

fotografie większości obiektów, oprócz tego każdy z nich został opatrzony szczegółowym opisem cech fizycznych zabytku oraz stanu, w jakim się zachował. Poza tym odnotowano wszystkie umieszczone na nagrobkach napisy, w uwagach zamieszczono wiele cennych informacji m. in. na temat popełnionych błędów językowych, domniemanych form językowych, cech dialektalnych w tekstach inskrypcji, pochodzenia zamieszczanych w epitafium peryfrastyczno-metaforycznym cytatów z tekstów religijnych i innych. W przypadku nagrobków osób znanych dodatkowo zyskujemy zacerpniętą z ksiąg metrykalnych parafii Slepó wiedzę o zmarłym.

Pozycję ubogaca aneks zawierający fragment przewodnika kościelnego, w którym zostają omówione praktyki kościelne związane z pochówkiem (autorzy Jan Křižan i dr Friedrich Selle), opisy obyczajów i praktyk zabobonnych dotyczących śmierci w parafii Slepó, w tym także opis zwyczaju wieczornego śpiewu przy zmarłym w przeddzień pogrzebu (Leichenabend) – oba spisane przez Mateja Handrika.

Stworzona przez Trudlę Malinkową dokumentacja stanowi w istocie podsumowanie kilkuletnich badań autorki i jest oparta na solidnej bazie naukowej. Wzbogaca obecny stan wiedzy na temat lużyckiej kultury mniejszościowej o istotne dane dotyczące składu ludnościowego, sytuacji językowej i wreszcie obrzędu pochówku w parafii Slepó. Opracowanie to zajmuje ważne miejsce wśród prac sorabistycznych, ale jego wartość polega przede wszystkim na możliwości wykorzystania rzetelnie opisanych, bogatych danych do dalszych badań, które można podjąć choćby na gruncie socjologii, folklorystyki, lingwistyki czy etnolingwistyki. Z punktu widzenia socjologii w strukturze miejsca grzebalnego, w materialnych grobowcach i w inskrypcjach zostaje utrwalony kult zmarłych. Cmentarz niejako pełni rolę czynnika więziotwórczego między społecznością żywych i umarłych. Ta swoista przestrzeń pamięci wiele mówi o obrzędowości pogrzebowej. W końcu napisy nagrobne dostarczają bogatego materiału do wielopłaszczyznowych badań językoznawczych, które mogłyby wnieść nowy element do wiedzy na temat języka mieszkańców regionu tego okresu, ale także pozwalają na rekonstrukcję językowego obrazu śmierci i zjawisk z nią związanych.

Natalia Długosz

... aus Liebe zur Heimat. Wylem Šybař. Texte in deutscher, ober- und niedersorbischer Sprache von Christina Bogusz, Christina Kliem und Benno Pötschke. Domowina-Verlag: Bautzen 2012, 148 S., zahlreiche schwarzweiße und farbige Abb.

Die Publikation erschien anlässlich des 125. Geburtstages des sorbischen Malers Wilhelm Schieber (1887–1974). Sie begleitet die Ausstellungen des Wendischen Museums in Cottbus, des Sorbischen Museums in Bautzen und des Muzeum Ziemi Lubuskiej in Zielona Góra.

Der Titel des Buches ist die Paraphrase eines Schieber-Zitats von Seite 22, das zum Motto des Buches, wenn nicht gar zum Lebensmotto Schiebers erhoben wird. Die Begriffe „Heimatliebe“ oder „Heimat“ bleiben jedoch unreflektiert; keiner der drei Autoren geht auf sie ein. Das ist schade, bedenkt man, mit wie vielen zweifelhaften Inhalten diese Termini in der Kulturgeschichte auch verbunden waren. Für die Erklärung von Schiebers künstlerischem Konservatismus einerseits und seiner Popularität unter den Sorben bis heute andererseits hätten sie durchaus eine Rolle spielen können.

Schiebers Geburtsort Weißagk (sorbisch Wusoka), seit 1937 Märkischheide, ist heute nach Vetschau eingemeindet. Aus diesem Grund eröffnet das Geleitwort des

Vetschauer Bürgermeisters Bengt Kanzler die Reihe der Beiträge. Die Verfasser der folgenden Aufsätze sind Benno Pötschke, der sich mit Schiebers Leben und Wirken in Text und tabellarischer Biografie befasst, sowie die beiden Mitarbeiterinnen des Wendischen Museums in Cottbus Christina Kliem und des Sorbischen Museums in Bautzen Christina Bogusz, die sich in Essays ausgewählten Zeichnungen, Aquarellen und Ölbildern Schiebers widmen. Die beiden Autorinnen werden aus diesem Grund 22 Mal im Inhaltsverzeichnis genannt, was sicher nicht die eleganteste Lösung ist. Die Publikation enthält im Textteil sowie in einem gesonderten Bildteil 87 qualitätvolle Reproduktionen von Werken Schiebers aus allen Schaffensperioden und vermittelt so einen guten Überblick über sein Werk. Als sinnvoll erweisen sich auch die tabellarischen Übersichten im Buch zu den biografischen Daten des Künstlers, den Ausstellungen und den Sammlungen, die heute im Besitz von Schiebers Werken sind. In Anbetracht dessen, dass die Publikation mit deutschsprachigen Beiträgen eingeleitet wird, wird anfangs auch die deutsche Namensform Wilhelm (Willy) Schieber gebraucht. Der deutsche Leser erfährt somit erst auf Seite 7 und wiederholt auf Seite 17, dass es sich bei „Šybař“ (siehe Buchtitel!) um die sorbische Namenform des Niederlausitzer Künstlers handelt.

Der Grafiker Fred Pötschke hat in seiner Laudatio, vorgetragen wurde sie von seinem Vater Benno Pötsche am 16. November 2012 im Wendischen Museum Cottbus, formuliert, dass die Bedeutung, die der Kunst Schiebers zukomme, dadurch entstehe, dass zu seinen Landschaftsbildern etwas anderes hinzutrete, nämlich das Sorbische. Das mache die Bilder zu Identifikationsobjekten für viele Menschen. Darin hat er wohl recht. Der Maler Schieber kann nicht außerhalb des sorbischen Konnexes gesehen werden. Dazu gehören die Bemühungen sorbischer Funktionäre der Nachkriegszeit, Nedo, Dobrucky und andere, die versucht haben, durch die Aktivierung kultureller Potenzen, durch die Institutionalisierung des kulturellen und geistigen Lebens der Sorben solche Identifikationsmöglichkeiten zu schaffen. In den Texten wird freilich nur gelegentlich darauf hingewiesen. Das Nachdenken darüber gewinnt an Gewicht, weil in der Gegenwart diese damaligen Bemühungen und ihre Wirksamkeit bis heute durch Unachtsamkeit und Unwissen über den Gang der sorbischen Geschichte praktisch in Frage gestellt werden. Die Etablierung des Arbeitskreises sorbischer bildender Künstler und die Hinzuziehung von Künstlern für die sorbische Kulturarbeit, die bis dahin dem Sorbischen nicht unbedingt eng verbunden waren (neben Schieber waren das beispielsweise auch Conrad Felixmüller und Horst Schlossar), kann für die Entwicklung und Verbreitung der sorbischen Kultur nicht hoch genug bewertet werden. Auch Schieber wurde im Rahmen dieser sorbischen Strukturen gefördert. Davon zeugen Ankäufe von Arbeiten, Ausstellungen, die bei Schieber alle auf die Ober- und Niederlausitz beschränkt blieben, die Beteiligung an Studienreisen und Arbeitsaufenthalten.

Benno Pötschke beschreibt in seinen biografischen Ausführungen, wie einerseits Elternhaus, dörfliche Umgebung in Weißagk und das Wirken des Seminardirektors Lüttich in Altdöbern das sorbische Bekenntnis beim jungen Schieber befördert haben. Andererseits trugen die allgemeinen Verhältnisse, wie sein jahrzehntelanger Aufenthalt in Berlin, zu einer Entfremdung von seinen Wurzeln bei. Einfühlsam erinnert sich der Autor, wie und in welchem Ausmaß sich Schieber in den Jahren ihrer beider Bekanntschaft des Niedersorbischen bediente, was für ihn belegt, dass es sich bei „Wylem Šybař tatsächlich um einen niedersorbischen Künstler handelt“ (S. 19). Pötschke bezieht sich in seinen Mitteilungen vor allem auf persönliche Erinnerungen an den Maler, auf Berichte von Künstlerkollegen oder von Leuten aus Schiebers Wohn- und Wirkungsorten, was die Darstellung lebendig und anschaulich macht. Als Mangel erscheint, aber das

gilt mehr oder weniger für alle drei Autoren, dass die Quellen, aus denen der Schreiber geschöpft hat (dazu gehören die Informanten oder das im Text auf Seite 55 beiläufig genannte Vetschauer Stadtarchiv), nicht ordentlich ausgewiesen werden. Wenn schon bedauerlicherweise nicht mit Fußnoten gearbeitet wird, so sollte doch das Quellen- und Literaturverzeichnis (S. 146–147) vollständig sein, auch wenn es sich hier um eine populäre Edition handelt. Teils sind auch relativ gut zugängliche Quellen nicht ausgeschöpft worden. Vorhanden gebliebene Lücken in der Biografie wurden dann durch Vermutungen gefüllt. So schreibt Pötschke auf Seite 12 zu Schiebers Lehranstellung im „damals noch fast vollständig wendischen Dorf Heinersbrück (Móst) [...]“: Allerdings weisen einige Fakten darauf hin, dass er bis 1914 an dieser Schule angestellt [gewesen – M. M.] sein könnte. Denn eine andere Wirkungsstätte ist nicht belegt.“ In einem von Schieber handschriftlich verfassten Lebenslauf aus den Akten des ehemaligen sorbischen Volksbildungsamtes (heute zugänglich in Bautzen und Dresden) heißt es aber: „1912–1914 Präparandenlehrer in Neuzelle“. Ein Blick in diese Akten wäre für das Projekt eigentlich naheliegend gewesen. Hervorgehoben werden müssen bisher unbekannte Fotos, die Schieber als Schüler, beim Militär, als Lehrer in Heinersbrück und als Präparandenlehrer am Lehrerseminar in Neuzelle zeigen. Letzteres Bild, auf dem die mitfotografierte Jahreszahl des Abgangsjahres 1921 zu sehen ist, wurde vom Autor mit der Bildunterschrift versehen: „Königliches Lehrerseminar Neuzelle“, was verwundert, war doch das preußische Königtum zu diesem Zeitpunkt schon drei Jahre von der Bildfläche verschwunden.

Pötschke referiert die künstlerische Entwicklung Wilhelm Schiebers, die intensiv nach 1922 einsetzte, als er als Mittelschullehrer in Berlin auch Kunst unterrichtete. Er erwähnt die Zeichen- und Malkurse, die Schieber an der Berliner Volkshochschule belegt hatte, wo Hans Baluschek und der Landschaftsmaler Hans Licht unterrichteten. Diese Sachverhalte werden dann noch ausführlicher in den Essays „Bei Baluschek“ (S. 26) und „Im Sommerlicht“ (S. 32), die Christina Bogusz zum Buch beisteuert, behandelt. Freilich gewinnt der Leser den Eindruck, dass die einzelnen Texte des Bandes unter den Autoren nicht abgestimmt worden sind. Es wiederholen sich nicht nur inhaltliche Angaben, auch die Lebensdaten von Baluschek und Licht kehren in den Texten immer wieder, so auf den Seiten 14, 15, 26, 32 und 40, Lichts sogar noch einmal auf Seite 64. Das betrifft auch andere im Text genannte Personen. So wiederholen sich die Lebensdaten von Martin Nowak-Neumann auf den Seiten 16, 49, 61, und 67. Das sind Dinge, die spätestens die Verlagslektorin bemerkt haben müsste. Leider muss der Vorwurf auf die mannigfachen grammatischen und orthografischen Fehler und Ungereimtheiten in den Texten ausgedehnt werden. So beschreibt Christina Bogusz auf Seite 23 das Selbstbildnis Schiebers von 1920 und stellt dabei fest: „Den Pinsel hält der Maler mit der linken Hand. Wilhelm Schieber war sicherlich kein Linkshänder, denkbar wäre, dass der Künstler sich aus kompositorischen Gründen zu dieser Darstellung entschlossen hat.“ Hier braucht man nicht zu mutmaßen. Schieber hat sich vor dem Spiegel gemalt. Das war und ist bis heute eine gängige Praxis bei der Selbstdarstellung der Künstler in der bildenden Kunst.

Das Anliegen der beiden Autorinnen ist es, in kurzen aufgelockerten Texten, die jeweils auf ein Bild Schiebers Bezug nehmen, dessen Wirken in die kultur- und kunstgeschichtliche Entwicklung einzuordnen. Das bedeutet natürlich auch, an die Kunstentwicklung überhaupt und an die Rolle der sorbischen Kunst in diesem Prozess anzuknüpfen. Für die kunstgeschichtlichen Zusammenhänge sind solche Bezüge, wie sie durch die Teilnahme an den Volkshochschulkursen von Hans Baluschek und Hans Licht gegeben sind, wichtig. Aber es ist bei der Herstellung solcher Bezüge Vorsicht geboten.

Baluschek war einer der prononciertesten kritischen Realisten in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts mit einem dichten Werk voller sozialkritischer Aussage und Anklage. Von diesem Ansatz findet sich im Schaffen Schiebers so gut wie nichts. Der Begriff der „Rinnsteinkunst“, der auch auf Baluschek bezogen wird, ist keine Erfindung „der Wilhelminischen Kunstwissenschaft“ (S. 26), wie behauptet wird. Kaiser Wilhelm II. kreierte den Begriff anlässlich der Eröffnung der Berliner Siegesallee am 18. Dezember 1901 zur Diffamierung der modernen Kunst um Max Liebermann und die Berliner Sezession. Die sorbische Übersetzung des Begriffs „Rinnsteinkünstler“ in „moler kamjentneje ryny“ (S. 30) scheint allerdings kaum verständlich. Baluschek war für Schieber in den von ihm belegten Volkshochschulkursen lediglich Vermittler von zeichnerischem und malerischem Grundwissen. Deshalb überrascht auch die Erwähnung von Luise Grimm, die Christina Bogusz als Beleg für Baluscheks Lehrmethoden erwähnt. Baluschek hatte diese nicht als Volkshochschullehrer erlebt, sondern an der renommierten und für die Entwicklung der Kunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts äußerst nachhaltig gewordenen Lewin-Funcke-Kunstschule in der Berliner Kantstraße. Der Nachhall von Baluscheks sozialkritischem Ansatz, der bei Grimm bis ans Ende ihres Schaffens anhält (sie stirbt 1991), ist bei Schieber nicht vorhanden. Deshalb ist Christina Bogusz zuzustimmen, wenn sie vor allem den Einfluss des Landschafters Hans Licht auf Schiebers Frühwerk hervorhebt. Sie erkennt in den Landschaftsbildern Schiebers Elemente der Gestaltung von Licht und Schatten, wie sie Licht praktizierte, und stellt sie den Lesern vor (S. 33).

Die Texte unterliegen der Tendenz, die oft schlichten, manchmal banalen Blätter Schiebers in einer euphorischen, fast barocken Sprache zu beschreiben. Schieber bekannte in einem Brief an Martin Nowak-Neumann (S. 61): „Selbst dann, wenn man nicht sogleich über seinen eigenen Schatten springen kann [...] habe ich doch immer gesehen, wo es bei mir fehlt [...] der Zwiespalt zwischen Wollen und Können ist nicht schön.“ Leider wird auch für dieses Zitat keine Quelle angegeben. Es hätte den Texten gut getan, hätten sich die Autorinnen öfters an der nüchternen Selbsteinschätzung des Künstlers orientiert, anstatt die Bilder mit überschwänglichen Attributierungen zu feiern (S. 61): „begabter Landschaftsmaler“, „virtuose Beherrschung der Aquarelltechnik“, „Aus schnellen, schwungvollen Pinselstrichen kreierte Wilhelm Schieber [...] eine wahre Idylle“ oder „Schieber war empfindsam genug, um das Wesen der Natur aufzuspüren und dazu berufen, ihre verborgenen Botschaften und ihren Reichtum den Menschen in seinen Werken vor Augen zu führen“, oder (S. 88): „Gleichwie ein Hauch entfaltet sich das fragile Gebilde auf dem kleinen Stück Papier, von Meisterhand geformt aus dezenter Farbe und transparentem Licht, gehüllt in milden Duft“ oder: „Wilhelm Schieber schaut mit Bewunderung auf das vermeintlich Nutzlose und sieht auch im winzigen, kaum wahrgenommenen Detail das Majestätische und den unermesslichen Reichtum der universellen Weltenschöpfung.“ Freilich werden sich diejenigen, denen Schieber ein sorbisches Identifikationspotenzial bietet, in solchen Formulierungen bestätigt fühlen.

In den Texten fällt die widersprüchlich behandelte Attributierung Schiebers als „Spreewaldmaler“ auf (S. 16, 18, 52). An dieser Stelle wird das Problem nicht zu lösen sein, aber vielleicht ist Martin Nowak-Neumann zuzustimmen, der anlässlich des 75. Geburtstages von Schieber nüchtern feststellte: „Der Künstler aus Weißagk hat eigentlich verhältnismäßig wenig den Bürger Spreewald gemalt [...]. Vielleicht war der Grund dafür einfach der, dass er eigentlich nur am Rande des Spreewaldes wohnte [...]. So hat

er [...] uns die Eigenheiten [...] dieser Landschaft zwischen Heide und Spreewald aufgedeckt.“¹

Auch das Verhältnis des Junggesellen Schieber zu den Frauen hat in den Texten keine Auflösung gefunden und auch wir können sie nicht liefern. Pötschke schreibt, dass die Frauen in Schiebers Leben, nach eigenen Aussagen des Künstlers, eine große Rolle spielten (S. 19): „Eine so wichtige, dass er auf Männerfreundschaften bis auf das Heinersbrücker Kleeblatt keinen großen Wert legte.“ „Von seinen Kolleginnen wurde er umschwärmt“, heißt es weiter. Demgegenüber steht im Text von Christina Kliem die unkommentierte Aussage von Werner Paulenz (S. 82): „Was seine Person betraf, so hatte er den Hang zum Junggesellendasein gehabt, es gab keine Frauengeschichten.“ Schon im nächsten Text, „... bin auch in das Schlaubetal bis über beide Ohren verliebt“ (S. 85), erfahren wir aus den Erinnerungen Schiebers: „Meine Neuzeller Freundin Grete begleitet mich seit langem überallhin: zu Fuß, per Rad, mit dem Bus und auf der Eisenbahn.“ Wer diese Grete war und in welchem Verhältnis sie zu Schieber stand, erfahren wir an keiner Stelle. Nun sind das vielleicht Dinge, die für das Verständnis von Schiebers Kunstauffassung unwichtig sind, aber wenn sie einmal genannt werden, ist zu erwarten, dass sie plausibel geklärt werden.

Wichtiger ist die Frage, wie sich Schieber in den Kunstbetrieb der DDR, der auch vom Arbeitskreis sorbischer bildender Künstler mitgetragen wurde, einordnete. Im Text von Christina Bogusz zum Aquarell „Rauhreif“ von 1961, der mit „Ein unvergessliches Dokument“ (S. 73) überschrieben ist, wird das schlichte Aquarell mit der V. Deutschen Kunstausstellung in Dresden 1962 verbunden, auf der Schieber – wohl ausjuriert – nicht vertreten war. Durch Floskeln über den sozialistischen Realismus, für den die Dresdener Ausstellung stehen soll, und deren Verhältnis zu dem bescheidenen Aquarell wird suggeriert, dass Schieber außerhalb der offiziellen DDR-Kunstentwicklung gestanden hätte. Aber die Bilder der vorliegenden Publikation auf den Seiten 77, 104, 105, 106 und 107 sagen etwas anderes aus. Benno Pötschke behauptet (S. 16): „Als die sozialistische Industrialisierung die Lausitz erfasste, fühlten sich einige Künstler verpflichtet, diese in ihre Gestaltung mit aufzunehmen und so die Entwicklung positiv zu beeinflussen. An dieser praktizierten Industrie- und Landwirtschaftseuphorie beteiligte sich Wilhelm Schieber nicht.“ Dem ließe sich entgegen, dass Schieber mit seinen Mitteln und seiner Empfindsamkeit durchaus an diesen Veränderungsprozessen teilgenommen und sie künstlerisch reflektiert hat. Das stellt Christina Bogusz am Beispiel des Aquarells von 1965 „Der erste Schornstein raucht“ überzeugend dar (S. 76).

Vorliegendes Buch ist ein Beitrag zur Geschichte der sorbischen bildenden Kunst. Wilhelm Schieber wird mit der wohl aufwendigsten Monografie (Gestaltung und Satz Isa Brützke) gewürdigt, die bisher einem sorbischen Künstler zuteilgeworden ist. Es darf die Frage erlaubt sein, ob der Aufwand durch Schiebers Platz in der Geschichte der sorbischen bildenden Kunst gerechtfertigt wird, zumal vergleichbare Monografien zum Schaffen etwa von Jan Buck, Jan Hansky oder für Künstler der jüngeren Generation wie für Iris Brankatschk, Maja Nagel und Sophie Natuschke, die heute die sorbische Kunst repräsentieren und deren Bedeutung längst über den inneren sorbischen Zirkel hinausreicht, noch ausstehen. Hier bleiben der sorbische Verlag wie die Finanziere sorbischer Kulturarbeit in der Pflicht.

Maria Mirtschin

¹ Měrcin Nowak-Njechorński: Kuzlar-krajinar z Wusokeje. K 75. narodninam Wylema Šybarja, in: Rozhlad 12 (1962) 11, S. 351, Übers. von der Verf.