

Serbska utopija?

Entgrenzte Ruralität und die Frage der ›sorbischen Zukunft‹

Willi W. Barthold

Die ›Entgrenzung des Ruralen‹, verstanden einerseits als Beobachtungs- und Beschreibungsmodell für gegenwärtige und historische Entwicklungen in Bezug auf den ländlichen Raum und andererseits als Forschungsparadigma der Erweiterung und Dekononisierung (teils auch ›Dekolonisierung‹) aktueller Untersuchungsperspektiven auf das Ländliche (vgl. die Einleitung in diesem Band), ist nur in enger Verknüpfung mit Zukunftsfragen denkbar.¹ In der Einleitung zu seinem zusammen mit Sigrun Langner herausgegebenen Sammelband zur ZUKUNFT AUF DEM LAND (2022) weist bereits Marc Weiland auf die signifikante Bedeutung des Ruralen in aktuellen Diskursen um gesellschaftliche Zukunftsperspektiven hin (vgl. Weiland 2022: 13–15). Die klassischen Erzählkonventionen und Bildbereiche des Ländlichen erfahren in der Gegenwart ebenso eine Entgrenzung wie die herkömmlicherweise mit dem Urbanen verbundenen Zukunfts-narrative, sodass das Land zum »Raum der Zukunft« (ebd.: 30) werden kann. Eine analytische Annäherung an die ›Entgrenzung des Ruralen‹ muss daher neben einer methodischen und gegenstandsbezogenen Horizonterweiterung auch das Ausgreifen des Ländlichen und der mit ihm assoziierten Erzählungen ins Zukünftige, d.h. Fragen um die Zukunftsfähigkeit des Ruralen, Zukünfte ›im‹ Ruralen oder gar ›rurale Zukünfte‹, mit im Blick behalten.

Um beiden genannten Aspekten Rechnung zu tragen und in diesem Sinne die ausgetretenen Pfade kulturwissenschaftlicher Ruralitätsdiskurse zu verlassen, genügt bereits ein Blick auf die kulturellen Produktionen oft ›unter dem Radar‹ bleibender nationaler Minderheiten. Denn in diesen verbindet sich häufig eine historisch bedingte Fixierung auf die eigene ländliche Lebenswelt mit drängenden Fragen nach der Zukunft, in vielen Fällen zugleich des Fortbestands der Minderheit vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Transformationsprozesse.² Besonders deutlich trifft dies auch auf die Sorben zu, die bereits seit der Völkerwanderung in der Lausitz ansässig sind und heute als rechtlich anerkannte und geschützte Minderheit ein vornehmlich rural geprägtes Gebiet in Sachsen und Brandenburg bewohnen, aus dem Bautzen und Cottbus als urbane

1 Vgl. dazu auch die Einleitung von Willi W. Barthold und Claudia Stockinger in diesem Band.

2 Vgl. dazu auch den Beitrag von Erika Hammer in diesem Band.

Zentren herausragen.³ Ländlichkeit steht daher traditionell im Mittelpunkt der sorbischen Selbstbeschreibung und kollektiven Identitätskonstruktion: Sämtliche kulturelle Ausdrucksformen (Bräuche, Sagen, Musik, Literatur, Film etc.) zeugen von einer tiefen Verwobenheit mit ›dem Dorf, ländlichen Lebensmodellen und der Landwirtschaft (vgl. Jacobs/Laschewski 2018: 123–131).⁴ Die für die Sorben in ihrer von permanentem Assimilationsdruck und kulturellen Verlusterfahrungen geprägten Geschichte stets zentrale Problemstellung der eigenen Zukunft kann damit nicht getrennt von der Frage nach der ›Zukunft des/im Ländlichen‹ und gegenwärtigen ›Entgrenzungen‹ des Ruralen betrachtet werden.

Der folgende Beitrag möchte dieser Verschränkung von Ruralitäts- und Zukunftsdiskursen am Beispiel der sorbischen Kultur nachgehen und damit das Erkenntnispotenzial einer ›entgrenzten‹ Perspektive auf aktuelle Imaginationen des Ländlichen erproben. Er knüpft dabei an den bereits erwähnten Forschungszusammenhang zu medialen Entwürfen einer Zukunft oder eines ›Guten Lebens‹ auf dem Land an und erweitert diesen – ganz im Sinne der ›Entgrenzung‹ – um die bisher kaum beachtete Perspektive der nationalen Minderheit und den Blick auf einen interkulturellen Raum, in dem sich vielfältige Machtasymmetrien (urban vs. rural, Mehrheit vs. Minderheit etc.) auf spezifische Weise überlagern.⁵ Zugleich stellt sich auch für den sorabistischen Forschungsdiskurs die bis dato noch kaum in Angriff genommene Aufgabe einer systematischen Erforschung historisch wechselnder sorbischer Zukunftsentwürfe und der ästhetischen Formen, in denen sie sich manifestieren.⁶ Auch dazu sollen hier erste Ansätze geliefert werden.

Als Fallstudie dient dabei ein aktueller und ambitionierter Versuch der medialen Imagination einer sorbischen Zukunft: die bis dato zweiteilige Episodenfilmreihe SERBSKA UTOPIJA (seit 2023, R: Erik Schiesko), die vom Łužyca-Filmnetzwerk zusammen mit dem rbb-Studio Cottbus und dem Filmkollektiv LUSATIA Film unter der Leitung des Cottbuser Filmemachers Erik Schiesko produziert wird.⁷ Die beiden jeweils ca. 30-

3 Für einen Überblick zur sorbischen Geschichte bis zur Gegenwart vgl. u.a. Kunze 1995; Pech 2011.

4 Dass es sich bei dieser Selbstbeschreibung allerdings auch um eine Selbststereotypisierung handeln kann, die auf die Erfüllung von Erwartungen der Mehrheitsgesellschaft ausgerichtet ist, zeigt der Beitrag von Robert Lorenz in diesem Band.

5 Vgl. u.a. Nell/Weiland 2021; Langner/Weiland 2022; Mießner et al. 2024.

6 Vgl. hierzu auch Barthold 2024.

7 Die Episodenfilmreihe wird hier als sorbische Filmproduktion verstanden und interpretiert, d.h. als filmische Selbstbeschreibung und nicht etwa als Produktion *über* die Sorben aus der Außensicht. Es handelt sich um Filme in niedersorbischer Sprache, die in einem niedersorbischen TV-Format gezeigt wurden. Die Mehrzahl der an der Produktion Beteiligten stammt aus der Lausitz und ist aktuell in der Region beruflich aktiv. Ein Großteil der Akteurinnen und Akteure verstehen sich als Sorben oder Teil der sorbischen Community (obgleich sich dies nicht eindeutig nachweisen oder erfassen lässt). Erik Schiesko wird in seinem Wikipedia-Artikel zwar als »deutscher Filmemacher und Regisseur« bezeichnet (https://de.wikipedia.org/wiki/Erik_Schiesko, zuletzt 17.06.2025), definiert sich öffentlich aber zunehmend auch als Sorbe. Das vom Filmverband Sachsen herausgegebene Magazin AUSLÖSER bezeichnete das Łužyca-Filmnetzwerk etwa als »einen Zusammenschluss sorbischstämmiger oder sich als Sorben identifizierender Filmschaffender, dem auch Schiesko angehört« (Schröter 2024: 17). Die Begriffe Łužyca (niedersorbisch) und Lusatia (Latein) beziehen sich beide auf die Lausitz. Näheres zum Łužyca-Filmnetzwerk, LUSATIA Film und SERBSKA UTOPIJA findet sich auch auf den folgenden Websites: <https://luzyca-film.de/>; <https://lusatia-film.de/>; <https://www.rbb-online.de/luzyca/reportagen/serbska-utopija-sorbsche-utopien.html>

minütigen Episodenfilme wurden 2023 und 2024 jeweils im Rahmen des Cottbuser Filmfestivals uraufgeführt, anschließend im rbb als Ausgabe des monatlichen niedersorbischen TV-Formats ŁUŽYCA (ORB/RBB seit 1992) gezeigt und sind aktuell noch in den öffentlich-rechtlichen Mediatheken abrufbar.⁸ Beide Teile sind in niedersorbischer Sprache mit deutschen Untertiteln und bestehen aus einer eigenen Rahmenhandlung sowie jeweils drei in diese integrierten, separat produzierten Kurzfilmen bzw. Episoden. Wie es auf den Webseiten des rbb heißt, beschäftigt sich SERBSKA UTOPIJA mit »fiktiven und philosophischen Überlegungen rund um die große Frage der sorbisch/wendischen Zukunft«.⁹ Mit einem auch durch die Herkunft und Ansässigkeit der beteiligten Akteurinnen und Akteure bedingten Fokus auf den niedersorbischen Kulturräum um Cottbus behandeln die Filme sowohl die sorbische Gegenwartskultur als auch den sorbischen Tradition- und Sagenfundus unter der übergeordneten Zielstellung der Erkundung von Zukunftsperspektiven und -szenarien.¹⁰

Mit ihrem die Fiktion und das Spekulative fokussierenden Ansatz stellt die SERBSKA UTOPIJA-Reihe innerhalb der sonst stark auf das Dokumentarische fixierten sorbischen Filmgeschichte eine Besonderheit dar.¹¹ Auch nicht zuletzt aufgrund ihrer hohen Aktualität und Präsenz innerhalb Lausitzer und sorbischer medialer Zukunftsdiskurse ist sie im Rahmen der hier betrachteten Frage nach ländlichen Zukunftsimaginationen im interkulturellen Kontext vor dem Hintergrund als »Entgrenzung des Ruralen« beschriebener gesellschaftlicher Transformationsprozesse von besonderer Relevanz. Die folgende Analyse beider bis dato erschienenen Episodenfilme der Reihe möchte aufzeigen, auf welche Art und Weise diese Produktionen Zukünfte des Sorbischen entwerfen und in welchem Verhältnis diese zum Ruralen und seinen Entgrenzungen stehen. Für eine historische und diskursgeschichtliche Kontextualisierung des Untersuchungszusammenhangs ist einleitend zunächst ein kurzer Blick auf bisherige Paradigmen (bislang vornehmlich literarischer) sorbischer Zukunftsimaginationen in ihren Verflechtungen mit dem Ländlichen vonnöten.

(zuletzt 22.01.2025). Eine kurze Analyse und Diskussion des ersten Teils von SERBSKA UTOPIJA findet sich auch in Barthold 2024.

- 8 Zum Cottbuser Filmfestival vgl. <https://www.filmfestivalcottbus.de/de/>. Zur Sendung ŁUŽYCA vgl. <https://www.rbb-online.de/luzycy/>. Links zu den beiden Filmen finden sich ebenfalls auf letzterer Website (zuletzt 22.01.2025).
- 9 <https://www.rbb-online.de/luzycy/reportagen/serbska-utopija-sorbische-utopien.html> (zuletzt 22.01.2025).
- 10 Es wird zwischen den in der brandenburgischen Niederlausitz um Cottbus beheimateten Niedersorben und den in der sächsischen Oberlausitz um Bautzen ansässigen Obersorben unterschieden. Beide verfügen über eine eigene Sprache (Niedersorbisch vs. Obersorbisch) sowie teils historisch bedingt voneinander abweichende Kulturtraditionen (vgl. hierzu u.a. Pech 2011; Kunze 1995). Die spezifisch niedersorbische Prägung der Episodenfilmreihe kann innerhalb dieses an ein breiteres kulturwissenschaftliches Publikum gerichteten Beitrags nur am Rande mit behandelt werden, wäre aber insbesondere innerhalb der Sorabistik nochmals gesondert zu adressieren.
- 11 Zur Geschichte des sorbischen Films vgl. Bruk 2014 sowie den aktuellen Band Lemke/Räder 2024. Eine nähere wissenschaftliche Einordnung des Projekts innerhalb der sorbischen Filmgeschichte steht noch aus. Die hier vorliegende Untersuchung ist primär an einer Interpretation und Deutung der Filme interessiert und leistet daher keine umfassende Aufarbeitung ihrer Produktionsbedingungen, Entstehungskontexte etc.

1. Die Zukunft des Sorbischen - Abgrenzung oder Entgrenzung?

Die permanente Auseinandersetzung mit der eigenen Zukunft begleitet die sorbische Kultur bereits von Beginn an und ist spätestens seit der Intensivierung der sorbischen Schriftkommunikation und damit auch kulturellen Selbstbeschreibung der Minderheit im 18. und 19. Jahrhundert ein zentraler Bezugspunkt kollektiver Identitätskonstruktion.¹² Assimilationsdruck seitens der deutschen Mehrheitsbevölkerung, politische Repressionen, ökonomisch-soziale Transformationsprozesse wie konkret etwa die Ausbeutung der Lausitzer Natur durch die Braunkohleförderung und ihre Folgen sind nur einige der Faktoren,¹³ die aus der Geschichte der Sorben auch eine Geschichte der ‚Zukunftsangst‘ werden lassen. Die Künste, vornehmlich die Literatur, dienten daher seit jeher auch als Medien der Aushandlung und Erprobung von tragfähigen Zukunftsmodellen angesichts eines permanenten kollektiven Bewusstseins der eigenen Gefährdung.

Die beiden einflussreichsten und dominantesten Paradigmen, die sich in diesem innersorbischen medialen Zukunftsdiskurs bis dato herauskristallisierten, lassen sich vereinfacht als Opposition von ›Abgrenzung vs. Entgrenzung‹ benennen. Mit Blick auf die Entwicklung der modernen sorbischen Lyrik erprobte bereits Christian Prunitsch diese Beschreibungsperspektive, die sich beispielhaft an den sorbischen Autoren Jakub Bart-Čišinski (1856–1909) und Kito Lorenc (1938–2017) festmachen lässt (vgl. Prunitsch 2007). Ersterer war maßgeblich für die Etablierung der bis heute wirkmächtigen Metapher der ›sorbischen Insel (oft mit dem Zusatz ›im deutschen Meer‹) im 19. Jahrhundert mitverantwortlich, als »wortwörtliche[r] Slogan des Sorbentums, das einen verzweifelten Überlebenskampf gegen einen schier übermächtigen Gegner zu führen hat« (ebd.: 20). In seinem 1891 erschienenen Gedicht *MOJE SERBSKE WUZNAĆE/MEIN SORBISCHES BEKENNTNIS* heißt es: »Unser Land ist wirklich klein, mein Freund,/klein auch unser Volk, das sorbische, wie/ein winzig Inselchen, vom Meer umspült./Und doch, ich glaub es fest, niemals/werden seine Wogen überfluten/unsern Erdstrich, Dörfer nicht und Höfe.«¹⁴ (Bart-Čišinski 1981: 345) Die Abgrenzung der ›Insel von ihrem ›Außen‹ bzw. dem Fremden erscheint in dieser Konzeption eines sorbischen Selbstbilds als die maßgebliche Strategie für den sorbischen Selbsterhalt und damit eine realisierbare und erstrebenswerte Zukunft (vgl. Prunitsch 2007: 21). Die sich daraus ergebenden Restriktionen sorbischer Kulturentwicklung, die in den Künsten und medialen Diskursen teils bis in die Gegenwart unter anderem zum Aufrechterhalten binärer ›Wir vs. die Anderen‹-Unterscheidungen sowie einem Hang zur Selbstexotisierung und Selbstisolation geführt haben, beschrieb Walter Koschmal auch als »zentripetale Geschlossenheit des Weltmodells« (Koschmal

12 Zur Herausbildung sorbischer nationaler Identitätsmodelle im Zuge der ›nationalen Wiedergeburt‹ der Sorben im 18. und 19. Jahrhundert vgl. u.a. Kunze 1982; Pech 2011: 157–159. Eine wissenschaftliche Historisierung sorbischer Zukunftsentwürfe in diesem Zusammenhang wurde bisher nicht unternommen. Erste Gedanken dazu finden sich in Barthold 2024.

13 Vgl. Pech 2011: 160–185; Scholze 2015; Lorenz 2014.

14 Zitiert hier in der deutschen Übersetzung von Kito Lorenc in der Textsammlung *SERBSKA ČITANKA/SORBISCHES LESEBUCH* (1981).

1995: 40), in dem die praktischen Funktionen der Kultur zur Bewahrung des ›Eigenen‹ dominieren (vgl. ebd.: 24–48).

Die in Bart-Ćišinskis Gedicht aufgerufenen »Dörfer und Höfe« erinnern daran, dass es sich bei der ›sorbischen Insel‹ nicht zuletzt im konkreten Sinne um ein als ländlich verstandenes sorbisches Kerngebiet und eine damit verbundene dörfliche Lebensweise handelt. Die Idee der ›Begrenzung‹ des Sorbischen als Zukunftsmodell ist so gut wie immer auch mit einem Bestreben nach dem ›Konservieren‹ und Erhalten überkommener ruraler Strukturen, Traditionen und Kulturelemente verbunden. Der sorbische Ethnologe Paul Nedo, der ganz im Sinne der genannten Metapher »sorbische Volkskunde als Inselforschung« (Nedo 1965: 98) konzipierte, spricht so etwa affirmativ vom »Archaismus der Inselkultur« (ebd.: 110) als konservierender Kraft. In Nedos Ausführungen tritt beispielhaft die »Zuschreibung des Sorbischen als dörflich-bäuerlich im Gegensatz zum städtisch-bürgerlichen Deutschen« (Jacobs/Laschewski 2018: 128) zutage, die sich in Verbindung mit dem Abgrenzungs-Topos der Insel weiterhin als äußerst wirkmächtig erweist. Tatsächlich sind die Präsenz sorbischer Bevölkerung in Städten, etwa im akademisch-intellektuellen Milieu, ein auch im Urbanen organisiertes sorbisches Kulturleben sowie weitere Formen der Stadt-Land-Beziehungen ebenso ein beachtenswerter, wenn auch häufig übersehener Teil der sorbischen Geschichte und Kulturentwicklung.¹⁵ Desse[n] ungeachtet ist das Bild des Sorbischen als ›rurale Insel‹, die sich hartnäckig gegen die Moderne abschirmt und nur dadurch ihre besondere Langlebigkeit erhalten kann, bis heute ein wesentliches Element deutscher Fremd- und sorbischer Selbstbeschreibung sowie ein zentraler Bezugspunkt für sorbische Zukunftserzählungen (vgl. Lorenz 2024).

Zu diesem Paradigma der ›Begrenzung‹ im Bild der Insel treten einige jüngere sorbische Autorinnen und Autoren ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit Konzepten der ›Entgrenzung‹ in Opposition, wobei vor allem das Werk des oben bereits erwähnten Kito Lorenc hervorzuheben ist. Der Vorstellung einer sorbischen Insel im deutschen Meer setzt letzterer das Bild des Schiffs entgegen, das dynamische Austauschbeziehungen zwischen Sorbischem und Deutschem – oder auch ›rural‹ geprägter und urbaner Kultur – ermöglicht.¹⁶ »Unsere Zukunft liegt im Wasser!« (Lorenc 2004: 124) lässt Lorenc den Protagonisten seines avantgardistischen Dramas *DIE WENDISCHE SCHIFFFAHRT* ausrufen und markiert damit die veränderte Positionsbestimmung des Sorbischen als Kultur, die sich nun durch ein ›Dazwischen‹ auszeichnet und aus den Mehrdeutigkeiten und Widersprüchen ihrer interkulturellen Geschichte und Gegenwart poetische Produktivität und Zukunftspotenzial schöpfen kann.¹⁷ Lorenc propagiert die Überwindung des ›Insel-Narzißmus‹ (Lorenc 1999: 418) durch ein Anerkennen und gezieltes Aufgreifen der zu dieser Zeit bereits kulturell tief verankerten sorbisch-deutschen Zweisprachigkeit und

¹⁵ Vgl. Jacobs/Laschewski 2018: 133–135; Lorenz 2024; vgl. auch den Beitrag von Lorenz in diesem Band.

¹⁶ Vgl. Pruntsch 2007: 22–24; Koschmal 1993: 39–44. Explizit setzte sich Lorenc auch in einem 1991 gehaltenen Vortrag mit dem Titel »Die Insel schluckt das Meer« mit der Insel-Metapher auseinander (vgl. Lorenc 1999).

¹⁷ Das ›Dazwischen‹ erscheint aus diesem Grund auch als Untertitel von Walter Koschmals 2018 erschienener Monographie zu Kito Lorenc (vgl. Koschmal 2018).

eine literarische Dialogizität, die etablierte ›Eigen-Fremd-Unterscheidungen‹ unterlaufen kann.¹⁸ In der Mitte der 1990er Jahre gewinnt Walter Koschmal zufolge daher ein ›pluralistisches Kulturmodell‹ bei den Sorben an Raum, das sich durch ein neues Verhältnis zur zuvor streng um das ›Eigene‹ gezogenen Grenze auszeichnet:

»Die Grenze hat in der sorbischen Kultur ihren statischen und undurchlässigen Charakter eingebüßt. Sie trennt nicht mehr, sondern sie hat sich zum verbindenden Raum gewandelt. Sie definiert sich auch aus dem Widerspruch: nicht das Abgrenzende, sondern das Verbindende charakterisiert sie.« (Koschmal 1995: 126)

Diese ›Entgrenzung‹ des Sorbischen betrifft auch dessen rurales Selbstverständnis. In Lorenc' Gedicht DIE UNERHEBLICHKEIT BERLINS (2002) wird etwa der zuvor für die sorbische Literatur konstitutive Stadt-Land-Gegensatz, wie Prunitsch aufzeigt, in Ironie und Selbstreflexion der eigenen Perspektive aufgelöst (2007: 23f.). Und die sorbische Romanliteratur Jurij Brězans problematisierte bereits seit den 1950er Jahren die Gegenüberstellung der Gegensatzpaare ›sorbisch/rural vs. deutsch/urban‹, indem sie interkulturelle und rurbane Verflechtungen sichtbar machte.¹⁹ Ebenso ist in der ethnologischen Selbst- und Fremdbeschreibung der Sorben das bei Paul Nedo noch dominante essentialistische Kulturverständnis weitgehend von hybridologischen und vom Postkolonialismus inspirierten Ansätzen abgelöst worden, die weniger ›rurale Inseln‹ als vielmehr komplexe Beziehungsgeflechte und Differenzverhältnisse im Spannungsfeld gesellschaftlich konstruierter Kultur- und Raumkategorien zu erfassen versuchen.²⁰

Den sorbischen Zukunftsdiskurs, der auf vielfältige Weise mit Fragen um die Zukunft des/im Ländlichen verschränkt ist, prägt also vereinfacht gesprochen die Gleichzeitigkeit der auch bis heute noch präsenten Leitidee der ›Abgrenzung‹ – als Garant für den Erhalt des essentialistisch definierten Eigenen – und des Paradigmas der ›Entgrenzung‹ – als Suche nach Erneuerungspotenzialen im Austausch mit dem ›Anderen‹ und dem Anerkennen der eigenen Heterogenität und Hybridität. Die nachfolgende Analyse der beiden SERBSKA UTOPIJA-Episodenfilme und ihrer Aushandlungen von Zukunftsfragen muss diese daher ebenso nach ihrer Positionierung in diesem diskursiven Spannungsfeld um sorbische wie rurale Ab- oder Entgrenzungen befragen. Dabei wird deutlich werden, dass die Filme ›entgrenzte‹ Ruralität als Zukunftsperspektive einer (inter-)kulturellen Öffnung und Weiterentwicklung des Sorbischen und seiner ruralen Kernidentität zwar thematisieren und aufgreifen, sich dann aber für die gegenläufige Bewegung entscheiden: Aus entgrenzter Ruralität wird eine unumschränkte Ruralität, die das Urbane und Moderne rigoros ausklammert, in diesem Sinne also eine ›Ruralität ohne Grenzen‹ als Wiederkehr des archaisch-mythisierten, vormodern-ländlichen

18 Zur Dialogizität als Merkmal einer progressiven, wenn auch historisch ›sekundären‹ Evolutionslinie sorbischer Literatur vgl. Koschmal 1993.

19 Am Beispiel von Jurij Brězans DER GYMNASIAST (1958) vgl. Barthold 2021: 477–483. Zum Begriff des ›Rurbanen‹ als Mischform bzw. Gleichzeitigkeit von Ruralität und Urbanität vgl. u.a. Langner/Fröhlich-Kulik 2018.

20 Vgl. Jacobs/Laschewski 2018: 129; Keller 2002; Mischek/Tschernokoshewa 2009.

Selbstbildes und damit der Abgrenzung der ›sorbischen Insel‹ unter dem Deckmantel der progressiven Utopie.²¹

2. SERBSKA UTOPIJA: Entgrenzte Ruralität?²²

Der erste Teil der SERBSKA UTOPIJA-Reihe wurde als ein innovatives Filmprojekt vermarktet, das sich dem Imaginieren möglicher Zukünfte des Sorbischen verschrieben hat. Auf der Webseite des rbb zum Film heißt es: »Durch die unterschiedlichen Formsprachen entsteht ein vielfältiger und moderner Blick auf die sorbisch/wendische Kultur. Erstmals als fiktionale Collage öffnet ›Serbska utopija‹ das Sichtfeld auf vergangene, gegenwärtige und zukünftige Entwicklungen im sorbisch/wendischen Kontext.«²³ Die weiterhin abrufbare Beschreibung des Films auf den Webseiten des Film Festivals Cottbus, in dessen Rahmen der Film im November 2023 seine Premiere feierte, betont überdies den ›Utopie-Charakter‹ des Werks: »Zukunft auf Sorbisch. Wie sehen sorbische Utopien aus? Gedankenspiele über das Morgen im Jetzt [...].«²⁴ Auch in den (wenn auch nicht zahlreichen) Kommentaren zum Film, die nach seiner Veröffentlichung entstanden und über seine Rezeption Aufschluss geben, scheint dieser gemäß seinem Titel als sorbische Utopie wahrgenommen worden zu sein,²⁵ mithin sogar als fiktionale Erzählung über den »weltweiten Siegeszug der sorbischen Kultur« (Schröter 2024: 17).

Betrachtet man den Film allerdings genauer, erscheint diese Selbstbeschreibung und Rezeption zunehmend verwunderlich. Denn wie schon von Filmbeginn an erkennbar ist – und auch in der folgenden Untersuchung deutlich werden wird –, handelt es sich beim ersten Kapitel der SERBSKA UTOPIJA-Reihe vielmehr um eine dystopische Erzählung über den Untergang der sorbischen Kultur, die allenfalls vage Perspektiven eines Neuanfangs andeutet. Sein am Beginn eingebladeter Untertitel »Nowy swět/Eine neue Welt« (00:00:45)²⁶ mag bereits einen Hinweis darauf geben, ließe sich doch eine Anspielung auf Aldous Huxleys 1932 erschienenen dystopischen Roman BRAVE NEW WORLD/

21 Die Filme sind damit nicht zuletzt Ausdruck einer für die sorbische Populärkultur der Gegenwart charakteristischen Diskontinuität zu den progressiven Ansätzen, die in der Literatur des 20. Jahrhunderts bereits vorhanden waren, aktuell aber zunehmend schlicht nicht mehr rezipiert werden, was mitunter zu einem Aufleben essentialistischen bis ethnonationalistischen Denkens führt. Eine breitere Auseinandersetzung mit diesen Tendenzen innerhalb der Sorabistik steht noch aus.

22 Vereinzelte Auszüge aus diesem Kapitel sind leicht verändert bereits erschienen in Barthold 2024.

23 <https://www.rbb-online.de/luzycia/reportagen/serbska-utopija-sorbische-utopien.html> (zuletzt 17.06.2025).

24 <https://www.filmfestivalcottbus.de/de/programm/movie/2405.html> (zuletzt 17.06.2025).

25 So etwa in einer Besprechung in der niedersorbischen Zeitung Nowy CASNIK vom 23.11.2023 (Porackojc 2023).

26 Die Zeitangaben in Klammern beziehen sich in diesem Kapitel auf den Film SERBSKA UTOPIJA (D 2023, R: Erik Schiesko), voraussichtlich bis November 2025 abrufbar in der ARD-Mediathek: <https://www.ardmediathek.de/video/luzycia/serbska-utopija/rbb-fernsehen/Y3JpZDovLjIYI9iNDdhNzlkNtiMTdjLTrIMWtYjMoZSoyM2YzMzU3YTEyZGFFcHVibGljYXRpb24>. Die niedersorbischen Dialoge werden hier wie auch im folgenden Kapitel aus Gründen der Zugänglichkeit entsprechend der in beiden Filmen standardmäßig vorhandenen Untertitel in deutscher Sprache wiedergegeben.

SCHÖNE NEUE WELT darin vermuten. Angesichts der durchgängig auf das utopische Moment fixierten Vermarktung des Films (sowie der nicht publiziert vorliegenden Aussagen seiner Macher im Zuge seiner öffentlichen Präsentation) scheint es sich dabei allerdings um keine intendierte Bezugnahme zu handeln. Dass der Film sich selbst (und die in ihm gezeigten Kulturinitiativen) zwar als Utopie verkauft, bei werkimanenter Betrachtung aber sofort als das Gegenteil erkennbar wird, ist einer der zentralen, nicht auflösbaren Widersprüche und Inkohärenzen, von denen dieses Projekt geprägt ist. Was für eine Zukunft des Sorbischen im und mit dem Ruralen wird hier nun vorgestellt?

SERBSKAUTOPIJA KAPITEL 1 zeichnet sich in seiner Rahmenhandlung durch ein ambitioniertes Spiel mit Science-Fiction-Motiven und Zeitebenen aus. Auffällig an das Bild der ›sorbischen Insel‹ erinnernd, wird zu Beginn die Ruine eines von Wasser umgebenen sorbischen Themenparks in Szene gesetzt (vgl. Abb. 1). Begleitet werden die Bilder Science-Fiction-artiger Architektur inmitten von Gewässern und Vegetation von einem Voiceover – wie sämtliche Dialoge im Film in niedersorbischer Sprache –, in dem eine weibliche Erzählstimme einer als »Liebe Hanka« angesprochenen Person ankündigt, ihr nun »unsere Geschichte zu erzählen«, da »die neue Welt da draußen« sich verändern werde und sie bald gehen müsse (00:00:12). Gezeigt werden sodann die Erzählerin und das im Bett liegende Mädchen Hanka in einem Raum mit traditionell-bäuerlichem Mobiliar und einem Webstuhl. Durch die Einrichtung ist die Szene vage in einer vormodernen Vergangenheit verortet.²⁷ Die Erzählerin erwähnt nun den Tod der Mutter der stumm bleibenden Hanka und artikuliert eine pessimistische Haltung zur ›neuen Welt‹, die in der Aussage »denn wir sind dem Untergang geweiht« kulminiert, verbunden mit der Hoffnung, dass die Mutter Recht behalte und am Ende »alles einen Sinn« ergebe (00:00:50). Im Folgenden verlagert sich das Geschehen wieder in den anfangs gezeigten Themenpark – mutmaßlich eine weit in der Zukunft der Sorben liegende Zeitebene, d.h. in der erwähnten ›neuen Welt‹ –, wo drei Frauen in sorbisch-modern-anmutender Kleidung das Areal untersuchen. Schnell stellt sich heraus, dass es sich mutmaßlich um Androiden handelt, die via Telepathie kommunizieren, frei zwischen Niedersorbisch und Obersorbisch wechseln, aber – wie eine von ihnen bedauert – keine »echte Angst« (00:02:11), d.h. keine Emotionen spüren können. Eine von ihnen adressierte KI erklärt die Umgebung: »Ein sorbischer Vergnügungspark. Erbaut 2043. Geschlossen 2092. Versucht. Zeitlebens Wohnraum für die ›Lutki‹. Hier war ein eigenes Museum untergebracht.«²⁸ (00:01:46)

27 Zudem markiert die visuelle Einführung der Szene als alter Filmstreifen in schwarz-weiß diese als in der Vergangenheit stattfindend (00:00:48).

28 Bei den ›Lutki‹ handelt es sich um Zwerge aus der sorbischen Sagenwelt (vgl. Hose 2014c). Die sorbischen Mythen, denen die Filmreihe, wie zu zeigen ist, eine starke Bedeutung zusmisst, sind demnach bereits zu Beginn mit präsent.

Abb. 1: Die primäre Zeitebene der Rahmenhandlung: ein verfallener sorbischer Themenpark.



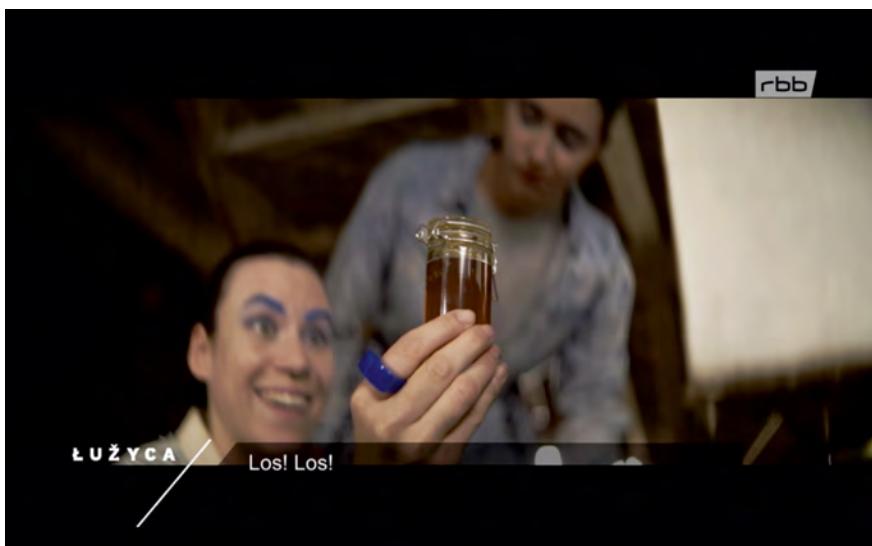
Quelle: Filmstill aus SERBSKA UTOPIJA.

Unter Zeitdruck, da ihnen eine nicht näher definierte Entität auf den Fersen ist, untersuchen die drei nun das ehemalige Museum. Dort erkunden sie die durch die KI wiederbelebte, holographisch wahrnehmbare Ausstellung mit dem selbstreferenziellen Titel »SERBSKA UTOPIJA« und erfahren, »wie aus dem Sorbischen die Weltkultur wurde, wie wir sie heute kennen«, mit Blick auf die Themenfelder »Sprache, Feminismus, Kunst, Kultur, Vermarktung oder auch Mode« (00:03:42). Erzählt wird also die Geschichte eines in die Zukunft projizierten, aber auch bereits wieder vergangenen Aufstiegs des Sorbischen zur Weltkultur. In der allem Anschein nach postapokalyptischen Zeit, in der die Androiden agieren, ist die sorbische Kultur, wie anhand des verfallenen Themenparks sichtbar, nach kurzer Hochphase zugrunde gegangen oder – wie auch in der anfänglichen Erzählszene – »dem Untergang geweiht«. Die Ausstellung stellt nun in verschiedenen Abschnitten die kulturelle Ausdifferenzierung und Weiterentwicklung des Sorbischen ab dem Jahr 2023 dar. Die Gegenwart der Entstehungszeit des Films wird als Schlüsselzeit begriffen, in dem entscheidende Weichen für den (vor dem Untergang verorteten) kulturellen Aufschwung gestellt wurden, wie eine Hinwendung zur Populärkultur und das Zulassen einer größeren Vielfalt kultureller Einflüsse. In diese Erzählung eingebettet sind ebenso die drei separat produzierten Episoden bzw. Kurzfilme als in sich abgeschlossene Binnenhandlungen.

Am Ende finden die drei auf einem Dachboden ein Schränkchen, das ein Papierdokument, ein sorbisches Osterei sowie Gläschchen mit verschiedenen Substanzen enthält. Eine der Androiden betrachtet eindringlich ein mit gelblicher Flüssigkeit gefülltes Gefäß – die naheliegendste Assoziation ist zweifelsohne das Lausitzer Leinöl – und zeigt dabei erstmals Veränderungen ihrer Mimik, wird also zu menschlicheren Gesichtsausdrücken befähigt (vgl. Abb. 2). Die drei eilen sodann mit den gefundenen Utensilien aus

dem Gebäude und der Film kehrt zur Erzählsituation im Schlafzimmer der jungen Hanka zurück. Dort kündigt die Erzählerin das baldige Erzählen weiterer Geschichten an. Der Film endet mit einem weiteren Blick auf den Themenpark sowie Zeichnungen von den Sagengestalten, von denen Hanka in Zukunft erzählt werden soll, u.a. der Mittagsfrau, dem Wassermann, den Lutki, dem Plon und – besonders hervorgehoben – »Kikimora«²⁹ (00:28:48–00:29:12). Das zuvor in der anderen Zeitebene gefundene Papierdokument wird nun als eines jener Zeichnungen identifizierbar. In postapokalyptischer ferner Zukunft haben die drei Androiden also u.a. die Spuren und Artefakte der sorbischen Kultur aus dem Museum geborgen, die sich in der Vergangenheit noch im Schlafzimmer Hankas befanden und Teil einer aktiven Erzählpraxis waren.

Abb. 2: Das Leinöl als geborgener Schatz und Emotionsauslöser.



Quelle: Filmstill aus SERBSKA UTOPIJA.

Gezeigt wird in SERBSKA UTOPIJA also die Vision einer sorbischen kulturellen Blütezeit, die aber nur auf der Ebene der bereits ›vergangenen Zukunft‹ existiert, deren Niedergang also ebenfalls bereits geschehen ist (und auch nicht explizit begründet wird). Spätestens nach der Schließung des Themenparks im Jahr 2092 schlägt die ›Zukunft des Sorbischen‹ wieder in ein fürs sorbische Imaginäre typisches Untergangs- und Bedrohungsszenario um:³⁰ Verseuchung, Überflutung und eine ominöse Gefahr ermöglichen es nur Androiden, die Überreste des Sorbischen als ›Weltkultur‹ in einer weitgehend entleerten Welt wieder zu entdecken. Die Öffnung und Globalisierung des Sorbischen ab dem Jahr 2023 – so suggeriert der Film – war nur eine kurze historische Etappe. Warum

29 Einen Überblick zu den erwähnten sorbischen Sagenfiguren bietet Hose 2014c.

30 Zur Signifikanz von Untergangsszenarien in der neueren sorbischen Literatur vgl. u.a. Koschmal 1993: 44–46.

diese ›Hochphase‹ der sorbischen Kultur keinen längeren Bestand hatte, ist nicht eindeutig feststellbar. Eine Kausalität, der zufolge die Hybridisierung und Entgrenzung des Sorbischen für den Untergang verantwortlich sind, lässt sich aus dem im Film Gezeigten jedenfalls nicht unmittelbar ableiten. Offenkundig ist aber, dass sowohl in der Zeitebene der postapokalyptischen Zukunft als auch in der Vergangenheit erneut allein die Besinnung auf traditionelle Kulturelemente eine Hoffnung auf Erneuerung und Fortbestand verspricht: die sorbische ›Dreifaltigkeit‹ des Leinöls, des verzierten Ostereis und der Sagenfiguren führt beim Androiden zu einem Zugewinn an Lebendigkeit und Humanität;³¹ das Mädchen Hanka soll durch das Entdecken der sorbischen Sagen und slawischen Mythen für die ›neue Welt‹ gewappnet werden.³² Besonders zentral ist dabei das Motiv des Erzählens, d.h. der tradierten Praxis der mündlichen Weitergabe der sorbischen Kultur – oftmals, wie auch hier, durch die Figur der erzählenden Frau bzw. Mutter.³³ Auf diese Hinwendung zur mündlichen und damit als besonders ›ursprungsnah‹ inszenierten sorbischen Kulturvermittlung verweist zudem nicht nur das Bild des Webstuhls, das eine kulturgechichtliche Nähe zum Erzählen, dem ›Weben‹ von Erzählstoff und dialogischer Geselligkeit aufweist,³⁴ sondern auch die prominente Erwähnung der Kikimora, eines Poltergeistes aus der slawischen Mythologie, in dem sich ebenso das Motiv des Spinnens und Webens mit dem Weiblichen verbindet (vgl. Váňa 1992: 129).

Welche Rolle spielt nun das Rurale in dieser sorbischen Zukunftsfigtion? Wie im Bild des von Wasser umgebenen Themenparks als zentralem Handlungsort angedeutet (vgl. Abb. 1), fokussiert der Film vor dem Hintergrund der Zukunftsfrage letztlich erneut die ›sorbische Insel und ihre mögliche ›Entgrenzung‹, die nur als eine Entgrenzung des/im Ruralen denkbar ist. Die Entwicklung des Sorbischen zur Weltkultur vollzieht sich in SERBSKA UTOPIJA maßgeblich mittels eines Diffundierens von Elementen traditionell-ruraler sorbischer Kultur, Folklore und Mythologie in die globale Populär- und Unterhaltungskultur, die rückwirkend wiederum die sorbische Kulturproduktion transformiert. So tragen die Androiden etwa Kleidungsstücke, die Elemente sorbischer Trachten sowie

31 Neben den Sagenfiguren gehören bunt verzierte Ostereier und das Leinöl als wichtiger Bestandteil der sorbischen Küche zu den landläufig am häufigsten mit den Sorben in Verbindung gebrachten Aspekten. Sie spielen daher wiederum auch in der sorbischen Selbstdarstellung und -vermarktung eine besondere Rolle. Vgl. etwa die Broschüre »Lausitz-Łužycy-Łužica. Die Sorben/Wenden – verbinden die Lausitz« (2020): https://www.bautzen.de/fileadmin/media/info_tourismus/prospekt/download/broschuere-die-sorben.pdf (zuletzt 23.07.2025).

32 Bereits am Beginn sagt die Erzählerin zu Hanka, dass »Perun« die Sorben in der aktuellen Lage nicht schützen konnte (00:00:53). Bei Perun handelt es sich um den höchstrangigsten Gott in der slawischen Mythologie, etwa mit dem griechischen Zeus vergleichbar (vgl. Váňa 1992: 71–75). Der Bezug auf slawische Gottheiten wie Perun und Kikimora ist in der neueren sorbischen Kultur eher selten, da sonst vornehmlich die spezifisch sorbischen Sagenfiguren im Mittelpunkt stehen (vgl. Derlatka 2007). Mit dem bewussten Rückgriff auf slawische Mythen untermauert der Film seine Inszenierung der Sorben als ›mythengläubiges‹, mit der Natur und übernatürlichen Kräften verbundenes Volk. Dies ist als Teil der Selbstmythisierung und -exotisierung des Sorbischen zu verstehen, auf die beide Teile der Episodenfilmreihe letztlich zulaufen.

33 Vgl. hierzu u.a. Hose 2004.

34 Zu den antiken Ursprüngen dieser Verbindung von Weben und Erzählen vgl. Scheidegger Lämmlle 2016: 165–208.

Blaudruckmuster mit modernen, eher urban wirkenden und ansatzweise die Bildsprache der Science-Fiction andeutenden Designaspekten verbinden (vgl. Abb. 3).³⁵ Die sorbische Tracht wird im Obersorbischen etwa auch als »burska drasta«³⁶ – wörtlich »bäuerliche Kleidung« – bezeichnet, und im Niedersorbischen sagt man »wóna burska chójí«³⁷ – wörtlich »sie geht bäuerlich« –, wenn eine Frau die Tracht trägt. Das Rurale, genauer das als ›bäuerlich‹ codierte Sorbische, wird damit zum Kern einer Science-Fiction-Bildwelt, die die Zukunftsfähigkeit des Ruralen und des Sorbischen behauptet, allerdings unter der Bedingung seiner populär- und massenkulturellen Hybridisierung und stets vor dem Hintergrund des scheinbar unvermeidlichen Untergangs.

Abb. 3: Die Androiden in sorbisch-moderner Kleidung.



Quelle: Filmstill aus SERBSKAUTOPIJA.

Die fiktionale Geschichte der Entstehung einer neuen sorbischen Modeindustrie, die der Film erzählt, kann als Beispiel für seine Inszenierung des Ruralen als Grundlage einer sich im Hybriden manifestierenden, zumindest temporären sorbischen Zukunftsgrundlage dienen (00:24:55–00:26:34). So wird berichtet, wie neue Technologien, etwa 3D-Modellierung und -Druck, die Möglichkeit boten, sorbische Mode auf neuartige Weise zu kreieren. Begleitet wird dies etwa von Bildern eines 3D-Modells, dessen Kleidung den sorbischen Blaudruck synkretistisch mit Elementen anderer, etwa mit dem asiatischen Raum assoziierter Kleidungsmuster verbindet und so eine eigenständige Zukunftsmodem

35 Zur sorbischen Tracht vgl. auch Keller 2014.

36 Vgl. den Eintrag zu »Tracht« im Obersorbisch-Deutschen-Wörterbuch (Soblexx): https://soblexx.de/?p_w=tracht&cmd=search_soblex (zuletzt 07.02.2025).

37 Vgl. den Eintrag zu »burski« im Niedersorbisch-Deutschen-Wörterbuch: <https://dolnoserbski.de/n/dw/pokaz/Starosta/burski/burski/burski> (zuletzt 07.02.2025).

darstellt. Einher ging dies nach dieser Erzählung mit einer Wiederbelebung des traditionellen Blaudruckhandwerks,³⁸ die sich gerade nicht durch eine Abwanderung in die urbanen Ballungszentren vollzog, sondern an den traditionellen, ländlichen Standorten wie dem Dorf Jänschwalde oder der, wenn nicht als ländlich, zweifellos aber als ›provinziell‹ geltenden Mittelstadt Hoyerswerda. Verbunden mit der Welt waren diese ›provinziellen‹ Blaudruckwerkstätten allerdings durch einen florierenden internationalen Exporthandel (00:26:00).

Dabei inszeniert der Film gezielt kulturelle und wirtschaftliche Initiativen seiner Entstehungsgegenwart im Jahr 2023 als Ausgangspunkt für den imaginierten Aufschwung des Sorbischen und bedient sich dafür bei bereits existierenden Projekten oder Projektideen. So kreiert das von der Modeladesignerin Sarah Gwiszcz in Lübbenau ins Leben gerufene Modelabel »Wurlawy« bereits seit 2014 moderne Damenmode aus vor allem niedersorbischen Trachten- und Blaudruckelementen, die im Film an einigen Stellen gezeigt wird.³⁹ Und die 3D-Modelle stammen vom Bautzner Designer Jan Lorenz, der u.a. im Rahmen des Projekts »Drasta Digital« sorbische Trachtenteile digitalisiert und für neue Verwendungszusammenhänge verfügbar macht.⁴⁰ Die Kombination von konkretem Gegenwartsbezug und einer Erweiterung des aktuell Vorhandenen in Richtung einer durch Technikeuphorie gestützten Science-Fiction ermöglichen dem Film also die Imagination einer wirtschaftlichen und kulturellen Zukunft des Ruralen und damit ebenso einer Zukunft des Sorbischen bzw. einer Zukunft des Sorbischen im Ruralen, die auf Entgrenzung sowie das Auflösen kultureller Exklusivität setzt, im Beispiel etwa zwecks eines Behauptens in der modernen Modeindustrie. Die narrative Rahmung weist dieses Zukunftsversprechen dabei allerdings weiterhin stets als ein nur kurzfristig einlösbares aus. Die gezeigten Projekte und Initiativen enden letztlich dennoch im Niedergang des Sorbischen, obgleich sie nicht als Ursache für diesen markiert werden. In dieser Gleichzeitigkeit des euphorischen Anpreisens progressiver Kulturprojekte und des dystopischen Gesamtbilds zeigt sich nicht zuletzt die Widersprüchlichkeit, zumindest aber Uneindeutigkeit der Aussage und Positionierung des Films gegenüber der kulturellen Entgrenzung.

Ein genauerer Blick auf dessen Vermarktung lässt weitere Ambivalenzen und Unklarheiten dieser Art erkennbar werden. So wurde das Projekt auch als Gedankenspiel in einem ›ethnofuturistischen Gewand‹⁴¹ angekündigt, und seine Macher, prominent etwa Erik Schiesko, verwendeten wiederholt auch während Marketingveranstaltungen den Begriff des Ethnofuturismus. Letzterer bezieht sich zunächst auf eine maßgeblich von Estland ausgehende postkoloniale sowie postsowjetische Strömung in den finno-ugrischen Literaturen und Kunstszenen, die das Bemühen um den Erhalt ethnischer Identitäten mit dem Bestreben verbindet, diese für ein Bestehen in der hochtechnisierten

³⁸ Zum Blaudruck als Teil sorbischer Trachten vgl. etwa Keller 2014 sowie die kürzlich erschienene Broschüre Häfner/Jentsch 2025.

³⁹ Vgl. <https://wurlawy.de/> (zuletzt 19.02.2025).

⁴⁰ Vgl. <https://www.ectoplastic.com/drastadigital/> (zuletzt 19.02.2025).

⁴¹ <https://www.filmfestivalcottbus.de/de/programm/sektionen/movie/2405.html> (zuletzt 19.02.2025).

und globalisierten Gegenwart anschlussfähig zu machen.⁴² Zugleich weist der Begriff aber auch eine Nähe zu essentialistischem und ethnozentrischem Denken im Sinne eines Ethnonationalismus auf, weshalb er ebenfalls in Diskursen der Neuen Rechten international Anwendung findet.⁴³ Der Einfluss des Ethnofuturismus in SERBSKA UTOPIJA lässt sich einerseits in seiner Verbindung des Ruralen und Vormodernen mit der technologisierten und urbanisierten Gegenwart erkennen. Denn in seiner ursprünglichen Ausprägung als Literatur- und Kunstprogrammatik versucht der Ethnofuturismus »to re-interpret rural traditions for alternative futures« (Kreuger 2017: 125) und wurde über die Zusammenführung eben dieser beiden Elemente definiert: »the ›Ethno‹ pole is indigenous, archaic, pre-historical, while the ›Futurism‹ pole is cosmopolitan, urban, contemporary, involving computers and Internet [sic!] as new technologies of the era.« (Hennoste 2012: 253) Die ›Technikgläubigkeit‹, die im Film durchaus als zentrale Ermöglichungsbedingung der sorbischen Zukunft inszeniert wird, mag ein Hinweis dafür sein, dass der Ethnofuturismus im kunstprogrammatischen Sinne den sorbischen Filmschaffenden hinter dem Projekt einen gewissen Anknüpfungspunkt zur Aushandlung der Frage bot, wie die Öffnung der ›sorbischen Insel mit dem Bewahren der ethnischen Identität vereinbart werden könnte. Zugleich lässt eine Betrachtung des Films, die seine Selbstbezeichnung als »ethnofuturistisch« im Hinterkopf behält, allerdings auch die ethnozentrischen und essentialistischen Tendenzen sichtbar werden, die sich eben genau dann zeigen, wenn die technologisch entgrenzte sorbische Zukunft letztlich scheitert und wieder in ihr Gegenteil umschlägt.⁴⁴

Denn SERBSKA UTOPIJA ruft in seiner postapokalyptischen Rahmenerzählung zentrale Fragen zum Verhältnis von Technik, Mensch und Natur auf, die aus der Science-Fiction (wie zudem auch der Climate-Fiction und der Neuen Dorfgeschichte)⁴⁵ bekannt

42 Vgl. zum Ethnofuturismus als literarisch-künstlerische Avantgardebewegung u.a. Kolcheva 2015; Kreuger 2017; Avanessian/Moalemi 2018.

43 Vgl. hierzu Sarapik 2025; Wierenga 2017: 9–13. Das Verhältnis des Begriffs zum Futurismus der 1910er und 1920er Jahre wird diskutiert in Hennoste 2012.

44 Eine Anschlussfähigkeit der Filmreihe an neurechte Diskurse besteht durchaus, wie dann vor allem in der Betrachtung des zweiten Teils sichtbar werden wird. Dabei ist anzumerken, dass der verantwortliche Regisseur und Drehbuchautor Erik Schiesko am Beginn seiner Laufbahn Musikvideos für Rapper produziert hat, die der rechtsextremistischen Identitären Bewegung nahestehen. So etwa das eindeutig rechte und deutschnationalistische Video PATRIOT (D 2005, R: Erik Schiesko, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=leaA3Ud15ck>, zuletzt 22.07.2025) des unter dem Künstlernamen »Dissziplin« bekannten Cottbuser Rappers Ben Arnold (als »Ostmob« zusammen mit »Ossi Ostler«) (vgl. Walter 2017 sowie <https://de.wikipedia.org/wiki/Dissziplin>, zuletzt 18.06.2025). Nach Kenntnisstand des Verfassers hat sich Schiesko nie öffentlich von diesen Arbeiten distanziert (seine Wikipedia-Seite nennt das Video vielmehr als ersten größeren Filmerfolg des damals 19-jährigen: https://de.wikipedia.org/wiki/Erik_Schiesko, zuletzt 18.06.2025). Darüber hinaus gibt es nach Recherchen des Verfassers allerdings keine Hinweise darauf, dass Schiesko rechtsextremen Kreisen angehören oder entsprechende Inhalte in seinen Werken gezielt verbreiten würde. Angesichts seiner jüngeren Produktionen und öffentlichen Auftritte ist ihm weniger das bewusste Verfolgen einer politischen Agenda zu unterstellen als vielmehr ein Mangel an Sensibilisierung und kritischer Reflexion im Umgang mit (neu-)rechten Ideen und Narrativen, die deshalb auch in seine sorbischen Filmprojekte Einzug halten.

45 Zur Climate-Fiction vgl. u.a. Leikam/Leyda 2017; Cornils 2024; zur Neuen Dorfgeschichte vgl. Weiland 2018.

sind. Den Science-Fiction-Forschern Georg Seeßlen und Fernand Jung zufolge ist die moderne Science-Fiction als Produkt des späten 19. Jahrhunderts nicht nur häufig von Eroberungs- und Entdeckungsphantasien im Sinne des Kolonialismus durchzogen, sondern damit verbunden auch mit einer Auseinandersetzung mit dem menschlichen Anspruch der Naturbeherrschung (vgl. Seeßlen/Jung 2003: 72–75). Die Idee der Beherrschung oder sogar Überwindung der Natur geht dabei, wie auch SERBSKA UTOPIJA zeigt, nicht selten mit einer Entgrenzung des Menschen und der Menschlichkeit hin zur Verschmelzung mit der Maschine oder Ersetzen durch die Maschine einher (vgl. ebd.: 37–42, 464–484). So haben wir es bei den drei Protagonistinnen mit Androiden zu tun, deren Emotionslosigkeit, d.h. ihre Unfähigkeit, Angst zu empfinden, zu Beginn beklagt wird und die sich zudem durch die Ruinen einer technisch im Verhältnis zu unserer Gegenwart fortgeschrittenen Zivilisation bewegen.

Der Verlust des Menschlichen und eines harmonischen Verhältnisses zur Natur, so deutet der Film zumindest an, ist aber als mögliche Ursache für den Untergang der sorbischen Weltkultur zu betrachten. Denn die Mission der Androiden, ihre Bildungserfahrung in der Ausstellung,⁴⁶ kulminiert schließlich in der Betrachtung des Leinöls und Gewinnung bzw. Wiedergewinnung einer ansatzweise menschlichen Mimik durch eines der drei Maschinenwesen. Das Leinöl als Produkt aus traditioneller sorbischer Landwirtschaft steht dabei im Kontrast zur zuvor gezeigten künstlichen Nahrungsquelle »Aurisa« (00:26:40), die ebenfalls als ›naturnah‹ codierte Lebensmittel wie den Quark – die dem Leinöl traditionell zugehörige Essenszutat – vor langer Zeit ablöste. Die Androiden bergen also etwas mit ›Natur‹ und zudem weiteren als ›essentiell‹ verstandenen Kulturmerkmalen (Osterei, Sagen) Verbundenes aus den Trümmern der hochtechnisierten sorbischen Zivilisation, worauf jene bereits erwähnte Schlusszzene folgt, die einen erneuerten Mythenbezug und damit ein noch nicht im modernen Sinne ›entfremdetes‹ Verhältnis zur Natur und ›ursprünglichen‹ Kultur inszeniert und als Anknüpfungspunkt der weiteren kulturellen Entwicklung auf beiden Zeitebenen ausweist. Angedeutet wird hier also eine (auch für neurechte Diskurse typische) ›Naturalisierung‹ bzw. Essentialisierung der sorbischen Kultur, die in der Betrachtung des zweiten Teils der Filmreihe noch deutlicher zutage treten wird.

Dass im Zusammenhang mit dem Natur-Diskurs auch ökologische Fragen entscheidend für jede sorbische Zukunftsimagination sind, demonstriert der Film gleich zu Beginn durch die Markierung des Endes der Braunkohleförderung in der Lausitz, hier auf das Jahr 2038 datiert, als Bedingung und Startpunkt für den vorübergehenden kulturellen Aufschwung (00:04:17). Der Braunkohleabbau nimmt im sorbischen Imaginären eine zentrale Stellung ein,⁴⁷ und zwar als Eingriff in eine als ›noch intakt‹ und ökologisch ausgeglichen imaginierte Lausitzer Natur- und Kulturlandschaft, die unerreichbar und unwiederbringlich verloren in vorindustrieller Zeit verortet wird. Die damit einhergehende und hier nur angedeutete Mythisierung der ›sorbischen Natur‹, ihre Inszenierung

46 Ein gängiges Erzählschema der Science-Fiction ist laut Seeßlen und Jung auch die ›Zeitreise‹ als Bildungserfahrung, die gerade bei künstlichen Menschen oder Mensch-Maschine-Hybriden auch eine Erfahrung der ›Menschwerdung‹ umfassen kann (vgl. Seeßlen/Jung 2003: 661–667).

47 Vgl. dazu Lorenz 2014; Jacobs/Laschewski 2018: 135–138.

als dem sorbischen Volk schicksalhaft zugehörig, wird im zweiten Teil der Episodenfilmreihe dann zum bestimmenden Motiv. Der am Ende des ersten Teils von SERBSKA UTOPIJA vorgeführte Rückfall in die Sagenwelt, wo nur das Erzählen am Webstuhl übrigbleibt (vgl. Abb. 4, 5), deutet bereits auf diese Entwicklung voraus, die mit Blick auf den Filmtitel vielleicht das eigentliche utopische Moment darstellt: die ländliche Utopie⁴⁸ in Form einer Rückkehr in eine archaische Welt der unmittelbaren Beziehung zu Natur und Mythos.

Abb. 4: Das Erzählen am Webstuhl als Anfangs- und Endpunkt.



Quelle: Filmstill aus SERBSKA UTOPIJA.

Abb. 5: Zeichnungen sorbischer Sagenfiguren als Wegweiser in die Zukunft.



Quelle: Filmstill aus SERBSKA UTOPIJA.

48 Vgl. hierzu u.a. Nell 2024.

Diese regressive, wieder das monologische Abgrenzungsparadigma favorisierende Version der sorbischen Zukunft ist im neueren sorbischen Erzählen durchaus häufig anzutreffen.⁴⁹ In Angela Stachowas bedeutender Erzählung DÓTKNJENJE/DIE BERÜHRUNG von 1980 wurde sie daher bereits kritisch porträtiert: Hier endet die Zukunft des Sorbischen ebenfalls im Mythos, im Teich der Wassermänner,⁵⁰ und damit, wie Prunitsch darlegt, in der Sphäre des Ahistorischen, der essentialistischen Eindeutigkeit und der größtmöglichen Naturharmonie (2003: 227–230). Wird diese fehlende Distanz zum Mythos bei Stachowa literarisch parodiert, erscheint der Mythos in SERBSKA UTOPIJA wieder als affirmativ begrüßter Anknüpfungspunkt für ein Weitermachen nach dem Kollaps der übertechnisierten Zivilisation, die den Bezug zur Natur, zur Menschlichkeit und zu den ›ursprünglichen‹ Kulturelementen verloren hat. Die ›Rückkehr des Menschen zur Natur‹ ist hier eine Korrektur von Modernisierungsschäden und eine Entstörungsphantasie,⁵¹ mit der der Film durchaus bekannte Erzählmuster aus dem Umfeld ökologischer Science-Fiction oder des fortschrittskritischen utopischen Erzählens bedient. Denn auch hier wird häufig »[d]as Narrativ ›Fortschritt‹ [...] zu einem zentralen Organisationsprinzip [...] – ob man den Fortschritt sozialistisch oder evolutionistisch konzipiert, als Weg zu einer besseren Gesellschaft oder als Irrweg, der durch eine Rückkehr zur Natur korrigiert werden muss« (Bühler 2016: 299). In dieser sorbischen Zukunftsimagination ist damit die Entgrenzung des Sorbischen sowie die Entgrenzung des Ruralen letztlich wieder zurückgenommen und mündet in eine unbedingte Besinnung auf die ländlichen und archaischen Ursprünge, eine antimoderne und allumfassende ›Ruralität ohne Grenzen‹, die als das essenziell Sorbische verstanden wird und den einzigen Anknüpfungspunkt nach dem ›Sündenfall‹ der Urbanisierung und Technologisierung darstellt. Diese am Ende des ersten Teils der Episodenfilmreihe nur angedeutete Positionierung (die hier noch im Widerspruch zum gleichzeitigen Anpreisen aktueller und ›entgrenzender‹

49 Anhand der prominenten Novelle DER KIRSCHBAUM (1984) von Jurij Koch dargelegt etwa in Barthold 2025.

50 Beim Wassermann handelt es sich um eine populäre sorbische Sagengestalt, die meist in Form eines anthropomorph dargestellten Naturwesens erscheint und gemeinhin das Wasser und seine Gefahren personifiziert (vgl. Hose 2014a).

51 Zum Konzept der (Ent-)Störung in den Künsten vgl. Koch/Nanz 2014; am Beispiel von ›Heimat‹ als Entstörungsstrategie vgl. Koch/Nitzke 2020.

sorbischer Kulturinitiativen geschieht) kommt dann ein Jahr später im zweiten Teil zur vollen Blüte.⁵²

3. SERBSKA UTOPIJA 2: Ruralität ohne Grenzen

Der im November 2024 veröffentlichte zweite Teil der SERBSKA UTOPIJA-Reihe treibt nun die am Ende des ersten Episodenfilms sichtbar werdende Re-Mythisierung und Re-Archaisierung der sorbischen Kultur noch deutlicher voran. Auch formal deutet er einen Rückzug ins konventionellere Erzählen an und schafft damit einen bewussten Kontrast zum im ersten Teil stattfindenden avantgardistischen Spiel mit Zeit- und Handlungsebenen. Zu sehen ist eine filmästhetische Rückkehr zum Einfachen und Eindeutigen, zur ›praktischen Funktion‹ der Kultur (vgl. Koschmal 1995: 24–37), die eine Komplexitätsreduzierung des künstlerischen Sinnangebots mit sich bringt. Diese Entwicklung auf der Formebene korrespondiert auf der Inhaltsebene mit dem nun endgültigen Verwerfen der im ersten Teil als Durchgangsstadium auf dem Weg zum Untergang zu beobachtenden (technikgestützten) Diversifizierung und Öffnung des Sorbischen zugunsten der Wiederkehr eines durch Mythos, Natur und Stammesdenken gestützten archaisch-ruralen sorbischen Selbstbildes.

SERBSKA UTOPIJA KAPITEL 2 greift an seinem Beginn die aus der Rahmenhandlung des ersten Teils bekannte Erzählkonstellation zwischen der Großmutter und der Enkelin Hanka wieder auf. Die Handlung wird nun allerdings durch die Einblendung »1610 Łužycy« (00:01:31)⁵³ zeitlich klar am Beginn des 17. Jahrhunderts verortet. Die Großmutter – weiterhin nur auf der Bildebene sichtbar, aber nicht direkt sprechend, sondern als Erzählstimme hörbar – macht ihre Mission unmissverständlich klar: Hanka gilt es einzulehnen »in unsere Kultur und Gegebenheiten, welche so lange schon im Verborgenen

-
- 52 Die drei lose als in sich abgeschlossene Binnenhandlungen in die Rahmenhandlung des ersten Teils von SERBSKA UTOPIJA integrierten Kurzfilme bzw. Episoden positionieren sich ebenfalls vage im Rahmen identitäts- und kulturpolitischer Fragen zwischen Ab- und Entgrenzungsparadigmen. Sie verändern das in der Rahmenhandlung entwickelte dominante Narrativ allerdings kaum und sind für die hier fokussierte Fragestellung von geringerer Relevanz. SERBSKE BRATŠY/SORBISCHE BRÜDER (R: Erik Schiesko) stellt etwa die Frage: »Darf jemand ohne sorbische Wurzeln sorbischen Rap produzieren?« und verweist damit auf aktuelle Debatten um kulturelle Aneignung. Favorisiert wird hier am Ende die Entgrenzung und Öffnung. Auch SERBSKI TELEWIZOR/SORBISCHES FERNSEHEN (R: Hella Stoletzki/Karoline Schneider/Achim Kolba) fokussiert das sorbische kulturelle Selbstverständnis, warnt – recht unspezifisch – vor Spaltungen und einer Hemmung des Neuen durch das Alte und fasst dabei die Erweiterung des sorbischen Unterhaltungsangebots mit einem Ineinanderblenden sorbischer Aerobic-, Musik- und Esoteriksendungen ins Auge. Einzig der erste Kurzfilm DNJOWNIK/DAS TAGEBUCH (R: Dirk Lienig) ist nicht auf Fragen der populärkulturellen Entwicklung des Sorbischen ausgerichtet, sondern diskutiert Möglichkeiten einer neuen generationenübergreifenden kulturellen Kontinuität durch ein Anknüpfen an die DDR-Zeit. Er mag damit eine leichte Tendenz zu traditionellen Kontinuitätserwartungen gemäß des Abgrenzungsparadigmas aufweisen.
- 53 Die Zeitangaben in Klammern beziehen sich in diesem Kapitel auf den Film SERBSKA UTOPIJA KAPITEL 2 (D 2024, R: Erik Schiesko), voraussichtlich bis November 2027 abrufbar in der ARD-Mediathek: <https://www.ardmediathek.de/video/luzycaserbska-utopija-kapitel-2/rbb/Y3JpZDovL3jIY9iOGU4MzgyOSo4NmU5LTQ1YTytTNkYyo2NWE3MmZiZWJiYjfcHVibGjYXRpb24>.

bleiben mussten. Und es auch weiterhin tun werden. Unsere Kultur, Art zu leben, mein Kind, ist seit Jahrhunderten in Gefahr.« (00:01:37–00:02:01) Das für das sorbische Imaginäre prägende Gefährdungsbewusstsein wird prominent am Beginn der Filmhandlung aufgerufen. Das Bewahren und Weitergeben der Kultur erscheint somit als zentrale Mission der Großmutter. »Es ist Zeit, deine Bestimmung kennenzulernen« (00:02:27), heißt es in ihrer permanent an Hanka adressierten Rede weiter. Über den mit dem ›Schicksal‹ verwandten Begriff der ›Bestimmung‹ deutet sich die zunehmende Mythisierung des Sorbischen an. Der kurz zuvor durch eine Einblendung offenbart Untertitel des Films »Wěšćenje«/»Die Prophezeiung« (00:02:25) unterstreicht diese zentrale Prämisse: die Figur der sorbischen Heranwachsenden ist durch Vorherbestimmung unweigerlich darauf festgelegt, Trägerin und Bewahrerin der ruralen Lebensweise, der Mythen und Bräuche der Sorben zu sein. »Die Prophezeiung mein Kind, liegt nur in dir verborgen« (00:28:58), heißt es am Ende des Films erneut, womit der Untertitel expliziert wird und eine rahmende Funktion erhält.

Nachdem Hanka ihre Bestimmung mitgeteilt wurde, zeigt der Film in der Rahmenhandlung sodann hauptsächlich ihre Initiations- und Bildungsreise mit der Großmutter durch die Lausitzer Natur als *rite de passage*, durch den sie zur kultur- und selbstbewussten Sorbin werden soll. Zusammen durchstreifen die beiden den Spreewald, kommen an Feldern und Gewässern vorbei und begegnen dabei vielen der am Ende des ersten Teils erwähnten Sagenfiguren wie der Mittagsfrau, dem Wassermann oder dem Plon. Während die Großmutter permanent erklärt und belehrt, bleibt das Mädchen dabei stets stumm und erhält im gesamten Film keine eigene ›Stimme‹, was nicht nur ihr Ausgeliefertsein gegenüber der Allmacht des Schicksals hervorhebt, sondern sie auch zur passiven Projektionsfläche für die Sicherheits- und Eindeutigkeitssehnsüchte werden lässt, die mit der vormodern-ruralen Inszenierung des Sorbischen in diesem Film einhergehen. Dargestellt wird ein sorbischer Prozess der Beheimatung, in der die mit der Moderne verbundene Errungenschaft der »spielerische[n] Offenheit von ›Heimat‹ im Plural – von vielfältiger Herkunft als Ausgangspunkt, nicht als Markierung und Telos un hinterfragbarer Zugehörigkeit; von Gemeinschaft als Option, nicht als Schicksal«, wie Lars Koch und Solvejg Nitzke in ihrer Auseinandersetzung mit dem Heimatbegriff ausführen, »zugunsten einer prekären Pseudo-Stabilität« (Koch/Nitzke 2020: 11) zerstört, d.h. durch die vormodern-mythische Idee einer Bindung des Einzelnen an Volk, Raum und Kultur durch mythische Vorherbestimmung ersetzt wird.

SERBSKAUTOPIJA 2 zeigt die sorbische Lausitz als Idylle im Sinne von Michail M. Bachtins Konzeption derselben als prägenden Chronotopos des europäischen Erzählens:

»Das Leben und seine Ereignisse sind organisch an einen Ort – das Heimatland [...] gebunden, mit ihm verwachsen. [...] Die Einheit des Lebens der Generationen (wie des Lebens der Menschen überhaupt) wird in der Idylle zumeist wesentlich durch die *Einheit des Ortes* bestimmt, durch die jahrhundertelange Bindung des Lebens der Generationen an einen einzigen Ort, von dem dieses Leben mit all seinen Ereignissen nicht zu trennen ist. Diese aus der Einheit des Ortes resultierende Abschwächung aller Zeitgrenzen trägt auch wesentlich zur Entstehung des für die Idylle charakteristischen zyklischen Zeitrhythmus bei.« (Bachtin 2008: 160f.)

Vom 17. Jahrhundert bis hin zur postapokalyptischen Wiederentdeckung des ›Eigenen‹, die der erste Teil andeutet, befindet sich die sorbische Kultur hier in einer (nur kurz durch die fehlschlagende Modernisierung im ersten Teil unterbrochenen) zyklischen Zeitschleife, in der Mythen, Bräuche und Traditionen intergenerationell weitergegeben und konserviert werden. Das ›Außen‹ stellt dabei vornehmlich eine Gefahr für diese raumzeitliche Kontinuität dar – am Beginn werden etwa Kriege und sorbenfeindliche Gesetzgebungen thematisiert (00:02:05–00:02:37) – und dient damit erzählerisch als antagonistischer Gegenpol, über den das Narrativ der bedrohten Idylle mittels Abgrenzung ein sorbisches Selbstbild konstituieren kann. Auch im ersten Teil der Reihe wurde die sorbische Kultur durch die Großmutter bereits als eine markiert, die »dem Untergang geweiht«, also scheinbar stets nur im Zustand der permanenten Gefährdung denkbar ist. Selbstviktirisierung und ein daraus abgeleitetes Beharren auf als ›essentiell‹ verstandene kulturelle Konstanten sind zentrale Bestandteile des oben beschriebenen, aus dem 19. Jahrhundert stammenden ›Abgrenzungsparadigmas‹ in Bezug auf sorbische Zukunfts- und Identitätsentwürfe und auch in der sorbischen Gegenwartskultur nach wie vor durchaus präsent.⁵⁴

Charakteristisch für die Idylle ist nicht nur ihre Bindung an das Rurale, sondern auch die »Verquickung des menschlichen Lebens mit dem Leben der Natur« (Bachtin 2008: 161). Der zentrale Aspekt von Hankas Bildungsreise ist dementsprechend ihre Einweihung in das besondere Verhältnis der Sorben zur Lausitzer Umwelt. Während auf der Bildebene Spreewaldkanäle durch das Balancieren über Baumstämme überquert und Laubblätter begutachtet werden (vgl. Abb. 6), erklärt die Großmutter: »In unserer Kultur finden wir die Antworten nicht im Jenseits, sondern in der Welt, die uns umgibt. Uns beschützen die Seelen des Waldes, die Seelen der Sonne, die Seelen des Wassers.« (00:04:44–00:05:07) Wie von mir an anderer Stelle ausgeführt, ist die mythisierte Überhöhung des eigenen Naturverhältnisses eine gängige Strategie des sorbischen Erzählers zur Bewältigung von Kontingenzer- und Disruptionserfahrungen (vgl. Barthold 2025: 4f.). Über die Behauptung einer naturgegebenen, schicksalshaften, geradezu übernatürlichen Verbindung des sorbischen Volkes mit ›seiner‹ Natur stabilisiert das sorbische Imaginäre nicht nur territoriale Besitzansprüche, sondern beansprucht auch die moralische Überlegenheit eines besonderen ökologischen Bewusstseins für sich, die allerdings durch eine Selbstedotisierung im Stile des kolonialistischen Topos des naturnahen (und daher nur beschränkt kulturfähigen) ›edlen Wilden‹ erkauft wird.⁵⁵ Die filmische »Semantisierung[] des Raumes als naturalisierter Ausdrucksträger kultureller Ordnungen« (Neumann 2009: 123) etabliert in SERBSKA UTOPIJA 2 die Natur der Lausitz als den Sorben unhinterfragbar zugehörig und macht damit zugleich im Umkehrschluss eine Trennung

54 Mit Blick auf den inner-sorbischen bzw. inner-sorabistischen Diskurs wäre hier u.a. auf die 2024 und 2025 in den sorbischen Medien SERBSKE NOWINY (vgl. Wałda 2024 und Weitere in Reaktion auf Jacobsowa et al. 2024) und ROZHLAD (vgl. u.a. Wałda 2025) ausgetragene Debatte über das Verhältnis der Sorben zum Kolonialismus und die Frage ihrer ›Indigenität‹ zu verweisen, in der trotz signifikanter Einwände ein großes Beharren zahlreicher sorbischer Akteure auf die identitätskonstituierende Opferrolle zu beobachten war.

55 Vgl. hierzu auch Piňosová/Hose/Langer 2022: 11; Koschmal 1993: 18; Neumann 2009: 121.

von sorbischer Identität und ruraler Umgebung unmöglich, verknüpft das Sorbische unauflösbar mit dem Ländlichen.

Abb. 6: Hanka und die Großmutter entdecken die Natur.



Quelle: Filmstill aus SERBSKA UTOPIJA 2.

Als eine der grundlegenden Koordinaten sorbischer narrativer Welterzeugung ist der Faktor Natur auch hier in signifikanter Weise mit dem Mythos und dem Geschlecht verbunden (vgl. Barthold 2025). Bereits erwähnt wurde die herausgehobene Bedeutung der schon im ersten Teil der Filmreihe eingeführten sorbischen Sagenfiguren. Auf die Begegnung mit ihnen steuert die Rahmenhandlung von SERBSKA UTOPIJA 2 auch deshalb zu, weil sich die drei separat produzierten und in den Film integrierten Kurzfilme bzw. Episoden jeweils einem dieser mythischen Wesen widmen. So leitet Hankas Begegnung mit der Mittagsfrau etwa in den Kurzfilm PLAPOTÁŘKA/PLAPPERMAUL (R: Ugur Yıldırım) (00:06:12) über, der eine moderne Variante der mit dieser Gestalt verbundenen Sage erzählt.⁵⁶ Ebenso wie die Aushandlung des eigenen Naturverhältnisses dient die Inszenierung einer besonderen Nähe zum Mythos dem sorbischen Imaginären zur Stabilisierung eines vormodern-ruralen Identitätsverständnisses, das sich gegen die Verunsicherungen der Moderne durch einen Rückzug in die Einheit und Einheitlichkeit eines in Idylle und Mythos gegebenen zyklischen Zeitrhythmus abzuschirmen versteht.⁵⁷ Die Sorben werden als das auserwählte Volk gezeigt, das im Gegensatz zu allen anderen noch mit den mythischen Naturwesen der Lausitz kommunizieren kann und das deshalb ebenso aus der historischen Progression der Zeit herausgelöst und konserviert erscheint wie die Sagenfiguren selbst.

Gleiches gilt auch dann, wenn Hanka der Gestalt des Wassermanns begegnet und die Rahmenhandlung folgerichtig in den zweiten Kurzfilm WÓTLEWA PŚILEW/EBBE UND FLUT (R: Sophia Ziesch) überleitet (00:14:06), der sich diesem Mythos annimmt. Erzählt

56 Zur Mittagsfrau-Sage vgl. Hose 2014b.

57 Vgl. Barthold 2025: 2–5; Prunitsch 2003: 219–225.

wird hier die Geschichte der jungen Sorbin Jelena, die eine besondere Verbindung zum Wasser in sich spürt und der offenbart wird, dass sie die »Erbin des Wasserreiches« und auserwählt ist, »das Matriarchat wiederherzustellen« (00:16:22–00:16:27). Durch ihre Familiengeschichte mit dem bis dato regierenden Wassermann verknüpft, dessen Ära aber nun zu Ende geht, wird ihr die Aufgabe übertragen, »über die Wasserwelt zu herrschen und das natürliche Gleichgewicht zu erhalten« (00:17:11). Zunächst widerwillig, ergibt sie sich letztendlich ihrem Schicksal, nimmt den Platz des Wassermanns ein und beschließt den Kurzfilm mit den Worten: »Manchmal muss man einfach seiner Natur folgen und seine wahre Stärke erkennen.« (00:18:46)

Dieser Kurzfilm verdeutlicht in nuce nicht nur die erwähnte Verbindungsline zwischen der Natur und dem Mythos, sondern auch die Rolle des Faktors Geschlecht, genauer gesagt des Weiblichen, im filmischen Weltentwurf von SERBSKA UTOPIJA 2. Die kulturgeschichtlich tradierte Vorstellung vom »Naturwesen Frau« (Stephan 1983:19), d.h. die diskursive Verortung der Frau im Bereich der Natur (im Gegensatz zur Kultur), des Irrationalen und Zivilisationsfernen,⁵⁸ verbindet sich hier mit der Idee einer Einheit des Sorbischen mit der Natur und dem Mythos. Die sorbische Frau lebt nicht nur in der (Lau sitzer) Natur, sie ›ist‹ und verkörpert diese Natur und nimmt dabei den Platz eines Fa belwesens ein. Ähnlich wie Hanka in der Rahmenhandlung ist Jelenas Lebensweg durch das Schicksal – hier als ›ihre Natur‹ – und ihre Verbundenheit mit den Generationen vor ihr unweigerlich vorherbestimmt. Was vordergründig als emanzipatorischer Gestus der Selbstermächtigung der ›Wasserfrau‹ gegenüber dem Wassermann, als Ersetzen des Patriarchats durch das Matriarchat erscheint, entpuppt sich folglich als antiemanzipatorisch und Teil eines etablierten narrativen Musters sorbischer Selbstexotisierung und -determinierung: Natur, Mythos und Geschlecht werden zu den zentralen Koordinaten, mit Hilfe derer das sorbische Erzählen die Komplexität der Identitätsfindung und Selbsterortung in der Moderne in Einfachheit und Eindeutigkeit zu übersetzen versucht.

Wie schon im ersten Teil von SERBSKA UTOPIJA gesehen, wird Frauen (häufig auch in der Funktion der Mutter) in der sorbischen Selbstbeschreibung traditionell eine besondere Rolle als Bewahrerinnen der Kultur und Sprache auferlegt.⁵⁹ Die Minderheiten und Indigenen in kolonialistisch geprägten Diskursen häufig zugeschriebene – oder wie in diesem Fall von ihnen selbst eingenommene – Position des mit Natur und Mythos verwobenen ›edlen Wilden‹ geht ebenso mit einer (Selbst-)Feminisierung einher.⁶⁰ Die narrative Selbstmythisierung des Sorbischen, die der Film vornimmt, stellt folgerichtig das Weibliche ins Zentrum. Zu beobachten ist dies ebenso in der gesamten Rahmenhandlung, in der (wie auch im ersten Kurzfilm PLAPOTAŘKA/PLAPPERMAUL) abgesehen von den Sagengestalten ausschließlich weibliche Figuren auftreten. Hankas gezeigter *rite de passage* markiert nicht nur ihre Transformation in eine ›echte‹ Sorbin, sondern auch den Übergang vom Mädchen zur Frau, beginnt der Film doch mit dem tradierten Bildmotiv des blutigen Nachthemds (00:02:57) und der Ansprache der Großmutter: »Du bist auf dem Weg, eine Frau zu werden.« (00:03:11)

58 Vgl. hierzu auch Ortner 1974.

59 Hierzu und zum sorbischen Frauenbild vgl. Piniekowa 1993; Hose 2004; Barthold 2025.

60 Vgl. etwa Weigel 1990: 118–128.

Dass der Film im Ganzen auf eine Zukunft im Ruralen abzielt, die keine progressive Entgrenzung desselben bedeutet, wie sie im ersten Teil zumindest als (letztlich doch nicht zukunftsfähige) Möglichkeit vorgeführt wird, sondern eine Rückkehr in voneinander abgegrenzte Stammesgemeinschaften, verdeutlicht auch der dritte Kurzfilm: KRABAT 3000 (R: Michał Barylski). Zeitlich verortet »nach der großen Klimakatastrophe« (00:21:56) erzählt der in schwarz-weiß gehaltene Animationsfilm eine lose auf der Krabat-Sage basierende Geschichte über eine postapokalyptische Lausitz, deren Bevölkerung in verfeindeten Clans organisiert ist.⁶¹ Als Heldin der Geschichte fungiert ein nur als »Kantorka«⁶² bekanntes junges Mädchen, das ihren Geliebten Krabat aus den Fängen der schwarzen Mühle befreit, die hier als eine ausbeuterische Fabrik dargestellt ist, die lukrative Arbeit verspricht, in Wirklichkeit aber Menschen in »gleichförmige, willenlose Wesen« (00:25:07) verwandelt. Nach Kantorkas Sieg über den schwarzen Müller bricht in der Lausitz ein neues goldenes Zeitalter an: die Clans vereinigen sich, an der Stelle der schwarzen Mühle entsteht eine Stadt, die in einem Lindenbaum entspringt und »wie ein Bienenstock aufgebaut war« (00:27:35), die Störche kehren zurück und das Land »wurde zu einem Vorbild für andere Völker und Stämme« (00:27:46). Auf der »Weisheit vieler Generationen« aufbauend lebt die Lausitz sodann »in Harmonie mit der Welt und sich selbst« (00:27:49).

Abb. 7: Die Stadt im Baum als postapokalyptische rurbane Zukunft in KRABAT 3000.



Quelle: Filmstill aus SERBSKA UTOPIJA 2.

61 Zur Krabat-Sage und ihrer Rolle in der sorbischen Erzähltradition vgl. Hose 2013.

62 Die Figur der Kantorka existiert in der sorbischen Krabat-Sage ursprünglich nicht und wird erst von Otfried Preußler in seinem 1971 erschienenen Roman KRABAT eingeführt (vgl. Richter 2015). Der Kurzfilm bezieht sich daher also vornehmlich auf die (west-)deutsche und populärkulturell prominente Bearbeitung des Krabat-Stoffes, was zum demonstrativen Bemühen des Episodenfilms um ›sorbische Authentizität‹ in einem gewissen Kontrast steht.

Mit seiner postapokalyptischen, rurbanen Zukunftsvision, in der die Sorben wieder im Einklang mit der Natur und in einer durch die Generationenfolge stabilisierten Idylle leben,⁶³ lässt KRABAT 3000 zentrale ideologische Tendenzen von SERBSKA UTOPIJA 2 sichtbar werden (vgl. Abb. 7). Imaginiert wird eine in »Völker und Stämme« eingeteilte Welt, in der das sorbische Volk einen festen Platz einnimmt, was eine ›Einheit‹ von Raum, Volk und Kultur suggeriert, die keine ethnische und kulturelle Pluralität innerhalb eines Territoriums zulässt. Im Lindenbaum, der als gängiges Symbol für das Sorbische fungiert (vgl. Šatava o.J.), und »wie ein Bienenstock« organisiert ist, in dem eine klare Hierarchie und Rollenverteilung herrscht, leben die Sorben als eines von vielen voneinander abgegrenzten Völkern (die voneinander lernen, sich aber offenbar nicht vermischen) und haben ihre ökologischen und sozialen Probleme durch die Errichtung rurbaner Strukturen und den intergenerationalen Wissenstransfer gelöst. Der Film wird damit Ausdruck der Sehnsucht nach einer vormodernen Idee des Aufgehobenseins des Individuums in den unverrückbaren Strukturen einer ethnisch, kulturell und territorial homogenen Gesellschaftsorganisation, die in dieser Erzählung über eine Rückkehr in die (allerdings mit Science-Fiction-Elementen angereicherte) Ruralität realisiert wird. Die dabei mitschwingende Idee der hierarchisch organisierten und funktionierenden ›Volksgemeinschaft‹, wie sie u.a. auch in völkisch-nationalistischer Literatur des 20. Jahrhunderts mit der Metapher des Bienenstocks versinnbildlicht wurde – der Klassiker DIE BIENE MAJA UND IHRE ABENTEUER (1912) von Waldemar Bonsels lässt sich hier als Beispiel anführen (vgl. Wrobel 2010: 17–32) –, zeigt die Anschlussfähigkeit der im Film präsentierten Narrative an neurechte Ideologien wie den Ethnopluralismus (vgl. Eckert 2010: 27) oder den oben erwähnten Ethnofuturismus in seiner neurechten Auslegung.

Das Ende der Rahmenhandlung, und damit von SERBSKA UTOPIJA 2, setzt sodann genau dort an, wo KRABAT 3000 aufhört, und verdichtet die Gesamtaussage des Films vor allem auf der Bildebene. Erfolgreich in das ›geheime Wissen‹ der Sorben eingeweiht und als Trägerin der titelgebenden Prophezeiung identifiziert, schreitet Hanka nun mit der Großmutter durch ein von letzterer auf magische Weise geöffnetes Portal. Dort erblicken sie Visionen der sorbischen Zukunft: Eine Reihe mit Hilfe künstlicher Intelligenz generierter und animierter Bilder zieht begleitet von den Credits und dem Popsong »Across the Universe« des Cottbuser Kindermusicals am Betrachtenden vorbei, womit der Film endet (00:29:12–00:30:06).⁶⁴ Gezeigt werden in dieser Schlusssequenz vor allem

-
- 63 Die Rückkehr der Störche ist auch in anderen sorbischen Erzählwerken ein gängiges Bild für das ›Heilen‹ der Lausitzer Natur, so etwa in Jurij Kochs bekannter Novelle DER KIRSCHBAUM (1984) (vgl. Barthold 2025: 22).
- 64 Auch über diese Schlusssequenz hinaus spielte künstliche Intelligenz (KI) eine große Rolle bei der Produktion der Filme (insbesondere in der Rahmenhandlung des zweiten Teils). Das Thema KI steht häufig auch im Zentrum von Erik Schieskos öffentlichen Auftritten und Interviews (vgl. etwa Schröter 2024 oder Podcast KLEINSTADT VIBES, Folge 20 vom 06.04.2025, URL: <https://open.spotify.com/episode/1MkiVbJn5NpNwHfszEjkm>, zuletzt 13.06.2025), worin eine ähnliche Technik euphorie erkennbar wird, wie sie etwa den ersten Teil von SERBSKA UTOPIJA prägt. Zur Beantwortung der Fragestellung dieser Untersuchung sind die Produktionsumstände der Filme von geringerer Relevanz, weshalb auf diesen Aspekt an anderer Stelle genauer eingegangen werden sollte. Angeichts der in der Analyse der Filme gewonnenen Befunde kann aber bereits hier angemerkt wer-

märchenhaft-mittelalterlich anmutende architektonische Gebilde (meist kleinere Häuser), die mit der sie umgebenden Umwelt verwachsen scheinen, etwa in Form einer Siedlung im Wald oder sogar unter Wasser, wo die Häuser organischen Strukturen ähneln. Prominent taucht ebenso die in KRABAT 3000 erprobte Idee des Baumes als Wohnarchitektur und Zentrum einer vormodernen Siedlungsstruktur wieder auf, bevor im letzten Bild ein blattförmiges Raumschiff im Weltall zu sehen ist (vgl. Abb. 8, 9). Von der mythisierten sorbischen Vergangenheit im 17. Jahrhundert schlägt also auch der zweite Teil der SERBSKA UTOPIJA-Reihe wieder einen Bogen in die Science-Fiction. Die aufgerufene Bildsprache erinnert diesmal allerdings umso dezidierter an Motive aus der Climate-Fiction, die sich u.a. mit Fragen um zukunftsfähige Lebensmodelle angesichts vom Menschen verursachter ökologischer Krisen befasst (vgl. Cornils 2024). Die dabei zu beobachtende Gleichzeitigkeit der märchenhaft-idealisierten Vormoderne und einer technologiegestützten Zukunft, die sogar ein Leben im Weltall unter den Vorzeichen ökologischer Nachhaltigkeit ermöglichen könnte, offenbart die spezifische Dialektik, die SERBSKA UTOPIJA als sorbischen Zukunftsentwurf durchzieht: ökologische und soziale Probleme erscheinen als lösbar aufgrund des technischen Fortschritts, auf gesellschaftlicher Ebene erträumt man sich zugleich eine Rückkehr in eine rurale Welt mit vormodernen Eindeutigkeiten und Sicherheiten, in der die Sorben im Einklang mit ›ihrer‹ Natur und mythischen Sagenwelt leben und der Fortbestand ihrer kulturellen Identität durch eben diese Letztbegründungsinstanzen (Natur, Mythos) ein für alle Mal gesichert ist.

Die für aktuelle Imaginationen ruraler Zukünfte typischen »Verschränkungen von ursprünglich getrennten Bildelementen und Darstellungsformen« (Weiland 2022: 36) suggerieren eine Auflösung tradierter Oppositionen wie Natur vs. Technik oder Ländlichkeit vs. Zukunft (vgl. ebd.). Während der Film das Rurale in diesem Sinne entgrenzt, aus seinen angestammten Darstellungs- und Erzählkontexten befreit und es damit zukunftstauglich macht, besteht er zugleich auf der Aufrechterhaltung ethnischer und kultureller Grenzen, indem er die Unterscheidung zwischen den Sorben und den ›Anderen‹, die nur als Bedrohung auftreten und niemals Zugang zur sorbischen Kultur erhalten können, streng aufrechterhält. »Sie da draußen glauben nicht an unsere Welt. Sie glauben nicht an unser Geheimnis« (00:28:48), heißt es so etwa vor der finalen Zukunftsvision. Die unumschränkte (und unhinterfragte) ›Ruralität ohne Grenzen‹, die eine ökologische Zukunft verspricht, ist hier nur in Verbindung mit der (Wieder-)Begrenzung des Sorbischen durch seine Essentialisierung und Mythisierung zu haben. Die im ersten Teil der Filmreihe noch als zumindest temporäre Möglichkeit diskutierte kulturelle Diversifizierung und damit auch eine sorbische Selbstbeschreibung in Richtung eines »pluralistischen Kulturmodells« (vgl. Koschmal 1995: 114–136) werden verworfen zugunsten einer ruralen Zukunft der Sorben als vormoderner Stammesgemeinschaft mit undurchlässiger Außengrenze, in der das Leben – um nicht zu sagen, das ›Schicksal – des Einzelnen durch die Generationenfolge, intergenerationale Wissensweitergabe und eine angeborene Verbundenheit mit Natur und Mythos reguliert und determiniert

den, dass der Versuch der KI-gestützten Weiterentwicklung des sorbischen Films trotz technologischer Innovativität nicht zu einem progressiven und zukunfts zugewandten Ergebnis geführt hat. Die neueste Bildgenerierungstechnik diente hier vielmehr dem Rückschritt in eine bereits überwunden geglaubte, antimoderne und mythisierte Selbstbeschreibung.

ist. Ähnlich wie einige andere sorbische kulturelle Produktionen der Gegenwart revidiert (oder schlichtweg ignoriert) die SERBSKA UTOPIJA-Reihe damit auch den von Autoren wie u.a. Kito Lorenc einst eingeschlagenen Weg einer interkulturellen, hybriden und damit wesentlich flexibleren und gegenwartsorientierteren Neukonzeption eines sorbischen Selbstverständnisses.

Abb. 8: Zukunftsvision organischer Architektur.



Quelle: Filmstill aus SERBSKA UTOPIJA 2.

Abb. 9: Blattförmiges Raumschiff als Schlussbild.



Quelle: Filmstill aus SERBSKA UTOPIJA 2.

4. Fazit

Als Episodenfilmreihe, die nicht dokumentarisch ausgerichtet ist, sondern einen explizit fiktionalen Imaginations- und Gestaltungsanspruch in Bezug auf das Erzählen sorbischer Zukünfte formuliert, ragen die SERBSKA UTOPIJA-Filme als eine Besonderheit aus der sorbischen Filmgeschichte heraus. Ihr Nachdenken über die Zukunft der Minderheit vollzieht sich dabei scheinbar losgelöst von der bisherigen Diskursgeschichte, die von Jakub Bart-Čišinski bis Kito Lorenc ein breites Spektrum an Zukunftsentwürfen hervorgebracht hat. In den dabei dominanten Paradigmen der ›Abgrenzung vs. Entgrenzung‹ bleiben die Filme auch ohne explizite Auseinandersetzung mit intellektuellen Vorgängern dennoch verhaftet und imaginieren eine Zukunftsvision, in der die maximale (populär-)kulturelle ›Öffnung‹ und Entgrenzung des Sorbischen zwar vollzogen wird, aber im Sande verläuft. Sie bleibt eine kurze Etappe, die zwischen einer mythisierten vormodernen Vergangenheit und einer postapokalyptischen Zukunft liegt, in der sich ebenso eine Rückbesinnung auf die tradierten Kulturartefakte andeutet. Dieser ›Rückzug‹ auf die ›sorbische Insel‹, das fehlende Anknüpfen an die (oder auch das fehlende Rezipieren der) progressiven Ansätze der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zugunsten einer Suche nach Selbstvergewisserung in ›essentiell‹ geglaubten Konstanten wie dem Mythos, der Natur und der ›Heimat‹, scheint sich als ein gewisser Trend in medialen sorbischen Selbstbeschreibungsversuchen der unmittelbaren Gegenwart herauszukristallisieren und bedarf einer gründlichen Beobachtung und kritischen Aufarbeitung durch die sorabistische Forschung.⁶⁵ Weitere Teile der SERBSKA UTOPIJA-Reihe sind in den nächsten Jahren zu erwarten,⁶⁶ sodass sowohl im öffentlichen Diskurs als auch in der Wissenschaft kein Abflauen der Debatten um sorbische Zukünfte bevorsteht.

Die Ergebnisse dieser Untersuchung zeigen, dass diese filmischen Zukunftsmodellierungen nicht nur für einen inner-sorabistischen Spezialdiskurs, sondern darüber hinaus für die interdisziplinäre Erforschung des Ruralen als Erzählmedium für Zukunfts-imaginierungen von Interesse sind. Erscheint der entgrenzte, gegenwärtig vielfältigen Transformationen unterliegende ländliche Raum in mehrheitsgesellschaftlichen Narrativen zunehmend als »Raum der Zukunft« (Weiland 2022: 30) und ›entgrenzt‹ sich so-zusagen wiederum in neue Erzählschemata, so geschieht dies in den kulturellen Produktionen der sorbischen Minderheit unter veränderten Vorzeichen. Da Ländlichkeit einen konstitutiven Faktor des identitätsstiftenden Fremd- und Selbstbilds der Sorben darstellt, verstehen sich sorbische Zukünfte seit jeher als Zukünfte des und im Ruralen. Eine ›Entgrenzung des Ruralen‹ durch signifikante Veränderungen auf ökonomischer, ökologischer und siedlungsstruktureller Ebene kann so in den Künsten mit einer Idee der zukunftsfähigen ›Entgrenzung des Sorbischen‹ parallel laufen. Sie kann aber auch,

-
- 65 Als Beispiel für diesen Trend vgl. etwa den kürzlich erschienenen Film BEI UNS HEISST SIE HANKA/PLA NAS CRONJE JEJ HANKA/POLA NAS RĚKA WON A HANKA (D 2024, R: Grit Lemke) und die ihn flankierenden Diskursbeiträge, etwa das Editorial der Protagonistin des Films Anna-Rosina Wjeselina in der sorbischen Kulturzeitschrift ROZHLAD, in dem die Idee der ›Verwurzelung‹ als schicksalshafte, unhinterfragbare Zugehörigkeit sehr präsent ist (vgl. Wjeselina 2024).
- 66 Laut Aussagen Erik Schieskos, so etwa im Podcast KLEINSTADT VIBES (Folge 20 vom 06.04.2025, URL: <https://open.spotify.com/episode/1MkiVbJn5NpNwHfSzEcJkM>, zuletzt 13.06.2025), ist der dritte Teil der Reihe bereits in Arbeit.

wie in den untersuchten Filmen zu sehen, in eine Abwehrreaktion des Insistierens auf eine ›ursprüngliche‹, Homogenität und Eindeutigkeit versprechende Ruralität umschlagen, eine Zukunft als Abschottung im idealisierten Ländlichen mit antimodernem und neurechtem Einschlag. Das Narrativ der Rückkehr ins Archaische und des ›Heilens‹ der Natur nach dem Kollaps aufgrund menschengemachten Unheils, das in den untersuchten Episodenfilmen aufscheint, ist zwar bereits in verschiedensten Formen aus der Science-Fiction bekannt.⁶⁷ Seine spezifische Ausprägung innerhalb von Minderheitendiskursen, in denen diese Version einer ruralen Zukunft, wie am diskutierten Beispiel gesehen, durchaus ethnozentrische Züge tragen kann, ist allerdings noch nicht ausreichend untersucht worden.

Ein ›entgrenzter‹ Blick, der sonst leicht ausgeblendete interkulturelle Konstellationen und marginalisierte Akteure wie nationale Minderheiten mit ins Bild rückt, kann die etablierten wissenschaftlichen Beschreibungsmodelle um Narrative der Zukunft oder des ›guten Lebens‹ auf dem Land signifikant erweitern, mitunter sogar infrage stellen. Die Bedeutungsaufladung und narrative Funktionalisierung des ruralen Raumes aus nicht-hegemonialer Perspektive wird bei der interdisziplinären Auseinandersetzung mit Transformationen von Ländlichkeit und ländlichen Räumen künftig unbedingt zu beachten sein, möchte man sich der interkulturellen und intermedialen Komplexität historischer und gegenwärtiger Ruralitätsdiskurse annähern. Die ›Entgrenzung des Ruralen‹ wird so auch zum Forschungsparadigma des ›dekanonisierten‹ Vorgehens und Vergleichens sowie ein Weg in eine mögliche Zukunft des wissenschaftlichen Nachdenkens über ›das Dorf‹ oder ›das Land‹.

Literaturverzeichnis

- Avanessian, Armen/Moalemi, Mahan (Hg.) (2018): Ethnofuturismen. Leipzig: Merve.
- Bachtin, Michail M. (2008): Chronotopos. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bart-Ćišinski, Jakub (1981): »Moje serbske wuznaće/Mein sorbisches Bekenntnis«, in: Ki-to Lorenc (Hg.): Serbska čitanka. Sorbisches Lesebuch. Leipzig: Reclam, S. 344f.
- Barthold, Willi W. (2021): »Eine sorbisch-deutsche Dorfgeschichte. Die Kolonialisierung ländlicher Räume in der deutschsprachigen Literatur der Sorben am Beispiel von Jurij Brězans *Der Gymnasiast*«, in: Zeitschrift für Germanistik NF XXXI/3, S. 474–493.
- Barthold, Willi W. (2024): »Vergangene Utopien, sorbische Science-Fiction. Überlegungen zur Historisierung ›sorbischer Zukünfte‹«, in: Lausitz – Łužica – Łužyca. Aspekte der Beziehungs- und Verflechtungsgeschichte einer zentraleuropäischen Brückelandschaft. URL: <https://lausitz.hypotheses.org/2355> (zuletzt 23.07.2025).
- Barthold, Willi W. (2025): »Mythos, Natur und Geschlecht in Jurij Kochs *Wišnina/Der Kirschbaum* (1984). Ansätze zur Analyse von Grundzügen der narrativen Welterzeugung in der neueren sorbischen Erzählliteratur«, in: Lětopis. Zeitschrift für Sorabistik und vergleichende Minderheitenforschung 72 (2025). URL: <https://doi.org/10.59195/lp.2025.72-26> (zuletzt 23.07.2025).

67 Vgl. etwa Peiter 2022.

- Bruk, Toni (2014): »Film«, in: Franz Schön/Dietrich Scholze (Hg.): Sorbisches Kulturlexikon. Bautzen: Domowina-Verlag, S. 122–125.
- Böhler, Benjamin (2016): »Utopie«, in: ders./Stefan Willer (Hg.): Futurologien. Ordnungen des Zukunftswissens. Paderborn: Wilhelm Fink, S. 297–306.
- Cornils, Ingo (2024): »Hoping against Hope? German Climate Fiction between Dystopia and Utopia«, in: Friederike Eigler (Hg.): Utopie – Dystopie – Klimaromane/Utopia – Dystopia – Climate Fiction. Gegenwartsliteratur: ein germanistisches Jahrbuch/A German Studies Yearbook 23. Berlin, Boston: de Gruyter, S. 21–46.
- 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.
- Eckert, Roland (2010): »Kulturelle Homogenität und aggressive Intoleranz. Eine Kritik der Neuen Rechten«, in: Aus Politik und Zeitgeschichte o.Jg./44, S. 26–33.
- Hennoste, Tiit (2012): »Ethno-Futurism in Estonia«, in: International Yearbook of Futurism Studies 2/1, S. 253–285.
- Hose, Susanne (2004): »Frauenräume. Das Mutterbild bei den Sorben«, in: dies. (Hg.): Zeitmaschine Lausitz. Raum-Erfahrungen – Leben in der Lausitz. Dresden, Husum: Verlag der Kunst Dresden, S. 71–78.
- Hose, Susanne (2013): Erzählen über Krabat. Märchen, Mythos und Magie. Bautzen: Domowina-Verlag.
- Hose, Susanne (2014a): »Wassermann«, in: Franz Schön/Dietrich Scholze (Hg.): Sorbisches Kulturlexikon. Bautzen: Domowina-Verlag, S. 479f.
- Hose, Susanne (2014b): »Mittagsfrau«, in: Franz Schön/Dietrich Scholze (Hg.): Sorbisches Kulturlexikon. Bautzen: Domowina-Verlag, S. 254f.
- Hose, Susanne (2014c): »Sage«, in: Franz Schön/Dietrich Scholze (Hg.): Sorbisches Kulturlexikon. Bautzen: Domowina-Verlag, S. 332–336.
- Häfner, Daniel/Jentsch, Wolfgang (2025): Blaudruck in der Lausitz. Vergangenheit und Zukunft. Bautzen: Domowina-Verlag.
- Jacobs, Fabian/Laschewski, Lutz (2018): »Diesseits und Jenseits der Insel. Über die räumliche Konstitution sorbischer Kultur«, in: Létopis 65/2, S. 122–151.
- Jacobsowa, Theresa et al. (2024): »Su Serbja wopor kolonializma?«, in: Serbske Nowiny 34/222, 15.11.2024, Předženak, S. 2f.
- Keller, Ines (2002): »Sorbische Volkskunde als Insselforschung? Überlegungen zu einem ›alten‹ Thema«, in: Michael Simon (Hg.): Zur Geschichte der Volkskunde. Personen – Programme – Positionen. Dresden: Thelem, S. 291–300.
- Keller, Ines (2014): »Tracht«, in: Franz Schön/Dietrich Scholze (Hg.): Sorbisches Kulturlexikon. Bautzen: Domowina-Verlag, S. 432–439.
- Koch, Lars/Nanz, Tobias (2014): »Ästhetische Experimente. Zur Ereignishäufigkeit und Funktion von Störungen in den Künsten«, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 173, S. 94–115.
- Koch, Lars/Nitzke, Solvejg (2020): »Prekäre Heimat. Programmatik und Scheitern eines Entstörungsversuchs«, in: Kulturwissenschaftliche Zeitschrift 5/1, S. 1–14.
- Kolcheva, Elvira M. (2015): »Formation of Ethno-Futurism at the Turn of the XX-XXI Centuries«, in: Mediterranean Journal of Social Sciences 6/3, S. 231–236.

- Koschmal, Walter (1993): »Perspektiven sorbischer Literatur. Eine Einführung«, in: ders. (Hg.): Perspektiven sorbischer Literatur. Köln: Böhlau, S. 9–50.
- Koschmal, Walter (1995): Grundzüge sorbischer Kultur. Eine typologische Betrachtung. Bautzen: Domowina-Verlag.
- Koschmal, Walter (2018): Der Dichter Kito Lorenc. dazwischen. Bautzen: Domowina-Verlag.
- Kreuger, Anders (2017): »Ethno-Futurism. Leaning on the Past, Working for the Future«, in: Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry 43, S. 116–133.
- Kunze, Peter (1982): »Formen der Kulturentwicklung im Rahmen der nationalen Wiedergeburt der Lausitzer Sorben«, in: Lětopis (Reihe B) 29/2, S. 140–154.
- Kunze, Peter (1995): Kurze Geschichte der Sorben. Ein kulturhistorischer Überblick. Bautzen: Domowina-Verlag.
- Langner, Sigrun/Maria Fröhlich-Kulik (Hg.) (2018): Rurbane Landschaften. Perspektiven des Ruralen in einer urbanisierten Welt. Bielefeld: transcript.
- Langner, Sigrun/Weiland, Marc (Hg.) (2024): Die Zukunft auf dem Land. Imagination, Projektion, Planung, Gestaltung. Bielefeld: transcript.
- Leikam, Susanne/Leyda, Julia (2017): »Cli-Fi and American Studies. An Introduction«, in: Amerikastudien/American Studies 62/1, S. 109–114.
- Lemke, Grit/Räder, Andy (Hg.) (2024): Sorbische Filmlandschaften. Serbske filmowe krajinny. Berlin: DEFA-Stiftung.
- Lorenc, Kito (1999): »Die Insel schluckt das Meer«, in: Zeitschrift für slavische Philologie 58/2, S. 409–422.
- Lorenc, Kito (2004): Die wendische Schiffahrt. Zwei Dramen. Bautzen: Domowina-Verlag.
- Lorenz, Robert (2014): »Brusnica und Brunica. Gedanken zu einer Mentalitätsgeschichte des Lausitzer Reviers«, in: Lětopis 61/2, S. 58–71.
- Lorenz, Robert (2024): »Sorbisches entlang der Via Regia. Minderheitenerfahrung in der Verflechtungslandschaft Oberlausitz«, in: Lausitz – Łužica – Łužycy. Aspekte der Beziehungs- und Verflechtungsgeschichte einer zentraleuropäischen Brückenlandschaft. URL: <https://doi.org/10.58079/vkgt> (zuletzt 23.07.2025).
- Mießner, Michael et al. (Hg.) (2024): Ländliche Utopien. Herausforderungen und Alternativen regionaler Entwicklungen. Bielefeld: transcript.
- Mischek, Udo/Tschernokoshewa, Elka (Hg.) (2009): Beziehungsgeflecht Minderheit. Zum Paradigmenwechsel in der Kulturforschung/Ethnologie Europas. Münster u.a.: Waxmann.
- Nedo, Paul (1965): »Sorbische Volkskunde als Inselforschung«, in: Lětopis (Reihe C) 8, S. 98–115.
- Nell, Werner/Weiland, Marc (Hg.) (2021): Gutes Leben auf dem Land? Imaginationen und Projektionen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bielefeld: transcript.
- Nell, Werner (2024): »Ländliche Utopien und die utopische Tradition«, in: Michael Mießner et al. (Hg.): Ländliche Utopien. Herausforderungen und Alternativen regionaler Entwicklungen. Bielefeld: transcript, S. 25–38.
- Neumann, Birgit (2009): »Imaginative Geographien in kolonialer und postkolonialer Literatur: Raumkonzepte der (Post-)Kolonialismusforschung«, in: Wolfgang Hallet/

- Birgit Neumann (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript, S. 115–138.
- Ortner, Sherry B. (1974): »Is Female to Male as Nature is to Culture?«, in: Michelle Zimbalist Rosaldo/Louise Lamphere (Hg.): Woman, Culture, and Society. Stanford: Stanford University Press, S. 67–87.
- Pech, Edmund (2011): »Zur Geschichte der Sorben in der Oberlausitz«, in: Winfried Müller et al. (Hg.): Kulturlandschaften Sachsens. Band 4: Oberlausitz. Leipzig: Edition Leipzig, S. 141–185.
- Peiter, Anne D. (2022): »Das Ende der Städte. Szenarien eines neuen Landlebens nach der atomaren Apokalypse in Science-Fiction-Romanen des Kalten Krieges. Komparatistische Perspektiven«, in: Sigrun Langner/Marc Weiland (Hg.): Die Zukunft auf dem Land. Imagination, Projektion, Planung, Gestaltung. Bielefeld: transcript, S. 253–274.
- Piniekowa, Christiana (1993): »Das Frauenbild in der sorbischen Literatur. Versuch einer Bestandsaufnahme«, in: Walter Koschmal (Hg.): Perspektiven sorbischer Literatur. Köln: Böhlau, 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. (Hg.): Minderheit – Macht – Natur. Verhandlungen im Zeitalter des Nationalstaats. Bautzen: Domowina-Verlag, S. 7–26.
- Porackojc, Katalin (2023): »Stwóri fikcija napšawdu realitu? ›Serbska utopija‹ se póra do dalokego píchoda«, in: Nowy Casnik 74/47, 23.11.2023, S. 4.
- Prunitsch, Christian (2003): »Der Wassermann als Kulturfunktionär. Angela Stachowas Erzählung ›Dótknjenje‹ (Die Berührung)«, in: Dietrich Scholze (Hg.): Im Wettstreit der Werte. Sorbische Sprache, Kultur und Identität auf dem Weg ins 21. Jahrhundert. Bautzen: Domowina-Verlag, S. 215–232.
- Prunitsch, Christian (2007): »Abgrenzen oder Entgrenzen? Moderne sorbische Lyrik im deutschen kulturellen Kontext«, in: Franz Görner (Hg.): Kleine Flüsse im großen Strom. Bibliotheken und Informationsstellen bei der Förderung des Studiums und der Erforschung von ›kleinen‹ Sprachen und Literaturen. Berlin: Staatsbibliothek zu Berlin, S. 17–25.
- Richter, Karin (2015): »Jugendroman – Sage – Mythos. Otfried Preußlers *Krabat* im Kontext der sorbischen Krabat-Dichtungen von Jurij Brézan und Měrćin Nowak-Njechorński«, in: Kurt Franz/Günter Lange (Hg.): Der Stoff, aus dem Geschichten sind. Intertextualität im Werk Otfried Preußlers. Hohengehren: Schneider, S. 179–195.
- Sarapik, Virve (2025): »Ethno-futurism. Burden and freedom«, in: Journal of Baltic Studies 56/2, S. 269–287.
- Šatava, Leoš (o.J.): »Nationale Symbole«, in: Sorabicon. Sorbisches Kulturlexikon Digital. URL: [https://www.sorabicon.de/kulturlexikon/artikel/prov_bkq_q3m_bmb/\(zuletzt_23.07.2025\).](https://www.sorabicon.de/kulturlexikon/artikel/prov_bkq_q3m_bmb/(zuletzt_23.07.2025).)
- Scheidegger Lämmle, Cédric (2016): »Einige Pendenzen. Weben und Text in der antiken Literatur«, in: Henriette Harich-Schwarzbauer (Hg.): Weben und Gewebe in der An-

- tike. Materialität – Repräsentation – Episteme – Metapoetik. Oxford: Oxbow Books, S. 165–208.
- Scholze, Dietrich (2015): »Die Assimilation als Bedrohung der sorbischen ethnischen Identität – Ein historischer Überblick«, in: Lětopis 62/2, S. 61–66.
- Schröter, Oliver (2024): »Erik Schiesko erschafft mit Unterstützung von künstlicher Intelligenz sorbische Bildwelten. Sorbische Utopie powered by KI«, in: Auslöser (2024/3). KI im Film. Möglichkeiten und Verantwortung, S. 16–18.
- Seefßen, Georg/Fernand Jung (2003): Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films. 2 Bände. Marburg: Schüren.
- Stephan, Inge (1983): »Bilder und immer wieder Bilder.... Überlegungen zur Untersuchung von Frauenbildern in männlicher Literatur«, in: dies./Sigrid Weigel (Hg.): Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft. Berlin: Argument-Verlag, S. 15–34.
- Váňa, Zdeněk (1992): Mythologie und Götterwelt der slawischen Völker. Die geistigen Impulse Ost-Europas. Stuttgart: Urachhaus.
- Walter, Klaus (2017): »Der rechte Soundtrack. Musik der ›Identitären Bewegung«, in: Deutschlandfunkkultur vom 14.06.2017. URL: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/musik-der-identitaeren-bewegung-der-rechte-soundtrack-100.html> (zuletzt 18.06.2025).
- Wałda, Měrćin (2024): »Serbski lud – jeničce konstrukt a mytos?«, in: Serbske Nowiny 34/229, 27.11.2024, S. 3.
- Wałda, Měrćin (2025): »Serbski katolski bur a domoródnosć«, in: Rozhlad 74/2, S. 14–21.
- Weigel, Sigrid (1990): Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur. Reinbek: Rowohlt.
- Weiland, Marc (2022): »Die Zukunft auf dem Land? Intermediale Bilder, Narrative, Diskurse«, in: Sigrun Langner/ders. (Hg.): Die Zukunft auf dem Land. Imagination, Projektion, Planung, Gestaltung. Bielefeld: transcript, S. 11–61.
- Wierenga, Louis (2017): Russians, Refugees and Europeans. What Shapes the Discourse of the Conservative People's Party of Estonia? UPTAKE Working Paper No. 6. Tartu: University of Tartu Press.
- Wjeselina, Anna-Rosina (2024): »Maćerščina (za jasnu-róžu)«, in: Rozhlad 74/1, S. 5.
- Wrobel, Dieter (2010): Vergessene Texte der Moderne. Wiederentdeckungen für den Literaturunterricht. Trier: WVT.

Film- und Serienverzeichnis

- BEI UNS HEISST SIE HANKA/PLA NAS GRONJE JEJ HANKA/POLA NAS RĚKA WONÄ HANKA (2024) (D, R: Grit Lemke)
- ŁUŽYCA (1992-) (ORB/RBB)
- PATRIOT (2005) (D, R: Erik Schiesko)
- SERBSKA UTOPIJA KAPITEL 1 (2023) (D, R: Erik Schiesko)
- SERBSKA UTOPIJA KAPITEL 2 (2024) (D, R: Erik Schiesko)