

Dietrich Scholze

50 Jahre deutsch-sorbisches Berufstheater

Die Vorgeschichte

Der Ursprung des sorbischen Theaters fiel in die Endphase der sogenannten nationalen Wiedergeburt. Diese erstreckte sich von der Epoche der Aufklärung bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts (vgl. Kunze 1989). Am 2. Oktober 1862 fand in Bautzen die erste sorbischsprachige Laienaufführung vor Publikum statt. Die Mitwirkenden, überwiegend Oberlausitzer Studenten vom „Wendischen Seminar“ in Prag, hatten die Anregung direkt aus der tschechischen nationalen Bewegung empfangen (vgl. Černý 1989). Daher inszenierten sie eine Komödie des Tschechen Václav Kliment Klicpera, die nur männliche Rollen enthielt.

Den ersten original sorbischen Damentext, „Na Hrodzišću“ (Auf dem Burgwall), schrieb der spätere Nationaldichter Jakub Bart-Čišinski (1856–1909) im Jahr 1879. Es war ein fünftaktiges Historiendrama und wurde 1897 von einem Laiensembel uraufgeführt. Bis zum Ersten Weltkrieg festigte das Theater seinen Platz in der Kultur der slawischen Minderheit. Zwischen 1900 und 1914 sind etwa 250 Theaterabende an 35 Orten der Lausitz bezeugt. Ein Handbuch von 1913 verzeichnet 66 auf Sorbisch vorliegende Stücke, in der Mehrheit freilich Übersetzungen (vgl. Kral 1913).

Während der Weimarer Republik (1919–1933) verfügten sorbische Vereine über etwa 35 Theatergruppen, die mehr als 100 verschiedene Inszenierungen in der zweisprachigen Oberlausitz anboten. In der Niederlausitz um Cottbus etablierte sich die dramatische Kunst hingegen kaum, weil dort die deutschen kulturellen Einflüsse dominierten. Mitte der Dreißigerjahre äußerte der Lehrer und Schriftsteller Jurij Wjela (1892–1969) seinen Protest gegen die „Wendenpolitik“ der Nationalsozialisten mit allegorischen Mitteln, die sich namentlich bei Freiluftaufführungen als wirksam erwiesen. 1937 existierten bereits 136 Theatertexte in Sorbisch, von denen rund 50 Übersetzungen waren – vor allem aus dem Deutschen und dem Tschechischen.

Dennoch – bis zum Verbot sorbischer Sprache und Kultur 1937 blieb die Dramatik die schwächste literarische Gattung. Über die Lausitz hinaus war sie – bei marginalen Ausnahmen – im Grunde nicht zur Kenntnis genommen wurden. Ein Nationaltheater nach dem Vorbild anderer slawischer Völker (als Institution oder als Kanon) entstand nicht.

Die professionelle Tourneebühne (1948–1963)

Gleich nach Kriegsende, im Mai 1945, wurde die 1912 gegründete Domowina als Bund Lausitzer Sorben von der sowjetischen Militäradministration wieder zugelassen. Ihre 1946 ins Leben gerufene „Zentrale Theatergruppe“ bildete personell und organisatorisch die Basis für das „Serbske ludowe dźiwadlo“ („Sorbisches Volkstheater“). Es wurde am 13. Oktober 1948 offiziell eröffnet, als erste und – bislang – einzige Berufsbühne in der Geschichte der Sorben. 15 Jahre lang existierte es als Wanderbühne ohne festes Gebäude. Zu seinen vorrangigen Aufgaben gehörte es, die aus der Laienbewegung übernommenen Darsteller beruflich zu qualifizieren, die sorbischen Bewohner der

Region als Stammpublikum zu gewinnen sowie geeignete, das hieß möglichst einfache Spielvorlagen zu beschaffen.

Nach Gründung der DDR war die Domowina – nicht ohne Auseinandersetzungen – an die Seite der ostdeutschen Kommunisten getreten. Das geschah nicht zufällig: Die Sozialistische Einheitspartei hatte 1948 in Sachsen zusammen mit kleineren Parteien das erste Sorbengesetz verabschiedet, das die Kultur ausdrücklich förderte. Die damalige Kulturpolitik erwartete vom professionellen sorbischen Theater eine Ästhetik der Widerspiegelung – damit sollte es sein Publikum bilden, belehren und erziehen. So sollte es etwas nachholen, was das deutsche bürgerliche Nationaltheater schon 150 Jahre früher angestrebt hatte: die Einigung der nationalen Kräfte durch Verbreitung eines weltanschaulichen Ideals auf der Bühne. Seit Beginn der Fünfzigerjahre wurde dieses Ideal in Ostdeutschland unmittelbar an den Aufbau einer sozialistischen Ordnung nach sowjetischem Vorbild geknüpft.

Unter seinem ersten Intendanten, dem Schauspieler und Regisseur Jan Krawc (Johannes Schneider; 1902–1986), konzentrierte sich das Sorbische Volkstheater ganz auf die komischen Genres: auf Komödien, Possen und Schwänke, oft begleitet von Musik oder Gesang. Die tiefere Ursache für diese Strategie bildete die soziale Struktur der Sorben, die damals in beiden Lausitzen noch bis zu 100 000 Menschen zählten. Die potenziellen Zuschauer stammten vor allem aus bäuerlichen und proletarischen Schichten, die mit Theater in der Muttersprache noch gar nicht in Berührung gekommen waren. So verwundert es nicht, dass der Spielplan der Bautzener Tourneebühne die kulturpolitischen Vorgaben verfehlte. Den wiederholten Forderungen – auch der Theaterkritik – nach zeitgemäßen, ernsten Stücken begegnete das sorbische Theater mit dem Argument mangelnder Texte. Nur selten wurden Gegenwartsdramen von DDR-Autoren ins Sorbische übersetzt. Die Spezifik der kleinen Bühne ohne eigenes Haus ließ im Übrigen kaum künstlerische Experimente zu. Ende 1957 wurde der Theaterleiter beurlaubt. Er verließ im Frühjahr 1958, nach zehn Jahren, das sorbische Ensemble und ging nach Westdeutschland.

Der im Sommer 1958 berufene Nachfolger Jurij Wuješ (1905–1968) kündigte sogleich eine Reorganisation des Theaters an. Er wollte „eine planmäßige Tätigkeit auf der Grundlage klarer kulturpolitischer Prinzipien erreichen, die der Kulturpolitik unseres Arbeiter-und-Bauern-Staats entsprechen“ (Wujes 1958: 263). In diesem Sinne wurde im Mai 1959 die epische Chronik „Marja Jančowa“ des führenden sorbischen Schriftstellers Jurij Brězan (1916–2006) uraufgeführt. Der Autor entwickelte das Stück aus einer Novelle, die 1951 als Beginn des „sozialistischen Realismus“ bei den Sorben begrüßt wurde. Tatsächlich eröffnete die Volksfigur der Mutter Jantsch gerade dem dörflichen Publikum vielfältige Identifikationsmöglichkeiten (vgl. Scholze 1993).

Nach dem Bau der Berliner Mauer – 1961 – wurde sowohl bei den Deutschen wie bei den Sorben zwecks Abgrenzung vom Westen auf die Stärkung der „nationalen“ Komponente gedrungen. Einen eigenen „Weg zum Sozialismus“ – wie etwa in Polen – propagierte man zwar nicht, doch die sorbische Kultur hatte sich nun eindeutig als Bestandteil der DDR-Kultur zu begreifen. Die Komödien aus dem dramatischen Erbe der mittel- und osteuropäischen Länder, auf die das sorbische Theater nach wie vor nicht verzichten konnte, erfuhren damit von vornherein eine Abwertung.

Die Integration in eine zweisprachige Regionalbühne

Ökonomische, ästhetische und technisch-organisatorische Ursachen bewirkten, dass das Sorbische Volkstheater im August 1963 mit dem seit 1796 bestehenden Stadttheater Bautzen vereinigt wurde. Damit erhielt das sorbische Berufsensemble endlich Zugang zu einem festen, voll ausgestatteten Spielort. Zugleich trat die junge sorbische Theaterkultur in Wettstreit mit der deutschen lokalen Konvention. Die sorbischen Künstler waren herausgefordert, ihre besonderen Wirkungschancen im bikulturellen Kontext zu nutzen. Sie hatten die Mythen und Traditionen einer authentischen Volkskultur, die Identität eines autochthonen Ethnikums zu veranschaulichen. Bei drastischer Reduzierung der Tournées in die Dörfer musste die emotionale Bindung der Sorben an ihr Theater erhalten werden. Die Zukunft sollte zeigen, dass das Laientheater als Zentrum örtlicher Geselligkeit auf Dauer eine starke Konkurrenz bildete.

Die Fusion zog natürlich eine Neubestimmung der kulturpolitischen Richtlinien nach sich. Das neu geschaffene „Deutsch-Sorbische Volkstheater“ Bautzen („Němsko-Serbske ludowe dźiwadło“ Budyšin) wurde vom Rat des Bezirkes Dresden, damals die übergeordnete Behörde, unter anderem beauftragt, das klassische Erbe sowie die „progressiven demokratischen und revolutionären Traditionen der deutschen und sorbischen Dramatik“ zu pflegen und sich zugleich um die Neuentwicklung von Bühnenwerken zu bemühen. Außerdem wurde verlangt, „die sorbische nationale Dramatik und die sorbische Musikkultur auch in deutscher Sprache für die DDR zu erschließen“. Spezielle Aufmerksamkeit sollte Inszenierungen von Werken aus den befreundeten osteuropäischen Ländern gewidmet werden. Für das sorbische Repertoire ergaben sich aus diesen Zielvorstellungen drei generelle Schwerpunkte, die über die politische Wende von 1989/90 hinaus galten: 1. das ältere sorbische Erbe; 2. die eigene, originale Gegenwartsdramatik; 3. Übersetzungen aus anderen, vornehmlich slawischen Literaturen.

Eine systematische Aneignung dramatischen Erbes begann erst in den Achtzigerjahren des 20. Jahrhunderts. Bis dahin waren solche Bestrebungen mehrfach als „Nationalismus“ verdächtigt worden. 1981 gelangte erneut jenes romantische Geschichtsdrama auf die große Bautzener Bühne, mit dem der 23-jährige Bart-Ćišinski 100 Jahre zuvor die sorbische Dramengeschichte eingeleitet hatte: „Na Hrodzišću“. In derselben Spielplanlinie folgte zwei Jahre später die Tragödie „Gero“ des Tschechen Alois Jirásek. (In einer Filmeinblendung aus der Stiftskirche zu Gernrode wurde das Publikum auf die prekäre Situation der elbslawischen Stämme in der deutschen Geschichte des Mittelalters hingewiesen.) In regelmäßigen Abständen ist seither auf „ererbte“ Stücke zurückgegriffen worden, inzwischen selbst auf solche, die erst nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden sind.

Dramaturgische Entwicklung und szenische Umsetzung neuer Spielvorlagen ist für Theater stets kompliziert. Unter sorbischen Verhältnissen stand und steht die Bautzener Berufsbühne mit ihrem entsprechenden Engagement praktisch allein. Die genannten Regeln der Spielplangestaltung vor der Wende setzten voraus, dass unter den jährlich drei Inszenierungen für erwachsene (ober)sorbische Zuschauer mindestens ein zeitgenössisches Stück war. Es sollte anhand aktueller Stoffe und Themen das „patriotische Bewusstsein“ der Sorben für das Gesellschaftssystem der DDR stärken. Da es an Gegenwartsdramen oft mangelte, wurden zu diesem Zweck auch Übersetzungen auswärtiger Texte verwendet. Insgesamt sind seit 1945 über 50 sorbische dramatische Werke verfasst, jedoch nicht alle vom Theater aufgeführt worden.

Von Anfang an ist sorbisches Theater nie ohne die Übertragung (mitunter auch Adaption) internationaler Dramatik ausgekommen. Das gilt zwar für alle europäischen

Theaterkulturen, aber das schmale eigene Reservoir hat bei den Sorben dazu geführt, dass „importierte“ Stücke manche Spielzeiten völlig bestimmten. Meist handelte es sich dabei um das leichte Genre, das den Interessen des Publikums entgegenkam. Allmählich traten anspruchsvollere Angebote hinzu, wobei die slawischen Literaturen bevorzugt wurden. Neben russischen bzw. anderen sowjetischen, tschechischen, slowakischen, polnischen oder bulgarischen Dramen wurden hin und wieder auch westeuropäische Klassiker gezeigt – so Calderón, Molière, Goldoni, Shakespeare, Ibsen oder Agatha Christie. Eine fortwirkende Aufführungstradition freilich erwuchs daraus nicht. Die von 1963 bis 1990 unverändert komplexe Struktur des Hauses mit Schauspiel, Musiktheater und Ballett – plus zweisprachigem Puppentheater – ebnete den sorbischen Zuschauern den Weg auch zu deutschsprachigen Inszenierungen.

Die Phase vor und nach der Wende

Schon vor 1990 war das sorbische Ensemble bei seinem Publikum gelegentlich auf Ablehnung gestoßen, wenn es moderne Dramatik aus Osteuropa offerierte. Die Gründe dafür waren vielschichtig. Unter dem Widerspruch zwischen Inszenierungsentschluss und Publikumsgeschmack leidet eine kleine Bühne mit begrenztem Einzugsgebiet besonders. „Würde sich das professionelle Theater aber dem Wunsch nach einem reinen Unterhaltungsangebot beugen, träte es auf der Stelle, gäbe es keine Entwicklung mehr“, hat 1985 der Schriftsteller und damalige Dramaturg Benedikt Dyrlich (geb. 1950) erklärt (Dyrlich 1985: 70). Sichtbar wurde, dass eine akzeptable kulturpolitische Strategie, nämlich das Bemühen um Universalität, um Anschluss an das Welttheater, an objektive Grenzen gelangte. Die soziale Zusammensetzung der jährlich 6–8 000 Besucher verhinderte bisher die Erweiterung des sorbischen Repertoires in Richtung auf groteske oder absurde Tendenzen, auf Parabeln, Allegorien oder ähnliche Formen, wie sie für die späte DDR durchaus typisch waren.

Bis 1989 besaßen Theatermacher und Zuschauer immerhin einen gemeinsamen politischen Gegner; jede Kritik oder Zweideutigkeit in Text oder Inszenierung wurde begierig aufgesogen. Der Intendant der Vorwendezeit – auch wenn er später als IM „Romeo“ enttarnt wurde – riskierte einige kritische Produktionen. Solche Vorstellungen waren meist ausverkauft, auch in Bautzen besaß das Theater also – wie der westdeutsche Autor Wolfgang Ebert nachträglich feststellte – „als Stätte der Übereinkunft zwischen Bühne und Publikum eine verschwörerische Ventilfunktion“ (Ebert 1991: 39). Im Oktober 1989, in den Tagen des historischen Umbruchs, dokumentierte das zweisprachige Theater in Lesungen und Resolutionen seine Solidarität mit anderen Bühnen im Land, die ebenfalls durch gezielte Aktionen den Systemwechsel voranzutreiben versuchten.

Die in der DDR übliche Unterstützung sorbischer Kultur wurde durch den deutsch-deutschen Einigungsvertrag nicht beendet, doch ab 1990 musste ein neuer finanzieller Mechanismus gefunden werden. Heute firmiert das Deutsch-Sorbische Volkstheater als „eine dem Landkreis Bautzen nachgeordnete Einrichtung, die anteilig aus Mitteln der *Stiftung für das sorbische Volk* finanziert wird“. Diese Stiftung erhält ihre jährliche Ausstattung vom Bund sowie von den Ländern Sachsen und Brandenburg, wo die Sorben leben.

Der „Kampf“ geht jetzt um die Legitimation, das heißt vor allem um die Gunst der Zuschauer im Siedlungsgebiet. Das Theater, auch der sorbische Anteil, gerät damit in Gefahr, gefälliger, beliebiger zu werden. Unter dem Publikum aber hat eine soziale Dif-

ferenzierung eingesetzt, es ist heute überwiegend jung, gebildet und wohlhabend. Unter den neuen Bedingungen will die „einzige zweisprachige Berufsbühne Deutschlands“ ihrem nationalen Auftrag gleichwohl treu bleiben. Das meint in erster Linie die Bewahrung sorbischer Kultur und Tradition. Es meint die Stabilisierung des Ethnikums in einer historischen Phase, in der sich die seit 200 Jahren andauernde Assimilation an die deutsche Kultur spürbar verstärkt und beschleunigt hat.

Seit der Zeit Čišinskis hat die Theaterkunst versucht, die Lausitzer Sorben kulturell und sprachlich zu bilden – zunächst durch Amateur-, später auch durch Berufstheater. 1972 verwies der sehr aktive Cottbuser Dramatiker Jurij Koch (geb. 1936) auf eine latente Gefahr für das kleine Volk: „Wenn es uns nicht gelingt, die Jugend für unser Lied und unsere Sprache zu begeistern, dann haben wir vor der Geschichte, die uns die Möglichkeiten gegeben hat, nicht bestanden“ (siehe Völkel 1994: 147). Gerade in einer Zeit der Bedrohung aber halten Menschen am Althergebrachten fest. Die Theatergeschichte ist ein Teil der sorbischen Kulturgeschichte. Mit den drei Pfeilern Erbe, Gegenwart und Übersetzungen ist ein Stückereservoir bezeichnet, das seit Kriegsende über 300 verschiedene Inszenierungen ermöglicht hat. Nach dem Zusammenbruch des „realen Sozialismus“ und der Wiedervereinigung Deutschlands hat das Theater in den neuen Bundesländern seinen Nimbus als Ort kritischer Kommunikation weitgehend verloren. Genoss es früher materielle Sicherheit, erfuhr zugleich aber inhaltliche Beschränkung und Bevormundung, so könnten künftig finanzielle Zwänge und ökonomische Argumente der künstlerischen Freiheit erneut Grenzen setzen. Die Chance des deutsch-sorbischen Theaters liegt in seiner Bikulturalität, die ihm über die Lausitzen hinaus ein einzigartiges, unwiederholbares Profil verleiht. Mit den 25–30 Schauspielern der Bautzener Kulturinstitution, von denen rund die Hälfte zweisprachig agieren kann, lässt sich bis zur Gegenwart in beiden Sprachen ein ambitionierter Spielplan realisieren, wie dies an „Provinzbühnen“ in der Regel nicht möglich ist.

Literatur

- Bart, Jakub [= Bart-Čišinski] 1880: Na Hrodzišću. Činohra w pječich jednanjach. Budyšin/Bautzen.
- Černý, František 1989: Die Rolle des Theaters in der tschechischen Nationalbewegung und sein Einfluß auf andere slawische Völker. In: Lětopis Instituta za serbski ludospyt, Nr. D 4, S. 55–59.
- Dyrlich, Benedikt 1985: Narodna dramatika na jewišću NSLDž. In: Rozhlad 35, Nr. 3, S. 70/71.
- Ebert, Wolfgang 1991: Die einzige zweisprachige Bühne Deutschlands: Warten auf ein Wunder. Zur Situation des Deutsch-Sorbischen Theaters in Bautzen. In: Theater heute, H. 4, S. 39.
- Kral, Franc 1913: Naše dźiwadło. Přiručna kniha za naše towarstwa. Budyšin/Bautzen.
- Kunze, Peter 1989: Zu den historischen Grundlagen für die Herausbildung des sorbischen Theaters. In: Lětopis Instituta za serbski ludospyt, Nr. D 4, S. 47–54.
- Lorenz, Michael 2013: Bautzener Theater-Geschichten. Berlin.
- Młynk, Jurij/Scholze, Dietrich 2003: Stawizny serbskeho dźiwadła. 1862–2002. Budyšin/Bautzen.
- Scholze, Dietrich 1989: Naroki a poskitk. Rozestajenja wo hrajny plan Serbskeho ludoweho dźiwadła Budyšin (1948–1988). In: Lětopis Instituta za serbski ludospyt, Nr. D 4, S. 60–67.

- Scholze, Dietrich 1993: Zur Entfaltung des sorbischen Dramas. Jakub Bart-Ćišinski – Jurij Brězan – Jurij Koch. In: Koschmal, Walter (Hrsg.): Perspektiven sorbischer Literatur. Köln-Weimar-Wien, S. 179–200.
- Völkel, Měrćin 1994: Dramatiska literatura. In: Přinoški k stawiznam serbskeho pis-mowstwa lět 1945–1990. Zběrník. Red. M. Völkel. Budyšin/Bautzen, S. 124–160.
- Wuješ, Jurij 1958: Před nowej hrajnej dobu Serbskeho ludoweho dźiwadła. In: Rozhlad 8, Nr. 8, S. 263–266.