

Theater und Staatsgrenzen

Konstantin Iliev (Sofia)¹

Wenn wir uns vorstellen, dass zur Zeit von Sophokles und Euripides eine hypothetische Europäische Union ihre Fonds geöffnet und eine Fülle an Festivals organisiert hätte, um die Integration des barbarischen Westens in die östliche Zivilisation zu fördern, dann hätten die ebenso hypothetischen Theaterleute aus den Wäldern der Alpen oder von den beiden Ufern des Rheins höchstwahrscheinlich folgendes Verhalten an den Tag gelegt: Sie würden dem ersten aus Athen angereisten Gutachter das zeigen, was sie selbst für wertvoll halten, und dann, durch ihre Erfahrung belehrt, würden sie den nachfolgenden Gutachtern mit einer Produktion begegnen, die mehr Exportchancen hätte. Es würde sich wahrscheinlich um eine Kombination aus Ritualbewegungen und -geräuschen handeln, bei denen die lokale Sprache (sagen wir mal Keltisch) auf ein Minimum geschrumpft wäre. Hie und da würde ein in Athen gewesener Kelte das eine oder andere für die keltischen Darsteller leichter auszusprechende griechische Wort einstreuen. Um die Aufmerksamkeit des athenischen Zuschauers zu halten, müsste dessen Auge ein Maximum an fremdländischen Besonderlichkeiten geboten werden. Er würde besonders zufrieden sein, sein Selbstbewusstsein bestätigt zu fühlen, dass er sich so weit weg von der Barbarei befindet und die unbestrittenen Vorteile des Sklaverei-Zeitalters genießt. Deshalb würden ihm die gastierenden Darsteller bereitwillig beispielsweise Elemente eines prähistorischen rituellen Kannibalismus vorführen. Jener Teil dieser hypothetischen Theaterspiele, der auch in Sprache kulminieren und die Gefühle und den Verstand der Menschen berühren würde, die die Alpen und die beiden Ufer des Rheins bevölkern, hätte aber den griechischen Zuschauer nicht erreicht. Er hätte gar kein Keltisch gekonnt, und wozu auch. Diese Sprache wie auch die ganze eigenartige Kultur der Kelten wäre nach ihren Zügen in den Osten, einschließlich der Balkanhalbinsel, ohnehin zum Verschwinden verurteilt. Mit ihren Spuren würden sich nur noch Spezialisten beschäftigen, indem sie die Struktur lebendiger westlicher Sprachen und archäologische Funde, etwa Schwerter und schönen Frauenschmuck, analysieren.

¹ Konstantin Iliev ist Schriftsteller, Dramatiker und Hauptdramaturg des Nationaltheaters „Ivan Vazov“ in Sofia. Er ist Herder-Preisträger des Jahres 1996 (http://konstantiniliev.com/index_en.html).

Dies ist natürlich eine Hyperbel, wir fühlen uns nicht als Barbaren. Wir wollen auch hoffen, dass die Sprache, in der Schauspieler und Zuschauer im Theater der Zukunft miteinander kommunizieren werden, nicht nur eine sein wird, etwa das in letzter Zeit dermaßen auf der ganzen Welt dominierende Englisch. Und dennoch: verständlich ist das Streben nach einer universalen Theaterstilistik, die den Aufführungen den Weg zum Markt der großen Theaterfestivals ebnet (es ist überflüssig zu erörtern, in welchem Teil Europas sich diese befinden) und die Inhalte verengt.

Das natürliche Streben, Kontakt mit dem fremden Zuschauer aufzunehmen, weist andererseits die fürs Theater geschriebenen Texte in die Schranken und bildet einen der Faktoren für die Problematisierung bereits des Begriffs „Theaterstück“. Aufmerksamkeit verdient, denke ich, die Tatsache, dass die Tendenz zu einer solchen Problematisierung in den Theatermetropolen, in denen die Kommunikation zwischen Bühne und Saal auf Englisch zustande kommt, nur ansatzweise, wenn überhaupt existiert.

Wenn ich in meiner Position als Theaterdirektor oder Dramaturg 50-60 feinsäuberlich gebundene Seiten mit der Empfehlung erhalte, dies sei ein ausgezeichnet geschriebener Text eines finnischen Autors, wäre das einzige, was ich mit ihnen tun könnte, sie vorerst in meiner Schublade zu verschließen. Die vorzüglich arbeitende finnische Sektion des Internationalen Theaterinstituts wird sich aber wahrscheinlich darum gekümmert haben, dass der Text ins Englische übersetzt wird. In diesem Fall müsste ich mich innerhalb des beschränkten Kreises guter Regisseure umsehen nach einem der noch beschränkteren Zahl jener, die diese Sprache beherrschen, und, falls sein Interesse geweckt werden sollte, die Bezahlung einer Übersetzung aus dem Original riskieren. Doch damit zu rechnen, dass von den wenigen Finnisch beherrschenden Bulgaren jemand mit der Spezifik der Dramenübersetzung zurande kommt, wäre angesichts der allzu wenigen wirklich talentierten Übersetzer unter den Tausenden, die große europäische Sprachen beherrschen, eine ausgesprochen mutige Erwartung. In einem größeren Land hätte der finnische Autor größere Chancen gehabt, doch auch hier stünde die Wahrscheinlichkeit einer adäquaten Übersetzung im umgekehrten Verhältnis zum Reichtum seiner Sprache. Am problemlosesten kann natürlich der in einer armen Sprache verfasste Text übersetzt werden, doch die arme Sprache bedeutet für gewöhnlich auch ein armes Denken. (Ich möchte erläutern, dass mein Verständnis von reicher Sprache in der Dramaturgie unter anderem die Fähigkeit einschließt, sich nuanciert und lakonisch auszudrücken.) Unter diesen Umständen bleibt dem finnischen Kollegen scheinbar nichts Anderes übrig, als zu bedauern, dass er nicht wie Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt dort geboren wurde, wo die Staatsgrenzen nicht auch

der sprachlichen Kommunikation Grenzen setzen, oder aber nicht wie Ibsen, Strindberg oder Ionesco rechtzeitig seinen Wohnsitz gewechselt hat. Ich erwähne diese paar Namen, denn, wie es scheint, es gibt nicht viel mehr Dramatiker aus Ländern mit den Ausmaßen des genannten Finnlands, die eine dauerhaftere oder wirklich dauerhafte Berühmtheit erlangt hätten. Neben dem dummen Selbstmitleid und dem Gedanken an Emigration gibt es auch eine dritte Möglichkeit: Einfach für seine Landsleute schreiben, ohne allzu sehr sein Ohr dem Gerede zu leihen, dass bei diesem oder jenem Theaterforum Ideen für den Austausch von Synopsen, die Anfertigung von Rohübersetzungen und andere Fördermaßnahmen diskutiert wurden, die normalerweise zu nichts führen.

Ein Äquivalent der Hauptthese der Globalisierungsgegner, die armen Länder würden immer ärmer und die reichen immer reicher werden, ist auch im Theater zu finden. Die Sicherung der zusätzlichen Mittel für die Aufführung eines beispielsweise bulgarischen Stückes in Sofia, die neben der bescheidenen Subvention, die der Staat seinen Theatern zu Verfügung stellt, benötigt werden, ist überhaupt nicht leichter als für einen Titel der französischen, englischen oder deutschen Dramatik. Außer der nicht besonders großen, aber immerhin vorhandenen Unterstützung der Bühnenrealisierungen subventionieren die Kulturzentren dieser Länder die Veröffentlichung von Dutzenden ihrer Autoren in bulgarischer Übersetzung. Natürlich kommt keiner auf den unsinnigen Gedanken, ihnen deshalb Vorwürfe zu machen. Im Gegenteil, ihnen wird aufrichtige Dankbarkeit bekundet. Es bestehen allerdings keinerlei Aussichten, dass sich jetzt oder in absehbarer Zukunft ein bulgarisches Kulturinstitut im Ausland eine derartige Großzügigkeit erlauben würde.

Wenn zwischen der Problematisierung des Begriffs „Theaterstück“ und den Integrationsprozessen am europäischen Theater tatsächlich eine Verbindung besteht, so ist es offensichtlich eine sekundäre und kann sicherlich nicht den Grund liefern, gegenüber diesen Prozessen Vorbehalte zu hegen. Der primäre Grund ist offenbar nirgendwo anders als in der allumfassenden Ideenkrise zu suchen, die zur Folge hat, dass nur sehr wenige im Theater neu inszenierte Texte imstande sind, die Aufmerksamkeit einer großen Zahl von Zuschauern gleichzeitig zu halten. Die Flachheit oder die Banalität des in Worte gesetzten Inhalts fördert auf natürlichem Wege die Emanzipierung einzelner Komponenten des Theaterspektakels — etwa Bühnenbild oder Choreografie — bis hin zum Anspruch, Hauptträger des Bühnenausdrucks zu sein.

Es ist nicht notwendig, allzu tief in die Problematik des Verhältnisses Wort--Bild vorzudringen, um zu begreifen, dass, indem es seine Berufung unterläuft, menschliche Beziehungen vor allem mit

Hilfe des allermenschlichsten Kommunikationsmittels, der Sprache, zu zeigen, das Theater die Position verlässt, die seinem Wesen entspricht, und sich in einen ungleichen Wettbewerb auf fremdem Territorium begibt.

Angesichts der bestehenden Beziehung zwischen der Kategorie Veränderung und der Handlung als Synonym für Drama sollte man erwarten dürfen, dass sich in einem Land wie Bulgarien die Schwindel erregenden gesellschaftlichen Veränderungen in eine Quelle der übermäßigen Produktion in diesem Genre verwandeln würden. Dies gelingt aber nicht. Unzählige, auf den ersten Blick dramatisch anmutende Stoffe werden übergangen und bleiben bloß als Lektüre zurück, vor allem in den Kriminalchroniken der Zeitungen. Und tatsächlich, der Prozess der anfänglichen Kapitalanhäufung und alles damit Verbundene kann an sich schwerlich zu einer Herausforderung für den Dramatiker werden, schon allein deshalb, weil er auch in diesen geografischen Breiten schon einmal vollzogen worden ist. Was gäbe es denn Banaleres als dies, den direkten oder indirekten Zusammenhang zwischen Reichtum und Verbrechen illustrieren zu wollen, oder um moralische Postulate wie etwa „eher würde ein Kamel durch ein Nadelöhr gehen, bevor ein Reicher ins Paradies käme“ herumzuschwirren. Die unreflektierte Reproduktion der grotesken Phänomene in den Ländern östlich der zusammengestürzten Berliner Mauer, und insbesondere auf dem Balkan, könnte die Aufmerksamkeit des Zuschauers westlich von ihr in höherem Maße erregen, der hiesige Mensch braucht nicht ins Theater zu gehen, er selbst ist eine Figur in dieser Dramaturgie. Die Angst und das Mitleid, mit denen der antike Philosoph den Begriff Drama verbindet, sind Gefühle, die die Zuschauer erfassen, und nicht jene, die auf der Bühne stehen. Und das mit mäßiger Kraft, denn sonst wäre das Theater ja kein Ort des Vergnügens. Die Furcht einflößenden Bildchen von einigen für dunkler gehaltenen Regionen des Kontinents können in der Tat das zu Recht bestehende Selbstbewusstsein des westlichen Zuschauers nähren, dass er in einer geordneteren Welt lebt. Doch das Schreiben von Texten, die zwar exporttauglich sind, den hiesigen Menschen aber nur wenig interessieren, ist, wie mir scheint, wenn nicht ganz sinnlos, so doch eine nicht wirklich würdige Beschäftigung. Denn es ähnelt dem routinierten Gestus des Bettlers, der seine Missbildung ins Gesicht des Passanten steckt, um eine Münze in sein Schälchen zu kriegen.

„Der Schriftsteller einer kleinen Nation,“ schrieb Friedrich Dürrenmatt Anfang der sechziger Jahre in seinem Essay „Amerikanisches und westeuropäisches Drama“, „kann es sich allein schon geschäftlich nicht leisten, allzu patriotisch zu sein.“ Mit dieser nach seinem eigenen Kommentar „etwas boshafte“ Feststellung fasste er seine Beobachtungen zusammen: Während es sich ein

Dramatiker aus einem großen Land, zum Beispiel Tennessee Williams, leisten kann, die Wirklichkeit im amerikanischen Süden realistisch oder naturalistisch wiederzugeben (was immer man unter diesen Begriffen auch verstehen mag), ohne zu befürchten, dem Provinzialismus zu verfallen und unverstanden zu bleiben, kann ein Autor, sagen wir mal aus Liechtenstein, nicht das Gleiche erwarten, wenn die Handlung seines Stücks im Milieu eines Autobusschaffners in der liechtensteinischen Stadt Vaduz spielt. Das Stück des amerikanischen Autors hat die Chance, international bedeutend zu werden, weil das Interesse an Amerika groß und das, was dort geschieht, für die Welt von Bedeutung ist. In demselben Essay empfiehlt Dürrenmatt dem fiktiven Autor aus Liechtenstein, andere Wege zu beschreiten als jene, die die Schriftsteller der großen Nationen gehen. Als Beispiele für Dramatiker, die genau jene Wege gehen, die er empfiehlt, nennt Dürrenmatt Ibsen, Strindberg, Beckett, Ionesco, seinen Landsmann Max Frisch und auch sich selbst. Inwieweit seine Beobachtungen und Empfehlungen auch heute noch gültig sind, auch darüber kann man streiten, einige junge Iren (MacDonagh und McPherson zum Beispiel) haben einen anderen Weg gewählt als ihr Landsmann Beckett, was ihre Theaterstücke aber nicht daran hindert, internationale Bedeutung zu erlangen. Was Dürrenmatt in seinem Essay nicht beachtet, ist der Umstand, dass die Werke all dieser Dramatiker aus kleinen Nationen die Bühnen der Welt über die Sprache einer der großen Nationen erreichen. Das gilt nicht nur für ihn selbst, für Max Frisch, für die zweisprachigen Beckett und Ionesco, sondern auch für Ibsen und Strindberg. Ohne die in Deutschland verbrachten Jahrzehnte und die deutschen Versionen ihrer Dramen wären die Namen der beiden Skandinavier wohl kaum das, was sie heute sind.

Das von mir angeführte Zitat stammt aus jenen Jahren, als die offensichtlich unvermeidliche Globalisierung noch nicht die Ausmaße und das Tempo von heute besaß. Ich versuche herauszufinden, inwieweit die Behauptung der Globalisierungsgegner, dass die Reichen infolge dieses Prozesses reicher und die Armen ärmer werden, auch für die Sphäre des Theaters gilt. Das Theater ist keine so teure Kunst wie das Kino, aber auch hier spielt das Geld eine Rolle, und in welchem Teil Europas es mehr Geld gibt, ist für niemanden ein Geheimnis. In einer angesehenen deutschen Theaterzeitschrift erschien ein Artikel mit dem prägnanten Titel „Die Küche der Kannibalen“. Der Verfasser führt Beispiele dafür an, wie Theatertruppen aus den entlegeneren und weniger wohlhabenden Ländern gern und großzügig zu den zahlreichen westeuropäischen Theaterfestivals eingeladen werden. Eine argentinische Truppe stellte 2002 im Auftrag der Wiener Festwochen eine, wie es im Artikel heißt, „fast sprachlose“ Aufführung nach Motiven der „Letzten Tage der Menschheit“ von Karl Kraus auf die Bühne, von einem Autor, der ungeachtet seiner Bedeutung wohl kaum jemandem in diesem Teil der Welt wirklich bekannt ist, abgesehen von den argentinischen

Germanisten. Um ihre finanzielle Lage zu sanieren, inszenierte eine brasilianische Truppe im Auftrag des portugiesischen Festivals „Culturgest“ ein Oskar-Schlemmer-Porträt, „ohne den zu porträtierenden Bauhaus-Künstler zuvor gekannt zu haben“, heißt es in demselben Artikel.

Man kommt unschwer zu dem Schluss, dass die Teilnahme der nationalen Dramatik in den sogenannten kleinen Sprachen an solchen Festivals begrenzt ist. Meine eigenen Erfahrungen als einer der zahlreichen Paten der Bonner Biennale „Neue Stücke aus Europa“ haben gezeigt, dass die Chancen der Stücke, die auf den Reichtum und die Kraft ihrer Sprache setzen, sogar auf so einem Forum, dessen lobenswerte Absicht es ist, die Vielfalt der europäischen Dramatik zu fördern, nicht sehr groß sind. Und das trotz der tadellos organisierten Simultanübersetzungen. In einer bedeutend besseren Lage befinden sich die Aufführungen, bei denen das Visuelle im Vordergrund steht und ein paar Sätze der Darsteller, in der Regel auf Englisch, genügen, um die karge Handlungslinie zu verfolgen. Sogar vor dem Fall der Berliner Mauer, in den Zeiten der strengsten ideologischen Beaufsichtigung, die sich mit Momenten einer relativen Liberalisierung abwechselten, kämpften die bulgarischen Theaterschaffenden für ihr Recht, die Werke der wichtigsten westeuropäischen und amerikanischen Dramatiker inszenieren zu dürfen. Und nicht nur die von Arthur Miller, Tennessee Williams, Friedrich Dürrenmatt, Eduardo de Filippo oder Samuel Beckett, sondern auch solche von viel weniger bekannten Autoren. Mit der finanziellen Unterstützung der ausländischen Kulturinstitute erscheinen jetzt ständig Bände mit englischsprachiger, französischer, aber auch mit deutscher und italienischer Dramatik. Wir besitzen hochqualifizierte Übersetzer aus den Sprachen dieser Länder, so dass auch die neuesten Texte einen raschen und ungehinderten Zutritt zu unseren Bühnen finden. Die natürliche Antwort darauf kann nur Dankbarkeit sein. Dieser Prozess ist jedoch nicht reziproker Natur und das scheint ebenfalls verständlich zu sein. Nicht nur wegen unserer begrenzten finanziellen Möglichkeiten und der sehr unbedeutenden Zahl der Kenner unserer Sprache in diesen Ländern, sondern auch wegen des ebenso erklärlichen Mangels an Interesse. Ein Band mit bulgarischen Stücken, der mit der sehr dankenswerten Unterstützung des Zentrums für Übersetzungsliteratur „Antoine Vitez“ zusammengestellt wurde, wartet schon seit ziemlich langer Zeit darauf, in Frankreich veröffentlicht zu werden. Zwei Verlage sagten zuerst „ja“, dann aber „nein“. Der dritte, der sich endlich entschloss, diesen riskanten Schritt zu machen, musste Konkurs anmelden, zu unserer Beruhigung, immerhin bevor er diesen Schritt wirklich getan hatte.

Welche Wege stehen meinen schreibenden Landsleuten offen, vor allem jenen, die sich erst jetzt an diese so sonderbare literarische Beschäftigung machen, wie es das Stückeschreiben ist.

Sie könnten geduldig und wahrscheinlich sehr lange warten, bis die Integrationsprozesse und der zunehmende Kulturaustausch effizientere Erscheinungsformen für die wertvollen Theatertexte außerhalb der kleinen, durch die Landesgrenzen abgeriegelten Territorien hervorgebracht haben. Inwiefern sich das auf ihre Art zu schreiben auswirken wird, werden sie selbst entscheiden müssen. Sie werden vor der Möglichkeit stehen, eine universellere Stilistik zu suchen und das Regionale zu vermeiden. Und vor der Notwendigkeit, jenen Versuchungen aus dem Weg zu gehen, die ihnen die in dem Jahrtausende andauernden Strudel von Stämmen und Völkern entstandene bulgarische Sprache großzügig bietet, die aber zugleich auch den gemarterten Übersetzer zwingen wird, schließlich hilflos zu kapitulieren.

Ihr Weg wird vermutlich kürzer, vielleicht aber auch erfolgreicher sein, wenn sie aufhören, in ihrer Muttersprache zu schreiben. Dafür müssen sie ihr Land aber schon früh verlassen und vollauf in einem fremden Milieu aufgehen. Und das nicht nur im Laufe von ein, zwei Jahren, sondern tatsächlich für lange Zeit. Klassische Beispiele dafür gibt es in der Vergangenheit. Ausreichend Beispiele, in der Tat noch keine klassischen, gibt es auch jetzt.

Es besteht auch eine dritte Möglichkeit: in seiner Muttersprache zu schreiben, im vollen Bewusstsein, dass man dem Weltruhm keine großen Chancen gibt, einen nach West End oder auf den Broadway zu befördern. Ich persönlich liebe die bulgarische Sprache und werde zufrieden sein, wenn ich etwas dazu beitragen kann, dass die herrliche Zukunft, in der meine Landsleute sich in einer anderen Sprache oder irgendeinem Sprachgemisch verständigen werden, so weit wie möglich vom heutigen Tag entfernt bleibt. Weil ich mich an jenes Wappen mit einem einzigen Zeichen über der ganzen Erdkugel nicht mit den besten Gefühlen erinnere.

Natürlich behaupte ich nicht, dass das der empfehlenswerteste Weg ist.