Rosmary Statelova

Bedeutungshorizonte der heutigen sorbischen Musikkultur

Im Jahr 2000 erhielt ich seitens der Leitung des Sorbischen Instituts in Bautzen eine Einladung zu einem einmonatigen Forschungsaufenthalt, um Untersuchungen auf dem Gebiet „Sorbische Musik heute“ durchzuführen. Die Realisierung des Vorschlags erfolgte im September/Oktober desselben Jahres.

Unumgängliche Einschränkung

Der Umstand, dass mir weder ein Thema noch eine Methode von den Kollegen des Sorbischen Instituts „aufgedrängt“ wurden, erwies sich als Herausforderung. Einige Aspekte des „sorbischen Diskurses“ waren mir schon durch frühere Besuche im Sorbischen Institut bekannt. Noch in Sofia konnte ich mich mit der Geschichte und Gegenwart der sorbischen Musik auseinander setzen, besonders mit Texten wie mit Jan Raupps musikgeschichtlicher Arbeit „Sorbische Musik“ (Raupp 1978) und Elka Tschernokoshewas Studie „Nachdenken über Zugehörigkeiten: Leben im Spagat“ (Tschernokoshewa 1999), auch mit Musikwerken auf Tonträgern in einer Autorenpalette von Kocor bis Juro Mětšk, von Chor- und Kammermusikwerken bis hin zu Popsongs. Trotzdem fühlte ich mich nicht ausreichend informiert über das heutige sorbische musikalische Leben und fasste zu Beginn der Arbeit den Entschluss, erstens lediglich so etwas wie eine Fallstudie durchzuführen und zweitens die Auswahl der zu untersuchenden Musiksphäre der Situation zu überlassen. Meine Arbeit sollte ein „fremder Blick“ auf die sorbische Musikkultur sein und dieser „fremde Blick“ sollte als Methode bewusst und produktiv eingesetzt werden.

Das erste Musikereignis, auf das Kollegen des Sorbischen Instituts mein Augenmerk lenkten, war das (sechste) Bautzener Herbstchorsingen. Darüber hinaus war der erste sorbische Musiker, der sich zu einem Gespräch bereit zeigte, der langjährige Chorleiter Achim Brankačk. So fand ich reibungslos Kontakt zum sorbischen Chorwesen und erlebte dort eine Musikwelt, die mir neu, aber auch nah war und die mir Schönes, aber auch viel Nachdenkenswertes gegeben hat.

Das Forschungsobjekt erweiterte sich rasch, eine induktive Kette bildend: Das erste Gespräch führte zum zweiten, die Beobachtung einer singenden Gruppe brachte mich zur nächsten. Die Interviews nahm ich mit dem Tonband[1] auf, meine Beobachtungen fixierte ich in einem Feldforschungstagebuch. Das, was ich letzten Endes erforschen konnte, war zum Ersten das sorbische Laienchorsingen als Gegenstand einer kulturellen Aktivität und zum Zweiten die Bedeutung, die die Befragten der sorbischen Musikkultur beimessen – im Kontext zur deutschen und zur globalen Musikkultur.

[1] Das Fonogramm dieser Interviews umfasst mehr als 150 Seiten. Es wurden 24 Personen im Alter von 17 bis 75 Jahren, darunter Frauen und Männer, interviewt. Die Redaktion hat die Gesprächsausschnitte derjenigen Respondenten, die nicht namentlich zitiert werden wollten, im Nachhinein anonymisiert.

Die sorbische Musikkultur

Das Nachdenken über die sorbische Musikkultur bringt uns auf den Gedanken, was wir unter „Kultur" verstehen. In meinen bisherigen Arbeiten habe ich mich an die Ideen der funktionalen Kulturtheorie gehalten, entwickelt von Bronisław Malinowski. Es handelt sich um seine methodologische Idee von der Institution als Maßeinheit für kulturelle Phänomene, betrachtet als ein Ergebnis organisierter und koordinierter menschlicher Tätigkeit aufgrund bestimmter traditioneller Werte, die die Mitglieder einer Gemeinschaft mitteilen. (Malinowski 1990:395) Kurz gesagt: Um die menschlichen Bedürfnisse befriedigen und entwickeln zu können, muss sich eine Kultur institutionalisieren.

Das funktionale Herangehen benötige ich aber nur, um die Konturen des Forschungsobjekts zu entwerfen. Mein eigentliches Interesse richtet sich auf bestimmte Personen, die Musik machen (oder das Musikmachen organisieren) und sich darüber äußern. Als Musikwissenschaftlerin habe ich natürlich immer auch ein Ohr für die Musik, die ich mir anhöre und kritisch bewerte. Die Hauptfrage aber ist ihre Bedeutung für jene Repräsentanten der Lausitzer Bevölkerung, die sich in offener Diskussion über „ihre Musik" interviewen ließen. Und hier beziehe ich mich auf das interpretative kulturanthropologische Herangehen, erarbeitet von Clifford Geertz und plastisch illustriert durch die Metapher der Bedeutungsgewebe. „Der Kulturbegriff, den ich vertrete" – schreibt Geertz – „ist wesentlich ein semiotischer. Ich meine mit Max Weber, dass der Mensch ein Wesen ist, das in selbstgesponnene Bedeutungsgewebe verstrickt ist, wobei ich Kultur als dieses Gewebe ansehe. Ihre Untersuchung ist daher keine experimentelle Wissenschaft, die nach Gesetzen sucht, sondern eine interpretierende, die nach Bedeutung sucht." (Geertz 1991:9)

Das Suchen nach den Bedeutungshorizonten der gegenwärtigen sorbischen Musikkultur verlangt, dass man diese Kultur als Summe (oder Netz) vorhandener Institutionen betrachtet, die in verschiedenen musikalischen Genreprofilen funktionieren. Das Objekt verliert aber sein kulturhistorisches Spezifikum, wenn man es nur – laut der Aufgabe – synchron betrachtet. Eine der Respondenten, die 17-jährige J. A., meinte Folgendes: „Wenn ich an die sorbische Musik denke, denke ich gleich an die Musikgeschichte. Weil die sorbische Musikgeschichte sich von der deutschen unterscheidet."[2] Der Chorleiter Michał Janca formulierte es kürzer: „Das Sorbische ... das sind die Wurzeln."[3] Als Schülerin der Kreismusikschule muss J. A. im Fach Musikgeschichte gut orientiert sein. Möglicherweise meint sie, dass sich die sorbische Musik historisch so weit entwickeln konnte, weil sie – nach ihren Worten – „etwas Besonderes" war. Nun bedingt aber die deutsch-sorbische Bikulturalität, dass die sorbische Musikkultur nur zu den Zeiten ein „integrales Ganzes", etwas „Vollendetes und Selbstgenügendes" (Malinowski 1990) sein konnte, als im sorbischen Dorf nur der Pfarrer und der Lehrer deutsch gesprochen haben. Diese Periode der kulturellen Homogenität gehört längst der Vergangenheit an. Die städtische Kultur mit sorbischem Anteil ist etwas an sich Heterogenes und Widerspruchsvolles. Nun brauche ich am wenigsten den sorbischen Leser an die Geschichte der ständigen Assimilationsversuche zu erinnern – die übrigens zum ersten Mal 1926 in der bulgarischen Literatur von Kiril Christow eindrucksvoll und mit großer Sympathie geschildert wurden. (Christow 1993:162–181) Ich möchte nur sagen, dass diese kon-

[2] Gespräch in Bautzen am 2. 10. 2000.
[3] Gespräch mit M. J. in Bautzen am 25. 9. 2000.

flikt- und ereignisreiche Geschichte auf irgendeine Weise von den befragten Personen – Repräsentanten des Sorbischen – immer wieder von neuem und in geballter Form erlebt wird, wenn sie die Frage nach dem Stellenwert der sorbischen Musikkultur heute beantworten. Um das historisch-kulturelle Trauma zu überwinden, beziehen sie sich ausnahmslos auf das – wahrscheinlich – Einzige, was vor oder in den Zeiten der zwischenkulturellen Konflikte entstanden sein könnte: das sorbische Volkslied. Als lebendige Erinnerung an eine (vielleicht kaum existierende) vortraumatische kulturelle Ganzheit hat das Volkslied eine symbolische Bedeutung. Mit den Worten des Psychoanalytikers Andreas Benz ausgedrückt, gibt uns – bei einem stark empfundenen Trauma, das unsere Lebensenergie blockiert – die künstlerische Tätigkeit „eine Möglichkeit, die eigene Kreativität zur Sicherung von Lebendigkeit einzusetzen." (Benz 1997:60)

Mit Ausnahme des Aspekts eines tief empfundenen Verlangens nach ethnokultureller, nationaler Ganzheit, bewusst oder unbewusst ausgedrückt durch ständiges Anführen des Volkslieds als erhaltenes Relikt „des Anfangs" im Diskurs, ist die heutige sorbische Musikkultur eigentlich eine Teilkultur. Sie verfügt über Institutionen, von denen einige der Erhaltung, Verbreitung und Weiterentwicklung dieser Kultur gewidmet sind (z. B. das Sorbische National-Ensemble). In manchen Institutionen stellt das Sorbische einen Teil des Repertoires (z. B. in der Kreismusikschule), des Programms (z. B. im Sorbischen Gymnasium) oder des Ausdrucks (in der Kirche) dar. Es gibt professionelle Institutionen ebenso wie Amateure. Darüber hinaus beachte man die so genannte Hobby-Tätigkeit, mit der manche Befragten das Produzieren von Popmusik in sorbischer Sprache meinten. Eine besondere Stellung – wohl eine unterentwickelte – nehmen die sorbischsprachigen Medien ein, die auch Musik produzieren und verbreiten. Das sorbische Verlagswesen dagegen arbeitet gut. Klar strukturiert sind auch die Förder- und Organisationseinrichtungen. Einen unmittelbaren Kontakt habe ich herstellen können zu Vertretern der Chorbewegung, des Sorbischen National-Ensembles, der sorbischen Schule und der katholischen Kirche, der Domowina und der Stiftung für das sorbische Volk. Hinzu kommt das Sorbische Institut, wobei einige Mitarbeiter die Rolle von Respondenten in meiner Untersuchung übernommen haben. Meine Gesprächspartner sind kreative Zeitgenossen in der Lausitz, die der Kunst dienen oder sich ihrer bedienen, Leute, die ich als namhafte Akteure einer geachteten Musikkultur schätze. Hier möchte ich die Gelegenheit nutzen und ihnen allen für ihre Hilfe danken.

Erste Eindrücke und Anhaltspunkte

Das erste Musikereignis, dem ich in Bautzen beiwohne, ist ein Konzert des Mädchenkammerchors der Kreismusikschule am 22. September morgens im Altenheim des Malteserstifts St. Hedwig. Das Programm besteht aus sorbischen, polnischen, tschechischen, russischen Liedern und einem bulgarischen Lied. Die Chorleiterin – energiegeladen – ist Frau Anita Däbritz, Lehrerin an der Musikschule, der ich dann später beim Gespräch den Text des bulgarischen Lieds Wort für Wort vorsprechen muss, da man ansonsten fast nichts versteht außer „Sewda". Ich habe mich auf einen freien Platz neben zwei alten Damen gesetzt und es kommt mir vor, als ob die eine ein Problem hat. Ziemlich erstaunt höre ich, was sie vor sich hin murmelt: „Wenn man nichts hört, ist alles Essig." Die anderen im Raum aber, die zu hören im Stande sind, sehen zufrieden aus und applaudieren. Das nächste Konzert dieses musikalischen Sams-

tags in Bautzen ist ein Auftritt des Chorensembles „Vocalharmonie Neustadt“. Man sitzt im Bogeneingang eines barocken Bürgerhauses in der Inneren Lauenstraße. Die 16 Teilnehmer des gemischten Chores singen deutsche Klassik. Auch hier: gute Arbeit – ein Laienchor, aber kein laienhaftes Singen. Im Publikum sitzen ca. 25 Menschen. Im St.-Petri-Dom schallen die Schlusstöne einer erstaunlich modernen Kirchenmusik für Trompete und Orgel: Der Zwickauer Musiker Andreas Nordheim und der Domkantor Matthias Pfund proben die musikalische Gestaltung der bevorstehenden Domvesper. „Fängt gut an“, sage ich mir, „musikalisch passiert hier offensichtlich viel.“ Dann schauen wir uns eine mächtige Kirchenruine an, die einen Friedhof in sich birgt. Vom Hügel gegenüber dröhnen Töne einer anderen Musik. Jemand singt ins Mikrophon „Ich bin der König ...“ – offenbar eine amüsante Party. Ich fühle mich wohl und frage mich, wer von den Musizierenden eventuell Sorbe sein könnte. Ich weiß noch immer nicht, dass das Leben hier aufgehört hat, die Menschen in „solche“ und „nicht solche“ zu trennen, sondern sie zusammenbringt. Ich denke noch immer „substanziell“ ...

Schon bald gewinne ich den Eindruck, dass man das sorbische Chorwesen mit der Gestalt eines Netzwerks vergleichen kann. Mein erster Gesprächspartner, Achim Brankačk (75), hat 47 Jahre lang den bereits 100 Jahre alten Chor „Meja“ und andere namhafte Chorensembles geleitet. Auch Anita Däbritz (42) leitet mehrere Chöre. Später werde ich eine sorbische Chorsängerin interviewen, die wiederum selbst einen deutschen Seniorenchor leitet. Herr Brankačk und Frau Däbritz äußern sich positiv über die deutsch-sorbische Koexistenz, wobei er den Schwerpunkt auf das Bewahren der Tradition legt, während sie den beidseitigen Kontakt hervorhebt. Dieser Bewahrungsakzent macht mich zum ersten Mal auf die „Note der Besorgnis“ aufmerksam, die sich bald als ein Gemeinplatz im sorbischen Diskurs erweist, dessen Ausdruck gut trainiert ist von allen, die für die sorbische Causa bereitstehen. Brankačk antwortet auf die Frage, was wohl die heutige sorbische Musikkultur darstelle: „Wenn Sie jetzt die Frage zeitlich einschränken wollen auf das heutige Musikleben, dann muss ich sagen: Wir pflegen die Tradition, was jedes Volk tut, besonders ein Volk, das um seine Existenz bangen muss. Was wir ererbt haben von unsern Vätern, das wollen wir pflegen und pflegen es auch. Das machen die Chöre, die Tanzgruppen, aber auch unser National-Ensemble. Das National-Ensemble ist die professionelle Musik. Die Komponisten, z. B. Jan Rawp, Jan Pawoł Nagel und insbesondere jetzt Juro Mětšk und zum Teil auch Jan Cyž – sie repräsentieren die sorbische Moderne. Inwieweit man heute bei der Pflege unseres Brauchtums die Zwölftonmusik anwenden kann, darüber müssen die Komponisten selbst entscheiden. Den Rock singt heute die Jugend, damit kann man sie heute sehr begeistern. Allerdings auf diesem Gebiet kann man sich nicht messen. Wir sind ein viel zu kleines Volk im Vergleich zu den Amis oder hier den Deutschen. Aber immerhin! Die Jugend nimmt das sehr gerne auf. Das ist so gemischt – Folklore und Rock ...“

R. St.: „Kann man denn überhaupt über eine ‚sorbische Musikkultur‘ reden oder sollte man sie eher als sorbisch-deutsch betrachten?“

A. B.: „Also, wir betrachten unsere Kultur als sorbische Kultur, wobei wir gar nicht die Einflüsse leugnen seitens der deutschen Kultur, der tschechischen, der polnischen Kultur. Ich betrachte z. B. Kocor, Krawc, Jurij Pilk als unsere Musiker genauso wie z. B. Beethoven als meinen Musiker. Oder Smetana. Warum nicht?“

R. St.: „Man kann ja nicht nur mit sorbischer Musik leben, das widerspricht der Jahrhunderte langen freien internationalen Verbreitung des Musikschaffens ...“

A. B.: „Nein, das kann man nicht. Wir können nicht (alleine) eigene Musikkultur entwickeln. Sagen wir das Dur-Moll-System. Ist das eine deutsche oder eine italienische oder eine französische Erfindung? Das war eine europäische Sache.“[4]

Frau Däbritz betont das gute Miteinander: „Das ist natürlich jetzt meine persönliche Meinung, aber in meinen Augen ist es sehr wichtig, die sorbische Muttersprache zu erhalten, weil das Sorbischsprechen in den Familien die Grundlage ist, dass dann in zweiter Linie die Literatur erhalten wird, die Musik erhalten wird, die Tänze weiter getanzt werden. (Außerdem) ist das eine sehr schöne, klangvolle Sprache. Sie lässt sich sehr gut singen. Und es gibt sehr schöne und berührende Melodien, die eigentlich nur in der sorbischen Sprache so klingen, wie sie gemeint sind.“

Dann stelle ich eine Frage, deren Antwort sich später bei fast allen Deutschen, die in diesem Teil des Landes groß geworden sind, wiederholen wird und damit die Schlussthese von Tschernokoshewa über den positiven Zustand einer Multikulturalität als „different und similar zugleich“ bestätigt (Tschernokoshewa 2000:184): „Frau D., jetzt möchte ich Sie als Musikerin fragen: Finden Sie die sorbische Musikintonation im Ganzen als etwas Nahestehendes oder als etwas Fremdes? Oder stehen Sie dem gleichgültig gegenüber?“

A. D.: „Sie ist mir relativ nahe. Aber ich komme aus Dresden und bin jahrelang im philharmonischen Kinderchor gewesen. Wir haben sehr viel Verbindung ins Tschechische und Polnische gehabt, sodass mir diese Klangwelt nicht fremd ist.“

R. St.: „Sie unterrichten deutsche wie auch sorbische Schüler. Gibt es da einen Unterschied gegenüber der Musik?“

A. D.: „Die sorbischen Kinder singen alle sehr gern. Wirklich alle.“[5]

Frau Däbritz führt mich zur Direktorin der Kreismusikschule Bautzen, Charlotte Garnys. Frau Garnys, die das Fach Geige unterrichtet, bestätigt, dass ein Drittel des Schulprogramms aus sorbischen Musikwerken besteht, „da wir ja auch sorbische Kinder bei uns unterrichten. Aber auch wegen den deutschen Kindern, denn es gehört dazu.“ Ich stelle dann Frau Garnys dieselbe Frage, die ich zuvor Frau Däbritz gestellt hatte. Meine Gesprächspartnerin denkt nach, bevor sie mir antwortet: „Na, für jemanden, der in dem zweisprachigen Gebiet hier aufgewachsen ist, ist die sorbische Musik etwas relativ Nahestehendes. Es ist zwar nicht die deutsche Musik, aber es ist trotzdem, wenn man damit aufgewachsen ist – und ich bin hier groß geworden. Ich habe als Schülerin die sorbische Musik studiert und gelernt wie die deutsche Musik.“

R. St.: „Haben Sie jemals Äußerungen gehört, dass jemand diese Musik hier als fremd empfindet?“

Ch. G.: „Eigentlich nicht. Freilich ist das typisch Sorbische oder so – das ist zu erkennen und rauszuhören. Musikalisch, so die Rhythmen aus den Tänzen und aus den Liedern ...“[6]

Besonders plastisch und feinfühlend zeichnet in Dresden Sylke Zimpel (41) Sinnstrukturen um das sorbische und westslawische Lied: „Das erste nichtdeutsche Lied, das ich bearbeitet habe, das war ein sorbisches Lied. Ich kenne in Bautzen eine ganze Menge Leute, weil das Chorleiterseminar hier aus Dresden immer in Bautzen stattfand, viele

[4] Gespräch mit A. B. in Bautzen am 25. 9. 2000.
[5] Gespräch mit A. D. in Bautzen am 25. 9. 2000.
[6] Gespräch mit Ch. G. in Bautzen am 26. 9. 2000.

Jahre. Ich habe mich damals sehr viel mit den sorbischen Liedern beschäftigt, habe mir die Bücher gekauft und durchgesungen und wunderschöne Melodien gefunden und habe dann später angefangen, auch andere Lieder zu bearbeiten. Also tschechische, mährische, slowakische Lieder eingesehen und dort bin ich hängen geblieben ...“

R. St.: „Was für ein Bedürfnis könnte zugrunde liegen, dass Sie sich für solche Völker und solche Lieder interessieren?“

S. Z.: „Das ist die große Frage. Also, ich habe in meinem Leben vielleicht vier oder fünf deutsche Lieder bearbeitet und vielleicht 50 slawische Lieder. Zu Slawisch rechne ich jetzt mal auch Jiddisch. Es ist nicht slawisch, aber die jiddische Musik ist schon slawisch geprägt.“

R. St.: „Interessiert Sie das Slawische oder das Andere?“

S. Z.: „Das ist die Mentalität. Wenn ich ein deutsches Lied spiele, ein normales deutsches Volkslied womöglich aus den letzten 200 Jahren, dann spiele ich es und es geht vorbei. Und wenn ich ein mährisches Lied spiele, dann (atmet tief auf) geht das Herz auf. Also, es ist ein Feeling ... Bei den ganz alten deutschen ist das etwas anderes. Aber das sind Lieder, die keiner mehr kennt hier. Und ich habe jetzt gerade in den letzten zwei Tagen alle sorbischen Lieder, die ich habe, durchgesungen, weil Sie am Telefon gesagt haben, dass viele sagen, das ist wie deutsche Musik. Und die Melodien, die ich kannte, die sind genau anders. Und nun wollte ich wissen, was daran ist und habe in den Büchern festgestellt, dass schon viele Lieder wie deutsche sind. Nicht ganz. Manchmal sind es zwei Töne, die anders sind. Oder manchmal kommt ein Takt mehr und die Viertaktperiode stimmt nicht ganz. Die Quadratur ist nicht mehr o. k. Ja, und dann merke ich – das ist jetzt nicht deutsch. Dieser alte Band, der Haupt/Smoler-Band[7] – ich finde dort viele schöne, interessante Lieder, wo die Tonart manchmal nicht klar ist, wo das Lied mittendrin die Tonart wechselt, wo es Kirchentonarten sind, wo plötzlich ein dorisches Lied ist oder auch mal ein mixolydisches ...“

R. St.: „Und die Intervallik?“

S. Z.: „Die Intervallik ist auch anders als in den deutschen. Es gibt, wie gesagt, einen großen Teil Lieder, die sehr mitteleuropäisch sind. Die Lieder habe ich bisher nie beachtet, weil die so wie die deutschen sind. Und ich bleibe an den anderen Liedern hängen, davon kenne ich eine ganze Menge. Aber diese anderen Lieder kennen die Sorben manchmal auch nicht mehr ...“[8]

Das sorbische Chorsingen

Ich frage J. A., wie sie das Sorbische in der Musik erlebt, worauf sie die schlichte Antwort gibt: „Als Gesang.“ Das Singen öffnet auch H. W. (33) den Zugang zum persönlichen Musikleben: „Wenn unsere Kinder im Kindergarten oder in der Schule ein Lied lernen müssen, dann singen wir das Lied zu Hause halt gemeinsam.“

R. St.: „Sind das dieselben Lieder, die Sie einst in der Schule selbst gelernt haben?“

H. W.: „Ja, die sorbischen Volkslieder.“

R. St.: „Und singen Sie gemeinsam auch religiöse Lieder?“

---

[7] Vgl. Haupt/Schmaler 1841/43.

[8] Gespräch mit S. Z. in Dresden am 17. 10. 2000.

H. W.: „Ja, z. B. das Abendgebet wird sorbisch gesprochen und dazu gehört auch ein Kirchenlied."
R. St.: „Tun Sie das allabendlich?"
H. W.: „Ja."
R. St.: „Können Sie jetzt ein Lied singen?"
H. W.: „Ja, das kann ich .... (singt)."
R. St.: „Erzählen Sie mir bitte über Ihre ersten musikalischen Eindrücke in der frühesten Kindheit?"
H. W.: „Meine Mutter war Kindergärtnerin und wahrscheinlich hat sie mit uns deshalb sehr viel gesungen."[9]

Die Äußerung des Gymnasiasten R. C. (18) kommt wie eine Ergänzung: „Die Sorben sind ein Volk, das singen kann, das tanzen kann, das feiern kann. Sie müssten mal zu einer Schadźowanka kommen, das ist ein Fest der sorbischen Intelligenz, sag ich mal. Dort treffen sich alle Studenten jährlich, es kommen viele Gymnasiasten, die mal Studenten sein werden usw. Und dort passiert oft nachts, wenn die Band eine Pause macht, dass dann einer sein Akkordeon rausholt und dann geht es los. Dann wird gesungen und getanzt. Dann singt jeder mit ..."[10]

Bulgarien ist ein Land, wo das Chorsingen gut kultiviert ist. Dennoch schrumpft es ohne (staatliche) Förderung zusammen; die Jugendlichen singen heute kaum im Chor. Im Kontrast dazu fand ich das sorbische gemeinsame Singen bzw. die Art, den Eifer bzw. die Bereitschaft zum Singen erstaunlich. Das Feiern führt hier gleich zum gemeinsamen Singen. Meine These ist: Das gemeinsame Singen im Chor ist für viele gleichbedeutend mit der sorbischen Musik an sich. Das Kleinere steht für das Größere. Pars pro toto. Mit welchen Argumenten kann man diese Feststellung unterlegen? Wer singt in der Lausitz? Wie viele singen?

Detlef Kobjela beteuert im Gespräch, dass das Chornetzwerk bei den Sorben dichter sei als anderswo in Deutschland. Marko Kowar, Referent bei der „Domowina", bestätigt dies: „Traditionell ist die sorbische Musik eines der – neben der Sprache – Hauptidentifikationsmerkmale. Da ja dort Wort und Musik in einem, (nämlich) im sorbischen Volkslied verankert sind. Das ist ein Unterscheidungsmerkmal zu den Anderen. Und insofern ist es nicht verwunderlich, dass die Funktion, die die sorbische (Chor-)Musik nun einmal hat, über 150 Jahre schon, eine sehr starke Tradition besitzt. Als Bewegung, als kollektive Beschäftigung sowie als individueller Ausdruck. Und da gibt es eine breite Singebewegung, Chorbewegung. Nicht umsonst wurde ja der Bund sorbischer Gesangvereine jetzt nach der Wende wieder neu gegründet. Ein mitgliedsstarker Verein, über 600 Mitglieder in der gesamten Lausitz. Das sind 25 Chöre."[11]

Dazu kommen noch die Schul- und Kinderchöre. Wie immer man die „Chorsänger" zusammenzählen mag, das Endergebnis wäre nicht unerwartet groß. Das Fragen nach exakten Zahlen macht auch kaum Sinn, wenn man nicht nach dem Sinn der Zahlen fragt. Nicht umsonst warnt Tschernokoshewa davor, das Thema „Sorben" vorbehaltlos mit Zahlen zu behandeln, es sei denn, man möchte „Zahlenmagie" betreiben. (Tschernokoshewa 2000:34) Meiner Meinung nach kann die kulturelle und identifikationsstif-

[9] Gespräch in Bautzen am 27. 9. 2000.
[10] Gespräch in Bautzen am 27. 9. 2000.
[11] Gespräch mit M. K. in Bautzen am 11. 10. 2000.

tende Bedeutung des gemeinsamen Singens sorbischer Lieder nicht an der Anzahl der Sänger bemessen werden, weil in der Lausitz keine eindeutige Vorstellung von den „Sorben als solchen" existiert. Empirisch ermittelten Forschungsergebnissen zufolge – nehmen wir z. B. die Studie von Ines Neumann „Man konnte sich ja nicht einmal in die Stadt trauen" – zeichnen sich in Bezug auf die Frage „Wie stehen Sie zum Sorbischen?" drei verschiedene Typen ab. Der erste wäre der des eindeutig-positiven Positionierens gegenüber dem Sorbischsein – eine Gruppe, die ich für mich als „Ja-Sorben" bezeichne. Dann kommt der Typ des genauso eindeutigen, aber negativen Positionierens von Leuten, die weder für Sorben gehalten werden wollen noch auf irgendeine Weise „sorbisch leben". Und schließlich bilden die Personen den dritten Typ, die ein ambivalentes Verhalten zum Sorbischen zeigen und eine gespaltene Identität besitzen. (Neumann 1997)

Ohne eine rigorose Zuweisung vornehmen zu wollen, gehören die Chormitglieder für mich zum ersten Typ. Ein bedeutender Teil von ihnen bekennt sich „aktiv" zur sorbischen Causa und handelt oft als deren Sprachrohr. Für diesen Teil drückt die Mitgliedschaft in einem sorbischen Chor ihr persönliches nationales Engagement aus. Denn aufgrund verschiedener geschichtlich-kultureller Umstände erweist sich die „klassische" sorbische Chormusik inhaltlich an und für sich als „prosorbisch". Abgesehen davon ist natürlich die Motivation für das Chorsingen entschieden vielgestaltiger, wie wir bald konstatieren werden.

Die prägende Bedeutung der Tradition des Chorsingens für die Entwicklung der modernen sorbischen Musikkultur ist ein unumstößliches Faktum. Sich auf die „Tydźenska Nowina" vom Herbst 1845 berufend, deutet Jan Raupp das erste Gesangsfest in Bautzen (das genaue Datum fällt auf den 17. 10. 1845) zugleich als „Beginn des neuzeitlichen bürgerlichen sorbischen Musiklebens, in dem von nun an Chorkonzerte zur tragenden Einrichtung wurden." (Raupp 1978:63) Die Entstehung und Entwicklung des bürgerlichen Chorwesens als Aspekt der nationalen Wiedergeburt im 19. Jahrhundert ist ein Phänomen, das nicht nur auf die sorbische Kultur zutrifft. Im Gegenteil, der Zusammenhang „nationale Bewegung – Aufklärungsbewegung – Chorbewegung" ist überall zu finden, bei den Deutschen und Tschechen, in Polen und anderswo. Der „bulgarische Kocor" Dobri Christow (1875–1941), Komponist, Theoretiker, Pädagoge und leidenschaftlicher Vertreter des Chorsingens als Massenbewegung, instrumentalisiert dieses Chorsingen als „Ausdruck des nationalen Stolzes" (Christow 1967:321). Nach Detlef Kobjela „hat sich die sorbische Kunstmusik nur auf der Grundlage der Chormusik entfalten können", wobei die Gründe dafür nicht im ästhetischen Bereich zu suchen sind. „Kleine Völker waren ja sozial oder finanziell nicht in der Lage, sich ein Orchester aufzubauen, ein Theater und so – das kam viel später ... Vorher konnte die Kunstmusik eigentlich nur dargeboten werden auf der Amateurebene. Und Kocor war ein sehr großer Pragmatiker. Er hat genau geprüft, was seine Leute können, wieweit er sie heranzüchten kann."[12]

Schon nach den ersten Chorbesuchen an verschiedenen Orten traf ich hier und da auf bekannte Gesichter. Viele waren nicht nur in einem Ensemble tätig. So sah ich z. B. im Volkschor „Meja" in Radibor am 28. September zur üblichen Donnerstagsprobe inmitten der Choristen drei mir zulachende Gesichter. Es waren Schüler des Sorbischen Gymnasiums, die ich am Tag zuvor im Schulchor gesehen hatte. Immer noch „bulgarisch deutend" (Chorsingen im schulischen Alter ist Pflicht), fragte ich sie erstaunt, was

[12] Gespräch mit D. K. in Bautzen am 2. 10. 2000.

sie hier wohl suchten, da sie ja ihre Pflicht schon „dort“ erfüllt hätten. Die jungen Leute antworteten kurz, dass es „dort so mehr schulisch“ sei. Später hatte ich ein Gespräch mit einem Mädchen aus der Vokalgruppe „Wólbernośće“. Die Studentin der Slawistik erzählte: „An der Technischen Universität in Dresden, am slawistischen Institut gibt es eine kleine Singegruppe und da singen wir ukrainische und russische Lieder.“ Auf die Frage, wie lange sie wohl im Leben schon kollektiv singen würde, gab sie zur Antwort: „Schon sehr lange. Bestimmt seit ich Kind war.“[13] Fast alle, wenn nicht sogar sämtliche sorbische Chormitglieder, mit denen ich sprechen konnte, haben offensichtlich den Übergang von einer Altersstufe in die nächste auch als Übergang von einem Chor zum anderen erlebt. Die Reihenfolge verläuft meistens vom Kinderchor über den Schulchor zum örtlichen oder Kirchenchor. Als ich eine „Lipa“-Sängerin fragte, ob nicht alle (aktivistisch handelnden) Sorben zum Chorsingen bereit seien, bekam ich immerhin folgende Antwort: „Jeder hat ein anderes Hobby. Manche spielen vielleicht lieber Theater, manche spielen Instrumente in Kapellen und so ... Ich würde sagen, die Sorben sind besonders für das Musische.“[14]

Die meisten Chorproben, die ich besuchen durfte, verliefen unter einem ziemlich strengen Arbeitsregime. Die damit Vertrauten wissen, dass dieses Regime, v. a. das ständige Wiederholen von Partiturstellen, die man technisch zu bewältigen hat, psychisch belastend sein kann. Sobald sich dies am Horizont zeigte, fing ich an wie ein Jäger zu lauern, um bei den Choristen eventuell Zeichen von Überdruss oder Müdigkeit zu erkennen. Eine Altistin gähnte des Öfteren, aber nicht aus Überdruss, wie ich später zu hören bekam, sondern aus Müdigkeit: Zu viel zu tun an der Arbeitsstelle. Im Gespräch baute ich allerlei Fallen in meine Fragen: Ob die Choristen in der Freizeit nichts Besseres zu tun hätten, man könnte sich ja heute auf viel amüsantere Art die Zeit vertreiben, Diskotheken, Tanzlokale, Restaurants, Theater. Ganz zu schweigen von den gemütlichen Feierabenden daheim mit Freunden am Tisch oder einfach vor dem Fernseher. Die Antworten, die ich bekam, lauteten in Varianten ungefähr so: Das eine stört das andere nicht, es sei genug Zeit da für dies und jenes ...

Im Chor „Budyšin“ wurden Kirchenlieder von Johann Crüger (Jan Krygař) für eine bevorstehende Lesung in Neschwitz anlässlich des 400. Geburtstags des großen Kantors sorbischer Herkunft geprobt. Die Lage schien mir ziemlich unerfreulich: Die Ausarbeitung der äußerlich m. E. schlichten, aber technisch doch schwierigen Gesänge verlief ohne sichtlichen Erfolg. Die Chormitglieder sangen lasch und intonierten ziemlich unsauber. Die Zeit schleppte sich dahin. Beinah „schadenfroh“ fragte ich später zwei von den Chorsängerinnen, ob diese Probe auch Spaß gemacht hätte. Beide lachten unbekümmert, ehe sie mir die Antwort gaben, dass dies eben eine „harte Probe“ gewesen sei, aber solche Vorfälle eigentlich ohne Bedeutung wären. P. H. gab mir folgende Erklärung: „Die Mühe ist das Schöne eigentlich; also, die Arbeit an der Sache an sich. Ich trete auch gern auf und es ist schön, wenn das Publikum sich freut. Aber ich muss ganz ehrlich sagen – das Proben macht mir persönlich mehr Spaß. Besonders wenn wir mit unserem ersten und langjährigen Chorleiter Bulank arbeiten. Bei Jan Bulank war das wirklich sehr schön.“[15]

---

[13] Gespräch in Nebelschütz am 13. 10. 2000.
[14] Gespräch in Panschwitz-Kuckau am 10. 10. 2000.
[15] Gespräch mit P. H. in Bautzen am 26. 9. 2000.

Der Zufall wollte es, dass ich bei der nächsten Probe Jan Bulank als Chorleiter erlebte. Es wurde weiter an dem Krüger-Repertoire gearbeitet und das Ergebnis schien gleich dem vorhergehenden unter der Leitung von Michał Janca. Die Singenden aber schienen alles in Ordnung zu finden, wobei sie sich sichtlich über das Zusammentreffen mit dem ehemaligen Leiter freuten. Die Bedeutung der Chorprobe konnte man hier wirklich nicht mit dem Erfüllen einer Arbeitsaufgabe gleichsetzen. Sie lag wahrscheinlich auf einer anderen Sinnebene, bei der die Mühe des „Im-Ensemble-Singen-Lernens" einmal wöchentlich den Kern der Sache auszumachen schien.

Entwicklungsfakten

Nun sollten wir jene Fakten in Betracht ziehen, die die weitere Entwicklung des sorbischen Chorwesens begünstigen können. Es ist zu vermuten, dass dieses Chorwesen sich nicht „von allein" realisiert, sondern es vielmehr bestimmter ideologisch begründeter Maßnahmen von Institutionen bedarf, die auf der Ebene einer „kompensatorischen Förderung" der sorbischen Kultur arbeiten, welche – nach den Worten von Dietrich Scholze – als Politik „moderner, demokratischer Gesellschaften" wirkungsvoll eingesetzt wird, um „rasche Auflösung, Angleichung, Verlust von gewachsener Kultur, Sprache und Tradition" bei Minderheiten zu verhindern oder wenigstens zu verlangsamen. Wie der Autor bemerkt, leben heute mit dieser Gefahr nicht nur die Sorben in Deutschland, sondern „allein in Europa rund zwei Dutzend weitere ethnische Minderheiten" (Scholze 1994:51).

Michaela Moosche, Ressortleiterin der Stiftung für das sorbische Volk, bestätigt die auch von Marko Kowar erwähnte entideologisierte kulturpolitische Position, dass es „in der Musikbranche keine Prioritäten" geben könne, da „alles wichtig" sei. „Natürlich", sagte sie, „ist es so, dass die Laienbewegung weniger finanzielle Mittel benötigt als die professionelle Entwicklung."[16] Betrachten wir uns aber die entsprechende Information im Jahresbericht der Stiftung für die Jahre 1995–1997 etwas näher, dann sehen wir, dass dieses „Weniger" in der Finanzierung eigentlich geringfügig ist im Vergleich zu anderen Sparten der Musik und der Kultur. Im Jahr 1995 beantragten nur drei (!) Chöre eine Förderung, worauf sie die Summe von 7 470 DM erhielten: 1 200 DM der Sorbische Gesangverein „Meja" in Radibor anlässlich seines 100-jährigen Bestehens; 2 200 DM der Chor „Lipa" zur Neuanschaffung von Volkstrachten; 4 070 DM das Sorbische Jugendensemble Bautzen für ein Festkonzert anlässlich des 150. Jahrestages des 1. Sorbischen Gesangsfestes in Bautzen. Zum Vergleich seien zwei Förderungssummen für Projekte in anderen Bereichen der Musik angeführt: 8 360 DM für Kammermusikprojekte; 17 640 DM für ein Projekt der Rockmusik. Noch ein Vergleich: Die „Export"-Projekte der Volkstanzgruppe Schmerlitz wurden zur selben Zeit mehr als dreifach finanziell unterstützt und das Sorbische National-Ensemble erhält jährlich mehr als neun bzw. 1996 mehr als zehn Millionen DM. (Jahresbericht der Stiftung für das sorbische Volk 1995–1997:16–22) Man könnte meinen, dass aus Sicht der Institutionen das sorbische Chorwesen zwar als beständig, aber ausgesprochen alltäglich bewertet wird. Es kann weder ein älteres Publikum ansprechen, wie das die moderne Kammermusik zu tun pflegt, noch kann es wie die Rockmusik die jugendliche Masse

[16] Gespräch mit M. M. in Bautzen am 11. 10. 2000.

begeistern oder im Ausland beeindrucken, wozu ein Folkloretanzensemble meist imstande ist.

Demnach spielen offenbar weder der „finanzielle“ noch der Prestige-Aspekt als „Faktoren von außen“ eine (besondere) Rolle in der Dynamik des sorbischen Chorwesens. So müssen wir nach anderen möglichen Energiequellen seiner dauerhaften Existenz suchen. Dazu eine erste These: Das aktive Engagement im Chorsingen, das oft das (beinahe) ganze Leben eines Individuums anhält, ist m. E. ein Resultat der sich gegenseitig ergänzenden Auswirkungen der sorbischen Erziehungseinrichtungen vom Kindergarten über die Schule, die Kirche bis hin zu den Vereinen. Dazu zählt auch die Institution Familie, sofern sie (wie immer noch) die Rolle des wichtigsten Katalysators des Sorbischen für sich in Anspruch nehmen kann. Diese Institutionen üben ihr Wirken nicht nur synchron, sondern auch diachron als historisches Kontinuum aus. Wie hinlänglich bekannt ist, sind der sorbische Kindergarten und die sorbische Schule „singende Einrichtungen“. Dasselbe wäre von der sorbischen katholischen Kirche zu behaupten. Am Ende meines Aufenthalts in der Lausitz hatte ich die Möglichkeit, einer Sonntagsliturgie in der Kirche zu Crostwitz beizuwohnen. Der Gottesdienst war bemerkenswert gut besucht; die Besucher nahmen intensiv am kollektiven Singen teil.

Bei einer Diskussion über meine Forschungsergebnisse in der Abteilung Empirische Kulturforschung/Volkskunde am Sorbischen Institut (11. 10. 2000) wurde die Meinung geäußert, dass die Netzdichte von Chören wesentlich vom Praktizieren des kollektiven kirchlichen Gesangs herrühre. Man erzählte mir, dass im sorbischen katholischen Milieu, wo sozusagen noch ein Kollektivgeist herrsche, das gemeinsame Singen einen hohen Funktionswert als Ausdrucksmittel habe. „Hier wird die Diskussion gesungen“, wurde gesagt. Bald danach konnte ich mich überzeugen, dass man hier auch die Konzerte „mitsingt“ ...

Am 13. Oktober 2000 besuchte ich ein Konzert der jugendlichen Vokalgruppe „Wólbernośće“ im Pfarrhaus von Nebelschütz. Die Jugendlichen sangen sorbische und slawische Volkslieder sowie Kunstlieder in moderner Bearbeitung. Als ich nach dem Konzert nach ihrem Repertoire fragte – speziell nach dem gesungenen bulgarischen Lied –, bekam ich folgende Antwort: „Die Lieder haben wir alle zusammen im Chor am Sorbischen Gymnasium gesungen. Dort haben wir diese Lieder kennen gelernt und jetzt auch wieder gesungen.“ Diese Aussage bestätigt erneut die Beobachtung, dass die von den sorbischen Chören bevorzugten Lieder „kettenartig“ von einem Kollektiv in das nächste umziehen – samt den umziehenden Choristen, wobei sie sich in diesem Prozess fast folklorisieren. Das Konzert hatte großen Erfolg, vor allem unter dem Gesichtspunkt der Interaktion: Bei den Programm-Höhepunkten, gesetzt durch Lieder wie „Ha widźuli ptačata ćahnyć“ von Handrij Zejler, begannen die anwesenden Nebelschützer ungezwungen mitzusingen. Nach dem Abend konnte ich ein kurzes Gespräch mit dem Pfarrer führen, in dem er mir sagte: „Na sicher spielt die Musik eine große Rolle im Leben der Sorben. Das Volk singt gern, die Leute sind musikalisch. Ein Volk, das mitten unter einem anderen Volk lebt, kann sich nur behaupten, wenn es sich trifft. Und man trifft sich, und da muss auch Freude sein, und dazu gehört der Gesang und das Lied.“[17]

[17] Gespräch in Nebelschütz am 13. 10. 2000.

Motivationen zur Chorteilnahme

Meine zweite These lautet: Das Chorsingen wird auch heute von den aktivistisch gesinnten „Ja-Sorben" als lebensfähig, nützlich, vielseitig verwendbar und erstrebenswert bewertet. Es ist die Kraft, sich zu behaupten, und steht eigentlich „außer Konkurrenz" zu den neueren Formen freizeitkultureller Tätigkeit. Hier kommt man zu dem von Tschernokoshewa angeführten Kriterium der Lebensdauer kultureller Formen, die sie als „Kraft zur Selbsttransformation" beschreibt. (Tschernokoshewa 2000:96). Das sorbische Chorwesen besitzt (oder projektiert die seinen Trägern eigene) „Kraft zur Selbsttransformation" – und das inmitten vom Strudel des gegenwärtigen postmodernen Kulturpluralismus. Die sorbische Chorsingebewegung unterliegt keinem „administrativen Schutz", sie ist ein sich immer wieder erneuerndes lokalkulturelles Ereignis in jener universal-menschlichen, produktiven Tradition, mehrstimmig zu singen, die „es zu allen Zeiten und in aller Welt gegeben (hat), zudem auf allen Kulturstufen". (Die Musik in Geschichte und Gegenwart 1952:1230)

Während meines Lausitzer Aufenthalts versuchte ich auch Alternatives zu entdecken, z. B. jemanden, der „in Opposition" zur sorbischen Traditionspflege steht. Eines Tages fiel mir zur Probe des Schulchors ein hochgewachsener Junge auf, dessen Benehmen ich aus irgendwelchen Gründen als abwertend empfand. Ich fragte ihn, ob er bereit wäre, nach der Probe ein Gespräch mit mir zu führen. Der junge Mann willigte ein.

Geprobt und für die Premiere vorbereitet wurde das Werk „Ein szenisches Weihnachtsliederspiel" (Op. 24) von Bjarnat Krawc. Aufgrund besonderer Sportveranstaltungen an diesem Tag fehlten viele der Herren im Chor. Ich nahm Platz hinter den drei übrig gebliebenen Tenören, darunter „mein" eben gewonnener Informant. Als die Probe unter der Leitung von Friedemann Böhme begann, war ich überrascht, denn der Junge sang seine Partie so kraftvoll, musikalisch und sauber, dass er, erstens, die beiden anderen „mitschleppte" und, zweitens, meine Hoffnungen zerstreute, endlich einen „Oppositionellen" getroffen zu haben. Zu Beginn unseres Gesprächs stellte ich R. C. die Frage, was für Überlebenschancen kleine Völker wie die Sorben in der nahenden Globalisierung der Welt hätten.

R. C.: „Sagen wir so: Wenn die Einstellung bei den Sorben so bleibt, wie sie jetzt ist – keine. Es muss sich in den Köpfen der Leute was ändern. Die Leute, die sind alle viel zu bequem. Die sagen: ‚Ach, wozu brauchen wir das!' Wenn ich z. B. irgendwo höre auf dem Dorf – sorbische Eltern sprechen mit ihrem Kind deutsch, dann, dann ... So was darf es in meinen Augen einfach nicht geben! Die Leute müssen sich verändern. Die müssen im Sorbischen etwas Positives sehen. Ich meine, die Globalisierung kann ja kommen, aber was schadet es, eine zweite Sprache nebenbei mitzulernen? Was schadet das? Ohne dass man da etwas zu machen braucht!"

R. St.: „Und was würden Sie persönlich dafür tun? Jeder kann sich entrüsten!"

R. C.: „Stimmt. Also, ich werde, auf jeden Fall habe ich mir vorgenommen – meine Kinder werden sorbisch sprechen! Das ist für mich der erste Punkt."[18]

Dieser „erste Punkt" im Lebensplan eines Jugendlichen ist eine Personalisierung desselben „ersten Punktes" wie in der allgemeinen prosorbischen Kulturpolitik: die Pflege der sorbischen Sprache. Allerdings treten an die Stelle der schwindenden pragmatischen

[18] Gespräch in Bautzen am 27. 9. 2000.

Gründe, Sorbisch in der täglichen Kommunikation zu verwenden, andere Begründungen und Möglichkeiten für den Gebrauch der Muttersprache – ästhetische, für die Freizeit sinnstiftende. Das Singen von sorbischen Liedern im Chor ist ein Beispiel dieser kompensatorischen und zugleich äußerst natürlichen Revitalisierung des Muttersprachengebrauchs. Detlef Kobjela sagte dazu im Gespräch: „Das Chorwesen ist die Säule der sorbischen Musikkultur. Weil in der Vokalmusik die Sprache gebräuchlich ist. Sehen Sie auch bei meinen Chören – aus Guben und aus Lübben. Da spricht schon niemand mehr sorbisch. Aber die Ästhetik der Sprache können sie noch empfinden und gestalten durch das Singen. Und sie machen es mit Freuden ... Es geht letzten Endes nicht darum, wie man sich verständigt, aber es geht um die Achtung für kulturelle Werte. Und die Sprache ist ein kultureller Wert, in erster Linie. Und wenn man das auf die Ebene des Musizierens legt, dann wird dasselbe natürlich und gewinnt sehr viel Akzeptanz.“ In diese Richtung läuft auch die Aussage von Jan Knebel, Vorsitzender des Bundes sorbischer Gesangvereine: „Das Wirken der Chöre dient auch der Förderung der Sprache. In den Gesangskörpern der Oberlausitz ist das kein Problem. Bei den Chören der Mittel- und Niederlausitz achten wir sehr auf den Anteil der Liedliteratur in sorbischer Sprache. Die Sänger dieser Chöre studieren zielgerichtet sorbische Lieder und sorbischsprachige Texte ein. Dies ist für sie zugleich eine gute sprachliche Weiterbildung.“[19]

Das sorbische Chorsingen ist, was die Kulturerhaltung betrifft, nicht so wichtig wie das sorbische Sprechen. Es ist aber ein Verhaltensmuster geblieben, eine Art „sich sorbisch zu benehmen“, ein Klischee und zugleich ein starkes emotionales Erlebnis.

Zu erwähnen wäre noch, dass sich die Motivationen gegenseitig ergänzen und stärken. Abhängig von der Situation dominieren jeweils verschiedene Inhalte. Durch das Singen im Chor bekommen die Chormitglieder die Möglichkeit, „sich zu treffen“, „eine Abwechslung“ zu haben, „zusammengeführt zu werden“, „etwas gemeinsam zu tun“ oder „etwas selber machen zu können“. Bei einigen erlebte ich, dass in der Pause etwas getrunken wird. Für diejenigen, die allein leben, ersetzt der Chor „die Verwandten“. „Ich fühle mich in diesem Kollektiv sehr wohl. Wir sind aus verschiedenen beruflichen Positionen. Man kann sich sehr gut austauschen und über andere Berufe bzw. ihre Sorgen und Nöte etwas erfahren. Und das macht mir Spaß. Ich bin nicht verheiratet, habe keine Kinder und das ist für mich eine sehr große Abwechslung.“[20]

„Es macht Spaß“ – lautet die häufigste Antwort auf die Frage: „Warum singen Sie im Chor?“ Erst wenn man im Gespräch danach „bohrt“, tritt eventuell die Freude am Musikalisch-Schöpferischen hervor. P. H.: „Ich will an der Stelle mein eigenes Interesse nennen – für die Chormusik und die Mehrstimmigkeit. Das Wichtigste für mich ist eigentlich die Musik an sich, nicht unbedingt der Text, den ich singe. Wenn ich meinetwegen ein vierstimmiges Stück mitsinge oder so was – das ist für mich Erbauung.“
R. St.: „Wenn Sie singen oder auch wenn Sie sich diese Musik anhören?“
P. H.: „Nein, viel wichtiger ist es, wenn ich singe.“

---

[19] „Serbske Nowiny“ vom 24. 2. 1999. Zit. nach „Domowina-Information“, März 2000, S. 8.
[20] Gespräche in Panschwitz-Kuckau am 10. 10. 2000.

Das Repertoire

Das sorbische Chorsingen erschöpft bei weitem nicht das Phänomen sorbische Musikkultur. Aber das Singen von entsprechend bearbeiteten Volksliedern und Werken, die die sorbischen Nationalbestrebungen symbolisieren, bedeutet für viele die wichtigste Repräsentation dieser Kultur. So existiert das sorbische Chorwesen als ein gut funktionierendes Modell der Praxis, Grundwerte einer Kultur ständig zu revitalisieren, wenn diese Werte von der Gemeinschaft als unentbehrlich betrachtet werden.

In ihrer Studie über zeitgenössische sorbische Lyrik verweist Kerstin Frei auf deren Fähigkeit, sich dynamisch und offen gegenüber allem zu verhalten, was im heutigen Lausitzer Alltag passiert. (Frei 1997:169–184) Als Kontrast dazu verharrt das heutige sorbische Laienchorwesen zum größten Teil statisch und geschlossen in der Welt des Geträumten und Gewünschten. Das ist das sorbische Arkadien, wo die Helden der Vergangenheit weiterleben. Musikalisch betrachtet, ist dieses arkadische Land schön und harmonisch. Und wenn in literarischen Werken das Alltagsleben als kompliziert und voller Widersprüche dargestellt wird, wobei die Figur der Doppelung oft als Grundmetapher dient, so ist das Repertoire der sorbischen Chöre einheitlich und einfach: eine Sphäre des Ergötzens an Heimat und Heimatlichem. Die Welt der sorbischen Literatur ist nicht selten „unbehaust", die kollektiv besungene Sorbenwelt dagegen voll von schillernden Gestalten. Hier gibt es weder Braunkohle und Abbaggerung noch Proletarisierung und Erinnerung an die Kollektivierung der Landwirtschaft. Das ist eine Idealwelt, die als solche eben auch bevorzugt wird. Das ist die Welt des „Eigenen". Als ich ein Chormitglied fragte, ob in den sorbischen Chören auch deutsche Lieder gesungen werden, gab er zur Antwort: „Wozu?" Schließlich seien die Deutschen mit 80 Millionen genug Leute, um „ihre" Lieder zu singen.

Alternativen

Ich kann im Rahmen meiner Untersuchungen und dieses Textes nur einige Entwicklungstendenzen und Phänomene andeuten, die alternativ zu dem traditionstreuen sorbischen Chorwesen stehen. Manche dieser Alternativen offenbaren sich als Fortsetzung der Tradition, obwohl sie zunächst als Kritik hervortreten. Dies ist vor allem die Kritik, die sich auf jenen Konservatismus als Zielscheibe richtet, wie er mehr oder weniger allen „kleinen Kulturen" eigen ist.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts formulierte Jakub Bart-Ćišinski folgenden Gedanken: „Das wendische Volk ist eben konservativ, und das ist gut für die Erhaltung der Nationalität, aber schädlich für die Literatur" (zit. nach Piniekowa 1993:136). Hier hat sich der Dichter m. E. nicht als besonders guter Prophet erwiesen. Denn weder der so genannte Konservatismus hat den Sorben geholfen, ihre Nationalität auf dem Niveau des Jahrhundertbeginns zu erhalten, noch hat ihr historisches Schicksal ihnen erlaubt, (nur) konservativ zu bleiben. Wo die Umstände es aber erlauben, dort zeigen sie sich konservativ. Nicht weil sie Sorben sind, sondern weil der Konservatismus Bestandteil ihrer Überlebensstrategie ist. Ungefähr 100 Jahre nach Ćišinski schrieben die Komponisten Detlef Kobjela und Juro Mětšk ein Memorandum unter dem Titel „Stand und Entwicklung der sorbischen Musikkultur". Das Dokument, das mir im Manuskript vorliegt, zielt mit seiner Kritik in dieselbe Richtung wie Ćišinski: „Das (größtenteils sich selbst bedienende) Musikleben im Volkskunstbereich (Chöre, Gesangs- und Instrumen-

talgruppen) ist in programmatischer Hinsicht völlig konservativ und hoffnungslos verstaubt. (Kocor hätte als heutiger zeitgenössischer Komponist bei ‚seiner Sängerschar' kaum noch eine Chance.) Hier tut Innovation Not, geistige und ästhetische Öffnung sowie Aufnahmebereitschaft." Weiter wird behauptet, dass „im kirchlichen Musikleben Gegenwartskomponisten mit neuen Werken eher Akzeptanz finden", was beweist, dass der kritisierte Konservatismus keineswegs genrebedingt ist. (Kobjela/Mětšk 1998:8) Das wäre also die erste Alternative zum heutigen Stand des sorbischen Chorwesens: ästhetische Erneuerung durch Öffnung in Richtung der gegenwärtigen Kunstmusik.

Eine zweite alternative Tendenz weist die sorbische Popmusik auf. Ihr bekanntester Autor Měrćin Weclich zieht es allerdings vor, diese Musik etwas anders zu definieren: „Ich bin der Meinung, sorbische Popmusik gibt es nicht. Es ist Popmusik in sorbischer Sprache. Weil heute diese moderne Unterhaltungsmusik sehr international ist. Wir alle nutzen Rhythmen und Perkussionsinstrumente, die eigentlich multikulturell sind. Aber wenn ein Komponist und Produzent, wie ich es bin, Unterhaltungsmusik in sorbischer Sprache komponiert, dann sind natürlich meine Heimatgefühle da und das widerspiegelt sich in den Melodien ... Man kann auch über keine deutsche Popmusik reden, diese Musik ist heute international und deshalb verbindet sie sehr viele Menschen ... Um das Sorbische noch einmal anzusprechen: Wir haben hier sehr viele Interessenten, die sich für die Unterhaltungsmusik in ihrer Sprache interessieren. Es wird aber immer eine Nische sein ..."

Měrćin Weclich ist der Meinung, dass die Popmusik in sorbischer Sprache nicht einzig und allein für die Lausitz bestimmt ist und dass sie eher den Wert eines „frischen Farbtupfers" im internationalen Programm besitzt. Dafür müsste sie in einem modernen Vermarktungssystem eingebettet sein, womit sich aber keine von den sorbischen Kulturinstanzen ernsthaft beschäftigen will: „Ich bin Komponist und nicht Agent. Jemand muss die CDs in die Tasche nehmen und, sagen wir, nach Bayern fahren, Termine ausmachen, dass wir dort Auftritte kriegen. Das ist der Punkt – wir haben zur Zeit keine verantwortliche Agentur, keinen Manager ..." [21]

Schluss

Ungeachtet dessen, dass sie die Merkmale einer kleinen Kultur bzw. einer „Minderheitenkultur" besitzt, stellt die heutige sorbische Musikkultur ein Ganzes dar, ausgestattet mit älteren und neueren, mit professionellen und amateurhaften Ebenen. Von diesem Ganzen wurde hier jene Ebene untersucht, die mit der Tradition und zugleich der sorbischen Sprache verbunden ist: die Chormusik. Diese Ebene im Allgemeinen gilt als repräsentativ für die sorbische Kultur, sie lässt sich leicht und „billig" organisieren, steht Auge und Ohr von Einheimischen und Fremden offen. Der Reisende kommt in die Stadt, geht durch die Straßen, sieht sich um und schon findet er eine Spur, die ihn zu einem Chorkonzert bringt oder zu einer Vesper, zu einer singenden Schule oder einem Kindergarten. Das Chorwesen – eine Visitenkarte. Seine Schwäche: Es ist ein beschränktes Feld, eingegrenzt von Traditionstreue und Innovationsscheu. Seine Stärke: Eine Fülle an Emotionen, die aber eigentlich nur wenig mit „sorbisch" und „deutsch" zu tun hat, sondern mehr mit der heutigen alltäglichen Gefühlsökonomie der Menschen.

[21] Gespräch mit M. W. in Bautzen am 4. 10. 2000.

„Das ist eine tolle Musik!“, ist der Tenor im Register der Aussagen, die ich bei meinen Gesprächen gesammelt habe.

Wenn das Studium des heutigen Stands sorbischer Musikkultur fortgesetzt wird, müssten weitere Ebenen des Sorbisch-Musikalischen in den Blick der Forschung rücken. Beispielsweise die sorbische Medienwelt, wo Musik ganz entschieden mitwirkt und mitgestaltet; die professionelle Musikerwelt unter sorbischem Vorzeichen; Pop- und Rockmusik, die nicht nur in sorbischer Sprache gemacht wird; die musikalischen Äußerungen der Jugend – eventuell auch subkulturelle und die Tradition provozierende. Es wäre schön, die Musikpraxis im Alltag und im Festtag sorbischer Familien mitzuerleben. Das alles sollte in seinem soziokulturellen, auch im sorbisch-deutschen Kontext erfasst werden, ebenso wie im Zusammenhang mit der spürbaren Globalisierung und Multikulturalität.

Abschließend noch eine Überlegung: Vor einem Jahrhundert, im Januar 1902, wurde der erste auf Bulgarisch geschriebene musikwissenschaftliche Artikel über sorbische Musik publiziert.[22] Jetzt, 100 Jahre später, wurde die erweiterte bulgarische Fassung dieser Studie in der Zeitschrift „Bulgarische Musikwissenschaft“ veröffentlicht. Das ist ein Zufall, der mich fragen lässt: Sollen wir auch weiterhin den Dialog zwischen unseren Kulturen in hundertjährigen Abständen führen?

Literatur

BENZ, ANDREAS 1997: Der Überlebenskünstler. Drei Inszenierungen zur Überwindung eines Traumes. Hamburg.

CHRISTOW, DOBRI 1967: Musikalno-teoretitschno i publizistitschno nassledstwo. Bd. 1, Sofia.

CHRISTOW, KIRIL 1993: Beli djawoli. Sofia.

DIE MUSIK IN GESCHICHTE UND GEGENWART 1952. Bd. 2, Kassel.

FREI, KERSTIN 1997: „Unbehauste Heimat“. Aspekte regionaler Identität in der sorbischen zeitgenössischen Lyrik. In: Skizzen aus der Lausitz. Region und Lebenswelt im Umbruch. Institut für Europäische Ethnologie der Humboldt-Universität zu Berlin & Sorbisches Institut/Serbski institut Bautzen (Hg.), Köln-Weimar-Wien, S. 169–182.

GEERTZ, CLIFFORD 1991: Dichte Beschreibung. Frankfurt/Main.

HAUPT, LEOPOLD/SMOLER, JAN ERNST 1841/43: Pjesnički hornych a del’nych Łužiskich Serbow – Volkslieder der Wenden in der Ober- und Nieder-Lausitz. 2 Bde., Grimma.

JAHRESBERICHT DER STIFTUNG FÜR DAS SORBISCHE VOLK 1995–1997.

KOBJELA, DETLEF 1993: Die Entwicklung der sorbischen Musik. In: Scholze, Dietrich (Hg.): Die Sorben in Deutschland. Bautzen, S. 201–218.

KOBJELA, DETLEF/MĚTŠK, JURO 1998: Stand und Entwicklung der sorbischen Musikkultur. Ein Memorandum. (Manuskript)

MALINOWSKI, BRONISŁAW 1990: A Scientific Theory of Culture. In: Ginev, Dimitry (Hg.): Idei w kulturologijata. Bd. 1, Sofia.

[22] Adolf Černý über Jurij Pilk in der Zeitschrift „Kawal-Musikalen list“ vom 15. 1. 1902. (Vgl. Raupp 1978:79)

NEUMANN, INES 1997: „Man konnte sich ja nicht mal in die Stadt trauen.“ Deutungen und Wertungen des Sorbischen. In: Skizzen aus der Lausitz. Region und Lebenswelt im Umbruch. Institut für Europäische Ethnologie der Humboldt-Universität zu Berlin & Sorbisches Institut/Serbski institut Bautzen (Hg.), Köln-Weimar-Wien, S. 209–230.

PINIEKOWA, CHRISTIANA 1993: Die sorbische Literatur. In: Scholze, Dietrich (Hg.): Die Sorben in Deutschland. Bautzen, S. 115–145.

RAUPP, JAN 1978: Sorbische Musik. Bautzen.

SCHOLZE, DIETRICH 1994: Sorbisches Institut e. V./Serbski institut z. t. Bautzen. Herkunft und Standort. In: Slavia Occidentalis, No. 51.

TSCHERNOKOSHEWA, ELKA 1999: Nachdenken über Zugehörigkeiten: Leben im Spagat. In: Müllner, Eva (Hg.): Entweder-und-Oder. Klagenfurt.

TSCHERNOKOSHEWA, ELKA 2000: Das Reine und das Vermischte. Die deutschsprachige Presse über Andere und Anderssein am Beispiel der Sorben. Münster etc.