

ZUR HERAUSBILDUNG DES BULGARISCHEN DRAMATISCHEN DIALOGS UND ZUR ENTWICKLUNG DES BULGARISCHEN THEATERS

0. Vorbemerkungen zur Herausbildung des bulgarischen Dramas und des bulgarischen Theaters

Wenn wir nach den Vorläufern der heutigen europäischen Bühnendramen suchen, so werden wir, noch weit vor den Dramen der Antike, zur jeweiligen Folklore eines Landes, seiner Bevölkerung und seiner Nationalitäten, hingeführt. Den Begriff „Drama“ verstehen wir nach der Übersetzung aus dem Griechischen als „Handlung, Geschehen“, definiert laut Duden (1996, 361) als: *„Bühnenstück, Trauerspiel und Lustspiel umfassende literarische Gattung in der eine Handlung durch die beteiligten Personen auf der Bühne dargestellt wird.“*

Der Ursprung des bulgarischen Theaters liegt in der synkretistischen bulgarischen Folklore, welche auf jahrhundertealte, zunächst mündliche, Überlieferungen zurückblickt, wie P. Dinekov (1958), St. Karakostov (1972) und H. Vakarelski (1977) ausführen. In diese alten Überlieferungen fließen Elemente thrakischer, hellenistischer, slavischer und altbulgarischer Kultur ein, welche zur Entstehung der bulgarischen Folklore beitragen. Noch aus der Zeit vor der Einführung des Schrifttums (um das Jahr 860) und der Christianisierung Bulgariens im Jahre 865 stammen mündliche Überlieferungen zu Riten, welche an den Zyklus des menschlichen Lebens (Geburts-, Hochzeits- und Begräbnisrituale) gebunden sind. Zu Feiertagen und bestimmten Weihen zu Ehren der Göttin Lada (Leda), des Gottes Dionysos, welche später im bulgarischen Raum in die Kukeri-Feste münden, oder die an den Jahreslauf gebundenen Bräuche, wie beispielsweise Frühlingsbräuche und Erntefeste, werden bestimmte überlieferte Lieder mit den dazugehörigen Darstellungen und Abläufen immer wieder zelebriert. In der nachfolgenden Zeit werden diese Bräuche von christlichen Feiertagen teilweise überlagert, doch bleiben ihre Wurzeln in der Folklore bewahrt.

Charakteristisch für die bulgarische Folklore ist, dass all diese Bräuche und Riten in einer festgelegten „Dramaturgie“ mit Dialogen, Wechselgesängen,

pantomimischen und theatralischen Elementen über die Jahrhunderte abgehalten werden, wie St. Karakostov (1972), feststellt. Erst während des Ersten und Zweiten Bulgarenreiches kommt es zu einem gewissen Ungleichgewicht zwischen Literatur und Folklore – zugunsten der Literatur – die Kirche und die Staatsmacht verpönen die überlieferten Volksbräuche als heidnisch und treten für die Durchführung christlicher Zeremonien ein, wie Tschilingirov (1986; 127, 128) ausführt. Doch über die Jahrhunderte betrachtet, hat sich die bulgarische Folklore immer wieder als Hort der moralischen Wertvorstellungen, der patriarchalischen Gesellschaft und feudaler Verhältnisse gezeigt, durch die Folklore wurde lange Zeit Moral und Ethik der Gesellschaft verkörpert. Bedingt durch die wechselvolle Geschichte Bulgariens kommt der Folklore in der Zeit der Osmanischen Fremdherrschaft (1396 – 1878) eine ganz besondere Rolle zu.

Die Volksbräuche der größten Feiertage, welche immer mit einer öffentlichen Szenerie verbunden sind, werden weiterhin in bulgarischer Sprache abgehalten, obwohl dies nicht die Sprache der Herrschenden ist. Damit leistet die Folklore, hier in der Form eines „Volkstheaters“, einen großen Beitrag zur Erhaltung der bulgarischen Sprache. Das bulgarische Brauchtum ist außergewöhnlich reich an Überlieferungen, im Rahmen dieser Untersuchung ist es nicht möglich, sie alle zu erwähnen, es kann hier nur auf zwei ausgewählte Bräuche – stellvertretend für die große Zahl – etwas näher eingegangen werden, um deren direkte Verbindung zur Entwicklung und Herausbildung des bulgarischen Dramas und des bulgarischen Theaters zu demonstrieren.

So ist beispielsweise die höchste Stufe der Entwicklung eines Dialoges auf der folkloristischen Ebene bei den Bräuchen der Kukeri-Feste zu beobachten, wie H. Vakarelski (1977) feststellt.

Dieser Brauch, welcher zu den Festen im jährlichen Zyklus zählt, wird auch in unserer Zeit noch gewahrt. Die Heimat der Kukeri-Feste liegt in Südostthrakien, der Brauch wird alljährlich in Ostbulgarien in der Fastenzeit begangen, in Westbulgarien in der Zeit um Christi Geburt oder am Neujahrstag. Das Kukeri-Fest symbolisiert hauptsächlich die Fruchtbarkeit. Es gibt aber auch Orte, wo zur Erntezeit – oder sogar zu Hochzeiten (als besondere Attraktion) Kukeri auftreten. Die Kukeri sind in Tierfelle gekleidete und maskierte Personen, welche bestimmte Rollen spielen. Im Prinzip ist die Pantomime der Kukeri als eine Art volkstümliches Theater bzw. „Spektakel“ zu betrachten. Die Gefolgschaft des Anführers, des sog. „Zaren“ begibt sich nach dem Umzug auf den Marktplatz, wo die Kukeri in pantomimischer Darstellung das Pflügen, Säen und Ernten

darstellen. Die Dialoge, welche zu den einzelnen Szenen gehören, sind noch in mündlicher Überlieferung erhalten. Sie können als Wechselgesang in Versform bezeichnet werden, überwiegend nach dem Schema: Frage – Antwort. Alle Dialoge nehmen inhaltlich direkten Bezug auf die Fruchtbarkeit und enthalten demzufolge eine entsprechende erotische Färbung. Der Kukeri-Brauch in Bulgarien lässt die Verwandtschaft zu den Festbräuchen zu Ehren des Dionysos klar erkennen, deren Ursprung in der Antike liegt. Eine ausführliche Beschreibung der Kukeri-Feste finden wir bei B. Benina-Marinkova, Z. Paprikova-Krutilin und I. Antonova (1998; 44, 45).

Als zweites Beispiel möchten wir den Dialog der bulgarischen Hochzeitslieder erwähnen, denn er nimmt wiederum die zentrale Funktion des Festbrauches ein. Die Hochzeit wird im Verlaufe des menschlichen Lebens als einer der größten Höhepunkte betrachtet. Die Hochzeitslieder sind ebenfalls in jahrhundertealten – zunächst mündlichen und regional differenzierten – Überlieferungen erhalten. So hat P. Dinekov (1958) diese charakterisiert und systematisiert, sie sind jeweils den Bräuchen vor, während und nach der Hochzeit zugeordnet. Diese Lieder und Dialoge besingen nicht nur die Liebe, sondern bringen sowohl die Freude (über die Ankunft der Braut im Hause des Bräutigams), als auch Trauer (über den Abschied der Braut aus ihrem Elternhaus) zum Ausdruck. Das Interessante an diesen Liedern ist ihre jeweilige Zugehörigkeit zu den einzelnen Szenen der Hochzeitsfeier, welche durchaus als eine Art Volkstheater bezeichnet werden kann, schon aufgrund der zahlreichen Aktanten, von den Eltern des Brautpaares und den Trauzeugen bis hin zu den obligatorischen Begleitpersonen des Hochzeitszuges, der gesamten Verwandtschaft und nicht selten der ganzen Dorfgemeinschaft. Die Dialoge und Wechselgesänge sind so aufeinander abgestimmt, dass sie nicht nur die im Moment laufende Handlung beschreiben und untermalen, sondern jeweils zur nächsten Szene überleiten und das Geschehen auf diese Art dirigieren. Auch hier ist anzumerken, dass in den ländlichen Gegenden Bulgariens diese Hochzeitsbräuche bis in die Gegenwart gepflegt werden, wie P. Dinekov (1958) in der erwähnten Studie mehrfach anführt.

Die bulgarische Folklore ist also zweifelsohne das Fundament für die Entwicklung der literarischen Werke und der Bühnendramen des vergangenen Jahrhunderts.

Selbst die bulgarische Dichtung so bedeutender Vertreter wie beispielsweise Petko R. Slavejkov und Christo Botev aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, trägt, wie P. Dinekov (1978) feststellt, starke folkloristische Züge. Selbst-

verständlich entwickelt sich die bulgarische Folklore im Laufe der Zeit – die Genrevielfalt nimmt zu und es erfolgen auch Erweiterungen in thematischer Hinsicht.

Aufgrund des synkretistischen Charakters der geistigen Kultur ist die Folklore mit Musik, Choreographie und den verschiedenen Formen des Theaters sehr eng verbunden.

1. Historische Entwicklung des Dramas und des dramatischen Dialogs

Dramen spielen seit der Antike eine herausragende Rolle für die Entwicklung der europäischen Theaterkultur. Die Anforderungen, welche Aristoteles an ein Drama stellt, sind vor allem: Kausalität der Handlungsfolge, Verflochtenheit der Szenentechnik, Konflikt und Auflösung der Katastrophe. Folgerichtig sehen wir als „nichtaristotelisch“ eine Dramaturgie, die jene Vorgaben ignoriert, also die Handlung erstreckt sich frei in Raum und Zeit, sie folgt nicht den Gesetzen der Handlungskausalität, die Szenentechnik unterliegt dem Prinzip der Reihung und der Selbständigkeit der einzelnen Teile; das Drama kann eine umfassendere Sicht, eine höhere Objektivität annehmen, wie sie nach der Schiller-Goetheschen Formulierung, von K. Gysi (1965, 448) dargestellt, allgemein dem Epos eigen ist.

Aristoteles betrachtet in seiner „Poetik“ epische Tendenzen im Drama als minderwertiger, die episodische Dramenform rechnet er eher dem Epos nahestehend zu. Damit führt die Dramenkritik immer wieder als Maßstab die „Poetik“ des Aristoteles als einzig gültige Dramentheorie an. Somit wird auch verständlich, warum es Neuerungen auf dem Gebiet des Dramas so schwer hatten und haben, warum diese Neuerungen auf Ablehnung stoßen und warum sie von vielen Zeitgenossen als „unverständlich“ beschrieben werden. Es ist deshalb kein Zufall, dass auch zeitgenössische Dramatiker, Dramaturgen und Regisseure nur selten die verdiente Anerkennung erhalten.

So hat also das nichtaristotelische Drama im Laufe der Jahrhunderte immer wieder um seine Daseinsberechtigung und Gleichberechtigung zu kämpfen, als großen Vorreiter berufen sich viele Dramatiker auf Shakespeare, in dessen Dramen werden die aristotelischen Forderungen nicht immer erfüllt, sein Ruf als Dramatiker von Weltklasse ist jedoch über jeden Zweifel erhaben.

Es ist auch möglich, die strenge aristotelische Dramenordnung als Norm zu interpretieren, daraufhin die Dramen in aristotelisch/nichtaristotelisch, bzw. geschlossen/offen zu bezeichnen.

Es ist müßig darüber zu diskutieren, dass sich das Aristotelische Weltbild, welches die Dramennorm prägt, im Laufe der Jahrhunderte starken Wandlungen

unterworfen ist. P. Szondi (1979) begründet das Vorherrschen der nichtaristotelischen Formen im modernen Drama mit den Lebensformen der modernen Gesellschaft. Das Drama, welches sich im Aristotelischen Weltbild entwickelt, stützt sich auf folgende Eckpfeiler:

- zwischenmenschliche Beziehungen
- es ist ein Ort des freien Sich-Entschließens
- es ist primär und absolut (also ist das Drama ein Kosmos)
- es spielt in einer absoluten, kausal begrenzten Raum-Zeit-Einheit

Doch das Weltbild hat sich grundlegend geändert. Allgemein festzustellen ist, dass sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts völlig neue zwischenmenschliche Beziehungen herausgebildet haben. M. Kesting (1978,12) bemerkt dazu: „An die Stelle der zwischenmenschlichen Beziehungen tritt Kontaktlosigkeit und Isolation; der freie Entschluß wird durch die gesellschaftliche Determination des Handelns abgedrosselt; das erweiterte Weltbild stellt das Individuum in ganz neue Bezüge „außer sich“; die Kausalität wird durchbrochen; Raum und Zeit bekommen eine neue Funktion.“

Demzufolge ändert sich auch die aristotelisch normierte Darstellungsweise des Dramas, sie wirkt sich besonders stark auf die Dialoge aus. Somit bewegt sich der dramatische Dialog, zunächst an die strenge klassische Rhetorik gebunden, in einer Strömung, die unweigerlich ihren Weg hin zur Umgangssprache findet und schließlich in das Absurde Theater mündet, wo auf einen vorantreibenden Dialog zu Gunsten eines banalen und ziellosen Redens der Figuren, deren Thesen sich im Kreis bewegen und austauschbar geworden sind, oft verzichtet wird. Verschiedene Dramaturgen, wie beispielsweise Sławomir Mrożek, setzen die Mittel des Absurden Theaters ein, um die aussichtslose Lage des Individuums zu gestalten, das totalitären Systemen ausgeliefert ist.

„Die Zahl der Schauspieler hat zuerst Aischylos von einem auf zwei gebracht; zugleich hat er den Chor zurücktreten lassen und die gesprochene Rede zum Träger der Handlung gemacht.“ (Aristoteles / O. Gigon, 1950, 396). Doch sprechen in den klassischen Dramen die Schauspieler einen hohen Stil, denn auch sie sind aristokratischer Herkunft. Also auch Diener sprechen die Sprache ihrer Herren, ein homogenes Sprachbild herrscht vor, verschiedene Dialekte, Standessprachen oder Stilebenen kommen nicht vor. Hierin liegt ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal im Vergleich mit den nachfolgenden Epochen der Entwicklung des Dramas begründet. Im antiken, klassischen Dramentypus finden wir die fest gefügte Dialogform vor. Der Dialogablauf ist vorgegeben, der eine

Dialogpartner übernimmt des anderen Stichwörter, er kann in den verschiedensten Formen darauf eingehen, vom einfachen Frage-Antwort-Schema über Behauptung und Bestätigung bis hin zur Einschränkung oder gar Widerlegung des vorher Gesagten. Es entsteht eine straffe Zielbewegung des dialogisch Verhandelten, die dem Finalduktus der Handlung entspricht, wie V. Klotz (1980) in seinen Ausführungen feststellt.

2. Der bulgarische dramatische Dialog – einige Betrachtungen zu seiner Entwicklung und seine Erscheinungsformen in unserer Zeit

Die Entwicklung des bulgarischen Theaters und die ersten Drameaufführungen datieren aus der Zeit der Bulgarischen Wiedergeburtperiode, also Mitte des 19. Jahrhunderts. Die bulgarische Theatertradition entwickelt sich aus vielen folkloristisch geprägten Handlungen und Riten heraus, so können, wie bereits erwähnt, beispielsweise die mehrtägigen Hochzeitsfeiern mit all ihren festgelegten Zeremonien als Vorläufer oder teils sogar als Substitute einer Theatervorstellung gewertet werden, ohne dass die Institution eines Theaters oder einer Bühne existierte. Verallgemeinernd dazu stellt M. Брадистилова (1975, 19) fest: „Фолклорът със сложните взаимоотношения на синкретично изкуство и преди всичко с разчленението на неговата зрелищно-театрална определеност осъществява своеобразната връзка между «писмената култура» на ранното Възраждане и словесната драматургична форма.“ (dt. „Die Folklore, mit den komplizierten Wechselbeziehungen einer synkretistischen Kunst und vor allem mit der Aufgliederung ihrer schauspielerisch-theatralischen Zielrichtung, fungiert als einzigartiges Bindeglied zwischen der „schriftlichen Kultur“ der frühen Wiedergeburt und einer mündlichen Dramenform.“)

Die bulgarischen Dramen des vergangenen Jahrhunderts aus dem Schaffen Iwan Vasovs, Vasil Drumevs und Dobri Vojnikovs zeigen noch Anlehnungen an die klassischen Vorgaben, während sich im Schaffen Anton Strašimirovs und P.J. Javorovs bereits starke Züge des modernen, nichtaristotelischen Dramas bemerkbar machen. Die sprachliche Entwicklung in Richtung Umgangssprache stellt die Forschung vor einige Aufgaben: Die sogenannte Umgangssprache, oft auch als Alltagssprache bezeichnete Dialogform, wird erst in der neueren Zeit untersucht. Eine klare Definition des Begriffs der Umgangssprache ist in der Sekundärliteratur noch nicht vorhanden. Einige Kriterien dafür legt Steger (1967, 262) fest, die Schwerpunkte beziehen sich aber auf die sogenannte „gesprochene Sprache“. Der dramatische Dialog ist jedoch ein Sonderfall, denn er ist keineswegs nur

gesprochene Sprache, sondern er ist zunächst mit konkreten Regieanweisungen schriftlich fixiert. Verallgemeinernd ist festzustellen, dass sich im heutigen dramatischen Dialog eine inhärente und zunehmende Affinität zum Alltagsgespräch lokalisieren lässt, welche mit Hilfe soziologischer, sprachphilosophischer, linguistischer und psychologischer Theorien zu untersuchen ist.

Der Dialog des modernen bulgarischen Dramas ist dem der Umgangssprache oft recht nahe. Die zeitgenössischen bulgarischen Autoren bemühen sich geradezu, ein „Bühnenbulgarisch“ zu vermeiden, sie flechten saloppe, dialektal gefärbte und teilweise den unteren Stilebenen zugehörige Äußerungen gern in die Dialoge ihrer Figuren ein.

Hier ist ein deutlicher Unterschied zur bulgarischen Bühnensprache zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu bemerken. So verwendet der Dichter und Dramaturg P.J. Javorov (1877 – 1914) eine stilistisch gehobene Form der Dialoge seiner Dramen ganz bewusst, um eine gewisse Distanz zur Umgangssprache zu markieren. Außerdem gilt er als großer Verfechter der korrekten Aussprache der bulgarischen Sprache auf der Bühne des Nationaltheaters in Sofia, wo er als Dramaturg von 1908 – 1913 wirkt.

Die Ursachen für die sprachliche Entwicklung der Dialoge der bulgarischen Dramen sind jeweils mit den historischen Ereignissen der einzelnen Epochen verknüpft. Die bulgarische Sprache hat allein in diesem Jahrhundert mehrere Reformen der Schriftsprache (Durchführung der letzten Reform zur Vereinfachung der Rechtschreibung im Jahre 1945) und Demokratisierungsprozesse erfahren, welche sich auf die jeweilige Entwicklung der Sprache unmittelbar auswirken, wie Nicolova (1988, 109 ff.) in ihren Darlegungen zur Demokratisierung der bulgarischen Literatursprache nach 1944 erörtert. Der jüngste Prozess sprachlicher Veränderungen setzt mit den Ereignissen der Wende im November 1989 in Bulgarien ein und wirkt sich bis in unsere Zeit ganz besonders spürbar auf die Lexik (speziell auf das Gebiet der Semantik) mit Neubelebungen, Wiederbelebungen und Umwertungen aus und demonstriert stilistische Erscheinungen, welche zu neuen sprachlichen Erscheinungen führten und führen. Zahlreiche linguistische Abhandlungen beschäftigen sich mit diesen Fragen, ein ganzer Sammelband unter dem Titel: „Медиите и езикът“ (1999), ist beispielsweise der Neuorientierung der Mediensprache nach der Wende 1989 in Bulgarien, herausgegeben. Besonders die Sprache der Medien und der gesellschaftspolitischen Bereiche bis hin zur Umgangssprache, jedoch auch die Sprache der Technik, sind von den neueren sprachlichen Entwicklungen betroffen, wie R. Nicolova (1997, 431 ff.) in ihren Ausführungen charakterisiert.

Auch die Sprache der bulgarischen Bühne bleibt von diesen Aufbrüchen und Umbrüchen nicht unbeeinflusst, besonders der Wegfall der staatlichen Zensur hat für eine neuerliche Entwicklung der Bühnensprache gesorgt, freilich sehen eine Reihe bulgarischer Sprachpfleger und Linguisten hier auch besorgniserregende Tendenzen, wenn Wörter und Wendungen der unteren Stilebenen auf die Bühne geholt werden, wie es z.B. in dem Theaterstück „Вълшебна нощ“ (dt. «Zaubernacht») geschieht, welches, in die bulgarische Sprache übertragen und inszeniert nach Stücken von Samuel Beckett, Eugène Ionesco und Sławomir Mrożek unter der Regie von A. Morfov, in der Spielzeit 1999 am Nationaltheater „Ivan Vaso“ in Sofia zur Aufführung kam. Die bulgarische Kritik ist durchaus nicht einer Meinung, was diese Sprachentwicklung betrifft, nur am Rande sei bemerkt, dass sich auch das Publikum über den Gebrauch eben jener, den unteren Stilebenen angehörenden, Ausdrücke und der entsprechenden nonverbalen Gestik nicht begeistert zeigt.

3. Zur Dialoganalyse – ein kurzer Überblick zur Entwicklung der Untersuchungsmethoden

Zur Dialoganalyse des bulgarischen Dramas sei zunächst bemerkt, dass hier die Untersuchungsmethoden berücksichtigt werden, welche der „Ordinary Language Philosophy“ nach L. Wittgenstein (1952) zuzuordnen sind, also die Bedeutung der Worte in der realen Kommunikation (semantische Untersuchung) wird immer mehr in den Hintergrund gestellt, kontextuelle Bezüge und Zusammenhänge rücken in den Vordergrund und geben die Grundlage z.B. für die Sprechakttheorie nach J. L. Austin (1962), wo nach lokutionären, (Sprechakt als Gesamtheit) illokutionären (Handlung, die mit einer Äußerung vollzogen wird) und perlokutionären (Wirkung der Äußerung auf den Hörer) Akten unterschieden wird. Die Systematisierung der Sprachhandlungen steht im Vordergrund, ohne jedoch die Beziehung der Sprechenden entsprechend und gebührend zu berücksichtigen. Von J.R. Searle (1969) wird diese Theorie weiter ausgebaut, und die sozio-kulturellen Beziehungen werden bereits ausführlicher berücksichtigt. D. Wunderlich (1979) bindet die Interaktionstheorie (Interrelation) und pragmatische Aspekte noch stärker ein und in ähnlicher Weise betrachtet auch J. Habermas (1971) mit seinem soziologisch-handlungstheoretischen Modell die zwei Bestandteile der gesprochenen Sprache, nämlich die Ebene auf der Sprecher/Hörer miteinander sprechen und die Ebene der Gegenstände (subjects), über die sie sprechen. (Der Austausch inhaltsleerer Repliken ist für die Inhaltsebene völlig nichtig, kann aber für die Beziehungsebene eine sehr hohe Bedeutung

haben!) Diese Forschungen werden bereichert durch die Ansätze von P. Watzlawick, welcher mit seinem psychologischen Kommunikationsmodell den Beziehungsaspekt in den Vordergrund rückt und stärker als den Inhaltsaspekt wertet und die Untersuchungen erhalten damit eine neue Komponente, soziologische und soziolinguistische Momente werden immer stärker eingebracht.
Die Axiome

P. Watzlawicks (1982, 62 ff.) werden hier auch als Grundlage der Dialoganalyse bulgarischer Dramen herangezogen, sie lauten folgendermaßen:

I. „Man kann nicht *nicht* kommunizieren.

II. Jede Kommunikation hat einen Inhalts- und einen Beziehungsaspekt, derart, daß letzterer den ersteren bestimmt und daher eine Metakommunikation ist.

III. Menschliche Kommunikation bedient sich digitaler und analoger Modalitäten. Digitale Kommunikationen haben eine komplexe und vielseitige logische Syntax, aber eine auf dem Gebiet der Beziehungen unzulängliche Semantik. Analoge Kommunikationen dagegen besitzen dieses semantische Potential, ermangeln aber die [sic] für eindeutige Kommunikation erforderliche Syntax.

IV. Zwischenmenschliche Kommunikationsabläufe sind entweder symmetrisch oder komplementär, je nachdem, ob die Beziehung zwischen den Partnern auf Gleichheit oder Unterschiedlichkeit beruht.“

Wir verzichten hier auf die weitere Aufzählungen der Axiome, hier soll hervorgehoben werden, dass zwischenmenschliche Systeme, also Gruppen, Ehepaare, Familien.... als Rückkopplungskreise angesehen werden können, da in ihnen das Verhalten jedes einzelnen Individuums das jeder anderen Person bedingt und seinerseits von dem Verhalten aller anderen bedingt wird. (Rückkopplungseffekte können auch Einlenken, Lachen, Passivität usw. sein!)

4. Klassen und Hyperfunktionen der dramatischen Dialoge

Um die Vielgestaltigkeit der dramatischen Dialoge zu systematisieren, orientieren wir uns an der Klassifizierung von G. Freidhof (1998, 423), welche nach den Kriterien der Reformulierung und Wiederholung die dramatischen Dialoge folgendermaßen eingeordnet:

- a) die reaktivische Bestätigung
- b) der reaktivische Widerspruch
- c) die Rückfrage und Echo-Äußerung
- d) die reaktivische Präzisierung

Die Beispiele aus bulgarischen Dramen wurden den Werken der Autoren P.K. Javorovs und N. Jordanovs entnommen, um sowohl dramatische Dialoge

aus der Zeit zu Beginn des 20. Jahrhunderts als auch zeitgenössische Dialoge zu berücksichtigen.

Zu a) Die reaktivische Bestätigung

Aus der Tragödie: „В политe на Витоша“ von P. K. Javorov: (1911 verfasst) (dt. «Am Fuße des Vitoša“), (1960, 48)

(1)

Драгоданоглу: Позволете, господин Христофоров. Ще говоря без заобиколки – и ще ме извините, надявам се, защото работата силно ме засяга.

Христофоров: Като брат.

Драгоданоглу: Именно. И още – защото аз Ви въведох някога в къщата си и пр.

Übersetzung:

Dragodanoglu: Sie gestatten, Herr Hristoforov. Ich werde ohne Umschweife sprechen – und Sie werden mich, so hoffe ich, entschuldigen, weil mich diese Sache sehr stark berührt.

Hristoforov: Natürlich berührt Sie diese Angelegenheit als Bruder direkt.

Dragodanoglu: Genau deshalb. Und noch etwas – weil ich Sie einst in mein Haus eingeführt habe, usw.

(2)

Aus dem Theaterstück: „Довиждане до другия живот“ (1995 verfasst) von N. Jordanov (dt. „Auf Wiedersehen bis zum nächsten Leben“), (1998, 320)

Бонева: ... Тя е руса, нали?

Мъжът: Руса е.

Бонева: С дълга коса?

Мъжът: С дълга коса.

Übersetzung:

Boneva: ...Sie ist blond, nicht wahr?

Der Mann: Sie ist blond.

Boneva: Mit langen Haaren?

Der Mann: Mit langen Haaren.

Die reaktivischen Bestätigungen erfolgen in diesen Beispielen sowohl durch wörtliche Wiederholungen (Beispiel 2), wo es um die Bestätigung des Aussehens der Geliebten des Mannes geht, als auch durch eine Formulierung, welche ein völliges Verstehen und Akzeptieren des vorher Gesagten

(Beispiel 1), signalisiert. Das Dialogthema im ersten Beispiel ist die von

Dragodanoglu unerwünschte Beziehung Hristoforovs zu Dragodanoglus Schwester.

Zu b) Der reaktivische Widerspruch

Aus der Tragödie: „В полите на Витоша“ von P. K. Javorov: (1911 verfasst) (dt. «Am Fuße des Vitoša“), (1960, 32)

(1)

Драгоданоглу: Ще ти стане ясно, ако искаш, и ще ти светне. Но извади тогова от главата си. Аз не искам нито името му да се поменува в моята къща.

Мила: О, достатъчно го слушахме одеве от тебе.

Драгоданоглу: Що значи тоя език?

Мила: Ако ти се отнасяш така!

Übersetzung:

Dragodanoglu: Es wird dir klar werden, wenn du willst, und es wird dir ein Licht aufgehen. Schlag ihn dir aus dem Kopf. Ich möchte nicht einmal mehr seinen Namen in meinem Haus hören.

Mila: O, wir hörten ihn vorhin oft genug von dir.

Dragodanoglu: Was ist denn das für ein Ton?

Mila: Wenn du dich so verhältst!

(2)

Aus dem Theaterstück: „Касетофонът“ von N. Jordanov, (1988 verfasst),

(dt. „Der Kassettenrecorder“), (1998, 194)

Той: Мисля да ти предложа нещо.

Тя: Не си въобразявай, няма да приема.

Той: От къде знаеш, какво ще ти предложа.

Тя: Какво ще ми предложиш?

Той: Да речем тази найлонова торба.

Тя: Срещу какво? Отказах се да продам бижутата.

Той: Подарявам ти я.

Тя: Я се махай! Аз да не съм бившата ти жена. Подаяния не приемам.

Übersetzung:

Er: Ich überlege mir, dir etwas vorzuschlagen.

Sie: Glaub ja nicht, ich werde etwas annehmen.

Er: Woher weißt du denn, was ich dir vorschlagen möchte.

Sie: Was wirst du mir vorschlagen?

Er: Sagen wir mal, diese Plastiktüte.

Sie: Und wofür? Ich habe mich entschlossen, meinen Schmuck nicht zu verkaufen.

Er: Ich schenke sie dir.

Sie: Verschwinde! Ich bin nicht deine ehemalige Frau. Almosen nehme ich nicht an.

Der reaktivische Widerspruch ist in beiden Beispielen gut markiert, die Dialogpartner bringen ihre Widersprüche verbal klar zum Ausdruck, ihre divergenten Haltungen sind unverkennbar.

Zu c) Die Rückfrage und Echo-Äußerung

Aus dem Drama: „Когато гръм удари“ von P. K. Javorov: (1912 verfasst), (dt. «Wenn der Donner grollt»), (1960, 143)

(1)

Бистра: Данаил нищо не е извършил, аз съм грешната! Данаил ще си остане при тебе. Аз ще си махна...

Попович: (*ужасен*) Ти ще се махнеш? (*Стремително я хваща за раменете и я разтърсва.*) Мила моя! Познаваш ли ме? Аз съм Сава, твоя мъж, който те обича. И Данаил е тук – твоя, нашия Данаил – нищо не се е случило!

Übersetzung:

Bistra: Danail hat nichts getan, ich bin die Schuldige! Danail wird bei dir bleiben. Ich werde gehen...

Popovič: (*entsetzt*) Du willst gehen? (*Er fasst sie ungestüm an den Schultern und schüttelt sie*) Meine Liebe! Kennst du mich? Ich bin Sava, dein Mann, der dich liebt. Und Danail ist hier – dein, unser Danail – nichts ist geschehen!

(2)

Aus dem Theaterstück: «Волни питчки божии» (1993 verfasst) von N. Jordanov (dt. „Freie Vöglein Gottes“) (1998, 222)

Недка: И какво ти каза за мене?

Златка: Какво ми каза, истината ли искаш да чуеш?

Недка: Цялата истина.

Übersetzung:

Nedka: Und was hat er dir über mich gesagt?

Zlatka: Was er mir gesagt hat, willst du die Wahrheit hören?

Nedka: Die ganze Wahrheit.

Die Rückfrage und Echo-Äußerungen im ersten Beispiel sollen dazu dienen, der Dialogpartnerin ihre jetzige Situation klarer zu machen, während im zweiten Beispiel die Rückfrage eher die Funktion einer „Versicherung“ gegenüber der Gesprächspartnerin ausübt, ob diese denn wirklich die Wahrheit hören will.

Zu d) Die reaktivische Präzisierung

(1)

Aus dem Drama: «Корато гръм удари» von P.K. Javorov (1912 verfasst), (dt. «Wenn der Donner grollt»), (1960, 205)

Олга (*много тихо*): Г-н Друмев... вие сами виждате, че не часа на шегите.

Друмев: Целия мой живот ми се струва една шега, която наистина не весели и мене.

Übersetzung:

Olga (*sehr leise*): Herr Drumev... Sie sehen selbst, dass es jetzt nicht der Moment für Scherze ist.

Drumev: Mein ganzes Leben kommt mir wie ein Scherz vor, der allerdings nicht einmal mich selbst erheitert.

(2)

Aus dem Theaterstück: «Довиждане до другия живот» von N. Jordanov, (1995 verfasst), (dt.: „Auf Wiedersehen bis zum nächsten Leben“), (1998, 292)

Момичето: Артистите са бедни, нали ?

Мъжът: Много са бедни. Кажете речи като пенсионерите.

Übersetzung:

Das Mädchen: Die Schauspieler sind arm, nicht wahr?

Der Mann: Sehr arm sind sie. Fast so arm dran wie die Rentner.

Die Präzisierungen in beiden Beispielen dienen dazu, einen Sachverhalt ausführlicher zu beschreiben, im ersten Dialogbeispiel präzisiert Drumev die Äußerung Olgas über den „Scherz“ auf seine Weise. Im zweiten Beispiel sehen wir die Präzisierung als Bestätigung und Erweiterung des vorher Gesagten.

Diese Art von Dialogen ist in fast allen bulgarischen Dramen zu finden, sowohl in den Werken aus dem vergangenen Jahrhundert als auch in den Dramen der zeitgenössischen Autoren. Hierbei ist als interessante Beobachtung anzumerken, dass bei dieser Art von Dialogen die allgemein bekannten Konversationsmaximen der sprachlichen Höflichkeit teilweise verletzt werden, z.B. die

Maxime der Quantität, die Maxime der Qualität, die Maxime der Relation und die Maxime der Art und Weise, wie sie nach H. P. Grice (1989, 28) festgelegt werden.

4.1. Das Aneinandervorbeireden im Dialog des bulgarischen Dramas

In den Dialogen der bulgarischen Dramen finden wir nicht nur „Verstöße“ gegen die erwähnten Maximen von H. P. Grice, teilweise lässt sich sogar ein ganz bewusstes Aneinandervorbeireden beobachten, welches selbstverständlich auch eine kommunikative Funktion hat. Diese Art des Dialoges findet sich in Dramen vorzugsweise, um das Entfremden von zwei Personen zu zeigen.

B. Scheffler (1994, 42) führt an, dass das Aneinandervorbeireden als Charakteristikum Cechovscher Dramen angesehen wird, wo Beziehungsstörungen, Hilflosigkeit und große emotionale Konflikte durch Repliken des Aneinandervorbeiredens zum Ausdruck gebracht werden.

Beispiele für diese Art der Dialogführung finden sich sowohl in den Dramen P.K. Javorovs als auch in den Werken zeitgenössische bulgarischer Dramaturgen. Für den Zuschauer, welcher den dramatischen Dialog verfolgt, stellt sich dann die Frage: „Aus welchem Grund verletzen die Gesprächspartner den dramatischen Dialog?“ Die Optionen reichen von einer generellen Verweigerung der Kooperationsbereitschaft über das Ignorieren des Gesprächspartners bis hin zur Veranschaulichung einer Konfliktsituation. Hier müssen auch die nonverbalen Elemente wie Gestik, Mimik und Intonation berücksichtigt werden, welche auf der Bühne sehr stark zum Ausdruck kommen. Auf diese Elemente weisen die Regieanweisungen ganz besonders hin, denn sie verleihen jedem Drama seine unverwechselbare Note.

Beispiele:

Aus der Tragödie: „В полите на Витоша“ von P. K. Javorov: (1911 verfasst) (1960, 8) (dt. «Am Fuße des Vitoša“), (1960,8)

Чудомир Чипиловски: Влязохме. Видях Елисавета в кола, навярно да посрещне Стефана, новия народен представител. Цъфна нашата родна околия и завърза през тия допълнителни избори – да кажа ли какво? Един братат...

Мила: Кажи по-добре как се сбърка да дойдеш.

Übersetzung:

Cudomir Cipilovski: Wir sind eingetreten. Ich sah Elisabeth im Wagen, vermutlich um Stefan abzuholen, den neuen Volksvertreter. Unser Heimatkreis ist aufgeblüht und hat bei diesen Zusatzwahlen etwas hervorgebracht, soll ich sagen, was? Ein Bärtiger...

Mila: Sag lieber, warum du hergekommen bist.

Hier ist zu beobachten, daß Cipilovski und Mila auf verschiedenen Ebenen kommunizieren, sie reden auch aneinander vorbei. Mila interessiert sich nicht im geringsten für die Ausführungen Cipilovskis über den neuen Volksvertreter, sie will nur wissen, mit welcher Absicht er in ihr Haus gekommen ist. Die Unhöflichkeit im Dialog (hier auch klare «Verletzungen» der Maximen nach Grice) und ihre schroffe Haltung signalisieren ein gespanntes Verhältnis.

Aus dem Theaterstück: „Касетофонът“ von N. Jordanov, (1988 verfasst), (dt. „Der Kassettenrecorder“), (1998, 133)

Тя: Поръчах секция и спалня светъл фурнир.

Той: Заминавам за десет дни в Испания.

Тя: Имам учителско съвещание в Русе.

Той: Поканил съм министъра вкъщи, състуденти сме.

Тя: Отивам на женско гости при директорката.

Той: Дават ни вилно място, ще си построим една виличка.

Übersetzung:

Sie: Ich habe eine Anbauwand und ein Schlafzimmer mit hellem Furnier bestellt.

Er: Ich fahre für zehn Tage nach Spanien.

Sie: Ich habe einen Pädagogischen Rat in Russe.

Er: Ich habe den Minister zu uns nach Hause eingeladen, wir sind Kommilitonen.

Sie: Ich gehe zu einem Damenkränzchen zur Direktorin.

Er: Wir bekommen ein Grundstück für ein Wochenendhaus. Wir werden uns ein Wochenendhäuschen bauen.

In diesem Fall wird der Dialog von einem Ehepaar geführt, welches nur noch pro forma zusammenlebt, beide gehen eigene Wege und ein Abkommen regelt ihr Familienleben. Die Ehe wird aus Gründen der gesellschaftlichen Reputation und im Hinblick auf die berufliche Karriere aufrecht erhalten. Eine direkte Kommunikationsverweigerung ist nicht festzustellen, da beide Personen über völlig verschiedene Themen reden, die Themenfolge läuft chaotisch ab. Dieses Beispiel zeigt besonders deutlich, dass die dialogische Thematik nicht auf Grund der Gesetze der logischen Verknüpfung vorhergesagt werden kann.

5. Schlussfolgerungen

Die Untersuchungen zum Dialog des bulgarischen Dramas – hier anhand der Werke eines bulgarischen Dramaturgen des Symbolismus mit einer starken Neigung zum psychologischen Drama und einem Vertreter der zeitgenössischen bulgarischen Dramaturgie weisen darauf hin, dass hier für die Dialogforschung sowohl Analogien als auch neuere Erscheinungen zu untersuchen sind und dass jene Dialogforschung, welche die Beziehungsebene der Gesprächspartner in den Vordergrund stellt, noch einen großen Beitrag zur Erforschung der Kommunikationsstrategien leisten wird. Die ausgewählten Dramen P. K. Javorovs vermitteln uns den Zeitgeist zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Bulgarien. Die zeitgenössischen bulgarischen Dramen verkörpern die bulgarische Literatur- und Umgangssprache in authentischer Weise und halten daher zahlreiche Ansätze für weitere Untersuchungen auf dem Gebiet der Dialogforschung bereit.

LITERATUR

1. **Aristoteles/Gigon, 1950:** Gesammelte Werke. Band 2, 'Vom Himmel von der Seele, von der Dichtkunst., Eingeleitet und übertragen von O. Gigon. Zürich. S. 396.
2. **Austin, J. L. 1962:** How to do things with Words. Oxford.
3. **Benina-Marinkova, B., Paprikova-Krutilin Z., Antonova, I. – Бенина Маринкова, Б., Паприкова-Крутилин, З., Антонова, И. 1998:** Календарни празници и обичаи на българите. В: Енциклопедия – БАН. София. S. 44–45.
4. **Bradistolova, M. – Брадистолова, М. (1975):** Типологически насоки във формирането на историческия диалог. Българска историческа драматургия през Възраждането. София. S. 19.
5. **Dinekov, P. – Динеков, П. (1958):** Български фолклор. Сватбени песни. Народен театър и народна драма. София.
6. **Dinekov, P. – Динеков, П. (1978):** Фолклорът и историческата съдба на българския народ. Между фолклорът и литературата. София.
7. **Duden, 1996:** Deutsches Universalwörterbuch A-Z. Bearb. v. G. Drosdowski und der Dudenredaktion. Mannheim. S. 361.
8. **Gisy, K. 1965:** Klassik. In: Erläuterungen zur deutschen Literatur. Leipzig. S. 448.

9. **Grice, H. P. 1989:** Studies in the Way of Words. Part I. Logic and Conversation. Harvard University Press Cambridge, Massachusetts London, England. S. 28
10. **Karakostov, St.** – Каракостов, Ст. (1972): Българския театър. София.
11. **Kesting, M. 1978:** Das epische Theater. Stuttgart. S. 12.
12. **Klotz, V. 1980:** Geschlossene und offene Form im Drama. München.
13. **Vakarelski, Hr.** – Вакарелски, Хр. (1977): Етнография на България. София.
14. **Freidhof, G. 1998:** Funktionen von Reformulierungen und Wiederholungen im Dialog slavischer Sprachen, insbesondere im Drama Anton Cechovs. – In: Beiträge zur Dialogforschung 17. (Sonderdruck) Dialoganalyse VI. Referate der 6. Arbeitstagung. Teil 2. Prag 1996. Hrsg. S. Cmejrková, J. Hoffmannová, O. Müllerová u. J. Světlá. Tübingen. S. 423–432.
15. **Habermas, J. 1971:** Vorbereitende Bemerkungen zu einer Theorie der kommunikativen Kompetenz. In: Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie – Was leistet die Systemforschung? Hrsg. J. Habermas und N. Luhmann. Frankfurt am Main. S. 101–141.
16. **Javorov, P. K. 1960:** Яворов, П.К.: Събрани съчинения в пет тома. Том трети. Драми. В полите на Витоша. Когато гръм удари. София.
17. **Jordanov, N.** – Йорданов, Н. (1998): Убийството на Гонсара. София.
18. **Nicolova, R. 1988:** Zur Spezifik der Tendenz der Demokratisierung der bulgarischen Literatursprache in der Periode nach dem 9. September 1944. – In: Archiv für bulgarische Philologie, 1, Sofia. S. 109–117.
19. **Nicolova, R. 1997:** Die Varietäten des Bulgarischen und ihre Widerspiegelung in der Sprache der bulgarischen Presse nach 1989. In: Zeitschrift für Slawistik 42, 4. Berlin. S. 431–449.
20. **Sammelband zur Mediensprache Bulgariens (1999):** Медийте и езикът (1999): Сборник от Кръглата маса: Медийте и езикът им/ни. София, 1998.
21. **Scheffler, B. 1994:** Elemente des Cechovschen Dialogs im zeitgenössischen russischen Drama. – In: Slavistische Beiträge 318. Hrsg. von P. Rehder. München. S. 42.
22. **Searle, J. R. 1969:** Speech Acts. Cambridge. (dt. 1971, Frankfurt am Main)
23. **Steger, H. 1967:** 'Gesprochene Sprache', Zu ihrer Typik und Terminologie. – In: Sprache der Gegenwart 1. Düsseldorf. S. 262–264.
24. **Szondi, P. 1979:** Theorie des modernen Dramas. Frankfurt am Main.
25. **Tschilingirov, A. 1986:** Bulgarien vom Altertum bis 1878. In: Kulturgeschichte im Prisma. Leipzig. S. 127–128.

26. **Vakarelski, Hr., 1977:** Вакарелски, Хр. (1977): Етнография на България. София.

27. **Watzlawick, P., 1982:** Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien. Bern. S. 62 ff.

28. **Wittgenstein, L., 1952:** Philosophical Investigations. Oxford.

29. **Wunderlich, D., 1979:** Zur Konventionalität von Sprechhandlungen. – In: Linguistische Pragmatik. Hrsg. von D. Wunderlich. – In: Schwerpunkte Linguistik und Kommunikationswissenschaft 12. Hrsg. von W. Abraham und R. Posner. Wiesbaden. S. 11–58.

30. **Anmerkung:** Die Übersetzungen aus der bulgarischen Sprache sind von mir, S. C. Mein besonderer Dank gilt Prof. Dr. Barbara Kunzmann-Müller für die Hinweise zur Übertragung der bulgarischen Dialoge in die deutsche Sprache.