

Dürrenmatts Dramen auf Bulgarisch – Übersetzungskonzepte als Problem der literarischen und theatralen Rezeption

Der Besuch der alten Dame am Darzhaven satirischen teatar Sofia 1990, Regie Plamen Markov

Das Drama realisiert seine ästhetische Kommunikation in zweifacher Weise: als literarischen Text und als theatrale Inszenierung. Als literarischer Text wird es durch das Verlagswesen für ein Lesepublikum vertrieben. Der dramatische Text ist für seine theatrale Realisierung auf ein institutionelles Theaterwesen angewiesen.

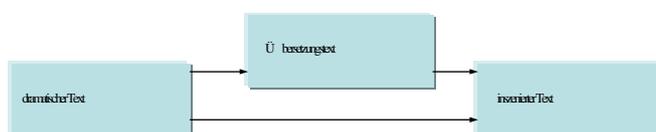
Einer erfolgreichen und fast vollständigen theatralen Theaterrezeption von Dürrenmatts Dramen steht eine spärliche literarische gegenüber. Sie wurden ausschließlich in ihrer theatralen Transformationen auf der Bühne rezipiert. Lediglich *Die Physiker* wurden 1966 auf Bulgarisch veröffentlicht. Die Gründe für diese sonderbare Rezeptionssituation sowie die grundsätzliche Frage, wie das jeweilige Übersetzungskonzept auch die theatrale Interpretation beeinflusst, ist Gegenstand der folgenden Überlegungen.

1. Konzepte der Dramenübersetzung

Übersetzen oder Inszenieren ist die gleiche Arbeit, ist die Kunst, innerhalb der Zeichenhierarchie zu wählen.¹

Antoine Vitez

In seiner doppelten ästhetischen Kommunikation bietet das Drama als Literatur und Theater den Ausgangspunkt für zwei verschiedenen Transformationen: die literarische Übersetzung und die theatrale Inszenierung. Sowohl bei der Übersetzung als auch bei der Inszenierung handelt es sich um Transformationsprozesse, die vom dramatischen Text ausgehend, mit Interpretation, Deformationen, Selektion und Konkretisierung verbunden sind. Eine dritte Variante – die zweifache Transformation - wird dann thematisiert, wenn ein übersetztes Drama inszeniert wird.



¹ Antoine Vitez, Le devoir de traduire. In: Théâtre/Public 44 (1982), p. 9.

Für die Inszenierung des Textes ist primär wichtig, welche Bedeutungen als Angebot bei der literarischen Rezeption entstehen. Dabei ist es im Prinzip gleichgültig, ob von einem dramatischen Text oder von einem Übertetzungstext ausgegangen wird. Im Falle der Inszenierung eines übersetzten Dramentextes liegt jedoch eine zweifache Transformation vor: eine intersemiotische auf der Basis einer interlingualen. Diese zweifache Transformation ist dann wesentlich stärker mit Selektionen, Deformationen und Konkretisierungen verbunden. Diesem Umstand muss man insbesondere dann Rechnung tragen, wenn der dramatische Text nicht in einer Buchausgabe zugänglich ist, sondern nur über die Bühne rezipiert wird.

Es gibt Übersetzungskonzepte, die selektiv eine der beiden kommunikativen Seiten des Dramas bevorzugen. Sie rücken entweder die literarische oder die theatrale Kommunikation des Textes in den Mittelpunkt. Wenn das Drama nur als literarischer Text übersetzt wird, sind die Eingriffe der Inszenierung viel tiefgreifender. Bei bestimmten übersetzerischen Normen wird dem Text ein konkretes Regiekonzept auferlegt. Das befreit den Regisseur allerdings nicht von der Aufgabe, den Text für die konkrete Inszenierung weiterzubearbeiten. So kommt es zu sehr starken Deformationen, wenn der Inszenierung ein Übersetzungskonzept zugrunde gelegt wird, das die literarischen Qualitäten des Dramas weitgehend vernachlässigt.

Im Text selbst ist bereits eine potentielle Inszenierung unter bestimmten theatralen Codes und theatralen Konventionen konzipiert. Gemeint sind dabei nicht die Inszenierungshinweise im Nebentext, sondern die strukturellen Eigenschaften dramatischer Texte, die es ermöglichen, andere theatrale Zeichen für ihre Bedeutungsbildung einzubeziehen.

In der Übersetzungsforschung ist man vor allem durch den Umgang mit den Dramen Shakespeares darauf aufmerksam geworden, dass diese Qualitäten des dramatischen Textes besonders leicht der Übersetzung zum Opfer fallen. Auf diese Weise haben systematische Untersuchungen zur Übersetzungstheorie zu der Erkenntnis geführt, dass dramatischen Texten spezifische dramaturgische und theatrale Konzepte inhärent sind. Sie führen zur Ausbildung von Informationsstrukturen, die bei der Inszenierung das Integrieren verschiedener theatraler Zeichen fordern.

Dabei kann eine betont breitere oder auch engere theatrale Norm anvisiert sein. In Dürrenmatts Dramen zum Beispiel ist eine Inszenierung ziemlich genau im Text vorgeschrieben. Dürrenmatt hat oft betont, seine Dramen seien nur Partituren, die erst auf der Bühne zum Leben erweckt würden: „Die Aufführung ist ein auf der Bühne mehr oder weniger realisiertes Stück, das Stück die mehr oder weniger genaue Vorlage für eine Aufführung.“² Diese viel zitierte Behauptung kann auch irreführend sein, wenn man nicht die ausgeprägte Mehrdeutigkeit seiner Dramentexte bedenkt, die zudem oft narrative Nebentexte enthalten, wie die breite detaillierte Ortsbestimmung am Anfang von *Die Physiker*. Der dramatische Text kann aber unabhängig davon in verschiedenen theatralen Normen inszeniert werden. Daher lässt sich untersuchen, inwieweit der dramatische Text eine freie (d. h. unter verschiedenen ästhetischen Normen regulierte) integrative Beteiligung der

2 Friedrich Dürrenmatt, Sätze über das Theater, (1970), Bd. 24, Zürich 1985, S. 190.

nonverbalen Zeichen bei der Inszenierung fordert und strukturelle Charakteristika aufweist, die diese Beteiligung steuern.³ Ganz allgemein lässt sich hier festhalten, dass dieses theatrale Potential des Textes seiner ästhetischen Mehrdeutigkeit entspringt, da diese Mehrdeutigkeit ein weites Angebot auch für theatrale Interpretation bietet. Zum zweiten ist dieser Text stark auf einen situativen bezogen, auch wenn er nicht unbedingt die stilistische Markierung gesprochener Sprache trägt. Diese Situationsbezogenheit führt zu theatraler Rekonstruktion verschiedener Referenzkontexten – des subjektiven der Figuren, des situativen der Gesprächssituation, des hintergründigen der Gesamtkonstellation, usw. Wenn man diese strukturelle Spezifik des dramatischen Textes bedenkt, stellt sich dann für die Übersetzung die zusätzliche Aufgabe, nicht allein der literarischen oder der theatralen Seite den Vorzug zu geben, sondern seine Ästhetizität und seine vielfältige Kontextbezogenheit in der Zielsprache zu gestalten.

2. Die literarische Rezeption Dürrenmatts Dramen auf Bulgarisch

Übersetzen heißt, ein Stück in einer anderen Sprache inszenieren.⁴

Hans Sahl

In der Zeitspanne von 1962 bis 1975 wurden sechs Dramen von Friedrich Dürrenmatt in zehn Inszenierungen auf bulgarischen Bühnen gezeigt. *Die Physiker* waren das am meisten aufgeführte Stück Dürrenmatts. Allein in der Spielzeit 1965/1966 wurde es fünfmal inszeniert, und zwar an der Volksbühne Sofia (R. Veselina Ganeva) und an den Theatern Haskovo (R. Asen Shopov), Sliven (R. Vasil Naidenov), Shumen (R. M. Tichonova) und Burgas (R. Ilija Floreskov).

Die grösste Beachtung galt der Inszenierung von Asen Shopov in Haskovo. Der Erfolg seines Regiekonzepts lag im ausgewogenen Verhältnis zwischen Tragik und Grotteske, zwischen Psychologie und Polemik. Bei allen Inszenierungen bemängelte die Kritik jedoch Stilbrüche in der Darstellung und eine nicht exakt geklärte Regiekonzeption.

Die Physiker fielen offensichtlich durch die aktuelle gesellschaftspolitische Problematik in den Mittelpunkt der Auseinandersetzung, und zwar mit Fragen der kollektiven Verantwortung unter den Bedingungen des Kalten Krieges. Dürrenmatts Poetik bot zudem Raum für neue ästhetische Erfahrungen und Experimente jenseits des allgegenwärtigen sozialistischen Realismus.

Der Bühnenerfolg der *Physiker* war vermutlich Ausschlag gebend auch für einen Ausnahmezustand im Verlagswesen. Der Text erschien 1966 in der Übersetzung von Dimitar Stoevski in der einzigen, bis 1990 in Bulgarien existierenden Dramenreihe, der *Biblioteka Teatar* des Verlags Narodna kultura⁵, die modernen Autoren vorenthalten war aber mit zwei – drei Titel im Jahr fast unbemerkt auf dem Buchmarkt blieb.

³ Sophia Totzeva, Das theatrale Potential des dramatischen Textes. Ein Beitrag zur Theorie von Drama und Dramenübersetzung, Forum Modernes Theater, Schriftenreihe 19, Tübingen 1995.

⁴ Hans Sahl, Zur Übersetzung von Theaterstücken. In: Übersetzen, Hg. Rolf Italiaander, Frankfurt, Bonn 1965, S. 105.

⁵ Fridrich Djurenmat,.Fizici, prevod Dimitar Stoevski, Narodna kultura: Sofia 1966.

Auch Dimitar Stoevski als Übersetzer mag eine Empfehlung für die Verleger gewesen sein. Stoevski war ein großer Name der älteren Übersetzergeneration, die aus dem Deutschen ins Bulgarische übersetzte. Er prägte jedoch der Übersetzung seine etwas veraltete Diktion, was zu Entstellung ganzer Szenen und Charakterzügen führte. Seine archaische, gehobene Sprache ist vielleicht damit zu erklären, dass er vorwiegend an der Sprache der deutschen Klassiker geschult war. Stoevski bemühte sich besonders um die Wiedergabe parodistischer und tragikomischer Nuancen des Ausgangstextes. Seine Übersetzung ist zwar sachlich korrekt, zeigt aber weitgehend Blindheit für szenische und dramaturgische Zusammenhänge. Stoevski neigte zu einer Art erklärenden, überinterpretativen Übersetzung. Seine bombastische, unscharfe Sprache entspricht in keiner Weise der schlichten Präzision des Ausgangstextes. Gerade die bewussten Verknappungen und Figurationen in den Dialogen Dürrenmatts, die nachdrücklich eine theatrale Interpretation erfordern, gehen dadurch in seinem Text verloren. Es gelingt ihm nicht, die feine Nuancierung der Intonation wiederzugeben. Seine Übersetzung von *Die Physiker* ist ein symptomatisches Beispiel dafür, wie Dramen bevorzugt Übersetzungsverfahren der Prosa angewandt werden.

Die Kritikerstimmen zu *Die Physiker* belegen, dass die meisten Interpretationen von Schauspielern und Regisseuren mit der in der Übersetzung missverstandenen Stilistik Dürrenmatts einhergehen. Der Schwerpunkt in der theatralen Interpretation wurde von den Grotesken und den Paradoxien auf der pathetisch-heroischen Selbstaufopferung und der Tragik verschoben.

Abgesehen von der erwähnten Buchausgabe des Verlages Narodna Kulutura, dem größten Verlag in Bulgarien für internationale Literatur bis 1990, blieb Dürrenmatts Dramen - im Gegensatz zu ihren erfolgreichen und fast vollständigen Bühnenrezeption - die literarische Rezeption auf Bulgarisch versagt. Sie wurden ausschließlich in ihrer theatralen Transformationen auf der Bühne rezipiert. Dieser Dass die die Theater jeweils eigene Übersetzungsfassungen (Ausgaben der „Direktion Theater“ des Kulturministeriums) für den internen Gebrauch vertrieben hatten, änderte an diesem Ungleichgewicht nur wenig. Diese merkwürdige Rezeptionssituation ist möglicherweise auch mit der mangelnden Tradition in Bulgarien zu erklären, Dramen – insbesondere fremdsprachige- als Lesetexte zu veröffentlichen. Und da sind Shakespeares Dramen, die Dramen der griechischen Antike oder der französischen Klassik eine bescheidene Ausnahme, allerdings erschienen sie vorwiegend in mehrbändigen Ausgaben von Narodna Kulutura oder in Taschenbuchausgaben für die Schulen. Auch das Nationaltheater „Ivan Vazov“ brachte Nachdrucke der Dramentexte in den Programmheften, für das bulgarische Theater eine bahnbrechender Praxis, die jedoch nur für einige Jahre aufrechterhalten werden konnte.

Um dieses Missverhältnis zwischen der literarischen und theatralen Rezeption, das Dürrenmatt durchaus mit anderen großen Bühnenautoren teilte, zu beheben, wurde im Verlag Narodna Kulutura 1988 eine zweibändige Ausgabe mit insgesamt 32 Titeln geplant – ein Band ausgewählter Prosa und ein Band ausgewählter Dramen. Die Übersetzung der vier Dramen, *Der Besuch der alten Dame*, *Die Physiker*, *Romulus der Große*, *Der Meteor*, hatte ich selbst übernommen. Die Vorbereitung war weit fortgeschritten, als durch die tief greifenden Veränderungen im Verlagswesen nach der Wende diese Ausgabe wie viele andere anspruchsvolle Titel

in Vorbereitung nicht mehr erscheinen konnte. Die Manuskripte blieben in der Schublade. Oder gingen eigene Wege über die Bühnen oder auf der Suche nach Förderern und neuen Verlegern.

3. Ein Beispiel

Den Übersetzungen für die geplante Ausgabe von *Narodna Kultura* lag ein Übersetzungskonzept zugrunde, das den dramatischen Text als ästhetischen Text mit theatralem Potential behandelt. Die Schwierigkeiten und das Bewusstsein um die möglichen Konsequenzen für die Inszenierung bei einer solchen konzeptuellen Zielsetzung der Übersetzung lassen sich an einem Beispiel aus *Der Besuch der alten Dame*, dritter Akt, verdeutlichen.

Der Bürgermeister versucht Ill zu überzeugen, sich selbst das Leben zu nehmen, um so den Bürgern die moralische Verantwortung für seinen unausweichlichen Tod abzunehmen. Er hat ihm sogar ein Gewehr mitgebracht. Mut zu diesem Vorschlag hat er aber erst nach schlaflosen Nächten gefasst und er kann ihn immer noch nur mit Mühe aussprechen.

DER BÜRGERMEISTER *nimmt das Gewehr wieder zu sich* Schade. Sie verpassen die Chance, sich reinzuwaschen, ein halbwegs anständiger Mensch zu werden. Doch das kann man von Ihnen ja nicht verlangen.

ILL Feuer, Herr Bürgermeister. *Er zündet ihm die Zigarette an.*⁶

Das Wort "Feuer", bezieht sich hier auf zwei materielle Zeichen, die im Nebentext erwähnt und auf der Bühne präsent sind - auf "Gewehr" und auf "Zigarette". Der Text lässt offen, ob "Feuer" hier als Angebot für die Zigarette oder als Kommando zum Schießen ausgesprochen wird, wobei das Schießen auf einer hintergründigen symbolischen Ebene angesiedelt ist: das Städtchen jagt den entrissenen schwarzen Panther der Dame, während das Rauchen der Zigarette den vordergründigen situativen Kontext gestaltet. Kurz vor der Ermordung von Ill, im retardierenden Moment des Dramas, wird gleich die symbolische Ebene in die Realität umschlagen – denn Ill wird unmittelbar danach wie ein gejagtes Wild umlegt. Deshalb ist diese Szene mit einer dichten Spannung geladen, die sich in der Geste des Zigarettenrauchens entlädt, bevor dann die Tragödie unaufhaltsam ihren Lauf in die Katastrophe nimmt.

Je nachdem auf welche materielle Zeichen – ob auf „Gewehr“ oder auf „Zigarette“ - sich die Inszenierung bezieht, wird der Text auch ein unterschiedliches Spiel diktieren. Auch der Nebentext "*Er zündet ihm die Zigarette an*", auf den Gesamtkontext bezogen, ergibt mehr Spiel als nur allein in der konkreten Situation "*Zigarette rauchen*". Er präsupponiert, dass während der vorhergehenden Replik der Bürgermeister offensichtlich schon eine Zigarette hervorgezogen hat. Dass er sie nicht sofort anzündet, kann auch interpretativ ausgespielt werden: er hat kein Feuerzeug und sucht nach einem verlegen. Oder es deutet auf seine psychische Verfassung hin: Nervosität, Ausweglosigkeit, Peinlichkeit, Besorgnis oder Arroganz. Im ganzen situativen aber auch im gesamt Kontext evoziert die Zigarette demzufolge eine Reihe psychischer Befindlichkeiten.

⁶ Friedrich Dürrenmatt, *Der Besuch der alten Dame*, Zürich 1985, S.109.

Zum anderen kann das Wort "Feuer" mit dem vorhergehenden Nebentext eine zweite Bedeutungsebene erzeugen, und zwar bezogen auf "Gewehr" und die damit verbundene, für das Gespräch hintergründige Situation: die Jagd nach dem schwarzen Panther der alten Dame. Auf "Gewehr" bezogen könnte das Wort "Feuer", so einsilbig und pointiert am Ende der Szene gesprochen, wie ein Schießkommando wirken. Der Text bietet die Möglichkeit, eben diese für den Gesamtkontext relevante Bedeutungsebene zu explizieren. Dementsprechend wird sich der Bürgermeister mit dem Gewehr in der Hand verhalten, auch selbst überrascht vom sich ergebenden Zusammenhang. Unbewusstes wird so an den Tag gelegt. Er kann zusammenzucken und zum Schießen das Gewehr erheben.

Die Aufführung am Darzhaven satirischen teatar Sofia 1990, Regie Plamen Markov, hat diese nahe gelegte, praktisch vom Text diktierte Doppelbödigkeit des Dialogs und den Doppelbezug des Wortes "Feuer" inszeniert: Ill bietet ihm Feuer an, der Bürgermeister zuckt überrascht und hebt das Gewehr zum Schießen.

Inwieweit eine Inszenierung vom tiefen, reichhaltigen Spiel- und Interpretationsangebot Gebrauch macht, steht ihr offen. Wichtig ist, dass der literarische Text diese Interpretationsmöglichkeiten, diese Vieldeutigkeit bietet. Genauso wichtig erscheint mir, dass die Übersetzung bemüht ist, diese Offenheit und das Deutungsangebot in derselben Tiefe zu gestalten. Das ist selbstverständlich nur dann möglich, wenn in unserem Fall das bulgarische Wort für Feuer genau dieselbe semantische Valenz entfalten kann: "**ogan**" (Feuer) als Kommando zum Schießen und "**ogàn**" zum Anzünden einer Zigarette. Im zweiten Fall wird aber im Bulgarischen üblicherweise, das Diminutivum "**oganche**" (Feuerchen). benutzt. Welches Wort sollte man also wählen und somit welchen Bezug explizieren? Hier die bulgarische Übersetzung dieser Sequenz:

KMETÀT *otnovo vzema pushkata* Zhalko. Izpuskate sansa da izmiete srama si, da stanete donjakade porjadachenen chovek. No tova ot vas ne mzhe i da se ochakva.

IL Ogan, gospodin kmete. *Zapalva mu cigarata.*⁷

Durch die übersetzerische Entscheidung wird auch das theatrale Konzept mitgestaltet, von dem mögliche Interpretationen, Verhaltens- und Diktionsmuster abhängen. Die Situation „Zigarette anzünden“ ist deutlich genug auf der optischen, nonverbalen Ebene expliziert. Ich habe deshalb die Situation ‘Schießen auf Kommando’ angedeutet, indem ich das Kommando zum Schießen und nicht das Angebot zum Zigaretteanzünden wähle, das ohnehin optisch verdeutlicht ist. Dazu hat rhythmisch das Wort „Feuer“ viel mehr Schlagkraft als Pointe und Schluß der Szene als das Diminutivum „oganche“. Also "**Feuer**" mit „og**an**“ übersetzen! Vielleicht hat aber die bevorzugte Form zum Schießen in der Übersetzung der bulgarischen Inszenierung auch gerade diese theatrale Umsetzung nahe gelegt und dabei zu stark die Interpretation der Inszenierung gesteuert.

Das Theater bietet durch die ständige Doppelbezogenheit der theatralen Zeichen auf zwei Kommunikationssysteme - interne auf der Bühne, und externe mit dem

⁷ Fridrich Djurenmat, *Poseshtenieto na starata dama*, prevod S. Totzeva, Satirischen teatar Sofia 1990, režisjor Plamen Markov, str.106.

Publikum - und auf verschiedene Kontexte die Voraussetzung für eine sehr dynamische Bedeutungsbildung. Inwieweit dieses Spielpotential in theatrale Zeichen umgesetzt, verdeutlicht oder nur angedeutet wird, ist eine Frage der konkreten Inszenierung. Auf diese Mehrdeutigkeit baut nicht nur die Inszenierung, sie steht auch im Vordergrund eines Konzepts der Dramenübersetzung, das den Anforderungen der doppelten Existenz des Dramas als Literatur und Inszenierung gerecht werden möchte.

Dieses Übersetzungskonzept lag der geplanten Ausgabe von Dürrenmatts Dramen in Narodna Kultura zugrunde. Und im besonderen auch der Übersetzung *Der Besuch der alten Dame*, die Plamen Markov für seine Inszenierung am Satirischen teatar Sofia 1990 benutzte.

4. Warum kommt die *Dame* 1990 nach Ljulin?

Der Besuch der alten Dame in der Inszenierung von Plamen Markov erschien in einem stark politisierten Kontext. Die Probearbeiten im Satirischen teatar Sofia begannen im Herbst 1989, in einer Zeit des tiefsten gesellschaftlichen und politischen Umbruchs in Bulgarien. Dem Umsturz innerhalb der Kommunistischen Partei vom 3. November 1989, folgte eine Welle politischen Taumels – Straßendemonstrationen, Kundgebungen, Belagerungen des Ministerrates. Die Begegnung mit der *Dame* in einer Zeit tief greifender Umwälzungen in der bulgarischen Gesellschaft mag überraschen, stand doch die theatrale Rezeption von Dürrenmatt bis zu diesem Zeitpunkt vorwiegend unter dem Zeichen des ästhetischen Experiments und im Rahmen einer kapitalistischen Gesellschaftskritik. Sie bot vorwiegend Gelegenheit, das Absurde und Groteske szenisch zu proben und die Stilbrüche in der Darstellung der Schauspieler zu kritisieren. So lag nun seit einigen Jahren die Zeit zurück, als jede Abweichung vom sozialistischen Realismus noch kritisch betrachtet wurde und selbst die Auswahl von Dürrenmatt als ein Versuch zur Erneuerung der Bühnenstilistik gedeutet wurde. Jedoch nicht so weit zurück...

„Geld gegen Moral“ ist bei Plamen Markov nicht mehr eine allegorische Aussage. Im Visier der Kritik stand auch nicht mehr der Westen, sondern unsere Gegenwart schlechthin, die jetzige und die zukünftige. Die *Dame* war nun nach Ljulin gekommen, einem Neubauviertel am Rande von Sofia. Im Programmheft gab es nämlich einen Druckfehler: anstelle von „Blasorchester der Stadt Güllen“ stand „Blasorchester der Stadt Ljulin“. Jurij Dachev kommentiert diesen Druckfehler in einer Kritik:

„Beweise zu suchen, dass der Fehler stimmt, wäre humorlos. Aber die Anatomie des Provinzialismus in diesem Drama schlägt die Brücke zwischen unseren Problemen und den Geschehnissen auf der Bühne. Die Brücke sind nicht die Motive der Milliardärin Claire Zachanassian, die sie zum Mord ihres Geliebten veranlassen, sondern die erschreckende Voraussagbarkeit des Handelns der Masse, wenn sie vom Überlebensinstinkt und von Armut getrieben wird. In dieser Inszenierung spürt man eine boshafte und bittere Entblößung in der Portraitierung der Güllener.⁸“

Auch andere kritische Stimmen betonen die Brisanz der Problematik, die explosiv die umgebenden gesellschaftlichen Verhältnisse berührte. Jedoch in einem

⁸ Jurij Dachev, Güllen-Ljulin oder Über den Schaden der Pressekonferenzen. In: Novini, 31.1.1990.

assoziativen Wissen, in einer visionären Weisheit, die nur Dürrenmatts Poetik eigen sind. Die moralische Korruption der Massen, die als Folge der allgemeinen Verarmung gesetzmäßig und unausweichlich um sich greift, wird mitten in einer Aufbruchstimmung vorweggenommen; eine böse Vorahnung im verarmten „Ljulin“, noch bevor die Milliardärin überhaupt mit ihren Bedingungen und Versuchungen eingetroffen wäre. Und noch bevor die Zeichen des Verrats an den hohen politischen Idealen sich langsam unter die verfallenen Gebäuden und abbröckelnden Fassaden der Stadt eingeschlichen hätten. Die Macht des Geldes, die alle moralischen Werte unterwandert und den Begriff der Gerechtigkeit außer Kraft setzt, wirkte als grausame, skeptische Vorankündigung inmitten großer Begeisterung und Hoffnung auf eine neue und gerechtere Gesellschaft. Dürrenmatts Skeptizismus kam in der Euphorie des Aufbruchs, seine kritische Einstellung gegenüber jeder neuen Ideologie war eine Warnung, lange bevor die Ernüchterung hätte einsetzen können. Das brisante Politische, das die ganze öffentliche und private Atmosphäre beherrschte, ja sogar vergiftete, wurde durch eine komplexe und schonungslose Analyse der politischen Strukturen ersetzt und in der Inszenierung von Plamen Markov durch ein höchst intellektuelles und amüsanter Spiel mit Realitäten und Ideologien im Sinne von Dürrenmatt umgesetzt.

5. Text und Inszenierung

Die Inszenierung von Plamen Markov ist symptomatisch - auch aus der Perspektive der Übersetzungsproblematik. Oder als Antwort auf die Frage, inwieweit ein Übersetzungskonzept die Ästhetik der Inszenierung beeinflussen kann. Kamelia Nikolova kritisiert in einer eingehenden Besprechung vor allem, dass

„die Übereinstimmung zwischen Dürrenmatt und dem Regisseur Plamen Markov in der These von der Relativität der Gerechtigkeit liegt, von den verschwommenen Grenzen zwischen ihrer ideellen Gestalt als einer Wertvorstellung und ihren vielfältigen Ausprägungen, gekennzeichnet durch Damalogien. Entzückt von der glänzenden Bestätigung dieser These in Dürrenmatts Text, folgt ihm der Regisseur bedingungslos auch in allem anderen. Der Text wird vom Anlass zu eigenen Entdeckungen zu einem absoluten Wert, der durch eine maximal ‚getreue Aussage‘ erhalten werden muss. Die Inszenierung wird zu einer Rekonstruktion der inhaltlichen und ästhetischen Parameter verdammt. Damit entfernt sich Markov von der berühmten Ironie Dürrenmatts. Sie hat in der Inszenierung allein im Bühnenbild von Radina Bliznakova und in der Darstellung von Tatjana Lolova, Konstantin Kocev und Christo Garbov überlebt.“ Die Kritikerin räumt jedoch ein, dass Markov „sein Konzept mit Meisterschaft und Leidenschaft umgesetzt hat“.⁹

Die Inszenierung als Transformation wird immer Aspekte wie Selektion, Konkretisierung, Deformation aufweisen, die sich nicht zuletzt auch durch den Bezug auf neue Kontexte ergeben. Insofern ist eine „Treue zum Text“ nie zu erreichen und ein Vorwurf oder Lob für „Äquivalenz“ erscheint sehr problematisch.¹⁰ Was aber Kamelia Nikolova erfasst, ist dass die Befolgung der

⁹ Kamelia Nikolova, Die Selbstentblößung einer poetischen Täuschung. In: Puls, 13.2.1990.

¹⁰ Die Inszenierung am Satirischen teatar bietet auch ein Beispiel dafür, wie der außertextuelle Kontext einen innertextuellen Kontext bei der Inszenierung beeinflussen, bzw. eliminieren kann. Der religiöse Kontext im Stück wurde ausgeklammert bzw. nur in der Figur des Pfarrers punktuell erhalten. Im Text dagegen ist er mehrfach codiert: z.B. auch im Namen des Hotels "Der goldene Apostel", durch das im Nebentext beschriebene Bühnenbild - im Hotel hängt die Figur eines goldenen Apostels usw., in

theatralen Konzepte Dürrenmatts aus dem sorgfältigen Umgang mit dem Text resultiert: „Dieses Regiekonzept hat aber auch eine positive Seite – die Sorge um die Sprache. Angefangen mit der Übersetzung, wird sie zu einem präzisen Kammerton für die Interpretation durch die ganze Besetzung. Wenn sich die Aufmerksamkeit auf das Wort richtet und das, was die Sprache theatral leistet, nur ein gelungenes Detail ist, so ist die eigentliche Leistung dieser Inszenierung in der Ironie verwirklicht.“

Obwohl die Forderung nach einer subjektiveren Selektion und einer freieren Interpretation nicht zum Maßstab der Kritik erhoben werden kann, hat die Kritikerin erkannt, dass die Annäherung der Regie an den Text letztendlich in die theatrale Konzeption mündet. Wo Plamen Markov Dürrenmatt genau folgt, sind die Inszenierungshinweise, die wie in unserem Beispiel in der Struktur des Textes selbst liegen, aber auch solchen, die Dürrenmatt selbst ziemlich konkret im Text formuliert. Wie beispielsweise die Darstellung des Waldes durch die Bürger, oder das Autofahren wird in Ills Laden mit Stühlen markiert, oder das Tragen von gelben Schuhen als visuelles Zeichen des sich anbahnenden Verrats. Diesen Zusammenhang konnte die Kritik jedoch nicht erahnen, solange sie die literarische Rezeption des dramatischen Textes entbehren muss. Wenn der Text nicht als Literatur zugänglich ist, kann schwerlich beurteilt werden, ob die theatralen Lösungen dem Autor oder der Regie zuzuschreiben sind. Ein Urteil würde der Inszenierung kaum gerecht, oder nur von Intuition zeugen. So wie Kamelia Nikolova das Zusammenspiel vom Übersetzungskonzept und Inszenierung intuitiv durchschaut und sogar würdigt. Es wird dabei deutlich, welche Konsequenzen für die theatrale Rezeption von dramatischen Texten das Fehlen ihrer literarischen Vorlagen hat. Und wie grundlegend ein Übersetzungskonzept für Dramentexte ist, das ihren literarischen und theatralen Qualitäten im gleichen Masse verpflichtet ist.

Der Besuch der alten Dame am Satirichen teatar in Sofia 1990 war ein Fest des befreiten Theaters in Bulgarien auch in Vorahnung der tragischen Folgen, die diese Befreiung für das bulgarische Theater mit sich bringen sollte. Mit dieser Inszenierung feierte das Satirichen teatar gleichzeitig die Rückkehr seiner großen Stars auf dessen Bühne: Tatjana Lolova als die alte Dame und Konstantin Kocev als Ill. Sie hatten eine starke, von dieser Bühne nicht wegzudenkende Präsenz, wurden vom Publikum heiß geliebt, waren jedoch für einige Jahre von seiner Bühne weggeblieben.

Dürrenmatt, dessen politische Denken vom ideologischen Wettstreit zwischen den beiden politischen Systemen wesentlich geprägt war, starb am 14. Dezember 1990 - kurz nach dem Fall des Eisernen Vorhangs und dem Zusammenbruch des kommunistischen Regimes. Am Abend seines Todestages wurde im Deutschschweizer Fernsehen die Aufzeichnung von *Der Besuch der alten Dame* in einer Inszenierung der Emmentaler Liebhaber-Bühne ausgestrahlt. Auch in Sofia wurde im selben Monat mit einer Aufführung von Plamen Markovs *Besuch der alten Dame* des grossen Schweizer Dramatikers gedacht.

vielen Bibelzitate und Andeutungen. In Bulgarien hatte die kirchliche Institution wenig Einfluss in der Gesellschaft, und im Sozialismus haben die moralischen Werte weitgehend eine religiöse Begründung verloren. Dies führte zu einer Akzentverschiebung im äußeren und inneren Kontextgeflecht der Inszenierung.