

Heimatbilder

Der Diskurs zum Ländlichen am Beispiel des sorbischen Wandkalenders MOJA DOMOWNJA/MEINE HEIMAT

Robert Lorenz

1. Stereotype Wechselspiele zum »Sorbischen Dorf«

Die sorbische Kultur wurde in ihrer Geschichte bis heute immer wieder auf den Horizont des Dorfes fixiert und in ihrer Existenz und ihrem »Wesen« fest mit dem Sozial- und Wirtschaftsraum »Dorf« in seiner konservativ-vormodernen bzw. antimodernen Lesart verknüpft.¹ Sehr prägnant brachte das zuletzt ein am 05.01.2023 erstausgestrahlter Beitrag mit dem beziehungsreichen Titel *DIE UNBEZWINGBAREN SORBEN* des Arte-Magazins *STADT LAND KUNST* (seit 2017) auf den Punkt.² Die erste Einstellung des Beitrags zeigt die in der sorbisch-katholischen Mikroregion in der Oberlausitz gelegene Crostwitzer Kirche, deren Glockenklang die Filmkamera über Wiesen hinweg ins Dorf hineinzieht, wo gerade die Fronleichnamsprozession der sorbischen *družki* (Brautjungfern) unterwegs ist. Die letzten Szenen des Beitrags findet als Rahmung wieder zu dieser Prozession zurück, diesmal speziell zu einer Mutter und ihrer Tochter. Man lernt die beiden zuvor kennen, als die Mutter der Tochter die Brautjungfern-Tracht anlegt, wobei sie zum Drehteam gewandt die Sorben als konservatives, seine Bräuche pflegendes Volk charakterisiert. »Moderne haben wir genug um uns herum«, meint sie in Minute 00:13:25. Innerhalb dieser Rahmung durch das katholische Kirchdorf und sein religiöses Milieu heißt es in Minute 00:05:12 im Sprechertext apodiktisch: »Die sorbische Gesellschaft ist ausschließlich ländlich geprägt.«

Kultur-, sozial-, und wirtschaftsgeschichtlich ist dieses Diktum mehr als fragwürdig. Allein der Blick auf die Ausbildungs- und Lebensorte sowie die intellektuellen Netzwerke eines Großteils der sorbischen *prócowarjo* (herausragende Akteure der sorbischen

1 Dies findet sich bereits in einem der zentralen Ur-Texte der Sorabistik als wissenschaftlicher Disziplin, der *STATISTIKA ŁUŽICKICH SERBOW* von Arnošt Muka aus dem Jahr 1886; vgl. Lorenz 2019: 20–23.

2 Der Beitrag ist zum Zeitpunkt der Abfassung dieses Beitrags im Frühjahr 2025 in der Arte-Mediathek nicht abrufbar.

Nationalbewegung) des 19. und frühen 20. Jahrhunderts macht deutlich, wie zentral hier städtische Milieus waren. Ein wichtiger Teil der gegenwärtigen sorbischen (sub)kulturellen Szene ist in Großstädten wie Leipzig, Dresden und Berlin beheimatet, von den städtischen Zentren Bautzen/Budyšin und Cottbus/Chóšebuz im sorbischen Siedlungsgebiet gar nicht zu sprechen. Die Aufzählung ließe sich sehr lange fortsetzen.³ Doch die trotz alldem bestehende Fixierung der sorbischen Kultur im Horizont des vormodernen Bauerndorfes und an der Figuration der Tracht tragenden Frau stellen wirkmächtige Stereotype dar, die aus deutscher Mehrheitsperspektive über eine sehr lange Tradition verfügen. Mit Blick auf den beschriebenen Arte-Beitrag muss man heute eine Pfadabhängigkeit konstatieren, eine sich immer weiter perpetuierende Erzählung, in der sich ein habituelles Machtgefälle zwischen Mehrheit und Minderheit ständig fortschreibt. Dies funktioniert prinzipiell auch in einer »wohlwollenden Perspektive«, wie sie dem aus mehrheitsgesellschaftlicher Position erzählten Arte-Beitrag innewohnt. Sorbisches muss hier für die Zuschauer*innen schnell als »das Andere« identifizierbar sein, das durch seinen vorgeblichen Exotismus überhaupt erst ein Interesse an ihm rechtfertigt. Es gilt also Motive zu finden, »die die sorbische Existenz von der gleichzeitigen deutschen abheben« (Mirtschin 2006: 147), wie das Maria Mirtschin in ihrer Untersuchung zur Darstellung des Sorbischen in den Arbeiten deutscher bildender Künstler des 19. Jahrhunderts herausgestellt hat. Diese Motive sind die einer autochthonen, inselhaft-anderen Kultur, die als sesshaft und tief verwurzelt in teils archaisch anmutenden traditionellen Welten ins Bild gesetzt wird.⁴

Damit ist allerdings nur eine Hälfte des Prozesses beschrieben. Denn Stereotype werden in der Perspektive der Minderheit immer wieder zu Eigen-Stereotypen. Sie werden zu Mitteln der Selbstbeschreibung und damit zusammenhängend der Selbstbehauptung und des Empowerments umgedeutet und durch die Minderheit positiv affirmiert. In der Folge ergibt sich ein Wechselspiel: Von außen wird erwartet, eine autochthone Welt vorzufinden, die dem einzigen entspricht, was man von ihr überhaupt kennt – dem Klischee. Von innen ist man sich dieser Erwartungshaltung bewusst und das Klischee wird bekräftigt und verstärkt, indem es für gültig erklärt und nicht relativiert oder gar offen problematisiert wird. Dadurch wird seitens der Minderheit Sichtbarkeit und Diskursteilhabe erzielt – allerdings immer im Rahmen des Etablierten. In der permanenten Wiederholung erlangen die Bilder identitätspolitische Wirkmächtigkeit nach außen wie nach innen. Elka Tschernokoshewa spricht diesbezüglich in der bis heute ausführlichsten sorabistischen Medienanalyse zur sorbischen (Eigen-)Stereotypie von der im Wechselspiel zwischen Mehrheit und Minderheit herausgebildeten »Folklorisierung von Andersheit« als »wesentlichem Mechanismus« (Tschernokoshewa 2000: 102). Denn es ist eben nicht lediglich die Fronleichnamsprozession. Sondern es ist die sorbische Mutter im Beisein ihrer Tochter, die die Prozession mit ihren Worten aktiv in einen programmatischen, gegenmodernen Kontext setzt. Der Kreis ist damit geschlossen und sowohl die Vertreter der Mehrheit wie der Minderheit nehmen aus dem Kontakt das mit, was sie zuvor bereits erwartet haben bzw. über die Interessenlage

3 Überlegungen zu einer »städtischen Lesart« sorbischer Geschichte offeriert Lorenz 2024.

4 Zum Motiv der sorbischen Insel und aktuellen Tendenzen, die auf ihre räumliche Diffusion hindeuten könnten vgl. Jacobs/Laschewski 2018.

des Gegenübers vermuteten. Es wurden sowohl Stereotyp wie Eigen-Stereotyp bestärkt und beide behalten im Ergebnis ihre weiterklärende Kraft.⁵ Die Fixierung auf »das Dörfliche« wird damit von beiden Seiten als gültige Weltbeschreibung »des Sorbischen« akzeptiert.

Wie passt nun der in diesem Aufsatz im Fokus stehende sorbische Heimatkalender *MOJA DOMOWNJA/MEINE HEIMAT* in dieses Bild, anders als die von Tschernokoshewa untersuchten Medien ja kein aus der Außenposition verfasstes Publikat der Mehrheitskultur? Finden sich hier womöglich Diskursstrategien, die über das in dieser Einleitung dargelegte Wechselspiel und seine stereotypischen Pfadabhängigkeiten hinausweisen? Dieser Frage soll im Weiteren in einer bildanalytischen Annäherung nachgegangen werden, die sich methodisch an kulturanthropologischen Überlegungen orientiert, die Rolf Lindner und Johannes Moser 2006 in ihrem Beitrag zur Stereotypie von Dresden als Residenzstadt ausführten (Lindner/Moser 2006: 24). Im Rahmen sorabistischer Forschung steht die Analyse in der Forschungsstradition der bereits zitierten Arbeiten von Mirtschin und Tschernokoshewa, richtet den Blick aber jetzt auf eine originär sorbische Quelle, also auf das Eigene sorbischer Kultur.

2. Der Wandkalender *MOJA DOMOWNJA*

Volks- und Hauskalender bildeten seit dem 19. Jahrhundert im deutschsprachigen ländlichen Raum eine weitverbreitete und kulturell fest verankerte Publikationsform.⁶ Dies gilt auch für die innerhalb dieses Raumes liegende sorbischsprachige Lausitz, wo im Jahr 1855 ein erster Kalender herausgebracht wurde, der auf ein sorbisches bäuerliches Lesepublikum abzielte. Der Hauskalender (die *PROTYKA*) gilt damit als eine der ältesten weltlichen Literaturgattungen in sorbischer Sprache – und erscheint in einer obersorbischen und einer niedersorbischen Version noch heute.⁷ Im frühen 20. Jahrhundert wurde der ursprüngliche volkserzieherische Ratgebercharakter der *PROTYKA* mit der breiter werdenden Basis sorbischer Autor*innen zunehmend um feuilletonistische und literarische Beiträge erweitert. Später trat noch Fotografie hinzu. Diese wird nun ab dem Jahr 1952 im Wandkalender *MOJA DOMOWNJA* zum tragenden Informationsmedium, womit innerhalb des sorbischen Kalendergenres ein neues Segment entsteht. Der jährlich, mit einigen Umbenennungen nach 1990, bis in die Gegenwart erscheinende Wandkalender nimmt in der sorbischen Bild-Publizistik damit einen besonderen Stellenwert ein. Als eine über siebenzig Jahre ununterbrochen fortgeführte Langzeitreihe stellt er eines der erfolgreichsten Periodika des Domowina-Verlags dar (1987: 15 000 verkaufte Exemplare bei

5 In der Volkskunde/Europäischen Ethnologie haben Jeggler und Korff 1974 mit ihrem Text zum »Zillertaler Regionalcharakter« dieses Wechselverhältnis erstmals prägnant beschrieben. Der Prozess beschäftigt aber auch andere Disziplinen, wie zum Beispiel die Sozialpsychologie (Sinclair et al. 2005). Theoretische Übergänge zu popkulturellen Praktiken der Appropriation verdeutlicht aktuell Jens Balzer (2022).

6 Vgl. Köstlin 1992.

7 Vgl. Völkel/Hose 2014: 172–174.

öffentlich angenommenen 67.000 Sprecher*innen mit qualitativ heterogenen Kenntnisständen des Sorbischen⁸) und bildet eine sehr aussagekräftige Quelle für Analysen der Entwicklungswege sorbischer Bild- und mit ihr zusammenhängender Identitätspolitik. Der Publikationszeitraum umfasst dabei beinahe die gesamte DDR-Epoche und die komplette Zeit seit der deutschen Wiedervereinigung und damit zwei wichtige Zeiträume der modernen sorbischen Geschichte. *MOJA DOMOWNJA* erscheint über die längste Zeit seines Bestehens hinweg dreisprachig (Obersorbisch, Niedersorbisch, Deutsch) und richtet sich primär an ein sorbisch sprechendes, bzw. sich im zweisprachigen Raum der Lausitz zu diesem positiv in Bezug setzendes Publikum.⁹ Der Kalender bewegt sich damit innerhalb des zu Beginn des Artikels vorgestellten Stereotypen-Systems stärker im Feld der sorbischen Eigen-Stereotypie, also in der autochthonen Sphäre des stereotypisierenden Spannungsfeldes – auch wenn nicht alle seine Bildautoren sich der Minderheit zurechnen.

MOJA DOMOWNJA erschien 1952–1991 im Wochenmodus, d.h., mit jeder neuen Kalenderwoche wechselte das Bildmotiv. In nahezu vierzig Jahren ergibt das bereits für den Erscheinungszeitraum in der DDR einen enormen Bildfundus. Nimmt man noch den textredaktionellen Teil hinzu – über Jahrzehnte hinweg befanden sich auf der Rückseite der jeweiligen Wochenblätter redaktionelle Inhalte in einem weiten feuilletonistisch-belletristischen Feld – wird schnell deutlich, dass dieser Materialkorpus im Rahmen eines einzelnen Aufsatzes nicht analytisch zu fassen ist. Vielmehr birgt der Kalender die potenzielle Quelle einer umfangreichen sorabistischen Studie zur offiziellen sorbischen Bildpolitik in der DDR und im wiedervereinigten Deutschland, zur deutschen Minderheitenpolitik, zur sorbischen Ideologieggeschichte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, zur Geschichte der sorbischen Publizistik (einschließlich des Aspekts der Buchgestaltung), zur Entwicklung der sorbisch-deutschen Autorenfotographie – um nur einige zentrale Aspekte aufzuzählen und das Desiderat zu umreißen. Der vorliegende Beitrag kann in seiner bewussten Beschränkung auf eine werkimmanente Betrachtung der Genese der Titelmotive des Kalenders daher lediglich einen Einstiegspunkt für eine umfassende Analyse anbieten, zu der an dieser Stelle dezidiert aufgerufen werden soll.

Der Wandkalender stellt jede Kalenderwoche unter ein Bildmotiv. Dabei bilden der Wechsel der vier Jahreszeiten sowie die im Jahreslauf aus sorbischer Perspektive fest in der gemeinsamen kollektiven Praxis verankerten Feste und Bräuche (vor allem die Vogelhochzeit und die Bräuche der Oster- und Erntezeit) wiederkehrende Fixpunkte. Hinzu treten in der Zeit bis 1990 die sozialistischen Feiertage und symbolischen Schwellenrituale der DDR (u.a. Tag der NVA, Internationaler Frauentag, Schulbeginn, 1. Mai, Pionier- sowie Republikgeburtstag). Der Kalender ist dabei in seiner Bildauswahl immer ideologisch – er sucht das schnell zu entschlüsselnde Stereotyp, die unmissverständliche politische Botschaft, das sofort als »schön« im Sinne der Postkarte zu erfassende Landschaftsbild oder Architekturdetail. Hier soll kein doppelter erzählerischer Boden eingezogen oder mit Hilfe der Bildauswahl Widersprüchliches oder Mehrdeutiges dokumentiert werden. Alles soll schnell und unmissverständlich zu erfassen sein und in

8 Vgl. Walde 2014: 35.

9 Für die »deutsche Sphäre« der Oberlausitz existieren eigene Wandkalender-Formate.

kontrollierten gesellschaftlichen Bahnen dahingleiten, die das Bestehende nicht hinterfragen. Er ist damit seinem Wesen nach systemübergreifend konservativ und propagiert mit den Mitteln des Populären die Vorstellung von immerwährender Fortdauer des immer schon Bekannten. Ideologiekritisch kann man hier daher von einem propagandistischen Charakterzug des Mediums sprechen, wobei sich angesichts der oben aufgeführten Überlegungen zur Stereotypie allerdings die Frage nach dem Grad der diesbezüglichen situativen Bewusstheit bei den jeweils Beteiligten stellt. Für das Titelmotiv gilt all dies in besonderer Art und Weise. Es bildet den Blickfang im Geschäft. Und es gibt die Tonalität der Innenseiten des Kalenders vor bzw. stimmt auf sie ein. Für die auf Stereotype fokussierende Bildanalyse bietet sich daher dieses Element des Wandkalenders in besonderer Art und Weise an.

Für den seit 1952 durchgängig erscheinenden Kalender lassen sich editorisch sieben Phasen unterscheiden. Sie werden im Folgenden einzeln vorgestellt und mit Fokus auf der Darstellung des Ländlichen vs. Städtischen und traditioneller vs. modernistischer Bildthemen analysiert. Dabei wird auch kurz auf wichtige Redakteur*innen, buchgestalterische Entwicklungsschritte und den redaktionellen Inhalt eingegangen. Das Hauptaugenmerk gilt aber den Titelblättern, wobei je Phase ein oder mehrere prägnante Beispiele herausgehoben werden. Im Anschluss an diesen bildanalytischen, qualitativen Teil erfolgt eine auf ihn aufbauende quantitative Auswertung der Motive. Beide Analysestränge werden im Fazit zusammengeführt.

3. Bildkorpus und Analyse

Phase I: 1951 – 1959

Die erste Phase von MOJA DOMOWNJA/MOJA DOMIZNA liegt editorisch noch vor der Gründung des Domowina-Verlags als volkseigenen Betriebs im Jahr 1958 in Bautzen/Budyšin. Die Bildredaktion und das Lektorat lagen in den Händen von Erich Krawc und Jurij Wurješ. Der Kalender mit einwöchigem Blattrhythmus erschien in einer einsprachigen obersorbischen (MOJA DOMOWNJA) und einer einsprachigen niedersorbischen (MOJA DOMIZNA) Version mit jeweils identischem Inhalt. Der Kalendertitel war in dieser Phase einsprachig Sorbisch, wie auch sämtliche redaktionellen Inhalte. Lediglich die Bildunterschriften der einzelnen Wochenmotive boten auch eine deutsche Übersetzung an. Die redaktionellen Inhalte auf den Blattrückseiten bilden eine Mischung aus beliebten Klassikern der sorbischen Literatur des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (häufig Lyrik), sowie sich allmählich verstärkender sozialistischer Agitation. Diese Mischung setzt sich auch im Kalendarium fort, wo die Geburtstage der sorbischen Klassiker neben denen von Pieck, Liebknecht, Lenin und Stalin aufgeführt sind und unter anderem auch die Niederlage von Stalingrad oder das Bombardement von Dresden auftauchen. Der Blick auf die Titelbilder lässt den Anbruch der sozialistischen Zeit mit Ausnahme

des Übergangsjahres 1959 hingegen nicht errahnen.¹⁰ Vielmehr begegnet man hier überwiegend volkskundlich-folklorisierender Trachtenfotographie bzw. -malerei aus unterschiedlichen Trachtenregionen der sorbischen Lausitz, die noch ganz der Bildästhetik und Sujetsprache der Vorkriegszeit verbunden ist. Erst das Titelblatt des Jahrgangs 1959 am Ende der Phase bricht mit diesem System. Im Jahr der Gründung des Domowina-Verlags versammeln sich hier zwar wieder Mädchen in sorbischer Tracht. Nur werden sie diesmal symbolisch von den Insignien der DDR-Gesellschaft begleitet und in diese inkorporiert – in Form der gemeinsam mit ihnen abgebildeten Jungen in der Pionieruniform der »Jungpioniere«. Damit ist die Brücke zur zweiten Editionsphase geschlagen.

Abb. 1: Phase I – Titelbilder des Kalenders 1952–1959.



Copyright: Domowina-Verlag Bautzen/Budyšin.

Phase II: 1960 – 1979

Diese Phase umfasst nahezu die kompletten beiden mittleren Jahrzehnte der Existenz der DDR. Der Kalender bildet innerhalb dieser Zeit einen festen Stil aus und erreicht bezüglich des gestalterischen Aufwands in den 1970er Jahren einen Höhepunkt (u.a. finden sich hier wertige Sonderblätter mit Grafikdrucken, die Titelblätter sind grundsätzlich farbig). Das Text- und Bildlektorat wechselt in der Zeit immer wieder, wobei unter anderem Ben Budar, Eberhard Kahle und Sieghard Kozel personelle Konstanten bilden. Bei der Bebilderung wird einerseits auf den DDR-Pressedienst ADN zurückgegriffen, sodass sich immer wieder Motive ohne eigentlichen Lausitzer Bezug finden, die sich aus der allgemeinen Bildpropaganda der DDR speisen (besonders deutlich wird das bei den sozialistischen Feiertagen). Andererseits wird die zunehmende Professionalisierung im

10 Als Vorlage der Fotos dienten die in der Sorbischen Zentralbibliothek Bautzen/Budyšin aufbewahrten Exemplare des Kalenders. Die Bildrechte für die Abbildungen 1–11 liegen beim Domowina-Verlag Bautzen/Budyšin.

sorbischen Feld dadurch verdeutlicht, dass mit Fotografen wie Erich Schutt und Gerhard Große¹¹ nun auch eigene Lausitzer Bildautoren existieren, die sich als Beobachter der zweisprachigen Lausitz etabliert haben. Diese Professionalisierung betrifft auch die grafische Gestaltung, für die mit Ursula Lange eine anerkannte Buchkünstlerin tätig ist, die auch dem Kalender ihren Stempel aufdrückt. Im Gegensatz zur vorherigen Phase hat sich nun der deutsche Textanteil stark erhöht (u.a. ist das Herausgeber-Editorial von nun an immer zweisprachig). Eine These wäre, dass der Verlag so auf sich wandelnde Sprachpraktiken und -kenntnisse in der Lausitz reagiert.¹² Ab 1972 existiert keine eigene niedersorbische Ausgabe mehr, der Kalender ist von nun an dreisprachig und erscheint einheitlich für Ober- und Niederlausitz. Bei den redaktionellen Inhalten fällt eine stark forcierte sozialistische Agitation auf, vor allem die 1960er stehen nahezu vollständig im Zeichen von sozialistischem Aufbau, gesellschaftlicher Modernisierung, dem Aufbau der Lausitzer Energie- und Kohleindustrie, der Durchsetzung der LPG, der Propagierung des Pionierlebens usw. Erst ab Mitte der 1970er ebbt diese Tendenz wieder allmählich ab. Dies spiegelt sich auch in den Titelbildern wider:

Abb. 2: Phase II – Titelbilder des Kalenders 1960–1966.



Copyright: Domowina-Verlag Bautzen/Budyšin.

- 11 Für einen Überblick über das photographische Werk der beiden Autoren vgl. Matschie 2012, 2016.
- 12 Etwa ab dem Jahr 1960 beschleunigte sich außerhalb der obersorbisch-katholischen Region der Übertritt von der Zweisprachigkeit zur deutschen Einsprachigkeit im sorbischen Siedlungsgebiet; vgl. Marti 2014: 548–550.

Abb. 3: Phase II – Titelbilder des Kalenders 1967–1973.



Copyright: Domowina-Verlag Bautzen/Budyšin.

Abb. 4: Phase II – Titelbilder des Kalenders 1974–1979.



Copyright: Domowina-Verlag Bautzen/Budyšin.

Die Erweiterung der Sujets gegenüber Phase I ist deutlich. So thematisieren die Jahrgänge 1966 und 1972 Urlaub und Freizeitsport. Auffällig ist auch eine lokale Ausdehnung auf die gesamte Lausitz mit dem »deutschen« Bergland (1962, 1968, 1977) und den mittelalterlichen Marktplätzen der Städte des einstigen Oberlausitzer Sechsstädtebundes Kamenz/Kamjenc und Löbau/Lubij (1969, 1975), die zu diesem Zeitpunkt bereits seit mehreren Jahrzehnten jenseits der sorbisch-deutschen Sprachgrenze liegen. Die nach wie vor als Sujet wichtige sorbische Trachtenfolklore wird mit einem nur noch halb-traditionell gekleideten Brautpaar (1970) und dem Tanzpaar in der Mittelalter und sozialistische Moderne verbindenden Innenstadt von Bautzen/Budyšin (1974) ebenfalls in einen gegenwärtigen Bildrahmen gerückt. Besonders augenfällig in Bezug auf die angeführte sozia-

listische Agitation sind die Titel der Jahre 1963 und 1967. Sie behandeln den Aufbau der Energiewirtschaft und den mit ihr einhergehenden technischen (Stromleitung) und sozialen (Komplexbauweise und Kindergarten-Gruppe) Wandel. Bis auf den sorbischen Titel gibt es hier in der Bildsprache keinerlei entzifferbaren Hinweis auf die Lausitz mehr, die abgebildete gesellschaftliche Modernisierung könnte in jedem Bezirk der DDR oder einem anderen Land des Warschauer Paktes spielen. Dieser starke sozialistische Internationalismus tritt erst in den letzten Jahren dieser Phase textlich wie bildredaktionell etwas zurück, wofür das Titelblatt des Jahres 1976 stehen kann: Es zeigt das neue sozialistische Stadtzentrum von Cottbus/Chóšebuz, dezent gerahmt von der alten Stadtmauer. Das Neue hat sich durchgesetzt und das Alte auf seinen Platz verwiesen. Hier kann man es, seiner ursprünglichen gesellschaftlichen Relevanz enthoben, als exotische Buntheit bestaunen, wie die sorbischen Frauentrachten des Jahrgangs 1979.

Phase III: 1980 – 1991

In der letzten Phase der DDR-Zeit setzt sich die bereits zum Ende von Phase II in Ansätzen feststellbare Fokussierung auf die als Idyll und Stilleben inszenierte Landschaft der Lausitz fort und verstärkt sich. Verantwortung hierfür tragen die beiden etablierten Lausitzer Pressefotografen Rolf Dvoracek und Erich Schutt, die für das gesamte Jahrzehnt die Bildredaktion des Kalenders übernehmen und zugleich seine einzigen Bildautoren darstellen. Sie teilen die Wochenblätter streng paritätisch untereinander auf. Dadurch erhält der Kalender bildseitig eine sehr stark autorengeprägte Note, der sich auch die redaktionellen Inhalte unterordnen. Den Interessen der beiden Fotografen geschuldet, rücken Beiträge zu Kunsthandwerk und Volksarchitektur ins Themenspektrum auf, und die zuvor lange dominierende sozialistische Agitation tritt etwas zurück und wirkt häufig ritualisiert und routiniert-pflichtschuldig. Dvoracek und Schutt nutzen das reiche Platzangebot, um immer wieder ihren jeweiligen Autoreninteressen nachzugehen. So finden sich auf den Wochenblättern nun auch bildjournalistisch an Alltagsszenen und Atmosphärischem interessierte Aufnahmen jenseits der bisher vorherrschenden Postkartenmotive und sozialistischen Bildklischees – bis hin zu Aktfotographie und Aufnahmen aus dem Lausitzer Kohlerevier, die die Beanspruchung der Landschaft oder den Arbeitsalltag der Kohlekumpel nicht vereinfachend glorifizieren. Beim Blick auf die Titelblätter fällt vor allem auf, dass sorbische Trachtenfolklore bis auf das Jahr 1980 (das redaktionell noch zur Phase II gehört) vollkommen verschwunden ist, wie generell Menschen auf diesen Titelbildern nun nahezu vollkommen fehlen. Die jahreszeitlich klar geordnete Natur rahmt hier die in stiller Idyllik liegende, hauptsächlich dörflich-agrarisch geprägte, oft in alter Bautradition wurzelnde (Kultur)Landschaft. Selbst das Kohlekraftwerk des Jahres 1983 bildet nur noch den schemenhaft-atmosphärischen Hintergrund des fokussierten bunten Herbstlaubs. Und 1981 schafft es mit dem Dorfpanorama von Hochkirch/Bukecy erstmals der Turm einer Dorfkirche als wichtiges Bildelement auf den Kalendertitel:

Abb. 5: Phase III – Titelbilder des Kalenders 1980–1984.



Copyright: Domowina-Verlag Bautzen/Budyšin.

Abb. 6: Phase III – Titelbilder des Kalenders 1985–1991.



Copyright: Domowina-Verlag Bautzen/Budyšin.

Phase IV: 1992 – 2000

Die erste redaktionelle Phase des Wandkalenders nach der deutschen Wiedervereinigung bildet für das Publikationsformat eine Zeit des Übergangs. Das Kalenderformat wird auf A4 geändert, alle Seiten sind farbig und erscheinen im Glanzdruck. Der Blatt-rhythmus wird auf einen zweiwöchigen Modus umgestellt, die Anzahl der Bilder sinkt damit also um die Hälfte. Im Kalendarium werden weder staatliche Feiertage noch die Geburtstage wichtiger Persönlichkeiten aufgeführt, einzig die religiösen Festtage tauchen noch auf. Auch die redaktionellen Inhalte auf den Kalenderblattrückseiten werden stark eingekürzt. Die Bildredaktion dieser Phase liegt mit Jürgen Matschie bei einem

etablierten Lausitzer Fotografen, der bis auf den Jahrgang 1992 auch der einzige Bildautor ist – womit sich die starke Dominanz eines Fotografen auch hier weiter fortsetzt.¹³ Matschie setzte die inhaltliche Tendenz der 1980er Phase fort – auch hier bleibt der Fokus auf kunst- und baugeschichtlich grundierten Stilleben und stimmungsvoller Landschaftsfotographie ohne sichtbare Menschen. Die Titelbilder zeigen eine aufgeräumt-pittoreske, zeitlich entrückte Lausitz jenseits modern wirkender Szenerien:

Abb. 7: Phase IV – Titelbilder des Kalenders 1992–2000.



Copyright: Domowina-Verlag Bautzen/Budyšin.

Phase V: 2001 – 2014

Waren die Veränderungen in der Phase IV noch graduell, so muss man jetzt von einem publizistischen Neustart des Formats sprechen. Der Wandkalender heißt von nun an ŁUŽICA – LAUSITZ – ŁUŻYCA und legt damit nach fünfzig Jahren den Begriff »Heimat« im Titel ab.¹⁴ Das Kalenderformat liegt jetzt nahezu bei A3 und es gibt nur noch ein Kalenderblatt je Monat. Die redaktionellen Beiträge entfallen völlig. Damit liegt die inhaltliche Erzählung des Kalenders nun endgültig auf seiner photographischen Ebene und beim Bildredakteur und alleinigen Bildautor, mit Gerald Große wieder ein etablierter Fotograf mit jahrzehntelanger Erfahrung im deutsch-sorbischen Themenfeld. Unter Großes Federführung kehren wieder Menschen auf einzelne Kalenderblätter zurück, allerdings sind sie ausschließlich bei der Ausübung traditioneller Bräuche bzw. folklorisierter Brauch-Events abgebildet. Für die Titelbilder gilt das nicht, hier dominiert wiederum

13 Zum Werk von Jürgen Matschie vgl. Matschie 1994, 2020.

14 Die Frage nach einem spezifisch sorbischen/wendischen Diskurs um »Heimat« beim Blick auf die Lausitz ist in ihrer Komplexität im Rahmen dieses Beitrags nicht darstellbar, da sie in ihrer Spannweite von der minderheitenpolitischen Vorstellung eines (rechtlich nicht existenten) Staatsgebietes bis zur poetischen Phantasielandschaft reicht. Einen Einstiegspunkt liefern Norberg/Kosta 2010.

menschenlose, ländliche Idyllik, wobei die Häufung der Abbildung von Dorfkirchen auffällig ist:

Abb. 8: Phase V – Titelbilder des Kalenders 2001–2007.



Copyright: Domowina-Verlag Bautzen/Budyšin.

Abb. 9: Phase V – Titelbilder des Kalenders 2008–2014.



Copyright: Domowina-Verlag Bautzen/Budyšin.

Phase VI: 2015 – 2021

In der sich anschließenden Phase wechselt die Bildredaktion und alleinige Autorenschaft zum Lausitzer Pressefotograf Wolfgang Wittchen. Die Kalenderblattrückseiten bieten weiterhin keine redaktionellen Inhalte, allerdings wechselt das Format zum zweiwöchigen Rhythmus zurück. Im Titel tritt zum Landschaftsnamen in allen drei Sprachvarianten ein »mein« hinzu, womit der emotionale Bezug zur Region wieder stärker betont wird. Die Motivauswahl gewinnt im Vergleich zu Phase V etwas an Vielfalt und der folkloristische Fokus tritt etwas zurück. So gehören von nun an zu den Innenmotiven immer auch Bilder der rekultivierten Tagebaufolgelandschaft des Lausitzer Reviers und seiner industriekulturellen Erinnerungsorte.¹⁵ Hinsichtlich der Titelbilder ist allerdings kein wesentlicher inhaltlicher Unterschied zu Phase V auszumachen:

Abb. 10: Phase VI – Titelbilder des Kalenders 2015–2021.



Copyright: Domowina-Verlag Bautzen/Budyšin.

Phase VII: seit 2022

Diese letzte Feststellung gilt identisch auch für die aktuell andauernde Publikationsphase. Für sie zeichnet der sorbische Fotograf Maćij Bulank verantwortlich. Das Kalenderformat wird großformatiger, behält aber den zweiwöchigen Rhythmus bei. Das Personalpronomen verschwindet wieder aus dem Titel, dafür kehren nach langer Zeit kürzere redaktionelle Inhalte auf einige Kalenderblattrückseiten zurück. Äußerlich bleibt das Erscheinungsbild homogen – noch immer ist die abgebildete Lausitz rein dörflich und wirkt fixiert in einer diffus-vormodernen, gepflegt sanierten, als Stilleben inszenierten, menschenleeren Idyllik:

15 Eine Rezension des Kalenderjahrgangs 2015 findet sich bei Lorenz 2015.

Abb. 11: Phase VII – Titelbilder des Kalenders 2022–2024.



Copyright: Domowina-Verlag Bautzen/Budyšin.

Wendet man sich nun einer quantitativen Analyse des Bildkorpus zu, so ist zunächst festzuhalten, dass er aus 71 Titelmotiven besteht (die Jahrgänge 1955 und 1993 fehlen im für die Recherche verwendeten Sorbischen Kulturarchiv Bautzen/Budyšin). 38 Bilder entfallen auf die Zeit der DDR, 33 Bilder auf die Zeit nach der deutschen Wiedervereinigung. In Bezug auf die hier für die Analyse herausgestellten zwei Gegensatz-Kategorien »Stadt« vs. »Land« und »modern« vs. »traditionell« ergibt sich für die Teilmenge der diesbezüglich verortbaren Motive folgende Verteilung:

Tabelle 1: Quantitative Analyse des Bildkorpus.

Zeitraum	Setting des Titelmotivs			
	Stadt	Land	modern	traditionell
1951–1959	0	4	1	5
1960–1979	5	9	7	5
1980–1991	2	9	2	2
1992–2000	0	7	0	1
2001–2014	1	12	2	3
2015–2021	0	7	0	3
ab 2022	0	3	0	0
Summe	8	51	12	19
Gesamt-korpus	11 %	72 %	17 %	27 %

Quelle: Selbstgestaltet.

Unter »Stadt« fällt neben klar städtisch markierten Räumen und Ansichten (z.B. historische Marktplätze, Neustädte in Plattenbauweise) auch städtische Infrastruktur wie Wassertürme, unter »Land« wird neben Dorfansichten, bäuerlicher Volksarchitektur und ländlich-agrarisch geprägter Kulturlandschaft (Wiesen, Wald, Felder etc.) unter anderem auch eine Windmühle verortet. »Modern« umfasst industrielle Arbeitswelten aber auch Freizeitorte wie Badeseen oder Wintersportzentren, unter »traditionell« werden zum Beispiel vormoderne ländliche Architektur und Trachtenfolklore außerhalb städtischer Settings gefasst. Es fällt auf, dass »Land« gegenüber »Stadt« in allen Publikationsphasen zum Teil deutlich überwiegt, was sich zu einem Gesamtanteil von 72 % von ländlich-dörflichen Settings aufwächst. »Stadt« tritt nennenswert als Sujet nur in der zweiten und dritten Phase auf, bildet aber auch hier nicht die Mehrheit. Bei »modern« vs. »traditionell« ist das Bild im Gesamtergebnis ausgeglichener und das Übergewicht von »traditionell« weniger deutlich. Dies ist aber klar den drei ersten Editionsphasen in der DDR-Zeit geschuldet. In der Phase II stehen wir hier dem einzigen Zeitraum gegenüber, der ein Übergewicht »moderner« Settings aufzuweisen hat und der gleichzeitig den am stärksten »städtisch« markierten Zeitraum bildet. Dies unterstreicht also auch quantitativ die Beobachtung der vorherigen inhaltlich-qualitative Analyse, in der die Jahre 1960–1979 als dominiert von Bildnarrativen sowie textredaktionellen Inhalten des Aufbaus der sozialistischen Moderne in der Ausprägung der DDR herausgestellt wurden. Bereits die nachfolgende Phase III stellt jedoch schon in der DDR die in allen anderen Editionszeiträumen herrschenden Verhältnisse wieder her. Interessant ist außerdem die tabellarische Übersicht, wenn man vier besonders häufig in der Bilderzählung transportierte Inhalte näher betrachtet, nämlich »Arbeit«, »Natur«, »Tracht« und »Kirche«:

Tabelle 2: Häufige Themenkomplexe.

Zeitraum	Inhaltsschwerpunkt des Titelmotivs			
	Arbeit	Natur	Tracht	Kirche
1951–1959	0	1	7	0
1960–1979	2	8	6	0
1980–1991	2	1	1	1
1992–2000	0	5	0	1
2001–2014	2	3	0	7
2015–2021	2	1	0	4
ab 2022	0	0	0	3
Summe	8	19	14	16
Gesamtkorpus	11 %	27 %	20 %	23 %
			(nur DDR: 37 %)	(ab 1992: 47 %)

Quelle: Selbstgestaltet.

Während die ersten beiden Themenkomplexe, über den gesamten Publikationszeitraum hinweg betrachtet, relativ gleichmäßig verteilt auftreten (wenn auch nicht immer in der gleichen Bildsprache behandelt), ergibt sich bei »Tracht« und »Kirche« eine komplette zeitliche Trennung. Alle 14 Titel zu »Tracht« (damit 20 % des Gesamtkorpus) stammen aus den DDR-Jahren, genauer aus der Zeit bis 1980. Damit macht dieser Erzählkomplex nur für den DDR-Zeitraum betrachtet in diesem 37 % der Kalendertitel aus. Nahezu spiegelbildlich dazu verhält sich das Bildthema »Kirche«. Erstmals taucht es wie geschildert im Jahr 1981 in der Gesamtansicht von Hockirch/Bukey auf, was eine absolute Ausnahme für den Publikationszeitraum der DDR bildet. Das ändert sich deutlich ab dem Jahr 2001 für die Phasen V, VI und VII. Hier konzentrieren sich insgesamt 14 Kalendertitel, auf denen Kirchtürme bzw. Kirchgebäude ein wesentlicher Teil bzw. das absolut dominierende Bildthema sind, gipfelnd in Phase VII, in der seit 2022 bisher gar kein anderes Sujet existiert. Auch hier ergibt sich auf den Gesamtkorpus betrachtet ein ähnlicher Anteil wie bei »Tracht« von 23 %. Mit Blick auf den Editionszeitraum seit 1992 schnellte dieser Wert auf 47 % hoch – damit bildet bei nahezu der Hälfte aller Titel im wiedervereinigten Deutschland »Kirche« das dominierende Motiv, mit dem absoluten Schwerpunkt auf den Jahren seit der Jahrtausendschwelle.

Im gesellschaftssystemischen Vergleich lässt sich damit zu MOJA DOMOWNJA ein Beziehungs- und Diskursfeld aufmachen, das sich folgendermaßen darstellt:

Tabelle 3: Beziehungs- und Diskursfeld MOJA DOMOWNJA.

	1951 – 1991	1992 – heute
Lausitz	ländlich-modern, intensive Nutzung, gezähmte Natur, Kulturlandschaft als Idyll	ländlich, gezähmte Natur, Kulturlandschaft als Idyll
Sorben	verbinden Tradition und Moderne im Rahmen des Sozialismus	traditionell, Festhalten am Konservativen im Angesicht der Moderne
Insignie	Tracht	Kirche
Setting	Dorf, (Stadt)	Dorf

Quelle: Selbstgestaltet.

4. Fazit

Im Ergebnis zeigt die Analyse, dass die sorbische Lausitz in den Titelbildern des Wandkalenders überwiegend im Agrarisch-Dörflichen einer vom Menschen geformten, idyllischen Kulturlandschaft fixiert wird. Dabei ist in der Zeit der DDR der Versuch augenfällig, diese Verortung mit einer Bildsprache zu verbinden, die immer wieder Elemente der (sozialistischen) Moderne enthält. Dies betrifft auch einzelne Motive, welche die sorbische Tracht zum Thema haben. Der in der DDR-Phase deutlich hervortretende Trachten-Folklorismus wird damit nicht als Gegenpol der Moderne inszeniert, sondern als auto-

chthone Facette in diese inkorporiert. Allerdings ist bereits im letzten Jahrzehnt der DDR eine Abkehr von dieser Diskursstrategie zu beobachten, ebenso wie auch die bereits hier vollzogene Einstellung der Versuche, Sorbisches in städtischen Sujets zu verorten. Insgesamt kann man konstatieren, dass mit dem Beginn der 1980er Jahre die zuvor (und in der Geschichte des Kalenders solitär) in den 1960er und 1970er Jahren aufgebaute modernistische Bildsprache zugunsten von Motiven der Ländlichkeit aufgegeben wird, die eine zeitlose, im Traditionellen und Pittoresk-Idyllischen wurzelnde Lausitz-Erzählung offerieren. In ihr sind Bildelemente der industriellen Moderne allenfalls als Spurenelement enthalten ist – nicht einmal das in der Lausitz des 21. Jahrhundert in Stadt und Land allgegenwärtige Automobil schafft es nach 1975 noch auf eines der Motive, dafür aber 2018 ein bäuerlicher Leiterwagen. Diese Tendenz verstärkt sich ab 1992 noch, wobei hier nun christlich-religiöse Bildelemente immer mehr dominieren.

Damit schließt sich der Bogen zur am Anfang beschriebenen Filmsequenz aus Crostwitz/Chrósćicy mit der auf die Kirche und ihr Geläut fokussierenden Kamerafahrt/Tonspur und der an ihrem Ende durch die autochthone Protagonistin getroffenen Aussage. *MOJA DOMOWNJA* erweist sich damit als ein weiterer, hier aus der autochthonen Perspektive beigesteuerter Baustein des oben beschriebenen Kreislaufes aus Eigen- und Fremdwahrnehmung, der ein stabiles stereotypisierendes Erzählgeflecht »sorbische Ländlichkeit« bildet, an dem autochthone wie mehrheitskulturelle Akteure gleichermaßen teilhaben.¹⁶ Der Charakter des Wandkalenders als publizistisches Gebrauchsprodukt und seine gattungsimmanente Tendenz zum Bildästhetisch-Banalen und Plakativ-Schönen verstärken dabei seine Relevanz als Quelle für Betrachtungen zu Bildstereotypen noch. Denn die Welt des Bildkalenders strebt danach, möglichst wenig Widerstand bei den Betrachter*innen zu erzeugen. Sie ist darum bemüht, *common sense* bzw. einen kleinsten gemeinsamen Nenner des als schön Empfundene abzubilden und Bildklischees anzubieten, in denen sich möglichst große Käufer*innengruppen wiederfinden können. Die Stadt mag in der sorbischen Kulturgeschichte einen wichtigen Platz keineswegs nur als Gegen-Ort einnehmen, der urbane Raum mag auch im sorbischen Siedlungsgebiet vor allem im Zuge der Modernisierungsschübe und des Rückgangs landwirtschaftlichen Gewerbes in den Dörfern seit 1990 wachsen – im sorbischen Wandkalender bleiben die Welten klar getrennt und die sorbischen Möglichkeitsräume fest im Zeitlos-Ländlichen abgesteckt.

Wie attraktiv und wirkmächtig dieses System ist, stellte 2020 auch die Sächsische Landeszentrale für politische Bildung in ihrer für den Schulunterricht im Freistaat bestimmten Publikation *DEIN SACHSEN. DAS LAND UND SEINE VERFASSUNG* heraus. Der sorbischen Minderheit ist hier eine Doppelseite gewidmet, deren Bildkomponente das in diesem Beitrag am Beispiel eines Wandkalenders Dargelegte zum tragenden Element der politischen Bildungsarbeit über das sorbische Volk an sächsischen Schulen im 21. Jahrhundert erklärt. Wir finden hier alle zuvor in der Analyse als Kernbestand des sorbischen/wendischen (auto)stereotypen Bildreservoirs herausgestellten Elemente wieder: Trachten-Folklore, christlich-religiös konnotiertes Brauchtum, reich verzierte

16 Ein weiteres sehr prägnantes aktuelles Beispiel für die gemeinsame Arbeit an diesem System wird in Lorenz 2024 anhand eines Imagefilms des Landkreises Bautzen/Budyšin aus dem Jahr 2019 beschrieben.

Volkskunst in Form des Ostereies, eine von einem Kirchturm dominierte Dorfsilhouette, eine als Idyll gezeigte agrarische Kulturlandschaft. Keine der abgebildeten, als sorbisch markierten Figuren tritt aus dieser Konfiguration heraus. Einzig ein Lieferwagen im Hintergrund gestattet die Verortung des Settings in der Gegenwart des 21. Jahrhunderts. Ob bei der Erstellung dieser Grafik zu sorbischen Institutionen und Vertreter*innen Kontakt gesucht wurde, ist zweifelhaft. Wie die Analyse in diesem Text gezeigt hat, wäre aber auch dadurch eine andere Bildsprache nicht bereits von sich aus gewährleistet gewesen.

Abb. 12: Doppelseite zum Sorbischen Volk in Schulze/Martini 2020.



Copyright: Sächsische Landeszentrale für politische Bildung, Illustrationen: André Martini.

Literaturverzeichnis

- Balzer, Jens (2022): Ethik der Appropriation. Berlin: Verlag Matthes & Seitz.
- Jeggle, Utz/Korff, Gottfried (1974): »Zur Entwicklung des Zillertaler Regionalcharakters. Ein Beitrag zur Kulturökonomie«, in: Zeitschrift für Volkskunde 70, S. 39–57.
- Köstlin, Konrad (1992): Volkskalender im 19. und 20. Jahrhundert – Zeitweiser, Lesestoff und Notizheft. Cham: Christine Osswald Verlag.
- Lindner, Rolf/Moser, Johannes (2006): »Dresden. Ethnografische Erkundungen (in) einer Residenzstadt«, in: dies. (Hg.): Dresden. Ethnografische Erkundungen einer Residenzstadt. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, S. 11–35.
- Lorenc, Robert (2015): »Moja Lužica. Recensije«, in: Rozhľad 65/1, S. 21–24.

- Lorenz, Robert (2019): »Sorben (er)zählen. Arnošt Muka ›Statistik der Lausitzer Sorben‹«, in: Arnošt Muka: Statistik der Lausitzer Sorben. Bautzen: Domowina-Verlag, S. 14–26.
- Lorenz, Robert (2024): »Sorbisches entlang der Via Regia. Minderheitenerfahrung in der Verflechtungslandschaft Oberlausitz«, in: Lausitz – Łužica – Łužyca. Aspekte der Beziehungs- und Verflechtungsgeschichte einer zentraleuropäischen Brückenlandschaft. URL: <https://doi.org/10.58079/vkgt> (zuletzt 22.07.2025).
- Marti, Roland (2014): »Zweisprachigkeit«, in: Franz Schön/Dietrich Scholze (Hg.): Sorbisches Kulturlexikon. Bautzen: Domowina-Verlag, S. 548–550.
- Matschie, Jürgen (1994): Doma. Fotografien aus der Lausitz. Bautzen: Domowina-Verlag.
- Matschie, Jürgen (Hg.) (2012): Erich Schutt. Fotografien der Niederlausitz 1948–1991. Bautzen: Domowina-Verlag.
- Matschie, Jürgen (Hg.) (2016): Gerald Große. Lausitzer Fotografien – Wobrazy z Łužicy: 1957–1990. Bautzen: Domowina-Verlag.
- Matschie, Jürgen (2020): Tief im Osten. Die Lausitz im Wandel 1976–2020. Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag.
- Mirtschin, Maria (2006): Der Blick von außen. Das Bild der Sorben/Wenden in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Bautzen: Domowina-Verlag.
- Norberg, Madlena/Kosta, Peter (Hg.) (2010): Domownja/Heimat. Sorbische/wendische Perspektiven auf die Lausitz. Potsdam: Universitätsverlag Potsdam.
- Laschewski, Lutz/Jacobs, Fabian (2018): »Diesseits und jenseits der Insel. Über die räumliche Konstitution sorbischer Kultur«, in: Lětopis 65/2, S. 122–151.
- Schulze, Sandy/Martini, André (2020): Dein Sachsen. Das Land und seine Verfassung. URL: <https://www.slpb.de/buch/dein-sachsen-das-land-und-seine-verfassung> (zuletzt 22.07.2025).
- Sinclair, Stacey et al. (2005): »Social Tuning of the Self: Consequences for the Self-Evaluations of Stereotype Targets«, in: Journal of Personality and Social Psychology 89/2, S. 160–175.
- Tschernokoshewa, Elka (2000): Das Reine und das Vermischte. Die deutschsprachige Presse über Andere und Anderssein am Beispiel der Sorben. Münster u.a.: Waxmann.
- Völkel, Martin/Hose, Susanne (2014): »Kalender«, in: Franz Schön/Dietrich Scholze (Hg.): Sorbisches Kulturlexikon. Bautzen: Domowina-Verlag, S. 172–174.
- Walde, Martin (2014): »Bevölkerungsstatistik«, in: Franz Schön/Dietrich Scholze (Hg.): Sorbisches Kulturlexikon. Bautzen: Domowina-Verlag, S. 35–37.

Film- und Serienverzeichnis

STADT LAND KUNST (2017-) (Arte)

- IN OSTDEUTSCHLAND: DIE UNBEZWINGBAREN SORBEN (2023) (05.01.2023, R: Fabrice Michelin)

