

ПРОБЛЕМИ НА ИЗКУСТВОТО

ТРИМЕСЕЧНО СПИСАНИЕ
ЗА ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ И КРИТИКА НА ИЗКУСТВОТО

ART STUDIES QUARTERLY

ИНСТИТУТ ЗА ИЗКУСТВОЗНАНИЕ
ПРИ БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ – СОФИЯ

1

ISSN 0032-9371

ГОДИНА 36–А 2003

СЪДЪРЖАНИЕ

| | |
|--|----|
| Избрана библиография на проф. Васил Стефанов | 3 |
| Виолета Дечева. Езикът на националния мит: постановките на Н. О. Масалитинов на „Майстори“ и „Албена“ през 20-те г. на ХХ в. | 4 |
| Светлана Байчинска. Битката за „Благородникът“ или предизвестеният край на българския театрален модернизъм | 14 |
| Камелия Николова. Народният театър в междувоенното време | 27 |
| Ромео Попилиев. Есе за писача на есета | 36 |
| Николай Йорданов. Кризисно съзнание и ситуация в българския театър след първата световна война | 42 |
| Светла Бенева. Поведение на „групите“ – „Младежка сцена“ в ДТ Пловдив (1967-1969) | 47 |
| Аглика Стефанова. Българският абсурдист Маргарит Минков | 51 |
| Мирослава Тодорова. Драматургичните адаптации – смислови и сюжетни метаморфози в изкуството на постмодернизма | 55 |

РЕЦЕНЗИИ

| | |
|---|----|
| Виолета Дечева. Българският превод на „Речник на театъра“ от Патрис Павис | 60 |
| Аглика Стефанова. Забравени творчески интуиции | 60 |
| Виолета Дечева. Тялото на комедията | 61 |
| Камелия Николова. Новата книга на Николай Йорданов | 61 |
| Йоана Спасова-Дикова. HOMO LUDENS – театрално списание за играещият човек | 62 |
| Светла Бенева. Реплика превърната в разказ | 63 |

INHALTSVERZEICHNIS:

| | |
|---|----|
| Ausgewählte Bibliographie von Prof. Wassil Stefanov | 3 |
| Violeta Decheva. Die Sprache des nationalen Mythos: Die Inszenierungen von N.O. Massalitinov der Dramen „Die Meister“ und „Albena“ in den 20er Jahren des 20. Jh. | 4 |
| Svetlana Baltschinska. Der Kampf um den „Edelmann“ oder das angekündigte Ende des Modernismus im bulgarischen Theater | 14 |
| Kamelia Nikolova. Das Nationaltheater in der Zeit zwischen beiden Weltkriegen | 27 |
| Romeo Popiliev. Essay vom Essaysschreiber | 36 |
| Nikolai Jordanov. Das Krisenbewusstsein und die Krisensituation im bulgarischen Theater nach dem Ersten Weltkrieg | 42 |
| Svetla Beneva. Das Verhalten der „Gruppen“ Jugendbühne am Staatstheater Plovdiv (1967-1969) | 47 |
| Aglika Stefanova. Der bulgarische Absurdist Margarit Minkov | 51 |
| Miroslava Todorova. Die dramaturgischen Adaptationen in der Kunst der Postmodernen – Metamorphosen von Intahalten und Sujets | 55 |

REZENSIONEN

| | |
|--|----|
| V. Decheva. Bulgarische Übersetzung des Theaterwörterbuchs von Patrice Pavic | 60 |
| A. Stefanova. B. Vergessene schöpferischen Intuitionen | 60 |
| V. Decheva. Der Körper der Komödie | 61 |
| K. Nikolova. Über das neue Buch von Nikolaj Jordanov | 61 |
| I. Spasova-Dikova. Homo Ludens – Theaterzeitschrift über den spielenden Menschen | 62 |
| S. Beneva. Erzählung gewordene Zeile | 63 |

ZUSAMMENFASSUNGEN



ZUSAMMENFASSUNGEN

DIE SPRACHE DES NATIONALEN MYTHOS: DIE INSZENIERUNGEN VON N.O. MASSALITINOV DER DRAMEN „DIE MEISTER“ UND „ALBENA“ IN DEN 20ER JAHREN DES 20. JH.

Violeta Docheva

Die Studie untersucht die Besonderheiten des nationalen Mythos in der bulgarischen Theaterkunst (auf der Bühne des Nationaltheaters) in den frühen 20er Jahren des 20. Jhs. Die intertextuelle und textuelle Analyse wird verbunden mit dem Gebrauch von analytischen Diskurstechniken. Das Ziel dieses Ansatzes besteht in der Hervorgebung der wichtigsten Gebilden der Sprache, die sich sowohl in den Debatten um die Idee des nationalen Theaters in der Nachkriegszeit (synekdochisch durch das Nationaltheater bezeichnet), als auch auf der Bühne durchsetzte. Die Erforschung der Sprachfiguren, ihrer Botschaften und ihres gemeinsamen ideologischen Horizonts umreißen die Grenzen einer mythischen Sprache. Und Mythos – um an R. Barz zu erinnern – hat „formelle und keine substantiellen Grenzen“. Zerlegt werden grundlegende Bilder, „rhetorische“ Figuren, Gattungskonane der Bühnensprache der Inszenierungen von „Die Meister“ von R. Stoianov und „Albena“ von J. Jovkov, um zu schildern, wie sie die Funktion der Aufführungen im Lichte dieses Mythos definieren. Die von ihm geschaffene Vision ist weitgehend antimodern geladen. Die Hauptfiguren des nationalen Mythos werden in seiner Gesamtheit als eine Darstellung des Bulgarischen als eine idyllische patriarchalische Landgemeinschaft behandelt, die durch „absolute“ ethische (keine sozialen) Gesetze geregelt, von idealisierten Wertvorstellungen wie Fleiß, Ehrlichkeit, Frömmigkeit, Würde und Schönheit zusammengehalten wird, welche die klaren „Rollen“ von Mann und Frau definieren. Die starke Identifizierung, die der Mythos gewährt, das große ideologische Kapital, das er führt, vereint mit dem

Hypnotismus einer Massengattung wie das Melodrama und des sentimental-wahrscheinlichen Bühnenstils sichern beiden bulgarischen Theaterstücken und ihrem Regisseur einen Riesenerfolg. Nicht nur in den 20er Jahren, sondern in Kanon des bulgarischen Theaters überhaupt.

DER KAMPF UM DEN „EDELMANN“ ODER DAS ANGEKÜNDIGTE ENDE DES MODERNISMUS IM BULGARISCHEN THEATER

Svetlana Baitschinska

Der Beitrag hat zum Ziel, die Aufmerksamkeit der Leser auf die Persönlichkeit eines unrecht vergessenen und nach wie vor unterschätzten Theaterkünstlers – Hrisan Tzankov – zu lenken, dessen innovative Arbeit in den 20er und 30er Jahren des 20. Jh. für die Evolution der Theaterkunst nicht weniger maßgebend und bedeutsam war als der traditionell anerkannte Beitrag von N.O. Masalitinov. Der Artikel unternimmt eine geschichtliche Rekonstruktion des Skandals unter den Kritikern anlässlich seiner meist umstrittenen Inszenierung „Der Edelmann“. Das Interesse für diesen Theaterskandal rührt aus der Überzeugung des Autors hervor, das er für den Forscher ein euristisches Potential führt, denn es geht hier nicht einfach um eine Auseinandersetzung von künstlerischen Beurteilungen einer konkreten Theateraufführung, sondern vor allem um einen Zusammenstoß von Normen und Ansichten über das Theaterwesen und die soziale Funktion des Theaters. Der Leser kann den Dialog unter den Theaterkritikern anhand von authentischen Texten verfolgen und sich überzeugen, daß dieser Dialog ein vollwertiges repräsentatives ideologisches Sprechen darstellt mit dem Ziel, Ideengrundsätze und Kriterien zur „rechten“ Entwicklung der Theaterkunst am Ende der 20er Jahre des 20. Jh. zu validieren und durchzusetzen.

DAS NATIONALTHEATER IN DER ZEIT ZWISCHEN BEIDEN WELTKRIEGEN

Kamelia Nikolova

Ziel des Beitrags ist, das Bild des Nationaltheaters Sofia in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen zu zeigen. Dazu wird zuerst ein Versuch zur Darstellung des soziokulturellen Kontextes durch Abstecken einiger deutlichen Trends jener Zeit vorgenommen mit der Absicht, durch ihre Schichtung und ihre Schnittpunkte ein adäquates Bild der damaligen geistigen Erwartungseinstellungen der bulgarischen Gesellschaft zu zeigen. Es wird die Konsequenz geäußert, daß diese Einstellungen in der 1. Hälfte der 20er Jahre (links- wie rechtsorientiert) radikalisiert wurden, wonach sie relativ schnell schwanden und zum gemäßigten Konservatismus resignierten, der Ende der 30er Jahre am Vorabend des 2. Weltkrieges deutlich vertieft und nationalistisch gefärbt war. Nach Analyse der deutlich präsenten Berichte der Zwischenkriegszeit wird die Feststellung einer eigenartigen und vielseitigen, doch eindeutigen Offenheit der öffentlichen Erwartungseinstellungen in Bezug auf „die Welt“ gemacht, die im Interesse, Zusammenwirken und einer natürlichen Einbettung in „Europa“ und dem „europäischen“ zum Ausdruck kommt. Weiterhin ist der Beitrag bestrebt, die konkrete Situation des Nationaltheaters im behandelten Zeitraum zu „deuten“, indem einige auffällende Berichte über unsere „erste Bühne“ näher betrachtet werden. Besonders langlebig davon ist die Story vom Nationaltheater als nationale Institution mit fünf Hauptelementen: der Streit um den Vorrang des „heimatlichen“ oder des „Weltrepertoires“, die Debatte über die Eigenschaften und die Nationalität des Regisseurs, die Notwendigkeit einer Erneuerung der Besetzung und der Darstellungsweise, die Charakteristika der Leitung und der rezeptiven Strategien.

Detailliert wird auf den besonders lautstarken passionierten und attraktiven Bericht vom Nationaltheater in den 20er und 30er Jahren eingegangen – den Bericht über die „Krise im Nationaltheater“ und über ihre Lösungsansätze durch die Gestaltung eines gemäßigt konservativen, auf einen breiteren Zuschauerkreis orientierten Repertoires und Durchsetzung einer ausgewogenen Gruppe von Regisseuren, vertreten durch den Nachfolger Stanislawskis Nikolai Massalitinov und Reinholds Schüler und Anhänger des expressiven Theaters Hrisan Tzankov.

EAASY VOM ESSAYSSCHREIBER

Romeo Popiliev

Der Beitrag behandelt das Problem der Theaterkritik generell – sowohl historisch, als auch theoretisch gesehen. Es wird auf die Entwicklung der Philosophie des Kritik-Begriffes, auf die Entstehung der Theaterkritik im 18. Jh. parallel zur Entwicklung der Printmedien eingegangen, auf ihre Blütezeit im 19. Jh. und ihre Krise im darauf folgenden Jahrhundert. Gleichzeitig werden die Besonderheiten der Theaterkritik im Vergleich zur Kritik der anderen Kunstgattungen sowie Funktionen und Persönlichkeiten der Kritik thematisiert. Behandelt werden die sich im heutigen Alter der elektronischen Medien und der Globalisierung eröffnenden Zukunftsperspektiven der kritischen Schriften über das Theater.

DAS KRISENBEWÜTSEIN UND DIE KRISENSITUATION IM BULGARISCHEN THEATER NACH DEM ERSTEN WELTKRIEG

Nikolai Jordanov

Im Beitrag werden die gesellschaftlichen Erwartungseinstellungen an das Theater behandelt, die sich Anfang der 20er Jahre des 20. Jh. in Bulgarien durchsetzten. Parallel dazu bestand auch ein sehr starker Impuls zur Erneuerung in allen Lebensbereichen, was zahlreiche private – in der Regel kurzlebige – Theater ins Leben rief und mehrere Versuche zur Gründung kommunaler Theater in den größeren Städten Bulgariens anregte. Wichtiger ist jedoch das „Krisenbewußtsein“, das sich in der bulgarischen Gesellschaft der Nachkriegsjahre durchsetzte. Dieses „Krisenbewußtsein“ sollte nicht nur als ein Ausdruck der Resignation behandelt werden; man sollte auch seine Erscheinungsformen als eine neue Denkart, als Streben nach einer grundlegenden Veränderung der Lebensweise und der Welt sehen.

Natürlich beeinflusste das auch die öffentliche Debatte über die nationalen kulturellen Institutionen, über ihr künstlerisches Produkt, das sie dem Publikum anboten, über die allgemeine Situation von Kunst und Kultur in Bulgarien. Eigentlich trug das „Krisenbewußtsein“ dazu bei, die eigentlichen Probleme der Nachkriegszeit

zu definieren: Im Lande bestanden keine Möglichkeiten für eine Theaterausbildung; die berufliche Erziehung der Darsteller erfolgte hauptsächlich in der Praxis; in der Ästhetik der Inszenierungen fehlte die Persönlichkeit des Regisseurs; die neuen Theaterideen kamen vor allem aus übersetzten Stücken, doch wegen der fluktuierenden Leitung des Nationaltheaters war die Repertoirepolitik eher durch Zufall und Subjektivismus geprägt.

Die Analyse geht auf die wichtigsten Widersprüche im Theaterbereich und auf die „Hauptakteure“ in den ästhetischen, wirtschaftlichen und politischen Konflikten ein.

Abschließend werden die Änderungen des Gesetzes über die Volksbildung aus dem Jahre 1909 (vorgenommen 1921 und 1924) in seinem Teil über das Theater behandelt. Diese werden als ein Ergebnis der in der bulgarischen Gesellschaft vorherrschenden Stimmungen und Vorstellungen über die soziokulturelle Funktion des Theaters dargestellt.

DAS VERHALTEN DER „GRUPPEN“ JUDENBÜHNE AM STAATSTHEATER PLOVDIV (1967-1969)

Svetla Beneva

In der Praxis des bulgarischen Theaters der 2. Hälfte des 20. Jh. gibt es ein Phänomen, das unter der Bezeichnung „Theater von Gesinnungsgenossen“ weitgehend multipliziert wurde. Es geht um die „Gruppen“, die zu unterschiedlichen Zeitpunkten und an verschiedenen Orten aus unterschiedlichen Gründen entstanden sind und um ihre Bedeutung als ein künstlerischer Akt. Die erste „Gruppe“ von Regisseuren entstand am Staatstheater Burgas (1957-1959). Sie produzierte und experimentierte Theaterideen unter Anwendung neuer Kenntnisse und Fähigkeiten des Metiers und übernahm das Risiko, diese in einem starken persönlichen Auftreten feindliches Umfeld durchzusetzen und zu bewahren.

Ihre Nachfolgerin war eine andere „Gruppe“ von Darstellern am Staatstheater Plovdiv (1967-1969), die als „Jugendbühne“ bezeichnet wurde. Ihre Aufführungen zogen neue Zuschauer heran, die die moderne Gestsik ihrer Idole von der Straße und der Bühne mitgenommen und sie als Einstellung zum Theater im folgenden Jahrzehnt behalten hat.

DER BULGARISCHE ABSURDIST MARGARIT MINKOV

Aglika Stefanova

Der Beitrag behandelt das dramatische Werk von Margarit Minkov im Lichte der postabsurdistischen Welle. Sein Stück *Der Kamin* (1990) wird einer tiefgreifenden Analyse unterzogen, wobei ein besonderer Schwerpunkt auf die „bulgarische Interpretation“ einer typisch absurdistischen Situation gesetzt wird.

DIE DRAMATURGISCHEN ADAPTATIONEN IN DER KUNST DER POSTMODERNEN – METAMORPHOSEN VON INTAHLTEN UND SUJETS

Miroslava Todorova

Der Beitrag behandelt die unterschiedlichen Inhalte, die dem Begriff Adaptation zugeordnet werden. Bedingt werden drei Arten von Adaptationen behandelt: die Adaptation als Repräsentation – die klassische Adaptation eines Werkes zwecks adäquater Uebertragung von Gattung zur Gattung bzw. von einer soziokulturellen Situation in eine andere unter Beibehaltung der Sujet- und Inhaltsschwerpunkte; als Adaptation-Interpretation wird die modernistische Verwendung/Umarbeitung von Texten durch den Autor, bei dem er im neuen Werk sich selbst und seine Arbeit als vom Ausgangstext abweichend, jedoch damit kulturell verbunden manifestiert; die dritte Art, die im Mittelpunkt des Beitrags steht, wird als Adaptation-Superinterpretation definiert. Sie wird mit der postmodernen Interpretieren/„Karnavalisieren“ (Bachtin), „Recycling“ (Terry Eagleton) von Werken vergangener Epochen identifiziert, die nicht durch den authentischen Inhalt, sondern verstellt, travestiert und parodiert verwendet werden.

Es wird auf die neuen Inhalte der Begriffe von Autorarbeit und Kreativität im Sinne der Postmodernen sowie auf die Ideen von Parodie, Ironie, Pastiche eingegangen, die eine Schlüsselrolle fuer die Autoren der Postmodernen spielen. Behandelt wird die postmoderne Ansicht von Geschichte und ihrer Interpretation in dramatischen Texten. Als Beispiel wird das dramatische Werk Heiner Müllers angeführt, fuer das zwei Begriffe Fredrick Jamesons angewendet werden: Pastiche und Schizophrenie. Im Mittelpunkt stehen die von Heiner Mueller verarbeiteten Motive der Antike in seinen „Synthetischen Fragmenten“ – Hamletmaschine, „Philoktet, Verkommenes Ufer, Medeamaterial. Landschaft mit Argonauten“. Seine Werke werden im traumatischen Design des postmodernen Gedächtnis-dramas (nach Jeanette Malkin) wiedererkannt.