

ქარი ჰქრის...

Wind, der weht

ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის,
ფრთლები შიჰქრინან ქარდაქარ...
ხეთა რიგს, ხეთა ჯარს რკალად ხრის,
სადა ხარ, სადა ხარ, სადა ხარ?...
როგორ წვიმს, როგორ თოვს, როგორ
თოვს,
ვერ გპოვებ ვერასდროს... ვერასდროს!
შენი მე სახება დამდევს თან
ყოველ დროს, ყოველთვის, ყოველგან!..
შორი ცა ნისლიან ფიქრებს სცრის...
ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის!..

Wind, der weht, Wind, der weht. Wind,
der weht
und das Laub mit sich reißt ohne Ruh,
Baum für Baum biegt – das Heer! –
beugt er, fleht:
Wo bist du, wo bist du, wo bist du?
Wie es rinnt, wie es schneit, wie es schneit,
ewiglich such ich dich ... allezeit!
Mit mir ist dein Gesicht, wie es war,
überall, Tag und Nacht, immerdar!
Himmelfern wie im Kopf Nebel geht ...
Wind, der weht. Wind, der weht, Wind,
der weht!

(übertragen von Elke Erb)

Der Abdruck der Texte erfolgt mit der freundlichen Genehmigung der Unabhängigen Verlagsbuchhandlung Ackerstraße, Berlin, der Nachdichterinnen und der Herausgeberin – K.L.

Steffi Chotiwari-Jünger

Georgische Dramen in Deutschland ab 1945 **Teil 1: Aufführungen in Ostdeutschland**

Die Aneignung georgischer Stücke durch deutsche Theater ist nur im Kontext der nationalgeschichtlichen Prozesse beschreibbar. Ausgehend von der Ambivalenz der Gattung Drama (Literatur einerseits und Theater andererseits) soll auch seine Kommunikation mit dem Zuschauer, sofern sie nachvollziehbar ist, einbezogen werden.

Im Unterschied zur Prosa und Lyrik der Georgier, die seit 1945 verschieden intensiv rezipiert wurden, sogar längere Rezeptionspausen kannten, haben georgische dramatische Werke seit 1952 in jedem Jahrzehnt auf dem Spielplan der ostdeutschen Theater gestanden. Acht Dramen und zwei Märcheninszenierungen¹ konnten nachgewiesen werden. Im einzelnen handelt es sich um die folgenden dramatischen Werke, die gedruckt bzw. aufge-

führt wurden (Namenangaben wie im deutschen Original):

1. Schalwa Dadiani, Die Lichter von Rustawi, Mitteldeutscher Verlag Halle 1953;
2. Giorgi Mdiwani, Wo der Schuh drückt, 1952–1955, Aufführungen in verschiedenen Städten;
3. Giorgi Mdiwani, Terezas Geburtstag, 1962 Rostock;
4. Giorgi Mdiwani, Konsul gestohlen, 1965 Nordhausen;
5. Nachutrischwili, Gamrekeli, Tschintschraka, 1970–1990, Aufführungen in verschiedenen Städten;
6. Otia Iosseliani, Solange der Wagen rollt, ab 1977 Aufführungen in verschiedenen Städten;
7. Otia Iosseliani, Sechs alte Jungfern und ein Mann, ab 1977 Aufführungen in verschiedenen Städten;

8. Alexander Tschchaidse, *Die Brücke*, 1979 Stendal;

9. Nachutzrischwili, Gamrekeli, *Der Aschenstocher oder Kopf muß man haben*, 1980–1990, Aufführungen in verschiedenen Städten;

10. Alexander Tschchaidse, *Ein freies Thema*, 1981 Stendal.

Sie alle sind Arbeiten sowjetischer georgischer Dramatiker; die Entdeckung von georgischen klassischen dramatischen Werken steht also für den Osten noch aus.

In der Aufnahme des georgischen Dramas kann man folgende Rezeptionsetappen bemerken:

1. 1952–1977; in diesem Zeitraum war mit Pausen stets nur ein dramatisches Werk auf der Bühne zu sehen und

2. 1977–1990; hier gelangten stets zwei oder manchmal auch drei Stücke gleichzeitig zur Aufführung.

In der Intensität der Aufnahme und der Wirkung besaßen die genannten Werke insgesamt offensichtlich nur zeitweilige oder örtliche Bedeutung. Bezeichnend ist die Tatsache, daß sowohl im »Theaterlexikon der DDR« (Berlin 1977) als auch im zweibändigen »Theater der Zeitenwende« (Theater 1972) kein einziges georgisches Stück auch nur Erwähnung findet. Was sind die Ursachen dafür? Auf den ersten Blick scheint bereits die Auswahl der Stücke recht merkwürdig. In der »Geschichte der georgischen Sowjetliteratur« wird über die ausgesuchten georgischen Dramatiker ausführlich geschrieben, jedoch sind die hier gedruckten und aufgeführten Stücke dort nicht einmal genannt, was heißt, daß die besten Werke jener Autoren in deutscher Sprache nicht zur Aufführung gelangt sind. Ausgehend von dieser Rezeptionsvorgabe soll geprüft werden, auf welche Rezeptionssituation die georgischen Stücke trafen und welche Publikumsreaktionen sie hervorriefen.

Die ersten beiden gedruckten georgischen Stücke Mdiwanis und Dadianis fallen in eine Zeit (1945 bis Mitte der 50er Jahre), die von einem vornehmlich einseitigen Fluß der Beziehungen zur Sowjetunion gekennzeichnet waren; in der DDR wie in anderen östlichen Ländern hatten »Sowjetdramatik und -theater bei der Herausbildung eines demokratischen, später sozialistischen Theaters Führungsaufgaben zu übernehmen« (Kröplin 1975: 80). Es ist aber auch eine Zeit (1952–1953) mit einer Spielplanpolitik, da »die Aufstellung und Genehmigung der Spielpläne oft noch von einem gewissen l'art pour l'art-Standpunkt statt vom Standpunkt des kämpferischen Humanismus erfolgte« (Brecht 1964: 180). Sowjetische Stücke oder neue Zeitstücke wurden von den Zuschauern gemieden bzw., in geringer theatralischer Qualität herausgebracht, als formale Pflichterfüllung angesehen (Brecht 1964: 218). Die Auswahl, die Übersetzung, der Druck und die Aufführung/Nichtaufführung von Mdiwanis und Dadianis Dramen sind in diesem Kontext zu sehen.

Dadianis Stück »Die Lichter von Rustawi«, ein Einakter, fand offensichtlich keine Aufführung. Es spielt im großen Stahlwerk von Rustawi. Die Hauptfigur, ein Georgier, entwickelte ein Projekt, das dem Werk einen großen Nutzen verspricht. Während man nur noch auf die Bestätigung durch das Ministerium wartet, erscheint Gwiniew, der an anderer Stelle mit der gleichen Zielsetzung gearbeitet hat. Da dessen Projekt dem ersteren weit überlegen ist, entscheidet sich der Georgier, dieses für die Produktion nutzbar zu machen. Über die Umstände und Ursachen der Herausgabe gerade dieses Dramas konnte der Mitteldeutsche Verlag keine Auskünfte erteilen.

Mdiwanis Werk »Wo der Schuh drückt« mit dem Originaltitel »Wer ist schuldig?« wurde von 1952 bis 1955 auf sieben Bühnen (Rostock, Potsdam, Erfurt, Ber-

lin, Wismar, Meiningen, Radebeul) aufgeführt und hatte, nach der Reaktion der Presse auf die Berliner Inszenierung zu urteilen, ~~einen sehr großen Erfolg~~. Entdeckt und zuerst gespielt wurde das Stück vom »rührigen Volkstheater Rostock« (Kreisch 1953), jedoch empfand man seine Premiere am 4. Mai 1953 in Berlin im Theater am Schiffbauerdamm als eigentliche deutsche Erstaufführung (Scheer 1953).

Maximilian Scheer berichtete in der »Täglichen Rundschau«, daß er Mdiwanis Komödie gelesen hatte und sofort loslief, um zu erfahren, ob »die heitere Kritik des sowjetischen Stücks an der Produktion geschmackloser Bedarfsartikel (Schuhe) auch auf irgendwelche Erscheinungen in unserem eigenen Leben zuträfe und uns selbst nutzen konnte«. In den Kaufhäusern, in Schuhfabriken, Industrieläden, in den Konsumfilialen und im Ministerium für Leichtindustrie begegnete er allerdings verschiedenen Meinungen, so daß es als Risiko schien, ein »solches Stück auf unsere Verhältnisse zu übertragen«.

Die Reaktion des Publikums jedoch ließ keinen Zweifel an der Aktualität. Lothar Kutscher, der seinen Artikel in der Weltbühne sogar mit den Worten »Ein sowjetisches Stück – wie für uns geschrieben« betitelte, äußerte dazu folgende Meinung: »Die Zuschauer, eingedenk ihrer ebenfalls drückenden Schuhe, waren der heiter vorgebrachten Kritik von Herzen froh. Denn sie wissen ja, daß die Produktion von beträchtlichen Ladenhüter-Quantitäten nicht nur eine Sünde am Konsumenten ist, sondern ein Vergehen am Planen selbst« (Kutscher 1953). In den mir vorliegenden Theaterrezensionen wird das Stück als sicher und gut gearbeitetes Lustspiel bezeichnet, das zwei Stunden lang Lachen, warmen Applaus und echte Heiterkeit hervorrief: Hemmnisse werden herzlich belacht, was um so erfreulicher sei, als hier keine sogenannte Klamotten belacht wer-

den, sondern satirische Darstellungen. »Viel schadenfrohes Gelächter rief Lothar Firmans als der unfähige, phrasenreiche und jämmerliche Bürokrat hervor« (Bisler 1953).

Das Stück in der Inszenierung von Werner Stewe wurde im allgemeinen sehr begrüßt, doch zeigten die Rezensenten auch Mängel auf. Zwei von ihnen wollten die Gestalten gern in der privaten Sphäre sehen (Kutscher 1953; Leder 1953), nicht nur ausschließlich im Handel und der Produktion. »Trotz der leicht durchschaubaren Handlung, der vom Autor kaum entwickelten Figuren, kann keine Langeweile auf« (Leder 1953), hieß es in der Zeitschrift »Theater der Zeit«. Sehr lehrreich sei das Stück und außerdem sehr lustig (Kreisch 1953). Gerade die Heiterkeit wurde immer wieder hervorgehoben, hier könnte man am meisten lernen, meinte ein Rezensent², nachdem er einen DEFA-Film »Jacke wie Hose« von Jan Koplowitz mit Mdiwanis Komödie verglichen hatte, Werke mit ähnlicher Thematik (Arbeit, Ethos und Organisation).

Mit dem Stück wurde noch ein kulturpolitisches Problem aufgeworfen. »Wir bedauern nur, wie schon oft, auch hier wieder erst von einem sowjetischen Schriftsteller so offen und freimütig zur Kritik aufgefordert zu werden. Oder liegen ähnliche Stücke deutscher Schriftsteller in der Schublade der Dramaturgen, die vielleicht meinen, nur mit einem sowjetischen Stück dieser Art ganz auf Nummer sicher gehen zu können...« (Leder 1953: 56). »Bei uns wäre ›Wo uns der Schuh drückt‹, hätte ihn ein deutscher Hans Sachs produziert, vermutlich kaum aufgeführt worden« (Leder 1953: 57).

Mdiwanis und Dadianis Stücke ordneten sich in eine Reihe sowjetischer Dramen ein, die das neue Verhältnis der Werktätigen zur Arbeit in volkseigenen Betrieben (»neuer Charakter der Arbeit«: Theater 1972: 218) zum Ausdruck bringen sollten

(damals wurden vor allem Sofronows, Kornejtschuks, Surows, Inajews und Galitschs bzw. Arbusows Werke zu Erfolgswerken). Sowjetischen Stücken kam eine doppelte Bedeutung zu: Einmal gaben sie einen Beitrag für die Spielpläne, zum anderen waren sie Vorbild, an dem Theaterschaffende lernen konnten (Otto 1952) oder sollten. In den fünfziger Jahren wurde aber auch festgestellt, daß den Theatern noch viel zu wenig und zu verzögert sowjetische Stücke zur Verfügung standen, die vielseitig und in guter Qualität übersetzt sind, das gelte in besonderem Maße für sowjetische Lustspiele, die beim Publikum lebhaften Zuspruch fänden. Man kann also annehmen, daß Mdiwanis »Wo der Schuh drückt« einen Beitrag zum neuen Verständnis des Lustspiels leistete, das in »Zukunft einen festen Platz in der Spielplanpolitik einnahm« (Theater 1972: 214).

In der ersten Hälfte der sechziger Jahre kamen zwei weitere Stücke Mdiwanis, nur ein bzw. zwei Jahre nach der Fertigstellung durch den Autor, auf den Bühnen Ostdeutschlands zur Aufführung. Mit diesen Werken konnte Mdiwani aber nicht wieder an seinen Erfolg aus den fünfziger Jahren anknüpfen, obwohl sie doch – wie man meinte – aktuelle politische Fragestellungen formulierten. Offensichtlich sind die Ursachen in dem Widerspruch zwischen den erhöhten Ansprüchen durch die Theater und Zuschauer und dem ungenügenden Niveau, jener Breite der angebotenen Stücke, die zur Lösung der neuen Aufgaben Mitte der sechziger Jahre notwendig gewesen wären, zu suchen (Theater 1972: Bd.2, 241). »Erschwert wurde die Situation in bezug auf die Gegenwartsdarstellung auf der Bühne nicht allein durch das ungenügende Entwicklungstempo der eigenen sozialistischen Dramatik der DDR, sondern auch dadurch, daß im Laufe dieses Zeitraumes das Angebot an Dramatik aus befreundeten

Ländern, die den neuen Ansprüchen entsprach, empfindlich zurückging« (Theater 1972: Bd.2, 241). Nur drei sowjetische Stücke konnten wirklich profilbestimmend im Gesamtrepertoire der Bühnen wirksam werden (Rosows »Unterwegs«, Aljoschins »Krankenzimmer« und Arbusows »Mein armer Marat«). Insgesamt fand zwischen 1955 und dem Ende der sechziger Jahre ein relativer Rückgang der Theaterbeziehungen mit der Sowjetunion statt (Kröplin 1975: 80).

Mdiwanis heroisches Drama »Terezas Geburtstag«, das 1962 auch in ungarischer Sprache erschien, kam nur in Rostock zur Aufführung. Mit zwei anderen Stücken eröffnete es aus Anlaß der Ostseewoche das Theaterhaus nach neunmonatiger Umbauzeit. In einer Theaterrezension (Gebhardt 1962) erinnert der Autor zunächst daran, daß Rostock schon 1952 ein weiteres Werk Mdiwanis dem Publikum nahebrachte. Nach der einzigen mir verfügbaren Theaterrezension zu urteilen, hatte das Stück, das auf Kuba (April 1961) spielt und dem gesellschaftlichen Konflikt in der Familie nachspürt, keinen besonderen Erfolg zu verzeichnen. »Das relativ kurze Stück wird von einer ausgedehnten Exposition bedrängt. Hier werden die Personen sehr ausführlich vorgestellt, charakterisiert und festgelegt. Sie entwickeln sich nicht im Verlauf der Handlung [...] so bleibt eine schematische Einengung nicht aus. Die Handlung selbst, wenn auch nicht ungeschickt aufgebaut, bleibt in der Schablone haften. Dazu kommen noch einige abgegriffene Figuren [...] Die nicht vollends bewältigte künstlerische Gestaltung beeinträchtigt den Wert des Stücks, das daher seine Wirkung vor allem aus der Aktualität des Themas[...] bezieht« (Gebhardt 1962).

Im Gegensatz zu Mdiwanis »Wo der Schuh drückt« und »Terezas Geburtstag« war der Aufführung des Mdiwanischen Stücks »Konsul gestohlen« kein Bühnen-

manuskript vorausgegangen. Wie ein Rezensent (Tilse 1965) zu berichten weiß, fuhr der Oberspielleiter aus Nordhausen nach Moskau, sah das Stück und wollte es in seinem Theater »zur Aufführung bringen«. Moskau stimmte zu. »Aber er hat die Rechnung ohne den Bühnenvertrieb gemacht, der das Stück nicht übernimmt [...] Das Theater hilft sich selbst. Chef dramaturg Joachim Herz übersetzt, und der Regisseur Monachow (Moskau) inszeniert.« Insofern haben wir es schon mit einer Rezeptionsbesonderheit zu tun. Wie nun war die Reaktion des Publikums auf das Werk: das den Raub eines Franco-Diplomaten durch italienische Studenten zeigt, die so einen spanischen Kommilitonen vor dem Tod retten? Christoph Tilse spricht von einer ausgewogenen, sehr rhythmischen, flotten Inszenierung mit sinnvollen Arrangements, erfreulichen Einfällen und natürlichem Spiel, freilich ohne die Figuren wesentlich über den Text hinaus zu profilieren oder gar zu vertiefen. Man merke dem Text die schnelle Arbeit an. »Aber Vergnügen gab es dennoch, unter allen Umständen. Ein kleines Theater hat sich mit einem kleinen Stück große Verdienste erworben« (Tilse 1965). Dennoch bleibt Nordhausen der einzige Aufführungsort des Stücks von Mdiwani, »Konsul gestohlen«.

Seit dieser Zeit (1965) wurde auf den Bühnen der DDR bis 1977 lediglich ein georgisches Märchen gespielt.

Um die Wende zu den siebziger Jahren etwa datiert man den Beginn eines Wechselprozesses im dramatischen Schaffen der sozialistischen Länder, einer bis dahin nicht gekannten Beziehung neuer Art. In den siebziger Jahren insgesamt steigt im Gesamtrepertoire der DDR der Anteil der Stücke aus den sozialistischen Ländern von etwa 14% auf über 25%, dabei überwiegt nach wie vor die Dramatik der Sowjetunion (Kröplin 1982). Neben den Märchendramatisierungen sind in diesen

Jahren auch Dramen der georgischen Autoren Ioseliani und Tschchaidse zur Aufführung gelangt.

Fast gleichzeitig, im Jahre 1977, werden Ioselianis Komödien »Solange der Wagen rollt« und »Sechs alte Jungfern und ein Mann« gezeigt, womit sich georgische Lustspiele wieder einen Platz auf verschiedenen Bühnen erobern. Sie brachten aber auch sehr ernste Probleme zur Sprache: Es geht um die Frage der Landflucht, der Nachlässigkeit in den Familienbeziehungen, des Hochmuts gegenüber körperlicher Arbeit in »Solange der Wagen rollt« und um Konflikte bei der Partnerwahl, beim Aufeinandertreffen von traditionellen und modernen Beziehungen zwischen Mann und Frau in »Sechs alte Jungfern und ein Mann«. Fast ein Jahr stand die erste Komödie in Wittenberg auf dem Spielplan, und sie kam neunzehnmal mit einer großen Publikumsresonanz zur Aufführung. In der Zeitschrift »Theater der Zeit« wurde das Stück als lebensklug bezeichnet, das Bauernschwanksituationen mit Tiefe des Gefühls und des Gedankens verbindet. Es sei interessant, weil es menschliche Verhaltensweisen treffend und genau (dabei liebenswert, verständnisvoll und gütig) beschreibe, »durch echte Bezüge zu unserem Leben mitunter auch betroffen macht und durch Humor und bäurischen Charme besticht« (John 1977).

Ioselianis zweites Stück »Sechs alte Jungfern und ein Mann«, das seinen Reiz aus dem Nationalkolorit und der Volkspoesie Georgiens empfängt, wurde unmittelbar für den deutschen Zuschauer erschlossen; das Thema ließ bei der Transponierung in deutsche Wirklichkeit durch den Regisseur Peter Fischer gar neue Seiten entdecken. Die Regie sah die Frauenschicksale als sehr reale, heutige. Den Übergang vom Gruppenschicksal der sechs Jungfern zum Individualschicksal, der im Stück leider erst im zweiten Teil vor sich geht, versuchte die Regie in die

Exposition hineinzutragen, doch konnte diese offensichtliche Schwäche des Stücks nicht ganz ausgeglichen werden. Dadurch wurde zwar der Rhythmus der Inszenierung etwas beeinträchtigt, der Gesamteindruck eines besinnlich-vergnügli-chen Theaterabends aber behielt die Oberhand, meinte Sydow (Sydow 1977).

Während alle bisher genannten georgi-schen dramatischen Werke in der Presse beinahe isoliert von anderen sowjetischen Stücken betrachtet wurden, ist mit den seit 1979 aufgeführten Dramen Alexandre Tschchaidse eine andere Sicht charakteristisch. Sein Werk »Die Brücke« (Ende der sechziger Jahre geschrieben) sei im thematischen Umfeld von »Protokoll einer Sitzung« und »Rückkopplung« zu sehen, und es sei verwunderlich, daß es – obwohl eher geschrieben – erst im Nachtrag zu diesen auf den Bühnen der DDR zu sehen sei, meinte ein Rezensent (Regenbogin 1977). Wäre »Die Brücke« schon 1969 nach den sehr erfolgreichen Aufführungen in Moskau, Leningrad, Tallinn usw. und nicht erst zehn Jahre später entdeckt worden, so könnte es möglicherweise einen ähnlichen Rezeptionserfolg verzeichnen wie Gelmans »Protokoll einer Sitzung«, das 1976, ein Jahr nach seiner Premiere in der Sowjetunion, in den Theatern Halle, Rostock und Leipzig gezeigt und im Verlauf der nächsten beiden Spielzeiten an 21 Theatern des Landes aufgeführt wurde. 1979 konnte Tschchaidse »Die Brücke« von den Zuschauern nur noch als eine Art Wiederholung empfunden werden.

Zwei Jahre später wird Tschchaidse Name wieder in den Kreis bekannter sowjetischer Dramatiker eingereiht: Der georgische Autor sei Gelman, Schatrow, Rosow und – thematisch hier im »Freien Thema« im besonderen Maße – Tendrakow verwandt, meint Krebs (Krebs 1981b). Auch 1981 konnte Tschchaidse Werk nach der Aufführung von Tendrakow

dramatischer Fassung von »Die Nacht nach der Abschlußfeier«, die Ende der siebziger Jahre zu den meistgespielten Stücken zählte (Reiss 1986: 143), nichts Neues bieten.

Was verbindet die Werke Tschchaidse, Gelmans, Tendrakows? Die Stücke – so werden sie charakterisiert – seien hart, brisant, rigoros, kompromißlos, man müsse Haltung beziehen; es werden brennende gesellschaftliche Probleme aufgegriffen, Schuldige gesucht und Verantwortung gefordert (Reiss 1986: 143).

Dieses Engagement wird durch Tschchaidse an verschiedene Stoffe geknüpft: im ersten aufgeführten Werk geht es um eine vor fünf Jahren erbaute Brücke, die eingestürzt ist, wobei ein junger Kipperfahrer sein Leben einbüßte. »Das ist ein erregendes Stück, weil Tschchaidse gesellschaftliches Engagement des einzelnen beim Wort nimmt, seine Figuren damit umgehen läßt. Verantwortung für die Gesellschaft versteht er als eine unabdingbare und kompromißlos anzuwendende Kategorie[...]« (Regenbogin 1977). Allerdings bleibe nach Meinung des Rezensenten die Erstaufführung am Theater der Altmark Stendal weit hinter den damit verbundenen Ansprüchen zurück: Es werde vom Blatt weg gespielt; die Situationen würden zu glatt und widerspruchlos dargeboten, das Bühnenbild sei zu fade. »Dadurch findet die von Tschchaidse so bestechend gefaßte dramatische Dialektik von Anpassung und Widerspruch, von Gewöhnung und Zweifel, von Wahrheit und Unwahrheit nicht statt. Die Inszenierung biete dieses Stück leider zu betulich und ungleichgewichtig; es sei für die Theater noch zu entdecken« (Regenbogin 1977).

In »Ein freies Thema« schreibt Tschchaidse von der Schule. Marika, kurz vor dem Abitur, deckt in einem Aufsatz ganz ehrlich die von ihr erkannten unerträglichen Schulpraktiken auf. Da der

Aufsatz in einer Zeitung gedruckt wird, nimmt eine breite Öffentlichkeit an der Diskussion teil. »Der Schluß macht es vielleicht am deutlichsten: Tschchaidse weiß bei seiner sehr verknüpften, konzentrierten Art, den Handlungsfaden abzuspielen, immer dramaturgische Spielregeln so zu handhaben, daß aus Wertungen auch theatralische Wirkungen werden. Die Figuren sind – in unterschiedlichem Maße – skizzenhaft, was sich vor allem in den Randgeschichten nachteilig auswirkt« (Krebs 1981a); Marikas Liebe sei z. B. beziehungslos. Die Inszenierung war – wenn man der Einschätzung durch Dieter Krebs folgt – offensichtlich besser gelungen als die der »Brücke«: »Das Engagement für dieses wichtige Thema war allen Darstellern anzumerken – das machte die Produktion, mit der man auch in die Schule gehen will, so sympathisch.« Der Erfolg und die Anerkennung für Tschchaidses Stücke liegen in einem künstlerischen Konzept verankert, das den Zuschauer ohne historischen Abstand unmittelbar teilnehmen, ihn beim Spiel begreifen lassen und aktivieren will, ihn aber auch als Partner ansieht und auf seine Lebenserfahrungen aufbaut, alles offen ausspricht, hartnäckig bohrt und Fragen offenläßt. Wie bei vielen Autoren der zeitgenössischen Sowjetliteratur nutzt er den operativen, publizistischen Charakter der Kunst zur Aktivierung der moralischen Potenzen der Zuschauer.

Wie aus der Auswahl georgischer dramatischer Werke ersichtlich wurde, sind neben Märchen vor allem Komödien und aktuelle Zeitstücke zur Aufführung gelangt. Daß die georgische Komödie eine große Rolle spielte, verwundert nicht, stellt sie doch von allen dramatischen Genres die traditionellste in der georgischen dramatischen Literatur dar (Istorija 1977: 185). Dennoch fehlen im Komödienrepertoire die Namen einiger bekannter Autoren wie Kakabadse, Dadiani,

Dumbadse, Barataschwili, Buatschidse u. a. mit ihren in ihrer Heimat sehr beliebt gewordenen Werken. Nach Auskunft des Henschelverlages wurden aber u. a. Kakabadses, Dumbadses, Buatschidses Stücke den Theaterdramaturgen der Republik in Lesungen, Lektoraten, einige sogar in Übersetzungen angeboten, jedoch hatten diese kein Interesse dafür gezeigt, überhaupt werde der georgische Humor in Deutschland nicht immer verstanden.

Vom stofflichen Gesichtspunkt sind die georgischen Stücke recht vielfältig, jedoch läßt sich die äußerst häufige Gestaltung geschichtlich ferner Epochen nicht übersehen; hier gehen die Dramatiker mit den georgischen Prosaikern konform. Autoren wie Schanschiaschwili, Tschcheidse, Dshawachischwili, Wakeli, Abaschidse, Mosaschwili, Kandelaki, Abchaidse, die sich um die Darstellungen historischer Themen verdient gemacht haben, besaßen für das Land aber offensichtlich keine Rezeptionschance, da, »geht man von den Verlagsangeboten und den Spielplanankündigungen der Theater aus«, der Eindruck bestätigt wird, daß von den ausgewiesenen Dramatikern der DDR gegenwärtig historische Stoffe selbst bevorzugt werden (John 1977a: 27–28). Gestaltungen von Vorgängen und Personen im Zweiten Weltkrieg, ein weiteres umfassendes Thema, sind in deutscher Sprache nicht aufgeführt worden, sicher entsprachen sie nicht dem Bedürfnis der Dramaturgen und Theaterzuschauer. Seit Dadianis Dramatisierungen von georgischen klassischen Prosawerken in den dreißiger Jahren für die Bühne wurden solche Inszenierungen in Georgien zur Tradition. Autoren wie Kldiaschwili, Mtwaradse, Tabliaschwili, Schanschiaschwili, Berdsenischwili, Katschkatschischwili, Tschubria haben wesentlich zur Propagierung und Nutzbarmachung klassischer Prosawerke für die Theater beigetragen.

In Deutschland indes trafen sie bisher auf wenig Interesse.

Offenbar wurde die Auswahl für die Theater Ostdeutschlands zum großen Teil aus den Zeitstücken über brennende, für das Land – manchmal scheinbar – wichtige Fragen getroffen (1952–1965: Verantwortung am Arbeitsplatz und an der Produktion einerseits; internationale Solidarität andererseits; 1977–1990: kompromißloses Aufdecken von gesellschaftlichen Problemen – Schule, Arbeit – und Schuldsuche). Allerdings erwies sich die Entscheidung für einige Werke als nicht recht gelungen; ab 1977 erreichen aktuelle Gegenwartsstücke mit unnötiger Verspätung das Publikum, was nicht auf den Übersetzungsumweg über das Russische zurückzuführen ist.

Bei den Gegenwartsstücken, die bis in die sechziger Jahre zur Aufführung gelangten, ist auffällig, daß sie keinen Bezug zum Herkunftsland Georgien aufweisen, in einer außernationalen Atmosphäre (Russische SSR oder Ausland) handelten. Erst mit Ioselianis und Tschchaidses Stücken wurden solche mit reichem Nationalkolorit, der nicht nur Beiwerk darstellte, sondern eine ästhetische Funktion ausfüllte, ausgewählt, wobei sie verschieden determiniert auftraten: einmal wird das Nationale durch die Aufführung erhöht, ein anderes Mal werden die Stücke in die neue Wirklichkeit transponiert. Es ist nicht zu übersehen, daß die Theaterschaffenden durch die zu bewältigende Dialektik von nationaler Besonderheit und internationalem Charakter bei der szenischen Realisierung dieser Stücke vor neuartige Anforderungen gestellt wurden. Gerade das Bewußtmachen der Unterschiede, die bei aller Gemeinsamkeit in der nationalen Spezifik begründet sind, wird zur elementaren Voraussetzung der neuen Qualität,

der Bereicherungschancen, meint Kröplin (Kröplin 1975: 90). Vielleicht ließ sich Tschchaidses erstes aufgeführtes Stück deshalb noch nicht voll ausschöpfen. Das Stendaler Theater aber blieb am Ball, setzte sich intensiver mit dem georgischen Autor auseinander: »Ein freies Thema« gelang schon besser. Es ist zu bedauern, daß das nächste Stück Tschchaidses »Wenn die Stadt schläft«, für das sich die Theaterleitung 1981 interessierte³, nicht zur Aufführung kam. Solcherart personelle Bindung zwischen einzelnen nationalen Autoren bzw. einem Theater begünstigt ein tieferes Eindringen in das nationale Umfeld und die Rezeptionsvorgaben des Autors, denn das Andersartige in seinem geschichtlichen Bedingtsein zu erkennen und zu bedenken, ist Voraussetzung und von prozeßhafter Art. Daß die georgische Nationaldramatik über besonders günstige Voraussetzungen für eine breitere Rezeption in Deutschland verfügt, bezeugt eine lange Tradition, das reiche Erbe und die besonderen Theaterbedingungen: In Georgien existieren 34 Theater (im Vergleich dazu im dreimal mehr besiedelten Weißrußland 20), jährlich werden 150 Stücke aufgeführt⁴; anerkannte Regisseure und Dramenautoren sind im Ausland längst keine Unbekannten mehr.

Es gilt in Zukunft, unter den für die Theater schwierigen Bedingungen, georgische Dramatik nicht völlig zu vergessen, sondern gezielter die im nationalen Umfeld angelegten Stücke für das Publikum nutzbar zu machen. Dafür aber sind eine weniger zeitverzögernde Aneignung zeitgenössischer georgischer Dramatik, Übersetzungen aus dem Original, eine Auseinandersetzung mit dem nationalen Element und georgischen dramatischen Werken der vergangenen Epochen von unabdingbarer Voraussetzung.

ANMERKUNGEN

- ¹ Die Märchenaufführungen sollen in einem eigenen Artikel besprochen werden.
- ² H. U. E., Es ist nicht Jacke wie Hose., in: Berliner Zeitung, Berlin Nr. 114 (2.5.1953), S.3.
- ³ ჩხაიძე, ალექსანდრე: ამჯერად – თავისუფალი თემა, in: კომუნისტი, Tbilisi (15.12.1981), S. 4.
- ⁴ Ebenda.

LITERATUR

- Brecht 1964: B. Brecht, Schriften zum Theater, Bd. VII, Berlin 1964.
- Eisler 1953: H. Eisler, Wo der Schuh drückt..., Friedenspost, Berlin, Nr.24, S. 4.
- Gebhardt 1962: H. Gebhardt, Kleines Haus – groß eröffnet, Theater der Zeit (1962) 9, S.16.
- Istoriĭa 1977: Истори́я прозы́нско́й советско́й литерату́ры, Москва 1977.
- John 1977: H.-R. John, Solange der Wagen rollt, Theater der Zeit 32 (1977) 11, S. 1.
- John 1977a: H.-R. John, Rückkopplung auf DDR-Bühnen, in: Material zum Theater (Reihe Schauspiel) Nr. 99, Berlin (1977) 27.
- Krebs 1981a: D. Krebs, Einer schwimmt gegen den Strom, Theater der Zeit 35 (1981) 12, S.17.
- Krebs 1981b: D. Krebs, DDR-Erstaufführung von Alexandr Tschchaidses »Ein freies Thema«, Theater der Zeit 36 (1981) 12, S. 17.
- Kreisch 1953: H. Kreisch, Wo der Schuh drückt, in: Vorwärts, Gera (8.6.1953) 23, S. 4.
- Kröplin 1975: W. Kröplin, Die Darstellung der Dramatik der sozialistischen Bruderländer im Repertoire der Schauspieltheater in: Material zum Theater, (Reihe Schauspiele), Nr. 68 (1975) 19.
- Kröplin 1982: W. Kröplin, Maß und Möglichkeit, Theater der Zeit 36 (1982) 5, S. 5.
- Kutscher 1953: L. Kutscher, Ein sowjetisches Stück – wie für uns geschrieben, Weltbühne (1953) 19, S. 600.
- Leder 1953: L. Leder, o.T., Theater der Zeit (1953) 6, S. 56.
- Otto 1952: H. Otto, Das Buch des Monats, Die Neue Gesellschaft, Berlin (1952-3-21), 239.
- Regenbogi 1977: K. Regenbogi, Erregendes Stück – betulich dargeboten, Theater der Zeit 34 (1977) 10, S. 14.
- Reiss 1986: W. Reiss, Die Rezeption zeitgenössischer Sowjetliteratur unter dem Blickwinkel von poetischen Konzeptionen und Wirkungsstrategien, in: Die Rezeption der sowjetischen Literatur in der DDR, Berlin 1986.
- Scheer 1953: M. Scheer, Auf der Suche nach dem richtigen Schuh, in: Tägliche Rundschau, 110 (1953), S. 4.
- Sydow 1977: U. Sydow, Sechs alte Jungfern und ein Mann, Theater der Zeit (1977) 5, S. 49.
- Theater 1972: Theater in der Zeitenwende (Zur Geschichte des Dramas und des Schauspieltheaters in der DDR 1945–1968), 2 Bde., Berlin 1972.
- Tilse 1965: C. Tilse, Konsul gestohlen, Theater der Zeit 20 (1965) 12, S.33.