

Zeitschrift für Sorabistik und vergleichende Minderheitenforschung
Časopis za sorabistiku a přirunowace mjeńšinowe slědženje
Casopis za sorabistiku a pšrownu juce mjeńšynowe slěženje
Journal for Sorbian and Comparative Minority Studies

Willi W. Barthold

Mythos, Natur und Geschlecht in Jurij Kochs *Wišnina / Der Kirschbaum* (1984). Ansätze zur Analyse von Grundzügen der narrativen Welterzeugung in der neueren sorbischen Erzählliteratur

Im sorbischen Imaginären sind Mythen allgegenwärtig: von den bekannten sorbischen Sagenfiguren bis hin zur slawischen Götterwelt oder der antiken Überlieferung nehmen sorbische Erzähltexte immer wieder auf Mythen Bezug, wenn sie ihren eigenen literarischen Weltentwurf generieren. Anhand einer Analyse von Jurij Kochs Novelle *Wišnina / Der Kirschbaum* (1984) untersucht der Aufsatz diese literarische Funktionalisierung des Mythos in Verbindung mit der Frage nach der narrativen Aushandlung von Mensch-Natur-Beziehungen und Geschlechterverhältnissen. Denn im Erzählen von und mit Mythen, so die These, konstruieren sorbische Texte nicht nur sorbische Selbstbilder und Eigen-Fremd-Unterscheidungen, sondern zugleich auch Vorstellungen der Natur im Verhältnis zum Sorbischen sowie von ‚Natürlichkeit‘, Männlichkeit und Weiblichkeit. Mit analytischem Fokus auf Mythos, Natur und Geschlecht als prägende und miteinander verwobene Dimensionen sorbischer narrativer Welterzeugung wird Jurij Kochs Novelle als ein Narrativ lesbar, in dessen Zentrum die Stabilisierung eines auf mythisch begründeter Beheimatung, Naturnähe und tradierten Geschlechtervorstellungen basierenden sorbischen Selbstverständnisses steht.

Myth, Nature, and Gender in Jurij Koch's *Wišnina / Der Kirschbaum* (1984). New Approaches to Analyzing Narrative World Creation in Modern Sorbian Literature

Myths are omnipresent in the Sorbian imagination: Sorbian literary texts very frequently draw on myths to generate their narrative worlds, ranging from characters from well-known Sorbian folktales to Slav deities or classical mythology. By analysing Jurij Koch's novella, *Wišnina / Der Kirschbaum* (1984), this article shows how Sorbian literature's narrative instrumentalization of myths is intertwined with constructing human-nature-relationships and gender hierarchies. Following this argument, Sorbian narrative texts not only use myths to conceive a Sorbian self-image and identity in contrast to its 'Other', but also to negotiate the Sorbs' position vis-à-vis nature, as well as notions of 'the natural', masculinity, and femininity. An analytical perspective that is focused on myth, nature, and gender as defining, and interwoven, dimensions of Sorbian narrative world creation thus reveals how Jurij Koch's novella concentrates on establishing a version of Sorbian identity that is based on mythologically legitimized 'rootedness', close proximity to nature, and traditional conceptions of gender.



Serbski Sorbisches
institut Institut

DOI

[https://doi.org/10.59195/
lp.2025.72-26](https://doi.org/10.59195/lp.2025.72-26)

Willi W. Barthold

Mythos, Natur und Geschlecht in Jurij Kochs *Wišnina* / *Der Kirschbaum* (1984)

Ansätze zur Analyse von Grundzügen der narrativen Welterzeugung in der neueren sorbischen Erzählliteratur

Die eingehende hermeneutische Auseinandersetzung mit der sorbischen literarischen Prosa kann nach wie vor als ein Desiderat der sorabistischen Literaturwissenschaft bezeichnet werden. Die sorbische Literaturgeschichte kennt die Prosa als in der „Hierarchie der Gattungen“ (KOSCHMAL 1993: 20) der sehr dominanten Lyrik stets untergeordnete literarische Form, die sich seit dem 19. Jahrhundert in ihren primären Ausprägungen als Erzählung und Roman stetig, aber diskontinuierlich, mitunter schleppend entwickelt (ebd.: 20–24). So erhält sie meist nur in literaturgeschichtlichen Überblicksdarstellungen wissenschaftliche Aufmerksamkeit, sehr selten erscheinen explizit der Prosa gewidmete Abhandlungen und noch seltener werden einzelne Texte oder Œuvres eingehend interpretiert und analysiert.¹ Als eine Ausnahme und ein wegweisendes Beispiel für eine literaturwissenschaftlich fundierte und kritische Auseinandersetzung mit der sorbischen Erzählliteratur ist in diesem Zusammenhang Christian Prunitschs 2003 erschienener Aufsatz zu Angela Stachowas kontroverser Erzählung *Dótknjenje* (1980) (deutsch *Die Berührung* [1983]) zu nennen (PRUNITSCH 2003). Basierend auf narratologischen und kultursemiotischen Überlegungen sowie vor allem der Mythos-Konzeption nach Jurij M. Lotman deutet Prunitisch den Text als eine narrative Konfrontation der zentralen Stellung des Mythos im sorbischen Kultursystem sowie der damit einhergehenden Tendenz zur kulturellen Rückwärtsgewandtheit und Selbstisolation (ebd.: 229).

Dem Beispiel dieses Aufsatzes zu folgen, wäre äußerst lohnend, ist allerdings in den nunmehr über 20 Jahren seit seiner Publikation kaum geschehen. Die folgende Untersuchung möchte an den vorgezeichneten Weg anknüpfen und geht von der These aus, dass Prunitisch in seiner Analyse von *Dótknjenje* den Mythos als eine der zentralen und grundlegenden Koordinaten des sorbischen Imaginären identifiziert, deren Ausprägung und Beschaffenheit es auch in weiteren Texten zu erforschen und auseinanderzusetzen gilt. Eine Betrachtung des Mythos als eine prägende Dimension sorbischer narrativer Welterzeugung in literarischen Texten liefert nicht nur einen Schlüssel zu ihren mitunter verborgenen Sinnstrukturen und ideologischen Tendenzen, sondern öffnet auch den Blick für weitere, mit ihm in Verbindung auftretende Grundzüge des sorbischen Erzählens.

Um eine erste Exploration einiger weniger dieser Grundzüge der neueren sorbischen Erzählliteratur zu versuchen, widmet sich dieser Aufsatz einer der bekanntesten und bedeutendsten sorbischen Prosaerzählungen des 20. Jahrhunderts: Jurij Kochs *Wišnina* / *Der Kirschbaum* von 1984. Trotz der Prominenz des Textes und einer 1989/90 erfolgten Verfilmung ist – das oben identifizierte Forschungsdesiderat bestätigend – eine literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Novelle bisher noch kaum erfolgt. Neben einer kurzen Betrachtung des Textes von Jürgen Hauschke aus dem Jahr 1987 und Tomasz Derlatkas Analyse eines seiner zentralen Motive, fand dieser bisher allenfalls cursorische

¹ Vgl. u. a. PINIEKOWA (1993a); HAJNEC (1994); DERLATKA (2003, 2015). Zu nennen wäre hier auch Dietrich Scholzes Monografie zum Prosaautor Jurij Brězan, deren Schwerpunkt allerdings das Biografische und nicht das Textanalytische ist (SCHOLZE 2016).

Aufmerksamkeit (vgl. [HAUSCHKE 1987](#); [DERLATKA 2008](#)). Als neuere Annäherungen sind Monika Blidys Besprechung der Novelle im Zuge ihrer Abhandlung zur Eigen-Fremd-Unterscheidung in der neueren sorbischen Prosa sowie Juliane Rehnolts kurze Textanalyse in ihrem Aufsatz zu sorbischen Literaturverfilmungen zu nennen (vgl. [BLIDY 2021, 2016](#); [REHNOLT 2024](#)). Umfassendere Deutungen liegen allerdings noch nicht vor.

Als notwendiger Beitrag zur hermeneutischen sorbischen Prosaanalyse und als erster Schritt in Richtung einer weitreichenderen Kartografie des sorbischen Imaginären widmet sich der folgende Interpretationsversuch daher Jurij Kochs *Wišnina / Der Kirschbaum* mit Fokus auf den Mythos als den Text strukturierende Dimension narrativer Weltdeutung und Wirklichkeitskonstruktion, die – so die These – nahezu untrennbar mit den Dimensionen Natur und Geschlecht verbunden ist. Da folglich drei Kernaspekte des Textes im Zentrum der Analyse stehen, sind diese vorab im Hinblick auf ihre spezifische Ausprägung und Verwobenheit im sorbischen Erzählen näher zu beleuchten. Sodann erfolgt die Analyse der Novelle entlang ihrer mythischen Grundstrukturen.

1. Mythos, Natur und Geschlecht im sorbischen Imaginären

Ist in Bezug auf das sorbische Kultursystem vom Mythos die Rede, so sind damit meist die sorbischen Sagengestalten, etwa die Mittagsfrau (*připoldnica/pšezpoldnica*), der Wassermann (*wódny muž*) oder die als Lutki bekannten Zwerge gemeint, seltener auch slawische (d. h. nicht spezifisch sorbische) Götter und Fabelwesen.² Diese nehmen in den meisten sorbischen kulturellen Ausdrucksformen, insbesondere der Literatur, eine prominente Stellung ein und sind, nicht zuletzt als Identitätsmarker, der die *serbskosć* ‚Sorbizität‘ eines Textes verbrieft, in zahlreichen Werken anzutreffen. Während Arbeiten zur Bedeutung und Tradierung einzelner mythologischer Figuren in der sorbischen Kultur durchaus vorliegen,³ fand bisher noch keine systematische Auseinandersetzung mit dem spezifischen Verhältnis des sorbischen literarischen Erzählens zum Mythos statt. Eine Ausnahme bildet hier Tomasz Derlatkas Darstellung der Rezeption und Aneignung des „slawischen Mythos“ bei den Sorben, die sich allerdings auf die kulturübergreifende slawische Götterwelt beschränkt und die im sorbischen Imaginären wesentlich präsenteren sorbischen Sagenfiguren nicht explizit behandelt ([DERLATKA 2007](#)).

In ihrer Monografie zum Verhältnis zwischen Mythos und Literatur arbeitet die Literaturwissenschaftlerin Heike Bartel einige der prominentesten Annäherungsversuche an eine Definition und Funktionsbestimmung des Mythos auf. Mythen wurden u. a. beschrieben als „eine ‚symbolische Form‘, mit der der Mensch geistige Bedeutungsgehalte an konkrete sinnliche Zeichen knüpft, um so seine Welt zu ordnen und zu verstehen (Cassirer)“ ([BARTEL 2004](#): 16) oder als „ein System des ‚Willkürzugs‘, das Unbegreifbares differenziert und es so der menschlichen Erkenntnis zugänglich macht (Blumenberg)“ ([ebd.](#)) sowie „eine ‚grundlegende Kategorie des menschlichen Denkens‘, die in das (männliche) Eine und in das (weibliche) Andere unterteilt (de Beauvoir)“ ([ebd.](#)). Bartel sieht die Gemeinsamkeit der bisherigen Mythendeutungen darin, dass sie Mythen als „Modelle [...] für menschliches Verhalten und Denken in Auseinandersetzung mit der umgebenden Welt“ ([ebd.](#): 16 f.) betrachten. Mythen sind damit als wirkmächtige Formen narrativer Welterzeugung ernst zu nehmen, deren jeweilige literarische Funktionalisierung und Aktualisierung Rückschlüsse auf die weltanschaulichen Grundstrukturen

² Das Sorbische Kulturlexikon bietet umfassende Erläuterungen zu den erwähnten Figuren: vgl. [HOSE \(2014a, 2014b, 2014c\)](#).

³ Vgl. u. a. [ČERNÝ \(1898\)](#); [NEDO \(1966\)](#); [HOSE \(2013\)](#).

zulässt, auf denen das Erzählen fußt. Eine Untersuchung der Rolle des Mythos in der sorbischen Literatur muss also stets danach fragen, welche Art und Weise der Wirklichkeitskonstruktion dem jeweiligen Mythenbezug zugrunde liegt, auf welche kulturellen und historischen Konstellationen und Problemlagen dieser antwortet und welche ideologischen Grundzüge des sorbischen Imaginären dabei zutage treten.

Laut Inge Stephan häufen sich literaturgeschichtlich genau dann die Rückgriffe auf Mythen, „wenn die nationale Identität bedroht und das Subjekt in seinem Selbstverständnis verunsichert ist“ (STEPHAN 2001: 171). In Bezug auf die sorbische Kultur gilt dies allerdings nicht nur für die von Stephan fokussierten „Umbruchs-, Kriegs- und Krisenzeiten“ (ebd.), sondern für einen Großteil, wenn nicht die gesamte Geschichte des sorbischen Schrifttums, spätestens seit der Intensivierung sorbischer Schriftkommunikation und Selbstbeschreibung im 19. Jahrhundert (vgl. u. a. KOSCHMAL 1995: 59–94). Der Hang des sorbischen Erzählens zum Mythos kann als eine Folge der permanenten Ungewissheit der Sorben in Bezug auf das eigene Fortbestehen und die anhaltende Gefährdung sorbischer nationaler Identität verstanden werden. Der Mythos dient einer Kultur, die im auf Dauer gestellten Krisenmodus stets danach bestrebt ist, die eigene soziale Gruppe und das eigene Weltmodell zu stabilisieren (ebd.: 24–48), nicht nur als narratives Mittel der Komplexitätsreduzierung, sondern auch als Bezugspunkt nationaler Selbstvergewisserung. Dies bestätigend diagnostiziert Tomasz Derlatka eine Zunahme der Rezeption und Bearbeitung slawischer Mythen in der sorbischen Literatur in Zeiten verschärfter Repressionen und unsicherer Zukunftshorizonte (DERLATKA 2007: 370–372). Einen weiteren Erklärungsansatz für die Prominenz des Mythos im sorbischen Erzählen liefert die polnische Literaturwissenschaftlerin Maria Janion mit ihrer Aufarbeitung der gewaltsamen und traumatisch nachwirkenden Christianisierung der westslawischen Völker im europäischen Mittelalter (vgl. JANION 2014: 55–84; JANION 2006). Das „slawische[] Trauma“ (JANION 2014: 76) der jahrhundertelangen Verdrängung der eigenen Mythologie schlägt – wie Janion mit Blick auf Polen feststellt – in der Phase der Romantik und nationalen Erweckung in eine Überkompensation um, die den Mythos emphatisch zu einem zentralen Bezugspunkt kollektiver Identifikationsbemühungen erklärt (ebd.: 74–76). Ein Befund, den man ohne viel Fantasie auch auf den stark aus der Tradition der Romantik herführenden sorbischen Diskurs um eine nationale Kollektividentität übertragen kann (KOSCHMAL 1995: 49–58).

Wird der Mythos demzufolge als Instrument der Bewältigung einer permanenten Verunsicherung und Krisenerfahrung des sorbischen Selbstbewusstseins verstanden, erschließen sich auch seine literarischen Funktionen. Prunitschs oben erwähnte Analyse von Angela Stachowas *Dótknjnje* lässt diesen Text als eine Reflexion bzw. reflexive Demonstration der im sorbischen Erzählen weit verbreiteten Verfahren des mythischen Erzählens und ihrer Effekte erkennbar werden. Im Sinne Jurij M. Lotmans transformiert der Mythos Mehrdeutigkeit in Eindeutigkeit, Individualität in Einheitlichkeit und lineare Progression in zyklische Zeitlosigkeit (PRUNITSCH 2003: 219–225). So wird Stachowas Protagonist Jakub Milčan am Ende der Erzählung in einen entindividualisierten Wassermann verwandelt, der außerhalb des historischen Zeitverlaufs steht und sich aus der Sphäre der Kultur zurück in die Natur, das Urelement Wasser begeben hat. Das Schlussbild der Erzählung zeigt die „vollkommen sorglosen, mit der Natur in denkbar größter Harmonie lebenden Wassermänner, denen die Anfechtungen der Welt des 21. Jahrhunderts nichts mehr anhaben können“ (ebd.: 225). Was Stachowa in *Dótknjnje* also sichtbar macht, ist die Tendenz des sorbischen Imaginären, komplexe und verunsichernde Wirklichkeitserfahrung durch eine Überidentifikation mit dem Mythos in Vertrautes und Eindeutiges zu übersetzen und so das eigene Identitäts- und Weltmodell zu stabilisieren.

Die Evidenzeffekte, die der Mythos zeitigt, resultieren im sorbischen Erzählen dabei häufig aus eben dieser bei Stachowa zu beobachtenden engen Verbindung desselben mit der „Natur“ als Letztbegründungsbegriff.⁴ Dies gilt zum einen im Sinne von Roland Barthes' Bestimmung der eigentlichen Funktion des Mythos als die Verwandlung von „Geschichte in Natur“ ([BARTHES 1964](#): 113), insofern er eine bestimmte „Weltordnung als von der Natur vorgegebene und intendierte manifestiert“ ([BARTEL 2004](#): 22). Unsicherheiten und Kontingenzen, die auf Umbruchserfahrungen im Zuge der Moderne zurückzuführen sind, können im Mythos in der Vorstellung einer naturgegebenen Ordnung eingehegt werden.

Zum anderen ist die Verschaltung von Mythos und Natur im sorbischen Imaginären im konkreten Sinne als eine Mythisierung (mitunter Sakralisierung) der Natur und eines bestimmten Verhältnisses der Sorben zu ihr zu verstehen. Wie u. a. Arbeiten Solvejg Nitzkes gezeigt haben, wird das Mensch-Natur-Verhältnis spätestens im 19. Jahrhundert zunehmend prekär, sodass sich narrative Verfahren (etwa ein ‚ökologisches Erzählen‘) herausbilden, die auf die Produktion von Beziehungen zwischen Mensch und Umwelt ausgelegt sind, diese als krisenhaft begreifbar werden lassen oder aber zu stabilisieren und harmonisieren versuchen ([NITZKE 2018](#): 32–39). So wird der sorbischen Literatur auch und gerade durch die enge Bindung der sorbischen Minderheit an die Lausitz und ihre Natur ab dem historischen Zeitpunkt, an dem sich disruptive Eingriffe in die Natur im Zuge der Industrialisierung und Braunkohleförderung intensivieren ([FÖRSTER/KNEBEL 2014](#)), die Aufgabe zuteil, das Verhältnis der Sorben zu ‚ihrer‘ Natur im kollektiven Imaginären auszuhandeln.

Im literarischen Diskurs häufen sich daher Narrative einer durch Eingriffe von außen (oft unwiederbringlich) verlorenen Lausitzer Natur, gepaart mit der impliziten oder expliziten Projektion einer ‚noch intakten‘ Natur in die Vergangenheit, die in der Gegenwart allerdings so gut wie nie mehr zugänglich ist. Auch bei den Sorben erweist sich somit ‚[g]anze Natur‘, wie Nitzke ausführt, im modernen ökologischen Erzählen „als Störung. Wie das biblische Paradies existiert sie außerhalb der erreichbaren Wirklichkeit und wird nur als geschlossene Erzählung wirksam, die aber im Vergleich mit der prekären wirklichen Natur fremd und ‚unrealistisch‘ wird“ ([NITZKE 2018](#): 37). Im sorbischen Imaginären führt dies letztendlich dazu, dass die ‚intakte Natur‘ in das Reich des Mythos übergeht, eine mythische Vorzeit, in der der Mensch noch im harmonischen Dialog mit Wassermännern und anderen Wesen stand, oder, wie in *Dótknje* umso zugespitzter, in der die Grenze zum Mythos aufgehoben ist und sich Mensch und Wassermann als identisch erweisen ([PRUNITSCH 2003](#): 219).

Dieses Eingehen in den Mythos und das Verschmelzen mit der Natur, dem das sorbische Erzählen zustrebt und das Stachowa mit ihrer Erzählung bereits 1980 parodierte, ist ebenso Teil eines für Minderheiten charakteristischen narrativen In-Bezug-Setzens zur Natur. Den Nexus von Minderheiten, Macht und Natur in den Blick nehmend, konstatieren Jana Piňosová, Susanne Hose und Marcel Langer, dass Minderheiten nicht nur für außenstehende Akteure als „dankbare Projektionsfläche für Vorstellungen eines nachhaltigen Umgangs mit Natur“ ([PIŇOSOVÁ/HOSE/LANGER 2022](#): 11) fungieren, sondern die ihnen aus kolonialistischen Diskurstraditionen heraus oft zugesprochene besondere ‚Nähe‘ zur Natur zuweilen auch in ihr Selbstverständnis inkorporieren: „Natur dient in den Selbst- wie Fremdbeschreibungen als Mittel der Identifikation, wobei besonders ‚Natur-

⁴ Eine Verschaltung von Letztbegründungsbegriffen wie „Natur“ und „Heimat“ zur narrativen Welterzeugung beobachten so auch Solvejg Nitzke und Lars Koch in [NITZKE/KOCH \(2020](#): 7).

nähe‘ von Vorteil zu sein scheint und offensichtlich zur Legitimierung rechtlicher Ansprüche von autochthonen/indigenen Minderheiten beiträgt“ ([ebd.](#)). Die diskursive Figur des mit der Natur im Einklang lebenden „edlen Wilden“ diente bereits im Kolonialismus zur Legitimierung von Herrschafts- und Überlegenheitsansprüchen der im eigenen Selbstverständnis zwar weniger der Natur, dafür aber der Kultur und Zivilisation nahestehenden Hegemonialmächte gegenüber den aus dem Naturzustand herauszuhelfenden Indigenen (vgl. etwa [WEIGEL 1990](#); [PILLET 2022](#)). Innerhalb indigener Gruppen und Minderheiten kommt es sodann allerdings häufig zu einer Aneignung dieser Zuschreibungen, die zwar das Selbstbewusstsein dieser Gruppen stärken kann, letztlich aber zu einer Selbstexotisierung führt, die einer diskursiven Selbstentmachtung gleichkommt. Dass dies bei den Sorben bereits seit dem 18. Jahrhundert zu beobachten ist, stellt etwa Walter Koschmal mit Blick auf den Aufklärungsschriftsteller Jan Hórčanski fest:

Die Originalität sorbischer Kultur verbindet sich bei ihm mit ihrer Naturnähe. Damit aber rückt Hórčanski die Sorben, ohne dies freilich zu beabsichtigen, implizit in die Nähe jener von der Kultur noch nicht verformten exotischen Eingeborenen, denen in der europäischen Aufklärung so viele Hohe Lieder gesungen wurden. ([KOSCHMAL 1993](#): 18)

Dem so konstruierten Oppositionspaar von Natur und Kultur, das diskursgeschichtlich mit dem Oppositionspaar von Indigenen/Minderheit und Kolonialmacht/Mehrheit korrespondiert, ist dabei stets auch eine geschlechtliche Dimension eingeschrieben. Sigrid Weigels Untersuchungen „Zum Verhältnis von ‚Wilden‘ und ‚Frauen‘ im Diskurs der Aufklärung“ ([WEIGEL 1990](#): 118) ergeben, dass der Frau in der europäischen Geistesgeschichte traditionell die Position der Natur im Gegensatz zur Kultur und Zivilisation zugewiesen wurde. Das Weibliche nimmt in diesen patriarchalen Hegemonialdiskursen den Platz des „Wilden“ und Naturwüchsigen ein, das vom vernunft- und kulturbegabten männlichen Subjekt begehrt wird und letztlich zu beherrschen und kultivieren sei.⁵ Sherry B. Ortner's einflussreicher Aufsatz „Is Female to Male as Nature is to Culture?“ hat diese wirklichkeitsprägende und kulturübergreifend auffindbare Verbindung von Frau und Natur bereits 1972 eingehend analysiert und ergründet ([ORTNER 1974](#)). Sind die Natur und das Weibliche somit diskursgeschichtlich mit dem ‚Wilden‘, Indigenen und nicht zuletzt dem im Bereich des Irrationalen verorteten Mythos verschaltet, ergibt sich auf der anderen Seite das Bild einer historisch stets dominanten männlichen Sphäre, die die Kultur und das Rationale für sich reklamiert und sich zum ‚schwächeren‘ Gegenüber in ein Begehrens- und Herrschaftsverhältnis setzt.

Für Minderheiten wie die Sorben, die sich in ihrer Selbstbeschreibung tendenziell in die Richtung des Mythos und der Natur navigieren, mitunter sich selbst als ‚Teil der Natur‘ ihres Siedlungsgebiets begreifen, bedeutet dies nicht zuletzt auch eine „Selbstfeminisierung“ und damit Unterordnung auf einer weiteren Ebene historisch gewachsener diskursiver Machtgefälle. Dies ist in der Lausitzer Minderheit sehr deutlich anhand der prominenten Positionierung der Tracht tragenden Frau im Zentrum sorbischer Selbstdarstellung sowie des Bildes der *serbska mać* ‚sorbischen Mutter‘ als Bewahrerin und Vermittlerin der Sprache und Kultur zu beobachten.⁶ Ebenso wie die Natur wird die Frau in

⁵ Vgl. [WEIGEL \(1990: 119–128\)](#). Zum Zusammenhang von Geschlechterverhältnissen und Naturverhältnissen vgl. auch [NEBELUNG/POFERL/SCHULTZ \(2001\)](#).

⁶ Vgl. etwa die vorliegenden Arbeiten zum Bild der „sorbischen Mutter“ ([HOSE 2004, 2003](#)) sowie zur sorbischen Tracht als „Bekenntnis“ zur sorbischen Identität (z. B. [PAULIK 2009](#)).

sorbischen Diskursen häufig als Signifikant, der neben seiner primären Verweisfunktion auch die Identität der Minderheiten zu verkörpern hat, mit sakraler Bedeutung aufgeladen. Damit einher ging für lange Zeit ein stark normatives Weiblichkeitsbild, in dessen Zentrum die Rolle der Frau als Gebälerin und Ernährerin, Tugenden wie Fleiß, Treue, Güte, Selbstlosigkeit, Religiosität, Traditionsbewusstsein, Unbeugsamkeit hinsichtlich der Bewahrung und Weitergabe des Sorbischen sowie die Repräsentation von Volk und Familie nach außen in Tracht und Brauchtum standen (vgl. [HOSE 2004](#): 71–77; [PINIEKOWA 1993b](#): 201–205). Auch wenn die genannten Aspekte selbstredend als enorm verkürzte Darstellung eines früher und heute in Fiktion und Wirklichkeit weitaus diverseren und komplexeren sorbischen Frauenbilds zu verstehen sind, zeigen die wenigen vorliegenden Untersuchungen zu literarischen Frauendarstellung bei den Sorben jedoch, dass diese traditionellen Idealvorstellungen auch während des 20. Jahrhunderts und bis in die Gegenwart ihre Präsenz im sorbischen kollektiven (Unter-)Bewusstsein behaupten und für Autorinnen und Autoren (sowie Kunstschaffende aller Art) trotz aller Emanzipations- und Diversifikationsprozesse einen Bezugspunkt bilden, an dem sich auch neueste Generationen weiterhin abarbeiten.⁷

Wenn Susanne Hose auch vom „Mytos *serbska mać*“ ([HOSE 2003](#): 110) spricht, ist damit angedeutet, dass weniger die realen Verhältnisse für die Produktion wirkmächtiger Frauenbilder entscheidend sind, als vielmehr das Erzählen, die sorbische Frau als nicht zuletzt literarisch produzierter Mythos. Da das sorbische Erzählen wie oben beschrieben häufig auch als mythisches Erzählen auftritt, muss dem Zusammenhang von Mythos und Geschlecht analytisch besondere Aufmerksamkeit zuteilwerden. Mythen und ihre jeweiligen Adaptionen und Bearbeitungen vermitteln bestimmte Geschlechterbilder, die es zu verstehen und untersuchen gilt ([BARTEL 2004](#): 76–90). Hier ist erneut auf Inge Stephans Arbeiten zur literarischen Geschlechtskonstruktion zu verweisen, die aufzeigen, wie sich hinter (Re-)Aktivierungen von Mythen auch und gerade in der Gegenwartsliteratur häufig implizite oder explizite Versuche der Festschreibung von Geschlechterdichotomien verbergen ([STEPHAN 1997](#), [2001](#)). Gerade in Zeiten der Verunsicherung des nationalen Selbstverständnisses, die bei den Sorben quasi durchgängig in mal mehr, mal weniger starker Intensität gegeben ist, erweist sich das mythische Erzählen als Stabilisierungsmechanismus: „Die Wiederbelebung von mythischen Helden und Heldinnen vollzieht sich im Zeichen eines genealogischen Diskurses, in dem die Beziehungen zwischen den Geschlechtern zum eigentlichen Bezugspunkt nationaler Identitätsbildung werden“ ([STEPHAN 2001](#): 171). Begreift man das sorbische Erzählen, wie bereits Walter Koschmal mit Blick auf die praktische Funktion der Literatur für das sorbische Kollektiv anmerkt ([KOSCHMAL 1993](#): 9–14), stets auch als Arbeit an der kollektiven Identität, ist ebenso nach der Rolle von Geschlechterbildern im literarischen Selbstvergewisserungsprozess und ihrem Zusammenhang mit der besonderen Prominenz des Mythos im sorbischen literarischen Feld zu fragen. Dafür wäre eine für Geschlechtskonstruktion sensibilisierte (Re-)Lektüre der Erzählungen von bzw. literarischen Bezugnahmen auf Figuren wie den

⁷ Vgl. [PINIEKOWA \(1993b\)](#); [HOSE \(2003, 2004\)](#). Dass die Auseinandersetzung mit traditionellen Weiblichkeitsvorstellungen auch bei ambitionierten neueren Autorinnen wie Róža Domašcyna nach wie vor eine große Rolle spielt, zeigen etwa [PRUNITSCH \(2001](#): 264–299) und [KOSCHMAL \(2021\)](#). Aktuelle populärkulturell-feministische Bewegungen und Akteurinnen innerhalb der sorbischen kulturellen Sphäre sehen ebenso weiterhin die Notwendigkeit, gegen das Bild der im religiös-folkloristischen Brauchtum aufgehobenen Frau anzukämpfen, so etwa die Hip-Hop-Gruppe Kolektiw Klanki (vgl. [NAWKA 2020](#)).

Wassermann oder die Mittagsfrau, oder aber auch nicht-sorbische Mythen wie etwa antike Götter- und Heldenfiguren in der sorbischen Literatur nötig.

Resümierend lassen sich Mythos, Natur und Geschlecht als intensiv miteinander verbundene Dimensionen sorbischer narrativer Wirklichkeitskonstruktionen identifizieren, deren spezifische Manifestation und Aushandlung in literarischen Texten Erkenntnisse über Grundstrukturen des sorbischen Imaginären freilegen kann. Eine mythensensitive Textanalyse ermöglicht es, die Verfahren der Evidenzerzeugung sichtbar zu machen, mit deren Hilfe die im sorbischen Erzählen entstehenden Weltentwürfe nationale bzw. kollektive Selbstbilder, Mensch-Natur-Beziehungen sowie Geschlechterverhältnisse konstruieren und stabilisieren. Exemplarisch ist dies im Folgenden anhand von Jurij Kochs Novelle *Wišnina* / *Der Kirschbaum* (1984) zu demonstrieren, in der die Verwobenheit der drei Dimensionen anschaulich zutage tritt. Über eine mythische Grundstruktur, die neben sorbischen und slawischen Mythen auch griechisch-antike und alttestamentarische Erzählungen miteinschließt, entwirft und verhandelt der Text implizit ein sorbisches Selbstbild, eine damit verbundene Geschlechterordnung sowie das Verhältnis des Sorbischen zu seinem „Anderen“ und zur Natur.

2. Jurij Kochs *Wišnina* / *Der Kirschbaum* (1984)

Jurij Kochs Novelle erschien 1984 parallel in obersorbischer Sprache unter dem Titel *Wišnina* und in deutscher Sprache unter dem Titel *Der Kirschbaum*. Sie erzählt die Geschichte eines „klassische[n] Dreieckskonflikt[s]“ ([REHNOLT 2024](#): 309). Die in vormodern anmutender ländlicher Umgebung beheimatete Ena ist mit dem aus derselben Gegend stammenden Mathias verlobt, wird nun aber vom fremden Wasserbauingenieur Sieghart umworben. Eingebettet ist dieses Beziehungsdrama in eine literarische Topografie, die, wie bereits Monika Blidy beschreibt, „auf einer binären Opposition zweier Welten [basiert], die entsprechend die Lausitz und die deutsche Kultur symbolisieren“ ([BLIDY 2021](#): 105).⁸

Enas ohne viel Fantasie als sorbisch lesbare Heimatwelt besteht in ihrem Zentrum aus einem alten Bauerngehöft samt dem titelgebenden Kirschbaum, umgeben von Äckern, Wäldern und einem Teich als weiterem handlungsrelevantem Schauplatz. Geschildert wird auf den ersten Seiten eine „autonome Welt des Gehöfts“ (DK 26)⁹, umgeben von einer „wunderbaren reinen Natur“ (DK 26), die deutliche Züge des Idyllischen trägt. Aus der Sicht des von außen in diese Welt eindringenden Siegharts scheint dort der normale Zeitverlauf verlangsamt, selbst der Hahn durchmisst „mit zeitlupenartigen Schritten den Hof“ (DK 22). Jene Langsamkeit verweist auf die von Michail Bachtin beschriebene, für den Chronotopos „Idylle“ charakteristische narrative Zeit-Raum-Verkettung, durch die der idyllische Ort zu einem von der Außenwelt abgegrenzten Bereich gerinnt, in dem die Zeit entschleunigt und zyklisch abläuft ([BACHTIN 2008](#): 160–179). Die Bewohner des von Koch geschilderten sorbischen Gehöfts sind, so auch Blidy, in „einem geschlossenen Kreis von Generationen“ ([BLIDY 2021](#): 106) aufgehoben und steuern jeweils auf „ihre vorbestimmte Stellung in der Gemeinschaft“ ([ebd.](#)) zu, wie es anhand der bevorstehenden

⁸ Vgl. hierzu auch [DERLATKA \(2008](#): 23 f.).

⁹ [KOCH \(2015](#): 26). Zitate und Verweise im Fließtext beziehen sich im Folgenden auf diese Ausgabe und werden durch das Kürzel DK und die Angabe der Seitenzahl in Klammern gekennzeichnet. Zum Zwecke einer größeren disziplinübergreifenden Nachvollziehbarkeit der Argumentation wird hier mit der deutschsprachigen Ausgabe der Novelle gearbeitet.

Hochzeit von Ena und Mathias anschaulich wird. Die vormodernen Züge der traditionellen ländlichen Gemeinschaft mit ihrem intimen Verhältnis zur Natur – Figuren wie Mathias oder der Großvater werden etwa durch eine besondere Vertrautheit mit Tieren wie Störchen und Pferden charakterisiert – geben dem literarisch konstruierten Raum den Anschein des Märchenhaften. Die Dimension des Mythos und des ‚Irrationalen‘ ist der Szenerie bereits vor der expliziten Erwähnung mythologischer Figuren von Beginn an eingeschrieben. Der zyklische Zeitverlauf, der nur Wiederholung und keine Progression kennt, lässt die Idylle zum außerhalb der Geschichte stehenden Ort des Mythos werden,¹⁰ der auch als Äquivalent des vor dem eigentlichen Beginn der Menschheitsgeschichte verorteten biblischen Paradieses fungiert.

„Das ist ein schönes Fleckchen Erde. Wie im Märchen“ (DK 20), sagt Sieghart zum Großvater, welcher erwidert, dass mit Wundern dort zwar in der Vergangenheit zu rechnen war, nun aber „[s]chon lange nicht mehr“ (ebd.). Der dem Außenstehenden paradiesisch anmutende Ort sieht sich zugleich von Beginn an in einem Verfallsprozess begriffen. Der Großvater beobachtet mit Sorge die zum ersten Mal ausbleibende Rückkehr der Störche (DK 21) und erkennt ebenso die (später noch genauer zu deutende) Vergiftung des titelgebenden Kirschbaums mit Kupfernägeln, woraufhin er diesen fällt und seine Krone in den Teich wirft. Der Grund für den auf diese Weise symbolisch angedeuteten Niedergang der in sich geschlossenen Welt ist, wie der Text deutlich macht, letztlich der Einbruch des ‚Anderen‘. So auch Blidy: „Erst die Konfrontation mit dem Ankömmling von ‚draußen‘, dem deutschen Ingenieur Sieghart, zwingt die Bewohner der ‚kleinen‘ Welt, ihre eigenen – und nicht die durch die Gemeinschaft generierten – Wünsche und Lebensziele zu revidieren“ (BLIDY 2021: 106).

Sieghart fungiert als Kontrastfigur zu Mathias und Ena und verkörpert den Anspruch der rationalen, wissenschaftlich-technischen Durchdringung der Welt sowie die Schnelllebigkeit und Wandlungsfähigkeit der Gesellschaft außerhalb der ‚sorbischen Insel‘. Seinen teils aggressiven Verführungsversuchen gibt Ena zunehmend nach und beginnt, eine Neugier für ein Lebensmodell in der Ferne zu entwickeln. Auf ihrer Hochzeit kommt es sodann zum Eklat: Mathias, der Siegharts Annäherung und Enas Untreue bemerkt, fährt in einer rasenden Kutschfahrt mit beiden in den Teich, bleibt aber als einziger im Wasser verschollen. Ena, unwiderruflich mit der Sehnsucht nach dem Außen infiziert, heiratet nach kurzer Trauerzeit Sieghart und zieht mit ihm nach Paris. Dort allerdings kann sie das Gefühl der ‚Ungeborgenheit‘ (DK 110) und Orientierungslosigkeit nicht loswerden – wie bereits in Stachowas *Dótknjnje* wird Paris als Sinnbild für die entfremdete Existenz in modernen Großstädten eingesetzt und fungiert zudem als Kontrastraum zum Lausitzer Gehöft mit seiner tiefen Verwurzelung in Geschichte und Tradition.¹¹ So kehrt sie schlussendlich in die Heimat zurück, wo der Großvater inzwischen verstorben ist. Am Teich begegnet sie erneut Mathias, der sie seit seinem Verschwinden als Erscheinung heimsucht, deren Realitätsstatus vom Text nicht endgültig geklärt wird. Um seiner Anklage zu entgehen, schießt Ena mit dem hauseigenen Gewehr auf die Erscheinung, trifft aber letztlich Sieghart, der (mit hoher Wahrscheinlichkeit) verstirbt. „Dann schleppte sie sich zum Teich“ (DK 129) ist die letzte Auskunft, die die Lesenden über ihr Schicksal erhalten.

Die in den wenigen bisher vorhandenen Forschungsarbeiten zur Novelle unternommenen Deutungsversuche stimmen darin überein, dass sie die skizzierte Handlung als ‚Scheitern‘ aller drei zentralen Protagonisten und ihrer Weltentwürfe auslegen und dem

¹⁰ Zum zyklischen Zeitverlauf als Merkmal des Mythos bzw. mythischen Erzählens vgl. u. a. LOTMAN (1974: 30–66); PRUNITSCH (2003: 219–222); NIETZSCHE (1980: 147 f.).

¹¹ Vgl. in Bezug auf *Dótknjnje* PRUNITSCH (2003: 225, Fußnote 13).

Text auf Basis dessen eine moralische Botschaft unterstellen, die eine Selbstkritik hinsichtlich der sorbischen Abgrenzungs- und Selbstisolationstendenz impliziert. Auf die in der Novelle an zentraler Stelle artikulierte Formel „Märchen gegen Apparate“ (DK 49) Bezug nehmend, die den Kernkonflikt des Textes artikulieren soll, schreibt so bereits Jürgen Hauschke: „Sieg der Märchen, die für Phantasie, (sorbische) Dörfer mit eigenständiger Mentalität, Kultur, Kunst, Lebensweise ... stehen, kann nur meinen, deren Fortbestehen trotz der ‚Apparate‘ und nicht ein Entweder-Oder“ ([HAUSCHKE 1987](#): 1464). Und auch Monika Blidy behauptet, „die Tragik der Figuren“ läge „in ihrer Unfähigkeit, das Entweder-Oder-Denken abzulehnen“ ([BLIDY 2021](#): 107), da das „Festhalten an den Gegensätzen unweigerlich zu einem tragischen Ende führt“ ([ebd.](#): 108). Eine Öffnung des Sorbischen ohne Selbstaufgabe und der Austausch mit dem ‚Anderen‘ unter der Bedingung gegenseitiger Anerkennung sind gemäß dieser Deutung notwendig, damit die Sorben nicht ein tragisches Schicksal erleiden, wie es in den Figuren Ena und Mathias personifiziert ist. So lautet nach Hauschke und Blidy die durchaus auch als didaktisch zu verstehende Botschaft der Novelle.

Das Aufgeben von binärem und isolationistischem Denken zugunsten eines pluralistischen und von Hybridität geprägten Kulturmodells gilt in den etablierten Narrativen der sorabistischen Literatur- und Kulturwissenschaft als eine zentrale Errungenschaft der sorbischen Literatur im 20. Jahrhundert.¹² Daher verwundert es nicht, dass die genannten Forschenden diese Tendenz auch in *Der Kirschbaum* nachzuweisen versuchen. Eine nähere, die mythische Grundstruktur des Textes ins Zentrum stellende Analyse, wie sie im Folgenden unternommen wird, zeigt jedoch, dass diese Deutungsversuche letztlich nicht haltbar sind. Jurij Kochs Novelle ist keine Absage an ein Entweder-Oder. Im Gegenteil: Sie bemüht sorbische und nicht-sorbische mythologische Erzählelemente und Narrative gerade mit dem Zweck der Stabilisierung und Zementierung des sorbischen Selbstbildes einer autonomen, selbstgenügsamen, durch Traditionen regulierten Gemeinschaft, die der Natur und den mythischen Urkräften der Welt nähersteht als die ‚Anderen‘ und daraus eine besondere Daseinsberechtigung und moralische Überlegenheit ableiten kann.

Die in der Novelle so zentral platzierte Formel „Märchen gegen Apparate“ (DK 49) ist gemäß dem hier vorgelegten Deutungsvorschlag als unbedingte Deutungsgrundlage ernst zu nehmen. Der Text stellt das Eindringen der Apparate in den Bereich des Märchens bzw. des Mythos dar und zeigt den unbedingten Sieg des letzteren: Der Mythos als durch die Technik und die Anfeindungen der Moderne letztlich nicht beherrschbare und unhintergehbare Machtinstanz bestraft den Frevel gegen die Natur und die als ‚natürlich‘ ausgewiesene Ordnung. Während für Ena allerdings auch eine Erlösungsperspektive angedeutet wird, bleiben für den Ingenieur Sieghart nur Scheitern und Tod übrig. Er wird damit zu einer Figur, deren Geschichte dem Schicksal vieler Ingenieurfiguren der technikkritischen Literatur des 20. Jahrhunderts ähnelt und anhand derer der für die Moderne prägende Antagonismus zwischen technischer und mythischer Weltsicht vorgeführt wird.¹³

¹² Zum Wandel der sorbischen Kultur in Richtung eines pluralistischen Kulturmodells vgl. [KOSCHMAL \(1995](#): 114–136). Maßgebend für die Entwicklung progressiver, die Lausitzer Bilingualität produktiv nutzender poetischer Verfahren sind etwa die Lyriker Kito Lorenc und Róža Domašcyna, anhand denen u. a. Walter Koschmal und Christian Prunitsch die skizzierte literaturgeschichtliche Entwicklung nachgewiesen haben (vgl. [PRUNITSCH 2001](#): 178–299; [KOSCHMAL 2018, 2021](#)).

¹³ Zum Ingenieur als literarischer Figur vgl. u. a. [LEUCHT \(2011\)](#). Mittels Passagen wie: „Er nutzte seine Fähigkeiten der Organisation, des abgestimmten Tuns. Er war Ingenieur“ (DK 100) oder „Es gibt nichts, was nicht zu verstehen wäre, antwortete er. Nichts kann sich auf die Dauer dem

Der Kirschbaum zielt nicht auf einen Ausgleich zwischen „Märchen und Apparaten“ ab, sondern konstruiert im Triumph der Märchen bzw. des Mythos ein sorbisches Selbstverständnis, das letztlich auf Selbstkonservierung, -überhöhung und -exotisierung hinausläuft. Um dies sichtbar zu machen, ist ein Freilegen der mythischen Grundstruktur des Textes in ihrer Verwobenheit mit Natur und Geschlecht als weitere Dimensionen sorbischer narrativer Welterzeugung vonnöten.

3. Siwa und der Wassermann

Die wohl deutlichste Bezugnahme auf slawische und sorbische Mythen in *Der Kirschbaum* findet sich in jenen Passagen, die die Sagenfigur des Wassermanns und die westslawische Fruchtbarkeitsgöttin Siwa thematisieren. Ersterer zählt zu den prominentesten sorbischen Fabelwesen und wird als meist in menschlicher Gestalt erscheinender Naturdämon dargestellt, der das Wasser und die mit ihm verbundenen Gefahren verkörpert (vgl. [HOSE 2014a](#); [NEDO 1966](#): 121–124). Zuweilen zeigt er sich Menschen gegenüber hilfreich und gerecht, häufiger jedoch als gefährlicher und schalkhafter Wassergeist, der sie in die Tiefe zieht und ertränkt. Literarisch eignet sich diese Figur aufgrund ihrer tiefen Verwurzelung in der sorbischen Erzähltradition und ihrer inhärenten Verbindung mit der Natur über das Element Wasser in besonderem Maße dazu, das Verhältnis der Sorben zu ihrer Umwelt und zur eigenen kulturellen Selbstbeschreibung zu verhandeln. Nicht ohne Grund läuft daher bereits Stachowas kritische Erzählung *Dótknjnje* auf die Verwandlung der letzten Sorben in gleichgültige Wassermänner hinaus, die in Teichen planschen, die erst aufgrund der Siedlungsdevastationen im Zuge der Braunkohleförderung in der Lausitz entstanden sind ([STACHOWA 1980](#): 118).

Signifikant ist es nun, dass in *Der Kirschbaum* genau dann zum ersten Mal vom Wassermann die Rede ist, wenn Sieghart Ena vom schlussendlichen Ziel seiner Arbeit als Wasserbauingenieur in der Lausitz berichtet. Denn seine Messungen dienen der Vorbereitung einer aus wirtschaftlichen Gründen erwogenen Flutung des Areals bis an Enas Gehöft heran, die er wie folgt kommentiert:

Höchstens, dass ihr näher am Wasser leben würdet, ergänzte er, gewissermaßen als Strandbewohner, in der Nachbarschaft des Wassermannes. Das wäre nicht schlecht. Sieghart lachte vor sich hin. Er freute sich, dass ihm der Wassermann eingefallen war. Irgendwann hatte er erfahren, dass die Menschen hier an den Wassermann glaubten, an irgend so ein Vieh unterm Wasser, an einen Mann mit Froschaugen und Flossen, an einen Frosch mit männlichen Zügen, weiß der Teufel. (DK 42)

Angedeutet wird hier zum einen der auch schon in *Dótknjnje* zu beobachtende Prozess der Remythisierung der postindustriellen Landschaft: Die unter dem Banner des technischen Fortschritts vorangetriebenen Umweltveränderungen führen zu einer höheren Anzahl an Wasserflächen, in denen Wassermänner leben können, und damit zu einem vor-modern-archaischen Weltmodell zurück ([PRUNITSCH 2003](#): 227). Zum anderen dient die Passage der Charakterisierung Siegharts als Ingenieur, der dem mythischen Denken ausschließlich mit Spott und Geringschätzung gegenübersteht und der darüber hinaus einen unbedingten Herrschafts- und Gestaltungsanspruch gegenüber der auch im Mythos personifizierten Natur formuliert.

Verstand entziehen“ (DK 106) charakterisiert der Text Sieghart in einer Weise als Ingenieur, die an technikkritische Texte wie Max Frischs *Homo faber* (1957) erinnert.

Im Kontrast dazu wird den sorbischen Charakteren im weiteren Textverlauf mithilfe der Wassermann-Figur ein unmittelbares und intimes Verhältnis zum Mythos und zur Natur zugesprochen. Entscheidend ist dabei zunächst der Großvater als derjenige, der aufgrund seines Alters der Zeit einer noch ‚unversehrten‘ Lausitzer Natur am nächsten steht und daher sogar noch direkt mit dem Wassermann sprechen kann:

He, du!, sagte der Alte noch einmal, in der Gewissheit, dass das Einvernehmen hergestellt war. Eine klare, nachhallende Männerstimme war zu hören: Was willst du? [...] Nichts Besonderes, antwortete der Großvater. Nur eine Unterhaltung. Nur eine Unterhaltung?, hallte es aus dem Teich. Und worüber? Über dein Reich, sagte der alte Mann. (DK 49)

Der hier stattfindende Dialog mit dem Wassermann, in dem auch die erwähnte Formel „Märchen gegen Apparate“ artikuliert wird, signalisiert den Lesenden, dass die von Sieghart bereits zuvor verlachten Mythen in diesem literarischen Weltentwurf eine durchaus reale Präsenz besitzen, allerdings nur den ‚Einheimischen‘ direkt zugänglich sind. Diese Mythisierung der Wirklichkeit weniger relativierend als vielmehr durch ihre Rückbindung an das sorbische Brauchtum in ihrer Verwobenheit mit Mensch und Natur in der Lausitz bestätigend, findet sodann eine Überblendung des Wassermanns und des Braschkas, der sorbischen Figur des Hochzeitsbitters statt:¹⁴

Er drehte sich um, und hinter ihm stand der Braschka, neben dem Moped. Der Hochzeitsbitter, so schien es, war schon eine ganze Weile da. Vielleicht hatte er gelacht, vielleicht hatte er die Unterhaltung geführt. [...] Vom Saum des Fracks tropfte Wasser. An den Stiefeln hingen Schlingpflanzen. Ein grüner Frosch sprang vom Sattel des Mopeds, als der Motor zu knattern begann. (DK 50)

Braschka und Wassermann, so legt der Text nahe, sind potenziell identisch, sind nicht nur Ausdruck eines spezifisch sorbischen Zugangs zur Welt über Brauchtum und Sagentradition, sondern auch Repräsentanten der ‚versehrten‘ Natur, die unmittelbar nur noch zu wenigen spricht. Sieghart und seinem Bohrtrupp erscheint der Mann mit dem „zerfurchte[n] alte[n] Gesicht mit tausend Pfaden“ (DK 46) nur als Kuriosität – „Woher sollte Sieghart wissen, was die bunten Schleifen zu bedeuten hatten, der Frack, der Zylinder?“ (ebd.). Nur „von einer Unruhe ergriffen“ (DK 47) erscheint letzterer, da er die Verbindung des auffälligen Mannes mit der bevorstehenden Hochzeit ahnt.

In diese, als der ‚naturgemäße‘ und über Mythos und Brauchtum sakralisierte Lauf der Dinge ausgewiesene Eheschließung zwischen Ena und Mathias interveniert Sieghart sodann mit seinen letztlich erfolgreichen Verführungsversuchen. Mathias’ Fahrt mit der Kutsche in den Teich, die als Verzweiflungstat, Rache oder Suizid ausgelegt werden kann, ist die erste dramatische Konsequenz der Störung der ‚natürlichen Ordnung‘ im vorehelichen Ehebruch. Entscheidend ist dabei nun, dass sich im Verschwinden von Mathias im Teich eine Vereinigung desselben mit der zuvor über sorbisches Brauchtum (Braschka) und Mythos (Wassermann) sakralisierten bzw. mythisierten Natur vollzieht. Während der verzweifelten Suche nach Mathias erscheint zunächst der Braschka, dessen Identität mit dem Wassermann erneut markiert wird: „Sieghart erschrak. [...] Er drehte sich um und sah den Braschka. [...] Bevor Sieghart antworten konnte, fiel sein Blick auf die Schuhe des Mannes. Sie waren nass. Schlingpflanzen hingen an ihnen, als wären sie soeben aus

¹⁴ Vgl. zum Braschka: [MUSIAT \(2014\)](#).

dem Wasser gestiegen, aus diesem hier, verdammt, aus diesem“ (DK 78). Als sich die Rettungsversuche als erfolglos erweisen, gebührt es sodann dem Hochzeitsbitter, das Urteil zu sprechen: „Die Pferde waren gerettet. Mathias nicht. Mathias fanden sie nicht. Nichts von ihm. Der Braschka nahm den Zylinder vom Kopf. Im Reich des Wassermannes, sagte er. Von dort kehrt keiner zurück“ (DK 79).

Mathias fährt ins mythisierte Urelement Wasser hinein und wird Teil der naturmystischen Sphäre, die im Hintergrund den Gang der Ereignisse in der erzählten Welt mitbestimmt. Zweimal erscheint er sodann als mahnende, unheimliche Erscheinung vor Enas Fenster, und zwar stets vor den entscheidenden Momenten der Hinwendung letzterer zu Sieghart und dem neuen Leben in Paris (DK 84, 105). Dem Großvater, der der Natur und dem Mythos am nächsten steht, wird Mathias am deutlichsten sichtbar, als dieser über den im Winter zugefrorenen Teich wandert: „Dann aber sah er die zweite Spur im Schnee [...]. Der Mann, der mit ihm auf dem Eis war, konnte hinter ihm stehen. Mathias, sagte er leise. Wo bist du?“ (DK 100). Auch in Paris begegnet Ena der mysteriösen Gestalt von Mathias, einmal in der Menschenmenge (DK 112), schließlich in ihrem zusammen mit Sieghart bewohnten Hotel, aus dem der eigentlich Verschollene sie schlussendlich hinaus und in die Heimat zurückführt (DK 125). Mathias bzw. seine mythische Erscheinung ist es auch, die Ena in der – später noch genauer zu betrachtenden – tragischen Schlusszene am Teich aufgrund ihres Verrats an der Heimat, der Natur und der sorbischen Gemeinschaft anklagt, zum Tötungsakt nötigt und ihrerseits zur ‚Heimkehr‘ in die Natur und das mythische Wasserreich bewegt (DK 128 f.).

Prunitsch weist mit Bezug auf Lotman darauf hin, dass nicht nur das Motiv der Metamorphose, sondern auch die „völlige[] Identifizierung verschiedener Personen“ (PRUNITSCH 2003: 219) zu den Grundmerkmalen mythischen Erzählens gehört, was sich in *Dótknje* letztlich in der funktionalen Gleichheit der zentralen Figuren nach ihrer Wassermann-Verwandlung offenbart (ebd.: 222, 224). Ähnliches lässt sich in *Der Kirschbaum* feststellen: Der Braschka, Mathias und der Wassermann bilden eine funktionale Einheit und werden lediglich zu verschiedenen Manifestationen der ‚Ureinheit‘ mit der Lausitzer Natur. Das sorbische Volk (Mathias), das sorbische Brauchtum (Braschka) und die mit der Natur verbundene sorbische Sagenwelt (Wassermann) werden narrativ so fundamental miteinander gekoppelt, dass eine erzählte Welt entsteht, in der eine mythische Grundstruktur das moralische Bewertungssystem für jegliche Ereignisse unmissverständlich vorgibt. Das feindliche Eindringen in die sorbische Gemeinschaft und die Lausitzer Natur, der Verrat am Prinzip des ‚Bleibens‘ und der Generationenweitergabe durch Heirat innerhalb der einheimischen Familien wird bestraft, muss in der Katastrophe enden. Die Zurücknahme der Individuation der Figuren durch ihr Eingehen in die zeit- und geschichtslose Sphäre des Mythos führt in diesem Text schließlich zu einer Selbstexotisierung und -überhöhung der Sorben auf Basis der Behauptung einer besonderen, sakralisierten Naturnähe (um nicht zu sagen ‚Einheit‘ mit Natur und Mythos), wie sie für das sorbische Imaginäre typisch ist.

Eine ähnliche Funktion wie die Wassermann-Motivik erfüllt in diesem Zusammenhang auch die slawische Göttergestalt der Siwa. Jurij Koch verwendet hier eine eigens abgewandelte Namensform für eine in vorchristlicher Zeit von den Elbslawen verehrte Fruchtbarkeits- und Lebensgöttin.¹⁵ Siwa wird dem Wassermann als Repräsentantin der sorbischen, mythisch strukturierten Weltordnung an die Seite gestellt und erweitert das

¹⁵ Zdeněk Váňa nennt die „Siva“, in der slawischen Namensvariante „Živa“, als Göttin der Polaben (vgl. VÁŇA 1992: 95). Vgl. auch DERLATKA (2008: 26 f.).

Ensemble der narrativ aufgerufenen Mythen in den Bereich des allgemein Slawischen, das dem spezifisch Sorbischen vorausgeht. Der Rückgriff auf die slawische Ur- und Frühgeschichte erlaubt der Novelle, die tiefe Verwurzelung der Sorben in der Lausitz noch stärker hervorzuheben und den sorbisch-deutschen Antagonismus, der im Kernkonflikt des Textes sichtbar wird, in einen größeren geschichtlichen Kontext zu stellen, in dem die Sorben dann nicht mehr isoliert, sondern als Teil einer Gemeinschaft historisch häufig Repressionen ausgesetzter westslawischer Völker erscheinen. Aus der mythischen Welt des slawischen Pantheons heraus tritt Siwa in *Der Kirschbaum* analog zum Wassermann als mahnende und anklagende Gestalt auf, die den Frevel an der Natur und der ethnischen Gemeinschaft ahndet.

Zentraler Anhaltspunkt für diese Deutung ist die Einführung der Siwa-Figur am Ende des ersten Kapitels der Novelle. Sieghart bleibt bei einem Unwetter mit seinem Jeep im schlammigen Lausitzer Boden stecken – eine Vorausdeutung auf die Niederlage der Technik gegen die Natur – und kehrt für eine Nacht im Haus von Mathias und Ena ein. Im Begriff, sich schlafen zu legen, vernimmt er einen Schrei Enas. „Es war ein unverkennbarer Schrei der Entrüstung, des Schmerzes“ (DK 16). Der Ursache des Schreis nachforschend, findet Sieghart das Paar gemeinsam und gebannt auf einen Schrank starrend, in dem Folgendes zu sehen ist:

Sieghart hatte ein Gesicht erkannt, ein dunkles hölzernes Gesicht, ein ungeheuer fremdes Gesicht, rund, mit knöchernen Konturen und toten Augen, ein unvollendetes Gesicht, flach und elend, kein richtiges Gesicht, doch eines, das einem Menschen gehörte, wenigstens aber die Abbildung eines Menschengesichts. (DK 17)

Der Anblick der Götinnenskulptur löst bei Sieghart ein Befremden und gewisses Entsetzen aus. Die „toten Augen“ der Figur, ihre „unvollendete“ Erscheinung zeugen zum einen von einer archaischen Derbheit der Darstellung, die auch auf den Kontinuitätsbruch der Christianisierung als für die Westslawen traumatisierende Erfahrung der Entfremdung von den eigenen Mythen verweist ([JANION 2014](#): 60–77). Entscheidend für diese Szene der ersten Begegnung mit Siwa ist aber Enas Schrei, dessen Ursache im Text nie eine befriedigende Aufklärung erfährt. Warum schreit Ena, während sie gemeinsam mit ihrem Verlobten das Götinnenbildnis betrachtet? Die diesbezüglich herrschende Unklarheit markiert das Verhältnis der sorbischen Protagonisten zum slawischen Mythos nicht zuletzt als ein durch jenen von Hans Blumenberg beschriebenen „Terror“ geprägtes, der „Ausdruck der Passivität dämonischer Gebanntheit“ ([BLUMENBERG 1971](#): 13) angesichts mythischer Übermacht ist ([PRUNITSCH 2003](#): 229 f.). Auch Mathias und Ena ist die Siwa-Skulptur unheimlich, da sie, wie sich im weiteren Textverlauf zeigt, ebenso verurteilend und richtend über den Geschehnissen steht wie der gleichermaßen mit mythischer Natureinheit verbundene Wassermann. Noch vor dem Ende dieses ersten Kapitels, unmittelbar nach der Siwa-Begegnung, erblickt Sieghart dann sowohl das am Schluss der Novelle für seinen Tod verantwortliche Jagdgewehr und den zu einem nächtlichen Ritt aufbrechenden Mathias (DK 18 f.) – beides Vorausdeutungen auf die den weiteren Handlungsverlauf bestimmenden tragischen Ereignisse und die mit ihnen verbundene Gewalt, die so auch mit dem Terror des Mythos in vorausahnende Verbindung gesetzt wird.

Kurz vor dem gemeinsamen Aufbruch nach Paris bringt Sieghart Ena sodann dazu, ihm das im Schrank verborgene Geheimnis zu offenbaren. Das in Holz geschnitzte Gesicht, „in dem die Risse zu sehen waren, die morschen Spuren des Zerfalls“ (DK 102), wird ihm nun als „Siwa [...] Göttin des Lebens“ (ebd.) vorgestellt. Das slawische Erbe

erscheint, wie die Beschreibung nahelegt, durchgehend durch Kontinuitätsbruch und Verfall gekennzeichnet, erweist sich aber auch als „schön in seiner mangelhaften Ausführung“ (ebd.), im Sinne einer archaisch-naiven Schönheit. „Wir haben sie, antwortete Ena. Niemand weiß, seit wann. Wurde immer weitergegeben. Bringt Glück. Eine Heidin. Wir schützen sie. Darf nicht in fremde Hände. Vor fremde Augen“ (DK 103). Sowohl die transgenerationale Weitergabe als auch die Abschottung vom ‚Fremden‘ – in sorbischen Selbstbeschreibungen oft als Kernaspekte des Selbsterhalts der Minderheit diskutiert – werden hier aufgerufen. Siwa ist als slawische Lebensgöttin nicht nur die ‚Mutter Natur‘, deren Präsenz in der sorbischen Familie erneut deren besondere Naturnähe unterstreicht, sondern auch Repräsentantin eines tief im sorbischen Imaginären verwurzelten Prinzips der Bewahrung des ‚Eigenen‘.

Sieghart reagiert auf den Anblick der Figur nun mit einem „befreite[n] Lachen“ (DK 103), in dem sich sein Überlegenheitsgefühl und seine Ignoranz gegenüber dem als „bedeutungslos“ (ebd.) angesehenen Mythos ausdrückt. Der Göttinnenfigur setzt er die im Fernsehen gezeigten Bilder von technischen Errungenschaften entgegen, worin sich der für die Novelle prägende Gegensatz von technischem und mythischem Weltbild verdichtet (vgl. auch [BLIDY 2021](#): 107). Ohne Hände und „zum Schweigen verurteilt“ (DK 104), beweist Siwa allerdings doch ihre Präsenz, befindet sich zu den Bildern „in einer fast unerträglichen Nachbarschaft“ (ebd.). Siegharts permanente Versuche der diskursiven Entmachtung des Mythos bleiben letztlich wirkungslos, denn Siwas anklagende Augen, die bereits zuvor „näher an ihn heranzufahren schienen“ (DK 102), lösen nun in Ena eine unbestimmte Angst aus: „Ich habe Angst, sagte sie. Sieghart riss sich von den Bildern los. Angst? Wovor? Ich weiß nicht, antwortete sie und ging aus dem Zimmer“ (DK 104). Der Terror des Mythos, der am Ende alle Protagonisten in den Tod treibt, kündigt sich hierin ebenso an wie in Enas Schrei im ersten Kapitel. Aber zunächst sagt sie sich von Siwa los, reagiert auf den Vorschlag, sie nach Paris mitzunehmen, mit dem Entschluss: „[I]ch muss ohne sie auskommen“ (DK 106).

Hierin besiegelt sich ihre Veründigung gegen das im Text als ‚naturgemäß‘ ausgewiesene mythische Weltmodell, gegen die (Lausitzer) Natur und das durch Familienkontinuität und kulturelle Abgrenzung gestützte Prinzip des sorbischen Selbsterhalts. Als Kläger und Richter gegen sie tritt nicht nur der Wassermann, sondern auch Siwa (als die slawische ‚Mutter Natur‘) auf. In Paris begegnet sie der Siwa-Figur ein letztes Mal, und zwar in einem Antiquitätengeschäft, an das Sieghart sie ohne ihr Wissen in Kommission gegeben hatte:

Gott!, sagte sie und legte beide Hände an die Scheibe, hinter der sie das Gesicht sah, den Kopf, auf einem metallenen Sockel, einem widerlichen metallenen Sockel, das Gesicht Siwas, die kantige Stirn, die toten Augen, den Mund, die Rillen im Mund, die Rillen im alten Holz, im ewigen Holz, die Augen, die sehen konnten, die sie jetzt sehen konnten, den Mund, der gleich sprechen würde, der schon sprach ... (DK 118)

Tomasz Derlatka, der dem Siwa-Motiv in *Der Kirschbaum* einen ganzen Aufsatz gewidmet hat, stützt seine Deutung maßgeblich auf diese Schlusszene und interpretiert sie als Bruch mit dem slawischen Mythos ([DERLATKA 2008](#): 30 f.). Enas freiwilliges Zurücklassen Siwas, ihre Platzierung im Antiquitätengeschäft durch Sieghart und das Misslingen der Versuche, sie wiederzubekommen (die Figur wird verkauft, bevor er sie zurückholen kann), sieht Derlatka als Zeichen der zunehmenden Bedeutungslosigkeit der slawischen

Tradition für die Sorben: „[D]as Slawische wird zum unnötigen Ballast“ ([DERLATKA 2007: 377](#)).¹⁶

Eine solche Deutung erkennt allerdings die mythische Grundstruktur des Textes, innerhalb derer der Mythos stets die Oberhand behält, schließlich das tragische Ende einfordert und damit letztlich auch das ‚Lossagen‘ von Siwa bestraft. Letztere holt Ena selbst in Paris ein, beweist ihre mahnende Präsenz und deutet, wie die oben zitierte Passage zeigt, mit ihren „sehenden Augen“ und ihrer in Enas Wahrnehmung auch verbal geäußerten Anklage auf den ‚Terror‘ voraus, der als Strafe auf den Verrat am slawischen Mythos folgt. Die letzte Begegnung mit Siwa geht Enas Rückkehr in die Heimat und dem tragischen Ausgang der Geschichte unmittelbar voraus. Das Antiquitätengeschäft steht weniger für ein vom Text intendiertes ‚Ausortieren‘ des Mythos als vielmehr für Siegharts scheiternden Versuch, diesen durch die Einbettung in den geschichtlichen Zeitverlauf (als historisch verortbare Antiquität) seiner anfangs- und endlosen, überzeitlichen Geltung zu berauben. Am Ende aber findet Sieghart den Tod und unterliegt den außerhalb der historischen Zeit stehenden, daher nicht einfach ‚ausortierbaren‘ mythischen Mächten Siwas und des Wassermanns. Sieghart, so der sich daraus ergebende Schluss, ist nur Teil einer historischen und damit vergänglichen Entwicklung, während der Mythos auf ewig Bestand hat.

Der sorbische (Wassermann) und slawische (Siwa) Mythos gehen also in *Der Kirschbaum* einen Bund ein und fungieren als Garanten und Stabilisatoren des mythischen Weltmodells, auf dem die Erzählung aufbaut. Beide sind aufs engste mit der Natur verschaltet und verkörpern nicht nur die im sorbischen Imaginären bis zur Selbstexotisierung gesteigerte Idee der besonderen Einheit von Sorben, Natur und Mythos, sondern auch die Geschlossenheit der Generationenfolge und Traditionsweitergabe, die den Selbsterhalt der Minderheit sicherstellen soll. Zugleich konstituieren sie eine spezifische Geschlechterpolarität im sorbischen Natur- und Mythenbezug: Siwa als weibliche Figur der slawischen ‚Urmutter‘ und ‚Mutter Natur‘ auf der einen, der Wassermann als männlicher, spezifisch sorbischer Naturegeist auf der anderen Seite. Die als weiblich markierte slawische Naturgottheit steht dabei ebenso im Kontrast zum Gott-Vater aus der jüdisch-christlichen Tradition und signalisiert ein den Sorben zugeschriebenes eigenes, sich aus dem heidnischen Erbe speisendes Verhältnis zur Natur und dem Metaphysischen (als Nähe zur ‚Mutter‘), das nicht vollständig durch die Christianisierung überschrieben ist. Das Bild Siwas als wachende und strafende Matriarchin verweist darüber hinaus auf das oben beschriebene Idealbild und die prominente kulturelle Stellung der ‚sorbischen Mutter‘ sowie eine damit verbundene Sakralisierung des Weiblichen in der sorbischen Kultur. Der Wassermann komplementiert diese auf der Verbindungslinie Mythos – Natur – Frau fußende metaphysische Wirklichkeitsgrundlage als männliches Prinzip: Die Verbindung von Heidnisch-Slawischem (Siwa als Frau) und Sorbischem (der Wassermann als Mann) konstituiert in der Novelle den mythischen Natur- und Weltbezug der Sorben in der Gegenwart.

Allerdings erstreckt sich die mythische Grundstruktur des Textes nicht nur ins Slawische und Sorbische, sondern greift ebenso ins Griechisch-Antike und Jüdisch-Christliche aus. Die Verbindung von griechischer Antike, Christentum, Slawentum und Sorbentum bildet den kulturgeschichtlichen und mythologischen Rahmen des in *Der Kirschbaum* narrativ konstruierten Weltmodells. Zentrum und Deutungsgrundlage dieser Mythenüberschneidung ist die Figur Ena, deren Name u. a. auf zweierlei verweist: die griechische Helena („Ena“ als Kurzform der slawischen Namensvariante „Jelena“) und die alttestamentarische Eva.

¹⁶ Vgl. auch [DERLATKA \(2008: 26–31\)](#).

4. Helena – Ena: der Brautraub

Ich seh', die Philologen
 Sie haben dich so wie sich selbst betrogen.
 Ganz eigen ist's mit mythologischer Frau;
 Der Dichter bringt sie, wie er's braucht zur Schau:
 Nie wird sie mündig, wird nicht alt,
 Stets appetitlicher Gestalt,
 Wird jung entführt, im Alter noch umfreit;
 G'nug, den Poeten bindet keine Zeit. ([GOETHE 2005](#): V. 7426–7433)¹⁷

Diese Verse aus der *Klassischen Walpurgisnacht* in Goethes *Faust II* reflektieren den literarischen, nicht zuletzt im Faust-Drama selbst zu beobachtenden Umgang mit dem griechischen Helena-Mythos. Die Geschichte der schönsten Frau der antiken Welt, ihrer Entführung und darauffolgenden Zurückerobnung erfuhr in der neuzeitlichen Literatur kulturübergreifend zahlreiche Adaptionen und Instrumentalisierungen. Auch Jurij Koch bringt in *Der Kirschbaum* das jahrtausendealte Erzählmuster der ‚entführten Schönen‘ „wie er's braucht zur Schau“ (V. 7429) und macht seine Ena damit zur „mythologische[n] Frau“ (V. 7428), deren Schicksal über den Rückgriff auf die antike Erzähltradition den Grundkonflikt zwischen dem Sorbischen und seinem ‚Anderen‘ auf eine mythologisch-zeitlose Ebene emporhebt.

Helena gilt in der antiken Überlieferung als Tochter des Zeus, deren Schönheit unübertroffen war und jeden Mann unweigerlich verführte.¹⁸ Sie entschied sich letztlich zur Heirat von Menelaos, des Königs von Sparta. Aufgrund der Geschehnisse um das Urteil des Paris, d. h. des Streites der Göttinnen Hera, Athene und Aphrodite um den Titel der Schönsten (versinnbildlicht im Zankapfel der Zwietrachtsgöttin Eris), wird sie dem trojanischen Prinzen Paris zur Frau versprochen und lässt sich von ihm nach Troja entführen. Der „Raub der Helena“ gilt als Auslöser des Trojanischen Krieges, in dem die mit Menelaos verbündeten Griechenkönige aus Rache für den ‚Brautraub‘ vereint nach Troja ziehen. Der Krieg endet bekanntlich nach zehnjähriger Belagerung mit dem Sieg der Griechen, woraufhin Helena zu ihrem Mann nach Sparta zurückkehrt.

Wie Lowell Edmunds umfassend darlegt, ist der Raub der Helena als wohl prominenteste Form des auch in anderen Mythen und Sagen anzutreffenden Erzählschemas „The Abduction of the Beautiful Wife“ ([EDMUNDS 2016](#): xi) zu verstehen. Ohne große Anstrengung lässt sich die Grundstruktur dieser klassischen Erzählung in *Der Kirschbaum* wiederfinden: Ena ist zwar noch nicht mit Mathias verheiratet, ihm aber fest versprochen; Sieghart dringt als Fremder in die Beziehung ein und ist von Enas Anblick so verzaubert, dass sein auf sie gerichtetes Begehren sein weiteres Handeln bestimmt; der Kern des die Novelle bestimmenden Konflikts, die „unerhörte Begebenheit“, die laut Goethe die Gattung der Novelle definiert ([ECKERMANN 1981](#): 207 f.), ist sodann der ‚Brautraub‘, Enas Verführung durch Sieghart und die gemeinsame Übersiedlung nach Paris, die aufgrund des aggressiven Vorgehens Siegharts durchaus als – wie bei Helena einver-

¹⁷ Goethes *Faust* wird hier durch Versangaben zitiert, die sich auf die im Literaturverzeichnis ausgewiesene, von Albrecht Schöne herausgegebene Ausgabe im Deutschen Klassiker Verlag beziehen ([GOETHE 2005](#)).

¹⁸ Die folgende Wiedergabe des Helena-Mythos basiert auf der äußerst detaillierten, komparatistischen Aufarbeitung der verschiedenen Überlieferungen in [EDMUNDS \(2016](#): 103–161).

n e h m l i c h e – Entführung gewertet werden kann; schließlich Gewalt und Tod als Konsequenz des Raubes, hier nicht in Form des Krieges, sondern als Rache der sorbischen Heimatwelt an Sieghart, gefolgt von der ‚Rückkehr‘ Enas zu ihrem rechtmäßigen, wenn auch nie angetrauten Ehemann Mathias in den Teich. Die erwähnte Namensparallele (Helena – Ena) und die Entsprechung des Namens der Stadt Paris als Ziel der ‚Entführung‘ mit dem Namen des Entführers im Helena-Mythos (Paris) lassen diese griechisch-antike Dimension der mythischen Grundstruktur des Textes erkennbar werden.¹⁹

Komplementär zur Art und Weise der Funktionalisierung der sorbischen/slawischen Mythen dient die Helena-Brautraub-Motivik in der Novelle zur Untermauerung ihrer literarischen Topografie, die auf einer (nicht zuletzt geschlechtlich konnotierten) Eigen-Fremd-Unterscheidung fußt. Das Eindringen des ‚Fremden‘, d. h. Siegharts und seines Bohrtrupps, äußert sich hauptsächlich über den doppelten Besitzanspruch, den es gegenüber dem aus sorbischer Perspektive ‚Eigenen‘ artikuliert: Sieghart begehrt das Land u n d die Frau. Ebenso wie die Messungen der Ingenieure letztlich auf die Aneignung des Landes zu ökonomischen Zwecken abzielen, laufen Siegharts Bemühungen um Ena auf ihre Eroberung hinaus. Landraub und Frauenraub werden narrativ miteinander verschaltet, womit der Text etablierte Repräsentationsmuster des Kolonialismus sichtbar macht. Auf die tief im europäischen Denken verwurzelte diskursive Verbindung der Natur, des ‚Wilden‘, Unerforschten und damit auch begehrlichen ‚Anderen‘ mit dem Weiblichen wurde bereits hingewiesen ([WEIGEL 1990](#): 118–128). Die koloniale Eroberungsrhetorik ist demnach durchzogen von einer Bild- und Metaphernsprache, die fremde, scheinbar noch ‚unzivilisierte‘ Länder sowie die ‚unberührte Natur‘ als gleichsam zu erobernde und zu zivilisierende Frauen beschreibt (ebd.). Das Hereinbrechen der Hegemonialmacht der technisierten Moderne über den scheinbar noch vormodernen Raum der Lausitz ist in Kochs Novelle ebenso ein Vordringen des Männlichen in das weiblich konnotierte Reich von Natur und Mythos. Die „Bohrungen“ (DK 39), die Sieghart und seine Leute vornehmen, stehen als penetrativer Akt des Eindringens in das sorbische Land und die Natur mit phallischen Maschinen in einem analogen Verhältnis zur sexuellen Eroberung Enas,²⁰ der sorbischen Frau durch den deutschen Mann. Das Narrativ des ‚Brautraubs‘ als mythisches Fundament ermöglicht es dem Text, das Sorbische auf die Rolle des Opfers kolonialer Eroberung und Ausbeutung festzulegen, als das Weibliche (mit Natur und Mythos Verwobene), an dem sich das Männliche (als technisch-rationalistische Hegemonialmacht) versündigt.

So bestimmt die Bewegung der zentralen Frauenfigur, der Helena-Ena, zwischen den beiden zentralen semantischen Räumen – der mit Natur, Mythos und Weiblichkeit assoziierten Lausitz und der mit Technik, Modernisierung und Männlichkeit assoziierten Stadt Paris – die Handlung der Novelle. Als geraubte Helena in Troja steht Ena in Paris nicht nur für den Raub am Sorbischen durch das Deutsche bzw. den Westen, sondern auch für das seit den Auswanderungswellen des 19. Jahrhunderts tief ins sorbische Imaginäre eingeschriebene Schicksal der Diaspora, das viele Sorben ereilte.²¹ Das Schema des Trojanischen Krieges, der oft als Urkonfrontation des Orients und des Okzidents gedeutet wird,

¹⁹ Zur Rezeption antiker Mythen um den Trojanischen Krieg in der DDR-Literatur vgl. auch [RIEDEL \(1984](#): 60–102).

²⁰ Der Erzähler beschreibt Sieghart so etwa nach Enas letztendlichem Liebesgeständnis als „gewinnend, erobernd“ (DK 90).

²¹ So entstanden etwa bis heute bestehende sorbische Diaspora-Gemeinden in Australien und den USA (vgl. [MALINKOWA 1995](#)).

erfährt dabei eine Umkehrung: Der (deutsche/westliche) Okzident begeht einen Raub am (sorbischen/östlichen) Orient.

Die darin verborgene Kritik am westlichen Hegemonie- und Besitzstreben wird umso anschaulicher, verfolgt man die Tradierung des Helena-Mythos in der deutschen Klassik, namentlich im oben bereits zitierten *Faust*-Drama von Johann Wolfgang von Goethe. Denn auch Faust, Repräsentant einer mittelalterlichen deutschen Gelehrtenkultur, strebt über beide Teile der Tragödie hinweg nach einer Aneignung der schönen Helena, die ihm erst im dritten Akt des zweiten Teiles vorübergehend gelingt. Wie Sieghart in *Der Kirschbaum* steht Faust in dieser Konstellation nicht nur für das Deutsche, sondern auch für ein wissenschaftlich-rationales Verhältnis zur Welt, dessen Unzulänglichkeit hinsichtlich des Erkennens der ‚letzten Dinge‘ – so der Grundgedanke der sogenannten Gelehrtentragödie – ihm allerdings bewusst wird und eine Sehnsucht nach ‚der Magie‘, schließlich auch nach dem in Helena verkörperten Mythos zur Erlangung einer ganzheitlicheren Erfahrung des Menschseins auslöst (V. 354–2604). So deutete bereits Friedrich Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie* (1872) Fausts Ausruf der Sehnsucht nach Helena („Und sollt ich nicht, sehnstüchtigster Gewalt, / Ins Leben ziehn die einzigste Gestalt?“ [V. 7438 f.]) als Ausdruck der Sehnsucht des „theoretischen Menschen“ nach einer Wiedervereinigung mit dem existenziellen Trost spendenden Mythos ([NIETZSCHE 1980](#): 118–120).

So wie Faust Helena zum ersten Mal im Zauberspiegel der Hexenküche erblickt („Laß mich nur schnell noch in den Spiegel schauen! / Das Frauenbild war gar zu schön!“ [V. 2599 f.]) und von diesem Moment an von ihrem Anblick besessen ist, beobachtet Sieghart Ena ebenfalls mit einem optischen Medium, seinem Fernglas, beim Waschen an der Pumpe und kann von diesem Moment an „die Augen nicht von ihr lassen“ (DK 20). Was Ena für ihn begehrenswert macht, fasst der Erzähler zusammen als „Jugend, Stolz, Geheimnis, Anziehung und Abwehr, Versteck und Offenbarung, Natur, ein ererbtes Schamgefühl“ (DK 20), somit nicht zuletzt ihr „Anderssein“, wie Blidy richtig feststellt ([BLIDY 2021](#): 106). Ena ist wie Helena das fetischisierte Andere, ist Geheimnis und Mythos, untrennbar verbunden mit der Natur, wird durch ihren Widerstand umso begehrenswerter und fungiert im Text so letztlich als Projektionsfläche für das männlich-sexualisierte, kolonialistische und ökonomische Begehren, das auch ein uneingestandenes Begehren des in der Moderne verlorenen mythisch-religiös-metaphysischen Aufgehobenseins ist. Jene von Georg Lukács als „transzendente Obdachlosigkeit“ ([LUKÁCS 1994](#): 32) beschriebene Verlust Erfahrung wird – bei Faust wie bei Sieghart – kompensiert durch den Raub des Begehrten, d. h. des Mythos in Form der (Hel-)Ena. Nietzsche schreibt in *Die Geburt der Tragödie*:

Worauf weist das ungeheure historische Bedürfniss der unbefriedigten modernen Cultur, das Umsichsammeln zahlloser anderer Culturen, das verzehrende Erkennenwollen, wenn nicht auf den Verlust des Mythos, auf den Verlust der mythischen Heimat, des mythischen Mutterschoosses? Man fragt sich, ob das fieberhafte und so unheimliche Sichregen dieser Cultur etwas Anderes ist, als das gierige Zugreifen und Nach-Nahrung-Haschen des Hungernden. ([NIETZSCHE 1980](#): 146)²²

²² Nietzsches zum Teil deutsch-nationalistisches und essentialistisches Mythen- und Kulturverständnis ist selbstverständlich aus heutiger Sicht höchst kritisch zu betrachten. Der Bezug auf seine Aussagen zum Mythos dient in dieser Untersuchung primär der Veranschaulichung der Deutungslogiken, die Jurij Kochs Novelle nahelegt.

Siegharts Raub an der sorbischen Kultur wird in dieser Lesart zur Verzweiflungstat eines von Natur und Mythos Entfremdeten, dem anders als Faust, wie im abschließenden Kapitel dieser Untersuchung zu zeigen ist, nach der scheiternden, nur vorübergehend gelingenden Vereinigung mit dem mythischen Urbild des Weiblichen keine Erlösung im christlich-religiösen Rahmen zuteilwird.²³ Mit Blick auf obiges Nietzsche-Zitat ist zudem darauf hinzuweisen, dass Sieghart im Grunde einen doppelten Frauenraub begeht, als er neben Ena auch Siwa nach Paris entführt und im Antiquitätengeschäft zu Geld macht. Ganz explizit führt der Text damit das im Kolonialismus weit verbreitet gewesene Entwenden indigener Kunstschatze durch westliche Kolonialmächte vor. Im vom Mythos dominierten Deutungsrahmen der Novelle ist dies nicht nur Kolonialismuskritik, sondern auch ein kläglich-er kompensationsversuch der eigenen Mythenlosigkeit seitens einer nüchtern-rationalen Hegemonialkultur. So wie Faust zu den ‚Müttern‘ herabsteigen muss, um sich Helena zu nähern (V. 6216–6306), raubt Sieghart Siwa, die slawische ‚Mutter Natur‘, als Akt der Aneignung und Beherrschung des verachteten, aber, wie seine Faszination von Ena zeigt, uneingestanden begehrten Mythos.

Eine auf die Verflochtenheit der Dimensionen Mythos, Natur und Geschlecht im sorbischen Imaginären fokussierte Deutungsperspektive muss Ena allerdings nicht nur als Helena-Figur betrachten, deren Indienstnahme der mythischen Stabilisierung der den Text prägenden Eigen-Fremd-Unterscheidung dient, sondern auch im biblischen Sinne als Eva-Figur, anhand derer die Modalitäten von Versündigung, Buße und Erlösung im narrativ aufgespannten sorbischen Weltmodell vorgeführt werden.

5. Eva – Ena: Sündenfälle

An einige Einzelheiten wird er sich später erinnern, nicht in der Folge, in der sie sich ihm bei dieser Ankunft boten, reichlich durcheinandergewirbelt sogar, wie unbeträchtliche Zeugen, auf die man sich nicht berufen kann. Die Blumen werden kommen, das hohe schilffartige Gras, dessen Lanzenblätter bis zum Fenster hinaufreichten. Der Kirschbaum, der in der Dunkelheit blieb, wird kommen. Seltsam, der auch. Aber als Zeugen werden sie alle unbrauchbar sein. Vor welchem Gericht ist ein Kirschbaum als Zeuge aufgetreten? (DK 10)

Diese Passage aus dem unmittelbaren Anfang der Novelle, Siegharts erste Annäherung an Enas Gehöft, deutet bereits auf das Ende des Textes voraus und verschiebt den Deutungsrahmen für die nachfolgenden Ereignisse über die Begriffe der „Zeugen“ und des „Gerichts“ in das semantische Feld des Juristischen. Sieghart, so ist unmissverständlich klar, wird am Ende angeklagt werden, die Natur aber wird ihm als Zeuge nicht beistehen. Der Text kündigt an seinem Beginn an, dass hier ein Urteil gefällt werden muss, und verlangt nahezu nach einer Lektüre alles Folgenden unter dieser Maßgabe. Das Schicksal der handelnden Protagonisten Ena und Sieghart wird so als ein Narrativ erkennbar, in dessen Zentrum die Versündigung (an der Natur, am Volk, an den Göttern etc.) gefolgt von Buße und (einseitiger) Erlösung stehen. Anhand der beiden zentralen Figuren führt

²³ Nach dem Zusammentreffen von Faust und Helena im dritten Akt von *Faust II* und der Zeugung des sogleich wieder in den Tod stürzenden Euphorion bleiben von Helena nur Kleid und Schleier zurück, bevor Faust wieder in seine mittelalterliche Gegenwart zurückkehrt (V. 9695–10066). Fausts Schicksal endet in der Bergschluchten-Szene mit einer Erlösung im christlichen Sinne (V. 11844–12111).

die Novelle vor dem Hintergrund der griechisch-antiken und jüdisch-christlichen Erzähltradition zwei ‚Sündenfälle‘ vor und konstituiert darüber ihren (sorbischen) narrativen Weltentwurf.

Sieghart beschreibt die auf „[k]onstruktive[n] Wasserbau“ (DK 38) und „Siedlungswirtschaft“ (ebd.) abzielenden Bohrungen und Messungen, die er mit seinem Trupp vornimmt, als eine Selbstermächtigung des Menschen gegenüber der unzulänglich eingerichteten Natur:

Wo keine Berge sind, errichten wir welche, wo keine Seen sind, lassen wir sie entstehen. Das ist kein Problem. Heute nicht mehr. Konstruktiver Berge- und Wasserbau. Ja, wirklich interessant, wiederholte Ena. Der Mensch richtet alles nach seinem Ebenbild ein. Nach seinem Geschmack. Er nimmt den Göttern die Zügel aus den Händen, fügte Sieghart hinzu. Was sollen wir machen, wenn alles ziemlich unzulänglich eingerichtet ist. (DK 38)

Der Ingenieur betrachtet die Umgestaltung der Landschaft als nahezu göttlichen Schöpfungsakt, ein Hinwegsetzen über die gegebene natürliche Ordnung. Ganz bewusst begeht er damit einen „Frevel an den Göttern“, nimmt ihnen „die Zügel aus den Händen“, und eröffnet durch diese Formulierung erneut die mythologische Deutungsebene: Sieghart ist der schöpferische Prometheus, der das Feuer aus dem Olymp entwendet und den Sterblichen überbringt. Das „Hier sitz ich, forme Menschen / Nach meinem Bilde“ ([GOETHE 1987](#): 204) aus Goethes berühmtem Sturm-und-Drang-Gedicht wird in Kochs Erzählung zur Formung der Welt nach dem menschlichen Ebenbild. Der Text knüpft damit an Diskurse der Techniqueuphorie und Technikkritik seit dem 19. Jahrhundert an, in denen sich der Prometheus-Mythos zu einem zentralen Sinnbild für den technikgestützten Zivilisationsfortschritt entwickelte, allerdings auch zur Kritik am neuen Geltungsanspruch der technischen Weltansicht herangezogen wurde.²⁴

Denn untrennbar mit diesem Mythos verbunden ist auch die Hybris, der Frevel an der Natur, wie bereits Nietzsche in Bezug auf die Figur des Prometheus ausführt:

Die Voraussetzung jenes Prometheusmythos ist der überschwengliche Werth, den eine naive Menschheit dem Feuer beilegt als dem wahren Palladium jeder aufsteigenden Cultur: dass aber der Mensch frei über das Feuer waltet und es nicht nur durch ein Geschenk vom Himmel, als zündenden Blitzstrahl oder wärmenden Sonnenbrand empfängt, erschien jenen beschaulichen Ur-Menschen als ein Frevel, als ein Raub an der göttlichen Natur. ([NIETZSCHE 1980](#): 69)

Ziel von Siegharts Bemühungen ist, wie bereits ausgeführt, eine mögliche vollständige Flutung des untersuchten Terrains. Sein oben diskutierter, spöttischer Bezug auf den Wassermann im Zuge dessen („Höchstens, dass ihr näher am Wasser leben würdet, [...] in der Nachbarschaft des Wassermannes“ [DK 42]) erzeugt einen Kontrast zwischen der im Wassermann-Mythos personifizierten sorbischen Ehrfurcht vor der Unbeherrschbarkeit des Wassers als Naturgewalt und der prometheischen Herrschaftsfantasie des Ingenieurs. So führt Sieghart weiter aus: „Die Tiefen und die Weiten also. Sie habens uns angetan. Suchen und fündig werden. Verändern. Die Erde anzapfen. Meere erschaffen. Ein biss-

²⁴ Vgl. hierzu [PETERS \(1999\)](#); [ZIOLKOWSKI \(2000](#): 25–42). Zur Rezeption des Prometheus-Mythos in der DDR-Literatur vgl. auch [RIEDEL \(1984](#): 21–36); [ZIOLKOWSKI \(2000](#): 111–148).

chen Gott spielen“ (DK 43). Prometheus und der Wassermann stehen hier für entgegengesetzte Konzeptionen des Verhältnisses zwischen Mensch und Natur. Der furchtsame sorbische Respekt vor den Elementen, der zugleich in eine Fantasie der Einheit mit der Natur mündet, wird konfrontiert mit dem gottgleichen Gestaltungsanspruch der von außen kommenden Mächte.

Aber auch Enas Schicksal steht im Zeichen einer Versündigung, wenn auch einer deutlich anders gearteten als der prometheischen Hybris. „Ich, sagte sie, erschaffe nichts. Nehmen, was vorhanden ist. Weitergeben, was man selbst erhält. Teilen. Arbeit auf dem Feld. Mutter, Großvater, Mathias ... Sein, wie die Menschen sind. Hier“ (DK 43). Siegharts Schöpfungsanspruch steht Enas Ideal des Bewahrens gegenüber, dem Zusammenhalt des Eigenen als Grundmerkmal der „zentripetale[n] Geschlossenheit des Weltmodells“ (KOSCHMAL 1995: 40), das laut Walter Koschmal die dominanten Ausprägungsformen sorbischer Kultur auszeichnet. Enas Frevel kann in der Logik der Erzählung, die sich im Ganzen nach dem Erhalt und Zusammenhalt der sorbischen Idylle sehnt, nur in einer Versündigung gegen dieses Prinzip der Bewahrung und Weitergabe des Vorhandenen bestehen. Ihre Verführung durch Sieghart, oder anders gesagt, das Sich-verführen-Lassen von der vermeintlich verheißungsvollen Welt außerhalb des Lausitzer Paradieses konstituiert den zweiten Sündenfall im Zentrum der Erzählung. Ena wird, wie es in ihrem Namen ebenfalls angelegt ist, zur Eva, die der Verlockung der verbotenen Frucht anheimfällt.²⁵ Ein erneuter Blick in Nietzsches *Geburt der Tragödie* lässt den dort beschriebenen Dualismus des biblischen und des altgriechischen Sündenfallmythos als sich aufdrängende Deutungsgrundlage der Erzählung erkennbar werden: „So wird von den Ariern der Frevel als Mann, von den Semiten die Sünde als Weib verstanden, so wie auch der Urfrevel vom Manne, die Ursünde vom Weibe begangen wird“ (NIETZSCHE 1980: 70).

Nietzsches Verwendung von Begriffen aus der Rassenlehre sowie sein veraltetes, mitunter misogynen Geschlechterverständnis sind aus heutiger Sicht selbstredend höchst problematisch und wurden in der Forschung bereits ausführlich diskutiert (vgl. PÜTZ 1999: 149–160; ZIOLKOWSKI 2000: 25). Seine Kontrastierung der prometheischen Hybris mit dem „semitischen Sündenfallmythos [...], in welchem die Neugierde, die lügnerische Vorspielung, die Verführbarkeit, die Lüsterheit, kurz eine Reihe vornehmlich weiblicher Affectionen als der Ursprung des Uebels angesehen wurde“ (NIETZSCHE 1980: 69), eröffnet dennoch einen Zugang zu den grundlegenden mythologischen Bedeutungsebenen, die in der Tiefenstruktur der Novelle *Der Kirschbaum* schlummern. Enas letztendliche erotische Hingabe an Sieghart, ihre dadurch veränderte Wahrnehmung der Heimat und Sehnsucht nach einem Leben außerhalb der nun erst als solche empfundenen Enge, markieren den Verzehr der verbotenen Frucht vom Baum der Erkenntnis, versinnbildlicht in ihrem verkehrten Gebrauch des Fernglases (DK 35), das nun das Nahe fern und das Ferne nah erscheinen lässt – eine unwiderrufliche Verzerrung von Enas Weltsicht, die der Verbannung aus dem Paradies gleichkommt.²⁶ Dem mythologischen Subtext ist so eine weitere

²⁵ Zur kulturgeschichtlichen Tradition der christlich-religiösen Grundierung von Narrativen der Versündigung in der Literatur vgl. u. a. GARHAMMER (2016).

²⁶ Siegharts stark mit symbolischer Bedeutung aufgeladenes Fernglas verbleibt zunächst scheinbar versehentlich bei Ena, sodass es zu jener entscheidenden Szene kommen kann: „Aber zunächst hielt sie an, um das Fernglas noch einmal zu benutzen. Sie setzte es umgekehrt an die Augen, und sie sah das eigene Gehöft in jener Verkleinerung, die die Optik bewerkstelligt“ (DK 35). Bereits Juliane Rehnolt wies darauf hin, dass an dieser Stelle „das distanzierte Sehen bei Ena einzieht“ (REHNOLT 2024: 312), also ein Verlust an Naivität im Zugang zur Welt eintritt, die – so die hier angebotene Deutung – mit dem Essen vom Baum der Erkenntnis in motivischer Verbindung steht. Vgl. hierzu auch Heinrich von Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater*

geschlechtliche Dimension eingeschrieben, insbesondere mit Blick auf das zuvor erläuterte tradierte Frauenbild bei den Sorben: Die eigentlich zur Bewahrung der Heimatwelt bestimmte sorbische Frau versündigt sich durch ihre Neugierde und Verführbarkeit und setzt die Kontinuität des historisch Gewachsenen aufs Spiel; der deutsche Mann ist nicht nur überlegener Eindringling und Verführer, sondern auch der gegen die Natur sündigende Prometheus in Gestalt des Ingenieurs.

Beide ‚Sündenfälle‘ werden im Text geahndet. Was hält das Schicksal nun noch für eine Frau bereit, die sich gegen die slawischen Urgötter, die Natureinheit der sorbischen Heimatwelt und ihren vorbestimmten Platz in dieser aufgelehnt hat? Es folgt der Bruch mit Sieghart und die versuchte, zunächst nur zum Abschiednehmen unternommene Rückkehr ins Paradies. Dort begegnen Ena bereits Vorboten, die ankündigen, dass ihr – nicht Sieghart – trotz allem eine Erlösung zuteilwerden kann, durch die der Text eine Hoffnung auf Resilienz und Fortbestand des Sorbischen trotz des Einbruchs des ‚Anderen‘ artikuliert. Am Grab des Großvaters berichtet sie: „Heute habe ich Störche gesehen, ganz in der Nähe. Sie sind wiedergekommen“ (DK 127). Ebenso wie Ena sind die Störche eben doch zurückgekehrt. Die Kontinuität der als natürlich angesehenen Ordnung erscheint damit weiterhin möglich, sie hält auch vorübergehenden Disruptionen stand. Der Storch, der im Volksglauben die Kinder bringt, fungiert hier zuletzt als zentrales Symbol einer Zukunftsfähigkeit des Sorbischen, gestützt auf neue Generationen, die eben doch, wenn sie auch fortgehen, zurückkehren werden, wie es die Natur den Störchen vorschreibt. Auch hier zeigt sich zudem die Tendenz, soziale Problemstellungen in Naturmetaphern zu übersetzen und damit eine scheinbare Selbstverständlichkeit gesellschaftlicher Entwicklungen zu suggerieren: Die Sorben zieht es eben, wie die Störche, in die Heimat. Allerdings bleibt der Ena-Eva, die ihren Zugang zum Paradies verwirkt hat, eine wirkliche Rückkehr verwehrt. „Ich werde wieder davonfliegen, in die andere Welt, in der alles anders ist“ (ebd.), teilt sie dem verstorbenen Großvater mit. Anders als für die Störche stehen für sie die Zeichen auf sofortigen Weiterflug. Wurzeln in der Heimat zu schlagen ist nicht mehr möglich, da sie ebenso entwurzelt ist wie der gefällte Kirschbaum, der nur noch als wurzellose Krone im Text präsent bleibt.

Die kulturgeschichtlich immer wieder behauptete Nähe der Frau zur Natur zeigt sich in der Novelle in eben dieser symbolischen Verwandtschaft Enas mit dem Kirschbaum, der zentralen Metapher der Erzählung. Wie das Kupfervitriol in den Baum eindringt und ihn unwiederbringlich zum Tod bestimmt, ist auch der Stachel der Versuchung in Ena eingedrungen, analog zu den Kupfernägeln im Kirschbaum. Die Bildsprache aus dem Bereich der Natur überlagert sich mit der erotisch-sexuellen Dimension der Verführung Enas durch Sieghart. Der eingeschlagene Nagel im Baum wird als Eindringen des phallischen Gegenstands in das ‚Fleisch‘ des vermenschlichten Baumes beschrieben und steht damit in einer direkten Entsprechung zum Eindringen Siegharts und seines ‚Gifts‘ der Sehnsucht nach der Ferne in Enas Körper und Geist:

Der Finger des Großvaters wies auf einen Nagel im Holz. Der breite Kopf des Fremdkörpers glänzte rötlich. Eine Zange packte ihn. Nun sah man, wie lang er war, wie tief er in das Fleisch gedrungen, getrieben, geklopft war. Der vierkantige Fuß funkelte in

(1810) und die kulturgeschichtlich tradierte Verknüpfung des Sündenfalls mit Naivitätsverlust als Entfremdungserfahrung (KLEIST 1990). Zur literatur- und kulturgeschichtlichen Bedeutung der biblischen Sündenfall-Erzählung (Gen 3) vgl. u. a. auch ZIOLKOWSKI (2000: 9–24, 75–110); LUBKOLL (1986).

der Sonne. Er wurde aus dem Holz gezogen wie der feindliche Pfeil aus dem Fleisch des Freundes. (DK 29 f.)

Ohne seine Schuld zu bestätigen, lenkt der Text dennoch unmissverständlich den Tatverdacht auf Sieghart:

Der Großvater hob die Schultern. Ich weiß nicht, wer so etwas tut. Ich weiß es nicht. Er schaute über den Zaun hinweg. Sein Blick wanderte über die wilde Wiese, zu dem Waldsaum hinüber, an ihm entlang, über die ganze Landschaft fast, die von hier zu sehen war, bis der Feldweg kam, der ins Tal führte, abfallend in einer halben Schleife. Über diesen Weg war auch Sieghart davongefahren. Ena hatte mitgeschaut. Und sie hatte wohl auch die angedeutete Sorge des Großvaters verstanden. Aus der Umgebung, begrenzt durch den dunklen Saum des Waldes, konnte der hinterhältige Anschlag geführt worden sein. In der Nacht. Ein unbekannter Frevler. (DK 30)

Es liegt nahe, dass derjenige, der in den mythologischen Bedeutungsschichten des Textes den prometheischen Urfrevler an der Natur begeht, auch der Frevler ist, der in grenzenlosem Eroberungs- und Beherrschungswillen gegenüber Natur und Frau nicht nur den Baum, sondern auch Ena penetriert und damit verdammt.

Die Schlüsselszene der Verführung kommt folgerichtig einer Vergewaltigung und gewaltsamen Bemächtigung gleich: Sieghart nimmt Ena auf dem Weg zum Gehöft in seinem Jeep mit und drängt sich ihr bei zunehmender Fahrgeschwindigkeit auf. „Ich antworte, wenn du anhältst, sagte sie. Nein, hier neben mir, in diesem Käfig, aus dem du nicht entfliehen kannst, bekräftigte er seine Forderung“ (DK 55). Das hier aufgerufene Bild von der Frau im Käfig rückt sie diskursiv in die Nähe des Tierischen und einer beherrschten und ästhetisierten Wildnis. So bereits in das semantische Feld der Natur verschoben bricht ihr Widerstand gegen den Frevler, nachdem die rasante Fahrt ihr Ende findet. Beinahe kam es zu einem Unfall, sodass Ena kurzzeitig das Gleichgewicht verlor. Sodann begutachtet Sieghart die erschöpfte Frau: „Er trat zu ihr. Behutsam strich er ihr das Haar aus der Stirn. Darunter war eine kleine Wunde. Das Blut hatte nur für einen einzigen Tropfen gereicht“ (DK 56). In Analogie zur Verwundung des Kirschbaums ist auch Enas Körper nun versehrt. Wie beim Bild des Kupfernagels reicht eine kleine Penetration der Außenhülle, um das Innere unwiederbringlich zu korrumpieren. So gibt sie sich nun Sieghart hin: „Seine Lippen berührten ihre Stirn, das schweißnasse Haar, das daran klebte, die Wunde, dann ihren Mund, die halbgeöffneten Lippen, die noch zu sprechen schienen, die noch das Nein formten, selbst dann noch, als sie sich längst ergeben hatten“ (DK 57).

Aber der Text versäumt es ebenso nicht, die Schuld der Frau in dieser Sündenfall-Geschichte nochmals deutlich zu markieren. Die zweite zentrale Verführungsszene findet während der Hochzeit von Mathias und Ena statt, als letztere sich plötzlich in den Stall zurückzieht und von Sieghart verfolgt wird: „Sie atmete tief, und sie wollte, dass er kam. Nichts anderes hatte sie mit ihrem Weggang aus dem Garten bezweckt als das, was nun geschah“ (DK 69). Mit dem „Weggang aus dem Garten“ (ebd.) ist hier nicht nur der Garten des elterlichen Gehöfts zu verbinden, sondern auch der Garten Eden, das Paradies – mit dem die sorbische Heimatwelt in der Erzählung ohnehin assoziiert ist –, aus dem sich Ena-Eva bewusst hinaus begibt. „Sie genoss die Umarmung. Beide spürten den Überfluss, die überquellenden Ströme, denen man sich nicht entziehen kann, entziehen will, denen man sich hingibt, vergessend, verstoßend, ausschließend alles andere, verletzend, über

den Haufen werfend die wunderbaren edlen Vorsätze“ (DK 69 f.). Die liebende Vereinigung wird unmittelbar mit dem ‚Verstoßen‘ in Verbindung gebracht, und nur als Verstoßene kann Ena folglich weiter existieren, vertrieben aus dem Paradies.

Dass die verbotene Berührung im Stall, „zwischen den beiden Pferden“ (DK 69) stattfindet, bringt die folgenschwere Hingabe an die Lust mit dem Kreatürlichen, der Natur im Gegensatz zur (in der Hochzeitsfeier zelebrierten) Kultur in Verbindung. Die im sorbischen Imaginären der Natur ohnehin näher stehende Frau, so wird deutlich, folgt – analog zum alttestamentarischen Sündenfall – ihrem kreatürlichen Instinkt in die Katastrophe. In ihrer Deutung der einschlägigen Bibelpassagen schreibt die Literaturwissenschaftlerin Christine Lubkoll:

Durch die Arbeitsteilung von ‚Gebären‘ und ‚Ernähren‘ und die Gegenüberstellung von Triebhaftigkeit und Herrschaft („nach deinem Manne soll dein Verlangen sein, aber er soll dich beherrschen“, Gen.3,16) wird Eva eher dem Bereich des archaischen Instinkts zugeordnet, so wie sie ja auch im ‚Sündenfall‘ selbst – durch eigene Verführbarkeit und die Weitergabe der Frucht – auf der Schwelle zwischen Natur und Kultur agierte. (LUBKOLL 1986: 11)

Der Sündenfall markiert bzw. etabliert nicht nur eine Geschlechterungleichheit auf Basis der Natur-Kultur-Unterscheidung, er ist auch Ausgangspunkt für die Machthierarchie zwischen Mann und Frau, die ‚Herrschaft des Mannes‘. In *Der Kirschbaum* äußert sich dies ebenso durch die Gegenüberstellung der Beziehungen Enas zu Mathias und Sieghart. Während ihr Verhältnis zu ersterem als gleichwertige Partnerschaft beschrieben wird, ordnet sie sich Siegharts Entscheidungen und Wünschen als Beherrschte unter. Das semantische Feld um „Sieg“, „Eroberung“ und „Besitz“ dominiert, wenn von Siegharts erfolgreichem Werben um Ena die Rede ist (DK 74, 90). Aus der harmonischen Einheit mit Mathias herausgelöst, die ebenso mythische Natureinheit wie unschuldiger Paradieszustand ist, tritt Ena durch ihren Sündenfall in ein Begehrens- und Herrschaftsverhältnis ein.

Die Analogie der verführten und sich versündigenden Ena mit dem vergifteten Kirschbaum wird auch am Ende der Erzählung fortgesetzt. Denn dort wird dem gefällten und nunmehr im Teich schwimmenden Kirschbaum ein letztes Aufblühen vergönnt – neben den wiederkehrenden Störchen ist dies der zweite Vorbote der Erlösung im mythisch-religiösen Subtext der Novelle:

Ena erblickte die Kirschbaumkrone, die immer noch an gleicher Stelle lag. Der Baum hatte Blüten, schneeweiße zarte Blüten. Er, gemordet mit Kupfervitriol, in den Teich geworfen, um sich zu reinigen vom fremden Gift, schickte sich an zu tragen, zum letzten Mal, ohne Stamm und Wurzeln, lebend noch, noch blühend. (DK 128)

Im Reich des Wassermanns, dem mythischen sorbischen Urgrund, kann sich die Baumkrone reinigen und beweist ihre Vitalität. Das Erblühen im Tod, die ästhetische Verzückung durch die Wiederkehr des Lebens nach dem eigentlichen Ende, verweist als Moment der Auferstehung auf die christlich-religiöse Dimension der im Text verborgenen Sinnstruktur. Bereits die eingeschlagenen Nägel rückten das Bild des gemarterten Baumes in die Nähe der Passion Jesu, des mit Nägeln ans Kreuz geschlagenen Heilands. Auf den Leidensweg, dessen Schilderung den Beginn der tragischen Haupthandlung des Textes markiert, folgt am Ende desselben nun die Auferstehung im Aufblühen des Baumes,

analog zur Auferstehung Jesu. Die Reinigung vom Gift, die sich im Kirschbaum als Bedingung der Auferstehung vollzieht, wird so zum Verweis auf die Erlöserfunktion von Jesus Christus im christlichen Glauben: Passion und Auferstehung führen zur Reinigung und Befreiung von der Erbsünde.²⁷

Ena ist in der erzählten Welt die aus dem Paradies verbannte Eva, die eben jene Erbsünde beging und deren Schicksal nun, nach dem Bild der aufblühenden Kirschbaumkrone als Zeichen der Erlösung, im Finale des Textes zu klären ist. Am Teich begegnet sie erneut Mathias, der ihr als „Schatten“, als „lebendiger Scherenschnitt“ (DK 128) erscheint. Der ursprüngliche Geliebte, nun eingegangen in das Reich des Wassermanns, führt noch einmal die Anklage gegen die Sünderin: „Niemals wirst du mich vergessen, antwortete Mathias. Ich bin der Grund, der Anfang, das Erste, der Sinn, Anfang und Ende, das Muster, Kindheit und Heimat. Ich bin das Weißtdunoch“ (DK 128 f.). Erneut wird Enas Entscheidung gegen Mathias als Frevel gegen den metaphysischen ‚Ursprung‘ und die Natur als das ‚Naturgemäße‘ bzw. als solches ausgewiesene markiert. Ihre Aufforderung zu schweigen, erwidert Mathias mit den Worten: „Nein, ich kann nicht schweigen [...]. Die Schweigenden machen sich schuldig. Hörst du die Sprache?“ (DK 129). Mathias’ Anklage gegen die Schweigenden gehört zu den wenigen Passagen des Textes, in denen andeutungsweise die sorbische Sprache als Teil der bedrohten ruralen Idylle mit ins Bild gerät. Die Frage nach der Sprache erweist sich sodann als Beginn einer Aufzählung, die nur durch Ena unterbrochen wird: „Ich liebe dich, Mathias, sagte sie, und ihre Hände zitterten. Sie hatte Angst, ihn nicht zu treffen. Ich liebe dich. Ich muss dich töten. Die Seele, den Sinn, sagte Mathias noch“ (ebd.).

Der Schuss, den Ena im nächsten Moment aus dem dreiläufigen Gewehr abgibt, richtet sich nach der Logik dieser letzten Rede des Wassermann-Widergängers Mathias gegen Sprache, Seele und Sinn – das mythisch begründete und zur naturgemäßen Konstante erklärte sorbische Sein ist es, von dem sich Ena in ihrer Verzweiflungstat lossagen will. Der Getroffene allerdings ist Sieghart, während Mathias unberührbar verschwindet, „in den Nebel hinein, der aus dem Waldteich stieg“ (ebd.). In Jurij Kochs literarischem Weltentwurf herrscht am Ende die Gerechtigkeit des Mythos und der Natur, die dem Störer der natürlichen Ordnung, dem prometheischen Frevler, die verdiente Strafe zukommen lässt. Der erste Sündenfall, der des Mannes, ist damit gerächt. Aber wie verhält es sich mit der sündigen Frau? Die letzten Worte des Textes lauten wie folgt: „Sieghart!, stöhnte sie. Sieghart ... Dann schleppte sie sich zum Teich. Die Kirschbaumkrone erzitterte. Die Blüten lösten sich und schwammen auf dem Wasser. Ein paar Wellen fuhren dahin. Das war alles“ (ebd.).

Enas Bewegung zum Teich als letzte Kunde, die der Lesende von ihrem Schicksal erhält, legt die Deutung nahe, dass an dieser Stelle ein Suizid im Wasser vollzogen wird. Auch das Verlassen des Paradieses, die Neugier und Verführbarkeit, bleiben nicht ungestraft. Allerdings deutet der Gang ins Wasser ebenso eine Erlösung durch Sühne und Buße an, eine Rückkehr in die mythische Naturheimat, die Sieghart niemals, Ena aber sehr wohl zuteilwerden kann. Als Reaktion auf die Kränkung der Moderne, das Eindringen des Mythenverächters und Naturbeherrschers, strebt in diesem Text alles dem Wasser zu – die das Sorbische repräsentierenden Protagonisten Mathias und Ena ebenso wie die Kirschbaumkrone. Auch hier lassen sich Parallelen zu Angela Stachowas Erzählung *Dótknjenje* erkennen, in der alles, was noch sorbisch ist, ebenso dem Wasser zustrebt, dem letztendlichen Schlussbild des Planschens im Teich nach der Wassermannverwandlung. Dieses

²⁷ Zur kulturgeschichtlichen Tradition der literarischen Verarbeitung der hier angesprochenen christlich-religiösen Motive vgl. u. a. [BAUER \(2016\)](#); [POLASCHEGG \(2016\)](#).

Einswerden mit der Natur, dem Mythos und dem Ursprung bezeichnet Prunitsch auch als „Tendenz zur Entsemiotisierung der Wirklichkeit“ (PRUNITSCH 2003: 229). Dies aber bedeutet nichts anderes als das Wiederezusammenfallen von Zeichen und Bezeichnetem, das Rückgängigmachen der semiotischen Binarität, deren Entstehung kulturgeschichtlich häufig mit der Erzählung vom Sündenfall, dem Auseinanderfallen von Ding und Zeichen durch das Essen vom Baum der Erkenntnis verknüpft wird.²⁸ Enas Gang in den Teich, ihr Eingang in die mythische Einheit mit dem Wasser, dem Wassermann, Mathias und dem Braschka, ist damit ebenso die Rücknahme des Sündenfalls, die Erlösung von der Schuld des Verrats am Paradies.²⁹

Stachowas kritische Akzentuierung des Endes im Wasser ist bei Koch nicht zu beobachten; vielmehr affirmiert die Ena zuteilwerdende Erlösung durch Buße das narrativ aufgespannte christlich-mythische Weltmodell. Die nur angedeutete Art und Weise des Ablebens der Protagonistin ruft das spätestens seit Shakespeares Ophelia prominente Motiv der „schönen Frauenleiche im Wasser“ auf und deutet eine Ästhetisierung des Todes,³⁰ ein (Wieder-)Gewinnen von Reinheit und Schönheit an, die in der erblühenden Kirschbaumkrone bereits präfiguriert wurde. Die Analogie zwischen Ena und dem Kirschbaum wird somit bis ans Ende getragen und unterstreicht zuletzt auch den Auferstehungs- und Erlösungsgedanken im christlichen Sinne: Die Störche kehren zurück, die eigentlich tote Kirschbaumkrone blüht, der Sündenfall wurde abgebüßt und die Sünderin kehrt geläutert zurück in die mythisch-sakrale Natureinheit. So wie in Goethes *Faust* das Gretchens Erlösung verkündende „Ist gerettet!“ (V. 4611) nur erklingen kann, nachdem sie sich der Buße und dem göttlichen Gericht überantwortet hat, sodass sie am Ende als Teil des „Chor[s] der Büsserinnen“ (V. 12031 f.) auftreten darf, ist auch bei Jurij Koch das Selbstopfer der sündigen Frauenfigur nötig, um die als natürlich ausgewiesene Ordnung wiederherzustellen. Im Ganzen wird hier also eine Erzählung der Versündigung, Buße und Erlösung auf mythisch-religiöser Grundlage erkennbar, deren Analyse letztlich Einblicke in Grundzüge des sorbischen Imaginären ermöglicht.

6. Fazit

Die hier angebotene Perspektive hat die elementare Bedeutung des Mythos für die literarische Weltdeutung und Wirklichkeitskonstruktion in Jurij Kochs Novelle *Wišnina / Der Kirschbaum* aufgezeigt. Vor dem Hintergrund der sorbischen Sagenüberlieferung, der slawischen Götterwelt, für das Abendland prägender griechisch-antiker Mythen sowie biblischer Erzählungen konstruiert der Text eine literarische Topografie, in der das Sorbische als das Reich des Mythos und der mit den Menschen im Einklang stehenden Natur erscheint. Der Frau ist in ihr eine tragende Rolle als Bewahrerin der kulturellen Kontinuität und Tradition zugewiesen. Im Ganzen begreift sie sich als mythisch-religiöses, mit der Natur verschmolzenes und weiblich konnotiertes Gegenstück zur männlich konnotierten, von technischen Errungenschaften, kapitalistischem Gewinnstreben auf Kosten der Na-

²⁸ Vgl. hierzu etwa mit Blick auf die Romantik, insbesondere Novalis: SCHÄRF (1991: 394).

²⁹ Die mythische Einheit, das ‚Identischsein‘ von Wassermann, Mathias und Braschka ist letztlich auch als eine (heilige) Dreifaltigkeit zu verstehen, die auf eben diese christliche Grundierung der Erzählung verweist, zusammen mit der wiederholten Bezeichnung des von Ena verwendeten Gewehrs als „(Bock-)Drilling“ (vgl. DK 128) und der in Mathias’ Rede aufgerufenen Dreifaltigkeit von „Sprache, Seele und Sinn“.

³⁰ Vgl. hierzu BRONFEN (1994).

tur, kolonialer Aneignung, urbaner Expansion und Mythenverachtung getriebenen westlichen Moderne. Die Novelle zeigt sowohl den Einbruch des Anderen in die auf diese Weise charakterisierte sorbische Heimat als auch dessen Folgen. Die Natur und die mythischen Mächte treten, wie am Beginn angedeutet wird, als Richter auf und fällen ein vernichtendes Urteil über diejenigen, die die Geschlossenheit, Autonomie und Kontinuität der kleinen sorbischen Welt gefährden. Der Text steht damit nicht, wie in anderen Deutungen behauptet, für ein Aufgeben des anachronistischen, mit Blick auf die sorbische Lyrik bereits überwunden geglaubten³¹ „Entweder-Oder“ in Bezug auf die sorbische Selbstverortung als Minderheit innerhalb einer deutschen Mehrheitskultur und sich rasant verändernden modernen Wirklichkeit. Vielmehr stabilisiert und zementiert er ein auf Selbstexotisierung, -überhöhung und -abgrenzung basierendes sorbisches Selbstbild, indem er es auf eine mythisch-sakrale Ebene emporhebt.

Das in der Novelle zu beobachtende spezifische Verhältnis des Sorbischen zum Mythos tritt damit, anknüpfend an Christian Prunitschs Befund aus der Auseinandersetzung mit Stachowas *Dótknjnje*, als eine prägende Dimension der in der neueren sorbischen Erzählliteratur sichtbar werdenden sorbischen narrativen Welterzeugung zutage. Der Mythos dient der Literatur nicht nur zur Konstruktion eines sorbischen Weltbilds inklusive seiner Eigen-Fremd-Unterscheidungen, sondern auch zur Aushandlung von Mensch-Natur- sowie Geschlechterverhältnissen. Mythos, Natur und Geschlecht werden so als im sorbischen Imaginären zutiefst miteinander verwobene Aspekte greifbar, deren Betrachtung als grundlegende Koordinaten des sorbischen Erzählens analytisch äußerst produktiv erscheint. Für eine literaturwissenschaftliche Suche nach Grundzügen der sorbischen Erzählliteratur bietet diese Feststellung einen Ausgangspunkt für das Freilegen weiterer zentraler Dimensionen und Tendenzen sorbischer Wirklichkeitskonstruktion. Daraus ergeben sich Ansätze für eine ambitionierte und umfassende Weiterentwicklung der noch wenig ausgeprägten sorabistischen Teildisziplin der hermeneutischen Prosaanalyse sowie für ein genaueres Erschließen und Kartieren des im (populären) Erzählen greifbar werdenden sorbischen Imaginären.

Literaturverzeichnis

- BACHTIN, Michail M. 2008: Chronotopos. Frankfurt a. M.
 BARTEL, Heike 2004: Mythos in der Literatur. Münster.
 BARTHES, Roland 1964: Mythen des Alltags. Frankfurt a. M.
 BAUER, Matthias 2016: Auferstehung, in: WEIDNER, Daniel (Hg.), Handbuch Literatur und Religion. Stuttgart, S. 322–326.
 BLIDY, Monika 2016: Opuszczając wyspę. (De)konstrukcja przeciwnych światów w noweli Jurija Kocha *Drzewo wiśni*, in: DAMPC-JAROSZ, Renata; FELISZEWSKI, Zbigniew (Hgg.), Na rozdrożach literatury. Wokół badań komparatystycznych nad literaturą i kulturą niemieckojęzyczną. Katowice, S. 115–128.
 BLIDY, Monika 2021: Jenseits von Gegensätzen. Zur Frage der Inklusion des Anderen in der sorbisch-deutschen Prosa in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts, in: ADAMOWICZ-POŚPIECH, Agnieszka; DAMPC-JAROSZ, Renata; WARMUZIŃSKA-ROGÓŻ, Joanna (Hgg.), Identity Issues in European Literatures. Göttingen, S. 103–112.

³¹ Vgl. die wissenschaftlichen Befunde zur sorbischen Lyrik, insbesondere eines Kito Lorenc, u. a. in [KOSCHMAL \(2018\)](#) und [PRUNITSCH \(2001\)](#): 178–232).

- BLUMENBERG, Hans 1971: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, in: FÜHRMANN, Manfred (Hg.), *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*. München, S. 11–66.
- BRONFEN, Elisabeth 1994: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. Darmstadt.
- ČERNÝ, Adolf 1898: *Mythiske bytosće lužiskich Serbow*. Bautzen.
- DERLATKA, Tomasz 2003: K stawej wuwica serbskeje prozy, in: ŠĚN, Franc (Hg.), *Sorbistiske přednoški III. Mjezynarodny lěčny ferialny kurs za serbsku rěč a kulturu*. Bautzen, S. 96–109.
- DERLATKA, Tomasz 2007: Zur Problematik der Konstruktion und Dekonstruktion des „slawischen Mythos“ bei den Sorben. Paradigmawechsel (Thesen), in: *Nordost-Archiv NF XVI*, S. 364–380.
- DERLATKA, Tomasz 2008: O možliwych interpretacijach motywu Siwy w utworze *Wišnina* Jurija Kocha, in: *Pro Lusatia* 7, S. 23–34.
- DERLATKA, Tomasz 2015: *Powieść z Górnych Łużyc. Historia, poetyka, ideologia*. Prag.
- ECKERMAN, Johann Peter 1981: Gespräche mit Goethe. In den letzten Jahren seines Lebens. Frankfurt a. M.-Leipzig.
- EDMUNDS, Lowell 2016: *Stealing Helen. The Myth of the Abducted Wife in Comparative Perspective*. Princeton-Oxford.
- FÖRSTER, Frank; KNEBEL, Benno 2014: Braunkohlenbergbau, in: SCHÖN, Franz; SCHOLZE, Dietrich (Hgg.), *Sorbisches Kulturlexikon*. Bautzen, S. 54–57.
- GARHAMMER, Erich 2016: Sünde, in: WEIDNER, Daniel (Hg.), *Handbuch Literatur und Religion*. Stuttgart, S. 445–448.
- GOETHE, Johann Wolfgang 1987: Prometheus, in: EIBL, Karl (Hg.), *Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Band 1: Gedichte 1756–1799*. Frankfurt a. M., S. 203 f.
- GOETHE, Johann Wolfgang 2005: Faust. Eine Tragödie, in: SCHÖNE, Albrecht (Hg.), *Johann Wolfgang Goethe. Faust. Band 1: Texte*. Frankfurt a. M., S. 9–464.
- HAJNEC, Lucija 1994: Proza přerosće zwučene rupy, in: VÖLKE, Měrćin (Hg.), *Přinoški k stawiznam serbskeho pismownstwa lět 1945–1990. Zběrník*. Bautzen, S. 9–80.
- HAUSCHKE, Jürgen 1987: Jurij Koch: Der Kirschbaum. Märchen gegen Apparate?, in: *Weimarer Beiträge* 33/9, S. 1460–1464.
- HOSE, Susanne 2003: Mythos „serbska mać“. Narok a realita, in: ŠĚN, Franc (Hg.), *Sorbistiske přednoški III. Mjezynarodny lěčny ferialny kurs za serbsku rěč a kulturu*. Bautzen, S. 110–120.
- HOSE, Susanne 2004: Frauenräume. Das Mutterbild bei den Sorben, in: dies. (Hg.), *Zeitmaschine Lausitz. Raum-Erfahrungen – Leben in der Lausitz*. Dresden-Husum, S. 71–78.
- HOSE, Susanne 2013: *Erzählen über Krabat. Märchen, Mythos und Magie*. Bautzen.
- HOSE, Susanne 2014a: Wassermann, in: SCHÖN, Franz; SCHOLZE, Dietrich (Hgg.), *Sorbisches Kulturlexikon*. Bautzen, S. 479 f.
- HOSE, Susanne 2014b: Mittagsfrau, in: SCHÖN, Franz; SCHOLZE, Dietrich (Hgg.), *Sorbisches Kulturlexikon*. Bautzen, S. 254 f.
- HOSE, Susanne 2014c: Sage, in: SCHÖN, Franz; SCHOLZE, Dietrich (Hgg.), *Sorbisches Kulturlexikon*. Bautzen, S. 332–336.
- JANION, Maria 2006: *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*. Kraków.
- JANION, Maria 2014: *Die Polen und ihre Vampire. Studien zur Kritik kultureller Phantasmen*. Berlin.

- KLEIST, Heinrich von 1990: Über das Marionettentheater, in: MÜLLER-SALGET, Klaus (Hg.), Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Band 3: Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften. Frankfurt a. M., S. 555–563.
- KOCH, Jurij 2015: Der Kirschbaum. Erzählungen. Bautzen.
- KOSCHMAL, Walter 1993: Perspektiven sorbischer Literatur. Eine Einführung, in: ders. (Hg.), Perspektiven sorbischer Literatur. Köln, S. 9–50.
- KOSCHMAL, Walter 1995: Grundzüge sorbischer Kultur. Eine typologische Betrachtung. Bautzen.
- KOSCHMAL, Walter 2018: Der Dichter – Kito Lorenc – dazwischen. Bautzen.
- KOSCHMAL, Walter 2021: Poetik der Metamorphose. Zu den Gedichten Róža Domašcynas. Bautzen.
- LEUCHT, Robert 2011: Die Figur des Ingenieurs im Kontext. Utopien und Utopiedebatten im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, in: IASL 36/2, S. 283–312.
- LOTMAN, Jurij M. 1974: Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur. Kronberg.
- LUBKOLL, Christine 1986: „... und wär’s ein Augenblick.“ Der Sündenfall des Wissens und der Liebeslust in Faustdichtungen von der „Historia“ bis zu Thomas Manns „Doktor Faustus“. Rheinfelden.
- LUKÁCS, Georg 1994: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik. München.
- MALINKOWA, Trudla 1995: Ufer der Hoffnung. Sorbische Auswanderer nach Übersee. Bautzen.
- MUSIAT, Sigmund 2014: Hochzeitsbitter, in: SCHÖN, Franz; SCHOLZE, Dietrich (Hgg.), Sorbisches Kulturlexikon. Bautzen, S. 153 f.
- NAWKA, Bosćan 2020: Feminizm na bitwišću rymow. Kolektiw Klanki feat. Jimmie Prage je z widejom „Družki“ debatu wo wobrazu žony nastorčił, in: Serbske Nowiny 30/244 [16.12.2020], S. 3.
- NEBELUNG, Andreas; POFERL, Angelika; SCHULTZ, Irmgard (Hgg.) 2001: Geschlechterverhältnisse – Naturverhältnisse. Feministische Auseinandersetzungen und Perspektiven der Umweltsoziologie. Opladen.
- NEDO, Paul 1966: Grundriß der sorbischen Volksdichtung. Bautzen.
- NIETZSCHE, Friedrich 1980: Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus, in: COLLI, Giorgio; MONTINARI, Mazzino (Hgg.), Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 1. München-Berlin, S. 9–156.
- NITZKE, Solvejg 2018: Prekäre Natur – Schauplätze ökologischen Erzählens zwischen 1840 und 1950. Eine Forschungsskizze, in: Kulturwissenschaftliche Zeitschrift 3/2, S. 31–48.
- NITZKE, Solvejg; KOCH, Lars 2020: Prekäre Heimat. Programmatik und Scheitern eines Entstörungsversuchs, in: Kulturwissenschaftliche Zeitschrift 5/1, S. 1–14.
- ORTNER, Sherry B. 1974: Is Female to Male as Nature is to Culture?, in: ROSALDO, Michelle Zimbalist; LAMPHIRE, Louise (Hgg.), Woman, Culture, and Society. Stanford, S. 67–87.
- PAULIK, Andrea 2009: Tracht als Bekenntnis. Die Tracht der katholischen Sorben, in: KELLER, Ines; SCHOLZE-IRRLITZ, Leonore (Hgg.), Trachten als kulturelles Phänomen der Gegenwart. Bautzen, S. 149–162.
- PETERS, Günter 1999: System Prometheus. Aktuelle Inanspruchnahmen eines Mythos, in: PANKOW, Edgar; PETERS, Günter (Hgg.), Prometheus. Mythos der Kultur. München, S. 13–34.

- PILLET, Benjamin 2022: Die dekoloniale Ökologie und der Diskurs vom „Ökologischen Edlen Wilden“, in: PIŇOSOVÁ, Jana; HOSE, Susanne; LANGER, Marcel (Hgg.), *Minderheit – Macht – Natur. Verhandlungen im Zeitalter des Nationalstaats*. Bautzen, S. 129–144.
- PINIEKOWA, Christiana 1993a: Die sorbische Literatur, in: SCHOLZE, Dietrich (Hg.), *Die Sorben in Deutschland. Sieben Kapitel Kulturgeschichte*. Bautzen, S. 115–145.
- PINIEKOWA, Christiana 1993b: Das Frauenbild in der sorbischen Literatur. Versuch einer Bestandsaufnahme, in: KOSCHMAL, Walter (Hg.), *Perspektiven sorbischer Literatur*. Köln, S. 201–210.
- PIŇOSOVÁ, Jana; HOSE, Susanne; LANGER, Marcel 2022: *Minderheit – Macht – Natur. Eine erste Bilanz interdisziplinär geführter Gespräche zum Verhältnis von Umweltgeschichte, Politischer Ökologie und Minderheitenforschung*, in: dies. (Hgg.), *Minderheit – Macht – Natur. Verhandlungen im Zeitalter des Nationalstaats*. Bautzen, S. 7–26.
- POLASCHEGG, Andrea 2016: *Passion*, in: WEIDNER, Daniel (Hg.), *Handbuch Literatur und Religion*. Stuttgart, S. 419–422.
- PRUNITSCH, Christian 2001: *Sorbische Lyrik des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zur Evolution der Gattung*. Bautzen.
- PRUNITSCH, Christian 2003: Der Wassermann als Kulturfunktionär. Angela Stachowas Erzählung „Dótknjnje“ („Die Berührung“), in: SCHOLZE, Dietrich (Hg.), *Im Wettstreit der Werte. Sorbische Sprache, Kultur und Identität auf dem Weg ins 21. Jahrhundert*. Bautzen, S. 215–232.
- PÜTZ, Peter 1999: „Arischer“ Frevel und „semitische“ Sünde. Nietzsches Prometheus-Konzeption, in: PANKOW, Edgar; PETERS, Günter (Hgg.), *Prometheus. Mythos der Kultur*. München, S. 145–160.
- REHNOLT, Juliane 2024: Sorbische Literatur und Film. *52 Wochen sind ein Jahr, Struga* und „Der Kirschbaum“ / *Sehnsucht*, in: LEMKE, Grit; RÄDER, Andy (Hgg.), *Sorbische Filmlandschaften. Serbske filmowe krajiny*. Berlin, S. 296–315.
- RIEDEL, Volker 1984: *Antikerezeption in der Literatur der Deutschen Demokratischen Republik*. Berlin.
- SCHÄRF, Christian 1991: Der Tod, die Zeichen und die Wirklichkeit der Schrift. Zur Initiation der Schreibweisen bei Novalis, in: *Wirkendes Wort* 41/3, S. 389–403.
- SCHOLZE, Dietrich 2016: *Jurij Brězan – Leben und Werk*. Bautzen.
- STACHOWA, Angela 1980: Dótknjnje, in: *Tři kristalowe karančki a druhe powědky wo nas*. Bautzen, S. 96–121.
- STEPHAN, Inge 1997: *Musen und Medusen. Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Köln-Weimar-Wien.
- STEPHAN, Inge 2001: Die bösen Mütter. Medea-Mythen und nationale Diskurse in Texten von Elisabeth Langgässer und Christa Wolf, in: FISCHER, Gerhard; ROBERTS, David (Hgg.), *Schreiben nach der Wende. Ein Jahrzehnt deutscher Literatur 1989–1999*. Tübingen, S. 171–180.
- VÁŇA, Zdeněk 1992: *Mythologie und Götterwelt der slawischen Völker. Die geistigen Impulse Ost-Europas*. Stuttgart.
- WEIGEL, Sigrid 1990: *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*. Reinbek.
- ZIOLKOWSKI, Theodore 2000: *The Sin of Knowledge. Ancient Themes and Modern Variations*. Princeton-Oxford.