

Brigitte Schultze
Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Beata Weinhausen
Göttingen

**Theaterlandschaften als Bedingungsrahmen
für literarischen, intermedialen und kulturellen Transfer:
Janusz Głowackis Dramen *Kopciuch* (*Aschenkinder*)
und *Antygona w Nowym Jorku* (*Antigone in New York*)**

**1. Zur Einführung:
Głowackis Bühnenschaffen – transkulturell und internationalisiert**

Der 1938 geborene Janusz Głowacki, „einer der weltweit meistgespielten polnischen Dramatiker der Gegenwart“¹, verdankt seinen Erfolg gewiss nur teilweise der von vornherein – literarisch wie auch medial – transkulturell ausgerichteten Anlage seiner Stücke: dem Rekurs auf kanonische Bühnenwerke von Sophokles, Shakespeare, Čechov und anderen, auf grenzüberschreitend rezipierte Textsorten wie Märchen und dramatisierte Mythen sowie populäre

¹ Andrea Meyer-Fraatz: *Vorwärts zu den Klassikern: Janusz Głowackis Transformationen von Dramen der Weltliteratur*. In: *Slawisches Drama und Theater in Vergangenheit und Gegenwart. Beiträge zur Jubiläumstagung anlässlich des 65. Geburtstages von Herta Schmid an der Universität Potsdam*. Hg. Birgit Krehl. München, Berlin, Washington DC: Sagner, 2012, S. 174–181, hier S. 174.

Liedformen in der Art von Ballade und Song.² Auch die vom Autor gestaltete Erkundung universeller thematischer Anliegen (vgl. die Interviews mit S. Bereś und A. Kijowski)³ sowie die Groteskkomik, bei der existentielle Extremsituationen darstellbar gemacht sind⁴, kann die Stelle von Głowackis Stücken im Repertoire vieler Länder noch nicht hinlänglich erklären. Ergänzend zu diesen und weiteren gewiss zutreffenden Teilerklärungen ist hier auch die Rolle von Theaterlandschaften in den Blick zu nehmen.

Im Sinne einer Ausgangsthese, die es im Weiteren in ihrer Tragweite auszuloten gilt, ist davon auszugehen, dass Głowacki mit seiner Emigration in die USA im Jahre 1981 ein erfolgreicher amerikanischer und internationaler Bühnenautor geworden ist. Der entscheidende Bedingungsrahmen ist dabei die amerikanische Theaterlandschaft – mit Winfried Herget formuliert – „zwischen Kunst und Kommerz“.⁵ Im Kontakt mit sämtlichen Agenten dieser Theaterlandschaft hat Głowacki sich dabei, im Wortsinn, als Bühnenautor „neu erfunden“.⁶ „Neu erfunden“ (*reinvented*) hat er sich als Dramatiker, der nicht nur im Medium ästhetischer Bedeutungsbildung zu einem anderen Publikum

² Ebd.; Brigitte Schultze, Beata Weinhausen: *Janusz Głowackis, Antigone in New York' international: Selektion, Substitution und Exponierung von Sinnangebot*. In: Forum Modernes Theater 2014 (im Druck).

³ Janusz Głowacki im Gespräch mit Stanisław Bereś: *Stanisław Bereś rozmawia z Januszem Głowackim. Magiel Literacki*. Wrocław (9.6.2008). Online: <http://www.telewizjaliteracka.pl/aktualnosci/index.php/polecane/polecane-dla-dzieci-i-mlodziezy/item1480-janusz-glowacki> (2.9.2013); Janusz Głowacki im Gespräch mit Andrzej Kijowski: <http://www.youtube.com/watch?v=curAullez5Q> (19.8.2013).

⁴ D.J.R. Bruckner: *Theater Review; Escapades with a Hilarious Corpse*. *New York Times*. *Review*. *Antigone in New York* (24.4.1996). Online: <http://www.theater.nytimes.com/mem/theater/treview.html?pagewanted=print&res=9f04eOd> (4.8.2011); Tamara Trojanowska: *Many Happy Returns. Janusz Głowacki and His Exile Experience*. In: *Living in Translation. Polish Writers in America*. Hg. Halina Stephan. Amsterdam, New York: Rodopi, 2003, S. 259–287, hier S. 272, 276, 279–280.

⁵ Winfried Herget: *Amerikanische Theaterlandschaften – zwischen Kunst und Kommerz*. In: *Theaterlandschaften der Gegenwart: Rahmenbedingungen und Zeitbezüge im zeitgenössischen Drama*. Hgg. Alfred Gall, Gunther Nickel. Tübingen: Francke, 2013, S. 205–215.

⁶ Halina Stephan: *Introduction: The Last Exiles*. In: *Living in Translation*, S. 7–28, hier S. 7. Stephan (ebd., S. 7–8) führt zur Situation der emigrierten Schriftsteller u. a. aus: „They needed to reinvent and remake their identities, refashioning their East European interests, knowledge, methods, and sensibilities according to the operative interests and patterns of the American culture. Professional survival demanded that they submit themselves to a deliberate

spricht, sondern sich überdies fortwährend als Lernender begreift. Er lernt von seinen Übersetzerinnen und Übersetzern, den Theaterleuten, die die Stücke herausbringen, den Rezensenten. Als Bestandteil eines vorwiegend kommerziell gesteuerten Kulturbetriebs ist er außerdem entscheidend an der Vermarktung seiner Dramen beteiligt. Das gilt für den gesamten Prozess – von der Suche nach Produzenten bis zur Verbreitung günstiger Kritikeräußerungen.⁷ Dass aus dem „erfolgreichen amerikanischen Dramatiker“⁸, der sich das Gebot zur „Selbstbeförderung“ (*selfpromotion*)⁹ zu eigen gemacht hat, ein international gespielter Bühnenautor geworden ist, hat offensichtlich auch, so Gunilla Anderman¹⁰, mit der „Weltmachtstellung“ des Englischen nach dem Zweiten Weltkrieg zu tun. Es wird zu zeigen sein, dass der übersetzerische Transfer – bei den hier betrachteten Fallbeispielen – nicht allein auf die polnischen Ausgangstexte, sondern in entscheidender Weise auch auf die englischen Stückfassungen, gegebenenfalls deren Aufführungen, zurückgeht. Während die Inszenierungsgeschichte der beiden Zweiakter, *Kopciuch* (in der deutschen Übersetzung *Aschenkinder*) und *Antygona w Nowym Jorku* (*Antigone in New York*), die amerikanische Theaterlandschaft geradezu bilderbuchmäßig sichtbar macht, werden in den Übersetzungs- und Inszenierungsfällen einzelner europäischer Länder, vor allem Polens, Englands, Russlands und Frankreichs, ganz unterschiedliche Theaterlandschaften und -kulturen, auch extrem unterschiedliche Formen des übersetzerischen Umgangs mit Bühnentexten deutlich. Diese Differenzen sollen ein wesentlicher Beobachtungsort dieses Beitrags sein.¹¹

Selbstverständlich geht die Herausbildung eines – von demjenigen des subventionierten Kulturlebens sozialistischer Länder fundamental verschiedenen

reorganization of their image [...], they came in contact with [...] a need for self-promotion [...] in a milieu focussed on celebrity.“

⁷ Elżbieta Baniewicz: *Lata thuste czy chude? Szkice o teatrze*. Warszawa: Errata, 2002; Głowacki im Gespräch mit Bereś.

⁸ Stephan, S. 11.

⁹ Ebd., S. 8.

¹⁰ Gunilla Anderman: *Europe on Stage: Translation and Theatre*. London: Oberon, 2005, S. 14.

¹¹ In diesem Beitrag werden die anlässlich der Theaterbiennale des Staatstheaters Wiesbaden (14.–24.6.2012) gehaltenen Vorträge zur Theaterlandschaft der USA sowie zu den Theaterlandschaften mehrerer europäischer Länder, u. a. Frankreichs, Polens und Großbritanniens, wie auch die dazugehörigen Druckfassungen genutzt.

– ‚amerikanischen‘ schriftstellerischen Selbstverständnisses mit erheblichen Änderungen im Umgang mit den Bühnentexten einher. Einige wesentliche Tendenzen seien vorab genannt: Weder für den Bühnenautor Głowacki selbst, noch für die Übersetzer und Theaterleute gibt es eine verbindliche Textversion. Für *Kopciuch* liegen, soweit erkennbar, aus den Jahren 1979, 1981, 1996 und 2007 vier unterschiedliche polnische Stückfassungen vor¹²; von *Antygone* sind drei polnische Fassungen – von 1992, 1996 und 2007 – gedruckt zugänglich.¹³ Die von Głowacki und der Übersetzerin Joan Torres bereits 1992 gemeinsam erstellte englische Version von *Antygone*, der 1997 eine veränderte gedruckte Spielfassung folgte, wird erkennbar als Paralleltext zu der polnischen Erstfassung gesehen.¹⁴ So gibt es ein eher untypisches Verhältnis von Ausgangstext und Übersetzungen. Es stehen einander nicht ein als kanonisch, verbindlich geltender Ausgangstext bzw. eine – aus welchem Grunde auch immer – wünschenswerte Vorlage und eine Vielzahl von Übersetzungstexten gegenüber, sondern einer Auswahl von polnischen Ausgangstexten (im Falle von *Antygone* gehört dazu auch ein englischer Ausgangstext) entspricht in den einzelnen Theaterkulturen je ein gedruckter Zieltext (in der Regel eine Adaptation). Daneben dürften weitere, nicht publizierte Fassungen für einzelne Inszenierungsvorhaben entstanden sein. Mehrfachübersetzungen in die gleiche Zielsprache scheint es für diese Fallbeispiele nicht zu geben. Die polnischen Zweit- und Dritt-, im Falle von *Kopciuch* auch die Viertfassung, tragen Transferspuren, besonders aus Inszenierungsvorhaben. Literarischer, intermedialer und kultureller Transfer erfolgt hier nicht allein linear, sondern gleichsam als Kreisform. Mit Ausnahme der

¹² Janusz Głowacki: *Kopciuch*. In: Dialog 8/1979, S. 5–28; ders.: *Kopciuch*. In: ders.: *Kopciuch. Mecz*. Warszawa: Czytelnik, 1981, S. 7–94; ders.: *Kopciuch*. In: ders.: *Ścieki, skrzeki, karaluchy. Utwory prawie wszystkie*. Warszawa: BGW, 1996, S. 231–299; ders.: *Kopciuch*. In: ders.: *5 ½ Dramaty*. Warszawa: Świat Książki, 2007, S. 120–212. Im Folgenden zitiert als: K 1979, K 1981, K 1996 und K 2007 mit Angabe der Seitennummer.

¹³ Janusz Głowacki: *Antygone w Nowym Jorku*. In: Dialog 10/1992, S. 5–40 (im Folgenden zitiert als A 1992 mit Angabe der Seitennummer); ders.: *Antygone w Nowym Jorku*. In: ders.: *Ścieki, skrzeki, karaluchy*, S. 12–83; ders.: *Antygone w Nowym Jorku*. In: ders.: *5 ½ Dramaty*, S. 27–111.

¹⁴ Vgl. Brigitte Schultze: *Bedeutungsbildung zwischen textuellem Angebot und individuellem Rezeptionshorizont: Janusz Głowackis ‚Antygone w Nowym Jorku‘ (‚Antigone in New York‘) – polnisch, englisch und deutsch*. In: Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen 2011, S. 321–343, hier S. 340; Schultze/Weinhausen.

polnischen Erstfassungen von *Kopciuch* und *Antyгона* sind die Ausgangstexte selbst also bereits auf die eine oder andere Art adaptierte Stücke. Die bis ins 20. Jahrhundert hinein kennzeichnende deutliche Unterscheidung von Ausgangs- und Zieltext ist, zumindest teilweise, aufgehoben. Bei den Zieltexten kommt die besondere Rolle des Englischen unter anderem in eklektischen Übersetzungen zum Ausdruck, bei denen eine der polnischen Vorlagen mit der jeweiligen gedruckten englischen Stückfassung verbunden ist. Da bei keinem der hier eingesehenen Übersetzungstexte, das heißt Übersetzungen ins Englische, Französische, Deutsche und Russische, genaue Angaben zur Vorlage gemacht sind, kann man sich der ‚Vorlagensituation‘ immer nur analytisch annähern. Ähnlich wie bei Fallstudien zu Dramenübersetzungen im 18. Jahrhundert, sind bisweilen Ungenauigkeiten im Untertitel oder Vorwort zu enttarnen.

Im Folgenden interessieren zunächst die – insbesondere auf die englischen Übersetzungen bzw. Adaptationen und die Theaterlandschaften verweisen – Folgen polnischer Stückfassungen, sodann einzelne der Transferfälle in weitere europäische Sprachen. Die Forschungsbefunde werden, mit einer begrenzten Zahl konkreter Beispiele, in dieser Weise vorgestellt: Sehr knapp ist die „hochgradig wettbewerbsorientierte“ amerikanische Theaterlandschaft¹⁵, insbesondere die zentrale New Yorker Theatersituation, zu charakterisieren, in der Głowackis „Selbsterschaffung“ gelingen konnte (Abschnitt 2). Danach (Abschnitt 3) wird zunächst das Drama *Kopciuch*, dessen Aufführungsgeschichte 1978/79 in Polen begann, vorgestellt. Es folgen Befunde zu *Antyгона* (Abschnitt 4). Im Sinne von Abschluss und Ausblick gibt es Überlegungen dazu, ob und gegebenenfalls unter welchen Bedingungen einzelne von Głowackis Stücken in der amerikanischen oder in weiteren Theaterkulturen längerfristig im Repertoire bleiben könnten. Dabei interessiert insbesondere, bei welcher der polnischen Stückfassungen und bei welchen der Übersetzungstexte am ehesten Wieder- aufnahmen vorstellbar sind.

¹⁵ Stephan, S. 24.

2. Die amerikanische Theaterlandschaft

Winfred Herget¹⁶ charakterisiert das amerikanische Theatersystem, in dem Głowacki – dank eigenen Einsatzes und einer Reihe günstiger Umstände – seinen Platz finden konnte, in dieser Weise: „In den Vereinigten Staaten gibt es grundsätzlich kein durch Steuergelder subventioniertes Theater“. Die „Unterhaltung einer anspruchsvollen Theaterlandschaft [ist] keine Aufgabe staatlichen Handelns, sondern unterliegt den Gesetzen des Marktes und daher des wirtschaftlichen Erfolges“. Und Herget führt weiter aus:

Damit ein Stück zur Aufführung gelangt, bedarf es eines Produzenten, der die wirtschaftliche und künstlerische Gesamtverantwortung übernimmt. Als Unternehmer kümmert er sich um die Finanzierung, d. h. er sucht Investoren [...], stellt das organisatorische und künstlerische Team zusammen (Regisseur, Schauspieler, Bühnenbildner etc.), [...] mietet ein Theater, in dem das Stück zur Aufführung gelangen soll.¹⁷

Das „Zentrum der kommerziellen Theaterlandschaft, und in vieler Hinsicht des amerikanischen Theaters überhaupt“, sei „weiterhin“ der Broadway in New York City. Für die Stücke von Głowacki konnte danach nur eine der etwa 60 „Off-Broadwaybühnen“ in Frage kommen: „kleinere Theater“, für „weniger aufwendige Produktionen“, für „Stücke mit künstlerischem Anspruch und Innovationsmut“.¹⁸ Im Unterschied zu den im Weiteren zu betrachtenden Theaterlandschaften geht es in New York weitgehend nicht um Bühnenhäuser mit fester Intendanz, einem längerfristig gestalteten Spielplan usw., sondern um Spielstätten, die für eine Produktion gewählt werden. Castings für die Besetzung eines Stücks können bereits als Teil der Werbung funktionieren.¹⁹

Für den Erfolg nichtamerikanischer Autoren spielen die mit der amerikanischen Theaterlandschaft, insbesondere deren Publikum, vertrauten Übersetzerinnen und Übersetzer²⁰, das wird bei den englischen Fassungen von *Kopciuch* und *Antygona* überaus deutlich, eine wesentliche Rolle. Die Mitwirkung der

¹⁶ Herget, S. 205–207.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Janusz Głowacki: *Z głowy*. Warszawa: Świat Książki, 2004, S. 98–99.

²⁰ Stephan, S. 8; Trojanowska, S. 272.

Übersetzer berührt auch die Kosten des Theaterprojekts. Selbst wenn der vom Autor und weiteren Instanzen gewonnene Produzent bei Privatleuten und Firmen Gelder einwerben kann, hat der Übersetzer die Möglichkeit, durch Vorgaben im Text Steuerungen für die Inszenierung vorzunehmen. Für eine erfolgreiche Erstaufführung gibt es in der amerikanischen Theaterlandschaft zwei Wege: Der Initialerfolg – mit der erwarteten positiv lautenden Rezension in der *New York Times* – kann entweder in New York selbst oder aber in einer kleinen Gruppe landesweit anerkannter Regionalbühnen (d. h. Theaterhäusern in Boston und Kansas City, dem Arena Stage in Washington DC) erarbeitet worden sein. Sofern eine der Regionalbühnen die Inszenierung, zum Beispiel den Probelauf für ein neues Stück, gewagt hat, ergibt sich für eine New Yorker Bühne die Möglichkeit, die Inszenierung zu übernehmen und damit Kosten zu sparen.²¹

Im Folgenden interessiert zunächst das Geschehen zu *Kopciuch* – zwischen Anfängen unter europäischen (polnischen, englischen) Theaterbedingungen, dem Durchbruch in der amerikanischen Theaterlandschaft und der Rückkehr nach Europa, zu nennen sind Erfolge in außereuropäischen Ländern.

3. *Kopciuch*

Głowackis erstem, noch in Polen in zwei Fassungen (1979, 1981) publiziertem Bühnenstück *Kopciuch* ist bereits ein Medienwechsel mit erkennbar verändertem Deutungsangebot vorausgegangen. Als Drehbuchautor hatte Głowacki, gemeinsam mit dem Regisseur Marek Piwowski, den Film *Psychodrama*²² herausgebracht – einen Dokumentarfilm mit aufklärender und therapeutischer Zielsetzung: 15 und 16jährige Straftäterinnen in einer Besserungsanstalt werden dazu gebracht, als Laienschauspielerinnen von ihrer Daseinserfahrung und ihren Wünschen an die Zukunft zu berichten. Als transkulturell verfügbare Textfolie ist das Märchen vom *Aschenputtel* in das Drehvorhaben integriert.

²¹ Herget, S. 211.

²² Anna Błaszkiwicz: *Kopciuch nie chce być gwiazdą*. In: *Dialog* 8/1979, S. 131–134; Głowacki: *Z głowy*, S. 112.

In der Bühnenfassung, zunächst von 1979, ist die filmische Vorlage Teil der Darstellung: In dem von einem Direktor und dessen Stellvertreter geleiteten und von einem Inspektor kontrollierten Erziehungsheim trifft ein ehrgeiziger Filmregisseur mit seinem Team ein. Der geplante Film soll ihm den Weg zum Festival in Oberhausen eröffnen. Die Mädchen tragen Rollennamen gemäß der Textfolie, das heißt Aschenputtel (Kopciuszek), Prinz (Książę), Stiefmutter (Macocha) usw. (Wie weit Głowackis Spiel mit Genres und Textfolien geht, wird daran deutlich, dass die Mädchen auch in ihrem täglichen Miteinander die Namen der Märchenfiguren übernehmen.) Nachdem die Mädchen in Wortwechseln untereinander sowie mit der Anstaltsleitung und dem Regisseur Einblicke in ihre Kindheit gegeben haben, und nachdem in einer langen Sequenz im Schlafsaal eine diktatorische Ordnung unter Führung der zynischen, sogar sadistischen Figur Prinz sichtbar geworden ist, beginnen die Vorbereitungen für einen Ball. Die – nach Missbrauch durch den Stiefvater, Im-Stich-gelassen-Sein von der Mutter usw. – früh gereifte Hauptfigur weigert sich, das eigene Leben „effekthascherisch“²³ öffentlich zu machen. Als demütigende Intrigen vonseiten der Erwachsenen immer wieder versagt haben, wird Kopciuszek von Prinz, den Schicksalsgenossinnen und dem Regisseur derartig in die Enge getrieben (verleumdet, geschlagen, entblößt), dass sie sich vor laufender Kamera die Pulsadern aufschneidet. Während der Regisseur weiterfilmen möchte, ruft der Direktor nach der Ambulanz. Auf dem Fußboden des verlassenen Gemeinschaftsraumes bleibt ein Blutfleck zurück (K 1979: 28).

Durch die Weigerung der weiblichen Hauptfigur, ihr persönliches Schicksal zum Medienereignis werden zu lassen, wird der vorangehende Film in seiner ethischen Zulässigkeit hinterfragt.²⁴ So gesehen, schafft Głowacki ‚Medienkritik‘ am eigenen Film. Bei der Fortschreibung des Märchens vom Aschenputtel ist eine der vielen, auch für die amerikanische Kultur typischen, Gegenschriften gestaltet.²⁵ Ein weiteres transkulturell verfügbares Gattungsmuster sind Lieder

²³ Błaszkiwicz, S. 133.

²⁴ Ebd.

²⁵ Bei einer Göttinger Ringvorlesung zu „Märchen und ihren Gegenentwürfen“ erinnerte der Germanist Heinrich Detering im April 2013 an eine der Aschenputtel-Gegenschriften im Repertoire des berühmtesten amerikanischen Songinterpreten (auch der 1980er Jahre), Bob Dylan: In *Once upon a time you dressed so fine* ist es die „Prinzessin, die ganz tief fällt, die ganz arm, ganz unten ist, eine Art Anti-Cinderella“ (Michael Schäfer: *Lautlos implodiert das*

(einzelne mit Öffnung zu Ballade bzw. Moritat), die die Heiminsassinnen zunächst aus dem Off, später auf der Bühne vortragen. Die meisten Liedvorträge bieten ironischen Kommentar zu der tatsächlichen Lebenserfahrung der Heranwachsenden. Das beginnt mit dem ‚verräterischen‘ Bild einer behüteten Kindheit:

Pochodzę z domu z zasadami,
[...]
Co dzień na spacer z rodzicami. (K 1979: 5)²⁶

Da es bei diesen Liedern sowohl innerhalb der polnischen Stückfassungen als auch zwischen polnischen Texten und Übersetzungen aussagehaltige Unterschiede gibt, muss hier ein Beobachtungsort des Textvergleichs sein.²⁷

Ein greifbares Merkmal der Bedeutungsbildung ist ferner das Nebeneinander von zwei sprachlichen Codes, das heißt zwei Formen theatral genutzter Mündlichkeit. Während in den meisten Repliken auf spontane, natürliche Rede rekurriert wird, bedient sich insbesondere der Inspektor der syntaktisch verschachtelten Sprache bürokratisch organisierter Machtapparate. Ein solches aus Diktaturen vertrautes Idiom dürfte in der amerikanischen Theaterlandschaft ohne Mitteilungswert sein. Ferner gibt es in der Figurenrede weitere präzise Signalsetzungen individueller Haltung und Befindlichkeit: ein Merkmal von Głowackis Personalpoetik, auf das sich nicht alle Übersetzer einstellen.

Ähnlich wie die übrigen Stücke, ganz besonders *Antyгона*, macht dieses erste abendfüllende Bühnenwerk Głowackis ein breites thematisches Angebot, aus dem Theaterleute einzelne Schwerpunkte wählen können und müssen, in dem aber auch bereits, wie zu zeigen ist, Übersetzer Akzente festlegen. Solche

Goldene Zeitalter. Germanist Detering stellt Märchen und ihre Gegenwürfe vor. In: Göttinger Tageblatt, 26.4.2013, S. 24).

²⁶ „Ich komme aus einem Haus mit Grundsätzen,/ [...] Täglich auf einen Spaziergang mit den Eltern“.

²⁷ Diese Darstellung stützt sich auf umfassende vergleichende Analysen sowohl der polnischen Stückfassungen als auch der englischen (amerikanischen), deutschen, russischen und französischen Übersetzungen bzw. Adaptationen von *Kopciuch* und *Antyгона w Nowym Jorku*. Für *Kopciuch* scheint keine französische Wiedergabe zugänglich zu sein. Für beide Fallbeispiele können im Folgenden nur Tendenzbefunde benannt und knappe Textproben aufgeführt werden.

thematischen Linien sind: die Rolle des Films und weiterer Medien in der zeitgenössischen Wirklichkeit und die medientypische Gier nach Sensation und Erfolg, Machtstrukturen vieler Art und die Chance Einzelner, ihnen gegenüber unabhängig zu bleiben, die Aussichten Heranwachsender, sich aus einem kriminellen familiären Milieu zu lösen usw. Zu den thematischen Linien, die insbesondere *Kopciuch* und *Antygona* miteinander verbinden, die aber auch zu weiteren Dramen Głowackis, etwa *Czwarta siostra* (*Die vierte Schwester*), gehören, zählt die Frage nach dem menschlichen Verhalten innerhalb von Schicksalsgemeinschaften. Die Gemeinschaft der Mädchen im Erziehungsheim verhält sich, nicht allein gegenüber der Hauptgestalt, alles andere als solidarisch. Zu den übergreifenden thematischen Linien gehört überdies der Wunsch nach persönlicher Bindung ohne Manipulation und ‚Benutzt-Sein‘ durch den Partner. Das Stück enthält somit ein breites heterogenes Deutungsangebot. Es ist nicht auszuschließen, dass gerade diese Vielfalt zur Weiterarbeit angeregt hat.

Da neben der ersten Fassung von 1979 erkennbar auch die zweite Version von 1981 in mehreren Übersetzungen und Inszenierungen als Vorlage gedient hat, seien einige der bedeutungsbildenden und inszenierungsrelevanten Unterschiede aufgezeigt. Für eine Inszenierung wird zusätzliches Personal aus dem Bereich des Films benötigt, unter anderem weitere Beleuchter, eine Bedienerin der Filmklappe (Klapperka), ebenso „Statisten und episodische Figuren“ (K 1981: 8). Mehr noch als in der Erstfassung sind somit eine geräumige Bühne und ein Ensemble ohne Besetzungsprobleme vorausgesetzt. Und anders als der Text von 1979, ist dieser Spielvorlage und Lesetext zugleich – mit genaueren Hinweisen zum Bühnenbild, zu Gestik, Mimik, Proxemik, bis hin zu lesend aufzunehmenden Verstehenshilfen.²⁸ Bedenkt man, dass Regisseure, vor allem aber erfahrene, ‚lesekundige‘ Schauspieler, solche Hinweise im Nebentext oft ignorieren, entsteht der Eindruck, dass Głowacki seiner Figurenrede noch nicht ganz vertraut.

Außerdem sind Auftreten und Agieren des Filmteams deutlich stärker herausgestellt als in der ersten Stückfassung (K 1981: 18 ff.; vgl. K 1979: 8 ff.). Ein Zuwachs an Spielzeit ergibt sich aus ergänzenden Repliken der Beleuchter,

²⁸ Es ist nicht auszuschließen, dass sich der Autor hier von einer der ersten Inszenierungen anregen ließ.

von denen sich einer zunehmend mehr betrinkt. Im Kontext der nochmals gesteigerten Problematisierung der Medienherrschaft ist dies eher redundant. Von erheblicher Relevanz für Bedeutungsbildung und Spielzeit ist die Art und Weise, wie der Vertreter des Direktors den – nunmehr auf der Bühne befindlichen – Mädchenchor zwingt, die Aussage eines Lieds in das Gegenteil zu verkehren. Aus dem balladenhaften Klagelied *W cichej celi i ponurej* („In der stillen und finsternen Zelle“; K 1979: 27) wird „fröhlicher“ Gesang (K 1981: 87). Diese erzwungene Textfälschung, der sich allein die Hauptfigur verweigert, erinnert selbstverständlich an die Bedenkenlosigkeit, mit der Diktaturen Dinge ‚auf den Kopf stellen‘. Deutungsrelevant ist auch das unterschiedliche Verhalten der Filmleute in der ersten und zweiten Stückfassung im Augenblick der Katastrophe am Textschluss: Während in der Erstfassung der Kameramann eine Unterbrechung der Aufnahmen zulässt (K 1979: 28), nimmt in der zweiten Fassung der Regisseur die zu Boden geschlagene Kamera wieder auf und filmt weiter (K 1981: 94). Das ‚Über-Leichen-Gehen‘ des Regisseurs ist somit augenfällig. In die gleiche Richtung weisen zahlreiche Änderungen in der Figurenrede, etwa wenn der Regisseur gegenüber der eigenständig agierenden Hauptfigur rücksichtsloser, aggressiver wird.

Das eher verhaltene Kritikerecho auf die Einführung des Stücks in Polen soll hier nicht interessieren.²⁹ Ein Theaterereignis, das zu den günstigen Umständen von Głowackis Weg in das amerikanische Theaterleben – und schließlich auf die Bühnen der ganzen Welt – gehört, war fraglos die „prestigegeladene“ Aufführung des Stücks³⁰ am Royal Court Theatre in London – im Augenblick der Ausrufung des Kriegsrechts 1981. Dies war, daran ist zu erinnern, eine Zeit, in der die Theaterlandschaft in Großbritannien noch nicht unter Margaret Thatchers Dictum „Arts organisations are business“ stand.³¹ Bei der Inszenierung interessierte offensichtlich vor allem der parabelhafte Bezug zu

²⁹ Głowacki: *Z głowy*, S. 6, 97. Eine gewisse Ausnahme bildete die Tatsache, dass das Stück wegen seiner Behandlung der Jugendthematik gewürdigt wurde (vgl. die Anmerkung K 1979: 5).

³⁰ Trojanowska, S. 264.

³¹ Dazu Bernhard Reitz: ‚*Arts organizations are businesses*‘: *Das britische Theater der Gegenwart zwischen Subvention und Investition*. In: *Theaterlandschaften der Gegenwart*, S. 217–228.

einem totalitären politischen System. Wie die englische Spielvorlage aussah, ist nirgends gesagt. Das Londoner Royal Court Theatre, das als einzige Londoner Bühne nicht von Regisseuren zu bearbeitende ausgangstextnahe („literal“) Übersetzungen³², sondern bereits spielbare Bühnenfassungen herstellen lässt, verfügt über kein Archiv.³³ Vieles spricht dafür, dass bereits diese Bühnenfassung von Christina Paul erstellt worden ist, einer erfahrenen Bühnenübersetzerin.³⁴

Immerhin dürfte die vom Royal Court Theatre verwendete englische Stückfassung bei Głowackis Emigration in die Vereinigten Staaten 48 Theaterproduzenten vorgelegt worden sein.³⁵ Auch wenn dieser Einsatz des Autors nicht sofort zum Ziel führte, fand Głowackis Weg in das amerikanische Theatersystem hernach gemäß dem von Herget beschriebenen Muster statt: Unterstützt durch eine Empfehlung Arthur Millers, brachte der einflussreichste Förderer neuer Dramatiker, Joseph (Joe) Papp³⁶, das Stück im Jahre 1984 im New York Shakespeare Festival's Public Theatre heraus. Als Regisseur konnte der angesehene John Madden gewonnen werden; eine der männlichen Hauptrollen übernahm der neue Oskar-Preisträger Walken.³⁷ Das zur amerikanischen Theaterlandschaft gehörende Kriterium von *celebrity* war in jedem Fall erfüllt.

Hier hat nun zu interessieren, wie die von Christina Paul erstellte, 1985 erstmals publizierte Übersetzung *Cinders*³⁸ aussieht, mit der Głowacki sich einführen konnte.³⁹ Die bearbeitend vorgehende Stückwiedergabe lässt eine

³² Anderman, S. 26–27.

³³ Diese Information hat Geraldine Brodie in einem Gespräch (August 2013) gegeben. Vgl. Geraldine Brodie: *Indirect Translation in Theatre: Terminology and (In)Visibility*. In: *7th EST congress Germersheim 2013. August 29 – September 1, 2013. Translation Studies: Center and Peripheries. Abstracts*. Germersheim 2013, S. 139–140.

³⁴ Vgl. http://www.januszglowacki.com/in_English/Works/bibliography.htm (9.9.2013).

³⁵ Głowacki: *Z glowy*, S. 89, 94; Trojanowska, S. 265.

³⁶ Trojanowska, S. 266; Herget, S. 207–208.

³⁷ Głowacki: *Z glowy*, S. 98–99; Trojanowska, S. 267.

³⁸ Janusz Glowacki: *Cinders. A Play in Two Acts*. Translated by Christina Paul. New York, Hollywood, London, Toronto: Samuel French, 1985. Im Folgenden zitiert als C mit Angabe der Seitennummer.

³⁹ Die 1985 und 1990 (Janusz Głowacki: *Cinders*. In: *Hunting Cockroaches and Other Plays*. Translated by Christina Paul. Evanston/Illinois: Northwestern University Press, 1990, S. 1–68) publizierten Textfassungen selbst sind bis auf graphische Details identisch. Der Erstdruck beschreibt überdies ein Inszenierungsvorhaben: In einem Anhang (C 71–88) sind für

Übersetzerin mit umfassender Kompetenz des Polnischen sowie Vertrautheit mit der amerikanischen Theaterlandschaft, unter anderem den Arbeitsbedingungen und Publikumserwartungen, erkennen. Anders als in den ersten polnischen Textfassungen, die offensichtlich beide verwendet worden sind, gibt es eine Segmentierung – zwei Akte und zehn durchgehend gezählte Szenen. Die Aktgrenze ist durch den Beginn der Ballprobe (6. Szene) markiert.

Die Rollenbesetzung bedenkt ein begrenzteres Ensemble: „Einige Rollen können leicht von dem gleichen Schauspieler gespielt werden“ (C 6). Die männlichen Hauptfiguren sind in ihrem Aussehen weniger festgelegt als in der zweiten polnischen Fassung. Zum Vorteil für Bedeutungsbildung und Spielzeit ist auf die Episode mit dem betrunkenen Beleuchter verzichtet, verhalten sich mehrere Rollenfiguren in einer Reihe von Repliken weniger wortreich. Die ohnehin sparsamen Hinweise auf die polnische Literatur sind getilgt: Auf die Nennung der polnischen Bühnenauctoren Wyspiański und Fredro (K 1979: 7, bzw. K 1981: 14) wird verzichtet; Ibsen und Shakespeare bleiben als transkulturelles Bildungsgut erhalten (C 11). Auch die Bürokratsensprache, das heißt Fremdheit, die auf den politischen Machtapparat verweist, ist weitgehend eliminiert. In beiden polnischen Texten sichert sich der Inspektor zum Beispiel in dieser Weise sprachlich ab – und verunsichert zugleich sein Gegenüber: „Z drugiej jednak strony nie ma żadnego powodu, żeby“ (wörtlich: ‚Auf der anderen jedoch Seite gibt es keine Veranlassung, dass‘; K 1979: 6; K 1981: 11). Der englische Text lautet geradeheraus: „At the same time, there is no reason to [...]“ (C 8).⁴⁰ Dennoch sind viele Signalsetzungen der Machtausübung mit Hilfe der Sprache ausgebracht. Zu den systemhaften Änderungen auf der Ebene der Figurenrede gehört ferner die Entschärfung sexueller Anspielungen, die gerade in der zweiten polnischen Textversion als weitere Signalsetzung der ‚Sprache der Macht‘ verstärkt sind.

alle Auftritte Angaben zu Dekoration, Kostümen usw. gemacht. Das Stück ist unter „Neuen Hits“ der Offbroadway-Bühnen aufgeführt, die der Theaterverlag Samuel French verlegt. Geworben wird mehr mit Stücktiteln denn mit Autorennamen. Die Copyright-Angaben lassen erkennen, dass mit professionellen Bühnen und Amateurgruppen als Interessenten gerechnet wird.

⁴⁰ Vgl. John Beaufort: *Glowackis ‚Cinders‘: The Barrenness of Bureaucratic Oppression*. In: *The Christian Science Monitor*, 28.2.1984. Online: <http://www.csmonitor.com/1984/0228/022809.html> (2.9.2013).

Translatorischer Gewinn ist ohne Frage bei den Nachdichtungen der Lieder gegeben. Durch unreinen und gespaltenen Reim, Anaphern und kollequiale Ausdrücke gewinnt der englische Text an Expressivität und Komik. Die Eingangsstrophe lautet:

I'm from a respectable home.
I never meet boys on the quiet.
I never go out on my own.
My folks wouldn't dare let me try it. (C 7)

Hier findet zwar kein Medienwechsel statt, doch ist der kontrapunktisch zum Replikenwechsel angelegte Gesang aus dem Off so reproduziert, dass er ein Theaterpublikum in besonderer Weise mitnehmen kann. In einer weiteren Strophe ist die Einbeziehung des Publikums außerdem durch die übersetzerisch veränderte Sprechrichtung verwirklicht. In den polnischen Texten wird monologisch berichtet: „Dziś były moje urodziny“ („Heute war mein Geburtstag“; K 1981: 11). Die Sprechinstanz des Zieltextes nimmt dagegen Kontakt zu den Hörern auf: „Just think“. Es gibt ein artikulatorisches Wiederholungsmuster mit Zügen sprachlicher Groteske: „Hooray/birthday/today/day/stay“ (C 9). Solche Befunde lassen erkennen, dass die Übersetzerin durchaus einen Anteil am Erfolg von *Cinders* hat.⁴¹

Aus der zweiten polnischen Fassung ist die Umgestaltung des balladenhaften Lieds („In a silent cell so cheery“; C 64) übernommen. Ähnlich wie in anderen Sequenzen, gibt es dabei Änderung und Steigerung im musikalischen Feld. Die übersetzerische Profilierung des Mediums Musik – mit der „schönen, blauen Donau“, aber auch Marschmusik – wäre einer genauen Untersuchung wert. Auch in der amerikanischen Stückfassung hebt am Ende der Regisseur die Kamera auf, um weiter zu filmen. So ist gleichfalls ein erbarmungsloser Medienbetrieb exponiert. Neben der thematischen Linie zur Unvereinbarkeit von Wunsch und Wirklichkeit dürfte die Omnipräsenz zwischenmenschlich ausagierter Macht (hier liegt sicher auch eine Herausforderung an die Schauspieler) wahrnehmbar sein. Die Übersetzerin hat das Stück nicht nur weitgehend

⁴¹ Vgl. Frank Rich: *Theater: 'Cinders', a look at Poland*. In: The New York Times, 21.2.1984. Online: <http://www.nytimes.com/1984/02/21/theater/theater-cinders-a-look-at-poland.html> (2.9.2013).

den Bedingungen der amerikanischen Theatersituation angepasst, sondern auch, etwa durch Straffung von Redebeiträgen, zu einem ‚bühnentauglicheren‘ Drama gemacht. Die Heterogenität thematischer Akzente konnte sie freilich nicht aufheben.

Auch wenn neben positiven Besprechungen an prominenter Stelle manche kritische Rezension stand – bemängelt werden die Brüchigkeit des Plots, Schwächen in Stil und Figurengestaltung⁴² –, wurde das zuvor gleichsam musterergütig eingeführte Stück in „mehr als fünfzig professionellen Theatern“ gespielt.⁴³ Głowacki bekam Aufträge für weitere Bühnentexte.⁴⁴

Die in der amerikanischen Theaterlandschaft erprobte Übersetzung hat nachweislich die dritte (1996) und vierte (2007) Ausgabe von *Kopciuch* beeinflusst. Das Stück ist nun in zwei Akte gegliedert, die Zahl der Rollen reduziert. Es gibt nur einen Beleuchter, keine Statisten. Mehrfach können zwei Rollen (Inspektor und Toningenieur, Beleuchter und „Klappe“) von dem gleichen Schauspieler ausagiert werden (K 1996: 232; K 2007: 124–125). Damit sind nicht nur eingeschränktere Ensemble- und Bühnenverhältnisse mitbedacht, sondern das Theater selbst ist als Rollenspiel exponiert.

Neben der Übersetzung von Christina Paul und Inszenierungen, die Głowacki in den USA und in weiteren Ländern besucht hat⁴⁵, dürfte auch der theatrale *mainstream* der 1990er Jahre, nämlich ein weitergehendes Zulassen sprachlicher und außersprachlicher Direktheit mitgewirkt haben. Die von amerikanischen Kritikern bemängelte Heterogenität und Brüchigkeit in der Anlage des Stücks ist in der Fassung von 1996 eher noch gesteigert denn zurückgenommen. Da dieser ‚Stand‘ des Bühnenstücks *Kopciuch*, soweit erkennbar, die im Weiteren interessierenden deutschen und russischen Übersetzungen nicht betrifft, soll im Folgenden die Stückfassung von 2007 interessieren, in der

⁴² Trojanowska, S. 269–270.

⁴³ Ebd., S. 273.

⁴⁴ Dazu gehörten das entschieden erfolgreicher gespielte Drama *Polowanie na karaluchy* (*Hunting cockroaches*, ebd., S. 272–282) und *Antygona* (s. u.).

⁴⁵ Die Textausgabe von 2007 enthält eine Reihe von Szenenfotos zu Einstudierungen von *Kopciuch* zwischen 1981 und 2003. Erfasst sind mindestens neun Spielstätten in sechs Ländern bzw. auf drei Kontinenten (Amerika, Europa, Asien). Einen wesentlichen Teil dieser Inszenierungen dürfte Głowacki gesehen haben.

Głowackis Kontakt mit Bühnenübersetzerinnen und Theaterleuten besonders greifbar ist.

In der Fassung von 2007 ist insgesamt – und diese Tendenz gibt es schon 1996 – ein strafferer, temporeicherer Replikenwechsel angestrebt. Manche eher banale Aussagen sind eliminiert, Redebeiträge verdichtet, längere Ausführungen in mehrere kurze Aussagen aufgebrochen. Das gilt etwa für Ausführungen des Direktors über seine nicht gelungene Karriere (K 1996: 235–236; K 2007: 129 ff.). Viele Details sind der Lebenswelt des beginnenden 21. Jahrhunderts angepasst. Die noch in der Fassung von 1996 angesprochenen Russischkenntnisse (S. 238) sind nun – im Wortsinn – ‚kein Thema mehr‘. Dagegen ist das wachsende Eindringen der englischen Sprache ins Polnische angezeigt, etwa wenn die Figur des Vaters feststellt: „Daję message światu“ (‚Ich gebe der Welt eine *message*‘; K 2007: 165). Signalsetzungen aktueller Sprachverwendung, auch des Sprachspiels (hier liegt eine Stärke des Autors Głowacki) sind überhaupt verstärkt worden. Mit der sprachlichen Aktualisierung geht teilweise eine Verschiebung der Rollenporträts einher. Diese wirken nun noch ‚abgebrühter‘, härter. Das gilt zum Beispiel für das Rollenprofil der Gestalt Prinz. Auch in Redebeiträgen der Hauptfigur gibt es Zuspitzungen. In der Erzählung ihres ‚märchenhaften‘ Entdeckt-Werdens durch einen ausländischen Vertreter der Unterwelt sieht Kopciuszek sich in der dritten Fassung als ‚Abfall‘ („wygląda jak śmieć“; K 1996: 270), in der vierten als ‚Null‘ („wygląda jak zero“; K 2007: 174).

Substantiell verändertes Deutungsangebot wird durch eine Neufassung mehrerer Lieder, auch durch Änderungen im Bereich der Darbietungsform Musik/Tanz (der aus der englischen Übersetzung übernommene Donauwalzer kann nun gegen einen Tango ausgetauscht werden) eingebracht. Am Stückeingang ist die ironische Aussage zum Stereotyp einer heilen Kindheit in eine gleichsam ungeschminkte Ich-Aussprache zum Dasein am Rande der Gesellschaft umgewandelt:

Walczę o kawałek chleba,
To je wszystko, co mi trzeba.⁴⁶ (K 2007: 125)

⁴⁶ ‚Ich kämpfe um ein Stück Brot,/ Das ist alles, was ich brauche.‘

In der dritten Strophe wird mit Galgenhumor vom Bad in einer Pfütze erzählt (S. 127); in der vierten Strophe ist das Schicksal einer „Stadttaube“ vergleichend beschworen:

Bo jestem niepotrzebny...

[...]

Ale ja umiem latać!⁴⁷ (K 2007: 128)

Von der Folie populärer Lieder gelöst, bringen diese Einlagen ein Mehr an Poetizität und Tiefe in das Stück ein. Weitere Akzente erfährt die thematische Linie der Solidarität bzw. Verweigerung von Solidarität unter den Schicksalsgenossinnen.

Durch Straffung, Verdichtung, sprachliche Aktualisierung, poetische Signalsetzungen und andere hat Głowackis Drama *Kopciuch* in der vierten Fassung insgesamt als Bühnenstück gewonnen. Die erkennbare Arbeit am Text wird jedoch dadurch unterminiert, dass sowohl an der Sequenz, in der die negative Aussage zum Leben in Gefangenschaft ins Positive gewendet (unter dem Diktat des Stellvertreters zurechtgesungen) (K 2007: 201–206) als auch an dem Schluss, bei dem die Hauptfigur in einer Art Massenhysterie zum Selbstmordversuch getrieben wird (S. 210–212), festgehalten ist.⁴⁸ Die thematischen Linien – die vom Stellvertreter des Direktors, das heißt ‚von oben‘, verordnete Lüge, das Über-Leichen-Gehen der Medienvertreter, das Fehlen von Solidarität unter Gestalten mit gleichem Schicksal – sind durch bloßen Aktionismus verdrängt. Theaterleute haben selbstverständlich die Möglichkeit, durch Einstreichungen und Änderungen eine andere Rezeptionssteuerung vorzunehmen.

Im Weiteren sei sehr knapp aufgezeigt, wie *Kopciuch* in der deutschen und in der russischen Theaterlandschaft vorgestellt worden ist. Neben dem

⁴⁷ ‚Denn ich bin unnütz.../ [...] Aber ich kann fliegen!‘

⁴⁸ Głowacki hat bereits 2004 für die Inszenierung am Teatr Narodowy eine neue Version von *Kopciuch* erstellt. Gerade die Versuche der Aktualisierung – Kritik an der Kirche, nochmalige Absenkung sprachlicher Codes – wurden von den polnischen Kritikern als wenig gelungen empfunden. Vgl. Roman Pawłowski: *Recykling*. In: *Gazeta Wyborcza – Stołeczna*, 28.6.2004. Online: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/2728.html> (3.2.2013); Janusz R. Kowalczyk: *W świecie subkultur. „Kopciuch” w reż. Willa Pomerantza w Narodowym – na scenie Teatru Malego*. In: *Rzeczpospolita*, 28.6.2004. Online: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/2727.html> (3.2.2013).

historisch-situativen Kontext beider Länder hat zum einen die gewählte Stückfassung, zum anderen der Übertragungsmodus – zwischen Übersetzung und Bearbeitung, Lektüre und Theater – besondere Aufmerksamkeit verdient.

Den etwa fünfzig Aufführungen an amerikanischen Bühnen steht eine einzige deutsche Einstudierung von *Aschenkinder* am Frankfurter Theater am Turm (TAT) gegenüber.⁴⁹ Am Beginn der Spielzeit 1985/86 herausgebracht, lässt dieses Vorhaben eine zeitliche Nähe zu der New Yorker Inszenierung des Jahres 1984 erkennen.⁵⁰ In der bundesdeutschen Theaterlandschaft ist, daran sei erinnert, von völlig anderen Rahmenbedingungen auszugehen als in der amerikanischen: von einem subventionierten Theater, das sich weithin Positionen des Regie-Theaters zu eigen gemacht hatte, das – um eine weitere Tendenz zu nennen – im Bereich der Figurenrede sprachlichen Subcode nicht nur tolerierte, sondern oftmals herausstellte.

Die Begleittexte zu dem in Frankfurt gespielten Stück exponieren eine Themenspur in Głowackis Stück, die in keiner anderen der hier betrachteten Übersetzungen hervorgehoben ist: eine psychoanalytische Deutung des Aschenputtelmärchens mit „Qualen der Geschwisterrivalität“ und „ödiपालen Verwicklungen“, etwa der Flucht vor dem Vater (AK 3–10).⁵¹ Der Spielvorlage ist das Märchen von *Aschenputtel* in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder

⁴⁹ Susanne Misterek: *Polnische Dramatik in Bühnen- und Buchverlagen der Bundesrepublik Deutschland und der DDR*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2002, S. 217–218; Christine Fischer, Ulrich Steltner: *Polnische Dramen in Deutschland. Übersetzungen und Aufführungen als deutsch-deutsche Rezeptionsgeschichte 1945–1995*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2011, S. 259.

⁵⁰ Ein international vernetztes, zumindest aber informiertes Theatergeschehen wird darin sichtbar, dass die Textausgabe zur Aufführung einleitend über die Inszenierungen am Londoner Royal Court Theatre und am New Yorker Pub-Theatre informiert (Janusz Glowacki: *Aschenkinder*. Übersetzung Julian Siegmund Bielicki. Frankfurt am Main: Theater am Turm, 1985, S. 15. Im Folgenden zitiert als AK; wegen fehlender Paginierung wird in den Verweisen die Blattzählung angegeben.

⁵¹ In den einzelnen berichteten Mädchenschicksalen sind tatsächlich mehrere Facetten der psychoanalytischen Märchendeutung aufgerufen. Das dürfte jedoch nur Fachleuten deutlich werden. Dieses Vorgehen erinnert an Merkmale des Regie-Theaters: Thomas Zabka nennt „Aufwertung partikularer Inhalte“ als eine von mehreren „Tendenzen der ästhetischen Moderne“, die in der „Regiekunst“ seit den 1970er Jahren sichtbar werden (Thomas Zabka, Adolf Dresen: *Dichter und Regisseure. Bemerkungen über das Regie-Theater*. Göttingen: Wallstein, 1995, S. 37).

Grimm voran- und ein Auszug aus Bruno Bettelheims psychoanalytischer Aschenputtel-Deutung (1975) nachgestellt (S. 54–57). Diese Textspur ist allerdings nicht kohärenzbildend in den übersetzerischen Transfer eingegangen. Die Liedstrophen am Texteingang zeigen zumindest den Versuch, eine solche Textspur zu stärken. Im Ausgangstext lauten die hier interessierenden Verse der zweiten Strophe:

Bym wyszła sama, nie ma mowy,
O randce ani mi się śni,
Codziennie tort czekoladowy
Rodzice rano dają mi.⁵² (K 1981: 9; 1979: 5)

Der Zieltext ist dieser:

Nie war ich allein,
ohne mein Papilein,
nicht mal im Traum gehe ich aus,
jeden Morgen eine Schokoladentorte
schenkt mir die Mami zu Haus. (AK 16)

Es fällt auf, dass die Konfiguration „Eltern“ – in den polnischen Stückfassungen „rodzice“, in der englischen Übersetzung „parents“ bzw. „folks“ – hier zunächst als „Mami“, „Papi“, „Papilein“ ausgebracht ist. Diese Textspur ist allerdings, wie gesagt, nicht kohärenzbildend weiterentwickelt.

Als wesentliche Grundlage für diese deutsche Fassung hat Głowackis Text von 1981 gedient. Die Vorlage ist insgesamt vollständig übertragen, wobei wiederholt Mikrosequenzen umgestellt sind. Vorgaben zur Begrenzung der Spieldauer hat es für den Übersetzer offensichtlich nicht gegeben. Das zeigen mehrere Hinzufügungen, etwa Hinweise auf Aktionen des Filmteams (AK 25, 33; vgl. K 1981: 31, 48). Damit ist die thematische Linie der überaus dominant auftretenden Medienwelt gestärkt. Auch das Thema sexueller Gewalt ist durch Einfügungen und Umformulierungen weitergehend hervorgehoben. Unzweifelhaft ist, dass wiederholt Christina Pauls erfolgreich gespielte englische Übersetzung eingesehen wurde. Im Ausgangstext kann zum Beispiel

⁵² ‚Ich ginge allein raus, keine Rede davon/ Von Rendezvous träum ich nicht mal,/ Täglich Schokoladentorte/ Geben mir morgens die Eltern.‘

der ungebildete Stellvertreter des Direktors den Namen der westdeutschen ‚Filmstadt‘ (Oberhausen) nicht wiederholen: „mianowicie w miejscowości ...“ (K 1981: 29). In der englischen Stückwiedergabe wird diese Situation zur Gewinnung zusätzlicher Komik genutzt: „Namely in the town of ... Ub ... Ooob ...“ (C 20). Die deutsche Fassung lautet: „und auch im Ausland in Ob ... OOOob ...“ (AK 24). Bei der übersetzerischen Konkretisierung der musikalischen Untermalung mit Hilfe des Donauwalzers ist die englische Übersetzung von *Kopciuch* gleichfalls herangezogen worden.⁵³

Ein fundamentales Problem zeigt sich in der Übertragungsweise des polnischen Ausgangstextes insgesamt. Während Christina Pauls englischer Text als ein Beispiel für kompetenten Umgang mit der Kulturtechnik des Dramenübersetzens⁵⁴ gelten kann, fehlt bei Bielickis deutscher Fassung offensichtlich ein Grundverständnis bzw. leitendes Prinzip für den Umgang mit Głowackis auf sprachliche Genauigkeit setzenden Text.⁵⁵ Der Wechsel zwischen spontanem mündlichem Ausdruck und offiziell-amtlicher Sprache mit ihrem verdeckten Drohpotential ist weitgehend unkenntlich gemacht. Im Ausgangstext ‚balanciert‘ der Inspektor zum Beispiel in dieser Weise mit der Sprache: „Jak również z tego, że to, co się u nas dzieje, nie jest przeznaczone dla wszystkich i nie ma żadnego powodu, żeby cały kraj to oglądał“ (K 1981: 11; ‚Wie gleichfalls deshalb, weil das, was bei uns geschieht, nicht für alle bestimmt ist und es keinerlei Veranlassung gibt, dass das ganze Land das betrachtet‘). In der deutschen Stückfassung stellt der Inspektor fest: „Aber man muss es noch lange nicht allen Leuten unter die Nase reiben“ (AK 17). Die Möglichkeit einer Inszenierung von *Kopciuch* als Parabel auf totalitäre Systeme, wie sie in zahlreichen Ländern

⁵³ Der gelegentliche Rückgriff auf die englische Fassung erklärt dabei noch nicht alle Änderungen gegenüber der Vorlage von 1981. Es ist nicht auszuschließen, dass es eine weitere ‚arrivierte‘ Textfassung von Głowacki gegeben hat, die nicht nachgewiesen ist.

⁵⁴ Vgl. Brigitte Schultze: *Übersetzungen von Drama und fürs Theater: Herausforderungen an die Literatur- und Theaterwissenschaft*. In: *Die literarische Übersetzung in Deutschland. Studien zu ihrer Kulturgeschichte in der Neuzeit*. Hgg. Armin Paul Frank, Horst Turk. Berlin: Erich Schmidt, 2004 (= Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung 18), S. 193–216, hier S. 212.

⁵⁵ Der im kulturellen Leben der Bundesrepublik auf vielfältige Art aktive Julian Siegmund Bielicki ist allein mit der Übertragung von *Kopciuch* als Übersetzer genannt (vgl. Fischer/Steltner, S. 259).

stattgefunden hat⁵⁶, wird so übersetzerisch unterlaufen. Auch wenn nicht alle Gesprächsbeiträge derartig weit vom Ausgangstext entfernt ausgebracht sind, ist hier der Zielseite auf substantielle Art Deutungs- und Spielangebot vorenthalten. Eine Textspur, die gleichfalls abweichend vom Ausgangstext ausgebracht ist, ist auch die mit sexuellen Machtdemonstrationen verbundene Rede. Im Ausgangstext stellt die Figur Prinz beim Anblick des Regisseurs – eine eigentlich in diesem Sinne obsolete, somit markierte Vokabel nutzend – „bewundernd“ fest: „To jest frajer.“ (K 1981: 20; ‚Ist das ein Freier‘ [‚Buhle‘]). Im Zieltext ist dagegen desemantisiertes Vokabular genutzt: „Scheiße, ist der geil“ (AK 21). Damit ist das sprachliche Porträt der Rollenfigur Prinz zu einer plakativen Darstellung hin verschoben.

Die einzige deutsche Wiedergabe von Głowackis *Kopciuch* ist somit derartig weit vom Ausgangstext entfernt, dass deutsche Rezipienten, auch Theaterleute, nur mit Hilfe einer Neuübersetzung eine angemessene Vorstellung von diesem Stück erhalten könnten. Vieles spricht, wie gesagt, dafür, dass das Klima des Regietheaters und die finanziellen Möglichkeiten zu Experimenten zu den wesentlichen Rahmenbedingungen für diese ‚Einmal-Inszenierung‘ gehören.⁵⁷

Völlig andere Rahmenbedingungen für Bühnenerfolge von *Kopciuch* hat es im Russland der Jahre um 1989 und danach gegeben.

Die von Irina Ščerbakova in den 1980er Jahren erstellte „autorisierte Übersetzung aus dem Polnischen“⁵⁸ trägt den Titel *Zamaraška* (‚Schmierfink‘/ ‚Schmutzfink‘). Die Rollenfigur hat den märchentypischen Namen „Zoluška“

⁵⁶ Rich; Głowacki im Gespräch mit Bereś.

⁵⁷ Es ist nicht auszuschließen, dass bei dem Laienübersetzer Bielicki zwei Dinge zusammenkommen: nur begrenzte Fähigkeiten zum Umgang mit den Herausforderungen von Głowackis Text und die Vorstellung, im Sinne des Regie-Theaters von dem „Anspruch“, „Texte vermitteln“ zu müssen, „emanzipiert“ zu sein (Zabka/Dresen, S. 46).

⁵⁸ Ja. Głowackij: *Zamaraška. Drama v dvuch dejstvijach*. Avtorizovannyj perevod s pol'skogo I. Ščerbakovoj. [o. O. u. J.]. Im Folgenden zitiert als Z; wegen fehlender Paginierung der russischen Textfassung wird in den Verweisen die Blattzählung angegeben. Das genaue Entstehungsdatum war nicht zu ermitteln. Da auch diese russische Übersetzung Spuren der 1985 erstmals gedruckten englischen Textfassung enthält, dürfte der Übersetzungstext kurz nach 1985 vorgelegen haben. Gerade in der letzten Sequenz der russischen Fassung gibt es markante Fortschreibungen der polnischen Druckfassung von 1981, deren Genese sich nicht klären ließ.

(Aschenputtel⁵⁹). Das in den letzten Jahren der Sowjetunion zunächst verbotene Stück wurde dann landesweit gespielt – von Moskau und Leningrad bis nach Tula und Novosibirsk.⁵⁹ Im Wendejahr 1989 eröffneten 16 Theater die Spielzeit mit Głowackis Stück.⁶⁰ Insgesamt brachten 30 Bühnen der zu Ende gehenden Sowjetunion das Stück zur Aufführung.⁶¹ Ganz im Sinne der Selbstvermarktung eines amerikanischen Bühnenautors, hat Głowacki die Moskauer Inszenierung des Jahres 1989 besucht.⁶² Von dem breiten Angebot zur Bedeutungsbildung hat hier offensichtlich die genaue Vorführung der Mechanismen und der menschlichen Folgen des Lebens in einer Diktatur im Vordergrund gestanden.⁶³ Neben der thematischen Aktualität mit ihrem Angebot an *tua-res-agitur*-Erfahrung gibt es weitere wichtige Rahmenbedingungen der russischen Theaterlandschaft um und nach 1989: Ein Mangel an neuen russischen Bühnentexten führte gerade in den 1990er Jahren dazu, dass neue ausländische Stücke übersetzt und – unter relativ liberalen Bedingungen – inszeniert wurden.⁶⁴

Mit Blick auf die traditionelle Theaterlandschaft Russlands und darauf, dass das Stück an einer Reihe prominenter Bühnen in Moskau, Leningrad bzw. Petersburg und weiteren Städten aufgeführt worden ist, kann insgesamt von einem staatlich subventionierten Theater als Bedingungsrahmen der Theaterarbeit ausgegangen werden. Der für amerikanische Bühnen gegebene Hinweis, dass „einige Rollen leicht von dem gleichen Schauspieler gespielt werden können“ (C 6), fehlt hier. Es gibt drei Beleuchter sowie „Statisten und Schauspieler, die in Episoden vorkommen“ (Z 1). Damit ist die Vorlage zu identifizieren: Wie bei der deutschen Stückwiedergabe, ist auch hier Głowackis zweite Fassung von *Kopciuch* verwendet und überdies der englische Text eingesehen worden (vgl. Anm. 58). Für die Übertragung des Stücks ins Russische gibt es jedoch

⁵⁹ Głowacki: *Z głowy*, S. 156, 203–204.

⁶⁰ Trojanowska, S. 269.

⁶¹ Vgl. den Kurztext zu Głowackis Leben und literarischem Schaffen in: Januš Głowackij: *Antigona v Nju-Jorke. P'esa v dvuch aktach*. Pervod Iriny Ščerbakovoj. Moskva: Novoe delo, 2004 (im Folgenden zitiert als AŠ mit Angabe der Seitennummer), S. 352.

⁶² Głowacki: *Z głowy*, S. 156.

⁶³ Głowacki im Gespräch mit Bereś.

⁶⁴ Vgl. Frank Göbler, Sarah Rodewald: *Novaja Drama. Neubeginn russischer Dramatik und Trendwende in der Bühnenkunst zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. In: *Theaterlandschaften der Gegenwart*, S. 187–204, hier S. 188.

fundamental andere Voraussetzungen und Qualitätsansprüche als bei Bielickis ‚Zufallsübersetzung‘. In der russischen Theaterlandschaft werden überaus sorgfältige, kompetente Übersetzungen für eine lesende Rezeption und für theatrale Realisierungen erstellt. In aller Regel sind die Stückwiedergaben von den Möglichkeiten und Stärken der Zielseite her gedacht, nehmen dabei sprachliche und kulturelle Besonderheiten der Ausgangsseite komikschafter auf.⁶⁵

Irina Ščerbakovas Übersetzung, der gerade bei diesem Stück innerslawische, sogar polnisch-russische lexikalische Nähe entgegenkommt, darf in diesem Sinne als beispielhaft gelten. In Anlehnung an Christina Pauls englischen Text in zwei Akte gliedert, ist das Stück insgesamt vollständig übersetzt. Es gibt geringfügige Tilgungen redundanter Repliken, einige wenige Umstellungen von Redebeiträgen und gezielte Ergänzungen, die so begrenzt sind, dass sie sich nicht auf die Dauer der Spielzeit auswirken können. Unnötiger Wortmengenwuchs, das heißt Expansion⁶⁶, ist erkennbar vermieden. So wird russischen Rezipienten ein Deutungsangebot in bemerkenswerter Nähe zur zweiten Fassung von Głowackis Stück gemacht. Die Bürokratenrede mit ihrem Nominalstil und dem verdeckten Drohpotential wird konsequent an die Zielkultur weitervermittelt. Die Warnung des Inspektors dem Direktor gegenüber (‚dass das, was bei uns geschieht [...]‘) klingt in der russischen Übersetzung so: ‚Čto vse zdes‘ proischoďjaščee ne prednaznačeno dlja vseobščego obozrenija i net nikakich osnovanij delat‘ éto dostojaniem vsej strany‘ (Z 2; ‚dass alles, was hier vor sich geht, nicht für allseitige [jedermanns] Besichtigung bestimmt ist und es keinerlei Gründe [Basis] gibt, dies zum Gemeingut des ganzen Landes zu machen‘). Das Theater kann von der akustischen Anlage der drei Abstrakta profitieren: „obo-“, „osno-“, „dosto-“.

In vielen Fällen bleibt die Übersetzung dem Ausgangstext sehr nahe. Die „bewundernde“ Bemerkung der Figur Prinz beim Anblick des Regisseurs

⁶⁵ Vgl. Brigitte Schultze: *Sprachenpaare im Blickpunkt: Schnittstellen von Sprache und Kultur in Dramenübersetzungen*. In: *Translation im Spannungsfeld der „cultural turns“*. Hgg. Katarzyna Lukas, Izabela Olszewska, Marta Turska. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2013, S. 31–56, hier S. 41–42.

⁶⁶ Vgl. Sophia Totzeva: *Zum Umgang mit Expansion bei der Übertragung dramatischer Texte*. In: *Zeitschrift für Slawistik* 39/1994, 1, S. 23–33.

lauter: „Vot ęto frajer“ (Z 6; ‚Das ist ein Freier‘).⁶⁷ Zu den akkulturierenden Ergänzungen im Zietext gehört zum Beispiel, dass der Inspektor in seiner ersten Replik die ‚Ordnung‘ in der Besserungsanstalt lobt: „Porjadok u was tut“ (Z 1; ‚Eine Ordnung habt ihr hier‘). Einen ‚Mikrozusatz‘ gibt es auch bei der Frage des Regisseurs nach der Dostoevskij-Lektüre des Stellvertreters. Während der Stellvertreter des Ausgangstextes die Frage emphatisch bejaht – „A jak!“ (K 1981: 25; ‚Und wie!‘) –, kommentiert der Stellvertreter der Übersetzung die Aussage: „O kak ęe! On prelest!“ (Z 8; ‚Oh, und wie! Er ist reizend!‘). Die Übersetzung wird somit, und das ist nicht untypisch für polnisch-russische Dramenübersetzungen, zur Schaffung zusätzlicher Komik genutzt.⁶⁸

Anders als Bielickis deutsche Übersetzung, ist diese russische Wiedergabe von *Kopciuch* weiterhin verwendbar. Es ist davon auszugehen, dass Theaterleute bei manchen Replikenwechseln Einstreichungen vornehmen.

Ergänzend zu *Kopciuch* wird im Folgenden sehr knapp der Zweiakter *Antygona w Nowym Jorku* (*Antigone in New York*) betrachtet. Nach etwa zehnjähriger Erfahrung mit der amerikanischen Theaterlandschaft, hat Głowacki dieses Stück 1992 – nahezu zeitgleich – in einer englischen und einer polnischen Version fertiggestellt. *Antygona* ist bislang dasjenige Bühnenwerk Głowackis, das in besonders viele Sprachen übersetzt und in besonders vielen Ländern erfolgreich inszeniert worden ist⁶⁹, bei dem es überdies in mehreren Ländern Einstudierungen gegeben hat, die Theatergeschichte gemacht haben.⁷⁰

Da die zwischen 1992 und 2007 publizierten polnischen Textfassungen sowie die deutsche und die französische Übersetzung bereits Gegenstand

⁶⁷ Wo der polnische Text obszönes Vokabular verwendet oder sexuelle Gewalt tabufrei nennt, verfährt die russische Übersetzung teilweise ‚entschärfend‘.

⁶⁸ Hier und an anderen Stellen schimmert in Mikros Spuren der Text von 1979 durch. Auch ihn dürfte die Übersetzerin gelegentlich eingesehen haben.

⁶⁹ Alfred Wolny: „*Antygona w Nowym Jorku*“. *Janusz Głowacki. Teatr J. Kochanowskiego w Opolu* (16.5.2001). Online: <http://www.teatry.art.pl/recenzje/.../zyczep.htm> (22.8.2013); Schultze/Weinhausen, Abschnitt 1.

⁷⁰ Neben *Czwarta siostra* (*Die vierte Schwester*) ist *Antygona* fraglos auch dasjenige Stück, das besonders oft literaturwissenschaftlich-komparatistisch erschlossen worden ist.

von Forschungsvorhaben gewesen sind⁷¹, soll hier in erster Linie der Zusammenhang zwischen Theaterlandschaft und übersetzerischem bzw. theatralem Transfer interessieren. Der, soweit erkennbar, bislang wenig untersuchten Stelle der *Antygona* in der französischen wie auch russischen Theaterlandschaft gilt besondere Aufmerksamkeit. Es wird unter anderem geprüft, ob und inwiefern die Befunde zu *Kopciuch* und *Antygona* Tendenzen erkennen lassen, das heißt verallgemeinernde Aussagen zum Verhältnis von Theaterlandschaft und literarischem wie auch theatralem Transfer möglich machen.

4. *Antygona* – *Antigone*

Bei der Entstehung und der frühen Erfolgsgeschichte von *Antigone in New York* ist das von Winfried Herget beschriebene Funktionieren der amerikanischen Theaterlandschaft (vgl. Abschnitt 2) geradezu mustergültig abgebildet. Eine der als Sprungbrett nach New York bekannten Regionalbühnen, Arena Stage in Washington DC, hatte dieses Stück bei Głowacki „in Auftrag gegeben“.⁷² Bei Arena Stage fand dann im Februar/März 1993 die amerikanische Erstaufführung statt. Etwa zwei Wochen zuvor war, vereinbarungsgemäß, im Warschauer Ateneum Theater die Welturaufführung des Stücks in polnischer Sprache veranstaltet worden.⁷³ Bereits im Vorfeld hatten die Medien diese Inszenierungen als kulturelle Ereignisse herausgestellt.⁷⁴ 1996 hatte dann die hernach kanonisch gewordene englische *Antigone* ihre – gleichsam obligatorische – Offbroadway-Premiere am Vineyard Theatre in New York City.⁷⁵ Die erfolgreiche Aufnahme durch die amerikanische Presse, einschließlich mehrerer

⁷¹ Brigitte Schultze: ‚*Antygona w Nowym Jorku*‘ Janusza Głowackiego po polsku, angielsku i niemiecku, czyli: o jakiej sztuce scenicznej mówimy? In: OderÜbersetzen 2/2011, S. 132–145; dies.: *Bedeutungsbildung zwischen textuellem Angebot und individuellem Rezeptionshorizont*; Schultze/Weinhagen.

⁷² Anonym: *Teatr TV: Antygona w Nowym Jorku* (1995). Online: <http://www.osiol.com.pl/topic/7761-teatr-tv-antygona-w-nowym-jorku-19951> (16.4.2013); Trojanowska, S. 278.

⁷³ Vgl. Trojanowska, S. 278–279, Anm. 25.

⁷⁴ Vgl. z. B. Schultze/Weinhagen, Abschnitt 1.

⁷⁵ Janusz Głowacki: *Antigone in New York*. Translated by Janusz Głowacki and Joan Torres. New York, London, Toronto: Samuel French, 1997, S. 3. Im Folgenden zitiert als AT mit Angabe der Seitennummer.

positiver ‚rankings‘, mag hier übergangen werden.⁷⁶ Festzuhalten ist, dass es bei dem gesamten Transfargeschehen zu *Antygonal/Antigone* Quellen- und entsprechend auch Vorlagenprobleme gibt, die noch deutlicher hervortreten als bei *Kopciuch*.⁷⁷ Soweit erkennbar, hat Głowacki zunächst, 1992, eine englische Stückfassung erstellt, bei der „jeder Satz“ gemeinsam mit der Übersetzerin Joan Torres „redigiert“ wurde.⁷⁸ Dieser englische Text, der wahrscheinlich durch die deutsche Übertragung von Alissa Walser durchschimmert, ist nirgends als gedruckt zugängliche Quelle belegt.⁷⁹ Statt des englischen Paralleltextes von 1992, der strukturell der 1992 in *Dialog* publizierten polnischen *Antygonal* ähnlich gewesen sein dürfte, liegt als englischer Bezugstext die kürzere, anders segmentierte Spielvorlage der New Yorker Inszenierung vor (AT). Diese Textversion, an der vor allem die Spuren der amerikanischen Theaterlandschaft interessieren sollen, ist auf dem Titelblatt als Gemeinschaftsprojekt von Głowacki und Joan Torres ausgewiesen: „Translated by Janusz Glowacki and Joan Torres“ (AT 1). Damit ist der bereits bei *Kopciuch* deutlich gewordene Anteil von Übersetzern am Erfolg von Bühnenwerken herausgestellt.⁸⁰ Während Głowacki die polnische Textfassung – teilweise gestrafft und verdichtet – mehrfach (1996, 2007) publiziert hat⁸¹, ist der englische Text wohl nur einmal im Druck erschienen.

Die Rollenfiguren und das Vorgangsgerüst dieser *Antigone*, eines in Szenen gegliederten Zweiakters, seien ganz knapp anhand der polnischen Erstfassung (1992) gegeben: Auf der mit einer Bank, einem Müllbehälter, auch einem herblich welken Strauch versehenen offenen Fläche des New Yorker Tompkins Square Parks fristen drei obdachlos gewordene Immigranten ihr Dasein am

⁷⁶ Vgl. Schultze/Weinhausen, Abschnitt 1.

⁷⁷ Vgl. z. B. Schultze: *Antygonal w Nowym Jorku* Janusza Głowackiego.

⁷⁸ Głowacki im Gespräch mit Kijowski.

⁷⁹ Schultze: *Antygonal w Nowym Jorku* Janusza Głowackiego, S. 132–133.

⁸⁰ Zu den erforderlichen Nachweisen („credit requirements“) bei einer Inszenierung teilt das Impressum mit: „All producers of ANTIGONE IN NEW YORK must give credit to the Author and the Translators of the play“ (AT 3). Hier zeigt sich ein deutlicher Unterschied zwischen der amerikanischen und der englischen Theaterlandschaft: Während in Großbritannien (eine Ausnahme bietet das Royal Court Theatre, s. o.) anonyme Übersetzer eine „wörtliche“ Textwiedergabe herzustellen pflegen, die dann Regisseure unter ihrem Namen bearbeiten (Anderman, S. 26–27), erscheinen die Übersetzer in der amerikanischen Theaterlandschaft als Partner mit einklagbaren Rechten.

⁸¹ Vgl. Schultze/Weinhausen, Abschnitt 4.

Rande der Gesellschaft – der polnische Wirtschaftsimmigrant Pchelka (Floh bzw. Flöhchen), der vor den kommunistischen Machthabern geflohene russische Jude Sasza, ein Künstler und Intellektueller, und die Puertoricanerin Anita, die einen zweiten Versuch gemacht hat, sich in New York eine gesicherte Zukunft zu erarbeiten. Als Vertreter der amerikanischen Behörden tritt der zunächst joviale, um *political correctness* bemühte, dann zunehmend zynischer werdende Polizist Jim Murphy auf. Durch einen Schauspieler, vielleicht aber auch durch eine Puppe, ist der Leichnam des an Unterkühlung gestorbenen weißen Amerikaners John darzustellen. Die gedanklich schlichte, auch etwas einfältige Anita, die – Antigone gleich – die Würde einer individuellen Bestattung für John ebenso im Sinn hat wie – Ismene vergleichbar – eine familiäre Bindung, bringt Sasza und Pchelka dazu, den zu einer anonymen Bestattung fortgeschafften Leichnam in den Park zurückzuholen. Dass statt John (das zeigt eine Slapstick-Szene) ein anderer Toter ein heidnisch-christliches Begräbnis erhält, erfüllt für Anita die Bedingungen zwischenmenschlicher Solidarität. Der Versuch Saszas und Anitas, im Russland der Umbruchzeit eine gemeinsame Zukunft zu sichern, wird von dem Säufer Pchelka, einem ‚Wirklichkeitsflüchtling‘, hintertrieben. Als die von anderen Obdachlosen vergewaltigte Anita um Hilfe fleht, kann ihr der von Pchelka betrunken gemachte Sasza nicht helfen. Anita nimmt sich das Leben.

Der anhaltende internationale Erfolg von Głowackis *Antigone* dürfte zunächst mit der geradezu weltweiten Aktualität und Anschlussfähigkeit dieses Stückes zusammenhängen, mit Themen wie der freiwilligen oder auch erzwungenen Migration (Emigration, Immigration)⁸², den vielen Formen des Obdachlosenschicksals sowie sozialer Randgruppen überhaupt, dem Zusammenleben sozial-kulturell unterschiedlich konditionierter Menschen verschiedener Herkunftsländer (der am wenigsten flexible, sich selbst und andere fortgesetzt belügende Pchelka sucht solchen Herausforderungen u. a. mit Hilfe von Stereotypen auszuweichen). Hinzu kommen die grundsätzliche Frage nach der Solidarität unter Vertretern von Schicksalsgemeinschaften (vgl. die Aussagen dazu in *Kopciuch*) und auch die existentiell-philosophische Dimension

⁸² In den amerikanischen Medien wird seit Jahren diskutiert, ob den nunmehr elf Millionen illegalen Einwanderern die amerikanische Staatsbürgerschaft zuerkannt werden soll (Randal C. Archibold: *Wave of Migrants Persists*. In: The New York Times International Weekly/Süddeutsche Zeitung, 3.5.2013, S. 1, 4).

menschlicher Unbehaustheit in der Welt. Im Einklang mit Głowackis Personalpoetik ist dieses Angebot zu *tua-res-agitur*-Erfahrung durch intertextuelle Bezüge zu Klassikern der Weltliteratur (Sophokles, Beckett u. a.) verankert, vertieft, für weiteres Nachdenken geöffnet. Zu den spezifischen Seiten dieser Personalpoetik gehört ferner, dass Głowacki menschliche Extremerfahrungen in eine Tragikomödie mit vielfältigen Formen von *comic relief* zu bringen vermag.⁸³

Dieses Angebot zur Bedeutungsbildung ist in der englischen Bühnenfassung des Jahres 1996 – im Sinne der amerikanischen Theaterlandschaft – literarisch und medial weiterentwickelt: Die durch eine begrenzte Zahl von Rollenfiguren und zwei sparsam auszustattende Spielorte (die Parkbank mit Umgebung, die Stelle in der Bronx, wo nach dem Sarg mit dem Leichnam gesucht wird) ohnehin relativ kostengünstig zu realisierende Tragikomödie ist – gegenüber der polnischen Erstfassung und übrigens auch allen weiteren polnischen Versionen des Stücks – durch eine Reihe bearbeitender Eingriffe in ein bühnengeeigneteres, das Publikum noch mehr mitnehmendes Stück umgearbeitet worden. Manche Mikrosequenzen sind umgestellt, andere getilgt oder verkürzt, lange Redebeiträge in der Art der Selbstvorstellung des Polizisten Jim Murphy am Stückeingang sind deutlich gestrafft; kurze Szenen am Stückende erzeugen den Eindruck von Beschleunigung. Die gewonnene Spielzeit ist teilweise für veränderten medialen Transfer genutzt, vor allem das Verfahren der *stummen Szene*. Mit ihr wird die nach dem Amerikaner suchende Anita eingeführt, in einer (fast) *stummen Szene* sieht man Pchelka und Sasza nach Anitas Katastrophe. Der Bezug zur Tragödie des Sophokles ist auf mehrfache Art gestärkt. So heißt der verstorbene Amerikaner nicht mehr John, sondern Paulie (Polineikes), spricht Anita direkt mit dem Polizisten, dem Repräsentanten der Obrigkeit (wie Antigone direkt mit Kreon spricht) usw.⁸⁴

Zur amerikanischen Theaterlandschaft gehört offensichtlich, das klingt immer wieder in Kritiken und in der Forschungsliteratur an, aufseiten des

⁸³ Schultze/Weinhausen, Abschnitt 2.

⁸⁴ Ebd., Abschnitt 3. Dass es gerade in der amerikanischen Spielfassung vielfältige Bezüge zu Sophokles' Tragödie gibt, wird von Rezensenten nur teilweise gesehen.

Publikums eine Erwartung von sprachlicher und außersprachlicher Komik.⁸⁵ Zusätzliche Komik ist unter anderem dadurch geschaffen, dass die drei Obdachlosen im Park, insbesondere Pchelka, aber auch Anita (durch unübliche Kollokationen, falschen Einsatz von Verben etc.) von der sprachlichen Norm des amerikanischen Englisch abweichen. Komikgenerierend ist auch der verstärkte Einsatz von Dingen des täglichen Bedarfs, wie Anita sie in ihrem Einkaufswagen – einer Art mobilem Heim in Kleinformat – mit sich führt. Im Anhang zur Textfassung (AT 83–84) ist zum Beispiel der „Property plot“, das heißt die ‚Handlung von Besitzgegenständen‘ (= Requisiten), minutiös aufgeführt. Der Zivilisationszubehör führt gleichsam ein Eigenleben. Die für Inszenierungen gedachte Spielvorlage kann zu gewinnbringender Lektüre werden.⁸⁶

Auf ein erfolgreiches Inszenierungsvorhaben, in diesem Fall des Jahres 1997, geht gleichfalls die französische Fassung von Głowackis *Antigone* zurück.⁸⁷ Das Projekt hat offensichtlich gleichermaßen zur aktuellen Situation der französischen Theaterlandschaft wie auch zur politischen Lage gepasst. Wie Nicole Colin⁸⁸ hervorhebt, befindet sich das französische Theater seit den 1990er Jahren „in einer finanziellen Dauerkrise“, zu deren Folgen unter anderen die „Ökonomisierung der Produktion“ und die deutlich gewachsene Bereitschaft zur „Internationalisierung“ der französischen Spielpläne gehören.⁸⁹ In den räumlich und personell begrenzten Bedingungen eines Pariser Vorstadttheaters brachten die Übersetzerin und Regisseurin Urszula Mikos und der Dramatiker und Theaterpraktiker Olivier Cohen ihre *Antigone à New York* als Text zur Lektüre und für szenisches Spiel⁹⁰ heraus. Obwohl als „Übersetzung aus dem Polnischen“

⁸⁵ Bruckner; Trojanowska, S. 277–278. Noch mehr als für die amerikanische Theaterlandschaft wird die Erwartung von Komik, ggf. Ironie, für das Publikum der Theaterlandschaft in Großbritannien geltend gemacht (Anderman, S. 10, 19, 53, 67, 329–332 passim).

⁸⁶ Schultze/Weinhagen, Abschnitt 3.

⁸⁷ Janusz Głowacki: *Antigone à New York*. Traduit du Polonais par Olivier Cohen et Urszula Mikos. Montreuil-sous-Bois: Maison Antoine Vitez, 2005. Im Folgenden zitiert als ACM mit Angabe der Seitennummer.

⁸⁸ Nicole Colin: ‚Lieber ein nationaler Despot als eine ganze Heerschar lokaler Tyrannen‘. *Re-Zentralisierungs- und Ökonomisierungsstrategien im französischen Theater nach 1990*. In: *Theaterlandschaften der Gegenwart*, S. 163–172, hier S. 165.

⁸⁹ Ebd., S. 167.

⁹⁰ Schultze/Weinhagen, Abschnitt 6, Anm. 48.

ausgewiesen, verbindet dieser französische Text – erfahrene Bühnenübersetzer und erfahrene Theaterpraktiker zu erkennen gebend – Elemente einer frühen Version der polnischen *Antigone* mit der Spielvorlage von Głowacki und Torres: Der polnische Obdachlose heißt Flea (nicht ‚Puce‘), der tote Amerikaner ist Paulie, Anita tritt zunächst in einer stummen Szene auf usw. Die Schaffung zusätzlicher Komik durch sprachliche Normabweichungen ist als markierte Mündlichkeit bzw. Kolloquialität reproduziert: „T’as vu Paulie?“/ „C’est pas une montre“ (ACM 12–13). Durch geringfügige Änderungen und Ergänzungen wird das Stück an die französische Situation mit den Zuwanderern aus Nordafrika herangeholt. Anitas Ausführungen zu dem Amerikaner Paulie („he belonged in America“; AT 21) werden zum Beispiel sprachlich ausgebaut: „mais lui, il avait la nationalité [...]. Un vrai Américain“ usw. (ACM 21). Sowohl die aktuellen Bedingungen der Theaterlandschaft erfüllend, als auch Kontaktstellen zur Situation in Frankreich bietend, hat diese *Antigone* Bühnenerfolge erzielt, ist mit Preisen gewürdigt worden.

Auch die Aufnahme der – wie *Kopciuch* von Irina Ščerbakova erstellten – russischen Übersetzung der *Antygona*⁹¹ war durch die aktuelle Situation des Theaterlebens begünstigt. Nach dem Ende der Sowjetunion, das heißt in den 1990er Jahren, fehlten in Russland zunächst neue Dramentexte mit einer das Publikum unmittelbar betreffenden Thematik. Man suchte nach ausländischen Stücken, die diese Lücke schließen könnten.⁹² Polnische Bühnenwerke, deren „Leitmotiv“ gerade in den 1990er Jahren die „russische Thematik“ war⁹³, mussten hier besonders willkommen sein. In vielen polnischen Dramen der Nachwendezeit, etwa auch in Głowackis *Czwarta siostra*, finden sich in der Tat Kontaktstellen zu der in jenen Jahren überaus virulenten Frage nach der russischen Identität.⁹⁴

⁹¹ Siehe Anm. 61. Es ließ sich nicht feststellen, in welchem Jahr der Text russischen Theaterleuten zur Verfügung stand.

⁹² Göbler/Rodewald, S. 188.

⁹³ Roman Pavlovskij: *Kratkaja istorija pol’skoj revoljucii v dramaturgii*. In: *Antologija sovremennoj pol’skoj dramaturgii*. Red. Roman Pavlovskij. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2010, S. 7–32, hier S. 9.

⁹⁴ Sarah Rodewald: *Russisches Drama zu Beginn des 21. Jahrhunderts: Kollektives Gedächtnis als Schlüssel zur Lösung der nationalen Identitätskrise*. In: *Theaterlandschaften der Gegenwart*,

Die russische Übersetzung stützt sich ohne Frage in erster Linie auf die polnische *Antygona* von 1992. Gemäß den Traditionen der russischen Theaterlandschaft hat Ščerbakova auch hier eine vollständige, überaus sorgfältige Stückwiedergabe für Theaterleute wie auch für Leser geschaffen. Die Kürze und Expressivität des Russischen ist umfassend zur Markierung spontaner Rede genutzt, Expansion erkennbar gemieden. Zu den geringfügigen Abweichungen vom Ausgangstext gehört eine spezifische Form sprachlicher Akkulturierung. Der Polizist ist, an Alltag in der Sowjetunion erinnernd, deutlicher als Vertreter staatlicher Macht ausgewiesen. Aus der Formulierung „żeby być fair“ (A 1992: 5 – in der englischen Fassung „to be fair“, AT 8) wird „spravedlivosti radi“ (AŠ 253; ‚um der Gerechtigkeit willen‘), aus der Wendung „zaczęli być agresywni“ (A 1992: 6; ‚sie fingen an, aggressiv zu werden‘) wird „projawili agresywnost“ (AŠ 354; ‚sie zeigten [bekundeten] Aggressivität‘).

Während die meisten russischen Inszenierungen, soweit erkennbar, unter den Bedingungen traditioneller, subventionierter Bühnen stattfanden, ist bei einer sehr erfolgreichen Moskauer Einstudierung das Modell der amerikanischen Theaterlandschaft erprobt worden: Am ersten Kontrakttheater (Off-Theater) Russlands, Teatr sovremennoj p'esy, werden die Schauspieler nur für eine Inszenierung engagiert. Das Stück läuft, solange es Publikum hat. Mit zwei prominenten Schauspielern besetzt, wurde die russische *Antigone* seit 1996 fünf Jahre lang gespielt. Der Tod eines der Schauspieler beendete diesen Theatererfolg.⁹⁵

Anders als bei *Kopciuch*, hat es bei *Antygona* im deutschsprachigen Raum, in Deutschland und Österreich, mehr als nur eine Inszenierung an einer öffentlichen Bühne gegeben.⁹⁶ Die deutschsprachige Erstaufführung

S. 105–121. Das Angebot von *tua-res-agitur*-Erfahrung für russische Theaterbesucher der 1990er Jahre wäre einer eigenen Untersuchung wert. Mehr als davor gehörte Obdachlosigkeit zur Lebenswelt. An diesen Themenstrang in *Antygona* schließt mit *Bezdomnye* (*Obdachlose*, vgl. Göbler/Rodewald, S. 191) eines der russischen Dramen der 1990er Jahre an.

⁹⁵ Głowacki: *Z głowy*, S. 241–243.

⁹⁶ *Antygona* und weitere Stücke Głowackis sind auch auf Studentenbühnen und von Amateurensembles unterschiedlicher Art inszeniert worden. Dass bei den Längen in Głowackis Dramen in der Regel Einstreichungen vorgenommen werden, kommt erfahrungsgemäß dem Spielerfolg zugute.

fand 1995 in Bonn statt.⁹⁷ Als Inszenierungsgrundlage diente Alissa Walsers Übersetzung aus dem Jahre 1994.⁹⁸ Walser, die um die Mitte der 1990er Jahre – außer durch ihr eigenes schriftstellerisches Werk – vor allem als Übersetzerin englischer Prosa hervorgetreten war, dürfte in erster Linie die lange, nicht im Druck zugängliche erste englische Fassung von Głowackis Stück als Vorlage verwendet haben.⁹⁹ Anders als die französischen Übersetzer, konnte Walser noch nicht von der strukturell und sprachlich verdichteten englischen Spielfassung der Jahre 1996/97 profitieren. Und obwohl in den letzten Jahrzehnten in den deutschsprachigen Ländern viele Dramenübersetzungen entstanden sind, die ein ähnliches Verständnis von der Kulturtechnik des Bühnenübersetzens aufweisen wie Ščerbakovas russischer Text, hat sich Alissa Walser offensichtlich nicht an Leitvorstellungen wie der Kürze und Ökonomie mündlicher Rede oder auch der Głowacki eigenen Präzision in der Wahl sprachlichen Ausdrucks orientiert.¹⁰⁰ Zu den Längen in Głowackis erster Stückfassung kommen somit zahlreiche Fälle sprachlicher Ungenauigkeit und Expansion hinzu.

In Einstudierungen des polnisch-österreichischen Regisseurs Piotr Szalsza ist diese deutsche Stückfassung zwischen 2004 und 2010 wiederholt, teilweise in Gastauftritten, in Österreich, Deutschland und Polen gezeigt worden.¹⁰¹ Der in New York, Moskau, Paris und andernorts mit der *Antigone* erzielte Bühnenerfolg ist jedoch ausgeblieben. Die greifbaren Ursachen stellen sich so dar: Ungeachtet der Tatsache, dass der Autor Głowacki seine Dramentexte nie als sakrosankt behandelt hat, sie fortgesetzt ändert und – von Übersetzern und Theaterpraktikern lernend – strafft, hat Szalsza die deutsche Spielvorlage offensichtlich in voller Länge ausspielen lassen, „dem Text treu“ („wiwny tekstowi“). Die angesichts von Głowackis Personalästhetik gebotene

⁹⁷ *Bühnen und Premieren* (30.10.1995). Online: <http://www.spiegel.de/spiegel/kulturspiegel/d-62120042.html> (30.9.2013).

⁹⁸ Janusz Głowacki: *Antigone in New York*. Deutsch von Alissa Walser. Hamburg, München: Lauke, 1994.

⁹⁹ Schultze: *Bedeutungsbildung zwischen textuellem Angebot und individuellem Rezeptionshorizont*, S. 335–339; Schultze/Weinhausen, Abschnitt 5.

¹⁰⁰ Schultze: *Bedeutungsbildung zwischen textuellem Angebot und individuellem Rezeptionshorizont*, S. 337–339.

¹⁰¹ E. Pichler: „*Antigone in New York*“ – *Miluna Theater – Kleines Theater*, (2010). Online: <http://www.dorfzeitung.com/archives/4803> (30.9.2013).

Herausarbeitung bestimmter Teilmengen des Deutungsangebots wurde nicht wahrgenommen.¹⁰²

So gibt es gerade bei *Antygona* neben Inszenierungen, die Theatergeschichte gemacht haben, aufwendige Projekte, bei denen internationale Vorbilder, die es bereits gab, nicht genug genutzt worden sind.¹⁰³

5. Ergebnisse, Ausblick

Die „Neuerfindung“ Janusz Głowackis als eines Bühnenauteurs der amerikanischen Theaterlandschaft hat Befunde erbracht, die das Wissen von Transfervorgängen sicher um einige Facetten bereichern. Das betrifft den übersetzerischen und medialen Transfer, Fragen der Kanonbildung, die Bedingungen philologischen Arbeitens und vieles mehr.

Besonders markant sind zunächst die Beobachtungen zum Übersetzungsgeschehen. Seine Stücke als Fälle von *work in progress* behandelnd, schafft Głowacki – in Kontakt mit Übersetzern und Theaterleuten – fortgesetzt veränderte Textversionen. Bei *Kopciuch* sind die Unterschiede zwischen der ersten (1979) und der bislang letzten Fassung (2007) noch größer als bei *Antygona* (1992, 2007). Einen kanonischen Ausgangstext, von dem alle, zumindest die meisten Übersetzer ausgehen können, gibt es somit nicht. Es ist vorstellbar, dass eine Theaterkultur, die Głowackis Stücke erst im 21. Jahrhundert in ihr Repertoire aufnimmt, die Textsammlung von 2007 als Vorlage für Übersetzungen

¹⁰² Joanna Targoń: *Przyzwoite, ale nie ekscytujące*. Online: <http://www.teatry.art.pl/recenzje/antYGONAWUJ-sza/pryzwoitea.htm> (14.9.2010); vgl. Schultze/Weinhagen, Abschnitt 7.

¹⁰³ Das Bühnenschicksal von *Kopciuch*, *Antygona* und weiteren Dramen Głowackis in Polen (alle Stücke wurden gespielt, vgl. Baniewicz, S. 144) müsste in einer eigenständigen Forschung behandelt werden. Ganz im Verständnis der amerikanischen kommerziellen Theaterlandschaft, hat sich der Autor für Inszenierungen seiner Stücke eingesetzt, sich schriftlich geäußert. Gerade in der schwierigen Übergangsphase des polnischen Theaters während der 1990er Jahre – mit Finanzproblemen, der Suche nach neuen Orientierungshorizonten, der Erprobung von Formen des Regietheaters (vgl. ebd., S. 133–148; Anna R. Burzyńska: *Private Theater: Ein neues Phänomen der polnischen Theaterlandschaft*. In: *Theaterlandschaften der Gegenwart*, 2013, S. 151–153) haben die Stücke, das weiß der Autor (Głowacki im Gespräch mit Beres; vgl. Trojanowska, S. 287), aus unterschiedlichen Gründen eine wenig günstige Aufnahme gefunden.

verwendet. Bei den hier betrachteten englischen, deutschen und russischen Wiedergaben von *Kopciuch* hat es dennoch eine Art Kanonbildung der Übersetzungsvorlage gegeben. Die zweite, 1981 edierte Version des Stückes, ist als wesentliche Vorlage genutzt worden. Dabei kommen theaterhistorische (die erfolgreiche Inszenierung am Londoner Royal Court Theatre), politische (die Ausrufung des Kriegsrechts in Polen) und biographische Gründe (die Emigration des Autors in die USA) zusammen. Es ist nicht ausgeschlossen, dass eine Reihe weiterer Theaterkulturen an diese Kanonbildung angeschlossen ist. In jedem Fall ergibt sich das Kuriosum, dass die Übersetzungstexte gleichsam von den polnischen Stückfassungen ‚überholt‘ worden sind, dass sie niemals den arrivierten Stand der Textgeschichte erreichen werden, zu dem die polnischen Fassungen fortgeschrieben sind.

Die Voraussetzung (nicht das Ergebnis!) zu einander relativ nahen Übersetzungstexten ist bei der deutschen und der russischen Fassung von *Kopciuch* überdies dadurch gegeben, dass sowohl Bielicki als auch Ščerbakova die englische Übersetzung von Christina Paul eingesehen und genutzt haben.¹⁰⁴

Dass die deutsche und die russische Wiedergabe des Stücks, ungeachtet analoger Konstellationen bei der Vorlage, so unterschiedlich mit dem Deutungsangebot von Głowackis Drama umgehen, liegt vor allem daran, dass Ščerbakova sich einer russischen Tradition kompetenten Umgangs mit Dramenübersetzungen verpflichtet fühlt, Bielicki hingegen – wohl im Kontext des Regietheaters – außerhalb einer solchen Tradition steht.

Bei *Antygone* hängt das Profil der deutschen, russischen und französischen Übersetzungstexte zunächst von der Vorlage bzw. den Vorlagen ab: ob eine Stückwiedergabe wesentlich auf der langen (auch Längen enthaltenden) polnischen Erstfassung des Jahres 1992 bzw. dem nicht gedruckt zugänglichen analogen längeren englischen Text oder aber auf der straffen New Yorker Spielfassung von 1997 beruht. Wiederum ist nicht auszuschließen, dass andere

¹⁰⁴ Übersetzungswissenschaftlich geht es bei *Cinders* um eine bearbeitende Übersetzung (man denke an die eingefügte Segmentierung, die Eliminierung von Repliken, die freie Wiedergabe der Lieder), bei *Aschenkind* und *Zamaraška* um eklektische oder gemischte Übersetzungen, wobei die Direktübersetzung aus der polnischen Vorlage um einzelne Fälle indirekten Übersetzens ergänzt worden war. Auf der 7. EST-Konferenz in Germersheim (August 2013) wurde dieses begrenzte Verfahren des Übersetzens aus zweiter Hand als *supporting transfer* bezeichnet (vgl. dazu den Beitrag von Geraldine Brodie).

Theaterkulturen erst die polnischen Stückfassungen von 1996 oder von 2007 übersetzt und auf die Bühne gebracht haben. Es fällt auf, dass *Antygone* sowohl in der französischen als auch in der russischen Theaterlandschaft von spezifischen historischen Augenblicken profitiert hat: in Frankreich davon, dass hier eine ‚Passform‘ für eine aktuelle Situation der Bühnen gegeben war, in Russland davon, dass es einen Bedarf an ausländischen Bühnentexten mit Anschließbarkeit an die aktuelle Situation gab, dass an eben diesem Stück die Rahmenbedingungen der kommerziell orientierten amerikanischen Theaterlandschaft erprobt werden konnten. Losgelöst vom traditionellen subventionierten Theater, hat sich das Projekt etwa fünf Jahre lang selbst getragen. Das zeigt, dass die traditionell subventionierte Theaterlandschaft flexibler geworden ist (werden musste). Zu dem Erfolg konnten offensichtlich viele Faktoren beitragen: die Tatsache, dass Głowacki in Russland, unter anderem durch *Kopciuch* bzw. *Zamaraška*, ein gut eingeführter Bühnenautor war, eine kompetente Übersetzung, ausgewiesene Schauspieler und anderes mehr.

Das führt zur Frage einer möglichen Rückkehr, bzw. nochmaliger Einführung von Głowackis Stücken in das Bühnenrepertoire einzelner Länder und Theaterkulturen – gegebenenfalls nach einem gewissen zeitlichen Abstand. In Theaterlandschaften, die vorrangig auf kommerziellen Erfolg setzen, dürften Wiederaufnahmen noch mehr Vorüberlegungen kosten als unter Rahmenbedingungen eines subventionierten Theaters. Günstigere Voraussetzungen dürften sich bei Amateur- und Studenten Bühnen ergeben. Wesentliche Kriterien für Wiederaufnahmen oder einen Verzicht auf Wiederholungen könnten zum einen bereits erzielte Bühnenerfolge – oder deren Ausbleiben, ebenso das Vorliegen einer verwendbaren Spielvorlage sein. Von den hier einbezogenen Übersetzungstexten sind die englischen, russischen und französischen Fassungen in jedem Fall näher an Głowackis Drama und Theater als die im deutschsprachigen Raum verwendeten Spielvorlagen.

Sowohl die von Głowacki betriebene Schaffung immer neuer Fassungen seiner Stücke als auch die Vielfalt der Übersetzungstexte berühren ein philologisches Problem. In der Głowacki-Forschung sind die Unterschiede zwischen den fortlaufend erschienenen Texteditionen in der Regel nicht beachtet bzw. nicht angesprochen. Überall dort, wo die genaue Arbeit des Autors am Text, das heißt veränderte Signalsetzungen zur Bedeutungsbildung, betroffen sind,

kann – bei Nichtbeachtung der Textversionen – die Genauigkeit philologischen Arbeitens beeinträchtigt sein. Soweit erkennbar, gibt der Autor selbst keine Hinweise auf die Genese immer neuer Textfassungen. Bei der mit sorgfältigen Szenenaufnahmen ausgestatteten Textsammlung von 2007 (vgl. Anm. 45) ist zum Beispiel nicht gesagt, mit welchen Fassungen von *Kopciuch* die zwischen 1981 und 2003 entstandenen Inszenierungen umgegangen sind. Dabei geben die Szenenfotos aufschlussreiche Hinweise zu Seiten des medialen Transfers, die in Głowackis Texten nicht vorgegeben sind: Bei einer Inszenierung in Lenin-grad im Jahre 1989 scheinen die Zuschauer ständig durch einen Maschendraht von den Gestalten am Spielort getrennt gewesen zu sein (K 2007: 167, 169, 177) – gleichsam als Zeugen von Daseinsbedingungen im Gefängnis. Bei der amerikanischen Erstaufführung von *Cinders* im Jahre 1984 scheinen – in der anderen Theaterlandschaft und einer anderen politischen Situation – weniger das kollektive Schicksal „Diktatur“ als vielmehr das individuelle Verhalten in den vielfältigen Machtgefügen ein wesentlicher Akzent der Einstudierung gewesen zu sein.

Für das Übersetzen von Dramen fürs Theater gehören, wie gezeigt, die unterschiedlichen Theaterlandschaften und Traditionen des Umgangs mit Dramentexten, daneben konkrete politische und kulturhistorische Augenblicke zu den wesentlichen Rahmenbedingungen und Steuerungsmechanismen. Ob die an sich sehr arrivierte Kulturtechnik des Dramenübersetzens zur Geltung kommen kann oder nicht, hängt von jeweils gegebenen Konstellationen ab. Manche Fallbeispiele weisen in eine translatorisch ‚stabile‘ Zukunft, andere erzeugen den Eindruck des Zurückgeworfen-Seins.

Theatre Landscapes
as Conditions of Literary, Intermedial and Cultural Transfer:
Janusz Głowacki's Theatre Plays *Kopciuch* (*Cinders*)
and *Antygona w Nowym Jorku* (*Antigone in New York*)

Summary

This paper concerns translatory, theatrical etc. transfer in different theatre landscapes (especially the United States of America, the German-speaking countries, Russia and France), from the beginning of the 1980s to the first decade of the 21st century. The playwright is Janusz Głowacki (1938), one of the internationally most frequently staged Polish playwrights of the last decades. Of specific interest is the American theatre landscape – “between art and trade” – in which Głowacki “re-invented” and “promoted” himself as a playwright: changing the textual make-up of his plays in reference to his translators, theatrical experience (specific stagings), new political circumstances etc. Consequently, there is no canonic, binding textual basis for translators. The production of drama and drama translation proceeds in a way that the traditional difference between source and target text is abolished. This case of “circular transfer” takes place in Głowacki's first longer play, *Kopciuch* (*Cinders*) and his internationally most frequently staged play, *Antygona w Nowym Jorku* (*Antigone in New York*).

Brigitte Schultze, Beata Weinbagen

Keywords: comparative literature, translation studies, cultural transfer, theatre landscape, Janusz Głowacki