

**ANNA POTOCKA**

## **DRAMENREZEPTION IM FREMDKULTURELLEN KONTEXT. LITERARISCHE KOMMUNIKATION ANHAND SŁAWOMIR MROŹEKS STÜCKE**

### **1. Vorbemerkungen**

Gegenstand des vorliegenden Beitrags ist die Rezeption von Sławomir Mroźeks Dramen in einem fremdkulturellen Kontext am Beispiel der BRD und der DDR. Es handelt sich um einen Versuch, den Rezeptionsverlauf von seinen Stücken in den Jahren 1959-1989 schrittweise zu analysieren. Die rund dreißig Jahre umfassende Zeitspanne scheint auch die günstigste Schaffensperiode von Mroźek zu sein. Im Hinblick auf die Aufnahme der polnischen Literatur überhaupt im deutschsprachigen Raum läßt sich feststellen, daß seine Dramen zu den meist gelesenen und gespielten gehörten. 1959 wurde Mroźeks erstes Drama *Policja* („Die Polizei“)<sup>1</sup> in der Übersetzung von Ludwig Zimmerer in der BRD herausgegeben, das Jahr 1989 bedeutete einen Wendepunkt im literarischen Schaffen des polnischen Dramatikers. Das Zusammenbrechen des Kommunismus in Polen und die Wiedervereinigung Deutschlands änderten nämlich die

---

<sup>1</sup> Es werden im vorliegenden Aufsatz polnische Titel von Mroźeks Dramen samt ihren deutschen Entsprechungen angegeben.

politische, soziale und wirtschaftliche Situation und diese Sachlage fand in den nach 1989 verfassten Bühnentexten von Mrożek seinen unübersehbaren Niederschlag.

Für die Zwecke dieser Arbeit gebrauche ich den Begriff „fremdkulturell“ , was jedoch nicht im Gegensatz zu dem neulich viel umstrittenen Begriff „Leitkultur“ steht, ich versuche eher einen anderen kommunikativen Kontext hervorzuheben. „Fremd“ bedeutet in diesem Sinne „nicht dem eigenen Land oder Volk angehörend“<sup>2</sup>. Eine ähnliche semantische Deutung herrscht in den Wörtern: „Fremdsprache“, „fremdländisch“ und „fremdstämmig“ vor. Der vorliegende Aufsatz versteht sich daher als Versuch, den allgemeinen Einblick in die Rezeption der ins Deutsche übersetzten Dramen von Mrożek zu nehmen. Bevor ich mich aber damit beschäftige, will ich gleich am Anfang den Rezeptionsprozeß selbst näher bringen.

## 2. Die ästhetische Rezeption

Eine knappe Definition: Rezeption sei eine verstehende Aufnahme eines Kunstwerks, eines Textes durch den Betrachter, Leser oder Hörer<sup>3</sup>, schneidet zwar lediglich das Problem an, man kann ihr aber auch nicht vorwerfen, daß sie unzutreffend ist. Sie setzt eine aktive Rolle des Rezipienten voraus, indem er verstehend, demnach bewußt den Sinn des Gesehenen, Gelesenen oder Gehörten erfasst. Hier ergibt sich somit die Frage danach, welche kognitive Prozesse im Bewußtsein des Empfängers ausgelöst werden, die mit dem Begriff „Aufnahme“ bezeichnet werden. Da mein Untersuchungsgegenstand Bühnentexte darstellen, halte ich es für berechtigt, sich ausschließlich mit der Textrezeption, insbesondere der Rezeption dialogisch aufgebauter Texte zu beschäftigen. Worauf beruht also ein Textverstehen?

Aus linguistischer Sicht ist der Text eine begrenzte, kohärente Sprachzeichenfolge mit kommunikativer Funktion<sup>4</sup>, man kann in diesem Sinne das Textverstehen als kommunikativen Prozeß ansehen, der eine Kompetenz verlangt, die Sprachzeichen entkodieren zu können, ihnen also einen angemessenen Sinn zuzuschreiben. „Demnach sind ein Textproduzent (Sender, Sprecher) einschließlich seiner Intention, ein von ihm vorausgesetzter (nicht unbedingt auch real gegebener) Rezipient (Empfänger, Hörer) sowie ein außersprachlicher Kontext (Kommunikations-, Sprechsituation) die wesentlichsten Voraussetzungen oder Minimalbedingungen eines jeden Textes“<sup>5</sup>. Ohne sie kommt kommunikatives Handeln, dessen Subjekt ein Rezipient ist, nicht zustande. Wir sehen schon bei einem oberflächlichen Blick, daß die sprachliche Kommunikation erfolgt, wenn der Empfänger Bedeutungen sprachlicher Zeichen versteht, oder - anders gesagt - sie aktualisiert. „In dieser Hinsicht unterscheidet sich das Lesen von Literatur nicht vom Lesen von Zeitungsberichten, Briefen, wissenschaftlichen Abhandlungen usw. Und doch sollen die durch das Lesen aktualisierten Zeichen nicht nur ‘einfachhin’

---

<sup>2</sup> Drosdowski, G. (Hrsg.): Deutsches Universalwörterbuch. Mannheim 1996.

<sup>3</sup> Drosdowski, G., ebenda.

<sup>4</sup> Vgl. Langer, G.: Textkohärenz und Textspezifität. Frankfurt am Main 1995, S. 47.

<sup>5</sup> Ebenda, S. 57.

verstanden werden wie bei den Verständigungshandlungen, sondern sie sollen verstehend 'angeschaut' werden (...) das heißt, daß die Bedeutungen der sprachlichen Zeichen vorgestellt werden sollen, bzw. daß durch die Bedeutung eine sprachlich hergestellte Welt – nicht wie beim Bild oder der Musik materiell vor unser Auge oder Ohr – vor unserer Vorstellung ausgebreitet wird."<sup>6</sup>

Jeder Empfänger weist eine unterschiedliche Kompetenz in Bezug auf den sprachlichen und künstlerischen „Kode“ aus, d.h. die Spezifik seiner Sprache wirkt als Filter für die Textaufnahme. „Die vorausgesetzte Inhomogenität der sprachlichen und Künstlerischen „Kodes“ auf Produzenten- und Rezipientenseite rufen jedoch keine grundsätzliche Störung der Kommunikation hervor“<sup>7</sup>. Die Auffassung von Humboldt ist, daß jedes Verstehen ein Nichtverstehen ist, d.h. die Denkprozesse des Textproduzenten- und rezipienten nicht gleich sind, scheint bei der künstlerischen Kommunikation von großer Bedeutung zu sein.<sup>8</sup> Dies würde heißen, daß ein gewisses Nichtverstehen Kreativität der Rezeption bewirkt. Schöpferisch wirken darüber hinaus auch sogenannte „Unbestimmtheitsstellen“<sup>9</sup>, d.h. etwas Verschwiegene oder Ungesagte.

Völlig angemessen erscheint somit im Lichte des Gesagten der Gebrauch des Synonyms „Interpret“ für die Bezeichnung „Rezipient“, der darauf hinweist, daß jeder Rezipient eine einmalige Interpretation des gelesenen oder gehörten Textes leistet. Das ist seine eigene „Präsentation einer Welt aus Sprache“<sup>10</sup>, die auch als Konkretisation bezeichnet wurde. F.V. Vodička erklärt sie demzufolge als Widerspiegelung des Werks im Bewußtsein derjenigen, für die das Werk einen ästhetischen Wert hat.<sup>11</sup> Die Vielfalt von Konkretisationen desselben Textes soll also nicht verwundern, weil jeder Rezipient sich fiktive Gestalten und Gegenstände anders vorstellt. Die Konkretisation nach F.V. Vodička bestimmen: der Kontext, der durch Entstehungs- bzw. Rezeptionspunkt gegeben ist (z.B.: der politische, nationale, geschichtliche Kontext) und die Konnotation. Den Kontext kann man auch als Ganzheit von Zusammenhängen verstehen, in denen das Werk ästhetisch betrachtet und bewertet wird. Die Konnotation ist nicht nur ein Element der individuellen Rezeption, sie basiert oft auch auf für einen Leserkreis gemeinsamen Rezeptionsmustern. Dazu verhelfen sogenannte Zeugnisse über Konkretisationen. Zu ihnen gehören kritische Beiträge, Briefe, Tagebücher, Theaterrezensionen, Erinnerungen, Adaptationen, Verfilmungen und viele andere. Das rezipierte Werk kann zur Quelle der Inspiration werden, wovon auch seine Stilisierungen, Parodien und Paraphrasen zeugen.<sup>12</sup>

<sup>6</sup> Trabant, J.: Zeichen in ästhetischen Handlungen. In: Eschbach, A./Wendelin, R. (Hrsg.): *Literatursemiotik I. Methoden-Analysen-Tendenzen*. Tübingen 1980, S.92.

<sup>7</sup> Lerchner, G: *Literarischer Text und kommunikatives Handeln*. Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften Leipzig, Philologisch – historische Klasse, Bd.127, H. 6, S.39.

<sup>8</sup> Nach Lerchner G., ebenda, S. 38.

<sup>9</sup> Vgl. Ingarden, R.: *Konkretisation und Rekonstruktion*. In: Warning, R. (Hrsg.): *Rezeptionsästhetik*. München 1988, S. 9.

<sup>10</sup> Trabant, J., ebenda.

<sup>11</sup> Vgl. Vodička V. F.: *Die Konkretisation des literarischen Werks*. In: Warning, R. (Hrsg.): *Rezeptionsästhetik*. München 1988, S.85.

<sup>12</sup> Vgl. Vodička V.F., ebenda, S. 85 ff.

### 3. Zur Spezifik der Dramenrezeption

D. Scholze sieht den Rezeptionsprozeß dramatischer Literatur in einem fremdkulturellen Kontext als Aneignungskette an, deren erstes Glied die „Aufnahme der Texte, wie bei jeder Übersetzung über eine Sprach- bzw. Kulturgrenze hinweg“ wäre<sup>13</sup>. Die Übertragung fungiert nach Scholze in einem fremdsprachlichen Raum als Äquivalent des Originals. M. Głowiński vertritt einen anderen Standpunkt und betrachtet die Übersetzung als Transformation des Originals.<sup>14</sup> Aus Platzgründen kann ich jedoch auf Übersetzungsfragen nicht eingehen, sie werden hier nur angedeutet.

Das übersetzte Werk findet nach D. Scholze einen größeren Rezipientenkreis und seine Wirkungskraft umfaßt auch die in einer anderen Kultur aufgewachsenen Leser, so daß zwei Kulturbereiche miteinander konfrontiert werden. Dabei ist von Bedeutung, ob sie irgendwelche Berührungspunkte haben. Das nächste Glied der Aneignungskette bildet die Aufnahme durch eine Theaterinszenierung. Bei der Aufführung wählt der Regisseur eine der Rezeptionsmöglichkeiten, dadurch stellt er mit der Inszenierung seine Konkretisierung dar. Während der Aufführung haben wir es mit zwei Rezeptionsarten zu tun. Die eine, institutionalisierte bedeutet Darstellung einer Konkretisierung des Werks; die individuelle bedeutet seine Aufnahme durch einen Zuschauer.<sup>15</sup>

Darüber hinaus muß gesagt werden, daß Dramendialoge textsortenspezifische, stilistische Merkmale aufweisen. Zu ihnen gehören fragmentarische, elliptische Äußerungen, Einwortsätze, Ersparung von Pronomina in Subjektposition, oft fehlende Artikel u.a., die den Eindruck sprachlicher Natürlichkeit bewirken.<sup>16</sup> Verschiedene Arten von Reduktionen ermöglichen dem Rezipienten, seinen Interpretationsspielraum zu erweitern. „Es werden uns auf der Szene immer nur die ‘Pointen’, d.h. die Gegensätze, Krisen, Zusammenstöße, Entscheidungen usw. serviert – alles andere bleibt hübsch draußen und unserer Phantasie überlassen“.<sup>17</sup>

### 4. Dynamik der Rezeption von Mrożeks Dramen in der BRD und in der DDR

Im vorliegenden Aufsatz konzentriere ich mich auf die Rezeption von Mrożeks Dramen in zwei deutschen Staaten, in denen (insbesondere in der DDR) der politische Faktor auch in der Kultur eine ausschlaggebende Rolle spielte. Meine Analyse stützt sich

<sup>13</sup> Scholze, D.: Zwischen Vergnügen und Schock. Polnische Dramatik im 20. Jahrhundert. Berlin 1989, S. 292.

<sup>14</sup> Vgl. Głowiński, M.: Style odbioru. Kraków 1977, S.121.

<sup>15</sup> Scholze, D., ebenda, S. 292 ff.

<sup>16</sup> mehr dazu Betten A.: Formen fragmentarischer Gesprächsäußerungen in simulierter gesprochener Sprache. Versuch einer stilistischen Unterscheidung. In: Meyer – Hermann, R./Rieser, H.(Hrg.): Ellipsen und fragmentarische Ausdrücke, Bd.2, Tübingen 1985.

<sup>17</sup> Graff, S.: Taktik des Theaters.In: Schumann, O. (Hrg.): Grundlagen und Techniken der Schreibkunst. Handbuch für Schriftsteller, Pädagogen, Germanisten, Redakteure und angehende Autoren, Wien 2000, S. 214.

auf faktographische Aspekte der Rezeption in der Öffentlichkeit; vom individuellen Rezipienten wird dagegen abgesehen. Ich bin mir dessen bewußt, daß eine solche Erfassung der Problematik die sprichwörtliche Spitze des Eisberges darstellt. Die Rezeptionsanalyse eines literarischen Textes als individueller Leistung des Rezipienten würde aber den Rahmen dieser Arbeit sprengen und verlangt weitere eingehende, auch empirische Untersuchungen.

Mein Augenmerk gilt somit in erster Linie der Hervorhebung des politischen und sozialen Faktors der Rezeption. Ein solches Herangehen ist wohl in Bezug auf den hier präsentierten Ausschnitt der nicht entfernten Rezeptionsgeschichte völlig berechtigt.

Im Gegensatz zu der DDR entwickelte sich der Rezeptionsprozeß von Mrożeks Dramen in der BRD im allgemeinen parallel zu dem in Polen. Fast jedes seiner Stücke wurde durchschnittlich zwei oder drei Jahre nach der Veröffentlichung in Polen ins Deutsche übertragen. Alles in allem läuft die Rezeptionsdynamik von seinen Texten generell mit dem Drei – Phasen – Aufnahmmodell der polnischen Literatur in der Bundesrepublik<sup>18</sup> parallel. 1958 wurde in Polen, in der Zeitschrift „Dialog“ das erste Drama Mrożeks *Policja* („Die Polizei“) veröffentlicht. J. Błoński, Kritiker und Literaturforscher machte sich in seinem Buch<sup>19</sup> Gedanken darüber, wie es dazu kam, daß dieses bei dem polnischen Publikum als Kritik des Totalitarismus begrüßte Bühnenwerk überhaupt veröffentlicht wurde. Er ergänzt seine Überlegungen mit einer witzigen Anekdote von einem Zensor, der sich in die Vielfalt von Konnotationen so verwickelt hat, daß ihm die Hauptidee des Autors entging. 1959 wurde das Drama ins Deutsche übersetzt und in demselben Jahr uraufgeführt. Mit ihm machte sich auch Mrożek einen Namen, indem er den Geschmack sowohl des polnischen als auch des deutschen Publikums traf. Rasch wurde der Autor dem Theater des Absurden zugeordnet, das in den 60er Jahren seine Blütezeit erlebte. Die deutsche Kritik bemerkte, daß es trotz formaler Ähnlichkeit mit Stücken von Ionesco, Beckett oder Adamov einen relevanten Unterschied zwischen den genannten Vertretern des Absurden und dem polnischen Dramatiker gibt. Mrożek zielt nicht auf „tragische Einfühlung in die absurde, ausweglose Existenz der Menschen“<sup>20</sup>, sondern deckt das „Absurde und Grotteske in der sozialen Wirklichkeit“<sup>21</sup> auf. Die BRD-Zuschauer sahen mehr Berührungspunkte mit Stücken von Frisch und Dürrenmatt, für die Stilmittel der Grotteske und Ironie so prägnant sind. Mrożeks Texte bildeten für die westlichen Rezipienten eine interessante Kontinuität der westlichen Theaterströmungen. Anders reagierte man in der DDR, wo die Mittel des Grottesken und Absurden offiziell keine Akzeptanz fanden. 1963 folgten die deutschen Übersetzungen von vier Einaktern: *Karol* („Karol“), *Na pełnym morzu* („Auf hoher See“), *Jeleń* („Der Hirsch“) und *Strip-tease* („Striptease“), mit ihnen stieg die Popularität Mrożeks, die sich mit den nächsten Übersetzungen noch behauptete. Dazu trugen auch folgende Stücke bei: *Czarowna noc* („Eine wundersame Nacht“), *Męczeństwo Piotra Ohey’a* („Das Martyrium des Piotr O’Hey“), *Zabawa* („Zabawa“)

<sup>18</sup> Die Phasengliederung der Rezeption der polnischen Literatur in der BRD stammt von Heinz Kneip: a) die Anlaufphase von 1945 bis 1958 b) die „polnische Welle“ von 1959 bis 1971 c) die Stabilisierung ab 1972. Vgl. Lemmermeier, D. / Schultze B. (Hrsg.): Polnisch-deutsche Dramenübersetzung 1930-1988. Mainz 1990, S.19.

<sup>19</sup> Błoński, J. : Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka. Kraków 1995, S. 274-279.

<sup>20</sup> Konkowski, A. : Sławomir Mrożek. In: Lam, A. (Hrsg.): Literatur Polens. Berlin 1990, S. 564.

<sup>21</sup> Lemmermeier, S.23 (s. Anm. 18).

und *Racket-baby* („Racket Baby“). Als Krönung des bisherigen Schaffens und höchste dramatische Leistung begrüßte man 1965 *Tango* („Tango“). Alle bisher erwähnten Stücke übertrug L. Zimmerer, der bis 1974 das Übersetzungsmonopol von Mrożek erhielt.<sup>22</sup> Er war auch Übersetzer von den Dramen: (chronologisch nach dem Erscheinungsjahr in der BRD) *Indyk* („Der Truthahn“), *Profeci* („Die Propheten“), *Drugie danie* („Der zweite Gang“), *Kynolog w rozterce* („Der Kynologe am Scheideweg“) und *Watzlav* („Watzlaff“). Aus Sicht eines deutschen Rezipienten boten die Dramen von Mrożek verschiedene Interpretationsmöglichkeiten: „Surreal, grotesk, politisch, geschichtspessimistisch, unmaterialistisch, philosophisch – je nach Bedarf (...)“<sup>23</sup> Die ab 1974 erschienenen Übersetzungen stammen von Christa Vogel und Witold Kośny. Das Jahr 1971 setzte der sogenannten „polnischen Welle“ in der BRD ein Ende, dadurch verringerte sich deutlich die Anzahl von Übersetzungen polnischer Schriftsteller. Als Ausnahme galt Mrożek, dessen im Zeitabschnitt von 1971 bis 1987 verfasste Bühnentexte in der deutschen Fassung immer wieder herausgegeben wurden. Sie werden hier chronologisch genannt: *Szcześliwe wydarzenie* („Ein freudiges Ereignis“), *Emigranci* („Emigranten“), *Garbus* („Buckel“), *Krawiec* („Der Schneider“), *Lis* („Fuchsquartett“), *Rzeźnia* („Der Schlachthof“), *Pieszko* („Zu Fuß“), *Ambasador* („Der Botschafter“), *Alfa* („Alpha“), *Kontrakt* („Der Vertrag“) und *Portret* („Porträt“). Zusammenfassend wollen wir festhalten: Drei Hauptfaktoren beeinflussten den Erfolg Sławomir Mrożeks in der Bundesrepublik in den 60er Jahren. Dazu gehörten: das allgemeine Interesse am Drama, sein origineller Stil und die politischen Ereignisse in Polen. Auf die große Beliebtheit des Dramatikers kann die Tatsache hinweisen, daß unter den deutschen Übersetzungen der 1953-1987 verfassten Dramen nur zwei fehlen. Das sind: *Poczwórka* („Das Viergespann“) und *Śmierć porucznika* („Der Tod des Leutnants“), ein Stück, „das einen von der romantischen Literatur verbreiteten Mythos aus der Geschichte der nationalen Aufstände des 19. Jahrhunderts, die Apotheose eines vermeintlichen Märtyrers ironisch demontiert“<sup>24</sup>. Dieses Zitat könnte uns zur Antwort auf die Frage verleiten, warum kein Übersetzer versuchte, das Drama den deutschen Zuschauern zu präsentieren. Es war höchstwahrscheinlich, daß der stark betonte nationalgeschichtliche Kontext den natürlichen Rezeptionsprozeß hätte stören können.

Die Einsicht in die ausgewählte Fachliteratur<sup>25</sup> sowie die Anzahl von Inszenierungen lassen erkennen, daß die Rezeption von Bühnentexten des polnischen Dramatikers in der DDR erst in den 70er Jahren einsetzte. Diese Tatsache ergibt sich aus der kulturellen Distanz dieses Landes zu Polen einerseits und zu der BRD andererseits. Die langjährige Abgrenzungspolitik verschärfte sich nach dem sogenannten „polnischen Oktober“ 1956, der für Polen die Liberalisierung der PZPR (der Polnischen Vereinigten Arbeiterpartei) und die Infragestellung des verbindlichen ästhetischen Programms (des sozialistischen

<sup>22</sup> Ebenda.

<sup>23</sup> Müller, Ch.: „Haus auf der Grenze“ von Mrożek in Konstanz. In: Theater heute. Nr.5/1975, S.54.

<sup>24</sup> Scholze, S.220 (s. Anm.13).

<sup>25</sup> Paul, F./ Schultze, B. (Hrsg.): Probleme der Dramenübersetzung 1960-1988. Eine Bibliographie, Bd. 7, Tübingen 1990; Kneip, H./Orłowski, H. (Hrsg.): Die Rezeption der polnischen Literatur im deutschsprachigen Raum und die der deutschsprachigen in Polen 1945-1985. Deutsches Polen-Institut Darmstadt 1988.

Realismus) bedeutete. Die politischen Ereignisse 1956 und ihre Folgen setzten eine deutliche Zäsur in die Rezeptionsgeschichte der polnischen Bühnentexte. Während sie das Interesse am polnischen Drama in der BRD weckten, hörte man in der DDR auf, polnische Theaterstücke zu übersetzen. In dem sozialistischen Nachbarland erschienen zwar seit 1960 Übersetzungen der polnischen Literatur, ihre Anzahl war jedoch gering und die von Mrożek wurden nicht herausgegeben.

Die Abhängigkeit des kulturellen Lebens von der Politik war in den Ostblockstaaten enorm. Das Programm der SED forderte die Schriftsteller auf, die deutsche Literatur im Geiste des „sozialistischen Realismus“ zu schaffen. Die originelle Schreibweise Mrożeks war von den in der DDR herrschenden Tendenzen weit entfernt, sie vermittelte keine sozialistischen, didaktischen oder revolutionären Inhalte. Aus dem bereits gesagten geht deutlich hervor, daß Mrożeks Stücke vor 1970 nicht die geringste Chance hatten, auf die DDR-Bühnen gebracht zu werden. Auch später, als der Kulturaustausch zwischen Polen und seinem westlichen Nachbarland begann, war in der DDR kein großes Interesse an seinen Dramen zu beobachten.

Das Jahr 1975 bildete einen markanten Wendepunkt für die polnische Dramatik in der DDR. Anlässlich der „Tage der polnischen Theaterkunst“ wurden vier Stücke von Mrożek *Karol* („Karl“), *Na pełnym morzu* („Auf hoher See“), *Strip-tease* („Striptease“) und *Tango* („Tango“) erstaufgeführt. Es vollzog sich ein „Durchbruch in Richtung auf eine Aneignung der spezifischen, national polnischen Traditionen, Formen und Ausdruckweisen (...) der internationalistischen Inspiration“<sup>26</sup>. 1977 inszenierte man in Weimar *Racket-baby* („Racket Baby“) und 1978 *Emigranci* („Emigranten“). Es war sicherlich kein Zufall, daß dieses Stück zwei Jahre nach der Emigration vieler Schriftsteller aus der DDR dem ostdeutschen Publikum präsentiert wurde.

In den 80er Jahren wurden in der DDR nur zwei Dramen, nämlich *Czarowna noc* („Eine wundersame Nacht“ - Erstaufführung 1989) und *Lis* („Fuchsquartett“ - Erstaufführung 1989) inszeniert. Es ist somit deutlich zu sehen, daß die Tendenz der szenischen Aneignungsversuche fallend war. Diese Tatsache ist auf die politischen Gegebenheiten, wie die Sperre der westlichen Grenze in Polen (1980) und die Verhängung des Kriegsrechts (1981) zurückzuführen. Nach D. Scholze war die Einwirkung Mrożeks auf die DDR- Dramatik trotzdem unverkennbar. Er begründet seine Stellungnahme folgendermaßen: Mrożeks Bühnentexte wurden zur Inspirationsquelle deutscher Schriftsteller, man begann allmählich in Vergessenheit geratene künstlerische Mittel wie Grotteske, Parodie und Ironie einzusetzen<sup>27</sup>. Seine Stücke verhalfen, „groteske und absurde Kunstmittel, den Sinn für gebrochene, verkehrte, parabolische Darstellungen bei den Zuschauern zu entwickeln“<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Scholze, S. 305 (s. Anm.13).

<sup>27</sup> Als Beispiel führe ich nach D. Scholze die Komödie „Wenn Georgie kommt“ von H. Drewniok. Scholze, S. 314 (s. Anm.13).

<sup>28</sup> Ebenda, S. 305.

## 5. Buchpublikationen

Mrożeks Dramen erschienen als Übertragungen in allen möglichen Publikationsformen.<sup>29</sup> Unter ihnen überwiegen Sammelwerke, wie z.B.: „Stücke I“, „Stücke II“ und „Stücke III“, die ab 1965 beim Berliner Henssel Verlag gedruckt wurden und bis vier Auflagen erreichten.<sup>30</sup> Zum ersten Mal wurde Mrozek in der DDR 1966 in der Anthologie „Polnische Dramen“<sup>31</sup> herausgegeben. Dann folgten Bänder: „Drei polnische Stücke“<sup>32</sup> und „Sławomir Mrozek. Stücke“<sup>33</sup>. Viele von ihnen erlebten mehrere Neuauflagen und –auflagen; sie wurden in der Zeitschrift „Theater heute“ abgedruckt. Mrozek war jahrelang mit den Verlagen Henssel, Kiepenheuer sowie auch Pieper und Kaiser verbunden.

## 6. Inszenierungen

Die Popularität des polnischen Dramatikers spiegelt sich deutlich in Inszenierungen wider. Da nur neun Dramen in der DDR von 1959 bis 1989 aufgeführt wurden, konzentriere ich mich infolge dessen bei der Rezeptionsanalyse von Inszenierungen auf bundesdeutsche Bühnen. Man inszenierte in der BRD insgesamt 27 Stücke, wovon die Mehrheit in die 60er Jahre fiel. Die eingehende Analyse läßt erkennen, daß Mrozek nicht nur die bundesdeutschen Bühnen eroberte, sondern auch seine Stellung über eine längere Zeitspanne behauptete. Ein sprechender Beweis dafür sind zahlreiche Inszenierungen von solchen Theatertexten wie: *Policja* („Die Polizei“ - 46 Inszenierungen), *Tango* („Tango“-85), *Karol* („Karol“ - 18), *Na pełnym morzu* („Auf hoher See“ - 33), *Striptease* („Striptease“ - 20) und *Emigranci* („Emigranten“ - 18)<sup>34</sup>. Die Beliebtheit Mrożeks nahm mit jedem Drama zu. Sein erstes Drama, das 1958 im Kleinen Theater am Zoo in Frankfurt aufgeführt wurde, war ein großer Erfolg. Es mag in Erstaunen versetzen, daß dasselbe Bühnenwerk erst 31 Jahre später nach seiner Erstaufführung in der BRD in den Spielplan des Altenburger Landestheater in der DDR aufgenommen wurde. Mehrere Premieren erlebten die berühmten Einakter. Ein glänzender Erfolg war das Stück *Tango* („Tango“), in der Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins hält sich das Stück von 1966 bis 1969 unter den zehn meistgespielten Stücken ( 1966/67: Platz 3, 1967/68: 5, 1968/69: 3).<sup>35</sup>

<sup>29</sup> Man unterscheidet folgende Publikationsformen von Stücken: das Theatermanuskript, der Einzelband, und das Sammelwerk. Vgl. Paul, F./Schultze B.(Hrsg.), ebenda, S.30 f.

<sup>30</sup> Lemmermeier, S. 34 (s. Anm. 18).

<sup>31</sup> Janke, J. (Hrsg.):Polnische Dramen. Berlin 1966.

<sup>32</sup> Janke, J. :Drei polnische Stücke. Berlin 1977.

<sup>33</sup> Janke, J. : Sławomir Mrozek. Stücke. Berlin 1977.

<sup>34</sup> In Klammern befindet sich die Anzahl der Inszenierungen bis 1988, nach Lemmermeier, S.36 (s. Anm. 18).

<sup>35</sup> Ebenda.



In den 70er Jahren ist der Rückgang aller polnischen Inszenierungen in der BRD auffallend. Aber auch in diesen Umständen ist seine Dominanz erhalten, unaufhörlich wurden Mrożeks Bühnentexte in das Repertoire der großen und kleinen Theater aufgenommen. Neben dem Düsseldorfer Schauspielhaus, der Vagantenbühne und dem Schloßparktheater in Berlin sowie dem Deutschen Theater in Göttingen sind kleinere „Vermittlungsinstanzen“ zu nennen: Nationaltheater in Mannheim, Theater 44 in München, Theater der Stadt Bonn oder Städtische Bühnen in Dortmund. Diese Liste ließe sich noch weiterführen. Bisher nannte ich nur diese Stücke, deren Aufführungen ein großes kulturelles Ereignis in der Bundesrepublik darstellten. Positiv wurden auch andere Dramen von dem Publikum und der Kritik aufgenommen wie: *Drugie danie* („Nochmal von vorn“) und *Profeci* („Die Propheten“) unter der Regie von Karl-Heinz Stroux 1968 am Düsseldorfer Schauspielhaus. Jede Inszenierung fand in der Presse Widerhall. An dieser Stelle sind Rezensionen gemeint, in denen Rezensenten eine eigene Bewertung eines gesehenen szenischen Aneignungsversuches darstellen. Es wäre einer gesonderten Analyse wert, verschiedene Kritiken derselben Inszenierung zu vergleichen. Dies könnte uns Einiges über individuelle Rezeptionsprozesse von Rezensenten sagen.

Zur Propagierung der polnischen Dramatik trugen Gastspiele polnischer Theater bei. An dieser Stelle sind folgende Regisseure wie E. Axer, der „Tango“ am Düsseldorfer Schauspielhaus inszenierte, und mit dem Deutschen Theater in Göttingen zusammenarbeitende Jan Kulczyński, zu nennen. Bei der Vorbereitung einer Aufführung erfolgten häufig Texteingriffe durch den Dramaturgen bzw. den Regisseur einer bestimmten Konkretisation zuliebe. Es ergibt sich die Frage danach, inwieweit Kürzungen oder Veränderungen des Textes die Rezeption bestimmter Dramen änderten.<sup>36</sup>

Ich möchte jetzt zu den Inszenierungen in der DDR übergehen. Am Deutschen Nationaltheater in Weimar wurden zwei Stücke erstaufgeführt: *Racket-baby* („Racket-Baby“ -1977) und *Emigranten* („Emigranten“-1978). Die Erfurter Tageszeitung „Das Volk“ versah die Rezension dieser Inszenierung mit der Überschrift „Absurdes aus der bürgerlichen Welt“<sup>37</sup>, was darauf hinweist, daß die Absicht Mrożeks, menschliche Charaktere in konkreten sozialen Umständen darzustellen, übersehen wurde. Besondere Aufmerksamkeit verdient die Rostocker Inszenierung des „Tango“ unter der Gastregie von Józef Gruda, der für die „überzeugende Präsentation der auf Volkstheater und Romantik zurückgehenden“<sup>38</sup> Tradition des polnischen Dramas gelobt wurde.

Abschließend bleibt festzuhalten, daß die Rezeption von Mrożeks Stücken aufgrund der unterschiedlichen politischen Bedingungen, sowie der literaturästhetischen Konzepte in der DDR und BRD verschieden ausgeprägt war. Der Übersetzungs- und Inszenierungsverlauf zeigt deutlich, daß in der BRD ein breites Spektrum seiner Dramen vorlag, die auch trotz kultureller Unterschiede aktive Rezipienten fanden.

<sup>36</sup> Mehr zu Inszenierungen von Mrożeks Stücken Paul, F./Schultze, B. (Hrsg.), ebenda, S. 35-38.

<sup>37</sup> Nach Scholze, (s. Anm. 13).

<sup>38</sup> Ebenda, S.306.

## Bibliographie:

- Betten A.: Formen fragmentarischer Gesprächsäußerungen in simulierter gesprochener Sprache. Versuch einer stilistischen Unterscheidung. In: Meyer – Hermann, R./Rieser, H.(Hrg.): Ellipsen und fragmentarische Ausdrücke, Bd.2, Tübingen 1985.
- Błoński, J.: Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka. Kraków 1995.
- Drosdowski, G. (Hrsg.): Deutsches Universalwörterbuch. Mannheim 1996.
- Głowiński, M.: Style odbioru. Kraków 1977.
- Graff, S.: Taktik des Theaters. In: Schumann, O. (Hrsg.): Grundlagen und Techniken der Schreibkunst. Handbuch für Schriftsteller, Pädagogen, Germanisten, Redakteure und angehende Autoren, Wien 2000, S. 191-486.
- Ingarden, R.: Konkretisation und Rekonstruktion. In: Warning, R. (Hrsg.): Rezeptionsästhetik. München 1988, S.43-61.
- Janke, J. (Hrsg.): Polnische Dramen. Berlin 1966.
- Janke, J. :Drei polnische Stücke. Berlin 1977.
- Janke, J. : Sławomir Mrożek. Stücke. Berlin 1977.
- Kneip, H./Orłowski, H. (Hrsg.): Die Rezeption der polnischen Literatur im deutschsprachigen Raum und die der deutschsprachigen in Polen 1945-1985. Deutsches Polen-Institut Darmstadt 1988.
- Konkowski, A.: Sławomir Mrożek. In: Lam, A. (Hrsg.): Literatur Polens. Berlin 1990.
- Langer, G.: Textkohärenz und Textspezifität. Frankfurt am Mein 1995.
- Lemmermeier, D. / Schultze B. (Hrsg.): Polnisch-deutsche Dramenübersetzung 1930-1988. Mainz 1990.
- Lerchner, G.: Literarischer Text und kommunikatives Handeln. Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften Leipzig, Philologisch – historische Klasse, Bd.127, H.6, S. 5-74.
- Müller, Ch.: „Haus auf der Grenze“ von Mrożek in Konstanz. In: Theater heute. Nr.5/1975, S.54.
- Paul, F./ Schultze, B. (Hrsg.): Probleme der Dramenübersetzung 1960-1988. Eine Bibliographie, Bd. 7, Tübingen 1990
- Scholze, D.: Zwischen Vergnügen und Schock. Polnische Dramatik im 20. Jahrhundert. Berlin 1989, S. 291-315.
- Trabant, J.: Zeichen in ästhetischen Handlungen. In: Eschbach, A./Wendelin, R. (Hrsg.): Literatursemiotik I. Methoden-Analysen-Tendenzen. Tübingen 1980.
- Vodička V. F.: Die Konkretisation des literarischen Werks. In: Warning, R. (Hrg.): Rezeptionsästhetik. München 1988, S.76-90.