

Serbski ludowy ansambl Sorbisches National-Ensemble

Eine kulturpolitikwissenschaftliche Analyse



Matthias Theodor Vogt

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 Kulturaums 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 Berufensembles 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 Flaggenschiff-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 anekdotisch formuliert: »Das Volk/Ist nicht tümlich«¹.

¹ Im Kontext seiner Auseinandersetzung auch mit Joseph Goebbels völkischer

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).

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 (*Ptačí 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 Gebiets.

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.

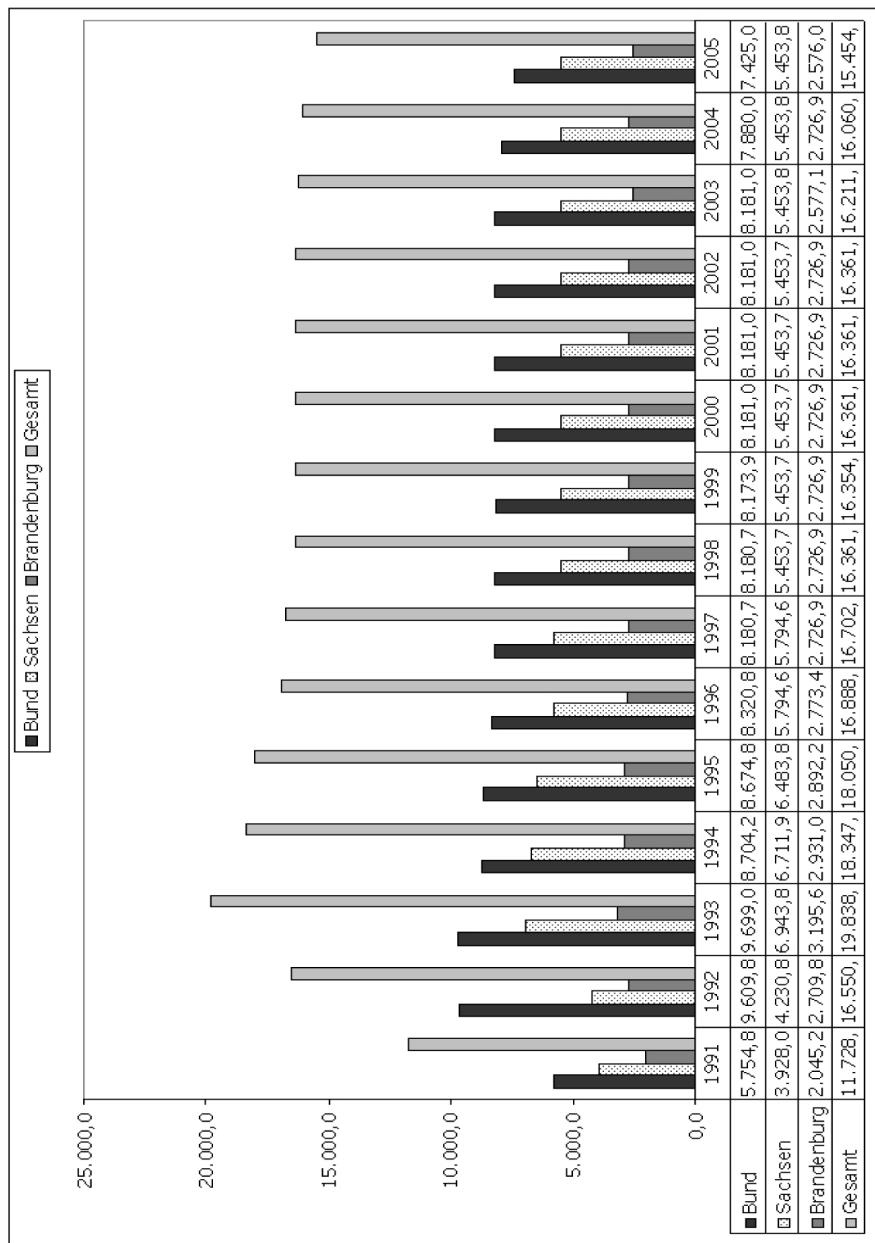


Abb. 1: Zuwendungen an die Stiftung für das sorbische Volk in T EUR. Quelle: Stiftung für das sorbische Volk. <http://www.stiftung.sorben.com/docs/ZuwendungenanStiftung.pdf> (04.10.2007).

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

S A T Z U N G
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:

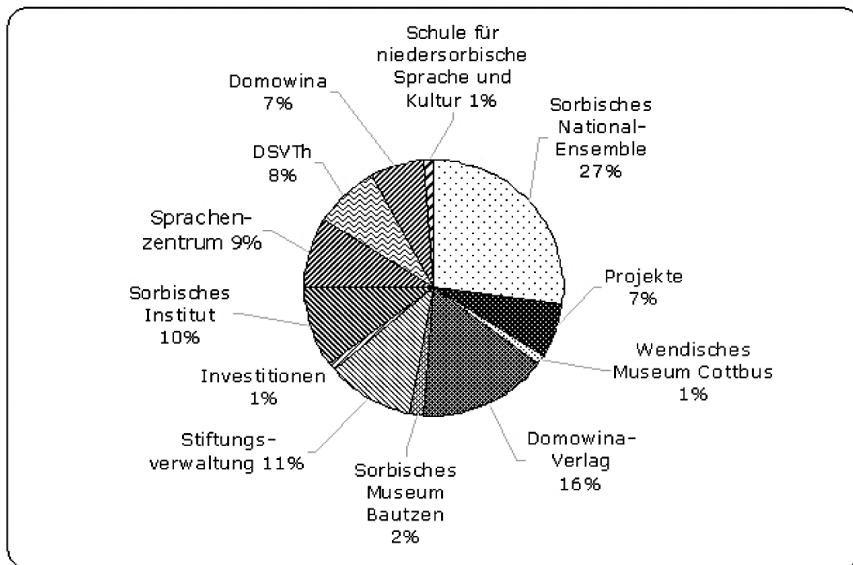


Abb. 2: Mittelverteilung der Stiftung für das sorbische Volk. Quelle: Stiftung für das sorbische Volk. <http://www.stiftung.sorben.com/index.php?main=nemsce,institutionelle>, eingesehen am 4. Oktober 2007.

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 Zapust-veranstaltungen 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 Datenmaterien der letzten Jahre orientieren. Nur in einem breiten Kontext kann die aktuelle Lage des SLA/SNE angemessen bewertet und können kultur-politisch 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 Kulturgefuges 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 Kultarakademie 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-Šolta, 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 Glückfall 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 letzterns 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 Wirtschaftswissenschaften, 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 unterstellt. 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 Welt⁴ an, um gleichzeitig Eigenheit wie Vertrauen zum Fremden zu bewahren oder zu entwickeln? In welchem Verhältnis steht Bismarcks Staatsbürgerpolitik zur aktuellen Bemühung

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.

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?

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 Existenz 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: Wie weit 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 Prämisse, 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-Sorбischen 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.