

Detlef Kobjela

SORBISCHE MUSIKKULTUR

Vorbemerkung

Eine bis dato einzige zusammenfassende Darstellung dieses Themas vermittelt die populärwissenschaftliche Publikation „Sorbische Musik“ von Jan Rawp-Raupp (1978). Dem Interessenten nach weiterführender Literatur kann überdies aus jüngster Zeit noch die Schrift „Vom Regenzauberlied bis zur wendischen Pop-Ballade“ von Detlef Kobjela und Werner Meschkank (2000) empfohlen werden.

Das frühe und ausgehende Mittelalter

Hinweise auf eine eigenständige sorbisch-wendische Musikkultur geben nicht nur archäologische Funde von Knochenflöten, Warzenklappern, Bronze-glöckchen und Fragmente eines Saiteninstrumentes, das „gusla“ genannt wurde, sondern auch einige historische Berichte. Als frühester gilt der des byzantinischen Chronisten Theophylaktos Simokattes (um 600), wo drei wendische Musikanten als Gefangengenommene erwähnt sind, die „ungeübt im Waffengebrauch, aber geschickt im Spiel auf der „cytara“ („gusla“) waren“. Als weiterer (unter anderen) ebenso der des Thietmar von Merseburg (975-1018), in dem mitgeteilt wird, dass die heidnischen „Surbi“ das christliche „Kyrie eleison“ mit „V kri volša“ (Am Strauch steht eine Erle) parodierten und dass ihrem Heere „tubicinis“ (Bläser) voranschritten. Infolge der deutschen Ostexpansion kam es bei den sorbischen Stammesverbänden jedoch alsbald zur Auflösung ihrer feudalen Führungsschicht, was die Entwicklung einer eigenen höfischen Kunstmusik verhinderte. Somit ist die frühe sorbische Musik ausnahmslos durch das Volkslied und die instrumentale Volksmusik repräsentiert. Die folkloristische Musikpflege war auf den Dörfern streng hierarchisch organisiert. Im 17. Jahrhundert konstituierten sich selbständige Musikanteninnungen, um die Rechte der „wendischen Bierfiedler“ gegenüber den „deutschen Stadtpfeifern“ zu sichern, wodurch das spezifische Repertoire sowie die Originalität des musikalischen Vortrags als nationale Identitätsträger gewahrt blieben und fortleben konnten. Dies gilt auch für die kantorei-ähnlichen Singgemeinschaften, die sich seit der Reformation in den einzelnen Orten

herausgebildet, um unter der Leitung einer gewählten Vorsängerin, der „Kantorka“, im Rahmen kirchlicher Zeremonien, vor allem aber zu bestimmten brauchgebundenen Anlässen – insbesondere in der Spinnstube – das geistliche und weltliche Volkslied zu pflegen und somit dessen mündliche Weitergabe zu sichern.

Quellen zur Volksmusik liegen seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert vor. Ein wertvolles handschriftliches Dokument ist z.B. das sogenannte „Kralische Geigenspielbuch“ (Fotomechanischer Erstdruck, Bautzen 1983), das 182 Melodieaufzeichnungen enthält und dem Volksmusikanten Mikławš Kral (1791-1812) zugeordnet wird, wahrscheinlich aber bereits zwischen 1780 und 1790 von einem Unbekannten angelegt wurde. Zu gleicher Zeit, nämlich 1782, wurden erstmals sorbische Volktanzmelodien in der volkskundlichen Abhandlung über die „Sitten und Gebräuche der heutigen Wenden“ des Gymnasiallehrers Jan Hóřčanski (1722-1799) im Druck veröffentlicht.

In den Jahren 1841 und 1843 erschien in Bautzen, dem ehemaligen Budyssin, die monumentale Sammlung „Volkslieder der Sorben in der Ober- und Niederlausitz“ von Leopold Haupt (1797-1883) und Jan Arnošt Smoler (1816-1884). Diese ist ein umfassendes Werk mit Kommentaren zu den insgesamt 531 Liedaufzeichnungen und deutschen Nachdichtungen sowie einer Einführung in die sorbische Sprache, der Darstellung wesentlicher Sitten und Gebräuche, einiger Märchen und Sprichwörter, der Beschreibung und Abbildung von Trachten und Volksinstrumenten als auch einer Karte der Lausitz und des sorbischen Sprachgebiets. Auch vordem wurden bereits kleinere, z.T. auch handschriftliche Liedsammlungen angelegt. Sie belegen das im 19. Jahrhundert zunehmende Interesse am Bewahren und Dokumentieren der sorbischen Volksmusikkultur.

Zu nennen wären hier der sächsische Leutnant Heinrich von Bühnau, der polnische Freund der Sorben Andrzej Kucharski (1795-1862) oder der sorbische Slawist Pětr Jordan (1818-1891). Nach dem Erscheinen der Haupt-Smolerschen Kollektion kam es dann bis in den Beginn des 20. Jahrhunderts hinein zu weiteren Veröffentlichungen in den Jahresschriften der „Maćica Serbska“. Die wichtigsten entstammen von den Tschechen Ludvik Kuba (1863-1956) und Adolf Černý (1864-1952), den Sorben Jan Boguchwał Markus (1815-1880), Hendrich Jordan (1841-1910), Arnošt Muka (1854-1932) und Michał Hórník (1833-1894) sowie dem deutschen Volksforscher Wilibald von Schulenburg (1847-1934).

Noch 1956 konnten per Tonband etwa 400 Weisen festgehalten werden, deren gründliche wissenschaftliche Auswertung und systematisierte Veröffentlichung jedoch bisher ausblieb.

Zu den musikalischen Besonderheiten und Eigenschaften des sorbischen Volksliedes zählt eine Vieltypigkeit, die Ausdrucksmittel aus älterer und Ältester Zeit bewahrt und gelegentlich in neuen Zusammenhängen wieder in Anwendung bringt. Dies bezieht sich auch auf die (durchaus bereitwillige) Aufnahme anderer (vor allem deutscher, polnischer und tschechischer) ethnischer Einflüsse, die allerdings dem eigenen musikalischen Empfinden angepasst werden.

Als typische sorbisch-wendische Musikinstrumente gelten die kleinen und großen dreisaitigen Fiedeln (małe a wjelike gusle), der kleine und große (durch Blasebalg in Stimmung versetzte) Dudelsack (měchawa a kózoł) sowie ein urwüchsiges schalmeienähnliches Holzblasinstrument, die Tarakawa. Harmonische Begleitinstrumente waren zwar bekannt, kamen aber so gut wie nicht zur Anwendung. Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erweiterte sich das Instrumentarium. Die Wahl der Instrumente war funktionsgebunden und das Zusammenspiel erfolgte in kleinsten Gruppen. Authentischen Beschreibungen zufolge handelte es sich dabei um einen heterophonen Figurations- und Variationsstil, bei dem es weder Mittelstimmen noch Bassführung gab – (abgesehen von Bordun-Ostinato des Dudelsacks). Als Volkstanz dominierte ein Typus in allen möglichen Dreiertaktkombinationen bei oftmals ungerader Periodenbildung, die „Serbska“ (Der Sorbische), den Mazurken ähnelnd. Daneben haben sich auch andere Tanzarten (funktionaler und programmatischer Natur) in geraden Taktarten oder auch mit Taktwechsels erhalten. Bei all dem dürfte ein vitales Wechselverhältnis zwischen Gesang, Tanz und Instrumentalspiel besonders charakteristisch gewesen sein.

Sorbische Musikkultur nach der Reformation

Nach der Reformation kam es verstärkt zur Pflege des geistlichen Gesanges in der sorbischen Muttersprache. Besondere Beachtung verdient diesbezüglich das Wirken des niedersorbischen Pfarrers und vielseitigen Gelehrten Albinus Mollerus (1541-1618), der 1574 ein „Wendisches Gesangbuch“ bei Wolrab in Budyssin herausbrachte, bei dem es sich um die erste gedruckte sorbische Publikation überhaupt handelt (Reprint Berlin 1959). Als Handschrift hingegen überdauerte ein ebenso wertvolles Dokument aus der katholischen Oberlausitz, der aus 238 Generalbassbegleitungen bestehende Komplementband des Michał Jan Wałda (1721-1794). Diese Begleitungen gelten als musikalische Anleitungen zum 1787 erschienenen sorbischen Choralbuch „Der singende Weinberg Jesu“ und fanden bei etlichen Kantoren abschriftlich Verbreitung. Wałda selbst hat eine Reihe geistlicher Melodien verfasst, die sich bis heute einen festen Platz im Sangesrepertoire der katholischen Sorben bewahrt haben.

Somit dürfte er als Begründer einer originären sorbischen „musica sacra“ zu werten sein. Zwar gab es vor und nach ihm einige namhafte Kirchenmusiker, die ihre sorbische Herkunft bei der Entfaltung ihrer Kreativität jedoch allenfalls intuitiv einbrachten. Beispiele hierfür sind etwa der aus der Niederlausitz stammende Kantor der St.-Nikolai-Kirche Johann Crüger (1598-1662), Abraham Schadäus (1566-1626) aus Senftenberg oder der von 1607 bis 1614 am Bautzener St.-Petri-Dom wirkende Bartholomäus Bräunig aus Hoyerswerda. Crüger (sorb. Jan Krygar) z.B. gilt als wichtigster protestantischer Choralkomponist des 17. Jahrhunderts und kompetenter Musiktheoretiker, aus dessen Schriften noch Johan Sebastian Bach sein musikalisches Handwerk erwarb. Überdies setzte dieser ihm mit der Motette „Jesu, meine Freude“ (auf einen Crüger-Choral) – BWV 227 – ein besonderes sympathisches Denkmal. Ohne auf weitere Quellen sorbischer Kantonalliteratur seit dem 18. Jahrhundert näher einzugehen, sei noch darauf verwiesen, dass viele Pfarrer bzw. Kantoren mit vornehmlich Vokalkompositionen die Herausbildung einer spezifisch sorbischen Kunstmusik beförderten. So schuf der Geistliche und Volksdichter Handrij Zeiler (1804-1872) ca. 25 Melodien zu eigenen Texten, von denen sich die meisten bis heute einer erstaunlichen Popularität erfreuen. Ähnlich erging es zeitweise den religiös-besinnlichen Liedern des evangelischen Geistlichen Jan Kilian (1811-1884), der 1854 mit 561 Landleuten nach Amerika auswanderte. Im Verlaufe der weiteren Entwicklung nahm die sakrale Musik im Schaffen der nachfolgenden Komponisten einen immer breiteren Raum ein.

Die weltliche sorbische Musik

Das erste derzeit bekannte Zeugnis weltlicher sorbischer Kunstmusik stammt aus dem Jahre 1767: Es handelt sich um eine „Jubiläumsode“ des Jurastudenten Jurij Rak (1740-1799) zum 50jährigen Bestehen der Studentenvereinigung „Sorabia“ in Leipzig. Seither traten mehr und mehr weitere „Gelegenheitskomponisten“ hervor, die – vor allem mit Kunstliedern – das Aufstreben einer eigenen artifiziellen Musikkultur im frühen 19. Jahrhundert bekunden. Zu klären wäre auch, inwieweit heute in Vergessenheit geratene Lausitzer Komponisten ihrer wendischen Provinienz Tribut zollten. Ein Beispiel hierfür ist der Dichter und Musiksöpfer Leopold Schefer (1784-1862), ein Berater, Gesellschafter und Reisebegleiter des Fürsten Pückler (1785-1871). Dieser hinterließ ein umfangreiches musikalisches Werk, von dem jedoch heute kaum noch etwas aufgeführt wird. Überhaupt dürfte hinsichtlich der binational geprägten Situation in der Lausitz auch auf dem weiten Feld der Musik noch manches aufzuspüren sein.

Die sorbische Kunstmusik erreichte um die Mitte und in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen ersten bedeutsamen Höhepunkt. Daran hatte der Lehrer und Kantor Korla Awgust Kocor (1822-1904) entscheidenden Anteil. Obgleich es zahlreiche Faktoren gab, die den Aufschwung eines eigenen bürgerlichen Musiklebens hemmten – man verfügte weder über Theater oder Orchester noch über professionelle Instrumental- oder Vokalsolisten – gelang dies, indem man sich auf die sprichwörtliche Sangesfreude der Sorben besann und, dem Trend der Zeit folgend, Chorgemeinschaften ins Leben rief. Gemeinsam mit Handrij Zejler ging Kocor daran, ein erstes Gesangsfest zu organisieren und künstlerisch vorzubereiten. Dieses fand am 17. Oktober 1845 im Bautzener Schützenhaus statt und wurde – auch von deutschen Demokraten – als Demonstration bürgerlicher sorbischer Kulturbestrebungen gewertet. Der große Erfolg führte zu einer intensiven Zusammenarbeit zwischen Kocor und Zejler, und die folgenden Gesangsfeste entwickelten sich zu populären und markanten Ereignissen im Oberlausitzer Kulturraum. Insbesondere nach der Gründung des Chores „Lumir“ (1860) durch Kocors Mitstreiter Korla Awgust Fiedler (1835-1917) bildeten sich zahlreiche weitere Volkschöre. Die 1895 ins Leben gerufenen Musikabteilung der „Maćica Serbska“ koordinierte deren Wirken und besorgte die Herausgabe von Liederbüchern und Notenmaterial.

Anfänglich komponierte Kocor einzelne Chorlieder, Volksliedbearbeitungen und Kunstlieder (u.a. a. Vertonungen Goethes und Heines). Im Vorfeld der revolutionären Ereignisse von 1848 reifte in ihm jedoch die Erkenntnis, umfassendere musikalische Formen anwenden zu müssen, um die sozialen und nationalen Forderungen seines Volkes künstlerisch umsetzen zu können. Bereits 1847 entstand so sein erstes weltliches Oratorium „Serbski kwas“ (Sorbische Hochzeit). Zejlers Texte bildeten die Grundlage für weitere großangelegte vokalzyklische Werke mit orchestral konzipierter Klavierbegleitung. Mit dem Oratorium „Nalěčo“ (Frühling) aus dem fünfteiligen Jahreskreis „Počasy“ erreichte Kocor 1861 den Gipfel einer künstlerischen Entwicklung. 1871 entstand die Opera buffa „Jakub und Kata“ als Versuch, ein nationales Singspiel zu etablieren, was freilich unter den damaligen Verhältnissen scheiterte. Ein weiteres Opernfragment, zwei geistliche Oratorien, Kantaten und Kammermusik runden das kompositorische Schaffen Kocors ab.

Die sorbische nationale Kunstmusik

Der Begründer der sorbischen Kunstmusik erhielt seine musikalische Ausbildung am Bautzener Landständischen Lehrerseminar bei dem seinerzeit hoch geachteten Komponisten und Musiktheoretiker Karl Eduard Hering (1807-1879). Dieser vermittelte Kocor nicht nur wichtige Grundkenntnisse, sondern

schärfte auch dessen Verständnis für klassische Werke und für die damalige zeitgenössische Musik. Solcherart Orientierung fand im Schaffen des aufstrebenden Künstlers deutlich Niederschlag. Es ging darum, „auf rühmlichste Art (zu) bekräftigen, dass sie (die Sorben, D.K.) in sich Kraft und Macht genug haben, es andren Völkern gleichzutun“, wie die sorbische Wochenzeitung „Tydženska Nowina“ schon nach dem ersten Gesangfest treffend feststellte. Bestrebungen nach einem nationalen Musikstil – wie etwa bei dem Tschechen Bedřich Smetana (1824-1884) – spielten dabei nur eine untergeordnete Rolle. Das gelegentliche Zitieren von Volksliedern und die konsequente Bezugnahme auf sorbische Sprache und Lebensart in den Texten Zejlers verfehlten auch so ihre Wirkung auf die Festigung des Identitäts- und Nationalbewusstseins bei den Sorben nicht.

Um 1900 war Jurij Pilk (1858-1926) einer der maßgeblichen Vertreter des sorbischen Musiklebens. Auch er studierte am Bautzener Landesständischen Lehrerseminar. 1889 promovierte er an der Rostocker Universität und wirkte fortan – neben seiner pädagogischen Tätigkeit in Dresden – als anerkannter Philologe und Historiker. Seine kompositorischen Arbeiten sind Ergebnis autodidaktischer Studien eines außergewöhnlichen Naturtalents. Außer zahlreichen Volksliedbearbeitungen für A-cappella-Chöre und als Orchesterlieder sowie Instrumentierungen von Werken anderer Komponisten schuf Pilk einige wenige Kunstlieder und Kammermusikstücke sowie Orchesterkompositionen. Sein Hauptwerk indes ist das Singspiel „Smjertnica“ (Die Todesgöttin). Hier ging es ihm um die Herausbildung eines sorbischen nationalen Musikstils auf der Grundlage der Folklore – (durch Zitate, deren Abwandlung und Ausweitung sowie das Erfinden von Neuem im Geiste der Volksmusik). Angeregt durch seine volkskundlichen Studien, inspirierte er den Volksdichter und Lehrer Jan Radyserb-Wjela (1822-1907) zum Libretto, dessen Urfassung er selbst entworfen hatte. In der ersten Hälfte des Jahres 1900 war die Vertonung abgeschlossen. Jedoch fehlte es an Mitteln, das Werk im Bautzener Stadttheater mit Orchester zu inszenieren. Erst 1912 erfolgte die (allerdings nur konzertante) Uraufführung. Eine (wenn auch bescheidene) szenische Wiedergabe des Stückes brachte 1925 der sorbische Verein „Bratrowstwo“ in Wittichenau heraus. Und erst 1965 konnte eine allen Ansprüchen und Anforderungen genügende Inszenierung am Deutsch-Sorbischen Volkstheater Bautzen realisiert werden.

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts war Bjarnat Krawc-Schneider (1861-1948) der herausragende Repräsentant sorbischer Musikkultur. Nach seinem Examen am Bautzener Landständischen Lehrerseminar (1882) und fünfjähriger pädagogischer Tätigkeit bestand er 1887 die Aufnahmeprüfung am Königlich-Sächsischen Konservatorium in Dresden und studierte fortan in der Kompositionsklasse des Liszt-Schülers Prof. Felix Draeseke (1835-1913). 1894

wurde auf dem Absolventenkonzert des Konservatoriums Krawc' fünfsätzliche symphonische Suite „Ze serbskeje zemje“ (Auf sorbischer Erde) uraufgeführt. Ein Jahr zuvor entstand sein Streichquartett c-Moll. Krawc war der erste sorbische Komponist mit einer gründlichen musikalischen Ausbildung. Geistig fühlte er sich der jungsorbischen Bewegung eng verbunden. Auch im Dresdener Musikleben entfaltete er eine rege Tätigkeit und genoss nicht nur als Komponist, sondern auch als Chordirigent, Musikpädagoge, -wissenschaftlicher und -theoretiker allgemeine Wertschätzung. Noch 1918 wurde er zum königlich-sächsischen Musikdirektor ernannt. Freundschaftlicher Umgang verband ihn mit namhaften Künstlerpersönlichkeiten seiner Zeit. Seine Liederbücher und Volksliedbearbeitungen für Unterrichtszwecke machten ihn weit über die Grenzen der Lausitz hinaus bekannt. Im kompositorischen Schaffen (ca. 150 Werke), von dem beim Bombenangriff auf Dresden am 13. Februar 1945 ein Teil verloren ging, dominierten Kammer – und Vokalmusik. Neben Kantaten und Kunstliedern schuf er aufrüttelnde Chorgesänge, die der sorbischen Bewegung nach dem Ersten Weltkrieg machthaltige Impulse verliehen. Als Herausgeber der Musikzeitschrift „Škowrončk ze serbskich honow“ (Lerche aus sorbischen Fluren) von 1926 bis 1928 und als Ehrenvorsitzender des 1923 gegründeten Bundes sorbischer Gesangsvereine war Krawc eng mit dem Kulturleben seines Volkes verbunden. Eine zutiefst schöpferische Auseinandersetzung mit dessen Musikfolklore bezeugen im Brahms'schen Sinne die „33 wendischen Volkslieder für eine Singstimme und Klavier“, op. 52. Anerkennung, auch im Ausland, errang er mit der „Missa solemnis“, op. 79. Sein Spätwerk, das Oratorium „Wójna a měř“ (Krieg und Frieden) aus dem Jahre 1943, konnte erst 1957 in Prag uraufgeführt werden.

In der Weimarer Republik erlebte die Chorbewegung eine neue Blütezeit. Zahlreiche Konzertreisen außerhalb der Lausitz, z.B. nach Prag, Frankfurt am Main, Hradec Králové, Brno, Hamburg und Bremen, sowie erste Schallplattenaufnahmen und Rundfunkauftritte sorgten für ein attraktives Vereinsleben. Manch tüchtiger Chorleiter machte als Komponist auf sich aufmerksam, u.a. Korla Gustaw Wowčerka (1863-1945), Jan Arnošt Frajšlag (1869-1951), Jurij Słodeńk (1873-1945), Michał Nawka (1885-1968), Pawoł Jenka (1907-1971), Rudolf Jenč (1903-1997), Jurij Wuješ (1905-1968).

Mit dem Jahr 1937 wurde das sorbische Musikleben bis zur Erdrosselung eingeschränkt. Nur im kirchlichen Bereich kam es noch ab und an mehr oder weniger illegal zu kleineren Konzertveranstaltungen. Trotz der Repressalien von Seiten der Nationalsozialisten gelang Krawc 1938 eine Schallplattenaufnahme von vier Liedern mit seiner Tochter Rut-Marka Rawpowa (1900-1979), Sängerin an der Berliner Staatsoper, die er selbst am Flügel begleitete. Es war ein – wenn auch bescheidener, so doch mutiger – Versuch, sorbische Musikkultur im nationalen Bewusstsein wach zu halten.

Das sorbische Musikleben nach 1945

Um die Wiederbelebung des Musiklebens nach 1945 machte sich Jurij Winar (1909-1991) verdient. Bis zur Gewaltsamen Auflösung des Bundes sorbischer Gesangsvereine im Jahre 1937 hatte er dort das wichtige Amt des Hauptdirigenten bekleidet. Bereits am 12. August 1945 fand unter seiner Leitung im Bautzener Stadttheater das erste Chorkonzert statt, in dem auch ein sowjetischer Soldatenchor mitwirkte. Ein Jubiläumskonzert anlässlich des 200jährigen Bestehens der „Maćica Serbska“ 1947, Aufführungen von Kocors „Nalěčo“ mit der Dresdener Philharmonie 1948 und Konzertreisen durch die neugegründete DDR brachten einen kräftigen Aufschwung. Seit 1948 wurde sorbische Musik auch durch den Rundfunk produziert und verbreitet, und Anfang der fünfziger Jahre kam es zu ersten Schallplattenaufnahmen. Winar gründete schließlich am 1. Januar 1952 das heutige Sorbische National-Ensemble (Serbski ludowy ansambl, SLA), das er bis 1960 als Intendant und künstlerischer Leiter maßgeblich profilierte. Dem Trend und politischen Zeitgeist folgend, fühlte er sich – neben anderen kompositorischen Intentionen – besonders dem Massenlied verpflichtet und brachte dieses als neues Genre in die sorbische Musikkultur ein.

Das Sorbische National-Ensemble ist bis heute die wichtigste Einrichtung für die Erschließung, Pflege, Verbreitung und Förderung der Musikkultur des kleinsten slawischen Volkes. Zu seinen vorrangigen Aufgaben gehört es, auf der Grundlage ethnographischer Quellen und einiger zum Teil noch lebendiger Brauchtumsformen zeitnahe künstlerische Aussagen Bühnenwirksam zu gestalten und darzubieten. Einen Ansatzpunkt hierfür bieten die Traditionen nationaler Kunstströmungen, wie sie sich im 19. Jahrhundert – auch innerhalb der sorbischen Kultur – entfaltet haben. Es geht dabei nicht um Vermittlung oder Rekonstruktion historisch-folkloristischer Phänomene, sondern um deren Adaption und künstlerische Aufarbeitung als kreativen Prozess. Volkslied, -tanz, -dichtung, -tracht liefern in ihren dokumentierten Erscheinungsformen die Substanz für schöpferisches Wirken von Komponisten, Choreographen, Schriftstellern, Volkskundlern, Bühnenbildnern und Kostümgestaltern. Ergebnis dessen sind geschlossene Ballettdarbietungen, abendfüllende musikalische Bühnenwerke und – als ein besonders typisches Genre des Ensembles – kombinierte Gesangs- und Tanzszenen, deren Originalität aus dem Spannungsfeld von archaischer Urwüchsigkeit und moderner Bühnendramaturgie erwächst. Mit dieser Art Kunst brachte das Ensemble eine spezifische, anderswo nicht vorhandene Nuance in des kulturelle Spektrum des vereinten Deutschlands ein. Darüber hinaus widmet es sich allen weiteren Genres der sorbischen Musikkultur aus Vergangenheit und Gegenwart in Konzerten und Veranstaltungen unterschiedlichsten Charakters und ist sowohl für die

Förderung des künstlerischen Nachwuchses als auch des Laienschaffens gewissermaßen eine Bastion geworden. Die professionellen Sparten von Chor, Ballett und Orchester sind für die weitere Perspektive der sorbischen Musikkultur unverzichtbar geworden.

Namentlich in den siebziger und achtziger Jahren trat der 1957 gegründete Arbeitskreis sorbischer Musikschafter mit von ihm initiierten „Tagen sorbischer Musik“ (1979, 1982, 2006), Porträt- und Rundfunkkonzerten, zeitgenössischen Kammermusikreihen und anderen Veranstaltungen hervor. Überdies nahm er programmatisch Einfluss auf das Musikleben in der Lausitz und vertrat die Positionen der sorbischen Musikschafter in der Öffentlichkeit sowie in allen Fachgremien der DDR. 1990 ging der Arbeitskreis vom Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler in den Sorbischen Künstlerbund e.V. über und hat seither an spezifischem Gewicht verloren.

Zeitgenössische sorbische Musik

Eine beachtliche Schar zeitgenössischer Komponisten steht heute für den guten Ruf der sorbischen Musikkultur, darunter Jan Rawp (1928-2007), Jan Bulank (1931-2002) Jan Paul Nagel (1934-1997), Detlef Kobjela (*1944), Juro Měšk (*1954), Ulrich Pogoda (*1954), Jan Cyž (*1955, des weiteren u.a. Hinc Roj (*1927), Alfons Janca (1933-1989), Beno Njekela (1934-1998), Jan Thiemann (*1943). Als Interpretin erlangte z.B. die Konzertorganistin Lubina Holanec-Rawpowa (1927-1964) internationale Anerkennung. Auch der Bariton Pawoł Šořta Scholze (geb. 1934) wurde weithin bekannt)

Das sorbische Musikschafter hatte seit dem Ende der fünfziger Jahre einen enormen Aufschwung erfahren, der sich bis in unsere Tage fortsetzt. Es entfaltet sich nicht nur die ästhetischen Intentionen und künstlerischen Ansprüche, sondern auch die kreativen Potenzen. Dabei wurden musikgeschichtlich bedeutsame Traditionen nachhaltig gefestigt und – bei Wahrung ethnischer Spezifika spürbar profiliert. Überdies konnten neue Genre Fuß fassen, so dass die sorbische Musikkultur heute das gesamte Spektrum der Tonkunst ausfüllt.

Nicht unerwähnt bleiben soll, dass die sorbische Thematik vielfach im Schaffen anderer Komponisten eine Rolle spielte – vornehmlich bei den in der Lausitz, Brandenburg und Sachsen ansässigen. Aber insbesondere auch slawische Tonschöpfer wurden diesbezüglich häufig inspiriert. Selbst in Frankreich komponierte der Rompreisträger Marc Delmas (1885-1931) eine „Rapsodie Lusacienne für Violine und Orchester“ nach Volksweisen aus der Haupt-Smolerschen Sammlung, die 1928 in Paris als gedruckter Klavierauszug erschien. Einer der ersten, die den Wert der einheimischen Musikfolklore für

originelle neue Werke erkannten, war der in dem Cottbuser Vorort Madlow geborene Dieter Nowka (1924-1998), der sich seiner niedersorbischen Herkunft sehr verbunden fühlte und stets bedauerte, dass es ihm nicht vergönnt war, die Sprache seiner Vorfahren zu beherrschen.

Nicht selten wird die Frage nach den formalen Spezifika und ästhetischen Besonderheiten der sorbischen artifiziellen Musik gestellt. Sie ist nicht leicht zu beantworten, da sich natürlich auch die sorbischen Komponisten an den allgemeinen Entwicklungstendenzen des europäischen Musikschaftens orientieren. Dies in Rechnung gestellt, wird man jedoch charakteristische Wesenszüge wahrnehmen können, die sich – neben der Bevorzugung der sorbischen Sprache in vokalen Werken – auf ganz bestimmte stilistische Eigenheiten erstrecken, wie sie sich sowohl aus der Folklore als auch aus autonomen Traditionslinien ergeben. Dabei steht die individuelle Sicht des sorbischen Komponisten auf die eigenen Geschichts- und Kulturerfahrungen in ständiger kreativer Berührung mit einem von zwei Kulturen geprägten künstlerischen Selbstverständnis.

Literatur

Detlef Kobjela, Werner Meschkank, 2000, „Vom Regenzauberlied bis zur wendischen Pop-Ballade. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Lausitz unter besonderer Darstellung der niedersorbischen Musikgeschichte“, *Podstupimske pšinoski k Sorabistice-Potsdamer Beiträge zur Sorabistik*, Potsdam.

Jan Raupp, 1978, *Sorbische Musik*, Bautzen.

Detlef Kobjela, Paul-Neck-Str. 119, 026 25 Bautzen