

# ***Top Dogs, Top Actors, Top Audience***

## ***Chronik der Rezeption eines Schweizer Erfolgsstücks in Rumänien***

**Maria Trappen**

Urs Widmer, dessen Entscheidung, freier Schriftsteller zu sein, zusammen mit der Entscheidung fiel, nach Deutschland umzusiedeln, hat sich ab seinem Debüt 1968 zuerst als Erzähler versucht und sich als solcher auch einen Namen gemacht. Sein Oeuvre, in dem die Erzählungen und Romane weiterhin überwiegen, umfasst indes auch Hörspiele und Theaterstücke. Widmer debütierte bereits 1973 mit dem Stück *Die lange Nacht der Detektive* als Bühnenautor, doch bis zu *Top Dogs* brachten ihm seine Theaterstücke mehr Verrisse als Lob ein.<sup>1</sup> Den Durchbruch als Dramatiker schaffte Widmer 1996 mit *Top Dogs*, für das er den 3sat-Innovationspreis und den Mühlheimer Dramatikerpreis verliehen bekam. Die Zeitschrift „Theater heute“ ernannte ihn zum Autor des Jahres.

*Top Dogs* entstand als Auftragsarbeit für das Neumarkt-Theater in Zürich, dessen Intendant Volker Hesse Dramatiker sich Theaterstücke über die wirtschaftliche Situation und speziell

---

<sup>1</sup> Zwei Beispiele: „Das Stück besteht, seinen Grundeinfall abgezogen, nur aus Fehlern und Ungeschicklichkeiten“ (Peter Iden, 1973, bezogen auf *Die lange Nacht der Detektive*) und „Urs Widmers Liebe zum Theater ist innig, aber trocken. Er erfindet Spiele und meint, wenn Körper dazu kämen, sei es schon Theater.“ (Günther Rühle, 1979, bezogen auf *Nepal*) Beides zitiert in: Halter, Martin. *Warte uff de Godot*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.). *Urs Widmer*. München 1998. (= „Text + Kritik“ 140). S. 30-40, hier S. 30.

über strukturelle Arbeitslosigkeit wünschte.<sup>2</sup> *Top Dogs* handelt vom „downsizing“ in der Chefetage, vom Trauma der Entlassung aus einer Spitzenfunktion und von dem Bestreben der arbeitslosen Topmanager, wieder eine äquivalente Stelle zu bekommen. Das Drama hat keinen Plot und zeigt keine komplexen Charaktere. In zwölf Szenen werden Mentalität und Verhaltensmuster der Spitzenmanager gezeigt, die sich zwecks Schockverarbeitung und beruflicher Integration in einem „Outplacementcenter“ befinden.

Nach Urs Widmers Aussage sind viele reale Gespräche mit Betroffenen und Beratern in den Text eingeflossen. Er und Volker Hesse betrieben „Feldforschung im Lande des Managements“<sup>3</sup>, suchten Outplacement-Büros auf, interviewten jene, die ihre Arbeitsstelle verloren hatten, und jene, die sich daraus einen Beruf machten, den Spitzenmanagern wieder einen Platz an der Spitze zu ermöglichen. Das Stück entstand als Gruppenarbeit: Widmer schrieb, Volker Hesse inszenierte und gelegentlich wurden auch Ideen und Formulierungen der Schauspieler in das Skript aufgenommen. Innerhalb von vier Monaten entwickelte sich die ursprünglich vage Idee zum aufführungsreifen Schauspiel. Weil das Theaterstück direkt als Schauspiel Gestalt annahm und der Damentext eher als Nebenprodukt entstand, wurden die Namen der Darsteller der Uraufführung in den Theater- text übernommen, wodurch auch eine Verwischung der Grenze zwischen Realität und Fiktionalität angedeutet wird.

Die Wirkung des Stücks basiert auf der dramatischen Ironie, auf der Kluft zwischen der Wahrnehmung der Figuren und der Wahrnehmung der Zuschauer. Deér, bis vor kurzem im Catering

---

<sup>2</sup> Aufgrund dieses thematischen Impulses schrieb auch Thomas Hürlimann *Carlton*, das Ende 1996 am Theater Neumarkt zur Aufführung gelangte.

<sup>3</sup> Titel des Essays von Urs Widmer über die Entstehung des *Top Dogs* am Theater Neumarkt. In: Schachenmann, Ursi (Red.). „*Top Dogs*“. *Entstehung – Hintergründe – Materialien*. Zürich 1997. S. 43-53.

der Swissair tätig, erscheint im Outplacement-Büro wie zu einer geschäftlichen Verhandlung. Er begreift nicht, dass er entlassen und durch einen Manager von der Scandinavian Airlines ersetzt worden ist; er lässt dieses Faktum trotz aller Offensichtlichkeit nicht in sein Bewusstsein dringen:

„DEÉR Und dann höre ich, daß sie einen SAS-Mann holen wollen, exakt meine Qualifikation. [...] Hab den sogar schon gesehen. In meinem Büro. Saß drin als sei's seins.

WRAGE Ist seins.

DEÉR Saß an meinem Schreibtisch! Füße drauf, im Stuhl zurückgelehnt, telefoniert dröhnend! Wie kommt er dazu?

WRAGE *heftig* Es ist sein Büro!

DEÉR *ebenso, Echo* Das ist mein Büro!

WRAGE Sie haben kein Büro mehr!

DEÉR Da könnten Sie recht haben! Lange mach ich das nicht mehr mit! Nicht mehr lange!“<sup>4</sup>

Der Zuschauer erfasst hier die Situationskomik aufgrund seines Wissensvorsprungs vor der Gestalt Deér. Das Auseinanderklaffen der Einschätzung der Situation durch den Zuschauer bzw. durch die Gestalten wird an anderer Stelle durch die Mittel der Parodie und der Groteske erzeugt. So sind die Gangübungen für die Kunden des Outplacementcenters ein ernst durchgeführter Teil ihres Trainings für die Wiedereingliederung in die Geschäftswelt. Der Zuschauer erfasst ihre Lächerlichkeit: Der individuell geprägte Gang wird im Rahmen dieser Gangübungen durch eine marionettenhafte Fortbewegungsart ersetzt. Die „persönlichkeitsstützenden Maßnahmen“<sup>5</sup> bestehen gerade darin, den letzten Rest der eigenen Persönlichkeit aufzugeben (hier die

---

<sup>4</sup> Widmer, Urs. *Top Dogs*. Zürich 2004. S. 18.

<sup>5</sup> Replik der Gestalt Jenkins in: Widmer, *Top Dogs*, S. 42.

eigene Gangart), der nicht der Schablone der Manager-Persönlichkeit entspricht.

Die Gestalten sind ganz dem Ideal des beruflichen Aufstiegs durch Leistung verpflichtet. In ihrer Wertehierarchie stehen Karriere und Geld an der Spitze, mit großem Abstand zu allen anderen Werten. Während ihrer Tätigkeit als Manager haben sie ihre Persönlichkeit verbogen, um besser ihrer Berufsrolle zu entsprechen. Obwohl sie jetzt nicht mehr arbeiten, setzten sie die Verbiegung noch intensiver und systematischer fort, in der Hoffnung, wieder in das System aufgenommen zu werden, dass eben diese Verbiegung verlangt. Das System wird dabei nicht hinterfragt, sondern auch in den Punkten, in denen die Gestalten es als gewalttätig erlebt haben, bejaht.

Diese Mentalität zeigt sich auch auf der Ebene der Wortwahl. Der Manager-Jargon, in dem Anglizismen und Euphemismen den Fachmann ausweisen, wird von den Gestalten inflationär verwendet und innerhalb des Trainings (Szene „Schlacht der Wörter“) bewusst ausgebaut. Auch in den therapeutischen Sitzungen zur Verarbeitung des Traumas, in denen die „Opfer“ die Perspektive der „Täter“ übernehmen, verwendet z. B. Bihler die geläufigen Euphemismen. Statt von einer Entlassung zu sprechen, sagt er. „Wir redimensionieren das Management. [...] Ich muss mich [...] von Ihnen trennen.“<sup>6</sup>

Die brisante Aktualität des Stückes im Kontext der Globalisierung und des Neoliberalismus wurde in den zahlreichen Theaterkritiken zu *Top Dogs* unterstrichen. Widmer selber war sich natürlich bewusst, dass er ein hochaktuelles Problem vor allem der westeuropäischen Gesellschaften Mitte der 1990er Jahre anspricht, in der die Sicherheit des Arbeitnehmers durch den Karawanenkapitalismus stark gefährdet wird. Die Suche nach billigeren Produktionsstandorten weiter östlich impliziert eine Rationalisierung der Arbeitsstellen am alten Standort, die

---

<sup>6</sup> Widmer, *Top Dogs*, S. 19f.

am Ende die Rationalisierer selbst überflüssig macht. Neu ist bei Widmer die anvisierte soziale Schicht: Es geht nicht um die vielen kleinen Verlierer, sondern um die Spitzenmanager, die eine größere Fallhöhe haben und demnach mehr dramatisches Potential haben:

Die Schweiz und sogar Deutschland oder Frankreich waren noch nicht die USA, wo auch Topmanager schon viel öfter und auch lockerer „between two jobs“ zu leben gelernt hatten. Wenn hier ein Großer stürzte, so hatte das immer noch etwas von einem Drama. Der Mächtige, der strauchelt, macht ein ganz anderes Getöse als der kleine Mann, wenn er fällt. [...] Richard der III., der die Untertanen fuderweise und ohne Gerechtigkeit auf den Richtblock trieb und plötzlich [...] selber Macht und Leben verlor, gab schon zu Shakespeares Zeiten mehr her als ein Knappe, der zum Ersten Dritten entlassen wurde.<sup>7</sup>

In dem Nachtext zur Buchausgabe weist Widmer darauf hin, dass *Top Dogs* für die Stadt Zürich geschrieben und teilweise im Dialekt gespielt wurde, woraus sich für die Aufführungen andernorts die Notwendigkeit ergibt, „manche Texte den dort gegebenen Verhältnissen“<sup>8</sup> anzupassen.

Für Westeuropa war *Top Dogs* von brisanter Aktualität. War seine Thematik in Rumänien von ähnlicher Brisanz? Welche Anpassungen des Textes an die rumänischen Verhältnisse wurden hier unternommen?

Bevor *Top Dogs* im Jahre 2000 zum ersten Mal in Rumänien gespielt wurde, war der Prosaist, Essayist und Dramatiker Urs Widmer beim rumänischen Kulturpublikum so gut wie unbe-

---

<sup>7</sup> Widmer, Urs. *Feldforschung im Lande des Managements*. In: Schachenmann, „*Top Dogs*“, S. 43-53, hier S. 46f.

<sup>8</sup> Widmer, Urs. *Anhang*. In: Widmer, *Top Dogs*, S. 89.

kannt. 1970 bzw. 1976 waren zwei seiner Essays (*Die neue Sensibilität* bzw. *Sarah Kirsch ist eine Hexe*) bzw. eine Erzählung von ihm in der Zeitschrift „Neue Literatur“ erschienen, zwei weitere Erzählungen (*Appenzell* und *Tod und Sehnsucht*) wurden von Radu Țuculescu übersetzt und in die Anthologie von 1998 aufgenommen. Es ist anzunehmen, dass diese wenigen Texte es nicht vermocht haben, das Interesse für den Schriftsteller Urs Widmer zu wecken. In Aufzählungen vom Typ „Die wichtigsten Schriftsteller der deutschsprachigen Schweiz ...“ ist Widmer, der doch seit Ende der 1960er Jahre kontinuierlich publiziert hat, seltestens anzutreffen.

1999 erschien in „Lettre internationale“ eine Besprechung des Erfolgsstücks *Top Dogs*. Olga Zaïcik konzentriert sich in ihrer Theaterkritik auf den thematischen Aspekt und zieht Aussagen von Soziologen und Statistikern heran, um die Problematik arbeitsloser Führungskräfte zu beschreiben. Sie weist auf andere literarische Werke mit ähnlicher Thematik hin<sup>9</sup>, deren Leistung sie – wie bei *Top Dogs* – nicht im Ästhetischen sieht, sondern in ihrer sozialkritischen Aussage: Sie würden den „wirtschaftlichen Horror“<sup>10</sup> ansprechen und auf eine bedrohliche Entwicklung in den Arbeitsverhältnissen aufmerksam machen.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Die Rezensentin bezieht sich auf Texte von Manuel Poirier, Phillippe Lioret und Alexandre Wickham, deren Thematik sie auch kurz umreißt.

<sup>10</sup> Viviane Forrester, zitiert in: Zaïcik, Olga. *Hiperrealism* [Hyperrealismus]. In: „Lettre Internationale“, Sommer 1999, S. 104–105, hier S. 105.

<sup>11</sup> „Dacă am relatat atât de amănunțit piesa lui Urs Widmer, este pentru că se trece prea ușor peste o seamă de romane, filme spectacole de teatru consacrate brutalității sociale [...] Poate că prea puține dintre aceste creații propuse publicului au merite deosebite. [...] Dar numeroase scrieri, pelicule, piese de teatru indică o stare de lucruri a cărei durată și extindere pare la ora de față amenințătoare într-o serie de țări europene și asiatice.”  
[Wenn wir so ausführlich über Urs Widmers Stück berichtet haben, so deshalb, weil man zu leicht eine Vielzahl von Romanen, Filmen, Theaterdarstellungen übersieht, welche die Brutalität der Gesellschaft zum Thema haben [...] Vielleicht haben zu wenige dieser dem Publikum

Die erste Aufführung von *Top Dogs* in Rumänien erfolgte Ende Mai 2000 durch das Kölner „Theater im Bauturm“<sup>12</sup>, im Rahmen des XVI. Theaterfestivals in Piatra Neamț. Die Teilnahme des „Theaters im Bauturm“ am Festival und die anschließende Tournee nach București, Arad und Timișoara gehen auf die Initiative eines Mitglieds der Kölner Theatergruppe zurück, Viorel Iliescu.

Nach einer 20jährigen Karriere am Staatstheater Timișoara war Iliescu 1983 nach Marokko und anschließend nach Deutschland ausgewandert, wo er weiterhin in Film- und Theaterproduktionen aufgetreten ist. Ab 1990 spielte er u. a. am „Theater im Bauturm“. In der Beteiligung am Festival in Piatra Neamț, zu dem ihn Victor Scoradeț eingeladen hatte, sah Iliescu auch die Gelegenheit, den Kollegen vom „Theater im Bauturm“ seine Heimat zu zeigen. Die Tournee durch Rumänien wurde daher mit einer Rundfahrt zu verschiedenen Sehenswürdigkeiten, wie der Bicaz-Klamm, verbunden.<sup>13</sup>

Über diese Inszenierung von Harald Demmer habe ich zu wenig Pressematerial gefunden, um mir ein Bild vom Regiekonzept und von der Reaktion des Publikums machen zu können. In einer Überblicksrezension der beim Festival vorgestellten Theaterstücke wird der Vorwurf formuliert, die Aufführung sei nur „eine müd-langweilige szenische Platzierung von Gestalten,

---

vorgeschlagene Kunstwerke besonderen Wert. [...] Aber viele Texte, Filme, Theaterstücke zeigen eine Situation auf, deren Dauer und Ausmaß in einer Reihe von europäischen und asiatischen Ländern bedrohlich scheint.] Zaicik, *Hiperrealism*, S. 105.

<sup>12</sup> Regie: Harald Demmer; Darsteller: Konrad Domann, Gerhardt Haag, Viorel Iliescu, Kerstin Thielemann, Petra Weimer, Klaus Wildermuth. Dramaturgie: Andrea Hoßfeld; Kostüme: Oliver Kostecka. ([www.theaterszene-koeln.de/mitglied.php?id=bauturm](http://www.theaterszene-koeln.de/mitglied.php?id=bauturm); 4.11.2007)

<sup>13</sup> Gespräch mit Viorel Iliescu am 4.3.2008.

die schwer Beziehungen aufgebaut haben“<sup>14</sup>, wobei nicht deutlich wird, ob dieser Vorwurf dem Dramatiker Urs Widmer oder dem Regisseur Harald Demmer gilt.

Am nächsten Rezeptionsmoment war eine sehr kleine Anzahl von Zuschauern beteiligt, gerade so viele, wie der kleine Raum des alternativen Theaters ACT (București) fasst. Ihnen wurde am 25. März 2002 *Top Dogs* in der Übersetzung von Victor Scoradeț und der Regie von Alexandru Berceanu in Form einer einmalig stattfindenden szenischen Lesung vorgestellt.<sup>15</sup>

Aufgrund der äußerst positiven Reaktion des Publikums und der Kritiker auf Widmers Stück beschloss Victor Scoradeț, *Top Dogs* in ein originelles wie riskantes Projekt einzubeziehen. Und zwar hatten Dan Hornoiu (Besitzer des Clubs „La Scena“), Victor Scoradeț, Mugur Grosu (Mitglied der literarischen Guerilla „Konstanzer Gruppe“) Monica Sorian und Traian Radu Anfang des Jahres 2004 die Stiftung „ParteR“ mit dem Ziel gegründet, in București ein zweites selbständiges Theater mit eigener Bühne ins Leben zu rufen. Für das neue Theater, auf dessen Bühne ausschließlich zeitgenössische Stücke präsentiert werden sollten, wählten seine „Paten“ den Namen ARCA (dt. Die Arche), mit der Begründung:

Teatrul, o știm cu toții, este lume, e lumea. Iar lumea, o știm din Biblie, poate să încapă într-o arcă. Atunci când vine potopul arca ajunge să fie

---

<sup>14</sup> Mareș, Doru. *Piatra Neamț: haloul textului*. Puterea contextului. Premiile celei de-a XVI-a ediții a Festivalului de Teatru de la Piatra Neamț. In: „Observator cultural“, 6.-12.6.2008. „*Top dogs*, spectacolul de la Theater im Baum [sic!] din Köln în regia lui Harald Demmer, deși ar fi trebuit să fie o palpitantă poveste a terapiei de grup sub semnul amenințător al obsesiei lui 'new management', a rămas doar o obosit-pliticoasă așezare scenică de personaje, care cu greu și-au construit relațiile.”

<sup>15</sup> Regie: Alexandru Berceanu. Darsteller: Șerban Ionescu, Mircea Rusu, Constantin Drăgănescu, Ionel Mihăilescu, Ilinca Goia, Victor Rebengiuc, Liana Navrot und Alexandru Repan.



chiar lumea. E adevărat că astăzi potopul se manifestă sub forme mai subtile: ignoranța, manipularea, nepăsarea, prejudecățile de tot felul, gândirea închistată, interesul exclusiv pentru planul material și atâtea altele. Dar, dacă teatrul = lumea iar lumea = arca, rezultă că teatrul = ARCA.

[Das Theater ist, wir alle wissen es, eine Welt, die Welt. Und die Welt, das wissen wir aus der Bibel, kann in eine Arche reinpassen. Wenn die Sintflut kommt, wird die Arche zur Welt selbst. Es stimmt, dass die Sintflut sich heute in weit subtileren Formen: Ignoranz, Manipulation, verschiedenen Arten von Vorurteilen, ... in ausschließlich materiellen Interessen und so vielen anderen Dingen äußert. Aber wenn Theater = Welt und Welt = Arche, dann Welt = „Die Arche“.]<sup>16</sup>

Die ins Auge gefasste Räumlichkeit – der Dachboden des Clubs „La Scena” – hätte zu diesem Zweck umfangreicher Renovierungs- und Inneneinrichtungsarbeiten bedurft, deren Finanzierung keine der öffentlichen Stellen, bei denen das Projekt eingereicht wurde, unterstützen wollte. Deshalb ersannen die Mitglieder der Stiftung „ParteR” eine mutige Strategie: die Finanzierung durch die Einnahmen von zwei Luxusvorstellungen mit *Top Dogs*, wobei Pro Helvetia als Geldgeber für die Realisierung der Vorstellung mit erstklassigen Schauspielern gewonnen werden konnte. Das Finanzierungskonzept mutet überraschend und riskant an: Aufführungen für jeweils 60 Zuschauer, zu einem Preis von 100,- €. Während der normale Preis einer Theaterkarte in Rumänien 1,50 € bis 7,- € beträgt. Wer würde diesen Preis zahlen? Die *Top Dogs*!

---

<sup>16</sup> Tronaru, Doinel. *Pentru un spectacol care-i privește direct*. Oameni cu bani, invitați să-i scoată din buzunar [Für eine Aufführung, die sie direkt betrifft. Menschen mit Geld, die eingeladen werden, es aus der Tasche rauszuholen.]. In: „România liberă”, Dezember 2004.

Ein erster Anlauf scheiterte; beim zweiten Anlauf wurde Theo Herghelegiu mit der Regie betraut, eine Persönlichkeit des Off-Theaters, die für verrückte Einfälle bekannt war. Sie hatte behauptet, niemals auf einer klassischen Bühne eines institutionalisierten Theaters Regie führen zu wollen<sup>17</sup> und war durch diese Einstellung zum staatlich subventionierten Theaterbetrieb die richtige Person für die Gründung einer Bühne, die sich als „paralleler“ und „polemischer“<sup>18</sup> Gegenentwurf zu den Staatstheatern verstand. Als Darsteller konnten Spitzenschauspieler der rumänischen Bühnen gewonnen werden: Valeria Seciu, Victor Rebengiuc, Șerban Ionescu, Claudiu Bleonț, Mihai Dinvale, Ionel Mihăilescu, Ozana Oancea und Alexandru Bindea.

Die Premiere wurde in Presse und Rundfunk stark beworben, u. a. mit Bildern von Rassenhunden in makellosen Anzügen. Als dann einer der acht Schauspieler kurzfristig absprang, wurde das Stück umgehend für sieben Darsteller adaptiert. Spannung erzeugten auch die Einrichtungsarbeiten im Dachboden, deren Abschluss lange nach dem vereinbarten Termin erfolgte. Dann war es endlich soweit.

Die Rechnung ging auf. Am 13. und 14. Dezember war der Saal ausgebucht. Unter den Zuschauern saßen politische und

---

<sup>17</sup> Rusiecki, Cristina. *Dincolo și dincoace de buricul civilizației* [Diesseits und jenseits des Nabels der Zivilisation]. In: „Adevărul literar și artistic“, 15.2.2008.

<sup>18</sup> Grosu, Mugur. *După potop, noi. Teatrul ARCA* [Nach der Sintflut, wir. Das Arca-Theater]. In: „Tomis“, März 2005. „Începem o construcție paralelă, chiar 'polemică', poate, cu structurile teatrale 'statale', oficiale, cu zestrea lor 'de la stat', cu mecanismele lor greoaie și. cu oferta lor adormitoare, atemporală, (f)rigidă. Ba nu. Ridicam, pur și simplu, un teatru. Independent.” [Wir begannen eine Konstruktion aufzustellen, die sich „parallel“, vielleicht sogar „polemisch“ verhielt zu den offiziellen „staatlichen“ Theaterstrukturen mit ihrer „staatlichen“ Mitgift, ihren schwerfälligen Mechanismen und ihrem einschläfernden, zeitlosen, (f)rigiden Angebot. Oder doch nicht. Wir bauten schlicht und einfach ein Theater auf. Ein selbständiges.]

kulturelle Persönlichkeiten höchsten Ranges<sup>19</sup>. Und sahen sich an, wie schwer es entlassenen Top Dogs fällt, damit klarzukommen, dass sie keine Top Dogs mehr sind. Und sie spendeten am Schluss schallenden Applaus.

Applaudiert wurde für Widmer, Herghelegiu und die sieben Darsteller noch viele Male und an vielen Orten. Nach den zwei Aufführungen zu Luxus-Preisen erfolgten zahlreiche Aufführungen zu üblichen Eintrittspreisen in București und dann in allen Regionen des Landes.

Die Reaktion der Presse war enorm. Ich verzichte auf eine Darstellung dieser Reaktion, da die eingesehenen Rezensionen einstimmiges Lob zollen: dem Autor, der Regisseurin, den Darstellern und den Zuschauern. Zwei der Titel, *Top Dogs. Top actors* und *Top audience at Top Dogs* lassen bereits einen Eindruck vom Tenor der Kritik entstehen. Stattdessen möchte ich mich im Folgenden zu zwei Aspekten äußern, die die Kritik minimal bzw. gar nicht beachtet hat: die Bühne und die Übersetzung.

Der Ort, an dem das Stück entstand und uraufgeführt wurde, der Raum des Theaters Neumarkt, war „ein problematischer Raum. Der wunderlich verwinkelte Grundriß, die niedrige Decke, die Dominanz der Fensterfront – vieles verhindert die perfekte Illusion, das geschlossene Kunstbild, die überwältigende optische Vision.“<sup>20</sup> Also kein traditioneller Theaterraum mit abgetrennter, erhöhter Bühne und ansteigenden Sesselreihen. Widmers Szenencollage ist so konzipiert, dass weder die Distanz zu den Zuschauern noch eine abgetrennte Spielfläche nötig ist. Schon unter diesem Aspekt bot sich dieses Stück für die Insze-

---

<sup>19</sup> Unter den Gästen, die 100,-€ für eine Karte bezahlt hatten, befanden sich der Premierminister Tăriceanu, der Vizepremier George Copos, der Botschafter Großbritanniens, Quinton Quayle, die einflussreichen Geschäftsleute Peter Imre und Dinu Patriciu.

<sup>20</sup> Hesse, Volker; Müller, Stephan. *Auftakt*. In: Schachenmann, „*Top Dogs*“, S. 5-11, hier S. 7.

nierung in einem notdürftig renovierten Dachboden an. Bei der Uraufführung in Zürich saßen die Zuschauer gedrängt auf sechs fahrbaren Tribünen:

Wie Elemente eines Architekturmodells gleiten die sechs Wagen durcheinander, sie bilden Arenaformen, Halbkreise, intime Ecken. Der Zuschauer erlebt an einem Abend eine ganze Reihe von Räumen, eine Vielfalt an Spielarten, an Beziehungen zu den Spielern wie zu anderen Zuschauern.<sup>21</sup>

Es wurde kein Bühnenbild eingesetzt und die Requisiten waren auf ein Minimum beschränkt: Gipfeli<sup>22</sup> und Kaffeetassen (in der Szene „Gipfelkonferenz“), im Sinne einer „Ästhetik der einfachen Zeichen“, die der Regisseur Volker Hesse vertritt: „Unser Theater stellt eher eine Gegenwelt dar zum aktuellen optischen und akustischen Reizdruck.“<sup>23</sup>

Für die Inszenierung am ARCA hat sich der Bühnenbildner Andu Dumitrescu für eine gleichermaßen requisitenarme und reizarme Lösung entschieden. Der Spielplatz wird durch zwei durchsichtige Plexiglaswände begrenzt. Als Dekorstück gibt es einen Wasserspender und jeder Darsteller hat einen Stuhl mit durchsichtiger Lehne, dessen Sitzfläche aus einer Plexiglas-Vitrine besteht, in der persönliche Gegenstände (von getrockneten Blumen bis zur Zahnprothese) ausgestellt sind. Die Distanz der Schauspieler zum Publikum, das unter den Dachschrägen sitzt, ist sehr gering, und die Blicke der Darsteller kreuzen notgedrungen jene der Zuschauer. Die Uraufführung des *Top Dogs* in Zürich und seine Aufführung in București haben also einen unkonventionellen Theaterraum und den Verzicht auf das Büh-

---

<sup>21</sup> Hesse; Müller, *Auftakt*, S. 7.

<sup>22</sup> Schweizerdeutsch für „Kipfel“.

<sup>23</sup> Hesse; Müller, *Auftakt*, S. 9.

nenbild sowie den minimalen Einsatz von Requisiten gemeinsam.

*Top Dogs* war speziell für das Zürcher „Theater Neumarkt“ geschrieben worden, was sich nicht nur in der Berücksichtigung der räumlichen Besonderheiten dieser Bühne äußert, sondern – noch wichtiger – in der Ortsgebundenheit der thematischen Ausgestaltung:

Die Behauptung, wonach man Theater gezielt für eine Region, für eine Stadt und ihr Umfeld betreiben würde, wird beschworen und belächelt. Die Behauptung macht aber Sinn. Zu Beginn unserer Arbeit in Zürich trieben uns die Fragen an:  
Was ist an diesem Ort los?  
Was liegt hier in der Luft?  
Was liegt hier auf den Straßen?  
Was liegt hier im Verborgenen?<sup>24</sup>

In dem Nachwort zu *Top Dogs* weist Widmer deshalb darauf hin, dass das Stück für die Aufführung in anderen Ländern adaptiert werden müsse, weil es in dieser Form speziell für ein Zürcher Publikum geschrieben wurde. d. h., der Autor selbst empfiehlt eine radikal einbürgernde<sup>25</sup> Übersetzung, ggf. auch sonstige nötige – adaptierende – Eingriffe in den Text, um das

---

<sup>24</sup> Hesse; Müller, *Auftakt*, S. 9.

<sup>25</sup> „einbürgernd“, „adaptierend“, „imitierend“ ist eine Übersetzung, bei deren Lektüre der Leser sich nicht vergegenwärtigt, dass er nicht das Original liest. Anders als bei der „verfremdenden“ Übersetzung, die dem Leser mehr Widerstand entgegensetzt, indem er sich von den literarischen Konventionen der Zielkultur und von der Erfahrungswelt des Lesers in der Zielkultur unterscheidet, liest sich der „einbürgernd“ übersetzte Text wie ein Original. Jiří Levý spricht deshalb von einer „illusionistischen“ und einer „antiillusionistischen“ Übersetzung.

Identifikationspotential des Stückes auch in der Übersetzung zu sichern<sup>26</sup>.

Victor Scoradeț geht in seiner Übersetzung<sup>27</sup> einen Mittelweg und befolgt nur teilweise Widmers Empfehlung. Er belässt das Outplacement-Büro „New Challenge Company“ in Zürich; Victor Rebengiuc (Deér) stellt sich als Angestellter der Swissair vor und bekundet seine Identifikation mit der Swissair und der Schweiz: „Für uns langjährige Mitarbeiter ist die Swissair trotzdem so etwas wie die Schweiz selbst. [...] Kennen Sie das nicht, das Herzklopfen, wenn Sie in Bangkok plötzlich das Schweizerkreuz auf dem Flugfeld sehen?“<sup>28</sup> Dem rumänischen Publikum wird also ein Problem der Schweizer Gesellschaft vorgestellt und es wird *ihm* überlassen zu entscheiden, inwiefern es sich auf den rumänischen Arbeitsmarkt, auf die Mentalität der rumänischen Wirtschafts-Kader übertragen lässt. Diese Transponierung wird nicht schon durch die Übersetzung vorgegeben.

Anspielungen, die den rumänischen Zuschauern schwer verständlich sein dürften, wie das „Smörrebröd“ des Skandnaviers, werden an die Erfahrungswelt des rumänischen Zuschauers adaptiert: „Dacă nu mai fac eu achizițiile, dacă le face ageamiul acela de la SAS, atunci or să vadă ei. Șnițele de porc pe zborurile spre Extremul Orient.“ [Wenn ich den Einkauf nicht mehr mache, wenn das diese Pfeife von der SAS macht, dann werden die ja sehen. Schweineschnitzel auf Fernostflügen.] Im Original heißt es: „Smörrebröd auf Fernostflügen“<sup>29</sup> und der

---

<sup>26</sup> „Gewiß muss ein Theater an einem andern Ort, in einem andern Land manche Texte den dort gegebenen Verhältnissen anpassen.“ Widmer, *Top*, S. 89.

<sup>27</sup> Ich beziehe mich in den übersetzungskritischen Bemerkungen auf die nicht veröffentlichte Übersetzung von Victor Scoradeț, die ich dankend einsehen durfte. Deshalb erfolgt keine Seitenangabe. Die Strichfassung der Aufführung enthält manche Kürzung, doch keine Umformulierungen.

<sup>28</sup> Widmer, *Top Dogs*, S. 14.

<sup>29</sup> Widmer, *Top Dogs*, S. 18.

Angelpunkt der Substitution ist das Unpassende beider Nahrungsmittel.

Wortspiele, die in der rumänischen Sprache nicht nachgebildet werden können, werden durch Äquivalente wiedergegeben: Die Bezeichnung „Gipfelkonferenz“ für das informelle Treffen der NCC-Kunden wird dadurch begründet, dass es für alle Teilnehmer „Gipfeli“ gibt. Auf Rumänisch wird der „Gipfel“ in den Markennamen des Mineralwassers eingebaut: „Noi o numim conferința la vârful. Se bea apă minerală 'Vârful de munte', înțelegeți. Conferința la vârful.“ [Wir nennen es Gipfeltreffen. Man trinkt „Gebirgsgipfel“- Mineralwasser, verstehen Sie. Gipfelkonferenz.]

Der Text der „Großen Klage“ allerdings wird einbürgernd übersetzt, indem die Namen der Firmen, die in Rumänien keine Vertretung haben oder wenig bekannt sind, durch rumänische Firmen und Banken ersetzt werden oder durch ausländische Firmen, die in Rumänien aktiv sind. Zur Veranschaulichung, den Anfang der „Großen Klage“:

Nestlé!	Nestlé!
Metro International!	Metro International!
ABB!	ABB!
Glencore International!	Intercontinental!
Oh!	Oo!
Novartis! Oh Novartis!	Citroen! O Citroen!
Oh Migros!	Oo Romtelecom!
Ahhh!	Ahhh!
PTT!	BRD!
Kraft Jacobs-Suchard!	Kraft-Jacobs-
Oh Coop!	Suchard!

---

<sup>30</sup> Widmer, *Top Dogs*, S. 76f.

Ohhhh!	Oo Daewoo!	
Holderbank Financière!	Oooh!	
Oh Richmont!	Toshiba!	
Oh André et Companie!	Oh!	
Alusuisse Lonza!	O Renault!	
Danzas!	Alrom! <sup>31</sup>	
Swissari! Oh Swissair!	Compaq!	
Swiss Federal Railways!	TAROM!	O
Sulzer! <sup>30</sup>	TAROM!	
	SNCFR!	
	Niederlanden!	

Schlussfolgernd kann man behaupten, dass die Szene „Die Große Klage“ durch und durch „einbürgernd“, während der Rest des Theaterstücks „verfremdend“ mit gelegentlichen Kompromissen an die Erfahrungswelt der rumänischen Zuschauer übersetzt worden ist. Etwas befremdlich wirken die rumänischen Namen im Schweizer Geschäftsmilieu. Denkbar wäre auch eine Verdeutschung oder sonstige „Verfremdung“ der Namen der rumänischen Darsteller, so dass sie für die Zuschauer trotzdem noch erkennbar bleiben.<sup>32</sup> Unter dem Aspekt der Sprechbarkeit ist die Übersetzung von Scoradeț optimal, was hier aus Platzgründen nur als Pauschalurteil stehen kann.

Am Csiky-Gergely-Theater in Temeswar, wo *Top Dogs* in der Regie von Laurian Oniga und der Übersetzung von Nóti Judit aufgeführt wurde<sup>33</sup>, entschied man sich für die Beibehal-

<sup>31</sup> Im rumänischen Branchenbuch findet man etliche Firmen mit diesem Namen, in den unterschiedlichsten Geschäftsbereichen: Aluminium-Verarbeitung, Investitions-Beratung, Kindertextilien, usw.

<sup>32</sup> Zur Veranschaulichung des Vorschlags: aus Rebeniuc – Rebeniuc; Bleonț – Blotz, usw.

<sup>33</sup> Premiere: 20.1.2007. Regie: Laurian Oniga; Übersetzung: Nóti Judit, Kotte Edit; Regieassistent: Dukász Péter; Bühnenbildner: Nagy Krisztina;



tung der Darstellernamen der Uraufführung, zusammen mit der Beibehaltung des Handlungsorts Zürich. Änderungen unternahm der Regisseur in der Reihenfolge der Szenen: Die Fachbegriffe aus der „Schlacht der Wörter“ werden gleich am Anfang der Vorstellung von Schülern in Pionieruniform buchstabiert, wodurch brutal und direkt auf die Priorität der Erziehung für die Marktwirtschaft vor der Erziehung für den Menschen hingewiesen wird. Entsprechend aggressiv und laut, wie Kampfparolen, werden die Zauberwörter des Managements von den Kindern ausgesprochen. Wie ein Blick in ihre Zukunft wirkt die darauffolgende Szene (vorgezogenes „Exerzierfeld“), in der die krawattierten Topmanager Kampfübungen ausführen und ihre Bewegungen die Aggression und Brutalität aus den Stimmen der gedrillten Kinder fortführen und steigern.

In den Schulbänken nehmen nach Deérs Einführung die Klienten des NCC Platz. – Als Durchgefallene in der Karriereprüfung drücken sie noch einmal die Schulbank. Die sitzenden Manager bieten fürs Auge zu wenig Abwechslung, das Bild ist trotz der frontal ausgeführten „Gangübungen“ statisch. Diese Monotonie hat der Regisseur durch Videoprojektionen aufzuheben versucht: Der projizierte Film zeigt während der meisten Seminareinheiten eine Portrait-Einstellung des Redenden; Ausnahme sind die „Gangübungen“, während derer Soldaten über die Leinwand marschieren, und die „Träume“, während derer abstrakte Farb- und Formkombinationen nach der Art der Bilder des Windows Media Players zu sehen sind.

Die „Große Klage“ wurde in der Temeswarer Aufführung auf ein Mindestmaß reduziert und die Schweizer Firmen wurden –

---

Kostüme: Nagy Krisztina; Choreographie: Andrea Păduraru; Darsteller: Éder Enikő (Wrage), Tokai Andrea (Deér), Tankó Erika (Jenkins), Bandi András Zsolt (Müller), Mátyás Zsolt Imre (Bihler), Aszalos Géza (Krause), Molnos András Csaba (Neuenschwander), Kocsárdi Levente (Tschudi). ([www.hamlet.ro/eloadas.php?id=621](http://www.hamlet.ro/eloadas.php?id=621), 15.12.2007).

wie in der rumänischen Übersetzung – durch rumänische Firmen ersetzt und durch ausländische Firmen, deren Produkte auch in Rumänien bekannt sind.<sup>34</sup> Die Firmennamen wurden unter Schluchzen ausgesprochen, nachdem sich die Kunden des Outplacement-Büros reichlich falsche Tränen in die Augen getropft hatten. Diese originelle, aber etwas zu lang und monoton geratene Inszenierung des Temeswarer Ungarischen Staatstheaters wurde auch in anderen Ortschaften mit ungarischer Bevölkerung vorgestellt.

In demselben Jahr führten auch die ungarischen Schauspielstudenten des III. Jahres der Theaterhochschule Neumarkt *Top Dogs*, unter dem Titel *Nagykutyák*, als Jahres-Abschlussprojekt auf.<sup>35</sup> Regie führte die Dozentin Killár Kovács Katalin und sie verwendete dieselbe ungarische Übersetzung wie das Ungarische Staatstheater Temeswar, eine Übersetzung, die ursprünglich für das Budapester Katona-József-Theater verfasst worden war<sup>36</sup>. Das Premiere-Publikum waren die Mitglieder des ROTA-RACT<sup>37</sup>, weitere Aufführungen fanden sowohl in Neumarkt als auch in Großwardein und Gheorghieni statt, wobei eine der Aufführungen ausschließlich für die Senioren-Mitglieder des Rotary-Clubs reserviert war.

Ausschlaggebend für die Bearbeitung des Stückes durch Kovács Katalin waren didaktische Überlegungen, vor allem die

---

<sup>34</sup> z. B. Phillips, Procter&Gamble, Sony Ericson, Milka, Raiffeisen, Durex, ÖMW, ING und rumänische Firmen: CEC (Sparkasse), Allianz Tiriac (Rumänische Bank).

<sup>35</sup> Premiere: 07.06.2006. Regie: Killár Kovács Katalin; Übersetzung: Nóti Judith und Kotte Edith. Darsteller: Barabási Hajnalka, Gáll Kata, Jakab Orsolya, Márton Réka, Pál Biborka, Porzsolt Erzsébet, Szilágyi Ágota, Varga Márta, Hermann Ferenc, Keresztesi Péter, Pál Hunor, Sajó Norbert. (Brief der Dozentin Dr. Killár Kovács Katalin vom 18.4.2008 an die Verfasserin.)

<sup>36</sup> Die Aufführung von *Top Dogs* am Katona-József-Theater fand in der Spielzeit 2001-2002, in der Regie von László Bagossy statt.

<sup>37</sup> Jugendorganisation des Rotary-Clubs.

Notwendigkeit, in einem Stück mit acht Gestalten zwölf Schauspiel-Studenten mit Rollen von vergleichbarem Umfang unterzubringen. Zum einen wurden einige Szenen weggekürzt („Heute sind wieder die Churchills gefragt“, „Der vierte Fall“, „Exerzierfeld“), zum anderen wurden die einzelnen Rollen aufgespaltet und die zu einer Rolle gehörenden Auftritte auf unterschiedliche Darsteller aufgeteilt, wodurch neue Theatergestalten entstehen, die die Namen der studentischen Darsteller tragen.

Zur Veranschaulichung die Gestalt Wrage: In der „Gipfelkonferenz“, in der sie als Vertreterin der New Challenge Company (NCC) dem frisch entlassenen Manager Deér gegenübersteht, heißt diese Gestalt in der studentischen Aufführung *Szilágyi*. Die Auftritte Wrages in den Szenen „Der zweite Fall“, „Manöverkritik“ und „Der zweite Fall (2)“ werden der Gestalt *Jakab* zugesprochen, der Auftritt in „Waffen der Frau“ ist Teil der Rolle *Varga* und in der Abschiedsszene wird Wrage von *Pál Hunor* gespielt, der in der Eingangsszene „Gipfelkonferenz“ Deér dargestellt hatte. Die Rahmenszene mit *Szilágyi* und *Pál Hunor* erzeugt eine Situationskomik, die im Original nicht vorgegeben ist: *Szilágyi*, die Vertreterin der NCC und Trainerin der arbeitslosen Topmanager, die in der Eingangsszene den Manager *Pál* als neuen Kunden aufnimmt, ist am Ende die einzige, die einen neuen Job gefunden hat und wird von *Pál*, im Namen der NCC, aufs Herzlichste verabschiedet. Die Herausbildung neuer Gestalten durch das Zusammenwürfeln von Teilen der Gestalten des Originals veranschaulicht vielleicht gerade die Austauschbarkeit der Top Dogs und ihre Schablonenhaftigkeit.

Angesichts des Erfolgs von *Top Dogs* in Rumänien stellt sich die Frage, worin die Aktualität des Stückes für die rumänischen Zuschauer besteht. Es wurde gezeigt, dass sowohl die Übersetzer Victor Scoradeț und Noti Judit, als auch die Regisseure Theo Herghelegiu, Laurian Oniga und Kovács Katalin davor gescheut haben, das Stück gänzlich „einzubürgern“, indem sie zum Beispiel den Handlungsort von Zürich nach București,

Temeswar bzw. Neumarkt versetzen und die Swissair durch die Tarom oder Carpatair ersetzen. Durch die einbürgernde Übersetzung der „Großen Klage“ wird dem rumänischsprachigen bzw. ungarischsprachigen Zuschauer das Verständnis dieser Szene erleichtert oder überhaupt ermöglicht. Die dargestellte Situation bleibt erstmal ein Problem des hochentwickeltesten Landes Schweiz und in erster Linie auf andere hochentwickelte Länder übertragbar.

Für den rumänischen Zuschauer dürfte die Situation weniger auf die Gegenwart als auf die Zukunft und – in abgewandelter Form – auf die jüngste Vergangenheit, d. h. auf die Zeit nach 1989 übertragbar sein. Die Wende 1989 hat zur Entmachtung vieler Spitzen-Kader geführt, von denen die meisten dank ihrer Beziehungen nach kurzer Zeit wieder als Top Dogs auftreten konnten, während bei einigen wenigen der Machtverlust endgültig war. Natürlich lässt sich die Situation nicht eins zu eins übertragen. Während Widmers Top-Manager an sich arbeiten, um dem System, in dem sie sich lange Zeit gut behaupten konnten, bald noch besser zu entsprechen, mussten die politischen und wirtschaftlichen Führungskader des kommunistischen Rumänien eine Wende vollziehen: Die Verwurzelung im alten, nicht mehr vorhandenen System und die Loyalität zu ihm leugnen und zugleich das im alten System vorhandene Beziehungsgeflecht nutzen, um sich im neuen System zu behaupten. Das implizierte in vielen Fällen den Übergang von einer politischen Doktrin zur anderen (den Wechsel von der KP zu einer „bürgerlichen“ Partei), von der Politik in die Wirtschaft oder von der Wirtschaft in die Politik. Der marxistische Jargon wurde mit einiger Mühe abgelegt, die neuen Euphemismen der Wirtschaft und der Politik wurden in den aktiven Wortschatz aufgenommen.

In der Zukunft jedoch könnte natürlich die Arbeitslosigkeit der Spitzenmanager ein Problem sein, mit dem auch Rumänien im Zuge der Globalisierung konfrontiert wird. In der Kritik wur-

de der Aspekt der Aktualität des Stückes speziell für Rumänien kaum beachtet und die Arbeitslosigkeit von Spitzenkadern als eine Folge der Globalisierung angesehen, die so weit reicht wie die Globalisierung selber. Die Interpretationen konzentrieren sich stattdessen auf psychologische Aspekte, auf die Verunsicherung, die Angst und den Schmerz der Topmanager nach ihrer Entlassung: „Spaima de a nu te mai putea întoarce, de a nu ți se permite să fii ceea ce ești de fapt.“ [Die Angst, nicht mehr zurück zu können, nicht mehr das sein zu dürfen, was man eigentlich ist]<sup>38</sup>; „Durerea sa [a lui Rebengiuca ca personaj in *Top Dogs*] este a omului care nu-și mai pune problema dacă este sau nu folositor, ci dacă mai e sau nu folosit.“ [Sein Schmerz ist der Schmerz des Menschen, der sich nicht mehr fragt, ob er nützlich ist oder nicht, sondern ob er noch genutzt wird oder nicht.]<sup>39</sup>

*Top Dogs* ist nicht das einzige neue Theaterstück aus der Deutschschweiz, das in den letzten Jahren auf den rumänischen Bühnen gespielt wurde. *Die Sexuellen Neurosen unserer Eltern* und *Vier Bilder der Liebe* von Lukas Bärfuss, *Der Gesandte* von Thomas Hürlimann und *norway.today* von Igor Bauersima haben dank der Unterstützung durch die Stiftung Pro Helvetia und der Übersetzungstätigkeit von Victor Scoradeț auch das rumänische Publikum erreicht.

**Schlüsselworte:** Theater, Schweiz, Rezeption, Urs Widmer

**Rezumat:** Piesa „Top Dogs“ a fost scrisă de Urs Widmer „la cerere” pentru Teatrul Neumarkt din Zürich și tematizează problema concedierilor în rândurile angajaților de elită. Această piesă a fost prezentată și în țara noastră, în mai multe concepții regizorale și mai

---

<sup>38</sup> Lipan, Claudia. *Schimbări de vârf*. In: „Teatrul azi”, Nr. 6-9/2002, S. 116f, hier S. 117.

<sup>39</sup> Rusiecki, Cristina. *Top Dogs, Top Actors*. In: „Cultura”, 26.1.-1.2.2005, S. 19.

multe limbi: germană, română, maghiară. Articolul de față urmărește receptarea piesei „Top Dogs“ în România, compară concepțiile regizorale ale regizorilor români atât între ele cât și cu premiera din Zürich și evidențiază pe lângă diferențele regizorale și pe cele textuale.

**Abstract:** The play „Top Dogs” was written by Urs Widmer at the request of the Neumarkt Theater in Zurich and presents the issue of layoffs amongst high-rank employees. This play was put on stage in Romania by a couple of producers, in several languages (German, Romanian, Hungarian). The present article delineates how the Romanian theater directors presented this play and compares the creative differences in mounting the production.