

Robert Lorenz

Ort – Grenze – Netzwerk. Zu einigen Implikationen der Digitalisierung im sorbischen musealen Feld

Digitalisierung gewinnt als praktische Arbeitsaufgabe wie als theoretisches Forschungsfeld in der Sorabistik zunehmend an Bedeutung. Das gilt auch für das Feld der Museologie. In diesem Aufsatz wird am Beispiel von drei historischen Wegmarken untersucht, welchen Stand die Beschäftigung mit den sachkulturellen sorbischen/wendischen musealen Sammlungen die sorabistische Museologie erreicht hat, wo Desiderate bestehen und welche Potenziale wie auch Risiken die Digitalisierung in diesem Bereich in Zukunft bereithält. Es zeichnet sich dabei ein dialektisches Feld ab, das einerseits durch gewachsene Souveränität bei der Auseinandersetzung mit dem eigenen sachkulturellen Erbe gekennzeichnet ist, in welchem aber andererseits eingeübte Mechanismen der Minderheitenerfahrung herausgefordert und in Frage gestellt werden. Der Aufsatz plädiert im Fazit dafür, bei der Bearbeitung dieses Spannungsfeldes sorabistischer Digitalisierung alle relevanten Akteursgruppen partizipativ einzubeziehen und sie als Chance zu begreifen.

Place – Border – Network. On some Implications of Digitalization in the Sorbian Museological Field

Digitalization is becoming increasingly important both as a practical task and as a theoretical field of research in Sorbian studies. This also applies to the field of museology. Using three historical waymarks as examples, this essay examines the current status of research of Sorbian/Wendish museum collections in Sorbian museology, where desiderata exist, and what potential and risks digitalization holds for the future in this field. A dialectical field is emerging that is characterised on the one hand by a growing sovereignty in dealing with its own material cultural heritage, but in which, on the other hand, established mechanisms of minority experience are challenged and questioned. In conclusion, the article argues for the participatory involvement of all relevant stakeholder groups in dealing with this area of tension in Sorbian digitalization, and for regarding it as an opportunity.

Robert Lorenz

Ort – Grenze – Netzwerk

Zu einigen Implikationen der Digitalisierung im sorbischen musealen Feld

1. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner digitalen Transformation

Am 07.05.2024 veröffentlichte Tim Cook, der CEO von Apple, auf verschiedenen Social-Media-Kanälen einen bis dato unbekanntem Werbeclip für das neue iPadPro. Der 1:08 min. dauernde Clip trägt den Titel „Crush!“. Folgendes geschieht in ihm:

Ein Metronom tickt. Auf einem Turntable beginnt sich eine rote Schallplatte zu drehen. Sie enthält offenbar den Song „All I ever need is you“ von Sonny & Cher aus dem Jahr 1971, der für nahezu den gesamten restlichen Clip die Tonspur bildet. Die Kamera wechselt in die Totale, in der sich deutlich vernehmbar das Licht einschaltet. Es beleuchtet einen kühl-metallisch, bläulich schimmernden Raum. Er ist bis auf seine Mitte leer. In dieser steht eine sehr große, weit geöffnete hydraulische Metallpresse. Zwischen den beiden mächtigen Pressflächen ist ein Ensemble von technischen Gerätschaften und Kunstgegenständen aufgebaut. Die Presse aktiviert sich und ihre obere Hälfte beginnt sich unnachgiebig zu senken, wobei die drapierten Gegenstände zerquetscht werden, was immer wieder in Nahaufnahme gezeigt wird. Zuerst trifft es eine aufrechtstehende Trompete, dann eine Videospielekonsole aus einer Penny Arcade der 1980er-Jahre. Als drittes wird ein spielberechtigtes Klavier mit aufgeschlagenem Notenblatt zerquetscht, auf dessen Deckel mehrere Farbcontainer stehen, deren vielfarbiger Inhalt sich im weiteren Verlauf über das Innere der Presse ergießt. Weiterhin rücken ein Bücherregal, ein beleuchteter Schulglobus, ein Flachbildfernseher und das Metronom vom Beginn in den Blick. In Nahaufnahme wird die Porträtbüste eines Künstlers zerquetscht, eine Schreibtischlampe, ein Mischpult, eine Schallplattensammlung, eine Spiegelreflexkamera und ein Fernseher, in dem eine Trickfilmfigur ängstlich nach oben zur Presse schaut, bevor der Bildschirm zerbricht. Es folgen eine Konzertgitarre und ein Stapel Bücher. Kurz bevor die Presse sich schließt, wird noch eine anatomische Gliederpuppe aus dem Zeichenunterricht zerstört. Der letzte Gegenstand ist ein gelber Gummiball in Form eines Smileys, dessen Augen durch den Druck in Nahaufnahme herausquellen. Mit einem finalen metallischen Schlag treffen die beiden Pressenhälften aufeinander. In der Totalen sieht man, wie die Farbe aus den Farbcontainern aus der nun geschlossenen Presse herausquillt. Kurz darauf beginnt sich die Presse wieder zu öffnen. Ihr Inneres ist leer, bis auf das nun in der Mitte liegende neue iPadPro. Eine Frauenstimme aus dem Off sagt: „The most powerful iPad ever is also the thinnest.“ In der letzten Einstellung wird das Gerät von einer Hand in Seitenaufnahme in die Kamera gehalten. Dazu hört man die letzte Songzeile von Sonny & Cher, das titelgebende „All I ever need is you.“¹

Der Clip löste, quasi im Moment seines Bekanntwerdens beim Publikum, ein außergewöhnlich stark ablehnendes Echo aus. Auf Youtube kann er nach wie vor abgerufen

¹ Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=ntjkwIXWtrc> vom 07.05.2024 [25.09.2024].

werden, allerdings sind die Zuschauerkommentare deaktiviert worden. Vielfach zitiert wurde die Reaktion des britischen Schauspielers Hugh Grant auf dem Kurznachrichtendienst Twitter (jetzt X), der am 08.05.2024 sardonisch postete: „The destruction of the human experience. Courtesy of Silicon Valley.“² Er gab damit den Grundtenor der Kritik vor, wie sie sich auch im Post des japanischen Twitter-Users @Takuta auf dem dortigen Account von Tim Cook neben tausenden anderen kritischen Wortmeldungen wiederfindet: „I felt sad when I saw creative tools such as musical instruments and cameras being destroyed. I don't think the creators will like this video. Is it my Japanese sensibility that makes me feel this way?“³ Die vielen zustimmenden Kommentare unter dem Post aus allen Teilen der Welt machen deutlich, dass hier eben nicht die Sensibilität eines bestimmten Kulturkreises verletzt worden war, sondern der Clip global auf starkes Missfallen stieß. Dies wird auch dadurch verdeutlicht, dass sich Apple bereits am 09.05.2024 für „Crush!“ offiziell entschuldigte und den Clip zurückzog.

Der Vorgang ist hinsichtlich mehrerer Aspekte bemerkenswert und kann in seiner Signifikanz für den gegenwärtigen Diskurs um Digitalisierung kaum hoch genug bewertet werden. Dabei liefert der zitierte Tweet von Hugh Grant einen wichtigen Ansatzpunkt, da er in seiner Grundlage den Vorwurf enthält, die in den High-Tech-Zentren der kalifornischen Westküste der USA arbeitende und lebende westliche Tech-Elite habe sich nachhaltig von der Weltwahrnehmung des allgemeinen Publikums entfernt. Was ausgerechnet für Apple einen brisanten Vorwurf darstellt, da man seinem Markenverständnis nach stets ein besonders enges Verhältnis zu seiner Kundschaft und ihren Bedürfnissen unterhielt. In diesem Zusammenhang ist auch der Hinweis von @Takuta auf die enttäuschten „creators“, also die „Kreativen“ besonders schmerzhaft für Apple, da er die Käufer:innen-Gruppe benennt, mit der der Tech-Konzern über Jahrzehnte ein besonders enges Band geknüpft hatte. Mit der in „Crash!“ nahezu lustvoll zelebrierten Zerstörung der „alten Kulturträger“ verletzt Apple dieses Band im Auge des Publikums in zweifacher Hinsicht. Da ist zunächst der als Geringschätzung empfundene Umgang mit den kulturellen Artefakten und ihr triumphales Ersetzen durch ein einziges technisches Tool. Was seitens Apple als Vereinfachung angepriesen wird, erfährt durch das Publikum eine Wahrnehmung als Verarmung, als Verlust von Vielfalt und historischer Tiefe, sowie als Missachtung des künstlerisch-kreativen Prozesses und seiner Macher:innen. Hinzu tritt als zweiter Aspekt das Misstrauen gegenüber der Macht des Konzerns, der das technische Device und die auf ihm laufende Software herstellt und kontrolliert. Wenn sämtliche künstlerische Kreativität und Produktion in einem einzigen kommerziellen Werkzeug gebündelt werden, das die Rolle einer technischen Torwächterfunktion einnimmt, wirkt das vor allem mit der in „Crash!“ vorgetragenen triumphalen Geste hier offenbar für viele als Bedrohung. „Alles, was ich (noch) brauche, bist du“, singen Sonny & Cher. „Alles, was Du erschaffst, gehört uns und unserer Firma, deren technisches Device Du benötigst!“, kam als Botschaft des Clips beim Publikum an.

1935 war für Walter Benjamin durch die Popularisierung von Film und Fotografie „das Kunstwerk ins Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ eingetreten (BENJAMIN 1980). In diesem sah er vor allem dessen A u r a bedroht, die für Benjamin in seiner atmosphärischen Einzigartigkeit im Moment der Betrachtung und, mit dieser verbunden, des Erlebens des Originals lag. Angesichts einer in beliebiger Zahl herstellbaren Menge von Kopien konnte sich diese Aura nun den Betrachter:innen nicht mehr vergleichbar mit

² S. z. B. <https://www.netzwelt.de/news/230754-neue-ipad-pro-werbung-erzuernt-sogar-hugh-grant-apple-schockiert-masslosen-zerstoerung.html> vom 11.05.2024 [25.09.2024].

³ S. <https://x.com/Takuta/status/1787898004231569432> vom 07.05.2024 [25.09.2024].

dem Zustand zuvor mitteilen, da das Kunstwerk als Kopie nicht zuletzt auch seiner ursprünglichen singulären Örtlichkeit enthoben war, indem es nun überall zugänglich und damit in Benjamins Wahrnehmung tendenziell banalisiert wurde. Benjamins Kulturpessimismus, in dem auch ein leicht elitärer Zug mitschwingt, hat sich in Bezug auf die Aura womöglich als etwas zu absolut erwiesen. Denn auch reproduzierbare Kunsterzeugnisse haben bewiesen, dass sie starke Emotionen beim Publikum bewirken können. Auch eine Kopie löst biografisch bedingte Gefühle und ortsbezogene sowie zeitgeschichtliche Echos in uns aus. Es sind diese Gefühle, die heute die atmosphärische Verbindung zu einem Kunstwerk und unsere auratische Beziehung mit ihm hauptsächlich bestimmen, nicht mehr in erster Linie die Erfahrung der Pilgerreise zum geografisch einmaligen Aufenthaltsort einer singulären künstlerischen Schöpfung. Apple sah die Gesellschaft mit „Crush!“ nun offenbar an dem Zeitpunkt angekommen, wo der physische und geografische Aspekt des Kunstwerks vollkommen überwunden ist und die mit ihm verbundene Emotion sich ohne Reibungsverlust an einen rein digitalen, immateriellen Ort verlagern lässt, für den die Firma das technisch hoch effiziente Wiedergabe- bzw. Zugangsgerät in ansprechendem Design bereitstellt. Hier soll nicht postuliert werden, dass dieser Schritt überhaupt nicht erreicht werden kann. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von „Crush!“ war es ganz offensichtlich aber noch nicht so weit. Wir befinden uns gegenwärtig in einer Phase der Transformation, nicht der bereits vollzogenen, noch dazu als augenzwinkernde Vernichtungssorgie aufführbaren kompletten Ersetzbarkeit. Angesichts von Phänomenen wie der anhaltenden Renaissance der Vinyl-Schallplatte oder einer erstarkenden Sammlerbewegung von DVD und Blue Ray als Gegenbewegung zur Abhängigkeit von Streaming-Diensten kann man außerdem davon ausgehen, dass der haptische Aspekt des Kunstprodukts, auch wenn es sich um eine analoge Kopie im Sinne Benjamins handelt, wohl weiterhin einen gewissen Stellenwert besitzen wird und als Alternative, gerade auch als Mittel der Distinktion und vorgeblichen Unabhängigkeit von globalen Medienkonzernen, seine Bedeutung in kulturpolitischen Einfluss-Milieus behält.⁴

Drohende kulturelle Verarmung und das Misstrauen gegenüber der kommerziellen und technischen Zugangskontrolle durch einen einzigen machtvollen Tech-Konzern sind damit also zusammenfassend die Triebfedern der Kritik gewesen, die Apple zum Rückzug von „Crush!“ veranlassten. Diese Episode wurde deswegen hier als Eingangssequenz gewählt, weil sich in ihr sowohl diffuse Ängste wie auch konkrete Risiken gespiegelt finden, die dem Prozess der Digitalisierung von materiellem wie immateriellem Kulturgut seit seinem Beginn diskursiv ebenso eingeschrieben sind wie die an sie geknüpften Hoffnungen.

Was bedeutet solch ein Ereignis nun aber für die sorbische Perspektive, in der derzeit viele Anstrengungen hinsichtlich der Digitalisierung sorbischer Kultur unternommen werden?⁵ Welche womöglich besonderen Implikationen ergeben sich für eine autochthone Minderheitengruppe in diesem Zusammenhang? Bei der Antwortsuche soll der Fokus

⁴ Ein Beispiel hierfür ist der Youtube-Kanal des Filmvertriebs „Criterion“. In dessen Format „Closet picks“ kann man prominenten Künstler:innen der Filmbranche dabei zuschauen, wie sie in einer vollkommen mit DVDs und Blue rays angefüllten Regalnische stehen und begeistert Lieblingsfilme herausziehen, kurz besprechen, einpacken und mit nach Hause nehmen. Siehe: <https://www.youtube.com/@criterioncollection/videos> [25.09.2024].

⁵ So werden am Sorbischen Institut Bautzen gegenwärtig ein Sorbisches Kulturregister und ein Digitalisierungszentrum aufgebaut. Das von der Gruppe „Ectoplastic Lab“ vorangetriebene Projekt „Drasta digital“ steht wiederum für Digitalisierungsbestrebungen der freien sorbischen Szene. Siehe: <https://www.ectoplastic.com/drastadigital/> [25.09.2024].

des Textes auf die musealen sorbischen Sammlungen gerichtet sein, da hier die theoretischen Vorüberlegungen und praktischen Anstrengungen bezüglich ihrer Digitalisierung bereits einen gewissen Stand erreicht haben (vgl. [LORENZ/SCHERING 2023](#)). Nicht zuletzt würde eine Gesamtbetrachtung aller Bereiche sorbischer Kultur den Rahmen dieses Essays sprengen. Schließlich lässt sich argumentieren, dass museale Sammlungen und Archive für die Genese und Aufrechterhaltung des innersorbischen Diskurses zur Identität als Gruppe und zum eigenen kulturellen Erbe⁶ seit dem Ende des 19. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielten und noch immer spielen.⁷ Sie besitzen daher eine recht hohe Aussagekraft, und der Aufsatz bietet auf dieser Grundlage in seinem Fazit eine allgemeine Einschätzung zur Diskussion an. Er kann dabei aber nur einen Auftakt markieren, dem aus anderen Bereichen weitere Perspektiven folgen müssen.

2. Dauerbrenner museale Digitalisierung

Die Digitalisierung und damit einhergehende Öffnung der Bestände bilden seit der Mitte der 2010er-Jahre ein Dauerthema in den musealen Fachdiskursen und zunehmend auch den Arbeitsplänen der Häuser und ihrer Sammlungen.⁸ Die Aufgabenstellung hat dabei längst auch die kleineren Institutionen erreicht und stellt diese nicht selten vor hohe finanzielle wie arbeitsorganisatorische, technische und personelle Herausforderungen. Katja Müller resümiert hierzu 2019: „Eine der ersten Formen von Digitalisierung war die Erstellung digitaler Datenbanken der Bestände und ihre sukzessive Veröffentlichung im Internet. Dies ist längst keine Frage des guten Willens oder Innovationsbewusstseins mehr, sondern eine der Kernaufgaben musealer Praxis“ ([MÜLLER 2019](#): 13). Was im Umkehrschluss natürlich bedeutet, dass ein Unterlassen dieses Schritts der Vernachlässigung einer Kernaufgabe moderner Museen gleichkommt. Hier tut sich allerdings ein Widerspruch auf, da die erfolgreiche Bewältigung dieser Kernaufgabe an einen dementsprechenden Stellenaufwuchs beim wissenschaftlich-technischen Personal gekoppelt ist, der nur in den seltensten Fällen gewährleistet ist. Eva Kudraß verweist in diesem Zusammenhang auf Verbundvorhaben als möglichen Ausweg ([KUDRASZ 2019](#): 10). Allerdings ist es mit dem Anfertigen und öffentlichen Zugänglichmachen des Digitalisats noch nicht getan. Geipel, Göggerle und Hohmann geben zu bedenken, „dass ein Museum nicht nur Objekte verwaltet, sondern auch das Wissen über diese Objekte. Ein Museum der Objekte ist gleichzeitig auch ein Museum der kontextuellen Informationen. [...] Durch Dokumentation wird ein Museum selbst zu einem Informationserzeuger, es erschafft digitale Objekte. [...] In dieser Sichtweise ist die Digitalisierung nur die konsequente Fortführung klassischer Museumsarbeit mit digitalen Mitteln und Methoden“ ([GEIPEL et. al. 2019](#): 28). Damit „ist die Digitalisierung im Museum, wenn sie konsequent zu Ende gedacht wird, eine umfassende Maßnahme, die alle Aspekte der Museumsarbeit auf den digitalen Prüfstand stellt. Sie ist nicht etwas, das als zusätzliche Aufgabe entsteht, sondern ist

⁶ Zur Problemgeschichte des Begriffs des Kulturerbes im sorbischen Kontext siehe [HAGEMANN \(2023\)](#).

⁷ Hier sei nur auf die zwei zuletzt durch das Sorbische Museum Bautzen zu sorbischen Mikroregionen und ihrer Identität durchgeführten, viel beachteten Sonderausstellungen „Serbska hola – Slědy w pěsku/In der Heide – Sorbisches auf der Kippe“ (2012–2013) und „Čej’ da sy? Wurzeln im Wandel“ (2023) verwiesen. Zu beiden Ausstellungen liegen Kataloge vor ([PAWLKOWA 2012](#); [ŠIMAN 2023](#)).

⁸ 2019 widmete der Deutsche Museumsbund die Jahressausgabe seiner Fachzeitschrift dem Thema. Sie gibt einen guten Überblick über den Stand der Diskussion und wichtige Forschungsliteratur ([BUEHLER/VUILLAUME 2019](#)).

inhärenter Bestandteil eines Museums im 21. Jahrhundert“ (ebd.: 32). Doch das Bereitstellen dieser kontextuellen Informationen bringt weitere Arbeitsaufgaben mit sich, ohne deren Bewältigung das Potenzial der Digitalisierung zu verpuffen droht. So stellen Brüning und Warnke fest, „dass die Bereitstellung digitaler Inhalte allein nicht zwingend einen Wissenszuwachs bei Nutzer*innen bedeutet und damit die Ziele des musealen Wissenstransfers nicht erreicht“ (BRÜNING/WARNKE 2019: 19). Denn, „je stärker das Ausmaß der Interaktion, desto mehr Kompetenzen und zeitliche Ressourcen müssen für die Aufarbeitung und Kommunikation von digitalisierten Inhalten eingeplant werden.“ Gelingt es aber, diesem Aufgabenbündel gerecht zu werden, entfalten sich für die Museen und ihre Sammlungen unter dem Schlagwort der *P a r t i z i p a t i o n* neue Möglichkeitsräume. Katja Müller dazu: „Historische Objekte und Fotografien, verwahrt seit Jahrzehnten in Museen und Archiven, sollen zugänglich gemacht werden. Eine Politik des exklusiven, physischen Zugangs, des Geheimhaltens und Hütens ist nicht mehr zeitgemäß. Eine solche widerspricht, gerade im Kulturbereich, den Vorstellungen von Wissenszirkulation und (Wieder-)Aneignung der eigenen Geschichte“ (MÜLLER 2019: 13). In der Endkonsequenz „liegt das Sammeln originaler Zeugnisse der Kultur und Natur und deren Deutung nicht mehr nur in der Hand des Museums, sondern wird dank des digitalen Raums zunehmend interessant für partizipative, dialogische Herangehensweisen [...]“ (JANK 2019: 63).

Fasst man die Quintessenz dieser verschiedenen Stimmen zusammen, ergibt sich folgende Botschaft: Digitalisierung ist eine *V o r a u s s e t z u n g* für sachgemäßes und erfolgreiches museales Arbeiten der Museen im 21. Jahrhundert. Sie umfasst in ihren Auswirkungen alle musealen Arbeitsfelder. Das Museum wird in ihrem Zuge zu einem Informationsmultiplikator, wenn Digitalisierung als ganzheitlicher Prozess verstanden wird, der mehr beinhaltet als die digitale Zurverfügungstellung der Inventare. All diese Arbeiten verlangen eine ausreichende personelle Ausstattung der Häuser durch zusätzliche Arbeitskräfte. Im Erfolgsfall gelingt dadurch eine Öffnung der Sammlung nach außen und eine *P l u r a l i s i e r u n g* des Diskurses über ihre Inhalte und weitere Entwicklung, wodurch etablierte Machtverhältnisse der Institution in Bezug auf die Sammlungen sowie die Wissensvermittlung herausgefordert werden. Soweit der Blick auf den derzeitigen allgemeinen Debattenstand im Museumswesen. Auf welche Bedingungen trifft er nun im sorbischen/wendischen musealen Feld? Was lässt sich vor allem in Bezug auf den Stand der Pluralisierung der Zugänge zum akkumulierten Wissen der sorbischen Museen hier feststellen? Nach einer kurzen allgemeinen Einschätzung sollen hierzu im Folgenden drei historische Diskurs-Orte der sorbischen/wendischen Museumsgeschichte näher betrachtet werden.

3. Prekäres Wissen: Museales Sammeln im sorbischen Kontext

Als Anfang eines sorbischen Museumswesens gilt gemeinhin die Gründung der Abteilung für Altertumskunde der sorbischen Wissenschaftsgesellschaft *Maćica Serbska* im Jahr 1856 (BRUK 1996: 28). Die Sektion ist damit die zweitälteste der 1847 gegründeten Gesellschaft, nach der für Sprache aus dem Jahr 1853 (VÖLKE/PERNAK 2014: 238). Hierin verdeutlicht sich noch einmal die bereits angeführte wichtige geschichts- und identitätspolitische Rolle der Museologie in der sorbischen Nationalbewegung des 19. Jahrhunderts. Es ist bemerkenswert, dass es trotz dieses Befundes bis heute keinen dezidiert museologischen Zweig in der Sorabistik gibt und die Geschichte des sorbischen/wendischen Museumswesens nahezu ausschließlich als Institutions- und an sie geknüpfte

Akteursgeschichte erzählt wird, in der die kultur- und geschichtswissenschaftliche Reflexion über die in diesen Institutionen präsentierten Inhalte bisher unterrepräsentiert ist.⁹ Der vorliegende Aufsatz stellt hierfür einen der denkbaren Ansätze einer solchen ausstehenden umfassenden Analyse vor, indem er auf die Machtstrukturen und Erzählerpositionen in Bezug auf das in Museen gesammelte sorbische/wendische Kulturerbe anhand dreier ausgewählter historischer Ausschnitte des Diskurses blickt und dabei immer wieder den Überlieferungsstand ins Zentrum rückt.

Arnošt Muka

An erster Stelle soll dabei die „Ausstellung des Sächsischen Handwerks und Kunstgewerbes“ stehen, die im Sommer 1896 in Dresden stattfand. Die Schau reiht sich in die große Zahl der Gewerbeschauen in Mitteleuropa an der Schwelle zum 20. Jahrhundert ein. Sie war in der sächsischen Residenzstadt aber seitens ihrer Initiatoren als ein konservatives Projekt der ideologischen Abschirmung des sächsischen Handwerks und Kunstgewerbes gegenüber der Großindustrie konzipiert und trug damit antimodernistische und industrieskeptische Züge, die programmatische Teilelemente der Heimatbewegung des Kaiserreiches waren und 1904 in Dresden u. a. zur Gründung des „Bundes Heimatschutz“ führten.¹⁰ Zum Programm gehörten daher auch folkloristische Inszenierungen und große Trachtenumzüge der seitens der stadtbürgerlichen Organisatoren der Schau als bäuerliche Gegenwelt zur Moderne entworfenen sächsischen Landbevölkerung. Zu diesen Organisatorenkreisen gehörte neben dem zentralen Akteur Oskar Seyffert ([KANIA-SCHÜTZ 2002](#)) auch Arnošt Muka (1854–1932), der zu diesem Zeitpunkt bereits als die unangefochtene Führungspersonlichkeit der sorbischen Kultur- und Wissenschaftspolitik im Deutschen Kaiserreich gelten kann.¹¹ Muka sorgte maßgeblich dafür, dass die in der Mačica Serbska organisierten wissenschaftlichen Akteure der sorbischen Nationalbewegung die Ausstellung sehr erfolgreich als Plattform der Inszenierung eines sorbisch-sächsischen Landes-patriotismus und kultureller autochthoner Vielfalt vor einem breiten Publikum nutzen konnten. Nach seiner „Statistika lužiskich Serbow“ von 1886 ([MUKA 1886/2019](#)) kann die zehn Jahre später durchgeführte Schau als zweiter Höhepunkt von Mukas Arbeit als Volkskundler an der Schnittstelle von sorbischer nationaler Kulturpolitik und Wissenschaft gelten. Im Fall der „Statistik“ verbindet sich dies mit bevölkerungsstatistischen und auf die Soziologie vorausweisenden Fragestellungen, im Fall der Ausstellung mit museologischen. Daneben wird ein weiteres Mal Mukas große Begabung als Organisator sowie seine gute Vernetzung in die unterschiedlichen sorbischen Kreise und Lebenswelten deutlich. So gelang es ihm, dem im Rahmen der Ausstellung als einen ihrer Höhepunkte geplanten großen Trachtenumzug „aus allen Landschaften Sachsens“ ([BRUK 1996](#): 19) einen nachdrücklich sorbischen Stempel aufzudrücken. Von 2000 Trachtenträger:innen stammten 1200 aus dem sorbischen Siedlungsgebiet in der Ober- und Niederlausitz. Wie unangefochten Mukas Position innerhalb der sorbischen intellektuellen Welt zu diesem Zeitpunkt war, verdeutlichte sich in dem Fakt, dass Muka den sorbischen Block des Trachtenzugs selbst anführte, „gekleidet als altsorbischer Bürgermeister. Ihm folgten 17 Osterreiter auf geschmückten Pferden“ ([ebd.](#): 21). In seiner Rolle als *starosta* leitete

⁹ Siehe folgende Einträge in [SCHÖN/SCHOLZE \(2014\)](#): „Museen“ (S. 255–257), „Sorbisches Museum / Serbski muzej“ (S. 382–384), „Wendisches Museum in Bautzen / Serbski muzej“ (S. 509–510) und „Wendisches Museum in Cottbus“ (S. 510–512).

¹⁰ Zur Heimatbewegung siehe [KLUETING \(1991\)](#).

¹¹ Siehe hierzu den Nekrolog auf Muka von Ota [WIĆAZ](#) aus dem Jahr 1932 (S. 189–195).

Muka auch das sorbische Trachtendefilee mit einer Ansprache an den anwesenden sächsischen König ein. Noch relevanter für die Analyse in diesem Aufsatz ist allerdings Mukas zweites großes identitätspolitisches Projekt im Rahmen der Ausstellung: das „Wendische Dorf“. In Anlehnung an andere Vorbilder und in Übereinstimmung mit dem beschriebenen ideologischen Überbau der Ausstellung hatte man in Dresden als szenische Inszenierung sowohl eine „Alte Stadt“ als auch ein „Ausstellungsdorf“ entworfen und errichtet. Teilweise geschah dies durch die Translozierung vorhandener Gebäude, teilweise aber auch durch stereotypisierenden Nachbau bzw. einen architektonischen Folk-Style, der ein stark künstlerisch überformtes ländlich-traditionelles bauliches Erbe präsentierte. Muka gelang es während der Planungen, für die Dorf-Inszenierung einen deutlich sorbischen/wendischen Charakter durchzusetzen, was sich schließlich auch in der öffentlichen Bezeichnung des „Dorfes“ niederschlug. Der Erfolg war umfassend, in allen zeitgenössischen Quellen wird das „Wendische Dorf“ als wichtigste Sehenswürdigkeit des Ausstellungsgeländes gefeiert und erwies sich als Publikumsmagnet. Auch 1996 wirkt die Beschreibung ungebrochen anerkennend und positiv:

Die Dorfanlage hatte mit der Errichtung des Gebäudes mit dem „Kirchturm“, das die Aufschrift „Maćicy [sic] dom“ und „Wendisches Museum“ trug, von nun an ihren Namen als „Wendisches Dorf“. Dazu trug sicher auch das „Wendische Gehöft“ mit der alten Ralbitzer Schule bei. Es schien in seiner Architektur aus der Lausitz nach Dresden versetzt zu sein. Sorbinnen kredenzt hier Milch und betrieben Milchwirtschaft. Im Stall standen Kühe der Dresdner Gebrüder Pfund. Im Hof sorgten drei Schleifer Musikanten mit Dudelsack, Tarakawa und Fiedel für Unterhaltung. Eine Gaststube war eingerichtet. Für Aufsehen sorgte auch die „Spreevaldlandschaft“ mit Fährhaus, Spreevaldhaus und angelegten Teichen und Kanälen für Kahnfahrten. Spreewälderinnen in Tracht besorgten die Kahnfahrten. ([BRUK 1996](#): 10)

Die Wurzeln in der Ästhetik und Programmatik der Völkerschauen des gleichzeitig auf seinem Höhepunkt befindlichen europäischen Kolonialismus sind augenfällig, allerdings tritt im Dresdner Fall ein starkes Motiv der bewussten Selbstexotisierung und identitätspolitisch gegenüber der Mehrheit absichtsvoll betriebenen Eigenstereotypie hinzu, da jedes beschriebene ethnisierende Element dieser Inszenierung durch sorbische Akteure eigenverantwortlich geplant worden war.¹² Eines der avisierten Ziele hierbei war die Generierung von möglichst viel Publikumszulauf für das im Zitat erwähnte „Wendische Museum“ im symbolischen Zentrum des „Dorfes“. Dies war einerseits nötig, um die Kosten für dessen Bau und Einrichtung zu refinanzieren. Außerdem erhoffte sich der die Organisation lenkende „Narodny wuběrk“ mit Muka an seiner Spitze Mehreinnahmen, die dem geplanten Bau des Wendischen Hauses in Bautzen zugutekommen sollten. Neben diesen finanziellen Gesichtspunkten war Muka aber auch der ideelle Aspekt des Vorhabens wichtig, steht man mit dem temporären Dresdner Museum doch der wesentlichen Wegmarke bei den Bemühungen um die künftige Dauerausstellung im Bautzener Wendischen Haus gegenüber. 1400 Exponate wurden durch den Ausschuss im sorbischen Siedlungsgebiet gesammelt, wobei sich Muka einmal mehr auf sein Gewährspersonennetzwerk in den Kirchgemeinden verließ, welches er bereits bei der Arbeit an der „Statistik“ genutzt hatte (vgl. [LORENZ 2019](#)). Muka verfasste auch die Konzeption der Ausstellung mit 13 Abteilungen und initiierte unter anderem die Anfertigung von Fotografien einzelner Teilnehmer:innen des Trachtenumzugs für das Museum, wobei er, zeittypisch

¹² Zum Phänomen der Eigenstereotypie siehe [LORENZ \(2024\)](#).

an phrenologischen Vorstellungen orientiert, die Maßgabe erteilte, „typische Sorbinnen und Sorben mit markanten Gesichtszügen“ ([BRUK 1996: 19](#)) auszuwählen. Wie im Fall des Trachtenumzugs war Muka auch hier als maßgeblicher Akteur an Schlüsselmomenten präsent. So führte er zur Eröffnung die sächsische Prinzessin Mathilde durch die Ausstellung und schloss am letzten Ausstellungstag feierlich um Mitternacht mit dem an ihn übergebenen Schlüssel die Schau. Kulturgeschichtlich ist für die Sorabistik neben dem einmal mehr anzutreffenden Phänomen der „omnipräsenten Gründerperson“, deren Richtungsentscheidungen nachhaltig den weiteren Entwicklungspfad prägten (wie das im Feld der noch nicht institutionalisierten Volkskunde und Museologie kurz vor der Jahrhundertwende in Europa häufig anzutreffen ist), besonders die Frage nach dem Verbleib der Exponate von Relevanz. Für die Gebäude des „Dorfes“ lässt sich ihre weitere Geschichte in fünf Fällen bis in die Gegenwart nachvollziehen, diese besitzen heute den Status sorbischer Erinnerungsorte.¹³ Komplizierter ist es für die Ausstellungsstücke des Museums selbst. Fiel das zeitgenössische Urteil zu ihrer Originalität auch mitunter zwiespältig aus,¹⁴ so bildeten sie doch den Grundstock der späteren Sammlung des Bautzener Wendischen Hauses, die bis zu dessen Schließung durch die Nationalsozialisten 1937 seit dem Jahr 1904 als „Sorbisches Museum“ öffentlich zugänglich war. Die Überlieferungssituation dieser für die sorbische Kulturgeschichte daher so wichtigen Sammlung ist prekär. Erst in den 1930er-Jahren wurde u. a. durch Pawoł Nedo (1908–1984) eine erste Inventarliste und Sachkartei mit 1200 Einzelstücken angelegt. Bis zu diesem Zeitpunkt gab es bis auf die recht ungenaue Objektliste des Nationalausschusses von 1896 überhaupt kein Verzeichnis. Eine Zuordnung von Sammlungsgütern war daher kompliziert, Provenienzen waren zum Teil unklar, Hintergrundwissen zu den Objekten lag nur in sehr wenigen Fällen vor und war nicht ausreichend dokumentiert. Auch das auf dieser sehr dünnen Basis erstellten Inventar der 1930er-Jahre ist nicht mehr vorhanden, da es die Zeit des Nationalsozialismus wie so viele andere Unterlagen des alten Wendischen Hauses nicht überdauerte. Die Exponate konnten hingegen in die Nachkriegsjahre gerettet werden, und so bilden die durch Muka und seine Helfer für die Schau von 1896 zusammengetragenen Dinge noch immer eine wichtige Säule der Sammlung des heutigen Sorbischen Museums in Bautzen. Doch das Überlieferungsproblem bleibt bestehen und ist diesen Objekten eingeschrieben. Auch von den musealen Inszenierungen in Dresden und Bautzen existieren keine detaillierten Wandabwicklungen oder eingehende Beschreibungen der einzelnen Stationen, und man ist bei der Forschung auf einige wenige Abbildungen und beschreibende Texte beschränkt.

Damit ist, nicht ungewöhnlich für die Disziplin, auch die frühe Geschichte der sorbischen Museologie an einer prominenten Stelle von Unschärfe geprägt: Ein wissenschaftlich bedeutsamer Teil des gesammelten sachkulturellen Erbes der Sorben ist das Ergebnis einer kulturpolitischen Pionierleistung, über die nur beschränktes Wissen besteht. Provenienzforschung gewinnt in der museologischen Praxis bereits seit einiger Zeit an Bedeutung und kritischer Perspektive.¹⁵ Im Fall dieses Sammlungsbestandes des Sorbischen Museums Bautzen, der gemeinsam mit dem Wendischen Museum Cottbus

¹³ So führt z. B. Trudla Malinkowa das erhalten gebliebene Torhaus, das heute in Nebelschütz/Njebjelčicy aufgestellt ist, in ihrer sorbischen Denkmal-Systematik auf ([MALINKOWA 2022: 133](#)).

¹⁴ „Mag auch nicht jedes Stück vor dem schärfer prüfenden Blick des Kenners als außerordentliche Rarität bestehen, bietet es doch genug des Sehenswerten, um seine Existenzberechtigung vollauf zu rechtfertigen [...]“ (zitiert nach [BRUK 1996: 14](#)).

¹⁵ Literaturhinweise finden sich unter <https://www.museumsbund.de/provenienz/> [04.02.2025].

wichtigsten musealen Institution des sorbischen Volkes, wäre es nun angezeigt, eine solche Herkunftsforschung mit dem Blick auf die Konstruktion des Eigenen in einer für die interessierte sorbische Öffentlichkeit gut zugänglichen Art und Weise zu betreiben. Hierfür ist die möglichst vollständige digitale Erschließung und anschließende digitale öffentliche Zugänglichmachung des Bestandes ein möglicher Ansatz. Es ist kein sorbisches Spezifikum, dass die kulturpolitischen Leistungen in der Phase der Nationalisierung des späten 19. Jahrhunderts auch im museologischen Feld auf das Engagement einzelner Personen und von ihnen dominierter Netzwerke zurückgehen und ihre Arbeitsergebnisse von einer gewissen Intransparenz geprägt sind. Für einen aufgeklärten, selbstbewussten und kritischen Umgang mit dem eigenen Erbe ist es notwendig, diesen Schleier zu lüften.

Die Pluralisierung des Wissenszugangs ist allerdings nicht nur in Bezug auf diese Sammlung ein Desiderat. Und als Haus, das sich institutionsgeschichtlich aus der Tradition des Nationalmuseums herleitet, verfügt das Sorbische Museum Bautzen über Potenziale und Ressourcen, hier bei ausreichender finanzieller Ausstattung sukzessive Fortschritte zu erzielen. Für den überwiegenden Teil der sorbischen/wendischen Museumslandschaft sind die Voraussetzungen hingegen weitaus schwieriger. Denn hierbei handelt es sich um kleinere Regionalmuseen und durch Vereine getragene Heimatstuben mit einem Personalbesatz, der in den meisten Fällen nur die Abwicklung des Besucher:innenverkehrs gewährleisten sowie die Planung und Durchführung des museumspädagogischen Begleitprogramms und von Sonderveranstaltungen absichern kann. Die sukzessive Pflege, Entwicklung, digitale Erschließung und Erforschung der Sammlungsbestände ist auf einer solchen Basis schlicht nicht möglich ([LORENZ/SCHERING 2023: 4 f.](#)). Damit wird das museale kulturelle Erbe des sorbischen Volkes zwar in einem erfreulich vielfältigen und lokal breit verwurzelten Institutionennetzwerk bewahrt, doch bleiben seine Potenziale unausgeschöpft und seine Existenz latent bedroht.¹⁶ Zu dieser Problemlage gehört auch die Exklusivität des Expert:innenwissens zu den sorbischen Sammlungen, in der sich bis heute vielfach die Figur des einsamen Kustoden bzw. Sammlers als Hüter des für die Allgemeinheit außerhalb der Ausstellungen und Museumspublikationen in den Depots hermetisch abgeschlossenen Wissens fortschreibt. Denn diese Konstellation ist sehr anfällig für Wissensverlust am Ende der Wirkungszeit einer solchen singulären „Hüter:innenfigur“.

Pawoł Krawc

Ein prägnantes Beispiel solch eines Verlustes bildet die zweite hier fokussierte Sammlungsunternehmung: das Privatmuseum von Pawoł Krawc (1885–1954), welches dieser seit der Mitte der 1920er-Jahre bis zu seinem Tod in der Großhänchener Mühle eingerichtet hatte und für Besuche auf Anfrage öffnete. Krawc, der im nahen Uhyst am Taucher / Horni Wujězd als Lehrer und Kantor arbeitete, hatte die versteckt in einem kleinen Seitental der Nedaschützer Skala am Großhänchener Wasser stehende Wassermühle 1923 gekauft und zu seinem Wohnhaus umgebaut.¹⁷ Die Uhyster Kirchdörfer lagen in der Zeit

¹⁶ So konnte zum Beispiel erst im Jahr 2024 im Rahmen eines am Sorbischen Institut eingeworbenen Drittmittelprojektes die mehr als 4000 Exemplare umfassende, bedeutende Sammlung von Ostereiern des sorbischen Volkskundlers Lotar Balke (1928–2008) vollständig fotografisch erfasst und digitalisiert werden – obwohl sie bereits seit dem Jahr 2000 das viel besuchte Zentrum der in diesem Jahr eröffneten „Sorbischen Webstube“ in Drebkau/Drjowk bildet.

¹⁷ Die Mühle spielte auch in den ersten Jahren nach seinem Tod noch eine Rolle im sorbischen kulturellen Leben, als sie zweitweise als sorbisches Schriftstellerheim diente. Das Gedicht

der Existenz des Museums bereits seit einem halben Jahrhundert am äußersten Rand des obersorbischen Sprachgebietes und Krawc wurde als Lehrer hier Zeuge des Verschwindens des Obersorbischen als Alltagssprache.¹⁸ Bildhauerisch sowie als Holzschnitzer begabt und kulturhistorisch interessiert, verwandelte er im Lauf der Jahrzehnte die Mühle und das sie umgebende Grundstück in einen privaten Kunstraum und Erinnerungsort der sorbischen Volkskultur seiner näheren Umgebung. Eigene künstlerische Arbeiten, die die sorbische Volkskultur der Gegend und ihrer katholischen Nachbarschaft zum Sujet hatten, ergänzte Krawc mit ihm interessant und wertvoll erscheinenden Gegenständen des bäuerlichen Kunst- und Gebrauchshandwerks, welche er in den Dörfern der Nachbarschaft sammelte und ankaufte. Wir besitzen aus der Feder von Frido Mětšk einen historischen Abriss zur Geschichte des Privatmuseums, der auch einige wenige Fotografien sowie ein vollständiges Inventar enthält ([MĚTŠK 1963](#)). Mětšk unterscheidet folgende Sammlungsbereiche: A. Beide Mühlengebäude und Immobilien; B. Möbel; C. Haus- und Küchengeräte; D. Bilder; E. Holzschnitzereien; F. Ton- oder Gipsfiguren; G. Handschriftliche und gedruckte Dokumente. In diesen sieben Gruppen zählt er insgesamt 150 „Exponate“ (Mětšk selbst verwendet hier Anführungsstriche), wobei 26 von ihnen künstlerische Arbeiten von Krawc bilden, die restlichen 124 museales Sammelgut. Die Auflistung enthält sehr knapp gehaltene Herkunftsangaben sowie in wenigen Fällen auch kulturhistorische Basisinformationen. Mětšk weist außerdem auf das Besucher:innenbuch hin, das unter anderem einen lobenden Eintrag des sorbischen Komponisten Bjarnat Krawc (1861–1948) aus dem Jahr 1929 enthält. Leider erschöpft sich unser heutiges Wissen über die Großhänchener Sammlung und ihre Konzeption in diesem Aufsatz von Mětšk. Der Verbleib der Exponate ist nur in Teilen nachvollziehbar, in gesicherte Depotbestände wie zum Beispiel die des Sorbischen Museums in Bautzen fand keines der Stücke Eingang. Auch hier stehen wir damit einem Wissensverlust gegenüber. Damit stellt die Großhänchener Mühle ein frühes Beispiel für den prekären Status dezentraler, ehrenamtlicher Sammlungen dar, die bis heute besonders in der mittleren sowie in der Niederlausitz einen wichtigen Sektor der sorbischen musealen Institutionenlandschaft bilden. Schlechter Erschließungsgrad und mangelnde personelle Ausstattung lassen hier in der nahen Zukunft weitere Wissensverluste befürchten und machen verstärkte Anstrengungen bei der Inventarisierung und der damit einhergehenden Digitalisierung dringend erforderlich.¹⁹ Erst durch diesen Schritt ist neben dem Erhalt des lokalen Wissens am Ort der Sammlung nämlich auch ein zweites Ziel erreichbar: Die Schaffung eines Überblicks über das an den unterschiedlichen Orten gesammelte Museumsgut, damit einhergehend die Vergleichbarkeit der Bestände und die sich aus ihr ergebende Möglichkeit, an die Sammlungen übergreifende Fragen zur Sachkultur des sorbischen Siedlungsgebietes und ihrer Entwicklungsgeschichte zu stellen.

„Alte Mühle bei Großhänchen“ aus dem Jahr 1972 von Kito Lorenc erinnert an diese Zeit (s. [LORENC 1984](#): 40 f.).

¹⁸ Uhyst am Taucher / Horni Wujězd und sein historisches Kirchspiel zählen heute nicht mehr zum anerkannten sorbischen Siedlungsgebiet, wobei diese politische Entscheidung angesichts durchaus vergleichbarer Sprachsituationen des Sorbischen und geschichtlich damit zusammenhängender Abläufe in anderen evangelisch-obersorbischen Gemeinden innerhalb des amtlichen Siedlungsgebietes als fragwürdig gelten muss.

¹⁹ Einen aktuellen Fall stellt die derzeit verwaiste und einer ungewissen Zukunft entgegensehende Sammlung des 2023 verstorbenen sorbischen Heimatkundlers Helmut Kurjo (1935–2023) in Bluno/Blun dar.

Pawoł Nedo

Angesichts der hier konstatierten Heterogenität der vielen sammlungsseitig miteinander kaum vernetzten musealen Standorte (selbst die beiden wichtigsten und institutionell am besten ausgestatteten Sammlungen der Museen in Cottbus und Bautzen können derzeit nicht übergreifend recherchiert werden) ist es nicht verwunderlich, dass über die Phänomenologie hinaus reichende, vergleichende Analysen des sorbischen sachkulturellen Erbes bisher nur selten angestellt wurden. Im Grunde liegen solche komparatistischen Perspektiven bisher nur zu den sorbischen Trachten und zur Volksbauweise vor.²⁰ Es verwundert daher auch nicht, dass im Sorbischen Kulturlexikon zwar zu einzelnen Bereichen des Gebrauchs- und Kunsthandwerks eigene Einträge existieren (z.B. „Tracht“, „Oster-ei“), es aber keinen Überblicksartikel zu „Volkskunst“ oder „Kunsthandwerk“ gibt, der den Versuch einer Synthese und der Formulierung übergreifender Befunde anbietet. Lediglich dem von 1956 bis 1993 existierenden Haus für sorbische Volkskultur/Dom za serbsku ludowu kulturou widmet das Lexikon einen Artikel (ELLE 2014). Im Literaturteil dieses Eintrags findet sich der Verweis auf eine der wenigen existierenden überblickshaften Darstellungen. Es handelt sich dabei um den mit einer ausführlichen Bildstrecke versehenen kulturhistorischen Langessay „Sorbische Volkskunst“, der im aufwändig gestalteten Bildband-Format 1968 im Domowina-Verlag Bautzen erschien. Die Bild- und Buchgestaltung besorgte Rolf Langematz, die Gesamtkonzeption und der Text stammten von Paul Nedo. Auf diese bis heute singuläre Publikation²¹ soll hier nun das dritte Schlaglicht gerichtet werden.

Nedo formuliert im Vorwort des 195 Seiten umfassenden und mit 154 teils farbigen Fotografien opulent ausgestatteten Bandes als dessen Ziel, „einen Gesamtüberblick über die traditionelle [sorbische] bildnerische Volkskunst zu vermitteln“ (NEDO 1968: 5). Diesem Vorhaben geht er in vier Abschnitten nach. Dem allgemeine Entwicklungszüge herausstellenden Einleitungskapitel „Die Sorben – Geschichte und Landschaft“ folgt die Darstellung von „Wohnen, Hausrat und Arbeitsgerät“ und darauf mit „Kleidung“ der umfangreichste, in der Hauptsache die Tracht thematisierende Buchteil. Den Abschluss bildet schließlich das Kapitel „Volkskunst im Gemeinschaftsleben“, in dem die Verbindung von Brauch und Kunsthandwerk in den Blick genommen wird. Nedo weist zunächst auf das damalige Fehlen einer konzisen Sammlung sorbischer Volkskunst hin, was für die Umsetzung des Projektziels nur den Ausweg lässt, „selbst in die Dörfer zu fahren und nach altem Volkskunstgut zu suchen“ (ebd.: 6). Unterstützer bei diesem klassischen methodischen Vorgehen volkskundlicher Forschung sind lokal verwurzelte Heimatkundler wie Helmut Kurjo in Bluno/Bluń, der später in seinem Dorf eine eigene Sammlung aufbauen wird. Einige der fotografierten Arbeiten entwickeln im weiteren Verlauf Dingkarrieren, so sind sie unter anderem in späteren Publikationen wie dem Kalender „Die Truhe“ als herausragende Stücke immer wieder abgebildet. Nedo begründet das von ihm festgestellte starke Überwiegen bäuerlicher Gegenstände mit der, für „rund ein Jahrtausend“ zu

²⁰ Zur Tracht s. [SORBISCHE VOLKSTRACHTEN \(1954–1979\)](#); zur Volksbauweise s. [BALKE \(1994\)](#).

²¹ In diesem Zusammenhang muss hier außerdem auf das zwischen 1977 und 2005 durch den Domowina-Verlag herausgegebene, sehr beliebte Kalenderformat „Křinja – Die Truhe“ hingewiesen werden. Der Monatskalender präsentierte in großformatigen Fotografien besonders wertvolle Sammlungsstücke sorbischer Volkskunst sowie bäuerlicher Architektur der zweisprachigen Lausitz. Auf den Kalenderblattrückseiten finden sich immer wieder kultur- und kunsthistorische Aufsätze renommierter Expert:innen, so dass man im Zusammenhang mit dem Kalender von einer Art virtuellem sorbischen Volkskunstmuseum sprechen kann. Eine kulturhistorisch-museologische Analyse der Publikation steht noch aus.

konstatierenden, Beschränkung des „sorbischen Ethnikums“ auf das unter deutscher Feudalobrigkeit stehende Dorf und die ebenfalls abhängigen niederen (vor)städtischen Stände ([ebd.](#): 10). Bis auf die Tracht entdeckt Nedo in den solcherart umrissenen sorbischen sozialen Milieus für künstlerisches Gestaltungsbedürfnis nur „bescheidene Ansätze. Vielmehr zeigen sich künstlerische Bedürfnisse in der Hauptsache im werkgerechten und formschönen Gebrauchsgerät. [...] Die Erzeugnisse dienen in der Hauptsache praktischen Bedürfnissen des Wohnens, der Kleidung und der Wirtschaft“ ([ebd.](#): 17). Nedo geht in der Folge der Formensprache in der Volkskunst der zweisprachigen Lausitz nach, um immer wieder festzustellen, dass sich in ihr an unterschiedlichen Stellen der Charakter der Region als Verflechtungsraum und mitteleuropäischer Manufaktur- und Handelslandschaft²² auch in der Sachkultur abzeichnet. Es fällt ihm daher schwer, beispielsweise von einer originären sorbischen Töpferei ([ebd.](#): 78) oder Hinterglasmalerei ([ebd.](#): 57) zu sprechen, da sich hier immer wieder schlesische, böhmische oder auch Einflüsse der südlichen Oberlausitz feststellen lassen. Im Teilelement des aus Schlesien in die Oberlausitz gelangten Blaudrucks zieht sich dieses Phänomen für Nedo bis hin zur sorbischen Tracht, die er neben Erzeugnissen der Holzbaukunst klar als schöpferisch eigenständigsten Teil der sorbischen Volkskunst definiert. Insgesamt erscheint ihm immerhin der allgemeine Eindruck bemerkenswert, „dass die kleinen Formen sehr intensiv kultiviert worden sind.“²³ Nedos Fazit findet dementsprechend zu einem Standpunkt, der den konstruktivistischen und identitätspolitischen Aspekt bei der Definition des originär Sorbischen der vorgestellten Gebrauchskunst betont: „Die Besonderheit besteht darin, dass hier eine ethnische Gruppe aus diesem allgemeinen Repertoire für sich einige solcher Traditionen „ausgewählt“, aktiv aufgehoben, zum Teil bis in die Gegenwart beibehalten und zu eigenwilligen schöpferischen Ausprägungen geführt hat“ ([ebd.](#): 188).

Damit findet sich am Ende dieses kurzen wissens- und institutionsgeschichtlichen Exkurses zum sorbischen Museumswesen in den Worten eines seiner prägenden Akteure in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts die offene Bejahung einer *i n v e n t i o n o f t r a d i t i o n*. Nicht von ungefähr war Nedo einer der zentralen Vordenker des Hauses für sorbische Volkskunst, welches sich im Lauf seiner Geschichte zum wichtigsten Aggregator neuer sorbischer Folklore und folklorisierender sorbischer Volkskunst entwickelte.²⁴ Bereits zu Mukas Dresdner Schau hatte sich ja die oben zitierte Stimme gefunden, die in freundlichem Tonfall vielen ausgestellten Stücken ihre kulturhistorische Einzigartigkeit absprach, aber wohlwollend die museologische Leistung der Ausstellungsunternehmung an sich hervorhob, also die zugrundeliegende patriotische Arbeit am Eigenen. Bäuerlich-agrarische Kultur und Gebrauchskunst erfuhren zu diesem Zeitpunkt überall in Mitteleuropa ihre Essenzialisierung und Musealisierung als vorgeblich klar abgrenzbare Wurzel der jeweiligen nationalen Bewegung – und man erkannte an, dass auch sorbische Akteure ein Abteil im Zug der Zeit reserviert hatten. Ein weiteres verbindendes Element ist die konzeptionelle und modellbildende Dominanz einzelner Akteure, die mit ihrer Perspektive auf die sorbische Kultur nachhaltig die museale Erzählung prägen – auch dies ein typisches Muster in der Geschichte der Volkskunde und der auf sie gründenden identitätsgeschichtlichen museologischen Formate, die bei den Sorben bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts häufig in Personalunion verlief. Die dritte gemeinsame Facette der

²² Zum Begriff der Verflechtungslandschaft s. [LORENZ \(2021\)](#).

²³ Von dieser Einschätzung [NEDOS \(1968: 118\)](#) ergeben sich Verbindungen zur Konzeption der Sorben als „Kleines Volk“ ([SCHMITZ 2019](#)) und „Kleine Kultur“ ([PRUNITSCH 2009](#)).

²⁴ Zum Haus für sorbische Volkskunst s. [KELLER/JACOBS \(2023\)](#).

geschilderten sorbischen museologischen Unternehmungen ist mit dieser Dominanz von Einzelpersonen verbunden. Es ist die prekäre Überlieferungssituation des gesammelten Wissens und eine dadurch beförderte *U n h i n t e r f r a g b a r k e i t* der mit ihm verbundenen und auf seiner Grundlage entwickelten musealen Erzählung. Ihre Objektbasis ist aufgrund unzureichender Inventarisierung diffus (Dresden), verschollen (Großhänchen) oder regional verstreut und dabei durch ein alle Zugangszügel in der Hand behaltendes, hermetisches Meisternarrativ fixiert (Nedo). Zwar verbesserte sich die Situation kurz nach der von Nedo in „Sorbische Volkskunst“ vorgelegten Bestandsaufnahme mit der Etablierung des Sorbischen Museums in Bautzen/Budyšin seit 1971 deutlich, doch bleibt die breite Zugänglichmachung der Sammlungen der vielen beteiligten Institutionen, wie bereits aufgezeigt, bis heute ein ungelöstes Desiderat. Dieser Befund leitet zum letzten Teil des Aufsatzes über, der uns zurück zur Dystopie der Digitalisierung als großer, alles zermalmender Metallpresse vom Eingang des Textes führt, aber auch die ihrem Potenzial nach positiven Aspekte des Vorgangs aus Minderheitenperspektive darlegt.

4. Ort – Grenze – Netzwerk

Ein Aspekt der Minderheitenerfahrung (vgl. [LORENZ 2024](#)) besteht im ambivalenten Verhältnis vom Wunsch nach Sichtbarkeit auf der einen und den als Notwendigkeit empfundenen Praktiken des Verborgenseins auf der anderen Seite. Sichtbar zu sein, also von der Mehrheit wahrgenommen zu werden, ist notwendig, um für die eigenen politischen Ziele als Gruppe im demokratischen Prozess offen eintreten zu können. Nicht sichtbar zu sein, ist eine Überlebensstrategie in Phasen politischer Anfeindung oder Unterdrückung. Hinzu tritt im sorbischen Kontext die hohe Wertschätzung und Betonung der eigenen regionalen Vielfalt und feinen lokalen Unterschiede (vgl. [LORENZ 2022](#): 194). All diese Phänomene lassen sich auch in Bezug auf die hier ins Auge gefasste Musealisierung sorbischer Volkskultur feststellen. Generell sind Museen ihrer ursprünglichen Idee nach sowohl Orte der Öffnung zum Publikum und des Anbietens einer identitätsstiftenden Erzählung bzw. eines historischen Narrativs (in Form der Ausstellung), aber auch des Verschließens und Bewahrens (in Form der Sammlungen in den Depots). Der vorgestellte museologische Diskurs sieht nun die Digitalisierung als Mittel der weitestgehend unverstellten Zugänglichmachung des in den Museen in Form seiner Sammlungen akkumulierten Wissens. Mit dieser Pluralisierung der Zugänge weg von wenigen Expert:innen und Hüter:innen hin zu einem breiten Publikum lösen sich dabei keineswegs die in dieses Wissen eingeschriebenen Machtstrukturen auf. Aber der Vorgang der Digitalisierung bietet das Potenzial ihrer Offenlegung und damit die Möglichkeit ihrer Herausforderung. Unter der Maßgabe einer guten Erschließung mit Metadaten öffnet er bisher stark erschwerte bzw. verstellte Wege der Vergleichbarkeit und ermöglicht dadurch neue Forschungsansätze, die Fragen nach der geografischen Wanderung kultureller Einflüsse und an Sachkultur gebundener Praktiken und Gestaltungsvorlieben in der sorbischsprachigen Lausitz ins Zentrum rücken, welche bisher aufgrund der hermetischen Aufbewahrungs- und Überlieferungssituation nur sehr schwer zu beantworten waren.²⁵ Damit ermöglicht sich hier zusammenfassend formuliert ein Dreischritt von der bisherigen, sehr stark *ö r t l i c h e n* *V e r f a s s t h e i t* des gesammelten sorbischen musealen Wissens über die

²⁵ Ein Beispiel für die Fruchtbarkeit des vergleichenden Ansatzes lieferte zuletzt der von Ulrike Telek herausgegebene Sammelband „Seide, Samt und feiner Zwirn. Oberlausitzer Bekleidung zwischen 1800 und 1870“. Ines [KELLER \(2021\)](#) weist in ihrem Beitrag explizit auf sein hohes Potenzial hin.

Grenzschwelle der Digitalisierung hinweg hin zu einem Paradigma des Wissens als Netzwerk. Um ein berühmtes Motiv von Jurij Brězan zu zitieren: Die Satkula findet damit ihren Lauf ins Meer ([BRĚZAN 1976](#)).

Allerdings lassen sich diesem positiven Zukunftsentwurf einer größtmöglichen Offenlegung, Erschließung und Vernetzung alles Gesammelten im digitalen Raum aus der sorbischen Perspektive mehrere Punkte entgegenhalten, die auf Ambivalenzen des Prozesses hindeuten und dabei auch zum Bild der Metallpresse zurückführen. Die Digitalisierungsbemühungen stellen wie gezeigt einen Paradigmenwechsel beim Umgang der autochthonen Gruppe mit ihren Sammlungsgütern dar. Für die sorbische Innenperspektive, wie sie sich anhand der drei Beispiele aus der sorbischen museologischen Geschichte abzeichnet, ist das eine Herausforderung, da sich die oben aufgezeigten Minderheitenerfahrung nun deutlich zu einem ihrer Pole, nämlich der *Ö f f n u n g*, hin verschiebt. Sie kennzeichnen damit einen hohen Vertrauensvorschluss in die Mehrheitsgesellschaft, der in einem demokratischen System, welches die Rechte autochthoner Gruppen auch gesetzlich garantiert, zunächst gerechtfertigt erscheint. Allerdings sind auch hier bis in die Gegenwart immer wieder anonyme Übergriffe gegen als sorbisch markierte sachkulturelle Zeugnisse zu verzeichnen, wie besonders prägnant gegen Wegkreuze in der obersorbisch-katholischen Region. Und, einmal gekennzeichnet und digital auffindbar, ist das sorbische Sammlungsgut in seinen Originalbeständen in viel stärkerer Art und Weise durch eine hypothetisch in Zukunft wieder minderheitenfeindlichere Politik vulnerabel. Mangelnde Digitalisierung und eine damit erschwerte Auffindbarkeit können in diesem pessimistischen Polit-Szenario also ein „Positivum“ darstellen. Eine zweite womöglich als negativ empfundene Konsequenz liegt in der oben in Aussicht gestellten besseren Vergleichbarkeit des sorbischen Sammlungsgutes innerhalb wie außerhalb der autochthonen Gruppe. Es deutete sich bereits in den Ausführungen Nedos an, dass eine ethnisch begründete Exklusivität sorbischer Gebrauchs- und Volkskunst einer kritischen Betrachtung auch in hierfür als etabliert geltenden Bereichen nicht immer vollumfänglich standhält. Das ist unter anderem aus der Perspektive des Verflechtungsparadigmas ein wichtiger Befund. Aus der bisher dominanten Perspektive der empfundenen Notwendigkeit einer in allen Sphären möglichst klar abgrenzbaren, originär sorbisch-autochthonen Kultur wirkt das als Bedrohung, denn mit dem vorgeblichen Schwächen des essentialistisch ausgelegten Narrativs der Einzigartigkeit wird in diesem Bereich die Membran zur Mehrheitskultur durchlässiger. Derzeit im sorbischen Diskurs virulente Bemühungen um die ideelle Konstruktion der Sorben/Wenden als indigen ([WALDA 2024](#)) würden dadurch offen herausgefordert. Vor dem Hintergrund der bestehenden kulturtheoretischen Kritik an einer nicht ausreichend reflektierten Übernahme des Konzepts der „Indigenität“ in den europäischen minderheitspolitischen Diskurs ist dies begrüßenswert ([BALZER 2024](#): 66–69). Angesichts der Erfahrung mit der innersorbischen Kritik am Konzept der Hybridologie sind hier allerdings Debatten zu erwarten, die für die autochthone Gruppe ein gewisses diskursives Konfliktpotenzial bereithalten.²⁶ Drittens könnte Digitalisierung auch als ein finanzpolitischer Hebel zur Zentralisierung des bisher über eine heterogene Institutionenlandschaft verteilten Sammlungsbestandes genutzt werden. Ist einmal bekannt, was in welcher Qualität und Quantität wo zu finden ist, sind Argumente zur Konzentrierung, Umgruppierung und zum Entsameln aus unterschiedlichen Motivlagen heraus deutlich leichter vorzubringen und

²⁶ Siehe [KLIEM \(2015\)](#) und die um [JACOBSOWA/LORENC/MALINKOWA/POLLACK \(2024\)](#) in der Zeitung *Serbske Nowiny* im November und Dezember 2024 geführte Debatte.

politisch nutzbar.²⁷ Eingedenk der Tatsache, dass die dezentralen, kleinen Sammlungen unverzichtbare Ankerpunkte für sorbische/wendische Kultur in sonst bereits weitestgehend deutschsprachigen Teilen des Siedlungsgebietes bilden, kann der Vorgang unter bestimmten Voraussetzungen innerhalb der Minderheit Verlustängste erzeugen, die historische Negativerfahrungen mit sorbischen Zentralisierungsbemühungen „aus Bautzen“ zu spiegeln scheinen.²⁸ Hier findet sich nun viertens auch der Anknüpfungspunkt zum wissens- und erinnerungstheoretischen dystopischen Potenzial, das auf einer Metaebene dem Prozess der Digitalisierung allgemein innewohnt. Für die Klarheit des Arguments sei es hier als hypothetische Position zugespitzt herausgestellt: Der Anspruch, möglichst alles Wissen zu erfassen, zu verzeichnen und zu verknüpfen, birgt in seiner Endkonsequenz die erinnerungsphilosophische totalitäre Dystopie einer allumfassenden Wissensgesellschaft in sich, in der nichts der Metallpresse entkommen ist. Nichts kann hier mehr verheimlicht oder vergessen werden, sich eventuell im weiteren Verlauf als fruchtbar erweisende Irrtümer werden unwahrscheinlicher. Kontrolliertes Vergessen ist eine wichtige Funktion des musealen Prozesses. Indem alles immer präsent bleibt, verschiebt sich an diesem Ort das von Aleida Assmann beschriebene Verhältnis von Funktions- und Speichergedächtnis ([ASSMANN 1999](#)), denn das Speichergedächtnis bleibt ständig präsent. Der Kustos hat nun keine Geheimnisse mehr, die auf dem Prinzip der Auswahl und Gewichtung beruhende Erzählung des Kurators verliert ihre Machtposition. Die positiven und negativen Implikationen dieses Entwicklungsschrittes, auch im Hinblick auf in Zukunft autonom agierende KI, sind für das museale Erzählen noch kaum absehbar.

Man kann zu diesem, wie oben angeführt, für die Klarheit der Analyse hier absolut gesetzten letzten Punkt mit Recht einwenden, dass eine derart umfassend gedachte und allgemein durchgesetzte Digitalisierung immer eine theoretische Idee bleiben wird. Aufgrund der vorgeblichen Überschaubarkeit eines „kleinen Volkes“ besitzt die Vorstellung von einer allumfassenden Durchführbarkeit ambitionierter, auf das Gesamte zielender Vorhaben im sorabistischen Kontext zwar eine gewisse Tradition ([LORENZ 2024](#): 194). Letztlich sind aber auch (bzw. gerade) hier die finanziellen und personellen Möglichkeiten stark begrenzt und machen aus einer theoretisch durchaus denkbaren digitalen Vollerschließung aller bisher vorliegenden sorbischen Kulturdaten selbst unter der Annahme unbeschränkter finanzieller und personeller Ressourcen ein mehrere Jahrzehnte umspannendes Großvorhaben. Im hypothetischen Erfolgsfall geriete wohl auch die sorbische Datenmenge am Ende des Prozesses in die Nähe einer anderen wissenstheoretischen Dystopie: Der unendlichen Bibliothek von Jorge Louis Borges, in der zwar alles verzeichnet und verknüpft ist, es aber aufgrund der schiereren Menge durch niemanden mehr umfassend rezipiert werden kann ([BORGES 1992](#)). Die daher nun abermals wieder notwendige Kuratierung kommt hier dann der KI zu, womit der menschliche Faktor zwar eine andere Gewichtung erfährt als bisher, die an den Wissenszugang geknüpfte Machtfrage aber weiter besteht und einen neuen maschinellen Aktanten hinzugewinnt.

Letztlich stellen jedoch auch eingedenk solcher ambivalenter Zukunftsszenarien die derzeit noch stark im konzeptionellen Stadium befindlichen Digitalisierungsbemühungen im sorbischen musealen Kontext als Vorgang der Öffnung der eigenen Wissensbestände einen als positiv zu bewertenden Entwicklungsschritt dar. Denn wie der Blick auf die

²⁷ Dies muss nicht zwingend ein negatives Szenario darstellen. Im Erfolgsfall kann es durchaus zur Stärkung dezentraler Strukturen führen, wie es das Beispiel des Museumsverbundes Ostfriesland zeigt (s. [HENNING 2014](#)).

²⁸ Solche Erfahrungen beziehen sich zum Beispiel auf den zunächst in Obersorbisch abgehaltenen Sprachunterricht an Schulen in der Niederlausitz nach 1945.

Sammlungen gezeigt hat, ist hier sowohl für die autochthone Gemeinschaft wie für die Mehrheitskultur in vielen Fällen zum ersten Mal ein genauerer Blick auf die vorhandene Datenlage zu den Kulturzeugnissen in ihrer Breite möglich. In einzelnen prekären Fällen kann so zumindest im Digitalen das Echo einer real nicht mehr existierenden Sammlung für die Forschung erhalten bleiben. Und für institutionell besser abgesicherte Häuser ergeben sich vielerlei Kooperationsmöglichkeiten zu anderen Museen, in die universitäre Forschung und zu freien Akteur:innen in einem weiten Feld zwischen Wissenschaft, gesellschaftlichem Aktivismus und Kunst. Damit kann die Digitalisierung zu einem Zugewinn an *Souveränität* im sorbischen Umgang mit dem eigenen Erbe und den damit verknüpften Diskursen um Identität führen. Mit einer so verstandenen, selbstbewussten „Urbarmachung des virtuellen sorbischen Siedlungsgebiets“ ([NITZSCHE 2015](#)) schliesse der Prozess damit, nicht zuletzt im Hinblick auf den Umgang mit der Mehrheitsbevölkerung, an Öffnungstendenzen an, die in der Metapher der „Insel, die das Meer schluckt“ ([LORENC 2013](#)) im sorbischen Diskurs seit zwei Jahrzehnten einen hohen affirmativen wie programmatischen Stellenwert besitzen.

Das Verhältnis von digitaler Insel und digitalem Meer menschlich gestaltbar und diskursiv zugänglich zu halten, wird damit nun auch zur Aufgabe der sich digitalisierenden sorbischen Kultur. Denn in der dem Prozess der Digitalisierung innewohnenden Dialektik geht der Gewinn der Souveränität einher mit der Möglichkeit des *Kontrollverlusts*. In einer aktuellen Reflexion hierzu wird am Ende des Prozesses die Benjaminische Aura des originalen Dings wieder entdeckt: Im Kurzfilm „Serbska utopija“ von 2023 machen sich drei sorbisch sprechende Cyborgs in einer entvölkerten Lausitzer Seenlandschaft in den Rudimenten eines „Sorbischen Vergnügungsparks“ auf die Suche nach drei Artefakten einer vergangenen gegenständlichen Kulturepoche der Sorben. Sie ist nach der im Film behaupteten, auf Basis der Digitalisierung erreichten, Transformation des Sorbischen in eine erfolgreiche globale Kultur nur noch eine ferne Erinnerung. Am Filmende erweisen sich die gesuchten Dinge als handgezeichnetes Bild eines mystischen Fabelwesens, als ein sorbisches Osterei und ein mit Leinöl gefülltes Glas ([SCHIESKO 2023](#)).

Dem Bild der alles im Digitalen zusammenführenden Metallpresse stehen so auch im gegenwärtigen sorbischen Kontext mitunter gegensätzliche Bilder des Nicht-Digitalen gegenüber. Sie verdeutlichen die Notwendigkeit eines offen geführten, vielseitigen Diskurses zum Prozess der Digitalisierung als einer selbstbewusst-kritischen Praxis der ihn tragenden Akteursgruppen. Hierfür ist eine enge Zusammenarbeit von Akteur:innen der sorbischen digitalen Kultur in all ihren Facetten, Arbeitsfeldern und institutionellen Verankerungen (bzw. Nicht-Verankerungen) unerlässlich. Anfänge dafür sind in Formaten wie dem Netzwerk „Digiserb“ bereits angelegt.²⁹ Die rasch zunehmende Menge und Vieltätigkeit der Vorhaben lässt in naher Zukunft eine deutliche Diversifizierung erwarten, was das Feld der Digitalisierung zu einem der interessantesten Bereiche sorabistischer Theorie wie Praxis macht.³⁰ Mit Projekten wie der Wissensplattform „Sorabicon“, dem Sorbischen Kulturregister oder dem Digitalisierungszentrum bildet das Sorbische Institut dabei einen aktiv mitgestaltenden Teil des Feldes. Damit trägt es eine Mitverantwortung dafür, Digitalisierung im sorbischen Kontext in partizipative Bahnen

²⁹ <https://digiserb.de/de/> [05.12.2024].

³⁰ Siehe hierzu das aktuelle Forschungsprojekt „Sorbische digitale Welten: Erkundungen von Kultur und Technologie“ von Anca Claudia Prodan: <https://www.serbski-institut.de/projekte-kulturwissenschaften/sorbian-digital-worlds-explorations-of-culture-and-technology-in-the-21st-century-sorbische-digitale-welten-erkundungen-von-kultur-und-technologie/> [05.12.2024].

zu lenken, die sich deutlich von dem Szenario abheben, das den Auftakt dieses Textes bildet.

Literatur

- ASSMANN, Aleida 1999: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München.
- BALKE, Lotar 1994: Bauen und Wohnen in Heide und Spreewald: vom Wandel Lausitzer Volksarchitektur im 20. Jahrhundert. Bautzen.
- BALZER, Jens 2024: After Woke. Berlin.
- BENJAMIN, Walter 1980: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (erste deutsche Fassung 1935), in: ders., Gesammelte Schriften, herausgegeben von Rolf TIEDEMANN und Hermann SCHWEPPEHÄUSER. Band I, Werkausgabe Band 2. Frankfurt/Main, S. 431–469.
- BORGES, Jorge Luis 1992: Die Bibliothek von Babel, in: ders., Fiktionen. Erzählungen 1939–1944. Frankfurt/Main, S. 67–76.
- BRĚZAN, Jurij 1976: Krabat oder die Verwandlung der Welt. Berlin.
- BRÜNING, Hendrikje; WARNKE, Ursula 2019: Digitalisiert ist noch lange nicht transferiert?!, in: BUEHLER/VUILLAUME 2019, S. 18–25.
- BRUK, Gisela 1996: Wurzeln/Korjenje – über die sorbische volkskundliche Ausstellung in der Ausstellung des Sächsischen Handwerks und Kunstgewerbes 1896 in Dresden. Bautzen.
- BUEHLER, Marcel; VUILLAUME, David (Hgg.) 2019: Update – Museen im digitalen Zeitalter. Berlin (= Museumskunde 2019. Fachzeitschrift für die Museumswelt). <https://www.museumbund.de/wp-content/uploads/2022/07/museumskunde-2019-1-online.pdf> [27.09.2024].
- ELLE, Elisabeth: Haus für sorbische Volkskunst / Dom za serbsku ludowu kulturu, in: SCHÖN/SCHOLZE 2014, S. 146 f.
- GEIPEL, Andrea; GÖGGERLE, Matthias; HOHMANN, Georg 2019: Bausteine einer digitalen Gesamtstrategie, in: BUEHLER/VUILLAUME 2019, S. 26–33.
- HAGEMANN, Jenny 2023: Sorbisches/wendisches Kulturerbe. Historische, kulturwissenschaftliche und regionale Annäherungen. Bautzen-Cottbus (= Sorabistische Arbeitspapiere; 2). https://www.serbski-institut.de/wp-content/uploads/2023/11/ZP2_final_print-1.pdf [10.03.2025].
- HENNING, Nina (Hrg.) 2014: Museumsverbund Ostfriesland. Mehr als 25 Jahre Museumsberatung und Netzwerkarbeit. Aurich.
- JACOBSOWA, Theresa; LORENC, Robert; MALINKOWA, Lubina; POLLACK, Friedrich 2024: Su Serbja wopor kolonializma? in: Serbske Nowiny 34/222 (15.11.2024), Předženak, S. 2–3.
- JANK, Sabine 2019: Chance Digitalisierung: Museumsmanagement im Wandel, in: BUEHLER/VUILLAUME 2019, S. 62–69.
- KANIA-SCHÜTZ, Monika 2002: Volkskunde oder Volkskunst? Oskar Seyffert und sein Engagement für die Volkskunde in Sachsen, in: SIMON, Michael et al. (Hgg.), Zur Geschichte der Volkskunde. Personen – Programme – Positionen. Dresden, S. 145–167.
- KELLER, Ines 2021: Forschungen zur Kleidung der Sorben in der Ober- und Niederlausitz, in: TELEK, Ulrike (Hg.), Seide, Samt und feiner Zwirn. Oberlausitzer Bekleidung zwischen 1800 und 1870. Petersberg, S. 45–51.

- KELLER, Ines; JACOBS, Fabian 2023: The House for Sorbian Folk Art: Institutional Change in Sorbian Folk Art after 1989/90, in: *Journal of Contemporary Central and Eastern Europe*, Special Issue 31/1, S. 109–126 (= HACHMEISTER, Maren; HOCK, Beáta; JACOBS, Theresa; WURZBACHER, Oliver (Hgg.), *Multiple Transformations. Lived Experiences and Post-Socialist Cultures of Work*).
- KLIEM, Gregor 2015: Reflexionen zu einer gesellschaftswirksamen hybridologischen Praxis, in: KELLER, Ines; JACOBS, Fabian (Hgg.), *Das Reine und das Vermischte – 15 Jahre danach*. Münster, S. 165–176.
- KLUETING, Edeltraud (Hg.) 1991: *Antimodernismus und Reform. Zur Geschichte der deutschen Heimatbewegung*. Darmstadt.
- KUDRASZ, Eva 2019: Objekte des digitalen Zeitalters im Museum, in: BUEHLER/VUILLAUME 2019, S. 4–11.
- LORENC, Kito 1984: *Wortland*. Leipzig.
- LORENC, Kito 2013: Die Insel schluckt das Meer, in: ders., *Im Filter des Gedichts*. Bautzen, S. 141–156 (zuerst veröffentlicht: *Zeitschrift für Slavische Philologie* 58/2 (1999), S. 409–422).
- LORENZ, Robert 2019: Sorben (er)zählen: Arnošt Mukas „Statistika lužiskich Serbow“. Ansätze zur Analyse eines Klassikers sorabistischer Volkskunde, in: *Lětopis* 66/2, S. 71–83.
- LORENZ, Robert 2021: Dreiländerecke. Zur Verflechtungslandschaft Oberlausitz am Beispiel des Amateurfußballvereins FCO Neugersdorf, in: *Lětopis* 68/2, S. 37–73.
- LORENZ, Robert 2022: Zu Sorben wandern. Sorbische Kulturforschung als fußläufige Praxis?, in: PIŇOSOVÁ, Jana; HOSE, Susanne; LANGER, Marcel (Hgg.), *Minderheit – Macht – Natur*. Bautzen, S. 189–204.
- LORENZ, Robert 2024: Sorbisches entlang der Via regia. Minderheitenerfahrung in der Verflechtungslandschaft Oberlausitz, in: *Blog Lausitz – Łužica – Łužyca. Aspekte der Beziehungs- und Verflechtungsgeschichte einer ost-mittel-europäischen Brückenlandschaft*. <https://lausitz.hypotheses.org/2029> [27.09.2024].
- LORENZ, Robert; SCHERING, Alf-Christian 2023: RSK – Konzept für ein Register des Sorbisch-Wendischen Kulturerbes. Bautzen. https://www.serbski-institut.de/wp-content/uploads/2021/11/2023-01-18_RSK-Konzept.pdf [27.09.2024].
- MALINKOWA, Trudla 2022: *Sorbische Denkmale*. Bautzen.
- MĚTŠK, Frido 1963: Wosyčanski Młyn – njeznaty muzej serbskeje ludoweje kultury, in: *Lětopis C* 5 (1961/62), S. 116–127.
- MÜLLER, Katja 2019: Vom Nutzen digitaler Sammlungen, in: BUEHLER/VUILLAUME 2019, S. 12–17.
- MUKA, Arnošt 1886/2019: *Statistika lužiskich Serbow*. Budyšin [deutsche Übersetzung und Neuveröffentlichung: Bautzen 2019]. <https://www.sorabicon.de/statistik-der-sorben/> [10.03.2025].
- NEDO, Paul 1968: *Sorbische Volkskunst*. Bautzen.
- NITZSCHE, Julian 2015: Das virtuelle sorbische Siedlungsgebiet wird urbar gemacht. Einige Aspekte der Digitalisierung im sorbischen Kontext, in: TSCHERNOKOSHEWA, Elka; KELLER, Ines; JACOBS, Fabian (Hgg.), *Einheit in Verschiedenheit: Kulturelle Diversität und gesellschaftliche Teilhabe von Minderheiten auf dem Prüfstand*. Münster, S. 53–72.
- PAWLIKOWA, Andrea 2012: *Serbska hola – Slědy w pěsku / In der Heide – Sorbisches auf der Kippe*. Ausstellungskatalog. Bautzen.
- PRUNITSCH, Christian (Hg.) 2009: *Konzeptualisierung und Status kleiner Kulturen*. München-Berlin.

- SCHMITZ, Walter 2019: Kito Lorenc – Dichter eines kleinen Volkes?, in: *Lětopis* 66/2, S. 4–24.
- SCHIESKO, Erik 2023: Serbska utopija. <https://www.rbb-online.de/luzyca/reportagen/serbska-utopija-sorbische-utopien.html> [27.09.2024].
- ŠIMAN, Tadej 2023: Čej’ da sy? Einblicke in die sorbische katholische Welt. Bautzen.
- SCHÖN, Franz; SCHOLZE, Dietrich (Hgg.) 2014: *Sorbisches Kulturlexikon*. Bautzen.
- SORBISCHE VOLKSTRACHTEN 1954–1979: 5 Bände. Bautzen.
- VÖLKEL, Martin; PERNAK, Měto: Maćica Serbska/Mašica Serbska, in: SCHÖN/SCHOLZE 2014, S. 237–241.
- WAŁDA, Měrćin 2024: Kolonializm a Serbja, in: *Rozhlad* 09/2024, S. 6–9.
- WIĆAZ, Ota 1932: Necrolog, in: *Neues Lausitzisches Magazin* 108, S. 189–195.