

Theresa Lorenz

Wessen Tradition? Grundzüge der Institutionalisierung des „sorbischen Volkstanzes“

„Die Wenden haben nur einen einzigen Nationaltanz. Er hat einige Aehnlichkeit mit der Polonaise und dem Menuet zugleich und lässt sich nach allen Melodien tanzen, welche wir unter den Volksliedern mit tempo di menuetto, polacca und serski (Wendisch) bezeichnet haben. Das Volk nennt diesen Tanz selbst den wendischen (serska reja).“ (Smoler/Haupt 1996 [1841/43]: 218)

Im Jahre 1841 beschrieb Jan Arnošt Smoler in der zweibändigen Sammlung ober- und niedersorbischer Volkslieder erstmalig die „serska reja“¹. Der Kurzbeschreibung folgt im Original eine ausführliche Schilderung der eigentlichen Tanzhandlung, die jedoch nicht detaillierter auf einzelne Schrittelelemente eingeht. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts wurde die Aufnahme und Verschriftlichung von Volkskultur in Anlehnung an Johann Gottfried Herder bei den Sorben zu einem Ausdruck so genannter „nationaler Wiedergeburt“. Selbstverständlich kannten die Sorben zu dieser Zeit nicht nur den einen „charakteristischen“ Volkstanz. Es waren viele weitere Tänze verbreitet, denen jedoch keine vergleichbare Bedeutung zugeschrieben wurde. Sie blieben daher im Verborgenen und wurden weder von den Sammlern noch von den Tänzern selbst als spezifische und charakteristische sorbische „nationale“ Tänze reflektiert. Aus der damaligen Vielzahl von Volkstänzen wurde nur die „serska reja“ herausgegriffen und als „einziger Nationaltanz“ gedeutet. Der Volkskundler Felix Hoerburger beschreibt diesen Prozess folgendermaßen: „Nicht die Substanz einer Kultur scheint entscheidend, sondern die Ausdeutung dieser Substanz durch seine Träger.“ (Hoerburger 1986: 25) Die „serska reja“ wurde demnach nicht mehr nur als ein „Volkstanz der Sorben“ unter vielen anderen beschrieben, sondern als ein spezifisch „sorbischer Volkstanz“ hervorgehoben. Smoler markierte die „serska reja“ als „wendischen Nationaltanz“ und hob ihn so auf eine neue Bedeutungsebene. Vor allem im 20. Jahrhundert griff man bei der Bearbeitung von Bühnentänzen innerhalb der Folklorearbeit immer wieder auf die Ausdeutung Smolars zurück. Das hatte zur Folge, dass die „serska reja“ bis heute als Inbegriff des sorbischen Volkstanzes gilt und sich in aktuellen Folklore-Diskursen um Tradition und Moderne wiederfindet.

In Alltag und Festtag der Sorben existierte jedoch zu keiner Zeit eine „getanzte“ Entsprechung zur homogenen Vorstellung des eigenen, echten und authentischen Volkstanzes. Wo zunächst zahlreiche Facetten und Ausprägungen von Volkstänzen bei den Sorben zu beobachten waren, entwickelte sich im Laufe der Zeit eine eigenständige Institution des sorbischen Volkstanzes. Die „serska reja“ bzw. der sorbische Volkstanz bildete sich dabei im Sinne Emile Durkheims zu einer „sozialen Tatsache“² heraus. Demnach trägt er seither ein Selbstverständnis mit sich, welches auf Aushandlungspro-

¹ Auch „serbska reja“ (= sorbischer Tanz).

² Durkheim definiert als „soziale Tatsache“ (= fait social) „jede mehr oder minder festgelegte Art des Handelns [...], die in Bereichen einer gegebenen Gesellschaft allgemein auftritt, wobei sie ein von ihren individuellen Äußerungen unabhängiges Eigenleben besitzt“. (Durkheim 1965 [1895]: 114)

zessen zwischen den ihn umgebenden Rahmenbedingungen und den Ausdeutungen seiner einzelnen Träger beruht. Im Gegensatz zu den *Volkstänzen der Sorben* wächst der *sorbische Volkstanz* (vgl. Lorencec 2003) über seine eigentliche Substanz hinaus. Wie sich ein solches Selbstverständnis des sorbischen Volkstanzes institutionalisierte und dabei immer wieder hinterfragt und mit neuem Sinn belegt wurde, welche Rahmenbedingungen regulierend wirkten und welche Aushandlungs- und Ausdeutungsprozesse dabei zu beobachten waren, ist Gegenstand dieses Beitrags. Anhand ausgewählter historischer Prozesse und Diskurse werde ich exemplarisch die Faktoren der Institutionalisierung des *sorbischen Volkstanzes* aus den *Volkstänzen der Sorben* heraus aufzeigen. Der sorbische Volkstanz ist ein lebendiges Phänomen, das im Wechselspiel zwischen spezifischen Rahmenbedingungen der jeweiligen Zeit und den einzelnen Akteuren bzw. Trägern gesehen und interpretiert werden muss.

Die Institution sorbischer Volkstanz

Immer wieder wurden Diskurse darüber geführt, wann ein Volkstanz spezifisch sorbisch, authentisch und traditionell sei. Es bildeten sich mehr oder weniger klare Vorstellungen und Ansprüche darüber aus, was als sorbischer Volkstanz allgemein verstanden und rezipiert bzw. was von ihm erwartet wird. Dabei stießen immer wieder unterschiedliche Ausdeutungen seiner Substanz aufeinander. Divergierende „*Erwartungen* über die Einhaltung bestimmter *Regeln*, die verbindliche *Geltung* beanspruchen“ (Esser 2000: 2; Hervorhebungen im Original) führten immer wieder zu Debatten um die Authentifizierung dieser Substanz zwischen Traditionswahrung und moderner Inszenierung. Jenseits solcher permanenten Ausdeutungsdiskurse stellt der sorbische Volkstanz heute eine Institution dar, die als soziale Tatsache einen gewissen Regelkanon inkorporiert. Dieser erscheint in einer bestimmten Zeit für den Großteil der jeweiligen Kulturträger sinnvoll und angemessen. So wie dieser Regelkanon als soziale Konstruktion existiert, entwickeln Institutionen jeweils ein Eigenleben, das sich unter dem Einfluss bestehender Rahmenbedingungen entfaltet, aber ebenso in entscheidender Art und Weise auf zukünftiges Handeln der einzelnen Akteure zurückwirkt. Die Soziologen Peter L. Berger und Thomas Luckmann beschreiben diese Wechselwirkungen zwischen Rahmenbedingungen und einzelnen Akteuren bzw. Akteursgruppen im Prozess der Institutionalisierung und Schaffung sozialer Tatsachen als dialektisches Prinzip. Einmal etablierte Institutionen „gewinnen über das Handeln der Menschen bald eine objektive Macht, der sie sich kaum noch entziehen können, obwohl nur sie die Regeln und die darauf aufbauenden Institutionen geschaffen haben und durch ihr Tun auch fortwährend reproduzieren“. (Esser 2000: 3) Einerseits spiegeln Institutionen also spezifische Rahmenbedingungen wider. Andererseits wirken ihre Handlungsrichtlinien auf Akteure oder Akteursgruppen, obwohl diese erst durch die Akteure selbst entstanden sind und durch ihr Tun aufrechterhalten werden. Nur selten werden Institutionen und ihre historische soziale Konstruktion bewusst reflektiert. Daher sind sie in ihrer Vielschichtigkeit nur schwer zu ergründen und schriftlich zu fixieren. Denn obwohl Institutionen häufig als relativ stabile Größen wahrgenommen und verhandelt werden, unterliegen sie fortwährenden Anpassungs- und Aushandlungsprozessen.

Um die Institutionalisierung des sorbischen Volkstanzes zu veranschaulichen, werde ich anhand eines Modells des Soziologen Richard W. Scott³ die drei Grundpfeiler der

³ „Varying Emphases: The Three Pillars of Institutions.“ In: Scott 1995: 34 ff.

Institution betrachten: den regulativen, den normativen und den kognitiven.⁴ Alle drei Pfeiler sind eng miteinander verknüpft und beeinflussen einander. Sie können jedoch unterschiedlich stark ausgeprägt sein. Der regulative Pfeiler umfasst die zeitlich spezifischen Rahmenbedingungen, die als Einflussfaktoren von außen regulierend auf die soziale Tatsache einwirken und so den allgemeinen Handlungsspielraum für ihre Entwicklung als Institution vorgeben. Schriftlich fixierte Regulative und Gesetze mit zugehörigen Kontrollmechanismen und Sanktionsmöglichkeiten bei Nichtbefolgung stehen dabei im Mittelpunkt. Der kognitive Pfeiler beschreibt individuelle, subjektive Erfahrungen und kreatives Wissen einzelner Träger und Akteure. Durch die permanente Auseinandersetzung dieser einzelnen Akteure mit den fixierten Rahmenbedingungen werden gemeinsame Verhaltensrichtlinien und Werte ausgehandelt, die sich innerhalb des normativen Pfeilers beschreiben lassen. Im Gegensatz zum regulativen Pfeiler sind diese zwar ebenfalls handlungsweisend im Umgang mit der sozialen Tatsache, unterliegen jedoch nicht festgelegten, gesetzlichen Sanktionsmöglichkeiten von außen, sondern interner sozialer Kontrolle. Mit der Etablierung neuer Organisationen entstehen beispielsweise solche neuen allgemeingültigen Ordnungen. Scott unterscheidet hier Institutionen von Organisationen, indem er Letzteren eine eigene formale Struktur und die Einhaltung eines gemeinsamen Ziels bzw. Interesses durch eine Kollektivität zuschreibt und sie damit als einen wesentlichen Bestandteil von Institutionalisierungsprozessen definiert. (Vgl. Scott 1986: 45 ff.)

Die Institution sorbischer Volkstanz besteht demnach nicht nur aus der Summe einzelner individueller Erfahrungen sowie formaler Strukturvorgaben. Darüber hinaus unterliegt sie einem Kanon an sozialen Normen. Der sorbische Volkstanz entfaltet folglich sein Eigenleben, welches aus dem Zusammenspiel zwischen regulativem, normativem und kognitivem Pfeiler erwächst. Der Institutionalisierungsprozess des sorbischen Volkstanzes weist im Vergleich zur eher mündlich tradierten Weitergabe der vielen verschiedenen Volkstänze in der Vormoderne im 20. Jahrhundert eine Verdichtung schriftlich fixierter Regularien und Normen auf. Das Wesen des *sorbischen Volkstanzes* wurde so durch eine zunehmend schriftliche Fixierung mit homogenisierender Tendenz festgelegt. Der *Volkstanz der Sorben* hingegen ist vor allem durch die Wandelbarkeit und Heterogenität des All- und Festtags gekennzeichnet. Die Etablierung des sorbischen Volkstanzes als Institution aus den Volkstänzen der Sorben heraus kann sogar dazu führen, dass der Volkstanz der eigentlichen Lebenswelt seiner Träger und Akteure diametral entgegensteht, obwohl die Kulturträger diese Institution durch Aushandlungsprozesse auf diskursiver Ebene selbst verhandelt und geschaffen haben. Um die Notwendigkeit einer mehrperspektivischen, interdisziplinären Herangehensweise an das Phänomen des sorbischen Volkstanzes zu verdeutlichen, werde ich im Folgenden seinen Institutionalisierungsprozess anhand der drei Grundpfeiler darstellen. Dabei liegt die Perspektive immer auf einem Pfeiler zu einem bestimmten historischen Zeitabschnitt.

⁴ Scott definiert den Institutionsbegriff so: „*Institutions consist of cognitive, normative, and regulative structures and activities that provide stability and meaning to social behavior. Institutions are transported by various carriers – cultures, structures, and routines – and they operate at multiple levels of jurisdiction. In this conceptualization, institutions are multifaceted systems incorporating symbolic systems – cognitive constructions and normative rules – and regulative processes carried out through and shaping social behavior.*“ (Scott 1995: 33, Hervorhebung im Original)

Die drei Grundpfeiler der Institutionalisierung

Der regulative Pfeiler

„Die Fachabteilungen für Kultur [...] haben [...] in Zusammenarbeit mit der Domowina (Nationale Organisation der Lausitzer Sorben) festzulegen, wie

- a) die durch ihre Arbeit zur Herausbildung einer sozialistischen sorbischen Volkskultur und dadurch mit zur sozialistischen Bewusstseinsbildung, vor allem der sorbischen Bevölkerung, beitragen,
- b) die auf dem Gebiet der Kulturpolitik zu lösenden Aufgaben unter Berücksichtigung der Prinzipien der Nationalitätenpolitik im zweisprachigen Gebiet durchgeführt werden.“ (Richtlinien 1959)

Als regulativer Pfeiler des Institutionalisierungsprozesses in Bezug auf den sorbischen Volkstanz gelten jene politischen Rahmenbedingungen, die in den jeweiligen Epochen auf den Volkstanz einwirken oder speziell für seine Regulierung geschaffen werden. Dieser Pfeiler ist daher von hoher Formalität geprägt und durch schriftliche Fixierung erlassener Regelungen gekennzeichnet. Einmal festgelegte Regularien bzw. Gesetze bilden einen Handlungsrahmen aus, innerhalb dessen der sorbische Volkstanz in seiner Entwicklung gefördert oder eingeschränkt werden kann. Der Pfeiler ist geprägt durch seine Zweckgebundenheit und setzt damit eine zwanghafte Befolgung erlassener Gesetze voraus. Die Befolgung bestehender Regularien unterliegt dann gewissen Kontroll- bzw. Überwachungsmechanismen und ermöglicht bei einer Nichtbefolgung unterschiedliche Sanktionsmöglichkeiten, die zur Durchsetzung eingesetzt werden können.

Das zitierte Eingangsbeispiel zeigt ein formales und allgemeingültiges Regularium aus dem Jahr 1959. Es demonstriert die allgemeine Zielsetzung der Kulturarbeit in der Nachkriegszeit, die damals vor allem in der Schaffung einer sozialistischen sorbischen Volkskultur und damit einhergehender kollektiver Bewusstseinsbildung gesehen wurde. Da sich einmal festgelegte Regularien nur schwer und in langwierigen Prozessen an die dynamische Alltags- bzw. Lebenswelt anpassen, werden innerhalb der tatsächlichen Handlungspraxis Regulative aus- bzw. umgedeutet. So waren die den sorbischen Volkstanz betreffenden Regulierungen oftmals von verschiedenen flexiblen Auslegungen und Legitimationen geprägt. Gegensätze zwischen bestehenden Regularien und deren Ausdeutungen innerhalb der eigentlichen Lebenswelt führten und führen noch heute häufig zu bewussten Auseinandersetzungen mit bestehenden Traditionen und Normen und beeinflussen diese in ihrer Zukunftsorientierung entscheidend.

Für die Stadt und den Kreis Bautzen lassen sich erstmals in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Regulative nachweisen, die einen Einfluss auf den Institutionalisierungsprozess des sorbischen Volkstanzes hatten. Bereits 1835 erging auf Anweisung des Königlichen hohen Ministeriums des Innern ein gesetzlich fixiertes Tanzregulativ für den „amtshauptmannschaftlichen Bezirk Bautzen“ zur Ordnung des Abhaltens von Tanz und Tanzmusik.⁵ Bis dahin waren „obrigkeitliche Verbote gegen das Abhalten von Tanz und Tanzmusik in der Lausitz nur sporadisch ergangen“ (Raupp 1963: 152). So

⁵ Ich beziehe mich hierbei vor allem auf die Dissertation „Sorbische Volksmusikanten und Musikinstrumente“, in der der sorbische Komponist und Musikwissenschaftler Jan Raupp (1963: 152–165) u. a. die Tanzregulative des 19. Jh. in Stadt und Kreis Bautzen analysiert hat.

wurde beispielsweise das Abhalten von Tanz jährlich auf zwölf Veranstaltungen pro Ort beschränkt und fand daher oft in zwei Schenken gleichzeitig statt. Die schriftliche Einholung einer Genehmigung für die Tanzveranstaltung wurde zur Pflicht erklärt, ebenso das Abhalten des Tanzes zwischen 17 Uhr und 24 Uhr. Die verstärkte Notwendigkeit der Kontrolle ergab sich vor allem aus der Tatsache, dass sich der öffentliche Tanz als Ausdruck des sich neu formierenden freien Bürgertums im städtischen Raum nun auf die umliegenden Dörfer Bautzens ausweitete. Nach der Abschaffung der Leibeigenschaft 1832 wurde auch auf dem Land der öffentliche Tanz in Schenken als Orten des geselligen Beisammenseins und Vergnügens immer populärer. Die so genannte Schankgerechtigkeit galt es neu zu regeln. Die „Gesuche um die Erlaubniserteilung zum Halten von Tanzmusiken“ von 1839/40 geben einen Einblick, zu welchen Anlässen Tanz abgehalten werden durfte. Erwähnt werden hier: Neujahr, Fastnacht, Ostermontag, Pfingstmontag, Erntefest, Kirchmess und der 2. Weihnachtsfeiertag. Nicht öffentliche Anlässe wie Spinnstuben, Hochzeiten und andere Familienfeste bedurften keiner gesonderten Erlaubnis, da diese im privaten Rahmen stattfanden (Raupp 1963: 156). Smoler berichtet daher von parallel stattfindendem Tanz auf Tanzplätzen, in Lauben und auf Scheunentennen (Smoler/Haupt 1996 [1841/43]: 218). Weitere Ausweitungen der neu erlassenen Regulative folgten schon bald. Hierbei sollte vor allem ausgelassenes und ausschweifendes Feiern kontrolliert und eingedämmt werden. Raupp beschreibt anhand der Quellenlage, dass strenge Kontrollen und die Meldepflicht von Tanzveranstaltungen in der Stadt Bautzen im Gegensatz zum Umland erst seit 1840 zu beobachten waren und er daher den Eindruck hat, „als habe dem Stadtrat in erster Linie daran gelegen, die Tanzgesellschaft auf dem Land unter Kontrolle zu bekommen“. (Raupp 1963: 158) Als der Stadtrat Bautzen 1841 auf Beschluss zunächst alle Tanzstätten ermittelte, stellte sich heraus, dass in katholischen Teilen des Bautzener Kreises keine Tanzgaststätten registriert waren. Umso mehr lizenzierte Tanzgaststätten befanden sich jedoch entlang der „via regia“ nach Görlitz und längs der Straße nach Böhmen. (Raupp 1963: 159) Offenbar bevorzugte die sorbische Landbevölkerung der Bautzener Region eher Tanzplätze, Tennen und Lauben für die Abhaltung von Tanz oder hielt diesen in informellem Gewand. Besuche städtischer Veranstaltungen waren bis dahin anscheinend unüblich. Hingegen fielen in den Tanzgaststätten entlang der Handelswege vielfältige Einflüsse Reisender auf fruchtbaren Boden. Eine Weiterentwicklung des Tanzes durch Einflussnahmen staatlicher Organe blieb aber auch in den ländlichen Regionen nicht aus. Smoler schreibt beispielsweise:

„Preussischer Seits mag auch die Militärverfassung, welche jeden wehrhaften Jüngling aus der slawischen Umgebung in die Reihen deutscher Kameraden und die Kreise deutscher Mädchen und Städtchen führt, das ihrige dazu beigetragen haben. Dem zurückgekehrten Burschen gefällt die vaterländische Tracht, der einheimische Tanz, der schnarrende Dudelsack, die schreiende Tarakawa nicht mehr: er bringt fremde Art und Sitte mit, will seinen Walzer und Galopp nach einer modernen Musik tanzen, und spottet manches hinweg, was er sonst verehrte. Bei den Mädchen bleibt das Urtheil des schmucken Soldaten nicht ohne Einfluss und so wird nach und nach manches Althergebrachte und Eigenthümliche abgelegt, bei Seite gethan und vergessen.“ (Haupt/Smoler 1996 [1841/43]: 209)

Auf Anweisung der Königlich-Sächsischen Kreisdirektion (von Gersdorf) veröffentlichte die Tageszeitung „Budissiner Nachrichten“ 1841 eine Aufforderung, wonach alle Ortspolizeibehörden des Budissiner Kreis-Direktions-Bezirks das bestehende Tanzregu-

lativ auf ihre Funktionstüchtigkeit hin zu überprüfen hatten. Eine allgemeine Übereinkunft sollte gefunden werden. Dafür mussten die bisherigen Regelungen auf ihre tatsächliche Wirksamkeit überprüft werden. In Zweifelsfällen sollten die Regularien bezüglich des Tanzes neu angepasst, im Anschluss fixiert und zur Überprüfung und Genehmigung eingereicht werden. Die Bautzener Polizeideputation stellte daraufhin fest, dass die bestehenden Vorschriften nur in Ausnahmefällen überschritten worden waren und die bisherigen Regelungen den Anforderungen Genüge taten. Auf Drängen des königlichen Justizamtes zu Stolpen allerdings sollten öffentliche Tanzbelustigungen noch detaillierter geordnet und kontrolliert werden, um durch schriftliche Fixierung eine verstärkte „Mäßigung“ und „Anständigkeit“ zu erreichen (Raupp 1963: 160). So reichte der Bautzener Stadtrat noch 1841 ein Regulativ ein, welches für die Stadt Bautzen und die Bautzener Ratsdorfschaften Gültigkeit beanspruchte.

Die Bestätigung und endgültige Verbindlichkeit des erlassenen Tanzregulativs erging 1844 und blieb nahezu 35 Jahre unverändert in Kraft. Neben den Festlegungen, wann getanzt werden durfte und welche Tage davon ausgenommen waren, wurde für die Stadt Bautzen eine Meldepflicht für Wirte und die Dauer der Tanzveranstaltungen auf höchstens sechs Stunden zwischen 18 Uhr und 24 Uhr festgelegt. Schulkinder und Lehrlinge mussten von Tanzveranstaltungen ferngehalten werden. Für die Budissiner Ratsdorfschaften betraf die Regelung neben den Tanzvergnügungen auch die so genannten Bierabende. Grundsätzlich galten hier die gleichen Bestimmungen. Allerdings gab es auch einige Besonderheiten. So durfte eine Veranstaltung bereits ab 16 Uhr beginnen, wenn der Veranstalter nach der eingeholten behördlicher Erlaubnis pro Veranstaltung „Drey Neugroschen zur Ortsarmenkasse“ (zit. nach Raupp 1963: 161) zahlte. Besonders interessant erscheint jedoch die konfessionelle Regelung im § IV. Danach war in katholischen Gebieten (Parochien) das Abhalten von Tanz innerhalb bestimmter Sperrzeiten durch die katholische Kirche nicht erlaubt. Das galt auch, wenn der Schankwirt Protestant war. Dahingegen war es durchaus möglich, in evangelischen Gebieten Tanzveranstaltungen abzuhalten, wenn sich unter den Bewohnern katholische Gläubige befanden. Raupp beschreibt in seiner Studie, dass die von ihm eingesehenen Akten oftmals von Überschreitungen und gerichtlichen Ahndungen bei Nichteinhaltung des Regulativs berichten. In der Folgezeit wurden demnach hin und wieder Verfügungen bzw. Sanktionen erlassen, die vor allem auf eine verschärfte Kontrolle der Tanzveranstaltungen abzielten. So legte die Königlich Sächsische Kreis-Direktion 1861 beispielsweise fest, dass Tanzveranstaltungen in der Stadt und auf dem Land zeitlich zusammenfallen müssen. Es ist anzunehmen, dass man damit den Besuch von Tanzveranstaltungen zu minimieren versuchte bzw. dass die Landbevölkerung nicht zum Tanz in die Stadt fahren sollte und umgekehrt. Die erlassenen Regulative schränkten jedoch nicht nur die Anzahl der Tanzveranstaltungen ein, sondern machten den Beruf der Musikanten immer unrentabler, was schließlich deren Ablösung durch „moderne“ Blaskapellen aus der Armee förderte. (Vgl. Raupp 1963: 130 ff.) Eine effektive Kontrolle über die Vielfalt von Veranstaltungen gelang jedoch offensichtlich nicht, denn bereits 1875 beriet das Sächsische Innenministerium über ein neues Regulativ „über die öffentlichen Musikaufführungen, Schaustellungen, Vorlesungen und Versammlungen, sowie die Tanzvergnügungen, Masken- und Kostümbälle und andere sonstige Lustbarkeiten in der Stadt Bautzen“ (Raupp 1963: 162). Das neuerarbeitete und an die fortschreitende gesellschaftliche Entwicklung angepasste Regulativ trat 1880 in Kraft. Nicht selten standen öffentliche Veranstaltungen zunehmend auch im Rahmen politischer Zusammenkünfte. In der Folgezeit erreichten Beschwerden und Petitionen die Stadt Bautzen, in denen um mehr Freiheit in der Abhaltung von Tanz gebeten wurde. Es kann angenommen werden, dass

dahinter sowohl der Erhalt fröhlicher Tanzabende als auch das Erwerbsinteresse der Wirte stand.

Die hier beschriebenen Tanzregulative zeigen eindrücklich die staatliche Einflussnahme auf den Institutionalisierungsprozess des sorbischen Volkstanzes im 19. Jahrhundert. Obwohl die Quellen häufig vom „ausschweifigen Tanz“ der Sorben berichten⁶, betrafen die beschriebenen Regularien nicht ausschließlich den sorbischen Volkstanz, sondern galten für die gesamte Region. Sie dienten demnach vor allem der externen Kontrolle und Einschränkung des Tanzes, seiner Entfaltung und Funktion. Es wird deutlich, dass im privaten Raum durchaus eigene Regeln und Normen erhalten blieben. Immer mehr jedoch wurde der Tanz im Sinne „populärer“ Tanzveranstaltungen nun auch in öffentliche Räume verlagert, die durch spezifische Rahmenbedingungen neu geregelt und sanktioniert wurden.

Das Eingangszitat zeigt, dass die Ausbildung eines sorbischen Bewusstseins unter sozialistischen Rahmenbedingungen im Hinblick auf die neue Nationalitätenpolitik der DDR im Vordergrund stand. Der sorbische Volkstanz wurde dabei vor allem als Symbol kollektiver Identität und zur Präsentation der eigenen Volkskultur genutzt. Das so etablierte Bild neuer sorbischer Kollektivität sollte einerseits nach innen stärken und die ethnische Bewusstwerdung fördern, andererseits die Sorben nach außen hin als „nationale Minderheit“ mit Recht auf Anerkennung, Schutz und finanzielle Unterstützung durch den Staat repräsentieren. Durch politische Einflussnahme hat sich der sorbische Volkstanz in seiner Funktion und Struktur bedeutend verändert. Neue Regulative haben in entscheidendem Maße dazu beigetragen, dass sich das allgemeine Volkstanzverständnis zur Institution sorbischer Volkstanz mit stark repräsentativem Charakter nach außen entwickelte. Als ethnischer Grenzmarker im Sinne Fredrik Barths (1969) verkörperte er nun nach außen kulturelles Anderssein und wirkte nach innen gemeinschaftsstiftend. Weil die allgemeinen und formal fixierten regulativen Ziele zum sorbischen Volkstanz nach dem Zweiten Weltkrieg sehr intensiv ausgearbeitet, angepasst und konkretisiert wurden, gibt diese Epoche sozialistischer Kulturpolitik bei der folgenden Betrachtung des normativen Pfeilers den zeitlichen Rahmen vor.

Der normative Pfeiler

„Fremde, in den Tanz hineingetragene Elemente sind nur von kurzer Dauer und sterben als unwesentlich schnell wieder ab; aber alles, was den nationalen Charakter und die Gefühle des Volkes wiedergibt, bleibt bestehen und wird von Generation zu Generation als das Typische und Charakteristische überliefert.“ (Moissejew 1951: 9 f.)

Der normative Pfeiler umfasst selbstgewählte, richtungs- bzw. handlungsweisende und allgemein anerkannte Normen und Werte. Sie stehen im Spannungsverhältnis zwischen regulativem und kognitivem Pfeiler und entwickeln sich aus sozialen Aushandlungsprozessen heraus. Das gemeinsame Verständnis der Angemessenheit von Normen und Werten und die Einhaltung bzw. Überschreitung dieser innerhalb sozialer Gruppen wird daher innerhalb des normativen Grundpfeilers besonders fokussiert. Das Eingangszitat von Igor Moissejew, mehrfacher russischer Stalinpreisträger und Leiter des Staatlichen Volkstanzensembles der UdSSR, beschreibt die auch für die Sorben grundlegende Aus-

⁶ Zum Beispiel bei Frencel (um 1700) oder Anton (1783/89).

richtung innerhalb der Folklorearbeit in der Nachkriegszeit. Die Suche nach dem „nationalen Charakter“ und dem „Gefühl des Volkes“ stand im Mittelpunkt und weist auf ein verhältnismäßig starres, nationalistisches Verständnis volkskünstlerischen Schaffens dieser Zeit. Besonders neu etablierte Organisationen wie Volkstanzgruppen und -ensembles mit eigenem rechtlichen und organisatorischen Rahmen wurden zu entscheidenden Trägern. Sie orientierten sich an der Lehre Moissejews und trugen zur Institutionalisierung und Professionalisierung des sorbischen Volkstanzes bei. Für die künstlerische Arbeit wurden innerhalb solcher Organisationen genaue Ziele und Aufgaben festgelegt, die sich einerseits an bestehenden Rahmenbedingungen, andererseits an spezifisch subjektiven Vorstellungen einzelner Akteure orientierten. Jeder Einzelne verkörpert hierbei je nach sozialer Position bzw. sozialem Hintergrund spezifische Rollen (vgl. Scott 1995: 38), die sich im Glauben an Normen und Werte als auch im individuellen Wissen und Handeln widerspiegeln. An der Etablierung von Organisationen lassen sich demnach einerseits Professionalisierungstendenzen beobachten, andererseits treten verstärkt neue Volkstanzorte, -anlässe und -funktionen in den Vordergrund. Exemplarisch werde ich daher die Neuorientierung innerhalb des sorbischen kulturellen Lebens nach 1945 bis hin zur Etablierung des heutigen Sorbischen National-Ensembles (SNE) in Bautzen als prägende Institution für den sorbischen Volkstanz skizzieren. Bei der praktischen Aushandlung und Umsetzung volkstanzorientierter Normen und Wertschöpfungen spielte besonders die Vereinnahmung der Bühne als neuen Tanzorts sowie das Festival als neuer Tanzanlass bei der Verankerung und Professionalisierung des sorbischen Volkstanzes eine bedeutende Rolle.

Der Wiederaufbau des sorbischen kulturellen Lebens nach dem Zweiten Weltkrieg war u. a. durch die Gründung zahlreicher Tanzgruppen geprägt, die sich innerhalb der einzelnen Kreisverbände der Domowina⁷ um die Erhaltung und Pflege des sorbischen Volkstanzes bemühten. Dazu gehörte die 1949 gegründete 1. Sorbische Kulturbrigade – das Ensemble der Sorbischen Oberschule in Bautzen unter der Leitung von Handrij Cyž –, die schon im Gründungsjahr mit vier Tanzpaaren unter der Leitung von Sonja Šajbic am II. Festival der Weltjugend und Studenten in Budapest teilnahm. Extra für diesen Anlass wurden neue Hoyerswerdaer Trachten angefertigt. Präsentiert wurden die Szenen „Pisane sanki“ (= Bunte Schlitten) und „Pražna reja“ (= Spinte) (Nd 1950a: 3). Ein Jahr später gestalteten mehr als 500 Sänger und 400 Tanzpaare in sorbischen Trachten das 1. Zentrale Sorbische Volkstreffen in Bautzen. Ebenfalls unter der Leitung von Šajbic präsentierten Tänzer hier die Massenszene „Burske lěto“ (= Bauernjahr) (Nd 1950b: 3). Daneben stellten 2000 Pioniere aus 62 Schulen unter der Leitung von Jan Meškank drei Volkstänze vor. Auch das 1. Sorbische Volkstreffen 1951 in Burg im Spreewald löste einen Aufschwung neuen kulturellen Bewusstseins und volkskünstlerischen Schaffens aus. Schließlich beteiligten sich sorbische Kulturgruppen an den III. Weltfestspielen der Jugend und Studenten 1951 in Berlin. Im „Nationalprogramm der DDR“ tanzten zwölf Paare die Choreographie „Žně“ (= Ernte) der Dresdener Choreographin und Pädagogin Thea Maaß und die bis dahin bereits mehrmals aufgeführte Massenszene „Burske lěto“, woran 415 Paare aus der Ober- und 60 Paare aus der Niederlausitz geprobt hatten (Nd 1951: 2). Neben den offiziellen Vorstellungen traten sorbische Gruppen auch als eigenständiges Sorbisches Volkskunstensemble (Serbski ludowy ansambl) auf. (Sorbisches National-Ensemble 2005: 14) Die neuen protegierenden

⁷ Die Domowina wurde 1912 als Bund wendischer Vereine gegründet. Sie fungierte als Dachverband sorbischer Vereinigungen (seit 1991 e. V.).

Rahmenbedingungen sowie der Erfolg der choreographischen Arbeiten stärkten den Wunsch nach einer Professionalisierung des künstlerischen Schaffens. (ND 1952a: 3) Jurij Winar, der bereits seit 1945 als Chorleiter, Dirigent und Komponist Anerkennung erworben hatte, setzte sich schließlich für die Gründung eines sorbischen Volkskunstensembles ein, dessen Mitglieder in der Laienarbeit gefunden und anschließend zu Berufskünstlern ausgebildet werden sollten. Rat und Vorbilder wurden hierfür vor allem in den benachbarten slawischen Ländern gesucht, die bereits über eine professionelle Ensemblekultur verfügten. Richtungs- und handlungsweisend für künstlerische Arbeit war die Lehre Moissejews, der in seinem Buch „Tänze der Völker der Sowjetunion“⁸ entscheidende Grundsätze zur Erarbeitung einer Tanzfolklore entwickelt hatte. Als wesentliche Punkte benannte er das Studium der Volkskunst und der Geschichte des Volkes, das Herausfiltern charakteristischer Züge des Tanzes und die Bearbeitung dieses Materials durch Variation und Kombination der Bewegungen für die Bühne (Moissejew 1951: 9–15). Im Januar 1952 beriet die Zentrale Kulturkommission der Domowina über die kulturellen Aufgaben der bis dahin 40 Kulturgruppen unter ihrem Dach und stellte Moissejews Thesen, mit denen man sich innerhalb der III. Weltjugendfestspiele bekannt gemacht hatte, ins Zentrum der neuen Orientierung. Am 14. Februar desselben Jahres wurde unter der Leitung von Pětr Malink der „Kreis der Interessenten sorbischer Volkstänze“ gegründet, der sein Konzept ebenfalls auf die Thesen Moissejews stützte:

„1. Zwěsćić wšu literaturu wo serbskich rejach. Jedyn člon koła zapisuje běžnje wšě wuslědžene pisomne žórła a poručuje je člonam koła k studiju. – 2. Přestudować wšě žiwe žórła. K tomu chcemy slědźić pola starych ludži, hercow atd., za starymi rejemi, wašnjemi a naložkami. Wuslědki toho džěła so w kole přediskutuja a zapisaja. – 3. Zapisować a systematizować serbske rejwanske elementy, kaž kročeje, motiwy a hudźbne rejwanske elementy. Kročeje chcemy – zo bychmy je lěpje zeznali – fotografować a našim skupinam poskićić reprodukcije. – 4. Spisać choreografiju k po lěće 1945 nastatych rejow. Při tutym džěle dyrbja nas podpěrować němske fachowe mocy. – 5. Kročeje a choreografije dokładnje rozpisat a je poskićić skupinam k praktiskemu wužiwanju.“⁹ (Nd 1952b: 3)

Die aufgestellten Richtlinien wurden zum Leitfaden für die Entwicklung der Tanzfolklore. Bisher lagen jedoch kaum Schriften mit konkreten Beschreibungen für die praktische Folklorearbeit vor. Bewusst knüpften die Interessenten daher eng an die Sammeltätigkeit des ausgehenden 19. Jahrhunderts an und publizierten entsprechende Samm-

⁸ Eine gesonderte Auflage des ersten Bandes der „Tänze der Völker der Sowjetunion“ erschien als Beitrag des Verlags Kultur und Fortschritt Berlin zu den 1951 in Berlin stattfindenden Weltfestspielen der Jugend und Studenten. Band 2 folgte unter gleichem Titel 1952.

⁹ 1. Alle Literatur über die sorbischen Tänze feststellen. Ein Mitglied des Kreises schreibt fließend alle aufgespürten schriftlichen Quellen ein und empfiehlt sie den Mitgliedern des Kreises zum Studium. – 2. Studium aller lebendigen Quellen. Dazu wollen wir forschen bei alten Leuten, Musikanten usw., nach alten Tänzen, Sitten und Bräuchen. Die Ergebnisse dieser Arbeit werden im Kreis durchdiskutiert und aufgeschrieben. – 3. Sorbische Tanzelemente wie Schritte, Motive und musische Tanzelemente notieren und systematisieren. Die Schritte wollen wir – damit wir sie besser kennenlernen – fotografieren und unseren Gruppen Reproduktionen anbieten. – 4. Erstellung einer Choreographie der nach dem Jahr 1945 entstandenen Tänze. Bei dieser Arbeit müssen uns deutsche Fachkräfte unterstützen. – 5. Schritte und Choreographien genau beschreiben und sie den Gruppen zur praktischen Anwendung anbieten. (Übers. aus dem Sorbischen T. Lorenz)

lungen und Einzelblätter. Zeitgleich entstanden 1951 das Institut für sorbische Volksforschung an der Akademie der Wissenschaften der DDR in Bautzen und das Institut für Sorabistik an der Universität Leipzig als Basis für die nötige professionelle und wissenschaftliche Begleitung, die ein vertieftes Verständnis der Volkskultur und damit auch des sorbischen Volkstanzes gewährte. Das heutige SNE wurde 1952 als „Staatliches sorbisches Volksensemble für Musik und Tanz“ in Bautzen gegründet. Bereits im April nahmen erste Sänger und Tänzer ihre Tätigkeit unter der Leitung von Jurij Winar, Träger des Nationalpreises der DDR, auf. Dafür wurden vor allem Tänzer aus den bisherigen Laientanzgruppen geworben. Problematisch gestaltete sich in den ersten Jahren vor allem der Aufbau von Chor und Orchester. Die vorwiegend ländliche Bevölkerung konnte nicht nachvollziehen, wie mit künstlerischer Ausbildung und Arbeit auf dem Gebiet der Folklore Geld zu verdienen sei, was zunächst kontinuierliche Überzeugungsarbeit erforderte. Wenngleich sich mit der unvermeidlichen Einstellung deutschsprachiger Lausitzer auch erste Zweifel am so genannten sorbischen Charakter der Einrichtung verstärkten, wurde mit Hilfe des Ensembles dennoch die sorbische Kultur als Bühnenkunst etabliert, um damit der „sorbischen Identität“ neuen Ausdruck zu verschaffen. Paweł Jenka (1971: 18) beschreibt die anfänglichen Ziele dieses Volkskunstschauspiels so:

„Njeńdzeše wo to, wosebje na polu serbskich ludowych rejow, zo by su (sic!) wožiwiła folklor a zo bychu so namrěte formy a wobsahi konserwowali, ale wosebje wjerškowe rejwarske skupiny prócowachu so, přijimować ludowumělsku tradiciju tworjeć. Za tajki zaměr załoži so kružk serbskich lajskich choreografow. Džak jeho prócy nastachu reje z nowymi formami a z nowym wobsahom.“¹⁰

Hinsichtlich der Professionalisierung des sorbischen Volkstanzes stellte sich immer wieder die Frage nach dem tänzerischen Nachwuchs. Bereits die ersten Zielsetzungen des Ensembles formulieren daher unter Punkt 7 die Notwendigkeit zur Erziehung von jungen sorbischen Laienkünstlern zu Berufskünstlern (Wićaz 1959: 337). Zu Beginn des Schaffens galt das Ensemble als Ausbildungsstätte für angehende Folkloretänzer. Für die Tänzerauswahl bedeutete das eine Überprüfung der tänzerischen Fähigkeiten. Seit den 50er-Jahren fanden regelmäßig Weiterbildungen für Tänzer, Choreographen und Pädagogen statt, um die Spezifika des sorbischen Volkstanzes zu vermitteln und für die Arbeit mit den Laiengruppen fruchtbar zu machen. (Vgl. Rozhlad 1974: 36; Sorbisches National-Ensemble 2005: 48) Dazu wurden auch deutsche Fachleute herangezogen, u. a. der erste Ballettmeister und Choreograph des SNE, Prof. Dr. Bernhard Wosien. Mit der Übernahme der Intendanz des SNE durch Handrij Cyž wurde seit 1962 jeder Künstler verpflichtet, einen Hochschulabschluss anzustreben bzw. nachzuholen. Einen anerkannten Abschluss erwarben die Tänzer an der Staatlichen Ballettschule Berlin (Sorbisches National-Ensemble 2005: 54) oder durch eine externe Fachprüfung für Berufstänzer vor einer zentralen Jury. (Sorbisches National-Ensemble 2005: 61; Hendrich 1974: 197) Im Jahr 1965 wurde über die Etablierung einer Zweigstelle der Palucca Schule Dresden am Ensemble in Bautzen verhandelt, „die vor allem sorbische Tänzer und Tän-

¹⁰ Es ging nicht darum, gerade auf dem Gebiet der sorbischen Volkstänze, die Folklore wiederzubeleben und die alten Formen und Inhalte zu konservieren, sondern besonders die Spitzentanzgruppen waren bemüht, sich die volkskünstlerische Tradition für ihr Schaffen anzueignen. Für ein solches Ziel gründete sich der Kreis sorbischer Laienchoreographen. Dank seiner Bemühungen entstanden Tänze mit neuen Formen und mit neuem Inhalt. (Übers. aus dem Sorbischen T. Lorenz)

zerinnen für das Ensemble im klassischen Tanz und im Nationaltanz ausbilden“ sollte. (Vgl. Hausmitteilung 1965) Die Idee konnte sich jedoch nicht durchsetzen. Heute stehen für die Koordination von Nachwuchskünstlern kaum noch freie Kapazitäten zur Verfügung, sodass die Tänzer überwiegend aus Osteuropa und den dortigen Ausbildungsstätten mit folkloristischem Schwerpunkt geworben werden.

Neben dem Aufbau von Tanzfolklore als Bühnenkunst durch professionelle und Laienensembles erwies sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die etablierte Festivalkultur als weiterer Ort normativer Aushandlungsprozesse zur Institutionalisierung des sorbischen Volkstanzes. Die bereits angesprochenen Weltjugendfestspiele gehörten dazu ebenso wie die vielen regionalen Festivals der Kreisverbände bzw. Ortsgruppen der Domowina, an die häufig Wettbewerbe um die Auszeichnung der besten Tanzgruppen gebunden waren. Auch der Besuch des Folkloretanzfestivals in Rudolstadt (Thüringen) wurde bald zur Tradition. Zwischen 1966 und 1989 fanden in Bautzen sieben „Festivals der sorbischen Kultur“ statt. Diese stellten für die sorbischen Volkstanzgruppen und -ensembles Höhepunkte im künstlerischen Schaffen dar und trieben zweifelsohne die Professionalisierung der sorbischen Volks- und damit Tanzkultur voran, wurden jedoch auch von der SED als Beweis „erfolgreicher Minderheitenpolitik“ (Pech 2003: 102 ff.) instrumentalisiert. Die Termine der Festivals waren daher stets an bedeutende politische Jahrestage der DDR gebunden, entweder an ein Gründungsjubiläum des Staates oder einen Jahrestag des Kriegsendes. Im Zusammenhang mit den Festivals wurden Massentanzszenen erarbeitet, die mittels der einheitlich in sorbische Trachten gekleideten Tanzpaare den Wunsch nach einem neuen Selbstbewusstsein und kollektiven Gedächtnis der Minderheit verkörperten, so wie es Moissejew im Eingangszitat propagiert. Die Theater- und Kulturwissenschaftlerin Inge Baxmann beschreibt solche Phänomene als künstliche Reritualisierung, die einem empfundenen Mangel an sozialer Identifikation, Eingebundenheit und Solidarität entgegengesteuert. Die Körperkultur wird hierbei zum privilegierten Ort der Entwicklung neuer Repräsentationsformen des Nationalen und des Erlebens nationaler Gemeinschaft. Die sorbischen Volkstanz-Massenszenen waren demnach Strategien sozialer Homogenisierung, die durch mimetisches Verhalten internalisierte kollektive Normen und Werte verankern sollten. (Baxmann 2000: 193–207)

Resümierend lässt sich an dieser Stelle festhalten, dass der sorbische Volkstanz in der Nachkriegszeit stark mit der Etablierung neuer Organisationen verbunden war. Das Verständnis des sorbischen Volkstanzes erschließt sich daher nicht mehr nur aus dem regulativen Pfeiler, sondern auch aus sozialen Aushandlungsprozessen innerhalb des normativen Pfeilers, die zur Entstehung von Organisationen wie dem SNE führten. Wie die skizzierten Beispiele belegen, fungierten diese Einrichtungen als zentrale Werte- und Normenträger. Es wird deutlich, wie stark die Institutionalisierung des sorbischen Volkstanzes neben den politischen Rahmenbedingungen auch durch soziale Aushandlungsprozesse und die damit verbundene Etablierung allgemeingültiger Normen und Werte geprägt ist. Der sorbische Volkstanz wurde durch seine Professionalisierung auf eine neue Stufe gehoben. Die neu formierten Organisationen erschlossen sich eigene und fremde Bühnen als Aufführungsorte, wobei die Präsentation des sorbischen Volkstanzes als Bühnenkunst nach außen im Mittelpunkt stand. Vor allem das Festival bot hier die entsprechende Gelegenheit bzw. einen Ort für inszenierte Entfaltung und Demonstration sorbischen kollektiven Bewusstseins. Die Etablierung der Folklorebewegung orientierte sich stark an Vorbildern und Wissensträgern Ostmitteleuropas. Es setzte sich ein Normen- und Wertekanon durch, der sich an den Arbeitsplänen, Festivalstrukturen und nicht zuletzt in den neuen Tanzformen der Folklore ablesen lässt.

Der kognitive Pfeiler

„Folklór je živý fenomén v neustálom pohybe, jeho prejavy sa v priebehu času trvalo vyvíjajú do nových a nových podôb, ktorých hodnoty silou pôsobenia na ľudské city a vedomie vedia oslovit' a zaujať širokú verejnosť, a to aj v období, keď sa spoločnosti ako prvoradá hodnota prekladá biblický povedaný ‚zlaté tel'á‘.“¹¹
(Kubánka 2005: 187)

Der dritte Grundpfeiler der Institutionalisierung ist der kognitive. Das individuelle Verständnis des sorbischen Volkstanzes und das kreative Wissen des Einzelnen darum stehen hier im Mittelpunkt. Neben den politischen Rahmenbedingungen und den sozial ausgehandelten Normen und Werten, die sich am deutlichsten in Organisationen manifestieren, gibt die Frage nach dem einzelnen Akteur einen tieferen Einblick in die Vielfalt individueller Vorstellungen der Institution sorbischer Volkstanz. Kreatives Wissen und subjektive Vorstellungen sind und bleiben Voraussetzungen für menschliches Handeln und soziale Aushandlungsprozesse. Die eher psychologisch-anthropologisch ausgerichtete Perspektive betrachtet nicht soziale Positionen oder Rollen und damit einhergehende politische Vertretungsansprüche des Einzelnen, sondern vielmehr dessen kognitive Auffassungen. Jeder Einzelne fungiert als Kulturträger, dessen Vorstellungen vom sorbischen Volkstanz durch bestehende Rahmenbedingungen, Normen und Werte und die ihnen zugesprochene Bedeutung geprägt sind. Für den slowakischen Tänzer und Choreographen Juraj Kubánka¹² beispielsweise stellt Tanzfolklore ein lebendiges Phänomen in ständiger Entwicklung und immer neuer Gestalt dar. Starre und essenzialistische Bilder einer nationalen Kultur, wie sie Moissejew entworfen hat, stehen einem solchen Erklärungsbild scheinbar diametral entgegen. In der Regel bleiben Bedingungen und Prozesse solcher Bedeutungs- und Erklärungszuschreibungen jedoch weitgehend unreflektiert. Sie tragen so zu einem komplettierten allgemeinen Verständnis bei und können nicht losgelöst von den jeweiligen sozialen Rollen einzelner Akteure im Institutionalisierungsprozess betrachtet werden. Der kognitive Pfeiler erschließt sich deshalb immer in der Mitbetrachtung der beiden anderen Grundpfeiler.

Dem sorbischen Volkstanz widmen sich seit dem 20. Jahrhundert Spezialisten, die sich mit seiner Geschichte, Entwicklung und künstlerischen Darstellung beschäftigen. Bis heute dominiert die Überzeugung, dass es sich bei einem vorhandenen Tanzgebilde immer um ein fertiges Produkt handelt. Jeder Einzelne hat zwar ein typisches bzw. charakteristisches Bild vom „sorbischen Tanzen“ vor Augen – welches als Verständigungs- und Vergleichsgrundlage unabdingbar ist –, das aber durch die Auseinandersetzung mit anderen Beobachtungen ständig überarbeitet und neu gedeutet wird. So entstandene individuelle Vorstellungen bergen einerseits ein hohes Identifikationspotenzial mit der sorbischen Kultur in sich, führen andererseits jedoch auch zu intersubjektiven

¹¹ Folklore ist ein lebendiges Phänomen in ständiger Bewegung. Ihre Ausdrucksweisen entwickeln sich im Laufe der Zeit zu immer neuen Gestalten, deren Wert mit der Kraft ihres Wirkens auf das menschliche Gefühl und Bewusstsein anzusprechen und eine breite Öffentlichkeit zu interessieren vermögen, und das auch in einer Zeit, in der der Gesellschaft als höchster Wert das biblisch so genannte „Goldene Kalb“ vorgelegt wird. (Übers. aus dem Slowakischen J. Kubánka und T. Lorenz)

¹² Meinen folgenden Ausführungen liegen umfangreiche Gespräche mit Juraj Kubánka im Mai 2007 in Bratislava zugrunde, für die ihm an dieser Stelle herzlich gedankt sei.

Auseinandersetzungen um Bedeutung und Funktion des sorbischen Volkstanzes. Im Oktober 2006 wurde etwa im sorbischen anonymen Internetforum „Internecy“ (www.internecy.de, Ryčer 2. 10. 2006) über den bekannten „Schustertanz“ (sorbisch „Šewc“) diskutiert:

„Njedawno sym widźił [sic!] w telewiziji rozprawu wo wopyće někajkeho regionalneho politikarja w jednej komunalnej pěstowarni někajkeje gmejny w Čornym lěsu (Schwarzwald). Składnostnje wopyta su jemu džěči w tamnišich narodnych drastach zarejowali ‚unseren traditionellen Schustertanz‘. Ta reja běše akuratsje samsna, kaž my ju pola nas znajemy. Dotal sej přeco myslach, zo je to serbska reja. Móže mi nichtó [sic!] rozjasnić, kak so z tutej reju ma?“¹³

Die Frage zeigt, dass der „Schustertanz“ bisher meist als spezifisch sorbischer Volkstanz angenommen und interpretiert wurde. Natürlich handelt es sich beim Schuhmacherhandwerk um einen Berufszweig, der in nahezu allen Ländern verbreitet ist. Es ist daher nicht verwunderlich, dass Tanzmotive einzelne Arbeitsschritte wie das Garnwickeln, Nageln und Flickern in ähnlicher Weise nachahmen. Außerdem kann nicht ausgeschlossen werden, dass Tänze aus anderen Regionen übernommen, imitiert und zu eigenen gemacht wurden. Bereits in frühen Reisebeschreibungen des 18. und 19. Jahrhunderts werden ähnliche Diskurse über die „Echtheit“ sorbischer Volkstanzformen geführt: „Dieser Tanz [der einzige Nationaltanz – T. L.] ist zwar noch sehr im Gebrauch, hat aber doch durch das Aufkommen der fremden Rundtänze, Walzer, Galopp, Schottisch u. dgl. bedeutend an seinem Ansehn wie an Zierlichkeit und Regelmässigkeit verloren.“ (Haupt/Smoler 1996 [1841/43]: 218). Offensichtlich deckten sich Smolers Beobachtungen zu Beginn der 1840er-Jahre nicht mit seinen Erwartungen vom sorbischen Volkstanz. Seine Feststellung wird später lediglich als Verlust interpretiert, was heute eine reflexive Auseinandersetzung mit der Entwicklung von Volkstänzen, ihren Quellen und Legitimierungen fordert. In der Regel ist nämlich nicht bekannt, wer wann welche Tanzelemente bzw. -motive als echt oder charakteristisch „sorbisch“ anerkennt und welche nicht. In den wenigsten Fällen werden Quellen kritisch beleuchtet oder Rückgriffe auf solche als Legitimationsgrundlagen kenntlich gemacht. Begründungen wie „Die Tänze sind uralte. Das tanzen wir schon immer so!“ zeugen von der Tendenz zur Historisierung und Ethnisierung und dem Versuch, aktuelle bzw. neu etablierte Tänze als „alte Tänze“ in der Vergangenheit zu verankern. Der Historiker und Sozialwissenschaftler Eric Hobsbawm bezeichnet solche Prozesse der formalen Institutionalisierung und neuen Ritualisierung, die durch einen Vergangenheitsbezug gekennzeichnet sind, als „invented traditions“ (Hobsbawm 1994: 1–14). Eine Reihe von Praktiken, die durch offene oder stillschweigende Regulative und Verhaltensnormen durch Wiederholungen geregelt werden, implizieren eine oftmals künstliche Kontinuität zur Vergangenheit und damit eine gewisse Verbundenheit. Die Besonderheit des Tanzes ist jedoch, dass er irrational (Hoerburger 1986: 21) und daher in seiner Gestalt und zeitlichen Dimension kaum fassbar ist. Im Allgemeinen wird dem praktizierten Volkstanz ein hoher Grad an Variations- und Veränderungsfähigkeit zugesprochen. Es gehört demnach zu seinen

¹³ Neulich habe ich im Fernsehen einen Bericht über einen Besuch irgendeines regionalen Politikers in einem kommunalen Kindergarten irgendeiner Gemeinde im Schwarzwald gesehen. Anlässlich seines Besuchs haben ihm Kinder in dortigen Volkstrachten „unseren traditionellen Schustertanz“ vorgetanzt. Der Tanz war akkurat gleich, wie wir ihn bei uns kennen. Bisher dachte ich immer, dass das ein sorbischer Tanz ist. Kann mir jemand erklären, wie sich das mit diesem Tanz verhält? (Übers. aus dem Sorbischen T. Lorenz)

grundlegenden Charakteristika, dass er sich ständig neu an veränderte Bedingungen oder an neue Einflüsse anpasst. Es stellt sich also vielmehr die Frage, „wie diese Tänze von den verschiedenen Völkern getanzt und wie sie von ihnen weitergegeben werden, was die Völker im Zuge der Variantenbildung aus dem ‚internationalen‘ Gemeingut nun national machen“ (Hoerburger 1986: 25). Bei den Sorben wurde vor allem die „serska reja“ zum Synonym für sorbischen Volkstanz schlechthin und als solcher interpretiert und präsentiert. Als ehemals gelebte Kultur bzw. rückwirkend als solche konstruiert, wurde er zur stilisierten Bühnenkunst erhoben. Allerdings fand die „serska reja“ auch wieder Eingang in den Festtag der Sorben und ist beispielsweise in neuer Form und Funktion bei sorbischen Hochzeiten anzutreffen.

Entscheidenden Einfluss auf die Gestaltung des sorbischen Volkstanzes als Bühnenkunst hatte der oben zitierte Tänzer und Choreograph Kubánka, dessen Arbeit die Rolle des kognitiven Grundpfeilers sehr gut verdeutlicht. Als 1952 das SNE seine Arbeit aufnahm, orientierte man sich an den östlichen Nachbarländern, wo Laientanzgruppen, Berufsensembles und Ausbildungsstrukturen schon etabliert waren. In ständiger Suche nach Spezialisten zur Tanzfolklore wurde Kubánka 1960 während eines Besuchs des SNE beim Slowakischen Staatlichen Folkloreensemble SL'UK für die Zusammenarbeit gewonnen. Mit Hilfe des Volkskundlers Pawoł Nedo arbeitete sich Kubánka in die relevante Literatur ein. Gemeinsam mit dem Dirigenten und Komponisten Jan Bulank machte er sich in sorbischen Dörfern mit den dortigen Tänzen bekannt. Die gesammelten Erfahrungen wurden nicht publiziert, widerspiegeln sich jedoch bis heute in den zahlreichen Choreographien Kubánkas für das SNE. Bereits 1963 entwarf er den ersten Tanz, die „serska reja“, nach der Musik Bulanks. Gemeinsam mit der „Dwuskokowa“ (= Zweisprung) von 1966 gingen diese Tänze in das erste Großprogramm „Muzikanća, zahrajće!“ (= Musikanten, spielt auf!) des SNE ein, das auf dem 1. Festival der sorbischen Kultur 1966 seine erfolgreiche Premiere feierte. (Vgl. Hendrich 1980) Mein Gespräch mit Kubánka am 5. Mai 2007 in Bratislava verdeutlicht, dass für ihn die Frage nach Authentizität irrelevant ist. Jeder Tanz hat eine spezifische Charakteristik, sagt er, die erhalten und akzeptiert werden muss. Solche Grundlagen bzw. Essenzen müssen zunächst verinnerlicht und dann für die Bühne stilisiert werden: „Folklore ist ein lebendiges Phänomen und immer authentisch. Die Herausforderung bleibt, sie schöpferisch zu stimulieren.“ Bis 1970 gastierte Kubánka regelmäßig am SNE, bis er schließlich 1971 dort zum Chefchoreographen berufen wurde. Zwischen 1963 und 1979 stellte er für das SNE 38 Tänze, davon 32 „sorbische“ (Hendrich 1980: 63). Das macht nahezu die Hälfte aller Choreographien dieser Zeit aus. Kubánka wurde so zu einem kognitiven Träger des sorbischen Volkstanzes, den er mit seinem Denken und künstlerischen Schaffen fundiert und stilistisch als Bühnenkunst weiterentwickelt hat.

Jeder Kulturträger positioniert sich persönlich zum sorbischen Volkstanz und fungiert als kreativer Akteur bei Aushandlungen von Normen und Werten unter spezifischen politischen Rahmenbedingungen. Damit erfährt der Volkstanz einerseits eine emotionale Aufladung, die sich in individuellen Vorstellungen und Wünschen zeigt. Der Einzelne trägt demnach mit seinem Wissen um den sorbischen Volkstanz entscheidend zur Ausprägung von Normen und Werten bei. Andererseits wirken einmal etablierte Regulierungsmechanismen auf das Handeln, Denken und Fühlen des Einzelnen zurück. Die darin enthaltene Dialektik von Individuum und Gesellschaft ist gleichzeitig Grundlage und Motor der Institutionalisierung des sorbischen Volkstanzes.

Ein Schlussgedanke

Wessen Tradition? Das ist eine Frage nach Herkunft, Tradition und Authentizität. Sie ist in der Regel mit einem Reinheits- und Vereinnahmungsdenken in der Kultur verknüpft, die Einflüsse, Wandlungen und Entwicklungen des Phänomens kaum mitdenkt. Der *sorbische Volkstanz* wird hier als Essenz gedacht, die starr und unbeweglich dem Alten verschrieben ist und deshalb als Teil „nationaler“ sorbischer Kultur bewahrt werden soll. Demgegenüber verkörpern die *Volkstänze der Sorben* als lebendiges Phänomen in vielfältiger Weise den Gang mit der Zeit und den Wandel unter wechselnden Rahmenbedingungen. Nur selten werden sie als Ausdruck nationalen bzw. ethnischen Bewusstseins reflektiert bzw. konstruiert. Die Etablierung des sorbischen Volkstanzes als Institution aus den Volkstänzen der Sorben verdeutlicht jedoch, dass permanent Aushandlungsprozesse stattfinden, die sich durch den regulativen, normativen und kognitiven Pfeiler beschreiben und analysieren lassen.

Zunächst wurden bei den Sorben Volkstänze als gelebte Kultur getanzt und waren eng an Alltag und Festtag, Brauch und Jahreszyklus der dörflichen Gemeinschaften gebunden – einzelne Tänze, die in ihrer Ausführung in der Regel nicht bewusst als typisch sorbisch reflektiert wurden. Mit dem Erlass erster Tanzregulative und dem Einfluss des städtischen Tanz(ver)haltens hat sich der Volkstanz allmählich zu einer sozialen Tatsache bzw. Institution mehr oder weniger fester Normen und Vorstellungen entwickelt. Immer neue Diskurse um Tradition, Authentizität und Moderne wiesen auf den begrifflichen Unterschied zwischen den *Volkstänzen der Sorben* und dem *sorbischen Volkstanz* hin und trugen durch die Auseinandersetzung mit dem Phänomen zur Institutionalisierung bei. Beide Formen des Tanzes existieren heute nebeneinander, erfüllen jedoch unterschiedliche Funktionen und werden daher auch unterschiedlich wahrgenommen, benannt und interpretiert. Inspiriert durch die ersten Beschreibungen Mitte des 19. Jahrhunderts wurde der sorbische Volkstanz als „Nationaltanz“ auf eine neue Ebene gehoben. Als solcher sollte er für die kommenden Generationen bewahrt und später revitalisiert werden. Nach dem Zweiten Weltkrieg brachte die starke Professionalisierung im Tanzbereich eine Bühnenkunst hervor, die auf der Grundlage gesammelter Materialien auf die Suche nach kreativer und zeitgenössischer Weiterentwicklung der Folklorearbeit ging und so Fachspezialisten wie Tänzer, Choreographen und Folkloristen hervorbrachte. Der sorbische Volkstanz sollte den Sorben eine wichtige Identifikationsmöglichkeit mit der eigenen Kultur bieten und so entscheidend zur Schaffung eines gemeinsamen sorbischen (Selbst-)Bewusstseins beitragen, auch wenn die „serska reja“ auf der Bühne keine praktizierte Entsprechung mehr in Alltag und Festtag fand. Mit der Stilisierung des sorbischen Volkstanzes zur Bühnenkunst war nun überdies eine Präsentation der sorbischen Kultur nach außen möglich, die als ethnischer Grenzmarker bis heute genutzt wird. Damit wurde der sorbische Volkstanz in einen neuen funktionalen Kontext gesetzt. Neben den Volkstänzen, die auch heute als Volkstänze der Sorben gelebt und kaum als sorbische Volkstänze reflektiert werden, wird der „professionelle“ sorbische Volkstanz bis heute als getanzte Folklore sorbischem sowie interessiertem Publikum im In- und Ausland als gezeigte Kultur einer „nationalen Minderheit Deutschlands“ präsentiert. Als soziale Tatsache bzw. Institution hat er ein Eigenleben entfaltet, das aus mehr als nur der Summe seiner Einzelteile besteht.

Die Betrachtung der regulativen, normativen und kognitiven Grundpfeiler vereint Perspektiven, die durch ihre Interdisziplinarität der Vielschichtigkeit der Entwicklung des sorbischen Volkstanzes gerecht werden. Der sorbische Volkstanz als Institution spiegelt politische Bedingungen, soziale Normen und Werte spezifischer Organisatio-

nen und kreatives individuelles Wissen wider. In seiner Existenz neben den Volkstänzen der Sorben ist er selbstverständlich ständigen Transformationen unterworfen. Der sorbische Volkstanz als „Nationaltanz“ hingegen kämpft zwischen Tradition und Moderne um Lebendigkeit, die nur als gezeigte Kultur bzw. getanzte Bühnenfolklore im Alltag eines jeden Tänzers gelebt und emotional ausgefüllt werden kann:

„Der ständig andauernde, eigentlich nie vollendete und abgeschlossene Umformungsprozess ist das beste Zeugnis für ein inniges Begreifen, aktives Erleben und schöpferisches Mitgestalten des betreffenden – oft letztlich nicht aussprechbaren, sondern nur emotional ertanzbaren – spezifischen Inhalts.“ (Petermann 1995: 36)

Literatur

- Anton, K. G. (1977), Erste Linien eines Versuches über der Slawen Ursprung, Sitten, Gebräuche, Meinungen und Kenntnisse. 2 Bde. Bautzen.
- Barth, F. (1969), Ethnic Groups and Boundaries. Introduction. In: ders., Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organization of Cultural Difference. London, S. 9–37.
- Baxmann, I. (2000), Mythos: Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen in der Moderne. München.
- Durkheim, E. (1965), Regeln der soziologischen Methode. Neuwied/Berlin.
- Esser, H. (2000), Soziologie. Spezielle Grundlagen. Institutionen. Bd. 5. Frankfurt a. M.
- Hausmitteilung des Ministeriums für Kultur, Fachgruppe Sorbenfragen (1965). In: Sorbisches Kulturarchiv SI XI 04, Allgemeine und Grundsätzliche Angelegenheiten. Korrespondenz der Intendanz mit den Ministerien 1953–1969. Berlin.
- Frencel, A. (um 1700), Historia populi et rituum Lusatiae superioris. Ungedrucktes Manuskript.
- Hobsbawm, E. (1994), Introduction. Inventing Traditions. In: ders./Ranger, T. (Hg.), The Invention of Tradition. Cambridge, S. 1–14.
- Hendrich, G. (1980), Juraj Kubánka a serbske reje. In: Rozhlad 30, H. 2, S. 62–65.
- Ders. (1974), Rejwarske pruwowanja w SLA. In: Rozhlad 24, H. 2, S. 197.
- Hoerburger, F. (1986), Volksmusikforschung. Aufsätze und Vorträge 1953–1984 über Volkstanz und instrumentale Volksmusik. Laaber.
- Jenka, P. (1971), Wuwiće serbskeho ludoweho wumělstwa 1945–1969. Bd. 1. Bautzen.
- Ders. (1972), Serbske ludowe wumělstwo 1945–1969. Bd. 2. Bautzen.
- Kubánka, J. (2005), Návraty do nenávratna. Bratislava.
- Lorencec, T. (2003), Socialna relevantan ludowych rejow Serbow. In: Rozhlad 53, H. 8, S. 297–300.
- Moissejew, I. (1951), Tänze der Völker der Sowjetunion. Bd. 1. Berlin.
- Nd (1950a), Přenja serbska kulturna brigada doby sej wutroby wšěch. In: Nowa Doba 4, Nr. 80 (393), S. 3.
- Nd (1950b), Swjedźeń sydomdžesać tysacow. In: Nowa Doba 4, Nr. 80 (393), S. 3.
- Nd (1951), Serbska młodžina zwučuje za festiwal. In: Nowa Doba 5, Nr. 2, S. 2.
- Nd (1952a), Naša nowa serbska reja a jeje korjenje. In: Nowa Doba 6, Nr. 15, S. 3.
- Nd (1952b), Sytematiske džěło na polu serbskeje ludoweje reje. In: Nowa Doba 6, Nr. 28, S. 3.
- Pech, E. (2003), Eine Vorzeigeminderheit? Die Sorben in der DDR. In: Ders./Scholze, D. (Hg.), Zwischen Zwang und Beistand. Deutsche Politik gegenüber den Sorben vom Wiener Kongress bis zur Gegenwart. Bautzen, S. 102–129.

- Petermann, K. (1995), Zum Begriff des deutschen Volkstanzes und seiner historischen Entwicklung. In: Deutsche Tanzkompanie (Hg.), *Der deutsche Volkstanz, Tanz und Tradition*. Schriften aus der Deutschen Tanzkompanie. Neustrelitz, S. 34–43.
- Raupp, J. (1963), *Sorbische Volksmusikanten und Musikinstrumente*. Bautzen.
- Richtlinie für die Zusammenarbeit zwischen dem Ministerium des Innern und dem Ministerium für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik zur Entwicklung der sozialistischen Volkskultur in den zweisprachigen Gebieten der Bezirke Dresden und Cottbus, 10. 12. 1959. Verfügungen und Mitteilungen des Ministeriums für Kultur Nr. 7 (1959). In: Jenka 1971, S. 72–74.
- Rozhľad (1974), *Rejwarjo so kubłali*. In: Rozhľad 24, H. 1, S. 36.
- Scott, R. W. (1986), *Grundlagen der Organisationstheorie*. Frankfurt a. M.
- Ders. (1995), *Institutions and Organizations*. Thousand Oaks.
- Smoler, J. A./Haupt, L. (³1996), *Volkslieder der Sorben in der Ober- und Niederlausitz / Pěsnički hornich a delnich Łužiskich Serbow*. Bautzen.
- Sorbisches National-Ensemble (Hg.) (2005), *Chronik*. Bautzen.
- Wićaz, P. (1959), Jurij Winar pjećdžesatnik. In: Rozhľad 9, H. 11, S. 333–338.