

BRIGITTE SCHULTZE

Bedeutungsbildung zwischen textuellem Angebot und individuellem Rezeptionshorizont: Janusz Głowackis *Antygona w Nowym Jorku* (*Antigone in New York*) – polnisch, englisch und deutsch

Niniejszy artykuł dotyczy uwieńczonej największym sukcesem sztuki teatralnej Janusza Głowackiego – *Antygony w Nowym Jorku*. Tragikomedie, po raz pierwszy wydana w 1992 roku, przetłumaczona na wiele języków i przedstawiona w wielu krajach, zawiera szeroką ofertę kreacji sensu scenicznego: oprócz referencji do tragedii Sofoklesa są tu aktualne tematy jak temat migracji, bezdomności, ekscesów społeczeństwa konsumpcyjnego i inne. Porównane między sobą wersje dramatu – polska, angielska i niemiecka – wykazują znaczne dywergencje. Przy tym różnice w recepcji owej sztuki teatralnej wynikają nie tylko ze zmian w samym tekście, lecz również z indywidualnej, subiektywnej kondycji czytelników i widzów teatralnych (z ogólnej kompetencji kulturowej, kraju pochodzenia itd.), a również ze zmian politycznych na początku XXI stulecia.

Dieser Beitrag gilt dem bislang erfolgreichsten Theaterstück von Janusz Głowacki – *Antygona w Nowym Jorku* (*Antigone in New York*). Die 1992 erstmals gedruckte, in viele Sprachen übersetzte und in vielen Ländern gespielte Tragikomödie enthält ein breites Angebot zur Schaffung von theatralem Sinn: Neben Bezügen zur Tragödie des Sophokles stehen kohärente aktuelle Themen wie Migration, Obdachlosigkeit, Exzesse der Konsumgesellschaft u. a. Die drei hier miteinander verglichenen Versionen des Stücks, die polnische, englische und deutsche, weisen eine bemerkenswerte Diversifizierung auf. Unterschiede in der Rezeption des Stückes sind dabei nicht allein durch Änderungen am Text, sondern auch durch die persönlichen, subjektiven Bedingungen der Leser und Theaterbesucher (allgemeine kulturelle Kompetenz, Herkunftsland etc.) und auch durch politische Veränderungen im 21. Jhd. gegeben.

This paper concerns Janusz Głowacki's up to now most successful theatre play – *Antigone in New York*. The tragicomedy, published for the first time in 1992, translated into many languages and performed in many countries, contains wide offer for the creation of theatrical sense: besides references to Sophocles' tragedy *Antigone*, there are several topical themes such as migration, homelessness, excesses of consumer society etc. Compared to one another, all three language versions of the play (Polish, English and German) show remarkable diversification. The differences in reception of the play stem not only from change in the text itself but also from personal, subjective conditions of readers and theatre-goers alike (i.e., concerning general cultural competence, the country of origin etc.), and also from political change in the beginning of the 21st century.

1. Problemkonstellationen

Janusz Głowacki's 1992 erstmals in Polen gedruckter Zweiakter *Antygona w Nowym Jorku* (*Antigone in New York*) ist ohne Frage das international erfolgreichste Bühnenstück dieses Autors (MEYER-FRAATZ 2009:295). Es gibt Übersetzungen „in mehr als 20 Sprachen“ (TEATR 2004) und Inszenierungen in vielen Ländern (WOLNY 2010), auch Gastspiele über die Ländergrenzen hinweg. Es gibt mehrsprachige Forschungsliteratur, die sich ausschließlich oder aber unter komparatistischem Blickwinkel (MEYER-FRAATZ 2005; WILMER 2010) mit Głowacki's Reformulierung des Stoffes der Antike befasst. Dabei ist offensichtlich wenig bekannt, wie weit die Textvorlagen der Inszenierungen teilweise voneinander abweichen und dass manche Einstudierungen dieses Stücks eine ganze Stunde länger gedauert haben als andere (vgl. SCHULTZE 2011).¹ Unterschiede im Deutungsangebot bzw. in den Möglichkeiten zur Bedeutungsbildung sind also zum einen in erkennbaren Differenzen der einzelnen Spielvorlagen, Differenzen sowohl auf der makro- als auch auf der mikrotextuellen Ebene, begründet. Dies ist gleichsam die **objektiv** gegebene Grundlage der Sinnstiftung. Zum anderen gibt es aufseiten der potentiellen Rezipienten ein breites Spektrum **subjektiver** Voraussetzungen und Bedingungen zur Erstellung von Sinnangeboten. Je ver-

¹ Der vorliegende Beitrag schließt an einen polnischen Vortrag an, den ich im Oktober 2010 vor Skandinavisten, Germanisten und Komparatisten an der Adam-Mickiewicz-Universität Poznań gehalten habe: „Janusz Głowacki's *Antigone in New York* polnisch, englisch und deutsch, oder: von welchem Bühnenstück sprechen wir?“ Die polnische Originalfassung wird im Folgenden mit der Sigle *GA* zitiert, die englische Fassung mit der Sigle *GTA*, die deutsche mit der Sigle *GWA*; Sophokles' Tragödie wird zitiert als *SO*.

trauter ein Leser oder Zuschauer mit den Gestalten und Problemkonstellationen in der *Antigone* des Sophokles ist, umso erkenntnisstiftender kann er sowohl die Anlage der einzelnen Fassungen von Głowackis Stück als auch das Rollenbild der Puertorikanerin Anita, der neuzeitlichen Antigone, für sich nutzen. Subjektive Möglichkeiten der Bedeutungsbildung ergeben sich für polnische Rezipienten z.B. daraus, dass sie in der polnischen Textfassung nicht nur ‚Inszenierungen‘ der eigenen Sprache, sondern auch das Porträt eines mit Stereotypen ausgelegten Wirtschaftsflüchtlings, des Asylanten Pchełka („Flöhchen“) vorfinden. Eine Fülle spezifischer Deutungsangebote, die sich offensichtlich von Jahrzehnt zu Jahrzehnt, vielleicht noch schneller, ändern, hält die englische Stückfassung, eine gedruckte Bühnenbearbeitung, für Amerikaner bereit. Vielleicht rührt das Interesse an Głowackis *Antygona* – an welcher Fassung auch immer – u. a. daher, dass hier so facettenreiche Projektionsflächen für Theaterleute und Rezipienten und ungewöhnlich breite Diskussionsanlässe für Interpreten geboten sind. In diesem Beitrag soll zum einen das objektivierbare Deutungsangebot der makro- und mikrostrukturellen Anlage der einzelnen Stückfassungen, zum anderen die denkbare subjektive Bedeutungsbildung bei Rezipienten der einzelnen Zielkulturen interessieren.

Im Sinne einer Absteckung des Diskussionsrahmens wird zunächst der dargestellte Vorgang in Głowackis erster Textfassung sowie das Spektrum denkbarer ‚Beobachtungsorte‘ zur Bedeutungsbildung skizziert (Abschnitt 2). Danach werden die englische Bearbeitung und die deutsche Übersetzung dieser *Antigone* nacheinander vergleichend in den Blick genommen. Dabei interessieren neben bedeutungsrelevanten Änderungen im übersetzerischen Transfer auch Fälle von Unbestimmbarkeit, d.h. offenem Deutungsangebot, das eine Option für Theaterleute sein kann (3). Abschließend wird eines der zentralen Deutungsangebote des Stückes, und zwar der ‚zu Ende gebrachte Amerika-Mythos‘², im Kontext der gegenwärtigen Situation (4) reflektiert.

2. Personal, dargestellter Vorgang und Angebote zur Bedeutungsbildung in der polnischen Stückfassung von 1992

Im Unterschied zur Tragödie des Sophokles mit ihren acht Einzelgestalten und einem Rollenkollektiv, dem Chor, treten in Głowackis Tragikomödie nur vier Figuren auf. In der „Reihenfolge des Erscheinens auf der Bühne“ sind

² HANS BLUMENBERG (1981:291-325) gibt einem Abschnitt seiner Studie *Arbeit am Mythos* den Titel „Den Mythos zu Ende bringen“.

dies ein Polizist (Policjant), der russische Jude Sasza, die Puertorikanerin Anita und der Pole Pchełka (‚Floh‘ bzw. ‚Flöhchen‘). Die Reihenfolge des Auftritts auf der Bühne ist dabei deutungsrelevant: Die 1996 erstmals inszenierte englischsprachige Textversion von GŁOWACKI und JOAN TORRES (*GTA* 1997:4) schafft, wie zu zeigen ist, mit einer geänderten Reihenfolge des Auftritts ein entscheidend verändertes Deutungsangebot. Außer den vier durch Schauspieler verkörperten Rollen gibt es eine Puppe, die den Leichnam des in der Nacht zuvor verstorbenen Amerikaners John („John [seine Leiche]“) repräsentiert. In einer kurzen Sequenz sind aus dem Off die Stimmen zweier Männer („Stimme des Mannes I, Stimme des Mannes II“) zu vernehmen. Ähnlich dem Amerikaner John ist auch einer der Männer, ein Indianer, mehrfach Gesprächsgegenstand (*GA* 1992:5).

Dass diese von Ökonomie gekennzeichnete Zusammenstellung von Rollenfiguren bedeutungsbildend ist, leuchtet unmittelbar ein. Die Vereinigten Staaten, das ‚gelobte Land‘ mit seinem Einfallstor New York, ist durch drei Figuren repräsentiert: den Polizisten im Dienst, einen Toten bzw. eine den Toten ersetzende Puppe, und – das wird gegen Stückende einsehbar – die Stimme eines der Ureinwohner Nordamerikas, eines Indianers. So sind Leben und Tod ebenso abgebildet wie die Geschichte der Inbesitznahme dieses ‚gelobten Landes‘ – die Zurückdrängung der Indianer und die Herrschaft der weißen Amerikaner. Mit der gleichsam selbstverständlichen Einordnung einer ‚Leiche‘ in das Personenverzeichnis wird nicht nur die Gegenwart des Todes im Land der Hoffnungen vieler signalisiert. Der Hinweis lenkt die Aufmerksamkeit auch auf die gattungspoetische Anlage des Stückes: Es ist mit Witz und grotesker Normabweichung zu rechnen.

Das Personenverzeichnis lässt nicht erkennen, dass in Głowackis *Antygona* die Zweizahl als hermeneutisches Instrument zur Texterschließung mitgegeben ist: Die Puertorikanerin Anita (Antigone) und der amerikanische Polizist sind dadurch miteinander verbunden, dass sich bei ihnen wesentliche Bedeutungsbildung aus dem Bezug zum Drama des Sophokles ergibt. Anita und den Polen Pchełka verbindet das Schicksal von Wirtschaftsflüchtlingen. Für den russischen Juden Sasza, der für sich genommen ethnisch-kulturelle Hybridität als Tatbestand aufzeigt, und den Polen Pchełka gibt es zunächst eine Reihe von Gemeinsamkeiten: eine historisch begründete russisch-polnische Beziehungsgeschichte mit allerhand Stereotypen als, so scheint es, schwer abzulegendem ‚historischen Gepäck‘ und die Chance einer Rückkehr in die jeweiligen Heimatländer nach dem Ende der kommunistischen Diktaturen. Vor dem Hintergrund dieser Gemeinsamkeiten sind im Laufe des

dargestellten Geschehens überaus unterschiedliche Verhaltensweisen zu beobachten. Was aus solchen Konstellationen für die Bedeutungsbildung gemacht werden kann, hängt selbstverständlich von den einzelnen Rezipienten ab. Das hier gewählte Personal hält in jedem Fall, das mag deutlich geworden sein, vielfältige Möglichkeiten der Aktualisierung bereit. Hybridität ist ebenso ein dominantes Merkmal dieses Bühnenstücks wie Multiperspektivität. Das wird nochmals in der makrostrukturellen Anlage dieses Zweiakters, ebenso im dargestellten Vorgang deutlich.

Die als Deutungsangebot zu nutzende Segmentierung sieht so aus: 16 fortlaufend gezählte Szenen, von denen die Szenen 1-7 zum ersten, die Szenen 8-16 zum zweiten Akt gehören, weisen das Geschehen als Kontinuum aus. Die Aktgrenze ist durchaus traditionell, durch einen Raumwechsel und einen geringfügigen Zeitsprung, begründet: Das Geschehen, das im New Yorker ‚Tompkins Square Park im Laufe einer Nacht abläuft‘ (GA:5)³, ist am Beginn des zweiten Aktes auf eine Mole an der Bronx verlegt (Szene 8). Fünf Szenen, in denen allein der amerikanische Polizist auftritt und mit dem Theaterpublikum kommuniziert, sind so angelegt, dass dieser ‚Ordnungshüter‘ zum einen das erste und letzte Wort hat, zum anderen – als Repräsentant der Stadtverwaltung – stets in Erinnerung gehalten ist. Dies sind die Szenen 1, 5, 9, 12 und 16. Der Polizist, der sich nach einer knappen Selbstvorstellung (‚Guten Abend. Ich heiße Jim Murphy, Sergeant Jim Murphy‘, GA:5) dem Schicksal der im Park hausenden Obdachlosen zuwendet (‚Ich wollte gleich sagen, dass ich nichts gegen Obdachlose habe‘), hat, wie gesagt, auch in der auf dem Proszenium stattfindenden Schlusszene das letzte Wort (GA:38f.). Mit ihren Kommentaren zu Situation und Kontexten und den Hinwendungen zum Publikum schließt diese Figur gleichermaßen an den Presenter (den epischen Erzähler) mittelalterlicher und späterer Dramen und an den Chor in der *Antigone* des Sophokles an. Wählt man den Presenter als Referenzpersonal, so führt der Polizist die drei Obdachlosen gleichsam vor, bietet den Zuschauern im Saal ein Exempel-Stück. Diese Zuordnung erfährt in der Schlusszene eine Bestätigung, wenn der Polizist erklärt, dass – statistisch betrachtet – ‚im Theater mindestens eine Person [sei], die sich in Kürze auf der Straße [befinden werde]‘ (GA:40). Sofern man den äußeren Rahmen des dargestellten

³ Hier und im Weiteren meine Arbeitsübersetzung – B.S. Um der Lesbarkeit willen wird der polnische Ausgangstext nur dann angeführt, wenn bestimmte sprachliche Codes oder auch Herausforderungen an Übersetzer zu verdeutlichen sind.

Vorgangs in dieser Weise als Außenperspektive und als ‚Veranstaltung‘ im Auftrag der Inhaber von Macht deutet, ist die Autonomie der drei Obdachlosen von vornherein eingeschränkt. Auch wenn die drei Gestalten ihre Rollen in der Innenperspektive des Stückes eigenmächtig ausagieren, erscheinen sie durch diese Rahmung als vorgeführte, zitierte Rollenfiguren. Ob die Zuschauer ein solches in der Segmentierung begründetes Deutungsangebot für sich nutzbar machen, dürfte wesentlich von der kulturellen Kompetenz für die europäische Theatertradition abhängen.

In ähnlicher Weise liegt es bei den Rezipienten, ob sie die Ausführungen des Polizisten – Kommentare, Warnungen, Vorhersagen – im Rekurs auf einzelne Gestalten und Situationen in der *Antigone* des Sophokles nutzen können und mögen. Neben dem Chor werden im sprachlichen und außersprachlichen Verhalten des Polizisten auch der König Kreon, der Seher Teiresias, der Wächter und der Bote in Erinnerung gebracht (SCHULTZE 2011). Hier zeigt sich, dass Głowackis Stück nicht nur an die zentrale Rollenfigur in der antiken Tragödie anschließt.

Der in den Szenen 2-4 und 6-7 (Akt I) dargestellte Vorgang zu den obdachlosen Asylanten lässt sich so bündeln: Obwohl die mit einem vollbepackten Einkaufswagen (gleichsam einer mobilen Wohnungsausstattung) im Park umherziehende Anita von einem Indianer, danach auch von Sasza und Pchełka erfahren hat, dass der Amerikaner John verstorben und seine Leiche zur anonymen Bestattung in die Bronx verbracht worden ist, wehrt sie sich dagegen, diese Tatsache zu akzeptieren. Sie hatte den im Laufe von Jahren völlig verstummten obdachlosen Amerikaner – offensichtlich einseitig – zu ihrem ‚Verlobten‘ gemacht: ‚Ich bin seine Familie‘ (GA:19). Sasza bemüht sich nicht nur darum, Anita in die Wirklichkeit zu holen. Er, der sich gegen winterliche Kälte und die gesamte perspektivlose Situation mit Frank Sinatras *Strangers in the Night* (aus einem defekten Kassettenrekorder) abzuschirmen sucht, ist fortwährend gezwungen, auf die aktuelle Situation zu reagieren. Den umtriebigen Polen Pchełka, der sich nach dem endgültigen Fortgang seiner Frau Jola an Sasza als ‚Restfamilie‘ klammert, konfrontiert Sasza mit dessen ständigen Lügengebäuden und Betrügereien.

Nachdem er Saszas restliches Geld durchgebracht hat, versucht Pchełka sich als Händler: Ähnlich wie er selbst in Polen für seine Reise nach Amerika eine Niere geopfert habe, solle nun auch Sasza seine finanzielle Situation durch den Verzicht auf die ‚überflüssige‘ Niere aufbessern; er, Pchełka, werde diese Transaktion gegen ein Honorar betreuen. Pchełka warnt Sasza vor einer Rückkehr nach Russland. Die Geldnöte lassen sich kurzfristig beheben, als

Anita ihre Mitbewohner im Park bittet, gegen ein Honorar Johns Leichnam umgehend von der Bronx in den Park zurückzuschaffen. Mit einer würdigen, traditionskonformen Bestattung will sie für die Seele des Toten das Recht auf ewige Ruhe sicherstellen.

Der Geschehniskern der Szenen 8, 10-11 und 13-15 (Akt II) ist dieser: Sasza und Pchełka finden in den zur anonymen Bestattung vorbereiteten Särgen einen Toten, der John sein könnte und schaffen die Leiche – offensichtlich eines anderen Asylanten – in den Park. Anita, der die Identität des Toten nun nicht mehr wichtig ist, bestattet den Leichnam in einem zwischen heidnischen und christlichen Traditionen oszillierenden Ritual. Als Sasza dann, in einem beiderseitigen Lebensbericht auf der Parkbank, Anita gegenüber zweimal das Personalpronomen ‚uns‘ („nas“, GA:36) artikuliert, sieht Anita sich von Gott für die individuelle Bestattung des Toten belohnt. Sie hat eine neue Familie, ist bereit, Sasza in ein neues Leben in Petersburg zu folgen. Die Schätze in ihrem Einkaufswagen nutzend, richtet sie Sasza für seine Antragstellung im russischen Konsulat her. Während sie sich auf die Suche nach einer schöneren Krawatte begibt, hintertreibt Pchełka Saszas Plan, dem Asylantenschicksal zu entkommen und nach Russland zurückzukehren: Von Pchełka mit einem Alkoholgemisch betrunken gemacht, kann Sasza nicht zu Hilfe eilen, als Anita von zwei Männern (offensichtlich ist der Indianer dabei) vergewaltigt wird. Obwohl sie ihren Lebensunterhalt zeitweilig als Prostituierte verdient hat, nimmt die an sich lebensbejahende Anita diese Schändung als nicht auszulöschen wahr. In seinem letzten Bericht an das Publikum teilt der Polizist mit, die Puertorikanerin habe sich am Haupteingang zum Park erhängt.

Dieses Vorgangsgerüst kann nicht wiedergeben, in welcher Weise die drei Rollenfiguren in ihr bisheriges persönliches Schicksal vor der ‚Endstation‘ im Park, d.h. sowohl in ihre Vergangenheit in den jeweiligen Heimatländern als auch nach dem Eintreffen in New York, Einblick bieten. Mehr als Anita und Sasza vermengt Pchełka in seinen Berichten Fakten und Erfindung. Satirische Bloßstellung ist damit in besonderer Weise bei dieser Figur gegeben.

Die Vorgangsskizze kann auch nicht zeigen, wie die polnische Sprache bei der Erstellung der einzelnen Rollenporträts buchstäblich in Szene gesetzt wird. In der ersten Szene gerät z.B. der Polizist in unkontrolliertes Fabulieren: „Był taki jeden bezdomny na Columbus Circle. [...] Ja do niego mówię, a on nic. [...] Ale ten facet miał pomysły. On miał amerykańskie wyczucie biznesu zakodowane w jajach“ (GA:6: ‚Es gab so einen Obdachlosen am Columbus Circle. [...] Ich sprach ihn an, und er nichts. [...] Aber dieser Typ

hatte Ideen. Er hatte ein amerikanisches Gespür für Business in seinen Eiern kodiert⁴). Besonders ausgeprägt ist der Einsatz sprachlicher Subcodes beim Rollenbild des Polen Pchełka. Hier gehen die Erzeugung sprachlicher Komik und satirische Bloßstellung oftmals einher: „Odpieprz się z tym Indianinem“ (GA:11; ‚Verpiss dich mit diesem Indianer‘) lässt Pchełka den zumeist normsprachlich kommunizierenden Sasza wissen. Gerade da, wo sich in Pchełkas gleichsam authentische Rede Verachtung für seine Mitmenschen, d.h. Absage an die Solidarität mit den übrigen aus der Bahn Geworfenen mischt, wird – so ist anzunehmen – die Freude an sprachlicher Inszenierung durch Vorbehalte gegenüber dieser Figur unterlaufen.⁴ Es bleibt in jedem Fall festzuhalten, dass polnische Rezipienten bzw. Leser und Zuschauer, die mit der polnischen Kultur vertraut sind, in diesem Stück Angebote zur Bedeutungsbildung erhalten, die in nicht geringem Umfang von individuellen Kompetenzen abhängen. Überdies zeichnen sich für alle Zielsprachen und Kulturen übersetzerische Herausforderungen ab. Diese liegen zum einen bei der Übertragbarkeit bestimmter grammatischer Signalsetzungen, zum anderen bei der Akzeptanz sprachlicher Subcodes auf den Bühnen der Zielländer.

Es ist unschwer zu erkennen, dass in dem polnischen Text des Jahres 1992⁵ mehrere tragende Horizonte der Bedeutungsbildung angelegt sind. Diese Teilmengen zur Bedeutungsbildung lassen sich zum einen im Kontext der polnischen Literatur und Kultur sowie weiterer einzelner Literaturen und

⁴ Es ist nicht auszuschließen, dass Polen und mit der polnischen Literatur vertraute Rezipienten mit aufnehmen, dass die Figur des Pchełka, wenn auch nur sehr locker, an einen Rollentypus im polnischen Drama des 20. Jhd.s anschließt – den Cham, wie er u. a. in Mrożeks Figur XX (*Emigranci* [Emigranten], 1974) gegeben ist. XX, gleichfalls ein polnischer Wirtschaftsemigrant, der sich selbst etwas vormacht, sich selbst belügt, ist dabei weniger niederträchtig und skrupellos als Głowackis Pchełka. Während bei Mrożek der intellektuelle Emigrant, AA, den Arbeiter XX zur Aufgabe seiner Illusionen zwingt, ihm damit wesentlichen Halt raubt, ist es bei Głowacki der schäbige – anders als XX nicht spracharme, sondern einen niederen Code bevorzugende – Pchełka, der den Intellektuellen und Künstler Sasza hereinlegt. Vielleicht wird das Rollenbild des Cham in Głowackis Stück mit seinem internationalen Personal endgültig ‚verabschiedet‘ (SCHULTZE 1997:142-149).

⁵ In GŁOWACKIS Werkausgabe (1996:13-83) ist eine etwas veränderte Fassung von *Antygona w Nowym Jorku* abgedruckt. Einzelne Repliken sind gekürzt, ebenso einige schauspielerbezogene Regieanweisungen. Für das hier interessierende tragende Deutungsangebot sind diese Änderungen, soweit erkennbar, unerheblich.

Kulturen, zum anderen aber auch in einem transnationalen, wenn nicht globalen Zusammenhang betrachten. Offensichtlich gibt es drei größere und mindestens zwei weniger zentrale Komplexe dieser Art. Die drei tragenden Komplexe sind: 1. das weltweite Schicksal von Emigranten, Wirtschaftsflüchtlingen, Asylanten usw., 2. der Amerika-Mythos in Geschichte und Gegenwart und 3. die *Antigone* des Sophokles mit ihren Angeboten zur ‚Arbeit am Mythos‘. Als weiteres kohärenzbildendes Element lassen sich vielfältige Denk- und Verhaltensformen sehen, welche die einzelnen Rollenfiguren auf die eine oder andere Art binden, die Freiheit zu veränderten Seh- und Verhaltensweisen, überhaupt die Fähigkeit zu Veränderung nehmen. Hierher gehören Stereotype jeder Art, Wunschträume ohne Chance einer Realisierung in der Lebenswelt, erfundene Selbstbilder und erfundene ‚Geschichten‘ des eigenen Lebens. Ein weiteres Moment der Bedeutungsbildung, das in dem polnischen Text zwar vorhanden, in der englischen Bearbeitung jedoch deutlich verstärkt ist, ist die Faszination der Obdachlosen für Konsumartikel jeder Art. Hierbei geht es um ein Angebot zur Bedeutungsbildung, das in einer theatralischen Realisierung dieses Stücks besonders zur Geltung kommt. An das Schicksal der Emigranten, Asylanten usw. in dem New Yorker Park lässt sich selbstverständlich ein weiteres Thema anschließen: dasjenige der fundamentalen existentiellen Unbehaustheit des Menschen (SCHULTZE 2011).

Nicht selten ergibt sich Bedeutung eben da, wo zwei der tragenden Komplexe einander berühren. Häufig entsteht z.B. beim Zusammentreffen des von Sophokles gestalteten Primärmythos und des Alltagsmythos von Amerika, dem Land der unbegrenzten Möglichkeiten (eines Alltagsmythos wie derjenige vom VW-Käfer) ein neues Deutungsangebot (SCHULTZE 2010:243-249). Dieses erlaubt ggfs. einen neuen Blick auf den klassischen Mythos, warnt überdies davor – verführt durch Komik und Satire – das Stück nur oberflächlich zu rezipieren. Diese Konstellation sei durch ein Beispiel veranschaulicht: Zum Lebensbericht des Wirtschaftsflüchtlings Anita gehört, dass sich die in Amerika gesetzten Hoffnungen bereits einmal erfüllt hatten. Anita hatte in New York das Geld zusammengetragen, das sie für eine Existenzgründung (einen kleinen Laden) in ihrer Heimat benötigte. Ihr skrupelloser Bruder hatte sie – ihre Gutmütigkeit ausnutzend – um dieses Geld gebracht, so dass sie ein zweites Mal dem Traum von Amerika gefolgt war. In dem von Sophokles gestalteten Ausschnitt des Primärmythos geht das Unglück bekanntlich auch von den Brüdern, vor allem Polyneikes aus. Nachdem die Brüder sich gegenseitig ermordet haben, darf Polyneikes, der Landesverräter, nicht auf griechischem Boden bestattet werden. Dies löst die Aktionen der Antigone – zunächst eine symbolische Bestattung, dann den bestraften Versuch einer ord-

nungsgemäßen Bestattung – aus. An die Stelle des leiblichen Bruders Polyneikes tritt bei Anita der Amerikaner John, sozusagen ein ‚Schicksalsbruder‘. Der Primärmythos und der Alltagsmythos erhellen sich gegenseitig. Aus der Perspektive des Alltagsmythos wird deutlich, dass das Unglück der klassischen Antigone in Wirklichkeit mit dem Landesverrat des Polyneikes und dem Brudermord seinen Anfang nimmt. Aus der Perspektive des Primärmythos wird deutlich, dass Anita in dem Schicksalsbruder John – anders als die griechische Heldin – einen Unschuldigen traditionsgemäß zu bestatten sucht.

Die hier betrachtete Kontaktstelle zwischen Primär- und Alltagsmythos lässt auch erkennen, dass Anita, ähnlich dem Polizisten, im Verhältnis zu der klassischen Antigone eine zusammengesetzte Gestalt ist. In ihr Rollenbild sind wesentliche Züge der Ismene eingegangen. Głowackis im Grunde gutmütige, erst durch bittere Erfahrungen mit ihren Mitmenschen vorsichtig gewordene Anita ist weit entfernt von der schroffen – ähnlich Kreon jeden Ausgleich ablehnenden – Antigone des Sophokles (SCHMALZRIEDT 1991:744). Die Art und Weise, wie Anita eine familiäre Bindung als Voraussetzung von ‚Lebensfähigkeit‘ ersehnt, erinnert an Ismene: „Was ist mein Leben, wenn du mich verlässt?“ (SO:27) fragt sie Antigone. Kreon gegenüber klagt Ismene: „Wie soll allein ich leben, ohne sie?“ (SO:28). Hier wird nochmal Hybridität als Grundmerkmal von Głowackis Drama bestätigt.

In welchem Umfang der antike Stoff zur Erschließung eines Deutungsangebotes in Głowackis Drama herangezogen wird, ist selbstverständlich dem einzelnen Rezipienten überlassen. Ähnliches gilt für die Rezeption der drei Emigrantenschicksale – zwischen dem Los von Wirtschaftsflüchtlingen (Anita, Pchełka) und politisch begründeter Emigration (Sasza). Polnische Rezipienten können bei Pchełka vor allem das Beispiel eines wenig lebensstüchtigen, sich mit Erfindungen und allerlei Tricks durchlavierenden Säufers sehen. Sie dürften aber auch aufnehmen, dass der russische Jude Sasza für Generationen polnischer politischer Emigranten – und so gesehen für das nationale Schicksal der Polen – steht. Angesichts dieser Konstellation wird der Unfug nationaler Grenzziehungen augenfällig. Hier schließt auch die vor allem von Pchełka, daneben auch von Anita betriebene Ausgrenzung mit Hilfe von nationalen und ethnischen Stereotypen (Russen, Juden) an. Auf der einen Seite stellt gerade Pchełka sich über diese Stereotype als Gestalt mit besonderer innerer Starrheit bloß. Ihn trifft somit figurenbezogene Satire. Auf der anderen Seite wird der Umgang mit Stereotypen, d. h. das Operieren mit Ausgrenzung in dem allen gemeinsamen Dasein von Obdachlosen, Gestrandeten, als solcher lächerlich gemacht. Polnische Inszenierungen könnten in

Głowackis Stück die Figur des Pchelka als eines ‚fragwürdigen‘ Emigranten exponieren. Sie könnten z. B. auch, damit verbunden, die Dekonstruktion des in Polen so ausgeprägten Amerika-Mythos (TREPTE 1998) herausarbeiten. Die englische Bearbeitung und die deutsche Übersetzung bieten teilweise differente Voraussetzungen für die Bedeutungsbildung. Dies sei im Folgenden aufgezeigt.

3. Akzentverschiebungen, Bedeutungszuwachs und veränderte szenische Vorgaben in der englischen und der deutschen Stückfassung

Bei dem Vergleich des polnischen Textes von 1992 mit der englischen Bearbeitung von 1997 sind die Segmentierung, die Angaben zum Handlungs-ort, das Personenverzeichnis, Dekoration und Requisiten und schließlich die im Haupt- und Nebentext gestalteten Rollenporträts in den Blick zu nehmen. Statt der 16 fortlaufend gezählten Szenen des Ausgangstextes hat die Bearbeitung nur 14 Szenen, von denen vier relativ lange Szenen zum ersten (I, 1-4) und zehn weitgehend sehr kurze Szenen (II, 1-10) zum zweiten Akt gehören. Mit 38 bzw. 35 Seiten Umfang sind die beiden Akte etwa gleich lang. Bei einer Inszenierung dürfte im zweiten Akt der Eindruck beschleunigten Tempos im Geschehnisablauf entstehen. Während der Ausgangstext den Tompkins Square Park als konkreten Handlungsort nennt, führt der englische Text an: „The action takes place **in a park** in the course of one night“ (GTA:5). Entsprechend lauten die Angaben zum Bühnenbild, als der Vorhang sich hebt: „we can see **a typical New York park** that has been co-opted by the homeless“ (GTA:7; Hervorhebung von mir – B.S.). Diese Änderungen zielen selbstverständlich auf eine Verallgemeinerung des Deutungsangebots.

Geradezu markant sind die Änderungen im Personenverzeichnis („Cast of Characters“, GTA:5). Offensichtlich irrtümlich, in Anlehnung an die Vorlage, lässt die Textausgabe zunächst den Polizisten auftreten: „Policeman, Sasha, Anita, Flea“ (d. h. Pchelka). Die tatsächliche Reihenfolge des Auftretens, darauf wird zurückzukommen sein, ist jedoch: Anita, Polizist, Sasha, Flea. Statt des Amerikaners John („John [seine Leiche]“) nennt dieses Verzeichnis nur einen weiteren Namen – „Paulie“. Diese Namenform unterstreicht zunächst die Vertrautheit der Beziehungen unter den Obdachlosen im Park. Sie bringt aber auch den Namen von Antigones Bruder, **Polyneikes**, in Erinnerung. Mit Blick darauf, dass die vorschriftswidrige Bestattung des obdachlosen Amerikaners dem Geschehen in der antiken Tragödie nachgebildet ist, führt die

Umbenennung zu weiterer ‚Arbeit am Mythos‘. Da das englische Verzeichnis verschweigt, dass es sich bei Paulie um einen Verstorbenen bzw. eine Puppe handelt, liegt hier eine zusätzliche Signalsetzung für Witz und Überraschung. Ungenannt bleiben auch die Stimmen aus dem Off, die Leser des Programms bzw. des Textes am Stückende hart und unvorbereitet treffen dürften.

Während in der polnischen Textfassung zunächst – einem Presenter gleich – der Polizist auftritt, der den Zuschauern im Saal die Situation der Obdachlosen nahebringt, führt die englische Bearbeitung Anita in einer stummen Szene vor: „She crosses the stage quickly, obviously looking desperately for someone.“ (*GTA:7*) An die Vorlage angelehnt (*GA:7*, I, 2), gibt es eine genauere Beschreibung der Anita: „She is about 35 [...]. She’s wearing a colorful coat.“ Ähnlich wie durch die Umbenennung von John in Paulie wird auch durch diese Änderung im Auftritt der Rollenfiguren die Beziehung zum Drama des Sophokles verdichtet. Dadurch, dass Anita **vor** dem Polizisten eingeführt wird, ist sie, die neuzeitliche Antigone, gleichsam aufgewertet. Überdies ist das im Ausgangstext präzise angelegte Verhältnis von Rahmen- und Binnenhandlung bzw. Außen- und Innenperspektive – mitsamt seinem Angebot zur Bedeutungsbildung – gelockert. Diese Lockerung, durch die zumindest die Rollenfigur der Anita mehr Eigenständigkeit erhält (indirekt berührt das auch die weiteren Figuren), wiederholt sich in der dritten Szene des ersten Aktes. Während der Polizist des polnischen Textes kein einziges Mal mit den Obdachlosen im Park kommuniziert, gibt es hier einen insgesamt 14 Repliken umfassenden Wortwechsel zwischen Anita und dem Polizisten. Anita möchte wissen, ob der sterbende Paulie irgendeine persönliche Botschaft an sie hinterlassen habe: „Because listen, he could have said something about me!“ (*GTA:32f.*, hier: 33).⁶ Der Polizist verneint dies und will sie umgehend loswerden, um seine Ausführungen gegenüber dem Publikum im Saal fortsetzen zu können: „Now, got the fuck outta here.“ (*GTA:33*) Durch die gewonnene Durchlässigkeit zwischen Rahmen- und Binnenhandlung wird zusätzliche Komik geschaffen.

Nachdem dann Anita gegangen ist, setzt der Polizist seine vor Anitas Auftritt begonnene Ansprache an das Publikum im Saal fort – eine Belehrung in Sachen Bürgerrechte und Demokratie („Every person has the same rights and the same responsibilities.“ (*GTA:32*) Ganz locker, und für manche Rezipien-

⁶ Die Situation entspricht dem zweiten Auftritt des Polizisten (*GA:17f.*, I, 5); der Inhalt des Gesprächs folgt jedoch dem Wortwechsel zwischen Sasza und Anita (*GA:8*, I, 5).

ten vielleicht zum Vergleich anregend, schließen die Ausführungen des Polizisten an Repliken an, in denen Kreon sein persönliches Verständnis von den Interessen des Staates – den Willen der Götter ignorierend – artikuliert. Der Polizist macht deutlich, dass in den Vereinigten Staaten die Verfassung und das Gesetz über allen stehe, über dem Präsidenten und „jedem beliebigen obdachlosen Penner“ („any homeless bun“, *GTA:32*). Diese Belehrung findet sich auch in dem polnischen Text, doch verhält sich der Polizist dort sprachlich neutral, d.h. er vermeidet eine Abwertung der Obdachlosen: „wie jeder Mensch“ („jak każdy człowiek“, *GA:17*).

Festzuhalten ist, dass in der englischen Fassung die Bezüge zur Tragödie des Sophokles erkennbar verstärkt sind. Die intensivere ‚Arbeit am Mythos‘ führt sogar zu Ergänzungen in der Figurenrede. Als Anita gegen Ende des ersten Aktes ihre Schicksalsgenossen drängt, die Leiche von Paulie zurückzuholen („bring him back“, *GTA:42*), fällt z. B. das Wort ‚Verbrechen‘ („crime“), das an die Bewertung von Antigones Tat erinnert, das im polnischen Text jedoch fehlt. Sasha protestiert: „Anita, do you know what you’re talking about? This is a crime.“ Anita entgegnet: „It is a crime to bury people there.“ (*GTA:43*). Während sich der russische Jude die Vorschriften zur Bestattung anonymer Toter zueigen gemacht hat, ordnet Anita, Antigone vergleichbar, das Gebot zur individuellen Bestattung eines Toten (die Sorge für dessen Seelenheil) den staatlichen Verordnungen vor.

Die Umstellung und Ergänzung einzelner Sequenzen von Głowackis Drama in der englischen Bearbeitung lenkt die Aufmerksamkeit auf die Anlage dieser Bühnenvorlage insgesamt. Einzelne Passagen sind fortgefallen, manche Repliken deutlich gekürzt. Die Erzählung von dem Obdachlosen am Columbus Circle fehlt z. B. in der englischen Bearbeitung. Im Rollenbild des Polizisten und auch der übrigen Figuren ist damit die gelegentliche Neigung zum Fabulieren zurückgedrängt. Es entfallen auch manche Sätze und Ausdrücke aus dem Bereich sprachlicher Subcodes. Dies gilt gleichermaßen für das Rollenporträt des Polizisten wie dasjenige des Polen, Flea. Die Eliminierungen führen zu einer kürzeren Spielzeit. Einzelne Sequenzen des Stücks erscheinen überdies im englischen Text an anderer Stelle als in der Vorlage. So kommt es vor, dass Wortwechsel, die im polnischen Text im ersten Akt stattfinden, in der englischen Stückfassung erst im zweiten Akt ausgebracht sind. Dennoch bleiben die vielen einzelnen Gesprächsgegenstände – die Fakten und Erfindungen aus dem Leben des alkoholsüchtigen Polen, die Teilberichte zu den beiden New York-Aufenthalten Anitas, die Bruchstücke aus dem Lebenslauf des Amerikaners usw. – als solche erhalten. Vieles spricht

dafür, dass diese Form des Transfers, zwischen Direktübersetzung und Bearbeitung, einer szenischen Realisierung des Stücks zugute kommt: Erreicht wird eine dichtere und prägnantere Informationsvergabe.

Ein partiell verändertes Deutungsangebot findet sich in jedem Fall im Felde von Dekoration und Requisiten. Der englische Text bietet zunächst einen etwas größeren Ausschnitt der ‚Wohnlandschaft‘ im Park. Im polnischen Ausgangstext wird das Bühnenbild der ersten Szene so beschrieben: ‚Die zentral platzierte, an einen erfrorenen Baum angelehnte Bank ist von einer beachtlichen Menge von Lumpen und Zeitungen bedeckt.‘ (GA:5) In der englischen Stückfassung lauten die entsprechenden Angaben: ‚There are a couple of benches, a lot of rubbish, some metal trash cans, a drinking fountain [...]. One bench, beneath a frozen leafless tree is taken up by a mountain of rags, newspapers [...].‘ (GTA:7) Die Spuren täglicher Müllproduktion (von ‚Wohlstandsmüll‘, den auch Obdachlose hinterlassen) sind somit erheblich verstärkt. Die Grenzen zwischen Dekoration und Requisiten sind dabei überaus fließend, da die Rollenfiguren immer wieder mit diesen Müllresten hantieren.

Die Zeichensysteme Dekoration und Requisiten werden in dieser Stückfassung sogar zu einem eigenständigen Deutungskomplex ausgebaut. In der Textausgabe gibt es einen Anhang, in dem für beide Akte ein ‚Property plot‘, d. h. ‚Die Handlung [das Agieren] des [persönlichen] Eigentums [Besitzes]‘, ebenso ‚Personal props‘ (‚Persönliche Requisiten‘) und schließlich ein ‚Costume plot‘ (‚Handlung der Bekleidungsstücke‘) aufgeführt sind (GTA:81-86). Zum ‚Property plot‘ des ersten Aktes gehört Anitas Einkaufswagen mit Telefon (GTA:81), zum ‚Costume plot‘ u. a. eine ‚Grüne Jacke‘ der Puppe, die Paulie vertritt (GTA:86). Insgesamt werden nahezu 60 ‚Persönliche Requisiten‘ aufgezählt. Damit wird vor Augen geführt, dass die Gegenstände des persönlichen täglichen Bedarfs in der amerikanischen Zivilisation (und darüber hinaus) so vielzählig und vielfältig sind, dass sie geradezu ein Eigenleben führen: Sie generieren eigene ‚plots‘.

Mit dieser Vorführung des Alltags im Park im Zeichen des Konsums wird selbstverständlich zusätzliche Komik und auch zusätzliche Satire in das Stück eingebracht. So gesehen sind die Obdachlosen in der englischen Bearbeitung von Głowackis Stück nicht nur Gefangene einer durch und durch von Konsumartikeln ‚eingemüllten‘, banalen Welt. Ähnlich wie die Verdichtung der referentiellen Bezüge zur Tragödie des Sophokles dürfte auch diese verstärkte Zivilisationskritik von den amerikanischen Rezipienten mit unterschiedlicher Deutlichkeit wahrgenommen werden. Es ist nicht auszuschließen, dass manchen Rezipienten gleichfalls bewusst wird, dass die ausschnitt-

hafte ‚Wohnlandschaft‘ im Park **auch** ein ausschnitthaftes Bild von Umweltzerstörung abgibt.

Die einzelnen Rollenbilder sind zunächst durch die Kürzungen etwas verändert. Mit den Kürzungen entfallen z.B. manche Wendungen aus dem Bereich sprachlicher Subcodes. Dadurch, dass Anita direkt mit dem Polizisten kommuniziert, ist sie nicht nur der mit Kreon sprechenden Antigone angenähert. Sie erscheint auch unter den drei Obdachlosen als privilegierte Dramenfigur. Das Schwanken des Polizisten zwischen ‚korrekter‘ Rede und Normsprachlichkeit einerseits und mündlich markierter Rede sowie Jargon andererseits ist im Sinne der Zielsprache reproduziert. Auch in der englischen Bearbeitung verwendet der um ‚political correctness‘ bemühte, diese jedoch nicht immer einhaltende Polizist („homeless bun“) sprachlichen Subcode vor allem als zitierte Rede. Komik entsteht vor allem dann, wenn er derartige Normabweichungen („you platfooted, cocksucking son of a bitch“, *GTA*:34; ‚du plattfüßiger, penisnuckelnder Hurensohn‘) einer ‚Dame‘ („lady“) im Theatersaal unterstellt.⁷ Bei der Rolle des Polizisten scheint der Spielraum für Interpretationen besonders groß zu sein. An einzelnen Textstellen kann der Schauspieler naive Direktheit, aber auch Scheinheiligkeit ausagieren.

Es bleibt festzuhalten, dass die englische Bearbeitung von Głowackis *Antygone w Nowym Jorku* eine straffere, prägnantere Inszenierungsvorlage bietet als der polnische Ausgangstext. Der Bezug zur Tragödie des Sophokles ist verdichtet und damit ein Mehr an transkultureller Bedeutungsbildung geboten. Durch eine – über den polnischen Text hinausgehende – Exponierung der amerikanischen Zivilisation im Zeichen von Konsum und Konsumabfall wird das Angebot zur Erzielung komischer Wirkung, ebenso die Satire, weiter verstärkt. Da Głowackis Stück in New York angesiedelt und von vornherein in hohem Maße ethnisch-kulturell hybrid ist, geht es hier jedoch nicht um einen Fall von „Bühnenübersetzung und kultureller Neuverortung“ (UPTON 2000), sondern um deutungsrelevante Akzentverschiebungen innerhalb des hybriden, multiperspektivischen Textes. Insgesamt zielt die englische Bearbeitung von *Antygone w Nowym Jorku* auf weitergehende Verallgemeinerung und Parabelhaftigkeit.

Die Entstehung der von Alissa Walser (*GWA* 1994) erstellten deutschen Stückfassung ist nicht ganz einsehbar (SCHULTZE 2011). Es gibt in der einschlägigen Literatur sowohl Hinweise auf eine englische als auch auf eine

⁷ In diesem Fall ist die Wendung im Ausgangstext vorgegeben: „ty skurwysyński platfusowaty lachociągu“ (*GA*:18).

polnische Vorlage. Im Hinblick darauf, dass Alissa Walser – teilweise gemeinsam mit ihrem Vater, Martin Walser – vor allem Prosatexte, daneben auch Dramen – aus dem Englischen ins Deutsche übertragen hat, ist auch hier von einer englischen Vorlage auszugehen. Als wesentliche Grundlage hat in jedem Fall eine vollständige, ausgangstextnahe Übertragung ins Englische gedient. Dabei ist diese *Antigone in New York* eine sogenannte eklektische, d.h. aus mehreren Quellen entstandene Übersetzung. Es gibt einerseits Spuren, die zu der Bearbeitung von Głowacki und Torres oder auch zu einer anderen englischen Textfassung führen⁸, es gibt aber auch Indizien für weitere, möglicherweise mündliche Hilfestellungen – etwa eines Muttersprachlers des Polnischen (SCHULTZE 2011).

Anders als im Ausgangstext ist z.B. der tote Amerikaner im Personenverzeichnis als „Paulie“ angekündigt. Gleichzeitig ist, wie im polnischen Ausgangstext und anders als in der englischen Bearbeitung, angegeben, dass es sich um einen Toten handelt: „Paulie (seine Leiche)“ (GWA:ohne Seitenangabe). Gemäß der Stückfassung von Głowacki und Torres fehlt der Hinweis auf die Stimmen aus dem Off. Entsprechend dem polnischen Ausgangstext ist der dargestellte Raum dann wieder der konkrete Tompkins Square Park. Aus der englischen Stückfassung (bzw. einer von zweien oder mehreren) stammt dann wieder eine Einfügung, mit deren Hilfe ein fundamentaler Unterschied zwischen der antiken und der neuzeitlichen Antigone exponiert wird. Während die sittlich kompromisslose, in ihrer mentalen Anlage intellektuelle antike Antigone von Todessehnsucht erfüllt ist (SCHLOEMANN 2009:14), ist die geistig wohl etwas beschränkte neuzeitliche Antigone, Anita, dem Leben zugewandt, aktiv und eigentlich voller Lebensfreude. Nachdem Sasza ihr ein gemeinsames Leben in Russland in Aussicht gestellt hat, ist sie voller Zuversicht: Wenn sie sich auf etwas konzentriere, gelänge ihr das auch (GA:36). In der englischen Stückfassung bringt Anita, die Südamerikanerin, ihre Freude nicht verbal, sondern körperlich zum Ausdruck: „She dances around joyfully.“ (GTA:72) Diese Einfügung, die das Rollenbild der Anita in ethnisch-kultureller Hinsicht verdeutlicht, ist auch in der deutschen Übertragung vorhanden: „Voller Freude tanzt sie umher.“ (GWA:89) Aus den verschiedenen Spuren eklektischen Übersetzens ergibt sich, darauf ist zurückzukommen, kein Bild einer konzeptionell kohärenten Akzentverschiebung.

⁸ Mit Blick darauf, dass die 1997 gedruckte Bearbeitung von Głowacki und Torres 1996 erstmals inszeniert wurde (GTA:4), muss offenbleiben, wie die englische Vorlage ausgesehen hat, die für Alissa Walsers Bühnenübersetzung von 1994 verwendet worden ist.

Alissa Walsers Bühnenmanuskript folgt in der äußeren Anlage Głowackis polnischer Textfassung. Es gibt 15 fortlaufend gezählte Szenen (I, 1-6; II, 7-15). Das Stück beginnt mit dem Auftritt des Polizisten (GWA:1). In der fünften Szene tritt gleichfalls allein der Polizist auf (GWA:35-37), d.h. es findet keine direkte Kommunikation zwischen Anita und dem Polizisten statt. Das Bühnenbild folgt jedoch der englischen Textversion von Głowacki und Torres („Ein paar Bänke“, GWA:35-37). Andererseits eröffnet der Polizist seine Ansprache an das Publikum mit der Selbstvorstellung („Guten Abend. Ich heiße Jim Murphy“; GWA:1), nicht mit der Versicherung zur ‚political correctness‘ („I just want to say from the beginning...“; GTA:7). Die Ausführungen folgen in der Ausführlichkeit dem polnischen Ausgangstext (bzw. einer ausgangstextnahen Übersetzung), sind jedoch in manchen Passagen und Sätzen der englischen Bearbeitung von Głowacki und Torres angenähert. Dabei gibt es jedoch Umformulierungen und Zusätze, die durchaus bedeutungsrelevant sein können. Das ausgangsseitige Wortspiel mit dem polnischen Begriff für Obdachlose („bezdolni“) – „nie mam nic przeciw *bezdolnym* [...] *nie mają domów*“ (GA:5) – ist z.B. in der Stückfassung von Głowacki und Torres folgendermaßen wiedergegeben: „I have nothing against the *homeless* [...] they *don't have homes*.“ (GTA:7) In Walsers Übertragung heißt es: „daß ich nichts gegen die *Obdachlosen* habe [...] daß sie *kein zuhause* haben“ (GWA:1). Während in der polnischen und der englischen Textfassung ‚Haus‘ bzw. ‚Heim‘ wiederholt werden, löst die deutsche Fassung das Wiederholungsmuster auf und fokussiert das Fehlen heimischer Geborgenheit („zuhause“). Der polnische Ausgangstext und die englische Bearbeitung liefern dabei ein in sich stimmiges Deutungsangebot. Als Sasza und Anita sich auf eine gemeinsame Zukunft geeinigt haben, erklärt Sasza: „Wir müssen *unter irgendein Dach* („*pod jakiś dach*“) gelangen. Wenn du auf der Straße bist, behandelt niemand dich wie einen Menschen.“ (GA:36) In der englischen Stückfassung von Głowacki und Torres lautet die Aussage noch prägnanter: „We have to get *indoors*. When you live *outdoors* no one thinks you are a person“ (GTA:72). Es geht also um ein menschenwürdiges Wohnen im Schutze eines Hauses. Hier lässt Walser sich von dem Textsinn der Vorlage leiten: „Wir brauchen ein *Dach überm Kopf*. Ohne *Dach überm Kopf* glaubt niemand, dass du ein Mensch bist“ (GWA:89). Es bleibt festzuhalten, dass das präzise formulierte, in sich stimmige Deutungsangebot des Ausgangstextes bzw. der englischen Stückfassung in Walsers Übertragung nicht immer nachvollzogen wird.

Einige Formen der Abweichung, die sowohl rezeptionssteuernd als auch bühnenrelevant sind, haben mit dem Deutschen als Zielsprache zu tun. Hier

geht es um translatorische Herausforderungen, die der Übersetzerin Walser gar nicht völlig bewusst gewesen sein können, wenn sie ihre Bühnenversion im Wesentlichen aus englischen Vorlagen erstellt hat. Zunächst geht es um das Problem des Wortmengenwachses, der sogenannten Expansion, bei Übersetzungen ins Deutsche (SCHULTZE 2004:209). Dadurch, dass im Deutschen, im Unterschied zum artikellosen Polnischen, sehr oft ein bestimmter oder unbestimmter Artikel gewählt werden muss, dass Personalpronomina bei Hilfsverben und Vollverben unverzichtbar, im Polnischen jedoch nicht obligatorisch sind, entsteht in jedem Fall ein gewisser Zuwachs an Wortmenge. Ein Übersetzer, der straffen, ökonomischen Ausdruck des polnischen Textes für die Zielkultur erhalten will, muss ggfs. etwas ‚gegensteuern‘, d. h. eher einmal auf etwas Wortmaterial verzichten. Der Wortwechsel am Stückengang, bei dem Sasza Anita davon berichtet, dass der Leichnam des Amerikaners John abtransportiert worden sei, hat z. B. im polnischen Ausgangstext diese knappe Form:

SASZA Zabrali go.

ANITA Kto? Policja? (GA:8)

(SASZA ‚Sie haben ihn mitgenommen.‘ / ANITA ‚Wer? Die Polizei?‘)

Die englische Bearbeitung lautet:

SASHA. They took him.

ANITA. Who took him. The police? (GTA:11)

In der deutschen Übersetzung hat das Wortmaterial nochmals zugenommen:

SASCHA: Die haben ihn mitgenommen.

ANITA: Wer hat ihn mitgenommen? Die Polizei? (GWA:7)

Angelehnt an den polnischen Ausgangstext und ohne Sinnverlust könnte Anita selbstverständlich zurückfragen: ‚Wer? Die Polizei?‘⁹ Besondere übersetzerische Aufmerksamkeit widmet Alissa Walser offensichtlich umgangssprachlichen Wendungen, Kolloquialismen, als Signalsetzungen von Mündlichkeit („sauer sein“; GWA:6, 14; „jemanden nerven“; GWA:19). So entsteht eine kohärente, zweiseitig verortete sprachliche Textur, die einer Aufführung zugute kommen kann. In Einzelfällen werden die Rollenbilder sprachlich mehr einander angeglichen als gerade der polnische Ausgangstext dies vorgibt.

Es bleibt festzuhalten, dass der deutschen Übertragung von Głowackis *Antygona w Nowym Jorku* etwas von der Straffheit und sprachlichen Genauigkeit sowohl des polnischen Textes als auch der von Głowacki mitverantworteten

⁹ Ein Beispiel wie dieses erhärtet die Vermutung, dass Alissa Walser eine englische Vorlage, ggfs. auch zwei englische Fassungen, zur Verfügung hatte.

englischen Bearbeitung fehlt. Es ist nicht ausgeschlossen, dass die Übersetzerin die Präzision des sprachlichen Ausdrucks und deren bedeutungsbildende Relevanz unterschätzt hat.

Bei einer szenischen Realisierung ist mit einer etwas verlängerten Aufführungsdauer gegenüber der polnischen Textfassung und einer deutlich längeren Aufführungsdauer gegenüber der englischen Bearbeitung von Głowacki und Torres zu rechnen. Polnische, englischsprachige bzw. amerikanische und deutschsprachige Rezipienten erhalten in jedem Fall Theateraufführungen mit teilweise recht unterschiedlichem Deutungsangebot. Dies kann durch individuelle Voraussetzungen und Kompetenzen nochmals ‚ausdifferenziert‘ werden. Besonders vielfältig dürfte die Bedeutungsbildung sein, die an den in Głowackis Stück ‚zu Ende geführten‘ Amerika-Mythos angeschlossen ist. Diesem Aspekt sollen einige abschließende Überlegungen gelten.

4. Rezeption in weiteren Ländern, Facetten der Bedeutungsbildung im 21. Jahrhundert

Der Vergleich der drei Fassungen von Janusz Głowackis Tragikomödie *Antygona w Nowym Jorku* – des polnischen Textes von 1992, der englischen Bearbeitung von 1997 und der deutschen Übersetzung (treffender: Übertragung) von 1994 – zeigt, dass das multiperspektivische, mehrere tragende Themenkomplexe enthaltende Stück für jede der betroffenen Kulturen eigene Sinnangebote bereithält. Immer sind neben objektiven Änderungen am Text auch subjektive Voraussetzungen der Bedeutungsbildung in Rechnung zu stellen. Diese liegen einerseits bei den individuellen kulturellen Kompetenzen der Rezipienten (der Vertrautheit mit der *Antigone*-Tragödie des Sophokles etwa), andererseits bei herkunftsbedingten Verstehenshorizonten. Besondere ästhetische und szenisch-theatrale Qualitäten sind der Bühnenbearbeitung von Głowacki und Joan Torres zuzuerkennen. Durch eine gesteigerte ‚Arbeit am Mythos‘, d.h. Vertiefung der Bezüge zum Drama des Sophokles, eine gewisse Zurücknahme der Festlegung der Rollenbilder im Nebentext (darauf konnte hier nicht eingegangen werden) und durch eine weitergehende Expo-nierung der Abhängigkeit menschlichen Daseins von Konsumgütern enthält diese Stückversion ein gleichermaßen offenes wie besonders ‚anschlussfähiges‘ Deutungsangebot.

Es ist davon auszugehen, dass bei den Übersetzungen von Głowackis Drama in weitere Sprachen, und erst recht bei den szenischen Realisierungen, weitere Ausdifferenzierungen, z.B. Änderungen in der Akzentuierung der the-

matischen Linien, stattfinden. Es ist nicht auszuschließen, dass die Übersetzungen in weitere Sprachen teilweise von dem polnischen Ausgangstext, teilweise von einer vollständigen Übersetzung ins Englische (vielleicht von der Universitätslektorin und Übersetzerin Torres?) ausgehen. Die Anzeigen und Besprechungen der Inszenierung lassen hier keine sicheren Rückschlüsse zu. In der Internetanzeige einer 1997 herausgebrachten Inszenierung im litauischen Kaunas (KAUNAS KAMERINIS TEATRAS 2010:1) heißt der Amerikaner z.B. John – wie in der polnischen ‚Urfassung‘ des Stücks –, er wird jedoch offensichtlich nicht von einer Puppe, sondern von einem lebenden Schauspieler (Gintaras Šileika) repräsentiert. Diese preisgekrönte Einstudierung ist 1999 in St. Petersburg auf einem Festival gezeigt worden (KAUNAS KAMERINIS TEATRAS 2010:1).

Aus dem breiten Deutungsangebot scheinen international die Probleme von Migranten und von Obdachlosen besonders exponiert worden zu sein (CSUB NEWS 2007; TEATR 2004). Dies sind gewiss Angebote zur Bedeutungsbildung, die neben den szenischen Qualitäten, etwa den Möglichkeiten zum Kontakt mit dem Publikum, dem Stück einen Platz im Bühnenrepertoire sichern können. Die Dekonstruktion des Amerika-Mythos dürfte hingegen für die Rezipienten vieler Länder keinen Neuigkeitswert mehr haben. Das gilt selbstverständlich erst recht für die Jahre nach der Finanzkrise. Polnische Rezipienten mögen das Stück gegenwärtig, im Jahre 2011, etwas anders aufnehmen als in den 1990er Jahren: Nach 2005 sind nicht wenige Polen, die einst als Wirtschaftsemigranten nach New York gegangen waren, in ihre Heimat, Polen, zurückgekehrt und haben sich dort entweder die Bedingungen für ihren Lebensabend geschaffen oder aber eine neue Existenz gegründet.

Ganz spezifische Angebote zur Bedeutungsbildung und zum Nachdenken hält das Stück – die Bearbeitung von Głowacki und Torres oder auch eine andere Fassung in englischer Sprache – im 21. Jhd. für Amerikaner bereit. Man erinnere sich daran, dass Präsident George W. Bush während seiner Amtszeit einen ‚Kult des Eigenheimbesitzes‘ („cult of homeownership“, KIVIAT 2010:40) befördert hatte: „Buying a house is supposed to make people better citizens“, „the American Dream“ (KIVIAT 2010:39, 41). In diesem Kontext steht der allmählich völlig verstummte Amerikaner John auf geradezu radikale Art außerhalb des „American Dream“. Als Głowacki sein Stück schrieb, konnte er eine solche Herausstellung des Eigenheims als Inbegriff des „American Dream“ und der „American mythology“ (KIVIAT 2010: 40f.) gewiss noch nicht ahnen. Ebenso wenig konnte er vorhersehen, dass im Zuge der Wirtschaftskrise mehrere Millionen Amerikaner ihre Eigenheime

verlieren und Obdachlose werden würden. Einer der tragenden thematischen Komplexe von *Antygona w Nowym Jorku* hat bekanntlich auf prekäre Art Aktualität gewonnen.

Auf der anderen Seite gibt es in den Vereinigten Staaten von Amerika, etwa seit der Entstehungszeit von Głowackis Drama, eine Neuschöpfung des Leitbegriffs ‚American Dream‘: Es geht um die von der amerikanischen Soziologin Juliet Schor und anderen gegründete Bürgerbewegung ‚New American Dream‘. Diese setzt bei dem exzessiven Konsum und der daraus hervorgehenden Vernichtung der Lebensgrundlagen des Menschen an. (Man denke an die „Handlung“ der etwa 60 „persönlichen Requisiten“ in Głowackis Stück.) Zum Argument der Vertreter des ‚New American Dream‘ gehört, dass „viele in der Konsumkultur das Denken verlernt [haben] und die Fertigkeiten, sich selbst zu erhalten“, dass daher nach Wegen zu „sinnvollem Wohlstand, der wenig Ressourcen verschlingt“ gesucht werden müsse (THADDEN 2011:58). Die Vorführung von „Konsumkultur“, die in der New Yorker Inszenierung von *Antigone in New York (GTA:4)*, so ist anzunehmen, vor allem unterhaltsame Groteskkomik erbracht hat, hat im Kontext dieses ‚New American Dream‘ tiefenste Seiten. So ist anzunehmen, dass Głowackis Stück auch weiterhin, zumindest für eine Weile, sowohl für professionelle Bühnen (TEATR 2004) als auch für studentische Ensembles (CSUB NEWS 2007) ein lohnendes Inszenierungsvorhaben sein wird.

Literatur

- BLUMENBERG, HANS (1981): *Arbeit am Mythos*. Frankfurt (M.).
- CSUB NEWS (2007): *Antigone in New York*: <http://www.csub.edu/csubnews/2007/winter/antigone.shtml> (28.2.2011).
- GŁOWACKI, JANUSZ (1992): *Antygona w Nowym Jorku*. In: *Dialog* 10:5-40.
- (1994): *Antigone in New York*. Deutsch von Alissa Walser. Hamburg.
- (1996): *Antygona w Nowym Jorku*. In: GŁOWACKI, JANUSZ: *Ścieki, skrzeki, karaluchy. Utwory prawie wszystkie*. [Abwässer, Froschlaich, Kakerlaken. Werke beinahe alle]. Warszawa, 13-83.
- GŁOWACKI, JANUSZ / TORRES, JOAN (1997): *Antigone in New York*. New York/London/Toronto.
- KAUNAS KAMERINIS TEATRAS (2010): *Janusz Głowacki. Antigone in New York*: http://infoeklama.lt.teatras/index.php?page=spektakliai&cat_id=56&lang=en (28.2.2011).

- KIVIAT, BARBARA (2010): *The Case against Homeownership. Buying a house is supposed to make people better citizens, better investors and better off. But that American Dream may well be a fantasy.* In: *Time*, 27.9.2010:39-44.
- MEYER-FRAATZ, ANDREA (2005): *Trzy Antyfony XX wieku: Bertolda Brechta, Dominika Smolego, Janusza Głowackiego.* [Drei Antigonen des 20. Jahrhunderts: Bertolt Brecht, Dominik Smolego, Janusz Głowacki]. In: WIŚNIEWSKA, LIDIA (ed.): *Mity. Mitologie. Mityzacje. Nie tylko w literaturze.* Bydgoszcz, 75-84.
- (2009): *Janusz Głowacki.* In: ARNOLD, HEINZ LUDWIG (ed.): *Kindlers Literatur Lexikon.* Stuttgart/Weimar, 294-295.
- SCHLOEMANN, JOHAN (2009): *Bloß keine Moral von der Geschichte. Der Traum des Aischylos und der schöne Schrecken: Karl Heinz Bohrer sucht das Tragische.* In: *Süddeutsche Zeitung* 105:14.
- SCHMALZRIEDT, EGIDIUS (1991): *Sophokles. Antigone.* In: *Kindlers Neues Literatur Lexikon.* Bd. 15. München, 743-745.
- SCHULTZE, BRIGITTE (1987): *Übersetzung, Nachdichtung, Bearbeitung: Zur Klassifikation der deutschen Varianten von Zygmunt Krasiński's „Nie-Boska komedia“.* In: HENTSCHEL, GERD / INEICHEN, GUSTAV / POHL, ALEK (eds.): *Sprach- und Kulturkontakte im Polnischen.* München, 559-580.
- (1997): *Innereuropäische Fremdheit: der polnische „cham“ – übersetzt und umschrieben, fremdgehalten und akkulturiert.* In: BACHMANN-MEDICK, DORIS (ed.): *Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen.* Berlin, 140-161.
- (2004): *Übersetzungen von Drama und fürs Theater: Herausforderungen an die Literatur- und Theaterwissenschaft.* In: FRANK, ARMIN PAUL / TURK, HORST (eds.): *Die literarische Übersetzung in Deutschland. Studien zu ihrer Kulturgeschichte in der Neuzeit.* Berlin, 193-217.
- (2010): *Estetyka i znaczenie mitów prymarnych i innych odmian mitów w dramacie polskim po 1990 roku.* (Z języka niemieckiego przełożyła Katarzyna Krasoń, przekład przejrzała i poprawiła Brigitte Schultze). [Aus dem Deutschen übersetzt von Katarzyna Krasoń, durchgesehen und autorisiert von Brigitte Schultze]. In: *Rocznik Komparatystyczny* 1:217-251.
- (2011): *„Antygonia w Nowym Jorku“ Janusza Głowackiego po polsku, po angielsku i po niemiecku, czyli: o jakiej sztuce scenicznej mówimy?* [Janusz Głowacki's *Antigone in New York* polnisch, englisch und deutsch, oder: von welchem Bühnenstück sprechen wir?]. In: *OderÜbersetzen* [im Druck].
- SOPHOKLES (2000): *Antigone. Tragödie.* Übersetzt von Wilhelm Kuchenmüller. Stuttgart.
- TEATR IM. STEFANA JARACZA W ŁODZI (2004): *Antygonia w Nowym Jorku (marzec 2004):* <http://www.teatr-jaracza.lodz.pl/przedstawienia.php?idg=3> (03.4.2009).
- THADDEN, ELISABETH VON (2011): *Reicher werden. Die Soziologin Juliet Schor rechnet mit dem zerstörerischen Wohlstand ab, erklärt dem Staat die Unabhängigkeit und sieht bessere Zeiten kommen.* In: *Die Zeit* 7:58.

Janusz Głowacki's Antygona w Nowym Jorku

TREPTE, HANS-CHRISTIAN (1998): *Der Amerika-Mythos in der polnischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. In: BEHRING, EVA / RICHTER, LUDWIG / SCHWARZ, WOLFGANG (eds.): *Geschichtliche Mythen in den Literaturen und Kulturen Ostmittel- und Südosteuropas*. Stuttgart, 139-156.

UPTON, CAROLE-ANNE (2000): *Moving Target. Theatre Translation and Cultural Re-location*. Manchester, UK/Northampton, MA.

WILMER, STEPHEN E. (2010): *Performing „Antigone“ in the Twenty-First Century*. In: WILMER, STEPHEN E. / ŽUKAUSKAITĖ, AUDRONĖ (eds.): *Interrogating Antigone in Postmodern Philosophy and Criticism*. Oxford, 379-392.

WOLNY, ALFRED (2010): *Antygona w Nowym Jorku. Janusz Głowacki. Teatr J. Kochanowskiego w Opolu*. [Rez. 16.5.2001]: <http://www.teatry.art.pl/Recenzje/.../zyczep.htm> (28.2.2011).