem vermeintlichen Asketismus der bisherigen Menschenkonzeption entwickelt wurde, führte sie zu einer Aufwertung und verbreitet auch Überbewertung der Elemente des Biologischen und Unterbewußten im Verhalten der Individuen, so daß die ökonomischen und sozialpolitischen Ursachen und Zusammenhänge von Persönlichkeitsbildung überdeckt zu werden drohten.

In der Debatte um den "lebendigen Menschen" konzentrierte sich für kurze Zeit das Nachdenken über methodische Probleme der sowjetischen Literatur. Es muß daher auseinandergehalten werden, daß hier einerseits durchaus Ansätze da waren, das Wechselverhältnis des Änderns der Umstände mit der menschlichen Tätigkeit in seinen tieferen Zusammenhängen zu fassen, daß aber andererseits jener Subjektivismus noch einmal aufgewärmt wurde, gegen den Lenin in seiner Polemik mit den liberalen Volkstümlern zu Felde gezogen war. Ihrem "Herumfuchteln“ mit den "lebendigen Persönlichkeiten" hatte Lenin das Studium der *"tatsächlichen* gesellschaftlichen Verhältnisse" entgegengesetzt. 1895 schrieb er in der Broschüre "Der ökonomische Inhalt der Volkstümlerrichtung": "Ich spreche allerdings niemals davon, daß ‚die Geschichte von ‚lebendigen Persönlichkeiten gemacht wird' (weil mir dies eine

[8] T.G. Tribuna i kuluary (Tribüne und Foyer); in: Novy LEF 1928, H. 6, S. 39.

hohle Phrase zu sein scheint) , wohl aber untersuche ich, wenn ich die *tatsächlichen* gesellschaftlichen Verhältnisse und ihre *tatsächliche* Entwicklung analysiere, das Produkt der Tätigkeit lebendiger Persönlichkeiten. Sie aber reden zwar viel von ‚lebendigen Persönlichkeiten' doch wählen Sie in Wirklichkeit als Ausgangspunkt nicht die ‚lebendige Persönlichkeit' mit ihrem ‚Sinnen und Trachten', wie es sich tatsächlich aus ihren Lebensbedingungen, aus dem gegebenen System der Produktionsverhältnisse ergibt, sondern Sie nehmen eine Puppe und stopfen ihr den Kopf mit Ihrem eigenen ‚Sinnen und Trachten' voll."[9]

Es ist klar, daß Schriftsteller wie Tretjakow dagegen die Betonung und Überbetonung der rationalen Elemente im gesellschaftlichen Leben setzten. Dabei übersahen sie dann gelegentlich die wirklichen neuen Leistungen, etwa Alexander Fadejews "Die Neunzehn", die 1927 einseitig als Beispiel für die Richtigkeit der Auffassung vom „lebendigen Menschen" interpretiert wurden.

Tretjakows Artikel zu Arsenjew hieß "Ein lebendiger ‚lebendiger' Mensch" und erläutert den Gewinn, den die exakte Kenntnis und das offene, nicht synthetisierte Einbringen aller Ausgangsgrößen und Entwicklungskomponenten für die Schaffung einer literarischen Gestalt habe. Der große Gelehrte durchstreift ein halberforschtes Land und bewertet seine Umgebung und das Geschehen um sich mit dem wissenschaftlich geschärften Blick des Geographen, Meteorologen, Entomologen, Zoologen, Ethnographen, Reflexologen und Charakterologen - und sehr selten nur mit dem Blick des Belletristen, des Betrachters der Schönheit. - Ins Detail gehende, fast tagebuchartige wissenschaftliche Reiseerfahrung einerseits und eine breite Sujet-Komposition andererseits mit der Figur Dersus im Mittelpunkt, eines Jägers vom Stamm der Golden und früheren Begleiter Arsenjews auf seiner Expedition, sind im Buch eigenartig verschmolzen. Mir scheint, daß vom Prozeß her gesehen nicht nur die parallele und spätere Prosa Tretjakows, besonders „Feld-Herren" und „Menschen eines Scheiterhaufens" an diese

[9] W. I. Lenin, Werke, Bd. 1, Berlin 1965, S. 422f.

Überlegungen anknüpften, sondern daß sowohl Ostrowskis " Wie der Stahl gehärtet wurde" als auch Anton Makarenkos "Pädagogisches Poem" ("Der Weg ins Leben“) typologisch nach Prinzipien arbeiteten, auf die die Linie Gorki-Furmanow-Arsenjew hinauslief.

Die Bedeutung dieser Anstrengung des Faktischen für den Neuaufbau ästhetischer Verallgemeinerung sollte also nicht unterschätzt werden. Sie war nur zu einem Teil durch die Enge der Gruppenpoetik bedingt, die ja ihrerseits in dem oben kurz angedeuteten Polemikfeld entstand. Im Prozeß der sowjetischen Literatur bot sie einen wichtigen Weg zur Gewinnung epochenrepräsentativer Ausgangspunkte für die künstlerische Inspiration und Intuition. Gorki hat 1933 in einem Brief an den Pathologen Alexej Speranski, der ihm einen Aufsatz über die Bedeutung und die Schwierigkeiten der Gründung des "Unionsinstituts für experimentelle Medizin" zur Verfügung gestellt hatte, eine formelhafte Zusammenfassung solcher Bemühungen notiert, wie sie auch Tretjakows Arbeit zugrunde lagen: "Ein alter Traum von mir ist die Einbeziehung der Künstler des Wortes in den Bereich des wissenschaftlichen Denkens, einen unermeßlich bedeutenderen -und qualvolleren Bereich als das ‚Milieu'. - Die Romanschriftsteller der Zukunft - und zwar, glaube ich, der nahen Zukunft - müssen das Heldentum der wissenschaftlichen Arbeit und die Tragik des wissenschaftlichen Denkens in den Kreis ihrer Themen einbeziehen..."[10] Kein Wunder, daß Gorki in der hohen Einschätzung Arsenjews mit Tretjakow fast wörtlich übereinstimmt. In einem Brief vom Januar 1928 hebt er die "Darstellungskraft" Arsenjews hervor: "Den Golden haben Sie ausgezeichnet geschildert...“[11]

Wie organisierte man nun aber die Fülle des erforschten Materials? Tretjakow stritt gegen die überkommene "Biographie des individuellen Helden" als dem strukturierenden Prinzip der Prosa. Der Grund: "Die ganze Welt wird durch ihn verkörpert. Mehr noch, die ganze Welt ist im Grunde nur eine Sammlung

[10] M. Gorki, Briefe. Eine Auswahl, Berlin 1960, S. 490.
[11] M. Gorki, Über Kinderliteratur, Berlin 1953, S. 189.

seines Zubehörs. Es gibt Ingenieure, Ärzte und Finanziers als Helden, doch gewöhnlich erfahren wir herzlich wenig darüber, was sie tun und wie sie es tun. Dagegen wird ausführlich abgehandelt, wie sie sich küssen, wie sie speisen, ihren Vergnügungen nachgehen, sich langweilen und sterben. - Diese Verpflanzung der Romangestalten aus der Sphäre der Produktion in die des Privatlebens, der Psychologie, hat zur Folge, daß der Roman gewöhnlich in der Freizeit des Helden spielt."

Tretjakows Vorschläge und praktischen Beiträge – Bio-Interview, sozialpolitische Skizze, Künstlerporträts als Gesellschaftsanalyse - haben die Möglichkeiten sozialistischer Literatur fruchtbar erweitert. Sie alle arbeiten mit einer scheinbar rigorosen Beschränkung der künstlerischen Subjektivität des Schriftstellers. Herausgeholt werden soll der Prozeßwert der Tatsachen. Tretjakow faßte seine Vorstellungen von der ästhetischen Organisation des Materials zusammen in der Formel "Biographie des Dings". Was war gemeint? Zunächst einmal sei das eine "sehr nützliche kalte Dusche für die Literaten"; sie könne dazu beitragen, daß "der Schriftsteller, dieser ewige ‚Anatom des Chaos', ‚Bezwinger der Elemente', sich in einen Menschen mit etwas zeitgemäßerer Bildung verwandele". Denn: "Wir brauchen ständig Bücher über unsere ökonomischen Hilfsquellen, über die Dinge, die von Menschen hergestellt werden, und über die Menschen, die die Dinge herstellen. Unsere Politik wächst auf einem ökonomischen Stamm, es gibt nicht eine Sekunde im Alltag des Menschen, die nicht im ökonomischen, im politischen Bereich läge."

Tretjakow wollte die Literatur instand setzen, die neuen Arten von Persönlichkeiten in der ganzen Differenziertheit ihrer gesellschaftlichen Funktionen zu fassen und deren Zurückführung auf die alten Arten verhindern.

Es handelt sich bei seinen Versuchen deutlich darum, das "gewordene *gegenständliche* Dasein der Industrie", wie Marx es tat, als das *"aufgeschlagene* Buch der *menschlichen Wesenskräfte,* die sinnlich vorliegende menschliche *Psychologie"*[12]

[12] Marx/Engels, Werke, Erg.-Bd. Erster Teil, S. 543.

anzuerkennen und damit das menschliche Wesen nicht als ein dem einzelnen Individuum innewohnendes Abstraktum, sondern als das "Ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse" zu fassen. Welche Konsequenzen das für die ästhetischen Abstraktionsweisen haben müßte, wurde freilich nur ansatzweise formuliert. Die literarischen Arbeiten Tretjakows, seine Bücher über China, die Kollektivierung der sowjetischen Landwirtschaft und die sozialistische deutsche Kunst bieten aber eine Fülle von bemerkenswerten Beispielen, wie diese Aufgabe angegangen werden konnte.

Dabei erwies sich sehr bald, daß es nicht um die Ablösung des schon reich differenzierten Genreensembles der sowjetischen Epik durch Bio-Interview oder Skizze ging, sondern um das Einbringen der Wirklichkeit - der Initiativen, Gedanken und Empfindungen der Arbeiterklasse und der mächtig entstehenden Kolchosbauernschaft, wofür eben die genannten dokumentfreudigen Genres besonders gute Möglichkeiten boten. Wladimir Majakowski brachte die Debatte auf einen einleuchtenden Nenner, als er mit einem ironischen Akzent gegen die Überbetonung von Genrefragen 1929 schrieb, Fadejews "Die Neunzehn" seien bedeutender als die Memoiren der Faktographin Isadora Duncan. Wichtig bleibt die zum Teil enge Anstrengung des Dokumentarischen in der Poetikdebatte der Jahre 1927 und 1928 als Vorläufer und auch Quelle jener großen Kunst der Skizze, die seit 1929 ein entscheidendes Moment des literarischen Prozesses wurde. Profil und Einfluß dieser Skizzenkunst wurden von Sergej Tretjakow maßgeblich mitbestimmt.

(1972)

Zuerst erschienen in: Politische Künste. Jahrbuch für Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis, hg. von Stephan Porombka, Wolfgang Schneider und Volker Wortmann, Tübingen: Francke, 2007, S.13-26.

Annett Gröschner

Ein Ding des Vergessens.

Sergej Tretjakow wiederlesen

Die Bedeutung Sergej Tretjakows für das moderne Sachbuch und die Praxis des Kreativen Schreibens ist vergleichbar mit der seines fast gleichaltrigen Künstlerkollegen und Landsmanns Dsiga Wertow, der als Regisseur die Ästhetik des Dokumentarfilms und des intelligenten Werbeclips nachdrücklich beeinflusst hat. Tretjakows Kurzessay „Biographie des Dings" aus dem Jahr 1929 spielt dabei eine besondere Rolle. Er umreißt auf wenigen Seiten eine Theorie des Romans unter den veränderten gesellschaftlichen Bedingungen Sowjetrusslands. Nicht mehr der von Nervenfiebern und Freizeitwehwehchen geschüttelte Held in seiner ganzen Subjektivität sollte im Mittelpunkt des Romans stehen, sondern die Dinge, die von Menschen hergestellt werden, die sich rechts und links des Fließbands befinden.

Diese Theorie war eingebettet in die des Literaten als „operierendem" Schriftsteller, der eine neue „Literatur des Fakts" schaffen sollte. So hieß es in der ersten Nummer der Zeitschrift „Nowy LEF" der „Linken Front der Künste", der Sergej Tretjakow und Wladimir Majakowski angehörten: „Man muß lernen, Korrespondenzen, eine Chronik, Aufsätze, Feuilletons, kleine Erzählungen, Theaterrezensionen, Milieuskizzen zu schreiben und auch das, was den Roman ablöst; das heißt, man muß lernen, auf die Zukunft hin zu

arbeiten, auf die Form, die ihr selber schaffen müßt."[13] Das war erst einmal nichts explizit sowjetisches, im Gegenteil, wurden doch fünf Jahre später, mit der Implementierung des sozialistischen Realismus auf dem ersten Allunionskongress der sowjetischen Schriftsteller im August 1934 die Tretjakowschen Thesen als Affront gegenüber den Theorien des neu implementierten sozialistischen Realismus verstanden. Von heute aus betrachtet folgten die Theorien Tretjakows und seiner Mitstreiter bei der Zeitschrift LEF (1923-25) und Nowy LEF (1927/28) den Entwicklungslinien der europäischen Moderne und hier vor allem des Futurismus, ohne die spezifischen Bedingungen der nachrevolutionären Zeit in Sowjetrussland zu verleugnen. Hatte der italienische Futurismus nicht schon mehr als zehn Jahre vor Tretjakow „Tod dem Mondenschein" gefordert und die Schönheit der Geschwindigkeit gepriesen, einen Kult der industriellen Zukunft? Was war, nach Marinetti, die Schönheit der Nike von Samothrake gegen die eines fahrenden Automobils?

Sicher sind die Theorien Sergej Tretjakows, diesem, nach Fritz Mierau „furiosen Streitgeist"[14], und ihre Rezeption nicht außerhalb der Zeit, des Ortes und den Umständen, unter denen sie entstanden, verboten wurden, gänzlich verschwanden und Jahrzehnte später rehabilitiert wurden, zu sehen. „Aber gerade die sozialen Prozesse, die Entwicklung der Menschen und der Verhältnisse, die Veränderung der Funktionen von Dingen sind für uns das Interessanteste"[15], schrieb Tretjakow zehn Jahre bevor er von ebenjenen Verhältnissen zermalmt wurde. Er verfolgte selbst diese sich verändernden sozialen Prozesse vor Ort. So hat er in einem Kolchos im Nordkaukasus gelebt und kurz darauf mit dem Text „Feld-Herren" eine Probe des Exempels geliefert. „Das ‚Ding', dessen ‚Leben' erzählt werden sollte, war ein Kombinat", schrieb er darin. „Die Taten der Leute werden nicht nach

13 Sergej Tretjakow, Lyrik, Dramatik, Prosa, hg.v. Fritz Mierau, Leipzig 1972, S. 485.
14 Fritz Mierau, Mein russisches Jahrhundert, Autobiographie, Hamburg 2001, S.190.
15 Sergej Tretjakow, Literaturnoje mnogopole (Literarischer Feldbau); in: Nowy LEF 12, 1928, S.43f.

literarischen Größenordnungen (‚Hauptheld') erzählt, sondern nach denen des ‚Dings'."[16] Einige Monate arbeitete er in der Staatlichen Filmverwaltung Georgiens und schrieb Kulturfilmszenarien unter der Maxime, nicht „von einer gegebenen Fabel zum erwünschten Material zu kommen, sondern vom gegebenen Material zur notwendigen Fabel."[17]

Tretjakows früher Tod hat seine verschiedenen Arbeiten nicht zu einem Gesamtkunstwerk gefügt. Einzelne Texte, wie der über die „Biographie des Dings" sind wichtige Solitäre, die sich unabhängig vom Zutun ihres Autors verbreitetet haben. Populär aber ist Tretjakow nie geworden, seinen Platz in der Literatur- und Theatergeschichte könnte man am ehesten mit dem eines Partisans vergleichen, der schnelle Eingreiftruppen mit Munition versorgt. Am Ende wurde er von hinten erschossen.

Bei der Rezeption des Tretjakowschen Werkes lassen sich drei Phasen unterscheiden. Die unmittelbare Aufnahme von Mitte der zwanziger bis Mitte der dreißiger Jahre, sowohl in der UdSSR als auch in Deutschland, die parallele Wiederentdeckung in der DDR und in der Bundesrepublik zu Beginn der siebziger Jahre sowie eine neuerliche Rezeption in der Gegenwart unter eher unideologischen Vorzeichen.

Die Rezeption in den zwanziger und dreißiger Jahren

Tretjakows Theorien einer Materialästhetik und seine praktischen Beiträge dazu - wie Bio-Interview, sozialpolitische Skizze oder Künstlerporträts als Gesellschaftsanalyse - haben die Möglichkeiten der Literatur erweitert. Sie alle arbeiten mit einer scheinbar rigorosen Beschränkung der künstlerischen Subjektivität des Schriftstellers. Tretjakows operative Ästhetik hatte, mehr als seine literarischen Texte, großen Einfluss auf das kunsttheoretische Denken im Deutschland der zwanziger Jahre. Denn die Suche nach einer neuen Kunst (und Kunsttheorie), die entzerrt sein sollte von hierarchischen und auf

[16] Fritz Mierau, Erfindung und Korrektur. Tretjakows Ästhetik der Operativität, Berlin 1976, S.116.

[17] Sergej Tretjakow, Tekuschtschie dela, (Laufende Arbeiten); in: Nowy LEF 9, 1927, S.87.

Ausgrenzung abzielenden, bürgerlichen Bestimmungen, gab es auch unter den Linken der Weimarer Republik. Zeitgleich mit Brechts Ästhetik des epischen Theaters trat Tretjakow an, die Literatur zu „versachlichen". Zwar hat Tretjakow, der sehr gut Deutsch sprach, Deutschland erst im Dezember 1930 zum ersten Mal besucht, ein Teil seiner Theorien und sein Theaterstück „Brülle China!" aber waren dem Kreis um Brecht spätestens seit 1929 bekannt.[18]

Sowohl Brecht als auch Tretjakow arbeiteten mit der Montagetechnik, die der Illusion im Publikum bzw. unter den Lesern entgegenwirken sollte. Zusammen gedacht hat beide Ästhetiken Walter Benjamin, der in seinem berühmten Aufsatz „Der Autor als Produzent" (1934) explizit auf Brechts episches Theater sowie Tretjakow und seine Theorie des „operierenden" bzw. „eingreifenden" Schriftstellers einging und mit ihnen seine theoretischen Vorstellungen zum historischen Funktions- und Medienwandel der Künste fundiert. „Nicht immer hat es in der Vergangenheit Romane gegeben, nicht immer wird es welche geben müssen; nicht immer Tragödien, nicht immer das große Epos."[19] Benjamin plädiert für einen kulturellen Produktionsapparat, in dem die „Scheidung zwischen Autor und Leser einer Revision"[20] unterzogen wird, genauso wie die konventionelle Scheidung zwischen den Gattungen. Das kam unter der linken Intelligenz, vor allem der der KPD nahestehenden, nicht unbedingt gut an. Denn die Zusammenarbeit von Brecht, Benjamin und Tretjakow fällt in eine Zeit der Diskussion um die gesellschaftliche Funktion in der Literatur und die Anfänge der Realismusdebatte der deutschen sozialistischen Literatur. Georg Lukács, der 1931 zum ersten Mal nach Deutschland kam und dort bis zur Machtübernahme der Nationalsozialisten

[18] Erdmut Wizisla, Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft, Frankfurt/M. 2004, S.143.

[19] Walter Benjamin, Der Autor als Produzent, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd II, Frankfurt/Main 1982, S.687.

[20] Ebda., S.689.

blieb, setzte mit seinem Aufsatz „Reportage oder Gestaltung“[21] (1932) zur Generalabrechnung mit der Montage- und Reportageliteratur an. Demonstrationsobjekt war Ernst Ottwalds Justizroman „Denn sie wissen, was sie tun“ von 1931.

Aber das war nur ein Stellvertreterkrieg. Im Grunde passte Lukács die ganze Richtung nicht, die von Dos Passos und Upton Sinclair über Ilja Ehrenburg, der mit seinem Buch „Das Leben der Autos“ (1930) einen neuen Sachbuchtyp kreiert hatte, und Sergej Tretjakow bis zu Walter Benjamin und Bertolt Brechts Theorien des epischen Theaters reichte. Lukács begegnet jedem Bemühen um eine neue Formensprache mit dem Vorwurf, sie trete damit das Erbe „der dekadenten Bourgeoisie der imperialistischen Epoche“[22] an. An Ottwald ließ sich das besonders gut zeigen, stammte er doch aus dem Bürgertum und hatte eine dokumentarische Methode für seinen Roman verwandt. Lukács aber ging es neben der Abrechnung mit der Reportagemethode auch um eine „marxistische Klärung der Beziehungen von Literatur und Wirklichkeit“[23], die später als Abbildtheorie Generationen von Germanistikstudenten in der DDR und die Lukács-Anhänger an den westdeutschen Universitäten lebenszeitraubend beschäftigen sollte.

Die nationalsozialistische Machtübernahme verstreute die Streitenden in alle Winde. Brecht und Benjamin diskutierten in Svendborg weiter, Lukács, Ottwald und Tretjakow in Moskau. 1934 wurde der sozialistische Realismus in der Sowjetunion zum Kanon erklärt. Modelle der Materialästhetik wie überhaupt die Avantgardeliteratur hatten darin keinen Platz mehr, im Gegenteil, sie fielen unter das Formalismusverdikt.

1936 schrieb Georg Lukács in seinem weiterführenden Aufsatz „Erzählen oder Beschreiben? Zur Diskussion über Naturalismus und Formalismus“ noch

---

21 Georg Lukács, Reportage oder Gestaltung? Kritische Bemerkungen anläßlich des Romans von Ottwald, in: Linkskurve 7 u. 8, 1932, abgedr. in: Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland. Eine Auswahl von Dokumenten, Berlin und Weimar 1967, S.132.

22 Dialog und Kontroverse mit Georg Lukács, hg.v. Werner Mittenzwei und Kollektiv, Leipzig 1975, S.134.

23 Ebda., S.135.

einmal gegen seine Widersacher:

> „Statt sich um die Komposition selbst zu bemühen, also um die lebendige Gestaltung der Romancharaktere und eine tragfähige Fabel, wird diese ersetzt durch eine verdinglichte Beschreibung, in der die Menschen zu Schemen verblassen. Mangels des kompositorischen Einfallreichtums der Autoren und deren fehlenden Problembewusstseins geht also der individuelle Zusammenhang zwischen Subjekt und Welt verloren."

Die Überreste kapitalistischen Bewusstseins der Schriftsteller gelte es zu überwinden, wobei das veränderte „Sein" des Schriftstellers vom Beobachten und Beschreiben zum Mitleben und Erzählen führen soll.[24]

Im selben Jahr führten die deutschen Schriftsteller in Moskau ein grausames Lehrstück[25] auf und bezichtigten sich gegenseitig der Abweichung von der Linie. Am Ende wurde nicht mehr diskutiert, sondern angeklagt. Ernst Ottwald wird im November 1936 verhaftet und 1939 zu fünf Jahren Lagerhaft verurteilt. 1943 kommt er in einem sibirischen Lager ums Leben.[26]

Das Verfahren gegen Sergej Tretjakow ein Jahr später spricht jeder Faktizität Hohn: Als er im Juli 1937 verhaftet und angeklagt wird, für den japanischen Geheimdienst gearbeitet zu haben, gibt er zu, es wegen hoher Spielschulden getan zu haben. Dieses Geständnis wird als Fakt verhandelt. Tretjakow hat jegliches Glücksspiel abgelehnt und sich nie an den Poker- oder Skatrunden seiner Kollegen beteiligt. Am Ende fraß das sowjetische System seine Avantgarde, die künstlerische wie die politische, auf grausamste Weise. Nichts sollte von den Erschossenen, Erschlagenen, Verhungerten und Erhängten in Erinnerung bleiben, als hätte es sie nie gegeben.

Kurze Zeit, nachdem Bertolt Brecht von Tretjakows Erschießung erfuhr, schrieb er:

> Mein Lehrer

---

[24] Georg Lukács, Erzählen oder Beschreiben? Zur Diskussion über Naturalismus und Formalismus, in: Internationale Literatur 11 u. 12, 1936.

[25] Georg Lukács/Johannes R. Becher/Friedrich Wolf u.a., Die Säuberung. Moskau 1936: Stenogramm einer geschlossenen Parteiversammlung, hg.v. Reinhard Müller, Hamburg 1991.

[26] Ebda., 68.

Der große, freundliche

Ist erschossen worden, verurteilt durch ein Volksgericht.

Als ein Spion. Sein Name ist verdammt.

Seine Bücher sind vernichtet. Das Gespräch über ihn.

Ist verdächtig und verstummt.

Gesetzt, er ist unschuldig?[27]

Dieses Gedicht war jahrzehntelang das einzige Zeichen, das auf die einstige Existenz einer Person mit dem Namen Sergej Tretjakow hinwies. Fritz Mierau, der große Slawist und Tretjakowherausgeber, erinnert sich in seiner Autobiographie[28], dass während seines Slawistikstudiums an der Berliner Humboldt-Universität der Name Sergej Tretjakow wie der Babels, Pasternaks, Mandelstams, der Zwetajewa, Achmatowa, Bulgakows oder Erdmans unerwähnt blieb. Wer sich nicht an das Schweigen hielt, konnte verhaftet werden, wie der Leipziger Slawist Ralf Schröder. Es bedurfte einer Menge Geschick, Mut und eines langen Atems, um aus Sergej Tretjakow und seinen Werken wieder einen Fakt zu machen.

Zweite Rezeption in den siebziger und achtziger Jahren

Am eindrücklichsten hat der Dichter Adolf Endler die Tragik Sergej Tretjakows formuliert. In seinem Text „Fakt. Fragmentarische Nachricht über einen Roman“ (1980) schreibt er:

„... und über die Schulter blickt ihm mit knäbischer Oma-Brille auf kilometerweit schallendem Lautsprecher-Ohr und züngelnd gleich spitzem Zirkel *Sergej Tretjakow*, während auf einem Moskauer Bahnhofsbahnsteig Sergej Tretjakow dem soeben eingetroffenen *Romain Rolland* die ahnungslose Begrüßungshand drückt, während der grausame König Jossif, mein Kind, aus sämtlichen Film-Wochenschauen seit Lumière jedes noch so kleine Stückelchen Sergej Tretjakow, ob gehend, ob stehend, schnippschnapp herausschneiden läßt, während man im Rjasanschen seit Jahrhunderten schwört, daß der Name Sergej Tretjakow der einer Fabelgestalt aus einem uigurischen Volksmärchen ist,

[27] Bertolt Brecht, Die Gedichte, Frankfurt/M., 1981, 741.
[28] Fritz Mierau, Mein russisches Jahrhundert, a.a.O., 64.

während Sergej Tretjakow weiterhin konsequent behauptet, Fakt gewesen zu sein (Fakt, Fakt, Fakt)..."[29]

Von Adolf Endler kann man mit Fug und Recht behaupten, dass er seinen Tretjakow gelesen und mit jeweils einer Prise Schwejk, Grimmelshausen und (ostdeutschem) Alltag aus Tagebuchnotizen, dem Inhalt von Schubladen, Papierkörben und ostdeutschen Zeitungskiosken nach Ausverkauf der Bückware, zeitkritischen Glossen, sarkastischen Zitat-Collagen, erzählerischen Fragmenten und/oder essayistischen Porträts von Zeitgenossen zu einem kräftigen Endler montiert hat.

Legendär geworden ist die DDR-Erstaufführung von „Ich will ein Kind haben", eine Kollektivarbeit von Studenten der Theaterwissenschaften der Humboldt-Universität 1982 unter der Leitung von Peter Konwitschny, der mit seinen Operninszenierungen bis heute für Aufmerksamkeit sorgt. Andere Beteiligte, wie der spätere Rundfunkregisseur Wolfgang Rindfleisch und der Gestalter und Mitarbeiter Heiner Müllers, Grischa Meyer, brachten diese Erfahrungen in ihre jeweiligen Arbeitsbereiche ein. Nicht zuletzt ist mit der Rotbuch-Ausgabe der Werke Heiner Müllers das Prinzip des Autors als Produzent verwirklicht worden[30] – noch dazu als Gemeinschaftsarbeit von Ost und West. Zu erwähnen sind auch die schnellen Eingreifgedichte von Bert Papenfuß in der Zeitschrift *Sklaven* und *Sklaven-Aufstand* (1994-98), die sich auf den operativen Autor beziehen. Unter den Dichtern der Prenzlauer-Berg-Szene gab es auch ein auf Tretjakow zurückzuführendes Romanverdikt. Darauf hat der Autor und Protagonist der Prenzlauer-Berg-Szene Jan Faktor anlässlich des Erscheinens seines ersten Romans „Schornstein" (2005) hingewiesen[31]. Faktor selbst hat das Ende der achtziger Jahre selbstironisch mit seinem Text „Georgs Sorgen um die Vergangenheit in 828 Kapiteln. Ein Kompaktroman in 2482

[29] Zitiert nach: Sergej Tretjakow, Gesichter der Avantgarde. Porträts, Essays, Briefe, hg.v. Fritz Mierau, Berlin und Weimar 1985, S.447.

[30] Im Gegensatz zur aktuellen Suhrkamp-Ausgabe, die Heiner Müller (leider) als Klassiker behandelt und die Gattungen fein säuberlich trennt.

Sätzen“ erstmalig zu unterlaufen versucht. Der Weg zu epischer Praxis führte für ihn über die „Prosa der Dinge“. Für einen gleichnamigen Vortrag fing Faktor 1996 an, DDR-Gebrauchsanweisungen zu sammeln und mit dem sprachkritischen Diavortrag „Mein Leben als gebrauchsangewiesener Mensch“ durch Literaturhäuser und Bibliotheken zu ziehen. Für ihn ging es über Tretjakow zum Roman mit subjektivem Helden zurück.

In die bundesrepublikanische Debattenkultur kann Sergej Tretjakow im Huckepack, auf dem Rücken Walter Benjamins, dessen Aufsatz „Der Autor als Produzent“ 1966 erstmals in Frankfurt am Main erschien. Man findet den produzierenden und dokumentierenden Autor in den Texten (und Filmen) Alexander Kluges, den montierenden Autor in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns und das Bio-Interview in den Arbeiten Hubert Fichtes. Das Freie Senderkombinat Hamburg vermerkt 2005: „Neben Benjamin und später Hans Magnus Enzensberger (‚Baukasten zu einer Theorie der Medien’ von 1971) hat […] Tretjakow die Entwicklung ‚alternativer’ Medienkonzepte seit den 70er Jahren bis heute fundamental bestimmt.“[32] Letztendlich ist auch Joseph Beuys’ Ausspruch „Jeder Mensch ist ein Künstler“[33] im Geist von Tretjakow formuliert. Zeitgleich mit der ersten, von Fritz Mierau verantworteten Ausgabe in der DDR erschien die von Heiner Boehnke zusammengestellte Erstveröffentlichung Sergej Tretjakows in der Bundesrepublik „Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze Reportagen Porträts“ bei Rowohlt in der Reihe *das neue buch*.

Die Rezeption der Texte Tretjakows in der Sowjetunion und in Russland ist dagegen bis heute ausgeblieben. Tretjakows Thesenstück „Ich will ein Kind haben“ beispielsweise, mit dem die Bekanntschaft Tretjakows mit Brecht begann, wurde schon 1930 verboten und erlebte erst 1980 seine Weltpremiere - am Staatstheater Karlsruhe. In Russland wurde es bisher nicht gespielt. Fritz

---

[31] Vgl. Annett Gröschner, Positives aus dem Dichtergarten des Grauens. Keine Romane! Der experimentelle Autor Jan Faktor erhält den diesjährigen Alfred-Döblin-Preis, in: Berliner Zeitung 28./29.05.2005, S.31.

[32] www.fsk-hh.org/akt/0204radiotext.html. Stand 30.9.2006

Mierau erzählt in seiner Autobiographie, wie peinlich berührt in den siebziger und achtziger Jahren seine sowjetischen Gesprächspartner, Moskauer Intellektuelle zumeist, waren, wenn er erzählte, womit er sich gerade beschäftigte. „Meine Antwort ließ das Gespräch für Sekunden stocken, denn sie lautete: ‚Mit Sergej Tretjakow.' So etwas tat man nicht, darauf konnte keiner eingehen […] Von der ‚Rettung' des Wortes auf dem Schauplatz seiner ‚hemmungslosen Erniedrigung', der Zeitung, zu sprechen, war angesichts des katastrophalen Zustands der sowjetischen Presse ein Unding."[34]

Tretjakow und das Kreative Schreiben

Die Herausbildung literarischer Kenntnisse, nicht im Sinne einer spezialisierten, sondern einer polytechnischen Fähigkeit, streift auch den Lehr- und Lernbereich des Kreativen Schreibens. Da mag es nicht verwundern, dass eine Handlungsanleitung Sergej Tretjakows sich besonders für die Arbeit an der Textproduktion eignet: Das Schreibspiel „Die Tasche". Es handelt sich hierbei um eine praktische Anleitung der „Biographie des Dings". Tretjakow rief 1928 die Leserinnen und Leser der Pionerskaja Prawda auf, ihre Taschen zu leeren. Er nahm dabei Bezug auf Mark Twains „Die Abenteuer des Tom Sawyer", wo von den Taschen Toms erzählt wird. „In diesen Taschen befanden sich die verschiedenartigsten Dinge – wie Nägel, Zwirn, Zettelchen und sogar eine krepierte Ratte. Die Aufzählung dieser Gegenstände genügt, um uns ein klares Bild vom Charakter Toms, seiner Interessen und Heldentaten zu geben."[35] Er fordert seine Leser auf, die eigenen Taschen zu leeren, die Dinge vor sich auszubreiten und sie dazu zu bringen, von diesen Dingen zu erzählen (und über den Umweg der Dinge dann auch über sich).

> „Die erste Bedingung ist, nichts zu verbergen und sich nicht zu schämen. […] Auch kleine Dinge – kleine Stoffstückchen, Papierfetzen, Notizen, müssen auf das Zeitungsblatt gelegt

---

33 Rede von Joseph Beuys in den Münchner Kammerspielen am 20. November 1985.
34 Fritz Mierau, Mein russisches Jahrhundert, a.a.O., S.192f.
35 Sergej Tretjakow, Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze. Reportagen. Porträts, hg. von Heiner Boehnke, Hamburg 1972, S.87.

> werden. Sogar kleine Krümchen schütte auf dem Papier aus und versuche Dich daran zu erinnern, wie Du zu ihnen gekommen bist."[36]

Jeder Kratzer, jeder Schaden an den Dingen, auch die Besitzverhältnisse und der Grund, warum sich etwas in der Tasche befindet, sollten beschrieben werden.

In der Einführung für den deutschen Leser, anlässlich der Veröffentlichung in der Zeitschrift „Unsere Zeit" 1933, geht Tretjakow auf seine Theorie ein:

> „Ich bediene mich bei der Arbeit der Methoden des Reportageromans. Das bedeutet, dass ich mir meine Helden nicht ausdenke, sondern sie im Leben finde, und mein Talent besteht entweder darin, einen Helden zu finden, der gleichzeitig einen Typ darstellt, oder irgendeiner Erscheinung in der Masse nachzuspüren. […] Es schien mir eine Zeitlang, als ob ein Ding, das man während seiner Reise durch die Hände der Menschen und ihre Beziehungen verfolgt, mehr über eine Epoche erzählen könne als ein psychologischer Roman. So entstand der Gedanke, von Menschen zu erzählen, indem man von den Dingen erzählt, deren sie sich bedienen." [37]

Das Paradoxon besteht darin, dass die Beschreibung von nur sechs bis zehn Gegenständen aus der Tasche eines beliebigen Teilnehmers eines Schreibkurses mehr und Subtileres über den Teilnehmer erzählt als jede Ich-Erzählung. In der Anfangsphase eines Kurses kann dieses Spiel für die Gruppendynamik von Bedeutung sein, da jeder Teilnehmer etwas über sich erzählt, was er, direkt gefragt, wahrscheinlich nicht preisgeben würde. Aber, und das ist ein nicht unwichtiges Kriterium, es gilt die Tretjakowsche Regel: „Hauptabmachung ist, dass die Taschen nur auf Grund einer freiwilligen Zustimmung beschrieben werden."[38] Erst dann haben die Geschichten Leben in sich.

Tretjakow in der Gegenwart

Anhand der Biographien der Dinge die Welt zu erklären, hat sich als Kanon für den Roman nicht durchgesetzt, sieht man von einigen wenigen

[36] Ebda., S.88.
[37] Ebda., S.86.
[38] Ebda., S.89.

Rohstoffromanen ab. Das Herz ist eben nicht nur dazu da, die Blutzirkulation in Gang zu halten, ohne ein wenig Gefühl, wenn auch noch so philosophisch gebrochen, konterkariert, ironisiert, dekonstruiert oder soziologisch aufgeladen, kommt kein Roman aus. Da hatten die Prenzlauer Berger Literaten schon Recht, als sie den Roman gleich ganz unter Verdikt stellten und sich anderen Genres zuwandten. Inzwischen hat die Erzählliteratur eine Renaissance erlebt, und die genreübergreifende Literatur scheitert in Deutschland regelmäßig an der Warengruppensystematik des Buchhandels. Trotzdem sind Tretjakows Theorien, wenn auch nicht unbedingt mit seinem Namen verbunden, präsent. Revolutioniert hat der Essay „Die Biographie des Dings" nicht die Belletristik, sondern das Kinderfernsehen („Die Sendung mit der Maus") und das Sachbuch. Vor allem die Autoren von so genannten Stoffgeschichten berufen sich auf ihn. Zuletzt hat die amerikanische Professorin Pietra Rivoli mit ihrem „Reisebericht eines T-Shirts. Ein Alltagsprodukt erklärt die Weltwirtschaft"[39] ein Buch vorgelegt, in dem sie den Weg des Dings von der Aneignung der Natur bis zum fertigen, durch menschliche Bemühungen veredelten Produkt verfolgt, getreu der „kompositionellen Struktur der ‚Biographie des Dings'" - einem Fließband vergleichbar, „auf dem das Rohprodukt entlanggleitet", unter Beachtung der Menschen, die durch die soziale Seite mit dem Ding in Berührung kommen. Auch die seit 2005 im Münchner Oekom Verlag herausgegebene Reihe zum Thema Stoffgeschichten[40] gehört in den Kontext der Arbeiten von Tretjakow.

---

[39] Pietra Rivoli, Reisebericht eines T-Shirts. Ein Alltagsprodukt erklärt die Weltwirtschaft, Berlin 2006. Eine Rezension von Stephan Porombka über das Buch mit einem Hinweis auf Tretjakow findet sich unter www.sachbuchforschung.de/html.rezensionen.html. Stand 30.9.2006

[40] 2005 erschien als erstes Buch der Reihe Staub. Spiegel der Umwelt, hg.v. Jens Soentgen und Knut Völzke. In der Vorankündigung heißt es: „Die Bände der Reihe Stoffgeschichten nehmen scheinbar Selbstverständliches in den Blick und öffnen bisher unbekannte Welten. Als ein ‚Periodensystem des Alltags' wirft die Reihe einen spannenden und unterhaltsamen Blick auf die elementaren Stoffe, die für die Kultur, die Wirtschaft und die Umwelt des Menschen von großer Bedeutung sind." http://www.oekom.de/buecher/buchreihen/stoffgeschichten.html, Stand 30.9.2006. Weitere Ausführungen zum Thema Stoffgeschichten, siehe: Arbeitsblätter für die Sachbuchforschung (#5): Soentgen – Geschichten über Stoffe unter: www.sachbuchforschung.de

Eine weitere Linie der Entwicklung der Tretjakowschen (und Benjaminschen) Theorien des Autors als Produzent führt von der sozialistischen Volkskorrespondentenbewegung über die Einrichtung der Offenen Kanäle in der Spätzeit der alten Bundesrepublik bis zu Blogs im Netz und dem durchaus zweifelhaften *Citizm Journalism*, der seine letzte Ausbildung im *BILD-Leser-Reporter* gefunden hat, der mit seinem frei verfügbaren Produktionsmittel, dem Fotohandy, Prominente belästigt und Unfallopfer noch im Sterben ablichtet - für den schnellen Ruhm und 500 Euro. Nicht mehr die Zeitung ist „der kollektive Tolstoi unserer Tage“[41], sondern das Internet. Und auch der „operierende“ Künstler ist nicht ausgestorben. Als der britische Filmemacher Ken Loach im Frühsommer 2006 die Goldene Palme für seinen Film „The Wind That Shakes the Barley“ gewann, wurde er als ein Vertreter des „operativ politischen Kinos“[42] gepriesen, dessen Filme ein genaues Bild der zeitgenössischen gesellschaftlichen Situation zeichnen.

Trotz des Zusammenbruchs des realexistierenden Sozialismus ist das Erbe einer revolutionären Ästhetik angesichts einer Globalisierung, in der der Wert von allem und jedem sich über das anhängende Preisschild definiert, durchaus noch (oder wieder) lebendig. Die „Überführung einer ganzen Revolutions- und Propagandaästhetik in die neutralisierenden Gefilde des Pop“[43] bei gleichzeitiger Kritik der Vernichtung der DDR-Nachkriegsmoderne in der Architektur hat jüngst im Juli 2006 die britische Popgruppe Pet Shop Boys (jenseits aller Ideologie und dazugehöriger Grabenkämpfe) eindrucksvoll gezeigt. Zusammen mit den Dresdner Sinfonikern präsentierten sie eine neuvertonte Fassung des Filmklassikers „Panzerkreuzer Potemkin“ von Sergej Eisensteins an der Fassade eines vom Abriss bedrohten Wohnhauses in der Prager Straße in Dresden. „Denn dass das Ästhetische am Ende das einzige ist, wofür sich Revolutionen lohnen, […] das wussten schon die Kritiker, die

41 Sergej Tretjakow, Lyrik, Dramatik, Prosa, a.a.O., S.195.

42 Anke Westphal, Die Wahrheit über unsere Gegenwart. Der Aufrechte: Regisseur Ken Loach wird 70 Jahre alt, in: Berliner Zeitung, 17.06.2006, S.20.

Eisensteins ‚Panzerkreuzer Potemkin' 1958 quer durch die Lager des Kalten Krieges zum besten Film aller Zeiten erklärten."[44], schrieb Peter Richter in der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung. Tretjakow zu lesen, gehört zweifelsohne dazu. Man muss ja nicht jeden seiner Vorschläge annehmen.

---

[43] Peter Richter, Engländer über der Stadt, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 23.07.2006, S.23.

[44] Ebenda.

Kontaktadressen

Forschungsprojekt „Das deutschsprachige populäre Sachbuch im 20. Jahrhundert“

Prof. Dr. Erhard Schütz, Andy Hahnemann und David Oels
(Institut für deutsche Literatur, Humboldt-Universität zu Berlin, Schützenstraße 21, 10099 Berlin)
david.oels@rz.hu-berlin.de

Prof. Dr. Stephan Porombka und Annett Gröschner
(Institut für deutsche Sprache und Literatur, Universität Hildesheim, Marienburger Platz 22, 31141 Hildesheim)
stephan.porombka@gmx.de
mail@annettgroeschner.de

www.sachbuchforschung.de