Vorbemerkung der Redaktion:
Am 25. November 1999 wurde die Berliner Musikwissenschaftlerin Frau Dr. phil. Kathinka Rebling zur Honorarprofessorin im Fachbereich Musikpädagogik der Fachhochschule Lausitz, Standort Cottbus, bestellt. Zugleich übernahm sie die Leitung des neu geschaffenen Zentrums für sorbische Musikforschung und -lehre an dieser Bildungseinrichtung. „Lětopis" dokumentiert im Folgenden ihren Antrittsvortrag.

Kathinka Rebling

Warum sorbische Musikgeschichte heute?

Herr Präsident, verehrte Anwesende und Gäste!

Gestatten Sie mir zu Beginn einige persönliche Dankesworte für die mir zuteil gewordene Ehre. Es bedeutet mir sehr viel, an Ihrem Institut eine Honorarprofessur antreten zu dürfen. Nach einem sehr bewegten Berufsleben – und ich sage ganz bewusst *nach* – ist meine künftige Tätigkeit hier an Ihrem Hause eine Herausforderung, mit der ich in diesem Leben überhaupt nicht mehr gerechnet hatte. Und es ehrt die Leitung des Instituts, an akademisch-universitäre Traditionen wieder angeknüpft zu haben: den Aufbau eines neuen Studienganges in alte, bewährte Hände zu legen.

Warum sorbische Musikgeschichte heute? Vergangene Woche bemerkte ich, dass es mit und zu diesem Thema eine im wörtlichen Sinne merkwürdige Duplizität der Ereignisse und Gedanken gegeben hat. Ich erhielt ein Memorandum zu Stand und Entwicklung der sorbischen Musikkultur, welches der Sorbische Künstlerbund in Auftrag gegeben hatte. 14 Tage zuvor hielt ich meinerseits im Rahmen einer Fachtagung an der Universität Oldenburg – in der es um den musikwissenschaftlichen Paradigmenwechsel ging – einen Vortrag zum Thema „Sorbische Traditionen in der Musikwissenschaft und Musikpädagogik im Spannungsfeld der politischen Umbrüche im 20. Jahrhundert", wo ich, ohne das Memorandum gekannt zu haben, exakt die gleichen Problemansätze pointierte, die die Verfasser des Memorandums ihrerseits apostrophieren, zum Beispiel: Verlust akademischer Institutionalisierung sorbischer Musikgeschichtsschreibung, und zwar in Forschung und Lehre; unzureichende kulturelle Beziehungen zu den deutschen und slawischen Nachbarn; drohender Abbau der Bikulturalität; Exodus des Auftragswesens; Gefahr des „naiven Provinzialismus und (leider auch) volkstümelnden Nationalismus".[1]

Man muss sich das einmal vergegenwärtigen: Die Musikgeschichte eines Volkes, dessen seit Jahrhunderten angestammtes Territorium sich mitten in Deutschland befindet – die Ober- und Niederlausitz, also vom Nordrand des Kreises Cottbus bis Bautzen, anschließend der Oberspreewald bis östlich Lübbenau, von dort in einer Linie über Senftenberg, Kamenz im Osten eine Linie westlich Löbau und Muskau bis Horno an der Neiße –, wurde bis weit nach dem Zweiten Weltkrieg wie die eines außereuropäischen Volkes betrachtet oder, besser gesagt, verachtet. Als die Musikethnologie in der Zeit nach Hornbostel sich längst als gleichberechtigte Wissenschaft emanzipiert hatte, stand

[1] Detlef Kobjela/Juro Mětšk: Stand und Entwicklung der sorbischen Musikkultur (Ein Memorandum), Manuskript, S. 2.

die deutsche Musikgeschichtsschreibung über die Sorben noch immer in der euro- und z. T. germanozentrischen, in jedem Falle aber ethnologiefeindlichen Tradition eines Hugo Riemann, der einst geäußert haben soll, er lasse sich sein kulturelles Weltbild nicht von falsch singenden Negerinnen und schlecht gebohrten Flöten zerstören.

Der sorbische Musikwissenschaftler und Komponist Jan Raupp schreibt in seinem Buch „Sorbische Musik", dass das „sorbische Musikleben in dieser Zeit [d. h. im kaiserlichen Deutschen Reich – K. R.] zunehmend mit misslichen Bedingungen konfrontiert war und sich kein offizielles wissenschaftliches Interesse der Musikgeschichte jener slawischen Minderheit annahm [...]. Auch in der Weimarer Republik, die zeitweilig eine scheinbar tolerantere Haltung gegenüber den Sorben zur Schau trug, blieb es neben einigen Aufsätzen zur sorbischen Volksmusik dabei, dass das ‚Neue Musiklexikon' (1926) Alfred Einsteins Musiker wie Korla Awgust Kocor, Jurij Pilk und Bjarnat Krawc vermerkte. Es mangelte weiterhin an entsprechenden Vorbedingungen für musikwissenschaftliche Arbeiten ..."[2]

Die Verleugnung der sorbischen Musikkultur in der deutschen Geschichtsschreibung gipfelte in den Jahren des Nationalsozialismus. Raupp schreibt: „Es entsprach dann völlig den kulturpolitischen Prinzipien des Faschismus, wenn in G. Pietschs ‚Sachsen als Musikland' (1938) das sorbische Element nicht mehr der Erwähnung würdig ist, da Sachsen einzig als 'Kampfgebiet sowie Bollwerk und Ausfallstor ... deutscher Kultur im Osten' betrachtet wird."[3] Hieraus ist gut begreiflich, dass Raupp auch noch 1978 den entscheidenden Paradigmawechsel in der deutschen musikwissenschaftlichen Haltung gegenüber der sorbischen Nationalkultur in der ehemaligen DDR sieht, wo „Kultur und Wissenschaft [...] eine umfassende staatliche Förderung zuteil [wird]. In dem Maße, wie die verdrängten Traditionen des sorbischen Musikschaffens wieder ins Licht des gegenwärtigen Musiklebens gelangten und eine neue Phase der sorbischen Musikgeschichte mit Werken und Namen der zeitgenössischen Musikergeneration einsetzte, entwickelte sich im Bereich der Musikforschung zunächst die Musikethnografie, der sich nunmehr aber auch mit besonderem Nachdruck fundamentale Erhebungen zur allgemeinen Musikgeschichte anschließen."[4]

1951 wurde das Institut für sorbische Volksforschung in Bautzen gegründet, der Akademie der Wissenschaften angegliedert und damit akademisch institutionalisiert, was später auch Promotions- bzw. Habilitationsrecht einschloss. 1953 erschien in der „Wissenschaftlichen Zeitschrift der Humboldt-Universität" die erste wissenschaftliche Abhandlung zur sorbischen Folklore-Forschung nach dem Zweiten Weltkrieg. 1971 erhielt die sorbische Musikforschung ihre eigene reguläre Publikationsmöglichkeit in der Zeitschrift „Lětopis" (Reihe C) des Bautzener Instituts.

Im Ergebnis der Geschehnisse von 1989/90 wurde mit der Akademie der Wissenschaften der DDR auch das verdienstvolle sorabistische Institut evaluiert. Es konnte sich im Status eines eingetragenen Vereins behaupten, ging aber seiner akademischen Rechte verlustig. Bezüglich einer sorbischen musikgeschichtlichen Akzeptanz befanden wir uns damals also wieder auf dem Niveau der 20er Jahre unseres Jahrhunderts. An der Leipziger Universität existiert zwar seit 1951 ein leistungsstarkes Institut für Sorabistik, d. h. für Sprach-, Literatur-, Kunst- und Theaterwissenschaft, aber auch dort gibt es keine sorbische Musikgeschichtsforschung und -lehre. „Der historische Überblick ‚Sorbische

---

[2] Jan Raupp: Sorbische Musik, Bautzen [2]1978, S. 8.

[3] Ebenda, S. 8/9.

[4] Ebenda, S. 9.

Musik' (1966, 1978) soll künftig durch Epochenabrisse und vergleichende Studien über Musikentwicklung und musikalisches Leben der Sorben ergänzt werden. Der komplexe kulturwissenschaftliche Ansatz in der Forschungsabteilung schließt die historisch-vergleichende Erkundung und Deutung der sorbisch-osteuropäischen und sorbisch-deutschen Kulturbeziehungen bewusst ein. Daraus ergibt sich unter anderem die Möglichkeit zur Korrektur einer dominanten sorbischen Innensicht, die in der Vergangenheit nicht selten perspektivischen Täuschungen im Hinblick auf eigenes Format und eigene Spezifik erlegen war."[5] Die „Sorbische Musik" ist das bereits zitierte Buch von Raupp (1. Auflage 1966, 2. Auflage 1978). Zum Thema gab es darüber hinaus einen im Verhältnis zu den anderen Beiträgen kurzen, jedoch sehr informativen Artikel von Detlef Kobjela in dem Katalog zur Ausstellung „Die Sorben in Deutschland".[6]

Kein Geringerer als der Volksmusikforscher und Komponist Bela Bartók schrieb bereits vor dem Ersten Weltkrieg zur Bedeutung des *Musikers* beispielsweise für die Erforschung der Volksmusik: „Das gemeinsame Ziel wäre: die Erforschung der durch mündliche Tradition fortgepflanzten Musik [...]. Die Arbeit des Sammlers sollte ausschließlich durch Fachmänner, und zwar *an der Heimatstelle* der Melodien, durch systematisches Erforschen des Materials [...] erfolgen. Höchst wünschenswert wäre hierbei das ständige Mitarbeiten eines Musikfolkloristen und eines Sprachforschers. Der Musiker muss zwar unbedingt einige Kenntnis der Sprache des zu erforschenden Gebietes mitbringen [...]. Falls jedoch auf einen der zwei Mitarbeiter verzichtet werden müsste, soll dies jedenfalls der Sprachforscher sein. Denn das von einem Nichtmusiker mittels Phonographen gesammelte Material ist in jedem Falle höchst mangelhaft [...], zum Beispiel bei den Arabern ist die äußerst charakteristische, verschiedene Begleitung der Melodie auf Schlaginstrumenten ein höchst wichtiger Bestandteil ihrer Musik; die Art und Weise des Anschlages, ferner der Wechsel der Schläge zwischen beiden Händen ist aus dem Phonogramm unerkennbar: Der manchmal ziemlich komplizierte Rhythmus muß an Ort und Stelle notiert werden [...]. Diese Leistung kann nur von einem Musiker erhofft werden. Die Fehler der phonetischen Niederschrift der Texte können dagegen [...] mit Hilfe guter Phonogramme durch einen Sprachforscher auch nachträglich berichtigt werden [...], das eifrige Sammeln des Materials [...] dürfte [...] keinen weiteren Aufschub erleiden. Die selteneren Instrumente sterben aus; es schwinden von Jahr zu Jahr gewisse Eigentümlichkeiten jedes Volksgesanges; die alten Stilarten werden durch neue [...] verdrängt [...]. Jedes Jahr Säumnis bedeutet einen unersetzbaren Verlust an Kulturwerten."[7]

Vielleicht wird hieraus deutlich, dass der heutige Tag für mich zwar persönlich eine große Ehrung bedeutet; viel wichtiger jedoch ist, dass die sorbische Musikgeschichtsforschung und -lehre erstmals wieder eine akademische Heimstatt gefunden hat.

Beim Umgang mit der Kultur von nationalen Minderheiten in Deutschland versperrten allzu oft merkantile Interessen den Blick auf den Gegenstand. (Im Übrigen finde ich den oft gebrauchten Terminus „nationale Minderheiten" deplaziert, er verschleiert den Sachverhalt der Existenz autochthoner Völker mit eigener Sprache, eige-

---

[5] Sorbisches Institut/Serbski institut. Information/Informacija [= Informationsbroschüre], Bautzen 1998, S. 15.

[6] Die Sorben in Deutschland / Serbja w Němskej. Sieben Kapitel Kulturgeschichte. Hrsg. v. Dietrich Scholze. Bautzen 1993, S. 201–218.

[7] Bela Bartók: Musikfolklore. In: Musiksprachen. Aufsätze und Vorträge. Leipzig 1972, S. 30 ff.

nem Identitäts-, Geschichts- und Traditionsverständnis.) Ich zitiere aus dem Memorandum des Sorbischen Künstlerbundes: „Kunst und Literatur sind neben der Sprache die wichtigsten Identifikationsquellen und Lebenszeichen eines stabilen (humanen, sich gleichberechtigt einbringenden und einfordernden) nationalen Bewusstseins. In der sorbischen Geschichte wird dies durch die Herausbildung einer eigenständigen bürgerlichen Musikkultur um die Mitte des vorigen Jahrhunderts eindrucksvoll belegt."[8]

Besonders in der Lausitz waren pietistische und aufklärerische Traditionen prägend für die nationale Kultur: Sorben studierten an den Universitäten zu Leipzig und Halle – im 18./19. Jahrhundert Zentren der Aufklärung – zumeist Theologie, um dann als Pfarrer, Kantoren und Lehrer in ihre Heimat zurückzukehren. 1736 wurde in Klix bei Bautzen ein erstes pietistisches Seminar errichtet. Man legte dort besonderen Wert auf die Förderung der Muttersprache, vermied Latein und predigte sorbisch. Einer der Pietisten, die sich besonders um Übersetzungen ins Sorbische verdient gemacht hatten, Philipp Jacob Spener, war Taufpate des Nikolaus Ludwig Graf von Zinzendorf, des Begründers der Herrnhuter Brüdergemeine. Herrnhut wurde zum Wallfahrtsort, weil dort eigens für sorbische Leibeigene Gebetsstunden abgehalten wurden. Übrigens ist erwähnenswert, dass die Herrnhuter auch in DDR-Zeiten an ihren Traditionen festhielten.

Die Arbeiterklasse der Lausitz rekrutierte sich vorwiegend aus zugezogener deutscher Bevölkerung, die in der Braunkohle und der Textilbranche arbeitete. Wie viele Primärquellen der durch bäuerliche, kirchliche und bildungsbürgerliche Schichten geprägten Nationalkultur der Sorben infolge Nichtbeachtung bzw. Nichtförderung in Archiven schlummern oder gar verschüttet sind, ist kaum absehbar. Ein Beispiel mag dafür stehen: In der Zeitschrift „Musik und Gesellschaft" wurde unter der Überschrift „Besuch beim sorbischen Geiger Jurij Mencl – Bauern bauten Instrumente" berichtet, dass erwähnter Mencl (der ein Uhrmachergeschäft führte, also kein Arbeiter war) nach jahrelangen privaten Bemühungen die Spielweise eines sorbischen Holzblasinstruments, der Tarakawa, rekonstruierte, nachdem das Geheimnis dieses Instruments vom letzten Spieler 1840 mit ins Grab genommen worden war. Darüber hinaus wären die letzten von Bauern gebauten sorbischen Volksinstrumente und ihr Gebrauch ohne singuläres Engagement von Mencl vergessen und verschollen, und das in den 50er Jahren unseres Jahrhunderts! Bezeichnenderweise endet der Artikel mit dem Satz: „Der Künstler ist leidend und wirtschaftlich nicht gut gestellt. Warum würdigen die zuständigen Stellen nicht seine Verdienste um die sorbische Volksmusik?"[9]

Noch in den 60er Jahren grassierten mit den Prinzipien des sogenannten „Bitterfelder Wegs" (Berufs- und Laienkunst sollten sich gegenseitig befruchten und annähern – nach dem Prinzip: Künstler, gehe zum Werktätigen, und Werktätiger, gehe zum Künstler) Trivialvorstellungen über die Annäherung von Volks- und artifizieller Musik. Daher konzentrierte sich die Musikforschung fast ausschließlich auf Volkslieder und -tänze. Erst Raupps bereits erwähnte musikwissenschaftliche Studie „Sorbische Musik" aus dem Jahr 1966 markiert den Beginn der musikwissenschaftlichen Forschung auch zur artifiziellen Musikkultur der Sorben. In diesem Zusammenhang ist es interessant zu erwähnen, dass der sorbischstämmige Komponist, Kapellmeister und Musikwissenschaftler Dieter Nowka – von dessen Musik unser Quartett etwas zu Gehör brachte – sehr präzise zwischen Folklore und Folklorismus unterschieden haben wollte. Folklorismus beinhaltet nach seiner Definition eine pejorative, nämlich merkantil-kunstge-

---

[8] Kobjela/Mětšk, S. 1.

[9] Musik und Gesellschaft 1(1952), S. 26/27.

werbliche Komponente. Diese Haltung war mit Sicherheit eine Reaktion auf die eindimensionale Kunst- und Kulturpolitik der DDR, denn die sorbischstämmigen Komponisten waren sich ihrer nationalen Traditionen schon immer sehr wohl bewusst und verarbeiteten sie in ihren Werken, wie bereits in Kocors Oper „Jakob und Käthe" („Jakub a Kata"; 1871) deutlich belegbar; dieses Opus gilt übrigens als sorbische Nationaloper. Sie verstanden sich andererseits als maßgebliche Mitgestalter des kulturellen Lebens der jeweiligen deutschen Länder wie Sachsen bzw. Preußen, also bikulturell. Die Entstehungszeit der sorbischen Nationaloper fällt nicht zufällig in die gleiche Periode wie die des „Iwan Sussanin" von Glinka (1836), Moniuszkos „Halka" (1847) oder Smetanas „Verkaufte Braut" (1866). In Kocors Oper gibt es allerdings eine Besonderheit: Sie orientiert sich musikalisch deutlich an Webers „Freischütz", der deutschen Nationaloper; der Jägerchor z. B. wird fast notengetreu zitiert.

Gestatten Sie mir zum Schluss noch ein paar Worte zu wichtigen bevorstehenden Aufgaben unseres Lehr- und Forschungszentrums. Zuallererst muss die sorbische Musikforschung ihren gleichberechtigten Platz in der Reihe der europäischen Musikkulturen erhalten. Das ist nur durch Kooperation nach innen und außen möglich. Es bedeutet, zunächst intensive Kontakte zum Sorbischen Künstlerbund und zum Sorbischen Institut aufzubauen – ein erster Schritt ist mit dem Angebot des Künstlerbundes, im kommenden Jahr ein gemeinsames Forum durchzuführen, bereits erfolgt. Weiterhin sollte mit dem Institut für Sorabistik und dem musikwissenschaftlichen Institut der Universität Leipzig in jedem Falle kooperiert werden, um nicht allein die studentische Forschung unseres Instituts für die sorbische Musik und Musikgeschichte zu interessieren und zu sensibilisieren – ich denke hier an Diplom- bzw. Magisterarbeiten, Aufbaustudien bis hin zur Promotion. Die Vertretung der sorbischen Musik auf internationalen Fachtagungen und Konferenzen in West- und Osteuropa sollte Bestandteil unseres Forschungsalltags werden. Das alles ist von mir allein nicht zu bewältigen, ich werde immer auf die kollegiale Unterstützung und die Ideen meiner Mitstreiter angewiesen sein. Lassen Sie mich deshalb mit einem Gedanken von Papst Johannes XXIII. schließen: „Niemand von uns ist berufen, sein Vorhaben zu Ende zu führen. Wir sind wie Ringe einer Kette, und es ist eine große Ehre, eine Idee auch nur auszusprechen."[10]

[10] Vgl. Knopp: Vatikan – Die Macht der Päpste. München 1997, S. 108.