

ROMANISTISCHES JAHRBUCH

SONDERDRUCK

XXVII. BAND
1976



Walter de Gruyter · Berlin · New York

ERNSTPETER RUHE · WÜRZBURG

Cet art bizarre*

Adamovs Adaptationen für Theater, Rundfunk und Fernsehen

"Do you really think a novel can be successfully adapted for the stage?" Mr. Adamov raised his hands and his dark eyes to the heavens. "Never," he said. "Absurd."

"Camus adapted a novel of Dostoevsky!"

"Puerile!"

"And there was an attempt at *Moby Dick*."

"Idiotic. Absurd. I tell you it's foolish to attempt such things."¹⁾

So kategorisch äußerte sich Arthur Adamov 1960 zum Problem der Adaptation von Romanen für das Theater. Das Beispiel des Melvilleschen Werks entlockt ihm die heftigsten Kommentare, und doch hat er gerade diesen Roman selbst einige Jahre zuvor (1955) in Form der dem Theater eng verwandten Gattung des Hörspiels adaptiert; wie Camus wagte er sich auch an Dostoevsky, von dem er einige Erzählungen für Radio und Fernsehen bearbeitete.²⁾ Die Liste seiner gesamten Adaptationen ist sehr umfangreich und umfaßt wichtige Texte (Erzählungen, Romane, Theaterstücke) der russischen, deutschen, englischen, amerikanischen und französischen Literatur.³⁾

Strikte Ablehnung einerseits ("Je n'ai jamais fait que des traductions. Je suis contre les adaptations, contre les libertés prises avec l'original. Une certaine fidélité est nécessaire."⁴⁾) – auf der anderen Seite eine fruchtbare Tätigkeit als Adaptator, die ihn vom Anfang seines Hervortretens als Dramatiker (1950) bis zu seinem Tod ständig Bearbeitungen für die Bühne, vor allem aber für Radio und Fernsehen vornehmen ließ. Der eklatante Widerspruch zwischen Theorie und Praxis wird verständlich, wenn man ihn in direktem Zusammenhang mit der durchgängigen Selbstzensur sieht, der sich Adamov in seinen vielfachen Äußerungen (Interviews, Aufsätzen, Vorworten) und vor allem ihrer Auswahl-edition in *Ici et Maintenant* unterwarf, um ein bestimmtes Bild von sich zu entwerfen, das seine Rezeption entscheidend beeinflussen sollte.⁵⁾ So wie er seit *Le Ping-Pong* fast sein gesamtes früheres Theater als "métaphysique" ablehnte und auch von den späteren Stücken letztlich nur wenige gelten ließ, so verdrängte er praktisch auch den gesamten Bereich der Adaptationen, der dementsprechend unbeachtet blieb.

Für dieses Totschweigen spielte sicher einerseits die generelle Bewertung der Bearbeitung eine Rolle, die im Sinne der seit der Romantik gültigen Konzeption vom Autor als originellem Schöpfer als uneigenständige, nur noch nachschöpfende

Leistung gilt; eine gewisse Entschuldigung fand sie allenfalls darin, daß sie wie die Übersetzung half, Werke fremdsprachiger Literatur zugänglich zu machen, und ihnen so trotz aller Risiken, die das freie Schalten mit der Vorlage bedeuten konnte, ein Stück Weiterleben vermittelte. Als ein Beleg unter vielen für diese Einstufung sei hier nur auf Jean-Louis Barrault verwiesen, dem die Vorwürfe gegen seine zahlreichen Inszenierungen von Adaptationen ein schlechtes Gewissen verursachten, zumal sie am häufigsten von Schriftstellern vorgebracht wurden.⁶⁾ Adamov steht also mit seiner Einstellung in einer fest etablierten Tradition, die auch in der Literaturkritik ihre Bestätigung findet, die bei der Adaptationstätigkeit eines Autors letztlich immer bedauert, daß er zu dieser "solution de paresse" gegriffen hat und überhaupt das Werk eines anderen überarbeiten zu müssen glaubte.

Das Versteckspiel, das Adamov mit seinen Adaptationen betrieb, hat darüber hinaus noch einen weiteren Beweggrund, wie sich aus zwei Details ablesen läßt: In den Sammelband *Ici et Maintenant* nahm er lediglich drei Beiträge zu diesem Thema auf, die sich sämtlich auf seine Bearbeitung von Gogols *Les âmes mortes* beziehen;⁷⁾ sie ist als einzige Adaptation auch auf dem Theater inszeniert worden (1959, Roger Planchon), nachdem sie als Hörspiel bereits seit 1955 dreimal im französischen Rundfunk gesendet worden war. Diese Fassung wurde auch von Adamov als einzige Adaptation publiziert und nach einem Abdruck in der Zeitschrift *Théâtre Populaire*⁸⁾ in einem kleinen Einzelband ediert, säuberlich getrennt von seiner im gleichen Verlag erschienenen Werk-Ausgabe. Adamov wollte offensichtlich als Theaterautor gesehen werden und ließ dementsprechend allein die in diesen Gattungsbereich fallende Adaptation gelten. Die übrigen Bearbeitungen für Rundfunk und Fernsehen wurden daneben völlig unterdrückt: Die jungen Gattungen Hörspiel und Fernsehspiel der neuen Medien konnten noch nicht die nötige Dignität für sich in Anspruch nehmen, um angesichts der altherwürdigen Tradition des Theaters als auch nur annähernd gleichrangig in der Hierarchie der Genera bestehen zu können.

Vor einer Untersuchung der Adaptationen ist zu klären, unter welchen Frageinteressen eine solche Analyse fruchtbar gemacht werden kann, sofern sie überhaupt lohnt. Denn es ist ja durchaus denkbar, daß Adamov zurecht einen Aspekt seines Schaffens der Öffentlichkeit vorenthalten hat und jeder Versuch, die vom Autor selbst gewollte Verkürzung seines Werkes aufzuheben und einen umfangreichen Teil – in gewisser Weise gegen den Willen des Verfassers – zugänglich zu machen, nicht wesentlich mehr als letztlich ein bibliographisches Supplement erbringen könnte. So unwahrscheinlich diese Hypothese bereits durch einen Vergleich mit den Übersetzungen Adamovs wird, die keineswegs nur zum Gelderwerb dienten, sondern sämtlich Autoren gegolten haben, deren Werk ihn in hohem Maße interessierte und beeinflusste (Jung, Piscator, Büchner, Gorki, Strindberg, Tchechov), so unhaltbar erweist sie sich bei der Lektüre der Adaptationen, wie im Folgenden zu zeigen sein wird.⁹⁾

Die Analyse der Adaptationen muß sich zunächst von dem Blickwinkel freimachen, unter dem bislang diese Art der Tätigkeit in der Forschung allgemein betrachtet wird; dieser rezeptionsorientierte Ansatz beschränkt sich auf den Vergleich von Vorlage und Bearbeitung und definiert abschließend deren mehr oder – zumeist – minder große Adäquatheit. Auf diese vergleichende Unter-

* Die Titelformulierung ist ein Zitat aus Jean-Louis Barrault, *Le roman adapté au théâtre* . . . , in: *Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault* 91 (1976), pp. 27-58 (im Folgenden zit. als Barrault 1976).

suchung kann in keinem Fall verzichtet werden, jedoch würde ein schlichtes Einmünden in eine solche Bewertung wesentlich zu kurz greifen und ein Festhalten an der oben charakterisierten negativen Einschätzung der Adaptation allgemein bedeuten. Der Vergleich mit der Vorlage darf nicht zur Funktion haben, das Defizit und die Deformation der Bearbeitung gegenüber dem 'Original' aufzurechnen, sondern muß diese Deformation bestimmen, um sie dann im Kontext des neuen Werkes als Elemente einer möglicherweise umfassenden re-création zu interpretieren. Das Gewicht der Analyse ist also von der rezeptions-ästhetischen auf die produktions-ästhetische Seite, von der Vorlage auf die Adaptation selbst zu verlagern, die in ihrem Eigenwert ernst genommen werden muß. Dies ist umso mehr geboten, als Adaptationen sehr oft einen Gattungswechsel implizieren (narrative Form vs dramatische Form), der im Falle Adamovs zugleich den Wechsel in ein anderes Medium einschließt. Statt darüber zu klagen, wie sehr ein Roman oder Theaterstück bei der Bearbeitung als Hörspiel oder Fernsehfilm entstellt wurde, ist zu fragen, inwieweit die Adaptation den Anforderungen der neuen Gattung und des neuen Mediums gerecht wird und die mit ihnen gebotenen technischen Möglichkeiten nutzt.

Die skizzierte Neuorientierung zugunsten einer produktions-ästhetischen Perspektive erfordert konsequenterweise vor allem, die Adaptationen im Zusammenhang der übrigen Werke des Autors, d.h. in ihrer Beziehung zu der in den Theaterstücken realisierten dramaturgischen Konzeption Adamovs und ihrer Entwicklung zu untersuchen.

*

Um mit dieser letzten, umfassenderen Problemstellung zu beginnen: Ein Blick auf die Liste der Adaptationen l t ein recht disparates Bild entstehen. Drei verschiedene Gattungen (Erzählung, Roman, Theater) werden für drei andersartige Gattungen und Medien adaptiert. Die achtzehn auf diese Weise entstandenen Texte basieren auf Werken von Autoren aus fünf verschiedenen Nationalliteraturen, die in drei Jahrhunderten (XVIII.-XX. Jh.) lebten. In dieser F lle der Fakten l t sich nur ein Zusammenhang deutlicher erkennen: Der Schwerpunkt der bearbeiteten Vorlagen liegt in der russischen Literatur des XIX. Jhs; Adamov stellte seine Sprachkenntnisse für die Verbreitung ausländischer Literatur zur Verfügung, wie auch seine Adaptationen, Übersetzungen und Rundfunkfeatures zu Autoren der deutschsprachigen Literatur belegen. Die Vorworte, die zu einigen Bearbeitungen vorliegen, legen die Vermutung nahe, daß die Initiative zur Adaptation zumindest in diesen Fällen, wenn nicht in den meisten von ihm selbst ausging. Auftragsarbeit oder nicht – eine Lektüre der Adaptationen l t durch die z.T. erheblichen Modifikationen, die vorgenommen wurden, den roten Faden in diesen Texten sichtbar werden, der sie zu einer festen Einheit verknüpft und direkt mit dem Werk Adamovs verbindet. Adamov hat viele seiner Vorlagen in gewissen Eigenheiten als kongenial empfunden, diese Züge durch die Bearbeitung akzentuiert und sich damit diese Stoffe anverwandelt. Mit den Adaptationen entstand eine Reihe von Werken, die ebenso von Adamov geprägt sind wie seine Stücke und sich nahtlos in sie einfügen, wie unter drei Aspekten verdeutlicht werden soll.

1. In einer Reihe von Texten wird eine alptraumhafte Atmosph re geschaffen, wie sie aus den frühen Stücken des Autors vertraut ist. Sie ist das Resultat mehrerer entscheidender Eingriffe in die Vorlage.

In *La Logeuse* werden wesentliche Hintergrunderkl rungen und Handlungsmotive aus der Vorgeschichte der Protagonisten weggelassen, deren Aktionen und Reaktionen damit undurchschaubar und rätselhaft werden. Die Figuren handeln "brusquement", "brutalement" (Regieanweisungen); der nervös-überspannte Zustand des Helden schließlich ist nicht mehr als Ergebnis einer Entwicklung aufgrund der bei Dostojewsky berichteten Erlebnisse erklärt und einsichtig gemacht, sondern ein Charakterzug geworden ("toujours nerveux, hallucin "), der O. für die alptraumhaften Erlebnisse prädestiniert, wie sie der Text bietet (Note préliminaire: "Donner l'impression que O. vit un cauchemar.>").

In gleicher Weise verf hrt Adamov bei Leskovs *Lady Macbeth au village* und Gogols *Le Manteau*: Durch die Auslassung aller Beschreibungen, Nebenhandlungen und Hintergrundinformationen spielt das Geschehen in einem bedrückenden Klima, in dem der Held als Einzelner, Isolierter hilflos den Mechanismen der Unterdrückung in einer feindlichen Umwelt ausgeliefert ist, die als gutge lte Maschine funktioniert und ihn schließlich erdrückt. Warum z.B. Akaki in diese Opfer-Rolle gegenüber seinen Folterer-Kollegen geraten ist, bleibt völlig uneinsichtig. Eine statische Situation wird präsentiert, nicht über ihre Hintergründe reflektiert.

2. Die Rolle der Frau wird umfunktioniert und l t sie zur dominierenden Figur aufsteigen, die die sie anbetenden Männer quält.

In *La Logeuse* löst Catherine Mourine in seiner zentralen Stellung ab, Dostojewskys übermächtig-satanischen Drahtzieher des Geschehens, bei Adamov nur noch ein alter, kranker Mann, der sich gegen einen Nebenbuhler zur Wehr setzt. Sie ist nicht mehr die gequälte Seele, die zu schwach ist, sich aus ihrer Bindung an Mourine und damit ihrer Schuldverstrickung zu befreien, sondern, losgelöst von einer Vergangenheit, auf die nur vage angespielt wird, dominiert sie das Dreiecksverhältnis und spielt die beiden ihr h rigen Männer gegeneinander aus.

Die Adaptation von Gontcharovs *L'autre rive* ist, wie die Reduktion des zweibändigen, weit mehr als 1000 Seiten umfassenden Romans auf ein 70seitiges H rspielskript bereits deutlich zeigt, stark konzentriert worden, und zwar auf die Szenen aus dem Mittelteil der Vorlage, in deren Zentrum die Protagonisten Raiski und Vera stehen. Bekommt dieses Geschehen durch seine Isolierung vom stark relativierenden Kontext (Raiskis wiederholte Verliebtheiten, ehe er Vera kennenlernt; seine Hilfe für Vera, die mit der Verführung durch den nichtsnutzigen Mark fertig werden muß; Vorbereitungen für Veras Hochzeit mit Tuschin und Raiskis Abreise nach Rom, der ein enger Freund Veras bleibt) bereits eine ganz andere Beleuchtung, so ist es vollends durch Adamov umakzentuiert worden. Die Heldin demütigt nicht nur Raiski nach Kräften, der jedes Opfer für sie bringt und sein von ihr verursachtes Leiden masochistisch genießt, sondern ist auch gegenüber Mark nicht mehr ihren Gefühlen für einen Gleichstarken hilflos ausgeliefert;

trotz mancher Gegenwehr verfährt sie letztlich auch mit ihm nach ihrem Willen, nicht er verführt sie, sondern läuft ihr nach, und sie ist es, die ihn schließlich erhört. Die Entscheidung für den Stärkeren der beiden Männer besiegelt die Niederlage für den schwächeren Raiski, der sich wie zur Bestätigung seiner tiefsten Demütigung abschließend auch noch den massiven Avancen der von ihm verachteten, dreisten Poline ausgesetzt sieht.

In *Le Manteau* geht Adamov noch einen Schritt weiter und führt in Abweichung von Gogol eine weibliche Figur ein, die mit der Figur Gontcharovs mehr als nur den Namen Vera teilt. Bei der Feier im Hause seines Vorgesetzten fühlt Akaki, wie der Blick der "jeune femme aux yeux clairs" beobachtend auf ihm ruht, während er in seinem Mantel schwitzt, den er nicht ablegen will. Er ist sofort "subjugué", fühlt sich dieser Frau hilflos ausgeliefert und läßt sich von ihr aus dem warmen Raum ins Vorzimmer führen, wo sie ihm einen kühlen Trunk reicht. So plötzlich wie die Märchenfee als überlegene Figur eingegriffen hat, verschwindet sie auch. Akaki sieht sie später wieder, während sie mit einem jungen Mann ins Gespräch vertieft ist. Als er geht und seinen folgenschweren Heimweg antritt, beobachtet sie ihn wieder stumm.

3. Handlungsmotivationen werden nicht aus dem gesellschaftlichen Erfahrungsbereich der Personen abgeleitet, sondern die Konflikte sind in die Psyche der Protagonisten verlagert.

Während bei Leskovs *Lady Macbeth au village* der Charakter der Heldin und das Milieu, in dem sie lebt, kollidieren und dadurch der Konflikt aufgelöst wird, spielt bei Adamov der gesellschaftliche Bereich keine Rolle. Catherinas Handlungen werden nur aus ihr selbst und ihren persönlichen Problemen begründet.

Ebenso sind in *L'autre rive* die politisch-gesellschaftlichen Aspekte des Romans, der in den Personenkonstellationen das Zusammentreffen der alten und der neuen Zeit, überkommener Vorstellungen und revolutionärer Ziele widerspiegelt und als letzter, krönender Teil der Trilogie gegenüber der alten die neue, wahre Ordnung repräsentieren sollte, zugunsten psychologischer Konflikte eskamotiert, die sich innerhalb des pathogenen Dreiecksverhältnisses zwischen Vera, Raiski und Mark ergeben.

Am markantesten ist in diesem Zusammenhang die Bearbeitung von *Les âmes mortes*, in der Adamov im Gegensatz zu Gogol gerade die Aufklärung darüber ausspart, warum Tchitchikov als Aufkäufer toter Seelen durchs Land zieht und hierbei mit immer neuen Lügen seine wahren Betrugsabsichten kaschiert. Die "critique aiguë du servage", wie sie Adamov in Gogols Werk sah¹⁰⁾ und in seiner Bearbeitung vermitteln wollte, wird damit in ihrer Wirkung abgeschwächt, eine Tendenz, die sich dadurch noch verstärkt, daß – wie in anderen, oben angesprochenen Fällen – wiederum alle Charakter schilderungen und Informationen zum Hintergrund der Handlung fallen gelassen wurden und das gesamte Geschehen somit den Anstrich des Geheimnissvollen, Undurchschaubaren bekommt. Der hier sichtbare Widerspruch zwischen theoretischer Äußerung und dem in der Adaptation tatsächlich Eingelösten ist kein Einzelfall: Auch im Vorwort zu *Lady Macbeth au village*

hatte Adamov ausdrücklich auf die soziale Situation in der Erzählung Leskovs Bezug genommen, diese im Hörspiel dann aber völlig unberücksichtigt gelassen.

Ihre Relevanz erhält die letzte Tendenz, wenn man die Adaptationen in das Gesamtwerk Adamovs einordnet: Das Hörspiel *Lady Macbeth au village* wurde 1953 verfaßt, *L'autre rive* 1959, die Bühnenadaptation von *Les âmes mortes* 1960 aufgeführt, die Hörspielfassung von 1955 bis 1967 sechsmal in Frankreich und England ausgestrahlt. Wenn Adamov 1953 den gesellschaftlichen Bereich ausspartete, so paßt dies völlig zu seinen Theaterstücken aus den frühen 50er Jahren. Die gleiche Tendenz noch 1959 und 1960 beibehalten zu sehen, also lange nach Adamovs mit *Le Ping-Pong* (1955) begonnener kritischer Überprüfung seiner frühen Stücke und seinem dezidierten Eintreten für ein "théâtre historique et politique", muß dagegen als auffälliger Widerspruch erscheinen, der sich jedoch auflösen läßt, wenn man die Fundiertheit dieser Konzeption von der Entwicklung im Werk des Autors überprüft. Die Adaptationen belegen in aller Deutlichkeit, daß die von Adamov selbst beförderte Aufspaltung seines Werkes in eine erste, absurde, metaphysische und eine zweite, politisch engagierte Phase, wie sie als unilineares Entwicklungsmodell von der Forschung nur zu bereitwillig übernommen wurde, unhaltbar ist. Statt von einem Bruch muß von einer komplizierten Form der Einheit in diesem Werk ausgegangen werden, die in dem Versuch begründet liegt, das Individuelle in seiner psychologischen Komplexität in direkter und unlösbarer Verbindung mit der gesellschaftlich-politischen Situation einer bestimmten Epoche vor Augen zu führen. Die einzelnen Werke versuchen, diese – in idealer Weise letztlich nie erreichte – Synthese in je verschiedener Akzentuierung des Pendelausschlages nach der einen oder anderen Seite zu realisieren.¹¹⁾

Die Analyse der Adaptationen zeigt in diesem Zusammenhang, daß nicht nur auch in Zeiten entschiedenen gesellschaftlichen Engagements eine gegenläufige Tendenz im Werk Adamovs vorhanden ist, die sich bruchlos den frühen Stücken zuordnen läßt und mit ihnen eine ungebrochene Kontinuitätslinie bildet, sondern daß dieser Aspekt in den Adaptationen sogar der dominierende ist und bis zum Ende bleibt. Nicht nur daß in den genannten Beispielen die gesellschaftlichen Bezüge zurück- oder verdrängt werden, in keiner Vorlage werden sie hinzugefügt, so daß fast alle Adaptationen frei davon sind. Bei der nicht geringen Anzahl der so geschaffenen Texte Adamovs bedeutet dies ein erhebliches Gegengewicht gegen seine Theaterstücke. Hier könnte ein neuer Grund sichtbar werden, der Adamov darin bestärkte, diesen Teil seines Werks – mit Ausnahme der bei aller Abmilderung immer noch hinreichend sozialkritischen *Les âmes mortes* – unpublishiert und unerwähnt zu lassen.

Über diese bewußte Abkoppelung der Bearbeitungen von seinem sonstigen Schaffen hinaus darf aber vor allem nicht vergessen werden, daß die Adaptations-tätigkeit, ausgegrenzt aus dem klassischen, auf das Theater konzentrierten Kulturbetrieb, im Bereich neuer, noch nicht salonfähig gewordener Medien und ihrer Gattungen stattfand. Bot sich hier Adamov die Möglichkeit, freier und unbelasteter von der mit der Brecht-Rezeption entbrannten Diskussion um ein politisches Theater seinen spontanen, persönlichen Neigungen entsprechend zu arbeiten, zumal er sich nach außen des Vehikels des fremden Namens von Größen der Weltliteratur bedienen konnte? Die so entstandene Erweiterung seines Text-

Repertoires impliziert auf jeden Fall eine deutliche Verstärkung der individuell-neurotischen Problematik in Adamovs Werk, die als basso ostinato – insistenter als bisher sichtbar – den Ton in seinem Oeuvre angibt. Für diesen Autor wird damit zur Gewißheit, was Jean-Louis Barrault für die zahlreichen, von ihm verantworteten Adaptationen vermutet: "En reprenant la liste des ouvrages romanesques que j'ai adaptés au théâtre, . . . je pressens que je vais découvrir une ligne importante, en quelque sorte une ligne de force de la trajectoire de ma vie, . . ." ¹²⁾

*

Mit den soeben angesprochenen Medien, für die Adamov seine Bearbeitungen verfaßte, ergibt sich ein weiterer Aspekt, unter dem die Adaptationen eine Berücksichtigung innerhalb des Gesamtwerkes Adamovs verdienen. Andere zeitgenössische Theaterautoren wie Beckett und Ionesco haben ebenfalls z.B. für den Rundfunk gearbeitet, aber bei niemand hat diese Auseinandersetzung einen solchen Umfang und eine solche Intensität erreicht wie bei Adamov: Denn die Liste der bisher behandelten Adaptationen von Werken anderer Autoren ist noch um die Bearbeitungen eigener Stücke zu verlängern, wie z.B. die von *Le Printemps 71*, die vom BBC London 1962 und 1963 mehrfach gesendet wurde, oder die 1965 vom belgischen Fernsehen ausgestrahlte von *Paolo Paoli*, und vor allem um die in den Jahren 1953 bis 1966 entstandenen Hörspiele.

Bei diesem Ausmaß nimmt es nicht wunder, daß sich Adamov entsprechend seiner Auffassung "Sans théorie, pas de pratique. . . Il y a une nouvelle technique à étudier, à trouver" ¹³⁾ auch zunehmend theoretisch mit den spezifischen medialen Problemen auseinandersetzte, soweit sie das Fernsehen betrafen; das Hörspiel galt ihm offensichtlich in Übereinstimmung mit der gängigen Einstufung als "Radiotheater" als so theaternah, daß er hierzu keine eigenen Reflexionen für nötig hielt oder zumindest der Publikation für wert erachtete.

Die ausführlichsten Äußerungen zu den ästhetischen Problemen des Fernsehens finden sich in einem Interview, das Adamov 1965 anlässlich der Produktion seiner *Paolo-Paoli*-Adaptation durch die Télévision Belge gab. ¹⁴⁾ Er skizzierte hier einige Aspekte seiner Konzeption, die die Strukturprobleme des Fernsehspiels ebenso wie die filmischen Mittel betrifft, und postulierte einerseits eine einfache, klar gegliederte, auf wenige Personen konzentrierte Geschichte: "Il faut pour la T.V. une histoire assez simple, ou du moins qui paraisse telle. Il faut, de toute manière, que cette histoire soit fortement centrée sur quelques personnages. . . . Il faut . . . se méfier des grandes histoires, des grands dialogues théâtraux." (49, 50) Die allgemeine Regel "Une certaine simplicité s'impose" (50) solle auch für den Einsatz der medien-spezifischen Mittel wie flash-back und plan général gelten, für den der Fernsehschirm zu klein dimensioniert sei. Anhand von Beispielen aus seinen eigenen Adaptationen bzw. aus Kinofilmen ¹⁵⁾ und Theaterinszenierungen erläutert er schließlich kurz, welcher Gewinn aus dem sinnvollen Wechsel von image fixe et image mouvante, von image en couleurs et image en noir et blanc und von séquence muette und séquence parlée gezogen werden kann. Weitere Techniken bleiben zu erkunden, Innovations- und Experimentierfreudigkeit sind gefordert, um Routine und damit Desinteresse beim Zuschauer zu vermeiden: ". . . il importe, toujours, de jeter de nouveaux jalons, . . . pour ne pas tomber dans l'ennui mortel." (50)

Konfrontiert man diese späten Reflexionen mit der Praxis, so wird ein eindrucksvoller Lernprozeß sichtbar, den Adamov in der Auseinandersetzung mit den medialen Gegebenheiten durchlaufen hat. In *La Logeuse* (1950) macht er entsprechend der Bedeutung, die er auch in seinen Stücken stets Szenenanweisungen beigemessen hat, präzise Angaben zum Dekor, zur Gestik, Mimik etc.; fernsehtechnische Anweisungen fehlen jedoch völlig. Der Nebentext unterscheidet sich in nichts von dem eines Theaterstücks. In dem für die Neuverfilmung 1957 überarbeiteten Skript vollzieht sich ein erster Wandel: Kurze Angaben zur Kameraführung werden eingefügt. Einige Jahre später ist die Entwicklung bereits an ihr Ziel gelangt: *La cruche cassée* (1962), *Le Manteau* (Skript 1964, Sendung 1966) und *La mort d'Ivan Ilitch* (1968) erweisen sich als medientechnisch perfekte Umsetzungen der jeweiligen Vorlage. Der Nebentext wird zum nach Kameraeinstellungen durchnummerierten (und nicht mehr nach Szene gegliederten) Drehbuch, das alle nötigen Angaben bezüglich Filmbreite, Kamertechnik etc. enthält. Der Dialog ist zugunsten des stummen Spiels stark zurückgedrängt; die filmischen Mittel werden in großer Breite genutzt, so etwa um Details hervorzuheben z.B. durch die häufig genutzten Großaufnahmen zur Porträtzeichnung, um Stimmungen z.B. durch den Wechsel der Einstellungen, die Verlangsamung der Bilder bis hin zu images fixes einzufangen, die in *Ivan Ilitch* zur Darstellung der Erinnerungseinblendungen benutzt werden, oder um Interpretationen nahezulegen, indem die Perspektive des Zuschauers gelenkt wird. Das eindrucksvollste Beispiel markiert den Höhepunkt des Geschehens in *Le Manteau*: Die Kamera identifiziert sich mit dem Blick des Helden Akaki, der Zuschauer erlebt den Mantelraub aus seiner Perspektive als Opfer mit.

In den Hörspielen wird die entsprechende Entwicklung in wesentlich kürzerer Zeit durchlaufen. Nach ersten tastenden Versuchen in *L'éternel mari* und *Le potier politicien* (beide 1952) gelingt bereits ein Jahr später mit *Lady Macbeth au village* eine sehr geschickte Adaptation, in der die spezifischen, ausschließlich auf akustische Mittel reduzierten Möglichkeiten des Hörfunks voll genutzt werden. Die Figur des récitant dient nicht mehr nur dazu, als Vertreter des Erzählers in der narrativen Vorlage unverzichtbare Informationen zur jeweiligen Situation einzubringen, sondern bietet als Kommentator subjektiv gefärbte Angaben zum Hintergrund des Geschehens. Die zwischen den einzelnen Szenen eingefügten Lieder untermalen zwar auch noch symbolisch die Stimmungen der Protagonisten, bilden darüber hinaus aber gleichzeitig gelungene Überleitungen. Sorgfältig ausgewählte Geräuschkulissen runden die Lebendigkeit des Hörspiels ab, das auf der rein medientechnischen Ebene schließlich mit allen Anweisungen wie denen zur Position der Mikrophone, ihrer Entfernung zu den Sprechern, ihrem Standortwechsel etc. versehen wurde. Mit der schwierigen Figur des récitant ("Il faut se méfier du récitant.") ¹⁵⁾ wußte Adamov in der Folgezeit immer besser umzugehen, teilweise gelang es ihm sogar, ganz auf ihn zu verzichten (*L'autre rive*, 1959). Eine besondere Kunst entwickelte er in den Szenenübergängen, indem er getreu der Regel, daß alles für den Hörer schnell dechiffrierbar sein muß, nur eindeutige, leicht identifizierbare Geräusche auswählte, mit diesen jedoch durch Überblendung Überraschungseffekte erzielte: In *L'autre rive* verwandelt sich das Lachen Veras zu dem Marsch, das Eintauchen der Ruder ins Wasser gleitet in *Pierre et Jean* allmählich in das leise Klappern der Gabeln auf den Tellern über.

Die in dieser Adaptation immer wieder benutzten Essensgeräusche sind im übrigen ein gutes Beispiel dafür, wie durch ständige Repetition und durch die Kombination mit einem sich leicht für symbolische Deutung anbietenden Geräusch wie dem Ticken einer Uhr ein Geräusch um eine zweite Bedeutungsebene bereichert werden kann: So wie die Uhr anzeigt, daß die Zeit der im Hörspiel präsentierten Bourgeoisie langsam aber sicher abläuft, so verweist das Gabelgeklapper auf die parasitäre Existenz einer ihre Zeit zumeist den Tafelfreuden widmenden Klasse.

Adamov hat sich – so kann aus diesen Ergebnissen zusammenfassend geschlossen werden – seinen Arbeiten für Rundfunk und Fernsehen mit nicht geringerem Ernst und Engagement gewidmet als er sie seinen Theaterstücken zuteil werden ließ. Die Form seines Einsatzes entspricht hierbei historisch genau der Entwicklungsphase, in der die beiden Medien sich in den 50er und 60er Jahren befanden. So wie der Kinofilm in seinen Anfängen, suchten auch der Rundfunk und später das Fernsehen bei den etablierten und nahverwandten Gattungen Rückhalt und schöpften ihre Stoffe zunächst weitgehend aus dem Fundus der Literatur. Adaptationen waren in der Anfangsphase die Regel. Allmählich konnten dann die neuen, medienpezifischen Formen des Hörspiels und des Fernsehspiels eigene Konturen gewinnen und den Anteil der Bearbeitungen entsprechend zurückdrängen, auf die jedoch angesichts der beschränkten Produktion von Originalwerken für die Medien und der bei der Programmfülle notwendig hohen Zahl von Hör- bzw. Fernsehspielen daneben nach wie vor nicht verzichtet werden kann.

Als Adamov mit seiner Arbeit für den Rundfunk begann, war das Hörspiel als neue Gattung fest etabliert. Dementsprechend stehen bei ihm Hörspiel und Adaptation gleichberechtigt nebeneinander. Infolge der Phasenverschiebung in der Entwicklung beider Medien steckte das Fernsehen zu dieser Zeit noch in den Anfängen, die ganz von Adaptationen vor allem dramatischer Texte dominiert wurden. Mit der zunehmenden Suche nach den Möglichkeiten der medien-eigenen Gattung Fernsehspiel wurden die Theatervorlagen zugunsten epischer Adaptationen verdrängt. In Übereinstimmung mit dieser Entwicklung herrschen bei Adamov in den ersten Jahren Adaptationen eigener oder ausländischer Theaterstücke vor, von der Mitte der 60er Jahre ab widmet er sich ausschließlich der Bearbeitung narrativer Vorlagen.

Welche Bedeutung Adamovs Arbeiten für die Entwicklung der neuen Genera gehabt haben, ob er hier eventuell ebenso wie mit seinem Theater neue Impulse vermitteln konnte, läßt sich heute noch nicht entscheiden.¹⁷⁾ Die entsprechenden Gattungsgeschichten sind bisher nicht – oder aus nicht hinreichend distanzierter Sicht (Hörspiel)¹⁸⁾ – geschrieben worden. Zu seinen theoretischen Reflexionen, die um die Begriffe der *simplicité* und *clarté* kreisen, läßt sich immerhin schon jetzt sagen, daß sie zwar der gängigen Konzeption der Zeit entsprachen, in der viele Produktionen dementsprechend strukturiert sind, wie Forschungen übereinstimmend nachgewiesen haben; seine Überlegungen unterscheiden sich jedoch in einem Punkt, der zunächst als ein nebensächliches Detail erscheinen könnte, vor der Folie der Diskussion um das Fernsehspiel jedoch seine Relevanz erhält: Die Kategorien der Einfachheit und Klarheit galten neben anderen längere Zeit als die dem Fernsehen aufgrund seiner medialen Möglichkeiten inhärenten, wesensmäßigen Normen,¹⁹⁾ die, da sie tatsächlich in vielen Fernsehspielen nachgewiesen

werden konnten, im Zirkelschluß als ahistorische Konstanten angesehen wurden. 1972 zeigte Berg dagegen,²⁰⁾ daß es eine solche medien-spezifische Normativität nicht gibt und nicht geben kann, da es sich beim Fernsehen um ein *Medium* handelt, das dem Autor eines Fernsehspiels alle Freiheiten z.B. beim Adaptieren einer epischen Vorlage läßt:

Der Grund für diese Freiheit findet sich darin, daß das Fernsehen ein *Medium* ist; d.h. nicht in unmittelbarer Darstellung zeigen sich Handlungszusammenhänge, wie das etwa im Theater der Fall ist, sondern durch Übertragung, und darin liegt die *Funktion*, aus dem Gesamtbereich des Übertragbaren jeweils Bestimmtes nach bestimmten Stilwillen auszuwählen. (p. 38)

Adamov skizzierte bereits in dem oben zitierten Interview eine Gattungsästhetik, die er klarsichtig ausschließlich als seine persönliche vorstellte: "J'ai une certaine conception de la T.V., qu'il ne m'a pas encore été donné d'exprimer." (p. 48) Vom Theater herkommend unterlag er nicht den Rechtfertigungszwängen, die die Verteidiger des neuen Mediums empfinden und die sie dazu bewegten, dogmatisch in Abgrenzung von allem Bestehenden *eine* allgemeinverbindliche und unveränderliche Dramaturgie für das Fernsehen zu postulieren.

Leichter als die gattungsgeschichtliche Frage wird sich ein Problem lösen lassen, mit dem die Adaptationen Adamovs in noch anderer Weise in sein Gesamtwerk integriert würden und mit dem so der Bogen zurück zum ersten, hier diskutierten Aspekt geschlagen werden könnte: Haben sich die Auseinandersetzung mit den Medien Fernsehen und Rundfunk und die medialen Erfahrungen, die Adamov hierbei ständig sammeln konnte, auf seine Theaterstücke ausgewirkt? Ist der Umgang vor allem mit den akustischen und optischen Effekten bewußter geworden? Fragen, die sich natürlich nicht aus der Lektüre der Regieanweisungen des gedruckten Textes beantworten lassen, sondern den Regisseuren gestellt werden müssen, die zusammen mit dem Autor Inszenierungen seines Theaters erarbeitet haben. Angesichts der Tatsache, daß Adamov mit großer Offenheit an die neuen Medien heranging und für sie seine Kenntnisse im Bereich der bereits etablierten Gattungen Theater und Film nutzbringend anwendete, ist es sicher nicht abwegig zu vermuten, daß er ebenso in umgekehrter Richtung die mit der Arbeit für Rundfunk und Fernsehen verbundenen Erfahrungen seinen Bühnenwerken zugute kommen ließ, um so mit seinem neuen Theater auch das von ihm gewünschte "nouveau public"²¹⁾ in bestmöglicher Weise zu erreichen.

Anmerkungen

- 1) Peter Lennon, *An Interview with Adamov*, in: *Plays and Players* 7, 6 (March 1960), p.9.
- 2) *La logeuse*, 1950, Fernsehen; *L'éternel mari*, 1952, Radio; *Une femme douce*, 1968, Fernsehen.
- 3) Cf. die vollständige Aufstellung im Anhang.
- 4) Zit. nach P.-L. Mignon, *Le théâtre d'aujourd'hui*, Paris 1966, p. 18. Cf. ebenso seine Äußerung in Adamov: *Cinq pièces de Villeurbanne à Berlin*, Interview de Jacques Bous-sac, in: *Arts*, 23.9.1959, p. 10: "Je suis contre l'adaptation en général."
- 5) Cf. hierzu Vf., *Le professeur Taranne, oder: Comment utiliser ses névroses*, in: *Romanistisches Jahrbuch XXVII* (1976), pp. 152-75, bes. pp. 152-57.

- 6) Barrault 1976, p. 27: "Chaque fois qu'il nous est arrivé de présenter un ouvrage 'théâtral' tiré d'un roman, nous avons rencontré invariablement des réticences. Réticences sérieuses, à la fois bien ancrées et élevées au niveau d'un Principe. "Pourquoi adapter un roman pour le théâtre?" Certains même surenchérisent: ça ne se fait pas — c'est mal — c'est une faute — un péché contre la morale intellectuelle — un vol par effraction — un détournement — un saccage — du vandalisme, une mauvaise action, quoi! Comme ces critiques viennent le plus souvent d'écrivains qui ont du talent et qui s'y connaissent cela donne mauvaise conscience."
- 7) Sur "Les Ames mortes", pp. 107-8; *Pourquoi faire vivre "Les Ames mortes" au théâtre?*, pp. 109-14; *J'aime le réel mêlé à l'irréel dans "Les Ames mortes"*, pp. 115-7.
- 8) 32 (1958), pp. 29-102.
- 9) Nicht alle Adaptationen sind für diese Untersuchung von gleichem Interesse, einige nähern sich sehr stark einer Übersetzung an. Folgende Texte werden hier vor allem berücksichtigt: *L'éternel mari*, *Le potier politicien*, *Lady Macbeth au village*, *Les âmes mortes*, *L'autre rive*, *Pierre et Jean* (Rundfunk); *La logeuse*, *La cruche cassée*, *Le manteau*, *La mort d'Ivan Ilitch* (Fernsehen).
- 10) *J'aime le réel mêlé à l'irréel dans "Les Ames mortes"*, in *Ici et Maintenant*, Paris 1964, p. 116. Cf. ebenso das Interview mit J. Boussac (Titel cf. Anm. 4), p. 10: "... *Les Ames mortes* sont la satire la plus féroce et la plus aiguë d'une certaine société dont la base était le servage."
- 11) Cf. hierzu im einzelnen den in Anm. 5 zitierten Aufsatz, bes. pp. 155-158.
- 12) Barrault 1976, p. 30.
- 13) (Television: Dramaturgie Nouvelle) *Entretien avec Arthur Adamov et M. Etienne Samson, Chef de la section dramatique de la Télévision Belge*, in: *Cahiers Renaud-Barrault* 47-48 (Nov. 1964) pp. 47-52, hier p. 48.
- 14) Titel cf. in vorstehender Anmerkung.
- 15) Cf. zum Kinofilm vor allem von Joseph Losey, Luis Bunuel, Jean-Luc Godard und Joris Ivens die ausführlicheren Äußerungen Adamovs in seinem Interview mit André Laude, in *Téléciné* 142 (mai-juin 1968), pp. 28-9.
- 16) Zitat aus dem in Anm. 13 zitierten Interview, p. 51.
- 17) So bleibt z.B. zu klären, ob Adamov einer der ersten, vielleicht der erste Adaptator einer Erzählung für das französische Fernsehen gewesen ist. Auf jeden Fall muß André Frank, *Les jalons d'une dramaturgie, 1957-1964*, in: *Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault*, 1964, numéro spécial, pp. 113-34 widersprochen werden, der glaubt, daß der 13.9.1957 (Sendung einer Adaptation von H. Melvilles *Mister Bartleby*) ein denkwürdiges Datum bleiben wird, weil an diesem Tag zum erstenmal eine Novelle für dieses Medium adaptiert wurde (p. 115 u. 133: "l'entrée de la nouvelle, du récit"). Adamovs Bearbeitung von *La logeuse* wurde bereits am 9.12.1950 gesendet.
- 18) Cf. die beiden gleichzeitig erschienenen Bücher von Eugen Kurt Fischer, *Das Hörspiel. Form und Funktion*, Stuttgart 1963 (Kröners Taschenbuchausgabe t. 337) und Heinz Schwitzke, *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte*, Köln/Berlin 1963, die beide von Autoren verfaßt wurden, die lange Zeit an verantwortlicher Stelle für die Verbreitung und Entwicklung des Hörspiels gewirkt haben und aus ihrer Erfahrung und mit deutlichem Engagement für 'ihre' Gattung, um deren Weiterleben sie fürchteten, erste systematische (Fischer) und historische (Schwitzke) Aufarbeitungen des Materials versuchten.
- 19) Cf. die Ausführungen von Hans Gottschalk, *Grundsätzliche Überlegungen zum Fernsehspiel*, in: *Rundfunk und Fernsehen* 4 (1956), pp. 122-30, bes. p. 128 ("Je knapper, einfacher und linearer das Ganze, um so wirkungsvoller ist es.") und Günter Kaltofen, *Dramatische Kunst auf dem Bildschirm*, in: ders. (ed.), *Das Bild, das deine Sprache spricht*. Fernsehspiele mit einer Einleitung über die dramatische Kunst auf dem Bildschirm, Berlin 1962, pp. 7-58, bes. 35. Dieser Konzeption haben sich Bernt Rhotert, *Das Fernsehspiel: Regie, Dramaturgie und Sendung als Ausgangspunkte für den Versuch*

- einer wesensmäßigen Einordnung in die Möglichkeit schöpferischer Mitteilung, München 1961, und Saad Elghazali, *Literatur als Fernsehspiel. Veränderungen literarischer Stoffe im Fernsehen*, Hamburg, o.J. (Diss. Hamburg 1965) in ihren Forschungen unmittelbar angeschlossen. Für wie selbstverständlich diese Charakteristika gehalten wurden, belegt der Ratgeber "You want to write for television", den die englische Fernsehgesellschaft Associated-Rediffusion Limited ihren Autoren an die Hand gab und in dem ebenfalls eine "gerade und direkte Story" empfohlen wird (zit. nach Kaltofen, p. 48). Daß auch in Frankreich die gleichen Konzeptionen gültig waren, beweisen die Ausführungen von Frank (Titel cf. Anm. 17), pp. 130-32, bes. p. 132.
- 20) Helmuth O. Berg, *Fernsehspiele nach Erzählvorlage*, Düsseldorf 1972 (Literatur in der Gesellschaft t. 2).
- 21) Cf. den Titel seines Aufsatzes *Un nouveau répertoire et un nouveau public*, in: ders., *Ici et Maintenant*, pp. 230-3.

Adamovs Adaptationen für Theater, Rundfunk und Fernsehen

1. Theater

| | |
|---|--|
| Gogol N., <i>Le revizor</i> (1836) | 1958 |
| Gogol N., <i>Les âmes mortes</i> (1832) | Villeurbanne, Januar 1920, Planchon R. Odéon, April 1960, Planchon R. |

2. Rundfunk

| | |
|---|--|
| Dostoievski F., <i>La logeuse</i> (1847) | RTF 8. 7.1950 |
| Gay J., <i>Polly (Beggar's Opera)</i> , 1728) | RTF 3.11.1951 |
| Dostoievski F., <i>L'éternel mari</i> (1896) | RTF 19. 1.1952 |
| Holberg L., <i>Le potier politicien</i> (1722) | RTF 5. 7.1952 (6. 5.1952 Skript) |
| Leskov N., <i>Lady Macbeth au village</i> (1864) | RTF 30. 4.1953 |
| Kaiser G., <i>Parallèlement</i> (1923) | RTF 16. 6.1954 (13. 4.1954 Skript) |
| Gogol N., <i>Les âmes mortes</i> (1832) | RTF 6. 4.1955 |
| | Wiederholungen: 1956, 1958, 1964, 1967 |
| | BBC 16. 5.1961 |
| Melville H., <i>Moby Dick</i> (1851) | RTF 25.12.1955 (12.11.1955 Skript) |
| Grabbe Ch., <i>Satire, ironie et signification plus profonde</i> (1822) | RTF 9. 2.1957 (7. 1.1955 Skript) |
| Gontcharov I., <i>L'autre rive</i> (1869) | RTF 5.12.1959 |
| Maupassant G. de, <i>Pierre et Jean</i> (1869) | RTF 13. 2.1960 (27. 1.1960 Skript) |
| Tchekhov A., <i>Les trois sœurs</i> (1891) | Radio Lyon 11. 4.1960 |
| Strindberg A., <i>La sonate des spectres</i> (1908) | RTF 15. 4.1962 |
| Gorki M., <i>Les ennemis</i> (1906) | RTF 13. 6.1965 |
| Gorki M., <i>Les petits bourgeois</i> (1902) | RTF 10.11.1965 |
| Kaiser G., <i>Du matin à minuit</i> (1912) | RTF 17.10.1966 (12.12.1959 Skript) |
| Strindberg A., <i>Père</i> (1887) | RTF 22. 6.1967 |
| Vallès J., <i>L'enfance de Jacques Vingtras</i> (1879-1886) | BBC 12. 4.1970 |
| Dostoievski F., <i>La logeuse</i> (1847) | RTF 17. 7.1970 |

3. Fernsehen

| | |
|---|------------------------------------|
| Kleist H. von, <i>La cruche cassée</i> (1808) | RTF 20. 8.1953 |
| | RTF 25.12.1962 (20. 5.1958 Skript) |
| Dostoievski F., <i>La logeuse</i> (1847) | RTF 8. 7.1957 |
| | RTF 23. 5.1958 |
| | RTF 1958 |
| Tchekhov A., <i>Les trois sœurs</i> (1891) | SWF 21. 3.1967 |
| Tolstoy L., <i>La mort d'Ivan Ilitch</i> (1886) | RTF 27.12.1967 |
| Tchekhov A., <i>L'esprit des bois</i> (1890) | RTF 25. 9.1968 |
| Dostoievski F., <i>Une femme douce</i> (1876) | RTF 1970 (30.12.1965 Skript) |
| Tchekhov A., <i>La cigale</i> (1892) | RTF 1966 (23.10.1964 Skript) |
| Gogol N., <i>Le manteau</i> (1840) | |

Discussion

CORVIN: Pour trouver les moyens télévisuels ou radiophoniques propres à atteindre le niveau d'adaptation désiré, Adamov a-t-il travaillé seul ou est-ce qu'il y avait des techniciens qui l'aidaient?

RUHE: C'est un point qui reste à éclaircir. Les manuscrits sur lesquels j'ai travaillé jusqu'à maintenant ne permettent pas de répondre à cette question. Pour résoudre ce problème, il faut s'adresser aux témoins vivants, c'est-à-dire aux metteurs en scène/en ondes qui ont réalisé les adaptations d'Adamov. Cette recherche a débuté et les premiers résultats corroborent ma thèse.

BATAILLON: Je trouve absolument formidable toute la première partie de votre communication, parce qu'elle vient conforter par une autre entrée le concept d'"idée scandaleuse" de Bernard Dort. En revanche, j'ai une attitude beaucoup plus réservée pour toute la deuxième partie: Il existe une espèce de lieu commun parmi les gens de théâtre en France, c'est qu'Adamov ne connaissait strictement rien à la radio et à la télévision.

RUHE: Cette affirmation, au moins sous sa forme absolue, me paraît difficilement acceptable. Deux objections qui s'imposent au stade actuel de ma recherche: Si tout le travail médiatique a été fait par les metteurs en scène et les metteurs en ondes, comment expliquer alors cette évolution très nette telle que je l'ai décrite? Pourquoi pas, dans ce cas, la même perfection technique dès le début? En plus, les essais de théorétisation que j'ai cités — et l'on pourrait y ajouter d'autres textes de l'auteur — prouvent que l'adaptateur avait certaines connaissances dans ce domaine et des idées précises quant aux exigences des deux médias en question.

BRADBY: Je n'ai pas très bien compris le sens de votre conclusion p. 79: Est-ce que vous affirmez qu'Adamov n'aimait pas, en vérité, mettre la politique dans ses pièces proprement dites et qu'il pouvait suivre son penchant à le faire dans ses adaptations?

RUHE: En constatant une telle différence dans l'évolution des pièces et des adaptations comme j'ai dû le faire à la fin de ma recherche, la question se pose de savoir comment on peut expliquer cette opposition. Pour y répondre, je fais une suggestion, en forme interrogative d'ailleurs, et je ne vois pas, à vrai dire, quelle réponse affirmative on pourrait donner au problème posé.

DORT: Cette atmosphère de cauchemar qu'Adamov souligne en adaptant, la retrouve-t-on dans toutes ses adaptations ou, à un moment donné, y a-t-il un changement?

RUHE: Non, dans ce domaine, il n'y a pas d'évolution à observer. Le climat cauchemardesque est souligné du début jusqu'à la fin de son travail d'adaptateur.

DORT: Une question en dehors du champ de votre exposé: Est-ce que vous travaillez aussi sur les traductions? Le choix des auteurs peut être important, avec ce que cela comporte de totalement empirique et de hasardeux. Adamov a fait des traductions pour gagner de l'argent, au moins certaines; en même temps, le fait qu'il a traduit tel ou tel, n'est pas totalement indifférent. Piscator, Jung (Adamov a été jungien dans les années quarante; il s'en est éloigné par la suite)

etc.: il serait intéressant de voir quels auteurs Adamov a traduits ou à la traduction desquels il a participé. Par exemple un auteur dont il parle et dont on n'a pas cité le nom ici, c'est O'Neill. Il admirait beaucoup certaines pièces d'O'Neill, mais il n'a pas traduit O'Neill. Il savait encore plus mal l'anglais que tout autre langue. C'est sa femme Jacqueline qui a participé à la traduction d'O'Neill.

RUHE: Le problème des traductions concerne, en effet, directement mon travail (c'est à la page 75 que je parle en bref de cet aspect du projet) et le choix des auteurs traduits est des plus révélateurs: Adamov a certainement traduit pour gagner de l'argent, mais ceci lui laissait visiblement toujours la liberté de pouvoir choisir parmi ses auteurs préférés.

ABIRACHED (à Dort): Ce que tu viens de dire laisse croire qu'il ne savait pas bien les langues. Il savait bien l'allemand?

DORT: Assez mal. Il ne savait parfaitement aucune langue étrangère, même pas le russe.

BRADBY: Ce qui est intéressant dans les pièces radiophoniques, c'est de voir la maîtrise d'Adamov. *En fiacre*, c'est une pièce absolument sans faille, elle est parfaite.

BATAILLON: Je suis de votre avis, mais je ne vois pas ce qu'elle a de radiophonique.

ABIRACHED: C'est, en effet, ce qu'on peut se demander: Où est la difficulté de la pièce radiophonique? Cela se maîtrise assez facilement. Et où est la spécificité de la pièce radiophonique? Un bon metteur en ondes peut faire passer très bien à la radio n'importe quel texte.

RUHE: En Allemagne, après la guerre, la pièce radiophonique était considérée comme l'école des jeunes auteurs dramatiques qui se formaient, grâce au genre du Hörspiel, qui passait pour une formule simplifiée d'une pièce de théâtre.

BRADBY: Pour moi, la spécificité de la pièce radiophonique c'est que c'est une pièce où une conscience ou plusieurs consciences s'interrogent sur leur propre consistance. Ce qui est une chose qui peut devenir mortelle sur scène. Et que ce doit être une pièce où il n'y a pratiquement pas d'action dans le sens scénique. Selon ce critère, je trouve que "En fiacre" est formidable, "Le temps vivant" également, "Finita la Commedia" devient déjà un peu plus problématique. La façon dont un problème d'une conscience en désagrégation est posé et puis retravaillé.

RUHE: Je ne serais pas tout à fait d'accord. Car votre définition de ce qui est le "spécifiquement radiophonique" dans les pièces en question ne concerne qu'une variante du genre, n'est qu'une certaine façon de comprendre ce que peut être la pièce radiophonique. L'histoire de ce genre très souple, telle qu'elle a été analysée et retracée par Schwitzke et d'autres prouve que le champ est très vaste. On peut presque tout faire dans une pièce radiophonique.

BRADBY: Mais pour moi, la spécificité de la pièce radiophonique, c'est qu'elle est une pièce intérieure, une pièce où la réalité s'impose dans la tête.

BATAILLON: C'est un grand point d'interrogation: Je me demande dans quelle mesure les pièces radiophoniques ne passeraient pas très bien au théâtre. Il n'y a pas une spécificité du dialogue radiophonique. L'écriture dramatique est exactement la même.