

Der Vater sprach innerhalb der Familie ausschließlich deutsch. Ludmila lernte die Sprache von Kindheit an. Mit 16 wurde sie schwanger und des Hauses verwiesen. Als der Sohn auf der Welt war, wandten sich die Eltern ihr wieder zu. 1996 wanderte die Familie nach Deutschland aus, auch Ludmila und ihr Sohn. In der Familie wurde nicht von „Ausreise“ gesprochen, die Eltern nennen es „Rückkehr“. Ludmilas Sohn lernt kein Russisch, er soll genauso wie die deutschen Kinder aufwachsen. Ludmila selbst schämt sich ihrer russischen Herkunft. In Russland war Ludmila Deutsche, doch seit sie in Deutschland ist, hat sie ihre Identität als Deutsche verloren, weil sie von „den Anderen“ als Fremde marginalisiert wird.

Besonders die Erlebnisberichte der Russlanddeutschen sowie die Beschreibung der Gegebenheiten in einem Übergangswohnheim objektivieren das Bild der fremden Landsleute. Am Ende der Sammlung schließt sich eine Zeittafel an, die die Geschichte Russlanddeutscher nachzeichnet.

Die vorrangig empirisch angelegten Beiträge des Hefts sind von unterschiedlicher Qualität – teilweise sprachlich recht einfach gehalten, andere sehr detailliert bei einem hohen Anspruch für den wissenschaftlichen Leser, wieder andere geben einen gut erzählten Einblick in das Leben der Spätaussiedler, oft auch mit subjektivem Einschlag. Themen wie Identifikation, Leben zwischen den Welten, Rollenbilder sowie die Aussiedlerbiografien geben dem Leser die Möglichkeit, das eigene Bild von Russland und den dort lebenden Menschen zu vervollständigen und damit der Realität weiter anzupassen. Sorgen und Nöte der Russlanddeutschen können so besser verstanden, Vorurteile und stereotype Vorstellungen abgebaut werden. Auch weckt die Sammlung Erinnerungen an eine Zeit, in der „DDR-Geborene“ sich intensiv mit der Sowjetunion auseinandersetzten. In der deutschsprachigen Literatur zum Thema „Stereotypisierung“ gibt es bislang nur wenige vergleichbare Beiträge über Russlanddeutsche. Kathrin Pöge-Alder gelingt es, mit der Herausgabe der Sammlung erste Grundlagen zu einer differenzierten, von Verstehen geprägten Sichtweise zu schaffen.

Katharina Gräbner

Maria Mirtschin: Der Blick von außen. Das Bild der Sorben/Wenden in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Domowina-Verlag: Bautzen 2006, 156 S., zahlr. meist farbige Abb.

Schon das Bild auf dem Einband macht neugierig und zeigt an, dass hier ein Buch voller Überraschungen und spannender Einblicke vorliegt: Eine Spreewälderin in Witwen-tracht sitzt gedankenversunken beim Kartoffelschälen neben der offenen Tür ihres Blockhauses, und der Blick des Betrachters dringt unweigerlich tief in das Innere der dämmrigen Stube ein. Es ist ein Ausschnitt des in Privatbesitz befindlichen, bisher unbekannten Gemäldes „Die Witwe“ von Philipp Franck, einem weitgehend vergessenen Maler, der 1860 in Frankfurt am Main geboren und 1944 in Berlin-Wannsee gestorben ist. Zu Lebzeiten hatte er jedoch als Maler und Lehrer Erfolg und Bedeutung, u. a. als Mitbegründer der Berliner Sezession und als Direktor der Königlichen Kunstschule in Berlin. An sozialen Fragen und am so genannten einfachen Leben interessiert, zog es ihn von Berlin aus ins Umland, so auch in den Spreewald, hauptsächlich nach Burg und Umgebung. Dortige Eindrücke setzte er zwischen 1906 und 1908 in mehreren Gemälden um. Diese zumindest zum Teil wiedergefunden und nun innerhalb einer breit angelegten Darstellung zu sorbischen Themen und Motiven in der deutschen Kunst des 19. Jahr-

hunderts in einem faszinierenden Kontext verankert zu haben, ist nicht das geringste Verdienst des hier anzuzeigenden Bandes von Maria Mirtschin. Denn die Werke Philipp Francks gehören zweifellos zu den kunsthistorisch bedeutenderen, die sorbischer Thematik zu einer Zeit gewidmet waren, als diese bereits eine weite Verbreitung durch trivialere Formen im Rahmen der damaligen Massenmedien erfahren hatte.

Maria Mirtschin gelang es, im vorliegenden Buch Bildzeugnisse unterschiedlichster Qualität und von verschiedenem Anspruch zusammenzuführen – Postkarten und Zeilungsillustrationen genauso wie selbstständige Landschafts-, Genre-, Porträt-, und Historiendarstellungen bis hin zu Denkmälern. Der zeitliche Rahmen spannt sich vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis in die Jahre vor dem Ersten Weltkrieg. Im Zentrum steht die Wahrnehmung von Alltag und Festen, von Vertretern der Sorben in der Ober- und Niederlausitz sowie der künstlerische Umgang mit deren Rolle in der Geschichte der beiden Länder Sachsen und Brandenburg, zu denen die sorbischen Gebiete gehören. Dabei schaut die Autorin auch durchaus über den engeren Rahmen hinaus und bezieht einmal ein inhaltlich verwandtes dänisches Historienbild in ihre Untersuchung mit ein.

In jahrelanger Recherche hat die Kunsthistorikerin einen enormen Bilderschatz zusammengetragen, den sie jetzt als einzigartiges Panorama sorbischer Wahrnehmung „von außen“ fundiert und konzentriert in Buchform – man hätte sich dazu auch gerne eine Ausstellung vorstellen können – präsentiert. Sie tut dies in einem Buch, das in puncto Gestaltung, Satz und Bildqualität kaum Wünsche offenlässt.

Nach einer kurzen Einleitung, in der die Autorin ihren mehr kunstgeschichtlichen als ethnografischen Ansatz bei der Bearbeitung des Themas erläutert, setzt der Bilderbogen mit einer der wohl ältesten Einzeldarstellungen einer Sorbin ein, die allerdings insofern problematisch ist, als ein Original seit 1925 nicht mehr aufgefunden werden konnte und die damalige Zuschreibung an den zeitweiligen Dresdener Hofmaler Charles François Hutin fraglich scheint. In einem nächsten Kapitel folgt eine Betrachtung sorbischer Staffagefiguren auf topografischen Ansichten und Landschaftsbildern des frühen 19. Jahrhunderts. Bemerkenswert ist dabei, dass die Topografen und Vertreter der Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts in der Oberlausitz – Johann Gottfried Schultz, Christoph Nathe und Heinrich Theodor Wehle – auf ihren Ansichten noch kein Interesse an erkennbar sorbischen Eigenheiten zeigten, was einerseits darauf zurückzuführen ist, dass eine ethnische Differenzierung für ihre Wahrnehmung von Landschaft und Bewohnern keine Rolle spielte und andererseits zu ihrer Zeit ohnehin Trachten jeglicher Art Teil der Alltagskultur waren. Zwar setzte Wehle bei seinen Zeichnungen aus dem Kaukasus gerne orientalisch gekleidete Reiter und lagerndes Volk als malerische Staffage ein, in der heimischen Lausitz sah er aber offenbar keinen adäquat-exotischen Reiz und verzichtete auf seinen wenigen bekannten Lausitzer Ansichten auf entsprechende Figuren.

Einer anderen Bildgattung, dem schon lange Zeit volkstümlichen Ständespiegel, dessen Bilderfolgen seit dem 16. Jahrhundert Berufe, die bürgerliche Bekleidungshierarchie und regionale Besonderheiten abbildeten, verdanken wir im ausgehenden 18. Jahrhundert die zunehmende Wahrnehmung von Eigenheiten sorbischer Kultur in Form von Trachten. Dabei verbanden sich in Bild und Typus der „wendischen Amme“ die beruflich-soziale und die ethnische Differenzierung. Ihr Bild verfolgt Maria Mirtschin mit feinem Gespür für unterschiedliche Wertigkeit und Aussage vom sachlichen Kupferstich Johann Samuel Graenichers um 1805 bis zur karikaturistischen Wiedergabe auf Heinrich Zilles populären Schilderungen des Berliner „Milljöh’s“ um 1910. Zu Recht kritisiert dabei die Autorin, dass beim Blick von außen auf spezifische soziale

Missstände und das Elend der Großstadt, in das die sorbischen Mädchen häufig gerieten, nicht eingegangen wurde. Doch war dies zweifellos auch nicht die Intention bei der Darstellung wendischer Ammen, waren doch vielmehr ihre ethnisch verwurzelte Rolle und die exotische Erscheinung dafür entscheidend – letztlich trugen die Ammen wohl selbst stark zu der eingeschränkten Wahrnehmung bei, indem sie ihre Tracht als Wiedererkennungszeichen im Sinne einer Qualitätsmarke kultivierten.

Doch fand nicht nur die wendische Amme als „Stadttype“ seit der Zeit um 1800 Beachtung bei Künstlern und Illustratoren, sondern auch die ländliche Bevölkerung mit ihren regional differenzierten Bekleidungen. Seit Herder wurde im deutschen Sprachraum ein ethnografisches Interesse wirksam, zudem verstärkte sich seit dem späten 18. Jahrhundert die Reiselust. Dies bewirkte einen zunehmenden Bedarf nach Darstellungen geografischer und ethnischer Eigenheiten. Volkskundliche Darstellungen der Sorben gewannen seit den ersten Abbildungen Johann Salomo Richters von 1782 zunehmend an Bedeutung, wobei sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts das Spektrum von künstlerisch anspruchsvollen Darstellungen über rein didaktisch-illustrative bis hin zu solchen erstreckt, die Kitsch nahe kommen.

Die Tendenz zu trivialer Massenware in der bildlichen Wiedergabe sorbischer Themen ist auch im Bereich der Genredarstellungen zu verzeichnen, der populärsten Bildgattung des 19. Jahrhunderts. Künstlerisch anspruchsvollere Werke wie diejenigen Adolf Burgers stehen vereinzelt unter den kulturgeschichtlich freilich keineswegs weniger interessanten Beispielen einer neuen Bilderflut im Zeichen medialer Aufrüstung um 1900. Die Oberflächlichkeit dieser oft mit dem aufblühenden Spreewald-Tourismus verbundenen Illustrationen zementierte durch die große Verbreitung Stereotypen, die nachhaltig das Bild der Sorben prägten und zeitgleich in Historienbildern einen bereits völkisch-rassistischen Zug annehmen konnten, wie es das 1906 entstandene Wandbild im damaligen Kaiser Friedrich-Museum in Magdeburg von Arthur Kampf zeigt: „Otto zieht als Sieger über die Slawen und Wenden in Magdeburg ein“.

Obwohl Maria Mirtschin damit den thematisch-sachlichen Aufbau des Buches unterbricht, widmet sie dem Aspekt „Das Bild der Sorben/Wenden und die Sezession“ ein eigenes Kapitel, um darin dem qualitativ auf einer anderen Stufe stehenden Umgang zweier Künstler mit sorbischer Thematik die verdiente Würdigung zu verleihen: William Krause und dem eingangs genannten Philipp Franck. Ihre Werke bilden zweifellos den Höhepunkt der künstlerischen Wahrnehmung sorbischen Lebens im 19. bzw. frühen 20. Jahrhundert.

In den beiden letzten Kapiteln rundet sich die Darstellung mit dem Blick auf die Einbeziehung von Sorben in Ereignisbilder des 19. Jahrhunderts und auf Historienbilder. Dabei kommt die bemerkenswerte Differenz des Umgangs mit der sorbischen Vergangenheit in der preußischen und sächsischen Wahrnehmung des 19. Jahrhunderts zur Sprache, ein bislang nicht beachteter Aspekt, der weiterführende Untersuchungen verdient, wie denn überhaupt dieses Kapitel in besonderem Maße eine über das Sorbische hinausführende, vergleichende Betrachtung des Historienbildes und des darin zum Ausdruck kommenden Umgangs mit ethnischen Minderheiten als wünschenswert erscheinen lässt.

Mit ihrer komplexen, ikonografisch-ethnografisch-historiografischen Darstellung schloss Maria Mirtschin eine Lücke in der Kunstgeschichte. In der Forschung zu Aspekten und Perioden der sorbischen Kunst sowie auch in entsprechenden Ausstellungen der letzten Jahre schien die Frage nach der Annäherung an den sorbischen Kulturkreis von

außen verschiedentlich auf. Jörg Sperling ging 2003 punktuell darauf ein, jedoch nur bezogen auf die Kunst der jüngeren Vergangenheit.¹ Seit Längerem ist bekannt, dass insbesondere der tschechische Ethnograf, Folklorist und Maler Ludvík Kuba durch seine Reisen in die Lausitz 1886, 1902, 1922/23 und die danach entstandenen Gemälde entscheidend die Entwicklung der sorbischen bildenden Kunst beeinflusste und prägte.² Ebenso wurde schon verschiedentlich auf William Krause aufmerksam gemacht, der zusammen mit Kuba als erster Maler 1906 in die Maćica Serbska aufgenommen wurde; insbesondere Maria Mirtschin hat diesen Anfängen der sorbischen Kunst bereits grundlegende Betrachtungen gewidmet unter dem Aspekt von Volkskunde und Volkstumpfle im ausgehenden 19. Jahrhundert.³ Doch blieb ansonsten die Vorgeschichte der modernen sorbischen Kunst – und darum geht es bei der vorliegenden Publikation letztlich – weitgehend unbekannt. Erst jetzt kann überhaupt erkannt und weiter erörtert werden, wie stark das hier vorgestellte Bildmaterial die sorbische Eigenwahrnehmung prägen konnte und somit auf die im 20. Jahrhundert entstehende sorbische Kunst einwirkte.

Zum Schluss seien ein paar kleine Kritikpunkte angebracht, die hauptsächlich Details und den Apparat bzw. die Form der Darstellung betreffen. Als Manko empfinde ich den Verzicht auf eine vollständige Angabe der Lebensdaten der vertretenen Künstler und die klare Benennung der Standorte aller abgebildeten Werke. Da wohl aus typografischen Gründen bei den Bildunterschriften auf jegliche Angaben zur Provenienz und zu den Aufbewahrungsorten verzichtet wurde, muss man mühsam im Bildnachweis mit Hilfe der Abbildungszahlen die jeweilige Herkunft erschließen, wobei dies nicht vollständig gelingt. Zudem fehlt bei einzelnen vorgestellten Werken, die beschrieben, aber nicht abgebildet sind, ein Hinweis darauf, wo man diese Werke in Abbildungen oder im Original sehen kann, was gerade im Falle von Philipp Francks Ölbild „Brautführer und Brautjungfer im Spreewald“ von 1908 bedauerlich ist. Überhaupt erscheinen mir die Nachweise sehr knapp, Bildgrößen werden nicht angegeben und die sparsamen Angaben zu Bild- und Schriftquellen und zur Literatur erleichtern eine weiterführende Recherche nicht. Auch hätte die Autorin durchaus mit mehr Nachdruck auf den bisherigen geringen Forschungsstand verweisen und ihre eigenen wichtigen Werke zur sorbischen Kunst nennen dürfen, zumal dort Einzelaspekte des vorgestellten Themas anklingen und die darüber hinausführenden entscheidenden Darstellungen zur sorbischen Kunst zu finden sind.⁴

Die angeführten Kleinigkeiten schmälern den Wert der vorliegenden Publikation jedoch keineswegs. Aber vielleicht geben sie eine Anregung, was in der erhofften Fortsetzung des Bandes – nämlich der Darstellung sorbischer Themen in der Gebrauchsgrafik, Werbung und anderen Medien der Gebrauchskultur des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts – allenfalls noch verbessert werden kann. Auf jeden Fall stellt das neue Buch Maria Mirtschins nicht nur einen unverzichtbaren Beitrag zur Erschließung der sorbischen Ikonografie dar, sondern ermöglicht überhaupt einen neuen Zugang zur

¹ Jörg Sperling: Wechselspiel – Blicke von der anderen Seite, in: Das Vermächtnis der Mittagsfrau. Sorbische Kunst der Gegenwart, Bautzen 2003, S. 142–145.

² Christina Boguszowa: Moler Ludvík Kuba, in: Ludvík Kuba (Ausstellungskatalog, Sorbisches Museum), Bautzen 1993, S. 3–10 (deutsch 16–23).

³ Maria Mirtschin: Sorbische Kunst. Die zwanziger und dreißiger Jahre (Schriften des Sorbischen Instituts; 2), Bautzen 1992, S. 9–29.

⁴ Wie Anm. 3, zudem Maria Mirtschin: Nationale Besinnung und bildende Kunst, in: Das Vermächtnis der Mittagsfrau. Sorbische Kunst der Gegenwart, Bautzen 2003, S. 29–32.

sorbischen Kunst, der zweifellos noch einige Folgen zeitigen wird, auf die man schon jetzt sehr gespannt sein darf.

Marius Winzeler

Ernst Jürgen Dreyer, Bernd-Ingo Friedrich: „Mit Begeisterung und nicht für Geld geschrieben“. Das musikalische Werk des Dichters Leopold Schefer. Verlag Gunter Oettel: Görlitz-Zittau 2006, 208 S.

„Im Norden umgrenzt vom Herrschaftsgebiet Brandenburg-Preußen mit der Begehrlichkeit auf das östlich angrenzende Schlesien, das nach Rückdrängung der türkisch-osmanischen Militärmacht wiederum von Österreich-Habsburg beansprucht wurde, und im Süden vom Kurfürstentum Sachsen mit der politischen und wirtschaftlichen Herrschaftsachse zur polnischen Königskrone nach Krakau und Warschau, sowie von der böhmischen Königskrone war diese [...] Landschaft ein jahrhundertlang von wechselhafter Unruhe heimgesuchter Landstrich: Grenzland, Durchzugsland für Armeen, Händler und Kaufleute, politischer Spielball unterschiedlichster Herrschaftsansprüche. Offenkundig gerade deswegen haben die Bewohner der [...] Lausitzer Region [...] eine eigene spezifische Geisteshaltung [...] mit ethnischer Identitätsfindung ausgebildet [...], die [...] nicht ohne Einfluss auf gesamteuropäische Entwicklungen geblieben“ ist. (Rüdiger Pfeiffer, Zur musikalischen Stellung sorbisch-lausitzer Geisteskultur im 18. Jahrhundert. In: I. Internationale Konferenz zur artifiziellen sorbischen Musik. Materialien und Beiträge, Kathinka Rebling (Hrsg.), Peter Lang: Frankfurt/M., Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien 2001, S. 101)

Das hier vorliegende Buch schließt eine empfindliche Lücke in der Musikgeschichtsforschung der Lausitz, denn es fokussiert einen Dichter und Komponisten, der seinen Lebensmittelpunkt in Muskau hatte. Er wurde dort geboren und starb auch dort. Den Verfassern der außerordentlich informativen Schrift sei an dieser Stelle hohe Anerkennung für die jahrzehntelange akribische Quellenforschung gezollt. Das im Anhang beigegebene Literaturverzeichnis benennt eindrucksvoll die zahlreichen Bibliotheken und Archive, in denen Manuskripte gefunden wurden, die lange als verschollen galten und erst jetzt der Vergessenheit entrissen und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden konnten.

Leopold Schefer (1784–1862), eine der interessantesten und schillerndsten Persönlichkeiten seiner Zeit, besaß eine Doppelbegabung. War die Wiederentdeckung des opulenten literarischen Schaffens über hundert Jahre nach Schefers Tod schon ungewöhnlich, „[...] so ist die Auferstehung des *Komponisten* Schefer geradezu ein Wunder zu nennen. Denn der fast uferlosen schriftstellerischen Produktion Schefers stehen nur vier (sic ! K. R.) selbständige musikalische Veröffentlichungen zu Lebzeiten gegenüber, von denen drei zudem bis zum letzten Druck-Exemplar verschollen sind“, so die Autoren im Vorwort auf Seite 7.

Dabei ist das musikalische Schaffen Schefers durchaus sehr umfangreich, u. a. verzeichnet die Werkübersicht mehr als hundert Lieder mit Klavierbegleitung, vierstimmige *a capella* Chöre, Kantatenartiges, u. a. „Naenie“. „Auch das Schöne muß sterben“ (Gedicht von Friedrich Schiller), eine Oper „Sakontala“, Opernentwürfe – „Hekuba“, „König Drosselbart“ sowie „Die Flucht der Götter“, Sinfonien und Konzertouvertüren, zwei- bis sechshändige Klaviermusik – Sonaten, Variationen, Walzer und andere Tänze,