

Walter Koschmal

Wirklichkeit im Wandel: Róža Domašcyna auf dem Weg zum Gedicht

Einige, vor allem frühere Werke Róža Domašcynas repräsentieren Formen des Theaters. In diesen Hörspielen und Features klingen Themen späterer Texte bereits an. Noch steht allerdings der thematische Aspekt im Vordergrund. In der Entstehungszeit vieler dieser Texte entwickelt die Gesellschaft neue Lebensformen. Aber auch in den Jahrzehnten davor, durch den Zweiten Weltkrieg, den fortgesetzten Braunkohleabbau in der DDR und die Zerstörung sorbischer Dörfer, entwickeln gerade sorbische Künstler eine negative Beziehung zu diesen Erscheinungen, waren sie doch mit der Landschaft und der Natur bis dahin aufs Engste verbunden und drückten das in ihrer Kunst aus.

Deshalb hält sich auch Róža Domašcyna an die Welt des Menschen und der Natur. Sie setzt sich aber in diesen Texten damit auseinander, wie die Kunst von der Wirklichkeit, von Gegenständen und Materialität, bestimmt ist. Sie mag – wie der frühe Kazimir Malevič der „Selbstzeugnisse“ – erkennen, dass in der Natur alles eine „ungegenständliche Basis“ hat, „aber der Mensch möchte sie gegenständlich machen. Es ist die Idee, alles für sein persönliches und gesellschaftliches Wohl zu nutzen. Deshalb entstehen jetzt zwei Wahrheiten, eine gegenständliche Welt und eine ungegenständliche.“ (MALEWITSCH 2020: 91) Diesen Weg von der gegenständlichen zur ungegenständlichen Wahrheit im Schreiben dürften die hier in Rede stehenden Texte zurücklegen.

1. Vom dokumentarischen zum fiktiven Hörspiel

Die ersten Stücke sind sprachlich weniger ausgearbeitet als die Gedichte. Sie sind zum Teil auf Deutsch und auf Sorbisch erschienen bzw. im Rundfunk gesendet worden. Die meisten Stücke blieben hingegen unpubliziert. Als Buchpublikation ist nur „Raketenballon“ (Balonraketa, DOMAŠCYNÁ 2008) auf Sorbisch zugänglich. Heutige Rezipienten kennen diese Stücke häufig nicht. Das Deutsche mancher der frühen Texte weicht von den späteren oft grundlegend ab. Das liegt auch daran, dass sie nicht zur Publikationsreife gebracht wurden. Vielfach entsteht so bereits im Deutschen ein Moment der Verfremdung (z. B. „Hulla-hop-Reifen“ statt „Hula-hoop-Reifen“). Diese sprachlichen Abweichungen von der Schriftnorm haben vielfältige Ursachen. Interessant sind dabei u. a. die für die weitere literarische Entwicklung einschlägigen sprachlichen Interferenzen, d. h. die Übertragung von Sachverhalten der einen Sprache auf die andere (etwa in Genus oder Rechtschreibung, z. B. sorbisch „mamon“ vs. deutsch „Mammon“). Diese Interferenzen werden im künftigen Schreiben oft poetisch produktiv, wie spätere Hörbilder zeigen.

Die Gattung Feature meint ein Hörfunkgenre, eine journalistische Darstellungsform, die meist nicht fiktional ist. Es enthält Elemente der Reportage und der Dokumentation. Themen werden durch kleine Geschichten, Szenen und Zitate behandelt. Dabei wird an das Alltagswissen der Rezipienten angeknüpft. Die Radiofeatures von Róža Domašcyna stammen nicht allein von ihr. Sie verfasste die Texte, die technisch-dramaturgische Umsetzung dagegen erfolgte durch andere. Mehrere Stücke entstanden im Umfeld der Wende, im Jahr 1988 und im November 1990. Man kann davon ausgehen, dass in dieser Phase

auch Themen angesprochen werden (konnten), deren Behandlung zuvor problematischer gewesen sein mag.

Das Feature „Ich pflücke die Rose. Aus dem Leben einer sorbischen Märchenerzählerin“ ist mit dem 26. 1. 1988 datiert. Seine siebzehn Manuskriptseiten liegen nur unveröffentlicht und in deutscher Sprache vor. Das Stück handelt von der Großmutter der Autorin und ist persönlich gehalten. Dieses Autobiografische verbindet alle Hörspiele und Hörbilder Róža Domašcynas und tritt hier bereits in einer ästhetischen Transformation auf. „Ich pflücke die Rose“ nennt in einer Variante des Untertitels explizit die „Märchenerzählerin Hana Chěžcyna“. Die „Autorin“, eine Figur des Textes, wird von Janina Brankatschk gesprochen, der „Zitator“ von Michael Lorenz, im „Originalton“ wird Hana Šenkarjowa zitiert. Sie ist „die älteste Tochter“ „meiner Großmutter“, so der Nebentext, der – ungewöhnlich genug – in der Ich-Perspektive gehalten ist. Regelmäßig werden reale Erinnerungen eingeblendet.

„Ich pflücke die Rose“ ist eine Art Legitimationstext, denn von der Großmutter, die 96 Jahre alt wird, als „Volkserzählerin und -sängerin“ geht die sorbische Rede und Sprache auf die Enkelin, die Autorin des Stücks, über. Das zeigt sich am Schluss, an dem ein von Hana Chěžcyna oft erzähltes Märchen steht, in dem der „schönen Schwester“ eine Rose aus dem Mund wächst: Die Enkelin Róža (wörtlich: „Rose“) pflückt sie. Sie selbst ist diese Rose, die sie im Vornamen trägt und tritt so die Nachfolge der Großmutter an. Als Volkssängerin schlägt die Großmutter außerdem die Brücke zur Musik. Neben dieser folkloristischen Legitimation bleibt auch jene für die Kunstliteratur in der Familie. Dafür steht der Onkel Jurij Chěžka. Zu Chěžka schreibt die Autorin Ende 2009 u. a. ein eigenes Hörbild mit dem Titel „Memento słuchowy wobraz ze žiwjenja basnika Jurja Chěžki“ („Memento. Hörbild aus dem Leben des Dichters Jurij Chěžka“; vgl. auch DOMAŠCYNÁ 1994).

Bei den Sorben ist die intertextuelle Dimension oft eine intimere, familiäre. Hana Šenkarjowa steht im Hörspiel für das Mündliche, ebenso für Sprachmischungen: „Und dann hat sie viel Geschichten erzählt. Bajki bała.“ „Bajki bać“ signalisiert auch das Rhythmisch-Musikalische. Der eingespielte Text ist zudem dialektal gefärbt („war begabt, daß sie konnte reden“; „Haben sie immer sich gefreut“) und referiert auf gesprochene Sprache. Die Repliken Hana Šenkarjowas klingen fremd.

Gewohnt habe die Großmutter in Horka (bei Kamenz). Die Enkelin, also die Autorin, habe sie wiederholt besucht. Ihre Sätze sind hochsprachlich, kurz und rhythmisch. Nach dem Tod der Großmutter sei die Autorin immer wieder in ihr Haus zurückgekehrt. Auf deren Stuhl am Fenster sitzend, gleichsam Nachfolge und Verpflichtung in Einem, findet sie das Buch „Poesie der kleinen Kammer“ von Jurij Chěžka, des im Krieg ums Leben gekommenen Dichtersohns Hana Chěžcynas. Großmütterliches und männliches Dichtererbe verbinden sich. Seine Gedichte werden im Feature (in der Übersetzung von Kito Lorenc) von Michael Lorenz auf Deutsch gelesen. Die Gedichtrezitationen beginnen vielfach auf Sorbisch, werden aber vom lauter werdenden Deutschen übertönt. Das Sorbische erklingt dann fast unhörbar im Hintergrund. Die Lautkulisse bildet so eine weitere Interferenz. Das Hörspiel arbeitet mit der konkurrierenden Lautlichkeit beider Sprachen. Es entgrenzt die Sprachtöne – im Sinne der Großmutter – zur Musik hin, so in Chěžkas Gedicht: „Wenn du einst uns nicht mehr Mutter bist“. Es habe sich „ein kleines Volk, das an der Welt zerbrach“, „friedlich aufgelöst“: Es sei „anspruchlos“ gewesen wie „mein Onkel Jurij“. Kollektives und Autobiografisches werden parallel geführt. Mutter habe oft von „unserem Jurij“ gesprochen.

Die Autorin unterstützt in ihren Repliken das Prinzip der Montage und zitiert dazu den polnischen Aphoristiker Stanisław Lec auf Deutsch: „Ohne die Kenntnis fremder Sprache[n] wirst du nie das Schweigen des Ausländers verstehen“. Zwei Sprachen „verdoppeln“ „das Erlebnis Welt“. In der Erinnerung des Ich waren in dieser Welt die Verwandten auf dem Dorf „ineinander verwurzelt“. Sie bildeten von Beginn an eine synkretistische, gleichsam natürliche Lebenseinheit.

Róža besuchte die Oma als „Ferienkind“ – mit deren weiteren Enkeln Jan und Marja. Sie stammte aus der Familie des jüngsten Sohnes Pawoł. Hana Chěžcyna wurde im Jahr 1887 in Weidlitz geboren und hatte fünfzehn Kinder zu betreuen, von denen zwölf am Leben blieben. Der Vater war Zimmermann. Geheiratet hatte sie den Witwer Miklas Chěžka, der drei Kinder mit in die Ehe brachte.

Alle ihre Erzählungen sind mündliche. Darin entsprechen ihnen die Erzählungen der Tochter Hana Šenkarjowa. Zahlreiche Sprichwörter markieren das Mündlich-Folkloristische. Im Werk Róža Domašcynas spielen sie – ähnlich wie die Märchen – eine große Rolle („Blablaba“, DOMAŠCYNÁ 2011). Das Musikalische dieses Erzählens der Šenkarjowa schlägt sich auch darin nieder, dass der Text durch Musik unterbrochen wird. Der sprachlich-musikalische Wechsel kehrt später in der Tonaufnahme der Lesung des Textes „Prjedy hač woteńdžeš“ („Bevor du gehst“, BULANK/DOMAŠCYNÁ 2011 bzw. 2008) durch die Autorin wieder. Doch die Wiedergabe der mündlichen Repliken Šenkarjowas muss in der schriftlichen Version defizitär ausfallen. Oft fehlen Lexeme, z. B. Füllwörter, Wörter werden häufig in einer hochdeutschen Variante („auch“) statt dialektal („och“) geschrieben, die Syntax ist meist eine *fehlerhaft* mündliche usw. Die Diskrepanz von mündlichem und schriftlichem Text ist deutlich spürbar.

Die Großmutter erzählt oft von Jurij. Er lebte und studierte in Prag und kämpfte im Krieg. Doch desertierte er im Jahr 1944 mit zwei anderen Sorben. Er kam ebenso zu Tode wie seine Schwester Lejna, die – von Polen – erschossen wurde. Die Gründe bleiben rätselhaft. Angeblich habe sie andere Polen verraten.

Als nach dem Krieg die LPG eingeführt worden war, sah die Autorin die Großmutter nur mehr zu Geburtstagen. Doch hatte diese einen tiefen Eindruck hinterlassen, und die Enkelin wusste die „Geborgenheit ihrer dunklen Röcke“ zu schätzen. Sie stellt sich, anknüpfend an das Bild der Rose, die legitimatorische Frage: „Oder lebte ein Stück von ihr in mir?“ Dieser frühe Text trägt dichterisch-autobiografische Züge. Zugleich erweist sich die Dominanz der Großmutter und ihres mündlichen Erzählens als grundlegend für den weiteren dichterischen Weg Róža Domašcynas.

Das nächste Stück trägt den Titel „Endstation. Hörspiel von Róža Domaschke“ („Kónčna stacija“). Die sorbische Fassung ist mit 11. 12. 1989 datiert. Eine weitere Datierung nennt den 25. 4. 1990. Beide Fassungen wurden zwischen 1990 und 1992 mehrfach gesendet. Sie unterscheiden sich nicht grundlegend, sondern nur in Details. So wird etwa nur in der sorbischen Fassung das Alter der Figuren genannt. Die Melodie des Liedes „Ach, moja hola ...“ („Ach, meine Heide ...“) von Korla Awgust Kocor erklingt auch nur in der sorbischen Fassung. Beide wurden aber erneut nicht für eine Buchpublikation ausgearbeitet. Sie sind voller handschriftlicher Bemerkungen. Im Unterschied zum ersten Text haben wir es mit einem Hörspiel zu tun.

Wenngleich dieses Stück im Vergleich zu „Ich pflücke die Rose“ stärker fiktional geprägt ist, bleibt dennoch das Autobiografische wesentlich. Es steht der Vater, der Kriegsheimkehrer – hier wird er „Sohn Juro“ genannt –, ein Mann von 65 Jahren im Zentrum, dessen Vater sich umgebracht hat, als sein Dorf abgebaggert werden sollte. Auch später,

in den Gedichten, erscheint der Vater der Dichterin immer wieder. In diesem Hörspiel ist er der Protagonist. Doch ist er durch den Krieg und dessen Gewaltexzesse psychisch erkrankt. Juros Leben zwischen Zweitem Weltkrieg, DDR und BRD bildet die thematische Achse des Textes.

Es sind vor allem bedrückende Motive, weniger die ästhetische Dimension, die diesen Text kennzeichnen. Erstmals wird das Thema der abgebagerten sorbischen Dörfer ausgiebig behandelt. Zwar liegt das Stück in beiden Sprachen vor, doch zeigt sich das Sorbische mit deutschen Sprachelementen durchmischt, etwa im Gespräch beim Arzt. Das in späteren Gedichten so vielfältige Moment der Sprachmischung ist bei der Autorin von Beginn an präsent, wenngleich – wie hier – als Lebenstext, d. h. durch die Wirklichkeit motiviert. Durchgehendes Leitmotiv ist das mit der Geige gespielte und von Juro meist mitgesummte sorbische Lied „Ach, moja hola ...“.

Der Text beginnt mit einem Arztbesuch. Hanna (sorbisch „Hana“) geht mit Juro zum Arzt, „weil er immerzu schreit“. Er fühlt sich verfolgt und will außerdem ins abgebagerte Dorf zurück, was aber „vergeblich“ sei. Kein Zug fahre mehr hin. Hanna und Juro wurden umgesiedelt. Sie fühle sich im Hochhaus wohl: „Das soll nun unser Zuhause sein.“ („Tón ma moje doma być.“). Juros Vater – so ihre Euphemismen – habe das „nicht gewollt“ und sei „gestorben“. Hanna spricht beim Arzt Deutsch, Juro aber weigert sich und spricht – nur mit sich – Sorbisch.

Beschrieben wird ein fiktiver sorbischer Markt, auf dem die „Totenfrau“ („smjerc“) in Tracht sorbische folkloristische Waren (z. B. Trachtenpuppen) gegen Dollar anpreist. Die Totenfrau trägt Hannas abgelegte Tracht: „Die Kleidung deiner Braut.“ Juro kommentiert das in der deutschen Fassung mit „[d]as Skelett hat sich Hannas abgelegte Tracht angezogen.“ Die Totenfrau will ihm eine Sichel („serp“) verkaufen. Er – so die Frau – müsse sie doch kennen, da er ihr schon oft ins Gesicht gesehen habe: „Augen ohne Lid, ein Mund ohne Lippen ...“. Die Totenfrau erläutert: „Ein Puppengesicht!“ Die Puppe und ihre Angleichung an die sorbische Totenfrau „Smjertnica“, die Juro erkennt, kehrt in späteren Gedichten wieder. Die Puppe gleicht der Braut Hanna, als sie Tracht trug, die so auch mit dem Tod korreliert. Juro hält der Totenfrau vor, dass sie nur Tod bringe: den Tod im Krieg, das Ende der abgebagerten Dörfer, das „stinkende Wasser“ in den Folge-landschaften. Diese realen Ereignisse aus verschiedenen historischen Phasen werden als todbringend äquivalent gesetzt.

Juro habe alle Erinnerungen gestrichen, etwa jene an den jüngeren Bruder Malko, der „in die große Welt“ fortgegangen ist. Juro habe ihn in die Enge getrieben, als Malko als Nazi zu DDR-Zeiten den Kommunisten Hinrich mit seiner einzigen Kugel töten wollte. Hätte er es getan, würden sie noch heute in ihrem Dorf leben. Unter den Kommunisten aber wurde ihr Dorf abgebagert. Er, Juro, habe das Dorf aufgegeben, auch den Vater, der an der Türschwelle stand, die Geige, die sorbische Fiedel, zerschlug und sich aufhängte, als die Bagger kamen.

Die folgende Rückblende in das Jahr 1937 behandelt einen anderen Tod, den des Wendischen in der deutschen Schule. Wieder erklingen Geigentöne. Der Lehrer zwingt die sorbischen Kinder unter Schlägen Sätze zu sprechen wie: „Der Dreck muß weg. Der wendsche Dreck.“ Juro muss hundertmal die erste Strophe des Deutschlandlieds schreiben: „Von der Maas bis an die Memel“. Er wird dabei geschlagen und schreit erstmals in seinem Leben. In der Gegenwart fragt der Arzt in der Jetztzeit „Seit wann schreit er so?“ Damit ist das beantwortet. Die durch sein Sorbentum verursachten Schreie kehren wieder, wenn Krieg ist, wenn der Lärm der Schaufelbagger den Ton der Fiedel überlagert.

Die Rückkehr Malkos wird erwogen. Juro müsse Malko gegebenenfalls den Weg zum „Elternhaus“ („ródny dom“) zeigen, denn dort sei heute nur mehr Wasser. Hier bedient sich die Autorin der verneinenden Sprache der Lutken: „Hdyž na dwórnišću njejsym, jemu nichtó njepraji, zo je woda tam, hdžež bě ródny dom był.“ („Wenn ich nicht am Bahnhof bin, wird ihm niemand sagen, dass dort das Wasser ist, wo das Elternhaus stand.“). Was aber solle Malko nach seiner Rückkehr mit seinen Erinnerungen tun? Der Rat Juros lautet klar „einsperren“ („zawrěć“) und nur sonntags ansehen.

In einer weiteren Rückblende, erneut auf den Krieg, habe Juro „[f]remde Lieder für fremde Siege“ singen müssen. Deutsch war die ihm fremde Sprache, in der er – wie alle Sorben – im Krieg bei Leningrad singen musste. In einem späteren Text wird von Deutschland als bloßem „wohmland“ die Rede sein. Auf Juro lastet die Schuld, von der Front nicht die Wahrheit nach Hause geschrieben zu haben, auch nicht, als der jüngere Bruder Malko in seiner nazistischen Verblendung Briefe „voller Siege“ an ihn gerichtet hatte. Auch deshalb folge ihm, wie die Totenfrau formuliert, der Feind „wie ein Schatten“, jener des Todes: „Von meiner Angst hab ich nichts nach Hause geschrieben.“ („Wo swojim straše njejsym domoj pisať.“). Die Totenfrau erzählt von den Soldaten, die sich – wie Chěžka – dem Krieg entzogen haben und standrechtlich erschossen wurden.

Als Juro aus dem Krieg zurückkehrt, droht ihm sein eigener Bruder Malko mit dem Gewehr, denn er habe nicht bis zum Endsieg gekämpft. Malko, durch und durch Faschist, rechtfertigt diese Haltung, als ihn der mit dem Kriegsende zum Kommunisten gewendete Hinrich fragt: „Und was wird mit Deserteuren gemacht?“ Malko: „An die Wand – und erschießen!“ Malko zielt auf den Bruder Juro, „lacht irr, weint, wirft das Gewehr weg, läuft davon.“ Und geht ins Ausland, läuft also davon.

Hinrich hingegen ‚wendet‘ sich schnell, wobei Nachkriegs- und DDR-Wende mit dem ideologischen Wandel so vieler äquivalent gesetzt werden. Die folgende Passage fehlt jedoch in der deutschen Fassung. Hinrich hat ein slawisches Hemd, ein polnisches, angezogen und spricht kein Deutsch mehr. Auf ein Tuch hat er den aus der Zeit des Kriegsendes beim Einmarsch der russischen Truppen unter Sorben bekannten Satz „Hier wohnen Slawen“ („Tu bydla Słowjancy“) geschrieben. Auch nach der Wende gehört Hinrich als früherer Bürgermeister zu den Gewinnern, so besitzt er – anders als Hanna und Juro – sein eigenes Haus. Hanna sei aber mit ihrem Plüschsofa im Hochhaus zufrieden. Hinrich hat rechtzeitig, bereits in der DDR, dafür plädiert, dass es zur „vollständigen Auskohlung des Kohlenfeldes“ kommen müsse, denn ihr Dorf sitze auf der Kohle. Er hat den Menschen ein besseres Leben versprochen, Juro hingegen habe geschwiegen. Er schweigt auch, als Hinrich nun zum Umweltschützer mutiert und sich für die „Wiederurbarmachung“ der Landschaft und des Bodens einsetzt.

Juro bleibt schweigend in seinen Erinnerungen gefangen. So sieht er vor seinem inneren Auge Malko auf den fahrenden Zug springen. Die Totenfrau bietet ihm an, ihm seine Erinnerungen abzukaufen, trage sein Gesicht doch die Züge des Vaters, der sich getötet hat: „Za to dam ći swobodu.“ („Dafür biete ich dir Freiheit.“). Aber ihre Freiheit ist jene Hinrichs. Wie er solle auch Juro Bäume fällen („tote“) und etwas Nützliches bauen, zum Beispiel Garagen. Juro und sein Vater aber waren bereits im *Reich* heimatlos gewesen. Sie hatten sich „immer gefügt“. Das lässt sich nur zynisch kommentieren: „Der Heimatlose ist restlos frei.“ („Bjezdomny je swobodny hać do dna.“)

Ebenso zynisch argumentiert die Totenfrau, die damit aus ihrer sorbisch-folkloristischen Rolle fällt, mit Nazi-Propaganda: „Arbeit macht immer noch frei.“ Hinrich, der auch nach dem Ende der DDR wieder Erfolg hat, unterstützt das mit seiner an überlieferte

Nazipraktiken erinnernden Drohung: Wer ungute Gerüchte verbreite, werde öffentlich angeprangert und es werde ihm ein Schild umgehängt.

Die Totenfrau suggeriert Juro den Selbstmord, die Nachfolge des Vaters. Sie animiert ihn zugleich dazu, ihr eine Sichel abzukaufen, um endlich Hinrich, der sich in jedem System einrichtet, zu töten. Juro werde im Leben keinen Frieden mehr finden, denn der „Feind“ („njepřecel“) habe ihn in seinen Metamorphosen immer im Blick. Zweifellos wird erneut Hinrich zu seinem Feind. Er bringt ihn nicht nur hinter Gitter, hinter „Mauern aus gelbem Ziegel“, sondern bedient sich auch fortgesetzt der Lüge: „Längst haben sie ihre Zunge ausgetauscht“.

Hanna wirft er Sprachlosigkeit vor. Als der Hof nach seinem Gefängnisaufenthalt abgewirtschaftet gewesen war, wollte sie ihn verkaufen: „Wie sprachlos du geworden bist. [...] Deine Sprache hast du verkaufen wollen. Du Närrin! [...] Deine Zunge ist der Verräter.“ In der sorbischen Fassung ist die Bühne gegen Ende in der Trauerfarbe Weiß gehalten. Die Totenfrau tritt in (Hannas) sorbischer Tracht auf. Sie ist es, die jetzt ihre Trachtenkette mit Goldmünzen („šnóra“) trägt. Obgleich Juro sie als „[e]in Skelett in Kleidern“ beschreibt, heiratet er, verblendet, die „Totenfrau“. In dieser apokalyptisch anmutenden Metamorphose endet das bedrückende Spiel zu Juros Leben und Tod in dessen Symbiose mit dem weiblichen Tod, der die sorbische Tracht zur Erreichung des Ziels nutzen kann. Die Metamorphosen der Profiteure und der Verlierer stehen sich unversöhnlich gegenüber. In keinem Text wird der Vater der Dichterin noch einmal eine derart zentrale Rolle spielen. Aus vielen Gedichten ist er aber auch nicht wegzudenken.

Der Titel des zweiten Features nach „Ich pflücke die Rose“ zitiert eine Figur aus dem Text. Der Titel lautet „Die denken, wir sind Polen, oder was ...“ – Vom Verlust einer Identität: die Sorben“. Das Thema des landschaftlichen, ökonomischen und gesellschaftlichen Wandels wird weiterverfolgt. Datiert ist die deutsche Fassung, eine sorbische gibt es nicht, mit „12. November 1990“. Das Stück wurde gesendet, aber nicht publiziert. Es ist zum einen dokumentarisches Feature wie „Ich pflücke die Rose“. Zum anderen knüpft es thematisch direkt an das Hörspiel „Endstation“ an. Die Entstehung aller drei Stücke liegt zeitlich nahe beieinander.

Nur wenige Ethnien haben in Deutschland eine derartige Verlust- und Unterdrückungserfahrung gemacht wie die Sorben, zumindest in der Moderne. Sie sind ihrer Heimat im 20. Jahrhundert durch den Kohleabbau radikal entfremdet worden. So steht von Beginn an das Fremdwort „devastieren“ im Mittelpunkt und der Text wird von einem „Baggergeräusch“ untermalt. Zwischen 1973 und 1976 wurden die Einwohner des Ortes, in dem 1884 noch 90 Prozent der Bevölkerung Sorbisch sprachen, umgesiedelt.

Grundlage des Textes bilden Interviews – in deutscher und sorbischer Sprache – mit Menschen, die Tzschelln/Čelno (im Text: „Tschelln“), einen abgebagerten Ort an der Spree mit ehemals 300 Einwohnern, verlassen mussten und ihrer Heimat völlig entfremdet wurden: „Der Ort ist sehr schön gewesen.“ Doch die „Jüngeren möchten nicht nach Tschelln zurück“, so ein Sprecher im Stück. Die Sprache, zumal das Deutsche der Interviewten ist stark dialektal geprägt, ähnlich wie in „Ich pflücke die Rose“. Die Volkslieder, die erklingen, konkurrieren lautlich – wie in „Endstation“ – mit dem Baggergeräusch. Tzschelln war noch ein zweisprachiger Ort. Eine interviewte Person behauptet: „Alle Deutschen beherrschten Sorbisch“. Vier Elternteile werden interviewt, das älteste Paar hatte im Jahr 1931 geheiratet. Eltern erzählen, dass sie mit der Leiche des Sohnes umziehen und ihn auf einem neuen Friedhof betten müssen, was ihnen „schlechte Träume“ mache. Die Verarbeitung der Umsiedlung in Träumen und deren Verdrängung trifft auch Juro aus „Endstation“.

Die Verluste durch Kohleabbau lassen die Bewohner die frühere Heimat zur Idylle verklären, zum sorbischen Arkadien. Für Kurt Hubatsch war Tzschelln „wunderbar“. Er habe an der Spree mehr als zwanzig Teesorten gesammelt. Doch durch den Tagebau seien „tausende von Fischen kaputt“ gegangen. Er habe „schlechte Träume“ und „abgefunden hab ich mich natürlich nicht“. Manches von dem, was Juro als Sorbe leidvoll in der Schule, im Zweiten Weltkrieg und im Kommunismus erfährt, kehrt hier in Repliken, etwa Herrn Knothes wieder, z. B. dass Sorbisch vor dem Krieg auf dem Schulhof verboten war. Auf die DDR beziehen sich betont mündliche Aussagen, etwa dass Einrichtungen wie „Schwarze Pumpe“ „sehr schaden tun“: „Also, das kann hier nie mehr werden“ – „die Lausitz wie sie war“. Der Schaden habe bereits damit begonnen, dass man „Ausfälle gegen Sorben“ „unter Strafe“ stellen musste.

Alle beschreiben das Leben der Sorben in Tzschelln. Die Älteren hätten dort viel gesungen, auch Gedichte auf Sorbisch und Deutsch aufgesagt. Es habe sorbische Tanz- und Gesangsgruppen gegeben. Bräuche wie Ostereiermalen, „Gänse kłapawki“ und „Mais saugen“ seien gepflegt worden. Die Kirche von Tzschelln stand bereits unter Denkmalschutz. Die Ehepaare haben untereinander meist sorbisch gesprochen, was zuerst „wendisch“ geheißen habe, und sie tun das noch jetzt. Passend dazu seien alle „noch in der Tracht“ gegangen. Man sei dort „mehr wie eine Familie“ gewesen. Hier aber fühlten sie sich „immer noch als Fremde“. Die Erfahrung der Fremdheit ist ein Leitmotiv all dieser Texte.

Der Gebrauch des Sorbischen war natürlich, denn „[d]as spricht sich doch am besten.“ Es vermittelt das Gefühl der Heimat. Lachend ergänzt ein Ehepaar: „Die denken, wir sind zwei Polen“. Das Sorbische wird paradoxerweise von den Deutschen im Land spätestens jetzt als Fremdsprache wahrgenommen, wo die „Zerstörung [...] endgültig“ und „Alles abgebaggert“ sei. Der Gemeinderat sei dagegen gewesen, doch die Regierung habe das verfügt. Nun sei es nötig, „gegen das Vergessen“ anzureden, wenngleich „in fremder Sprache“. Das gelinge aber nur bedingt: „Jetzt träumt man auch viel“ – so vom toten Vater, der auf einen neuen Friedhof umgebettet werden muss. Nicht die Autorin, sondern die Betroffenen dokumentieren in diesem Feature ihre Traumatisierung durch den Kohleabbau.

War Deutsch für viele Sorben einst Fremdsprache, müsse man heute über das Geschehene in der Fremdsprache Deutsch sprechen, was Juro verweigert, um es zu verarbeiten. Die „Träume“ treten mit der sozialen Vereinsamung in den Vordergrund. Auch die DDR erscheint als Ort der Gewaltausübung gegen Sorben („man durfte nicht“). Die Umformung der sorbischen Gesellschaft, der grundlegende Wandel wird als gewaltsamer dargestellt. Die Angleichung des vermeintlich Fremden an das Eigene erweist sich als historische Konstante. Diese Metamorphose ist eine zutiefst unfreiwillige.

Das nächste Stück ist komplexer. „Der Raketenballon. Spiel für Kinder“ (1990/92), sorbisch „Balonraketa“ (1990/92; 2008), deutsch 59, sorbisch 58 Manuskriptseiten, entsteht im selben Zeitraum. Die beiden Akte der deutschen und der sorbischen Fassung sind weitestgehend textgleich. Doch weicht das „Hörspiel“ von Christian Schumann (1992) unter der Regie von Rüdiger Zeiger in zweierlei Hinsicht ab. Zum einen ist der Text grundlegend verändert; zum anderen umfasst das Hörspiel, „Ein Hörspiel von Róża Domašcké“, nur den ersten Akt der ursprünglichen Fassung. Viele Details, etwa Namen, werden leicht geändert. Die Hörspielfassung ist weiterhin deutlich kürzer als der schriftliche Text (deutsch wie sorbisch), zugleich aber ist die Hörspielfassung klarer strukturiert und an gesprochener Sprache ausgerichtet.

Das Stück basiert, anders als die bisherigen, auf sorbischer Folklore, konkret auf Erzählungen vom Wassermann. Diese stehen im Kontext des Abbagerns, weshalb das für den Wassermann existenziell wichtige Wasser in den Vordergrund rückt. Folkloristisch-fiktive Welt und Wirklichkeit des in der BRD fortgesetzten Braunkohleabbaus verbinden sich. Hilfe für den in seiner Existenz bedrohten Wassermann scheint der titelgebende „imprägnierte“ „Raketenballon“ zu bieten. Er bringt ihn gleichsam als biblische Arche bzw. als „Ufo“ in eine andere Welt. Tatsächlich landen dort im zweiten Akt einer früheren Fassung dieses „Spiels für Kinder“ auch alle Figuren des Spiels. Doch wurde dieser Teil in der Endfassung zu Recht getilgt, da der Kern der Aussage im ersten Akt liegt.

In den früheren – ersten, nicht gesendeten Fassungen in Sorbisch und Deutsch – die in einem „Moorgebiet“ spielen, treten neben dem Wassermann Jan der Zauberer Kilk (später Kilkrod), der Mensch Mario, ein Mischwesen mit Namen Kiepitz/Kiwica auf, halb Mensch, halb Wassermann. Lautlichkeit und Mündlichkeit sind ausgeprägt: Mario spricht „mit fremdem Akzent“, man hört Tierstimmen, Bagger- und Automatentöne, die aus „Endstation“ bereits bekannt sind. In der sorbischen Fassung ist von „Baggerstimmen“ die Rede, also lautlich fundierten Mischphänomenen. Der Wassermann spielt – wie Juros Vater in „Endstation“ – „Geige“, die sorbische Fiedel, die auch in späteren Gedichten wiederholt figuriert. Die Nixen Milly und Lena singen – so ein Merkmal des Stücks – einen Brechtschen „Song“, den „Song der Freude“, neben ihnen steht die „Verwandlungskiste“. Der Zauberer Kilk ist im Stück der Meister der Verwandlung. Die beiden Nixen gießen die Pflanzen, um sie angesichts des Kohleabbaus vor dem Vertrocknen zu retten. Man hört „von Ferne“ („zдалока“) einen Bagger. Lena erklärt: „Wenn die Pflanzen austrocknen, vertrocknen auch wir“, da die Menschen Pflanzen ja brauchen. Die mitunter naiven Nachfragen der ersten Textfassung passen in ein Stück für Kinder: „Warum baggern sie dann? [...] Warum hinterlassen die Menschen dann eine Wüste?“ Die Töchter des Wassermanns kritisieren das vertraute „Devastieren“ direkt.

Das Mischwesen Kiepitz, das in späteren Fassungen getilgt wird, liest die Post, die sie austrägt – wie scherzende Kinder – rückwärts und „[v]on unten nach oben“. Es überbringt den in Amtsdeutsch verfassten Brief, der dem Wassermann die Umsiedlung in die Stadt nahelegt. Mit dem Zauberer schmiedet er Pläne, künftig Pflanzenschützer zu werden und als „Schlaraffenwassermann“ ein Vergnügungszentrum im Moor, ein „Disneyland“ zu bauen bzw. solle es Kilk herbeizaubern. Dennoch singt er den „Song vom Undank“ und „Das Lied von der Unzulänglichkeit“.

Neben folkloristischen spielen biblische Motive eine Rolle. Die Nixe Lena sucht mit ihrer Gerte wiederholt das Wasser zu teilen. Das erinnert an das Buch „Exodus“, in dem Moses das Meer teilt, damit sich das Volk Israel retten kann (2. Mose, Kapitel 14, Vers 21 ff.). Die Nixe wird quasi zur biblischen Führerin, zusammen mit ihrem Freund, dem Menschen Mario, um das ‚auserwählte‘ Volk der Sorben zu retten. Mario wird die Weidengerte zum „Wegweiser“. Sie führt ihn „direkt durchs Moor“, indem sie das Wasser teilt. Auch die biblische Geschichte von der Arche Noah wird zitiert (Genesis, Kapitel 6–9). Die Arche mutiert zum Raketenballon, der in der ersten Fassung wegen der Feuchtigkeit, die der Wassermann benötigt, imprägniert sein muss. In der publizierten Fassung verwandelt sich die Arche in ein Ufo. Kilk kann alles herbeizaubern, was er sich vorstellt, darunter den Ballon mit „Raketenbioantrieb“.

Die „Baggerstimmen“ nähern sich. In der früheren Fassung hebt der Ballon – noch im ersten von zwei Akten – ab, sodass die Insassen die Heimat („tu domiznu“) hinter sich

lassen. Der zweite Akt dieser Fassung zeichnet eine etwas ungläubwürdige kapitalistische Utopie. Blumen werden weltweit vermarktet und alle verdienen am „schluchzenden Wassermann mit Geige“, der sich in einen Gartenzwerg verwandelt. Da passt es, dass der „Song der Anpassung“ gespielt wird, der den Prozess des Wandels zum Kapitalismus behandelt, denn aus allem wird Geld gemacht. Sollte man ursprünglich abgebagert werden, so hat sich das nun geändert: „Jetzt tanzt hier alles nach unserer Geige.“ Zumindest in der Fiktion gilt das. Für ein „Massenpublikum“ werden Tanzshows aufgeführt, in riesigen Gewächshäusern „Kunstblumen“ gezüchtet. Dieses Szenario ist inhaltlich motiviert und fügt sich nur schwer in ein Spiel für Kinder ein. In der stringenter komponierten Hörspielfassung werden die didaktischen und pathetischen Momente der frühen Fassungen getilgt. Am Ende der Endfassung hebt zwar das Ufo nicht mehr ab, doch „Marios Haar wird grün“. Der Mensch mutiert zum Wassermann, der ein Sorbe ist. Deutlich wird hier, wie sehr die Metamorphose eine folkloristisch motivierte ist und wie sehr Mischwesen und Metamorphosen gerade auch der sorbischen Folklore eigen sind. Darin mögen sich durchaus mythische Ursprünge andeuten.

2. Das Hörbild als (sorbische) Hommage

In den bisher behandelten Features und Hörspielen steht das jeweilige Thema im Vordergrund. In den nächsten beiden Hörspielen, die aufgrund ihrer Statik als Hörbilder bezeichnet werden können, rücken zwei sorbische Dichter ins Zentrum, die für Róža Domašcyna aus unterschiedlichen Gründen wichtig sind. Mit diesen Hörbildern erweist sie dem Niedersorben Mato Kosyk und dem Dichter-Onkel Jurij Chěžka eine Hommage. Beide Texte entwickeln das Prinzip der Montage weiter. Auch sie erzählen nicht primär eine Geschichte. Die beiden Vertreter der sorbischen Literaturen werden in den Stücken der Jahre 2003 und 2009 unter dem Blickwinkel ihres Sterbens bzw. ihres Todes betrachtet. Diese Texte stehen dem lyrischen Schaffen der Autorin poetologisch deutlich näher als die früheren Hörspiele. Beide Hörbilder wurden in ihren sorbischen Textfassungen auch gesendet. Es kommt also zu einer Verschiebung weg von den Wirklichkeitsthemen des Abbagerns und der Folklore hin zur Literatur.

Das Stück „W paradizu wšykných swětow“ („Im Paradiese aller Welten“) trägt in einer nicht publizierten bzw. gesendeten deutschen Fassung den Untertitel „Hommage“. Diese Ehrerweisung bzw. Huldigung signalisiert die Dankbarkeit für künstlerische Anregungen gegenüber beiden, dem Niedersorben wie dem obersorbisch dichtenden Onkel. Datiert ist der Text mit dem 22. 11. 2003. Da „Im Paradiese aller Welten“ – wie auch in „Endstation“ – unterschiedliche Phasen im Leben des Helden thematisiert werden, gibt es entsprechend der Biografie Kosyks drei Spielorte: Albion (Oklahoma), Werben im Spreewald und den Bahnhof Leipzig. In Albion ist Kosyk bereits 87 Jahre alt. Sein Freund, der französische Tischler Duprée, der so alt ist wie Kosyks verstorbener Sohn Juro, fertigt im Stück einen Sarg für Kosyk. Am Ende ist dieser fertig. In Werben ist Mato Kosyk hingegen 37 Jahre alt. Die Spielzeit des Stücks beschränkt sich auf einen Tag, den 22. 11. 1940. Die Autorin datiert ihren Text 63 Jahre später.

Anders als die bisherigen Stücke basiert dieses Hörbild – ebenso wie das folgende – vorwiegend auf Textzitatzen. Zitiert wird aus Gedichten, aber auch aus Briefen Kosyks und Chěžkas. Daneben werden Kosyks „Gespräch mit einem Indianer“ und Zeitungen des „Bramborski serbski casnik“ jener Zeit bemüht. Am Anfang stehen jedoch nicht Gegen-

stände und Inhalte, sondern ein „akustisches Zeitbild“. Darin überlagern sich englische mit deutschen Sprachelementen, und Kosyks niedersorbisches Gedicht „Im Paradiese aller Welten / bin ich, wo ist ein beßres Haus?“ wird in obersorbischer Sprachumgebung platziert. Mit dem Paradies kontrastieren Meldungen von Kriegserfolgen und niedersorbische Wiegenlieder. So verwandeln sich gesprochene Worte in Töne und Geräusche und lassen die Semantik der Sprache in den Hintergrund treten. Beides korrespondiert mit den Gedichten Domašcynas aus dieser Zeit. In den so entstehenden Traumwelten, die Vergangenheit und Gegenwart mischen, werden phonetische Minimalpaare wie „Säge“ und „Särge“ immer wichtiger. Schließlich geht es bei beiden um das zentrale Motiv des Stücks, den ungehobelten Sarg für Kosyk.

Damit verbindet sich die Folklore und vermischt sich der Aberglaube, der in den früheren Stücken in eigenen folkloristischen Figuren thematisiert wird. Kosyk sieht im Traum „weißgekleidete Menschen“ auf der Spree. Sie kündigen nach sorbischen Vorstellungen seinen Tod an. Edmund VECKENSTEDT (1985: 165) schreibt dazu in seinen „Wendischen Sagen“: „Wenn man im Traum Kähne mit weißen Leuten fahren sieht oder auf der Spree schwarze Holzklötze, stirbt einer.“ Auch die Holzklötze sieht Kosyk im Traum.

Die Vergangenheit Kosyks gleicht jener Juros und seines Vaters aus „Endstation“. Sie alle hatten sich als Sorben unter den Deutschen als „Fremdling“ („cuzbnik“) gesehen, was letztlich auch in „Die denken, wir sind Polen, oder was ...“ ein prominentes Motiv bildete. Zwar war der Vater verärgert, dass Sohn Juro das Gymnasium verließ, doch verstand er, dass er die patriotischen deutschen Parolen des Jahres 1873 nicht mehr ertragen konnte. Das korrespondiert mit Juro im Stück „Endstation“, der erstmals in der Schule der Zeit des Nationalsozialismus schreit. Beide Väter, auch Kosyk, raten zu demselben Verhalten der Unterordnung unter die Deutschen und des Schweigens. Nicht Widerstand ist angesagt, sondern Anpassung als eine dem gesellschaftlichen und ökonomischen Wandel angemessene Haltung.

In diesem Stück sind die Toten- und Sterbebräuche besonders wichtig, auch wegen Kosyks Tod. Er singt auf Niedersorbisch zur Gitarre den Text zum deutschen Gebet „Müde bin ich, geh zur Ruh“. Er selbst hat es übersetzt. Mit dem Volkskundler Veckenstedt sei er über Land gezogen, um niedersorbische Sterbebräuche aufzuzeichnen. Dieses Lied habe er für das früh verstorbene Mädchen Majka gesungen: „telko lět hižo pod dornikom spi“ („schon so viele Jahre schläft sie unter dem Gras“). Auch er sei „gewandert und hat sorbische Lieder und Bräuche gesammelt.“ Mato Kosyk liest daraus: „Wenn einer sterben soll, so fällt abends ein Stern herab, und wenn er dann früh erwacht, sieht man ihn wieder gen Himmel fliegen.“ Trotz seiner Lektüre weicht der Originaltext bei VECKENSTEDT (1985: 168) ab: „Wenn einer sterben soll, so tut abends ein Stern herunterfallen und steht man am anderen Morgen früh auf, so sieht man ihn wieder den Himmel hinauffliegen.“ Dieser Text ist damit stärker mündlich geprägt. Auf dieser „Insel“ („kupa“) des Spreewalds, so Kosyk, habe er auch Kirchenlieder aufgezeichnet. Der Vater aber entgegnete ihm, „die Kirchenlieder singen wir aus dem Kopf.“ Es brauche keine Niederschriften. Die mündliche Kultur war also intakt. Die im Text gewählte Formulierung bedeutet eine sprachliche Interferenz, heißt es doch im Original „kěrluše móžemy z hłowu“ („die Kirchenlieder können wir auswendig“). Ins Deutsche übersetzt wird dies an den sorbischen Wortlaut angepasst. Für den Vater ist die mündliche Tradierung im Jahr 1880 in Werben noch natürlich, doch sein Sohn Mato will dem Verlust dieser mündlichen Kultur durch deren Verschriftlichung bereits entgegenwirken.

Die Auswanderung in die USA wird mit dem Tod verglichen. Das Verlassen der Heimat wird als Bruch mit, zumindest als Abschied von der Natur und der Symbiose mit der Natur gewertet: „An die Bienenkörbe wird geklopft und dem Vieh, den Blumen und den Bäumen wird der Weggang angesagt.“ Natur und Menschen bilden eine symbiotische Gemeinschaft. Das Abbaggern trifft beide umso härter. Kosyks Vater sagt auf Deutsch von den Bräuchen: „Sie leben mit uns.“ Das bringt es jedoch mit sich, dass sie auch ‚mit uns‘ sterben. Tatsächlich steht im sorbischen Text: „Sie sind mit uns lebendig so lange wir leben! Mato: Solange du siehst! Vater: Solange wir sind!“ Natur und Mensch bilden eine Einheit. Beide sind aufs Engste durch die Bräuche zu Leben und Sterben verbunden, wenn etwa mit dem Blut des geschlachteten Huhns die Türschwelle bestrichen wird. „Wir gehen dicht beieinander, damit die Seele des Toten zwischen uns keinen Platz findet.“ Überall herrscht Nähe und Symbiose.

Dieses Moment der Überlagerungen schlägt sich in den Texten in Sprachinterferenzen nieder. Erst in den Gedichten rücken sie aber in den Mittelpunkt. Quellen solcher Interferenzen finden sich u. a. in Veckenstedts Texten, mithin in einem betont mündlich geprägten Sprachmaterial. So zitiert VECKENSTEDT (1985: 167) eine Aussage, in der das deutsche Wort „hinwandern“ niedersorbisch konjugiert wird: „Mama a nan, zo b'zomy na tu rolu zins hinwandrowaś?“ („Mutter und Vater, wo werden wir heut auf den Acker hinwandern?“). Hier liegt eine Quelle der später in literarischen Texten so wichtigen Interferenzen. Bei der Interferenz werden muttersprachliche Strukturen auf äquivalente Strukturen einer Fremdsprache, aber auch umgekehrt, übertragen. Dieselbe Angleichung ist zwischen Dialekt und Standardsprache möglich. Es kann sich dabei um semantische, morphosyntaktische, idiomatische, phonologische, aber auch gestikulatorische Strukturen handeln. Phonologische Interferenzen finden wir schon zahlreich im Stück „Die denken wir sind Polen oder was ...“. Ebenso dürften deutsche Sätze wie „draußen ist es knackig“ ihren Ursprung im Sorbischen haben: „wonka zymička pikoce.“ Anpassung von Sorben an deutsche Herrschaftsstrukturen und Angleichung von sprachlichen Elementen bilden gemeinsam die Basis für Prozesse des Wandels und der Metamorphosen.

Ein zentrales Thema dieses Stücks bildet der Indianer. Mato Kosyk, der 1886 zum letzten Mal in Werben war, meint selbstkritisch, dass die Freiheit der deutschen Kolonisten in den USA, also auch seine, mit der Unfreiheit der Indianer einhergegangen sei, dass sie sich ihre Freiheit „erkaufte“ („wukupjena“) hätten. Auch Kosyks Haus habe einem Indianer gehört, weshalb sie es billig bekommen hätten. Nicht zufällig zitiert er da sein Mississippi-Gedicht: „Seh ich ein solches Wunder der Natur / erkenn ich der eignen Ohnmacht Spur.“ Deutlich zeigt Kosyk die Ähnlichkeit des Schicksals der Indianer mit dem der Sorben auf. So zitiert er aus der Rede eines achtzigjährigen Häuptlings aus Seattle, der kritisierte, dass die Gräber der Väter zurückgelassen und die Mutter Erde ausgeplündert worden seien. Diese Beschreibung entspricht jener der abgebaggerten Sorben. Der Mensch bleibe aber Mensch, wenn er aus dem Paradies „genommen“ („wzaty“) sei. Bei den obigen Textanalysen war von ähnlichen idyllischen Strukturen bei den Sorben die Rede.

Dann wird auf sein berühmtes Gedicht von der Indianerin hingeführt, das Róža Domašcyna so schätzt. Eine Indianerin habe ihn tief beeindruckt, auch weil er sie – wie sich selbst – als fremd wahrgenommen habe: „Fremdlinge sind du und ich“. Die Indianervölker aber würden von Kain vernichtet. Seine Indianerin vergleicht er mit einer Nachtigall und stellt sie damit seiner niedersorbischen Nachtigall aus dem Spreewald, Mina Witkojc, gleich, die ihm sechs Mal geschrieben habe. In einem Brief habe sie ihn „Nachtigall“

genannt, sei dieser Vogel, „syłoj(i)k“ bzw. „sołobik“, im Nieder- und Obersorbischen doch männlich. Kosyk nennt sie deshalb seine „Nachtigallin“ („syłojka“). Das wendische Volk leide wie die Indianer. In diesen lyrisch anmutenden Ausführungen fühlt sich Kosyk Mina nahe. Sie trenne nur die „Ferne“ („dalokosć“). Für Mina stehen eine Eiche und eine Weide am Wegesrand für den weit entfernten Mato Kosyk. So stehe er mit seiner Familie quasi in Bäumen in der Landschaft. Der Dichter mutiert zur Natur.

Wir haben damit auch im sorbischsprachigen Text eine innersorbische Zweisprachigkeit, nicht nur eine obersorbisch-deutsche. Mato Kosyk fühlt sich ihr nah, „denn uns trennt nur die räumliche Weite“. Dieser Dialog arbeitet mit Leitmotiven wie „Weite“. Mina ist die einst größte Freude, das Singen, vergangen. Der herrschende Krieg stehe für den Verlust an Kultur und die „aggressive Lehre der Eigenliebe“. Für Kosyk klinge das Wendische, er meint damit das Niedersorbische, „noch in ‚seiner eigenen Melodie‘“ („w swojskej melodiji“). Der Klang der Sprache ist ihm alles. Auch deshalb spielen in diesem Hörbild Sprach- und Lautinterferenzen eine zentrale Rolle. Überlagerungen und Metamorphosen haben sich auf diese akustische Ebene hin verschoben und sich der künftig dominanten Gattung der Lyrik angenähert. Derart wird einer dynamischen ungegenständlichen Wahrheit der Weg gebahnt.

Das vorerst letzte Hörspiel Róža Domašcynas trägt den Titel „Memento słuchowy wobraz ze žiwjenja basnika Jurja Chěžki“ („Memento. Hörbild aus dem Leben des Dichters Jurij Chěžka“). Es ist mit „30. 11. 2009“ datiert. Nicht zufällig trägt das „Hörbild“ den Titel eines Gedichts von Jurij Chěžka, „Memento! Vom 29. 4. 1937“. Auch dieses Hörbild besteht kaum aus eigenständigen Elementen, sondern erschöpft sich in Zitaten aus Gedichten und aus Briefen des Sohnes an die Mutter. Hintergrund bildet sein Aufenthalt in Prag, wo er Theologie studieren sollte, doch zur Bohemistik, Germanistik und Sorabistik wechselt, da diese „Brücken“ in seinen Augen nötig seien. Der Teufel kommentiert ironisch, er habe gedacht, Jurij werde als Priester über das Wasser gehen. Jurij hält ihm entgegen, dass, wer Brücken baue, über das Wasser gehen könne.

Der Text ist zwischen Tod und Krieg eingespannt, so im Gedicht „Fantazija“ („Fantasie“), wo der Tod meint: „sym twoja kosa a ty moja kłosa, kosa syće kłosu, kłosa padnje.“ („Ich bin deine Sichel und du meine Ähre, die Sichel schneidet die Ähre, die Ähre fällt“). Zwischen den Gedichten hört man in diesem „Lautbild“ immer wieder die „Töne von der Front“ („zwuki z fronty“). Der Mutter schreibt er – lautmalerisch –, das Tschechische falle ihm nicht schwer: „Daloko – ja a ně. Skerje ně, dokelž česce mi ćežki njepadnje. Česo padnje mi internatne žiwjenje.“ („Ich bin weit weg und zugleich nicht. Eher nicht, denn Tschechisch fällt mir nicht schwer. Schwerer fällt mir das Internatsleben.“). Er zitiert auch den tschechischen romantischen Dichter Karel Hynek Mácha, den er übersetzt und bei dem er viel lernt.

Bedrängend aber ist für ihn, wie für so manche Vorgängerfigur, die Nähe der Nazis und ihrer Wendenabteilung. Sie nehme sich seiner an, sei er doch „ein wendisch sprechender Deutscher“. Jenes Mädchen, das am Schluss, nach Chěžkas Tod, aufräumt, versichert Hitler, dass „die Herzen der Wenden Dir treu schlagen“. Es ist das Mädchen, das betet: „Händchen falten, Köpfchen senken und an Adolf Hitler denken, der uns gibt das tägliche Brot und uns führt aus aller Not“.

Vor allem die zitierten Gedichte offenbaren die innere Anspannung, in der Jurij Chěžka lebt und in den Krieg zieht. Im Gedicht „Ludžo“ („Menschen“) heißt es: „darfst leben nicht kannst sterben nicht“. Nach fast fünf Jahren Krieg schreibt er am 16. 10. 1944 an die Mutter. Sein Leben, das seien „Jahre des Vagabundierens“ („lěta dundanja“), doch hoffe

er, im Leben noch eine große Aufgabe erfüllen zu dürfen. Das aber blieb Hoffnung. Das Hörbild hat keine Geschichte. Es setzt das Ende von Chěžkas Leben ins Bild und bringt es zu Gehör. Es zeigt ihn – aus seinen eigenen Texten – im Banne des Todes, dem er von Beginn an nicht zu entrinnen vermag.

Kito Lorenc hat diese große Figur der sorbischen Dichtung im Jahr 1971 als erster gewürdigt. Nach Lorenc' Ausgabe werden auch die Gedichte zitiert. Für ihn (LORENC 1971: 177) gehörte er zu den wenigen Lyrikern, dessen Werk „die Wende zu einer modernen sorbischen Poesie verkörpert“. Lorenc sprach vom „frühen Ernst“ (o. c.: 19) Jurijs, der mit 14 Jahren in das Prager Konvikt des Erzbischöflichen Gymnasiums gekommen war. Früh schrieb er gegen den Faschismus an. Er leistete, anders als andere Sorben, in ‚unseren‘ Texten Widerstand gegen die Anpassung. Und doch muss er am 9. 10. 1939 als Soldat zur Wehrmacht. Sein letzter Brief stammt vom 15. 6. 1944.

Seine Poesie weist weit in die Zukunft, sie sei (o. c.: 28) „auch komplizierter Reflex kaum noch artikulierbarer tastender Wegsuche am Rande des Verzagens und Verstummens.“ Damit wird das Ambivalente dieser Gestalt und seiner Dichtung in angemessene Worte gefasst. Chěžka verstumme eben – anders als so viele bisher behandelte Figuren – nicht, doch bewegte er sich in einem schwankenden Raum dazwischen, der für ihn Auslöser der Ästhetisierung im Gedicht ist. Er stellt nicht mehr das Leben dar – wie das die bisherigen Texte tun –, sondern reflektiert und verwandelt es in ästhetische Zeichen. In eben dieser Ambivalenz liegt sein für die sorbische Literatur so grundlegend neuer Schritt, auf den die Lyrikerin Róža Domašcyna aufzubauen vermag. Er lässt die Metamorphosen des Lebens zurück und schafft als erster Sorbe rein künstlerische Metamorphosen.

3. Kollektive und individuelle (auto-)biografische Ordnungen (Prosatexte)

Drei Prosatexte Róža Domašcynas verbinden sich mit den bisherigen auditiven Gattungen sehr eng. Es sind zwar ebenso sorbisch-dokumentarische und autobiografische Lebenstexte, die jedoch – wie „Memento“ – das Leben zunehmend ästhetisch reflektieren. Das gilt vor allem für den Text „Prjedy hač woteńdžeš“ („Bevor du gehst, 2011 bzw. 2008). Die drei Prosatexte sind auch Anfang der 1990er Jahre bzw. 2008 entstanden. Sie bilden eine hilfreiche Grundlage für das Verständnis der Gedichte. Alle drei Texte begleiten Bildbände mit Fotografien, wobei den Fotografien Jürgen Matschies ein hoher ästhetischer Wert zukommt. Das gilt noch mehr für seine vielfach stilisierten Fotos des ersten sorbischsprachigen Gedichtbands Róža Domašcynas „Wróco ja doprědka du“ („Nach vorn geh ich zurück“, DOMAŠCYNNA 1990). Die Fotografien bzw. einschlägigen Text-Bild-Relationen werden im Folgenden nicht berücksichtigt. In den Blick genommen wird vielmehr, dass sich darin das Moment der Intermedialität, nicht mehr einer auditiven, sondern einer visuellen, fortsetzt, die jedoch ästhetisch noch wenig relevant sein dürfte. Für beide Formen der Intermedialität ist aber eine Ähnlichkeitsbeziehung bzw. eine Symbiose von Text und auditiver bzw. visuell-bildlicher Wahrnehmung konstitutiv. Auch davon dürften sich die Gedichte geprägt zeigen.

Der erste Text mit dem Titel „Spreewald“, der im Jahr 1993 in einem Bildband mit dokumentarischen Fotografien von Peter Kühn erschienen ist (KÜHN/DOMAŠCYNNA 1993: 7–9; 81–98), kann als Hintergrund zum Kosyk-Hörspiel dienen. Der Gedanke einer Symbiose von Natur und Kultur findet sich ebenso in den anderen Texten (o. c.: 7): „Besonders im Vorfrühling und ab dem Spätherbst ist der Spreewald ein Ort, wo das Leben des

Menschen mit der Natur noch nachvollziehbar ist, wo es Reste stummen Einvernehmens gibt.“ Der Tod tritt aber auch hier – wie in „Endstation“ – bereits in Form von Tagebauen auf: „Es ist, als ob der Spreewald nicht von Tagebauen und Kraftwerken umstellt wäre, als ob sich die Wüsten der Bergbaufolgelandschaft nicht in unmittelbarer Nähe ausbreiten würden und die Florentineneiche bei Straupitz nicht das letzte Stadium ihres Sterbens erreicht hätte, nicht schon Gerippe wäre.“ Vertraut ist uns das Gerippe der Todesfrau. Figurieren die Gesichter der Trachtenpuppen als todgeweiht, so kennzeichnen sie auch „Dutzendgesichter“. Tourismus und Trachten täuschen eine „scheinbare Idylle“ vor. Mina Witkojc dichtet 1931 niedersorbisch „Sonntags in der Frühe“, dass die ganze Gegend „in Festtracht“ stehe. Sie meide die lauten Buden und eile „hinaus in die stille, feierliche, saubere Natur Gottes“ (o. c.: 89). Erneut gehen sorbische Tracht, sorbische Folklore und Natur eine Symbiose ein.

Die Etymologie der Namen gibt oft die wahre, die sorbische Herkunft so vieler Orte und Dinge preis: Kosyks Wohnort „Werben“ gehe auf „Wjerbno“ und „wjerba“, auf die „Weide“ zurück. Der im Deutschen fremd klingende Ortsname „Byhleguhre(-Byhle)“ leite sich im ersten Teil von „Weißer Berg“ („Běla Góra“) her. Sprachliche Interferenzen gehören zum sorbisch-deutschen Erbgut und sind keineswegs nur durch aktuelle Entwicklungen erklärbar. Der sorbische Name des Spreewalds „Błota“ verweist auf seinen ursprünglichen Charakter als Sumpfbereich. Der Schwemmsand des Urstroms sei in viele kleine Talsandinseln zerfallen. Das dafür gängige deutsche Nomen „Kaupe“ leitet sich vom sorbischen Wort für „Insel“ („kupa“) her. Die 300 Kanäle des Spreewalds heißen Fließe. Schon ab dem 9. Jahrhundert begann Markgraf Gero die (eingewanderten) Lusi-zer zu unterwerfen. Die Deutschen nannten sie meist abschätzig „Wenden“, deren Sprache „Wendisch“. „Die ‚wend’sche Hanka‘ ähnelt dem ‚russischen Iwan‘ in Deutschland und dem ‚deutschen Michl‘ in Rußland.“ Für die Dichterin dürfte es relevant sein, dass nur bei den Sorben eine weibliche Person als repräsentative Figur erscheint. Auch wegen des Sumpfes sei der Spreewald so „reich an Schlangensagen“ (o. c.: 83) und Schlangen erscheinen als Glücksbringer (u. a. geschnitzt am Hausfirst). Jedes Gehöft beherbergte zwei Schlangen: Herr („gospodar“) und Frau („gospoza“). Die Schlangen starben, nicht zuletzt aufgrund der Symbiose von Mensch und Natur, mit den Bewohnern. „Mensch und Tier bildeten auch im Sterben eine Gemeinschaft, die voneinander wissen sollte.“ Den Bienen wurde der Tod des Bienenzüchters mitgeteilt. Diese Symbiose sei Teil der „Selbstachtung“. Doch diese mythisch verankerten sorbischen Symbiosen und Metamorphosen schwinden. Die Natur gab auch die Größe des Spreewaldhauses durch die Länge der Bäume vor (o. c.: 86). Häuser baute man oft innerhalb von einer Nacht, da fertige strohgedeckte Häuser nicht mehr abgerissen werden durften.

Dennoch wanderten zwischen 1847 und 1885 über 1000 Menschen aus diesem Raum überwiegend nach Nordamerika aus. Zunehmend wurde den Spreewäldlern, für die das Fischen, der Anbau von Meerrettich und dgl. wesentlich ist, die Existenzgrundlage entzogen. Der schon Jahrzehnte währende Tagebau hatte die Fließe erwärmt, den Grundwasserspiegel absinken lassen und Schadstoffe eingeführt. Die Verluste nahmen zu. Mit der jahrzehntelangen Zerstörung der Natur geht jene der Sprachen, zumal des Niedersorbischen einher, auch wenn in mancher Kirche bis 1931 „Wendisch“ gepredigt wurde. Martin WALDE (2010) stellt eindrücklich dar, wie die oft traurige Wirklichkeit aussah, dass viele (deutsche) Geistliche wegen ihrer defizitären Sorbischkenntnisse sogar von Sorben gebeten wurden, Deutsch zu predigen. Die Autorin fragt nicht nur hier, sondern auch in ihrem Gedicht „Die spreewaldpuppen“ kritisch nach den Gründen für die Zerstörung sor-

bischer Sprachen (DOMAŠCYNNA 1991: 59). Hier (KÜHN/DOMAŠCYNNA 1993: 94) lautet die Frage: „Ist es Gleichgültigkeit oder ist es, weil hörbares Anderssein gefährdet?“

Nicht nur das Verhältnis von Natur und Mensch und die Sprachen, sondern auch die Trachten haben sich mit dem beginnenden Fremdenverkehr seit den 1880er-Jahren gewandelt. Das Burger Kopftuch etwa wuchs sich zu einer „überdimensionalen Größe“ aus, wohl auch, weil die Tracht nun zu werben hatte (o. c.: 94). Der Jahrmarkt im Cottbus der 1920er-Jahre gerät zunehmend zur „Trachtenschau“. Schon da wird die Tracht nicht gelebt, sondern gezeigt, zumal die auffälligen Halskrausen, steif, seitlich gezackt. Gelebt wird sie vor allem in der Trauer: Weiß galt als Trauerfarbe. Im Spreewald gab es neben der schwarzen eine spezifische weiße Trauer. Dabei hüllte man sich in ein großes Leintuch („Tieftrauer“), das nur Hände und Füße frei ließ (noch um 1840). Zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren Ammen aus dem Spreewald in sorbischer Tracht sehr häufig (o. c.: 96). Die Tracht sei den Menschen im Spreewald als „Zeichen“ des Eigenen länger erhalten geblieben als die Sprache. Schon in diesem Text geht es Róža Domašcyna also um sorbische Symbiosen des Lebens und um den Wandel der Zeichen und Funktionen von Tracht. Im folgenden Text wird dies nicht nur autobiografisch perspektiviert, sondern auch literarisch funktionalisiert. Das Verhältnis von Leben und Kunst verschiebt sich erneut.

3.1. Autobiografische Reflexionen zum Eigenen

Der Text „Warum das alles“ („Za čo to wšo?“) wurde 1995 publiziert (DOMAŠCYNNA 1995: 3–15). Er ist, anders als „Spreewald“, in deutscher und sorbischer Fassung abgedruckt und wird von Fotografien Jürgen Matschies gerahmt. Doch stehen die Fotografien im Vordergrund und die beiden Texte begleiten diese eher. Fotografien und Text bilden aber autonome Teile.

Während der „Spreewald“-Text einen weiteren Adressatenkreis in den sorbischen Spreewald einzuführen sucht, ist dieser autobiografisch geprägte Text eine Sinn- und Standortsuche. Es geht nicht – wie in „Spreewald“ – um gesichertes Wissen, sondern um einen Prozess der Wissensgenerierung. Die Schreibweise, ausschließlich Kleinschreibung, ist nicht zufällig jene der Gedichte. Eine dezidiert als Ich ausgewiesene Instanz sucht ihren Platz zwischen sorbischer und deutscher Sprache und Kultur, von der Kindheit bis heute. Neu und zukunftsweisend ist das Prozesshafte, das sich Wandelnde und Instabile dieser Suche zwischen deutscher und sorbischer Kultur.

Wesentlicher Gegenstand dieses Wandels sind Trachten, mehr noch deren Trägerinnen. Das ist insofern bemerkenswert, als der „Spreewald“-Text gerade die Tracht als stabiles Moment des Eigenen hervorkehrt. Nicht nur hierin zeigt sich eine Verschiebung. Auch mit dem Aspekt der Genderthematik, der schon in den Hörspielen relevant wird, tritt ein für die Gedichte zentrales Moment in den Vordergrund. Die Väter der Hörspiele schweigen meist, sind krank und wählen für sich gar den Selbstmord. Für das Schreiben der Autorin sind sie dennoch wesentlich. Die „Dissonanzen“ der Kindheit werden als wesentlich gewertet: „Wichtig waren und sind für mich die berichte des vaters vom krieg, besonders das, was er ausspart, seine angstzustände. Das hat viel mehr mein schreiben bestimmt.“ Und: dass Mutter „das sorbische alphabet“ erst nach dem krieg lernte.

Mit den Trachtenträgerinnen rücken – wie in „Ich pflücke die Rose“ und „Memento“ – die Großmütter und Mütter als Bezugspersonen für die Autorin in den Mittelpunkt. Die Tracht steht im Zentrum des Beitrags und mit ihr erstmals ausschließlich eine Frau

(KÜHN/DOMAŠCYNNA 1993: 91): „Die alte frau sieht die welt im spiegel, mit dem sie die welt betrachtet, indem sie sich betrachtet. Der spiegel fängt das bild und hält es für die dauer des verweilens fest.“ Das Vergängliche und Prozesshafte dieser weiblichen Selbstbetrachtung ist offensichtlich. Im deutschen Text sieht die alte Frau die Welt – integrativer als in der sorbischen Variante – durch sich selbst hindurch; im sorbischen Text betrachtet die Frau die Welt im Spiegel. Insofern ist der deutsche Text programmatisch für die subjektive Wahrnehmung der Dichterin selbst. Dabei ist aber der deutsche Text – sorbisch – klein geschrieben. Interferenzen der sorbischen Klein- und der deutschen Großschreibung werden für die Gedichte grundlegend und die Prozesse des Sprachwandels intensiver. Damit findet die Autorin ihren Weg zwischen dem beengenden Rahmen beider Sprachen und Kulturen.

Róža Domašcyna wächst sorbischsprachig auf, für sie „der zufällige ort des sprechenslernens“ (DOMAŠCYNNA 1995: 121). Doch gehen die Schullektüren von Friedrich Schillers Ballade „Die Glocke“ und Jakub Bart-Ćišinskis „Sorbisches Bekenntnis“, da sie ein „muß“ waren, „nahezu spurlos“ an ihr vorbei. Diese Sprach- und Literaturerfahrungen „aus vergangenem“ waren nicht die ihren. Beide Literaturen engten sie ein, die sorbische wegen „dem zeigefinger einer ständigen nationalen vergewisserung“, die deutsche wegen der „übermacht der literatur“. Beide übten Zwang aus. Die sorbische Sprache bedeutete ihr zunächst mehr. Sie war und ist „[m]ein verbindungsstück zu einem ‚wir‘, das die generationen flüchtig zusammenhält.“ Wieder wird Labilität und Veränderlichkeit unterstellt. Worte legt das Ich ab wie die Mutter bestimmte Trachten, weil die Dinge fehlen, die sie bezeichnen. So werden Wörter zu Merkzeichen für Erinnerungen, etwa „kartoffelkombi“.

Die Parallele der Sprachsysteme zum Ordnungs- und Zeichensystem der Trachten erwächst in „Warum das alles“ aus der dominanten Rolle von Frauen. Männertrachten gab es zwar, doch sind sie früh verschwunden. Weibliche sorbische Identität macht die Autorin wiederholt autobiografisch an der Märchen erzählenden Großmutter und an der Trachten tragenden Mutter fest. Die Tochter, die Dichterin, legt die Worte für verloren gegangene Inhalte ebenso ab wie die Trachten, die für sie ihren sinnstiftenden Kontext eingebüßt haben.

Der Text „Spreewald“ offenbart die Nähe der Trachten zum Kommerz, auch zum Tod. Im Spreewald lief man noch in Tracht auf dem Eis Schlittschuh und die Mutter fuhr mit großen gebauschten Röcken auf dem Rad oder auf dem Moped aufs Feld. Die Tochter beschreibt dies poetisch „[w]ie große schwarze vögel.“ Auch die DDR beeinträchtigte die Trachtenkultur. Die Dichterin versteht das andere „wir“, jenes der LPGs nicht, das in „brigadefeiern“ „gipfelte“ (o. c.: 123), in Frauen mit „facharbeiterbrief“. Vertraut aber war ihr die Tracht, zumal der Mutter im Leben, beim Osterreiten und bei Begräbnissen. Dennoch vermittelte sie ihr das Gefühl „des nie erreichens“ (o. c.: 123). Die Tochter kleidete sich anders, im Minirock, und wich der Frage der Mutter, was aus ihren Trachten werde, aus: Sie würde sie nicht tragen und nicht weitergeben.

Mit den Frauen, den Müttern und Trachten geht eine andere Orientierungsstiftung einher, jene der Religion. Diese Frauen hatten in der Religion noch „zuflucht“ gefunden, denn „Kirche war ruhepunkt“ (o. c.: 124). Róža Domašcyna war als Kind davon betroffen: „Ich war ein junger pionier, aber mit einem heiligenbild in der hand.“ Dieses gespannte „Wir“ war ein sorbisch-religiöses, nicht das der LPG, nicht das der DDR und ihrer „zwangskollektivierung“ und Deutschlands insgesamt. Zehn Jahre war Domašcyna im Braunkohlerevier tätig. Dort habe es ein „Sorbenaktiv“ gegeben, das sich – wie schon

damals üblich – in Ostereiern und Tracht erschöpft habe. Manch andere vermuteten dahinter eine sorbische Mafia (o. c.: 128). Doch sorbische Kultur wurde immer seltener gelebt, wurde ‚abgebagert‘. Das „ehelied“ des Hochzeitsbitters singt kaum mehr jemand mit, oft auch nicht die, die es könnten: „Die ablehnung des eigenen geht bis zum grund.“ Durch ihre berufliche Ausrichtung ist Róža Domašcyna eng mit diesen Prozessen lebensweltlichen Wandels verwoben.

Die deutsche Niederlage im Krieg wurde von Sorben nicht als die eigene empfunden, war Deutschland doch nur „wohnland“. Die Religion aber, die „kirchlichen feste“ erscheinen bald als Reduktionsstufe sorbischer Kultur, als „bräuche, die dieser sprache nicht mehr zwingend bedürfen.“ Der Verlust einer so oft verbotenen Sprache wie der sorbischen, der „aasgeruch“ anzuhaften scheine, „in der das wort sieg eher an gewinnen oder erhalten erinnern“ (o. c.: 126), sei fatal. Fragmente von Wirklichkeit, von Sprache, Tracht und Folklore überleben: „Das exotische, die folklore, wird bleiben“. „Folklore“ hat hier eine andere als die übliche Bedeutung, denn es meint das Fragmentierte, das nur mehr Museale, das zur Schau gestellt wird.

Darin liegen die Gründe Róža Domašcynas für ihre vielfältige Distanz zum heutigen Sorbentum, das (zu) oft Bekenntnis, also Ideologie zu sein habe. Dagegen helfe ihr das Deutsche als „umweg“. Mit dem Deutschen sei es eher „möglich, mit dem erbe der bekenntnisliteratur umzugehen“ (o. c.: 126), weil es die nötige Distanz zum Leben herstellt. Die Entfernung von diesen gesellschaftlichen Inhalten ermöglicht ihr die Annäherung an die Kunst. Sie verweigert sich dem Zeigen und Gezeigt-Werden alles Sorbischen. Kritisch fragt sie nach: „Wie weit reicht die benutzbarkeit und selbstbenutzung des gnadenlos kleineren? Wie weit sind die muster von gewalt und ohnmacht erblich?/ Ich höre mein kind seine sprache verschweigen, höre die sprache stumm werden, sehe die menschen sich häuten“ (o. c.: 127). Vom Schweigen als sorbischer Lebenshaltung angesichts gewaltig drohender Anpassung ist hier nicht zum ersten Mal die Rede. Doch manche Sorben versuchten wie die Indianerin Mato Kosyks, die der Autorin auch als Frau so sinnbildhaft ist, „das eigene zu leben“, hier die Kunst.

In welcher Sprache soll die Dichterin welche Wirklichkeit thematisieren? Die sorbische gelebte Welt sei verschwunden oder am Verschwinden. Es sind nur mehr Zeichen ohne Inhalte. Damit ist sie auf die Zeichen angewiesen, auf das Reflektieren über das Sorbische. Doch hier spricht die Dichterin die große Gefahr an, es könnte passieren, „daß sich das sorbische in der reflexion über das sorbische erschöpft“ (o. c.: 129). Damit meint sie nicht nur die Sprache. Doch die Wahl der Sprachen ist wichtig. Eine Motivation für die Sorbin, Deutsch zu schreiben und zu dichten, liegt darin, dass sie so unbeschwerter Sorbisches reflektieren kann: „Wenn ich in meiner ersten sprache schreibe, ist die gesuchte selbstbewußtheit quälender. Ich hinterfrage länger.“ Ein Wort wie „Vaterland“ bleibe für sie ein „fremdwort“ in eben dieser Sprache. Doch „wótčina“, das „Vaterland“ heißt, verbindet sie mit anderen, mit sorbischen Konnotationen. Es bedeutet ihr das „gebiet der ahnen“. Das ist ein mythisch anmutender Raum des Andersseins. Darin aber liegt das zentrale Problem: „Aber das gezeigte anderssein einer kleinen gruppe von menschen macht verletzlich, daher der drang des nicht-weiter-reichens“, also des Endes. Die Tochter Róža ist es, die die Tracht der Mutter nicht tradiert.

Damit werden Schreiben und Dichten doppelt problematisch: im Hinblick auf die Sprachen und auf die Inhalte. Das Dichten wird in dieser so abstrakten Reflexionshaltung zum „sprechen in den leeren raum hinein“ (o. c.: 132). Begriffe wie „bergbaufolgeland-schaft“ repräsentierten die „absurdität geistiger provinz“ und stünden für ein „schütteres

„wir“ mit seinem unverstand“ (o. c.: 131). Wie also benennen, wie anschreiben gegen „abgrenzung“, die „ausgrenzung“ sei? Für die Dichterin kann das nur „in beiden meinen sprachen“ geschehen. Es kann künftig nur mehr in der Kunst geschehen, nicht auf dem Feld der vergänglichen Wirklichkeit.

Diese frühen Texte sind dokumentarische und literarische Manifeste des Wandels, der Angleichung und der Metamorphose. Die Dichterin begreift sich als Teil dieses umfassenden, ungeschlossenen Lebensprozesses: „Meine ‚wir-erfahrung‘ ist die erfahrung der anpassung, anpassung bis zur auflösung“ (o. c.: 133) und: „Wie sich wenden, um zu bleiben“ (o. c.: 134). Die Antwort lautet komplex: „Sich an grenzen reiben, sich entblößen. Die übergestülpten denkmuster in frage stellen. Häutungen sehen“ (o. c.: 131). Dies aber paraphrasiert die individuelle literarische Sprache Róža Domašcynas, die in den Gedichten eine abstrakte Sprache unaufhörlicher Metamorphosen ist. Es ist ihre „persönliche sprache“: „Dabei hilft die persönliche sprache, die verschlüsselte botschaft des traums.“ Allein die Kunst hilft. In ihrer Sprache sendet sie in ihren Gedichten verschlüsselte Botschaften, deren Schlüssel meist nicht mehr in der Semantik liegt, sondern in der Sprache, ihrer Lautlichkeit und künstlerischen Struktur. Dabei bemüht sie viele Welten der Fantasie und des Traums, die aber im Sorbischen ihren ersten und tiefen Ankerpunkt haben.

3.2. Eine weibliche autobiografische Standortbestimmung

Der letzte hierzu einschlägige Text „Prjedy hač woteńdžeš“ („Bevor du gehst“, 2008 bzw. BULANK/DOMASČYNA 2011) ist anders als der vorhergehende keine Suche, sondern eine Standortbestimmung. Sein autobiografischer Charakter ist klarer und verdichtet sich im Verhältnis von Tochter und Mutter. Die Form des Textes ist ungewöhnlich, denn es ist ein einseitiger Dialog, in dem die Tochter von der Mutter erzählt, sie zugleich anspricht. Der Text ist nicht dokumentarisch. Er nähert sich durch Ästhetisierung einem längeren Prosagedicht an. Damit stellt er einen gleichsam natürlichen Übergang hin zu den Prosagedichten der späteren Gedichtbände dar.

Der Text behandelt zum einen Trachten älterer Sorbinnen, vor allem jene der Mutter. Damit ist er historisch und autobiografisch, da sorbische und persönliche Geschichte ineinandergreifen. So lässt sich ihre wechselseitige Bedingtheit erkennen. Die historische Perspektive umfasst die Spätzeit der DDR bis ca. 2011. Die Schwarzweißfotos von Matthias Bulang (Maćij Bulank) sind zwischen 1985 und 2011 entstanden. Die Buchausgabe von 2011 ist zweisprachig. Auf der beiliegenden CD werden die Texte von der Autorin gesprochen.

Alle Fotos zeigen ältere Frauen in Tracht, mit Arbeitsgeräten bzw. in alltäglichen Arbeitssituationen. Damit wird die Tracht in einen lebensweltlichen Kontext gestellt und die folkloristische Dimension dieser Frauen unterstrichen. Ein Mann kommt weder im Bild noch im Text vor. Allein Frauen erscheinen als Trägerinnen und als Ausdruck der Kontinuität sorbischer Folklore, die den staatlichen politischen Bruch bzw. Wandel im „wohmland“ Deutschland überbrückt. Die Dominanz des Weiblichen erwächst also aus der sorbischen Kultur, die auf das Weibliche konzentriert erscheint. Die Tracht als „narodna drasta“ („Nationale Kleidung“) fungiert als Entsprechung zur sorbischen Sprache, indem sie das Anderssein sichtbar macht. Die Sprache macht sie hingegen hörbar. Dabei ist die Tracht bei den Sorben so selbstverständlich, dass das Sorbische gar kein Wort für Tracht hat, im Unterschied zu anderen slawischen Sprachen. Das sichtbare Anderssein verschwindet mit dem hörbaren, geht ihm voraus.

An der Tracht betont die Autorin vor allem deren Ordnung. Sie besitze gleichsam ein eigenes Regelsystem, eine eigene Grammatik. Die ‚Lexik‘ der Tracht bilden Stoffe, Hauben, Schleifen und dgl. Diese Wörter sind ‚syntaktisch‘ durch Gesten des Ordners der Schleife und der Haare verbunden. Das Regelsystem der Tracht ist strikt einzuhalten. Die Mutter fragt, ob so alles „gut“ („derje“) sei, in „Ordnung“ („porjadk“). Um Ordnung geht es, nicht um Schönheit. Ein Spiegel soll die Ordnung überprüfbar machen. Das habe sich seit Jahrzehnten eingeschliffen und sei Tradition: „Tale gesta runanja“ (BULANK/DOMASČYNA 2011: 7); „Diese Gebärde des Ordners“ (o. c.: 71); das Haar gescheitelt; „Du blickst in den Spiegel, bevor du gehst.“ (o. c.: 79)

Auch die Funktionalität der Kleidung gehört zur Ordnung, denn je nach Arbeit wurden leichte oder schwere Stoffe bevorzugt. Manche Komponenten der Kleidung gingen verloren, so das „weißleinene, gestärkte Trauertuch“ (o. c.: 72). Die Aufgaben der Mutter bzw. der älteren Frauen waren mit „Kuhmelken, Kannenfüllen und sie zur Milchrampe schleppen“ (o. c.: 73) festgelegt. Die Frauen vor allem schufen dank dieser Funktionalitäten eine sorbische Gemeinschaft: „Ihr Frauen, die außer Kleidung und Sprache auch die Arbeit verband, die Feiern, die Religion und die dörfliche Gemeinschaft.“ (o. c.: 73) Aber bereits hier existierte eine Mischung, da es sowohl sorbische als auch deutsche Kleidungsstücke gab, etwa Schürzen (o. c.: 79).

Eine wichtige Komponente dieser weiblichen Kulturdimension ist erneut die Religion. Darin kann die Tochter der Mutter nicht folgen, obwohl sie im sorbischen Kindergarten religiös erzogen wurde. Vor dem Essen wurde dort gebetet. Doch nur so lange, bis „Männer“ (sic! o. c.: 74) in den Kindergarten kommen und die Kruzifixe abhängen. Diese Männer dürften in der DDR aus ideologischen Gründen so gehandelt haben. Bis dahin war das sorbische Zeichensystem, das Orientierung gebende Koordinatensystem (der Frauen) in Ordnung. Das gilt auch für die Mutter, die erst als Erwachsene, mit den Büchern der Tochter „heimlich“ „lesen und schreiben“ lernt (o. c.: 74). Schließlich war zu ihrer Schulzeit unter den Nazis das Sorbische verboten.

Entscheidend für die Existenz einer sorbischen Kultur in diesem Umfeld ist die wechselseitige Bezugnahme, die Ähnlichkeit, die eine komplexe Metamorphose vorzubereiten vermag. Signalisierte die Tracht in der Zeit der DDR das „Katholische, Reaktionäre“ (o. c.: 75), so ist das in der intakten sorbischen Kultur anders. (Weibliche) Kleidung und Sprache (Obersorbisch) signalisieren diese intakte sorbische Kultur: „Sprache und Kleidung weisen auf das Anderssein.“ (o. c.: 75) Die Dinghaftigkeit der weiblichen Tracht färbt auf die Sprache ab: „Kleidung macht sie [die Sprache] dingfest an deiner Person.“ (o. c.: 76) Aber auch das Handeln, die Haare, „streng gescheitelt“ (o. c.: 76), die tägliche Arbeit, die Gesten „haben Bezug zur Kleidung“, etwa die Hand hinter dem Rücken, die die Schleife festhält (o. c.: 76). Die Tracht ist gelebte Tracht, ist Leben: „In dieser Haube warst du Brautführerin und Patin.“ (o. c.: 77) Das sind Stationen des Lebens. Auch die ältere Schwester trug die Tracht, bis sie von Sowjetsoldaten vergewaltigt wurde. In der Tracht mischt sich sorbische und persönliche Geschichte.

Diese Komponenten gehen eine unauflösliche Symbiose ein: „Dein Haar duftet nach dem Stoff deiner Haube. Das heißt, die Haube duftet nach deinem Haar. Sie ist Teil deiner selbst.“ (o. c.: 76) Das Koordinatensystem von Körper, Kleidung und Sprache ist für die Mutter in einem wörtlichen Sinn in Ordnung. Der Bruch erfolgt aber in der Kindheit der Autorin. Bereits da bzw. mit den Kleidungsgehnheiten der Tochter erscheint die Tracht nur mehr als „Zeichen“, etwa für sorbisches Bekenntnis oder für katholische Religion, „fein säuberlich von der Sprache getrennt“ (o. c.: 75). Das so intakte, geschlossene

sorbische Zeichensystem hebt sich in diesen Trennungen bzw. Grenzziehungen auf. Die Symbiose wird eingeübt.

„Wenn eine Frau, die in Tracht geht, stirbt, wird ihre Kleidung weitergegeben.“ (o. c.: 79) Róža Domašcynas Mutter gibt zweierlei nicht weiter: die Tracht und die Religion. Der Autorin ist das bewusst. Sie kleidet dieses Ende der Tradition sorbischen Lebens in ästhetisierende Sätze. Einer davon, der ihre eigene Trauer angesichts dieses Bruchs ausdrücken dürfte, steht im Text in einem eigenen Absatz: „Solange ich denken kann, gibt es die schwarze und die weiße Trauer.“ (o. c.: 77) Den deutschen Text kennzeichnen oft kurzatmige, abwechslungsreiche Absätze. Auch lyrische Wiederholungen dringen ein („abarbeiten“ // „gearbeitet“, o. c.: 73). Der sorbische Text ist noch viel reicher an Wiederholungen, Assonanzen und Alliterationen. Beide Texte zählen Vieles auf. Dieser künstlerische Charakter ist nicht zuletzt eine Antwort, vielleicht die eigentliche, auf die fortgesetzten Fragen an die Mutter. Der Text hat – auch in der von der Autorin gesprochenen sorbischen Fassung – einen sehr intimen Gesprächscharakter. Es ist ein Gespräch zwischen Tochter und Mutter. Darin erinnert er an den ebenso einseitigen intimen Dialog der Autorin mit der Großmutter in „Ich pflücke eine Rose“. Die immer wieder eingespielte Musik von Měrcín Weclich unterstreicht diesen Charakter.

4. Die neue Wahrheit der Kunst

Die Antwort der Autorin auf das sorbische Leben der Mutter, auf diese große Symbiose, ist die Andeutung einer neuen Symbiose in einer großen literarischen Metamorphose. Eingelöst wird das in den Gedichten Róža Domašcynas. Sie basieren auf der Sprache, zumal auf dem Obersorbischen. Diese Legitimation nun hat sich die Autorin als Kind bei der Großmutter erworben. Die Tracht und die Religion, die jetzt einen Bruch bewirken, spielen im Stück zur Großmutter hingegen keine Rolle. Dort folgt die Enkelin ganz uneingeschränkt deren mündlich-folkloristischer Sprachtradition.

Damit wird deutlich, wie sehr das lyrische Schreiben Róža Domašcynas von Prozessen des Wandels, metaphorisch könnte man von Metamorphose sprechen, schon in ihrem Leben gekennzeichnet ist. Zum einen sind es die so tiefgreifenden Umbrüche im Leben der ganzen sorbischen Gemeinschaft und Kultur. Zum anderen ist es deren Widerspiegelung und Ausdruck im persönlichen Leben der Dichterin, die sich davon grundlegend geprägt zeigt. Die Bedeutung der Großmutter, die ihr das mündliche Dichtertum mitgibt, das in dem hochgradig ästhetisierten Dichtertum des Onkels Jurij Chěžka eine literarische Transformation erlebt, und jene der Mutter, die ihr – auch im Gegensatz dazu – die kollektiven wie persönlichen Verluste, zumal von Tracht und Religion, verkörpert, bilden eine wesentliche Grundlage für das gesamte weitere lyrische Schaffen von Róža Domašcyna. Deshalb ist deren Verständnis für ihre komplexen Gedichte der späteren Jahre eine notwendige Voraussetzung.

Das gilt insbesondere für die sich wandelnde Poetik der Texte, in denen sich ein Wechsel von der Dominanz der Thematik hin zur Lautlichkeit und Sprache (Mündlichkeit) abzeichnet. Es ist kein Zufall, dass die Dichterin als Gattungen von Beginn an Feature, Hörspiel und Hörbild bevorzugt, auch Buchtexte einspricht, weil sie sich damit der für die Gedichte spezifischen sprachlichen und lautlichen Poetik annähert. Dennoch dient die Kunst in diesen Werken primär durch den Inhalt einem bestimmten sozialen Sein, ob im Krieg, in der DDR oder unter Sorben. Hier herrscht die Teilung von Inhalt und Kunst.

Der lebensweltliche Inhalt aber ist ein vorübergehender, nicht jedoch die Kunst, im Falle Róža Domašcynas jene des Gedichts. Diese Annäherung an die Lyrik unter gleichzeitiger Entfernung von vergänglichen gesellschaftlichen Inhalten gilt es hier ebenso festzuhalten wie die Entfernung von den vielfältigen, historischen *Metamorphosen* des Lebens, die erst in den Gedichten zu höchst komplexen poetischen Metamorphosen der Kunst, der Gedichte mutieren. Die Autorin zeigt in den hier erörterten Texten die Wahrheit der Wirklichkeit, des materiellen Lebens der Gesellschaft, aber auch ihrer ganz persönlichen, familiären Umgebung als sich verändernde Formen auf. Das findet zugleich in diesen – und ähnlichen – Texten einen Endpunkt. Die Kunst, die jedoch darüber hinausführt, ist jene der künstlerischen Logik und der Metamorphosen der Kunst. Die dynamische ungegenständliche *Wahrheit* zeigt die Autorin in ganz anderen Texten, nämlich in ihren Gedichten.

Literatur

- BULANK, Macij; DOMAŠCYNÁ, Róža 2011: Prjedy hač woteńdžeš. Bevor du gehst. (Mit CD.) Bautzen.
- DOMAŠCYNÁ, Róža: ‚Die denken, wir sind Polen, oder was ...‘ – Vom Verlust einer Identität: die Sorben (unpubliziertes Ms.).
- DOMAŠCYNÁ, Róža: Endstation. Hörspiel von Róža Domaschke (unpubliziertes Ms.).
- DOMAŠCYNÁ, Róža: Ich pflücke die Rose. Aus dem Leben einer sorbischen Märchen-erzählerin (unpubliziertes Ms.).
- DOMAŠCYNÁ, Róža: Im Paradiese aller Welten (unpubliziertes Ms.).
- DOMAŠCYNÁ, Róža: Kónčna stacija (unpubliziertes Ms.).
- DOMAŠCYNÁ, Róža: Memento słuchowy wobraz ze žiwjenja basnika Jurja Chěžki. Memento. Hörbild aus dem Leben des Dichters Jurij Chěžka (unpubliziertes Ms.).
- DOMAŠCYNÁ, Róža: W paradizu wšyknych swětow (unpubliziertes Ms.).
- DOMAŠCYNÁ, Róža 1990: Wróćo ja doprědka du. Bautzen.
- DOMAŠCYNÁ, Róža 1991: Zaungucker. Berlin.
- DOMAŠCYNÁ, Róža 1994: Memento. Słuchowy wobraz ze žiwjenja lyrikarja Jurja Chěžki (wujimk), in: Rozhlad 44/10, 372–374.
- DOMAŠCYNÁ, Róža 1995: Za čo to wšo?, in: MATSCHIE, Jürgen 1995: Doma. Fotografien aus der Lausitz. Bautzen, S. 3–15. [= Warum das alles? ebd., 121–134.]
- DOMAŠCYNÁ, Róža 2008: Balonraketa. Bautzen.
- DOMAŠCYNÁ, Róža 2011: Blablabla. Leipzig.
- KÜHN, Peter; DOMAŠCYNÁ, Róža 1993: Spreewald. Würzburg.
- LORENC, Kito 1971: Vorwort, in: CHĚŽKA, Jurij, Poezija małej komorki. Poesie der kleinen Kammer. Bautzen, S. 17–28.
- MALEWITSCH, Kasimir 2020: Selbstzeugnisse, herausgegeben von Walter KOSCHMAL. Berlin.
- VECKENSTEDT, Edmund 1985: Wendische Sagen, Märchen und abergläubische Gebräuche. Graz 1880 [Nachdruck: Bautzen].
- WALDE, Martin 2010: Wie man seine Sprache hassen lernt. Sozialpsychologische Überlegungen zum deutsch-sorbischen Konfliktverhältnis. Bautzen.