

Heimat – Vision, Trugbild, Trauma. Inszenierungen von Heimat in der sorbischen Kunst¹

MARIA MIRTSCHIN

„Heimat“ ist in der Kunst subjektive Wahrnehmung von Zugehörigkeit und Differenz, von Eigenem und Fremdem, von Leben in einer Kultur oder zwischen Kulturen, die künstlerisch reflektiert wird. In diesem Kontext gilt es zu bedenken, dass die Sorben niemals in einem eigenen Staat, auch nicht in einer Muttersprache, sondern in mindestens zwei Sprachen und in zwei Konfessionen „beheimatet“ waren. Es ist zu vermuten, dass sich diese komplizierte Sachlage gerade auf die Identitätsbildung der Sorben ausgewirkt hat. Auf das Territorium, das die Sorben als ihre Heimat bezeichnen, haben auch immer andere, und das wohl nicht mit weniger Recht, Ansprüche angemeldet (Abb. 1, 2). „Rjana Łužica, sprawna přecelna“ („Lausitz, schönes Land, wahrer Freundschaft Pfand“²), die erste Zeile aus der sorbischen Nationalhymne, steht in eigentümlicher, scheinbar unüberwindlicher Konkurrenz zum Refrain des „Oberlausitzliedes“: „Oberlausitz, geliebtes Heimatland“.

Strategien von Beheimatung werden in der Kunst in der Gattung Landschaftsmalerei am deutlichsten. Bilder von Landschaften sind auch in der sorbischen Kunst wichtige Identitätsträger. Mit den wirtschaftlichen und sozialen Transformationsprozessen, hervorgerufen durch die Industrialisierung, veränderten sich aber besonders seit dem 19. Jahrhundert auch die sorbischen Lebensräume erheblich. Beispiele aus unterschiedlichen Zeitschnitten sollen im Folgenden exemplarisch differenzierte Befindlichkeiten der Künstler skizzieren. Aus diesen wiederum lassen sich bestimmte Bedürfnisse ableiten, die mit der Entstehung spezieller Heimat-Konzepte korrespondieren. Die Beispiele mögen einer Annäherung an das komplizierte Phänomen Heimat zuträglich sein.

Nach Hermann Bausinger ist Heimat eine räumlich-soziale Einheit mittlerer Reichweite, in welcher der Mensch Sicherheit und Verlässlichkeit seines Daseins erfahren kann, ein Ort tieferen Vertrauens, „Nahwelt, die verständlich und durchschaubar ist, [...] Rahmen, in dem sich Verhaltenserwartungen stabilisieren, in dem sinnvolles, abschätzbares Handeln möglich ist, [...] Gegensatz zu Fremdheit und Entfremdung“.³

¹ Bei vorliegendem Text handelt es sich um den Vortrag zur Tagung der Oberlausitzischen Gesellschaft der Wissenschaften und des Sorbischen Instituts zum Thema „Sorben und Deutsche. Heimat Lausitz – Fremde Lausitz“, Bautzen, 14./15. November 2014.

² Übersetzung von Kito Lorenc, in: Serbska čitanka/Sorbisches Lesebuch, hrsg. von KITO LORENC, Leipzig 1981, S. 123.

³ HERMANN BAUSINGER, Heimat und Identität, in: Heimat und Identität. Probleme regionaler Kultur. 22. Deutscher Volkskunde-Kongress in Kiel vom 16. bis 21. Juni 1979, hrsg. von HERMANN BAUSINGER/ KONRAD KÖSTLIN (Studien zur Volkskunde und Kulturgeschichte Schleswig-Holsteins 7), Neumünster 1980, S. 9–24, hier S. 20.

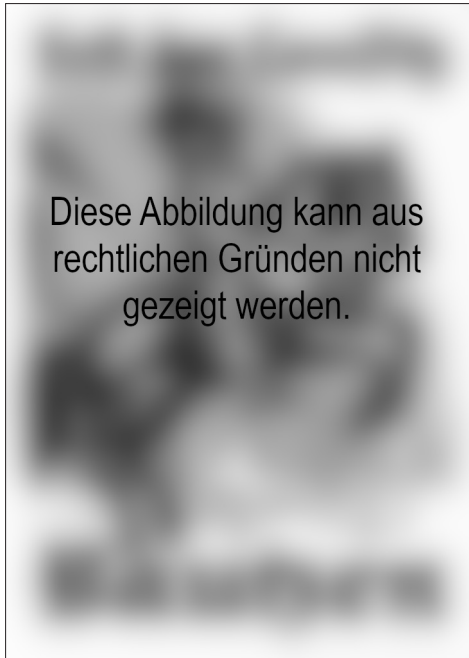


Abb. 2: Měrcin Nowak-Njechorŕnski, Altsorbischer Hochzeitsbitter, 1927, aquarellierte Zeichnung, Privatbesitz

Abb. 1: Postkarte nach Entwurf von Rudolf Warnecke, 1935, Privatbesitz

Beispiel 1: Hendrich Božidar Wjela/Heinrich Theodor Wehle

Bei der Konstruktion des Gemeinschaftlichen als Heimat kommt Malerei und Grafik eine besondere Bedeutung zu, weil sie dort sinnfällig, unmittelbar dargestellt werden kann. Diesbezügliche Arbeiten sind meist mit der Erfassung von Landschaftlichem verbunden. Ich beginne deshalb meine Betrachtung mit einem Bild, das in der sorbischen Kulturgeschichte so etwas wie eine Platzhalterfunktion für das Thema „Heimat“ eingenommen hat. Es handelt sich um eine Zeichnung, die bislang Hendrich Božidar Wjela (1778–1805) zugeschrieben wurde. Wjela war Schüler von Christoph Nathe an der Görlitzer Zeichenschule, absolvierte die Dresdener Akademie, war in Dessau tätig und beteiligte sich an einer Kaukasus-Expedition, in deren Gefolge ein grafisches Werk entstand, das auch Goethe zu beeindrucken vermochte.⁴ Den Sorben galt Wjela immer als ein Künstler, auf den sie stolz waren, hatte der Sohn eines sorbischen evangelischen Pfarrers doch mit seiner Kunst außerhalb des sorbischen Zirkels Karriere gemacht und sich einen Platz in der deutschen Kunstgeschichte gesichert. Es waren Blätter wie die ungemein expressive „Darjalschlucht bei Tiflis in Georgien“ oder die Ansicht der „Sinainesche[n] Brücke über die Debeda bey Ahvert in Georgien“, mit denen Wjela bei seinen Zeitgenossen Furore machte.

⁴ Vgl. dazu MARIA MIRTSCHIN, Die Rezeption von Leben und Werk Heinrich Theodor Wehles. Eine Studie zur sorbischen Kulturgeschichte, in: CHRISTINA BOGUSZ/ MARIUS WINZELER (Red.), Im Reich der schönen, wilden Natur. Der Landschaftszeichner Heinrich Theodor Wehle 1778–1805/W raju rjaneje, njeskludženeje přirody. Rysowar krajinow Hendrich Božidar Wjela 1778–1805, Bautzen 2005, S. 92–111, hier S. 96 f.



Abb. 3: Johann Christian Reinhart, *Abschied des Müllers*, um 1804, Graft, schwarze Kreide, braun, laviert, Kulturhistorisches Museum Görlitz, [bisher Hendrich Božidar Wjela zugeschrieben unter der Bezeichnung „Landschaft mit Wassermühle bei Kreba“]

Im sorbischen Umfeld wurde aber meist ein ganz anderes Blatt kolportiert. Es war bekannt geworden unter der Bezeichnung „Landschaft mit Wassermühle bei Kreba“. Die Zeichnung befindet sich in der vierbändigen „Geschichte der Sorben“⁵ genauso wie im Geschichtslehrbuch „Serbske stawizny 1“⁶ und in anderen sorbischen kulturgeschichtlichen Publikationen. Durch die Recherche von Kai Wenzel, dem Kustos am Kulturhistorischen Museum in Görlitz, hat sich mittlerweile herausgestellt, dass das Blatt nicht von Wjela stammt.⁷ Das Görlitzer Museum hatte die Zeichnung 1941 erworben. Das Blatt ist nicht signiert, trägt aber rückseitig die Beschriftung von späterer Hand „Wehle del.“. Es wurde als Zuschreibung an Wjela in das Görlitzer Inventarbuch aufgenommen. Im Zuge der Digitalisierung von Museumsbeständen ist in jüngster Zeit aber eine Druckgrafik mit dem gleichen Motiv aufgetaucht, die 1804 bei Gustav Zehl in Leipzig verlegt wurde.⁸ Auf der Grafik werden als Radierer Johann Jakob Wagner und als Schöpfer der Vorlage, der

⁵ JAN ŠOETA/ HARMUT ZWAHR, *Geschichte der Sorben*, Bd. 2, Bautzen 1974, Abb. 78 (vor S. 297).

⁶ *Serbske stawizny 1* [Sorbische Geschichte 1], hrsg. vom SPRACHZENTRUM WITAJ, Bautzen 2009, S. 69.

⁷ Ich danke Herrn Kai Wenzel an dieser Stelle für seine sachlichen Hinweise und die Erlaubnis, sie im Beitrag zu verwenden.

⁸ Das Stadtgeschichtliche Museum Leipzig besitzt zwei Exemplare dieser Radierung.

Görlitzer Zeichnung, Carl Reinhart genannt. Der Vorname „Carl“ auf dem Blatt dürfte allerdings ein zeitgenössischer Fehler sein. Die zeichnerische Vorlage der Druckgrafik, die sich in Görlitz befindet, stammt nach dem von Hans Heinrich Füssli herausgegebenen „Allgemeinen Künstlerlexikon“ von Johann Christian Reinhart.⁹ Die Druckgrafik trägt die Bezeichnung „Abschied des Müllers“. Der Titel „Landschaft mit Wassermühle bei Kreba“ ist folglich eine Erfindung, die sich aus der Zuschreibung an Wjela und in Anlehnung an dessen biografischen Hintergrund ergeben hat.

Warum hat nun gerade dieses vermeintliche Blatt Wehles, das in seinem bescheidenen Duktus, seiner kompositorischen Ungelenkigkeit noch weit entfernt war von den Wehle'schen Blättern der Kaukasusreise, das sorbische Selbstverständnis angesprochen? Es befriedigte ein Gefühl, das die „Darjalschlucht“ verweigerte. Gerade über dieses „heimatliche“ Blatt verlief bei den Sorben bis in die jüngste Zeit die Aneignung des Künstlers Wjela, dessen Hauptwerk weit weg von seiner heimatlichen Verwurzelung entstanden ist. Das Blatt, das scheinbar den Trennungsschmerz von der Heimat thematisiert, scheint bei den Sorben das Bedürfnis nach Identität und Verortung des Heimatlichen befriedigt zu haben. Dies mag zudem als Beweis dafür gegolten haben, dass der von Goethe wahrgenommene Künstler „einer von uns“ war. Die veränderte Autorenschaft des Blattes erfordert einen neuen Zugang zu Werk und Vita des Künstlers.

Beispiel 2: William Krause

War „Heimat“ in Bezug auf das vermeintliche Wjela-Bild noch eine Projektion, vollzieht sich am Ende des 19. Jahrhunderts eine Entwicklung, in der „Heimat“ einen gesellschaftlichen Diskurs auslösen und eine neue Dimension annehmen wird. Industrialisierung und Urbanisierung erzeugten ein allgemeines Unbehagen in der Gesellschaft, zunehmende Entfremdung. Die vom Kulturschock getroffenen Bildungseliten entdeckten in der Heimatkunst das vermeintlich echte Volkstum. „Heimat“, die immer ländliche Heimat war, wurde als Gegenposition zur Großstadt verstanden, verklärt als das „Ursprüngliche“, als die „gesunde beharrende Kraft“ im Gegensatz zu den auflösenden Tendenzen der modernen Entwicklung.¹⁰ Es war die Zeit, in der die Künstler aus den Akademien ins ländliche Milieu ausbrachen und allorts Künstlerkolonien entstanden: in Dachau bei München, in der Schwalm in Hessen, in Ahrenshoop oder in Goppeln bei Dresden. Die bekannteste und folgenreichste war Worpsswede im Teufelsmoor bei Bremen.

Für das Jahr 2014 gibt es einen Wandkalender unter der Bezeichnung „Schleife – das sorbische Worpsswede“. In Schleife war der Absolvent der Dresdener Akademie William Krause (1875–1925) tätig. Er lernte 1896 auf der Ausstellung des sächsischen Handwerks und Kunstgewerbes in Dresden Sorben kennen. Durch deren Vermittlung bezog er 1902

⁹ Allgemeines Künstlerlexikon oder: Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgießer [...]. Zweyter Theil, Sechster Abschnitt, Füssli und Compagnie, Zürich 1812, S. 1233.

¹⁰ Vgl. dazu RICHARD HAMANN/ JOST HERMANN, Stilkunst um 1900, Berlin 1967, insbesondere den Abschnitt „Heimatkunst“, S. 364–394; zu sorbischer Heimatkunst MARIA MIRTSCHIN, Sorbische Kunst. Die zwanziger und dreißiger Jahre (Schriften des Sorbischen Instituts 2), Bautzen 1992.

einen Sommerwohnsitz in Schleife, den er bis 1915 beibehalten sollte.¹¹ Das Ölbild „Patin aus Schleife“ von 1902 (Abb. 4) ist typisch für Krauses Schleifer Œuvre. Ihn interessierte das Brauchtum mit seiner harmonisierenden und Konstanz signalisierenden Komponente, die Zeit „nach“ der Arbeit, das Sonntägliche, das Volksfrömmige. Die Patin in strengem Profil steht vor der Silhouette der Schleifer Kirche. Weiße Haube und Regentuch unterm Arm deuten auf den feierlichen Anlass. In der sorbischen Presse wurde Krause „unser sorbischer Maler“ genannt.¹² Für ihn wurde Schleife zur Fiktion von Heimat. In Korrelation mit seiner Biografie war der Aufenthalt dort aber eigentlich Ausdruck der Trennung von seiner eigenen Heimat, Entwurzelung. Er war gebürtiger Dresdener und hatte weder familiären Bezug zu Schleife noch zu den Sorben. Aber nicht Dresden oder das Elbtal wurde Gegenstand seiner

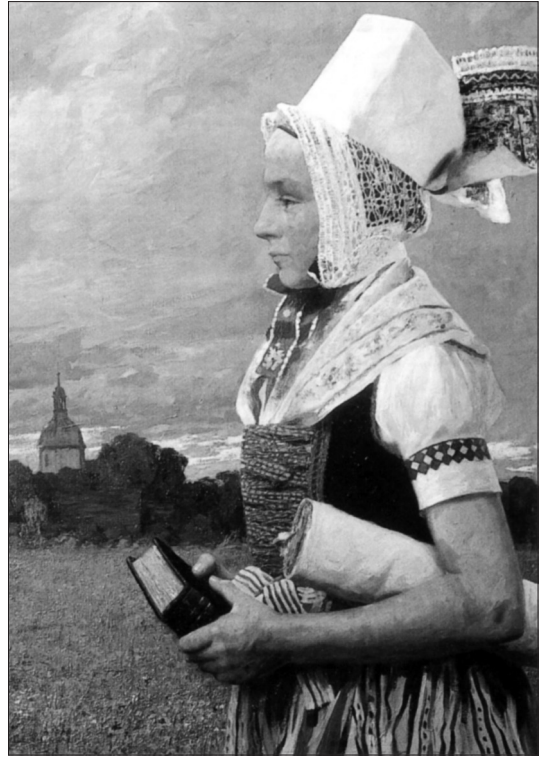


Abb. 4: William Krause, *Patin aus Schleife*, 1902, Öl auf Leinwand, Sorbisches Museum Bautzen

Malerei, sondern Schleife und dessen Bewohner. Hier konstruierte er sich seinen Ort „Heimat“, indem er das einfache Leben stilisierte, überhöhte. Was bei Krause Flucht in eine imaginäre Heimat war, fand bei den Sorben aus einer ganz anderen Motivation heraus begeisterte Aufnahme. Krauses Arbeiten waren auch für die Sorben ein Kontrastprogramm zur Gegenwart, in der die Industrialisierung die dörflichen Gemeinschaften zerstörte. Die Verlustängste des deutschen Bürgertums trafen sich mit den Verlustängsten des sorbischen Ethnikums. Auf der Suche nach gesellschaftlicher Orientierung und Positionierung war es ein in der Volkskunde aufgehender Begriff von „Heimat“¹³, der dem Dilemma Einhalt bieten sollte. In einer Zeit nationaler Bedrückung und Resignation fanden sich die Sorben in den Arbeiten William Krauses bestätigt, anerkannt, beheimatet.

¹¹ Vgl. ALFRED KRAUTZ/ BENNO PÖTSCHKE, *Der Maler aus dem „sorbischen Worpswede“*. William Krause, in: *Wendische Bilderwelten. Der Kunst von Heide und Spreewald auf der Spur*, Bautzen 1999, S. 59–64; MARIA MIRTSCHEIN, *Der Dresdener Maler William Krause im „sorbischen Worpswede“*, in: *Der Blick von außen. Das Bild der Sorben/Wenden in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Bautzen 2009, S. 107–114.

¹² M[ICHAL] NAWKA, *Wotrjady Maćicy Serbskeje* [Abteilungen der Maćica Serbska], in: *Lužica* 25 (1906) H. 11, S. 88.

¹³ Vgl. dazu KONRAD KÖSTLIN, *Heimat denken. Zeitschichten und Perspektiven*, in: *Zwischen Emotion und Kalkül. ‚Heimat‘ als Argument im Prozess der Moderne*, hrsg. von MANFRED SEIFERT (Schriften zur sächsischen Geschichte und Volkskunde 35), Leipzig 2010, S. 23–38, hier S. 27.

Beispiel 3: Měrcin Nowak-Njechorński/Martin Nowak-Neumann

War Krauses Heimatbild der Sorben um Schleife noch geprägt von der Faszination der Oberfläche, durch den Blick von außen, ist die Sicht der sorbischen Künstler nach dem Ersten Weltkrieg eine andere. Den Sorben fehlte nicht nur ein eigener Staat, auch das Eigentum an der „Heimaterde“ blieb nicht unbestritten. Das Desiderat musste kompensiert werden. Ausgangspunkt blieb ein nicht industrielles idealisiertes Heimatbild, aber es unterlag stärker einer „Emotionalisierung“ im deutlich nationalen Rahmen.¹⁴ Ethnische und kulturelle Gemeinsamkeiten mit den slawischen Nachbarn spielten dabei eine Rolle. In der Art und Weise, wie die tschechische Kunst der Wiedergeburtphase in der Periode des Baues des tschechischen Nationaltheaters an die Mythen der böhmischen Geschichte anknüpfte, versuchte Měrcin Nowak-Njechorński (1900–1990) den Sorben die Mythen der eigenen Vergangenheit als Bezugspunkte eines kulturellen Selbstverständnisses und eines nationalen Behauptungswillens zu vermitteln. Den Mangel an historisch gesicherter Identität behob Nowak-Njechorński einmal durch den Bezug auf historische Legenden, Sagen, Sprichwörter, Volkslieder und andere Volksüberlieferungen. Darüber hinaus wurde das real bei den Sorben nicht mehr Vorhandene oder Bewusste durch historische Begebenheiten

anderer Regionen ersetzt (Abb. 5). So konstruierte er durch Darstellungen aus der Vergangenheit der Elb- bzw. Ostseeslawen historische Kontinuität, die es tatsächlich so nie gegeben hat. Geschichte wird auf diese Weise frei von Brüchen und Diskontinuität. Gestalten wie der Markgraf Gero, die fiktive elbslawische Gottheit Swarožic oder der Prototyp eines Lutizen leben in der kollektiven Erinnerung durch Nowak-Njechorńskis Grafiken wieder auf. Der Mythos sprach – mehr noch als Verstand und Geist – Fantasie, Gefühl und Leidenschaft der Rezipienten an. Er war eine wirksame und populäre Form, die Existenz der Sorben immer wieder aufs Neue zu bestätigen und zu legitimieren. Nowak-Njechorński besetzte die Vision „Heimat“ symbolisch. Er versuchte mit den Mitteln der Kunst eine Welt zu imaginieren, in der sich die Sorben



Diese Abbildung kann aus rechtlichen Gründen nicht gezeigt werden.

Abb. 5: Měrcin Nowak-Njechorński, *Lutize*, 1927, Holzschnitt, Sorbisches Museum Bautzen

¹⁴ Vgl. dazu „Emotionalisierung“ in Bezug auf die „deutsche Heimat“ bei MANFRED SEIFERT, Das Projekt „Heimat“ – Positionen und Perspektiven. Zur Einführung, in: *Zwischen Emotion und Kalkül* (wie Anm. 13), S. 9–22, hier S. 12.



Diese Abbildung kann aus
rechtlichen Gründen nicht
gezeigt werden.

Abb. 6: Měrcin Nowak-Njechorński, Sorbischer Dudelsackspieler, 1926, Holzschnitt, Sorb. Museum Bautzen

heimisch fühlten, die sie als Ort ihres Herkommens, ihrer eigentlichen Existenz akzeptieren konnten, in der sie sich von ihren deutschen Mitbewohnern der Region unterschieden und die ihnen etwas bedeutungsvoll Eigenes versicherte: eben „Heimat“.

Da in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die nationale Substanz, die Sprache, die Überlieferung, die Homogenität der sorbischen Regionen immer mehr in Frage gestellt wurden, versuchte er das Wunschbild eines raum-zeitlichen Beharrens zu entwerfen. Dabei verwendete er ein positives Bildprogramm, das er archaisierend, genrehaft, auch pathetisch-demonstrativ einsetzte, um nationale und ethische Werte auszudrücken. Zu seinen häufigen Motiven zählt die Gestalt des Dudelsackspielers (Abb. 6). Die Figur des Volksmusikanten wird verdichtet und einer nationalen Autostereotypisierung unterzogen. Sie entwickelt sich zu einem Symbol nationaler Selbstbestätigung im Sinne eines Wächters und Künders des Volkes. Nowak-Njechorński konstruierte eine imaginäre Gegenwelt aus Mythen, sagenhafter Existenz und märchenhafter Realität als die eigentliche Heimat der Sorben, die er dem nüchternen Alltag und der nationalen Bedrängung entgegensetzte.¹⁵

¹⁵ Vgl. dazu MARIA MIRTSCIN (Text)/ CHRISTINA BOGUSZ/ VERONIKA ZWAHR (Werkverzeichnis), Měrcin Nowak-Njechorński. Grafiske tworjenje/Das grafische Werk, Bautzen 2002.

Beispiel 4: Jan Buk/Jan Buck

„Schneereste“ benennt Jan Buk (* 1922) sein Tagebaubild von 1998 (Abb. 7).¹⁶ Bei ihm wird sorbischer Lebensraum neu interpretiert. Buk ging es nicht mehr um „retrospektive Werterhaltung“¹⁷ auf volkskundlicher Grundlage. Er nimmt die Landschaft, die Heimat, als Lebensraum, so wie sie ist: „Wir müssen mit unserer Umwelt und in ihr leben. Wir haben sie zu akzeptieren, weil sie existiert.“¹⁸ Diese Haltung untermauerte er schließlich 1986: „Heute kann es schon nicht mehr die Sache eines Künstlers sein, nur wie ein Ethnograf sorbische Bräuche zu registrieren.“¹⁹

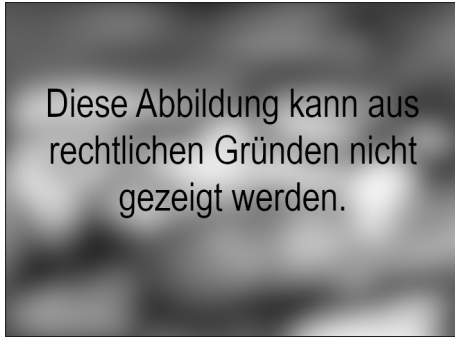


Abb. 7: Jan Buk, *Schneereste*, 1998, *Tempera*, Sorbisches Museum Bautzen

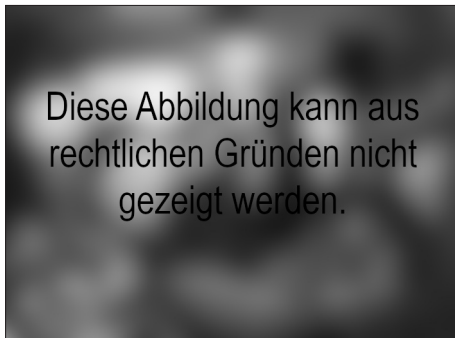


Abb. 8: Jan Buk, *Drittes Auge*, 1992, *Öl auf Leinwand*, Sorbisches Museum Bautzen

Heimat wird in ihrer tatsächlichen Dimension Gegenstand der Kunst. Die Unverwechselbarkeit dieses Bildes erwächst aus den Veränderungen der Lausitzer Landschaft im Gefolge des Braunkohlenbergbaus. Das Bild der geschundenen und zerstörten Landschaft wird gleichsam zum Spiegel der tragischen Existenz des sorbischen Ethnikums. Die Klage über den Verlust an sorbischer Substanz verbindet sich mit der Reflexion über den Verlust der Landschaft. Die landschaftlichen Umwälzungen in der Lausitz werden von Buk nicht mehr ausgeblendet, sondern zum ästhetischen Gegenstand der Malerei. Diese Gestalt der Heimat wird für ihn zur Folie geistiger Auseinandersetzungen, Ort des Aushandelns von Sehnsüchten, Gefühlen und Bedürfnissen. Für ihn war klar: „Die Aufgabe der Kunst ist es, eine neue Wirklichkeit zu schaffen, nicht nur ein Bild der Wirklichkeit, sondern ein Symbol“²⁰, und: „Der Tagebau ist für mich voller Dramatik, besonders wenn man ihn im Winter erlebt – mit Nässe, Kälte, Sumpf und Schnee. Und

dann diese Technik, die diese schwarze Erde erschüttert. Das ist für mich eine historische Welt, die sich mir da eröffnet. Eine Welt, die viele Jahrtausende begraben war.“²¹ – „Ich

¹⁶ Siehe dazu HANS und MARIA MIRTSCHIN, *Der Maler Jan Buck*, Bautzen 1992; MARIA MIRTSCHIN, *Jan Buck. Malerei*, Pulsnitz 2002; CHRISTINA BOGUSZ, „Leben ist doch stets ein neues Suchen ...“, in: *Sächsische Heimatblätter* 57 (2011), S. 274–277; MARIA MIRTSCHIN, *Jan Buck und die Moderne*, in: *Létopis* (2012), H. 2, S. 3–17.

¹⁷ SEIFERT, *Das Projekt „Heimat“* (wie Anm. 13), S. 10.

¹⁸ *Druha woprawdźitosć wumělca* [Die zweite Realität des Künstlers], in: *Nowa doba*, 13. September 1986, Interview von Heidrun Hannusch mit Jan Buk.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd.

²¹ Zit. nach THOMAS ZUNKEL, in: *Jan Buck. Ausstellungsverzeichnis Kreismuseum Senftenberg/Kunstsammlung Lausitz*, 1989, S. 6.

sehe natürlich auch das Zerstören der alten Bilder. Aber das Neue hat solche Gewalt, daß es mich zum Malen zwingt“²², bekannte er schon 1982. Und trotzdem ist die Auseinandersetzung mit „Heimat“ bei Buk auch wieder Identitätsarbeit. 1990 offenbarte er: „Das Credo meiner Arbeit ist die Lausitz mit all ihren Zwischentönen. Bei jedem Motiv, das ich male, fühle ich sorbisch.“²³

Motivisch schließt Buks Ölbild „Drittes Auge“ von 1992 (Abb. 8) an die Zamper-Bilder der 1990er-Jahre an. Hintergründigkeit erwächst aus der vexierbildhaften Verwendung von Elementen der traditionellen heimatlichen Überlieferung. Es öffnet sich ein Spannungsfeld zwischen visionärem Aufbruch und Untergang. Verschränkte Figurenachsen, Nahsicht und Ausschnitte, glühende Farbigkeiten erzeugen Bedrängnis. Die Unauslotbarkeit des Gehalts lässt etwas zurück, was auf den Mythos verweist. Das Ende der Eindeutigkeit ist erreicht. An die Stelle von Beheimatung treten Unsicherheiten, Ambivalenzen. Das Eigene, Heimatliche, Nationale ist nicht mehr das Ziel an sich, sondern Medium und Material zur Darstellung allgemeinmenschlicher Belange und Befindlichkeiten. Ein solch souveräner Umgang mit heimatlichen sorbischen Themen und Stoffen ist gleichbedeutend mit der Absage an eine wie auch immer geartete Instrumentalisierung der Kunst für nationalpolitische Zwecke.

Beispiel 5: Maja Nagelowa/Maja Nagel

War bei den bisher besprochenen Beispielen der Bezug zum Phänomen „Heimat“ mehr oder minder ein immanenter Faktor, ist derselbe bei Maja Nagelowa (* 1959) in einem sehr direkten Sinne Gegenstand künstlerischer Reflexion. Ihre Serie „pola/felder“ aus dem Jahr 2008 umfasst 18 Zeichnungen (Abb. 9). Jedes Blatt besteht aus mehreren Schichten, vergleichbar mit der Struktur des Erdraums. Bei jedem Blatt überlagert die stilisierte umriss-hafte Zeichnung einer weiblichen Trachtenfigur einen Landkartenausschnitt, der sich bei näherem Hinsehen als das Terrain einer Lausitzer Kohlengrube mit den entsprechenden Abbaufeldern erweist. Zu den sorbischen Ortsbezeichnungen fügen sich die Jahreszahlen der bergbaulichen Erschließung, die gleichbedeutend mit der Devastierung der sorbischen Dörfer ist. Es ist eine makabre Erinnerungslandschaft, bei der die vermeintlichen wirtschaftlichen Erfolge kartografiert werden, konfrontiert mit den Verlusten an Kultur, Sprache, Bräuchen, Heimat. Es ist eine schizophrene Bilanz. Was bleibt vom sorbischen Terrain der Lausitz, ist eine „verlustgeprägte Identitätslandschaft“²⁴. Aber es geht hier nicht nur um Landschaftsverlust. Weil heimatliche Landschaft immer eine in einem geschichtlichen Prozess gewachsene und gewordene Kulturlandschaft ist, bedeuten Umwälzungen, die die Tagebaue mit sich bringen, Verlust von Geschichte, Behausung in einem über den Verlust des eigenen Anwesens hinausreichenden Sinn. Dieser Aspekt muss mitgedacht werden, wenn es die gegenwärtige Gefährdung zu beurteilen gilt. Eine noch so aufwendige Rekultivierung wiegt den Verlust nicht auf.

²² Zit. nach MARTIN SCHMIDT, in: Jan Buck, Faltblatt zur Ausstellung, Kleine Galerie Hoyerswerda, 1982.

²³ Zit. aus dem Film „Ja to takle widžu“ [Ich sehe das so], Sorabia Film-Studio, 1990.

²⁴ ROBERT LORENZ, Brusnica und Brunica. Gedanken zu einer Mentalitätsgeschichte des Lausitzer Reviere, in: *Lětopis 61* (2014), H. 2, S. 58–71, hier S. 71.



Diese Abbildung kann aus
rechtlichen Gründen nicht
gezeigt werden.

Abb. 9: Maja Nagelowa, felder 7, 2008, rote und schwarze Tusche, Grafit auf Transparentpapier, Sorbisches Museum Bautzen



Diese Abbildung kann aus
rechtlichen Gründen nicht
gezeigt werden.

Abb. 10: Maja Nagelowa, *eichgarten*, 6237, 18. Mai 2012, Fotografie, Tagebaugebiet der Region Blumo, Privatbesitz

Die mentale Verarbeitung von Raumerfahrungen und Landschaftswahrnehmung wird von subjektiven Stimmungen beeinflusst. Besonders aufschlussreich scheinen im nächsten Beispiel Nagelowas negative Eindrücke am Aufenthaltsort zu sein. „eichgarten“ heißt die Serie großformatiger Fotografien (Abb. 10), welche die Rodung der 400 Jahre alten Traubeneichen im Zuge des fortschreitenden Braunkohlentagebaus Nochten darbietet. Der Eichgarten war eine Anlage des Curt Reinicke I. von Callenberg. Nathanael Gottfried Leske schilderte 1785 in seiner „Reise durch Sachsen“ die Anlage als „für ländliche Vergnügungen mitten im finstern Schwarzwalde“ angelegtes Gebäude und erwähnte „den niedlichen Garten, die in dem Walde ausgehauenen Alleen, die auf der kleinen daneben liegenden Anhöhe angelegten Gänge, den dabei befindlichen Eichenwald [...]“.²⁵ Geografischer Raum ändert sich situativ. Die Fotoserie gibt den Eindruck brachialer Naturzerstörung wieder. Es ist die Landschaft, die William Krause am Anfang des 20. Jahrhunderts als Ort der Beheimatung des sorbischen Ethnikums dargestellt hatte. In Nagelowas Fotografien wird im Gegensatz zur positiv aufgeladenen, pathetischen Landschaft der Heimatkunst die „Entkultivierung“ geschildert. Heimatliche Landschaft wird hier zum Erlebnisraum im negativen Sinn.

²⁵ NATHANAEL GOTTFRIED LESKE, *Reise durch Sachsen in Rücksicht der Naturgeschichte und Oekonomie*, Leipzig 1785, S. 72.

Der Begriff „Heimat“ ist bis heute in der Kunst immer noch stark negativ konnotiert, da er in enger Verbindung zur Heimatkunst gesehen wird. So wie im wissenschaftlichen Diskurs, haben sich seit Längerem auch in der Kunst die inhaltlichen Vorstellungen von „Heimat“ gewandelt. Anfänglich waren es landschaftliche, regionale, volkskundliche, nationale und ideologische Festschreibungen. Kunst wurde als Präventionsmaßnahme gesehen, um dem Verlust an „Heimat“ zu entgegnen, bzw. als Mittel, um Verlorenes zu rekonstruieren. In jüngerer Zeit überwiegen Betrachtungsweisen, bei denen das Ausmaß des Verlusts an Heimat bilanziert wird.

Es scheint sinnvoll, das Konstrukt „Heimat“ nicht allein als regional landschaftliches Phänomen zu betrachten. Heimat sollte angesichts von Globalisierung und Transformation nicht als Ziel, sondern eher als Mittel zum Zweck gesehen werden, als Orientierung des Menschen in der Moderne, als „personale Rückversicherungsdimension“²⁶, wie Manfred Seifert es formulierte. In diesem Prozess ist die Kunst aber kein illustratives Fallbeispiel, sondern leistet einen ganz eigenen Beitrag.

²⁶ MANFRED SEIFERT, Das Projekt „Heimat“ (wie Anm. 13), S. 21.