Serbski ludowy ansambl
Sorbisches National-Ensemble

Eine kulturpolitikwissenschaftliche Analyse

Matthias Theodor Vogt
unter Mitarbeit von
Philipp Bormann, Andreas Bracher,
Vladimir Kreck, Katarina Markovic-Stokes

Im Auftrag der
Stiftung für das sorbische Volk
erarbeitet am
Institut für kulturelle Infrastruktur Sachsen

Edition kulturelle Infrastruktur

Görlitz 2008

Geleitwort

Der Freistaat Sachsen ist geschichtlich, gegenwärtig und sicherlich auch künftig ein Kulturstaat *sui generis*. Zum 3. Oktober 1990 konnte der Einigungsvertrag in Art. 35 Abs. 1 mit Recht feststellen: »Stellung und Ansehen eines vereinten Deutschlands in der Welt hängen außer von seinem politischen Gewicht und seiner wirtschaftlichen Leistungskraft ebenso von seiner Bedeutung als Kulturstaat ab.« Daß Sachsens Kulturlandschaft nach dem Systemwechsel 1989/90 zu neuer Blüte gekommen ist, ist die Folge der vergleichsweise hohen Investitionen des Freistaates einerseits in die staatlichen Kunst- und Wissenschaftseinrichtungen, andererseits in die kommunale Kultur gemeinsam mit seinen Städten und Landkreisen. Das wesentlich von Matthias Theodor Vogt konzipierte Sächsische Kulturraumgesetz von 1994 wurde im Dezember 2007 von der Enquete-Kommission Kultur in Deutschland des Deutschen Bundestages als Modell für ein geglücktes Zusammenwirken aller öffentlichen Ebenen zugunsten ihrer Bürger empfohlen – »mit einem stetigen, verläßlichen Mittelzufluß«. Kürzer und treffender als mit »Stetigkeit und Verläßlichkeit« läßt sich die Politik des Freistaates, nicht nur im Kulturbereich, kaum charakterisieren.

Im Bericht der gleichen Enquete-Kommission kommt ein ursprünglich aus Sachsen stammender Begriff zu neuer Geltung, der der ›kulturellen Infrastruktur‹. Die Kommission bevorzugt diesen Begriff als Grundaufgabe von Kulturpolitik, und empfiehlt dies auch anderen, »weil die Begriffe ›Grundversorgung‹ und ›Daseinsvorsorge‹ sich vorrangig auf staatliches und kommunales Handeln beziehen und damit nur auf einen Teil der kulturellen Aktivitäten verschiedener Träger«. Der Begriff hatte sich in den 80er Jahren des letzten Jahrhunderts im Umfeld der Universität Leipzig etabliert und ging in die Fachliteratur ein durch eine Dissertation A an eben dieser Universität. Bundesrepublik und Deutsche Demokratische Republik griffen ihn in Art. 35 Abs. 7 des Einigungsvertrages auf (»Zum Ausgleich der Auswirkungen der Teilung Deutschlands kann der Bund übergangsweise zur Förderung der kulturellen Infrastruktur einzelne kulturelle Maßnahmen und Einrichtungen in dem in Artikel 3 genannten

Gebiet mitfinanzieren«). Auf dieser Basis legte der Bund dankenswerterweise 1991 ff. neben dem Substanzerhaltungsprogramm ein komplementäres Infrastrukturprogramm, ebenfalls im Milliardenumfang, auf.

In der Tat tragen zur kulturellen Infrastruktur Sachsen die Vereine und Kirchenchöre, die Kunstvereine und Einzelpersonen ebenso bei wie die professionellen Institutionen; volkswirtschaftlich betrachtet vielleicht sogar noch mehr als diese. So wie die Politikwissenschaften unterscheidet zwischen Polity, den Institutionen, und Politics, dem Diskurs unter Einbeziehung aller Akteure, so ist das Augenmerk von Öffentlichkeit und Wissenschaft längst übergegangen vom Government, also der Regierung unmittelbar, auf die Governance, die gesamtgesellschaftliche Steuerung durch öffentliche, para-öffentliche, kirchliche und private Akteure.

Sachsens wissenschaftliches Institut, das ausdrücklich dieser Governance-Aufgabe gewidmet ist, ist das Institut für kulturelle Infrastruktur Sachsen. Es entstand aus der Notwendigkeit wissenschaftlich fundierten Rates für die Erneuerung der Kulturlandschaft Sachsens im Kontext der EU-Integration Mitteleuropas. In der Einsicht, daß weiterhin entsprechende Grundlagenforschung, Beratung und Lehre nötig sein würden, gründeten der Sächsische Staatsminister für Wissenschaft und Kunst Prof. Dr. Hans Joachim Meyer und Dr. Matthias Theodor Vogt, bis dahin Koordinator der Kulturräume, 1994 das Institut. Staatsminister Meyer bezeichnete als Gründungsimpuls »die Notwendigkeit, für Kunst und Wissenschaft neue, der freiheitlichen Gesellschaft entsprechende institutionelle und Förderungsformen zu finden, um inmitten gravierender Transformationsprozesse auch für ihr geistiges Leben geeignete Foren zu erhalten und weiterzuentwickeln.«

Aber wie diese Formen finden? »Vermutlich«, schreibt 2007 Max Fuchs, Vorsitzender des Deutschen Kulturrats und Direktor der Akademie Remscheid, »ist unter allen denkbaren Politikfeldern der Bereich der Kulturpolitik derjenige, der am wenigstens über eine (politik-) wissenschaftliche Theoriebildung verfügt. Das bedeutet nicht, daß das gesamte Feld unreflektiert seine Praxis betreibt (obwohl man durchaus einen gewissen Praktizismus feststellen muß). Es gibt vielmehr viele Reflexionen über Kunst, Kultur, Politik und Bildung. Es gibt durchaus auch Debatten darüber, wohin sich unsere Gesellschaft bewegt. Was allerdings fehlt, ist eine identifizierbare *scientific community* mit eigenen wissenschaftlichen

Publikationsorganen, vielleicht sogar mit widerstreitenden Schulen und Anhängern, so daß jeder, der sich forschend und schreibend auf dieses Feld begibt, zur Zeit eine eigene Tradition begründen kann.

Der in den letzten sechzehn Jahren entwickelte Görlitzer Ansatz der Kulturpolitikwissenschaften wurde gemeinsam mit einschlägigen Grundlagenforschern aus Europa, den USA, Israel und Japan erarbeitet; im Zusammenwirken des Instituts für kulturelle Infrastruktur Sachsen mit der Hochschule Zittau / Görlitz und dem Internationalen Hochschulinstitut Zittau sowie der Karls-Universität Prag und der Universität Breslau. Mit dem 1997 begründeten Europäischen Netzwerk Kultur und Management sowie dem 2002 etablierten Collegium PONTES Görlitz-Zgorzelec-Zhořelec, dem einzigen deutsch-polnisch-tschechischen Wissenschaftskolleg, steht auch methodisch ein singulärer Erfahrungsschatz zur Verfügung. In den akademischen Einrichtungen der Oberlausitz wirken Kulturwissenschaften, Sozialwissenschaften, Rechtswissenschaften und Wirtschaftswissenschaften eng zusammen und bilden ein idealtypisches Umfeld für die Kulturpolitikwissenschaften und die hierfür notwendige Lerngemeinschaft. Kuratorium und Wissenschaftlicher Beirat des Institutes sind prominent besetzt.

In der Bibel heißt es: »Der Mensch lebt nicht vom Brot allein, sondern von jedem Wort, das aus dem Munde Gottes kommt« (Dtn 8,3; vgl. Mt 4,1 – 11). Die spezifische Ausgangsbehauptung der Görlitzer kulturpolitikwissenschaftlichen Arbeiten ist die, daß auf der Ebene der Wissenschaft die Vertreter von ›Brot‹ und die Vertreter von ›Wort‹ miteinander ins Gespräch kommen müssen, um die Komplexität kultureller Phänomene (a) gemeinsam analytisch hinreichend zu erfassen und um (b), wiederum gemeinsam, Hinweise für ihre Weiterentwicklung geben zu können.

Das Institut für kulturelle Infrastruktur Sachsen thematisiert seit 1994 die Verbindung zwischen den *hard facts* und den *soft values*. Zunächst in Einzelstudien wie zum Marketing Zoologischer Gärten oder zur Umwegrentabilität von Kultur im ländlichen Raum, zur Sozialen Sicherheit von Berufsmusikern, zu den Aufgaben eines Bundeskulturministers, zum Verhältnis von Wohlfahrt, Wohlergehen und Wohlstand u. v. a., bis dann 2005 eine Gutachtenvorfassung der Studie *Der Beitrag der Kirchen zum kulturellen Leben in Deutschland* und 2007 die Studie *Sorbisches National-Ensemble. Eine kulturpolitikwissenschaftliche Analyse* erarbeitet werden

konnten, in denen die spezifische Görlitzer Methodik in reiner Form ausgebildet werden konnte.

Der Görlitzer Ansatz der Kulturpolitikwissenschaft weiß sich dabei stets einem tieferen Zwecke verpflichtet, nämlich mit ihren Mitteln beizutragen zu den konstanten kulturellen Transformationen und zum Dialog zwischen den Generationen, deren anthropologische Funktion Gottfried Schatz herausgearbeitet hat: »Das Besondere an uns Menschen ist, dass wir zwei Vererbungssysteme besitzen – ein chemisches und ein kulturelles. Das chemische System besteht aus DNS-Fadenmolekülen und einigen Zellstrukturen und bestimmt, was wir sein können. Das kulturelle System besteht aus der Zwiesprache zwischen den Generationen und bestimmt, was wir tatsächlich werden. Unser chemisches System erhebt uns kaum über andere Säugetiere, doch unser kulturelles System ist in der Natur ohne Beispiel. Seine formende Kraft schenkt uns Sprache, Kunst, Wissenschaft und sittliche Verantwortung. Die Genauigkeit, mit der diese zwei Vererbungssysteme Wissen von einer Generation zur anderen tragen, ist hoch, aber nicht absolut. Übermittlungsfehler – sogenannte Mutationen – im chemischen System verändern unseren Körper und solche im kulturellen System unser Denken und Verhalten.«

In diesem Sinne wünsche ich der *Edition kulturelle Infrastruktur* im Europäischen Verlag für Wissenschaft Peter Lang sorgsame Autoren und aufmerksame Leser. Mögen, wie von der Kunst Sachsens, auch von der sächsischen Kulturpolitikwissenschaft weite Impulse ausgehen und zum Zusammenfinden Europas beitragen!

Stanislaw Tillich
Ministerpräsident des Freistaates Sachsen

Inhaltsverzeichnis

LITERATUR- UND QUELLENVERZECIHNIS

Verzeichnis der zitierten Literatur.....11
Verzeichnis der verwendeten Studien zum Serbski ludowy ansambl / Sorbischen National-Ensemble 1991 – 2007..... 17
Verzeichnis der vom Serbski ludowy ansambl / Sorbischen National-Ensemble für diese Analyse zur Verfügung gestellten betrieblichen Daten und Materialien..... 19
Verzeichnis der Abbildungen und Tabellen.....20

KAPITEL 0
Hinführung.....23
0.1 Gegenstand: Das Serbski ludowy ansambl / Sorbische National-Ensemble.....23
0.2 Gutachter: Das Institut für kulturelle Infrastruktur Sachsen.....31
0.3 Forschungsteam.....32
0.4 Methode und Aufbau des Gutachtens.....33

KAPITEL I
Sorbenstatus oder Cives Concivibus / Die Bürger ihren Mitbürgern..... 41
1.1 »Die nicht deutsch redenden Volksstämme Deutschlands«.....42
1.2 Bikulturalität des ostdeutschen Territoriums.....45
1.3 Sondersituation der Lausitz.....49
1.4 Cives Concivibus / Die Bürger ihren Mitbürgern.....50
1.5 Isolierte sorbische Lösungen.....54
1.6 Regionaler Kontext.....59
1.7 Ein neues Prinzip des Völkerrechts: plurikulturelle Regionen..... 62
1.8 Soll und Haben.....67
1.9 Resümee.....72

KAPITEL II
Die Geburt der sozialistischen Folklore. Eine Analyse der Stalinschen Politik gegenüber dem Bauerntum und zur nationalen Frage.....73
2.1 Romantik, Nationalbewegung und Volkstümlichkeit im 19. Jahrhundert.....75
2.2 Das Bauerntum im Marxismus und im Sowjetsystem.....78
2.3 Die Politik gegenüber den Bauern: Die ›Zweite Revolution‹.....84
2.4 Die neue Volkskultur des Stalinismus.....87
2.5 Die kommunistische Bewegung und die nationale Frage.....91
2.6 Gegensätzliche Impulse in der nationalen Frage.....95
2.7 National im Inhalt – global in der Form?.....98

KAPITEL III
›Erfundene Traditionen‹. Staatliche Volksmusikensembles in den kommunistischen Ländern Osteuropas und deren Transformation nach 1989.....101
3.1 Vor 1936.....102
3.2 Wider die Authentizität.....105
3.3 Die neue Hybridkultur.....110
3.4 Überleben und Neuerfindung nach 1989.....114

KAPITEL IV
Ist-Analyse des Sorbischen National-Ensembles.....119
4.1 Zur aktuellen Lage des SNE.....119
4.2 Auswertung der Betriebsergebnisse 2002, 2004, 2006.....122
4.2.1 Zur Untersuchungsmethodik.....122
4.2.2 Betriebsergebnisse 2002, 2004, 2006.....124
4.3 Auftrittstätigkeit des SNE 2006.....129
4.3.1 Auftrittstätigkeit des SNE nach Sparten.....131
4.3.1.1 Folklore.....131
4.3.1.2 Tanztheater.....132
4.3.1.3 Kinderstücke.....133
4.3.1.4 Chor- und Orchestermusik.....134
4.3.2 Auswertung der Spartenbespielung 2006.....135
4.3.3 Auswertung der Auftrittstätigkeit 2006 im Kontext der

Langzeitentwicklung am SNE.....138
4.4 Personalentwicklung am SNE.....141
4.4.1 Theaterökonomische Tatbestände am SNE..... 141
4.4.2 Die aktuelle Personalstruktur am SNE.....144
4.4.2.1 Darstellendes künstlerisches Personal.....145
4.4.2.2 Technik und Inspizienz.....146
4.4.2.3 Schneiderei und Ankleide.....147
4.4.2.4 Verwaltungsstruktur am SNE..... 148
4.4.3 Personalstruktur nach Tarifverträgen.....149
4.4.4 Personalstruktur und nationale Minderheit.....152
4.5 Nachwuchsgewinnung am SNE.....155
4.6 Das SNE und das sorbische Laienschaffen.....158
4.7 Kulturmarketing am SNE.....161
4.8 Auswertung der inhaltlichen Arbeit des SNE.....163
4.8.1 Vorbemerkungen / Grundlegungen.....165
4.8.2 Zur allgemeinen Spiel- und Inszenierungstätigkeit des SNE....166
4.8.3 Analyse und Wertung der Programmstruktur anhand ausgewählter Inszenierungen.....166
4.8.3.1 *Das Jahr der Könige*.....166
4.8.3.2 *KRABAT oder Die Erschaffung der Welt*.....167
4.8.3.3 *MarktAttraktionen*.....168
4.8.3.4 *Serbski kwas*.....170
4.8.3.5 *KRABAT oder Das Geheimnis der schwarzen Mühle*.....171
4.8.3.6 *KNAX – Das Musical mit tollen Hits für schlaue Kids*..... 171
4.8.4.7 Übergreifende Zusammenfassung: Linien des dramaturgischen Konzepts.....172

KAPITEL V
Wege in die Zukunft. Vier Strukturmodelle.....175
5.1 Zieldefinitionen.....176
5.2 Option A: Perspektive bei etablierter Personal- und Produktionsstruktur.....179
5.3 Option B: Fusion von SNE und DSVTh.....184
5.4 Option C: Serbske narodne dźiwadło /

Sorbisches Nationaltheater.....186
5.5 Option D: Lipa – Serbski forum za kulturu a medije /
Lipa – Sorbisches Forum für Kultur und Medien.....193
5.5.1 Der Ausgangsgedanke: Ein Kulturforum für die Sorben.....193
5.5.2 Die inhaltliche Position: Kunstprofis und Dilettanten.....196
5.5.2.1 Produktion und Vermittlung: Vielfalt an Medien
und Funktionen produktiv nutzen.....196
5.5.2.2 Die Mission: Kulturelle Werte professionell
pflegen und vermitteln.....198
5.5.3 Strukturelle Position der Option.....200
5.5.3.1 Grundlagen des strukturellen Aufbaus.....200
5.5.3.2 Personalstruktur: Anforderungsprofil und kalkulatorische
Stellenplanung der einzelnen Abteilungen.....202
5.5.3.3 Stellenplan der Abteilungen 1 bis 5.....208
5.5.3.4 Vergütungsordnung und Tarifwerk.....209
5.5.3.5 Kostenszenario.....210
5.5.3.6 Ertragsszenario.....213
5.5.4 Grundlagen der Umstrukturierung.....215
5.6 Abschließende Bewertung.....216

KAPITEL VI
Zusammenfassung und Ausklang.....219

Verzeichnis der zitierten Literatur

Amis, Martin: Koba the Dread. Laughter and the Twenty Million. London 2003, [dt.: Koba der Schreckliche. Die zwanzig Millionen und das Gelächter. München 2007.]

Arbatsky, Yury: The Soviet Attitudes towards music: An Analysis based in Part on Secret Archives. In: The Musical Quarterly, vol. 43, no. 3 (July 1957), S. 295–315.

Arts Council England (Hrsg.): New audiences for the arts – The New Audiences Programme 1998–2003. London 2004.

Baring, Arnulf: Vom fehlenden Mut, dem Bürger das Zumutbare zuzumuten. In: Baring, Arnulf / Schulz, Werner: Denn sie tun nicht, was sie wissen. Politik und Vertrauen. Zwei Vorträge gehalten aus Anlaß der Konferenz ›Politik und Vertrauen‹ am 3. Juni 2006 in Schloß Neuhardenberg, hrsg. von der Stiftung Schloß Neuhardenberg 2006.

Berndt, Dietrich: Entwicklung und Konzeption des Selbstbestimmungsrechts der Völker bei Lenin. Münster 1972.

Bluntschli, Johann Caspar: Die nationale Staatenbildung und der moderne deutsche Staat. In: Johann Caspar Bluntschli, Gesammelte kleine Schriften. Band 2, Aufsätze über Politik und Völkerrecht, Nördlingen 1881.

Böhmer, Robert: Max Webers ›Geist des Kapitalismus‹ als Erklärungsmodell für den Wirtschaftserfolg religiöser Gemeinschaften? Eine Anwendung auf das Beispiel der katholischen Sorben als religiös geprägte ethische Minderheit in Deutschland, unveröffentlichte Diplomarbeit. Dresden 1999.

Böhmer, Robert: Der Geist des Kapitalismus und der Aufbau Ost. Dresden 2005.

Bresgen, Cesar: Neues Singen und Musizieren. In: Salzburger Volksblatt vom 15. April 1939, S. 10.

Braun, Christina von: Zum Begriff der Reinheit. In: Metis. Zeitschrift für historische Frauenforschung und feministische Praxis, H. 11, 1996.

Brecht, Bertold: Gesammelte Werke in 20 Bänden, hrsg. von Elisabeth Hauptmann. Frankfurt am Main 1967.

Brüchner, Hans / Cyž, Beno: Die Sorben. Wissenswertes aus Vergangenheit

und Gegenwart der sorbischen nationalen Minderheit. Bautzen 1964.
Buchanan, Donna A.: Metaphors of Power, Metaphors of Truth. The Politics of Music Professionalism in Bulgarian Folk Orchestras. In: Ethnomusicology, vol. 39, no. 3 (Autumn 1995), S. 381 – 416.
Buchanan, Donna A.: Performing Democracy – Bulgarian Music and Musicians in Transition. Chicago 2006.
Connor, Walker: The National Question in Marxist-Leninist Theory and Strategy. Princeton 1984.
Ehrmayer, Cornelia: Kulturvermittlung und Partizipation. Bewertung von fünf Kulturvermittlungsprojekten unter dem Aspekt der Partizipation im Auftrag des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur. Wien 2002.
Elle, Ludwig: Sorbische Kultur und ihre Rezipienten. Ergebnisse einer ethno-soziologischen Befragung. Bautzen 1992.
Engels, Friedrich: Die auswärtige Politik des russischen Zarentums von 1890. In: Karl Marx und Friedrich Engels zur russischen Revolution. Kritik eines Mythos, hrsg. von Maximilian Rubel. Frankfurt am Main 1984, S. 138 – 163.
Fabig, Jörg: Damoklesschwert oder Chance? Bachelor und Master – Zur Musikausbildung an deutschen Musikhochschulen. In: nmz 05 / 2007, S. 16.
Fichte, Johann Gottlieb: Reden an die deutsche Nation. 5., durchges. Aufl. nach dem Erstdruck von 1808. Hamburg 1978.
Fischer, Alexander / Heydemann, Günther (Hrsg.): Die politische ›Wende‹ 1989 / 90 in Sachsen. Weimar 1995.
Fontane, Theodor: Die Wenden in der Mark. In: Wanderungen durch die Mark Brandenburg, Band 3 Havelland. Die Landschaft um Spandau, Potsdam, Brandenburg, [EA: Berlin 1873]. Köln 1997.
Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen 1960.
Giurchescu, Anna: Power and Dance Symbols and its Socio-Political Use (Keynote paper). In: Proceedings. 17th Symposium of the Study Group on Ethnochoreology. Dance and its Socio-Political Aspects: Dance and Costume, hrsg. von Irene Loutzaki, S. 15 – 22.
Globke, Hans / Stuckart, Wilhelm: Kommentare zur deutschen Rassengesetzgebung. Band 1, München und Berlin 1936.

Habermas, Jürgen: Die Einbeziehung des anderen. Studien zur politischen Theorie. Frankfurt am Main 1997.

Hobsbawm, Eric / Tanger, Terence (Hrsg.): The Invention of Tradition. Cambridge 1983.

Kasper, Martin: Die Lausitzer Sorben in der Wende 1989 / 1990. Bautzen 2000.

Knappe, Constanze: Im Zeichen des Lindenblatts. Die Domowina – Bund Lausitzer Sorben e.V. auf dem Weg zu ihrem 100-jährigen Bestehen 1912 – 2012, hrsg. von Domowina – Bund Lausitzer Sorben e.V. Bautzen 2006.

Körner, Georg: Befehle wider die wendische Sprache (1776). In: Meine Landsleute. Die Sorben und die Lausitz im Zeugnis deutscher Zeitgenossen. Von Spener und Lessing bis Pieck, hrsg. von Hartmut Zwahr, Bautzen 1990.

Kotsch, Detlef: Minderheitenpolitik in der SBZ / DDR nach dem Zweiten Weltkrieg. Die Sorben, sowjetische Besatzungsherrschaft und die staatliche Sorbenpolitik. Veröffentlichungen des Brandenburgischen Landeshauptarchivs, Band 37, Potsdam 2000.

Kunze, Peter: Kurze Geschichte der Sorben. Bautzen 1995.

Kunze, Peter: Überblick über die Geschichte der Sorben. Vom 6. Jahrhundert bis zum Beginn des ersten Weltkriegs. Bautzen 1990.

Lenin, Wladimir I.: Die sozialistische Revolution und das Selbstbestimmungsrecht der Nationen. In: Wladimir I. Lenin, Werke, Band 22, Berlin 1960, S. 144 – 159.

Luks, Leonid: Geschichte Rußlands und der Sowjetunion. Von Lenin bis Jelzin. Regensburg 2000.

Michalzik, Peter: Perspektiven des Theaters – Ein Fest, das sich selbst zuschaut, Interview mit Hans-Thies Lehmann, Frankfurter Rundschau vom 26. September 2007.

Miner, Steven Merritt: Stalin's Holy War. Religion, Nationalism and Alliance Politics 1941–1945. Chapel Hill 2003.

Mitrany, David: Communism and the Peasants. In: Annals of the American Academy of Political and Social Sciences, vol. 276 (July 1951), S. 99 – 104.

Montefiore, Simon Sebag: Stalin. The Court of the Red Tsar. New York 2003. [dt.: Am Hof des roten Zaren. Frankfurt am Main 2005].

Nafplion, Greece: Peloponnesian Folklore Foundation / International Council for Traditional Music 1994.

Nelson, Amy: The Struggle for Proletarian Music: RAPM and the Cultural Revolution. In: Slavic Review, vol. 59, no. 1 (Spring 2000), S. 101 – 132.

Nuck, Jan: Symbol mit starken Wurzeln. In: Knappe, Constanze: Im Zeichen des Lindenblatts. Die Domowina – Bund Lausitzer Sorben e.V. auf dem Weg zu ihrem 100-jährigen Bestehen 1912 – 2012, hrsg. von Domowina–Bund Lausitzer Sorben e.V. Bautzen 2006.

Pastor, Thomas: Die rechtliche Stellung der Sorben in Deutschland. Münster 1996, Schriften des Sorbischen Instituts, Band 15. Bautzen 1996.

Patočka, Jan: Zur ›Idee des Nationaltheaters‹. In: Ausgewählte Schriften, Teil II Kunst und Zeit. Kulturphilosophische Schriften, hrsg. von Klaus Nellen und Ilja Srubar. Stuttgart 1987.

Pech, Edmund / Scholze, Dietrich (Hrsg.): Zwischen Zwang und Beistand. Deutsche Politik gegenüber den Sorben. Vom Wiener Kongress bis zur Gegenwart. Dresden 2003.

Pedagogical Institute, University of London (Hrsg.): Children engaging with drama – An evaluation of the National Theatre's drama work in primary schools 2002 – 2004. London 2004.

Perrie, Maureen: The Cult of Ivan the Terrible in Stalin's Russia. New York 2001.

Ray, S: Die Debatte über die nationale Frage zu Beginn der Dekadenz. Teil I. http://de.internationalism.org/book/print/1289.

Röper, Henning: Handbuch Theatermanagement. Köln 1996.

Šatava, Leos: Sprachverhalten und ethnische Identität. Bautzen 2005.

Schleiermacher, Friedrich: Hermeneutik und Kritik. Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers, hrsg. von Manfred Frank. Frankfurt am Main 1977.

Schmitt, Carl: Die geistesgeschichtliche Lage des heutigen Parlamentarismus. Berlin 1996 [EA: 1923].

Scholze, Dietrich: Die Sorben in Deutschland. Sieben Kapitel Kulturgeschichte. Bautzen 1993.

Scholze, Dietrich: Im Wettstreit der Werte. Sorbische Sprache, Kultur und Identität auf dem Weg ins 21. Jahrhundert. Bautzen 2003.

Schurmann, Peter: Die sorbische Bewegung 1945 – 1948 zwischen Selbstbehauptung und Anerkennung. Schriften des Sorbischen Instituts Band 18, Bautzen 1998.

Seitz, Helmut: Zur Quantifizierung des ›Korb 2‹ im Rahmen des Solidarpakts II. Juli 2006. http://www.tu-dresden.de/wwvwlemp/publikation/Seitz(Juli2006)_ZurQuanitfizierungDesKorb2ImRahmenDesSolidarpaktII.pdf

Sen, Amartya: Welcher Multikulturalismus? In: Lettre International, 72 / 2006.

Shay, Anthony: Parallel Traditions: State Folk Dance Ensembles and Folk Dance in ›The Field‹. In: Dance Research Journal, vol. 31 / 1 (Spring 1999), S. 29 – 56.

Silverman, Carol: The Politics of Folklore in Bulgaria. In: Anthropological Quarterly, vol. 56, no. 2, Political Rituals and Symbolism in Socialist Eastern Europe (April 1983), S. 55 – 61.

Slezak, Viktor: Comenius pro Cecilia – Zur Neuformulierung des Bildungsauftrages von Orchestern als ein langfristiges kultur-politisches Instrument zur Zukunftssicherung der Orchesterlandschaft in Deutschland, unveröffentlichte Masterarbeit, Dresden 2004.

Šołta, Jan: Wirtschaft, Kultur und Nationalität. Ein Studienband zur sorbischen Geschichte. Bautzen 1990.

Sparschuh, Jens: Eins zu Eins. Köln 2003.

Stalin. Briefe an Molotow 1925 – 1936, hrsg. von Lars T. Lih, Berlin 1996.

Stalin, Josif: Werke, Band 11, Dortmund 1976.

Statelova, Rosemary: Rurale versus urbane Kultur am Beispiel der sorbischen Musikkultur. Vortrag im Rahmen der Tagung ›Stadtkultur. Strategien europäischer Kulturpolitik‹, Görlitz am 2. Oktober 2007, [im Erscheinen].

Statelova, Rosemary: Bedeutungshorizonte der heutigen sorbischen Musikkultur. In: Lětopis 50, 1 (2003), S. 148 – 164.

Theater der Zeit (Hrsg.): Theater für die Stadt Chemnitz. Die Intendanz Rolf Stiska 1992 – 2006. Berlin 2006.

Thümmel, Hans-Wolf: Wem gehört die Oberlausitz? Anmerkungen aus verfassungsgeschichtlicher Sicht. In: Kulturen in Begegnung. Bericht über das Collegium PONTES Görlitz-Zgorzelec-Zhořelec 2003, hrsg.

von Matthias Theodor Vogt, Jan Sokol, Eugeniusz Tomiczek. Wrocław und Görlitz 2005. (Auch online verfügbar unter: http://kultur.org/media/cpjgII2003nr3_thuemmel.pdf).

Todorov, Todor: Modern life and music folklore. In: The Folk Arts of Bulgaria, hrsg. von Walter Kolar. Pittsburgh, Institute of Folk Arts, S. 171–186.

Tschernokoshewa, Elka: So langsam wird's Zeit. Bericht der unabhängigen Expertenkommission zu den kulturellen Perspektiven der Sorben in Deutschland. Bonn 1994.

Tschernokoshewa, Elka: Beziehungsgeschichten: Fünf einleitende Thesen. In: Beziehungsgeschichten. Minderheiten – Mehrheiten in europäischer Perspektive, hrsg. von Elka Tschernokoshewa und Volker Gransow. Bautzen 2007.

Vogt, Matthias Theodor: The heritage of the Cold War has gone, and yet two concepts of Europe remain. In: Cultural heritage in the 21st century. Opportunities and challenges, hrsg. von Jacek Purchla und Monika A. Murzyn, International Cultural Centre. Krakow 2007, S. 57 – 63.

Vogt, Matthias Theodor: Über den feinen Unterschied zwischen deutscher Kultur und Deutschlands Kultur. In: Friesenrat (Hrsg.) http://friesenrat.de/cms/upload/pdf/Vogt_Deutsche_Kultur_und_Deutschlands_Kultur_Minderheitenrat_Berlin_060308.pdf

Vogt, Matthias Theodor: Ubi Leones / Wo die Löwen hausen. Einführung in die Thematik des Collegium PONTES 2004. In: Die periphere Mitte Europas. Bericht über das Collegium PONTES Görlitz-Zgorzelec-Zhořelec 2004, hrsg. von Matthias Theodor Vogt, Jan Sokol, Eugeniusz Tomiczek [im Erscheinen].

Weber, Max: Soziologie, universalgeschichtliche Analysen, Politik, hrsg. von Johannes Winckelmann, Stuttgart 1973.

Wichard, Rudolf: Akkulturation – Assimilation – Integration: Menschen fühlen sich wohl. In: Stiftung Haus der action 365: Begegnungen mit Fremdem. Akkulturation – Assimilation – Integration. Frankfurt am Main 2007.

Zemtsovsky, Izaly / Kunanbaeva, Alma: Communism and Folklore. In: Folklore and Traditional Music in the form Soviet Union and Eastern Europe, hrsg. von James Porter, Los Angeles 1997, S. 3 – 23.

Zwahr, Hartmut: Sorbische Volksbewegung. Dokumente zur antisorbischen

Staatspolitik im preußisch-deutschen Reich. Zur Oberlausitzer Bauernbewegung und zur sorbischen nationalen Bewegung 1872 – 1918. Dokumentation 1872 – 1918. Bautzen 1968.

Südtirol kaut an seinem Erfolg. Das Autonomie-Modell als Neidobjekt und Hindernis. In: Neue Zürcher Zeitung vom 10. Juli 2007.

Verzeichnis der verwendeten Studien zum Serbski ludowy ansambl / Sorbischen National-Ensemble 1991 – 2007

1991: Aktueller Theaterreport: Die Situation der Bühnen in den neuen Bundesländern. In: Dramaturg – Nachrichten der Dramaturgischen Gesellschaft, H. 3 / 4 1991.

1992a: Vogt, Matthias Theodor: Makroperspektivische Überlegungen zur Neugestaltung der sächsischen Theater- und Orchesterlandschaft. Vorlage für die Naumann-Kommission, Dresden 7. August 1992.

1992b: Dümcke, Cornelia: Theaterökonomische Analyse der Theater- und Orchesterstrukturen im Freistaat Sachsen – eine empirische Bestandsaufnahme, Berlin Oktober 1992.

1992c: Vogt, Matthias Theodor (Sprecher), Dieckmann, Bernd / Dümcke, Cornelia / Lange, Wolfgang / Linzer, Martin / Klunker, Karl-Heinz / Mesalla, Horst / Schönfelder, Ernst: Grundsatzempfehlungen der Naumann-Kommission zur Neustrukturierung der Sächsischen Theater- und Orchesterlandschaft, Freiberg 10. Dezember 1992.

1993a: Vogt, Matthias Theodor (Sprecher), Dieckmann, Bernd / Dümcke, Cornelia / Lange, Wolfgang / Linzer, Martin / Klunker, Karl-Heinz / Mesalla, Horst / Schönfelder, Ernst: Einzelempfehlungen der Naumann-Kommission zur Neustrukturierung der sächsischen Theater- und Orchesterlandschaft, Dresden 7. Februar 1993.

1993b: Ossenbühl, Fritz: Kommunale Kulturpflege und legislative Organisationshoheit – Rechtsgutachten zur Verfassungsmäßigkeit der Bildung von Kulturräumen im Freistaat Sachsen, Bonn 1993.

1995: Lukas & Reichert – Marketing und Management für die Kultur: Theaterstrukturen für das Jahr 2000 im Kulturraum Oberlausitz-Niederschlesien, Berlin / Bayreuth 1995.

1999: Dümcke, Cornelia: Theater und Orchester im Kulturraum Oberlausitz-Niederschlesien, Berlin 1999.

2002: Strukturentwurf der beteiligten Intendanten für ein Theater im Kulturraum Oberlausitz-Niederschlesien unter Einbezug des Deutsch-Sorbischen Volkstheaters (DSVTh), des Gerhart-Hauptmann-Theaters Zittau (GHTZ) sowie des Theater! Görlitz, 21. Mai 2002.

2003a: Dyrlich, Benedikt / Benada, Měto: Überlegungen für ein Sorbisches National-Ensemble und sorbisches Kulturzentrum (unveröffentlichtes Manuskript), Bautzen 2003.

2003b: Strukturmodell der Intendanten des Sorbischen National-Ensembles (Wolfgang Rögner) und des Deutsch-Sorbischen Volkstheaters (Lutz Hillmann) für eine Fusion der Institutionen, Bautzen, unveröffentlichtes Manuskript 1. Mai 2003.

2003c: Harig, Michael, Marko Suchy: Wirtschaftlichkeitsuntersuchung II der Träger zu einer Fusion des Deutsch-Sorbischen Volkstheaters mit dem Sorbischen National-Ensemble, Bautzen 7. November 2003.

2005: Bericht des Landesrechnungshofes zum Einzelplan 12 (Sächsisches Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst [SMWK]), hier: Kulturraum Oberlausitz-Niederschlesien, Sorbisches Nationalensemble, Leipzig 2005.

2007: Mitteilung des Bundesrechnungshofes über die Prüfung ›Ausgewählte Aspekte des Zuschusses des Bundes an die Stiftung für das sorbische Volk‹, Potsdam 20. März 2007.

2007a: Kulturpartner Lukas & Reichert: Organisationsuntersuchung zum Deutsch-Sorbischen Volkstheater, Bautzen 2007.

2007b: Zimmermann, Reiner / Hampe, Claudia / Lettmann, Rolf / Ohlau, Jürgen Uwe / Stiska, Rolf: Theater und Orchester im Freistaat Sachsen – Bestandsaufnahme und Empfehlungen zur weiteren Entwicklung, Dresden September 2007.

Verzeichnis der vom Serbski ludowy ansambl / Sorbischen National-Ensemble für diese Analyse zur Verfügung gestellten betrieblichen Daten und Materialien

Gesellschaftsvertrag des SNE
Serbski ludowy anambl Budyšin Chronika / Das Sorbische National-Ensemble Bautzen Chronik, hrsg. vom Sorbischen National-Ensemble, Bautzen 2005.
Prüfberichte und Jahresabschlüsse der SNE GmbH für die Jahre 1997, 2002 – 2006
Aufschlüsselung der Sachkosten für die Jahre 2005 und 2006
Entwicklung von Fördermitteln und Sponsoring zwischen 1997 und 2007
Spielorte mit Aufführungszahlen, Kapazität und Besucherzahlen für die Jahre 2002 bis 2006
Übersicht der Personaldaten am SNE
Aufgeschlüsselte Stellenpläne des SNE für die Jahre 1994 sowie 1997 – 2007
Betriebsvereinbarungen der Sorbisches National-Ensemble GmbH, Stand Januar 2007
Tournee- und Zeitpläne des SNE für die Jahre 1990, 1995, 2000, 2003 und 2006
Spielpläne mit Vorstellungszahlen (nach Sparten) für die Jahre 1970 bis 2006
Schriftverkehr zur Vorbereitung einer Fusion zwischen dem DSVTh und dem SNE
Dokumentation der aus den Kündigungen im Jahr 2002 resultierenden Abfindungszahlen
Bericht über die Prüfung der Modalitäten bei einer möglichen Auflösung der SNE GmbH
Kooperationsverträge zwischen dem DSVTh und dem SNE
Kooperationsverträge des SNE mit der Neuen Lausitzer Philharmonie, dem Orchester des Franz-Xaver-Šalda-Theater Liberec sowie mit dem sorbischen Künstlerbund e.V.
Programm des SNE für 2007 / 08
DVD-Mitschnitt der Aufführung *Serbski kwas – Die sorbische Hochzeit*
DVD-Mitschnitt der Aufführung *MarktAttraktionen*
DVD-Mitschnitt der Aufführung *Das Jahr der Könige*

DVD-Mitschnitt der Aufführung *KRABAT oder Das Geheimnis der schwarzen Mühle*
DVD-Mitschnitt der Aufführung *KRABAT oder Die Erschaffung der Welt*
DVD-Mitschnitt der Aufführung *Der Traum vom Glück*
Presseschau zur Inszenierung *KRABAT oder Das Geheimnis der schwarzen Mühle*
Presseschau zur Inszenierung *MarktAttraktionen*
Presseschau zur Inszenierung *Der Traum vom Glück*
Presseschau zur Inszenierung *Winterträume*
Presseschau zur Inszenierung *Das Jahr der Könige*
Presseschau zur Inszenierung *Lausitzer Glanzlichter*
Presseschau zur Inszenierung *Sherlock Holmes im Zauberwald*
Presseschau zur Inszenierung *Ein Traum vom Fliegen*
Presseschau zur Inszenierung *KRABAT oder Die Erschaffung der Welt*

Verzeichnis der Abbildungen und Tabellen

Abb. 1: Zuwendungen an die Stiftung für das sorbische Volk in T EUR....28
Abb. 2: Mittelverteilung der Stiftung für das sorbische Volk....30
Abb. 3: Karte des wendischen Sprachgebiets, 1886....55
Abb. 4: Evangelische Landeskirchen im sorbischen Siedlungsgebiet.... 56
Tab. 5: Welche staatliche Förderung sollte die Oberlausitz in den Bereichen Wissenschaft und Kunst erhalten?....68
Tab. 6: Welche staatliche Förderung sollte die Oberlausitz im Bereich Kunst erhalten?....68
Tab. 7: Welche staatliche Förderung sollte die Oberlausitz in den Bereichen Wissenschaft und Forschung erhalten?....70
Tab. 8: Betriebsergebnisse 2002 – 2006. Eigene Zusammenstellung... 123
Tab. 9: Deckungsbeitragrechnung 2002 – 2006. Eigene Zusammenstellung....126
Tab. 10: Auftrittstätigkeit des SNE 2006. Eigene Zusammenstellung....127
Tab. 11: Auftrittstätigkeit nach Regionen 2006. Eigene Zusammenstellung....128
Tab. 12: Auftrittstätigkeit Folklore 2006.

Eigene Zusammenstellung.....130
Tab. 13: Auftrittstätigkeit Tanztheater 2006.
Eigene Zusammenstellung.....131
Tab. 14: Auftrittstätigkeit Kinderstücke 2006.
Eigene Zusammenstellung.....132
Tab. 15: Auftrittstätigkeit Chor und Orchestermusik 2006.
Eigene Zusammenstellung.....133
Tab. 16: Gesamtübersicht der Spartenbespielung 2006. Eigene
Zusammenstellung.....134
Tab. 17: Gesamtübersicht der Spartenbespielung
nach Regionen 2006. Eigene Zusammenstellung.....135
Abb. 18 a und Abb. 18 b: Auftritte und Besucher nach Regionen
1997 – 2006. Eigene Zusammenstellung.....137
Abb. 19a und Abb. 19b: Erlöse nach Regionen und Regionaleffekt
2002 – 2006. Eigene Zusammenstellung.....138
Abb. 20a und Abb. 20 b: Personal, Zuschüsse und Personalkosten
1997– 2006. Eigene Zusammenstellung.....141
Abb. 21: Personalstruktur 2006. Eigene Zusammenstellung. 142
Tab. 22: Personalstruktur nach Tarifverträgen 2006.
Eigene Zusammenstellung.....147
Tab. 23: Personalstruktur nach Nationalität zum 1. 9. 2007.
Eigene Zusammenstellung.....152
Tab. 24: Kosten- und Ertragsperspektive der Option A 2010 – 2014.
Eigene Hochrechnung.....179
Abb. 25: Organigramm der Modelloption.
›Lipa – Sorbisches Forum für Kultur und Medien‹.....200
Tab. 26: Stellenplan der Modelloption
›Lipa – Sorbisches Forum für Kultur und Medien‹.....208
Tab. 27: Szenario der Fixkosten zur Modelloption ›Lipa –
Sorbisches Forum für Kultur und Medien‹ 2010 – 2014.....210
Tab. 28: Szenario der variablen Kosten zur Modelloption
›Lipa – Sorbisches Forum für Kultur und Medien‹..... 211
Tab. 29: Szenario der Gesamtkosten zur Modelloption ›Lipa –
Sorbisches Forum für Kultur und Medien‹ 2010 – 2014..... ..211
Tab. 30: Kosten- und Ertragsszenario zur Modelloption ›Lipa –
Sorbisches Forum für Kultur und Medien 2010 – 1014‹.....214

Hinführung

Die Stiftung für das sorbische Volk beauftragte am 12. Juni 2007 das Institut für kulturelle Infrastruktur Sachsen, ausgehend vom aktuellen Stand, bis zum 15. Oktober 2007 Strukturmodelle des Serbski ludowy ansambl / Sorbischen National-Ensembles [SLA / SNE] zu entwickeln, die eine ab 2010 mittelfristige Konsolidierung der Einrichtung ermöglichen. Die Fusion von SNE und Deutsch-Sorbischem Volkstheater Bautzen (DSVTh) sei als Variante in die Modellentwicklung einzubeziehen.

Ausgehend vom Vergleich der Modelle sei dem Auftraggeber eine Entscheidungsempfehlung zu unterbreiten. Dabei sei der Kulturauftrag des SNE (bzw. des DSVTh) grundsätzlich zu erhalten, die Reduzierung des künstlerischen Angebots auf das Notwendige zu beschränken.

Die Modelle sollen den strukturellen Aufbau (Stellenplan, Organigramm), eine ausgeglichene mittelfristige Finanzplanung ab 2010 unter Einbeziehung zu erwartender Kostensteigerungen sowie das künstlerische Angebot (Beispiel eines Produktions- und Spielplans) beinhalten. Auszugehen sei von gleichbleibenden jährlichen Zuschüssen des Kulturraums in Höhe von 255 T EUR und von modellabhängigen Zuschüssen der Stiftung von bis zu 4.468 T EUR. Die genaue Festsetzung der modell-abhängigen Zuschußhöhe der Stiftung erfolgte in Abstimmung mit dem Institut für kulturelle Infrastruktur Sachsen.

Die Analyse wurde der Stiftungskommission der Stiftung für das Sorbische Volk am 24. Oktober 2007 vorgelegt. Der Stiftungsrat beschloß am 29. November 2007, sie zur öffentlichen Diskussion zu stellen.

0.1 Gegenstand: Das Serbski ludowy ansambl / Sorbische National-Ensemble

Nachdem die Nationalsozialisten 1937 mit ihrem Versuch gescheitert waren, der Domowina die Selbstbezeichnung des sorbischen Volkes als ›wendisch-sprechende Deutsche‹ abzuverlangen, untersagten sie dem Dachverband der Sorben jede weitere Tätigkeit und konfiszierten sein Ver-

mögen. Die Domowina konnte am 10. Mai 1945, unmittelbar nach den Kapitulationen vom 7. bzw. 8. / 9. Mai, ihre Tätigkeit wieder aufnehmen und wurde von der sowjetischen Besatzungsmacht als »politische, antifaschistische und kulturelle Vertretung des gesamten Wendentums« anerkannt. 1948 / 50 folgten das sowohl in Sachsen als auch in Brandenburg ratifizierte *Gesetz zur Wahrung der Rechte der sorbischen Bevölkerung* und die Zuerkennung des Status einer Körperschaft des öffentlichen Rechts. Damit war die Grundlage auch für eine förmliche Revitalisierung des sorbischen Kulturlebens gelegt.

1949 wird die erste sorbische Kulturbrigade gegründet, schon 1950 findet in Bautzen ein erstes zentrales Sorbisches Volkstreffen mit vielfältigen Präsentationen sorbischer Kulturtraditionen statt. Und auch anläßlich der 3. Weltfestspiele der Jugend und Studenten in Berlin tritt ein sorbisches Volkskunstensemble auf und hat großen Erfolg. Im Oktober 1951 befürwortet der Bundesvorstand der Domowina die Gründung eines Berufsensembles für sorbische Kultur. Der konstituierende Ausgangsgedanke war, talentierte Mitglieder von Laiengruppen in ihrer Entwicklung zu fördern und zu Berufskünstlern auszubilden.

Als Name der Einrichtung wurde die Bezeichnung ›Serbski ludowy ansambl‹ gewählt, der nicht die als ›Sorbisches Volks-Ensemble“ sondern als ›Sorbisches Volkskunst-Ensemble‹ ins Deutsche übertragen wurde. ›Ludowy‹ bedeutet indessen ›Volks-‹ im Sinne von ›volkstümlich‹, nicht ›Volkskunst‹. Mit dem späteren ›National-‹ hat ›ludowy‹ nichts gemein. Für die neuere Geschichte des sorbischen Volkes ist die hier angelegte Gleichsetzung von ›Volk‹ und ›volkstümlich‹ konstitutiv; in der Außenperspektive lenkt sie (sprachlich unsinnig) die angestrebte nationale Eigenständigkeit der Sorben auf einen Folkloreaspekt um. Dieser wiederum impliziert Rückständigkeit und konstruiert einen Gegensatz von Sorben und Modernität, der durch den Flaggschiff-Charakter des SLA / SNE für die sorbische Kulturpflege zusätzlich unterstrichen wird. Er prägt das Bild der Sorben bis in die heutigen Tourismus-Publikationen und verstärkt im Innenbereich Assimilationstendenzen. Daß eine solche Entwicklung kein Zufall war, sondern sehr genau den politischen und nicht nur kulturpolitischen Vorgaben des späten Stalinismus entsprach, wird in Kapitel II analysiert. Die zugrundeliegende Problemstellung hat Bertolt Brecht an-

ekdotisch formuliert: »Das Volk / Ist nicht tümlich«[1].

Das ehrgeizige Ziel konnte nur zum Teil und nicht sofort erreicht werden. Am 1. April 1952 begann die Institution mit den Proben; erst 1954 jedoch hatten der Chor mit 80 Mitgliedern, die Tanzgruppe mit 24 Mitgliedern und das Orchester mit 37 Mitgliedern ihre geplante Sollstärke erreicht. Abgesehen von Orchester (0 % sorbische Mitarbeiter) und Ausbildungspersonal (20 %) stammte die Mehrzahl der Mitarbeiter aus der sorbischen Bevölkerung. In den Räumen eines ehemaligen Restaurants in Bautzen fand das Ensemble sein heute erweitertes Domizil.

Die Gründung erfolgte im Verantwortungsbereich des Landes Sachsen. Als dieses 1952 im Zuge der Funktionalreform der DDR mit der Abschaffung der Länder und der Schaffung von Bezirken aufgelöst wurde, ging die Trägerschaft der Institution an das Ministerium für Kultur der DDR über. Im Rahmen dieses Übergangs setzte sich 1953 der Name ›Staatliches Ensemble für sorbische Volkskultur‹ durch, dessen sorbisches Pendant ›Statny ansambl za serbsku ludowu kulturu‹ im Alltag der Bevölkerung jedoch kaum Anwendung fand. Hier blieb es, im übrigen bis heute, bei ›Serbski ludowy ansambl‹ [SLA].

In einer Auswertung der 3. Weltfestspiele hatte die federführende Choreographin Änne Goldschmidt – angeregt durch die Auftritte sowjetischer, polnischer und weiterer Ensembles – eine intensivere Professionalisierung der volkskünstlerischen Arbeit gefordert. Es paßt in den Kontext dieser Überlegungen, daß der erste offizielle Auftritt des Sorbischen Volkskunstensembles mit Chor und Tanzgruppe am 21. Dezember 1952 anläßlich einer Festveranstaltung zum (letzten) Geburtstag Stalins in Cottbus stattfand. Stalin war es, der eben diese Professionalisierung und politische Funktionalisierung der Volkskultur in der Sowjetunion und ihren Satellitenstaaten vorantrieb und damit letztlich ihre Transformation in inhaltsleere Schablonen erzwang (vergleiche Kapitel III).

[1] Im Kontext seiner Auseinandersetzung auch mit Joseph Goebbels völkischer Usurpation von Kunst und Kultur stellte Brecht 1938 fest: »Der Begriff volkstümlich selber [ist] nicht allzu volkstümlich« und »eine ganze Reihe von ›Tümlichkeiten‹ müssen mit Vorsicht betrachtet werden«. Für den Schriftsteller heißt dies: »Wenn wir vor den Unteren bestehen wollen / Dürfen wir freilich nicht volkstümlich schreiben. Das Volk / Ist nicht tümlich«. (Da das Instrument verstimmt ist.) In: Brecht, Bertolt: *Gesammelte Werke*, hrsg. von Elisabeth Hauptmann, Frankfurt am Main 1967, Band 19, S. 323, Band 9, S. 625.

Die ersten Programme des Ensembles bestanden zum Großteil aus sorbischen Liedern und Tänzen und fanden vor allem zu großen Anlässen ihren Weg auf die Bühne. Ab Mitte der 1950er Jahre fanden aber zunehmend auch kleine Formen (die sich zur Aufführung auf den dörflichen Bühnen eigneten) und spezifische Themen Eingang in die Programmgestaltung.

Ein ständiger Diskussionspunkt von Beginn an war das Verhältnis von Auftritten des Ensembles innerhalb und außerhalb des sorbischen Siedlungsgebiets. Als wichtiges Bindeglied zur sorbischen Bevölkerung galt gemeinhin ab 1953 die Beteiligung des Ensembles an den Veranstaltungen zur Vogelhochzeit.[2]

Schon kurz nach der Gründung begann das Ensemble, seine Produktionen im Rahmen von Tourneen einem breiteren Publikum zu präsentieren, die es zunächst nur in die Gebiete der DDR, bald aber auch ins sozialistische Ausland führten. Die 1960er Jahre brachten nach den ersten, von Improvisation geprägten Jahren eine Stabilisierung und weitere Profilierung der Arbeit des staatlichen Ensembles. Diese führte bald zu einer immer stärkeren Ausrichtung an den artifiziellen Kunstformen und -techniken der klassisch-bürgerlichen Epoche. So fallen in diese Zeit unter anderem die bis heute aufgeführte Transkription der ursprünglichen Klavierfassungen der Kocor-Oratorien für Orchester und erste Aufführungen zeitgenössischer symphonischer Musik. Die Möglichkeit für diese symphonische Tätigkeit entstand durch eine engere Zusammenarbeit mit dem Orchester des 1963 gegründeten Deutsch-Sorbischen Volkstheaters.

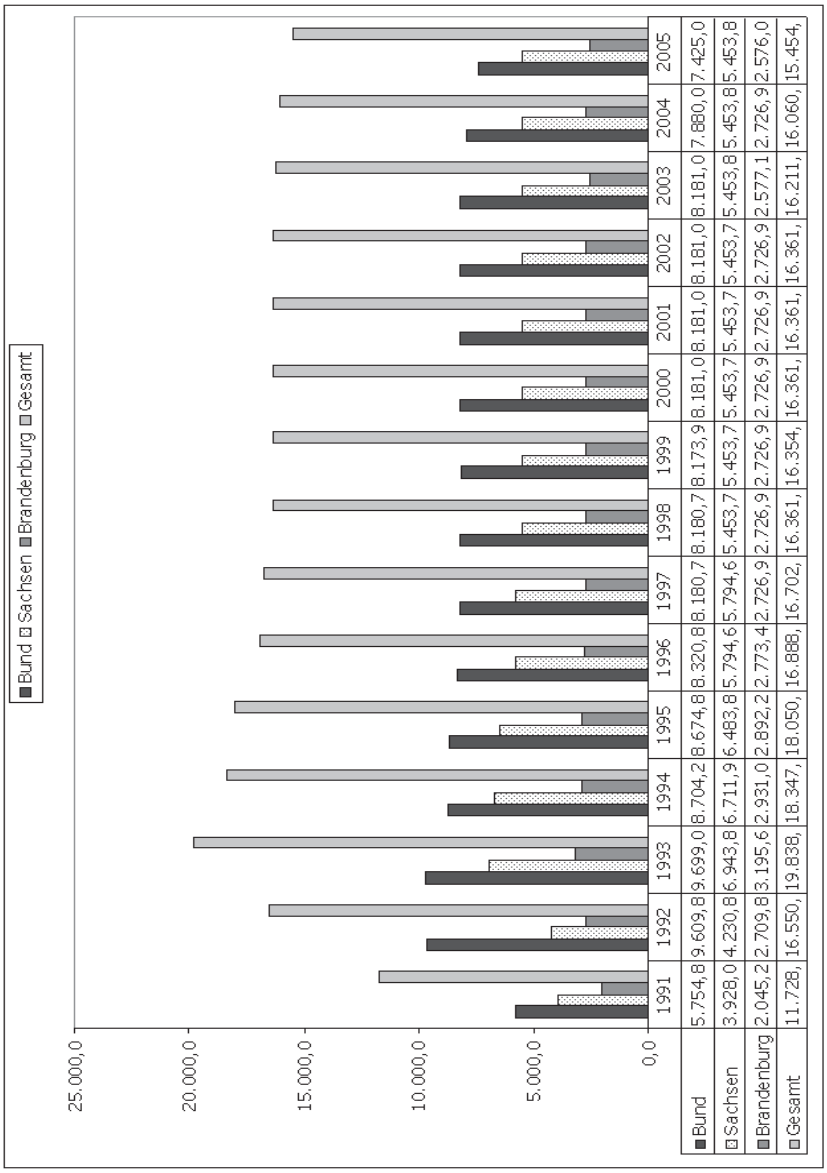
Große Veränderungen entstanden für das Ensemble erst wieder zu Beginn der 1990er Jahre. Einerseits konnte das Ensemble nun Tourneen in die Gebiete der alten Bundesrepublik realisieren. Andererseits sah es sich auch verschärften ökonomischen Bedingungen ausgesetzt. Der Wegfall vieler Aufführungsmöglichkeiten in der Region und auf dem weiteren Gebiet der ehemaligen DDR führte zu einer immer stärkeren Konzentration

[2] Die am 25. Januar, wenn die ersten Vögel nisten, gefeierte Vogelhochzeit (Ptači kwas) ist das sorbische Pendant zu den von Igor Strawinsky im *Sacre du Printemps* aufgegriffenen vorchristlichen slawischen Opferbräuchen. Die früheren Ahnenopfer wurden umgewandelt in Geschenke an die Kinder, die ein Gebäck in Form einer Elster, sorbisch: sroka, erhalten. Diese *sroka* feiert Hochzeit mit dem hawron, dem Raben, daher Vogelhochzeit. Über das DDR-Sandmännchen hat die sorbische Elster Eingang in die deutsche Vorstellungswelt gefunden.

auf den Tourneebetrieb außerhalb des sorbischen bzw. ostdeutschen Gebietes.

Nach der Neugründung der Länder [per Gesetz vom 22. Juli 1990] zum 3. Oktober 1990 wurde die Existenz der Institution zunächst vom Land Sachsen gesichert. Das Ensemble wurde auf Betreiben des damals neu eingesetzten Intendanten Detlef Kobjela 1990 umbenannt in ›Sorbisches National-Ensemble‹. Dies war insofern politisch klug, als von außen betrachtet der Begriff eines eigenständigen Volkes wie des sorbischen den Anspruch impliziert, eine eigene Nation darzustellen und entsprechende Nationalinstitutionen zu unterhalten. ›National-‹ heißt jedoch im Sorbischen ›narod‹, so daß es nur konsequent gewesen wäre, in beiden Sprachen von einem ›Serbski narodny ansambl / Sorbisches National-Ensemble‹ zu sprechen.

Am 19. Oktober 1991 wurde per Erlaß die Stiftung für das sorbische Volk als zunächst nichtrechtsfähige Stiftung des öffentlichen Rechts im Geschäftsbereich der Sächsischen Staatskanzlei mit Sitz in Bautzen gegründet. Mit Unterzeichnung des Staatsvertrages zwischen dem Land Brandenburg und dem Freistaat Sachsen über die Errichtung der Stiftung für das sorbische Volk vom 28. August 1998 erlangte die Stiftung ihre Rechtsfähigkeit. Gleichzeitig wurde ein bis zum 31. Dezember 2007 gültiges Finanzierungsabkommen zwischen dem Bund und den Ländern Brandenburg und Sachsen vereinbart. Auf dieser Grundlage erhielt die Stiftung zur Erfüllung des Stiftungszweckes jährliche Zuschüsse, die vom Bund zur Hälfte, von Sachsen zu einem Drittel und von Brandenburg zu einem Sechstel getragen werden. Diese Zuschüsse bilden die Finanzierungsgrundlage für das sorbische Kulturleben und damit auch für das Sorbische National-Ensemble. Der Bund hat sich weder 1991 noch 1998 an der Gründung der Stiftung beteiligt, und der Einigungsvertrag bzw. die Protokollnotiz Nr. 14 zu Art. 35 Einigungsvertrag enthalten keine ausdrückliche Finanzierungsverpflichtung des Bundes; aktuell gibt es Bestrebungen des Bundes, sich aus der Mitfinanzierung der Stiftung ganz oder teilweise zurückzuziehen.



	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005
Bund	5.754,8	9.609,8	9.699,0	8.704,2	8.674,8	8.320,8	8.180,7	8.180,7	8.173,9	8.181,0	8.181,0	8.181,0	8.181,0	7.880,0	7.425,0
Sachsen	3.928,0	4.230,8	6.943,8	6.711,9	6.483,8	5.794,6	5.794,6	5.453,7	5.453,7	5.453,7	5.453,7	5.453,7	5.453,8	5.453,8	5.453,8
Brandenburg	2.045,2	2.709,8	3.195,6	2.931,0	2.892,2	2.773,4	2.726,9	2.726,9	2.726,9	2.726,9	2.726,9	2.726,9	2.577,1	2.726,9	2.576,0
Gesamt	11.728,	16.550,	19.838,	18.347,	18.050,	16.888,	16.702,	16.361,	16.354,	16.361,	16.361,	16.361,	16.211,	16.060,	15.454,

Abb. 1: Zuwendungen an die Stiftung für das sorbische Volk in T EUR. Quelle: Stiftung für das sorbische Volk. http://www.stiftung.sorben.com/docs/ZuwendungenanStiftung.pdf (04.10.2007).

Zweck der Stiftung für das sorbische Volk ist satzungsgemäß die »Pflege und Förderung sorbischer Sprache und Kultur als Ausdruck der Identität des sorbischen Volkes«:

SATZUNG
der Stiftung für das sorbische Volk
§ 2 Stiftungszweck

(1) Zweck der Stiftung ist die Pflege und Förderung sorbischer Sprache und Kultur als Ausdruck der Identität des sorbischen Volkes.

(2) Der Stiftungszweck wird insbesondere verwirklicht durch:
1. die Förderung von Einrichtungen der Kunst-, Kultur- und Heimatpflege der Sorben;
2. die Förderung von und die Mitwirkung bei Vorhaben der Dokumentation, Publikation und Präsentation sorbischer Kunst und Kultur;
3. die Förderung der Bewahrung und Fortentwicklung der sorbischen Sprache und kulturellen Identität auch in sorbischen Bildungs- und Wissenschaftseinrichtungen und solchen, die diesen Zielen dienen;
4. die Förderung der Bewahrung der sorbischen Identität in der Öffentlichkeit, im Berufsleben und im Zusammenleben der sorbischen und nichtsorbischen Bevölkerung;
5. die Förderung von Projekten und Vorhaben, die der Völkerverständigung und Zusammenarbeit mit anderen Volksgruppen und nationalen Minderheiten in Europa sowie der Pflege der historisch gewachsenen Verbindungen der Sorben zu den slawischen Nachbarn im Sinne des Brückenschlagens zwischen Deutschland und Mittel- und Osteuropa dienen;
6. die Mitwirkung bei der Gestaltung staatlicher und anderer Programme, die den Stiftungszweck berühren.

(3) Die Stiftung kann Träger von Einrichtungen sein, die Aufgaben gemäß Abs. 2 wahrnehmen.

(4) Die Stiftung verfolgt ausschließlich und unmittelbar gemeinnützige Zwecke im Sinne des Abschnitts ›Steuerbegünstigte Zwecke‹ der Abgabenordnung vom 16. März 1976 (BGBl. I S. 613) in der jeweils geltenden Fassung.

7 % des Stiftungsetats werden für Projektförderung eingesetzt, 81 % für die Förderung von 9 sorbischen Institutionen, 11 % für die Stiftungsverwaltung, 1 % für Investitionen:

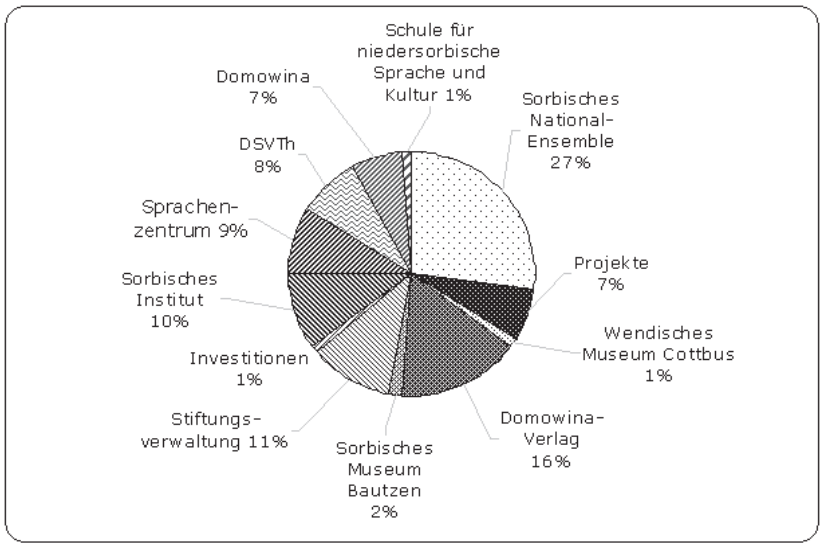


Abb. 2: Mittelverteilung der Stiftung für das sorbische Volk. Quelle: Stiftung für das sorbische Volk. http://www.stiftung.sorben.com/index.php?main=nemsce,institutionelle, eingesehen am 4. Oktober 2007.

Das SNE ist heute die mit Abstand größte sorbische Kulturinstitution und bindet mit 27 % der Mittel auch den mit Abstand größten Kostenblock im Etat der Stiftung. Es hat seit 1990 einen mehrfachen betrieblichen Transformationsprozeß durchlaufen. 1992 wurden das ausgegliederte Orchester des DSVTh und der Klangkörper des SNE zur Lausitzer Philharmonie zusammengeführt, die jedoch schon am 31. Juli 1996 wieder aufgelöst und zu Teilen als Neue Lausitzer Philharmonie in den Kontext des Musiktheaters in Görlitz überführt wurde. Zum 1. Januar 1996 wurde das Sorbische National-Ensemble in die Rechtsform einer gemeinnützigen GmbH überführt. Auf ihrer Internetseite führt die Stiftung folgende Angaben für das SNE auf:

Sorbisches National-Ensemble GmbH

Das im Jahr 1952 gegründete Sorbische National-Ensemble bietet in den Sparten Chor, Ballett und Orchester auf der Grundlage ethnographischer Quellen professionelle sorbische Bühnenkunst. Neben Kinderprogrammen (Ballettmärchen), sorbischer Kunstmusik und Oratorien sowie der Ausrichtung der jährlich stattfindenden Vogelhochzeits- und Zapustveranstaltungen widmet sich das SNE auch mehr und mehr moderneren Bühnenkunstbereichen. Das Sorbische National-Ensemble ist als kultureller Botschafter der Sorben auch außerhalb der Lausitz und Europas unterwegs. Alleiniger Gesellschafter der GmbH ist die Stiftung für das sorbische Volk.

Sorbisches National-Ensemble GmbH
Äußere Lauenstr. 2
02625 Bautzen
Tel.: 03591 / 358-0
Fax: 03591/ 43096
E-Mail: info@sne-gmbh.com
Internet: www.sne-bautzen.de / www.sorbisches-national-ensemble.de

Quelle: Stiftung für das sorbische Volk.
http://www.stiftung.sorben.com/index.php?main=nemsce,sla (04.10.2007).

Eine kritische Analyse des Serbski ludowy ansambl / Sorbischen National-Ensembles kann sich nicht ausschließlich an betrieblichen Datenmaterialien der letzten Jahre orientieren. Nur in einem breiten Kontext kann die aktuelle Lage des SLA / SNE angemessen bewertet und können kulturpolitisch sinnvolle Strategien entwickelt werden. Aus diesem Grund hat sich die Stiftung für das sorbische Volk an das Institut für kulturelle Infrastruktur Sachsen gewandt.

0.2 Gutachter: Das Institut für kulturelle Infrastruktur Sachsen

Das Institut für kulturelle Infrastruktur Sachsen entstand aus der Notwendigkeit wissenschaftlich fundierten Rates für die Erneuerung der Kulturlandschaft in Sachsen. Unmittelbar nach der Wiedergründung des Freistaates Sachsen 1990 wurde deutlich, daß die dichteste Theater- und Orchesterlandschaft der Welt nur zu erhalten war, wenn die überholten Strukturen neuorganisiert würden. 1992 übernahm es die Nau-

mann-Kommission, Vorschläge zu erarbeiten. Die Arbeit der Kommission mündete in das europaweit einmalige Modell der Sächsischen Kulturräume, die den Erhalt der Dichte sächsischen Kulturgefüges bis heute ermöglichen.

In der Einsicht, daß weiterhin entsprechende Berater-, Gutachter- und fundierte Wissenschaftsarbeit nötig sein würde, gründeten 1994 der Sächsische Staatsminister für Wissenschaft und Kunst, Hans Joachim Meyer, und Matthias Theodor Vogt, Sprecher der Naumann-Kommission und anschließend Koordinator der Sächsischen Kulturräume, das Institut für kulturelle Infrastruktur Sachsen. Staatsminister Meyer bezeichnete als Gründungsimpuls »die Notwendigkeit, für Kunst und Wissenschaft neue, der freiheitlichen Gesellschaft entsprechende institutionelle und Förderungsformen zu finden, um inmitten gravierender Transformationsprozesse auch für ihr geistiges Leben geeignete Foren zu erhalten und weiterzuentwickeln«.

In Forschung, Lehre und Beratung ist das Institut seit 1994 diesem Auftrag nachgekommen. Neben Forschungsarbeiten, internationalen Fachtagungen, Veranstaltungen und Publikationen ist das Institut durch die Gründung des Studiengang-Netzwerks Kultur und Management (seit 1997), die Gründung des Wissenschaftskollegs Collegium PONTES Görlitz-Zgorzelec-Zhořelec (seit 2002) und die Gründung der Internationalen Sommerschule der Künste Görlitz-Zgorzelec-Zhořelec (seit 2003) hervorgetreten. Es kooperiert insbesondere mit der Hochschule Zittau / Görlitz, der Karls-Universität Prag, der Universität Breslau, der Jagiellonen-Universität Krakau, der Babes-Bolyai-Universität Klausenburg, der Kulturakademie Riga, der Universität Nantes und der Universität Federico II Neapel. Weitere Informationen zum Institut sind unter www.kultur.org abrufbar.

0.3 Forschungsteam

Die vorliegende Studie ›Serbski ludowy ansambl / Sorbisches National-Ensemble. Eine kulturpolitikwissenschaftliche Analyse‹ wurde am Institut für kulturelle Infrastruktur Sachsen unter der Leitung von Dr. Matthias Theodor Vogt erarbeitet, Professor für Kulturpolitik und Kulturgeschichte an der Hochschule Zittau / Görlitz, regelmäßiger Gastdozent an der Karls-

Universität Prag und Leiter des Instituts. Die Arbeiten wurden innerhalb des Instituts mitgetragen von Philipp Bormann und Vladimir Kreck, beide Diplom-Kaufmann (FH) und Magister Artium. Sie sind der Hochschule Zittau / Görlitz seit Jahren als Lehrkräfte im Bereich Kulturökonomie, Kulturpolitik und künstlerische Projekte verbunden.

Für die zeitgeschichtliche Analyse der stalinistischen Entstehungsbedingungen von Folkloreensembles sowie für deren musikgeschichtliche Analyse konnten Andreas Bracher M.A., Historiker in Hamburg, bzw. Frau Dr. Katarina Markovic-Stokes, Professorin für Musikgeschichte am New England Conservatory of Musik Boston MA, gewonnen werden. Die Büroleitung oblag Frau Dorothea Boutin; Frau Manuela Lück M.A. die Redaktion und der Satz.

Geschäftsleitung und Mitarbeiter des Serbski ludowy ansambl / Sorbischen National-Ensembles reagierten auf die vielfältigen Bitten und Fragen der Gutachter stets offen und zeitnah und schufen so die Voraussetzung einer weiterführenden Analyse.

Das Forschungsteam ist für zahlreiche Gespräche weit über die betroffenen Institutionen hinaus, insbesondere mit sorbischen Jugendlichen, Künstlern und Wissenschaftlern dankbar. Prof. Dr. sc. Dietrich Scholze-Šołta, Direktor des Sorbischen Instituts Bautzen, sah das Manuskript vor der Veröffentlichung in minutiöser Professionalität durch.

Wissenschaft – theoretische wie anwendungsbezogene – ist stets Ergebnis eines reichen Diskurses. Den Mitgliedern des Wissenschaftlichen Beirates des Institutes und den internationalen Fellows des Collegium PONTES 2007 sei deshalb besonders herzlich gedankt!

0.4 Methode und Aufbau des Gutachtens

Daß unsere Welt komplex sei, ist eine Binsenweisheit. Das Musiktheater ist ein besonders gutes Beispiel für eine solche Verwobenheit unterschiedlichster Stränge und Ebenen, bilden hier doch Musik und Wort, Klang und Raum, Kostüm und Geste eine im Glücksfall in sich stimmige Einheit, zu deren Gelingen es des Zusammenwirkens der unterschiedlichsten Metiers auch jenseits des unmittelbar künstlerischen Bereiches bedarf – vom Schuhmacher über den Fördermittelrichtlinienumsetzer bis zum politischen Überzeugungsgenie; ein jeder wichtig und unverzichtbar an seinem Platz.

Noch weitaus komplexer als das Geschehen im Haus sind aber die Rahmenbedingungen, die diese Arbeit ermöglichen und die selten bewußt sind: die arbeitsmedizinischen und sicherheitstechnischen Richtlinien, das tarifliche und vergütungstechnische Regelwerk, die Kommunalfinanzen und ihre Abhängigkeit von internationalen Wirtschaftsimpulsen, die Verfassungsnormen und ihre jeweilige politische Interpretation für Kunst wie Gesellschaft, die Freizeitpräferenzen und Bildungsinteressen der Bürger, die geschichtlichen Entwicklungen für all dies ebenso wie für das auf der Bühne Dargestellte.

Eine kulturpolitikwissenschaftliche Analyse muß sich dieser Komplexität theoretisch, methodisch und strukturell stellen. Sie muß zum ersten den Willen der Gesellschaft ergründen, die den Gegenstand der Analyse – sei es eine Institution, ein Projekt oder ein ganzes Maßnahmenfeld – trägt; insbesondere wo sich dieser Wille in Verfassungs- oder anderen Rechtsnormen und mehr noch in deren historischer Bedingtheit fassen läßt. Sie muß zum zweiten die Zeitgeschichte insoweit darstellen, als sie Vorgaben und Beschränkungen für Arbeit und Wirken des Untersuchungsgegenstandes aufstellt; die *longue durée*, das lange Fortwirken gesellschaftlicher Grundüberzeugungen, immer im Blick. Sie muß drittens die kulturhistorische Spezifik der einschlägigen Sparte schildern, aus der das Besondere wie das Allgemeine des Objekts hervorgeht. Sie muß viertens in einem ganzen Bündel von Perspektiven die Ist-Situation analysieren. Erst auf all diesen Grundlagen kann sie schließlich fünftens und letztens im einzelnen ausdifferenzierte Vorschläge für einen künftigen Umgang mit dem Gegenstand ihrer Überlegungen machen – die Entscheidung über den einzuschlagenden Weg ist immer der demokratischen Diskussion und Entscheidungsfindung vorbehalten, die Umsetzung dann den Mitarbeitern, der Leitung, den politisch Verantwortlichen und natürlich den Bürgern als dem Maß aller künstlerischen Arbeit in ihrer jeweiligen Gegenwart.

Von seiten der Wissenschaft bedarf es dementsprechend einer ganzen Palette an Einzeldisziplinen, um dem Anspruch einer kulturpolitikwissenschaftlichen Analyse gerecht zu werden. Es sind dies Staats- und Kommunalrecht mit besonderer Berücksichtigung der Finanzwissenschaften; es ist dies die allgemeine Geschichte und die ihrerseits in vielfältige Disziplinen aufgefächerte Kunst- und Kulturgeschichte; es sind dies die Wirtschafts-

wissenschaften, an der Spitze die Volkswirtschaft, da jede nur betriebswirtschaftliche Analyse dem Bereich Kunst nicht gerecht wird, gefolgt von der theoretischen Kulturökonomie, dem Kulturmarketing, dem Controlling, dem Projekt- und Personalmanagement; es sind dies Ästhetik und Soziologie, die es jeweils aufeinander zu beziehen gilt und auf deren Gegenstände künstlerische Arbeit und künstlerisches Wirken stets bezogen bleibt.

In einer Reihe von Arbeiten haben das Institut für kulturelle Infrastruktur Sachsen und seine Mitarbeiter diesen theoretischen, methodischen und strukturellen Ansatz praktisch untersetzt. Der erfolgreichen Konzeption des Sächsischen Kulturraumgesetzes gingen umfangreiche Dialekt- und andere Regionalstudien voraus; im Ergebnis sind die damals gefundenen Zweckverbandsstrukturen so stabil, daß sie nun vom Sächsischen Staatsministerium des Innern als Grundlage für die Kreisgebietsreform 2008 / 09 benutzt werden. Die Reihe der Studien zu Kultur und Wirtschaft im urbanen sowie – erstmals in Europa – im ländlichen Raum waren stets grundiert von grundsätzlichen, von politikwissenschaftlichen oder von ethischen Studien zum Verhältnis von Wohlfahrt, Wohlergehen und Wohlstand. Die Reihe der Studien zum Dritten System (das Bürgerengagement in Ergänzung von öffentlichem und privatem Wirtschaftssystem) in Mittel- und Osteuropa reflektierte Transformation als eine dreifache: des politischen Umbruchs, der wirtschaftlichen Globalisierung und des kulturell-historischen Bezugssystems. Die Analyse des Beitrags der Kirchen und Religionsgemeinschaften zum kulturellen Leben in Deutschland im Auftrag des Deutschen Bundestages bündelte rechtsgeschichtliche, religionsgeschichtliche, kunstgeschichtliche und zeitgeschichtliche Aspekte zu einem ersten Versuch der kaum publik gemachten Leistungen der Kirchen, die sie zum ersten und finanzstärksten kulturpolitischen Akteur der Bundesrepublik machen. Das Nachdenken über die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten, Rechts-, Wirtschafts-, Politik- und Kultursysteme über die Ländergrenzen der Euroregion Neiße zu einem – erstmalig in Europa – grenzüberschreitenden Theaterverbund zu vereinen, war noch nicht abgeschlossen, als die Stiftung für das sorbische Volk dem Institut für kulturelle Infrastruktur Sachsen den Auftrag für die hiermit vorgelegte Analyse des Sorbischen National-Ensembles erteilte.

Das Gutachten setzt den gerade skizzierten theoretischen, methodischen und strukturellen Ansatz in der Abfolge seiner Kapitel exemplarisch um.

In der Hinführung – gewissermaßen dem Kapitel Null des Gutachtens – wurden zunächst die Fragen Wer? Wie? Was? skizziert. Wer ist die Stiftung, die den Auftrag erteilte; um was handelt es sich beim Sorbischen National-Ensemble, dessen Zukunft der Auftrag gilt; wer ist das Institut, das den Auftrag annahm; welche Methodik liegt zugrunde? Die folgenden Kapitel werden einen deduktiven Bogen vom Allgemeinen bis zum Spezifischen schlagen, sie werden also für den Leser immer einfacher und für den Betroffenen immer spannender. Sie können deshalb ebensogut rückwärts gelesen werden als induktiver Bogen vom Konkreten eines künftigen Stellenplanes bis hin zur Grundsatzfrage: Was heißt es Deutscher, was heißt es Sorbe zu sein? Mit ihr beginnt nämlich das erste Kapitel. Es ist aber eine Eigenheit unseres geistigen Lebens, daß erst der allgemeine Hintergrund der Grundsatzfragen eine Stellungnahme und Entscheidung zu den konkreten und Einzelfragen erlaubt.[3]

Kapitel I – der kultur- und verfassungshistorische Ansatz – fragt: Was heißt es Sorbe, was heißt es Deutscher zu sein? Ist in einem bikulturellen Gebiet wie den beiden Lausitzen das Leben als Deutscher möglich ohne das Bedenken dessen, daß dies ein ursprünglich sorbisches Land ist (soweit ›ursprünglich‹ eine zulässige historische Figur ist)? Und wie verhält es sich umgekehrt bei den Sorben: Wird das Beharren auf Autochthonie, Autokephalie, Autonomie (und wie die Selbstabgrenzungsvokabeln alle lauten mögen), wird dies der Spezifik des Sorbischen gerecht? Wie haben andere Mehrheiten / Minderheiten in Europa ihr Verhältnis geordnet und sich von den Denkstrukturen des 19. Jahrhunderts gelöst? Worauf kommt es in einer sich globalisierenden Welt[4] an, um gleichzeitig Eigenheit wie Vertrauen zum Fremden zu bewahren oder zu entwickeln? In welchem Verhältnis steht Bismarcks Staatsbürgerpolitik zur aktuellen Bemühung der Bundesregierung, die sorbische Kultur durch andere fördern zu lassen, aber nicht mehr selbst aus Berlin? Wie setzt die Sächsische Staatsregierung das Verfassungsgebot, das sorbische Siedlungsgebiet nicht minder zu

[3] Bei Friedrich Schleiermacher und anderen heißt dieses Phänomen der ›hermeneutische Zirkel‹. Vgl. Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode*. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen 1960, besonders S. 250 ff., 275 ff, sowie Schleiermacher, Friedrich: *Hermeneutik und Kritik*. Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers, hrsg. von Manfred Frank, Frankfurt 1977.

[4] Die das 15. Jahrhundert mit seinen chinesischen und portugiesischen Kontinentalumsegelungen und seinen Handelsbeziehungen freilich durchaus schon kannte.

fördern als andere Landesteile, in die Praxis um? Ein ganzes Bündel von Fragen also als Hintergrund der Grundfrage: Warum wird das SNE überhaupt so finanziert, wie dies aktuell der Fall ist, und wer setzt nun welche neuen Prioritäten?

Kapitel II – der zeitgeschichtliche Ansatz – verknüpft zwei nur scheinbar disparate Fragestellungen: Gibt es, erstens, Folklore-Ensembles schon immer oder hatte Stalin sehr konkrete politische Vorstellungen, als er erst sein Land in die Hungersnot trieb und dann die Gattung ins Leben rief? Warum widmete er sich mit staunenswerter Akribie, bis in Einzelmanuskripte hinein, der Kulturpolitik? In welchem Kontext, zweitens, erfand Karl Marx das ›Selbstbestimmungsrecht der Völker‹, das 1918 die Grundlage von Woodrow Wilsons 14 Punkten sowie einer Serie von Staatsgründungen wurde (nicht aber für einen Staat der Sorben) und mit dem Stalin und die Sowjetunion ihre liebe Not haben sollten? Wenn das Zusammendenken der Begriffe ›Volkskultur‹, ›volkstümlichen Kultur‹, ›Kultur eines Volkes‹ in einem so spezifischen zeitgeschichtlichen Kontext erfolgte, wie hier ausgeführt, wie ist dann das Handeln von Kurt Biedenkopfs Sächsischer Staatskanzlei zu beurteilen, die das Sorbische National-Ensemble zu einem Zeitpunkt in seinen Strukturen absicherte, als im gesamten post-sozialistischen Raum die staatlichen Folklore-Ensembles um neue Existenzen jenseits der schützenden Hand des Staates rangen und hierbei zu neuen Ausdrucksmöglichkeiten fanden?

Kapitel III – der musikgeschichtliche Ansatz – stellt die Frage: Was ist das innermusikalisch Spezifische an Folklore-Ensembles? Welche Musik war zuvor, welche Musik findet nun weltweit Resonanz? Welche ›Verbiegungen‹ wurden den Komponisten und Akteuren staatlich auferlegt, um ›sozialistisch im Inhalt – national in der Form‹ die Schemata der spätbürgerlichen Musik mit Rudimenten bäuerlicher Melodien auf umgearbeiteten Instrumenten zu versetzen? Wieweit ist die Disney-Welt des heutigen Sorbischen National-Ensembles nur ein kommerzielles Pendant früherer Anpassungsleistungen?

Kapitel IV – der institutionenspezifische Ansatz – widmet sich der Frage: Wieweit erfüllte das Sorbische National-Ensemble in der Spielzeit 2006 seine satzungsgemäße Aufgabe und in welcher Entwicklungslinie steht die Arbeit dieser Spielzeit? ›Ökonomie‹ kommt aus dem Altgriechischen und bedeutet die Regeln (nomoi) des Haushalts (oikos). Am Anfang des

Kapitels wird demgemäß nach den Betriebsergebnissen der Spielzeit gefragt. Wie ist die Auftrittstätigkeit 2006 zu bewerten? Welche Zwänge führen dazu, daß die Auftritte in der Region nicht mehr im Zentrum der Tätigkeiten stehen, sondern ausweislich der investierten Mittel und Kapazitäten eine Randposition einnehmen? Wie sieht es mit der im Zentrum der ursprünglichen Gründungsüberlegungen stehenden Laienbetreuung aus? Wie sieht es mit der Nachwuchsgewinnung im sorbischen Raum? Was heißt Kulturmarketing für ein so spezifisches Ensemble wie das SNE? Wie schließlich ist der ästhetische Wert der aktuellen Produktionen zu beurteilen?

Kapitel V – der zukunftsgerichtete Ansatz – thematisiert zunächst das Problem: Kann man eine Institution führen und finanzieren ohne Klarheit über ihre kulturpolitischen Prämissen, Zwecke, Intentionen, Absichten und Aufträge? Müssen nicht vielmehr Leitlinien und Projektplanung aus dem gesellschaftlichen Hintergrund von Institution und politischer Förderung abgeleitet werden? Weiter wird diskutiert, welche möglichen Optionen sich für die Zukunft ergeben. Die Schließung des Hauses durch Bundesverdikt ist keine Lösung, die der geschichtlichen Bedeutung des sorbischen Volkes für die beiden Lausitzen und für das Werden Deutschlands gerecht würde; sie wird daher nicht aufgenommen in den Kranz der vier potentiellen Optionen. Die erste Option fragt: Was passiert, wenn nichts geschieht und nichts sich ändert? Die zweite Option fragt: Kann man das Sorbische National-Ensemble mit seinem teureren Bruder, dem Deutsch-Sorbischen Volkstheater zu Bautzen, vermählen und dabei die künstlerische Qualität bei gleichen oder verminderten Finanzflüssen steigern? Die dritte Option fragt: Wenn das Ensemble schon den Begriff ›national‹ im Titel trägt, wie müßte eine Institution aussehen, die das Epitheton ›national‹ wahrhaft verdient und als ›Sorbisches National-Theater‹ spartenübergreifend ausstrahlt? Die vierte Option schließlich fragt: Wie würde eine Institution aussehen, die eingedenk der Gründungsprämissen der Sorben selbst von 1952 (und nicht derer, die das Ensemble in das Propagandaimperium des Spätstalinismus einspannten) in der Realität von 2010 ff. künstlerisch-pädagogische Entfaltung finden könnte?

Zur Freude der Sorben und zum Wohl der Region unter dem Zeichen der Lipa, des Lindenbaums, unter dem Sorben wie Deutsche seit alters kommunizieren, untereinander aber ebenso miteinander.

I
Sorbenstatus oder Cives Concivibus / Die Bürger ihren Mitbürgern

Kapitel Eins – der kultur- und verfassungshistorische Ansatz – fragt: Was heißt es, Sorbe, was heißt es, Deutscher zu sein? Ist in einem bikulturellen Gebiet wie den beiden Lausitzen das Leben als Deutscher möglich ohne das Bedenken dessen, daß dies ein ursprünglich sorbisches Land ist (soweit ›ursprünglich‹ eine zulässige historische Figur ist)? Und wie verhält es sich umgekehrt bei den Sorben: Wird das Beharren auf Autochthonie, Autokephalie, Autonomie (und wie die Selbstabgrenzungsvokabeln alle lauten mögen), wird dies der Spezifik des Sorbischen gerecht? Wie haben andere Mehrheiten / Minderheiten in Europa ihr Verhältnis geordnet und sich von den Denkstrukturen des 19. Jahrhunderts gelöst? Worauf kommt es in einer sich globalisierenden Welt an, um Eigenheit und Vertrauen zum Fremden zu bewahren oder zu entwickeln? In welchem Verhältnis steht Bismarcks Staatsbürgerpolitik zur aktuellen Bemühung der Bundesregierung, die sorbische Kultur durch andere fördern zu lassen, aber nicht mehr selbst aus Berlin? Wie setzt die Sächsische Staatsregierung das Verfassungsgebot, das sorbische Siedlungsgebiet nicht minder zu fördern als andere Landesteile, in die Praxis um? Ein ganzes Bündel von Fragen also als Hintergrund der Grundfrage: Warum wird das SNE überhaupt so finanziert, wie dies aktuell der Fall ist, und wer setzt nun welche neuen Prioritäten?

Zur Erleichterung der Lektüre wird ab hier in der Regel die Sigle SNE als Synonym für ›Serbski ludowy ansambl / Sorbisches National-Ensemble‹ verwendet.

1.1 »Die nicht deutsch redenden Volksstämme Deutschlands«

Was heißt es Deutscher, was heißt es Sorbe zu sein? Das Grundgesetz – wie jedes positive Gesetz dem Denken seiner Entstehungszeit und deren Rechtstradition verbunden – vagiert zwischen drei Begriffen.

Einerseits bestimmt es eingangs seiner Schlußbestimmungen in Art. 116 Abs. 1 scheinbar ethnisch neutral und formal: »Deutscher […] ist, wer die deutsche Staatsangehörigkeit besitzt […]«. Grundlage der Ausführungsregelungen ist seit dem Gesetz [des Norddeutschen Bundes] über Erwerb und Verlust der Bundes- und Staatsangehörigkeit vom 1. Juni 1870 das *ius sanguinis* (§ 2 Abs. 1 »durch Abstammung«); in den letzten hundert Jahren geregelt in § 3 Abs. 1 des Reichs- und Staatsangehörigkeitsgesetzes (RuStAG) vom 22. Juli 1913; aktuell bestimmt in § 4 Abs. 1 des Staatsangehörigkeitsgesetzes (StAG) vom 1. Januar 2000 i. d. F. vom 19. August 2007. Die diesen Bestimmungen zugrunde liegende Rechtsfigur ist die des »geborenen Bürgers«, des *civis natus* des altrömischen Rechts. Der Gedanke des »gemeinsamen Indigenats« für alle deutschen Bundesstaaten untereinander (§ 3 der Verfassung des Deutschen Reiches vom 16. April 1871), hat seinen Ursprung ebenfalls in der Zeit Bismarcks. Die Behandlung als Inländer hebt den rechtlichen Gegensatz von Inländer und Ausländer wesentlich auf; dieser Gedanke fand im gegenwärtigen Freizügigkeitsrecht der Europäischen Union (EU) Aufnahme. Ein Erbe der seit dem Spätmittelalter ausgeprägten Idee vom Untertanenverband ist das *ius soli* oder Territorialprinzip. Seit der Verabschiedung des StAG 2000 findet es unter bestimmten Voraussetzungen automatisch Anwendung auf in Deutschland geborene Kinder von EU- und EWR-Bürgern; umgekehrt sind im Ausland geborene Kinder von Deutschen nicht mehr automatisch deutsche Staatsangehörige. Die altrömische Rechtsfigur des *civis factus*, der die Staatsbürgerschaft erwirbt, ist von § 8 des Norddeutschen Gesetzes 1870 bis hin zu § 8 StAG 2000 über gut 130 Jahre fast wortgleich formuliert. Der Ausschluß aus dem Staatsvolksverband von Staats wegen hingegen ist durch das Grundgesetz verboten. Die Staatsangehörigkeit in den einzelnen Bundesstaaten ist durch § 1 V vom 5. Februar 1934 aufgehoben worden; diesen Verlust an Staatsqualität für die deutschen Länder (wohlgemerkt ein Skandalon)

hat das Grundgesetz nicht rückgängig gemacht; ein Sorbe ist also deutscher Staatsangehöriger, aber kein sächsischer oder brandenburgischer.

Andererseits spricht das Grundgesetz in Art. 1 Abs. 2 vom »deutsche[n] Volk«, ebenso in der Präambel und in Art. 146. Es sei angelegentlich daran erinnert, daß die Domowina, jener seit 1912 bestehende Dachverband des sorbischen Volkes, sich 1937 dem Ansinnen verweigerte, die Sorben per Statut als ›wendisch-sprechende Deutsche‹ zu bezeichnen und daraufhin aufgelöst wurde.[5]

Drittens wird im Grundgesetz, ebenfalls in Art. 116 Abs. 1, eine Sonderbestimmung getroffen: »Deutscher im Sinne dieses Grundgesetzes ist vorbehaltlich anderweitiger gesetzlicher Regelung, wer [… oder] als Flüchtling oder Vertriebener deutscher Volkszugehörigkeit oder als dessen Ehegatte oder Abkömmling in dem Gebiete des Deutschen Reiches nach dem Stande vom 31. Dezember 1937 Aufnahme gefunden hat.« Diese der Zeitgeschichte geschuldete Sonderbestimmung für die sog. Statusdeutschen einmal beiseitegelassen,[6] löst sich der Widerspruch zwischen den beiden eingangs genannten Bestimmungen ›Wer ist Deutscher‹ des Grundgesetzes auf, wenn – auf der Basis eines *ius cooptationis* – unter dem ›deutschen Volk‹ keine ethnisch definierte Einheit verstanden wird, sondern als deutsches [Staats-] Volk die Menge derer bezeichnet wird, die die deutsche Staatsangehörigkeit besitzen.[7]

Dies ist weit entfernt von dem, was nach heutiger Vorstellung das 19. Jahrhundert unter einem Deutschen und der deutschen Nation ver-

[5] Nuck, Jan: *Symbol mit starken Wurzeln*. In: Knappe, Constanze: Im Zeichen des Lindenblatts. Die Domowina – Bund Lausitzer Sorben e.V. auf dem Weg zu ihrem 100-jährigen Bestehen 1912–2012, hrsg. von Die Domowina – Bund Lausitzer Sorben e.V. Bautzen 2006.

[6] Nach der Rspr. des BVerwG und BVerfG ist deutscher Volkszugehöriger i.S.v. Art. 116 Abs. 1 GG, »wer sich in seiner früheren Heimat zum deutschen Volkstum bekannt hat [,] und dies durch bestimmte Merkmale wie Abstammung, Sprache, Erziehung und Kultur bestätigt wurde«. BVerwGE 5, 239 (240); 9, 231 (232); BVerfGE 59, 128 (150).

[7] Vgl. § 2 Abs. 1 *Gesetz über die Rechte der Sorben im Freistaat Sachsen* (Sächsisches Sorbengesetz – SächsSorbG) vom 31. März 1999: »Die im Freistaat Sachsen lebenden Bürger sorbischer Volkszugehörigkeit sind gleichberechtigter Teil des Staatsvolkes.« Zu den rechtlichen Rahmenbedingungen vgl. allgemein Pastor, Thomas: *Die rechtliche Stellung der Sorben in Deutschland*. Münster 1996. Schriften des Sorbischen Instituts Band 15, Bautzen 1996. Gut verfügbar ist eine Zusammenstellung der einschlägigen Dokumente unter: http://www.domowina.sorben.com/dokumenty/rechtsv.pdf.

stand. Schon Johann Gottlieb Fichte hatte 1808 in seinen *Reden an die deutsche Nation* zur Volkwerdung der Deutschen empfohlen, die ›äußeren Grenzen‹ des Staates in die ›inneren Grenzen‹ seiner Angehörigen zu übersetzen.[8] Bei Carl Schmitt heißt es dann 1923: »Zur Demokratie gehört also notwendig erstens Homogenität und zweitens – nötigenfalls – die Ausscheidung oder Vernichtung des Heterogenen.«[9] Tatsächlich aber führt das Grundgesetz jenes liberale Verständnis fort, das im Minderheiten-Paragraphen 188 der Paulskirchenverfassung (interessanterweise im Abschnitt *Die Grundrechte des deutschen Volkes*) bestimmte: »Den nicht deutsch redenden Volksstämmen Deutschlands ist ihre volkstümliche Entwicklung gewährleistet, namentlich die Gleichberechtigung ihrer Sprachen, soweit deren Gebiete reichen, in dem Kirchenwesen, dem Unterrichte, der inneren Verwaltung und der Rechtspflege.« Im Verfassungsentwurf von 1849 wurde Deutschland mithin als Summe von deutschsprachigen und nichtdeutschredenden Volksstämmen aufgefaßt.

In der Weimarer Reichsverfassung von 1919 heißt es in Art. 113[10] vergleichbar: »Die fremdsprachigen Volksteile des Reichs dürfen durch die Gesetzgebung und Verwaltung nicht in ihrer freien, volkstümlichen Entwicklung, besonders nicht im Gebrauch ihrer Muttersprache beim Unterricht sowie bei der inneren Verwaltung und der Rechtspflege beeinträchtigt werden.« Ob nun im Entwurf von 1849 von ›Volksstämmen‹ oder in der Reichsverfassung von 1919 von ›Volksteilen‹ die Rede war; in beiden Fällen gehörten die ethnischen Minderheiten ausdrücklich zum deutschen Staatsvolk und erhielten das Recht auf Ausübung und Beibehaltung ihrer Kultur und Sprache. Diese Tradition wurde von den DDR-Verfassungen (1949, 1968, 1979) und vom Verfassungsentwurf des ›Runden Tisches‹ (April

[8] Fichte, Johann Gottlieb: *Reden an die deutsche Nation*. 5., durchges. Aufl. nach d. Erstdr. von 1808. Hamburg 1978, S. 207.

[9] Schmitt, Carl: *Die geistesgeschichtliche Lage des heutigen Parlamentarismus*. Berlin 1923, S. 13 f. Dazu Habermas, Jürgen: *Die Einbeziehung des anderen. Studien zur politischen Theorie.* Frankfurt am Main 1997. Zum Zusammenhang des Gedankens der ›Reinheit‹ vgl. Tschernokoshewa, Elka: *Beziehungsgeschichten. Fünf einleitende Thesen.* In: Beziehungsgeschichten. Minderheiten – Mehrheiten in europäischer Perspektive, hrsg. von Elka Tschernokoshewa und Volker Gransow, Bautzen 2007.

[10] Vgl. ausführlicher Vogt, Matthias Theodor: *Über den feinen Unterschied zwischen deutscher Kultur und Deutschlands Kultur.* In: Friesenrat (Hrsg.): http://friesenrat.de/cms/upload/pdf/Vogt_Deutsche_Kultur_und_Deutschlands_Kultur_Minderheitenrat_Berlin_060308.pdf

1990) fortgeführt. Im anderen Teil Deutschlands, im Bonner Grundgesetz von 1949, verzichtete man auf eine entsprechende Ausführung. Zwar hat die Bundesrepublik Deutschland die Minderheitencharta des Europarats 1998 ratifiziert und ist für die vier nationalen Minderheiten der Dänen, der Friesen, der Roma und Sinti sowie der Sorben nach außen hin Verpflichtungen eingegangen, nach innen aber hat der Minderheitenschutz bislang keinen Eingang in das Grundgesetz gefunden. Wie kommt es, daß ›im Osten‹ ein Verständnis von Deutschland als Summe seiner deutschsprachigen und nicht-deutschsprachigen Angehörigen Fortführung fand, wie es die Idee eines demokratischen Deutschen Reiches 1849 und seine Realisierung 1919 charakterisierte; im Westen Deutschlands aber nicht?

1.2 Bikulturalität des ostdeutschen Territoriums

Es gehört zu den historischen Eigentümlichkeiten, daß das Gebiet, dem Konrad Adenauer als erster Kanzler der Bundesrepublik Deutschland politisch vorstand, in seinen Ostgrenzen nahezu mit dem Reich Karl des Großen, gut tausend Jahre zuvor, übereinstimmte. Jenseits dieser karolingischen Grenze bzw. dem späteren Eisernen Vorhang lebten dreihundert Jahre vor dieser Herrschaft nur wenige Menschen. In den Wirren der Völkerwanderungszeit war das – zuvor durchaus besiedelte – Gebiet östlich von Elbe / Saale und westlich von Oder / Bober / Queis so gut wie menschenleer. In dieses Gebiet strömten – erstmals erwähnt 631 in der Chronik des Fredegar als ›Surbi‹ – Slawen. Sie kamen aus den böhmischen Kesseln abwärts der Elbe und aus den Gebieten des heutigen Polens, um entlang der Flüsse zu siedeln. Wie sich noch heute an den Toponymen, den Ortsnamen, erkennen läßt, siedelten sie westlich bis zum noch heute sogenannten ›Wendland‹ in Niedersachsen und südwestlich bis über Würzburg hinaus. Erst im 10. Jahrhundert wurden deutsches Recht und Kirchenrecht bis an die Ostgrenze der heutigen Bundesrepublik übertragen. Im Hochmittelalter, mit seiner Wärmeperiode und dem daraus resultierenden Bevölkerungswachstum, setzte dann die Ostkolonisation mit einem erheblichen Bevölkerungstransfer aus den deutschen Westgebieten in die zuvor rein slawischen Gebiete östlich von Elbe und Saale ein.

Es wäre aber ein Irrtum, aufgrund der Bezeichnung ›Kolonisation‹ anzunehmen, hier sei mit Gewalt gegen die slawische Bevölkerung vorge-

gangen und eine neue Herrschaftsschicht eingesetzt worden. An zahllosen Adelsnamen läßt sich erkennen, daß sich der slawische Adel mit den neuen Rechtsverhältnissen arrangierte. Ebenso war es keineswegs ungewöhnlich, sondern vielmehr der Normalfall, daß sich neben den slawischen Dörfern, beispielsweise Wendisch-Bora, ein Deutschen-Bora gründete. Beide Dörfer existierten in friedlicher Koexistenz und haben in der Regel bis heute ihre Namen beibehalten.

Wenn man unter Mitteleuropa diese Koexistenz versteht, jenes im Grundsatz friedliche Miteinander von slawischen oder baltischen oder ungarischen mit germanischen und jüdischen Bewohnern, dann läßt sich Ostmitteleuropa definieren als jenes Territorium vom Baltikum bis Slowenien, das überwiegend 2004 der Europäischen Union beigetreten ist. Westmitteleuropa wäre, nach dieser Annahme, das Territorium der früheren DDR bis hinunter nach Kärnten; also ein Gebiet slawisch-deutscher Mischbevölkerung. Dies wiederum kennzeichnete eben nicht das historische Gebiet der Bundesrepublik von 1949, das man zu Westeuropa zählen könnte und nicht zum slawisch mitgeprägten Mitteleuropa.

Mit Blick auf die *longue durée* von Grundannahmen scheint es plausibel, daß der Begriff ›Minderheit‹ im Grundgesetz keine Rolle spielte. Von der westdeutschen politischen Elite wurde 1990, trotz intensiver Bemühungen von ostdeutscher Seite, eine Aufnahme in den Einigungsvertrag oder gar in die Revision des Grundgesetzes abgelehnt. Lediglich als Protokollnotiz[11] fand die Sorbenfrage Beachtung. Nachdem, in der Formulie-

[11] Vgl. *Protokollnotiz zum Artikel 35 des Vertrages zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik über die Herstellung der Einheit Deutschlands* (Einigungsvertrag): »Die Bundesrepublik Deutschland und die Deutsche Demokratische Republik erklären im Zusammenhang mit Artikel 35 des Vertrags: 1. Das Bekenntnis zum sorbischen Volkstum und zur sorbischen Kultur ist frei. 2. Die Bewahrung und Fortentwicklung der sorbischen Kultur und der sorbischen Traditionen werden gewährleistet. 3. Angehörige des sorbischen Volkes und ihre Organisationen haben die Freiheit zur Pflege und zur Bewahrung der sorbischen Sprache im öffentlichen Leben. 4. Die grundgesetzliche Zuständigkeitsverteilung zwischen Bund und Ländern bleibt unberührt.« Zur Frage der Rechtsstellung und Rechtsgeltung bekundete das Bundesministerium des Innern mit Schreiben vom 14. April 1993: »Durch die Protokollerklärung zu Art. 35 des Einigungsvertrages (EV) werden – wie die dazugehörige Denkschrift formuliert – ›die Rechte der Sorben im vereinten Deutschland unter Wahrung der Kompetenzen von Bund und Ländern gesichert‹. Diese Bestimmungen blieben nach Wirksamwerden des Beitritts geltendes Bundesrecht (Art. 45 Abs. 2 EV). In dem Vertragswerk ist ein späteres Außerkrafttreten oder eine Befristung der Gel-

rung Ernst-Wolfgang Böckenfördes, der Rechtsstaat Anfang der neunziger Jahre nicht den Mut hatte, sich einer Volksabstimmung zu unterziehen, gilt in der Bundesrepublik westdeutsches Recht ohne Berücksichtigung regionaler Besonderheiten, zu denen die faktische Bikulturalität des ostdeutschen Territoriums gehört.

Wer ist Deutscher, wer ist Sorbe? Diese Frage ist im Osten der Bundesrepublik komplexer, als sie auf den ersten Blick zu sein scheint. Betrachtet man für Sachsen die Bevölkerungsteile am Ende der Ostkolonisation, so kommt man auf Bevölkerungsanteile von etwa 10 % Slawen und 90 % Deutsche, die aus dem Fränkischen, dem Niederländischen, dem Flämischen, dem Alemannischen, dem Bayrischen und so fort stammten. Für das Land Mecklenburg-Vorpommern ist die Zahl der Neusiedler erheblich geringer und somit ihr Bevölkerungsanteil. In der geographischen Mitte des späteren Beitrittsgebietes könnte der slawische Bevölkerungsanteil mit etwa einem Viertel angegeben werden; im Norden mehr, im Süden weniger. In der bildenden Kunst und Literatur haben sich viele mit den wendisch-sorbischen Wurzeln des ostdeutschen Raumes auseinandergesetzt, so Ernst Barlach in Güstrow, Erwin Strittmatter in seiner *Laden*-Trilogie, Theodor Fontane in seinen *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* (»Als nach drei-, vier- und fünfhundert Jahren die Deutschen zum ersten Male wieder mit diesem Lande ›zwischen Elbe und Oder‹ in Berührung kamen, fanden sie, wenige Spuren ehemaligen deutschen Lebens abgerechnet, ein völlig slawisches, das heißt wendisches Land vor.«)[12]; oder auch Jens Sparschuh mit seinem Roman *Eins zu Eins*[13]. Eine lange Reihe von weiteren Namen ließe sich fortsetzen. Im politischen Raum jedoch bestimmten zwei Faktoren die weitere Entwicklung der deutsch-slawischen Symbiose: Das langsame Erblühen der Städte, deren deutsche Ratsherren die Wenden von den Bürgerrechten sukzessive ausschlossen, und die fürstlichen Verdikte zur Unterdrückung der slawischen Sprache, so 1327 zu Zwickau[14]. Noch 1906 erklärte Kultusminister Richard von

tungsdauer der Protokollerklärung nicht vorgesehen.«

12 Fontane, Theodor: *Die Wenden in der Mark.* In: *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, Band 3: *Havelland. Die Landschaft um Spandau, Potsdam, Brandenburg*, [EA: Berlin 1873] Köln 1997.

13 Sparschuh, Jens: *Eins zu Eins*. Köln 2003.

14 Vgl. Georg Körner: *Befehle wider die wendische Sprache* (1776). In: *Meine Landsleute. Die Sorben und die Lausitz im Zeugnis deutscher Zeitgenossen. Von Spener und Lessing bis*

Schlieben: »Mit der wendischen Schule falle auch das Wendentum!«[15] Die staatlich forcierte Politik der Assimilation hat die Zahl der Wenden, wie sie im deutschen Sprachkreis mit Rückgriff auf den römischen Begriff Veneti historisch bezeichnet wurden, oder Sorben, wie sie seit neuerem, unter Rückgriff auf die Selbstbenennung als ›Serbja‹ bzw. ›Serby‹ und auf Fredegars ›Surbi‹, genannt werden, stark zurückgehen lassen.

Assimilation bedeutete nicht deren physische Vernichtung, sondern daß die Wenden / Sorben *peu à peu* ihre Sprache, ihre Trachten, ihre Lieder, ihre Kulturspezifika verloren. Sie paßten sich kulturell überwiegend den Deutschen an. Wenn man die Herkunft der heutigen Bevölkerung im heutigen Beitrittsgebiet demographisch betrachtet, sich ihm matrilinear und ohne die Berücksichtigung von Vermischungen beider Volksgruppen nähert und die oben angegebenen 25 % unterstellt, so dürften gut 4 Millionen der heutigen ostdeutschen Bevölkerung in direkter Linie von slawischer Abkunft sein. Mit der kulturellen Assimilation verwischten sich jedoch die Unterschiede von Exogamie und Endogamie (zumal über den langen Zeitraum von mehr als 30 Generationen, mit ihren zahllosen freiwilligen und auch forcierten Migrationen eine Betrachtungsweise in Globkeschen Denkmustern[16] ohnehin absurd ist). Ein teilweiser slawischer familiärer Hintergrund, und liege er auch viele Generationen zurück, ist insgesamt eher die Regel als die Ausnahme. Für eine solche Überlagerung und Vermischung sprechen insbesondere die Dialekte und Regionalsprachen: Beispielsweise sind das Sächsische oder das Thüringische mit ihren Zischlauten Prototypen einer *lingua germana in bocca slava*, einer deutschen Zunge in slawischem Tonfall; sie sind Ausdruck der faktischen Bikulturalität des ostdeutschen Territoriums.

Pieck, hrsg. von Hartmut Zwahr. Bautzen 1990, S. 55.

15 Zit. nach ebd., S. 243.

16 Hans Josef Maria Globke (1898 – 1973), 1936 Kommentator der Nürnberger Gesetze und ab 1953, bis zu seinem Ausscheiden aus dem Staatsdienst 1963, Staatssekretär im Bundeskanzleramt unter Konrad Adenauer. Vgl. Globke, Hans u. Stuckart, Wilhelm: *Kommentare zur deutschen Rassengesetzgebung*. Band 1, München 1936.

1.3. Sondersituation der Lausitz

Eine Assimilation kann durchaus auch freiwillig erfolgen, beispielsweise aus wirtschaftlichen Überlegungen. So wie im Osmanischen Reich der Übertritt zum Islam erhebliche Steuervorteile brachte, so waren das städtische Bürgerrecht und die Einschreibung in die Handwerkerrolle vielfach nur durch Verzicht auf die Zugehörigkeit zum sorbischen Volk zu erhalten. Mitte des 19. Jahrhunderts war ›das Wendentum‹ im überwiegenden Teil des heutigen Ostdeutschland als eigenständige Lebensform beinahe erloschen; allerdings hat die lange verfassungsrechtliche Besonderheit[17] der beiden Lausitzen ihr das Überleben bis heute ermöglicht. Die Lausitz[18] war seit dem 11. Jahrhundert überwiegend Böhmen zugehörig, genauer gesagt: direkt dem böhmischen König als Nebenkronland zugeordnet. Bei der Einteilung des Deutschen Reiches in Reichskreise blieben die Lausitzen außen vor: denn sie gehörten rechtlich nicht dazu, Appellations- und Steuerinstanz war weiterhin Prag. Da der Landesherr faktisch nicht präsent war, regierten die Stände, die Kleinherren, Städte und Klöster. Nach der Reformation entstand ein konfessioneller Flickenteppich; der eine größere Teil wurde lutherisch (Brandenburgische Kirchenunion), der andere blieb katholisch. Zwar wurden die beiden Lausitzen 1635 an Sachsen verpfändet, blieben aber rechtlich bis 1918 böhmisches, sprich habsburgisch-österreichisches Lehen. In der südlichen Oberlausitz widersetzten sich die Stände noch 1831 erfolgreich der Einführung der sächsischen Verfassung. Die Niederlausitz und der nord-östliche Teil der Oberlausitz fielen 1815 an Preußen, das sie mit success inkorporierte. Während all dieser Wirren und Herrschaftswechsel war der Druck auf die Sorben zwar stets stark, aber nie so übermäßig, daß er das Überleben von Sprache

[17] Vgl. Thümmel, Hans-Wolf: *Wem gehört die Oberlausitz? Anmerkungen aus verfassungsgeschichtlicher Sicht*. In: *Kulturen in Begegnung. Bericht über das Collegium* PONTES *Görlitz-Zgorzelec-Zhořelec 2003.* Beihefte zum Orbis Linguarum, hrsg. von Matthias Theodor Vogt, Jan Sokol, Eugeniusz Tomiczek, Band 33. Publikationen des Collegium PONTES. Wrocław und Görlitz 2005. Auch online verfügbar als: http://kultur.org/media/cpjgII2003nr3_thuemmel.pdf.

[18] Die Lausitzen, womit eigentlich nur der nördliche Gau der slawischen Lusitzen bezeichnet wurde, nicht der südliche der slawischen Milzener; erst durch einen Schreibfehler in der Kanzlei des Ungarkönig Matthias Corvinus Ende des 15. Jahrhunderts erfolgte eine Übertragung des Namens auch auf die seitherige Oberlausitz.

und Sitten unmöglich gemacht hätte.[19]

Als im Umfeld der Napoleonischen Kriege Herders Gedanke von den Völkern auch in die Lausitz drang, gab es hinreichend gebildete Pfarrer, Literaten und Musiker unter den Sorben, die diesen Gedanken aufnahmen und zur Vorstellung einer eigenen sorbischen Nation weiterführten. Im Vorfeld des panslawischen Kongresses 1848 in Prag, der die russischen Farben weiß-blau-rot zu den panslawischen Farben erklärte, war die (heraldisch genauso wie die russische und die deutsche problematisch) Farbfolge blau-rot-weiß von den damals rund 150.000 Vertretern der Sorben zur Nationalflagge erklärt worden. 1935 wurde diese Flagge von den Nationalsozialisten verboten; in der DDR hing sie neben der Staatsflagge und der Roten Fahne;[20] aktuell wird sie von Art. 2 Abs. 4 der Sächsischen Verfassung bzw. Art. 25 Abs. 4 der Brandenburgischen Verfassung förmlich geschützt. Die Farben stehen heute für offiziell 40.000 sächsische und 20.000 brandenburgische Sorben, die zusammen die 60.000 Angehörigen des sorbischen Volkes ausmachen.

1.4 Cives Concivibus / Die Bürger ihren Mitbürgern

Der politische Umgang mit der Sorbenfrage wird vom Gedanken des Almosens dominiert (um den geschichtlich höchst positiven Begriff der ›milden Gabe‹ hier in seiner negativen Konnotation zu verwenden: als Leben von fremdem Gut). Der für die Sorbenstiftung gewählte Name spricht Bände: Stiftung *für* das sorbische Volk, als ob hier Arme oder sonstige Minderbemittelte einer Fürsorge bedürften.

Dabei trifft eher das Gegenteil von Almosen zu; im Landkreis Kamenz beispielsweise lag die Arbeitslosenquote im September 2007 bei 11,1 %, unter den Sorben des katholischen Kerngebietes aber, nach Angaben aus der Region, bei tendenziell Null, so daß sie rein statistisch gesehen einen

[19] Vgl. *Zwischen Zwang und Beistand*. Deutsche Politik gegenüber den Sorben vom Wiener Kongress bis zur Gegenwart, hrsg. von Edmund Pech und Dietrich Scholze, Dresden und Bautzen 2003.

[20] Vgl. Kotsch, Detlef: *Minderheitenpolitik in der SBZ/DDR nach dem Zweiten Weltkrieg. Die Sorben, sowjetische Besatzungsherrschaft und die staatliche Sorbenpolitik*. Veröffentlichungen des Brandenburgischen Landeshauptarchivs, Band 37. Potsdam 2000.

um ein Viertel höheren Beitrag zum Bruttosozialprodukt leisten.[21] Legt man für die 40.000 sächsischen Sorben das durchschnittliche sächsische Bruttoinlandsprodukt von 20.078,38 € pro Einwohner (2005) und für die 20.000 brandenburgischen Sorben das durchschnittliche brandenburgische Bruttoinlandsprodukt von 19.386,00 € pro Einwohner (2005) zugrunde, dann erwirtschaften die 60.000 in der Bundesrepublik lebenden Sorben ein sorbisches Bruttoinlandsprodukt von 1,2 Milliarden Euro pro Jahr. Bei einer Staatsquote von 45,6 % (2006) leisten die in der Bundesrepublik lebenden Sorben einen Beitrag von gut einer halben Milliarde Euro für die Kosten des Bundes, der Länder, der Kommunen und der Sozialversicherung (543.030.054,66 €). Die von den Sorben aufgebrachten Steuern umfassen bei einer Steuerquote von 21,7 % gut eine viertel Milliarde Euro (258.415.618,12 €). Die 16,4 Millionen, die die Stiftung für das sorbische Volk bislang an jährlichen Zuschüssen erhält, stellen lediglich einen Rückfluß von 6,35 % der von den Sorben selbst aufgebrachten Steuern dar. Ein Almosen aber ist dieser Rückfluß von Steuern an die Urheber der Mittel keineswegs; denn vielmehr ließe sich umgekehrt die Frage stellen, wie legitim der Verbleib der restlichen 93,65 % der von den Sorben aufgebrachten Steuermittel außerhalb der sorbischen Selbstgestaltung oder zumindest nachhaltigen Mitgestaltung ist. Die Mittel der Stiftung werden zu 44 % für Kultur im Sinne der Definition des Kulturfinanzberichts verwendet, zu 56 % für Sprachpflege, Wissenschaft, Sonstiges und Verwaltung. Damit errechnet sich eine Quote von 2,79 % Steuerrückfluß der Sorben für die sorbische Kultur.

Dies erscheint zunächst angemessen im Vergleich zu den 8,030 Milliarden Euro Kulturaufwendungen innerhalb der Bundesrepublik und einem gesamtdeutschen Steuerrückfluß für die Kulturförderung von 1,61 %. Ein gesamtstaatliches Kultursystem für mehr als 82 Millionen Menschen läßt sich jedoch nicht mit dem Kultursystem einer nationalen Minderheit von 60.000 Menschen im ländlichen Raum vergleichen. Während sich Skale-

[21] Der höchst zuverlässige Gewährsmann bat um Anonymität. Vgl. zum Hintergrund Böhmer, Robert: *Max Webers ›Geist des Kapitalismus‹ als Erklärungsmodell für den Wirtschaftserfolg religiöser Gemeinschaften?* Eine Anwendung auf das Beispiel der katholischen Sorben als religiös geprägte ethische Minderheit in Deutschland, unveröffentlichte Diplomarbeit, Dresden 1999. Die Dissertation führt den Gedanken teilweise weiter: Böhmer, Robert: *Der Geist des Kapitalismus und der Aufbau Ost.* Dresden 2005.

neffekte insbesondere in den Ballungsgebieten ergeben und letztlich 4,2 Millionen Sachsen die *eine* Sächsische Staatsoper in Dresden gemeinschaftlich finanzieren, muß hier institutionentheoretisch die kritische Masse erst geschaffen werden, auf deren Infrastruktur Kunst und Kultur möglich werden. Während der Markt der deutschsprachigen Belletristik auch ohne Zuwendungen blüht, gäbe es ohne den Domowina-Verlag praktisch keine sorbischsprachigen Bücher. Legt man also gesamtwirtschaftliche Maßstäbe an die einzelnen Einrichtungen und Projekte der sorbischen Kultur und deren Verflechtungen an, müßten im Vergleich zur öffentlichen Finanzierung der gesamtdeutschen Kultur die Steuerrückflüsse an die sorbische Kultur deutlich gesteigert werden.

Wie hoch müßte ein solcher numerischer Skaleneffekt ausfallen? Auf politischem Gebiet gilt die Berücksichtigung von Skaleneffekten als selbstverständlich; man vergleiche etwa die degressive Proportionalität auf die Mitgliedsstaaten bei der Sitzverteilung im Europäischen Parlament. Hier werden den kleinen Nationen ungleich mehr Sitze pro Einwohner zugestanden als den großen. Auf die 398.534 Einwohner Maltas entfallen 5 Sitze im Europäischen Parlament, das entspricht 79.707 Einwohner pro Mandat; auf Deutschland entfallen 99 (künftig voraussichtlich 96) Sitze, das entspricht 831.414 Einwohner pro Mandat. Der um den Faktor 10,43 größere relative Einfluß von Malta pro Mandat befremdet zunächst. Der britische Arzt, Genetiker und Mathematiker Lionel Penrose hatte jedoch bereits 1946 das nach ihm benannte Quadratwurzel-Gesetz aufgestellt, das 2004 von einer Gruppe europäischer Wissenschaftler an den Europäischen Rat herangetragen wurde und als ›jagiellonische Quadratwurzel‹ 2007 Furore machte. Mathematisch gerecht ergäbe sich, der Penrose-Funktion zufolge, sogar ein Faktor von 14,37, wenn jeder maltesische Bürger das gleiche Stimmgewicht wie jeder deutsche Bürger erhielte. Auf das Verhältnis von gesamtdeutscher und sorbischer Bevölkerung übertragen, müßte mit Penrose den Sorben ein Faktor von 37,03 zugestanden werden. Wenn man nun – mangels eines anderen Verfahrens zur Berücksichtigung von Skaleneffekten – das Penrose-Verhältnis auf die Finanzierung der sorbischen Kultur umlegt, müßte daraus ein fast hundertprozentiger Rückfluß des sorbischen Steueraufkommens zugunsten der sorbischen Kultur resultieren. Von einer Überfinanzierung der sorbischen Kultur kann mithin keineswegs die Rede sein; aus Sicht der mathematikwissenschaftlichen Politik-

analyse resultiert vielmehr eine beträchtliche Unterfinanzierung. Das Maß dieser Unterfinanzierung festzulegen und dann auszugleichen, ist Aufgabe der Politik.

Gravierender noch als im Bereich Kultur stellt sich die Situation in der Wissenschaft dar. Die Sorabistik wird an der Universität Leipzig vom Freistaat Sachsen sowie mit einer kleinen Zuwendung des Landes Brandenburg getragen; legt man auf die 6 Mitarbeiterstellen die Gesamtkosten des deutschen Hochschulwesens (ohne Medizin) pro Mitarbeiter, also 55.000 € pro Kopf, an, ergeben sich Institutskosten von 319.126,25 €. Zusammen mit den 1,64 Millionen Euro, die die Stiftung für das sorbische Volk für das Sorbische Institut in Bautzen und Cottbus mit seinen 29 Stellen aufwendet, ergeben sich Gesamtaufwendungen für die Wissenschaft vom Sorbentum in Höhe von 1.959.126,25 € oder ein Steuerrückfluß von 0,76 %. Demgegenüber beträgt der Steuerrückfluß für das gesamtdeutsche Hochschulsystem ohne Medizin mit 3,32 % mehr als das Vierfache. Im Bereich Wissenschaft ist eine besonders krasse Unterfinanzierung festzuhalten. ***Nimmt man nun Wissenschaft und Kultur zusammen, ergibt sich ein sorbischer Wert von lediglich 3,55 % an Steuerrückflüssen oder zwei Dritteln des gesamtdeutschen Vergleichswertes von 4,93 %. Der jetzige Mittelfluß an die Stiftung für das sorbische Volk müßte um wenigstens die Hälfte der jetzigen Zuwendungen erhöht werden, wenn Gleichmaß mit den gesamtdeutschen Aufwendungen für Wissenschaft und Kultur hergestellt werden soll.***

Als 1853 der Görlitzer Stadtrat auf Druck des preußischen Königs nach drei Jahrhunderten Reformation den Bau der ersten katholischen Kirche erlauben mußte, stiftete er eine Glocke mit der Inschrift ›Cives Concivibus / Die Bürger ihren Mitbürgern‹. Mit den Begriffen der Mengenlehre ist dies schlecht darstellbar, umfaßt doch die Menge ›Bürger‹ alle Bürger, also auch die Katholiken, die sich schlecht selbst beschenken können. Und eben dies ist die semantische Funktion der Inschrift, die subtil, aber unmißverständlich zum Ausdruck bringt: nur Protestanten seien richtige Bürger. Bezogen auf das sorbische Siedlungsgebiet, macht diese Anekdote die Grundsatzproblematik der Förderung der sorbischen Kultur deutlich faßbar. Gemäß Grundgesetz, jedenfalls wie gezeigt bei einer weiten Auslegung des Begriffes ›deutsches Volk‹, sind die Sorben Teil des deutschen Staatsvolkes; aber als Gegenstand staatlicher Förderung sind sie dann eben

doch nur ›Mitbürger‹. Werden sie jedoch durch Assimilation zu ›Bürgern‹, verlieren sie dann ihren anteiligen Anspruch auf Förderung? Würde die Frage: ›Wer ist Sorbe?‹ nach den strengstmöglichen Kriterien ausgelegt, beispielsweise der exklusiven oder jedenfalls weit überwiegenden Nutzung der sorbischen Sprache im familiären Alltag und im Freundeskreis, oder gar die Definition des Sorben unzulässigerweise[22] eingegrenzt auf die 7.300 eingetragenen Mitglieder der Domowina, würde sich die Anzahl der Sorben drastisch reduzieren und die oben gegebenen mathematischen Politikanalysen würden der Grundlage teilweise entbehren. Umgekehrt kann aber auch nicht die Frage nach den Großeltern gestellt und damit eine Zahl von vielleicht 120.000 potentiellen Sorben errechnet werden.

Möglicherweise ist es Zeit, sich vom Gedanken eines Widerspruches zwischen *Cives* und *Concives* zu lösen? Letztlich ist der Gedanke der sorbischen Nation im romantischen Gedankengut des späten 18. Jahrhunderts und seiner Umwandlung ins Politische im 19. Jahrhundert verhaftet. Er paßt nur bedingt in den Anfang des 21. Jahrhunderts.

1.5 Isolierte sorbische Lösungen

Gallia est omnis divisa in partes tres, heißt es bei Cäsar, Gallien sei dreigeteilt. Ähnliches gilt für Deutschland. Es besteht, wenn die Frage der polnischen Einwanderung, insbesondere in das Ruhrgebiet, einmal beiseite gelassen wird, historisch aus den drei Teilen: (1) Westdeutschland ohne slawische Bevölkerung, (2) Ostdeutschland mit deutsch-slawischer Mischbevölkerung sowie (3) den beiden Lausitzen mit deutsch-slawischer Mischbevölkerung plus einer sorbisch gebliebenen Bevölkerung. Die Lausitzen sind staatsrechtlich nicht eigenständig, die Oberlausitz ist Teil des Freistaates Sachsen, die Niederlausitz ist Teil des Landes Brandenburg.

Die beiden Versuche von sorbischer Seite 1918 und 1945, eine

[22] Zf. 1 der Protokollnotiz zum Artikel 35 des *Vertrages zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik über die Herstellung der Einheit Deutschlands* (Einigungsvertrag): »Das Bekenntnis zum sorbischen Volkstum und zur sorbischen Kultur ist frei.« § 1 *Gesetz über die Rechte der Sorben im Freistaat Sachsen* (Sächsisches Sorbengesetz – SächsSorbG) vom 31. März 1999: »Zum sorbischen Volk gehört, wer sich zu ihm bekennt. Das Bekenntnis ist frei. Es darf weder bestritten noch nachgeprüft werden. Aus diesem Bekenntnis dürfen keine Nachteile erwachsen.« Ähnlich § 2 Sorben-(Wenden-) Gesetz Brandenburg (1994).

Angliederung der Oberlausitz an die Tschechische Republik herbeizuführen[23], verkannten, daß das Problem der Tschechoslowakischen Republik in den Augen ihrer Führer bereits in einem Zuviel an deutschen Mitbürgern bestand, die man nur durch den Zusammenschluß von Tschechien und der Slowakei zu einer klaren Minorität herabsetzen konnte. Eine Verbindung der Oberlausitz mit ihrer überwiegend deutschen Bevölkerung hätte das Problem nicht verringert, sondern spürbar verschärft. Dementsprechend war es Jugoslawien, nicht die Tschechoslowakei, das sich (allerdings vergeblich) anerbot, einen solchen Zusammenschluß auf der Moskauer Außenministerkonferenz 1947 zu thematisieren. Analog war die Forderung nach einer Vereinigung der beiden Lausitzen im Zusammenhang mit dem Einigungsvertrag 1990 ebenfalls eine Rechnung ohne den Wirt: Bautzen und Zittau strebten nach Dresden; Cottbus nach Potsdam; und in Görlitz wollten viele ein eigenständiges Miniaturland ›Schlesische Lausitz‹, zu dem es nicht kommen sollte und konnte. Eine 1886 entstandene ›Karte des wendischen Sprachgebiets‹ geht von der Fiktion eines durchgängigen Siedlungsterritoriums aus, das wohl auch damals schon nicht mehr existierte und die heutige territoriale Zersplitterung auf zwei Länder der Bundesrepublik vorwegnimmt.

Im kirchlichen Raum waren auf katholischer Seite die Bemühungen um Zusammenführung in ein gemeinsames Bistum vergeblich. Das historische Bistum Meißen mit bald fünfhundertjährigem Sitz in Bautzen, heute recht unhistorisch Dresden-Meißen genannt, umfaßt den Siedlungskern nordwestlich von Bautzen um das Kloster Marienstern. Das erst nach der Wende als solches gegründete Bistum Görlitz folgt den Grenzen des preußischen Niederschlesien. Auf der evangelischen Seite hatte sich das Problem teils von selbst erledigt: die protestantischen Sorben haben sich zum wesentlichen Teil assimiliert, die noch verbliebenen verteilen sich auf die Evangelisch-Lutherische Landeskirche Sachsen in den alten sächsischen Grenzen einschließlich Bautzens sowie auf die (unierte) Evangelische Kirche der schlesischen Oberlausitz in den alten preußischen Grenzen, die 2006 mit der Evangelischen Kirche Berlin-Brandenburg zur Evangelischen Kirche Berlin-Brandenburg-schlesische Oberlausitz fusionierte. Erst seit 1987 gibt es auf Initiative einiger Niedersorben wie-

[23] Vgl. zu den Quellen und der einschlägigen Literatur: Schurmann, Peter: *Die sorbische Bewegung 1945 – 1948 zwischen Selbstbehauptung und Anerkennung*. Schriften des Sorbischen Instituts Band 18. Bautzen 1998.

der regelmäßigen wendischen Gottesdienst in den Dörfern um Cottbus.

Abb. 3: Karte des wendischen Sprachgebiets, 1886

Abb. 4: Evangelische Landeskirchen im sorbischen Siedlungsgebiet

Die hier beigegebene evangelische Karte zeigt, über die territoriale Zersplitterung der Landeskirchen hinaus, auch die Trennung in eigentlich drei Sprachformen: neben dem Obersorbischen in der mittleren und

west-lichen Oberlausitz und dem Niedersorbischen in der Niederlausitz nördlich von Cottbus auch ein Mittelsorbisch bzw. Übergangsdialekte im Raum Schleife-Weißwasser-Hoyerswerda. Dieser Raum, südlich des Lausitzer Grenzwalls, heißt unter den Sorben Mittellausitz, da es dazu weder historisch noch gegenwärtig eine politisch-staatsrechtliche Entsprechung gibt, ist der Begriff Mittellausitz im deutschen Sprachgebrauch inexistent.

Zersplittert in drei Sprachgebiete (Ober-, Mittel-, Niedersorbisch), drei Bekenntnisse (katholisch, lutherisch, uniert), zwei Länder der Bundesrepublik (Sachsen, Brandenburg) und ohne einen ›Mutterstaat‹ gleicher Sprache und Kultur, der von außen her Schutz bieten würde, zudem einem Prozeß kontinuierlicher Assimilation an die deutsche Kultur und Zugehörigkeit mit ihrer erdrückenden Mehrheit ausgesetzt, ist die Situation der Sorben mehr als heikel.[24]

Das ›Selbstbestimmungsrecht der Völker‹[25] ist seit bald 150 Jahren der vergebliche Traum der Sorben. Im entscheidenden Moment 1918/19, als die alten Imperien sich auflösten und das dynastische Prinzip zerbrach, waren sie bereits zu klein, politisch zu unselbständig, zudem ohne ein ausschließliches Siedlungsgebiet und auf fast allen Seiten von einem rein deutschen Gebiet umschlossen, um den Gedanken der Souveränität auch nur ausformulieren zu können. Nach jahrhundertelanger Unterdrückung ihrer Kultur ermöglichte ihnen die Weimarer Reichsverfassung die rechtliche Anerkennung als Minderheit. Der totalitäre NS-Staat rief Verfolgung und Unterdrückung auf kultureller wie individueller Ebene hervor. Die

[24] Zur Geschichte der Sorben, ihrer Sprache und Identität siehe: Brüchner, Hans/Cyž, Beno: *Die Sorben. Wissenswertes aus Vergangenheit und Gegenwart der sorbischen nationalen Minderheit*. Bautzen 1964; Fischer, Alexander/Heydemann, Günther: *Die politische ›Wende‹ 1989/90 in Sachsen*. Weimar 1995; Kasper, Martin: *Die Lausitzer Sorben in der Wende 1989/1990*. Bautzen 2000; Kunze, Peter: *Kurze Geschichte der Sorben.* Bautzen 1995, Ders.: *Überblick über die Geschichte der Sorben. vom 6. Jahrhundert bis zum Beginn des ersten Weltkriegs.* Bautzen 1990; Šatava, Leos: *Sprachverhalten und ethnische Identität*. Bautzen 2005; Scholze, Dietrich: *Die Sorben in Deutschland. Sieben Kapitel Kulturgeschichte.* Bautzen 1993; Scholze, Dietrich: *Im Wettstreit der Werte. Sorbische Sprache, Kultur und Identität auf dem Weg ins 21. Jahrhundert.* Bautzen 2003; Šołta, Jan: *Wirtschaft, Kultur und Nationalität. Ein Studienband zur sorbischen Geschichte.* Bautzen 1990; Zwahr, Hartmut: S*orbische Volksbewegung. Dokumente zur antisorbischen Staatspolitik im preußisch-deutschen Reich*. Dokumentation 1872–1918. Bautzen 1968.

[25] Vergleiche zu diesem von Karl Marx (1865) stammenden Terminus die Ausführungen im nächsten Kapitel.

sowjetisch dominierte Periode 1945 bis 1989 ermöglichte die rechtliche Wiederanerkennung und Möglichkeit einer politischen Mitgestaltung. Der Übergang in die Bundesrepublik 1990 und die Wiedergründung der Länder Sachsen und Brandenburg sicherte ihnen die verfassungsrechtliche Anerkennung bei finanziell faktisch ungleich geringerer Förderung, die Ratifizierung[26] der Minderheitencharta des Europarates eine Einbindung in internationale Verträge.

Aufgrund der fortschreitenden Assimilierung zerrinnt jedoch der Gewinn an Rechtssicherheit. Die Frage der Selbstbestimmung ist grundsätzlich auf einen neuen Ansatz hin zu prüfen. Der Blick ist wegzulenken von einer isolierten Betrachtung der Situation der Sorben in der Ober- und Niederlausitz. Die Situation der Region insgesamt ist in den Blick zu nehmen.

1.6 Regionaler Kontext

Wer ist Deutscher, wer ist Sorbe? Beiden gemeinsam ist das Leben in einem bikulturellen Gebiet. Der »besondere Charakter des sorbischen Siedlungsgebietes« (§ 2 Abs. 4 SächsSorbG) besteht nicht in einem – in der Anlage zu § 3 Abs. 2 Sorbengesetz säuberlich enumerierten – Territorium, in dem es keine Deutschen und außerhalb dessen es keine Sorben gäbe, sondern im »deutsch-sorbische[n] Charakter des Siedlungsgebietes« (Art. 6 Abs. 2 SächsVerf vom 27. Mai 1992; in der wilhelminischen Rechtschreibung hätte man noch stärker »deutsch=sorbisch« geschrieben). Das Schicksal der Sorben ist auch das Schicksal der Lausitz und umgekehrt.

Der heute bei Deutschland verbliebene Teil der Oberlausitz umfaßt mit einer Fläche von 4.496,6 km² (fast die doppelte Fläche des Saarlands) 24,4 % der Fläche des Freistaates Sachsen. Ihre 649.380 Einwohner repräsentieren 15,2 % der sächsischen Bevölkerung. Die Bevölkerungsdichte beträgt 144 Einwohnern je km² gegenüber 232 E / km² im sächsischen und 231 E / km² im Bundesdurchschnitt. Das Steueraufkommen beträgt 14 % des sächsischen Steueraufkommens. Die Arbeitslosigkeit betrug im Sep-

[26] *Gesetz zu dem Rahmenübereinkommen des Europarates vom 1. Februar 1995 zum Schutz nationaler Minderheiten vom 22. Juli 1997. Gesetz zu der Europäischen Charta der Regional- oder Minderheitensprachen des Europarates vom 5. November 1992 vom 9. Juli 1998.*

tember 2007 16,1 % gegenüber 13,9 % im sächsischen Durchschnitt und 8,4 % im Bundesdurchschnitt. In Görlitz, am Ostrand der heutigen Oberlausitz, sind es nach wie vor über 20 %.

Der Freistaat Sachsen hat sich – mit Blick auf die beschränkten Mittel beim Aufholen des Infrastrukturnachholbedarfs[27] – für das Konzept der so genannten ›Wachstumskerne‹ entschieden. Diese Entscheidung bedeutet eine prioritäre Förderung der Städte Dresden, Leipzig und Chemnitz. Dies geschah in der Annahme, daß die Wirtschaftsentwicklung in den Oberzentren die Entwicklung im ländlichen Raum mit sich ziehen würde. Ebenso wie die Erwartung einer von selbst aufblühenden Landschaft enttäuscht wurde, die dem Solidarpakt I (1995 bis 2004) zugrunde lag und zu einem Solidarpakt II (2005 bis 2019)[28] führte, von dem alle Beteiligten wissen, daß er die grundgesetzliche Verpflichtung der Angleichung der Lebensverhältnisse nicht erfüllen kann und wird; ebenso steht siebzehn Jahre nach der Neubegründung der Länder Sachsen und Brandenburg fest, daß die ländlichen Räume von der Wirtschaftsentwicklung in den Oberzentren nicht profitieren, sondern im Gegenteil immer stärkere Anteile speziell der jungen, weiblichen, gebildeten und dynamischen Bevölkerung an eben diese Oberzentren und an den Westen der Republik abgeben. In Brandenburg wurden jüngst Abwanderungsprämien für die noch verbliebenen Bevölkerungsreste[29] vorgeschlagen; der Freistaat Sachsen hat nach Angaben von Arnulf Baring die Oberlausitz inoffiziell aufgegeben.[30]

[27] Der Investitionsbedarf war teilweise seit 1913 aufgelaufen. Allein im Bereich Trinkwasser betrug er gut 20 Milliarden Euro.

[28] Vgl. Seitz, Helmut: Zur Quantifizierung des Korb 2 im Rahmen des Solidarpakts II. Juli 2006. http://www.tu-dresden.de/wwvwlemp/publikation/Seitz(Juli2006)_ZurQuanitfizierung DesKorb2ImRahmenDesSolidarpaktII.pdf.

[29] Entsiedelungspläne für Brandenburg: http://www.spiegel.de/politik/deutschland/0,1518,505510,00.html

[30] Baring, Arnulf und Schulz, Werner: *Vom fehlenden Mut, dem Bürger das Zumutbare zuzumuten*. In: *Denn sie tun nicht, was sie wissen*. Zwei Vorträge gehalten aus Anlaß der Konferenz ›Politik und Vertrauen‹ am 3. Juni 2006 im Schloß Neuhardenberg, hrsg. von der Stiftung Schloß Neuhardenberg 2006, »Ich kann mich an eine Unterhaltung mit einem sächsischen Staatsminister erinnern, der mir vor einiger Zeit sagte: ›Wir werden sicherlich nur die großen Zentren halten könne, aber zum Beispiel die Lausitz (die ich persönlich sehr liebe), also Görlitz, Bautzen, Zittau, Löbau und Kamenz, aufgeben müssen.‹ Mit anderen Worten: Man kann sich die Situation gar nicht drastisch genug vorstellen.« (S. 9)

Auf der Grundlage der Ermächtigung von Art. 72 Abs. 2 GG[31] hatten es Bund und Länder in einer historisch und geographisch präzedenzlosen Anstrengung unternommen, eine Gleichwertigkeit der Lebensverhältnisse zwischen West und Ost zu erreichen. Auf Landesebene aber wird eben diese Anstrengung dadurch konterkariert, daß die Mittel einseitig in die Zentralen Orte geleitet werden. Dieses, dem politischen Agieren der Länder zugrundeliegende Konzept wurde im NS-Regime entwickelt[32] und sowohl in der SBZ/DDR wie in der Nachkriegs-Bundesrepublik weiter gebraucht. Es hat, etwa bei der ungleich höheren Finanzausstattung der kreisfreien Gemeinden im Vergleich mit den kreisangehörigen Gemeinden im jährlichen Gesetz über den Finanzausgleich FAG, unmittelbare Konsequenzen für das politische Handeln. Zentral für dieses Konzept ist die Vorstellung einer Ungleichheit der Staatsangehörigen; also ein unmittelbares Pendant zu der oben zitierten Auffassung Carl Schmitts von Demokratie und der skizzierten Problematik von Bürgern erster und Mitbürgern zweiter Klasse. Im Ergebnis haben einige der Zentralen Orte Ost als Inseln wirtschaftlichen Wohlstandes die Lebensverhältnisse im Westen eingeholt oder teilweise sogar überholt (etwa beim Vergleich von Dresden mit Bremen oder dem Ruhrgebiet). Das ländliche Gebiet um sie herum bleibt jedoch immer stärker zurück.

Für die Oberlausitz kommt erschwerend hinzu, daß sie nicht nur ein ländlicher Raum und damit minderprioritär im Sinne der Zentralen Orte ist, sondern mit ihrer Bikulturalität dem sächsischen Staatsganzen durchaus fremd. Der entscheidende Prozeß der nationalen Selbstfindung im 19. Jahrhundert fand zu einem Zeitpunkt statt, als die heutige sächsische Oberlausitz fast zur Hälfte zu dem als feindlich betrachteten Preußen gehörte; der lediglich als Lehen an Sachsen gekommene Südteil konnte staatsrechtlich nicht fest inkorporiert werden. Durchaus anders als die preußische Niederlausitz zum heutigen Rechtsnachfolger Brandenburg, bleibt die sächsische

[31] Art. 72 Abs. 2, Auf den Gebieten des Artikels 74 Abs. 1 Nr. 4, 7, 11, 13, 15, 19a, 20, 22, 25 und 26 hat der Bund das Gesetzgebungsrecht, wenn und soweit die Herstellung gleichwertiger Lebensverhältnisse im Bundesgebiet oder die Wahrung der Rechts- oder Wirtschaftseinheit im gesamtstaatlichen Interesse eine bundesgesetzliche Regelung erforderlich macht.

[32] Zu Peripherie und Peripherisierung vgl. Vogt, Matthias Theodor: *Ubi Leones/Wo die Löwen hausen*. Einführung in die Thematik des Collegium PONTES 2004. In: Die periphere Mitte Europas. [im Erscheinen].

Oberlausitz in Sachsen noch immer ein *alienum*[33]. Dies hat unmittelbare Folgen bei den Staatsausgaben.

Auf das deutsch=sorbische Siedlungsgebiet der sächsischen Oberlausitz entfallen 15 % der sächsischen Einwohner und 14 % des sächsischen Steueraufkommens. Wie hoch umgekehrt die Ausgaben des Freistaates im Bereich Wissenschaft und Forschung, im Bereich Wirtschaftsförderung, im Bereich Kunst und Kultur liegen, dazu gibt es beim Statistischen Landesamt des Freistaates Sachsen keine Angaben, da die Funktionskennziffern der Staatsregierung nicht regional aufgeschlüsselt werden (jedenfalls nicht für die interessierte Öffentlichkeit). Während aber rund um den Leipziger Flughafen Quelle, BMW, Porsche und rund um den Dresdener Flughafen AMD, Siemens, Infineon mit Milliardensubventionen der EU, des Bundes und des Freistaates angesiedelt werden konnten, beträgt die Zahl der namhaften Neuansiedlungen in der Oberlausitz exakt Null. Ob Sorbe, ob Deutscher: Wer studieren, arbeiten oder sich vergnügen will, muß dies weit außerhalb der Oberlausitz tun und zieht dann oft genug weg. Was nicht eben zur Erhöhung der Sorbenzahl im ›sorbischen Siedlungsgebiet‹ beiträgt.

1.7 Ein neues Prinzip des Völkerrechts: plurikulturelle Regionen

Während Sachsen in seinem Sorbengesetz die sorbisch besiedelten Dörfer säuberlich enumeriert, haben andere Teile Europas längst einen Weg, aus der konfrontativen Perspektive Mehrheit versus Minderheit gefunden. Vorangegangen ist den rechtlichen Normierungen ein *cultural turn* der Geisteswissenschaften.

Bei Max Weber heißt es: »Der Begriff der Kultur ist ein Wertbegriff. Die empirische Wirklichkeit ist für uns ›Kultur‹, weil und sofern wir sie mit Wertideen in Beziehung setzen; sie umfaßt diejenigen Bestandteile der Wirklichkeit, welche durch jene Beziehung für uns bedeutsam werden,

[33] Vgl. Thümmel, Hans-Wolf: *Wem gehört die Oberlausitz? Anmerkungen aus verfassungsgeschichtlicher Sicht*. In: *Kulturen in Begegnung. Bericht über das Collegium* PONTES *Görlitz-Zgorzelec-Zhořelec 2003.* Beihefte zum Orbis Linguarum, hrsg. von Matthias Theodor Vogt, Jan Sokol, Eugeniusz Tomiczek, Band 33. Publikationen des Collegium PONTES. Wrocław und Görlitz 2005. Auch online verfügbar unter: http://kultur.org/media/cpjgII2003nr3_thuemmel.pdf.

und nur diese.«[34] Eine solche Wertidee war die »post-christliche«[35] Idee der Reinheit, die das Eigene vom Fremden absondert und für die Entstehung der Nationalismen des 19. Jahrhunderts mit ihrem Homogenitätsmythos konstitutiv wurde. Amartya Sen wies darauf hin, daß die Ursache für die Rassenunruhen in den USA wesentlich im Leitmodell des WASP, des weißen angelsächsischen Protestanten, liegt. Es ist weder für Latinos noch Chinesen noch Schwarze erreichbar und führte damit notwendigerweise zu gewaltsamen Auseinandersetzungen.[36] Als 1918 die Idee des Selbstbestimmungsrechts der Völker von Woodrow Wilson in seinen 14 Punkten aufgegriffen und diese für das Nachkriegsgefüge konstitutiv wurde, entstanden im Glacis zwischen den vier untergegangenen Kaiserreichen nur zwei Staaten, die sich bis zum Ausbruch des nächsten Weltkrieges vor der Versuchung des Autoritarismus bewahren konnten – es waren Suomi-Finland, im Zusammenwirken von Schweden und Finnen, sowie die ebenfalls bewußt binationale Tschechoslowakei. Alle monokulturell angelegte Staaten mündeten überwiegend bereits Ende der 20er Jahre in autoritäre Regime (vgl. Lettland, Polen, Ungarn etc.); selbst Estland, das 1918 allen im Lande ansässigen Minderheiten (Deutschen, Schweden, Russen, Juden) eine weitgehende Kulturautonomie gewährte, blieb davon letztlich nicht verschont.

Die Wertidee ›Reinheit‹ liegt auch dem eingangs diskutierten *ius sanguinis* (›durch Abstammung‹) zugrunde. Demgegenüber übersetzte Martin Luther Lev 19,18 nicht wie üblicherweise tradiert »wie dich selbst«, sondern: »Liebe Deinen Nächsten als dich selbst«.[37] Übertragen auf das Verhältnis zu Minderheiten heißt dies, sie nicht als Bedrohung, sondern als

[34] Weber, Max: *Soziologie, universalgeschichtliche Analysen, Politik*. Stuttgart 1973, S. 217.

[35] Braun, Christina von: *Zum Begriff der Reinheit*. In: Metis. Zeitschrift für historische Frauenforschung und feministische Praxis, H. 11, 1996, S. 8. Zitiert nach Tschernokoshewa, Elka: *Beziehungsgeschichten. Fünf einleitende Thesen.* In: Beziehungsgeschichten. Minderheiten – Mehrheiten in europäischer Perspektive, hrsg. von Elka Tschernokoshewa und Volker Gransow, Bautzen 2007.

[36] Sen, Amartya: *Welcher Multikulturalismus?* In: Lettre International, Paris, 72 / 2006.

[37] Hinweis bei Wichard, Rudolf: *Akkulturation – Assimilation – Integration: Menschen fühlen sich wohl*. In: Stiftung Haus der action 365: Begegnungen mit Fremdem. Akkulturation – Assimilation – Integration. Frankfurt am Main 2007, S. 22. Der sprachhistorischen Genauigkeit halber sei hinzugefügt, daß ›als‹ und ›wie‹ zu Luthers Zeit nicht in vergleichbarem Maße ausdifferenziert waren wie heutzutage.

Bereicherung aufzufassen. Der Weg hierfür ist dornenreich, da er an den Grundfesten dessen rührt, was traditionell als Identität gilt. Das Schicksal Südtirols ist dafür ein markantes Beispiel.

Die alte Sprachgrenze in der Zeit der Völkerwanderung zwischen den um 550 eingewanderten Baiern und den italienischsprachigen Langobarden liegt noch heute zwischen Mezzocorona (bis 1902 Mezzotedesco) und Salurns an der Brennerautobahn etwa auf halbem Wege zwischen Bozen / Bolzano und Trento / Trient. Dies sind die Hauptstädte der beiden italienischen Provinzen ›Autonome Provinz Bozen – Südtirol‹ (Provincia Autonoma di Bolzano – Alto Adige / Provinzia Autonòma de Balsan – Südtirol) und ›Autonome Provinz Trient (Trentino)‹; letzteres bis 1803 selbständiges Fürstbistum und in dieser Eigenschaft Gastgeber des gegenreformatorischen Concilium Tridentinum 1545 bis 1563, ab 1815 Welschtirol unter Habsburg. Sie bilden gemeinsam die ›Autonome Region Trentino-Südtirol / Trentino – Alto Adige‹ mit 978.581 Einwohnern auf 13.606,87 km², also etwas größer als die Oberlausitz auf etwa der gleichen bewirtschaftbaren Fläche. Die beiden Hauptstädte der Provinzen Bozen und Trient haben je rund 100.000 Einwohner, wobei die Wachstumsquote Bozens von 94.989 (2001) auf 100.179 (2007) Zeichen einer bemerkenswerten Prosperität ist.

Im Ergebnis der Waffenstillstandsbedingungen des Versailler Kriegsrates vom 1. November 1918 wurde das zuvor habsburgische Gebiet Italien angegliedert (nachdem es in den bekannten 36 Stunden zwischen Niederlegung der Waffen auf der habsburgischen Seite und dem Inkrafttreten des Waffenstillstands von den italienischen Truppen zur Gänze besetzt worden war). Nach der Grundidee des Selbstbestimmungsrechts der Völker war es logisch, daß das geschlossen italienisch-sprachige Gebiet Trento an Italien fiel; nach der gleichen Grundidee hätte das damals zu 96,6 % deutschsprachige Südtirol (heute 69 % deutschsprachig) 1918 an Restösterreich fallen müssen. Die folgenden Spannungen von den Repressionen unter Mussolini und die ›Option‹ des Hitler-Mussolini-Paktes, die unechte Autonomie von 1948, den Bomben 1956 bis 1969 bis zu den Demarchen der Republik Österreich bei der UNO von 1960 bis 1992 sind bekannt; am Ende stand ein neues Prinzip des Völkerrechtes.[38]

[38] Vgl. Pariser Abkommen zwischen Österreich und Italien vom 5. September 1946; Verfassung der italienischen Republik (1947 / 48); Sonderstatut für die Region Trentino-Südtirol (Autonomiestatut 1971 / 72); Staatsgesetz Nr. 118 vom 11. März 1972,

Dieses geht nicht mehr von der Frage aus, ob es sich bei der Bevölkerung um Deutsche oder Italiener handelt. Vielmehr wird, im schließlich ausgehandelten Autonomiepaket der bikulturellen (bzw. einschließlich der Ladiner und Zimbern eigentlich tetrakulturellen) Gesamtregion, das Recht auf eigenständige Gesetzgebung erteilt – einschl. eines Zustimmungsvorbehaltes bei der Anwendung nationaler Gesetzgebung auf die Region. Die praktische Ausführung und Entscheidung über die Verwendung der Finanzmittel obliegt dann wesentlich der Ebene der beiden (autonomen) Provinzen.

Bezogen auf die Oberlausitz werden, nach der Kreisgebietsreform, die beiden neuen Landkreise Bautzen und Görlitz über eine formal den italienischen Provinzen praktisch identische Struktur verfügen. Würde man die beiden künftigen Kreistage Bautzen und Görlitz gemeinsam tagen und abstimmen lassen, hätte man ohne weitere Kosten eine demokratisch legitimierte Oberlausitzer Regionalversammlung für den sächsischen Teil des deutsch=sorbischen Siedlungsgebietes zur Verfügung.

Die alte Sprachgrenze (in Italien) verläuft nach wie vor zwischen den überwiegend deutsch- und den überwiegend italienischsprachigen Gebieten. Zwischen den Bewohnern hat sich – nach gut zwei Generationen starker Spannungen mit teilweise blutigen Auseinandersetzungen und nun rund einer Generation einer neuen Zusammenarbeit durch das Autonomiepaket – jedoch ein neues Zusammengehörigkeitsgefühl entwickelt. Der zentrale Punkt des Pakets ist der Verbleib von 90 % des Steueraufkommens in den beiden autonomen Provinzen.[39] Südtirol (Bozen) hat sich

Durchführungsbestimmungen (1973ff).

[39] Vgl. Autonomiestatut Abschnitt VI Finanzen der Region und der Provinzen Zf. 69 ff. Insbesondere Zf. 75g: »Den Provinzen werden die nachstehenden in ihrem Gebiet eingehobenen Anteile am Ertrag der unten angeführten Steuereinnahmen des Staates zugewiesen: a) neun Zehntel der Register- und Stempelsteuern sowie der Gebühren für staatliche Konzessionen, b) neun Zehntel der Verkehrssteuer auf die in den entsprechenden Gebieten zugelassenen Fahrzeuge, c) neun Zehntel der Steuer auf den Verbrauch von Tabakwaren, bezogen auf den Absatz in den Gebieten der beiden Provinzen, d) sieben Zehntel der Mehrwertsteuer mit Ausnahme jener auf die Einfuhr, abzüglich der im Sinne des Artikels 38, mit seinen späteren Änderungen vorgenommenen Rückzahlungen, e) vier Zehntel der im Gebiet der Region eingehobenen Mehrwertsteuer auf die Einfuhr, aufzuteilen im Verhältnis von 53 % auf die Provinz Bozen und von 47 % auf die Provinz Trient, f) neun Zehntel des Ertrages der Fabrikationssteuer auf Benzin, auf das als Kraftstoff verwendete Gasöl und auf das als Kraftstoff verwendete Flüssiggas, die an den Tankstellen im Gebiet

aus einer Bergbauernlandschaft in gerade einmal 30 Jahren zur reichsten Region Italiens entwickelt, die auf Platz 25 der wohlhabendsten Regionen Europas und auf Platz 1 der Statistiken Italiens zu Sicherheit und Lebensqualität steht. An dieser Entwicklung haben nicht nur die 67 % deutschen, sondern ebenso die 27 % italienischen und 5 % ladinischen Angehörigen der Provinz teil, mit dem Ergebnis, daß sich mehrere der SVP-Sitze bei der letzten Wahl italienischen Stimmen verdanken.[40]

Die 1997 gegründete Freie Universität Bozen mit derzeit 3.000 Studenten war die erste dreisprachige Universität Europas; die Fakultäten Wirtschafts- und Bildungswissenschaften belegen Spitzenplätze in den nationalen Universitätsrankings. Die Hochschule für Dokumentarfilm, Fernsehen und Neue Medien ZeLIG wurde 1988 gegründet. 1962 wurde die Università degli Studi di Trento durch den Landeshauptmann Bruno Keßler mit dem Anspruch gegründet, eine bis dahin eher traditionelle und konservative Gesellschaft zu modernisieren. Heute studieren an ihr 15.000 Studenten. In den beiden Provinzen der Autonomen Region arbeiten gut 1.000 Universitätsangehörige mit spürbarem Erfolg für die Zukunft der Region. Aus zwei durchaus als verfeindet zu nennenden Sprachgruppen ist ein »gemeinsames Indigenat«[41] geworden; ein Vorbild für ein Europa der Vielfalt[42]. Mehr noch: indem die Bürger der Autonomen Region Trentino-Südtirol zu 90 % selbständig über die Verwendung ihrer Steuern entscheiden können, ist der Gegensatz zwischen bloßer ›Staatsangehörigkeit‹ und vollgültiger ›Staatsbürgerschaft‹ wesentlich aufgehoben worden (die altrömische Rechtsfigur des *civis* geht ja vom Stadtbürger aus und eben nicht vom Untertan). Damit ist ein barockes Erbe des Nationalstaats zukunftsweisend beseitigt.

der beiden Provinzen abgegeben werden, g) neun Zehntel aller anderen direkten oder indirekten, wie immer benannten Einnahmen aus Staatssteuern einschließlich der örtlichen Einkommenssteuer mit Ausnahme jener, die der Region oder anderen örtlichen Körperschaften zustehen.«

40 Vgl. *Südtirol kaut an seinem Erfolg*. Das Autonomie-Modell als Neidobjekt und Hindernis. In: Neue Zürcher Zeitung vom 10. Juli 2007.

41 Siehe oben Abschnitt 1.1.

42 Vgl. Vogt, Matthias Theodor: *The heritage of the Cold War has gone, and yet two concepts of Europe remain*. In: Cultural heritage in the 21st century. Opportunities and challenges, hrsg. von Jacek Purchla und Monika A. Murzyn, International Cultural Centre, Krakow 2007. S. 57 – 63.

1.8 Soll und Haben

Was heißt Sorbe, was heißt Deutscher, wenn beiden – gemessen an den Verfassungsgeboten der Art. 3 III und 72 II GG – die selbständige Entfaltung versagt bleibt? Bezogen auf die Oberlausitz und ihren Anteil von 15,2 % der sächsischen Staatsangehörigen, gestalten sich im Haushaltsjahr 2007 die Ausgaben für Wissenschaft und Kunst des Freistaates Sachsen wie folgt: Legt man nur die durch Institutionen oder Einzeltitel zugewiesenen Anteile des Einzelplans 12 (Sächsisches Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst) und des Einzelplans 03 (Sächsisches Staatsministerium des Inneren) zugrunde, also die Hochschulen, die Forschungseinrichtungen, die Kultureinrichtungen, den staatlichen Anteil an der Kulturraumförderung und natürlich die Landesmittel für das sorbische Volk, dann sollten von den regional nachweisbaren Landesmitteln von 1.414 Mio € p.a. auf die Oberlausitz rund 215 Mio € p.a. an staatlicher Förderung entfallen.

Tatsächlich sind es nur 48,6 Mio € p.a. oder gerade einmal ein Fünftel dessen, was für die Herstellung »gleichwertiger Lebensbedingungen« (Art. 72 GG) notwendig und angemessen wäre. Rechnerisch fehlen in der Oberlausitz 166 Millionen € p.a. Landesmittel[43] für Wissenschaft und Kunst:

Ausgaben nach wichtigen Schwerpunkten (Gliederung entsprechend dem bundeseinheitlichen Schema des Funktionenplanes) EP 12 2007, S. 13		**Sachsen EP 12 2007**	**davon anrechenbar**	**Oberlausitz**
1. Universitäten, Kunst- und Fachhochschulen	IHI Zittau, HS Zittau/Görlitz	735,2	735,2	25,9
2. Hochschulkliniken	-	153,00	153,00	0,0
3. Berufsakademien Sachsen	BA Bautzen	16,9	16,9	2,2
4. Ausbildungsförderung für Schüler und Studierende	nicht zuweisbar	243,1	x	x
5. Bibliothekswesen, wissenschaftliche Bibliotheken	-	25,0	25,0	0,0
6. Forschung außerhalb der Hochschulen sowie ESF	-	300,9	300,9	0,0
7. Staatstheater	-	63,4	63,4	0,0

43 Wir danken Herrn Staatsminister Prof. Dr. Roland Wöller für seinen Hinweis auf die Berufsakademie Sachsen und der Hochschule der Sächsischen Polzei, ohne die der Oberlausitz rechnerisch 168 Mio € Landesmittel p.a. fehlen würden (so in der ersten Fassung des Gutachtens).

8. Museen und Sammlungen	SMNG	34,5	34,5	2,5
9. Denkmalpflege	nicht zuweisbar	8,6	x	x
10. allgemeine Kulturförderung	Kulturräume (ohne FAG, Sorbenstiftung (nur Sxn)	75,0	75,0	14,5
11. Sonstiges	nicht zuweisbar	113,3	x	x
		1.768,9	1.403,9	45,0
Ausgaben Hochschulen des SMI EP 3, 2007				
Hochschule der Sächsischen Polizei		3,6	3,6	3,6
Fachhochschule der Sächsischen Verwaltung Meißen		7,2	7,2	
		10,8	10,8	3,6
		1.779,7	1.414,7	48,6
				3,44%
Anteil Bevölkerung Oberlausitz an der sächsischen Bevölkerung	4.272.237			649.380
Anspruch auf Förderung gemäß Art. 3 und 72 GG				15,20 %
Die Oberlausitz sollte erhalten				**215,0**
Fehlbetrag				**-166,4**
Theoretischer Multiplikationsfaktor Ist-Förderung zur Soll-Förderung				4,4

Abb. 5: Welche staatliche Förderung sollte die Oberlausitz in den Bereichen Wissenschaft und Kunst erhalten?

Bezogen nur auf Kunst und Kultur, errechnet sich ein Fehlbedarf von einem Drittel oder knapp 10 Mio € p.a.:

	Ober-lausitz	Kunst und Kultur	
Ausgaben nach wichtigen Schwerpunkten (Gliederung entsprechend dem bundeseinheitlichen Schema des Funktionenplanes) EP 12 2007, S. 13		Sachsen EP 12 2007	Ober-lausitz
1. Staatstheater		63,4	0,0
2. Museen und Sammlungen	SMNG	34,5	2,5
3. Denkmalpflege	nicht zuweisbar	x	x
4. allgemeine Kulturförderung		75,0	14,5
5. Sonstiges	nicht zuweisbar	x	x
		172,9	17,0
			9,81%
Anteil Bevölkerung Oberlausitz an der sächsischen Bevölkerung		4.273.8000	649.380
Anspruch auf Förderung gemäß Art. 3 und 72 GG			15,20%
Die Oberlausitz sollte erhalten			**26,3**
Fehlbetrag			**-9,3**
Tatsächlicher Anteil der Anspruchssumme in der staatlichen Förderung im EP 12			
			64,52 %
Theoretischer Multiplikationsfaktor Ist-Förderung zur SollFörderung			1,5

Abb. 6: Welche staatliche Förderung sollte die Oberlausitz im Bereich Kunst erhalten?

Der Fehlbetrag von 9,3 Mio € p.a. Landesmitteln im Bereich Kultur entspricht 176,1 fehlenden Stellen im Kulturbereich (wenn man die Gesamtkosten des SNE von 5.675.997,59 € durch die 107,5 am SNE besetzten Stellen teilt, erhält man Gesamtkosten [Personal- plus Sachkosten] von 52.799,98 € Kosten pro Stelle).

Bei einer sächsischen Erwerbstätigenquote von 44,28 % (2005) entspricht dies einer Wohnbevölkerung von unmittelbar 397 Bürgern; ungerechnet die bekannten Umwegrentabilitätsfaktoren.[44] Bezogen aber auf

[44] Vgl. Blum, Ulrich, Müller, Stefan, Vogt, Matthias Theodor: *Kultur und Wirtschaft in Dresden.* Im Auftrag des Sächsischen Kultursenates. Kulturelle Infrastruktur Band 6, Leipzig 1997, *Kultur im ländlichen Raum. Das Beispiel Mittelsachsen*, hrsg. von

die Wissenschaft, sprich Hochschule und Forschung, errechnet sich ein *Fehlbedarf von sechs Siebteln* oder gut 150 Mio € p.a.:

Welche staatliche Förderung sollte die Oberlausitz in den Bereichen Wissenschaft unf Kunst erhalten?	**Oberlausitz**	**Wissenschaft (Hochschulen und Forschung)**	
Ausgaben nach wichtigen Schwerpunkten (Gliederung entsprechend dem bundeseinheitlichen Schema des Funktionenplanes) EP 12 2007, S. 13		Sachsen EP 12 2007	Oberlausitz
1. Universitäten, Kunst- und Fachhochschulen	IHI Zittau, HS Zittau/ Görlitz	753,2	25,9
2. Hochschulkliniken	-	153,0	0,0
3. Berufsakademien	BA	-	-
4. Ausbildungsförderung für Schüler und Studierende	nicht zuweisbar	x	x
5. Bibliothekswesen, wissenschaftliche Bibliotheken	-	25,0	0,00
6. Forschung außerhalb der Hochschulen sowie ESF	-	300,9	0,0
		1.214,1	25,9
Ausgaben des SMI EP 3, 2007		3,6	3,6
Hochschule der Sächsischen Polizei		7,2	
Fachhochschule der Sächsischen Verwaltung Meißen		10,8	3,6
		1.224,9	29,4
			2,40%
Anteil Bevölkerung Oberlausitz an der sächsischen Bevölkerung		4.273.800	649.380
Anspruch auf Förderung gemäß Art. 3 und 72 GG			15,20 %
Die Oberlausitz sollte erhalten			186,2
Fehlbetrag			-156,7
Tatsächlicher Anteil der Anspruchssumme in der staatlichen Förderung im EP 12			14,01 %

Matthias Theodor Vogt. Kulturelle Infrastruktur Band 8, Leipzig 2000.

Theoretischer Multiplikationsfaktor Ist-Förderung zur Soll-Förderung		6,3

Tabb. 7: Welche staatliche Förderung sollte die Oberlausitz in den Bereichen Wissenschaft und Forschung erhalten?

Der Fehlbetrag von 156.700.000,00 € p.a. Landesmitteln für Wissenschaft (Hochschulen und Forschung) ergibt (bei bundesdeutschen Durchschnittskosten von 53.187,71 € pro Stelle im Saldo von Personal- und Sachaufwand) eine Größenordnung von 2.984 Stellen, die der Oberlausitz im Bereich Hochschulen und Forschung dann landesfinanziert zur Verfügung gestellt werden müßten, wenn der Verfassungsgrundsatz der gleichmäßigen Behandlung umgesetzt würde.

Bei bundesdeutschen Durchschnittskosten von 8.410,92 € p.a. und pro Student (im gesamtdeutschen Mittel aller Fachbereiche außer Medizin) ergibt dies 18.868 potentiell fehlende Studenten in der Oberlausitz.

22.028 fehlende Arbeits- und Studienplätze in Kultur und Wissenschaft wiederum bedeuten bei Hochrechnung nur des Erwerbstätigenanteiles und ohne Multuplikatoreneffekte (jeder Musiker und Student kauft Brötchen, geht zum Arzt etc.) eine Zahl von 26.003 fehlenden Bürgern oder exakt 4,00 % der jetzigen Einwohnerzahl der Oberlausitz. Daß es an diesen Bürgern fehlt und daß es immer mehr fehlende Bürger werden, hängt mit der Fehlleitung sowohl der Bundesergänzungszuweisungen als auch der regionalen Steuereinnahmen in die Zentralen Orte zusammen.

In den gegenwärtigen Rahmenbedingungen wird sich die Diskussion um die Förderung der sorbischen Kunst und der sorbischen Wissenschaft nicht so schnell zu einer befriedigenden Lösung bringen lassen. Das sorbische Siedlungsgebiet ist unauflöslicher Bestandteil einer regionalen Gesamtproblematik; es besteht ein Konnex zwischen dem regionalen Steueraufkommen und dessen externer Verwendung durch staatliche Stellen; eine nicht von der Hand zu weisende Verbindung zwischen der Entsiedelung der Landschaft einschließlich der dadurch verstärkten Assimilation der Sorben.

Das Beispiel Südtirols und seines 90 %igen Rückflusses am Steueraufkommen dagegen zeigt, daß eine scheinbar radikale Lösung binnen einer Generation eine sichtbare Veränderung bringen kann. Dem Grundgesetz lag der Gedanke der christlichen Subsidiarität zugrunde, der Ertüchti-

gung zur Lösung eigener Probleme durch eigene Kraft. Siebzehn Jahre nach der Wiederbegründung beider Länder ist offensichtlich, daß Sachsen wie Brandenburg mit der Lösung der Probleme der Lausitz überfordert sind. Eine mutige Lösung wäre es, von den ›Besonderheiten des deutsch-sorbischen Siedlungsgebietes‹ nicht nur in Gesetzestexten zu sprechen, sondern diesem Gebiet die Kraft zur Selbsthilfe zuzutrauen. Wer könnte besser mit den polnischen und tschechischen Nachbarn sprechen und in Wirtschaft, Wissenschaft und Kultur Gemeinsames aufbauen als die Sorben, sich selbst und ihren deutschen Mitbürgern zum Wohl?

1.9 Resümee

Die hier ausgewiesene Minderfinanzierung von 166 Mio € p.a. wurde am Beispiel der Einzelpläne 03 und 12 des sächsischen Haushalts errechnet. Unberücksichtigt sind alle anderen Politikbereiche, angefangen mit der Wirtschaftsförderung.

Für die Region gilt ebenso wie für die Sorben, daß der überwiegende Teil der selbst aufgebrachten Steuern nicht an sie zurückfließt. Ebenso erreicht von den Steueraufwendungen Dritter (EU, Bund, Länderfinanzausgleich) die Region ein deutlich kleinerer Anteil, als ihr bevölkerungsmäßig zustünde. Die in Südtirol gefundene Antwort drängt sich zur Lösung auch der Oberlausitzer Problematik förmlich auf.

Dies ist der Hintergrund zur Beurteilung der Frage: Sind 16,8 € Mio für die ›Stiftung des sorbischen Volkes‹ (wie sie eigentlich heißen müßte) und 4,7 Mio € p.a. für das Sorbische National-Ensemble in jetziger oder veränderter Gestalt angemessen? Sind sie zuviel? Oder sind sie eventuell deutlich zuwenig?

II
Die Geburt der sozialistischen Folklore
Eine Analyse der Stalinschen Politik gegenüber dem Bauerntum und zur nationalen Frage

Kapitel Zwei – der zeitgeschichtliche Ansatz – erfordert vom interessierten Leser einige Geduld. Vom Auftraggeber dieser Analyse wurden Strukturmodelle des Serbski ludowy ansambl / Sorbisches National-Ensemble für das Jahr 2010 gefordert. Warum soll es für die Erarbeitung solcher Strukturmodelle und betriebsökonomischer Kennziffern (zumal fast zwanzig Jahre nach der friedlichen Revolution in Mitteldeutschland und der Implosion des Sowjetsystems) wichtig sein, sich mit Vorkriegsgeschichten zu beschäftigen?

Wer aber die im folgenden geschilderte Geburt der sozialistischen Folklore aus dem Geist des Stalinismus nicht kennt (und solche Kenntnisse sind auch unter Historikern nicht selbstverständlich), kann die Zwänge, unter denen die Mitarbeiter des Staatlichen Ensembles für sorbische Volkskunst von 1952/53 bis 1989 standen, ebensowenig ermessen, wie er die Bemühungen um Reorganisation des SNE seit 1990 beurteilen kann. Wer also Volkskunst auf eine Agenda 2010 setzt, muß sich an die keineswegs zeitlos überkommene, sondern an eines der finsteren Kapitel europäischer Geschichte gebundene Geburt der Folklore erinnern, um so die lange unausgesprochenen, doch höchst gegenwärtigen Schatten der Vergangenheit zu überwinden.

Wenn das Zusammendenken der Begriffe Volkskultur / volkstümliche Kultur / Kultur eines Volkes in einem so spezifischen zeitgeschichtlichen Kontext erfolgte wie hier ausgeführt, wie ist dann das Handeln von Kurt Biedenkopfs Sächsischer Staatskanzlei zu beurteilen, die das Sorbische National-Ensemble zu einem Zeitpunkt in seinen Strukturen absicherte, als im gesamten postsozialistischen Raum die staatlichen Folklore-Ensembles um neue Existenzen jenseits der schützenden Hand des Staates rangen und hierbei zu neuen Ausdrucksmöglichkeiten fanden?

Das Folgende verknüpft zwei nur scheinbar disparate Fragestellungen: Gibt es (1) Folklore-Ensembles schon immer oder hatte Stalin sehr konkrete politische Vorstellungen, als er erst sein Land in die Hungersnot trieb und dann

die Gattung ins Leben rief? Warum widmete er sich mit staunenswerter Akribie, bis in Einzelmanuskripte hinein, der Kulturpolitik? In welchem Kontext (2) erfand Karl Marx das ›Selbstbestimmungsrecht der Völker‹, das 1918 die Grundlage von Woodrow Wilsons 14 Punkten sowie einer Serie von Staatsgründungen wurde (nicht aber für einen Staat der Sorben) und mit dem dann Stalin und die Sowjetunion ihre liebe Not haben sollten?

Das Sorbische National-Ensemble wurde 1952 ins Leben gerufen. Es hatte seinen ersten Auftritt (mit Chor und Tanzgruppe) an Stalins 73. Geburtstag, am 21. Dezember 1952. Es sollte Stalins letzter Geburtstag sein, denn der Diktator starb kurz darauf am 8. März 1953. Für das Ensemble war dies kein zufälliger Umstand, sondern es erscheint heute, im Rückblick, als sinnfällig und symptomatisch. Das Nationalensemble selbst ist seinem Charakter nach ein klassisches Produkt des ›Stalinismus‹, jener spezifischen politisch-kulturellen Mischformation, die sich aus dem ursprünglichen Impuls des Marxismus und der Bolschewisten einerseits und dem kulturellen Material der vom Generalissimus eroberten und unterjochten Länder (inklusive Rußlands) andererseits herausgebildet hat. In dieser Formation war der Volksmusik bzw. einer artifiziell zugerichteten Volksmusik eine ganz besondere Funktion zugefallen. Der Stalinismus verlangte nach ›Volkstümlichkeit‹, aber er tat dies erst, nachdem er das ›Volk‹ (die Bauern und die Nationalitäten in ihrer eigentümlichen Lebensweise) vernichtet hatte. Diese Volkstümlichkeit sollte die zuvor erfolgte Vernichtung als ihr Gegenteil, als Lebensinfusion, erscheinen lassen. Der Stalinismus war eine Art Bühnenveranstaltung einer künstlich zusammengesetzten Volkstümlichkeit, in deren Hintergrund die Gräben und Leichname jenes Volks lagen, das er zu repräsentieren vorgab. Sein Recht auf Repräsentation hatte er diesem ›Volk‹ durch Mord abgezwungen.

Will man diese Zusammenhänge verstehen, so ist es notwendig, sich besonders die Haltung und die Politik der kommunistischen Bewegung zu zwei Komplexen vor Augen zu führen: (1) zur Volkskultur und zum Bauerntum, als dem eigentlich ursprünglichen Träger dieser Volkskultur (denn ›Volkskultur‹ meint besonders die spontane, nicht verschriftlichte Kultur des niederen Bauerntums), und (2) zum Komplex des Nationalismus, der Nationalitäten und des ›Selbstbestimmungsrechts der Völker‹. Beides sind Themen, die etwa in der Zeit um 1800, der Phase der Französischen Revo-

lution und der Romantik, eine besondere Bedeutung in der europäischen Geschichte erlangt hatten.

2.1 Romantik, Nationalbewegung und Volkstümlichkeit im 19. Jahrhundert

Nationalismus und Nationsbewußtsein einerseits sowie die bewußte Rezeption, Pflege und ideologische Verklärung der Volkskultur andererseits, sind Produkte einer gemeinsamen Zeit. Beide entstammen sie den Ideen der europäischen Romantik und der romantischen Reaktion auf den selbstherrlichen, manchmal engstirnigen und tyrannischen Universalismus der Aufklärung des 18. Jahrhunderts. Die Ideen der Aufklärung hatten sich mit der französischen Revolution und den napoleonischen Eroberungszügen zwischen 1789 und 1815 über fast ganz Europa verbreitet und wurden unter Napoleon (1769–1821) zur politischen Leitidee. Während der napoleonischen Herrschaft setzte sich ein bestimmter Partikularismus, der französische Nationalismus, absolut und erklärte sich zum Universalismus, zum selbstverständlichen allgemeinen Ideal der gesamten Menschheit.

Dagegen begannen sich andere europäische Völker ihrerseits um den Wert und die Bedeutung all der durch den französischen Universalismus unterdrückten Partikularismen zu bemühen. In dem Moment, in dem die Aufklärung sich anschickte all dies für obsolet zu erklären, entdeckten Dichter, Gelehrte und Künstler den Wert und die Schönheit der alten, mündlich weitergegebenen Traditionen der Kultur des niederen Volks. Es entstand ein gesteigertes Interesse an Volksmärchen, Volksliedern, Volksmusik etc. Der erste und bedeutendste Protagonist dieser Bewegung in Deutschland, noch vor der Französischen Revolution, war Johann Gottfried Herder (1744–1803). Herder gab 1778–1779 eine internationale Volksliedsammlung (*Stimmen der Völker in Liedern*) heraus; 1785 erschienen seine aus der Zusammenarbeit mit Goethe entstandenen *Ideen zu einer Philosophie der Geschichte der Menschheit*, die u. a. eine kontinuierliche Wertschätzung von Völkern als je einzigartigen Individualorganismen zeigten. Herder wurde damit zum Vorläufer und Anreger der Romantik, die in Deutschland seit den 1790er Jahren aufkam. Anfang des 19. Jahrhunderts entstanden in Deutschland u. a. die Sammlung der Volksmärchen (und später auch noch der Volkssagen) durch die Gebrüder Wilhelm

und Jacob Grimm (*Grimms Märchen*) und die Sammlung von Volksliedern durch die Dichter Achim von Arnim und Clemens Brentano (*Des Knaben Wunderhorn*). Charakteristisch für beide Sammlungen ist, daß sie während der französisch-napoleonischen Besatzungsjahre begonnen und erstellt wurden, also zu einer Zeit, als politisch ein gegensätzlicher Impuls herrschte. *Des Knaben Wunderhorn* erschien 1806–1808, die Märchensammlung der Gebrüder Grimm 1812–1815. Beide Sammlungen gelten als Ausgangspunkte des literaturwissenschaftlichen Interesses in Deutschland, die Gebrüder Grimm können wohl als die eigentlichen Begründer der deutschen Philologie angesehen werden.[45]

Gleichzeitig brachte die französische Herrschaft unter Napoleon als Gegenimpuls den politischen Nationalismus hervor. In Deutschland – das in Europa als das wichtigste Land für jene Spielart der Romantik gilt, die später ins Politische tendierte – kristallisiert sich dies in der politischen Reaktion etwa um Phänomene wie die *Reden an die deutsche Nation* (1806) des Philosophen Johann Gottlieb Fichte (1763–1814), den preußischen Reformen der Freiherr vom Stein, Hardenberg und Wilhelm von Humboldt, der nationalen Erhebung in den sogenannten ›Befreiungskriegen‹ 1812–1815, welche (wohlgemerkt in internationaler Anstrengung) die Herrschaft Napoleons beendete, heraus. Am Beginn dieses Nationalismus stand die katastrophale Niederlage Preußens durch Napoleon 1806/07 in der Schlacht bei Jena und Auerstedt. Dieses Debakel und die nachfolgende Besetzung durch die französischen Truppen wurden weit über Preußen hinaus in Deutschland als nationale Demütigung und Katastrophe, als Menetekel eines drohenden Endes der deutschen ›Nation‹ empfunden.

Dieser Konnex von Nationalismus und nationaler Bewegung sowie einer liebevollen, teils sentimentalen Betrachtung des ›Volks‹ und der ›Volkskultur‹, d. h. der traditionellen bäuerlichen Lebensweise, bestand das ganze 19. Jahrhundert hindurch. Die Nationalbewegung wurde sozial vom Bürgertum getragen, politisch befand sich das alte Bauerntum, das häufig

[45] Jacob Grimm (1785–1863), der bedeutendere der beiden Brüder, war sogar von 1808–1813 Vorsteher der Privatbibliothek des Königs des 1807 von Napoleon neu geschaffenen Königreichs Westfalen gewesen. Napoleon setzte seinen jüngsten Bruder Jérôme Bonaparte, ein Bruder Napoleons. Das Königreich bestand nur bis zur Völkerschlacht bei Leipzig und nach 1814/1815 löste es sich auf. Grimm hatte also die intimste Erfahrung jenes französischen National-Universalismus, gegen den er als Romantiker zugleich aufbegehrte.

noch an den Resten der Feudalordnung festhielt, zu ihr im Gegensatz. Dennoch pflegte die bürgerliche Nationalbewegung im wesentlichen ein positives, verklärtes Bild vom traditionellen Bauerntum und suchte in diesem und in dessen Kulturprodukten die Garantie und den Kern der nationalen ›Werte‹, der nationalen Vitalität und der nationalen Einzigartig- und Ursprünglichkeit. Der Nationalismus des 19. Jahrhunderts suchte seine Beglaubigung in ›alten‹ und ›niederen‹ Traditionen, und die hohe Kultur in weiten Teilen Europas den Anschluß an die Volkskultur – ganz anders als die höfischen Schäferspiele des Rokoko, deren Reiz im bloßen Spiel gelegen hatte – und bemühte sich um eine Art ›Volkstümlichkeit‹. Die ›nationalen Komponisten‹ etwa, die in jenem Jahrhundert in vielen europäischen Ländern aufkamen (Komponisten wie Bedřich Smetana in Tschechien, Edvard Grieg in Norwegen, Modest Mussorgski in Rußland, Guiseppe Verdi in Italien, etwas später Jean Sibelius in Finnland), setzten nationale Volksmusikpassagen in der Musik ein, die insgesamt nach einer neuen Höhe der europäischen Musikkultur strebte. Sie schufen etwa ›nationale Opern‹, die sich alle als Teil einer gemeinsamen, also übernationalen, Musiktradition zeigten, in denen aber zugleich bestimmte nationale Volksmusikphrasen als politisch-kulturelle Identitätsmerkmale und Propagandaslogans verwandt wurden.

Dem positiven Bild des ›alten‹ Volks im Bürgertum stand ein sehr viel problematischeres des ›neuen‹ Volks gegenüber: der Arbeiterschaft, die mit der Industrialisierung rapide anwuchs. Der relative Rückgang der bäuerlichen Bevölkerung korrespondierte im 19. Jahrhundert mit dem starken Anstieg des Industrieproletariats, der Industriearbeiter und der von ihnen Abhängigen. Die sozialistische Bewegung, die unter ihnen schnell erstarkte, wurde in der zweiten Hälfte jenes Jahrhunderts, bis mindestens zum Ersten Weltkrieg, politisch zum Hauptfeind des Bürgertums; die Sozialisten wurden etwa in Deutschland von konservativen und nationalen Kräften als ›Vaterlandsverräter‹ angesehen und dementsprechend, etwa mit den ›Sozialistengesetzen‹ von 1878, bekämpft. Ihre politische Isolierung wurde erst mit Beginn des Ersten Weltkriegs aufgehoben, als sie bereit waren, die nationale Kriegsfinanzierung und damit den Krieg überhaupt zu unterstützen. Die Sozialdemokratie entfernte sich bei diesem Akt ein großes Stück von ihrem angestammten Internationalismus.

Die Feindschaft des Bürgertums gegenüber den Sozialisten korrespondierte dabei mit seiner Bereitschaft, sich mit den weiterbestehenden Resten alter Feudalverhältnisse abzufinden und mit ihnen zusammen zuarbeiten: das zweite deutsche Kaiserreich zwischen 1871 und 1918 ist weitgehend durch ein derartiges Bündnis von alten Feudalresten (in Kaisertum, Armee und politischer Führungsschicht) und den Spitzen des Bürgertums (in Industrie und Intelligenz) getragen worden.

2.2 Das Bauerntum im Marxismus und im Sowjetsystem

Die romantische Liebe für das Volk und die Volkskultur seit Beginn des 19. Jahrhunderts war eine bürgerliche Erscheinung. Das ›Volk‹, auf das sich diese Liebe bezog, bestand hauptsächlich aus der bäuerlichen Bevölkerung, die um 1800 in weiten Teilen Europas bis zu 90 % und mehr der Gesamtbevölkerung ausmachte. Diese bäuerliche Bevölkerung wurde bis ins 18. Jahrhundert von den gesellschaftlichen Eliten hauptsächlich als zurückgeblieben, vulgär, schmutzig, verkommen etc. angesehen; seit der Romantik hingegen erschien sie als der Inbegriff der ›Nation‹, als ihr Kern und ihr Rückgrat.

Es ist wahrscheinlich kein Zufall, daß diese romantische Begeisterung für das bäuerliche, ›einfache‹ Volk in einer Zeit aufkam, in der zugleich jenes ›einfache Volk‹ dieser Gestalt nach und nach verschwand. Zwischen 1789 und 1914 sah sich Europa einem in dieser Hinsicht beispiellosen Wandel seiner sozialen und beruflichen Struktur ausgesetzt, bei dem der Anteil der bäuerlichen Bevölkerung von einer überwiegenden Mehrheit auf eine in manchen Ländern verschwindend geringe Minderheit zurückging. Diese Verminderung ging einher mit der zunehmenden Industrialisierung Europas, die in einem Prozeß von Westen nach Osten fortschritt. Ausgehend von Großbritannien erreichte sie Ende des 19. Jahrhunderts in den großangelegten Plänen des russischen Finanzministers und Ministerpräsidenten Sergej J. Witte (1849 – 1915) Rußland. Das West-Ost-Gefälle der Industrialisierung in Europa spiegelte sich auch in einem West-Ost (und Nord-Süd-) Gefälle beim Anteil der bäuerlichen Bevölkerung wider: im Westen und Norden war sie 1914 am geringsten, im Osten und Süden relativ am höchsten. In Rußland, dem östlichen Grenzland Europas, betrug dieser Anteil Anfang des 20. Jahrhunderts noch über 80 %. Im Prozeß

der Industrialisierung verschob sich der Schwerpunkt der Bevölkerungsmasse von den Bauernfamilien auf die Industriearbeiter. Das ›Volk‹ der bürgerlichen Romantik, d. h. die Bauern wurden im Westen Europas zu einer Art romantischer Erinnerung, an deren Stelle in der Realität das Volk der ›werktätigen Massen‹ trat.

Ihre politisch-ideelle Heimat suchte diese Industriearbeiterschaft in der zweiten Hälfte des 21. Jahrhunderts in der sozialistischen Bewegung, in der sich seit etwa 1870 zunehmend der Marxismus durchzusetzen begann. Während der vormarxistische Sozialismus noch in hohem Maße Elemente beherbergte, die sich auf vorindustrielle Sozialformen bezogen, so etwa auf die bäuerliche Welt oder das städtische Handwerkertum, stellte sich der Marxismus ganz auf den Boden der industriellen Gesellschaft. Während er diese industrielle Gesellschaft zugleich in ihren Sozialformen entlarvte bzw. zu entlarven versuchte (die Beziehung zwischen ›Ausbeutern‹ und Ausgebeuteten, den ›Produktionsverhältnissen‹, der marxistischen Lehre vom Mehrwert etc.), verehrte er sie doch zugleich in ihrem welthistorischen Eroberungs- und Triumphzug. Wenn Karl Marx (1818–1883) etwa auf das britische Empire zu sprechen kam, so wurde seine ganze Verachtung der älteren menschlichen Sozialformen, etwa der stationären Gesellschaften Asiens, deutlich. Während der Marxismus intellektuell seinen Gegner in den ›Kapitalisten‹, der ›Unternehmerschaft‹ etc. suchte, so war für Marx die Verachtung und der Haß gegenüber allem, was er als ›feudal‹ ansah, d. h. gegenüber allem, was mit der alten agrarischen Lebensweise der Menschheit zusammenhing, größer. Überall, wo es zu einem Zusammenstoß zwischen der modernen, industriell-städtischen und der alten, ländlich-agrarischen Lebensweise der Menschheit kam, ergriff er, der in London, der damals größten Stadt der Welt, lebte, Partei für die modernen, städtisch-industriellen Formationen. Die Bauern, obwohl in gewissem Sinne unterdrückt, stellten für ihn kein Rekrutierungspotential für eine mögliche Revolution dar: »Was politische Aktion anging, betrachtete Marx die Bauern nur als die am wenigsten dummen Tiere auf dem Bauernhof und deshalb als für jedes revolutionäre Handeln unbrauchbar. Er war sich sogar nicht zu schade dafür, den Kapitalismus dafür zu loben, daß er, wie er sagte, große Menschenmassen von der Idiotie des Landlebens befreit hatte.«[46] Hält man sich diese Glaubenssätze vor Augen, so

[46] Mitrany, David: *Communism and the Peasants*. In: Annals of the American Academy of Political and Social Sciences, vol. 276 (July 1951), S. 99–104, hier S. 99. [Alle

ist verständlich, daß Marx in Europa Rußland als jene Macht und Gesellschaftsformation ansah, die er am wenigsten achtete. Rußland, im 19. Jahrhundert das am stärksten agrarisch-bäuerlich geprägte Land Europas und teilweise sogar in mittelalterlich oder orientalisch anmutenden Sozialformen verhaftet geblieben, war für ihn »die große Hauptfestung, Reservestellung und Reservearmee [...] der europäischen Reaktion«[47]. Es war jene Macht, die vor allem aus den europäischen Verhältnissen ausgeschaltet werden mußte, wenn die ›Revolution‹ dort zur Macht kommen sollte.

Es ist bei all dem eine merkwürdige Ironie der Geschichte, daß der Marxismus später besonders im bäuerlich-feudalen Rußland seinen größten Einfluß hatte und zur Herrschaftsideologie eines Weltreichs wurde, wie er auch danach aus eigener Kraft nur in Gesellschaften zur Herrschaft gelangte, die noch in einem hohen Maße agrarisch geprägt waren (China, Jugoslawien, Vietnam, Kambodscha, Kuba etc.).

Nach Rußland war der Marxismus ab den 1880er und 1890er Jahren gekommen. Er traf dort auf eine ruhelose Intelligenzschicht, die sich seit den 1860er Jahren und – interessanterweise – besonders seit der Bauernbefreiung 1862 in immer stärkerem Maße vom Zarismus abwandte und sich verschiedenen oppositionellen Strömungen, Ideologien und Phantasien annäherte. Einige dieser Strömungen, besonders diejenige der sogenannten ›Nihilisten‹, sahen in der Gewalt die Lösung der gesellschaftlichen Probleme. Seit dieser Zeit spielte der oppositionelle Terror eine kontinuierliche Rolle im Zarenreich, bis zu seinem Untergang 1917. Einen ersten Höhepunkt erreichte er mit der Ermordung des sogenannten ›Befreier-Zars‹ Alexander II. (Zar 1855 – 1881) durch eine Gruppe von Nihilisten am 13. März 1881.

Generell war die russische Intelligenzija seit dem 19. Jahrhundert in zwei große Lager bzw. Denkschulen zerfallen: dasjenige der sogenannten ›Westler‹ und dasjenige der ›Slawophilen‹. Die ersteren propagierten die Verwestlichung Rußlands als Lösung für dessen Probleme und bewunderten die westliche Zivilisation für ihre Naturwissenschaft, Technik, parlamentarischen und politischen Formen, Vernunftdenken und den

Übersetzungen englischer Zitate in diesem Kapitel von Andreas Bracher].

[47] So Friedrich Engels in seinem Aufsatz (1890): *Die auswärtige Politik des russischen Zarentums*. In: Karl Marx und Friedrich Engels zur russischen Revolution. Kritik eines Mythos, hrsg. von Maximilian Rubel, Frankfurt am Main 1984, S. 138 – 163, hier S. 140.

Fortschrittsglauben im Sinne der Aufklärung des 18. Jahrhunderts. Die Slawophilen suchten eine Lösung der Probleme eher durch die Entwestlichung Rußlands und die Anknüpfung an spezifisch russische Sozial- und Mentalitätsformen wie die russische Religiosität oder den Protosozialismus der russischen Dorfgemeinschaften. Während die Westler mit ihrem Fortschrittsdenken der urbanen Lebensweise zugewandt waren, verherrlichten die Slawophilen das Bauerntum als eigentliche Quelle der Kraft des russischen Volks.

Sowohl Westler als auch Slawophile konnten in allen Differenzierungen regimetreu und oppositionell sein, beide waren zu allen Abstufungen von Radikalität fähig und vielfältige Wege führten zwischen beiden hin und her. Der Marxismus gehörte mit seinem Festhalten an Industrialismus und Vernunft, mit seinem Anti-Mystizismus und dem fanatischen Glauben an die Wissenschaft zu den Strömungen der Westler; seine Grundidee des ›Sozialismus‹ bzw. ›Kommunismus‹ als Zielvorstellung für die Gesellschaft hatte aber auch starke Korrespondenzen zu den Gleichheitsphantasien der Ideologen des Dorfsozialismus und der Dorfgemeinschaften (russ. ›mir‹ bedeutet sowohl Dorf wie auch Welt und Frieden) und insofern auch Verbindungen zu Grundimpulsen des russischen Bauerntums.

Der Konflikt zwischen Westlern und Slawophilen innerhalb des Bolschewismus[48] kam beispielsweise in der Beziehung zwischen Lenin (= Wladimir Iljitsch Uljanow, 1870 – 1924), dem Führer der Bolschewisten, und dem Schriftsteller Maxim Gorki (1868 – 1936) zum Ausdruck. Lenin war seit der Abspaltung von den Bolschewisten 1903 der Führer der Bolschewiki (d. h. der sogenannten Mehrheitspartei der russischen Sozialdemokra-

[48] Die Worte ›Bolschewismus‹ und ›Bolschewisten‹ haben im deutschen Sprachraum einen etwas zweifelhaften Sprachklang, seitdem diese Termini eine so prominente Rolle in der nationalsozialistischen Propaganda spielten. Sie werden hier trotz dieser Problematik verwendet, weil sie zum einen historisch sind und zum anderen vermitteln, daß es hier um die Beschreibung eines spezifischen Impulses der russischen bzw. rußländischen Marxisten um Lenin ging. Dieser Impuls ist aus dem Marxismus herausgewachsen, aber er sollte doch gesondert – und nicht einfach als ›Marxismus‹ oder ›Kommunismus‹ – gekennzeichnet werden. Ähnlich erscheint es sinnvoll, das deutsche Regime zwischen 1933 und 1945 als ›Nationalsozialismus‹ (im Rahmen einer Gruppe totalitärer Systeme, darunter eben den Stalinismus) zu bezeichnen und nicht der stalinistischen Begrifflichkeit zu folgen und den ausschließlich auf die italienischen Verhältnisse passenden Begriff ›Faschismus‹ zu übertragen.

tie, die aber in Wirklichkeit eine Minderheit war)[49]. Gorki hatte in seinem frühen Leben das alte Rußland umfassend sozial und geographisch durchquert und sich nach der gescheiterten Revolution von 1905/06 dann den Bolschewiki, der Partei Lenins, angeschlossen. Von 1907 bis 1913 lebte er auf der italienischen Insel Capri und leitete dort eine bolschewistische Parteischule. Er wollte bei den Bolschewiki Ideen propagieren, wie jene ›den sozialen Christus zu bauen‹, eine Formel, in der die Bauernschaft ihr kommunistisches Ideal ausdrückte und in der die dort gepflegte Konvergenz von religiösem und sozialem Impuls deutlich wurde. In derartigen Ideen wurde er von Lenin scharf zurechtgewiesen. Lenin sah darin eine Häresie und beharrte u. a. darauf, daß jede Form von Religion oder Religiosität eine schreckliche, unter allen Umständen zu bekämpfende Verwirrung wäre, eine Art Beschmutzung der bolschewistischen Reinheit: »Jede religiöse Idee, jede Idee von Gott [...] ist eine unaussprechliche Niederträchtigkeit [...] der gefährlichsten Art, ein ›Ansteckungsherd‹ entsetzlicher Art. Millionen von Sünden, schmutzige Taten, Gewalttaten und physische Epidemien [...] sind weit weniger gefährlich als die verborgene, geistige Idee eines Gottes, eingeschmuggelt in geschickter ideologischer Verkleidung.«[50]

Die antireligiöse und zugleich fortschrittsgläubige Haltung dokumentierte sich nach der erfolgreichen Machtergreifung im November 1917 auch auf Friedhöfen: »Ein früher bolschewistischer Friedhof in St. Petersburg beispielsweise enthält Grabsteine mit Zahnrädern, Rotoren und Propellerblättern anstelle der traditionellen orthodoxen Kreuze.«[51] Der technische Fortschritt hatte sich hier als neuer Glaubensinhalt an die Stelle der Trinität der traditionellen Religion gesetzt.

Letztlich suchten und fanden die frühen Bolschewiki ihre soziale Basis

[49] Die Bolschewiki (russ. bolschinstwo=Mehrheit) setzten im Gegensatz zu den Menschewiki (russ. Minderheit=menschinstwo) auf einen Sozialismus, der sich durch eine Revolution und der Diktatur des Proletariats verwirklichen sollte. Auf dem Parteitag 1903 in London spaltete sich die Sozialdemokratische Arbeiterpartei Rußlands in besagte beide Gruppen.

[50] Brief Lenins an Gorki, zitiert nach Amis, Martin: *Koba the Dread. Laughter and the Twenty Million.* London 2003, S. 30–31. [dt. Ausgabe: Koba der Schreckliche. Die zwanzig Millionen und das Gelächter. München 2007.]

[51] Miner, Steven Merritt: *Stalin's Holy War. Religion, Nationalism and Alliance Politics 1941–1945.* Chapel Hill 2003, S. 316.

eher in der schmalen russischen Industriearbeiterschaft als im Bauerntum, d. h. in einer Schicht, die dem alten russischen Volksleben weitgehend fremd und entfremdet gegenüberstand und keine Hoffnungen oder Ideale mit der agrarisch-bäuerlichen Lebensweise verband. Symptomatisch dafür ist etwa der Jubel der Arbeiter der Putilow-Werke in Leningrad, als am 31. Dezember 1916 die Ermordung Rasputins, dieses geradezu symbolhaften Vertreters des alten Rußland, bekannt wurde. Für diese stark dem Bolschewismus zugeneigten Arbeiter war das alte, bäuerlich-religiöse Rußland, repräsentiert durch diesen sibirischen Wanderprediger, Wunderheiler und ›Minister der Seele des Zaren‹, zugleich das ›Reaktionäre‹, der Feind. Die Ermordung Rasputins war so etwas wie der Auftakt zur Revolution, das Öffnen ihrer Schleusen.

Der proletarische Charakter der Bolschewiki in einem weitgehend bäuerlichen Land bestand auch noch zehn Jahre nach der Revolution. 1927 waren nur etwa 27 % der Parteimitglieder bäuerlicher Herkunft, während der Anteil der Bauern an der Gesamtbevölkerung bei mindestens 80 % lag. Dagegen waren etwa 55 % der Parteimitglieder proletarischer Herkunft bei einem Gesamtbevölkerungsanteil von nur 12 %.[52]

Die Festigung ihrer Macht gelang den Bolschewiki in der Zeit des Bürgerkriegs 1917 – 1921 mit einer Mischung aus einer Politik des Terrors und der Begünstigung einzelner Bevölkerungsgruppen. Dabei war es entscheidend, die Bauernschaft nicht zum frontalen Gegner des neuen Regimes werden zu lassen. So gab Lenin schon unmittelbar nach der Revolution die Parole ›Das Land den Bauern‹ aus und schaffte es damit, diese – an sich dem bolschewistischen Putsch fremd bis feindselig gegenüberstehende – Gruppe an die Revolution zu binden. Die ›Weißen‹, die Hauptgegner der Kommunisten im Bürgerkrieg, waren dagegen größtenteils Anhänger und Vertreter des alten Systems, des Zarismus und des Landadels und damit auch Propagatoren der alten, ungleichen Verteilung des Lands. Sie blieben damit für die Bauern, denen sie doch in mancher Hinsicht kulturell näherstanden, unattraktiv. Die ›Grünen‹, die Partei der Sozialrevolutionäre, waren im Bürgerkrieg an sich die Partei der Bauern, wurden aber zwischen ›Roten‹ und ›Weißen‹ weitgehend zerrieben (während sie etwa in Georgien die Macht übernehmen konnten).

[52] Statistik nach Luks, Leonid: *Geschichte Rußlands und der Sowjetunion. Von Lenin bis Jelzin.* Regensburg 2000, S. 163.

2.3 Die Politik gegenüber den Bauern: die ›Zweite Revolution‹

Die Politik der Bolschewiki gegenüber den Bauern blieb zunächst einige Jahre nach dem Oktoberputsch von 1917 im Ganzen vorsichtig. Ein erster Versuch, den eigenen Zugriff auf die Agrarproduktion zu stärken, endete 1920–1921 in einer katastrophalen Hungersnot. Dagegen inaugurierte Lenin 1921 die NÖP, die ›Neue Ökonomische Politik‹, um die darniederliegende Wirtschaft des Landes wieder aufzubauen. Sie war eine Art Konzession an den an sich verhaßten Kapitalismus und die wirtschaftlichen Vorteile des Privateigentums. Sie förderte das Entstehen eines freien Marktes auf dem Land wie in den Städten und ließ eine wohlhabende Klasse privater Bauern entstehen.

Für die Führungsgruppe der Bolschewiki blieb es aber immer ein Dogma, daß die relativ liberale Politik gegenüber der bäuerlichen Privatwirtschaft nur eine zeitweilige Episode sein konnte, die irgendwann einer radikaleren Durchsetzung der eigenen Machtstrategien im ländlichen Raum würde weichen müssen. Diese Durchsetzung verlangte (1) nach einer Erhöhung der bäuerlichen Überschußabgaben an die Städte und die Industrie, um die Industrialisierung vorantreiben (und Arbeiter für die Industrie freisetzen) zu können; sie verlangte damit auch nach einer Zerstörung der Marktmacht und Marktsouveränität der Agrarproduzenten, die auf die Rolle einer Art Staatsangestellten bzw. sogar Staatssklaven herabgesetzt werden sollten; (2) einer ›Sozialisierung‹ des Bauerntums, das aus einem passiven Objekt bzw. einem Gegner zu einem aktiven Mitglied des Sowjetsystems gemacht werden sollte. In der Praxis bedeutete dies die Verstaatlichung bzw. Kollektivierung des bäuerlichen Privateigentums, die Zerstörung der alten bäuerlichen Lebensweise, die Brechung der Lebensform der Bauern, denen die Partei ihren Willen und die von ihr konzipierte Lebens- und Wirtschaftsweise aufzwang.

Die Durchsetzung dieser Politik erfolgte seit der zweiten Hälfte der 1920er Jahre unter der Führung Stalins, der sich als Lenins Nachfolger durchsetzte und der zu seinem Geburtstag am 21. Dezember 1929 von seinen Gefährten zum ›Woshd‹, d. h. ›Führer‹ ausgerufen wurde. Das Hauptaugenmerk bei der Durchsetzung lag auf der Kollektivierung der Landwirtschaft, die (1) durch Zusammenlegung (=Verstaatlichung, Ent-

eignung) von Produktionsmitteln (Agrarmaschinen und Tieren) und Vertrieb eine effizientere Bewirtschaftung des Landes ermöglichen sollte, und (2) durch die Zerstörung der angestammten sozialen Welt des Bauerntums auch der alten Mentalität und den angestammten Loyalitäten einen entscheidenden Schlag versetzte.

Die Durchsetzung der Kollektivierung und das Einsammeln der den Bauern auferlegten Zwangsabgaben führten eine Zeitlang zu einem regelrechten Krieg des Staates gegen die Bauern bzw. der Bauern gegen den Staat. Stalin hat das später als die ›zweite Revolution‹ oder den ›zweiten Oktober‹ bezeichnet, der schwieriger gewesen sei als der erste im Jahr 1917. Er hat noch während des Zweiten Weltkriegs gegenüber Churchill bekannt, daß darin für ihn selbst und die Sowjetunion zeitweise ein gefährlicherer Kampf auf Leben und Tod entstanden sei, als ihn selbst der deutsche Einmarsch 1941 darstellte. Ein amerikanischer Wissenschaftler hat die Lage folgendermaßen beschrieben:

> Anfang 1930 befand sich die Sowjetunion in einem bürgerkriegsähnlichen Zustand. Im Januar und Februar startete die Regierung die massenhafte Zwangskollektivierung. In kürzester Zeit – bis zum 10. März – hatte man 58 % aller Bauernwirtschaften in Kolchosen umgewandelt. Viele Bauern wurden verhaftet und verbannt. Auf dem Lande entstanden Massenunruhen, von deren wahrem Ausmaß wir bis heute keine wirkliche Vorstellung haben. Die Kollektivierung und ›Entkulakisierung‹ hunderttausender Bauern führten zum Niedergang der Landwirtschaft. Das Land lebte von Hungerrationen, die ständig weiter gekürzt wurden.[53]

Von 1930 bis 1933 kam es besonders in der Ukraine zu einer durch diese Umstände herbeigeführten und staatlich geduldeten Hungersnot, die mehrere Millionen Menschen das Leben kostete und deren eigentlicher Zweck das Brechen der Widerstandskraft im ländlichen Raum war. Der Krieg gegen die Bauern 1926–1933 führte auch zu heftigen parteiinternen Auseinandersetzungen bei den Bolschewiki, die einen wichtigen Hintergrund für den nach 1934 einsetzenden großen Terror Stalins darstellen. Stalins Erklärung für die Probleme, die bei der Zwangskollektivierung entstanden waren, war der Verweis auf eine (angebliche) massenhafte ›Sabotage‹, die dann zu ihrer Überwindung einen massenhaften Terror notwendig machte.

[53] *Stalin: Briefe an Molotow 1925–1936*, hrsg. von Lih, Lars T., Berlin 1996, S. 205.

Erst durch die Zwangskollektivierung Anfang der 1930er Jahre verfestigte sich ›der Bolschewismus‹, d. h. der spezifisch russische politische Marxismus, im ganzen Reich der Sowjetunion. Bis dahin war der Bolschewismus die Sache einer städtischen Avantgardepartei und einer städtischen Avantgardekultur gewesen. Er herrschte politisch-militärisch über das Land (im doppelten Sinne, also auch über ›das Land‹ im Sinne des ländlichen Raums), hatte jedoch die alten bäuerlichen Sozialstrukturen und Mentalitäten nur oberflächlich angetastet. Erst mit der Zwangskollektivierung senkte er sich ins ganze Reich der Sowjetunion, in die volle Tiefe der Sozialstrukturen und Mentalitäten der verschiedenen Völker hinein. Als Resultat dieses Prozesses entstand der ›Stalinismus‹.

Ein Aspekt des Stalinschen Projekts für die Bauern war es, das ›Volk‹ aus seiner (angeblichen oder wirklichen) Unterdrückung zu befreien und die Ideologien dieser Unterdrückung, die Obrigkeitsgläubigkeit gegenüber dem alten Adel sowie gegenüber der Kirche bzw. der Religion, zu zerstören. Das ›Volk‹, die ›Bauern‹, sollte aus seiner Haltung der Passivität, Schicksalsergebenheit, Leidensbereitschaft und Melancholie herausgehoben und in eine Haltung des Optimismus und Aktivismus versetzt werden.[54] Diesen neuen Optimismus wollte Stalin dem ›Volk‹ mit Kunst (sozialistischer Realismus) paradoxerweise mit Gewalt und Terror aufzwingen. Noch 1941 / 42, im ersten Jahr der deutschen Invasion, als die – zahlen- und materialmäßig eigentlich überlegene – sowjetische Armee Niederlage um Niederlage gegen die deutschen Invasionstruppen erlitt, sah Stalin dies als Folge der typischen russischen Bauernmentalität: »Ich fürchte«, schrieb er an Molotow, »Leningrad wird uns durch wahnsinnige Stupidität verlorengehen […]. Was machen Popov und Voroshilov? Sie suchen nach neuen Rückzugslinien. Das scheint ihr einziges Ziel zu sein. […] Das ist reiner Bauernfatalismus […] Was für ein Volk!«[55] Stalins Antwort war es auch da, die eigene Armee durch Terror in Form von insbesondere massenhaften Erschießungen in eine mutigere, gläubigere und optimistischere Kampfesstimmung gegen die Invasoren – oder wenigstens in eine Kriegsloyalität aus Angst vor der eigenen Führung – gewissermaßen hineinzuterrorisie-

[54] Man vergleiche diese Themen beispielsweise in Sergei Eisensteins Film *Die Generallinie* (auch: *Das Alte und das Neue,* UA 1929) von 1926 – 29, der die neue Landwirtschaftspolitik der Kollektivierung zum Thema hat.

[55] Montefiore Sebag, Simon: *Stalin. The Court of the Red Tsar*. New York 2003, S. 386f. [Dt. Ausgabe: Am Hof des roten Zaren. Frankfurt am Main 2005].

ren. Andererseits mußte die Aktivierung und Mobilisierung der ländlichen Massen selbstverständlich im Rahmen des sowjetischen Regimes vonstatten gehen, d. h. sie sollte mit einer absoluten Loyalität zur Partei und mit einer neuen Unterordnung gekoppelt werden. Nicht irgendein bäuerlicher Eigenwille, sondern der absolute Glaube an die Partei sollte diesen neuen ländlichen Aktivismus orientieren. Die Furcht, die durch den allgegenwärtigen Terror in der Sowjetunion erzeugt wurde, diente dazu, die Menschen davon abzuschrecken, von diesem Glauben abzuweichen, ihn in irgendeiner Weise in Frage zu stellen.

2.4 Die neue Volkskultur des Stalinismus

Aus dieser polaren Problemlage ging nach dem siegreichen Krieg gegen die alte bäuerliche Kultur 1926–1933 das kulturelle Klima des Stalinismus hervor. Eine Formation, in der Elemente der alten bäuerlichen Volkskultur eine Wiederauferstehung in einem neuen Kontext feierten. Es war nach der Vernichtung der alten Volks-Kultur und ihrer sozialen Basis, daß ›Volkstümlichkeit‹ und ›Folklorismus‹ immer mehr zu stalinistischen Grundforderungen in der Kulturpolitik wurden. Das ›alte‹ Bauerntum, könnte man sagen, war in einem zynischen, pseudo-hegelschen Sinne im Stalinismus ›aufgehoben‹. Es war in seinem alten Eigenwillen und seiner Spontaneität vernichtet, feierte aber eine künstliche Wiederauferstehung. Das wurde etwa in der großen kulturpolitischen Kampagne der *Prawda* zwischen 1936 und 1938 sichtbar. Diese Kampagne war der kulturpolitische Begleittext zu den gleichzeitig stattfindenden ›Säuberungen‹ des Großen Terrors. Die in ihr erhobenen Forderungen, die oftmals um die Forderung nach ›Volkstümlichkeit‹ kreisten, führten für viele Künstler (die sie nicht erfüllten) in den Tod, für andere, wie etwa den in der Kampagne kritisierten Komponisten Dimitri Schostakowitsch, in lebenslange kompositorische Qualen, existentielle Ängste und tiefe Selbstzweifel. Typisch für diese Wiederauferstehung einzelner alter Kulturelemente im Stalinismus war auch ein anderer Faktor. 1936, ein Hauptjahr des Terrors, war auch das Jahr, in dem der Weihnachtsbaum, der zeitweise verboten war, in der Sowjetunion wieder zugelassen wurde.

Der stalinistische Folklorismus schuf eine Hybrid-Volkskultur, in die Elemente der alten Volkskultur in ein quasi hochkulturelles Korsett nach

dem Muster des 19. Jahrhunderts gezwängt wurden. Volksmusik, eigentlich eine Sache spontan agierender Amateurmusiker, wurde von professionellen Orchestern gespielt, und Komponisten schufen Misch- und Zwitterformen aus der klassischen Symphonie des 19. Jahrhunderts und volksmusikalischen Splittern. Es war gewissermaßen der Versuch, eine ›hochkulturelle‹ Volksmusik artifiziell zu konstruieren – eine Volksmusik, wie sie (angeblich) hätte sein können, wenn die alten Unterdrückungsimpulse, Feudalgesellschaft und Religion, nicht in diese Volkskultur eingewirkt hätten: optimistisch, stürmisch, kraftvoll aktivistisch, humoristisch. Es war im allgemeinen eine Volkskultur, die von allen Aspekten des Leidens wie auch von allen religiösen Motiven gesäubert wurde, ebenso von allen Elementen der Ironie, List oder Doppelbödigkeit, von allem, was der permanenten Totalmobilisierung der sowjetischen Gesellschaft im Dienste der wirtschaftlichen Entwicklung, wie sie der Stalinismus vorsah, hätte entgegenstehen können.[56]

Die Sowjetunion war bis 1934 vor allem Diktatur einer Elite der oberen Parteikader, eine Avantgarde-Oligarchie. Nach dem Großen Terror der Jahre 1934–1938, der sich nicht zuletzt gegen diese Parteielite gerichtet hatte, wurde sie zur Ein-Mann-Diktatur des Führers der Partei, eben Stalins. Erstaunlich bei einem so großen, menschenreichen Land ist es, wie minutiös dieser seine Herrschaft in einer Vielzahl einzelner Felder ausübte. Besonders ungewöhnlich ist der Stellenwert der Kulturpolitik. Der Diktator bildete sich genaue Meinungen zu allen tätigen Schriftstellern oder Komponisten, überwachte teilweise die Entstehung einzelner Werke persönlich und gab spezifische Änderungsvorschläge (d. h. Änderungsanweisungen). Seit Mitte der 1930er Jahre kam kein sowjetischer Film mehr in die Kinos, der nicht vorher von Stalin persönlich beglaubigt worden war. Das sowjetische und nach 1945 das weltkommunistische System wurden im hohen Maße zur Widerspiegelung der persönlichen Vorlieben eines einzigen Mannes (dessen Vorlieben wiederum wesentlich durch ein Leben

[56] Auf die gleichzeitige Kulturpolitik des NS-Regimes kann hier nur hingewiesen werden. »Der Nationalsozialismus hat es sich zur Aufgabe gemacht, das echte Volkstum zu schützen und zersetzende Einflüsse zu vernichten«, heißt es 1939 bei einem der begeisterten Profiteure des Systems, dem deutschen Komponisten und Dirigenten Cesar Bresgen. Vgl. Bresgen, Cesar: Neues Singen und Musizieren. In: Salzburger Volksblatt vom 15. April 1939, S. 10 und die Ausstellung ›Volksmusik in Salzburg – Streifzüge durch Geschichte und Gegenwart‹ am Mozarteum in Salzburg 07. April 2006.

innerhalb der bolschewistisch-kommunistischen Partei geprägt worden waren).

Wenn die Bolschewiken nach 1917 vor allem eine Avantgarde waren, die sich durch einen tiefen Bewußtseinsgraben sowohl von der ›Bourgeoisie‹ als auch vom einfachen ›Volk‹ getrennt fühlte, so betrieb der Stalinismus seit etwa 1934 eine Politik der Wiederverbindung mit dem Volk. Die sowjetische Politik nach 1917 stand zunächst ganz wesentlich im Zeichen eines Kampfs gegen die Vergangenheit: »Die sowjetische Geschichte war zu großen Teilen ein Krieg gegen die Vergangenheit, gegen die historische Hinterlassenschaft des zaristischen Rußland und des rußländischen Reichs, die die Kommunisten zu begraben versuchten, um an ihrer Stelle dem ›neuen sowjetischen Menschen‹ zur Geburt zu verhelfen.«[57] Dies gilt in ganz besonderem Maße für die Zeit bis etwa 1930. Das hieß zugleich, daß die Politik bis etwa 1930 mehr im Zeichen der Zerstörung stand, d. h. der Zerstörung aller alten, gewachsenen Sozialbeziehungen, aller ›Reste‹ der feudalen und bourgeoisen Gesellschaftsformationen; während dann die Politik ab 1930 mehr im Zeichen des Aufbaus stand, des Aufbaus der ›sozialistischen Gesellschaft‹, der in Wirklichkeit eine Totalmobilisierung der Gesellschaft für die industrielle und militärische Aufrüstung war. In dieser Stimmung des Aufbaus wurden mehr und mehr Elemente der alten Gesellschaft wieder reaktiviert, die der Bewußtseinsverfassung der Mobilisierung dienlich sein konnten.

Das gilt für die Kunstparole des ›Sozialistischen Realismus‹ mit ihrem Rückgriff auf Stilformen des 19. Jahrhunderts und ihrer Absage an die Kunst der Avantgarde; das gilt für die Forderungen nach ›Volkstümlichkeit‹ und ›Optimismus‹, die an die Künstler gerichtet wurden; und das gilt für das Wiederauftauchen eines positiven Bilds der russischen Geschichte, für die Wiederbelebung der zaristischen Tradition dieser Geschichte. Stalin selbst identifizierte sich mit Peter dem Großen (1672–1725, regierte seit 1701) und besonders mit Iwan dem Schrecklichen (1530–1584, Zar seit 1547), zwei der grausamsten der russischen Zaren[58]; in der militä-

[57] Miner, Steven Merritt: *Stalin's Holy War. Religion, Nationalism and Alliance Politics 1941–1945.* Chapel Hill 2003, S. 317.

[58] Stalin interessierte an Iwan besonders dessen Ermordung der Bojaren, der Großen des Reiches, die seiner Alleinherrschaft und einer effektiven Zentralisierung im Wege standen. Diese Ermordung trug Iwan den Beinamen ›der Schreckliche‹ ein. Stalin hielt diese Ermordungsaktion im Sinne der Staatsbildung für ›notwendig‹, meinte aber, daß

rischen Mobilisierung und im Krieg wurden seit etwa 1936 immer wieder die russischen Heerführer Alexander Newski[59], Alexander Suworow[60] und Michail Kutusow[61] als Vorbilder zitiert und herangezogen. Ihren Höhepunkt erreichte diese Tendenz nach der Schlacht von Stalingrad, als zum Revolutionsjubiläum 1943 die bis dahin gültige ›Internationale‹ als russische Nationalhymne abgelöst und von einem volkstümlich russischen Lied ersetzt wurde sowie Stalin sogar die russisch-orthodoxe Kirche wieder zuließ und ihr ein gewisses Maß an staatlicher Unterstützung gewährte. Die Mobilisierung der Widerstandskraft im Krieg 1941–1945 war letztlich nur durch den Rückgriff auf die alte Kultur (Religion und russischer Nationalismus), nicht aber allein aus Zufriedenheit oder Loyalität gegenüber dem Sowjetstaat zu erreichen. Letztlich wäre sie wohl gar nicht möglich gewesen, wenn sich nicht die deutschen Angreifer als noch grausamer und rücksichtsloser erwiesen hätten als es die eigene bolschewistische Regierung gewesen war.

Dabei waren der Rückgriff und die Wiederverbindung mit der russischen religiösen Tradition nicht genuin. Dies geschah als Herrschafts- und Mobilisierungsinstrument, als ein Mittel, um die russischen Massen im Zweiten Großen Vaterländischen Krieg für die sowjetische Sache und den sowjetischen Sieg einzuspannen. Die orthodoxe Kirche als offiziell anerkannte Staatskirche hatte zugleich den Zweck, andere Religionen und den Katholizismus in den Westgebieten des Reiches in den Hintergrund zu drängen. Sie sollte mit ihrem russischen Nationalismus die Menschen

Iwan nicht weit genug gegangen und nicht konsequent war. Stalin gab im Zweiten Weltkrieg bei Sergej Eisenstein einen Film über Iwan den Schrecklichen in Auftrag, mit dessen Ergebnis er aber nicht zufrieden war (weil Iwan zu düster, mystisch und grüblerisch dargestellt wurde). Eisenstein hatte schon vorher 1938, auf dem Höhepunkt der Furcht vor einem Angriff von seiten Hitlerdeutschlands, auf Auftrag Stalins einen Film über Alexander Newski gedreht, einen russischen Heerführer des 13. Jahrhunderts, der 1242 auf dem Peipussee den deutschen Ritterorden in seinem Drang nach Osten geschlagen und dauerhaft zurückgedrängt hatte. Siehe auch Perrie, Maureen: *The Cult of Ivan the Terrible in Stalin's Russia*, New York 2001.

59 Alexander Newski (ca. 1220–1263), aus Nowgorod, führte russische Heere sowohl gegen den Deutschen Orden im Westen, wie auch gegen die Mongolen im Südosten.

60 Alexander Suworow (1729–1800), russischer General, Heerführer u.a. in den Koalitionskriegen gegen das revolutionäre Frankreich nach 1792.

61 Michail Kutusow (1745–1813), der führende Heerführer, des Ersten Großen Vaterländischen Krieges gegen Napoleon 1812–1813.

in ihrer Loyalität zur Sowjetunion mit ihrer zunehmend akzentuierten russischen Kernidentität binden. Privat hatte sich Stalins Haltung zur Religion nicht geändert, wie es bei dem Treffen der alliierten Führer in Teheran im November 1943 zum Ausdruck kam: »Als Churchill sagte, Gott sei auf der Seite der Alliierten, gab Stalin zurück, ›Und der Teufel ist auf meiner Seite. Der Teufel ist Kommunist und Gott ist ein Konservativer.‹«[62]

2.5 Die kommunistische Bewegung und die nationale Frage

Das Verhältnis der kommunistisch-marxistischen Bewegung zur nationalen Frage war über ihre ganze Geschichte hinweg widersprüchlich und kompliziert. Der Marxismus entstand in der Mitte des 19. Jahrhunderts, d. h. zur Blütezeit des europäischen Nationalismus. Er verstand sich in Opposition zu diesem als Internationalismus. »Arbeiter aller Länder vereinigt Euch!« lautete der Programmsatz aus Marx' und Engels' berühmtester Propagandabroschüre, dem *Kommunistischen Manifest* von 1848. Für Marx' und Engels' Analyse der sozialen Verhältnisse in der Welt war die soziale Klassenschichtung der Menschheit grundlegender und bedeutender als ihre Separation in verschiedene Völker, Nationen, Stämme oder kulturelle, religiöse und ethnische Identitätsgruppen. Nicht die nationale, sondern eine transnationale Vereinigung auf Klassenbasis wurde angestrebt. Der europäische Nationalismus des 19. Jahrhunderts erschien im Blick von Marx und Engels vor allem als eine Bewegung der kapitalistischen Bourgeoisie, als ideologischer Überbau eines Phänomens, dessen Kern die Organisation der Produktivkräfte und die Übernahme der Produktionsmittel durch die ›Bourgeoisie‹ bzw. durch nationale Bourgeoisien war. Die Nationen allgemein wurden als Entitäten angesehen, deren Existenz durch eine proletarische Revolution in einem tiefgreifenden Umwandlungs- und Umschmelzungsprozeß in völlig neue Formen überführt werden würde. Insofern Marx die Proletarier ›aller Länder‹ als das Volk, d. h. die Gruppe seiner Wahl betrachtete, könnte man ihn, wenn man so will, als den Schöpfer bzw. den Verkünder einer Art ›proletarischer Nation‹ ansehen.

Insgesamt stand der Marxismus der Bourgeoisie keineswegs uneingeschränkt feindselig gegenüber. Marx und Engels betrachteten die Macht-

[62] Montefiore Sebag, Simon: *Stalin. The Court of the Red Tsar*. New York 2003, S. 467. [Dt. Ausgabe: Am Hof des roten Zaren. Frankfurt am Main 2005].

übernahme durch diese Bourgeoisie in den verschiedenen Ländern als ein mehr oder weniger notwendiges Durchgangsstadium auf dem Weg in die proletarische Revolution und waren deshalb bereit, diese Bourgeoisien dort zu unterstützen, wo sie als im Kampf mit ›älteren‹, ›feudalen‹ sozialen und politischen Formationen angesehen wurden. Marx und Engelsunterstützten dementsprechend nationale Kämpfe dort, wo sie diese im Einklang mit dem sahen, was sie als die ›progressive‹ Entwicklung der Geschichte betrachteten. So war Marx interessanterweise auch der erste, der die Formel vom ›Selbstbestimmungsrecht der Nationen‹ ummünzte, die dann nachfolgend eine so bedeutende Karriere in der internationalen Politik machen sollte.[63] Das geschah auf der Londoner Konferenz der Ersten Internationale 1865 im Zuge einer Erklärung zur polnischen Frage.[64] Der polnische Nationalismus wurde von Marx damals besonders deshalb als ›progressiv‹ angesehen, weil er im frontalen Kampf mit der Hauptmacht der Reaktion, dem Hauptfeind, dem zaristischen Rußland, stand.

Das ›Selbstbestimmungsrecht der Nationen‹ hatte unter Marx und seinen Nachfolgern immer etwas von einem taktischen Propaganda-, Kampf- und Täuschungsmittel; es blieb dem proletarischen Internationalismus untergeordnet.[65] Dieses Kampfmittel sollte dazu dienen, Koalitionen auf dem Weg zur Revolution zu bilden, es war aber keine uneingeschränkte Formel für die Welt nach der Revolution.[66]

[63] Es war z.B. diese Formel mehr als alles andere, die 1917–1918 den Ersten Weltkrieg zugunsten der West-Entente entschied und die den amerikanischen Präsidenten Wilson (der sie verkündete) in Europa als einen Heilsbringer und Messias erscheinen ließ. Ihr gegenüber erschien dann die Sache der Mittelmächte nur noch als die eines raubgierigen, egoistischen Imperialismus einzelner Völker ohne tiefere menschliche Rechtfertigung.

[64] Siehe dazu Connor, Walker: *The National Question in Marxist-Leninist Theory and Strategy*, Princeton 1984, S. 11.

[65] Lenin und Stalin stellten zutreffend fest, »daß Marx keinen Zweifel an der untergeordneten Stellung der nationalen Frage im Vergleich mit der sozialen ließ«. Zitiert nach ebd., S. 19.

[66] Andererseits mag es wohl eine spezifische Affinität des Marxismus zum Selbstbestimmungsrecht gegeben haben. Dies lag in der Proklamation von Gruppenrechten, mit der sich beide so prononciert vom klassischen Liberalismus abhoben. So wie der Marxismus für ›das Proletariat‹ eine Art höheres geschichtliches Recht proklamierte, so proklamierte auch das ›Selbstbestimmungsrecht der Nationen‹ Rechte für eine von vornherein feststehende oder willkürlich festgesetzte Gruppe (die ›Nation‹), anstatt daß wie im klassischen Liberalismus die Rechte individual sind, aber das Recht mit-

Dieser Standpunkt von Marx setzte sich unter seinen erfolgreichsten Nachfolgern fort. Lenin, der Führer der ›Oktoberrevolution‹, des bolschewistischen Putsches in Rußland 1917, betonte das Recht auf Selbstbestimmung einzelner Nationen oder Völker weit nachdrücklicher als Marx, ließ aber zugleich ebenfalls keinen Zweifel daran, daß dies als taktische Maßnahme und als Zwischenetappe, nicht als Endziel, gemeint war. »Der Marxismus ist unvereinbar mit dem Nationalismus, mag dieser noch so ›gerecht‹, ›sauber‹, ›verfeinert‹ und ›zivilisiert‹ sein«[67], so lautete das Kerncredo Lenins, unterhalb dessen er aber ein weitgespanntes Jonglieren mit nationalen Fragen und nationalen Leidenschaften betrieb.[68]

Gemäß der politischen Konstellation zu Beginn des 20. Jahrhunderts und des russischen Reichs erhielten die nationalen Fragen bei den Bolschewisten eine größere Bedeutung als zu Lebzeiten von Marx und Engels. Die Entfesselung bzw. Unterstützung nationalistisch-separatistischer Bewegungen war für Lenin ein grundlegendes Mittel zum Sturz des Zarenreichs und zur Revolutionierung Rußlands. Die Bolschewisten proklamierten deshalb zeitweise auch ein ausdrückliches Recht zur Separation einzelner Völkerschaften oder Nationen. Tatsächlich zerfiel das zaristische Rußland mit der Revolution von 1917 zunächst in eine Vielzahl von Einzelstaaten. Im Westen spalteten sich die baltischen Länder Estland, Lettland, Litauen sowie Finnland und Polen ab, im Süden die Kaukasusländer Georgien und Armenien. Tatsächlich waren die Bolschewisten aber nicht gesonnen,

einschließen sich zu Gruppen zusammenzuschließen (›Vereinigungsfreiheit‹). Lenin definiert dabei die Nation eher offen und historisch variabel durch die ›objektiven Kriterien‹ Sprache, Territorium, fakultativ wirtschaftliche Einheit und Kultur sowie die ›subjektiven Kriterien‹, ›Wille zur Gemeinschaft‹ und ›Nationalgefühl‹. Stalin bestimmte demgegenüber die Nation als historisch feststehende Größe: »Eine Nation ist eine historisch entstandene stabile Gemeinschaft von Menschen, entstanden auf der Grundlage der Gemeinschaft der Sprache, des Territoriums, des Wirtschaftslebens und der sich in der Gemeinschaft der Kultur offenbarenden psychischen Wesensart.« Vgl. Stalin, Josef: *Werke*, Band 11, Dortmund 1976, S. 298 ff, Berndt, Dietrich: *Entwicklung und Konzeption des Selbstbestimmungsrechts der Völker bei Lenin*. Münster 1972, S. 100.

67 Lenin, Kritische Bemerkungen zur nationalen Frage, zitiert nach: S. Ray: *Die Debatte über die nationale Frage zu Beginn der Dekadenz*, 1. Teil. Quelle: http://de.internationalism.org/book/print/1289.

68 Siehe zu Lenins Herangehensweise an die nationale Frage vor der Revolution besonders seine Schrift (Anfang 1916): *Die sozialistische Revolution und das Selbstbestimmungsrecht der Nationen*. In: Lenin, *Werke*, Band 22, Berlin (Ost) 1960, S. 144–159.

diese Abspaltungen dauerhaft hinzunehmen. Einige der Separationen wurden schon am Ende des Bürgerkriegs (1917 – 1921) wieder rückgängig gemacht, wobei eine Mischung von äußerer Intervention und innerem (teilweise ferngelenktem) Aufstand zur Anwendung kam; die baltischen Länder wurden schließlich nach dem Hitler-Stalin-Pakt 1940 bzw. 1944 wieder in die damalige Sowjetunion ›integriert‹. (Erst die Auflösung der Sowjetunion 1991 hat wieder gleiche Abspaltungen entstehen lassen und diesmal sehr viel dauerhafter gemacht.)

Während innerhalb Rußlands bzw. der Territorien des rußländischen Reichs nach der Revolution von 1917 das ›Selbstbestimmungsrecht der Völker‹ von den Bolschewiki zunehmend kleiner geschrieben und zugunsten von Einheitsparolen in den Hintergrund gedrängt wurde, wurde es international jetzt noch stärker zu einem Hauptpfeiler der kommunistischen Propaganda. Es sollte ein taktisches Hauptmittel werden, mit dem international der Sowjetunion freundlich gesinnte Bewegungen und Konstellationen geschaffen werden sollten. Während die Selbstbestimmungspropaganda bis zum Ersten Weltkrieg hauptsächlich nach Europa zielte, richtete sie sich jetzt mehr und mehr nach Asien und Afrika, wo sie mit dazu beitrug, die Entkolonisierungsbewegung zu schaffen, die dann im 20. Jahrhundert die westlichen Kolonialreiche auseinanderbrechen ließ. Insgesamt hat Walker Connor Lenins Strategie bezüglich der nationalen Fragen folgendermaßen zusammengefaßt:

1. Vor der Machtergreifung Versprechen des Selbstbestimmungsrechts für alle nationalen Gruppen (ausdrücklich unter Einschluß des Rechts auf Sezession), Zusicherung nationaler Gleichberechtigung für die, die innerhalb des gleichen Staates zu verbleiben wünschen.
2. Nach der Machtübernahme tatsächliche Beendigung des Rechts auf Sezession (wenn auch evtl. Beibehaltung der Fiktion eines solchen Rechts) und Beginn des langwierigen Prozesses der Assimilation via des dialektischen Pfades territorialer Autonomie für alle kompakten nationalen Gruppen.
3. Fortwährende Betonung der Zentralisierung der Partei, die von allen nationalen Sonderinteressen frei gehalten werden muß.[69]

[69] Connor, Walker: *The National Question in Marxist-Leninist Theory and Strategy*, Princeton 1984, S. 38.

2.6 Gegensätzliche Impulse in der nationalen Frage

Die Geschichte der Sowjetunion war auch nach Lenins Tod 1924 fortwährend von zwei gegensätzlichen Impulsen in der nationalen Frage geprägt: Einerseits der Proklamation der Sowjetunion als ein neuartiges Gebilde, in dem eine neue Gemeinschaft jenseits der alten Nationen und Nationalismen entstand – die Gemeinschaft der Sowjetmenschen. Das entsprach dem der kommunistischen Bewegung grundlegenden Internationalismus und ihrem Glauben daran, daß die nationalen Gegensätze und Ideologien Produkte einer früheren, vorrevolutionären Ära waren. ›Nationalismus‹, d. h. die Betonung ›alter‹ Trennlinien zwischen den Völkern, die Akzentuierung von Sonderidentitäten und Sonderloyalitäten, wurde dieser grundlegenden Doktrin zufolge zu einem der schwerwiegendsten geistigen Verbrechen (in der Sowjetunion) und zum Grund für die Inhaftierung und Exekution einer Vielzahl von Menschen.

Andererseits war die Geschichte der Sowjetunion geprägt von ihrer Proklamation eines nicht-imperialistischen Staates, in dem die nationale Frage durch totale nationale Gleichberechtigung und Freiheit gelöst wäre. Das machte es notwendig, fortwährend die freie Entfaltung und die kulturelle Blüte der unter dem Zarenreich unterdrückten Nationalitäten zu betonen; es machte ebenso nötig, in allen Sowjetverfassungen (von 1924, 1936 und 1977) das Selbstbestimmungsrecht der Nationen und Nationalitäten und ihr Recht auf freie Sezession zu betonen; die Sowjetunion wurde in diesen Verfassungen als eine freiwillige Vereinigung selbstbestimmter Nationen ausgegeben. Die Proklamation dieser Rechte kontrastierte mit der faktischen Unterdrückung aller separatistischen Bewegungen selbstverständlich aufs schärfste, andererseits machte diese Proklamation fortwährend gewisse kosmetische Konzessionen an die nationalen Bewegungen notwendig.

Diese beiden gegensätzlichen Impulse bestanden in der Sowjetunion die ganze Zeit über nebeneinanderher. Der erste zielte auf ein Absterben der Nationalitäten, während der zweite es zugleich notwendig machte, ihre fortwährende Lebendigkeit zu betonen und darzustellen. Zu unterschiedlichen Zeiten rückte je einer der Pole stärker in den Vordergrund. So standen die ersten Jahre nach der Oktoberrevolution mehr im Zeichen eines ›Aufblühens‹ und einer relativ weitgehenden Autonomie der

Nationalitäten. Lenin scheint mehr oder weniger in der Illusion gelebt zu haben, daß die Gewährung eines solchen Aufblühens nach einiger Zeit automatisch dazu führen würde, daß sich die Nationalitäten freiwillig in das ›sozialistische Vaterland‹ einfügen und assimilieren würden. Der ›Gegner‹ dieser ersten anderthalb Jahrzehnte nach der Oktoberrevolution war vor allem der ›großrussische Chauvinismus‹, d. h. jene nationale Tendenz, die vor allem das späte Zarenreich im Verständnis der Bolschewiki zu einer Art Völkergefängnis hatte werden lassen.

Mit der ›zweiten‹ Revolution, der Zwangskollektivierung der Jahre 1930 – 1933, änderten sich die Prioritäten. Die Zwangskollektivierung hatte bei den nichtrussischen Völkern Lebensweisen und Sozialstrukturen zerstört, die seit Jahrhunderten oder sogar Jahrtausenden Bestand hatten. Sie hatte vielfach zu Aufstandsbewegungen unter den nichtrussischen Völkern geführt. Obwohl sie auch für die Russen bzw. das russische Bauerntum selbst zerstörerische umwälzende Auswirkungen hatten, zog Stalin, der ja selbst Georgier war, aus diesen Vorgängen doch die Konsequenz, seine Herrschaft wieder in einem höheren Maße auf den russischen Nationalismus zu stützen. Völkerschaften, die sich als rebellisch oder illoyal erwiesen oder von denen er erwartete, daß sie sich so erweisen würden, wurden jetzt mit Hilfe von Deportationen und Massenmorden in ihrem Eigenwillen bekämpft. Die Führungen der nationalen Republiken oder nationalen Autonomiegebiete wurden zunehmend russifiziert und mit gebürtigen Russen durchsetzt. Das Gesamtreich wurde wieder in verstärktem Maße mit einer russischen Identität verknüpft.[70] Die Assimilierung der Nationen des Reichs zu einem neuen ›Sowjetvolk‹ nahm in vieler Hinsicht die Züge einer traditionellen Russifizierung der nicht-russischen Nationalitäten an. Diese Tendenz verstärkte sich noch im ›Großen Vaterländischen Krieg‹ 1941 – 1945, in dem sich die Loyalität zur Sowjetunion als ungenügende Kampfesmotivation erwies und der letztlich vom russischen Nationalismus bzw. vom russischen nationalen Überlebenswillen gewonnen wurde. Stalin erkannte das und leistete diesem Nationalismus in den Kriegsjahren seinen Tribut. Erst nach Stalins Tod 1953 gab es dann wieder für einige Jahre ähnlich dezentrale, die Nationalitäten bevorzugende und

[70] Z.B. wurde 1938 in der Sowjetunion das Russische wieder zur Pflichtsprache in allen Schulen, d. h. es wurde seine Rolle als verbindende, in gewissem Sinne herrschende, Sprache betont. Siehe Siehe dazu Connor, Walker: *The National Question in Marxist-Leninist Theory and Strategy*, Princeton 1984, S. 255f.

vor der Russifizierung warnende Tendenzen wie in der frühen Sowjetunion, während schon in den späteren Jahren Chruschtschows (1956–1964) und dann besonders in der Breschnew-Zeit (1964–1982) eine verstärkte Russifizierungspolitik die Oberhand gewann.

Seit einer Rede Stalins von 1925 war die sowjetische Nationalitätenpolitik auf die Formel ›national in der Form – sozialistisch im Inhalt‹ gebracht worden. Es war diese Formel, die dann der Stalinismus in seiner Nationalitätenpolitik zu verwirklichen suchte. Dabei hieß ›national in der Form‹, daß ein ostentatives Auftreten nationaler Gruppen und eine Zurschaustellung nationaler Identitäten durchaus gefördert wurden, daß aber zugleich der Inhalt dieser Manifestationen in keinem Widerspruch zur allgemeinen sowjetischen Politik stehen durfte, daß er z. B. auch in keiner Weise ›nationalistisch‹ sein durfte. Diese Forderung führte letztlich dazu, daß in der Sowjetunion, wo es ja offiziell und nach außen hin keine kulturelle Freiheit gab (faktisch gab es keine Freiheit der Meinungsäußerung, keine Versammlungsfreiheit etc.; gleichzeitig jedoch entstanden – man denke nur an das benachbarte Polen – von außen und im nachhinein schwer zu schätzende Subkulturen mit teils hochindividuellen Strömungen, die über die Kunst hinaus gesellschaftliche Freiräume einforderten); daß also in der Sowjetunion nationale Hybridkulturen geschaffen wurden, die diesen Forderungen entsprachen. Dabei wurden Komponenten der alten Kulturen der Nationen und Nationalitäten in eine neue Verbindung gebracht, die dem Stalinschen Ideal einer sozialistischen Kultur entsprach bzw. es wurden solche Verbindungen ausgewählt und gefördert, wo es sie gab.

Insgesamt wurde so in der Sowjetunion das Bild einer ›hysterischen‹ (unechten) Harmonie der Völker vorgeführt, die alle in Jubelchören, -tänzen und -märschen zum höheren Ruhme Stalins und des Sowjetsystems aufspielten. Dieses Rezept wurde nach 1945 auch in die sowjetisierten Länder Mitteleuropas übertragen und auf die dortige Politik gegenüber den Nationalitäten angewandt. Es prägte die Herangehensweise in der Nationalitätenpolitik und gegenüber den Volkskulturen. Es führte dann zu Phänomenen wie den großen, staatlich geförderten Volksmusikensembles, zu denen das Staatliche Ensemble für sorbische Volkskunst in der damaligen DDR gehörte.

2.7 National im Inhalt – global in der Form?

Die Beleuchtung der Widersprüche, in welche die sowjetische Nationalitätenpolitik verstrickt war, soll nicht darüber hinwegtäuschen, daß das zugrundeliegende Dilemma im Grundsatz vielen Systemen immanent ist, die sich über eine große geographische Fläche erstrecken und dabei eine Vielzahl von Kulturen inkorporieren müssen; einerlei, ob es sich dabei um politische Reiche oder um Wirtschaftsgemeinschaften handelt. Indien kann als die große Ausnahme einer stabilen Demokratie mit mehreren hundert Landessprachen gelten.

In der heutigen Situation der sogenannten Ersten Welt gibt es keine offizielle Ideologie, keine maßgebliche Stelle, die eine solche verkündet und insofern nichts mit der sowjetischen Situation Vergleichbares. Aber aus dem Handeln und der Rhetorik maßgeblicher Eliten kann doch so etwas wie eine inoffiziell geltende Ideologie abgelesen werden. Diese betont einerseits nach wie vor das Selbstbestimmungsrecht der Völker auf der Basis von Bluntschlis »Jede Nation ein Staat. Jeder Staat ein nationales Wesen« (1881)[71] – es wird überall in der Schaffung neuer Staaten bzw. bei der Schlichtung großer Streitigkeiten als maßgebliches Kriterium mehr oder weniger selbstverständlich angewandt: so beim Auseinanderbrechen Jugoslawiens seit 1991, beim Zerrfallen der Sowjetunion 1991 oder der politischen Instabilität des Irak seit 2003. Andererseits gilt, zumal im Deutschen, zugleich ›Nationalismus‹ als die politische Todsünde schlechthin. Das entspricht in globalem Maßstab heute *cum grano salis* dem, was auch in der kommunistischen Welt zwischen 1917 und 1991 Geltung hatte. Wenn in der Sowjetunion die Losung der Politik gegenüber den Nationen und Nationalitäten lautete ›national in der Form – sozialistisch im Inhalt‹, so könnte man heute wohl ähnlich davon sprechen, daß es eine informelle Losung gibt, die in etwa lautet: ›national in der Form – global im Inhalt‹.

Diese Problemlage läßt sich vielerorts an den Entwicklungen in den ehemals kommunistischen Ländern nach 1989 ablesen. In den Samtenen Revolutionen von 1989–1991 spielte der Wunsch nach der Wiederaufnahme eines bedeutungsvollen nationalen Lebens, das von der Sowjetherrschaft unterdrückt worden war, überall eine Rolle. Besonders

[71] Bluntschli, Johann Caspar: *Die nationale Staatenbildung und der moderne deutsche Staat*. In: Gesammelte kleine Schriften. Band 2, Aufsätze über Politik und Völkerrecht, Nördlingen 1881, S. 90.

stark war das bei sich unabhängig erklärenden Nationen wie etwa den baltischen Ländern (Estland, Lettland, Litauen), Kroatien oder Georgien. Vorhanden war dieses aber in allen diesen Transformationsländern. Vom Westen aus wurde das Nationalbewußtsein, das diese Revolutionen begleitete, zunächst unterstützt und gefördert. Je mehr aber diese Länder sich aus dem kommunistischen System lösten und ins westliche (EU, NATO) integrierten, um so mehr kamen Stellen zum Vorschein, an denen dieses Nationalbewußtsein auch mit dem westlichen Internationalismus in Kollision geriet. In Ländern wie Lettland oder Estland kam es im Widerstreit von Inklusion des neuen Staatsvolkes und Exklusion des bisherigen Besatzungsvolkes zu symbolischen Streitigkeiten über die Bewertung geschichtlicher Ereignisse bzw. über die Denkmalpolitik, an denen gleichzeitig die Divergenz einer nationalen Geschichtsinterpretation und die Erfordernisse einer Westintegration deutlich wurden. In fast allen Ländern Ostmitteleuropas sind dadurch Gruppen bzw. Strömungen, die ursprünglich prägend an den Revolutionen von 1989 – 1991 teilgenommen hatten, zu marginalisierten Außenseitern geworden, die sich heute in einer ähnlichen Oppositionsstellung wiederfinden, wie sie sie vor 1989 inne gehabt hatten.

Tatsächlich verweisen beide Strategien – sowohl die sowjetische als auch die heute dominierende – auf das objektive Problem, wie man die bestehende Teilung der Menschheit in einzelne Identitätsgruppen mit den Erfordernissen ihres zunehmenden ökologischen, wirtschaftlichen und sozialen Zusammenwachsens in Übereinstimmung bringt. Beide versuchten bzw. versuchen dieses Dilemma dadurch zu lösen, daß sie in der Substanz die Vereinheitlichung bevorzugen und in eher kosmetischen, sekundären Bereichen die Einzelidentitäten herausstellen. Das Beispiel der (anti-modernen) Volkskunstförderung des sorbischen Volkes bei gleichzeitiger Begünstigung der Assimilation an die umgebende deutsche Mehrheitskultur kann als Teil einer solchen Strategie gelesen werden.

III
›Erfundene Traditionen‹
Staatliche Volksmusikensembles in den kommunistischen Länder Osteuropa und ihre Transformation nach 1989

Kapitel III – der musikgeschichtliche Ansatz – stellt die Frage: Was ist das innermusikalisch Spezifische an Folklore-Ensembles? Welche Musik war zuvor, welche Musik findet nun weltweit Resonanz? Welche ›Verbiegungen‹ wurden den Komponisten und Akteuren staatlich auferlegt, um ›sozialistisch im Inhalt – national in der Form‹ die Schemata der spätbürgerlichen Musik mit Rudimenten bäuerlicher Melodien auf umgearbeiteten Instrumenten zu versetzen? Wieweit ist die Disney-Welt des heutigen Sorbischen National-Ensembles nur ein kommerzielles Pendant früherer Anpassungsleistungen?

In seiner Studie ›The Invention of Tradition‹ (Die Erfindung der Tradition) stellt Eric Hobsbawm einen zentralen Irrtum bei der Beziehung einer ›Tradition‹ zur historischen Vergangenheit heraus.[72] ›Erfundene Traditionen‹ sind laut Hobsbawm »Antworten auf neue Situationen, welche die Form eines Bezugs auf alte Situationen annehmen oder die ihre eigene Vergangenheit durch eine quasi-obligatorische Wiederholung erschaffen.« Er führt aus, daß die Erfindung von Traditionen besonders häufig dann erfolgt, wenn »die rasche Transformation einer Gesellschaft die sozialen Muster, auf welche hin die ›alten‹ Traditionen ausgerichtet waren, schwächt oder zerstört und neue schafft, auf die sie nicht anwendbar sind, oder wenn solche alten Traditionen und ihre institutionellen Träger und Produzenten nicht länger ausreichend anpassungsfähig und flexibel sind oder aus anderen Gründen abgeschafft werden.«[73] Ein Beispiel für die ›erfundenen Traditionen‹ bietet die Geschichte und das Schicksal der Volksmusik in Osteuropa von den Nationalbewegungen des 19. Jahrhunderts bis heu-

[72] Hobsbawm, Eric / Tanger, Terence (Hrsg.): *The Invention of Tradition*. Cambridge 1983.

[73] Ebd., S. 4 f.

te. Das Interesse an Volksmusik und Volkskultur intensivierte sich im 19. Jahrhundert während der Phase der nationalen Befreiungs- und Emanzipationsbewegungen und des nationalen Wiedererwachens in Ländern wie Bulgarien, Serbien, Rußland, Ungarn, Polen etc. Man könnte die These aufstellen, daß schon damals ein derartiger Prozeß der ›Erfindung‹ wie ihn Hobsbawm beschreibt, stattfand. Aber erst in den späten 1930er Jahren in Rußland und dann den späten 40er und frühen 50er Jahren in anderen Ländern gab es eine bewußte und zusammenhängende Politik der Umformulierung von Volksmusiktraditionen.

3.1 Vor 1936

Aus der Wende in Stalins Politik gegenüber der Bauernschaft ging ein neues Interesse der sowjetischen Regierung am Einsatz von Volksmusik hervor, was dann zu einer Reihe unterschiedlicher Ansätze bezüglich der reichen und vielfältigen Traditionen auf dem Gebiet der Sowjetunion führte. Diese Wende kann man an den Veränderungen in der kulturpolitischen Szenerie des nachrevolutionären Rußland ablesen, in dem unterschiedliche Künstlervereinigungen und -organisationen nebeneinander bestanden. Sie gerieten in Konflikt miteinander, wenn es darum ging, eine in sich kohärente Kulturpolitik zu formulieren. Was die Haltung zur Volksmusik anbelangt, so gab es eine generelle Übereinstimmung zwischen Organisationen wie der Revolutionären Assoziation proletarischer Musiker (RAPM), der Assoziation sowjetischer Musiker (ASM) und anderer über die Rolle, welche die Volks- und populäre Musik im Kontext des ›Klassenkampfes‹ zu spielen habe. Damit sollte nicht nur die Arbeiterklasse aufgeklärt und moralisch gestärkt, sondern auch im Bewußtsein der Massen eine Verbindung zwischen der Musik dieser Klassen mit dem allgemeinen Kampf gegen die bourgeoisen Überbleibsel in der Musik (leichte städtische Musikgenres, Zigeunermusik, populäre westliche Genres wie Jazz, Foxtrott und Tango etc.) erreicht werden.

Diese Organisationen waren allerdings intern schon so heterogen und litten außerdem an ideologischen Differenzen untereinander, daß häufig Forderungen nach einer klarer definierten Regierungslinie ›von oben‹ bezüglich Status und Funktion von Volksmusik erhoben wurden. Eine deutlichere Politik kristallisierte sich seit 1929 heraus, als die Organisation

›Musik für die Massen‹ (musika-massam) gegründet wurde, die wiederum als einen ihrer Hauptzwecke die Gründung, Entwicklung und Unterstützung von musikalischen Aktivitäten von Amateuren (samodelatelnost) ansah. Da diese Form von Amateurmusik sich rapide verbreitete, ohne daß ein geeignetes Repertoire und ausgebildete Instruktoren bereitgestanden hätten, organisierten die RAPM-Mitglieder Schulungen und Schnell-Ausbildungsprogramme für die zukünftigen Ausbilder und Leiter der Amateurensembles. Dabei konzentrierten sie sich darauf, Volksmusikmaterial zu lehren und zu entwickeln, das geeignet war, leicht an die neuen Massenbedürfnisse angepaßt zu werden.[74]

Als Teil dieser Ausbildungsprogramme war es üblich, daß die RAPM-Mitglieder Vorführungen und Demonstrationen von ›guter‹ und ›schlechter‹ Musik veranstalteten. Die erstere transportierte Emotionen von Mut und Tapferkeit, wurde in Dur-Tonarten gespielt und war mit regelmäßigen Taktarten sowie über ideologisch geeignete Texte komponiert. Obwohl authentische Volksmusik als Modell für die Lieder und das Repertoire verwendet wurde, war die Art von Volksmusik, die von diesen Amateurkünstlergesellschaften praktiziert wurde, eine ›imaginierte‹, ›erfundene‹ Volksmusik, die aus Schritten und Figuren bestand, die weit von dem entfernt waren, was man bei Feldstudien auf den Dörfern vorfand. Die Atmosphäre dieser Aktivitäten war angespannt, denn es entwickelte sich eine zunehmende Feindschaft gegenüber der Idee der ›Authentizität‹ und gegenüber traditioneller Volksmusik. Forscher und verängstigte Künstler produzierten, manchmal »unter der unmittelbaren Androhung physischer Gewalt«[75], Folklore auf Befehl,

Die Probleme mit der Volksmusik zeigten sich auch in vielen anderen Bereichen des sowjetischen Kulturbetriebs. Eines der Symptome der sich verändernden Haltung zur Volksmusik äußerte sich innerhalb der Musikethnologie als akademischer Disziplin. Seit den 1850er Jahren existierte eine Forschungstradition bezüglich der Volksmusik, parallel zu den umfangreichen Märchensammlungen und -publikationen von Alexander Nikolajewitsch Afanassjew (1826 – 1871), der zwischen 1855 und 1863 seine

[74] Nelson, Amy: *The Struggle for Proletarian Music: RAPM and the Cultural Revolution*. In: Slavic Review, vol.59, no. 1 (Spring 2000), S. 101–132.

[75] Zemtsovsky, Izaly / Kunanbaeva, Alma: *Communism and Folklore*. In: *Folklore and Traditional Music in the former Soviet Union and Eastern Europe*, hrsg. von James Porter, S. 3 – 23, Los Angeles 1997, hier S. 6.

›Russischen Volksmärchen‹ mit außerordentlichem Publikumserfolg publizierte. Piotr Sokalski gründete den ersten Lehrstuhl für Volkskunde an russischen Universitäten, Konservatorien und russische Musikethnologen wie Kastalski und Malgunow sammelten und archivierten hunderte von Bänden von Volksliedern und -melodien.

Dieser kontinuierliche Trend wurde in den späten 1930er Jahren durch eine neue Richtung in der russischen Musikethnologie völlig ausgehöhlt. Obwohl Forscher seit dem frühen 20. Jahrhundert immer wieder die Unmöglichkeit betonten, die westliche Harmonielehre auf die russischen Volksmelodien anzuwenden, wurde Nikolai Garbuzow 1939 mit einer direkten Anweisung der sowjetischen Regierung dazu gezwungen, die Vielfalt und Komplexität der russischen Volksmusik so umzugestalten, daß sie in ein neo-romantisches Harmoniesystem einzupassen war.[76]

Die Vielfalt der verschiedenen Traditionen und ihre Spezifik, je nach Regionen und Völkern, die alle auf dem Territorium Rußlands (bzw. der Sowjetunion) koexistierten, wurde von der Regierung als Hindernis für einen effizienten Gebrauch der Volksmusik für Propagandazwecke angesehen, da dadurch die imaginierte ›Einheit des sowjetischen Volkes‹ aufgebrochen und ethnische, regionale und sogar religiöse Differenzen hervorgehoben wurden. Die romantische Musiksprache wurde als gemeinsamer Nenner dieser Volksmusiktraditionen ausgewählt, weil sie schon im 19. Jahrhundert ihre Fähigkeit unter Beweis gestellt hatte, die verschiedenen ›Nationalen Schulen‹ des 19. Jahrhunderts in sich zu vereinen. Beispiele für einen derartigen Erfolg finden sich in der Musik von Michail Glinka, Peter Tschaikowski, Alexander Borodin und anderen. Dementsprechend wurde eine neue Politik erzwungen, in welcher allein schon die Verwendung ursprünglichen, authentischen Materials aus der Volksmusik als ein zu bestrafendes Verbrechen angesehen wurde.[77]

Die Geschichte des berühmten Pjatnitzki-Ensembles, das schon vor der Russischen Revolution existierte, zeigt, wie ein solcher Wechsel der offiziellen Kulturpolitik sich auf den Aufführungsstil und die Praxis des Ensembles auswirkte. Als es 1911 gegründet wurde, sah es das Pjatnitzki als seine Aufgabe an, die authentische Musik der russischen Bauern der

[76] Vgl. Arbatsky, Yuri: *The Soviet Attitudes towards music: an Analysis based in Part on Secret Archives*. In: The Musical Quarterly, vol. 43, no. 3 (July 1957), S. 295–315, hier S. 303.

[77] Ebd.

städtischen Bevölkerung nahezubringen. Das geht aus seinem ersten Konzertplakat hervor, auf dem es heißt: »Großrussische Bauern, die extra deshalb aus Woronesh, Rjasan und anderen Provinzen hierherkamen, geben Konzerte Donnerstag, den 17. um 1 Uhr nachmittags und am Freitag, den 18. Auf dem Programm stehen: 1. Chorgesänge zur Begleitung alter Instrumente, wie Psalterien, Zhaleykas und Leiern; 2. Heldengedichte und historische Lieder; 3. Klagelieder.«[78]

Im ersten Jahrzehnt nach der Revolution setzte das Pjatnitzki seine Aktivitäten in dieser Weise fort. Es hatte sogar einen Auftritt im Kreml vor dem wohlwollenden Lenin, der schon nach diesem Konzert am 23. September 1918 andeutete, daß eine Änderung in der Haltung zu diesen Dingen bevorsteht. Lenin »betonte die große Bedeutung, die die Förderung der russischen Volkskunst und die Ausweitungen der Aktivitäten des Chors hätte«.[79]

Diese ›Ausweitung‹ der Aktivitäten bestand darin, daß das Ensemble unter die Fittiche des Staates genommen und dann, 1936, zu einer professionellen, staatlich kontrollierten Organisation umgewandelt wurde. In Bezug auf das Repertoire führte das zu einem radikalen Orientierungswechsel, wie er anschließend für alle derartigen Ensembles, wie sie nach dem Zweiten Weltkrieg in der Sowjetunion und Osteuropa aufblühten, charakteristisch wurde.

3.2 Wider die Authentizität

Während das Pjatnitzki ursprünglich in der Tradition authentischer Volksmusik stand, lag dem Moissejew-Ensemble, das 1937 gegründet wurde, von Beginn an eine andere Idee zugrunde. In seinen Selbstbeschreibungen betonte es seine Feindschaft gegenüber den Gralshütern der ›Authentizität‹, die im Kontext des Sozialismus als Vertreter einer engen, starren und sogar reaktionären Weltanschauung bezeichnet wurden. Die Überzeugung von Igor Moissejew, des Inspirators dieses ungeheuer beliebten Ensembles, war es, »die Spontaneität der Volksmusik und die akademische Trockenheit der Konservatorien zu einem neuen einheitlichen

[78] http://nmccom.hypermart.net/Piatnitsky/piatnitsky3.htm, eingesehen am 2. September 2007.

[79] Ebd.

Tanzstil zu verschmelzen«. In diesem Stil »gab es keine zugrunde liegenden Erfahrungen, kein zur Verfügung stehendes Wissen, keine Tradition – alles mußte neu und erstmals erschaffen werden«.[80] Beide Ensembles vergrößerten sich und umfaßten schließlich Tanzgruppen, Symphonieorchester, künstlerische Berater, Choreographen, Komponisten, Bühnenregisseure, Dramaturgen, Kostüm- und Bühnenbildner und einen umfangreichen Verwaltungsapparat, der sich um das Funktionierens eines großen, manchmal bis zu 1.000 Mitglieder starken Ensembles kümmerte.

Die späten 1940er und frühen 1950er Jahre kündigten den Beginn einer neuen Phase in der Entwicklung der Volksmusik in der Sowjetunion und in Osteuropa an, die durch die choreographischen Kreationen der professionellen Staatsensembles und durch das Aufkommen einer neu entwickelten, ›erfundenen‹ Tradition der Volksmusik gekennzeichnet war. Diese ›neue‹ Volksmusik war eine Hybridform aus Volksmusikelementen, die mit Anforderungen einer aus dem Westen stammenden Ästhetik kombiniert wurden. Diese wurden zusammen in einen hochideologischen Prozeß in musikalische Propaganda überführt. Ein wichtiger Teil dieser Ideologie war die Aversion gegen wirklich authentische Volkskunstelemente, sowohl in der Musik und im Tanz als auch bei der symbolischen Darstellung des ›Volks‹ auf der Bühne. So notwendig es war, musikalisch und choreographisch eine Art neutralen Raum zu schaffen, wo keine religiösen, ethnischen, kulturellen oder sozialen Besonderheiten sichtbar wurden, so war es ebensowichtig, die sozialistischen Staaten in einer Art neuen Realität zu präsentieren, in der keine Spuren der alten Lebensformen und Weltanschauungen mehr sichtbar waren. Anna Giurchescu hat es folgendermaßen beschrieben: »Hochentwickelte Aufführungen, nach dem sowjetischen Modell, sollten durch technische Perfektion, schöne Erscheinungen, Homogenität, farbenfrohe Kostüme und Dekorationen etc. die Errungenschaften der sozialistischen Politik, das glückliche Leben der Jugend in den kommunistischen Ländern symbolisieren.«[81]

[80] http://www.moiseyev.ru/eng/ensemble.html, eingesehen am 2. September 2007.

[81] Giurchescu, Anna: *Power and Dance Symbols and its Socio-Political Use* (Keynote paper). In: *Proceedings. 17th Symposium of the Study Group on Ethnochoreology. Dance and its Socio-Political Aspects.* Dance and Costume, hrsg. von Irene Loutzaki, S. 15–22. Vgl. ebenso Greece Nafplion: *Peloponnesian Folklore Foundation / International Council for Traditional Music*, 1994, S. 17.

Die gigantischen Staatsensembles, die so viel größer waren als alle Formen authentischer Volksmusikdarbietungen auf dem Lande, sollten als Symbole der politischen und kulturellen Harmonie der Nation dienen und die Idee von der Einheit der Arbeiterklasse festigen. Da es darum ging den gesamten Nationalstaat zu vertreten, war es notwendig, die traditionelle Volksmusik ihrer ursprünglichen Rituale teilweise zu entkleiden, da sie oftmals mit dem Jahreskalender der orthodoxen Kirche verknüpft waren. Es ging darum, die Lieder und Tänze von ihren Funktionen, die sie im Dorfleben innegehabt hatten, zu trennen. Solche Beispiele gibt es etwa in Bulgarien, wo, wie Carol Silverman beobachtete, der St. Georgs-Tag (Georgiovden), traditionell mit Singen, Tanzen und Lammbraten begangen wurde. Der heilige Georg ist sowohl der Schutzpatron der Armee, als auch der Schäfer (Den na Owtscharija). Daher wird dieser Tag, meist am 6. Mai, meist auch mit aufwendigen Militärparaden, als auch mit traditionellen Riten begangen. Der Ablauf des Festtages im ländlichen Regionen, bei dem auf einen traditionellen Gottesdienst eine Versammlung des Dorfes mit Gruppentänzen (horos)[82] folgte, durch eine offiziell organisierte Feier der lokalen Dorfschäferorganisation verändert, bei der es lange Reden, Ordensverleihungen, ein Lammessen und eine Aufführung des lokalen Kollektivs (einer Gruppe von Amateurvolksmusikern und Tänzern) gab.[83] So konnte zwar ein Teil des traditionellen Rituals erhalten werden, während es zugleich aber säkularisiert und all seiner religiösen und konservativen Bezüge entkleidet wurde. Ähnliche Verfahrensweisen gab es für Weihnachten (das jetzt zum Neujahrstag umdeklariert wurde) und (viele) andere traditionelle Festtage, die mit dem Kirchenkalender verbunden waren.

Es war wichtig, eine große Vielfalt von Tänzen und Musik aus allen verschiedenen Regionen aufzuführen und die Künstler, die oftmals einen städtischen Hintergrund und eine klassische musikalische Ausbildung hatten, damit vertraut zu machen und diese Musik dann im neuen, standardisierten Stil aufzuführen. Netzwerke spezieller Ausbildungsinstitutionen wurden gegründet (wie etwa das Höhere Musikalische Pädagogische Insti-

[82] Ein traditioneller Rundtanz des Balkans mit regional verschiedenden Namen: kolo, chora, horo, oro, etc.

[83] Vgl. Silverman, Carol: *The Politics of Folklore in Bulgaria*. In: Anthropological Quarterly, vol. 56, no. 2, Political Rituals and Symbolism in Socialist Eastern Europe (April 1983), S. 55–61.

tut in Plowdiw, Bulgarien)[84], die mit einem Lehrplan, der um ein Curriculum traditioneller Instrumentalmusik, Gesang, Tanzen etc. erweitert wurde, versehen wurden. Der klassisch-westliche musikalische Hintergrund dieser Musiker prädisponierte sie dazu, Noten zu lesen anstatt zu improvisieren, in einem Seminarraum zu lernen anstatt mündlich weitergegebene Traditionen zu hören sowie die etablierten Standards der westlichen Musikästhetik (Regelmäßigkeit, Komplexität, Symmetrie, technische Perfektion, Präzision der Tonhöhe etc.) in die Aufführungspraxis dieser neu geschaffenen hybriden Volksmusik einzubringen. Die Musik, die für diese Ensembles angepaßt oder neu komponiert wurde, bestand entweder aus traditionellen Liedern oder – öfter – aus neu zusammengestellten Teilen von Liedern, die in nicht-traditionellen mehrstimmigen Harmonien für große Chöre oder Solosänger mit Instrumentalarrangement eingerichtet wurden. Die Lieder oder Suiten wurden aus einer Kette von angespielten Liedern und Tänzen aufgebaut und in zunehmendem Maße mit Gegenstimmen, innerer harmonischer Linienführung, chromatischen Passagen, geänderten Tonarten, Arpeggiopassagen und Modulationen ausgestattet.

Dies alles waren vollständig fremde Aspekte für die traditionelle Volksmusik, die überall in Europa ihrer Natur nach eigentlich linear, monophon oder heterophon, mit untemperierter Stimmung und unregelmäßigen Takt- und Phrasenstrukturen ist. Die neuen Stücke dagegen wurden zunehmend symphonisch und technisch anspruchsvoll, die Tempi wurden schneller genommen, die Intonation wurde eingestimmt und standardisiert und der Aufführungsstil geglättet und präzisiert. Ein besonders ominöser Aspekt dieser ›Verwestlichung‹ der Volksmusik in Osteuropa war der bewußte Versuch, Kontrapunkttexturen in die Lieder einzubringen. Das wurde von lokalen Musikethnologen zu einem natürlichen und notwendigen Schritt in der Entwicklung von Volksmusik erklärt. Der bulgarische Musikethnologe Todor Todorow z. B. schreibt: »Die polyphone Entwicklung der Volksmusik durch Komponisten ist ein natürliches Stadium ihrer Entwicklung. Dieses Stadium kann als natürliche Lösung für das Problem einer neuen Funktion des Lieds gelten, [...] nämlich, die größeren musikalischen Interessen des zeitgenössischen Menschen [...] zu befriedigen.«[85]

[84] Vgl. Buchanan, Donna A.: *Metaphors of Power, Metaphors of Truth. The Politics of Music Professionalism in Bulgarian Folk Orchestras*. In: Ethnomusicology, vol. 39, no. 3 (Autumn 1995), S. 381–416, hier S. 389.

[85] Todorov, Todor: *Modern life and music folklore.* In: The Folk Arts of Bulgaria, hrsg.

Todorow bezieht sich hier auf ein ›Problem‹ der traditionellen Musik, die mit neuen Anforderungen von Funktionalität konfrontiert wird. Aus der Perspektive von Hobsbawms Theorie könnte man sagen, daß das Lied, das nicht länger in seinem früheren sozialen Zusammenhang fungierte, auf das die ›alte‹ Tradition zugeschnitten war, jetzt die sozial und kulturell veränderte Realität des zeitgenössischen sozialistischen Menschen ausfüllen mußte und von daher eine neu ›erfundene‹ Tradition hervorbrachte.

Igor Moissejew machte ebenfalls deutlich, daß er ›gegen die direkte Übernahme von Volkstänzen durch das Staatsensemble‹ war und daß einige Charaktertänze eine ›verbesserte Version der Volkstänze‹ geworden seien, von denen sie ursprünglich stammten.[86] Diese Idee der ›Verbesserung‹ war symptomatisch für die in sich widersprüchliche Natur der Unternehmung: Zum einen gab es das Ziel des Erhalts und der Zelebrierung der traditionellen Folklore als Symbol einer hart arbeitenden und loyalen Bauernschaft, die gebraucht wurde, um die enormen Projekte der Fünf-Jahres-Pläne[87] für die staatsgesteuerte Landwirtschaft und Industrie zu erfüllen. Zum anderen war dieselbe traditionelle Folklore, wie sie im Geist und in der Erinnerung der Dorfbevölkerung weiterlebte, meistens verknüpft mit Religion, Volkszugehörigkeit und einem tiefen Konservatismus; alles Züge, die unvereinbar waren mit der Idee des sozialistischen und einheitlichen Sowjetstaates. Die Regierung zielte mit ihrer Politik auf eine selektive Erhaltung der Folklore, kombiniert mit einer aggressiven Überstülpung nicht-authentischer westlicher Musikidiome, die dieses Repertoire neutralisieren und standardisieren würden. Ein entsprechendes Beispiel für diesen Prozeß beschreibt Donna Buchanan in ihren Studien zur musikalischen Szene Bulgariens zwischen 1944 und 1989 und zu den bulgarischen Volksensembles im besonderen.[88]

von Walter Kolar, Pittsburgh, Institute of Folk Arts, S. 171 – 186.

86 http://www.moiseyev.ru/eng/ensemble.html, eingesehen am 2. September 2007.

87 Es sei beiläufig erinnert, das die Idee von Fünf-Jahres-Plänen aus dem Kultus des Alten Roms. (Ein *lustrum* mit anschließdenem kultischen Reinigungsvorgang, den *Lustrationes*. Dieser Begriff spielt in der heutigen Politik Polens eine zentrale Rolle. Ebenso ist der Gedanke einer 5-jährigen Planungperiode auch im Westen nach wie vor Grundlage aller kommunalen und staatlichen Haushaltsplanung gesetzlich festgelegter.

88 Buchanan, Donna A.: *Metaphors of Power, Metaphors of Truth. The Politics of Music Professionalism in Bulgarian Folk Orchestras*. In: Ethnomusicology, vol. 39, no. 3 (Autumn 1995). Buchanan, Donna A.: *Performing Democracy – Bulgarian Music and*

3.3 Die neue Hybridkultur

Buchanan dokumentiert die kontinuierliche Entwicklung und Professionalisierung der Volksmusikensembles in Bulgarien, beginnend im 19. Jahrhundert mit den Bewegungen des nationalen Wiedererwachens (Wusraschdane), über die Etablierung regulärer Volksmusikensembles beim bulgarischen Radio in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis hin zur Institutionalisierung dieses Musikstils im Sozialismus. Zwar war es so, daß es nicht erst der Sozialismus war, der die Institution der Volksensembles begründete, denn jene Volksmusikgruppen, die im Bulgarien der späten 1920er Jahre existierten (z. B. das Bistitsa Quartet, Trakiiska Troika etc.), spielten traditionelle, nicht arrangierte Melodien, welche die Musiker aus direkter Tradition lernten und die einstimmig gesetzt waren, oft mit hinzugefügtem Bordun oder einer rudimentären Baßlinie.

Es waren typischerweise kleine Ensembles (Trios oder Quartette) und die Praxis ihrer Aufführungen, die live im bulgarischen Radio gesendet wurden, war improvisiert und lehnte sich eng an die dörfliche Spielweise an.[89] Die Musik war weder speziell arrangiert noch wurde sie nach Noten gespielt, und die meisten Aspekte der westlichen Instrumentaltradition wie Harmonie, Kontrapunkt, Gegenstimmen, Sequenzen oder Modulationen fehlten fast völlig in ihrem musikalischen Vokabular. Die Stimmung war nicht temperiert und den Instrumentalisten war es freigestellt, zu improvisieren oder melodische Linien ornamental zu verzieren, ohne Rücksicht auf rhythmische oder melodische Präzision.

Nach dem Zweiten Weltkrieg aber erfolgte – nach dem sowjetischen Vorbild – die Etablierung eines hegemonialen Netzwerks von Kulturverwaltungsinstitutionen, das alle musikalischen und kulturellen Aktivitäten beaufsichtigte. Das führte zu Organisationen wie dem Komitee für Kultur der Bulgarischen Kommunistischen Partei und zu akademischen Körperschaften wie dem Institut für Musikologie und Folklore an der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften. Deren Hauptaufgabe bestand darin, sicherzustellen, daß die kulturellen Formen ästhetisch und sozial wertvoll waren, was tatsächlich oftmals bedeutete, daß frühere musika-

Musicians in Transition. Chicago 2006.

[89] Ähnlich war es auch in Serbien, wo das Carevac-Folk-Orchester vor dem Zweiten Weltkrieg regelmäßig im Belgrader Radio präsent war.

lische Praktiken, insbesondere die ›traditionellen‹, jetzt zu offiziellen, ›modernen‹, symbolischen, neo-traditionellen Ausdrucksformen des neuen sozialistischen Staates umgeformt und entsprechend neu gestaltet wurden. Die Etablierung der neuen Volksensembles begann mit der Gründung des Filip-Koutew-Volksensembles 1952. Mit dem Entstehen eines Netzwerks solcher Institutionen entwickelte die bulgarische Regierung ein ausgeklügeltes System kultureller Administration, um die Ausbildung und Anstellung von Musikern und das Repertoire der Ensembles zu lenken. Da es zu wenig politisch brauchbare Lieder für die insgesamt 17 staatlich-professionellen Volksensembles gab, die 1980 in Bulgarien existierten, entstand eine ganze Industrie zur Herstellung von neuem Liedgut. Dies waren entweder neue Kompositionen für Volksorchester, die von Mitgliedern des bulgarischen Komponistenverbandes realisiert wurden – oder es gab eine Massenverwertung neuer Versionen alter Lieder (obrabotki). Hunderte von Musikern waren mit dieser Aufgabe beschäftigt. So entstand eine lukrative Möglichkeit zu Nebeneinnahmen für Musiker mit regulären, aber schlecht bezahlten Stellen im Ausbildungs- oder Aufführungsbetrieb. Es gab einen scharfen Wettbewerb um den Zugang zu dieser leichten Einkommensquelle. Jedes neu komponierte Lied bzw. jede neue Version einer Volksliedmelodie mußte die Prüfung durch eine speziell dafür eingesetzte Kommission durchlaufen, die aus Mitgliedern des Verbandes bestand und wo westliche, vierstimmige Harmonien und symphonische Formen bevorzugt wurden, während die improvisatorischen und modalen Implikationen der balkanischen Volksmusik ignoriert wurden. Die Komponisten dieser neuen Versionen erhielten dann ihre Werke zurück – sei es mit einer vollständigen Ablehnung, sei es mit exzessiven Rotstrichen, die anzeigten, was geändert werden sollte. Diese Änderungen reichten von textlichen Korrekturen, die den Sinn der Liedtexte von jeder Erinnerung an die Vergangenheit oder ideologischen Zweideutigkeit befreien sollten, bis zur Tilgung von Dissonanzen, modalen Floskeln und anderen inakzeptablen musikalischen Zügen. Besonders indem sie der Musik eine konsonante, Dur-orientierte Fasson gaben, entkleideten die musikalischen Zensoren die traditionelle Musik Bulgariens (die stark auf den vertikalen Klängen der Sekunden, Septimen und Terzen beruht und horizontal einer modalen melodischen Tonfolge folgt) ihrer wesentlichen musikalischen Züge und schufen ein standardisiertes, nicht-nationales musikalisches Hybrid.

Eine ähnliche Situation gab es bezüglich der Tanzteile der Staatsensembles. Wie Anthony Shay berichtet, stammten die choreographischen Schöpfungen der staatlichen Tanzensembles, wie des sowjetischen Moissejew, des serbischen Kolo, des polnischen Mazowsze, des bulgarischen Filip Koutew und des georgischen Staatsvolksensembles oftmals von den Tanzelementen und -formen ab, die im klassischen Ballett als ›Charakterballett‹ bezeichnet werden und nicht aus einer Umwandlung und ›Ballettisierung‹ tatsächlicher Schritte und Figuren, wie sie auf dem Land existierten.[90] Moissejew, der ein klassisch ausgebildeter Ballettänzer war, benutzte ein Vokabular von Schritten und Bewegungen aus der Tradition des Charakterballetts des 19. Jahrhunderts. Dies war damals Bestandteil der ›Nationalen Schulen‹ und kümmerte sich nicht um Authentizität, sondern veranstaltete stattdessen eine Art Spektakel als Teil einer Form nationaler Repräsentation mit spezifisch nationalen Varianten wie z. B. ungarisch, spanisch, russisch etc.

Der Prozeß der ›Verbesserung‹ und Anpassung der Volkstraditionen an eine neue ideologische Landkarte führte zu einer Reihe von Folgeproblemen, besonders auf dem Feld der technischen Realisierung. Zunächst mussten die Instrumentalabteilungen der Ensembles das Problem lösen, ob und in welchem Ausmaß man authentische Musikinstrumente als Teil des Gesamtklangs verwenden sollte. Das Problem bestand darin, daß die ursprünglichen Volksmusikinstrumente und die instrumentalen Spielpraktiken im allgemeinen nicht auf exakte Tonhöhen eingestimmt waren und ein geringeres akustisches Potential hatten, als es den Bedürfnissen von Großaufführungen entsprochen hätte (da sie ja ursprünglich für kleinere Anlässe mit relativ wenigen Menschen konzipiert waren). Außerdem mischten sich die Instrumentengruppen traditionell nicht leicht miteinander, und selbst wenn, waren die Ensembles doch klein und umfaßten nicht mehr als vier Musiker gleichzeitig.[91]

Wenn man sich die Haltung verschiedener großer Volksensembles in Osteuropa dazu anschaut, so kann man verschiedene Lösungsansätze für diesen Problemkomplex erkennen. Am einen Ende des Spektrums stand

[90] Shay, Anthony: *Parallel Traditions. State Folk Dance Ensembles and Folk Dance in ›The Field‹*. In: Dance Research Journal, vol. 31/1 (Spring 1999), S. 29–56.

[91] Anders war es allerdings in der Bläserensembletradition, wie sie auf dem Balkan existiert. Diese Blechbläserensembles bestanden vorwiegend aus Gruppen von bis zu einem Dutzend herumziehender Zigeunermusiker. Seit dem späteren 19. Jahrhundert wurde diese Musik als Begleitung zu Volks- und vor allem Hochzeitstänzen benutzt.

das Moissejew Ensemble, das praktisch alle authentischen Volksmusikinstrumente ausschloß und ein Symphonieorchester westlichen Stils benutzte, mit gelegentlichen Beigaben einer Balalaika oder eines Akkordeons, um Volksmusikflair herzustellen. Ähnlich verwendete das serbische Ensemble Kolo, ein verkleinertes Kammerorchester, das aus einer Streichergruppe, Oboen, Klarinetten, Flöten, einem Akkordeon und einer Reihe unbestimmter ›Volksmusikinstrumente‹ bestand, die alle von einem einzelnen Musiker gespielt wurden.[92]

Am anderen Ende des Spektrums steht das kroatische Ensemble Lado, das es verstand – erstaunlicherweise während jener Zeit, als Kroatien Teil Jugoslawiens war, und im Unterschied zu den Trends in anderen sozialistischen Ländern –, sich eine authentische Herangehensweise an Volksmusikpräsentationen zu bewahren und dessen Orchester vollständig aus Volksmusikinstrumenten bestand.[93] Das Ensemble begann erst nach der Unabhängigkeit von 1991 und der Hinwendung zum Westen damit, sein Orchester um typisch westliche Instrumente zu vergrößern und sein bis dahin sehr traditionelles Repertoire mit neu komponierten ›patriotischen‹ kroatischen Liedern aufzufüllen.[94]

Das bulgarische Staatsensemble Filip Koutew präsentiert eine besonders kuriose Lösung: es kreierte ein Orchester aus Instrumenten, die auf den vier bekanntesten ursprünglichen bulgarischen Instrumenten basierten: dem Dudelsack (gajda), der Längsflöte (kanal), den Streichinstrumenten (gadulka) und einem Zupfinstrument (tambura), dazu eine große Trommel (tapan). Zweck des Ganzen war es, die ›bulgarische‹ Tradition darzustellen und nicht die Tradition ethnischer Minderheiten wie Zigeuner oder Türken (mit denen Instrumente wie oud, darabuka, Bläserensembles und zurla assoziiert wurden), oder diejenige des Westens (etwa Violine und Akkordeon). Es entstanden enorme technische, akustische und allgemein ästhetische Probleme bei dem Versuch, diese traditionellen Instrumente miteinander und mit modernem westlichem Instrumentarium kompati-

[92] http://www.kolo.co.yu, eingesehen am 4. September 2007.

[93] Dazu gehören: tambura, šargija (Dulzimer), cimbal (Zimbel), baranjske diplice (Baranja-Rohrblatt chanter), verschiedene Blasinstrumente wie frula (Flöte) und dvojnice (Chanter mit doppeltem Rohrblatt), istrische alte Oboen wie šurlice, mišnjice, sopeleroženice; ein altes oboenähnliches Instrument aus der Regon um Banja, die ›ciganjske‹ svirale; die Okarina und verschiedene Dudelsäcke wie diple, mih, gajde und dude.

[94] http://www.lado.hr/concert.htm, eingesehen am 4. September 2007.

bel zu machen. Das führte zu der Tendenz, die traditionellen Instrumente entweder so zu verändern, daß sie in der Stimmung mit westlichen Instrumenten harmonierten, oder sogar dazu, daß neue Instrumente auf der Basis dieser traditionellen gebaut wurden, die mehr den Standards von Violine und Klarinette entsprachen, etwa mit härteren Hölzern, größer mit Metallsaiten und stärkeren Bögen, und oftmals mit einer akustischen Erweiterung, so daß man sie aus dem massiven Klangbild eines Symphonieorchesters heraushören konnte. Auf diese Weise wurden verschiedene Volksmusikinstrumente, die im tatsächlichen musikalischen Dorfleben niemals kombiniert wurden, weil ihre Stimmungen und ihr Volumen miteinander unvereinbar waren, jetzt vereinheitlicht und in einem brandneuen, ›erfundenen‹ Volksmusikklang kombiniert.

3.4 Überleben und Neuerfindung nach 1989

All das veränderte sich, als die politischen Systeme in Osteuropa zerbrachen. Bemerkenswert ist allerdings, daß zwei große Staatsensembles in Rußland, das Pjatnitzki und das Moissejew, heute noch immer existieren – und zwar mit der Unterstützung großer Konzerne, die eine enge Beziehung zur russischen Regierung haben. Auf der Webseite des umstrittenen russischen Ölgiganten Yukos wird beispielsweise deutlich, daß sich die finanzielle Unterstützung dieser Volksensembles auf den halb-privaten Sektor der neuen russischen Volkswirtschaft verlagert hat. Dort gibt es auch klare Bekenntnisse für eine Kontinuität der offiziellen russischen Haltung zum Bestehen und zur Bedeutung solcher Ensembles.[95] Es gab zudem keine Unterbrechung im kontinuierlichen Fluß von Staatspreisen für Igor Moissejew von seinem ›Orden des Roten Banners der Arbeit‹ 1940 über mehrere Lenin-Preise bis zum ›Russischen Orden für Dienste für das Vaterland‹ 1999.[96]

In Ländern wie Bulgarien und Serbien hingegen gehörten die Staatsensembles zu den ersten Opfern der sich verändernden wirtschaftlichen und ideologischen Zustände, und für die Mitglieder dieser Ensembles bedeuteten die Ereignisse teilweise traumatische Erfahrungen.

[95] http://www.yukos.com/exclusive/exclusive.asp?id=6081, eingesehen am 6. September 2007.

[96] http://www.moiseyev.ru/eng/im.html, eingesehen am 6. September 2007.

Während sie im Sozialismus eine gesicherte Existenz hatten und sich mit hohen Bezügen, Tourneen um die Welt als Privilegierte fühlen konnten, waren sich nach 1989, als die Regierungen den finanziellen und organisatorischen Rückhalt entweder drastisch reduzierten oder vollständig einstellten, tausende Mitglieder solcher Ensembles finanziell ruiniert und ohne Berufsperspektive. Viele versuchten sich an die neu entstehende Musikszene anzupassen, die nach Marktgesetzen funktionierte und auf die Bedürfnissen der Konsumenten ausgerichtet war. In ihrer Not gründeten sie kleinere eklektische Ensembles wie Folk und Traki in Bulgarien sowie Balkanika und Bistrik in Serbien, wo sie Volksmusik mit Jazz, Pop, Rock und anderen aktuellen musikalischen Trends verknüpften.[97]

Buchanan sieht diese Veränderung als Symptom einer totalen Gegenentwicklung zu derjenigen der staatlich geförderten Volksmusik. Anstelle von professionellen, subventionierten Musikern gibt es nun eine Rückkehr zu einem Graswurzel-Musikertum von Amateuren anstelle von monolithischen Ensembles und ihren homogenisierten, institutionalisierten Musikstilen gibt es kleine Gruppenformationen, die oft eine ethnische oder regionale Identität besitzen und synkretistische Genres spielen, die sich im Raum einer populären, marktgetriebenen Kultur bewegen.[98]

Eine andere Folge dieses Auseinanderbrechens einer vormals vereinheitlichten Musikszene ist die große Welle musikalischer Emigraten in die reichen westlichen Länder. Viele der bekanntesten Musiker, Tänzer und Sänger des Koutew-Ensembles beispielsweise haben eine neue Heimat in den USA, in Dänemark, Belgien, Japan und anderen Ländern gefunden und dort neue Volksmusikensembles gegründet und betreiben dazu Sommercamps, Workshops, Schulen oder Plattenfirmen.[99]

Die Auflösung und der wirtschaftliche Ruin der meisten staatlichen Volksmusikensembles Osteuropas haben ganz zweifellos einen dunkeln Schatten über das Schickal vieler Musiker geworfen. Was die Entwicklung

[97] Buchanan, Donna A.: *Metaphors of Power, Metaphors of Truth. The Politics of Music Professionalism in Bulgarian Folk Orchestras*. In: Ethnomusicology, vol. 39, no. 3 (Autumn 1995), S. 463–469.

[98] Ebd.

[99] Einige Beispiele erfolgreicher Transplantationen balkanischer Volksmusik in die USA sind Georgi Doichews Ensemble ›Bulgari‹, das sich zuerst in Pittsburgh / Pennsylvania und dann in Chapel Hill / North Carolina niederließ oder Tatiana Sorbinskas Männerchor Zornitsa, der in Boston beheimatet ist.

des rein künstlerischen und musikalischen Elements angeht, so hat sie eine geradezu verjüngende Wirkung für den Status und die Popularität osteuropäischer Volksmusik weltweit zur Folge gehabt. Volksmusikensembles, Amateurtanztruppen, Chöre, Studentengruppen und Workshops, welche die musikalischen Traditionen Osteuropas aufgreifen, sind in den USA heute unzweifelhaft eine der beliebtesten Formen von Volksmusik überhaupt.

Das Spektrum der Herangehensweisen an die ursprüngliche, ›authentische‹ Tradition variiert gewaltig. Es reicht von einer fast orthodoxen Rückkehr zur Authentizität, wo Ensembles wie etwa die serbische Gruppe Moba sehr eng mit Ethnologen und Musikethnologen zusammenarbeiten, um die Darbietung der Volksmusik mit einer Präsentation des gesamten Kontexts des Dorflebens und seiner Rituale zu verbinden. Auf der anderen Seite gibt es viele Ensembles, die damit experimentieren, authentisches Volksmusikmaterial mit anderen musikalischen Idiomen wie Jazz, mittelalterlicher Musik, zeitgenössischer Musik, Pop etc. zu verbinden. Sie versuchen, einen populären und marktfähigen, zugleich aber auch künstlerisch herausfordernden und innovativen Ansatz sowie ein entsprechendes Verhältnis zur Tradition zu finden.

Noch praktizierende Musiker der ehemaligen Staatsensembles befinden sich heute irgendwo in der Mitte zwischen diesen beiden Ansätzen. Das dominierende Modell sind hierbei kleine Ensembles, die von privaten Spendern und von Zuschüssen, sowohl von Regierungs- und Nichtregierungsorganisationen als auch von abhängen. Diese Ensembles tendieren oftmals zurück zur Tradition kleiner Volksmusikorchester der Jahre vor 1945. Spontaneität, Improvisation und Authentizität werden hochgehalten, die Melodien werden nicht mehr fragmentiert und willkürlich kombiniert, die organische Struktur des Rundtanzes oder horo wird respektiert und der Kompaß ist nicht mehr Ideologie und eine ›erfundene‹ Tradition, sondern der Wunsch, eine wirkliche, wenn auch vom Verschwinden bedrohte Tradition zu retten.

Crostwitz, ein katholisches Dorf im sorbischen Kerngebiet, ist regelmäßiger Gastgeber der neuen Ensembles und ihrer Spontaneität. Dort ließ sich auch 2007 wieder vergleichen, auf welchem musikhistorischen Entwicklungsstand sich das Sorbische National-Ensemble im Vergleich zu den früheren Kollegen heute befindet.

IV
Ist-Analyse des Sorbischen National-Ensembles

Kapitel Vier – der institutionenspezifische Ansatz – widmet sich der Frage: Wieweit erfüllte das Sorbische National-Ensemble (im folgenden SNE) in der Spielzeit 2006 seine satzungsgemäße Aufgabe, und in welcher Entwicklungslinie steht die Arbeit dieser Spielzeit?

›Ökonomie‹ kommt aus dem Altgriechischen und bedeutet die Regeln (nomoi) des Haushalts (oikos). Am Anfang des Kapitels wird demgemäß nach den Betriebsergebnissen der Spielzeit gefragt. Wie ist die Auftrittstätigkeit 2006 zu bewerten? Welche Zwänge führen dazu, daß die Auftritte in der Region nicht mehr im Zentrum der Tätigkeiten stehen, sondern ausweislich der investierten Mittel und Kapazitäten eine Randposition einnehmen? Wie sieht es mit der im Zentrum der ursprünglichen Gründungsüberlegungen stehenden Laienbetreuung aus? Wie mit der Nachwuchsgewinnung im sorbischen Raum? Was heißt Kulturmarketing für ein so spezifisches Ensemble wie das SNE? Wie schließlich ist der ästhetische Wert der aktuellen Produktionen zu beurteilen?

4.1 Zur aktuellen Lage des SNE

Das SNE ist seit seiner Gründung im Jahre 1952 eine Tourneebühne ohne eigene Spielstätte und weist in seiner Struktur die typischen Merkmale eines subventionierten Ensemble- und Repertoirebetriebs auf. Zu den prägenden Kennzeichen eines solchen Betriebs gehören die fest angestellten künstlerischen Mitarbeiter. Sie werden meist auf Grundlage eines befristeten Arbeitsvertrags über eine oder mehrere Spielzeiten beschäftigt und arbeiten mit dem nicht-künstlerischen Personal als Ensemble zusammen. In ihrem arbeitsteiligen Zusammenwirken bieten sie den Zuschauern ein breit gefächertes Repertoire von unterschiedlichen Werken an. Am SNE geschieht dies in einem Zwei-Sparten-Betrieb, der Musiktheater und Tanztheater umfaßt. Hinzu kommt als Angebot eine Vielzahl von Konzerten, die jedes Jahr durch das eigene Orchester und den Chor erarbeitet

werden. In seinem Charakter als Reiseensemble ist das SNE nicht nur in seiner Sitzgemeinde Bautzen tätig, sondern tritt an vielen Orten im In- und Ausland auf. Dabei kommt dem SNE die kulturpolitisch bedeutsame Bestimmung zu, die sehr alte und volkstümliche Kultur der Sorben auf professionellem Niveau bühnenwirksam zu erschließen. In getanzten Märchen und Musicals für Kinder, durch modernes Tanztheater oder folkloristische Darbietung werden sorbisches Lied- und Tanzgut, Dichtung, Tracht und Brauchtum aufgegriffen und entweder in authentischer Weise aufgeführt oder im Kontext von Vergangenheit und Gegenwart neu interpretiert. Sinfonische Chor- und Orchesterkonzerte, die der älteren wie neueren sorbischen Kunstmusik gewidmet sind, erweitern das Spektrum des Repertoires. Insgesamt gesehen, versteht sich das SNE so als Pflegestätte des sorbischen Kulturerbes und will der sorbischen Volkskultur neue künstlerische Impulse auf professionellem Niveau geben.

Seit 1996 wird das SNE als gemeinnützige GmbH im Handelsregister geführt, weshalb auch der Zweck des Ensembles, die sorbische Volkskultur zu pflegen und weiter zu entwickeln, in einem Gesellschaftsvertrag präzisiert wird. Dieser sieht in § 2 die folgenden konkreten Aufgaben vor, die das Ensemble zu erfüllen hat. Auffällig dabei ist, daß hier der Begriff ›Folklore‹ ebensowenig fällt wie in den Statuten der Stiftung:

- »Gegenstand des Unternehmens ist das Betreiben eines professionell-künstlerischen Betriebes.
- Das Unternehmen präsentiert vorwiegend sorbisch / wendische Kultur und Musik. Es kann im Rahmen von Kooperationsverträgen mit Kultureinrichtungen zusammenarbeiten.
- Aufgabe der Gesellschaft ist es auch, andere sorbische Kulturträger zu unterstützen, die Nachwuchsgewinnung und den Gebrauch der sorbischen Sprache, das Ober- und Niedersorbische, zu fördern.
- Die Gesellschaft wirkt vorrangig in der deutsch-sorbischen Lausitz und bietet ihre künstlerischen Produktionen auch national und international an.«[100]

Dieser Aufgabenkatalog bildet die Grundlage für die Arbeit am SNE, weswegen auch der Grad seiner Erfüllung der Maßstab einer jeden Bewertung

[100] Gesellschaftsvertrag SNE GmbH, notariell beglaubigt am 19. April 2007.

der Ensembletätigkeit sein muß. Eine solche Bewertung erfolgte 1999, als die Kulturberaterin Cornelia Dümcke mit einer Studie zur Lage der Theater und Orchester im Kulturraum Oberlausitz-Niederschlesien beauftragt war. In ihrer Analyse kam sie für die Tätigkeit des SNE zu folgendem Ergebnis:

> Die offene Entscheidung zum Auftrag des Ensembles [...] (›Botschafterfunktion‹ versus ›Kulturauftrag innerhalb der sorbischen Region‹) wird von einer Reihe von Existenzproblemen tangiert: einem erheblichen künstlerisch-konzeptionellen Defizit, dem Wegbrechen von Gastspielorten außerhalb des KR OL / NSCH [Kulturraum Oberlausitz-Niederschlesien] insbesondere im Jahr 1998, von Besucherverlusten und Akzeptanzproblemen des SNE innerhalb des KR OL / NSCH, von fehlendem Nachwuchs für die eigenen künstlerischen Ensembles sowie die dramaturgischen Bereiche und von nicht zu übersehenden internen betrieblichen Problemen der Führung und Organisation des Tournee-Ensembles.[101]

Die von Dümcke dargelegten Befunde zeichnen kein positives Bild von der Situation am SNE zum damaligen Zeitpunkt. Vier Jahre später prüfte der Sächsische Rechnungshof die Geschäftstätigkeit des Ensembles und gelangte in seinem Bericht zu einem ähnlich negativen Ergebnis: »In den Jahren 1998 bis 2001 ist die Vorgabe des Gesellschaftsvertrages, vorrangig in der deutsch-sorbischen Lausitz zu wirken, nur unzureichend umgesetzt worden. Das offensichtliche Problem der SNE GmbH, einerseits ihren Gesellschaftszweck zu erfüllen, andererseits so wirtschaftlich wie möglich zu arbeiten, kann nicht von ihr allein gelöst werden.«[102]

Die hier zitierten Befunde vergangener Studien und Berichte stellen die Ausgangslage bei der folgenden ökonomischen wie ästhetischen Analyse der gegenwärtigen Lage am SNE dar. Wie die Untersuchung zeigen wird, ist einiges, was vorher bemängelt wurde, inzwischen behoben. Vieles jedoch belastet auch weiterhin den Werdegang der Institution. Aus Sicht der Gutachter haben sich die Probleme sogar zu einem Gefüge verdichtet, das nicht leicht zu entwirren ist. In der Folge war es möglich, viele, aber eben nicht alle künstlerischen, kulturpolitischen oder ökonomischen Aspekte zu analysieren, die eine tragende Rolle in diesem Gefüge spielen. Einen

[101] Dümcke, Cornelia: *Theater und Orchester im Kulturraum Oberlausitz-Niederschlesien.* Gutachten im Auftrag des Kulturkonvents des Kulturraumes Oberlausitz-Niederschlesien, Berlin 1999, S. 47.

[102] Bericht des Rechnungshof des Freistaates Sachsen zum Einzelplan 12 / SWMK, hier Kulturraum Oberlausitz – Niederschlesien. Sorbisches National-Ensemble, Leipzig 2005, S. 271.

ersten Einblick in den aktuellen Problemkomplex bietet die folgende Auswertung der Betriebsergebnisse 2002, 2004 und 2006.

4.2 Auswertung der Betriebsergebnisse 2002, 2004, 2006

4.2.1 Zur Untersuchungsmethodik

Die Analyse der Betriebsergebnisse geschah auf Grundlage des Zahlenmaterials, das den Geschäftsberichten der Jahre 2002, 2004 und 2006 entnommen werden konnte. Die für eine Darstellung der Betriebsergebnisse übliche Gewinn- und Verlustrechnung (GuV) wurde jedoch als Schema für den Zweck der Evaluation verworfen, weil diese nur bedingt tiefere Einblicke in die Kosten- und Ertragsstruktur eines Unternehmens gewährt. Zwar werden in einer GuV die Erlöse und Aufwendungen eines bestimmten Zeitraumes, insbesondere eines Geschäftsjahres, miteinander verrechnet und dadurch die Art und Höhe des unternehmerischen Erfolgs oder Mißerfolgs ermittelt. Was eine GuV jedoch nicht offenlegt, ist die Wirtschaftlichkeit von Prozessen oder die Ertrags- und Kostenquellen. Ein Bild dieser betriebswirtschaftlichen Vorgänge kann hingegen nur eine Kosten- und Leistungsrechnung anbieten, die alle mathematisch verwertbaren Prozesse einer angefallenen Geschäftstätigkeit berücksichtigt.

Daß eine Auswertung in einem solchen Ausmaß nicht im Rahmen des vorliegenden Gutachtens vorgenommen werden konnte, liegt auf der Hand. Schließlich ist eine so verstandene Kosten- und Leistungsrechnung ein Instrument des internen Controllings und bedarf eines umfangreichen Datenmaterials, das nur eine Finanzbuchhaltung erarbeiten und auswerten kann. Um zu einer fundierten Bewertung der Geschäftstätigkeit am SNE zu gelangen, ist ein derartig hoher Aufwand auch nicht nötig gewesen. Hier reichten jene Informationen aus, die den Geschäftsberichten zu entnehmen waren. Ihre Fülle ging weit über das Erfaßte einer GuV hinaus, so daß sogar eine Auswertung der Entwicklung unter Berücksichtigung etablierter Methoden der Kosten- und Leistungsrechnung möglich war, im konkreten waren dies Teile der sogenannten Abgrenzungsrechnung und der Deckungsbeitragsrechnung. Dazu nötig war allerdings zum einen, die Kosten nach Kostenart, also nach ihrer Herkunft, zu sortieren, und zum zweiten, sie in variable und fixe Kosten zu unterteilen. Als variabel bezeichnet man in der Ökonomie Kosten dann, wenn sich ihre

Höhe mit der produzierten Gütermenge proportional, progressiv oder degressiv verändern. Auf ein Theater übertragen, wären dies die Kosten, die bei der Produktion von Inszenierungen und ihrer Aufführung entstehen. Fixe Kosten hingegen reagieren nicht auf eine Änderung der Produktionsmenge, sondern bleiben konstant und fallen in der Regel selbst dann an, wenn nicht produziert wird. Am Theater müßte man sie folglich als inszenierungs- bzw. vorstellungsunabhängige Kosten bezeichnen.

In der Auswertung wurde nicht nur den besonderen Rahmenbedingungen der Kostenstruktur von Theatern Rechnung getragen, sondern auch ihrer Ertragsstruktur. Wie allgemein bekannt, sind Theater in Deutschland größtenteils nicht in der Lage, ihren Finanzbedarf selbst zu erwirtschaften, und von daher Betriebe, die ihr Wohl in hohem Maße den Zuschüssen der öffentlichen Hand verdanken. Um die Entwicklungslinie der Ertragstruktur am SNE nachzuzeichnen, sind die Eigeneinnahmen und Zuschüsse getrennt voneinander ausgewiesen worden.

4.2.2 Betriebsergebnisse 2002, 2004, 2006

Betriebsergebnisse 2002, 2004, 2006	2002	2004	2006
Umsatzerlöse	424.746,79 €	430.099,90 €	679.976,00 €
Sonstige Eigenerträge	33.772,75 €	107.982,50 €	69.443,77 €
1. Betriebliche Eigenergebnisse	**458.519,54 €**	**538.082,40 €**	**749.419,77 €**
Stiftung für das sorbische Volk	4.546.000,00 €	4.33.200,00 €	4.519.000,00 €
Kulturraum	255.000,00 €	255.000,00 €	255.000,00 €
sonst. Zuschüsse und Erträge	78.283,38 €	62.993,41 €	65.289,48 €
2. Sonstige betriebliche Erträge	**4.879.283,38 €**	**4.851.193,41 €**	**4.839.289,48 €**
3. Betriebliche Gesamtergebnisse	**5.337.802,92 €**	**5.389.275,81 €**	**5.588.709,25 €**
Eigen- und Fremdhonorare	211.731,79 €	247.309,53 €	150.662,36 €
Reisekosten	267.049,88 €	243.965,88 €	385.423,02 €
Materialaufwand	26.443,22 €	38.939,04 €	43.408,74 €
Sonstige betriebliche Aufwendungen	145.666,81 €	93.315,17 €	126.216,45 €
4. Aufführungs- und Produktionskosten	**650.891,70 €**	**623.529,62 €**	**705.710,57 €**
Personalaufwand	4.280.994,81 €	4.298.418,53 €	4.586.039,60 €
davon Löhne und Gehälter	3.452.434,31 €	3.601.211,64 €	3.865.324,89 €
davon soziale Abgaben	828.560,50 €	697.206,89 €	720.714,71 €
Abschreibungen	187.433,93 €	149.793,91 €	134.885,27 €
Sonstige betriebliche Aufwendungen	229.037,59 €	249.121,26 €	249.362,15 €
5. Inszenierungs-abhängige Kosten	**4.697.466,33 €**	**4.697.333,70 €**	**4.970.287,02 €**

6. Betriebliche Aufwendungen	**5.348.358,03 €**	**5.320.863,32 €**	**5.675.997,59 €**
7. Ergebnis gewöhnliche Geschäftstätigkeit	- 10.555,11 €	68.412,49 €	- 87.288,34 €
8. Außerordentliche Erträge	239.102,66 €	134.240,00 €	0,00 €
Außerordentliche Aufwendungen	689.316,54 €	134.238,29 €	132.821,45 €
Sonstige Steuern	3.310,39 €	3.403,33 €	3.337,94 €
9. Jahresfehlbedarf	**-464.079,38 €**	**65.010,87 €**	**-223.447,73 €**

Tabb. 8: Betriebsergebnisse 2002 – 2006. Eigene Zusammenstellung.

Legende zur Auswertung des Betriebsergebnisses 2002 bis 2006

1. Betriebliche Eigenerträge
Die betrieblichen Eigenerträge ergeben sich aus der Summe der Umsatzerlöse und den sonstigen Eigenerträge. Die Umsatzerlöse errechnen sich aus den Vorstellungseinnahmen und den Erlöse aus Verkauf von Programmheften, Merchandising, etc., die sonstigen Eigenerträge aus Spenden, Sponsoringgeldern, Zinsen etc.

2. Zuschüsse
Die Summe der Zuschüsse ergibt sich aus der Addition der Zuwendungen, die das SNE in den Jahren 2002, 2004 und 2006 bezogen hat.

3. Betriebliche Gesamterträge
Die betrieblichen Gesamterträge ergeben sich für jedes Jahr aus der Addition der betrieblichen Eigenerträge und der Zuschüsse.

4. Aufführungs- und Produktionskosten
In diesem Posten sind die Kosten zusammengefaßt worden, die bei Inszenierungsarbeiten und Auftrittstätigkeit am SNE entstehen. Zu diesen Aufwendungen gehören die Eigen- und Fremdhonorare, die Reisekosten für Gastspiele, der Materialaufwand, der bei Inszenierungen und Aufführungen entsteht, und die sonstigen betrieblichen Aufwendungen, die für Marketing, sonstige Kleinprojekte, Tantieme etc. anfallen.

5. Inszenierungsunabhängige Kosten
Als inszenierungsunabhängig werden Kosten betrachtet, die bei Ausfall der gesamten Inszenierungs- und Spieltätigkeit weiterhin anfallen würden. Zu diesen Aufwendungen zählen die vertraglich garantierten Lohn- und Gehaltsansprüche der Mitarbeiter, die Abschreibung des Anlage- und Umlaufvermögens sowie die sonstigen betrieblichen

Aufwendungen, die allgemein als fixe Kosten in jedem Unternehmen vorkommen, auch wenn es nicht produziert.

6. Betriebliche Aufwendungen
Die Summe der betrieblichen Aufwendungen ergibt sich aus der Addition der Aufführungs- / Produktionskosten und der inszenierungsunabhängigen Kosten.

7. Ergebnis der gewöhnlichen Geschäftstätigkeit
Das Ergebnis errechnet sich aus der Summe der betrieblichen Gesamterträge abzüglich der Summe der betrieblichen Aufwendungen.

8. Jahresfehlbetrag
Der Jahresfehlbetrag errechnet sich aus dem Ergebnis der gewöhnlichen Geschäftstätigkeit zuzüglich der außerordentlichen Erträge und abzüglich der außerordentlichen Aufwendungen wie der sonstigen Steuern.

Die Analyse der Betriebsergebnisse der Jahre 2002, 2004 und 2006 läßt keine positive Gesamtbewertung der Entwicklung zu. Schon das Ergebnis der gewöhnlichen Geschäftstätigkeit ist in zwei von drei Geschäftsjahren defizitär gewesen; nimmt man noch das Resultat der außergewöhnlichen Geschäftstätigkeit hinzu, so lag der Jahresfehlbedarf 2002 bei ca. 460 T EUR und im Jahre 2006 bei über 220 T EUR. Bei Betrachtung des Jahres 2005 – hier nicht aufgeführt, aber von den Gutachtern ausgewertet – verfestigt sich der Eindruck eines insgesamt defizitär arbeitenden Betriebes. Denn der Fehlbetrag allein aus der gewöhnlichen Geschäftstätigkeit betrug seinerzeit 220 T EUR.[103]

Die Ursachen für diesen Zustand am SNE sind vielfältiger Natur. Allen voran sind jedoch als Ursache für die hohen Jahresfehlbeträge die Kosten zu nennen, die mit der Personalentlassung 2002 einhergingen. In einem verworrenen Abwicklungsprozeß wurde seinerzeit die Zahl der Planstellen von 133 auf 107 reduziert, mit der Folge, daß Abfindungen fällig wurden, die nicht allein vom Träger oder aus Strukturmitteln des Freistaates Sachsen und des Kulturraumes beglichen worden sind, sondern auch den Etat des SNE erheblich belastet haben. Rechtstreitigkeiten mit ehemaligen Mitarbeitern führten zudem zu weiteren Mehrkosten sowie Abfindungen, die der Sächsische Rechnungshof 2005 in seinem Prüfbericht als überhöht bemängelt hat,[104] sowie zu Rückforderungen durch die Zuwendungs-

[103] Vgl. Geschäftsbericht des SNE 2005, Anlage 3.

[104] Vgl. Bericht des Landesrechnungshofes zum Einzelplan 12 / SMWK, hier: Kulturraum Oberlausitz-Niederschlesien, Sorbisches National-Ensemble, Leipzig 2005, S. 272.

geber. Ingesamt gesehen, ist der Etat des SNE in der Folge des Stellenabbaus mit fast einer Million EUR zusätzlich belastet worden, und eine drohende Insolvenz konnte nur durch rückzahlbare Zuschüsse und zinslose Darlehen seitens der Stiftung abgewendet werden.

Eine weitere Ursache für die defizitäre Lage des SNE ist in den Lohn- und Gehaltsansprüchen der Mitarbeiter zu erblicken. In der Summe sind die Personalkosten mit einem Anteil von ca. 81 % mit Abstand die größte Kostenstelle. Dies ist damit zu erklären, daß Ensemble- und Repertoirebetriebe wie das SNE *per se* Unternehmen sind, die sehr personalintensiv produzieren. An jedem inszenierten Stück wirkt eine Vielzahl von Berufsgruppen mit, angefangen bei den darstellenden Künstlern, über die künstlerische Leitung, das technische Bühnenpersonal und die Ausstattung bis zur Verwaltung und Intendanz. Ein zentrales Problem besteht darin, daß ihre Löhne und Gehälter an die Tarifentwicklung des öffentlichen Dienstes gekoppelt sind, wodurch die Personalkosten mit jeder tariflich vereinbarten Steigerungsrate wachsen. Die hierdurch verursachten Mehrkosten müßten regelmäßig durch steigende Zuschüsse des Trägers aufgefangen werden. Im Falle des SNE ist die Stiftung jedoch von dieser Praxis abgewichen, und in der Folge stehen den steigenden Personalkosten seit Jahren rückläufige Zuschüsse entgegen. Das SNE wiederum scheint nicht in der Lage zu sein, die sich auftuende Lücke aus eigener Kraft zu schließen. Ein Beleg dafür sind die Defizite der gewöhnlichen Geschäftstätigkeit.

Die Entwicklung der Eigenerträge ist dennoch *a priori* positiv zu werten. Um sie zu erwirtschaften, stehen Theatern grundsätzlich drei Quellen zur Verfügung: (1) Der Verkauf von Eintrittskarten, (2) ausgehandelte Gagen, die für Gastspiele auf fremde Bühnen gezahlt werden, und (3) sonstige Eigenerträge, die aus dem Verkauf von Programmhaften und Merchandisingartikeln sowie in Form von Spenden und Sponsoring dem Etat zufließen.

Wie jedes andere öffentliche Theater in Deutschland auch, akkumuliert das SNE den weitaus größeren Teil seiner betrieblichen Eigenerträge durch die beiden erstgenannten Quellen. In der Lausitz spielt das Ensemble zumeist für Eintrittsgelder, im Falle der Tourneen und Gastspiele außerhalb der Lausitz wird das SNE zu fest vereinbarten Gagen gebucht. 2006 konnte das SNE mit seiner Spieltätigkeit Umsätze in Höhe von ca. 680 T EUR

erzielen, sonstige betriebliche Eigenerträge in Höhe von ca. 69 T EUR wurden durch Sponsoring, Merchandising, Zinsen etc. erwirtschaftet. In der Summe erreichte das SNE hierdurch einen Kostendeckungsgrad von etwa 13 % und erzielte damit den höchsten Stand in seiner jüngeren Geschäftstätigkeit. Dieses positive Bild von der Geschäftstätigkeit spiegelt sich wider in der Differenz zwischen den Erlösen und den Aufführungs- und Produktionskosten, also in dem Deckungsbeitrag für die inszenierungsunabhängigen fixen Kosten.

Deckungsbeitrag (DB)	**2002**	**2004**	**2006**
betriebliche Eigenerträge	458.519,54 €	538.082,40 €	749.419,77 €
Aufführungs- / Produktionskosten	- 650.891,70 €	- 623,529,62 €	- 705.710,57 €
= DB	- 192.372,16 €	- 85.447,22 €	43.709,20 €

Tab. 9: Deckungsbeitragsrechnung 2002 – 2006. Eigene Zusammenstellung.

Wie der Tabelle zu entnehmen ist, war das SNE 2006 erstmalig in der Lage, die Kosten des Produktions- und Spielbetriebs durch Eigenerträge zu finanzieren und darüber hinaus einen positiven Beitrag zur Deckung der sonstigen Aufwendungen zu erwirtschaften. Dies ist insofern beachtlich, als ein derartiges Ergebnis an Theatern mit fester Spielstätte nicht denkbar wäre. Über den üblichen Aufwand hinaus fallen dort Betriebskosten für das Bühnenhaus an, so daß selbst bei einer kalkulierten Auslastung der Sitzplätze von 100 % die Einnahmen in der Regel nicht ausreichen würden, um die Summe der am Vorstellungsabend anfallenden Kosten zu decken.

Im Falle des SNE war ein solches Resultat nur möglich, indem das Ensemble zu gut dotierten Gagen vorrangig bei Tourneen und Gastspielreisen außerhalb der Lausitz auftrat und nicht als Veranstalter; vielmehr trug dieser bereits Raumkosten und ähnliches. Bei solchen Auftritten werden in der Regel den Vertragspartnern die gastspielbedingten Zusatzkosten als Gage in Rechnung gestellt, also jene Hotel-, Bus- und Zusatzhonorarverpflichtungen sowie Tagegelder und Materialkosten, die wegen der Reise- und Spieltätigkeit entstehen. Bestenfalls liegen die ausgehandelten Gagen wie im Jahr 2006 über den Zusatzkosten, so daß ein nomineller Überschuß erzielt werden kann. In diesem Zusammenhang ist jedoch darauf

zu verweisen, daß die sonstigen Personal-, Verwaltungs- und Produktionskosten, die den überwiegenden Teil der tatsächlichen Institutionskosten ausmachen, den Zuschußgebern verrechnet werden und nicht den Veranstaltern vor Ort.

Ingesamt betrachtet, zeigt die Analyse der Betriebsergebnisse, daß die Lücke zwischen Zuschüssen und Kosten trotz des positiven Resultats 2006 nicht zu schließen war. In seiner Entwicklung ist das SNE ein defizitär arbeitender Betrieb, dessen Existenz in hohem Maße gefährdet ist. In den folgenden Kapiteln soll dieser Sachverhalt vertieft werden. Es wird sich zeigen, daß neben den ökonomischen Problemen auch eine Reihe kulturpolitischer und ästhetischer Defizite die Arbeit des SNE begleiten.

4.3 Auftrittstätigkeit des SNE 2006

Das Repertoire des SNE läßt sich grob in vier programmatische Sparten gliedern: Dies sind (1) Folklore, (2) Tanztheater, (3) Kinderstücke sowie (4) Chor-/Orchestermusik. In diesen Sparten bot es in der Spielzeit 2006 über 27 Produktionen an, wovon 5 auf den Bereich Folklore, 4 auf das Tanztheater, 6 auf Kinderstücke und über 12 auf den Bereich Konzerte entfielen. Wenn man kleinere Konzerte außer acht läßt, waren unter den 27 Produktionen 5 größere Neuinszenierungen, die zur Uraufführung gelangten. Insgesamt kam das SNE in seiner Tätigkeit als Tourneeensemble auf 235 Vorstellungen, die auf Bühnen innerhalb und außerhalb der Lausitz stattfanden.

2006	Auftritte	Anteil in %
Gesamt	235	100
davon in Sachsen / Brandenburg	96	41
davon im restlichen Deutschland	108	46
davon im Ausland	31	13

Tab. 10: Auftrittstätigkeit des SNE 2006. Eigene Zusammenstellung.

96 der 235 Auftritte und damit der geringere Teil der Spieltätigkeit fand in Sachsen und Brandenburg statt. Dabei gastierte das SNE für Eintrittsgelder überwiegend auf den 20 bis 25 Bühnen der deutsch-sorbischen

Lausitz, wobei über die Hälfte der Spielstätten nicht mehr als 300 Sitzplätze anbieten. Bühnen mit einer größeren Kapazität, die vom SNE bespielt wurden, waren unter anderem das Theater Bautzen, das Theater Cottbus, die Lausitzhalle in Hoyerswerda und das Bischof-Benno-Haus in Schmochtitz. In den Monaten April bis August trat das Ensemble zu diversen Gelegenheiten Open-Air auf und bespielte die Felsenbühne Rathen mit zwei Aufführungen.

139 Auftritte und damit knapp 60 % aller Vorstellungen bestritt das SNE im sonstigen In- und Ausland. In Tourneereisen von wenigen Tagen bis zu zwei Wochen oder bei einzelnen Abstechern gastierte es zu fest vereinbarten Gagen an 76 Orten außerhalb der Lausitz. In Deutschland konzentrierte sich die Auftrittstätigkeit vor allem auf die westlichen Bundesländer und hier insbesondere auf Nordrhein-Westfalen, Niedersachsen und Bayern. Im Ausland waren die Vorstellungen beschränkt auf Österreich und die Schweiz; vereinzelte Gastspiele kamen in den Niederlanden und Luxemburg zustande. Von einer effizienten Planung der personellen und zeitlichen Kapazitäten zeugen die zum Teil zwei bis drei Vorstellungen, die an einzelnen Orten innerhalb weniger Tage stattfanden, sowie die Paralleldisposition von Ensembleteilen, die Abstecher zur gleichen Zeit an verschiedenen Orten gaben. Bei Betrachtung der Vorstellungsbilanz eröffnet sich folgendes Bild der Auftrittstätigkeit:

2006	**Auftritte in %**		**Besucher**	**Auslastung in %**		**Erlöse**	**in %**
Gesamt	235	100	80.808	100	66	691.270,00 €	100
davon in Sachsen / Brandenburg	96	41	27.292	34	63	166.896,00 €	24
davon im restlichen Deutschland	108	46	41.036	51	66	387.999,00 €	56
davon im Ausland	31	13	12.480	15	78	136.375,00 €	20

Tab. 11: Auftrittstätigkeit nach Regionen 2006. Eigene Zusammenstellung.

Mit seinen 235 Vorstellungen erreichte das Ensemble etwa 80.800 Zuschauer und erwirtschaftete Einnahmen in etwa von 690 T EUR. 33 % des Besucheraufkommens und ca. 24 % der Erlöse entfallen auf die Spielstätten der deutsch-sorbischen Lausitz. Ins Verhältnis gesetzt, waren die

auswärtigen Tourneeauftritte im Schnitt besser besucht und erzielten um den Faktor 1,63 höhere Einnahmen.

Der Vollständigkeit halber ist der Tabelle die durchschnittliche Auslastung zu entnehmen. Im Falle des SNE, das über keine eigene Spielstätte verfügt, ist ihre Aussagekraft im Hinblick auf eine Bewertung äußerst vage: Die Quote spiegelt zum einen nicht unbedingt die realen Besucherkapazitäten der vielen Gastspielorte wider, zudem relativiert sie – wie jede andere Durchschnittszahl auch – die Unterschiede nach oben und unten, drittens ist sie kein Maßstab für die Tourneeeinnahmen, da das SNE zu festen Gagen gebucht worden ist.

4.3.1 Auftrittstätigkeit des SNE nach Sparten

4.3.1.1 Folklore

Das SNE wurde 1952 mit dem Ziel gegründet, die alte volkstümliche Kultur der Sorben auf professionellem Niveau zu erschließen, zu pflegen und weiterzuentwickeln. Aus diesem Auftrag resultierte ein künstlerisches Angebotsprofil, das überwiegend die Aufführung folkloristischer Stücke vorsah. Auch die Spielpläne der folgenden Jahrzehnte wurden im Sinne des Gründungszwecks von der Folklore dominiert. In den 90er Jahren zog sich das Ensemble aus der Produktion folkloristischer Inszenierungen verstärkt zurück, und in der Folge ließen auch die auf Folklore bedachten Auftritte nach. Das Ausmaß dieser Tendenz wird besonders deutlich an der Entwicklung der Aufführungstätigkeit in dieser Sparte. Deren Anteil gemessen an den gesamten Auftritten ist von 46 % im Jahr 1992 auf 16 % im Jahr 2006 gesunken.

Der Intendanz zufolge ist diese Entwicklung damit zu erklären, daß nach 1990 vor allem osteuropäische Ensembles begannen, ihre Produktionen zu deutlich günstigeren Preisen auf den westeuropäischen Märkten anzubieten. Mit diesen Preisen konnte das SNE nicht konkurrieren, weil sich sein Personal- und Sachkostenaufkommen nach westlichen Standards richtet und damit um ein Vielfaches höher liegt als bei den vergleichbaren Ensembles aus Osteuropa.

In der Sparte Folklore produziert das SNE auch gegenwärtig Stücke, die sorbisches Lied- und Tanzgut sowie Tracht und Brauchtum aufgreifen. Sie sind entweder auf eine authentische Darstellung sorbischer Kultur-

spezifika bedacht oder haben den Anspruch, diese im Kontext von Vergangenheit und Gegenwart neu zu interpretieren. In der Spielzeit 2006 führte das SNE 5 derartige Produktionen in seinem Repertoire, darunter 3 Übernahmen und 2 Neuinszenierungen (*MarktAttraktionen*, *Abendvogelhochzeit*). Verteilt auf die einzelnen Regionen, erzielten die Auftritte die folgende Bilanz:

2006	Auftritte	Anteil in %	Besucher	Erlöse
Gesamt	37	100	15.318	109.910,00 €
davon in Sachsen / Brandenburg	24	65	8.785	45.583,00 €
davon im restlichen Deutschland	11	30	6.223	53.927,00 €
davon im Ausland	2	5	310	10.400,00 €

Tab. 12: Auftrittstätigkeit Folklore 2006. Eigene Zusammenstellung.

Auf die Sparte Folklore entfallen 2006 37 Auftritte. Dabei konnte das SNE etwa 15.300 Besucher (19 % der Gesamtbesucherzahl) erreichen und ca. 16 % seiner Gesamteinnahmen erwirtschaften. 24 der 37 Auftritte und damit 65 % lassen sich der deutsch-sorbischen Lausitz zurechnen, auffällig ist allerdings, daß 58 % der Umsätze außerhalb der Lausitz erzielt worden sind.

4.3.1.2 Tanztheater

Tanztheater wird am SNE erst seit 1998 inszeniert und ist damit die jüngste Sparte im Angebot des Ensembles. In den letzten Jahren sind Stücke produziert worden, die in der Regel Elemente des sorbischen Volkstanzes mit zeitgenössischen Ausdrucksformen und klassischem Ballett vereinen. 2006 wurde die Sparte mit 4 Inszenierungen angeboten, wobei sich mit der Gala-Show *Russische Nächte* die einzige Neuinszenierung darunter befand.

2006	Auftritte	Anteile in %	Besucher	Erlöse
Gesamt	22	100	7.805	187.434,00 €
davon in Sachsen / Brandenburg	6	27,5	2.180	39.759,00 €
davon im restlichen Deutschland	10	45	3.175	85.550,00 €
davon im Ausland	6	27,5	2.450	62.125,00 €

Tab. 13: Auftrittstätigkeit Tanztheater 2006. Eigene Zusammenstellung.

Die insgesamt 22 aufgeführten Tanzstücke entsprechen 9 % aller gegebenen Vorstellungen und erreichten rund 7.800 Besucher (9,6 % des Gesamtpublikums). An Einnahmen erzielte die Sparte 187 TEUR und trug damit 27 % aller Erlöse der Spielzeit zusammen. Auffällig ist, daß mit 27,5 % nur rund ein Viertel aller Auftritte in den sorbischen Siedlungsgebieten stattfand.

4.3.1.3 Kinderstücke

Kinderstücke gehören seit den 70er Jahren zum Repertoire des SNE. Infolge der rückläufigen Nachfrage von folkloristischen Darbietungen rückte die Sparte Mitte der 1990er Jahre in den Hauptfokus künstlerischer Arbeit. Traditionell geworden ist die jährliche Neuinszenierung der sogenannten Kindervogelhochzeit.[105] Sie wird zu Beginn einer jeden Spielzeit auf Bühnen der Lausitz uraufgeführt und dann für eine Frequenz von bis zu fünf Jahren in das Repertoire der Sparte aufgenommen. 2006 konnte das Ensemble insgesamt 6 solche Kinderstücke anbieten – auf eine Neuinszenierung der Kindervogelhochzeit ist jedoch in dieser Spielzeit verzichtet worden, so daß sie alle zusammen Übernahmen darstellten.

[105] Die am 25. Januar, wenn die ersten Vögel nisten, gefeierte Vogelhochzeit (Ptači kwas) ist das sorbische Pendant zu den von Igor Strawinsky im *Sacre du Printemps* aufgegriffenen vorchristlichen slawischen Opferbräuchen. Die früheren Ahnenopfer wurden umgewandelt in Geschenke an die Kinder, die ein Gebäck in Form einer Elster, sorbisch: sroka, erhalten. Diese sroka feiert Hochzeit mit dem hawron, dem Raben, daher Vogelhochzeit. Über das DDR-Sandmännchen hat die sorbische Elster Eingang in die deutsche Vorstellungswelt gefunden.

2006	Kinderstücke	Anteil in %	Besucher	Erlöse
Gesamt	129	55	48.395	317.500,00 €
davon in Sachsen / Brandenburg	25	20	8.417	28.628,00 €
davon im restlichen Deutschland	83	64	30.828	238.022,00 €
davon im Ausland	21	16	9.150	50.850,00 €

Tab. 14: Auftrittstätigkeit Kinderstücke 2006. Eigene Zusammenstellung.

Insgesamt trat das SNE 129 Mal im In- und Ausland mit seinen Kinderstücken auf und bestritt damit 55 % seiner gesamten Vorstellungen. In der Lausitz war es allerdings nur mit 20 % seiner Auftritte in dieser Sparte zugegen, wobei 18 der gespielten 25 Aufführungen auf den Monat Januar entfielen, während sich die restlichen 7 auf das Jahr unregelmäßig verteilten. Außerhalb der Lausitz gastierte das SNE mit 80 % seiner Auftritte und erzielte damit beachtenswerte 50 % seines gesamten Besucheraufkommens sowie 40 % sämtlicher Umsätze der Spielzeit.

4.3.1.4 Chor- und Orchestermusik

Chor- und Orchesterkonzerte, die in der Regel der älteren wie neueren sorbischen Kunstmusik gewidmet sind, runden das Angebotsprofil des SNE ab. In der Spielzeit 2006 wurden über 12 Konzertprogramme erarbeitet, darunter *Podlěćo*, ein weltliches Oratorium des sorbischen Komponisten K. A. Kocor, sowie das in Zusammenarbeit mit dem Chor des Sorbischen Jugendensembles entstandene Rockoratorium … *und ewig weht der Wind*. Weiterhin waren im Repertoire Neujahrs-, Silvester- und Flügelkonzerte sowie die traditionell am SNE gewordenen Porträtkonzerte, bei denen das Oeuvre sorbischer Komponisten im Mittelpunkt steht. Sofern der Tourneebetrieb es zuläßt, wirken zudem Mitglieder des Chores bei Gottesdiensten in der katholischen Oberlausitz mit.

2006	Konzerte	Anteil in %	Besucher	Erlöse
Gesamt	42	18	8.290	72.191,00 €
davon in Sachsen / Brandenburg	36	86	6.910	48.691,00 €
davon im restlichen Deutschland	4	9	810	10.500,00 €
davon im Ausland	2	5	570	13.000,00 €

Tab. 15: Auftrittstätigkeit Chor- und Orchestermusik 2006. Eigene Zusammenstellung.

Zur Aufführung kamen 2006 insgesamt 42 Konzerte, von denen 86 % etwa 6.900 Besucher in der Lausitz erreichten. Erwirtschaftet wurden insgesamt 10,4 % aller Einnahmen.

4.3.2 Auswertung der Spartenbespielung 2006

In der folgenden Übersicht wird deutlich, welcher Stellenwert den einzelnen Sparten im Repertoirebetrieb des SNE zukommt. Zunächst ist festzustellen, daß die Kindersparte in vieler Hinsicht mit Abstand die erfolgreichste Sparte des SNE war; dies nicht nur, weil über die Hälfte der Auftritte mit den Stücken dieser Sparte bestritten worden sind, sondern weil fast 60 % der Besucherresonanz und 46 % der Gesamterlöse mit ihr erzielt werden konnten. Geht man jedoch nach den Erlösen pro Aufführung, so ist die Sparte Tanztheater deutlich effektiver gewesen. Auffällig hier ist, daß die Tanzprogramme nur 9 % aller Vorstellungen ausmachten und nur knapp 10 % der Besucher erreichten, dafür aber rund ein Viertel der Erlöse erwirtschafteten. Dafür fällt der einst am SNE spartendominante Bereich der Folklore in der Höhe der Umsätze deutlich ab, ist aber nach der Kindersparte am zweitstärksten von Besuchern frequentiert worden. Bei Betrachtung der Auftrittshäufigkeit liegt die Sparte an dritter Stelle hinter den Konzertprogrammen, die ihrerseits den letzten Rang in der Umsatzstärke belegen und nicht viel mehr Besucher erreichten als die Tanzsparte. In der Spielzeit 2006 wirkte das SNE darüber hinaus bei Sonderveranstaltungen mit. Da aber ihre Bedeutung für die betriebliche Geschäftstätigkeit gering ist, werden sie in der Statistik nur der Vollständigkeit halber aufgeführt.

2006	Auf-tritte	Anteil in %	Besucher	Anteil in %	Erlöse	Anteil in %
Gesamt	235	100 %	80.808	100 %	691.270,00 €	100
Folklore	37	16 %	15.138	19 %	109.910,00 €	15,9
Tanztheater	22	9 %	7.805	9,7 %	187.434,00 €	27,1
Kinderstücke	129	55 %	48.395	59,9 %	317.500,00 €	45,9
Konzerte	42	18 %	8.290	10.3 %	72.191,00 €	10,4
Sonderveran-staltungen	5	2 %	1.000	1,2 %	4.235,00 €	0,6

Tab. 16: Gesamtübersicht der Spartenbespielung 2006. Eigene Zusammenstellung.

Da dem SNE satzungsgemäß ein überwiegend auf regionale Wirkung bedachtes Aufgabenspektrum zukommt, ist die Spieltätigkeit für die Lausitz gesondert ausgewertet worden. Wie schon oben dargelegt, entfielen in der Spielzeit 2006 nur insgesamt 41 % der Auftritte auf die sorbischen Siedlungsgebiete, auch das Besucheraufkommen mit 34 % und die Umsätze mit 24 % fallen im Vergleich zu dem der Tourneebespielung deutlich ab. In den Sparten selbst ergibt sich ein differenzierteres Bild von der regionalen Spieltätigkeit des SNE. Die in der Gesamtbetrachtung noch dominante Kindersparte erweist sich in der Lausitz als nicht mehr so dominant. Etwa 80 % der Auftritte fanden außerhalb der Lausitz statt, mit der Folge, daß die Sparte bei den Aufführungszahlen der Region hinter den Konzerten an zweiter Stelle rangiert und beim Umsatzaufkommen sogar den letzten Rang belegt. Auffällig ist zudem gewesen, daß 19 der 25 regionalen Vorstellungen *en suite* im Januar zur Aufführung kamen, so daß die ›Hauptsparte‹ des SNE sonst kaum in der Lausitz präsent war.

Der Tanztheatersparte ist ein ähnlicher Befund bezüglich der Präsenz in der Lausitz auszustellen. Mit nur 6 Vorstellungen in der gesamten Spielzeit gastierte das SNE mit nicht einmal der Hälfte der aufgeführten Stücke auf regionalen Bühnen. Auffällig hier sind wieder die hohen Umsatzerlöse, die den wenigen Auftritten gegenüberstehen. Besonders präsent in der Lausitz war das SNE hingegen mit seinen Konzertprogrammen und seinen auf Folklore bedachten Darbietungen, wobei die Konzerte allein etwas mehr als ein Drittel der Auftritte in der Lausitz ausmachten. Zählt man die Folklore-Sparte hinzu, stellen sie gemeinsam sogar über 60 % der

regionalen Vorstellungen und erzielten zusammen den Großteil des regionalen Besucheraufkommens.

	Auftritte 2006	**davon in Sachsen / Brandenburg**	**Anteil in %**
Gesamt	235	96	40,9 %
Folklore	37	24	64,9 %
Tanztheater	22	6	27,3 %
Kinderstücke	129	25	19,4 %
Konzerte	42	36	85,7 %
Sonder-veranstaltungen	5	5	100 %
	Besucher		
Gesamt	80.808	27.292	33,8 %
Folklore	15.318	8.785	57,4 %
Tanztheater	7.805	2.180	27,9 %
Kinderstücke	48.395	8.417	17,4 %
Konzerte	8.290	6.910	83,4 %
Sonder-veranstaltungen	1.000	1.000	100 %
	Erlöse		
Gesamt	691.270,00 €	166.896,00 €	24,1 %
Folklore	109.910,00 €	45.583,00 €	41,5 %
Tanztheater	187.434,00 €	39.759,00 €	21,2 %
Kinderstücke	317.500,00 €	28.628,00 €	9,0 %
Konzerte	72.191,00 €	48.691,00 €	67,4 %
Sonder-veranstaltungen	4.235,00 €	4.235,00 €	100 %

Tab. 17: Gesamtübersicht der Spartenbespielung nach Regionen 2006. Eigene Zusammenstellung.

4.3.3 Auswertung der Auftrittstätigkeit 2006 im Kontext der Langzeitentwicklung am SNE

Bei Betrachtung nur der wirtschaftlichen Aspekte gehört das Jahr 2006 in vieler Hinsicht zu den erfolgreichsten Spielzeiten in der jüngeren Tätigkeit des SNE. Mit insgesamt 235 Auftritten wurde ein Spitzenwert nicht nur bezüglich der Aufführungszahlen erzielt. Spitzenwerte erzielte das SNE auch in der Besucherzahl und der Ertragshöhe. Trotzdem läßt diese Befundlage keine positive Gesamtbewertung der Spielzeit zu. Schon wenige Kennzahlen reichen, um die Schattenseiten des Erfolgs offenzulegen: 60 % der Auftritte fanden außerhalb der Lausitz statt, mit denen 67 % der Besucher bespielt und 76 % der Erlöse erwirtschaftet worden sind. Große Teile des Ensembles verbrachten geschätzte 116 Arbeitstage auf Tourneereisen – abzüglich möglicher Krankheitstage, Urlaubs- wie Feiertage entspricht dieser Wert etwa der Hälfte der gesamten Jahresarbeitszeit. All das zusammen läßt darauf schließen, daß die maßgeblich auf regionale Wirkung bedachten Aufgaben des SNE in der Spielzeit 2006 zu kurz gekommen sind. Daß die Spielzeit 2006 dahingehend kein Einzelfall in der jüngeren Geschäftstätigkeit des SNE ist, zeigt die Langzeitbetrachtung seiner Vorstellungsbilanz.

Im linken Diagramm wird deutlich, daß sich die Auftrittstätigkeit nicht erst 2006 von der Bespielung der Lausitz hin zu ausgedehnten Tourneereisen verlagert hat. 2006 ist jedoch mit 41% der Vorstellungen die bislang niedrigste Quote regionaler Präsenz erreicht worden. Die Entwicklung ist, wie die Graphik auf der rechten Seite zeigt, nicht folgenlos für das regionale Aufkommen der Besucher geblieben. Zwar sind die Besucherzahlen insgesamt mit zunehmender Spieltätigkeit seit 2002 wieder angestiegen, für die Jahre 2004 bis 2006 sogar überproportional, aber für die Lausitz ist festzuhalten, daß sie konstant bei unter 30.000 geblieben sind.

Ein sehr ähnliches Bild eröffnet sich bei der Darstellung der Ertragsentwicklung. Den geringen regionalen Umsätzen stehen die Erlöse gut bezahlter Abstecher außerhalb der Lausitz entgegen. Aussagekräftig für die Auftrittstätigkeit in der Lausitz wird dieser Befund, wenn die Umsatzerlöse ins Verhältnis zu den in der Region gespielten Vorstellungen gestellt werden.

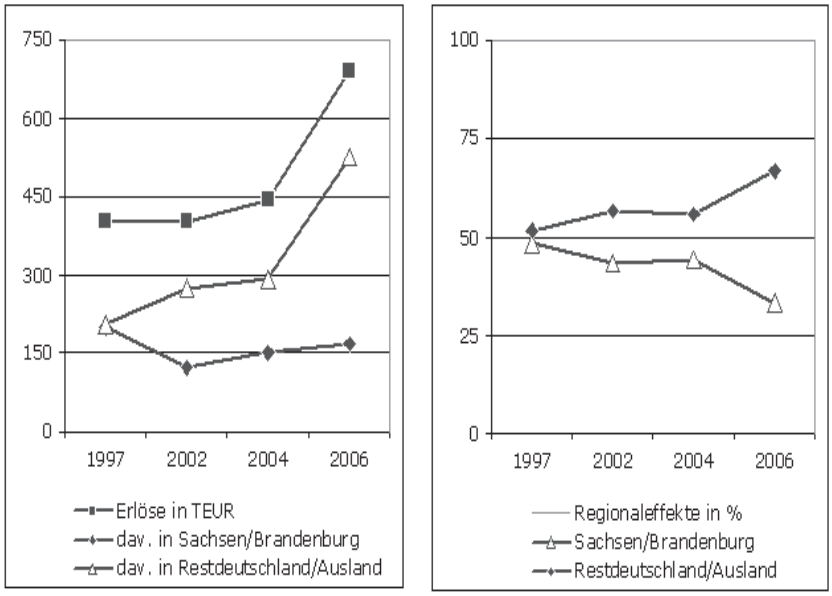


Abb. 18a und 18b: Auftritte und Besucher nach Regionen 1997–2006. Eigene Zusammenstellung.

- 1997 hat das SNE etwa 50 % seiner Erlöse mit 62 % der Auftritte auf Lausitzer Bühnen erzielt,
- 2002 waren dies im Schnitt nur noch 31 % mit rund 51 % aller Vorstellungen,
- 2006 erwirtschaftete das SNE 24 % der Umsätze mit 41 % der Auftritte in der Region.

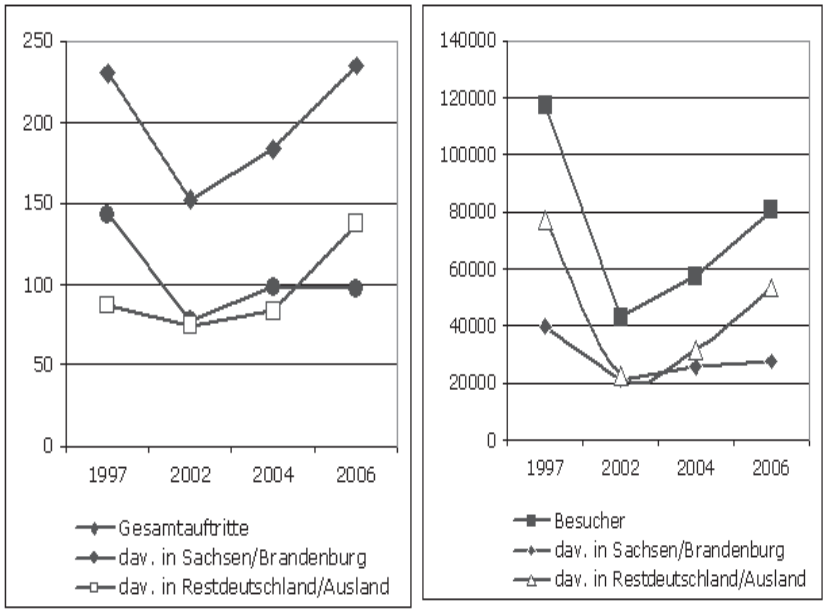


Abb. 19a und 19b: Erlöse nach Regionen und Regionaleffekt 1997 – 2006. Eigene Zusammenstellung.

Um die Wirkung des SNE in der Lausitz zusammenfassend auswerten zu können, ist für die Jahre 1997 bis 2006 der Regionaleffekt der Auftrittstätigkeit ermittelt worden. Zu seiner Berechnung sind die Verhältnisse von Vorstellungszahlen zu Ertragshöhe und Besucheraufkommen erfaßt und im Hinblick auf die Bespielung der Lausitz ausgewertet worden. Das Ergebnis stimmt nicht positiv, zeigt es doch in der Tendenz, daß die Vorgabe des Gesellschaftsvertrags, vorrangig in der Lausitz zu wirken, in vieler Hinsicht nur ungenügend umgesetzt wird. Nach Aussage der Intendanz sind für diese Entwicklung drei Gründe als Ursache zu nennen:

- Erstens seien die Lausitzer Spielstätten gemessen an Betriebsgröße und Finanzbedarf des SNE von zu geringer Anzahl und zu kleiner Besucherkapazität,
- zweitens habe die geringe Finanzkraft der Region das Interesse an aufwendigen Großprogrammen sinken lassen und

- drittens sei das SNE auf die gut bezahlten Tourneeauftritte angewiesen, will es die vom Rechtsträger geforderte Eigenmittelquote erwirtschaften.

Aus betriebswirtschaftlicher Sicht ist die Argumentation der Intendanz durchaus verständlich. Die meisten der etwa 20 bis 25 Spielstätten, die das SNE regelmäßig frequentiert, fassen nicht mehr als 300 Besucher, was noch nicht einmal der Kapazität eines kleineren Stadttheaters gleichkommt. Unter diesen Voraussetzungen ist der benötigte Kostendeckungsgrad selbst bei Mehrbespielung und einem Anstieg der Besucherquote nicht zu erzielen. So gesehen, ist das Problem des SNE, einerseits die Vorgaben des Gesellschaftsvertrages zu erfüllen, andererseits den nötigen Eigenmittelanteil zu erwirtschaften, nicht in der Lausitz zu lösen. Das Ensemble wird in bestehender Personal- und Produktionsstruktur und bei gleichbleibenden Zuschüssen des Trägers seine Existenz weiterhin auf Bühnen außerhalb der Lausitz sichern müssen.

4.4 Personalentwicklung am SNE

4.4.1 Theaterökonomische Tatbestände am SNE

Die Untersuchungsergebnisse zur langfristigen Personalentwicklung am SNE zeigen offenbare Berührungspunkte zu grundsätzlichen Problemen des deutschen Theatersystems auf. Diese Probleme sind strukturbedingt und gemeinsam mit der Krise der öffentlichen Haushalte die Ursache für die prekäre Lage der deutschen Bühnen.

Es ist bekannt, daß die öffentlichen Theater durch ihre Struktur sehr personalintensiv arbeiten und daß die Personalkosten oft 80 % der gesamten Kosten ausmachen. Dabei kommt es im Personalbereich dieser Theater notwendig zu Kostensteigerungen, die der allgemeinen Tarifentwicklung geschuldet sind. Der zusätzliche Finanzbedarf, der sich daraus ergibt, ist entgegen den Rationalisierungspraxen in der Wirtschaft an Theatern nur bedingt durch Stellenabbau aufzufangen. Dieser Sachverhalt trifft besonders auf die deutschen Repertoiretheater zu, da der permanente Rückgriff auf bereits inszenierte Stücke von der ganzjährigen Anstellung fester Ensembles lebt. Den Aufführungszahlen und Eigeneinnahmen sind hingegen Grenzen gesetzt, die es nicht erlauben, die tarifbedingten Steigerungsra-

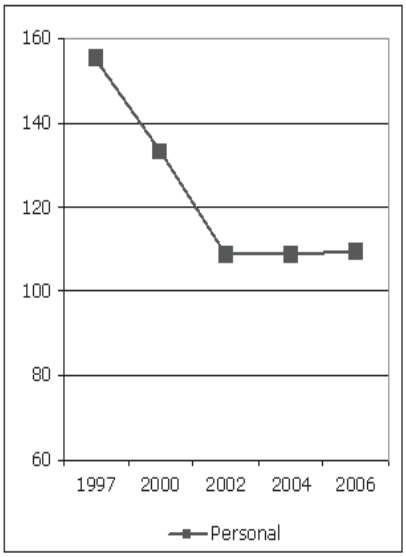
ten aufzufangen. Aus diesem Zusammenhang erwächst ein in der Theaterökonomie schon seit längerem bekannter Grundkonflikt: Mit der am gesamtgesellschaftlichen sozialen Fortschritt orientierten Verteuerung des Faktors Arbeit (und mit der inflationsbedingten Sachkostenentwicklung) wächst der Finanzbedarf der Theater, und weil diese Einnahmen in entsprechender Höhe nicht aus eigener Kraft akkumulieren können, ist ein Anstieg der öffentlichen Zuschüsse unvermeidbar.

Bis in die 90er Jahre war es üblich, daß die Träger der Theater diese Salden ausglichen, da es dem etablierten Vorgehen bei der Aufstellung öffentlicher Haushalte entsprach. Mit der sich verschärfenden Krise der öffentlichen Finanzen jedoch sahen zahlreiche Träger von dieser Praxis ab und ergriffen stattdessen eine Reihe von betrieblichen Maßnahmen zur Senkung der Theaterkosten. Diese Maßnahmen waren ihrem Charakter nach so, daß sie auf eine Reduktion des Personalbestands abzielten. In der Folge wurden Mitarbeiter sozialverträglich entlassen, Aufgaben ausgegliedert, Theatersparten geschlossen, Haustarifverträge vereinbart und Fusionspläne realisiert. Solche Maßnahmen, teils einzeln oder im Bündel daherkommend, haben dazu geführt, daß der Finanzbedarf an vielen Theaterstandorten für einige Jahre gleichblieb, doch wiederkehrende Tarifereöhungen zogen wieder steigende Personalkosten nach sich, und es wurde erneut in die Produktionsverhältnisse eingegriffen. Inzwischen haben zahlreiche Bühnen die Grenze ihrer Personaldecke erreicht, und an einigen Orten sind die Gehälter infolge von Haustarifverträgen auf ein Mindestmaß gesunken. Weitere tiefe Eingriffe in die Personalstruktur lassen an vielen Orten unweigerlich einen Verlust an Aufführungsqualität und -quantität erwarten, wodurch das kulturpolitische Gefüge der deutschen Theaterlandschaft aufs äußerste gefährdet wäre.

Fundierte Konzepte darüber, wie dieser theaterimmanente Grundkonflikt zu lösen ist, existieren gegenwärtig nicht. Aus Sicht der Theaterarbeit ist auf das Bekenntnis der Rechtsträger zum bestehenden Produktions- und Vertragssystem zu hoffen, andernfalls ist davon auszugehen, daß in absehbarer Zeit die Dichte der deutschen Repertoirebetriebe zur Disposition stehen wird.

In seiner Vergangenheit blieb das SNE von dem hier dargelegten Entwicklungstrend nicht unbetroffen. Finanzielle Engpässe und sinkende Zuschüsse haben seit 1990 immer wieder zum Personalabbau geführt,

mit der bekannten Folge, daß auch der Finanzbedarf zunächst fiel, dann aber infolge der Tarifentwicklung wieder stieg. So gesehen, belegt diese Entwicklung die allgemeinen theaterökonomischen Tatbestände. Ihren spezifischen Verlauf am SNE stellen die folgenden Diagramme für den Zeitraum 1997 bis 2006 dar.



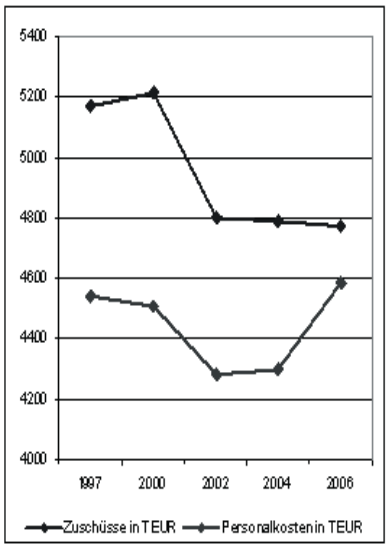


Abb. 20a und Abb. 20 b: Personal, Zuschüsse und Personalkosten 1997–2006. Eigene Zusammenstellung.

Seit 1997 hat das SNE fast 30 % seines Personals verloren, zieht man die Entwicklung seit 1990 hinzu, beträgt der Stellenabbau in der Nachwendeperiode über 40 %. Der letzte große Eingriff erfolgte 2002, als die Zahl der Planstellen von seinerzeit 133 auf 107 sank, wobei der Abbau insbesondere die künstlerischen Bereiche traf. Infolge eines so tiefen Eingriffs gingen auch die Personalkosten zurück; sie stiegen jedoch wenige Jahre später wieder an, bis sie 2006 ihren bislang höchsten Stand erreichten. Dieser Anstieg ist auf zwei Ursachen zurückzuführen: Zum einen mußten mit Zunahme der Tourneeverpflichtungen höhere Summen an tariflich vereinbarten Sondervergütungen gezahlt werden, zum anderen führte die allgemeine Tarifentwicklung zu insgesamt höheren Gehaltsansprüchen. So

gesehen, hat sich der im Jahre 2002 eingetretene kostenmindernde Effekt vier Jahre später abgenutzt. Diesem Trend stehen die rückläufigen Zuschüsse der Stiftung und des Kulturraumes entgegen. Sie sind zwar seit 2000 nur um 8 % gesunken, in der Summe jedoch ergeben die Kürzungen ein Finanzvolumen von 430 T EUR, also etwa eine Summe, welche 2006 für die Kosten des technischen Personals am SNE anfiel.

Es ist zu erwarten, daß auch in Zukunft die Personalkosten infolge der Tarifentwicklung steigen werden. Nach Aussage der Stiftung jedoch ist mit einer Korrektur der Fördersumme nach oben nicht zu rechnen, bestenfalls kann der Entwicklung eine gleichbleibende Zuschußhöhe unterstellt werden. Aus dem Zusammenwirken beider Faktoren, also stagnierende bzw. rückläufige Zuschüsse und den im Personalbereich steigenden Kosten, wird auf Dauer eine Finanzierungslücke folgen, die nicht vom SNE durch eigene Erträge zu schließen sein wird. Als Ausweg aus der Bestandskrise bleiben sodann nur noch weitere tiefe Einschnitte in die Strukturen des Betriebes, wenn nötig sogar in Form von Personalentlassungen. Ob aber das Ausmaß des Stellenabbaus in der vergangenen Dekade weitere Kürzungen im Personalbereich erlaubt, wird im nächsten Abschnitt erörtert.

4.4.2 Die aktuelle Personalstruktur am SNE

Die aktuelle Personalstruktur am SNE stellt sich für die Spielzeit 2006 wie folgt dar:

2006	Stellen laut Plan	Besetzte Stellen	Anteil in %
Intendanz	2	2	100 %
Marketing / Disposition / KBB	6	6	5,6 %
Dramaturgie	2	2	1,9 %
Darstellendes künstlerisches Personal	80	76	70,7 %
davon Orchester	*27*	*25*	*23,2* %

davon Chor	*22*	*21*	*19,5 %*
davon Ballett	*31*	*30*	*27,9 %*
Schneiderei	4	5	4,6 %
Technik	11,5	12,5	11,6 %
Verwaltung / Hauspersonal	4	4	3,7 %
Gesamt	109,5	107,5	100 %

Abb. 21: Personalstruktur 2006. Eigene Zusammenstellung.

4.4.2.1 Darstellendes künstlerisches Personal

Besonders auffällig aus Sicht der Theaterökonomie ist, daß die drei Kollektive Orchester, Chor und Ballett in der Summe über 70 % der gesamten Belegschaft binden. Die insgesamt hohe Quote in diesem Bereich mag auf den ersten Blick verblüffen, weil sie für Theater mit einer festen Spielstätte in dieser Höhe nicht üblich ist. Sie wird dort in dem Maße relativiert, wie technisches Personal für die Bewirtschaftung einer solchen Immobilie erforderlich ist. Hinzu kommen in der Regel die vielen Berufsgruppen, die in den Gewerken einer am SNE seit 1990 nicht vorhandenen Theaterwerkstatt arbeiten (Ausnahme: Kostümschneiderei). Was aber an Theatern mit fester Spielstätte als Faktor korrigierend auf die Quote in besonderem Maße wirkt, ist eine dort üblich gewordene Praxis. In der Folge des Kostendrucks, der auf dem Personaletats lastet, werden Solisten häufig nicht mehr fest angestellt, sondern nur bei Inszenierungsbedarf als Gäste engagiert. Eine solche Praxis hat für die betrieblichen Prozesse an Theatern den Vorteil, daß sich zum einen die Personalkosten effizienter auf die einzelnen Produktionen verteilen lassen, und zum anderen eröffnet sich die Möglichkeit, bei finanziellen Engpässen Werke mit Gästen weniger häufig zu spielen und so den Personaletat bei Bedarf zu entlasten.

Im speziellen Fall des SNE ist die Aneignung dieser Praxis nicht zu empfehlen. Als Tourneebühne ist das Ensemble zu großen Teilen über das gesamte Jahr an vielen Orten tätig und wird häufig spartengetrennt für zwei bis drei Auftritte parallel disponiert. Ohne den aktuellen Stamm an Musikern, Choristen und Tänzern hätte es gewiß einen größeren Bedarf an Gastdarstellern, deren An- und Abreisen jedoch mit Blick auf den Tour-

plan effizient zu koordinieren nicht leicht, sie zudem für die vielen Abstecher zu bezahlbaren Gagen zu verpflichten nicht möglich sein dürfte. So erklärt sich die hohe Quote mit einem faktisch hohen Anteil an Künstlern, der einen reibungslosen, im Vergleich kostengünstigeren Tourneebetrieb gestattet.

Diese faktisch hohe Zahl an Künstlern spiegelt sich wider in den Personalkosten des SNE. Auf die drei Kollektive entfielen im Jahre 2006 etwa 3.158 T EUR[106], also über 70 % der gezahlten Löhne und Gehälter; auf den Gesamtetat bezogen beträgt ihr Anteil 60 %. Mit Blick auf diese hohe Summe ist verständlich, weshalb Rationalisierungsmaßnahmen in der Vergangenheit vor allem auf die Kürzung von Künstlerstellen zielten. In den künstlerischen Bereichen ergibt sich heute als Folge daraus ein sehr heterogenes Bild von der personellen Ausstattung. Aus diesem Grund wird hier die folgende Auffassung des Intendanten geteilt:

> »Als Fazit betrachtet bleibt das unternehmerische Risiko auf Grund der unausgewogenen Personaldecke, insbesondere im künstlerischen Bereich mit 20 Chorplanstellen, 26 Tänzerinnen und Tänzern, sowie 25 Orchestermusikern permanent bestehen! Da für den Krankheitsfall kaum Doppelbesetzungen möglich sind, ist die Gefahr der Absage von Gastspielen und Tourneen groß und die damit ggf. verbundenen Ausfallkosten (Veranstalter, Hotel etc.) erheblich. Bei einer weiteren Verringerung des Personalbestandes drohen also rückläufige Aufführungszahlen und damit ein Sinken der Einnahmen. Es droht aber auch ein Beschnitt der künstlerischen Potenz, der die künstlerische Qualität ganzer Kollektive in Frage stellen würde.«[107]

4.4.2.2 Technik und Inspizienz

Auf den Bereich der Technik entfallen 12,5 Stellen und damit 11,6 % des Personals. Vertreten sind hier vor allem die Mitarbeiter der sogenannten Bühnendienste, also der Bühnen-, Licht- und Tontechnik, der Requisite und der Dekorationsmalerei. Sie alle zusammen sind unmittelbar an der Erarbeitung der Produktionen und ihren späteren Vorstellungen beteiligt. Ihr Einsatz schließt nicht nur die Betreuung der Auftritte ein, sondern zu

[106] Die Zahl muß nicht mit Geschäftsbericht übereinstimmen, wurde internen Materialien des SNE entnommen.

[107] Geschäftsbericht des SNE 2006, Anlage 7, S. 9f.

den Aufgaben gehören auch der Auf- und Abbau von Technik und Bühnenbildern vor und nach einem Abspiel.

Im Falle des SNE hat das zur Folge, daß größere Teile des technischen Personals bei jeder gebuchten Vorstellung mitreisen müssen, um die Qualität der Auftritte vor Ort zu gewährleisten. In der aktuellen Personalstruktur ist sogar eine parallele Disponierung der Mitarbeiter auf zwei zeitgleiche Abstecher möglich, da die dafür nötigen Stellen der Bühnendienste mindestens doppelt besetzt sind. Ingesamt gesehen ergibt sich hier ein Bild von der personellen Ausstattung, das an weiteren Rationalisierungen in diesem Bereich zweifeln läßt, wenn das SNE gemessen am aktuellen Umfang auch weiterhin inszenieren und auftreten soll.

Aus dem gleichen Grund ist im Bereich der Inspizienz von einem weiteren Personalabbau abzusehen, da auch hier erst die doppelte Besetzung der Stelle eine effiziente Auslastung der Ensemblesteile ermöglicht. Die zwei Mitarbeiter, die im Künstlerischen Betriebsbüro (KBB) des SNE arbeiten, wirken an der Erarbeitung der Produktionen mit und müssen bei den Auftritten innerhalb und außerhalb der Lausitz mitreisen, um als Bindeglied zwischen dem technischen und dem künstlerisch-aufführenden Personal die spezifischen Betriebsabläufe einer Aufführung zu koordinieren.

4.4.2.3 Schneiderei und Ankleide

Ebenso wie das technische Personal und die Inspizienten reisen auch die fünf Mitarbeiterinnen der Schneiderei, in Teilen oder im Kollektiv, zu den Auftritten des Ensembles an, um als Ankleiderinnen bei der An- und Umkleide der Darsteller zu helfen. Ihre Hauptaufgabe jedoch liegt in der Herstellung von Theaterkostümen, die bei den Auftritten des Ensembles zum Einsatz kommen. Weil die Inszenierungen in der Regel vieles, was als sorbisches Kulturgut verstanden wird – in der Hauptsache aber Trachten und Bräuche – aufgreifen, sind die Schneiderinnen in der Lage, eine Vielzahl dieser Trachten zu fertigen.

Bis in das 20. Jahrhundert war das Wissen um die Herstellung solcher Trachten weit verbreitet in der deutsch-sorbischen Lausitz, aktuell jedoch wird es nur noch in wenigen traditionsbewußten Familien, Heimatstuben und kleineren Museen gepflegt. In dieser Reihe nimmt das SNE ei-

nen exponierten Platz ein, weil hier nicht nur die sorbische Trachtkunst bühnenwirksam erschlossen wird, sondern weil die Kenntnisse über die Herstellungstechniken innerhalb der Schneiderei wachgehalten und weitergegeben werden.

Nicht minder von Bedeutung ist die Verwaltung des in rund 50jähriger Tätigkeit aufgebauten Fundus an Kostümen. Diese Aufgabe ist deshalb so bedeutend, weil sich am SNE über 3.000 Trachten im Laufe der Zeit angesammelt haben, womit es heute den nach eigenen Angaben größten Trachtenfundus Europas sein eigen nennen kann. Im Sinne der SNE-Satzung kommt der Kostümschneiderei somit ein zentraler Stellenwert zu.

4.4.2.4 Verwaltungstruktur am SNE

Im Gegensatz zu den Mitgliedern der drei erstgenannten Bereiche reisen die restlichen ca. 11 % Personal in der Regel nicht zu den Abstechern des Ensembles an. Zu diesen Bereichen zählen die Verwaltung, die Disposition, das Marketing und die Intendanz. Sie alle zusammen bilden die Administration des SNE, zu der hier ungenauerweise auch die Dramaturgie hinzugezählt wurde.

Im Vergleich zu Theatern in Staats- oder Kommunalbesitz hat der Bereich der Administration gemessen an dem Anteil des künstlerischen Personals einen geringeren Umfang am SNE. In kulturellen Einrichtungen, die nicht selten in die Verwaltung der Träger eingebunden sind, haben sich mit der Zeit administrative Strukturen gefestigt, die deutlich ein Spiegelbild der öffentlichen Behörden abgeben. Die Gründe für eine solche strukturelle Verflechtung der Einrichtungen mit dem öffentlichen Bürokratieapparat sind historischer Art. Sie gehen auf die Zeiten zurück, in denen Theater Bestandteile der absolutistischen Hofhaltung und ihrer Kämmerer waren. Diese Trägerstrukturen, in denen obrigkeitliche Repressalien – zum Beispiel die sittenpolizeiliche Überwachung – üblich waren, ließen einen beachtlichen Kontrollapparat entstehen, der später unter demokratischen Bedingungen wegen der Rechenschaftspflicht der öffentlichen Hand über die Verwendung von Steuergeldern beibehalten worden ist.

In der Regel ist davon auszugehen, daß im Bereich der Verwaltung noch Konsolidierungspotential besteht, da der hohe Grad an Bürokratisie-

rung nicht nur einen beachtlichen Kostengrad darstellt, sondern auch die bekannten Ineffizienzen in Form von Hemmnissen, Zeitverzögerungen und Leistungsschwächen birgt. Am SNE wurde allerdings im Verlauf von Rationalisierungen das administrative Personal bereits so weit reduziert, daß die aktuellen Verhältnisse durchaus die Merkmale einer schlanken Verwaltungsstruktur tragen – auch wenn vordergründig das Personal nicht um der Effizienz willen, sondern wegen der finanziellen Engpässe in der letzten Dekade entlassen wurde. Weitere Kürzungen in diesem Bereich jedenfalls erscheinen als nicht realisierbar. Die für den Betrieb notwendigen Stellen sind nur einfach besetzt und jede Entlassung würde zu einem Verlust der Funktionalität führen.

4.4.3 Personalstruktur nach Tarifverträgen

In der Spielzeit 2006 kamen folgende Tarifverhältnisse am SNE zur Geltung:

Stellen nach Tarifen 2006	**NV-Solo**	**TVK**	**NV-Chor**	**NV- Tanz**	**BTT**	**BAT-O**	**MT Arb-O**	**TV Azubi**	**SV**	**Gesamt**
Intendanz						1			1	2
Disposition / Marketing	5								1	6
Dramaturgie	2									2
Orchester	1	24								25
Chor	1	20								21
Ballett	9			20	1					30
Schneiderei / Ankleide					1		4			5
Technik	2				2	2,5	5	1		12,5
Verwaltung / Hauspersonal							3	1		4
Gesamt	20	24	20	20	4	6,5	10,5	1	2	107,5

Tab. 22: Personalstruktur nach Tarifverträgen 2006. Eigene Zusammenstellung.

In der Analyse ergibt sich ein Bild der Tarifstruktur am SNE, das im Vergleich zu anderen Bühnen der Tarifstruktur von Staatstheatern entspricht. So wie dort wendet auch das SNE die für die deutschen Bundesländer üblichen Manteltarifverträge des öffentlichen Dienstes an, für Angestellte und Arbeiter in den Bereichen Verwaltung, Technik und Ausstattung sind das der BAT-O und der MTArb-O. Die Mitglieder des künstlerischen Bereichs hingegen arbeiten nach den Sonderregelungen des Normalvertrags Bühne (NV-Bühne) bzw. des Tarifvertrags für die Musiker in Kulturorchestern (TVK), weshalb für Solomitglieder die Bestimmungen des NV-Solo gelten, für Bühnentechniker, sofern künstlerisch tätig, die des BTT und für die drei Kollektive Orchester, Chor und Tanz die des TVK und des NV-Chor / Tanz.

Da die Tarifbestimmungen öffentlicher Träger maßgebend für die Verträge an Theatern sind – die Stiftung richtet sich nach den Besoldungstarifen des Freistaates Sachsen –, stellen die manteltariflichen Regelungen des öffentlichen Dienstes am SNE keine Besonderheit dar. Auffällig ist jedoch, daß die Verträge des sonstigen Personals dem Bühnentarifrecht folgen, obwohl das SNE weder Mitglied des Deutschen Bühnenvereins ist, noch das Orchester die Vorgaben eines Kulturorchesters im Sinne des TVK erfüllt. Trotzdem folgt die Grundvergütung der drei Kollektive der Eingruppierung des Orchesters entsprechend seiner Planstellenzahl, und Solisten wie Techniker unterliegen dem NV-Solo und dem BTT.

Aus der bühnentariflichen Bindung resultieren allerdings eine Reihe von Problemen, die zu lösen dem SNE in seiner bestehenden Tarifstruktur nicht leicht fallen sollte. Die für die verschiedenen Mitarbeitergruppen gültigen tariflichen Verträge sind in Bezug auf eine Verbesserung der ökonomischen Lage der wohl einzige Aspekt, der weder von der Intendanz noch vom Rechtsträger entscheidend verändert werden kann, sondern nur von den Arbeitgeberverbänden und Gewerkschaften. Weil dies nur im gegenseitigen Interessenausgleich möglich sein wird, ist eine grundsätzliche Änderung der Verhältnisse über einzelne Modifikationen hinaus ein komplexes und langfristig angelegtes Projekt der Kulturpolitik, bei dem das SNE kaum eine tragende Rolle übernehmen kann.

Um Kosten zu senken, die sich aus tariflich vereinbarten Sondervergütungen ergeben, konnten, wie weiter unten gezeigt, immerhin Modifikationen für die drei Kollektive am SNE durchgesetzt werden. Auch innerhalb

der Vergütungsklassen des aufführenden Personals sind gewisse finanzielle Spielräume gegeben, aber die Frage der Positionierung im oberen oder unteren Bereich dieser Spielräume stellt sich nur für neu eingestellte Mitarbeiter – und damit am SNE mit Blick auf die lange Verweildauer der Orchester- und Chormitglieder nur noch im Tanz- und Solobereich. Beides zusammen behebt jedoch nicht das Grundproblem, dem nicht nur das SNE, sondern alle Theater in öffentlicher Trägerschaft ausgesetzt sind: nämlich daß für die Bühnentarife ohne Ausnahme die für den öffentlichen Dienst ausgehandelten Tarifsteigerungen übernommen werden. In welche prekäre Lage Theater geraten, wenn die Träger nicht bereit oder fähig sind, das sich ergebende Defizit aufzufangen, ist schon oben ausführlich dargelegt worden.

Einmal die Bindung an die Bühnentarife eingegangen, steht dem SNE die Option, sich von dem etablierten Tarifsystem zu lösen, um hauseigene Verträge zu entwickeln, nicht ohne weiteres offen. Zwar ist die Voraussetzung für ein Ausscheren aus den tariflichen Zwängen gegeben, da die GmbH nicht Mitglied im Deutschen Bühnenverein ist. Die vielen unbefristeten Verträge, zumal die des Chores und die gut dotierten der Orchestermusiker, würden jedoch bis zum Ausscheiden der Mitarbeiter nachwirken, so daß auf kurze bis mittlere Sicht kein Vorteil gewonnen wäre. Eine vorzeitige Auflösung bei Weiterbeschäftigung wäre zwar aus betrieblicher Sicht möglich, aber nur, wenn die Betreffenden bereit wären, auf ihren sozialen Besitzstand zu verzichten, was nicht notwendig zu erwarten ist. Ähnliches würde auch auf die Mitglieder, die nach Tarifverträgen für den öffentlichen Dienst vergütet werden, zutreffen. Hier würde sich jedoch das Ausscheren aus den bestehenden Tarifbindungen schwerer gestalten, denn Voraussetzung dafür wäre die Überführung des SNE in eine private Trägerschaft – oder man müßte den Austritt aus der Tarifgemeinschaft deutscher Länder erwägen.

Ohnehin sind die bühnentariflichen Regelungen ihrem Charakter nach für Mitarbeiter an Theatern mit fester Spielstätte ausgehandelt worden. Sie sind von daher für die besonderen Anforderungen eines Reiseensembles nicht zugeschnitten. In der Folge mußten eine Reihe von Betriebsvereinbarungen am SNE ausgehandelt werden, welche die Reisemodalitäten, Auftrittsbedingungen, Sondervergütungen und die Arbeits- und Ruhezeiten betreffend einen reibungslosen Tourneebetrieb erlauben. Trotz der vorge-

nommenen Anpassungen hat die AG Theater und Orchesterdie Tarifverhältniss am SNE in ihrer Untersuchung zur Lage der sächsischen Theater- und Orchesterlandschaft negativ beurteilt: »Die Tarifverträge sind für ein Reiseensemble ungeeignet und lassen sich nur mit Einschränkungen und Betriebsvereinbarungen umsetzen.«[108]

Mit Blick auf die dargelegten Gründe gibt es also in Bezug auf die geltenden Tarifverträge deutlich erkennbaren Veränderungsbedarf am SNE. Aber aus ebenso dargelegten Gründen wird sich eine Öffnung der Anstellungsverhältnisse nicht leicht realisieren lassen.

4.4.4 Personalstruktur und Nationale Minderheit

Eine durchaus heikle Frage ist die nach der Personalstruktur unter dem Gesichtspunkt der nationalen Minderheit. Überspitzt ausgedrückt ist die sorbische Volksgruppe eine ethnische Minderheit[109] nicht nur in ihrem Siedlungsgebiet, sondern auch in ihrer eigenen künstlerischen Leitinstitution.

Bis zur Wende von 1989 / 1990 stellte – jedenfalls aufgrund übereinstimmender mündlicher Aussagen, die hier nicht verifiziert werden konnten – die sorbische Volksgruppe stets die Mehrheit der am SNE beschäftigten Mitarbeiter und war in allen drei Kollektiven mit eigenen Musikern, Tänzern und Choristen auf der Bühne vertreten. Im institutionellen Selbstverständnis des SNE hatte dieses Mehrheitsgefüge einen hohen Stellenwert, weil es nach innen wie außen zuließ, glaubhaft als sorbische Institution aufzutreten. Weiterhin war dieses Gefüge ein intrinsischer Garant dafür, die ethnokulturelle Spezifik der Sorben in Authentizität und Lebendigkeit bühnenwirksam zu erschließen.

Wie bereits im ersten Kapitel ausgeführt, ist nach gegenwärtiger Rechtslage zwischen nationaler Minderheit und Staatsangehörigkeit zu unterscheiden. Bei der Zeichnung des Rahmenübereinkommens des Europarates zum Schutz nationaler Minderheiten hat die Bundesrepublik

[108] Zimmermann, Reiner, Hampe, Claudia , Lettmann, Rolf, Ohlau, Jürgen Uwe, Stiska, Rolf: *Theater und Orchester im Freistaat Sachsen – Bestandsaufnahme und Empfehlungen zur weiteren Entwicklung.* Dresden, September 2007, S. 43.

[109] Anfrage im Sächsischen Landtag, Fragestunde am 25. Januar 2008, LT-Drs. 4 / 10927, Frage Nr.1; Kleine Anfrage LT-Drs. 4156 / 11031

Deutschland am 11. Mai 1995 in einer Erklärung festgehalten, daß nationale Minderheiten in der Bundesrepublik Deutschland die Dänen deutscher Staatsangehörigkeit und die Angehörigen des sorbischen Volkes mit deutscher Staatsangehörigkeit sind. Das Rahmenübereinkommen wird auch auf die Angehörigen der traditionell in Deutschland heimischen Volksgruppen der Friesen deutscher Staatsangehörigkeit und der Sinti und Roma deutscher Staatsangehörigkeit angewendet. In § 1 des Sächsischen Sorbengesetzes heißt es, daß zum sorbischen Volk gehört, wer sich zu ihm bekennt. Das Bekenntnis ist frei. Es darf weder bestritten noch nachgeprüft werden. Aus diesem Bekenntnis dürfen keine Nachteile erwachsen. Da das Bekenntnis frei ist, ist es also auch nicht abhängig von sorbischer Herkunft oder von Sorbischstämmigkeit. Auch darf es nicht nachgeprüft, also auch nicht amtlich erfaßt werden.

In einer Erhebung bei den Beschäftigten am SNE war zu ermitteln, daß der Anteil derjenigen Mitglieder, die deutsche Staatsangehörige sind und sich zum sorbischen Volk bekennen, gegenwärtig 29 % der Belegschaft am SNE ausmacht. Weitere 38 % sind ebenfalls deutsche Staatsangehörige, aber ohne eine solche Bekenntniszugehörigkeit. 33 % sind Angehöriger anderer Staaten.

Stand 1.9.2007	**Angestellte**	**Deutsche Staatsangehörige mit sorbischer Bekenntniszugehörigkeit**	**Deutsche Staatsangehörige ohne sorbische Bekenntniszugehörigkeit**	**Angehörige anderer Staaten**
Intendanz	2	1	1	0
Disposition / Marketing	5	4	1	0
Dramaturgie	2	1	1	0
Darstellendes künstlerisches Personal	76	11	31	34
davon Orchester	*26*	*4*	*17*	*5*
davon Chor	*21*	*7*	*8*	*6*
davon Ballett / Tanz	*29*	*0*	*6*	*23*

Schneiderei / Ankleide	5	3	1	1
Technik	13	7	5	1
Verwaltung / Hauspersonal	6	5	1	0
Gesamt	109	32	41	36
Gesamt in Prozent	100 %	29 %	38 %	33 %

Tab. 23: Personalstruktur nach Nationalität zum 1.9.2007. Eigene Zusammenstellung

Deutsche Staatsangehörige ohne Bekenntniszugehörigkeit zum sorbischen Volk sind nahezu alle leitenden Angestellten der künstlerischen Kollektive. Dazu zählen im engen wie weiteren Sinne der Intendant, der Chefdirigent, der Chordirektor, der Choreograph und der Ballettmeister.

In der Verwaltung, der Technik und im Bereich des nicht darstellenden künstlerischen Personals arbeiten 21 der insgesamt 32 am SNE tätigen deutschen Staatsangehörigen sorbischer Bekenntniszugehörigkeit und stellen mit 64 % in diesen Bereichen die Mehrheit.

Auffällig hingegen ist die geringe Zahl in den zwei Kollektiven Chor und Orchester sowie ihre fehlende Präsenz in der Ballettkompanie – nahezu alle Tänzer, so die gesichteten Daten, sind slowakische Staatsangehörige. Im zusammenwachsenden Europa ist dies *a priori* positiv zu bewerten; entscheidend sind, wie in jeder anderen künstlerischen Einrichtung, die künstlerische Eignung und die Fähigkeiten der Mitarbeiter. Und für die speziellen Aufgaben des SNE hat jedermann das Recht und die Möglichkeit, sich Kenntnisse der sorbischen Sprache, Kultur, Geschichte und Überlieferung anzueignen und anzuwenden, unabhängig von Staatsangehörigkeit oder Zugehörigkeit zu einer nationalen Minderheit. Es liegt beim Träger, beim Förderer und der Leitung des Hauses, von den Mitarbeitern die Fähigkeiten zu verlangen, die dem Charakter des SNE und der Erfüllung von dessen Aufgaben entsprechen, und beispielsweise durch Fortbildungsmöglichkeiten den Spracherwerb zu fördern.

Gleichwohl läßt ein – wohlgemerkt nicht amtlich, sondern auf dem Weg einer Erhebung erzielter – Anteil von 14 % beim darstellenden künstlerischen Personal Zweifel an dem Charakter des SNE als sorbischer

Einrichtung aufkommen. Diese Zweifel stammen nicht aus der Statistik, sondern aus den Gesprächsrunden mit Vertretern der sorbischen Volksgruppe. Die meisten beklagten die Personalpolitik des SNE insgesamt und betonten konkret den daraus resultierenden Verlust an Authentizität in den Darbietungen. In Umfragen unter Jugendlichen ergab das Meinungsbild, daß sich diese zu großen Teilen nicht in der Arbeit des SNE repräsentiert sehen, und begründen wohl ein bedenkliches Desinteresse an der Zukunft des SNE mit dem Fehlen sorbischer Integrationsfiguren in den künstlerischen Kollektiven.

4.5 Nachwuchsgewinnung am SNE

§ 2 des Gesellschaftsvertrags macht es dem SNE zur Aufgabe, sich um die Gewinnung künstlerischen Nachwuchses zu bemühen. Nachwuchsarbeit definiert sich generell als die systematische und institutionalisierte Gewinnung, Integration und Fortbildung von Talenten. Sie dient in der Regel der Verjüngung des Personals und erhöht die Repräsentanz und Identifikation junger Menschen mit der jeweiligen Einrichtung. Zur Nachwuchsarbeit gehören die intensive Suche und Werbung von Talenten ebenso wie die Begabtenförderung und Professionalisierung von bereits entdeckten Talenten. Insgesamt gesehen, ist Nachwuchsarbeit als strategisches Feld zu begreifen, das die Zukunftsfähigkeit einer Institution sicherstellen soll.

Eine in diesem Sinne betriebene Nachwuchsarbeit ist jedoch am SNE nicht erkennbar. Dieser Befund wiegt schwer, weil die Chancen, sorbischstämmigen Nachwuchs ohne Mühe in der Lausitz zu finden, denkbar schlecht geworden sind. Das liegt zum einen an der insgesamt geringen Zahl der sorbischen Bevölkerung, wodurch rein bevölkerungsmathematisch die Zahl an potentiellen Nachwuchskünstlern gering bleibt. Zum Zweiten hat die fortschreitende Assimilation die Zahl an Jugendlichen, die sich der sorbischen Volkskultur verbunden fühlen, zurückgehen lassen. Und zum Dritten wird die Suche insofern erschwert, als sorbische Jugendliche wegen fehlender Perspektive auf dem regionalen Arbeitsmarkt seit Jahren abwandern.

Dabei bietet der originäre Auftrag des SNE, die sehr alte Kulturtradition eines ganzen Volkes in Brauchtum und Sprache zu pflegen, genügend Gründe für ein aktives Bemühen um die sorbische Jugend. Der zentrale

Grund aber ist, daß es dem SNE nur dann gelingen wird, diese Aufgabe zu erfüllen, wenn es durch junge Sorben die eigenen kulturellen Spezifika in Tanz, Gesang und Musik auf Dauer wachhält und somit Bestandteil des gesamten Systems kultureller Reproduktion der sorbischen Volksgruppe bleibt. Dieses stark selbstreferenzielle, über die Jahrhunderte gewachsene System lebt von der permanenten Wechselwirkung sorbischer Erziehungsinstitute. Seine Funktionsweise hat Rosemary Statelova für den sorbischen Chor- und Gesangsbereich treffend erfaßt:

> »Das aktive Chorsingen […] 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.«[110]

In diesem System hatte auch das SNE seinen festen Platz: Indem es Laiengruppen unterstützte, betrieb es aktive Erziehungsarbeit und hatte so die Möglichkeit, junge Talente früh zu erkennen und für sich zu begeistern. Wie allerdings weiter unten dargelegt, hat sich das SNE von seiner einstigen Basis, dem Laienschaffen, weitgehend gelöst, und in der Folge geht der heutige Tanz- und Gesangsnachwuchs nicht mehr aus der sorbischen Volksgruppe hervor, sondern wird zu großen Teilen im osteuropäischen Ausland angeworben. In den Geschäftsberichten des SNE lassen sich dennoch eine Reihe von Maßnahmen finden, die sich auf die Gewinnung junger sorbischer Talente richten. Sie sollen im folgenden im Hinblick auf ihre Effektivität bewertet werden:

- 1996 gründete das SNE die Kindertanzgruppe „Łužičanka“ mit dem Ziel, Kinder zwischen sechs und zehn Jahren an die sorbischen Volks- und Folkloretänze heranzuführen. Aus dem Geschäftsbericht 2006 geht jedoch hervor, daß sich die Arbeit schwierig gestaltet, weil das SNE Probleme hat, genügend Kinder und Jugendlichen für die Tanzgruppe zu gewinnen. In diesem Zusammenhang wiegt

[110] Statelova, Rosemary: *Bedeutungshorizonte der heutigen sorbischen Musikkultur*. In: Lětopis 50 (2003) 1, S. 148–164, hier S. 158.

schwer, daß 2007 die öffentlichkeitswirksame Werbung um geeigneten Nachwuchs nicht über eine Notiz in der Sächsischen Zeitung hinausreicht.[111] Informationen über Angebot und Programme der Kindertanzgruppe sucht man auf der Internetseite und in Publikationen des SNE vergeblich. Im Übrigen ist es schwierig, über das ganze Schuljahr hinweg kontinuierlich pädagogische Arbeit zu leisten, wenn die Lehrkräfte permanent an Tourneen teilnehmen.

- Seit dem Jahre 2000 unterhält das SNE ein Elevenstudio für Chorgesang. Nach Aussage der Intendanz ist die Stelle in den letzten Jahren jedoch meist unbesetzt geblieben. Junge qualifizierte Sänger, so der Intendant weiter, würden mit Blick auf das enge und rigide Chorrepertoire keine künstlerischen Entwicklungspotentiale für sich am SNE sehen.
- In den Monaten Januar und Februar führt das SNE die Kindervogelhochzeit in der Lausitz auf. Im Vorfeld der Aufführungen werden sorbische Kindergärten und Schulen frühzeitig inhaltlich einbezogen. Kinder aus diesen Einrichtungen wirken allerdings nicht an den Inszenierungen mit.
- Den Geschäftsberichten ist zu entnehmen, daß Orchestermusiker in ihrer Freizeit Kindern und Jugendlichen Instrumental-Unterricht erteilen. Als spezifischer Verdienst des SNE zur aktiven Gewinnung künstlerischen Nachwuchses ist jedoch der Musikunterricht nicht zu werten, da es unter Orchestermusikern eine übliche Praxis darstellt, als Musiklehrer einem Nebenverdienst nachzugehen.[112]

Aus Sicht der Gutachter ist eine Nachwuchsarbeit am SNE im Sinne der oben dargelegten Definition nicht erkennbar. Die Angebote, die sich laut Intendanz auf die Gewinnung junger Talente richten, sind unzureichend oder finden kaum positive Resonanz in der sorbischen Volksgruppe. Insbesondere in der Loslösung von der eigenen Basis, also den Laiengruppen, beschneidet sich das SNE die grundlegende Möglichkeit, sorbische Talente früh zu erkennen, ihre Begabungen zu fördern und sie für ein Engagement am SNE zu begeistern.

[111] Vgl. diesbezüglich die Notiz in: Sächsische Zeitung vom 18. Juli 2007, Ausgabe Bautzen, Kamenz, Bischofswerda.

[112] Vgl. hierzu aktuell Jörg Fabig: *Damoklesschwert oder Chance?* Bachelor und Master – Zur Musikausbildung an deutschen Musikhochschulen. In: nmz 05 / 2007, S. 16.

4.6 Das SNE und das sorbische Laienschaffen

Laut § 2 des Gesellschaftsvertrags kommt dem SNE die Aufgabe zu, andere sorbische Kulturträger zu unterstützen. Es besteht kein Zweifel, daß mit ›anderen sorbischen Kulturträgern‹ neben dem Deutsch-Sorbischen Volkstheater, dem Sorbischen und dem Wendischen Museum in Bautzen und Cottbus sowie dem Sorbischen Künstlerbund faktisch nur die ca. 85 Laiengruppen gemeint sein können, die sich heute um das sorbische Lied- und Tanzgut, Tracht und Brauchtum verdient machen. Ihr hoher Stellenwert in der sorbischen Gesellschaft läßt sich nicht bestreiten, war doch das Laienschaffen seit Jahrhunderten die zentrale Triebkraft bei der Erschließung, Pflege und Verbreitung sorbischer Volkskultur.

Die soziale und nationale Randlage der Sorben – geprägt vom ländlichen Gemeinschaftsleben in der Lausitz – hatte lange Zeit den Aufbau professioneller Kunststrukturen weder gestattet noch als erstrebenswert erscheinen lassen. Im Zusammenhang des ›Völkerfrühlings‹ um 1848 trat als neues Phänomen das bürgerliche Singen auf, jedoch weiterhin auf Laienbasis – Kocor selbst war als Lehrer tätig und lebte nicht von seiner (wie ausgeführt: durchaus mit Smetana vergleichbaren) Musik. So war bis zur Gründung des SNE das Laienschaffen die einzige Möglichkeit für Sorben, sich künstlerischen Ausdruck zu verschaffen, und jene Form, die das Transzendieren von kultureller Identität erlaubte, um sich des Eigenen bewußt zu werden. In der Folge ist alles, was heute als überlieferte sorbische Lebensart bekannt ist, über Jahrhunderte unter wechselnden Vorzeichen in der Laienkunst und durch Laienkunst wachgehalten worden.[113]

Selbst der unmittelbare Impuls, ein professionelles sorbisches Ensemble für Tanz, Gesang und Musik zu begründen, geht auf die sorbische Laienbewegung zurück. Die ersten Auftritte sorbischer Folkloreensembles nach 1945 bereiteten den Weg, den das SNE auf professionellem Niveau fortsetzen sollte.[114] Aus den zahlreichen sorbischen Chören und Tanzgruppen gingen sodann auch viele SNE-Mitglieder der ersten Stunde hervor, und in der Folge blieben die Laiengruppen eine beständige Quelle für

[113] Vgl. *So langsam wird's Zeit. Bericht der unabhängigen Expertenkommission zu den kulturellen Perspektiven der Sorben in Deutschland*, hrsg. von Elka Tschernokoshewa, Bonn 1994, S. 138.

[114] Vgl. *Serbski ludowy anambl Budyšin Chronika / Das Sorbische National-Ensemble Bautzen Chronik*, hrsg. vom Sorbischen National-Ensemble, Bautzen 2005, S. 13.

künstlerischen Nachwuchs. So gesehen, bestand also seit Gründung des SNE eine stete und enge Bindung zwischen professioneller Kunst und Laienschaffen – sie war für die Entwicklung des Ensembles Voraussetzung wie Legitimation zugleich.

Neben ersten gemeinsamen Auftritten übernahm das SNE schon frühzeitig die Aufgabe, die sorbischen Chöre, Sing-, Tanz- und Instrumentalgruppen zu unterstützen. Ziel von Maßnahmen wie Hospitationsangeboten oder Schulungen war es, das Niveau der Gruppen qualitativ anzuheben und der Laienkunst mit professionellen Methoden neue künstlerische Impulse zu geben. Später bot das SNE jungen sorbischen Talenten sogar die Möglichkeit, eine Ausbildung der Musikhochschule Dresden vor Ort zu absolvieren. Besonders hervorzuheben ist auch das persönliche Engagement vieler Ensemblemitglieder, die sich in ihrer Funktion als Chor- und Orchesterdirigenten wie als Choreographen um die sorbischen Laiengruppen bemühten.

Insgesamt gesehen, hatte das SNE schon bei seiner Gründung den Anspruch, »für die sorbische Volksgruppe identitätsfördernd zu wirken«[115] und bemühte sich stets, ein Vorbild für die sorbische Laienbewegung zu sein. Seit 1990 hat sich allerdings dieses positive Bild von einst drastisch geändert. Heute ist das einst so enge und synergetische, ja organisch gewachsene Band von SNE und Laiengruppen brüchig geworden. Wie brüchig es geworden ist, zeigt die Analyse der gegenwärtigen Beziehungen zwischen SNE und sorbischem Laienschaffen:

- Schulungen und Seminare für Volkschöre, Sing-, Tanz- und Instrumentalgruppen finden nur noch sporadisch statt.
- Das einstige Angebot der Musikhochschule Dresden, eine Ausbildung am SNE zu absolvieren, besteht nicht mehr.
- Der künstlerische Nachwuchs des SNE geht nicht mehr aus den sorbischen Laiengruppen hervor, sondern wird überwiegend im mittelosteuropäischen Raum angeworben.
- Das persönliche Engagement von SNE-Mitgliedern, Chöre und Tanzgruppen anzuleiten, hat stark nachgelassen.
- Gemeinsame Auftritte von SNE und Laiengruppen finden nur noch

[115] Vgl. *So langsam wird's Zeit. Bericht der unabhängigen Expertenkommission zu den kulturellen Perspektiven der Sorben in Deutschland*, hrsg. von Elka Tschernokoshewa, Bonn 1994, S. 158.

sporadisch statt, und wenn, dann nur bei den jährlich neu inszenierten Oratorien von K. A. Kocor, bei vereinzelten Sonderprojekten oder bei wenigen gemeinsamen chorsinfonischen Auftritten.

Zu begründen ist diese nicht eben positive Entwicklung zum einen mit den langwierigen und strapaziösen Tourneereisen des SNE. Da große Teile des Ensembles über das gesamte Jahr hinweg an vielen Orten tätig sind, ist es verständlich, daß gemeinsame Auftritte nur noch selten zustande kommen. Aus dem gleichen Grund fehlen auch qualifizierte Dirigenten und Tanzgruppenleiter, die sich beständig um eine Fortbildung der Laiengruppen sorgen könnten. Die jetzige Reisestruktur erlaubt es den Ensemblemitgliedern einfach nicht kontinuierlich anzuleiten. Weiterhin führt die Tendenz, immer weniger sorbischstämmige Künstler am SNE zu beschäftigen, zu einem generellen Verlust an potentiellen sorbisch-sprachigen Anleitern mit unmittelbaren Verbindungen zum sorbischen Laienschaffen. Waren dies zu Zeiten zwar niemals alle, aber immerhin acht SNE-Mitglieder, die sich um mehr als zehn Gruppen bemühten, sind es heute nur noch drei, die sich infolge der zahlreichen Tourneeverpflichtungen nur drei Chören und einer Tanzgruppe annehmen.

Auf Seiten der Laiengruppen wird die derzeitige Entwicklung am SNE kritisch gesehen. In Gesprächen mit Mitgliedern wurde die schwindende Bereitschaft des SNE zur Laienförderung mehrfach betont – vor allem aber das Ausbleiben qualifizierter Ensembleleiter beklagt. Insbesondere junge Sorben sagten aus, daß es dem SNE heute an Persönlichkeiten mit Vorbildfunktion fehle, welche die Anleitung sorbischer Laiengruppen übernehmen könnten. Sie kritisierten zudem die fehlende soziale Bindung zwischen Ensemble und Laien, die früher nicht nur in unterstützenden Maßnahmen, sondern auch durch die häufigen gemeinsamen Auftritte und ein ›geselliges Miteinander‹ gegeben war.

Es bleibt festzuhalten, daß die Vorgabe des Gesellschaftsvertrags, andere sorbische Kulturträger zu unterstützen, nur unzureichend umgesetzt wird. Das feste Band, das einst zwischen SNE und sorbischem Laienschaffen bestand, ist in den wenigen Jahren der Nachwendeperiode faktisch zerrissen. Die geringe Schnittmenge, die bis heute geblieben ist, droht unter den ausufernden Tourneeverpflichtungen zu ersticken.

4.7 Kulturmarketing am SNE

Institutionen, die von der öffentlichen Hand mit einer kulturpolitischen Aufgabe betraut sind, verfolgen im Normalfall eine angebotsorientierte Marketingstrategie. Diese unterscheidet sich von der nachfrageorientierten Strategie gewinnorientiert agierender Betriebe vor allem insofern, als ihr Handeln weniger an der Deckung einer erkennbaren Nachfrage auf einem Käufer- oder Publikumsmarkt ausgerichtet ist. Vielmehr steht die Erreichung allgemeingesellschaftlicher Ziele, wie etwa die Erfüllung eines Bildungsauftrages, im Vordergrund.

Voraussetzung für ein derartiges Handeln ist eine weitgehende Absicherung des Kulturbetriebes auf monetärer und struktureller Ebene durch seinen kulturpolitischen Auftraggeber. Diese Absicherung kann im Negativfall zu einer Isolation des Kulturbetriebes von der Öffentlichkeit führen. Im durch die Förderung beabsichtigten Positivfall sorgt sie für die Möglichkeit, durch relativ freie künstlerische Arbeit kulturellen Mehrwert zu schaffen, und bildet damit eine entscheidende Basis lebendiger und vielfältiger Kulturarbeit.

Diese Basis ist, mit Blick auf die bereits dargelegte fiskalische und personelle Entwicklung, dem SNE seit längerem entzogen. Es wurde gezeigt, daß in kurzer Zeit die Personalkosten der Institution die Zuschüsse durch die Stiftung für das sorbische Volk und den Kulturraum übersteigen werden. Spätestens dann besteht betriebswirtschaftlich ein absoluter Zwang, Eigeneinnahmen in erheblichem Umfang zu akquirieren, da sonst zwingend eine Zahlungsunfähigkeit der Gesellschaft entstehen würde. Das SNE ist demnach darauf angewiesen, seine Produkte vielfältig zu veräußern, woraus in der spezifischen Situation der Institution ein umfassendes marketingrelevantes Dilemma resultiert. Seine Grundlagen liegen im Aufgabenspektrum einerseits, andererseits werden sie durch strukturelle Bedingungen verstärkt.

Wie bereits dargestellt, sieht die Intendanz des SNE keine Möglichkeit, mit den unterdessen auf dem gesamteuropäischen Markt präsenten Folkloreensembles aus Mittel- und Osteuropa preislich zu konkurrieren. Ausgehend von dieser Erkenntnis wurde die im vorangehenden Abschnitt dargestellte Verschiebung des programmatischen Fokus‘ hin zu Tanztheaterinszenierungen im Crossover-Bereich vorgenommen, die im Falle

einer Konkurrenzanalyse etwa im Feld des Musicals zu verorten wären. Dort sind die teilweise sehr aufwendigen Produktionen zwar allein deshalb preislich konkurrenzfähig, weil weite Teile der Kosten des SNE durch den Rechtsträger gedeckt werden, was bei freien Gruppen nicht der Fall ist. Die inhaltliche Bedingung dieser Konkurrenzfähigkeit ist jedoch, daß der jeweilige Veranstalter davon überzeugt ist, mit der Produktion eine breite Öffentlichkeit anzusprechen, um mindestens einen Teil seiner Gagenkosten refinanzieren zu können.

Dieser Faktor wird auf struktureller Ebene durch die Tatsache verstärkt, daß die Institution über keine eigene Spielstätte verfügt. Es ist also nicht möglich, durch spezifische Produktionen mit wiedererkennbarer künstlerischer Handschrift ein regionales Publikum aus eigener Kraft zu überzeugen und zu binden.

Die Leitung des SNE ist somit im Moment geradezu verpflichtet, nachfrageorientiert breitenwirksame Inszenierungen zu realisieren. Hierin ist die Basis zur Entstehung solcher Produktionen wie dem Musical *KNAX – Das Musical mit tollen Hits für schlaue Kids* zu sehen, welche einer rein marktorientierten Strategie folgen und damit kulturpolitisch kaum vertretbar erscheinen. Verstärkt wird das Dilemma weiterhin aus einer Reihe von Folgewirkungen. Das SNE verfügt über kein an das Haus gebundenes Stammpublikum. Eine enge Verbundenheit der Institution mit der Bevölkerung in der obersorbischen Region um Bautzen wäre aber ein wichtiges Stabilitätsmerkmal, das heute für die Existenz vieler Kulturbetriebe vor allem im Theaterbereich von hohem Stellenwert ist.

Dieser Mangel an Identifikation ist erneut auf das Fehlen einer eigenen Spielstätte zurückzuführen. Weil das SNE in seiner momentanen Struktur und mit seinem heutigen Programmangebot nur relativ selten in der Ober- und Niederlausitz auftreten kann, zielen seine Public-Relations-Tätigkeiten in eine andere Richtung. So verfügt das SNE in der Region über kein kontinuierliches Medium. Lediglich ein kleiner Teil der Theaterzeitung des DSVTh informiert über die Tätigkeiten des SNE.

In Vorbereitung des Gutachtens wurden zur Frage einer zukunftsrelevanten Entwicklung der sorbischen Kulturlandschaft und dem Verhältnis junger Sorben zur sorbischen Kulturlandschaft mehrere Gesprächsrunden organisiert und durchgeführt. Darüber hinaus wurde ein Fragebogen verteilt, welcher von etwa 45 Personen ausgefüllt und zurückgesandt wurde.

Die Ergebnisse sprechen eine eindeutige Sprache und betreffen oft auch die Situation des SNE. Nahezu alle Befragten wünschen sich ein engeres Verhältnis zwischen sorbischen Kulturinstitutionen und der kulturellen Laienszene. Die Unterstützungsmöglichkeiten durch sorbische Kulturinstitutionen bewerten einige der Befragten als zu wenig transparent. Mehrmals wurde die Meinung geäußert, hier werde vor allem in geschlossenen Kontaktnetzwerken agiert. Ein transparentes Bild vorhandener Möglichkeiten existiert nicht. In den Gesprächsrunden wie auch in vielen Fragebögen wurde weiterhin kritisch auf die Tatsache verwiesen, daß heute am SNE kaum noch Sorben tätig sind. Man betrachtet die Institution als außenstehend. Dem institutionellen Selbstbild als kulturellem Botschafter der sorbischen Kultur begegnen die Befragten daher distanziert, da sie das SNE nicht als authentisch einschätzen. Die Befragten weisen daher regelmäßig darauf hin, daß sie sich in der Arbeit der professionellen sorbischen Kulturinstitution nicht repräsentiert fühlen. Dabei zeigt sich die Mehrzahl als sehr traditionsbewußt und engagiert im Umgang mit dem kulturellen Erbe der Sorben. Die Befragten erkennen durchweg den hohen Stellenwert einer umfassenden sorbischen Sprachpflege als der Basis jeder wirksamen Kulturarbeit.

Viele der Befragten wünschen sich jedoch über die klassischen Formen hinaus eine intensivere Einbindung zeitgenössischer Kunstformen in die sorbische Kulturarbeit. Genannt werden die Bereiche der Medien und der Rock- und Popmusik. Die Befragten erkennen die Notwendigkeit, traditionelle Kunstformen in zeitgenössischen Kontexten immer neu zu reflektieren. Dezidiert wurde die Frage nach einer Einschätzung der Angebote des SNE nicht formuliert. Eine Vielzahl der Befragten bewertet diese jedoch ausgesprochen negativ. Im Ergebnis dieser Gespräche und der eigenen Meinungsbildung ist festzuhalten, daß Produktionsstrategie und Marketingtätigkeit des SNE kontraproduktiv auf die Position des Ensembles in seiner Heimatregion wirken.

4.8 Auswertung der inhaltlichen Arbeit des SNE

4.8.1 Vorbemerkungen / Grundlegungen

Um zu einem für zukünftige Strategien aussagekräftigen Blick auf die aktuelle Arbeit des SNE zu gelangen, soll auch die inhaltliche Arbeit des

Ensembles analysiert und bewertet werden. Jede nachhaltig stabile Struktur muß auf einer klaren inhaltlichen Linie begründet sein. Diese kann nur durch die Definition qualitativer Maßstäbe und deren kontinuierliche Anwendung durch die Realisierung geeigneter Umstände wirksam werden. Strukturen können im Kulturbereich ausschließlich Mittel zu einem inhaltlichen Zweck sein. Im optimalen Fall resultiert ein solches funktionales Gleichgewicht aus dem historischen Kontext und ist längst zur Identität einer Institution geworden.

Ob eine derartig gewachsene künstlerische Sicherheit am SNE vorhanden ist, muß jedoch mit Blick auf die strukturellen und betrieblichen Entwicklungen der letzten Jahre (und stärer im Hinblick auf die bewegte Entwicklung seit 1989) bezweifelt werden. Dies wird durch weitere Expertenmeinungen gestützt. Die unabhängige Expertenkommission zu den kulturellen Perspektiven der Sorben in Deutschland gelangt in ihrem Bericht von 1994 zu einer langen Reihe von Optimierungsempfehlungen, die vor allem inhaltliche Belange betreffen.[116] Die Kulturberaterin Cornelia Dümcke resümiert 1999 in ihrem Gutachten *Theater und Orchester im Kulturraum Oberlausitz-Niederschlesien* für das SNE generelle »künstlerisch-strategische Probleme« und ein »erhebliches künstlerisch-konzeptionelles Defizit«.[117] Um diesen Sachverhalt für die aktuelle Situation kritisch zu überprüfen, soll hier von den Produktions- und Vermittlungsstrategien des SNE zum aktuellen Zeitpunkt ausgegangen werden. Diese werden anhand beispielhafter Einzelinszenierungen analysiert und bewertet. Die Ergebnisse der einleitenden Untersuchungen zur Gründungsgeschichte und Genese der Institution sowie die im strukturanalytischen Teil festgestellten Sachbestände bilden die Basis dieser Überlegungen. Die anzulegenden Maßstäbe wurden bewußt hoch gesetzt. Dies ergibt sich schon aus dem folgerichtigen Selbst- und Fremdbild des SNE als dem Botschafter und Vermittler sorbischer Kultur im Sinne eines repräsentativen ›National-Ensembles‹ mit dementsprechendem Anspruch.

[116] Vgl. *So langsam wird's Zeit. Bericht der unabhängigen Expertenkommission zu den kulturellen Perspektiven der Sorben in Deutschland*, hrsg. von Elka Tschernokoshewa, Bonn 1994, S. 159 ff.

[117] Vgl. hierzu Dümcke, Cornelia: *Theater und Orchester im Kulturraum Oberlausitz-Niederschlesien*. Unveröffentlichtes Gutachten im Auftrag des Kulturkonvents im Kulturraum Oberlausitz-Niederschlesien, Berlin 1999, S. 23.

4.8.2 Zur allgemeinen Spiel- und Inszenierungstätigkeit des SNE

Als Tourneeensemble ohne eigene Spielstätte ist das SNE über das gesamte Jahr an vielen Orten tätig. Hieraus resultiert eine relativ kleine Zahl an jährlichen Neuinszenierungen im Bereich größerer Projekte. Neben der jährlich neu inszenierten Abend- und Kindervogelhochzeit wird durchschnittlich ein größeres Projekt pro Jahr inszeniert und in den Spielplan aufgenommen. Die trotz dieser geringen Inszenierungsdichte offenbare Vielseitigkeit des Spielplanes ergibt sich folgend aus der langen Frequenz von etwa 10 Jahren pro Inszenierung. Grob gliedern läßt sich der Spielplan des SNE in vier Kategorien, nämlich (1) Folkloreprogramme, (2) Kinderstücke, (3) Konzerte und (4) Tanztheaterinszenierungen.

Allgemein ist in den vergangenen Jahren eine zunehmende Abwendung von folkloristischen Inhalten und Projekten festzustellen. Dies zeigt unter anderem die oben dargestellte Entwicklung der Aufführungen in diesem Bereich in den vergangenen Jahren. Nach Aussage der Intendanz ist diese auf eine Veränderung der Marktsituation und daher rückläufige Buchungen zurückzuführen. Seit Beginn der 1990er Jahre drängen zunehmend kompetente Folkloreensembles aus Mittel- und Osteuropa nach Westeuropa, mit denen das SNE aufgrund seiner Kostenstruktur nicht konkurrieren kann.[118] Den traditionellen Aufgaben des SNE stehen hier demnach monetär-strukturelle Aspekte entgegen.

In den Spielplänen der vergangenen Jahre finden sich demgegenüber zunehmend an einem musikalisch-inhaltlich-formalen Crossover orientierte Inszenierungen, in jüngerer Zeit unter anderem angelegt als ›Ballettopern‹ für Ballettensemble, Chor und Orchester. Das erste Werk dieser Gattung war 1998 die Ballettoper *Das Jahr der Könige* mit Musik des Komponisten Detlef Kobjela.

Diese grundlegende Entwicklung ist aus betriebswirtschaftlich-marketingorientierter Sicht nachvollziehbar, aus kulturpolitischer Sicht jedoch zu hinterfragen. Dies liegt einerseits daran, daß einige der Projekte nur noch marginal mit den satzungsgemäßen Zielsetzungen des SNE in Einklang zu bringen sind. Andererseits muß überprüft werden, ob das Ensemble in seiner heutigen Struktur überhaupt in der Lage

[118] Auf die Ursprünge dieser Markttransformation wurde oben bereits verwiesen.

sein kann und ist, derartige Werke gelungen zur Aufführung zu bringen. Kritisch besprochen werden diesbezüglich im folgenden die Tanztheaterinszenierungen *Das Jahr der Könige* und *KRABAT oder Die Erschaffung der Welt*. Hierbei wird auf DVD-Aufnahmen der Stücke sowie vom SNE zur Verfügung gestellte Materialien wie Kurzbeschreibungen der Inszenierungen und Rezensionen in der Presse zurückgegriffen.

Die folkloristischen Inhalte des aktuellen SNE-Spielplanes werden anhand zweier Projekte analysiert, die durch die Gutachter direkt rezipiert werden konnten. Dies sind die Aufführung des Oratoriums *Serbski kwas* (im Rahmen des Musikfests Schmochtitz am 15. Juli 2007) und ein Ausschnitt aus dem Programm *MarktAttraktionen*, dem Beitrag des SNE zum diesjährigen Folklorefestival in Crostwitz am 22. Juli 2007.

Für den Bereich der Kinderstücke wird die Inszenierung *KRABAT oder Das Geheimnis der schwarzen Mühle* einer kritischen Betrachtung unterzogen. Um auch die aktuellsten Entwicklungen in die Analysen mit einzubeziehen, werden abschließend Materialien zum Projekt *KNAX – Das Musical mit tollen Hits für schlaue Kids* ausgewertet, welches nach seiner Premiere am 1. Juni 2007 in Bautzen nun in den Gastspielplan eingeführt wird.

4.8.3 Analyse und Wertung der Programmstruktur anhand ausgewählter Inszenierungen

4.8.3.1 *Das Jahr der Könige*

Mit der Ballettoper *Das Jahr der Könige* gelangte 1998 zum ersten Mal eine dezidiert so bezeichnete Tanztheaterproduktion auf den Spielplan des SNE und wird seitdem mehrmals jährlich zur Aufführung gebracht. Mit einem Libretto von Bernd Köllinger (nach einem Gedicht von Jakub Bart-Ćišinski), der Musik von Detlef Kobjela und Choreographien von Juraj Kubanka soll anhand der Geschichte der sieben Könige sorbisches Kulturerbe einem breiten Publikum zugänglich gemacht werden.

Die abstrakt eine Landschaft andeutende Kulisse, das sensible Spiel mit Licht und Schatten und die eher im Sinne von Folklorezitaten zeitgenössisch gestalteten Kostüme ermöglichen es auch dem mit sorbischer Kultur nicht vertrauten Betrachter, sich von dem Stück emotional tragen

zu lassen. Auch Musik und Choreographie leben von dieser Art des abstrahierten Verweises auf sorbisch-folkloristische Ursprünge, der die zentralen Momente der Traditionen in eine heutige Bild- und Tonsprache transportiert. *Das Jahr der Könige* zeigt, wie sorbische Kulturtraditionen in einem zeitgenössischen Kontext gelungen dargestellt und begreifbar gemacht werden können, ohne sie zu beschneiden oder bei der Auswahl der modernisierenden Mittel beliebig zu wirken.

4.8.3.2 *KRABAT oder Die Erschaffung der Welt*

Das Stück *KRABAT oder Die Erschaffung der Welt* wurde als Tanztheaterinszenierung für Ballett, Chor und Orchester im Jahr 2004 in den Spielplan des SNE aufgenommen. Das Werk verwendet Texte aus Jurij Brězans Roman *KRABAT oder Die Verwandlung der Welt* sowie der Bibel. Brězans Roman kann ohne Zweifel als die Inkunabel der sorbischen Nachkriegsliteratur mit weltweiter Ausstrahlung bezeichnet werden. Dieser ist hochkomplex gearbeitet und reflektiert mit anspruchsvollen literarischen Mitteln u.a. die Frage nach den Naturwissenschaften als Fluch oder Segen der Menschheit.

Zu Idee und Szenario von Wolfgang Rögner komponierte Enjott Schneider die Musik, die als Kombination von Orchesterpassagen und eingespielten Sound-Collagen angelegt ist. Die Choreographie stammt von Kornel Kolembus und Juraj Šiška. *KRABAT oder Die Erschaffung der Welt* zeigt in sieben Bildern die Figur Krabat im Zentrum einer Schöpfungsgeschichte und im Ringen mit und um die Welt. Die Bilder werden rezitativisch gerahmt durch Einspielungen von Textfragmenten, die Brězan selbst aus seinem Roman vorträgt.

Die postmoderne Ästhetik des Werkes konfrontiert den Zuschauer mit einem wilden Crossover-Stilmix. Choralähnlich angelegte Bibelzitate treffen auf Anleihen bei amerikanischer Industrial-Rockmusik, Folkloretanzzitate auf Szenen zeitgenössischen Ausdruckstanzes. Als Hauptelement der Kulisse bildet ein reduziertes Fachwerk im Hintergrund die mehrstöckig begehbare Auftrittsfläche für den Chor. Bei aller modernistischen Ausrichtung bleibt die Inszenierung jedoch im Grunde gegenständlich und wirkt in ihrer Bildhaftigkeit teils aufdringlich deutlich. Als etwa Krabat im Rezitativ *Smjala* seine Schöpfungsleistung erkennt, spricht Brězans

Text von den Geist erleuchtenden ›Blitzen‹. Tatsächlich flackern in diesem Moment Blitze über die Bühne.

Versucht man eine genreorientierte Einordnung, so gelangt man zwingend zu Formen des Musicals, worauf auch die Benennung des Werkes als ›Ballettoper‹ hinweist. Wie dort soll hier mit ausführlichem Stilmix, mit überhöhter, jedoch jedem jederzeit verständlicher Symbolik, mit dem effektreichen Einsatz von Lichteffekten und Massentanzszenen eine in ihrer Multimedialität bis zur Überforderung berauschende Erlebniswelt geschaffen werden. Gewissermaßen geht es hier um die schwierige Balance zwischen Eindrücklichkeit und Profanität. Diese – auch für in Kapazität und Genreerfahrung überragende Musicalkompanien komplizierte – Herausforderung wird von der SNE-Inszenierung nicht bewältigt. Dies liegt jedoch weniger an den ausdrucksstarken Leistungen der Ensembleteile, vor allem das Ballett weiß hier zu überzeugen, als an der Gesamtanlage der Inszenierung. Ensemble und Werk scheinen nicht aufeinander abgestimmt, was zu einem blassen und relativ künstlichen Gesamteindruck führt.

Der orchestrale Klangkörper des SNE kann schon aufgrund seiner Größe (und auch mit personeller Verstärkung) eigentlich nicht in der Lage sein, die teilweise ins Bombastische tendierende Musik Schneiders adäquat und vor allem homogen aufzuführen. Zudem ist die Komposition in ihrer stilistisch und aufführungstechnisch extrem komplexen Anlage eigentlich nur durch ein in diesem Bereich spezialisiertes und erfahrenes Orchester zu bewältigen.

Die gesamte Inszenierung zeigt einen Hang zur ›Disneyifizierung‹ im Sinne von Kitsch, der jedoch aufgrund fehlender Mittel nicht konsequent durchgeführt werden kann. Letztlich muß bezweifelt werden, ob sich das Werk *KRABAT oder Die Erschaffung der Welt* in Anlage und Ausführung dazu eignet, sorbisches Kulturgut im Sinne des Auftrags des SNE reflektiert zu verbreiten und zeitgemäß weiterzuentwickeln. Der Versuch, an den Ruhm des zugrundeliegenden Buches anzuknüpfen, wird verfehlt.

4.8.3.3 *MarktAttraktionen*

Die Tanzshow *MarktAttraktionen* (seit 2006 im Spielplan) verbildlicht die Traditionen des Marktlebens und unterschiedlicher Handwerkskünste in einem folkloristischen Gewand. Sechs sorbische Komponisten (Detlef

Kobjela, Jan Chlebniček, Liana Bertók, Ulrich Pogoda, Jan Cyž und Sebastian Winkler) erarbeiteten jeweils einen Teil der musikalischen Grundlage für die Choreographien, die in der Inszenierung reihend kombiniert werden. In seiner vollständigen Bühnenfassung spielt das Werk vor einer Marktkulisse.

Die narrative Struktur des Stückaufbaus ergibt ein vielschichtiges Gesamtbild mit hohem Unterhaltungswert, das Raum bietet für unterschiedlichste Facetten sorbischer Musik- und Tanztraditionen. Die teilweise sehr aufwendigen und anspruchsvollen Choreographien werden vom Ballettensemble mühelos und teilweise virtuos vorgetragen. Deutlich wird darüber hinaus das hohe Potential der zeitgenössischen Komponisten im sorbischen Kulturkreis. In der Umsetzung kann das Orchester jedoch in Homogenität und Dynamik nicht endgültig überzeugen. Die einzelnen Teilkompositionen könnten von einem besser ausgestatteten Klangkörper sicher angemessener interpretiert werden.

Die Live-Aufführung eines Fragmentes aus den *MarktAttraktionen* im Rahmen des Folklorefestivals in Crostwitz am 22. Juli 2007 stellte jedoch einen Kritikpunkt heraus, der weit schwerer wiegen muß. Neben den in diesem Rahmen auftretenden Laienensembles internationaler Herkunft, denen es durch offensichtliche Spielfreude und ein hohes Maß an Empathiefähigkeit mühelos gelang, den Funken zum Publikum überspringen zu lassen, wirkte das SNE-Ensemble wie ein Fremdkörper, dessen kühle Professionalität geradezu negativ zur Geltung gelangte. Die unmittelbare Abreise der Ensemblemitglieder nach dem Auftritt (statt wie alle anderen Künstler beim gemeinsamen Karpfenessen den Abschluß des Festivals zu feiern) verfestigt das Bild tiefer mentaler Gräben und fehlender Identifikation zwischen SNE und sorbischer Bevölkerung.

Das gefährliche Phänomen einer ›folkloristischen Fassade‹ ohne identitätsstiftenden Inhalt war vorab in mehreren Gesprächen mit sorbischen Bürgern teilweise drastisch angedeutet worden. Begründet werden kann dies vielleicht mit der bereits referierten Tatsache, daß in den künstlerischen Bereichen kaum noch Sorben am SNE tätig sind. Die soziale Bindung zur sorbischen Gesellschaft mit ihren Ritualen ist proportional gesunken, woraus nach außen ein schiefes Bild der Sorben resultiert.

4.8.3.4 *Serbski kwas*

Im Rahmen des Musikfestes Schmochtitz 2007 präsentierte das SNE am 15. Juli Kocors weltliches Oratorium *Serbski kwas* (Die sorbische Hochzeit) in einer halbszenischen Erstaufführung. Das Werk wurde 1847 in seiner Urfassung für Chor, Soli und Klavier uraufgeführt. Erst später transkribierte Hubert Kross die auch in Schmochtitz aufgeführte Orchesterfassung.

Neben Chor und Orchester des SNE sowie professionellen Solisten waren auch der Männerchor *Delany* sowie der Chor *Bratrowstwo* an der Aufführung beteiligt. Die schon live, mehr aber noch auf dem DVD-Mitschnitt des Konzertes hörbar mangelhafte Intonation von Chor und Orchester kann zu Teilen auf die hohen Tagestemperatur zurückgeführt werden. Diesem Umstand war die durchgehende Statik der Inszenierung jedoch nicht geschuldet.

Ähnlich wie im Fall der *MarktAttraktionen* in Crostwitz sticht auch hier die teilweise offensichtliche Anteilslosigkeit der agierenden Künstler (insbesondere beider weiblichen Solisten) ins Auge, die aus professioneller Sicht nicht zu akzeptieren ist.

In musikwissenschaftlicher Hinsicht erweist sich die orchestrierte Fassung des Werkes als problematisch. Die spielerische Leichtigkeit der ursprünglichen Klavierfassung, die in ihrem Witz und einer gewissen Härte im Duktus an den Impetus eines Ländlers erinnert und durchaus am Niveau etwa der Kompositionen Smetanas gemessen werden kann, weicht hier einer romantisierten Verwaschenheit. Zudem wurde das Werk in Schmochtitz extrem langsam angesetzt, was diesen Effekt erneut verstärkt haben mag.

Ein konsequentes Arbeiten an sorbischer Kulturtradition würde hingegen bedeuten, vorhandene künstlerische Werke (oder Werkadaptionen) fortlaufend kritisch zu hinterfragen und gegebenenfalls neu zu überarbeiten oder zu arrangieren. Im Falle der Kocor-Oratorien könnte ein kreativer Rückgriff auf die originären Klavierfassungen für die sorbische Musikentwicklung ein beispielhafter Impuls sein. In seiner Urfassung jedenfalls hat das Werk hohes Potential dazu.

4.8.3.5 *KRABAT oder Das Geheimnis der schwarzen Mühle*

KRABAT oder Das Geheimnis der schwarzen Mühle verarbeitet die Krabat-Sage zu einem getanzten Märchen für Kinder. Das Szenario stammt von Wolfgang Rögner, die Musik von Dieter Kempe, die Choreographien von Kornel Kolembus. Das Werk wurde 2005 in den Spielplan des SNE aufgenommen. Aufgeführt vom Ballett, einer die Handlung kommentierenden und erklärenden Erzählerin sowie einer dreiköpfigen Band, wird in der Inszenierung der Versuch unternommen, die Volkssage in einen an den kommerziellen Trends der Kinderunterhaltung orientierten Kontext zu setzen. Die Mittel hierzu liegen vor allem im Musikalischen. Kempe kombiniert folkloristische Passagen mit neueren musikalischen Stilen bis hin zur Disko-Musik. Die einzelnen Bilder werden vom Ballettensemble vor einer gegenständlich gestalteten und drehbaren Kulisse umgesetzt, wobei das hohe Potential des Ensembles und die sorgfältige Einstudierung erneut ins Auge stechen.

Auch im Falle von *KRABAT oder Das Geheimnis der schwarzen Mühle* zeigt sich die Orientierung an disneyschen Erlebniswelten und vorgeblich kindgerecht gestalteter Fernsehunterhaltung. Die inhaltliche Tiefe und das spielerisch-kreative Potential der Krabat-Sage werden in den Hintergrund gerückt. Was übrigbleibt, ist ein relativ plakatives Unterhaltungsprogramm, das nur bedingt als Vermittler sorbischer Kulturtraditionen gewertet werden kann.

4.8.3.6. *KNAX – Das Musical mit tollen Hits für schlaue Kids*

Im Sinne eines absatzorientierten Eventmarketings geht das SNE mit der Produktion des Kindermusicals *KNAX – Das Musical mit tollen Hits für schlaue Kids* neue Wege. Gefördert durch die Kreissparkasse Bautzen und in der Vermarktung unterstützt vom Deutschen Sparkassenverlag (DSV) entstand ein Musical, das in Akteuren und Handlung eng an das Sujet des gleichnamigen Comic Magazin angelehnt ist und das deutschlandweit für junge oder zukünftige Kunden erscheint. Beim DSV heißt es zu dem Projekt in einer Pressemitteilung vom 30. März 2007 ohne Erwähnung eines sorbischen Bezuges:

»Mit dem Musical *KNAX – tolle Hits für schlaue Kids* erweitert der DSV das erfolgreiche Kundenbindungsprogramm für die junge Zielgruppe. […] Dabei bürgt das Medienhaus als KNAX-Markeninhaber für die Qualität der Aufführung, die mit der KNAX-Philosophie konform geht. Nach der Premiere geht das KNAX-Musical auf Tour. Ganz nach dem Motto ›Kundenbindung durch Entertainment‹ soll das Bühnen-Event bei der jungen Zielgruppe und nicht zuletzt auch bei den Erziehungsberechtigten Imagepunkte für die Sparkassen sammeln.«[119]

Daß dieses Projekt überhaupt in den Spielplan eines öffentlich geförderten Kulturbetriebes gelangen konnte, ist ein inhaltlich-konzeptionelles Warnsignal, das im Falle des SNE (wo das Projekt in den kommenden Monaten eine der zentralen Rollen spielt. Laut DSV sind bereits über 40 Gastspiele verkauft) um so schwerer wiegen muß.

Die Intendanz reagiert mit der extremen Ausrichtung der künstlerischen Produktion am Markt offenbar auf die existentielle finanzielle Situation des Hauses, was aus rein betriebswirtschaftlicher Sicht verständlich erscheint. Aus inhaltlich-ästhetischer Sicht und mit Blick auf den Auftrag, der dem Sorbischen National-Ensemble übertragen wurde, kann das durch den Sponsor als ›Kundenbindung durch Entertainment‹ funktionalisierte Projekt nur negativ bewertet werden. Sorbische Inhalte sind auch den Basismaterialien nicht zu entnehmen; mit dem Satzungsauftrag des SNE ist *KNAX* nicht zu vereinbaren.

4.8.4.7 Übergreifende Zusammenfassung: Linien des dramaturgischen Konzeptes

Das Spielplankonzept des SNE orientiert sich in Auswahl und Ausgestaltung seiner Inszenierungsprojekte deutlich an aktuellen Marktsituationen. Vor allem die Inszenierungen der Bereiche Ballettoper / Tanztheater und Kinderstücke finden ihre Vorbilder in den massentauglichen Feldern der live-performing-arts zwischen U- und E-Musiktheater. Sorbische Authentizität hingegen ist in den aktuellen Produktionen nicht zu erkennen.

Diese Strategie der Spielplangestaltung verhilft dem SNE wie weiter oben dargelegt zu einer relativ hohen Anzahl an Tourneeauftritten und

[119] http://www.dsv-gruppe.de/presse/informationen/medien/archiv_medien/dr_2007_03_15/index.htm, eingesehen am 15. August 2007.

damit überhaupt erst zu der Möglichkeit, den geforderten Eigenmittelanteil zu erwirtschaften. Dieser ständig notwendige Kompromiß zwischen wirtschaftlichen Zwängen und künstlerischem Anspruch muß zentral in die Bewertung einfließen. Schließlich kann das SNE mangels einer eigenen Spielstätte nicht darauf vertrauen, für eigene Inszenierungen im Sinne eines produktorientierten Kulturmarketings ein Publikum zu finden. Vielmehr ist das Ensemble darauf angewiesen, Gastspiele an Veranstalter zu verkaufen, die mindestens Teile der Kosten dann an ihre Kunden weiterreichen. Das Fehlen einer stabilen Spielstätte vor Ort sorgt so unter anderen Faktoren für inhaltliche Zwänge, die der Arbeit des SNE nicht zugute kommen. Schwer wiegt in diesem Zusammenhang auch die offenbar fehlende Identifikation der Sorben mit ›ihrem‹ Ensemble. Auf diesen Tatbestand wurde im Abschnitt über die Marketingstrategie des SNE näher eingegangen. Das aus dieser Produktionssituation resultierende Gesamtbild erlaubt keine positive Bewertung, kommen die oben genannten, hohen qualitativen Maßstäbe des kulturpolitischen Auftrags des Ensembles zu einer konsequenten Anwendung. Zwar kann man in der momentanen Tendenz zu einem nachfrageorientierten Crossover-Stilmix durchaus eine Reaktion auf das am Ende der 1990er Jahre festgestellte künstlerisch-konzeptionelle Defizit des Ensembles erkennen. Die Ergebnisse rechtfertigen die Maßnahmen aus ästhetisch-inhaltlicher Sicht jedoch nicht endgültig. Dies liegt nicht zuletzt daran, daß es zu selten möglich ist, positive externe Impulse in die Arbeit des SNE einfließen zu lassen.

Der kontinuierliche Einsatz des künstlerischen Leitungspersonals als Autoren von Libretti und Vertonungen führt zu einer relativ selbstreferentiellen Arbeitsstruktur, die einer vitalen künstlerischen Entwicklung des Ensembles entgegensteht. Die hier eingesetzten ›Hausautoren‹ werden für ihre Leistungen durch Tantiemenzahlungen extra vergütet. Diese Vergütung entspricht jedoch keinesfalls den Summen, die zusätzlich für mögliche Fremdkompositionen anfallen würden (wie etwa im Falle von Enjott Schneiders Komposition zu *KRABAT oder Die Erschaffung der Welt*, die nach Aussage der Intendanz ohnehin nur durch erhebliche finanzielle Zugeständnisse des Komponisten realisiert werden konnte). Künstler hohen internationalen Ranges können für umfassende Aufgaben wie etwa die Realisierung von Auftragswerken nicht gewonnen werden. Dies wäre jedoch notwendig, um künstlerisch zukunftsorientiert mit der

Situation der Sorben als einem sog. ›kleinen Volk‹ umgehen zu können. Denn deren ständige »[…] Suche nach Stabilität und Identität birgt […] auch entwicklungshemmende, isolationistische Gefahren«[120], die gerade durch professionelle Kulturarbeit moderiert und mindestens beispielhaft überwunden werden sollten. Das Ensemble wird somit seiner Aufgabenstellung als sensibler Motor für sorbische Kulturentwicklung und auch Kunstinnovation nur bedingt gerecht.

[120] Elle, Ludwig: *Sorbische Kultur und ihre Rezipienten*. Ergebnisse einer ethnosoziologischen Befragung, Bautzen 1992, S. 13.

V
Wege in die Zukunft
Vier Strukturmodelle

Kapitel Fünf – der zukunftsgerichtete Ansatz – thematisiert zunächst das Problem: Kann man eine Institution führen und finanzieren ohne Klarheit über ihre kulturpolitischen Prämissen, Zwecke, Intentionen, Absichten und Aufträge? Müssen nicht vielmehr Leitlinien und Projektplanung aus dem gesellschaftlichen Hintergrund von Institution und politischer Förderung abgeleitet werden? Weiter wird diskutiert, welche möglichen Optionen sich für die Zukunft ergeben.

Die Schließung des Hauses durch Bundesverdikt ist ***keine*** *Lösung, die der geschichtlichen Bedeutung des sorbischen Volkes für die beiden Lausitzen und für das Werden Deutschlands gerecht würde; sie wird daher nicht aufgenommen in den Kranz der vier potentiellen Optionen.*

Die erste Option fragt: Was passiert, wenn nichts geschieht und sich nichts ändert? Die zweite Option fragt: Kann man das Sorbische National-Ensemble mit seinem teuren Bruder, dem Deutsch-Sorbischen Volkstheater zu Bautzen, vermählen und dabei die künstlerische Qualität bei gleichen oder verminderten Finanzflüssen steigern? Die dritte Option fragt: Wenn das Ensemble schon den Begriff ›national‹ im Titel trägt, wie müßte eine Institution aussehen, die das Epitheton ›national‹ wahrhaft verdient und als ›Sorbisches National-Theater‹ spartenübergreifend ausstrahlt? Die vierte Option schließlich fragt: Wie würde eine Institution aussehen, die eingedenk der Gründungsprämissen der Sorben selbst von 1952 (und nicht derer, die das SNE in das Propagandaimperium des Spätstalinismus einspannten) in der Realität von 2010ff. künstlerisch-pädagogische Entfaltung finden könnte? Zur Freude der Sorben und zum Wohl der Region unter dem Zeichen der Lipa, des Lindenbaums, unter dem Sorben wie Deutsche seit alters kommunizieren, untereinander und miteinander.

5.1 Zieldefinitionen

Dem SNE gelingt es in seiner momentanen strukturellen Situation nicht, seine satzungsgemäße Aufgabe einer nachhaltigen Pflege und Weiterentwicklung des sorbischen Kulturerbes zu erfüllen. Dies haben die im vorigen Kapitel vorgestellten betriebswirtschaftlichen, strukturell-organisatorischen wie inhaltlich-ästhetischen Analysen gezeigt.

Die Ursache für diesen Zustand liegt weniger in konkreten Arbeitsstrategien bestimmter Funktionsbereiche als in einer über Jahre gewachsenen konzeptionellen Unsicherheit, die nicht zuletzt aus der sehr komplexen Genese der Institution SNE resultiert.

Man kann mit guten Gründen argumentieren, daß die derzeitige Geschäftsleitung des SNE in der aktuellen Situation durchaus konsequent, folgerichtig und erfolgreich handelt. Dies ändert aber nichts an der Einsicht, daß dieses Handeln aus einer übergeordneten Sicht dem Ensemble zu keiner wirksamen Zukunftsperspektive verhilft und auch gar nicht verhelfen kann.

Aufgabe des vorliegenden Gutachtens ist es, Strukturmodelle zu entwickeln, die nach 2010 eine mittelfristige Konsolidierung des SNE ermöglichen könnten. Dabei soll der Auftrag der Institution generell erhalten und das künstlerische Angebot im Sinne dieses im Gesellschaftervertrag des SNE festgeschriebenen Auftrags möglichst ausgebaut werden. Eine mittelfristig tragfähige Struktur kann aber nur in einem funktionalen Miteinander von definierten inhaltlichen Leitlinien und darauf abgestimmten strukturellen Rahmenbedingungen entstehen. Um zu so fundierten Modellen zu gelangen, ist es zunächst erforderlich, grundlegende Paradigmen sorbischer Kultur und sorbischer Kulturarbeit zu identifizieren, die folgend zu einer Reihe von Leitlinien und Oberzielen führen.

In der Arbeit der letzten Monate wurde auf der Grundlage aktueller wissenschaftlicher Diskurse nach solchen Paradigmen gesucht und dies im Rahmen von Interviews und Gesprächsrunden überprüft. Die Auswahl der Gesamtheit der Gesprächspartner zielte darauf, zu einem möglichst breiten und zukunftsorientierten Meinungsbild zu gelangen. Es konnten vier Dichotomien ausgemacht werden, die in aktuellen kulturpolitischen Diskursen eine prägende Rolle spielen und auch die sorbische Kulturentwicklung und die Arbeit des SNE zentral betreffen. Dies sind:

1. Das Verhältnis von ruraler und urbaner Kultur, welches für die sorbische Kultur von zentraler Bedeutung erscheint. (Hierbei bedeutet ›rural‹ schon vom Wortsinn her ›ländlich‹ und ist nicht identisch mit ›bäuerlich‹.)
2. Die Balance zwischen frontal und partizipativ-integrativ angelegten Produktions- und Präsentationsformen. (Das ›Bespielen‹ eines Publikums versus ›Mitspielen-Lassen‹).
3. Die Bedingungen für ein produktives Zusammenspiel von Kunsttraditionen, Volkskultur und künstlerischer Avantgarde. (Das bekannte ›Zukunft braucht Herkunft‹ kann immer auch ergänzt werden durch ›Herkunft braucht Zukunft‹).
4. Das bei der Gründung des SNE zentrale zukünftig wichtige Verhältnis von professioneller Kunstausübung und Laienkunst im ursprünglichen Sinne von ›Dilettantismus‹. (Das ja von diletto [= Gefallen, Liebe zu etwas] abgeleitet ist und erst seit Goethe und Schiller 1799 im Deutschen negativ verwendet wird.)

Es geht nicht darum, sich endgültig für jeweils einen der genannten Pole zu entscheiden und die Arbeit nach dieser Entscheidung auszurichten. Vielmehr handelt es sich bei diesen Dichotomien um Ambivalenzen, die es ›beide wert‹ sind (*ambo valens*) und in der Arbeit des SNE kontinuierlich reflektiert und ausgewogen umgesetzt werden müssen. Nur so ist eine kulturpolitische Funktionalität des Ensembles gewährleistet, die sich als mindestens mittelfristige Fundierung für strukturelle Formen eignet.

Grundsätzlich schließen sich die Autoren in diesem Zielfindungsprozeß den schon im Bericht der unabhängigen Expertenkommission zu den kulturellen Perspektiven der Sorben in Deutschland von 1994 zusammengefaßten Leitlinien professioneller sorbischer Kultur an, die auch heute relevant und treffend erscheinen. Dort heißt es:

> Die innige Wechselwirkung von professionellen Formen mit ›Anschluß an die europäische Kultur‹ und Basiskultur könnte ein Markenzeichen sorbischer Kultur werden, wenn vermieden wird, daß entsprechend hohe Ansprüche die Lust an den kulturellen Formen überstrapazieren und lähmen. Kulturelles Niveau z. B. von Veranstaltungen entsteht nicht durch Forderungen und Ansprüche, sondern dann, wenn niveauvolle Menschen sich aktiv beteiligen und sich der gemeinsamen Unternehmung zugeneigt zeigen. So wie konservierende Tradition und die behaupte-

> te historische ›Richtigkeit‹ von Kulturelementen nicht die subjektive Freude am schöpferischen und persönlichkeitswirksamen Umgang beeinträchtigen dürfen, so soll auch der professionelle Anspruch sich nicht verselbständigen.[121]

Die fallspezifische Anwendung der Dichotomien führt für das SNE zu folgenden Oberzielen, an deren quantitativer wie qualitativer Erfüllung die Modellüberlegungen des Gutachtens in ihrer Valuierung gemessen werden sollen:

1. Das SNE sollte als Botschafter und zentraler Träger sorbischer Kulturwerte in seiner Arbeit ein möglichst hohes Maß an kultureller Authentizität erreichen.
2. Das SNE sollte dadurch nach innen wieder verstärkt zu einem Identifikationsfaktor möglichst vieler Sorben werden.
3. Um dieses erreichen zu können, sollte in der Arbeit des SNE ein Höchstmaß an Transparenz und Basisnähe angestrebt werden.
4. Das SNE sollte innovativ tätig sein und eine Leitfunktion in der Eröffnung kultureller Entwicklungspotentiale für die Sorben einnehmen, ohne dabei jedoch den konzentrierten Blick auf die Vergangenheit zu verlieren.
5. Das SNE sollte nach außen zu einer von reflektierter Sympathie getragenen Botschafterrolle für sorbische Kultur gelangen.

Die folgende Valuierung fragt erstens aus kulturpolitisch-inhaltlicher Sicht, mit welchen Maßnahmen die unterschiedlichen Modellüberlegungen zur Erreichung dieser Ziele beitragen und ob diese Maßnahmen geeignet erscheinen.

Sie fragt zweitens aus struktureller Sicht danach, welche der untersuchten Organisationsmodelle als adäquate und stabile Träger der Zielerreichung dienen können. Sie fragt drittens aus betriebswirtschaftlicher Sicht, welche Kosten- und Ertragseffekte sich aus den jeweiligen Überlegungen mittelfristig ergeben und ob und wie diese mit den weiteren Rahmenbedingungen der Institution in Einklang zu bringen wären.

Nachdrücklich festgehalten sei, daß eine ersatzlose Schließung

[121] Vgl. *So langsam wird's Zeit. Bericht der unabhängigen Expertenkommission zu den kulturellen Perspektiven der Sorben in Deutschland*, hrsg. von Elka Tschernokoshewa, Bonn 1994, S. 155.

der SNE GmbH ein fataler Fehler wäre: der sorbischen Kultur würde die künstlerische Leit-Institution fehlen.

5.2 Option A: Perspektive bei etablierter Personal- und Produktionsstruktur

Wie in vorangegangenen Kapiteln dargestellt, wird die Arbeit des SNE von ökonomischen Problemen begleitet, die sich vor allem dann ergeben, wenn ein Theaterträger nicht mehr geneigt oder fähig ist, die nötigen Zuschüsse für den Erhalt seines Ensembles aufzubringen. Die Zuschüsse der Stiftung haben sich für das laufende Haushaltsjahr sogar noch einmal verringert, so daß zum aktuellen Zeitpunkt von einem Jahresdefizit in Höhe von ca. 350 TEUR auszugehen ist.[122] Um den finanziellen Engpaß zu überwinden, versucht das SNE gegenwärtig, einen Haustarifvertrag mit den für die Mitarbeitergruppen zuständigen Gewerkschaften auszuhandeln. Diesem Vertrag zufolge soll rückwirkend zum 1. Januar 2007 ein Gehaltsverzicht von 7 % vereinbart und als Ausgleich dafür 17 freie Tage zuzüglich der tariflich geregelten Urlaubs- und Ruhetage gewährt werden. Weil auch in Zukunft steigende Zuschüsse seitens der Stiftung nicht zu erwarten sind, soll der Verzicht der Mitarbeiter auf soziale Besitzstände zunächst für drei Jahre bis 2009 gelten. Für die Zeit nach Ablauf des Haustarifvertrages stellt sich allerdings die Frage, wie das SNE unter der Prämisse gleichbleibender Zuschüsse weiterhin bühnenwirksam sorbische Volkskultur anbieten kann.

Problematischer wird die Sachlage, wenn in Zukunft an den bestehenden Produktions- und Aufführungsstrukturen festgehalten werden soll. Unter dieser Vorgabe wäre zu erwarten, daß die genannten künstlerischen und kulturpolitischen Defizite auch weiterhin latent oder offen im Werdegang des SNE fortwirken, da ihre Ursachen zu großen Teilen auf systemimmanente Produktionsbedingungen zurückzuführen sind. Wie gezeigt, folgen zudem die ökonomischen Probleme des SNE einem in der Theaterökonomie schon seit längerem bekannten Muster.[123] Die prekäre wirtschaftliche Lage, in der sich das Ensem-

[122] Vgl. Stiftung für das sorbische Volk: *Aufgabenstellung für die Entwicklung von Strukturmodellen des Sorbischen National-Ensembles GmbH (SNE)*, vom 26. April 2007.

[123] Vgl. dazu ausführlich Röper, Henning: *Handbuch Theatermanagement*, Köln 1996,

ble befindet, wird bestimmt durch eine am gesamtgesellschaftlichen sozialen Fortschritt orientierte Verteuerung des Faktors Arbeit bei einem gleichzeitigen Ausbleiben des Saldenausgleichs durch den Träger. Dazu wird die Lage insofern verschärft, als mit der inflationsbedingten Veränderung der Marktpreise auch die jährlich anfallenden Aufwendungen für Waren und Dienstleistungen einer Steigerung unterliegen.

In der fehlenden Möglichkeit, den stetig wachsenden Finanzbedarf durch Personalabbau aufzufangen, liegt die Ursache für das folgende wenig positive Bild von der mittelfristigen Zukunft des SNE in den Jahren nach Ablauf des Haustarifvertrages.

Perspektive 2010 - 2014	**2010**	**2012**	**2014**
Umsatzerlöse	700.00,00 €	700.000,00 €	700.000,00 €
Sonstige Eigenerlöse	60.000,00 €	60.000,00 €	60.000, 00 €
Betriebliche Eigenerträge	**760.000,00 €**	**760.000,00 €**	**760.000,00 €**
Stiftung für das sorbische Volk	4.468.000,00 €	4.468.000,00 €	4.468.000,00 €
Kulturraum	255.000,00 €	255.000,00 €	255.000,00 €
sonstige Zuschüsse	60.000,00 €	60.000,00 €	60.000,00 €
Sonstige betriebliche Erträge	4.783.000,00 €	4.783.000,00 €	4.783.000,00 €
Betriebliche Gesamterträge	**5.543.000,00 €**	**5.543.000,00 €**	**5.543.000,00 €**
Eigen- / Fremdhonorare	163.081, 78 €	169.670,29 €	176.524,97 €
Reisekosten	471.194,27 €	434.048,92 €	451.584,50 €
Materialaufwand	46.987,02 €	48.885,29 €	50.860,26 €
Sonstige betriebliche Aufwendungen	136.620,74 €	142.140,22 €	147.882,69 €
Aufführungs- / Produktionskosten	**763.883,82 €**	**794.744,72 €**	**826.852,41 €**
Personalaufwand	4.886.665,73 €	5.044.290,02 €	5.206.998,64 €
Abschreibungen	140.000,00 €	140.000,00 €	140.00,00 €
Sonstige betriebliche Aufwendungen	269.917,61 €	280.822,28 €	292.167,50 €

S. 245ff.

Inszenierungs-unabhängig	**5.296.583,34 €**	**5.465.112,30 €**	**5.639.166,14 €**
Betriebliche Aufwendungen	**6.060.467,16 €**	**6.259.857,02 €**	**6.466.018,55 €**
Ergebnis gewöhnliche Geschäftstätigkeit	***- 517.467,16 €***	***- 716.857,02 €***	***- 923.018,55 €***

Abb. 24: Kosten- und Ertragsperspektive der Option A 2010 – 2014. Eigene Hochrechnung.

Legende zur mittelfristigen Perspektive bei etablierter Personal- und Produktionsstruktur

1. Betriebliche Eigenerträge
Das künstlerische Angebot, gemessen an der Anzahl der jährlichen Vorstellungen, wird für diese Modellrechnung als Richtwert für die Eigeneinnahmen auf das Niveau von 2006 festgesetzt (235 Auftritte). Hieraus resultiert auch die Schätzung der Erlöshöhe, die das SNE in Form von Eintrittsgeldern, Gagen, Merchandising und Sponsoring jährlich erwirtschaften könnte. Auch sie richtet sich nach der Bilanzsumme des Jahres 2006, ist allerdings in der Darstellung für die Periode 2010 bis 2014 bei 700 T EUR für die Umsatzerlöse und 60 T EUR für die sonstigen Eigenerträge festgeschrieben.

2. Zuschüsse
Die Gutachter sind laut Auftrag angehalten worden, bei allen Strukturmodellen, so auch bei diesem, von gleichbleibenden Zuschüssen der Stiftung in Höhe von 4.468 T EUR sowie des Kulturraumes in Höhe von 255 T EUR auszugehen. Gleiches wurde sodann für die sonstigen Zuschüsse angenommen, deren Höhe mit Blick auf das Jahr 2006 auf 60 T EUR geschätzt wurde.

3. Betriebliche Gesamterträge
Die betrieblichen Gesamterträge ergeben sich für jedes Jahr aus der Addition der betrieblichen Eigenerträge und der Zuschüsse.

4. Aufführungs- und Produktionskosten
Im Posten Aufführungs- und Produktionskosten sind die Aufwendungen zusammengefaßt, die infolge von Inszenierungsarbeit und Auftrittstätigkeit am SNE entstehen. Sie sind im Ergebnis eine inflationsbedingte Hochrechnung auf Grundlage der Einzelansätze, die der GuV des Geschäftsjahres 2006 entnommen werden konnten. Als Steigerungsrate pro Jahr wurde ein Prozentsatz von 2 angesetzt, der aus Sicht der Gutachter die realistische Entwicklung des Verbraucherpreisindexes wiedergeben sollte.

5. Inszenierungsunabhängige Kosten
Als inszenierungsunabhängig werden Kosten betrachtet, die bei Ausfall der gesamten

Spieltätigkeit trotzdem weiterhin anfallen würden. Zu diesen Aufwendungen zählen die vertraglich garantierten Lohn- und Gehaltsansprüche der Mitarbeiter, die Abschreibung des Anlage- und Umlaufvermögens sowie die sonstigen betrieblichen Aufwendungen, die allgemein als fixe Kosten in jedem Unternehmen vorkommen, auch wenn es nicht produziert.

a) Abschreibungen
Abschreibungen fallen grundsätzlich an, um den Wertverlust des Anlage- und Umlaufvermögens eines Unternehmens buchhalterisch zu beziffern. Ihre Entwicklung am SNE ist für die Gutachter nicht abschätzbar, da diese davon abhängt, ob Neuanschaffungen nötig werden, die den bezifferten Aufwand nach oben korrigieren, oder ob sich dieser wie bisher degressiv entwickeln wird. Angesetzt für diesen Posten ist daher ein Richtwert, der sich an der Höhe der Abschreibungen in der Periode 2002 bis 2006 orientiert.

b) Personalaufwand
Zur Berechnung der Personalkosten wurde eine durchschnittliche Steigerungsrate der Tarife im öffentlichen Dienst für die Jahre 1993 bis 2007 herangezogen, die dem WSI-Tarifarchiv der Hans-Böckler-Stiftung zufolge bei 1,6 % liegt.[124] Der Bezugswert für die Berechnung der Kostenentwicklung ist die Höhe des Personalaufwands im Geschäftsjahr 2006.

c) Sonstige betriebliche Aufwendungen
Der Anstieg der sonstigen betrieblichen Aufwendungen ergibt sich in der Folge der inflationsbedingten Entwicklung von Marktpreisen in Höhe von 2 % pro Jahr, wobei als Bezugsgröße die Summe der Kosten im Jahre 2006 diente.

6. Betriebliche Aufwendungen
Die Summe der Betrieblichen Aufwendungen ergibt sich aus der Addition der Aufführungs- / Produktionskosten und der inszenierungsunabhängigen Kosten.

7. Ergebnis der gewöhnlichen Geschäftstätigkeit
Das Ergebnis errechnet sich aus der Summe der Betrieblichen Gesamterträge abzüglich der Summe der Betrieblichen Aufwendungen.

Unterstellt wurde bei vorliegender Kalkulation, daß ab dem Jahr 2010 die Grundvergütung der Mitarbeiter auf das geltende Tarifniveau des öffentlichen Dienstes angehoben wird. So jedenfalls gelangt man zu einem recht realistischen Bild von der faktischen Last, die das SNE für die Jahre 2010 bis 2014 bei stetig gleichbleibender Zuschußhöhe zu tragen hätte.

[124] Vgl. http://oeffentlicher-dienst.info/vergleich/entwicklung1, eingesehen am 2. Oktober 2007

Schon das Ausmaß dieser Last im Jahre 2010 stellt den Erhalt des Ensemble- und Repertoirebetriebs auf das äußerste in Frage. Ein Saldenausgleich ist schließlich weder seitens der Zuschußgeber noch aus eigener betrieblicher Geschäftstätigkeit zu erwarten, so daß dem SNE die folgenden drei Optionen offenstehen, um die Bestandskrise abzuwenden: (1) eine Fortschreibung des Haustarifvertrags, (2) Änderung der tariflichen Vertragsverhältnisse in den Bereichen Tanz und Chor sowie (3) ein Stellenabbau in größerem Ausmaß.

Welche negativen Effekte aus dem Abbau von Stellen am SNE erwachsen könnten, ist weiter oben ausführlich dargelegt worden und soll daher nicht weiter vertieft werden. In dem vorliegenden Zusammenhang gilt es nur erneut darauf hinzuweisen, daß mit der letzten größeren Kürzung des Personals im Jahre 2002 eine Grenze erreicht worden ist, die zu überschreiten einen tiefgreifenden Beschnitt der bestehenden künstlerischen Potenzen wie der Aufführungsquantität zur Folge hätte. Ist man jedoch als Träger zu so einem Schritt bereit, so kann auch ohne Umwege direkt die konzeptionelle Neuorientierung angepackt werden, da der Personalabbau ein hohes wirtschaftliches und kulturpolitisches Risikopotential birgt.

Die zweite hier zu bedenkende Option sieht die Änderung der tariflich vereinbarten Verträge für die Bereiche Tanztheater und Chor vor. Bei diesem Vorschlag geht es konkret darum, die zwei Kollektive in Solistenensembles zu überführen, wodurch ihre Mitglieder nicht mehr unter die Regelungen des NV-Tanz bzw. NV-Chor, sondern des NV-Solo fallen würden. In der Folge wäre das SNE in doppelter Hinsicht Nutznießer: Zum einen wäre die Höhe der Gagen von der Eingruppierung des Orchesters abgekoppelt und auf Basis einer im Schnitt um 400 € geringeren Mindestgage verhandelbar. Nach Berechnungen der Gutachter würde dies eine Entlastung des Etats um bis zu 200 T EUR pro Jahr bedeuten. Zum zweiten sieht der NV-Solo offenere Arbeits- und Ruhezeitregelungen vor, die der Tätigkeit eines Reiseensembles entgegenkommen sollten. Es reicht jedoch, die kalkulierte Entlastung mit dem zu erwartenden Defizit im Jahr 2010 zu verrechnen, um festzustellen, daß diese Maßnahme allein nicht genügen wird, um das SNE auf eine stabile finanzielle Basis zu heben. Außerdem ist zu erwarten, daß sich der ökonomische Effekt schon im zweiten oder dritten Jahr der Tarifentwicklung egalisiert haben dürfte.

Im Sinne der dritten und letztgenannten Alternative könnte das SNE erneut einen Haustarifvertrag für die Jahre nach 2009 anstreben. So wäre es möglich, einen weiteren Gehaltsverzicht gemessen an der Höhe des Defizits auszuhandeln, d.h. für das Jahr 2010 würden die Mitarbeiter kalkulierte 10 bis 13 % weniger verdienen. Optional würde sich sogar ein Ausscheren aus der Tarifentwicklung auf Jahre hinweg anbieten. Perspektivisch würden die Mitarbeiter des SNE im Jahre 2014 dann schon auf über 17 % ihres Gehalts verzichten müssen.

Eine derart restriktive Gehaltspolitik hätte gewiß den erhofften Effekt einer stabilen Geschäftstätigkeit zur Folge. Eine generelle, auf lange Sicht bedachte Lösung für das betriebliche Problem eines in finanzielle Not geratenen Theaters stellt diese Politik jedoch nicht dar. Schon ein Blick nach Görlitz zeigt, zu welchen sozialen Mißständen sie führen kann und wo ihre Grenzen liegen. Am dortigen Stadttheater müssen die Mitarbeiter im Zuge eines Haustarifvertrags im Schnitt auf etwa 20 % ihres aktuellen Gehalts verzichten. Hochrechnungen ergeben, daß der Abschlag in den nächsten zwei Jahren auf etwa 24 % bis 26% anwachsen wird. Daß eine derartige Entwicklung ihre baldige Grenze erreicht haben dürfte, sollte bereits beim Blick auf die Leistungssätze der Arbeitslosenentgelte von 60 % der pauschalierten Nettovergütung, bei Familien mit Kind von 67 % einleuchten. Ingesamt gesehen, sind Haustarifverträge zwar eine mögliche Lösung zur Behebung finanzieller Engpässe, aber sie bleiben eben nur eine Option auf Zeit, da sie nicht zur Etablierung langfristig stabiler Strukturen geeignet sind.

5.3 Option B: Fusion von SNE und DSVTh

Als einzige Vorwegnahme einer konkreten Modellvariante (neben anderen frei zu findenden Alternativen) sieht der Auftrag für das vorliegende Gutachten die Betrachtung einer Fusion von SNE und Deutsch-Sorbisches Volkstheater (DSVTh) vor.

Tatsächlich erscheint die Zusammenführung der beiden Theaterbetriebe am Standort Bautzen zunächst als strukturell logische und daher kulturpolitisch bedenkenswerte Maßnahme, die in den letzten Jahren auch immer wieder zur Disposition stand. Die Kulturberaterin Cornelia Dümcke hat diese Entwicklungsoption in ihrem Gutachten zur

Theater- und Orchesterlandschaft von 1999 untersucht und unter den gegebenen Umständen als positiv bewertet. Die Intendanten der zwei betroffenen Institutionen haben im Jahr 2002 ein erstes Strukturmodell zur Fusion ihrer Häuser entwickelt und sich zur positiven Relevanz ihrer Überlegungen bekannt. Der Direktor der Stiftung für das sorbische Volk und der Landrat des Landkreises Bautzen haben diese Überlegungen durch eine Wirtschaftlichkeitsuntersuchung im Jahr 2003 aus Sicht der Träger kritisch ergänzt. Diese Ergänzung weicht teilweise vom Konzept der Intendanten ab, führt jedoch trotzdem zu einer positiven Bewertung der Fusionsoption. Auch das aktuell publizierte Gutachten zur Entwicklung der Theaterlandschaft im Freistaat Sachsen schlägt aus strukturellen Erwägungen eine Fusion vor. In ihren Grundannahmen und Schlüssen ähneln sich die genannten Positionen. Sie können auch aus Sicht der Autoren des vorliegenden Gutachtens mitgetragen werden:

- Beide Institutionen verfügen über sehr unterschiedliche Aufgaben- und Leistungsspektren. Diese (Alleinstellungs-) Merkmale könnten auch innerhalb einer fusionierten Institution erkennbar bleiben.
- Eine Fusion der Betriebe führt demnach in weiten Teilen zunächst zu einer Ergänzung der Potentiale und nicht überwiegend zu Doppelungen.
- Personalabbau in umfassendem Maße ist daher auch im Fusionsfall nur bei gleichzeitiger Reduktion des künstlerischen Angebotes denkbar (Spartenschließung, Einschränkung des Spielbetriebes etc.). Ein gewisses diesbezügliches Potential könnte jedoch aus Synergien in den administrativen, technischen und technisch-künstlerischen Abteilungen resultieren.
- Die institutionelle Vertiefung der schon heute stattfindenden Kooperationen stellt für beide Institutionen gewisse Vorteile in Aussicht. Durch eine Fusion würde darüber hinaus die unbefriedigende Immobiliensituation auf eine neue Grundlage gestellt werden. Das DSVTh hatte zwar 1975 nur das denkbar kleinste Haus erhalten (der Zuschauerraum wurde wie vorgesehen errichtet, nicht aber ein eigentliches Bühnenhaus), das SNE indessen verfügt bis heute nur über Proben- und Verwaltungsgebäude und muß sich regelmäßig in das DSVTh einmieten, um ein Bautzener Publikum theaterwirksam zu erreichen.

Die durch eine rein strukturelle Fusion denkbare betriebswirtschaftliche Rationalisierung kann jedoch nur über einen sehr begrenzten Zeitraum stabilisierend wirken. In der Folgezeit wird das theaterimmanente Problem der zwingenden Kostensteigerung durch Personalintensität in gleicher Härte auftreten wie heute. Eine Fusion von SNE und DSVTh kann daher nicht vorbehaltlos empfohlen werden, zumal die Bundesregierung als einer der entscheidenden Zuschußgeber der Stiftung für das sorbische Volk die – wenn auch indirekte – Subventionierung eines kommunal mitgetragenen Theaterbetriebes ausschließt und verfassungsrechtlich wohl auch ausschließen muß.

Zu überlegen gilt es vielmehr, was der künstlerische und kulturpolitische Gewinn einer institutionellen Zusammenführung sein könnte. Sinnvoll und weiterführend ist diese Entwicklungsoption dann, wenn sie mit Maßnahmen der inhaltlichen Reflektion und Neuausrichtung verbunden ist, die eine inhaltliche Wertschöpfung erwarten läßt. Zwei denkbare Ansätze, die abseits einer gemeinsamen Trägerschaft mögliche Verknüpfungslinien zwischen SNE und DSVTh nutzbar machen, werden in den beiden folgenden Abschnitten dargestellt.

5.4 Option C: Serbske narodne dźiwadło / Sorbisches Nationaltheater

Ausgehend von Art. 6 der Sächsischen Verfassung, der für die Sorben ausdrücklich den Begriff ›Volk‹ festhält, gehen die folgenden Überlegungen von der Prämisse aus, daß im Sinne des kulturellen Selbstbestimmungsrechtes eine institutionalisierte Förderung der einzelnen Kunstsparten das Recht eines jeden Volkes ist. Für die Sorben folgt hieraus der Anspruch auf ein eigenes Nationaltheater.

Der Begriff ›Nationaltheater‹ stammt ursprünglich aus der Zeit der Entstehung national definierter Bürgergesellschaften ab dem Ende des 18. Jahrhunderts und verweist dezidiert auf die kulturrepräsentative wie auch integrative Funktion, die diesen Einrichtungen zugewiesen wurde. Josef Kajetán Tyl (1808 – 1856), Verfasser der tschechischen Nationalhymne »Kde domov můj« (»Wo ist meine Heimat?«), etwa benannte diese Funk-

tion allgemein als ›einen Hebel zur Erhebung des Volkes‹. Die vielleicht beste philosophische Differenzierung zweier möglicher Ausprägungen dieser ›Idee‹ findet sich bei dem Prager Philosophen Jan Patočka.[125]

Erstere sieht im Nationaltheater ein Zeichen dafür, wie sich die Nation von der kulturellen zur politischen Selbständigkeit entwickelt. Es steht für das breite Einverständnis über die Existenz eines nationalen Kollektivs, für das es sich einzusetzen lohnt. Diese von Karel Sladkovský anläßlich der feierlichen Grundsteinlegung des Prager Nationaltheaters formulierte Idee birgt nach Patočka die Gefahr von gedanklichem Partikularismus und bedingungsloser Akzeptanz.

Ganz anders hingegen der Versuch einer Definition durch František Palacký. Dieser benennt das Nationaltheater als ein Instrument zur sensiblen und integrativen Vermittlung moralischer und ästhetischer Werte und nimmt dabei dezidiert Bezug auf Schillers Idee vom Theater als moralischer Anstalt mit der Aufgabe der zukunftsorientierten Volksbildung. Der ›Hebel zur Erhebung des Volkes‹ liegt hier weniger in der Selbstvergewisserung als im visionären Entwicklungspotential, das aus der bewußten Überschreitung endlicher Rationalität hervorgehen kann. Patočka spricht dieser zweiten Idee fortdauernde Relevanz zu, sieht ihre Realisierung zu seiner Zeit jedoch nicht im staatlich-repräsentativen Raum, sondern im Gegenteil »von allem Offiziellen weit entfernt«[126].

Im Jahre 2007 kann für das sorbische Volk und unter Berücksichtigung seines bikulturellen Umfelds nur der zweite Typus eines Nationaltheaters in Frage kommen. Die Reflektion dieses Gedankens ist insofern sinnvoll, weil die Ergebnisse der vorangegangenen Analysen wie auch der Duktus aktuellster politischer Debatten darauf hinweisen, daß in der sorbischen Kulturarbeit der Aspekt der metaphysischen Identitätsstiftung zu Gunsten rein rationaler Abwägungen abhanden zu kommen droht.

Die Modelluntersuchung zu einem ›Serbske narodne dźiwadło‹ ist daher weniger als strukturell motivierte Entwicklungsoption zu betrachten. Es sollen vielmehr Möglichkeiten skizziert werden, mit den Mitteln einer ganzheitlichen Kulturinstitution Zukunftsmodelle sorbischer Identität zu generieren und zur Diskussion zu stellen. In diesem Sinne dient die

[125] Vgl. Jan Patočka: *Zur ›Idee des Nationaltheaters‹*. In: Ausgewählte Schriften, Teil II, Kunst und Zeit, kulturphilosophische Schriften, hrsg. von Klaus Nellen und Ilja Scubar, Stuttgart 1987, S. 444 – 450.

[126] Ebd., S. 449.

Modelloption ›Sorbisches Nationaltheater‹ auch der abgrenzenden Prüfung, ob die oben aufgestellten Ziellinien im Falle einer derartigen ›Großvariante‹ deutlich besser erreicht werden könnten als in den stärker begrenzten Beispielmodellen. In Anlehnung an diese Ziellinien und die kulturpolitische Funktion einer ›Schule der Nation‹ wären die Aufgaben eines Sorbischen Nationaltheaters wie folgt zu benennen:

- Das Sorbische Nationaltheater pflegt, entwickelt und präsentiert sorbische Kultur in einer möglichst großen Breite von Sparten und Spielformen.
- Das Sorbische Nationaltheater ist ein Identifikationsfaktor für möglichst viele Sorben. Durch ein hohes Maß an Partizipation regt es den aktiven Diskurs an.
- Das Sorbische Nationaltheater ist innovativ tätig und übernimmt eine Leitrolle in der Eröffnung kultureller Entwicklungspotentiale für die Sorben, ohne dabei jedoch den konzentrierten Blick auf die Vergangenheit zu verlieren.
- Das Sorbische Nationaltheater strebt als Botschafter und zentraler Träger sorbischer Kulturwerte in seiner Arbeit ein möglichst hohes Maß an kultureller Authentizität an.
- Das Sorbische Nationaltheater gelangt nach außen zu einer von Empathie getragenen Botschafterrolle für sorbische Kultur.
- Das Sorbische Nationaltheater wirkt in der Region mit vergleichbarem Einfluß wie die deutschsprachigen Kulturinstitutionen und stabilisiert so die spezifische Bikulturalität der Region.

Um diesem Aufgabenkatalog umfassend und zeitgemäß gerecht werden zu können, müßte ein Sorbisches Nationaltheater relativ vielfältig aufgestellt sein. Eine Beschränkung auf die klassischen Sparten der live-performing-arts scheint schon deshalb nicht angebracht, weil diese erfahrungsgemäß zu einer relativ starken Eingrenzung der angesprochenen Öffentlichkeit führt. Außerdem sind in der sorbischen Kulturlandschaft weitere Kunstformen unterrepräsentiert, die im Falle einer großangelegten Neugründung mit berücksichtigt werden sollten. An an einem Sorbischen Nationaltheater könnten dann folgende Sparten existieren:

1. Musik mit ihrer Untergliederungen in Vokalmusik, Kammermusik und große Ensemblemusik, jeweils bezogen auf die drei historischen Linien
   a. der vorklassischen, insbesondere der historisch-ruralen Musik jenseits des Dur-Moll-Schemas und der weiteren Standardisierungen;[127]
   b. der klassisch-romantisch-bürgerlichen Epoche mit ihrer Standardisierung von Metrum und Harmonik sowie
   c. der Moderne, von der frühen Avantgarde über die sogenannte zeitgenössische Musik der Nachkriegsepoche bis zur gegenwärtigen Öffnung für Weltmusik einschließlich Anregungen aus nicht-trivialen Populärmusikströmungen.
2. Das gesprochene Wort, von der Rhapsodie über die Lyrik bis zum Schauspiel. Hier ganz bewußt verstanden als ›Schule der Nation‹ im Bereich von Artikulation, Wortschönheit und Nuancierung des Vokabulars. In diesem Bereich besteht der vielleicht größte Nachholbedarf, gemessen an der fünfzigjährigen Arbeit des SNE (vergleiche den Verlust des rollenden ›R‹ oder das Problem des aspirierten ›T‹, um nur zwei bereits ältere Phänomene zu benennen).
3. Musiktheater als die künstlerische Verbindung von Wort und Ton mit unterschiedlicher Unterordnung (Mozart) oder Überordnung (Wagner), jeweils aber in einem dramatischen oder zumindest dramaturgischen Ablaufkontext und mit einer Dominanz des zeitlichen Parameters.
4. Bewegung in allen Formen und Facetten zwischen modernem Ausdruckstanz, *tableaux vivants* und den frühen tänzerischen Formen der bäuerlichen Kirmes.
5. Puppentheater in Form von Großkörperpuppen, Marionetten und Handpuppen, mit und ohne Sprache und Musik, für kindliche Phantasien ebenso wie für den Ausdruck postmoderner Zerrissenheit.
6. Der Raum, vom Bühnenbild bis hin zu den Strömungen von zeitgenössischer Konzeptkunst, Land-Art, floraler Kunst, Installation etc.
7. Digitale Medien, im Sinne von audio-, video- und internetbasierten Informations-, Wissenschafts- und Kunstsystemen. Das Informationszeitalter bietet entscheidende Chancen, geographische Distanzen zu

[127] Vgl. Kapitel II der vorliegenden Arbeit.

> überbrücken und so den kulturellen Zusammenhalt zu gewährleisten – Liebhaber spezieller Musikrichtungen sind hierfür ebenso ein Beispiel wie ethnische Minderheiten aus dem Donaudelta, die nach Turin und Bilbao engste Verbindungen unterhalten. Sorbische Wörterbücher im Internet, E-Mails zwischen sorbischen Studierenden in verschiedenen Städten Europas und darüber hinaus, sorbische Videoclips in der Art von YouTube etc. sind nur einige Beispiele, wie die sorbische Jugend weit über das ästhetische Denken des jetzigen SNE die digitale Zukunft bereits Gegenwart werden läßt.

Will man die strukturellen Bedingungen eines solchen Unternehmens, also etwa den möglichen Organisationsaufbau, einen Stellenplan und den Zuschußbedarf, zumindest grob abschätzen, so ist dies nur unter Hinzuziehung von Fallbeispielen möglich. Die Schaffung einer Institution im Umfang großer Staatstheater (die auf den ersten Blick der Idee eines Nationaltheaters am ehesten entsprechen würden) ist für den sorbischen Kontext sicher keine angemessene Referenz.

Sucht man im sächsischen Kontext nach denkbaren Präzedenzfällen, so existiert mit dem Städtischen Theater Chemnitz eine mittelgroße Theaterinstitution, die über die Sparten Musiktheater, Philharmonie, Ballett, Schauspiel sowie Figurentheater mit drei festen Spielstätten und etwa 480 Mitarbeitern verfügt. Mit öffentlichen Fördermitteln in Höhe von etwa 24.400 T EUR werden dort in der Spielzeit 2007 / 2008 9 Premieren im Musiktheaterbereich, 3 im Ballett, 12 im Schauspiel und 5 Premieren in der Sparte Figurentheater realisiert. In der Spielzeit 2004 / 2005 erreichte das Städtische Theater Chemnitz etwa 240.000 Besucher. Damit wurde ein Einspielergebnis von etwa 12 % generiert. Die Institution konnte ihre Innovationskraft und Ausstrahlung durch anspruchsvolle Produktionen in den letzten Jahren immer wieder unter Beweis stellen, nicht zuletzt international, etwa durch die durch das Institut für kulturelle Infrastruktur Sachsen vermittelten Gastspiele mit der Urfassung des Wagnerschen *Tannhäuser* in Usti nad Labem und Venedig (1995 f.) oder den Aufführungen von Kurt Weills Oper *Der Weg der Verheißung* in New York, Tel Aviv, Krakau und Hannover (1999 f.).[128]

Hinter dieser Größenordnung sollte ein etwaiges Sorbisches National-

[128] Vgl. Theater der Zeit (Hrsg.): *Theater für die Stadt Chemnitz. Die Intendanz Rolf Stiska 1992–2006.* Berlin 2006.

theater nicht zurückstehen, zumal die oben aufgemachte Listung der Sparten eine Reihe von zusätzlichen Aufgaben enthält, die in Chemnitz nicht erfüllt werden.

Soll eine Institution dieser Größenordnung gegründet werden, so ergibt sich eine Vielzahl von grundlegenden Fragen, die zu klären wären. Ausgehend von der Auftragslage des vorliegenden Gutachtens und aktuellen politischen Voraussetzungen scheint eine Realisierung zunächst kaum denkbar. Zu fragen wäre nach den möglichen Quellen einer Finanzierung in genannter Größenordnung ebenso wie nach einer geeigneten Spielstätte für ein derartiges Unternehmen.

- Quelle 1 wäre das SNE selbst in der jetzt vorgehaltenen Größenordnung von 107,5 Mitarbeiterstellen bei einem Gesamtaufwand von 5,6 Mio € p.a.
- Quelle 2 wären die momentan durch die Stiftung für das sorbische Volk finanzierten Anteile am Deutsch-Sorbischen Volkstheater in einer Größenordnung von etwa 31 Stellen[129] (sofern nicht vor dem skizzierten regionalen Hintergrund der Weg einer Fusion des Gesamtkörpers mit dann 224 Stellen eingeschlagen würde).
- Quelle 3 wäre der in Kapitel 1 errechnete Fehlbetrag von 9,3 Mio € p.a. an Landesmitteln im Bereich Kultur, der 176 fehlenden Stellen im Kulturbereich entspricht.

Mit Blick auf die Gesamtsituation der Kunstentwicklung in der Oberlausitz erschiene es sinnvoll, diese an einer Institution anzubinden, die zentral auf den Gesamtraum ausstrahlt. Diese Funktion könnte ein innovativ betriebenes ›Serbske narodne dźiwadło‹ ausfüllen, mit zusammen 315 bzw. 400 Stellen und einem Gesamtaufwand von 16 bzw. 21 Mio €.

Die kulturpolitische Situation der Sorben spricht prinzipiell für den Sinn und für eine ernsthafte Diskussion dieser Option. Die Umbenennung 1990 bei der Wiedergewinnung demokratischer Strukturen in ein ›Sorbisches National-Ensemble‹ zeigt, daß dieser Weg den damals Verantwortlichen bereits vorschwebte. Ebenso wurde darauf hingewiesen, daß

[129] Kalkulatorisch errechnet durch eine Umlage der Zuschüsse an das DSVTh im Verhältnis der Zuwendungsgeber (27 %) auf die Anzahl der Stellen (116,5). Gemessen am Anteil der sorbisch-sprachigen Aufführungen in Schauspiel und Puppentheater sind diese 27 % durchaus hoch. Vgl. aber hierzu unten.

die Trägerschaft und dauerhafte Finanzierung von Kultureinrichtungen immer einer Grundsatzentscheidung bedarf, die sich nicht in erster Linie kurzfristig-rationaler Entscheidungsmuster bedienen kann.

Langfristig-rationale Entscheidungsmuster haben, wie oben dargestellt, zu einer wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Erholung Südtirols aus eigener Kraft geführt. Eine entsprechende politische Forderung für beide Lausitzen oder wenigstens die sächsische Oberlausitz wäre vor dem Hintergrund des aktuell immer offensichtlicheren Scheiterns der beiden Landespolitiken für eine Nachhaltigkeit der Region gut zu begründen. In der Konkurrenz um kreative Köpfe erweisen sich rund um die Welt Investitionen in Kunst und Wissenschaft als die zentralen Nachhaltigkeitsmomente – der Freistaat Sachsen hat dies nach 1990 mit seiner Kulturlandschaft in der Fläche und seinem Hochschulwesen in der Spitze nachdrücklich bewiesen; allerdings wie gezeigt unter weitgehendem Ausschluß der Oberlausitz. Auf der Grundlage des Verfassungsgrundsatzes der gleichmäßigen Behandlung könnte daher eine Behandlung der Oberlausitz im Gleichmaß mit den anderen sächsischen Landesteilen aus den Mitteln des Einzelplans 12 Wissenschaft und Kunst und die Einstellung des oben errechneten aktuellen Fehlbetrages von 9,3 Mio € p.a. an Landesmitteln im Bereich Kultur und von 158,7 Mio € p.a. Landesmitteln für Wissenschaft eingefordert werden. Das klingt viel, entspricht jedoch lediglich 1 % des sächsischen Landeshaushaltes, das nun zugunsten von 15 % der sächsischen Einwohner in Verschiebung bisheriger regionaler Gewichte aufgebracht werden würde und einen – wie Südtirol zeigt – entscheidenden Innovationsschub auslösen könnte.

Einem Kunstzentrum Budyšin / Bautzen fiele, unter der Bedingung einer Rückbesinnung auf den bikulturellen Charakter der Region, für deren Gesamtentwicklung im europäischen Rahmen eine herausragende Rolle zu. Und die sorbische Kultur bekäme Gelegenheit, sich neben der Pflege der ländlichen Tradition als Forum und Medium von Modernität zu beweisen.

5.5 Option D: ›Lipa – Serbski forum za kulturu a medije / Lipa - Sorbisches Forum für Kultur und Medien‹

5.5.1 Der Ausgangsgedanke: Ein Kulturforum für die Sorben

Auch unter der vom Auftraggeber dieser Analyse gestellten Prämisse einer Weiterführung der bisherigen finanziellen Mittel ist die primäre Voraussetzung für eine zukunftsfähige Entwicklung des heutigen SNE, daß die Institution wieder näher an die sorbische Bevölkerung heranrückt. Diese soll hier ganz bewußt als ›der Auftraggeber‹ betrachtet werden, der durch sein positives Votum überhaupt erst die Relevanz des Ensembles begründet.[130] Mit dieser Anschauung wird auf die Gründungsumstände des SNE zurückgegriffen. Aus heutiger Sicht muß jedoch festgestellt werden, daß ein derartiges positives Votum in der breiten sorbischen Bevölkerung nicht existiert.

Die Gutachter führen diesen offenkundigen Mangel an Akzeptanz auf eine Reihe von teilweise zusammenhängenden, problematischen Faktoren zurück:

1. Der durch die betriebsökonomischen Umstände entstandene Zwang, die Arbeit des SNE extrem an dem marktorientierten Tourneegeschäft außerhalb der Region auszurichten.
2. Die (anteilig und absolut) immer geringer werdende Spieldichte in der Ober- und Niederlausitz.
3. Die Vernachlässigung der nachwuchsfördernden und allgemein kulturpädagogischen Aufgabenteile des SNE gegenüber der sorbischen Bevölkerung.

Um diese Prozesse zu stoppen respektive umzukehren, scheint ein grundsätzlicher Paradigmenwechsel in der strukturellen Anlage und der Arbeit des SNE unumgänglich. Schon die Sichtung aktueller Fachbeiträge und Gutachten zu Strukturentwicklungsoptionen im Kulturbereich erweist, daß die institutionelle Förderung von Kulturbetrieben heute vermehrt eine kulturpolitische Grundsatzentscheidung sein muß, in der

[130] Vgl. hierzu unter anderem die Überlegungen von Benedikt Dyrlich und Měto Benada für ein SNE und sorbisches Kulturzentrum aus dem Jahr 2003.

die Bereitschaft mitschwingt, diese Betriebe folgend auch angemessen (und das heißt im Normalfall dynamisch ansteigend) mit monetären Mitteln auszustatten.[131] Geschieht dies nicht, wird die Institution in ihrer Entwicklungsperspektive und ihrem Stellenwert dem freien Fall ausgesetzt. Die hier vorgeschlagene Konsolidierung geht daher von einer Veränderung der gesamten strukturellen und inhaltlichen Anlage des SNE aus.

Dies scheint um so entscheidender, als die sehr spezifische kulturpolitische Funktion des SNE eine erfolgreiche Zielerfüllung unter den Rahmenbedingungen einer live-performing-arts Institution klassischen Zuschnitts nahezu ausschließt. Auf die Unvereinbarkeit schon der heutigen Arbeitsstruktur mit tariflichen Standardregelungen wurde bereits hingewiesen.

Der genannte Richtungswechsel ist hier vor allem an drei inhaltlichen Maßgaben orientiert, die sich auf oben genannte Problemfaktoren ebenso beziehen wie auf die allgemeinen Ziellinien, die oben abgeleitet wurden.

- Erstes Ziel ist es, das SNE wieder verstärkt als Multiplikator und zentralen Bezugspunkt in der sorbischen Kulturlandschaft zu verankern.
- Zweitens wird eine signifikante Erhöhung der kulturpädagogischen Potentiale und Wirkungsfelder angestrebt.
- Zum dritten soll durch die Einbindung weiterer Kunstformen auch auf ästhetischer Ebene ein zukunftsorientiertes Modell für ein Forum der sorbischen Kultur geschaffen werden, welches durch sein außergewöhnliches Angebot sein Publikum vor allem in der Region findet.[132]

[131] Dies gilt sowohl aus einer bundesweiten Perspektive wie auch im speziellen Blick auf die Region Oberlausitz und den Standort Bautzen. Vgl. hierzu etwa die Ergebnisse des letzten Gutachtens zu Konsolidierungsmöglichkeiten am DSVTh. Kulturpartner Lukas & Reichert: *Organisationsuntersuchung zum Deutsch-Sorbischen Volkstheater*, Bautzen 2007, vgl. ebenso die Empfehlungen des kürzlich vorgelegten Gutachtens zur Theaterlandschaft im Freistaat Sachsen. Reiner Zimmermann u.a.: *Theater und Orchester im Freistaat Sachsen – Bestandsaufnahme und Empfehlungen zur weiteren Entwicklung*, Dresden 2007.

[132] Womit unbedingt auch eine Befreiung von den Zwängen des nachfrageorientierten Agierens auf dem Tourneetheatermarkt verbunden sein sollte.

Erste Voraussetzung dieser Maßgaben ist ein möglichst hohes Maß an Verwobenheit zwischen der Institution und ihrem gesellschaftlichen Umfeld, also an Partizipation. Deren Ausmaß beschreibt Cornelia Ehrmayer in einer Studie für das österreichische Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur in fünf Intensitätsstufen, nämlich: (1) Informiert werden, (2) Mit / reden, (3) Mit / entscheiden, (4) Mit / gestalten und (5) Selbst / gestalten.[133]

Es wird vorgeschlagen, das heutige SNE in ein ›Sorbisches Zentrum für Kultur und Medien‹ umzustrukturieren, welches die genannten Ziele – auch über die Perspektive der sorbischen Region hinaus – zukunftsweisend, öffentlich förderungswürdig und für die sorbische Kultur nachhaltig nutzbringend erreichen kann. Um den integrativen und kommunikativen Charakter des Vorhabens zu betonen, wird im folgenden der Arbeitstitel ›Lipa – Serbski forum za kulturu a medije / Sorbisches Forum für Kultur und Medien‹ genutzt.

Die Linde (sorbisch: lipa) ist in Mitteleuropa Symbol des zentralen Kommunikationsortes einer Gemeinschaft. Dies mag auch der Ausgangsgedanke der sorbischen Malerin und Grafikerin Hanka Krawcec für ihr Bild einer stilisierten silbernen Linde auf rotem Grund mit besonders stark ausgeprägten Wurzeln gewesen sein. Ihr Entwurf wurde am 25. August 1949 vom Bundesvorstand der Domowina einstimmig zum symbolischen Zeichen des Dachverbandes gewählt.

Anders als das im vorangegangenen Abschnitt skizzierte Modell eines großen sorbischen Nationaltheaters verfolgt die abschließende Modelluntersuchung das kulturökonomische Ziel, die neue Struktur weitestgehend unter der Maßgabe der vorhandenen finanziellen Mittel zu realisieren, wie es auch im Auftrag für das vorliegende Gutachten eingefordert wurde. Es ist jedoch schon vorab darauf hinzuweisen, daß im Rahmen der Umgründung möglicherweise Kosten für Abfindungszahlungen entstehen. Diese sollten im Sinne eines Sonderbudgets für Strukturanpassungen betrachtet werden und den laufenden Jahreshaushalt der Institution im günstigsten Falle nicht belasten.

[133] Vgl. Ehrmayer, Cornelia: *Kulturvermittlung und Partizipation.* Bewertung von fünf Kulturvermittlungsprojekten unter dem Aspekt der Partizipation im Auftrag des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur, Wien 2002.

5.5.2 Die inhaltliche Position: Kunstprofis und Dilettanten

5.5.2.1 Produktion und Vermittlung: Vielfalt an Medien und Funktionen produktiv nutzen

Die hochspezifische Aufgabe, die teilweise sehr alte Kulturtradition eines ganzen Volkes einerseits zu archivieren und zu pflegen, sie aber andererseits kontinuierlich auch weiterzuentwickeln und mit neuen Akzenten zu konfrontieren, verlangt ein gleichzeitiges Höchstmaß an Innovationsfähigkeit und Sensibilität, an visionärem Denken und reflektierter Basisnähe. Momentan hat es den Anschein, als würden die Aufgaben der kulturellen Traditionspflege, der sensiblen Vermittlungstätigkeit und der künstlerischen Nachwuchsgewinnung vor allem als Ballast begriffen, welcher der künstlerischen Prosperität der Institution im Wege steht. Es stellt sich daher die Frage, unter welchen Umständen die das SNE seit seiner Gründung begleitende und bedingende funktionale und mediale Vielfalt produktiv nutzbar gemacht werden kann.

Es ist hierbei vom Modell eines an Offenheit und Partizipation orientierten Forums auszugehen, das Kultur nicht in erster Linie konserviert und frontal präsentiert, sondern sie gleichzeitig zur Diskussion stellt und kontinuierlich entwickelt; das neben der professionellen Kunstproduktion gleichwertig auch vermittelnde und anleitende Elemente im Zentrum seiner kulturpolitischen Funktionalität verortet.

Da sich in der zeitgenössischen Kunstentwicklung immer regelmäßiger eine Vermischung der herkömmlichen Sparten abzeichnet, die Bildende Kunst performativ wird, die Darstellenden Künste zur Installation tendieren, Literatur und Musik sich collagenartiger Techniken bedienen, spricht ein derartiges multimediales und multifunktionales Institutionenmodell grundsätzlich für künstlerisch-ästhetische Zukunftsfähigkeit. Weiterhin kommt es jedoch auch dem speziellen Auftrag zur Pflege und Entwicklung der sorbischen Kultur entgegen, der in seiner volkskulturellen Komplexität nach konzeptioneller Ganzheitlichkeit verlangt. Diese sollte sich im ›Lipa‹ auch in der Einbindung weiterer Sparten manifestieren. Die Gründung etwa einer Mediensparte scheint für die Weiterentwicklung der sorbischen Kulturlandschaft dringend notwendig. Die Bündelung von Kompetenzen und der so ermöglichte Dialog unterschiedlicher Kunst-

formen sollten zu neuen ästhetischen Impulsen führen.

Neben der Entwicklung hin zu einer künstlerischen Multimedialität ist die verstärkte kulturpädagogische Funktion das zweite entscheidende Novum der Konzeption.

Die Hinwendung zu verstärkter Vermittlungsarbeit in Kulturbetrieben ist ein allgemeiner Entwicklungstrend, dessen letzte Impulse aus kulturpolitischen Analysen und Maßnahmen in Großbritannien stammen.[134] Dort sind durch das intensive Engagement des Arts Council und vieler weiterer öffentlicher Institutionen wegweisende Instrumente zur nachhaltigen Bindung neuer Publikumsgruppen im Kulturbereich entstanden. Die begleitenden Untersuchungen setzen sich unter anderem auch mit der spezifischen Lage kultureller Minderheiten und den Anforderungen an kulturelle Vermittlungsarbeit in vor allem rural geprägten Gebieten auseinander. Eindeutiges Ergebnis dieser Auseinandersetzung ist es, daß eine fallspezifische und dialogisch orientierte Vermittlungsarbeit oft vorhandene Barrieren abbauen und kulturpolitisch bedeutende Entwicklungsimpulse setzen kann.

Dieses Potential für das SNE zu aktivieren ist eine zentrale Notwendigkeit. Dies resultiert nicht zuletzt aus der heute immer geringer werdenden Bindung zwischen SNE und sorbischer Bevölkerung, obwohl dies ein, wenn nicht *der* zentrale Bewertungsmaßstab für die Arbeit der Institution sein müßte. Darüber hinaus können so auch die niedrigschwelligen Potentiale der Sprachvermittlung genutzt werden, welche bei integrativer künstlerischer Arbeit entstehen. Das ›Lipa-Modell‹ bedeutet daher für alle Mitarbeiter eine verstärkte Hinwendung zu vermittelnden Tätigkeiten. Im Endeffekt sollten diese einen Anteil von mindestens der Hälfte der Arbeitszeit jedes Mitarbeiters einnehmen.

[134] Vgl. hierzu etwa die Untersuchungen des Arts Council England: *New audiences for the arts – The New Audiences Programme 1998–2003*, London 2004, vgl. ebenso den vom Pedagogical Institut, University of London herausgegebenen Bericht: *Children engaging with drama – An evaluation of the National Theatre's drama work in primary schools 2002–2004,* London 2004. Einen Überblick über Ausgangsgedanken, konzeptionelle Funktionen und die konkrete Realisierung derartiger Maßnahmen findet sich bei Viktor Slezak: *Comenius pro Cecilia – Zur Neuformulierung des Bildungsauftrages von Orchestern als ein langfristiges kulturpolitisches Instrument zur Zukunftssicherung der Orchesterlandschaft in Deutschland*, unveröffentlichte Masterarbeit, Technische Universität Dresden 2004.

5.5.2.2 Die Mission: Kulturelle Werte professionell pflegen und vermitteln

Das ›Lipa – Sorbisches Forum für Kultur und Medien‹ versteht sich intensiv als kultureller Multiplikator und identitätsstiftender Orientierungspunkt im sorbischen Kulturleben. Grundsätzlich werden die im Gesellschaftervertrag des heutigen SNE festgeschriebenen Aufgaben aufgegriffen. Zentraler Bestandteil der institutionellen Corporate Identity ist es, in kulturellen Fragen ein offener und kompetenter Ansprechpartner für möglichst große Teile der sorbischen Bevölkerung zu sein. Unter diese Zielsetzung muß auch die Bemühung fallen, die sorbische Sprache als Arbeitssprache möglichst weitgehend zu etablieren. Die sorbische Bevölkerung wird von den Mitarbeitern der Institution symbolisch als ›Auftraggeber‹ ihrer Tätigkeit betrachtet, demgegenüber sie eine Dienstleistung erfüllen.

Dies gelingt durch die Anlage des Forums als professionell strukturierte und ausgestattete Institution mit einem multimedialen und spartenübergreifenden Arbeitsfeld. Das ›Lipa – Sorbisches Forum für Kultur und Medien‹ vereint unter seinem Dach möglichst viele der künstlerischen Bereiche, die für eine sensible und kenntnisreiche Traditionspflege wie auch eine innovative Weiterentwicklung sorbischer Kultur notwendig sind. Hierzu zählen mindestens ›Abteilungen‹ für Musik und Gesang, Tanz sowie Medien.

Zu erwägen wäre weiterhin die Einbindung der sorbischsprachigen Bereiche des DSVTh, also des Puppentheaters und bestimmter Teile des Schauspiels, hier allerdings im Sinne einer Abteilung für Sprache, Sprechen und Literatur. Diese Einbindung könnte auch zur Gewinnung des Burgtheaters als dauerhafte Spielstätte des ›Lipa‹ führen.

Darüber hinaus sollte mittelfristig auch die Einbindung weiterer Kunstsparten wie etwa der bildenden Künste oder kunsthandwerklicher Bereiche (sofern diese nicht bereits eingebunden sind wie im Falle der Schneiderei und des Trachtenfundus) angestrebt werden.

Die Präsentation der Ergebnisse der professionellen künstlerischen Arbeit erfolgt kontinuierlich in der Region. Dabei bespielt das ›Lipa – Sorbisches Forum für Kultur und Medien‹ unterschiedliche vorhandene Aufführungs- und Präsentationsorte in abgestimmten Formen. Durch die Umstrukturierung weg von einem regelrechten Musiktheaterbetrieb kom-

men hierzu auch kleine und ungewöhnliche Orte in Frage. Erst nachrangig werden Arbeitsergebnisse auch außerhalb der Region präsentiert. Die professionelle künstlerische Arbeit an Aufführungen und Präsentationen umfaßt etwa die Hälfte der Tätigkeit aller am ›Lipa‹ beschäftigten Mitarbeiter.

Die zweite Hälfte der Tätigkeit gilt der pädagogischen, kultur- und sprachvermittelnden Arbeit in den jeweiligen Bereichen. Im Sinne eines ›Witaj-Kunst-Programms‹ widmen sich die Mitarbeiter des ›Lipa – Sorbisches Forum für Kultur und Medien‹ der Herausforderung, möglichst weiten Teilen der regionalen Bevölkerung (und möglicherweise auch weiteren Interessierten) sorbische Sprache und Kultur zu vermitteln. Die Arbeit orientiert sich hierbei einerseits an den positiven Erfahrungen des Witaj-Programms, andererseits an aktuellen Studien zur Erreichung und nachhaltigen Bindung neuer Bezugs- und Publikumsgruppen in der britischen Kulturlandschaft. Die zentrale Einbindung in das kulturelle Leben der Region durch bilaterale Partizipation ist Alleinstellungsmerkmal wie auch Stabilitätssicherung der Institution in einem. Hierzu sollen folgende Angebote realisiert werden:

- künstlerischer Unterricht in allen Sparten,
- die verstärkte Anleitung künstlerischer Laiengruppen in den Bereichen Chormusik, Tanz, Theater, Orchester, Medienarbeit etc.,
- die Gründung und langfristige Führung von Nachwuchsensembles an der Institution wie etwa ein sorbisches Jugendorchester,
- intensive kulturpädagogische Kooperation mit Bildungsträgern der Region und Betreuung von Gruppen innerhalb der Bildungsträger (etwa künstlerische Arbeitsgemeinschaften an Schulen, sorbische Projektwochen an Schulen, musische Frühbetreuung an Kindergärten etc.)[135],
- Kursprogramme im Sprachbereich,

[135] Exemplarisch kann in diesem Bereich auf die Arbeit der Staatsoperette Dresden verwiesen werden. Dort wird in jeder Spielzeit mit Schulklassen ein eigenes, aufwendiges Projekt realisiert, das auf den aktuellen Spielplan Bezug nimmt (etwa im letzten Jahr das Begleitprojekt zu *Jesus Christ Superstar*). Diese Arbeit sorgt im Nebeneffekt auch für Kontakt zu neuen Publikumsschichten aus dem Freundeskreis und den Familien der beteiligten Schüler. Die Staatsoperette bindet im Programm ›Operettenbotschafter‹ weiterhin Lehrer aktiv in die Arbeit des Hauses ein.

- Kursprogramme im kunsthandwerklichen Bereich (etwa Trachtenkunde und -fertigung),
- Anleitung von und Hilfestellung für Laiengruppen, die eigene kulturelle Projekte realisieren (Veranstaltungsorganisation, Technik, Material, künstlerische Kompetenzen, Dramaturgie etc.).

Die Angebote werden innerhalb der respektive zwischen den Abteilungen und von dem Personal durchgeführt, das auch für die professionelle künstlerische Arbeit des ›Lipa‹ zuständig ist. So entsteht eine weitreichende Verwobenheit zwischen Profis und Laien, die Mitarbeiter des ›Lipa‹ wirken als künstlerische Vorbilder und Multiplikatoren. Sie erfüllen so einen Anspruch, der die Gründung und die frühen Jahre des SNE intensiv begleitet hatte. Die Gleichwertigkeit von professionell-künstlerischen und vermittelnden Tätigkeiten ist damit auch die Grundlage einer neuen Unternehmenskultur. Jeder Mitarbeiter ist mindestens zur Hälfte als Pädagoge beschäftigt.

Eingefaßt werden alle diese Tätigkeiten von einer zeitgemäßen, umfassenden Dramaturgiearbeit, die neben der Programmgestaltung auch die Erstellung didaktischer Materialien und die Projektdokumentation übernimmt.

Diese Anlage hat umfassende Auswirkungen auf die betriebliche und personelle Struktur, worin für die Zeit der Umstrukturierung die größte Herausforderung des Modells zu sehen ist. Andererseits bieten sich aus Sicht der Gutachter keine sinnvollen Alternativen an, die nach einer niedrigeren Schwelle der Neuordnung die auftragsgemäße Aufgabe einer nachhaltigen Konsolidierung der Institution gewährleisten könnten, ohne sie inhaltlich obsolet zu machen.

5.5.3 Strukturelle Position der Option

5.5.3.1 Grundlagen des strukturellen Aufbaus

Eine mögliche Abteilungsstruktur des ›Lipa – Sorbisches Forum für Kultur und Medien‹ stellt sich wie folgt dar:

Abteilung 1: Intendanz und Dramaturgie,
Abteilung 2: Musik und Gesang,
Abteilung 3: Tanz und Gesang,

Abteilung 4: Medien,
Abteilung 5: Technik und Verwaltung,
Wie dargestellt könnten optional durch Auslösung der sorbischsprachigen Anteile aus dem DSVTh eingebunden werden:
Abteilung 6: Figuren- und Puppentheater,
Abteilung 7: Sprache, Sprechen und Literatur,

Jeder künstlerischen Abteilung ist ein Dramaturg zugeordnet, was aufgrund des erweiterten Aufgabenkataloges notwendig erscheint.[136] Das künstlerisch-inhaltliche Leitungsteam bilden diese Dramaturgen gemeinsam mit dem Intendanten, der gleichzeitig die Funktion eines Geschäftsführers übernimmt. Die Gutachter empfehlen, die Institution in der Rechtsform einer GmbH zu gründen und wie für die bestehende SNE GmbH umzugründen. Das folgende Organigramm verbildlicht die Organisationsstruktur der Gesellschaft.

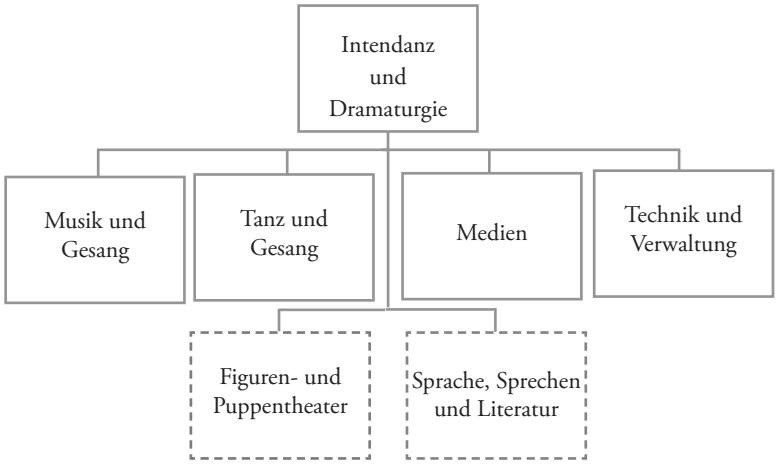


Abb. 25: Organigramm der Modelloption ›Lipa – Sorbisches Forum für Kultur und Medien‹

[136] Die Erweiterung und Erneuerung des dramaturgischen Berufsbildes ist zur Zeit ein viel diskutiertes Feld. Vgl. hierzu unter anderem die Ausführungen bei Peter Michalzik: *Perspektiven des Theaters – Ein Fest, das sich selbst zuschaut, Interview mit Hans-Thies Lehmann*, Frankfurter Rundschau, 26. September 2007.

Besonders für die Bereiche Musik und Tanz wird von einer zukünftig wieder stärkeren Ausrichtung der Arbeit an folkloristischen Formen und ihrer entwickelnden Modernisierung ausgegangen. Hierbei sollte jedoch hauptsächlich der kammermusikalisch-innovative Weg in authentische Formen gesucht und der sich zur Zeit abzeichnende Trend zu einer Disneyifizierung unbedingt gestoppt werden.

Um den Anforderungen in diesen Feldern gerecht zu werden, schlagen die Gutachter vor, jeweils Musiker und Tänzer mit gesanglicher Qualifikation zu verpflichten und den separaten Chorbereich des heutigen SNE aufzulösen. Historische wie auch zeitgenössisch weiterentwickelte Folkloreformen benötigen keine endgültig klassisch ausgebildeten Stimmen. Im Gegenteil wurden folkloristische Kunsttechniken wie etwa das gutturale Singen durch die Übernahme von Belcanto-Traditionen weitestgehend verdrängt.[137] Authentisch und alleinstellend hingegen ist eine Gleichzeitigkeit von musikalischem Spiel, Tanz und Gesang im Sinne einer an historischen Vorbildern orientierten Aufführungspraxis.

Die Hinwendung zu mehr aktiver Partizipation bedeutet weiterhin, daß in die Arbeit der künstlerischen Abteilungen möglichst regelmäßig sorbische Laienensembles miteinbezogen werden sollten. Im Hinblick auf die gesamte sorbische Kulturlandschaft kann ein langfristiges Ziel darin bestehen, möglichst viele Kompetenzen und Zuständigkeiten im ›Lipa‹ zu bündeln und dieses damit gleichzeitig zu stabilisieren. Denkbar wäre mittelfristig unter anderem auch die Eingliederung oder Neugründung eines Musik- und Textverlags.

5.5.3.2 Personalstruktur: Anforderungsprofil und kalkulatorische Stellenplanung der einzelnen Abteilungen

Nach dem hier skizzierten ›Lipa-Modell‹ ist die übergreifende Anforderung an alle Abteilungen und Stellen eine Gleichzeitigkeit künstlerischer und pädagogischer Qualifikationen. Diese sollte im Regelfall durch ab-

[137] Vgl. hierzu aktuell die Ausführungen bei Rosemary Statelova: *Rurale versus urbane Kultur am Beispiel der sorbischen Musikkultur*, Vortrag im Rahmen der Tagung ›Stadtkultur. Strategien europäischer Kulturpolitik‹, Görlitz am 2. Oktober 2007. [im Erscheinen].

geschlossene Qualifizierungsmaßnahmen nachgewiesen werden. In der Übergangszeit könnten hierzu spezielle Fortbildungsmaßnahmen angeboten werden.

Im Folgenden sollen nun die einzelnen Abteilungen in ihrem groben Aufgabenprofil und den sich daraus ergebenden Personalanforderungen kurz beschrieben werden. Die beschriebene Personaldecke sollte ihre Ergänzung in zusätzlichen Honorarmitteln finden, welche die kontinuierliche Einbindung externer Kompetenzen und damit künstlerische Impulse ermöglicht.[138]

Abteilung 1: Intendanz und Dramaturgie (6 Stellen)

Die Abteilung für Intendanz und Dramaturgie leistet die inhaltlich-strategische Gesamtleitung des ›Lipa – Sorbisches Forum für Kultur und Medien‹. Sie ist verantwortlich für die Konzeption und Realisierung des mittelfristigen Inszenierungs- und Arbeitskonzeptes der Institution. Der Intendant ist als künstlerischer Leiter und Geschäftsführer eingesetzt und damit rechenschaftspflichtig gegenüber den Gesellschaftern.

Es wird vorgeschlagen, für jede künstlerische Abteilung einen Dramaturgen zu verpflichten, der für die inhaltliche Arbeit seines Bereiches verantwortlich ist, diesen im Leitungsteam vertritt und so die Vernetzung mit den weiteren Abteilungen ermöglicht. Das momentan am SNE vorherrschende dramaturgische Defizit soll so ins Gegenteil umgekehrt werden. Die Dramaturgen sind weiterhin erste Ansprechpartner für alle Fragen der Vermittlungstätigkeit. Sie bilden die Schnittstelle zu externen Institutionen wie etwa Bildungsträgern, mit denen das ›Lipa‹ zusammenarbeitet. Sie übernehmen im Team damit weite Teile der Disposition künstlerischer Arbeitsabläufe.

Neben dem Intendanten und 3 Dramaturgen umfaßt der Stellenplan dieser Abteilungen zwei Assistenten-/Sekretariatsstellen und eine künstlerische Disponentenstelle/Referent des Leitungsteams.

[138] Wünschenswert wäre ein zusätzliches Budget von etwa 50 % der fixen Personalkosten für Honorarkräfte. Die Höhe des Budgets muß aber davon abhängig gemacht werden, wie sich die Finanzierungsstruktur des ›Lipa – Sorbisches Forum für Kultur und Medien‹ entwickelt. Das vorliegende Modell geht daher davon aus, daß die Institution ggf. auch ohne die umfassende Einbindung externer Honorarkräfte arbeitsfähig bleibt.

Abteilung 2: Musik und Gesang (19 Stellen)

Aufgabe der Abteilung für Musik und Gesang ist es, sorbische Musiktraditionen zu pflegen und im Kontext zeitgenössischer Kunstströmungen weiterzuentwickeln. Neben musikalischer Folklore sind Ethno-Musik, zeitgenössische Musik, alte Musik sowie die Techniken historischer Aufführungspraxis die zentralen künstlerischen Bezugsfelder. Ein besonderer Fokus, der mittelfristig auch zu einem inhaltlichen Alleinstellungsmerkmal werden könnte, sollte der Musik der ›kleinen Völker‹ Europas gelten.

Die Abteilung für Musik und Gesang ist strukturiert als folkloristisches Kammerensemble mit Spezialinstrumenten. Die Mitglieder verfügen über eine grundlegende Gesangsausbildung, wie sie heute im Rahmen jedes Musikstudiums vermittelt wird. Für die Erfüllung des vermittelnden Aufgabenfeldes wird eine pädagogische Eignung vorausgesetzt. Zur Personalausstattung dieser Abteilung wird eine Kammermusikensemblebesetzung mit 18 Stellen und einem künstlerischen Leiter empfohlen.

Abteilung 3: Tanz und Gesang (13 Stellen)

Aufgabe der Abteilung für Tanz und Gesang ist Pflege und Weiterentwicklung zweier Kernbereiche des sorbischen Kulturguts. Die auch personelle Verbindung von tänzerischen und gesanglichen Aufgaben verfolgt das Ziel künstlerischer Authentizität und vermeidet bewußt eine zu starke Hinwendung zum Ballett bzw. den Formen eines reinen Tanztheaters.

Das Personal der Abteilung sollte demnach über eine abgeschlossene Tanzausbildung mit zusätzlicher sängerischer Qualifikation verfügen, wie sie etwa im Musicalbereich üblich ist. Für die Erfüllung des vermittelnden Aufgabenfeldes wird eine pädagogische Eignung vorausgesetzt.

Zur Personalausstattung dieser Abteilung wird ein Sänger-Tänzerensemble mit 12 Stellen und einem künstlerischen Leiter empfohlen.

Abteilung 4: Medien (6 Stellen)

Mit der Empfehlung eine Abteilung für Medien zuzuordnen, soll ein zentraler Mangel der sorbischen Kulturlandschaft gedeckt werden, der vor

allem jüngere Interessengruppen erschließen sollte.

Generell sind auch die berichterstattenden und dokumentierenden Medien in der sorbischen Kulturlandschaft deutlich unterrepräsentiert. Die Angebote des sorbischen Rundfunks (*Serbski rozhłós* / MDR, *Satkula* / MDR, *Bramborske serbske radijo* / RBB und *Bubak* / RBB) sowie die zwei monatlich-halbstündigen Fernsehmagazine *Łužyca* (RBB) und *Wuhladko* (MDR) sind als minimale Grundversorgung einzuordnen, die ausgebaut werden sollte. Klassische Medien wie Fernsehen oder Rundfunk ebenso wie die neuen Möglichkeiten auf dem Feld des Internets spielen aber auch im künstlerischen Bereich eine immer wichtiger werdende Rolle. Dies liegt nicht zuletzt daran, daß andere Kunstsparten die Möglichkeiten medialer Instrumentarien nutzen, um das eigene Arbeitsfeld zu erweitern. Gleichzeitig wächst der Bereich einer eigenständigen Medienkunst ständig an. Ein zukunftsfähig aufgestellter Kunstbetrieb ist daher auf mediale Kompetenz dringend angewiesen. Darüber hinaus ist Medienkompetenz eine entscheidende Basis der hier empfohlenen Stärkung kultureller Vermittlungsarbeit und Sprachförderung.

Ausgehend von diesen Überlegungen wird die Schaffung von 2 Stellen im Bereich Internet / Neue Medien mit dem Aufgabenbereich der Konzeption, Realisierung und Pflege sorbischer Internetplattformen mit unterschiedlichen Angeboten (Podcast, Vodcast, Blogs, Online-Bildungsangebote etc.) sowie der Medienpädagogik (Einführungskurse etc.) empfohlen.

Darüber hinaus wird die Gründung einer kleinen Redaktion im Bereich Fernsehen / Video mit 4 Mitarbeitern angeregt (Medienkunst / Konzeption / Redaktion, Kamera / Schnitt, Studiotechniker, Medienpädagogik), welche die künstlerische Arbeit ergänzen, dokumentieren und publizieren sowie eigene sorbischsprachige Medienangebote erarbeiten. Hier ist auch eine intensive Zusammenarbeit mit Partnern aus dem Filmbereich wie etwa dem *Sorabia-Film-Studio* zu erwägen. Nach Vorbild des Sächsischen Ausbildungs- und Erprobungskanals (SAEK) sollten im Zusammenspiel mit den weiteren Abteilungen des *Lipa* medienkünstlerische und -pädagogische Kursangebote in sorbischer Sprache unterbreitet werden. Die Größe der Abteilung kann je nach finanzieller Ausstattung stark variieren. Möglichkeiten der Einbindung bestehender Kompetenzen sind zu erwägen.

Abteilung 5: Technik und Verwaltung (24 Stellen)

Die Abteilung für Technik und Verwaltung bildet den administrativen wie technischen Overhead für die Arbeit der anderen Abteilungen. Darüber hinaus ist der Bereich Schneiderei und Trachtenfundus Teil dieser Abteilung, die im Sinne des ›Lipa-Modells‹ als Teil des künstlerisch-vermittelnden Apparates zu sehen ist.

Neben ihrer Tätigkeiten im Inszenierungs- und Aufführungsprozeß stehen Technik und Kostümfundus Dritten als Dienstleister für Beratung und Verleih zur Verfügung. Ausgehend von der Ist-Situation wird für die Abteilung eine Personalausstattung mit 24 Stellen vorgeschlagen.

Abteilung 6 (optional): Figuren- und Puppentheater

Als Beispiel für eine zusätzliche Erweiterung der Abteilungsstruktur sei hier die aus mehreren Gründen naheliegende Option der Implementierung einer Figuren- und Puppentheatersparte genannt.

Einerseits ist diese Sparte dazu prädestiniert, ein junges Publikum sensibel und anspruchsvoll an sorbisches Kulturgut heranzuführen. Sie würde dem dargestellten Impetus des ›Lipa-Modells‹ daher ideal entsprechen. Zweitens würde diese Option die bereits erwähnte Übernahme der Spielstätte Burgtheater vom DSVTh ermöglichen, die dem ›Lipa‹ als Basisspielstätte ein künstlerisches Fundament (und nicht zuletzt ein ›räumliches Gesicht‹) verleihen könnte. Zur Personalausstattung dieser Abteilung wird optional die Übernahme der vorhandenen Stellen aus dem DSVTh empfohlen.

Abteilung 7 (optional): Sprache, Sprechen und Literatur

Zur Stärkung des Bereiches der Sprachvermittlung und -pflege innerhalb der sorbischen Kulturlandschaft wird weiterhin die Gründung einer Abteilung für Sprache und Literatur am angeregt. Diese soll einerseits eigene Projekte im Bereich der Sprachpflege und des dramatischen Spiels entwickeln und realisieren, wie auch in Zusammenarbeit mit den weiteren Abteilungen und externen Partnern wirken (Verfassung von Libretti für

musiktheatralische Inszenierungen, Aufarbeitung von Literatur und Textmaterialien für die Medienabteilung etc.). Ein wichtiger Bereich ist darüber hinaus die historisch orientierte Pflege und Vermittlung von Phonetik, Vokabular und Grammatik der sorbischen Sprache. Hiermit soll nicht zuletzt ein nachhaltiger Beitrag zur Steigerung des Gebrauchswertes der sorbischen Sprache geleistet werden, der zur Erhaltung der sorbischen Kultur unbedingt nötig erscheint.[139]

Das nach dem Vorbild bretonischer Einrichtungen und denen anderer nationaler Minderheiten gegründete Witaj-Sprachzentrum leistet eine für die Zukunft der sorbischen Sprache und damit Kultur hervorragende Arbeit. Witaj soll durch die hier vorgeschlagene Abteilung keineswegs ersetzt werden; hier liegt der Schwerpunkt auf dem künstlerischen Wort, dort auf der pragmalinguistisch-pädagogischen Ebene; beide zusammen würden eine wünschenswerte Ergänzung schaffen.

Grundsätzlich könnte die Einbindung dieser Abteilung durch die Übernahme sorbischsprachiger Anteile aus dem DSVTh erfolgen. Die Größe der Abteilung kann je nach finanzieller Ausstattung stark variieren.

Wie oben bereits dargestellt, leistet die Stiftung für das sorbische Volk einen Anteil von 27 % an den öffentlichen Zuwendungen für das DSVTh. Gemessen am Anteil der sorbisch sprachigen Aufführungen in Schauspiel und Puppentheater sind diese 27 % durchaus hoch, zu bedenken ist jedoch die in Kapitel 1 skizzierte Penrose-Funktion zur Berechnung von Skalen-Effekten (damit ein einziger Schauspieler in sorbischer Sprache auftreten kann, muß eine gewisse Grundausstattung vorgehalten werden etc.). Bei einer Übernahme der bisher anteilig von der Stiftung finanzierten Personal- und Sachkostenanteile in das Lipa-Zentrum würde der gleiche Effekt jedoch nun in umgekehrter Richtung wirken: die 31 dann am ›Lipa‹ finanzierten Stellen würden die Wirkkraft des Zentrums klar verstärken.

Weiter ist zu bedenken, daß bei einem Anteil von 27 % die Stiftung schon jetzt faktisch ein Viertel auch der Raumkosten finanziert. Eine Übernahme des Burgtheaters mit seinem historischen Rietschel-Giebel würde diesem Anteil ohne Mehraufwand für die Stiftung entsprechen und dem ›Lipa‹ eine eigene, zwar kleine, doch für den pädagogischen Zweck

[139] Vgl. hierzu etwa die Position des Domowina-Geschäftsführers Bernhard Ziesch in: Knappe, Constanze: *Im Zeichen des Lindenblatts. Die Domowina - Bund Lausitzer Sorben e.V. auf dem Weg zu ihrem 100-jährigen Bestehen 1912 – 2012*, hrsg. von Domowina–Bund Lausitzer Sorben e.V. Bautzen 2006, S. 69.

und für die Moderne um so besser geeignete Spielstätte verschaffen.

Für die Zwecke des Gutachtens wird diese Alternative im Folgenden beiseite gestellt; ihre Diskussion wird gleichwohl empfohlen.

5.5.3.3 Stellenplan der Abteilungen 1 bis 5

Zusammenfassend ergibt sich für die Modelloption ›Lipa – Sorbisches Forum für Kultur und Medien‹ der folgende kalkulatorische Stellenplan. Die Einbindung weiterer Abteilungen würde den betrieblichen Aufwand in erheblichem Maße erhöhen. Sie müßte jeweils auch mit zusätzlichen Zuwendungen verbunden sein, die etwa aus der Übernahme von Aufgabenbereichen dritter Institutionen (wie dem DSVTh) resultieren können.

Die folgenden Kalkulationen und Szenarien beschränken sich zunächst auf ein konzentriertes Modell unter den Maßgaben der im Auftrag festgestellten Fördermittelsituation.

Abteilungen	**Stellen VZÄ**
Intendanz und Dramaturgie	6
Musik und Gesang	19
Tanz und Gesang	13
Medien	6
Technik und Verwaltung	24
davon Schneiderei / Kostüm / Ankleide / Maske	*6*
davon Licht / Ton / Technik	*6*
davon Handwerker / Requisite / Theatertechnik / Bühne / Haustechnik	*6*
davon Verwaltung / Marketing / Disponent	*6*
Gesamt	**68**

Tab. 26: Stellenplan der Modelloption ›Lipa - Sorbisches Forum für Kultur und Medien‹

5.5.3.4 Vergütungsordnung und Tarifwerk

Aus allgemeinen kulturökonomischen Erwägungen, zielend auf eine dauerhafte finanzielle Stabilität der Institution wie auch folgend aus der be-

schriebenen inhaltlich-funktionalen Neuausrichtung, raten die Gutachter dringend dazu, die Vergütung des Personals von den vielfältigen Bestimmungen des Bühnentarifrechts abzukoppeln. Nur so kann auch den im Auftrag formulierten Anforderungen nachgekommen werden, die Institution bei zum jetzigen Stand gleichbleibender Förderung durch den Träger mittelfristig ökonomisch stabil zu erhalten.

Sinnvoll und realisierbar scheint die Vergütung aller Mitarbeiter nach einem einheitlichen Haustarifvertrag, der die Gehälter für einen mittelfristigen Zeitraum unter Einbezug eines Inflationsausgleiches festschreibt. Derartige Tarifwerke existieren bereits. Sie bieten neben der Planbarkeit für den Träger einerseits den Vorteil größerer Transparenz und einer Ausgewogenheit des Gehaltsgefüges. Für kleine bis mittlere Ensemblegrößen liegt ein großer Wert auch in der Möglichkeit, alle Mitarbeiter zur Erfüllung angemessener Arbeiten in anderen Abteilungen zu verpflichten. Daneben läßt sich eine freiere Disponibilität der potentiellen Arbeitsstunden realisieren. Im für alle Mitarbeiter einheitlichen Dienstvertrag des Theaters an der Ruhr in Mülheim heißt es etwa: »Eine Arbeitszeitregelung ergibt sich aus den Erfordernissen und der Besonderheit des Betriebes. Im übrigen gelten die gesetzlichen Bestimmungen […].« Auch weitere Fallbeispiele dokumentieren die erweiterten Möglichkeiten spezifischer Haustarife und haben sich in der Praxis durchaus bewährt.

Schon heute werden die bühnentarifrechtlichen Regelungen den spezifischen Arbeitsabläufen am SNE nicht gerecht. Die Einführung einer hausspezifischen Regelung wäre für das ›Lipa Modell‹ eine zentrale Voraussetzung.[140] Dabei geht es aus keinesfalls darum, den Mitarbeitern ein finanziell unattraktives Vergütungssystem aufzuzwingen. Ausgehend von der verstärkten Verpflichtung aller Stellen zu vermittelnden Tätigkeiten bis hin zu 50 % ihrer Arbeitszeit wäre für die durchschnittliche Vergütung eine Anlehnung an die Größenordnungen der Vergütung eines Gymnasiallehrers (im Freistaat Sachsen nach den Regelungen des TVL) denkbar. Diese Eingruppierung führt bei einer mittleren Einstufung und dreizehn Monatsgehältern zu Kosten pro Stelle und Jahr in Höhe von etwa 45 T EUR, was im Umfang mit den durchschnittlichen Personalkosten am heutigen SNE zu vergleichen ist. Strukturell sollte sich das Bruttogehalt aus Sicht der Gutachter aus einem unbedingt fälligen Festbetrag und einer

[140] Vgl. diesbezüglichen Referenzbeispielen die Ausführungen bei Vgl. dazu ausführlich Röper, Henning: *Handbuch Theatermanagement*, Köln 1996, S. 197ff, S.594 ff.

Leistungsvergütung zusammensetzen, die vor allem an die pädagogischen Tätigkeitsbestandteile gebunden ist. Vergleichbare Ansätze finden sich etwa im Tarifgefüge des Burgtheaters Wien. Die Verpflichtung, in mindestens 50 % der laufenden Arbeitszeit vermittelnde Tätigkeiten im Sinne der professionellen Anleitung von Laien zu übernehmen, ist zudem im Haustarifvertrag festzuschreiben (jedenfalls für die künstlerischen Abteilungen, bestenfalls auch darüber hinaus). Die nebenberufliche Durchführung von bezahltem künstlerischem Unterricht ist im Gegenzug vertraglich auszuschließen. Die weiteren 50 % der Tätigkeit gelten der Ensemblearbeit des ›Lipa‹. Die Realisierung eines derartigen Tarifwerkes wäre ein kulturpolitischer Meilenstein mit Vorbildcharakter.

5.5.3.5 Kostenszenario

Geht man von dem genannten Personalkostenmaßstab aus, so entstehen für das gesamte ›Lipa‹ im Einstiegsjahr fixe Personalkosten in Höhe von etwa 3.000 T EUR. Im Bezugszeitraum von 2010 bis 2015 werden die Personalkosten mit einer Rate von 2 % p.a. gesteigert.

Die oben vorgenommene Analyse des Betriebsergebnisses (in diesem Fall für das Jahr 2006) führt weiterhin zu sächlichen Aufwendungen in Höhe von etwa 250 T EUR, die offenbar relativ unabhängig vom Spielbetrieb der Institution entstehen. Auch diese werden mit einer Rate von 2 % p.a. gesteigert, allerdings ausgehend vom Bezugsjahr 2007. Hinzu kommen kalkulierte Abschreibungen in Höhe von 140 T EUR, die als konstant kalkuliert werden. Diese beiden Kostenblöcke sollen hier als Fixkosten in das Szenario der Kostenstruktur einfließen, auch wenn bereits darauf hingewiesen wurde, daß ein Teil der Personalkosten durchaus im Sinne einer leistungsorientierten Vergütung behandelt werden könnte. Die hier vorgenommene Kalkulation orientiert sich jedoch zunächst am konservativen Fall der Vollauszahlung.

Fixkosten in T EUR	2010	2012	2014
Personalkosten	3.000	3.121	3.247
Sämtliche Fixkosten des Betriebs und Abschreibungen	265	276	287
Abschreibungen	140	140	140
Gesamte Fixkosten	3.405	3.537	3.674

Tab. 27: Szenario der Fixkosten zur Modelloption ›Lipa – Sorbisches Forum für Kultur und Medien 2010 – 2014‹

Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß die künstlerische Vitalität der Institution in großem Maße vom kontinuierlichen Einbezug externer Kompetenzen abhängen dürfte. Es wird daher dringend die Kalkulation möglichst umfangreicher Mittel für Gasthonorare und Werkverträge im künstlerischen Bereich empfohlen. Kalkuliert wird im künstlerischen Verhältnis von einem Drittel frei verfügbarer Honorarmittel zu zwei Drittel fest gebundene Personalkosten. Das Szenario geht weiterhin davon aus, daß den künstlerischen Abteilungen ein Budget zur Verfügung steht, aus dem alle im Projektbereich anfallenden variablen Kosten gedeckt werden müssen. Diese projektbezogenen Sachkosten erreichten im Bezugsjahr 2006 eine Höhe von etwa 170 T EUR. Aufgrund der erweiterten und stark variabilisierten Aufgabenstruktur des ›Lipa‹ wird hier ein von 2010 mit 2 % p.a. gesteigertes Projektbudget in Höhe von 400 T EUR kalkuliert. Die Umlage dieser Projektkosten sollte im Rahmen einer Vollkostenrechnung nach Kostenträgern möglich sein, was auch für das hausinterne Kostencontrolling von großer Bedeutung wäre.

Wird das ›Lipa‹ seiner veränderten Aufgabenstruktur umfänglich gerecht, sollte sich die Anzahl der Gastspiele außerhalb der Region stark verringern. Weiterhin geht das Szenario davon aus, daß auch zukünftig die speziellen Aufwendungen des Tourneebetriebes durch die dort entstehenden Erträge weitestgehend gedeckt werden können. Die im Rahmen der regionalen Tätigkeit entstehenden Reisekosten sind im kalkulierten Projektbudget enthalten.

Variable Kosten in T EUR	2010	2012	2014
Personalkosten (Honorare und Werkverträge)	750	780	812
Sächliche Fixkosten des Betriebs	400	416	433
Gesamte Fixkosten	1.150	1.196	1.245

Tab. 28: Szenario der variablen Kosten zur Modelloption ›Lipa – Sorbisches Forum für Kultur und Medien 2010–2014‹

Für das gesamte ›Lipa‹ ergibt sich damit folgendes Kostenszenario.

Gesamtkosten in T EUR	2010	2012	2014
Fixkosten	3.405	3.537	3.674
Variable Kosten	1.150	1.196	1.245
Gesamte Fixkosten	4.555	4.733	4.919

Abb. 29: Szenario der Gesamtkosten zur Modelloption „Lipa – Sorbisches Forum für Kultur und Medien“

Trotz erheblicher Personalreduktion ergibt sich ein fixer Kostenanteil dieses Bereiches von etwa 66 % der Gesamtkosten. Dieser ist im Vergleich mit anderen Betrieben im Bereich der live-performing-arts relativ gering, führt jedoch die Verhältnisse aus jenen Jahrzehnten fort (1960er und 1970er Jahre in Westdeutschland), als die Theater sich frei entfalten konnten und noch nicht in der Falle der Personalfixkosten gefangen waren, die inzwischen teils 90 % deutlich überschreiten. Im Falle des ›Lipa‹ als einer Institution mit nur kleiner oder gar ohne eigene Spielbühne ist notwendigerweise ein hoher Anteil frei verfügbarer Sach- und Personalmittel zu kalkulieren.

Das Szenario zeigt, daß Kostenanstiege auch im Modellfall systemimmanent und nicht zu umgehen sind. Dies gilt sowohl für den Sachkostenbereich mit seinen allgemeinen Teuerungsraten wie auch für den Personalbereich, wo ein angemessener Anstieg der Gehälter eine Voraussetzung dafür ist, immer wieder kompetentes und leistungsfähiges Personal an eine Institution zu binden. Gerade innovativ aufgestellte Kulturinstitutionen wie das ›Lipa‹ sind hierauf dringend angewiesen. In Kombination mit den relativ begrenzten Möglichkeiten, Eigenerträge zu generieren, bedeutet

dies, daß die langfristige Absicherung der Aufgabenerfüllung des ›Lipa‹ unumgänglich auch mit steigendem Bedarf an Fördermitteln verbunden ist.

5.5.3.6 Ertragsszenario

Das Gutachten geht bei der Frage der Finanzierung grundlegend davon aus, daß wie im Auftrag formuliert die Zuschüsse des Kulturraums in Höhe von 255 T EUR und die der Stiftung für das sorbische Volk in Höhe von 4.450 T EUR in den Jahren der Modellbetrachtung stabil gehalten werden können. Damit ergibt sich eine Gesamtsumme der fest kalkulierbaren Zuschüsse in Höhe von 4.705 T EUR.

In den ersten drei Jahren des aufgestellten Szenarios sind mit diesen Zuschüssen praktisch alle Kosten des laufenden Betriebes zu decken. Die in diesem Zeitraum freien Mittel sollten für sicherlich fällige Impulsinvestitionen verwendet werden.

Bei der Erarbeitung der Modelloption ›Lipa‹ ging es unter anderem darum, die Institution von dem durch den marktorientierten Tourneebetrieb entstehenden Ertragszwang zu befreien. Werden große Teile der Reisetätigkeit eingestellt und existiert weiterhin keine eigene Spielstätte, so ist die Erwirtschaftung von Eigeneinnahmen zunächst nur in sehr beschränktem Umfang zu realisieren. Dem gegenüber steht eine große Freiheit bei der Programmkonzeption.

Die aufgezeigte Möglichkeit, den künstlerischen Betrieb zunächst allein durch relativ gesicherte Zuschüsse zu ermöglichen, hat daher einen hohen Stellenwert. Sie sollte allerdings nicht zu einem Rückzug der Institution aus der Öffentlichkeit führen, sondern ein kommerziell weitgehend unbeschwertes, vielfältiges Agieren durchaus auch im Sinne der Erprobung neuer Arbeitsfelder ermöglichen. Anreize für diese Aktion könnten wie erwähnt leistungsbezogene Bestandteile der Vergütung darstellen.

Darüber hinaus wird empfohlen mit der ›Lipa‹-Leitung jährlich und mittelfristig gültige Zielvereinbarungen über die geplante Entwicklung der Inszenierungs- und Vermittlungstätigkeit abzuschließen, wie es etwa die Steuerungsmodelle des New-Public-Management versehen. Diese sollten als Bestandteil eines inhaltlich orientierten Controlling-Instrumentariums der Institution eingesetzt werden.

Abseits dieser grundsätzlichen Deckung der Gesamtkosten durch Fördermittel sollte es dem unbedingt gelingen, weitere Einnahmen aus folgenden Quellen zu erzielen.

- Wird die oben dargestellte Vermittlungstätigkeit konsequent durchgeführt, so können dort Kursgebühren erzielt werden,
- Für die Übernahme von vermittelnden Tätigkeiten an Bildungseinrichtungen ist die Möglichkeit einer Refinanzierung durch das Kultusministerium bzw. die derzeit diskutierte Sorbische Schulstiftung (vgl. die öffentlichen Zuschüsse für die dänische bzw. die deutsche Minderheit) zu prüfen,
- Ähnliches gilt für die Arbeit der Mediensparte, die auch zur Realisierung anteilig kommerzieller Projekte in Frage käme,
- Drittdienstleistungen wie Trachten- und Technikverleih und die Betreuung externer Veranstaltungen sollten in begrenztem Maße kostenpflichtig durchgeführt werden.

Darüber hinaus wird angeregt, weitere externe Stellen und Institutionen als Kooperationspartner und Förderer in die Arbeit einzubinden. Für die Abteilung Medien sind in diesem Sinne etwa die Landesmedienstelle, das SAEK-Förderwerk für Rundfunk und neue Medien oder auch der Mitteldeutsche Rundfunk zu nennen. Kooperationspartner und Förderer sind im Rahmen einer Weiterführung der Konzeption hinsichtlich ihres Potentials zu identifizieren.

Auch die durch neue Aufgaben entstehenden Möglichkeiten der Gründung eines regional verankerten Förderkreises und die Gewinnung von Sponsoren durch verstärktes regionales Engagement bieten weitere Entwicklungspotentiale.

Eine Kalkulation der in den genannten Bereichen zu erzielenden Erträge muß vorerst offen bleiben. Grundsätzlich kann jedoch die Modelloption des ›Lipa‹ aus Sicht der Gutachter in ihrer ökonomischen Struktur als stabil und zukunftsfähig bewertet werden.

Szenario der Kosten- und Ertragsrechnung 2010 – 2014 in T EUR	2010	2012	2014
1. Betriebliche Erträge Gesamt	**4.755**	**4.780**	**4.805**
Umsatzerlöse und Eigenerträge	50	75	100
Stiftung für das sorbische Volk	4.450	4.450	4.450
Kulturraum Oberlausitz-Niederschlesien	255	255	255
2. Sächlicher Betriebsaufwand	**265**	**276**	**287**
Honorar- und Werkverträge	750	780	812
Materialaufwand für Produktionen und Aufführungen	400	416	433
Personalaufwand	3.000	3.121	3.247
Abschreibungen	140	140	140
3. Betriebsaufwand Gesamt	**4.555**	**4.733**	**4.919**
4. Betriebsergebnis	**200**	**47**	**-114**

Tab. 30: Kosten- und Ertragsszenario zur Modelloption ›Lipa – Sorbisches Forum für Kultur und Medien 2010 – 2014‹

5.5.4 Grundlagen der Umstrukturierung

Es liegt auf der Hand, daß die Umstrukturierung des heutigen SNE nach den Maßstäben der hier dargestellten Modelloption einen erheblichen Kraftakt für die Institution und ihren Träger darstellen dürfte. Die Gutachter erkennen die Rechtfertigung hierfür jedoch im Ergebnis ihrer Analysen, nach welchem keine der Entwicklungsoptionen mit geringerem Schwellenwert zu einer Situation führt, die sowohl auf struktureller wie auch auf inhaltlicher Ebene überzeugen kann und nachhaltige Stabilität verspricht. Klar scheint auch, daß der Prozeß der Umstrukturierung, zumindest in seiner genaueren Konzeption, zeitnah beginnen sollte. Dies gilt vor allem für:

- die Erarbeitung einer umfassenden inhaltlichen Konzeption unter Einbeziehung einer breiten Öffentlichkeit,
- die Erarbeitung einer strukturellen Konzeption und die Einbindung möglicher Kooperationspartner, welche an der neuen Struktur betei-

ligt sein könnten,
- den Entwurf einer Satzung sowie
- eines durchsetzungsfähigen Tarifwerkes für das konzipierte Modell.

Erster Schritt zur faktischen Realisierung des Modells ist die Überprüfung der Frage, welche Teile des momentan am SNE beschäftigten Personals Aufgaben innerhalb des neuen Arbeitsprofils übernehmen könnten.

Hierbei sollte den Mitarbeitern die Möglichkeit eröffnet werden, sich durch Bildungsmaßnahmen im Bereich der Pädagogik für das neue Aufgabenprofil zu qualifizieren. Daneben sollte mittelfristig jeder Mitarbeiter am ›Lipa‹ die sorbische Sprache möglichst weitgehend beherrschen. Es wird angeregt, ein eigenes sprachliches und kulturpädagogisches Weiterbildungssystem einzurichten, das auch nach der Umstrukturierung fortgeführt werden kann.[141]

Die vom heutigen SNE in das ›Lipa‹ übernommenen Mitarbeiter sollten in jedem Fall ihr Einverständnis zum Übertritt in das neue Tarifsystem erklären, da die Einführung eines umfassend den Spezifika der Institution angepaßten Haustarifes den einzigen Weg zur Erlangung mittelfristiger ökonomischer Stabilität darstellt. Gegebenenfalls ist hierzu auch die Überführung der Institution in eine private Trägerschaft zu prüfen.

Für das neue Aufgabenprofil nicht motiviertes oder qualifiziertes Personal ist freizusetzen. Eine im Zeitraum der Gutachtenerstellung vom SNE in Auftrag gegebene Studie zur Prüfung der Modalitäten bei einer möglichen Auflösung der GmbH hat ergeben, daß bei Freisetzung des gesamten Personals Abfindungssummen in Höhe von etwa 4.3 Mio. EUR anfallen würden.[142] Es ist davon auszugehen, daß trotz der umfassenden Umstrukturierung Teile des momentan am SNE tätigen Personals in die neue Institution übernommen werden können. Die Summe der tatsächlichen Abfindungssummen dürfte daher niedriger liegen. Trotzdem sollten Wege gesucht werden, die in diesem Bereich anfallenden Kosten durch einen Strukturfonds abzudecken, um den Jahreshaushalt des ›Lipa‹ nicht übermäßig zu belasten. Grundsätzlich aber wird empfohlen, die Zahl der Kündigungen mit nachfolgender Abfindung möglichst

[141] Vgl. hierzu unter anderem die Überlegungen von Benedikt Dyrlich und Měto Benada für ein SNE und sorbisches Kulturzentrum aus dem Jahr 2003.

[142] Davon allein 82 % bei den nach TVK eingruppierten Stellen des Orchesterbereiches.

gering zu halten. Bei Neueinstellungen sollte neben den genannten Qualifikationsanforderungen der Gewinnung sorbischsprachiger Mitarbeiter allerhöchste Priorität beigemessen werden.

5.6 Abschließende Bewertung

Die Modelloption ›Lipa – Sorbisches Forum für Kultur und Medien‹ skizziert einen sinnvollen Weg, die inhaltlichen und strukturellen Probleme des SNE durch eine umfassende Umstrukturierung und Neuausrichtung der Institution produktiv zu überwinden. Die Konzeption als ein multimedial positioniertes und zentral auf Vermittlung setzendes Kulturforum qualifiziert das ›Lipa‹ als innovationsfähigen und zeitgemäßen Kulturbetrieb und ermöglicht dadurch die wirksame Erfüllung einer hochkomplexen Aufgabenstruktur.

Die wirtschaftliche Betrachtung zeigt, daß es durch die Umstrukturierung gelingen kann, den großen betriebsökonomischen Druck, der zur Zeit auf der Institution liegt, bei gleichbleibenden Zuschüssen zumindest mittelfristig zu mindern und ihr so ein freieres Agieren zu ermöglichen.

Langfristig aber ist klar, daß auch der hier unterbreitete Strukturvorschlag Kostensteigerungen ausgesetzt ist, die höchstwahrscheinlich nicht in vollem Maße und dauerhaft durch Eigenerträge auszugleichen sein werden. Der Erfolg des ›Lipa‹ wird vom künstlerischen Engagement, dem pädagogischen Impetus und der umfassenden Kenntnis aktueller Kunstströmungen abhängen.

VI
Zusammenfassung und Ausklang

Die Stiftung für das sorbische Volk beauftragte das Institut für kulturelle Infrastruktur Sachsen am 12. Juni 2007, ausgehend vom aktuellen Stand Strukturmodelle für das SNE zu entwickeln, die eine ab 2010 mittelfristige Konsolidierung der Einrichtung ermöglichen.

Hierfür galt es zunächst, den historischen Ort des SNE zu bestimmen. Es ist eine Gründung der Nachkriegszeit von 1952; ab 1953 firmierte es als ›Statny ansambl za serbsku ludowu kulturu / Staatliches Ensemble für sorbische Kunst‹. Sein erster öffentlicher Auftritt erfolgte am 21. Dezember 1952 zu Stalins letztem Geburtstag; das Ensemble entstand im Kontext der künstlichen Volksmusik, die in der Sowjetunion nach den Bauernverfolgungen Mitte der dreißiger Jahre als Travestie der ruralen Komplexität entstanden war und bis 1989 von den sozialistischen Staaten gezielt gefördert wurde. Die kulturpolitischen Intentionen Stalins und seiner Nachfolger sind heute in der Öffentlichkeit weitgehend vergessen. Das gleiche gilt für den Eingriff in die musikalische Substanz der alten Volksmusik jenseits des Dur-Moll-Schemas, die von den sozialistischen Folklore-Ensembles und auch vom SNE eben nicht aufgegriffen wurde.

Nach der Wiederbegründung der Länder Sachsen und Brandenburg zum 3. Oktober 1990 galt die Domowina, der Dachverband der Sorben, als politisch belastet. In Erfüllung der Protokollnotiz Nr. 14 zu Art. 35 des Einigungsvertrages gründeten die beiden Länder, vom Bund finanziell unterstützt, eine Stiftung für das sorbische Volk als Alternative zu einer finanzwirksamen Ausstattung der Domowina. Während in den weiteren postsozialistischen Staaten die Staatssubventionen für die Folklore-Ensembles eingestellt wurden, kam das SNE in unmittelbare Rechtsträgerschaft der Sächsischen Staatskanzlei.

Gleichzeitig wurde die professionelle Betreuung des sorbischen Laienschaffens nicht nominell, aber überwiegend (mit stets noch abnehmender Tendenz) eingestellt. Diese war von sorbischer Seite der zentrale Gründungsimpuls des SNE gewesen. Zwar erscheint ein entsprechender Auf-

trag bis heute in der Satzung des 1996 zur GmbH umgewandelten SNE; eine Umsetzung erfolgt jedoch praktisch nicht mehr.

Von einem musikalischen Kunstschaffen im bürgerlichen Sinne läßt sich ab etwa 1848 und parallel zum Aufblühen des Gedankens eines sorbischen Volkstums im Kontext der panslawischen Bewegung sprechen. Der Komponist Korla Awgust Kocor (1822 – 1904), wirkte für fast das folgende Halbjahrhundert federführend innerhalb der sorbischen Singbewegung, die von der Liedertafel ausgehend eine bis heute im Sorbentum weitverbreitete bürgerliche Liedertradition schuf. Das gutturale Singen beispielsweise und andere Charakteristiken der sorbisch-bäuerlichen Volksmusik wurden dabei verdrängt. Ende des 20. Jahrhunderts erreichte die Tendenz einer klassisch-romantischen Standardisierung auch im instrumentalen Bereich ihren Höhepunkt; die bäuerlichen Instrumente sind überwiegend Beiwerk geworden. Insofern war es logisch, daß ein größerer Teil des SNE-Orchesters im Zusammenhang der finanziellen Zwänge von Stiftung und Einrichtung in die Neue Lausitzer Philharmonie integriert wurde. Die Qualität der am SNE verbliebenen Instrumentalisten erlaubt eine Auseinandersetzung mit Werken des aktuellen Schaffens nicht. Ihre tarifliche Anbindung an den Tarifvertrag für Kulturorchester würde trotz geringer Kopfzahl der Musiker den weit überwiegenden Anteil der Abfindungszahlungen im Falle einer Auflösung der GmbH ausmachen (3,5 von 4,3 Mio. €).

Neben der Nachwuchsbetreuung und der Pflege der Volksmusik war dem SNE über die Jahrzehnte als dritte Aufgabe die Aufführung jüngster Werke zugewachsen. Diese Tradition kann nicht mehr aus eigenen Kräften, sie könnte nur noch mit externen Honorarkräften bestritten werden; sie ist aber ohnehin kein zentraler Gegenstand des Repertoirs mehr.

In Auseinandersetzung mit der aktuellen Moderne wurden Werke des Musiktheaters unter Einbeziehung der Tanzgruppe in Auftrag gegeben. Nach respektablen Anfängen hat sich aufgrund der Tournee-Marktgegebenheiten jedoch eine Disneyifizierung vollzogen. Diese prägt das Repertoire mit einer Art Musical von nur noch vordergründigem Bezug zur sorbischen Kultur. Negativer Höhepunkt dieser kommerziell orientierten Entwicklung ist das Musical *KNAX*.

Die Vorgaben des Gesellschaftsvertrags werden nur unzureichend umgesetzt. Weder wird ein namhafter Beitrag für die Weiterentwicklung der

sorbischen Moderne geleistet oder ist die Suche nach den Wurzeln der sorbischen Bauernmusik Gegenstand von künstlerischen Bemühungen, noch werden andere sorbische Kulturträger nennenswert unterstützt. Das feste Band, das einst zwischen SNE und sorbischem Laienschaffen bestand, ist in den wenigen Jahren der Nachwende-Periode äußerst brüchig geworden. Die geringe Schnittmenge, die bis heute geblieben ist, droht unter den ausufernden Tourneeverpflichtungen zu ersticken.

Bei den Tourneen werden den Vertragspartnern lediglich die tourneebedingten Zusatzkosten in Rechnung gestellt, also jene Hotel-, Bus- und Zusatzhonorarverpflichtungen sowie Tagegelder, die wegen der Tourneen entstehen. Damit wurde 2006 ein nomineller Überschuß erzielt. Die Personal-, Verwaltungs- und Produktionskosten jedoch, die den überwiegenden Teilen der tatsächlichen Kosten ausmachen, werden den Zuschußgebern verrechnet. In diesem Zusammenhang ist darauf zu verweisen, daß durch die disneyifizierte Ästhetik der Aufführungen bei den auswärtigen Gastspielen ein durchaus unzutreffender Eindruck des sorbischen Volkes und seiner Kultur entsteht.

In diese Entwicklung wurde die gegenwärtige Leitung des SNE durch die Entwicklung der Zuschüsse und die sachfremde Forderung nach einer Steigerung der prozentualen Selbsteinspiel-Erträge getrieben. Zuschußgeber, Stiftung, Geschäftsleitung und Mitarbeiter sind hier – gemeinsam – in eine nachvollziehbare Zwickmühle geraten, aus der – ebenfalls gemeinsam – dringend ein Ausweg zu finden ist.

Hierbei ist festzuhalten, daß der Rückhalt des SNE in der sorbischen Bevölkerung im Ergebnis der skizzierten Politik gegen Null strebt. Gewiß muß man darauf hinweisen, daß Avantgarde-Experimente nicht eben zu den bevorzugten Freizeitvergnügen einer überwiegend ländlichen Bevölkerung gehören; vielleicht unter den Sorben noch mehr als anderswo. Da aber die weit überwiegende Mehrzahl der künstlerischen Beschäftige von SNE nicht mehr sorbischen Ursprungs ist oder wenigstens die sorbische Sprache beherrscht, ist auch dieser Rückhalt in der Bevölkerung stark geschwunden: ›Die‹ versus ›Wir‹ sind die vorherrschenden Vokabeln.

In vier Varianten haben die Gutachter Vorschläge für eine Neuausrichtung des SNE unterbreitet. Nachdrücklich festgehalten wurde, daß eine ersatzlose Schließung der SNE GmbH ein fataler Fehler wäre: der sor-

bischen Kultur würde die künstlerische Leit-Institution fehlen. Ein solches Vorgehen stellt daher schon im Ansatz keine ernsthafte Option dar.

- Die erste Option zeigt, daß die Weiterführung des *status quo* schon allein aus ökonomischen Zwängen sinnlos ist.
- Die zweite Option zeigt, daß nicht eine formale Fusion mit dem DSVTh, sondern die Neubesinnung auf die Prämissen sorbischer Kulturpflege am Anfang der Bemühungen stehen sollte.
- Die dritte Option diskutiert ein ›Sorbisches National-Theater‹ mit dann allerdings erheblich gesteigerten Zuschüssen, das dem europäischen Rang des sorbischen Volkes und seiner Musikkultur entspräche. In diesem Zusammenhang wird auch eine Überleitung des bisherigen Anteils von 27% und 31 Stellen, die die Stiftung am DSVTh finanziert, angesprochen.
- Die vierte Option geht von einem für die künftige Entwicklung voraussichtlich entscheidenden künstlerisch-pädagogischen Ansatz aus. Sie schlägt für ein künftiges Zentrum (mit etwa gleicher Finanzausstattung wie bisher für das SNE) den Namen „Lipa“ (Lindenbaum) vor, den die Domowina 1912 zum Wappenbaum erhob.

Die Stiftung für das sorbische Volk erteilte den Auftrag für die hiermit übergebene Analyse im Kontext einer grundsätzlichen Infragestellung der Stiftungsfinanzierung im Jahr 17 des Inkrafttretens des Vertrags über die Deutsche Einheit. In ihm tauchen das sorbische Volk und seine Kultur nicht direkt, sondern nur in der Protokollnotiz Nr. 14 zu Art. 35 auf; ebenso ist eine Revision des Grundgesetzes mit der Erhebung des Schutzes der nationalen Minderheiten zum Staatsziel bislang nicht erfolgt. Da aber gemäß Grundgesetz das Schließen außenpolitisch wirksamer Verträge (wie die Ratifizierung der Europarat-Konventionen zum Schutz der nationalen Minderheiten) ohnehin auf Bundesebene erfolgen muß, kann die Sicherung von sorbischer Kultur vom Bund nicht auf Landesebene delegiert werden. Der Grundsatz einer hälftigen Teilung der Lasten zwischen Bund und Ländern erscheint adäquat.

Beide Ebenen indessen, Bund wie Länder, gehen in der bisherigen Behandlung der Sorben von einer nicht angemessenen Einschätzung des sorbischen Beitrags zum Bruttoinlandsprodukt und zum Steueraufkom-

men aus. Die an die Stiftung für das sorbische Volk fließenden Mittel repräsentieren lediglich 6,35 % des von den Sorben selbst aufgebrachten Steueraufkommens; 93,65 % ihrer Steuern fließen in das allgemeine Aufkommen von Bund und Ländern. Selbst unter Vernachlässigung der Penrose-Funktion sind die derzeitigen Mittel, die der Stiftung zur Verfügung stehen, substantiell zu erhöhen. Grundsätzlich stellt sich die Frage, ob die sorbische Gemeinschaft nicht eine Selbstverwaltungsgemeinschaft im Sinne des Art. 28 GG und Art. 82 SächsVerf darstellt; diese würde verwaltungsrechtlich möglicherweise eine Entschärfung der Situation etwa im Rahmen des Sächsischen Kulturraumgesetzes darstellen (die entsprechende Praxis 1995 mußte aus rein formalen Gründen zurückgenommen werden).

Der Assimilationsdruck wird durch die aktuelle Entwicklung im deutsch-sorbischen Siedlungsgebiet immer stärker erhöht und bedroht damit die Entwicklung der sorbischen Kultur. Als neuer Parameter wird eine weniger vom Umfeld abgehobene Betrachtung der Gesamtregion empfohlen: von den Landesregierungen auch explizit ›aufgegeben‹, erfährt die Region substantiell geminderte Zuwendungen, gemessen am Landesdurchschnitt. Für die sächsische Oberlausitz errechnet sich ein Fehlbetrag von 166 Mio p.a. an Landeszuwendungen allein im Bereich Wissenschaft und Kunst, gemessen am sächsischen Landesdurchschnitt pro Einwohner. Hierin liegen die eigentlichen Wurzeln des Dilemmas des Sorbischen National-Ensembles, sich immer stärker an kommerziellen Parametern orientieren und dadurch die innovative Weiterentwicklung der sorbischen Wurzeln immer stärker hintenanstellen zu müssen.

Für das weitere Vorgehen schlagen die Gutachter daher den Weg einer umfassenden Diskussion innerhalb der sorbischen Öffentlichkeit vor. An ihr sollten auch die deutschen Nachbarn im sorbischen Siedlungsgebiet teilnehmen, da nur gemeinsam und im Zusammenwirken beider Völker die Region Lausitz Chancen auf Entfaltung hat. Von dieser Entfaltung wird langfristig die Zukunft der sorbischen Kultur und ihrer Institutionen abhängen; auf diese Entfaltung gilt es die vorhandenen Einrichtungen einzustimmen.