Bjarnat Nowak, 1990/91 Cosima Stracke-Nawka (amtierend); seit 1998 ist ein sorbischer Stellvertreter des Intendanten Lutz Hillmann obligatorisch.

Die Theatergeschichte der beiden sorbischen Kulturhistoriker entwirft ein beeindruckendes Panorama dieser Kunstgattung bei der slawischen Minderheit in der Lausitz. Deutlich werden die Verdienste des Laien- wie des Berufstheaters in den zurückliegenden 140 Jahren. Die Autoren schildern engagiert den Weg des sorbischen Schauspiels zwischen slawischer Tradition (das sind vor allem die Bindungen an Tschechen, Polen und Russen) und alltäglichem Umgang mit deutscher Kultur, bedingt schon durch die praktische Zweisprachigkeit an der Bautzener Bühne. Mit der vorliegenden historischen Synthese ist ein wesentlicher Teil der Entwicklung sorbischer nationaler Identität kompetent nachgezeichnet worden.

Zdzisław Kłos

Das Vermächtnis der Mittagsfrau – Sorbische Kunst der Gegenwart. Hrsg. Stadt Cottbus, Landkreis Bautzen, Stiftung für das sorbische Volk. Textbeiträge von Christina Bogusz, Maria Mirtschin, Jörg Sperling, Ludger Udolph und Marius Winzeler. Domowina-Verlag: Bautzen 2003, 176 S., 104 Farbtafeln, Schwarzweißabbildungen

Vom 25. Mai bis zum 1. August 2003 wurde an vier Orten in der Stadt Cottbus die Ausstellung „Das Vermächtnis der Mittagsfrau – Sorbische Kunst der Gegenwart“ gezeigt: im Neuen Rathaus, im Wendischen Museum, in den Brandenburgischen Kunstsammlungen Cottbus und in der Galerie Haus 23. Nach Cottbus waren ab 31. August 2003 Bautzen und danach ab 30. Oktober Graz, die Kulturhauptstadt Europas 2003, Präsentationsorte der Exposition.

Wer aus fehlender Kenntnis der konkreten Entwicklungen der letzten Jahrzehnte sorbische Kunst auch heute noch ausschließlich mit folkloristisch akzentuierter Buchillustration und darüber hinaus mit bemalten Ostereiern, mit Trachten und Bräuchen identifizierte, wurde durch diese Ausstellung mehr als überrascht. In der Tat war sorbische Kunst aus dem Bedürfnis nach einem klar definierten Selbstverständnis der nationalen Minderheit der Sorben über lange Zeiträume vor allem auf Traditionelles ausgerichtet, abgeschottet von den großen internationalen Trends der Kunstentwicklung im 20. Jahrhundert.

In den letzten drei Jahrzehnten hat es einen Ausbruch aus dieser einengenden Selbstbeschränkung gegeben, dessen Ergebnisse sich bereits in dem 1989 vom Kreis sorbischer bildender Künstler herausgegebenen Katalog zu den Arbeiten aller seiner Mitglieder andeuteten und in der Exposition „Neue sorbische Kunst. Objekte und Installationen“ im Jahre 2000 deutlicher manifestierten – wenn auch dort, dem Charakter der Ausstellung entsprechend, zunächst nur ausschnitthaft.

Die erste umfassende und mit 200 Arbeiten von 26 Künstlern auch umfangreiche Präsentation sorbischer Kunst der Gegenwart war die Ausstellung „Das Vermächtnis der Mittagsfrau – Sorbische Kunst der Gegenwart“ im Jahr 2003.

In der Einladungskarte zur Eröffnung in Cottbus fand sich ein kurzer programmatischer Text, der hier zitiert werden soll:

„Sorbische bildende Kunst im Kontext nationaler und internationaler Zusammenhänge und Entwicklungen zu sehen und erste vergleichende Einordnungen vorzunehmen – das

ist Anliegen der Ausstellung ‚Das Vermächtnis der Mittagsfrau'. Lange Zeit war die bildende Kunst auf Form- und Gestaltgeschichte vermeintlich sorbischer, mehr noch volkskünstlerischer Bildnerei reduziert. Der vom Maler Jan Buk in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts initiierte künstlerische Aufbruch aus der engen Bindung überkommener Vorstellungen, die vor allem vom nationalen Selbstverständnis der Sorben geprägt waren, wird von den Vertretern der mittleren und jüngeren Generation aufgenommen und mit eigenen künstlerischen Ideen und Vorstellungen fortgesetzt. Die ausgestellten Werke der Künstler machen deutlich, dass sorbische bildende Kunst der Gegenwart mehr ist als nur Ausdruck von Volkskultur oder Buchillustration."

21 sorbische bildende Künstler und fünf Künstler, in deren Werk es besondere Bezüge zu sorbischen Themen und Aspekten gibt, waren die Aussteller. Die Exposition bot durch die Vielzahl und Unterschiedlichkeit der Arbeiten auf den Gebieten Malerei, Grafik, Buchillustration, Grafikdesign, Fotografie, Objektkunst und Installation vielfältige Kunsterlebnisse und vermittelte zugleich ein Gesamtbild dessen, was heute sorbische bildende Kunst ausmacht. Sie warf in so grundsätzlicher Weise Fragen nach Wesen, Charakter und Leistung sorbischer bildender Künstler der Gegenwart auf, wie das zuvor wohl noch nie der Fall war.

Das zur Eröffnung der Exposition erschienene gleichnamige Buch, von dem hier die Rede sein soll, erfüllt einerseits die Funktion eines repräsentativen qualitätvollen Ausstellungskatalogs. Es geht andererseits weit über gewohnte Katalogbände hinaus, die Informationen über Konzept und Gegenstand der jeweiligen Ausstellung, über beteiligte Künstler und ihre Werke, auch Hilfe zum vertieften Verständnis von Kunstprozessen und einzelnen Kunstwerken bieten und ein Stück konzentrierte Erinnerung an die betreffende Exposition darstellen.

Das Buch „Das Vermächtnis der Mittagsfrau" ist weit mehr als das: Es ist der erste größere Kunstband, der sich der Positionsbestimmung sorbischer bildender Kunst in unserer Zeit prinzipiell und in sehr fundierter Weise zuwendet, Antworten darauf aus der Entwicklung der letzten Jahrzehnte, aber auch aus der Geschichte des sorbischen Volkes in den letzen Jahrhunderten herleitet, damit zugleich Möglichkeiten und Wege für künftige Entwicklungen andeutend.

Das Bemühen um Definition und Positionsbestimmung sorbischer Kunst der Gegenwart führt folgerichtig und verständlicherweise zu grundsätzlichen Fragen, etwa der Positionsbestimmung des sorbischen Volkes insgesamt, zu Fragen nach den Zusammenhängen und Entwicklungen, die der heutigen Situation vorausgingen, zu ihr hinführten. Die Kernaussage für die gesamte Problematik hat Maria Mirtschin in einem ihrer beiden Aufsätze auf den Punkt gebracht: Es „... gilt allgemein für die Geschichte der sorbischen bildenden Kunst. Sie war nie auf eine besondere Form- und Gestaltgeschichte vermeintlich sorbischer Bildnerei zu reduzieren, auch nicht auf die Geschichte volkskünstlerischen Schaffens. Die Geschichte der Kunst war jeweils in die allgemeine Geschichte der Sorben eingebunden. Die Antriebe, Motive, sozialen Träger, Gestaltformen, Funktionen und Wirkungen der sorbischen Kunst waren in den verschiedenen Perioden unterschiedlich und können nur aus den geschichtlichen Zusammenhängen gewürdigt werden." (S. 32)

Folgerichtig ist für das Verstehen der komplizierten und oft widersprüchlichen Geschichte dieses kleinen slawischen Volkes ein Aufsatz des Dresdener Slawisten Ludger Udolph „Die Entstehung der sorbischen Kulturnation im 19. Jahrhundert" an den Anfang gestellt worden, der in seiner Sicht der Problematik sicher nicht nur für Außenste-

hende, wie den Autor dieser Zeilen, hilfreich ist. Die Sorben sind ein Volk, das niemals in einem eigenen Staat gelebt hat, dem seit vielen Jahrhunderten stets die Rolle einer nationalen Minderheit zukam. Auch Versuche am Anfang des 20. Jahrhunderts, wie von Arnošt Bart 1918/19, den Weg des politischen Separatismus zu beschreiten, waren erfolglos. „Es blieb den Sorben die Repräsentation über die symbolischen Systeme der Kultur: Sprache, Literatur, Malerei, Musik ...“ (S. 13)

Das 19. Jahrhundert, in dem in vielen europäischen Ländern Nationalbewegungen entstanden oder aktiv waren, blieb für die Sorben auf eine nationale Sammlungsbewegung im kulturellen Bereich beschränkt, die sich aber durch wichtige Aktivitäten auszeichnete: Gründung von Vereinen, Sammlung sorbischer Volkslieder, erste bedeutende sorbische Persönlichkeiten in Literatur (Handrij Zejler) und Musik (Korla Awgust Kocor), Herausbildung eines sorbischen Musiklebens (1845 erstes sorbisches Gesangsfest) und einer sorbischen Journalistik im Vormärz, 1845/47 Gründung der wissenschaftlichen Gesellschaft Maćica Serbska, die vor allem auf dem Gebiet der Volksbildung tätig war und ab 1848 über eine eigene Zeitschrift verfügte, in den 60er Jahren verstärkte Herausgabe von Zeitschriften und verschiedenen Editionen, Theateraufführungen, Gründung von Druckerei, Buchhandlung, Entstehung von sorbischen Chören und Laienspielgruppen. 1897 dann die Grundsteinlegung für das „Wendische Haus“ in Bautzen mit Zeitschriftenredaktion, Museum, Archiv, Café und Lesestube.

Im 19. Jahrhundert setzte auch jene Entwicklung ein, welche die vorwiegend auf den ländlichen Raum konzentrierten Sorben in ihrer spezifischen kulturellen Bindung und damit in ihrer nationalen Identität bedrohten: die Proletarisierung der dörflichen Bevölkerung durch Braunkohlenförderung seit etwa 1860. „Der Industrialisierung gelang, was die ‚Germanisatoren‘ selbst mit Mühe kaum vermochten: die Auflösung der sorbischen Bevölkerung, deren Dörfer verschwanden ...“ (S. 9), schreibt Ludger Udolph.

Maria Mirtschin skizziert in ihrem Beitrag „Nationale Besinnung und bildende Kunst“ die Herausbildung einer bildenden Kunst im Mittelalter, wo zunächst im Ergebnis der Christianisierung der Sorben der Kanon christlicher Ikonografie sowie Formen und Ausstattung der Kirchenbauten übernommen wurden. Eine sorbische Spezifik ist nicht ablesbar. „Erst die Herausbildung und Etablierung der sorbischen Schriftsprache zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert schuf Veränderungen.“ (S. 29)

Vom ersten historisch belegten sorbischen Künstler, dem Bildschnitzer Pětš Mětšk mit seiner Werkstatt in Beeskow, Schöpfer des Altars in Fünfeichen (1623), schlägt Maria Mirtschin den Bogen der Darstellung zu den sorbischen Bildhauern im 17. und 18. Jahrhundert (Mathias Wenzel Jäckel, Jacob Delenka, Georg Vater) und dem Grafiker Hendrich Božidar Wjela, Sohn eines sorbischen Pfarrers, der an der Dresdener Kunstakademie studierte. Der begabte junge Künstler, der im Ergebnis einer Kaukasus-Expedition ein faszinierendes grafisches Werk geschaffen hatte, starb im Alter von 25 Jahren.

Die Entwicklung im 19. Jahrhundert schließt auch die Entdeckung des Sorbischen von außen ein, den Kirchort Schleife („sorbisches Worpswede“) mit seiner Anziehung für deutsche, tschechische und andere slawische Maler, die Entdeckung des Spreewalds, besonders als touristisches Ziel von Berlin aus, und nicht zuletzt die Entdeckung des sorbischen Volkslebens im Zeichen der Heimatschutzbewegung der Jahrhundertwende, in ein spätromantisches Sorbenbild in der deutschen Kunst mündend. Die Autorin umreißt die wesentlichen Entwicklungen bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts mit Akribie der Darstellung, Sachlichkeit und Präzision in der Argumentation

und mit Zurückhaltung in der Formulierung bei vielschichtigen, noch unzureichend geklärten oder strittigen Sachverhalten. Die sorbische Kunsthistorikerin erliegt auch an keinem Punkt Versuchungen, subjektive, emotionale Sichten einzubringen, die Entwicklung vielleicht ein bisschen schöner zu schreiben, als es aus den Tatsachen ablesbar ist. Dieser und alle anderen Aufsätze der Autoren des Bandes vermitteln dem Leser das gute Gefühl, mit sorgfältig recherchierten Fakten und exakt dargestellten Zusammenhängen konfrontiert zu werden und das in einer sprachlich konzentrierten Form.

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gab es einen wesentlichen Fortschritt im Sinne der Herausbildung einer professionellen sorbischen Kunst. 1923 wurde in Crostwitz die erste Vereinigung sorbischer bildender Künstler gegründet, der die akademisch gebildeten Maler und Grafiker Jurij Hajna, Hanka Krawcec, Fryco Latk und Měrćin Nowak-Njechorński beitraten. Maria Mirtschin schreibt dazu: „Ihre dominante Persönlichkeit war Měrćin Nowak-Njechorński. Er repräsentierte mit seinen Grafiken wie kein anderer das sorbische Volksleben nach außen, aber auch im Selbstverständnis der Sorben. Bei seinem programmatischen Versuch der Begründung eines nationalen Stils orientierte er sich an der Volkskunst und den Traditionen anderer slawischer Volkskulturen [...] und an den Stilströmungen der Zeit um 1900.“ (S. 32)

Von Nowak-Njechorński gingen Wirkungen aus, die für Jahrzehnte bestimmenden Einfluss auf die Entwicklung der sorbischen Kunst hatten. Mit dieser für die sorbische Kunstentwicklung zwiespältigen, im Positiven wie im Problematischen schwerwiegenden Tatsache beschäftigen sich auch andere Autoren des Bandes.

Christina Bogusz schildert das in ihrem Aufsatz „Sorbische bildende Kunst von 1945 bis zum Beginn der 1970er Jahre“ in Bezug zur Neugründung des Kreises sorbischer bildender Künstler im Jahre 1948 unter dem Vorsitz von Conrad Felixmüller, der das Amt aber wegen Übernahme einer Professur an der halleschen Universität bereits 1949 wieder abgab. Sie schreibt: „Nachfolgend übernahm Měrćin Nowak-Njechorński dieses Amt, das er in den darauf folgenden dreißig Jahren als beharrlicher Verfechter einer traditionsgebundenen sorbischen Nationalkunst führte. 1948 veröffentlichte er zum wiederholten Male seine Richtlinien zur Rolle der nationalen Kunst und den Aufgaben des sorbischen Künstlers von 1927: , ... die sorbische Kunst kann und sollte nur eine nationale Kunst sein, sie muss einzigst in den Dienst des Volkes eingespannt sein ...‘ Mit dieser Auffassung befand er sich durchaus in Übereinstimmung mit der sorbischen Kulturpolitik jener Jahre, gehörte doch Nowak-Njechorński zu deren führenden Funktionären.“ (S. 34)

Der Charakter dieser Wirkungen leitete sich aus der grundlegenden politischen Situation der Sorben her. Ein kleines Volk ohne eigenen Staat, in der Geschichte immer wieder Germanisierungsbestrebungen und anderen politischen Zwängen ausgesetzt, hatte logischerweise ein ausgeprägtes Bedürfnis nach nationaler Identität, nach Eigenem, Unverwechselbarem auch in seiner Kunst. Dem entsprach Měrćin Nowak-Njechorński mit dem von ihm entwickelten grafischen Stil erfolgreich und nachhaltig. Die Begründung dieser „nationalen sorbischen Kunst“ erfolgte zu einem Zeitpunkt, da international die Moderne ganz andere Sichten und Prozesse eingeleitet hatte. Die Abgrenzung durch einen bemüht eigenen Charakter schrieb die Festlegung auf folkloristische Aspekte fest. Die Ausrichtung auf dieses Vorbild wurde deshalb über Jahrzehnte zu einem Hemmschuh für die ästhetische Entwicklung der sorbischen bildenden Kunst.

Nowak-Njechorński versuchte in seinen Arbeiten wiederholt Brücken zu schlagen zwischen seiner Überzeugung vom sorbischen Bauerntum als wesentlichem Träger sorbischen Brauchtums sowie sorbischer Nationalität überhaupt und den neuen Entwicklungen – industrialisierte Landwirtschaft, Braunkohlentagebau, Kraftwerke – in der Lausitz. Horst Šlosar etwa hatte keine Probleme mit diesen Entwicklungen, die er positiv als Wege in die Zukunft schlechthin ansah und akribisch in seinen Bildern gestaltete. Anders der in Vetschau wohnende Aquarellist Wylem Šybaŕ, der die heimatliche Landschaft des Spreewalds, einst wichtiger Lebensraum niedersorbischer Bevölkerung, als eine zu hütende Kostbarkeit empfand. Die Darstellung noch heiler Naturlandschaften in ihren jahreszeitlichen Akzentuierungen ist das immer wiederkehrende Thema in seinen Blättern, wobei in manchen das Eindringen von Tagebau oder Kraftwerk sichtbar wird.

Wichtige Beiträge zur sorbischen Kunst jener Zeit brachten auch Fryco Kitlaŕ, vor allem mit meisterhaften Scherenschnitten und im Linolschnitt, sowie Ota Garten ein, der sich seit seinem Studium an der Dresdener Kunstakademie der Kunst Gotthardt Kuehls verbunden fühlte und über Jahrzehnte in qualitätvollen Landschaften, Porträts, Stillleben und Genrebildern Malkultur bot.

Die Autorin schildert schwerwiegende Zäsuren und wichtige Aufbrüche in der Entwicklung. Dem Maler Fryco Latk, Schöpfer sensibler Landschaftsbilder, wurde in der 1951 einsetzenden Formalismus-Debatte vorgeworfen, seine Bilder Lausitzer Landschaften seien düster und trostlos, ja dekadent. 1954 wurde er aus dem Kreis sorbischer bildender Künstler ausgeschlossen. Daraufhin kündigten Conrad Felixmüller und Karlo Nowak ihre Mitgliedschaft. Mit Felixmüller verloren die sorbischen Künstler ihren prominentesten Vertreter.

Ende der 50er und zu Beginn der 60er Jahre wurde der Kreis durch junge Absolventen der DDR-Kunsthochschulen erweitert. Neue Arbeitsbereiche wie Bühnenbild, Puppentrickfilm, Gebrauchsgrafik und Buchgestaltung wurden durch Jan Hempel (der nach Motiven des sorbischen Märchens „Vom Wolf und der Füchsin“ den ersten Puppentrickfilm der DDR drehte), durch Jan Hanski, Wórša Lanzyna und Steffen Lange eingebracht.

Ab Mitte der 60er und zu Beginn der 70er Jahre haben sorbische Künstler wichtige Schritte zur Überwindung der einengenden Orientierung auf die Vorgaben des Traditionalismus und die Forderungen einer auch von der Domowina vertretenen Kulturpolitik getan. Junge Lyriker, an ihrer Spitze Kito Lorenc, waren die ersten. Jan Buk vollzog den Aus- und Aufbruch mit einer Malerei, die auf thematische Vorgaben und vordergründige Motivik verzichtete und Bilder zuerst als Malerei begriff. Christina Bogusz schreibt dazu: „Er wies der sorbischen Kunst Wege, die aus der einseitigen Orientierung auf den Traditionalismus und die selbstzufriedenen nationalen Denkmuster, wie sie seit den 1920er Jahren von Měrćin Nowak-Njechorński dogmatisch vertreten wurden, herausführten. [...] Mit Bildern, die nun entstanden vollzog Buk den Brückenschlag zur Kunst der Moderne.“ (S. 38)

Jörg Sperling stellt an die Spitze seines Aufsatzes „Folgelandschaft. Markierungen von 1980 bis heute“ Fragen, die auch den Verfasser dieser Besprechung beschäftigen und die er am 1. August 2003 in der Cottbusser Finissage zur Ausstellung in die Diskussion brachte: Inwieweit kann man in Hinblick auf die Arbeiten sorbischer Künstler verallgemeinernd von einem sorbischen Stil und von „sorbischer Kunst“ sprechen? Im Gegensatz zur sorbischen Literatur, die mit den beiden sorbischen Sprachen über eigenständige, vom Deutschen unterschiedene Ausdrucksmittel verfügt, ist dieses

Anderssein an den Arbeiten der sorbischen bildenden Künstler nicht festzumachen. Da im Gegensatz zur Literatur kein eigenständiger Kanon an Gestaltungsmitteln zur Verfügung steht, hat die Einbettung des Sorbischen in den größeren deutschen Raum, früher der DDR und nach 1990 der BRD, keine Voraussetzungen für die Entwicklung eines eigenständigen Stils sorbischer bildender Kunst geboten – sieht man von dem künstlichen und damit letztlich erfolglosen Versuch Nowak-Njechorńskis ab. (Ich stimme da der Auffassung Jörg Sperlings zu, dass man die Bezeichnung „sorbische Kunst" als eine Arbeitshypothese gelten lassen kann, wohl wissend, dass die Formulierung „Gegenwartskunst sorbischer Künstler" genauer ist.)

Die Frage muss gestellt werden, wie man diese Erkenntnis bewerten soll. Soll man sie bedauern im Sinne eines Verlusts oder kann man sie vielleicht sogar positiv sehen? Verloren gegangen ist sicher die Illusion einer eigenständigen nationalen Kunst. Gewonnen aber ist eine Qualität, die sorbischen bildenden Künstlern einen gleichberechtigten Platz in der Kunst der Gegenwart einräumt, was auch oder gerade für ein kleines Volk von hohem Wert ist. Die interessante und qualitätvolle Ausstellung „Das Vermächtnis der Mittagsfrau" belegt – und Jörg Sperling macht das mit seiner Analyse deutlich –, dass der Verlust der Illusion durch den Zuwachs an künstlerischer Substanz mehr als kompensiert wird.

Das alles scheint mir umso richtiger zu sein, als mit der Moderne vor rund einhundert Jahren ein Prozess der „Globalisierung" in der Kunst einsetzte, der inzwischen nationalen Definitionen auch bei den großen Nationen nur noch sehr eingeschränkte Gültigkeit belässt. In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts – man denke an den Expressionismus in Deutschland oder den Futurismus in Italien – kann man noch von ausgeprägteren nationalen Entwicklungen sprechen. Das hat sich im Laufe der letzten Jahrzehnte weitgehend verändert. Entdeckte oder erfundene Mittel sind immer mehr zu weltweit handhabbaren Instrumenten künstlerischen Gestaltens geworden.

Es liegt nahe, dass dem heimatlichen Landschaftsraum, den die Sorben mit den deutschen Bewohnern der Lausitz teilen, eine besondere Bedeutung zukommt. Marius Winzeler untersucht die damit zusammenhängenden Fragen in seinem Aufsatz „Sorbische Landschaften – Aspekte eines weiten Feldes" am Beispiel der Arbeiten von Hanka Krawcec, Conrad Felixmüller, Wylem Šybań, Jan Buk, Jürgen Maćij, Iris Brankačkowa, Měrka Meškankec und anderer Künstler. Zum Problemkreis Lausitzer Landschaften und Industrialisierung schreibt Marius Winzeler: „Der Fortschrittsglauben der 1950er Jahre wich der bestürzenden Einsicht des Verlustes. Wurde bis in die 1970er Jahre [...] die landschaftliche Idylle ebenso sachlich porträtiert wie der Braunkohletagebau, die Bäuerin in Tracht wie der Arbeiter – etwa im Werk Ota Gartens –, wandelt sich seither die Wahrnehmung allmählich. Auf sorbisch-unsentimentale Weise wird Abschied genommen. Zu den eindrücklichsten Zeugnissen dafür gehören Jürgen Maćijs Fotos der 1980er Jahre ..." (S. 46)

In den bisher noch nicht genannten Aufsätzen werden weitere für die Positionsbestimmung sorbischer Kunst wichtige Fragenkomplexe untersucht. Maria Mirtschin schreibt über „Mythos und Symbol im Wandel". „Illustration und Buchgestaltung" ist das Thema eines weiteren Aufsatzes von Christina Bogusz, in dem dieses Arbeitsgebiet sorbischer Künstler am Beispiel der Arbeiten von Měrćin Nowak-Njechorński, Hanka Krawcec, Conrad Felixmüller, Steffen Lange, Maja Nagelowa und anderer profilierter Künstler vor allem der jüngeren Generation untersucht wird. Schließlich ist in Jörg Sperlings Aufsatz „Wechselspiel – Blicke von der anderen Seite" die Sicht auf sorbi-

sche Menschen und Lausitzer Landschaften von Seiten der Künstler Gegenstand, die sozusagen Betrachter von außen sind.

Insgesamt eine lesens- und ansehenswerte Publikation in ansprechender Gestaltung und mit einem reichhaltigen und damit informativen Bildmaterial. Die beste Analyse, die es bisher zu dem Problemkreis gibt.

Heinrich Schierz

Michael Simon, Monika Kania-Schütz und Sönke Löden (Hrsg.): Zur Geschichte der Volkskunde. Personen – Programme – Positionen. Thelem Universitätsverlag: Dresden 2002 (Volkskunde in Sachsen; 13/14), 420 S.

Wissenschaftsgeschichtliche Untersuchungen sind vor allem dann aktuell, wenn es um eine Verständigung des Fachs zur eigenen Geschichte und Methodik, zu Fehlstellen und neuen Ansätzen geht. So vertieft und erweitert die vorliegende Ausgabe der Schriftenreihe „Volkskunde in Sachsen“ das vorangegangene Heft der Erzählforscherin Brigitte Emmrich „Heimatforschung, Spinnstuben-Performance und Hochschulseminar. Beiträge zur Wissenschaftsgeschichte der Volkskunde in Sachsen“[1]. Darin standen Persönlichkeiten aus dem 19. und vom Anfang des 20. Jahrhunderts im Zentrum wie Reuschel, Dunger, Steglich, Müller, Köhler oder Böhme, hier in einem kurzen Beitrag als „Wegbereiter der volkskundlichen Forschung“ an der Wende zum 20. Jahrhundert zusammengefasst. Beide Bände dienen einer Zwischenbilanz der Volkskunde in Sachsen und des 1997 gegründeten Instituts für Sächsische Geschichte und Volkskunde e.V. (ISGV).

Ausgangspunkt für Band 13/14 war die gleichnamige Tagung am 20. und 21. November 2000 in Dresden, ergänzt um damals nicht gehaltene Vorträge. Der Initiator sowohl der Forschungsthematik als auch der Veranstaltung Michael Simon, bis zum Herbst 2000 Leiter der Abteilung Volkskunde des ISGV, versprach sich von einer Darstellung der Historie volkskundlicher Arbeit im sächsischen Raum eine Diskussion unterschiedlicher volkskundlicher Sichtweisen nach der deutschen Teilung, ein Auffinden „vergessener bzw. verdrängter Forschungsansätze und die Neubewertung überlieferter Meinungen“ zwecks Vergewisserung über die eigene Arbeit am Institut (Editorial).

Der Doppelband gliedert sich in drei Abschnitte: erstens die Anfänge der volkskundlichen Forschung im 18. und 19. Jahrhundert, zweitens die Etablierung der wissenschaftlichen Disziplin Volkskunde und drittens – der umfangreichste Bereich – die Forschung nach dem Zweiten Weltkrieg. Zwar steht die Volkskunde Sachsens im Zentrum, jedoch handelt es sich insgesamt um breit angelegte Studien, in die Themen aus anderen Regionen wie Mecklenburg und Bayern eingeflossen sind.

Mit der sorbischen Volkskunde beschäftigen sich gleich der erste sowie zwei weitere Beiträge. Ludger Udolph beschreibt anhand von Darstellungen der sorbischen Lebensumstände und Mentalität die Anfänge der Disziplin sorbische Volkskunde, beginnend um 1700 mit dem Werk des lutherischen Pfarrers Abraham Frentzel „Historia populi et rituum Lusatiae Superioris ...“. Die Vernichtung von um 1800 aufgezeichneten Spinnstubenliedern als „Symbol eines rohen, heidnischen, rebellischen und abgötti-

[1] Vgl. die Besprechung von Ines Keller in: Lětopis 50 (2003) 1, S. 185–187.