

**WOBRAZY  
KRAJINY.  
PODOBE  
POKRAJINE.  
BILDER EINER  
LANDSCHAFT.  
WOBRAZE  
KRAJINY.**

# WOBSAH / VSEBINA / INHALT / WOPŠIMJEŠE

*Postrow / Pozdrav / Gruß / Póstrow*

- 5 **EVA-MARIA STANGE** (DE)  
7 **ZORAN POZNIČ** (SI)  
9 **PETER KAISER** (AT)  
11 **MARTINA MÜNCH** (DE)  
*Představa / Uvod / Vorwort / Představa*  
13 **JAN BUDAR & ANKA NĚMCEC/NIEMZ** (DE)  
Krajina a wumělstwo / Pokrajina in umetnost / Landschaft und Kunst  
18 **KARL VOUK** (AT)  
Wobraz wšelakorosće / Podoba raznolikosti / Abbild der Vielfalt  
*Esej / Esej / Essay / Esej*  
26 **ANDREJA HRIBERNIK** (SI)  
Hranicy a krajina / Meje in pokrajina / Grenzen und Landschaft  
32 **BEATE MITZSCHERLICH** (DE)  
Wunamakanje jadneje krajiny / Iznađba neke pokrajine/ Erfindung einer Landschaft  
38 **HEIMO STREMPFL** (AT)  
Wobraze krajiny / Podobe pokrajine / Bilder einer Landschaft  
*Literatura / Literatura / Literatur / Literatura*  
46 **ANJA GOLOB** (SI)  
52 **LUBINA HAJDUK-VELJKOVIĆOWA/HAJDUK-VELJKOVIĆ** (DE)  
58 **CVETKA LIPUŠ** (AT)  
*Hudžba / Glasba / Musik / Muzika*  
66 **ANKA NĚMCEC/NIEMZ** (DE)  
Tšuga. alles fließt. vse teče  
*Wumělstwo / vizualna umetnost / Bildende Kunst / Wumělstwo*  
74 **NIKA AUTOR** (SI)  
80 **IRIS BRANKAČKOWA/BRANKATSCHK** (DE)  
86 **JOŠT FRANKO** (SI)  
92 **IRWIN** (SI)  
98 **MICHAEL KRUSCHA** (DE)  
104 **MARKO LIPUŠ** (AT)  
110 **ZORKA L-WEISS** (AT)  
116 **MELITTA MOSCHIK** (AT)  
122 **MARKO PELJHAN** (SI)  
128 **FRAUKE RAHR** (DE)  
134 **HELLA STOLETZKI** (DE)  
140 **KARL VOUK** (AT)  
146 Biografije / Biografije / Biographien / Biografije  
154 Nóžki, literatura, wobrazy / Opombe, literatura, slike / Fußnoten, Literatur, Bilder / Nožke, literatura, wobrazy  
158 Články / Recenze / Essays / Články  
159 Financovanie / Sredstva / Finanzierung / Financieroanje

## KRAJINA A WUMĚĽSTWO

## POKRAJINA IN UMETNOST

## LANDSCHAFT UND KUNST

Co zwěžomy z krajinowym zapśimjeśim we wumělstwie? Służe wobraxe ako nosarje identifikacie? Zwobraznuju wósobinske zawupytnjenje krajiny? Su forma rozentajenia z krajinowymi a kulturelnymi pseměńjeńskimi procesami?



Hendrich Božidar Wjela,  
Arkadiska rěčna krajina / Arkadijska pokrajina  
ob reki / Arkadische Flusslandschaft, ~1800

*W raju rjaneje, njeskludžoneje přirody* jo titel wustajeńcu psewózujących kniglow, kótarež su k cesći serbskego kreslarja krajinow Hendricha Božidara Wjela (1778–1805) psí góźbje joga 200. smjertnego dnja wujšli. Wjeline grafiske twórjenje jo zamoglo samo Johanna Wolfganga von Goethego gnuš. Wón jo Wjelu ako wjele lubjocy talent wopisał, kenž »jo se až do Tiflisa dostał ... to daloke a to bliske z charakteristiskeju lažkoscu papjerje dowérił.<sup>1</sup>



Jan Buk, Krajina psi jazorje / Pokrajina ob jezeru / Landschaft am See, 2004

Wušej jadnogo stolěša pózdzej jo dolno-serbski mólař Wylem Šybař (1887–1974) stwórił swoje gnujice akwarele, kótarež z mało smužkami a z wjelikeju lubosću k pózdatrje pó wenkownem njewósebnemu rědnosc a atmosferu serbskej domownje zwobraznuju.

Enormne pseměńjenje krajiny Łužyc, kó-

Kaj povezujemo s pojmom pokrajine v umetnosti? Ali so lahko slike nosilci identifikacie? Ali so izraz osebnega dojemanja pokrajine? Ali so lahko oblika razprave o pokrajinskih in kulturnih spremembah?

*Im Reich der schönen, wilden Natur* (V krajestvu lepe, divje narave, op.) je naslov knjige, ki je izšla ob razstavi ob 200-letnici smrti lužiškosrbskega krajinskega slikarja Henricha Božidara Wjela (1778–1805; nem. Heinrich Theodor Wehle). Njegovo grafično delo je naredilo vtis celo na Johannu Wolfganga von Goetheja, ki ga je opisal kot obetaven talent, ki je »prodrl do Tbilisi ... in papirju zaupa z značilno lahko tisto, kar je oddaljeno, kot tudi tisto, kar je blizu«<sup>1</sup>. Dobrih sto let kasneje je dolnjelužiškosrbski slikar Wylem Šybář (1887–



Wylem Šybář, Žywnosć psi gaše / Domačija  
ob ribniku / Gehöft am Weiher, 1956

1974; nem. Wilhelm Schieber) ustvaril svoje ganljive akwarele, ki s skromnimi potezami čopiča in veliko ljubeznijo do domnevno nepomembnega prikazujejo lepoto in vzdušje lužiškosrbske domovine.

Ogromna sprememba lužiške pokrajine, ki jo je do 1950-ih let zaznamovalo kmetijstvo, v energetski center NDR, je poleg na način življenja njenih prebivalcev vplivala tudi umetnost. Značilnost slikarstva Jana Buka (\* 1922; nem. Jan Buck), doma iz vasec Nebelschütz/Njebjelčicy, ki velja za enega najpomembnejših sodobnih lužiškosrbskih likovnih umetnikov, se je spremenila zaradi njegovega ukvarjanja s pokrajino, ki so jo preoblikovali dnevní kopijavega premoga, v ekspresivno upodabljanje njegovega dojemanja, doživetij in občutkov, ter pripeljala do prostega uporabljanja oblik, barve, svetlobe in prostora. Obvladanje pokrajine se izraža tudi v foto-

Was verbinden wir mit dem Landschaftsbegriff in der Kunst? Dienen Bilder als Identifikationsträger? Bilden sie eine persönliche Landschaftswahrnehmung ab? Sind sie eine Form der Auseinandersetzung mit landschaftlichen und kulturellen Veränderungsprozessen?

*Im Reich der schönen, wilden Natur* lautet der Titel eines zu Ehren des sorbischen Landschaftszeichners Hendrich Božidar Wjela (1778–1805; dt. Heinrich Theodor Wehle) anlässlich dessen 200. Todestags erschienenen ausstellungsbegleitenden Buches. Wehles grafisches Werk vermochte selbst Johann Wolfgang von Goethe zu beeindrucken. Er beschrieb Wehle als hoffnungsvolles Talent, der »bis Tiflis vorgedrungen ... Fernes so wie Nahes mit charakteristischer Leichtigkeit dem Papier anvertraut«<sup>1</sup> hat. Über ein Jahrhundert später schuf der niedersorbische Maler Wylem Šybář (1887–1974; dt. Wilhelm Schieber) seine berührenden Aquarelle, die mit wenigen Pinselstrichen und einer großen Liebe zum vermeintlich Unscheinbaren die Schönheit und Atmosphäre der sorbischen Heimat wiedergeben.

Der enorme Wandel der Landschaft Lausitz, welche bis in die 1950er Jahre durch Landwirtschaft geprägt war, hin zum Energiezentrum der DDR, hat neben dem Lebensgefühl ihrer Bewohner auch die Kunst verändert. Der Malstil des aus Nebelschütz/Njebjelčicy stammenden Jan Buk (1922–2019; dt. Jan Buck), einem der bedeutendsten sorbischen bildenden Künstler der Gegenwart, wandelte sich in der Auseinandersetzung mit der durch Braunkohlentagebaue gestörten Landschaft hin zu einer expressiven Verbildlichung seiner Wahrnehmungen, Erlebnisse und Empfindungen und einem freien Umgang mit Formen, Farben, Licht und Raum. Landschaftsbewältigung kommt auch in den Fotografien von Jürgen Maćij (\* 1953; dt. Jürgen Matschie) zum Ausdruck. In den 1980er Jahren entstand sein Zyklus *Abraumlandschaft*, mit welchem er die im Zuge der Braunkohlegewinnung umgestaltete Landschaft verblüffend ästhetisch festgehalten hat. Die sorbische bildende Künstlerin Maja Nagelowa (\* 1959; dt. Maja Nagel) beschäftigt sich in vielen ihrer Arbeiten, darunter Zeichnungen, Collagen, Installationen und Filmen, mit dem Verlust

taraž jo byla až do 1950ych lět pšez rolníkárstwo pregowaná, až k energijowemu centru moju NDR, jo mimo žywjeńskiego zacuša jeje wobylarjow teke wumělstwo pšeměňlo. Mólařski stil z Njebjelčic pó-chadajucego Jana Buka (1922–2019), jadnogo z nejwuznamnejšich serbskich twórjecich wumělcov pšíbytnosći, jo se změnil pši rozestajenju z wót brunicowych jamow zniconeju krajinu k ekspreśnemu zwobraznjenju jogo zawupytnjenjow, dožyvjenjow a zacuwanjow a k lichemu wobchadanju z formami, barwami, swětlom a rumom. Rozestajenje z krajinu se zwuraznja teke w fotografijach Jürgena Maćija (\* 1953). W 1980ych lětach jo nastal jogo cyklus *Krajina wótsypkow*, z kótyrmž jo w běgu wudobywanja brunice pšetwórjona krajinu na pšelapjocy part estetiski zwobraznił. Serbska twórjeca wumělcówka Maja Naglowa (\* 1959) zaběra se we wjele swých žělach, mjazy nimi kreslanki, collage, instalacie a filmy, ze zgubjenim serbskeje kultury pšez spóžeranje kraja pšez górnistwo. Wuchadajacy wót jeje žísetstwa we Złyčinje pla Wórjejc a zawupytnjenja bliskeje Łazojskeje jamy (1950–1984) kaž teke se wóspjetujucích kontaktow ze susednyma brunicownjoma – Bjerwałdskeju jamu (1973–1992) a Wochožańskemu jamu (wót 1968) – njejo toš ta tema ju žednje spuščila. W jeje wumělskem twórjenju nastawaju poeticke markěrowanja, w kótyrhcž teke melancholja sobu zni. Jeje serija twórbow póla (2008) formulērujo »póla pšeivjenja – wašnu spomnjeńskeje krajiny«<sup>2</sup>.

Mimo twórcecego wumělstwa se tema krajina teke w muzice a literaturje reflektěrujo. Njamóžo se how dawno na wšykne wumělcówka a wumělce kaž teke wobłuki – teke medium film ma wažnu rolu – pokazaš.

Komponist Korla Awgust Kocor (1822–1904) a basníkar Handrij Zejler (1804–1872) stej w lěse 1846 z oratoriumom *Lětne case* twórbu stwórlitel, kótaraž jo tencasnemu žywjeńskemu zacušu pšedewšym wejsańskeje serbskeje ludnosći wótpowědowała. Teke žinsa hyšci napóraju te mimo wobželenja serbskich lajskich chorow lěbda móžne pšedstajenja atmosfériske zmyslenje, kótarež se rowna symboliskemu zwobraznjenju pširodnego stwórjenja Łužyce. Oratorium *Naleše*, předny z tych dogromady šesc žělow oratoriumowego cyklusa, ma pši tom kradu wósebny wuznam. Teke 1934 wót Bjarnata Krawca (1861–1948) skomponěrowane *Styrnasć wobrazow za smyckářski kwartet*. »Ze serbskeje góle« daju romantiske pšedstajenja asociérowaš<sup>3</sup>. Nacasne

grafijah Jürgena Maćija (\* 1953; nem. Jürgen Matschie). V 1980-ih letih je nastal cikel *Abraumlandschaft* (Jalovišče, op.), v katerem prikaže pokrajino, ki jo je preoblikovalo pridobivanje rjavega premoga, na osuplivo estetski način. Lužiškosrbska vizualna umetnica Maja Naglowa (\* 1959; nem. Maja Nagel) se v mnogih svojih delih, ki poleg risb, kolažev in instalacij obsegajo tudi filme, ukvarja z izginjanjem lužiškosrbske kulture zaradi izginjanja pokrajine kot posledice dnevnih kopov rjavega premoga. Že od ranega otroštva, ki ga je preživel v vasi Litschen/Złyčin blizu mesta Hoyerswerda/Wojerecy, in zavedanja bližnjega dnevnega kopa Lohsa (gornjelužiškosrbsko Łazowska jama) (1950–1984) ter s ponovnimi soščenji s sosednjima

sorbischer Kultur durch braunkohlebergbaubedingte Landverschlingung. Ausgehend von ihrer Kindheit in Litschen/Złyčin bei Hoyerswerda/Wojerecy und der Wahrnehmung des nahegelegenen Braunkohlenlentagebaus Lohsa (obersorbisch Łazowska jama) (1950–1984) sowie der wiederholten Begegnung mit den benachbarten Tagebauen Bärwalde (obersorbisch Bjerwałdska jama) (1973–1992) und Nochten (obersorbisch Wochožanska jama) (seit 1968) hat sie das Thema nie losgelassen. In ihrem künstlerischen Schaffen entstehen poetische Zeichensetzungen, in denen auch Melancholie mitschwingt. Ihre Werkserie *felder* (2008) formuliert »Widerspruchsfelder – eine Art Erinnerungslandschaft«<sup>2</sup>.



Jürgen Maćij, Krajina wótsypkow / Jalovišče / Abraumlandschaft, 1987–1988

dnevnima kopoma Bärwalde (gornjelužiškosrbsko Bjerwałdska jama) (1973–1992) in Nochten (gornjelužiškosrbsko Wochožanska jama) (od 1968), ji pereča tematika ni dala več miru. V njenem umetniškem opusu nastajajo poeticne interpunkcije, v katerih odmeva tudi otožnost. Njen cikel *felder* (2008; polja, op.) izraža »Widerspruchsfelder – eine Art Erinnerungslandschaft« (Polja protislovja – neke vrste pokrajina spominjanja, op.)<sup>2</sup>.

Neben der bildenden Kunst wird das Thema Landschaft auch in der Musik und in der Literatur reflektiert. Es kann hier bei Weitem nicht auf alle Künstlerinnen und Künstler sowie Bereiche – auch dem Medium Film kommt eine gewichtige Rolle zu – hingewiesen werden.

Der Komponist Korla Awgust Kocor (1822–1904; dt. Karl August Katzer) und der Dichter Handrij Zejler (1804–1872; dt. Andreas Seiler) haben im Jahr 1846 mit

»Krajina« je, runja »prirodze«, predewšem produkt človečeho ducha. Lědma hdže byva krajina hišče tajka, kaž bě ju Bóh stvoril – a jeli, potom w formje wot človjeka stworjenych rezerwatow přiroy. W zwobraznjowanju krajinow jako prečiwy pol k urbanemu rumej hodži so najpozdžišo w 19. lětstotku wěsty proces »z wo-brazom znazornjeneje woprawdžitosće«<sup>1</sup> wotčitać: Zwobraznenje krajinow w formje wumělskich twórbow wowliwuje zaznawanie reality w tym, zo so wěste krajiny jako ikony stilizuja a so na tute wašnje měritko za jich wopisowanje a zaznawanie w přichodže postaji. Do wunamakanja fotogra-

»Pokrajina« je, prav tako kot »narava«, predvsem tvorba človeškega duha. Komaj kje najdemo prvinsko naravo – če pa že, potem je to v obliku narodnih parkov, ki jih je uredil človek. V upodabljanju narave kot protiuteži urbanemu prostoru lahko najkasneje v 19. stoletju zaznamo proces »odslikavanja resničnosti«<sup>1</sup>: Upodabljanje pokrajine v obliku umetnin deluje na dojemanje resničnosti na ta način, da se določene pokrajine stilizirajo v ikone in tako postanejo merilo za bodoča opazovanja. Pred iznajdbo fotografije so bili umetniki pogosto dokumentaristi, ki so delovali na meji med znanstveno in umetniško upo-

Die »Landschaft« ist, genauso wie die »Natur«, vor allem ein Produkt des menschlichen Geistes. Kaum wo gibt es die naturbelassene Landschaft – und wenn, dann in Form von menschengeschaffenen Naturreservaten. In der Abbildung von Landschaften als Gegenpol zum urbanen Raum kann man spätestens im 19. Jahrhundert einen Prozess der »Verbildung der Wirklichkeit«<sup>1</sup> ablesen: die Darstellung von Landschaften in Form von Kunstwerken wirkt auf die Wahrnehmung der Realität ein, indem bestimmte Landschaften zu Ikonen stilisiert werden und so einen Maßstab für künftige Betrachtungen bilden. Vor Erfindung der Fotografie wurden Künstler oft als Dokumentaristen eingesetzt, die an der Schwelle zwischen einer wissenschaftlichen und künstlerischen Darstellung tätig waren, wie der kärntner-slowenische Maler Markus Pernhart (1824–1871), der Seen- und Hochgebirgsmotive, wie z. B. den Bleider See oder den Großglockner in idyllisch-pathetischer Manier darstellte. Vor dem Hintergrund der beginnenden Freizeitgesellschaft des 19. Jahrhunderts können seine Bilder durchaus als Vorläufer späterer Reiseprospekte betrachtet werden. Was damals gemalte Landschaftsbilder in den Salons waren, sind heute Tipps im Internet: »Brandenburg: Die schönsten Fotolocations und Sehenswürdigkeiten«, »Fotografie in der Natur – Soča Tal«, »Die schönsten Bergseen in Osttirol« etc.

Ideale prägen Bilder, die Stimmungen vermitteln, wie jene von Caspar David Friedrich (1774–1840). In seinem Werk verdichtet sich die Landschaft zu Allegorien von Einsamkeit und Melancholie, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu teils widersprüchlichen Interpretationen und Theorien führten. Vielfältige Ideale und Ideen bewirken unterschiedliche Interpretationen der Naturwahrnehmung. Speziell die Tourismuswerbung setzt auf Illusionsmuster, die den Betrachter anlocken sollen, z. B. in die vielbeworbene Lausitzer Seenlandschaft, die jedoch gelegentlich mit rutschenden Ufern vormaliger Kippenlandschaften und sauren Gewässern an die Grenzen der Vermarktungsmöglichkeiten stößt und sich in einer desillusionierenden Realität wiederfindet.

Die politisierte Landschaft war Teil der Formulierung nationalstaatlicher Konzepte,



Markus Pernhart, Wugléd wót Hohenwartscharte ku góře Großglockner/ Klek, pogled z Hohenwartscharte / Großglockner von der Hohenwartscharte, 1857

fije běchu wumělců často jako dokumentarista zasadženi, kiž skutkowachu na proze mjez wědomostnym a wumělskim předstajenjom, kaž korutansko-slowjenski moler Markus Pernhart (1824–1871), kotrež motiwj jězorow a wjelhorin, kaž na příklad Blejski jězor abo Großglockner, na idylisko-patetiske wašnje molowaše. W zwisku z nastawcej wólnočasnej towarznosću w 19. lětstotku móžemy jeho wo-brazy bjeze wšeho jako předschodženek pozdžišich pućowanskich prospektow

dobjitvijo, kot na primer slikar Markus Pernhart (1824–1871), koroški Slovenec, ki je upodabljal motive z jezeri in visokogorjem, kot sta na primer Blejsko jezero in Klek, na dokaj idiličen način. Pred ozadjem porajajočega se turizma v začetku 19. stoletja lahko njegove slike interpretiramo kot predhodnike kasnejših turističnih prospektov. Kar so bili takrat pejsaži, ki so viseli v salonih, so danes nasveti na spletnih straneh: »Dežela Brandenburg: najbolj fotogenične lokacije in znamenitosti«, »Foto-

wobhladować. Molowane krajinowe wobrazy w tehdyśich salonach su džensa typy w interneće: »Braniborska: Najrjeńše kućiki a zajimawostki za fotografow«, »Fotografija w přirodze – Dolina Soče«, »Najrjeńše hórskie jězory we Wuchodnym Tirolu« atd. Ideale tworja wutk wobrazow, wopisowace dušine rozpołożenie abo atmosferu, kaž wobrazy Caspara Davida Friedricha (1774–1840). W jeho tworjenju zhusća so krajina do alegorijow samoty a melancholije, kiž spočatk 20. lětstotka zdžela k spřečíwjacym so interpretacijam a teorijam wjedžechu. Wšelakore ideale a ideje wuskutkuja rozdželne interpretacie zaznawane je přirody. Specielnje turistiske wabjenje džela z mustrami iluzije, kotrež maja wobhladowarja přiwabić, na př. do Łužiskeje jězoriny, za kotruž so telko wabi, kotaž pak hdys a hdys – suwacych so brjohow předadwšich wotsypniščowych krajinow a kisaleje wody dla – mjezy móžnosćow zwičnjenja docpěwa a w desiluzioněrowacej realice wotući.

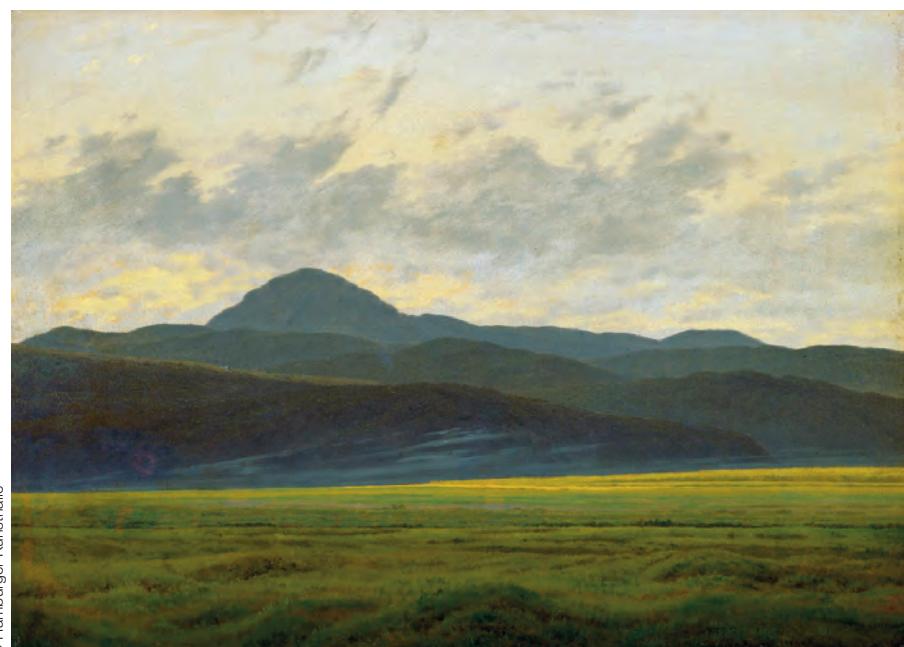
Politiczowana krajina bě džel formulowania konceptow narodneho stata, kotaž bu najprjedy w mólbach zwobraznjena a pozdžišo, w socialistisko-realnym internacionalmje, jako motiv na listowych znamkach – do wobrazka skomprimowane to strategiske programy pječilětkow. Krajiny stanu so z nošakom energije a jich zwobraznjenja, krajinowe wobrazy, z nošerjom idejow. Krajiny so přez dobywanje energije přeměňa: Wobraz našich krajinow postajeja brunicove jamy ze zakazanymi conami kołowokoło nich, spjate wodžizny, wysokowukonite milinowe trasy resp. awtodróhi z wjacorymi čarami, skialpinske sněhakowanišča z wotpowědnej infrastrukturou we wjelhorinach, wětrníkowe parki atd. Abo hinak: Krajiny so zhubja jako scěh toho, zo so na tradicionalne sydleniske struktury hižo njedžiwa.

Geografiske karty jako džel zwobraznjanja krajinow njesluža jenož jako pomoc za orientaciju, ale wotblyščuja zdobom tež wěste konkretne zajimy a stav wědy; a runje tak reflektuju načasne zwobraznjenja krajinow wěstu konkretnu sensibilitu za wobmjezowane resursy planeta zemje. Dawaja wotmohwy na mustry kulturneho a hospodarskopolitiskeho přiswojenja krajinow. Nimo zemjepisnych kartow słušeja fota a filmy k tomu, kaž na př. trilogia Qatsi Godfreyja Reggia (\* 1940): *Koyaanisqatsi* (1982), *Powaqqatsi* (1988) a *Naqoyqatsi* (2002) – bazowace na bjezposrđnjej skutkownosći wobraza a hudźby – wuńdu bjez jeničkeho dialoga. Pospěšene a spomalene sekwency wobrazow wowliwachu diskusiju škitarjow přirody a su

grafija v naravi – dolina Soče«, »Najlepša gorska jezera na Vzhodnem Tirolskem« itd. Ideali določajo slike, ki posredujejo vzdušja, kot na primer slike Casparja Davida Friedricha (1774–1840). V njegovem delu se pejsaži zgostijo v alegorije samote in otožnosti, kar je ob začetku 20. stoletja privedlo do nasprotujocih si interpretacij in teorij. Raznoliki ideali in ideje privedejo do različnih interpretacij o zaznavanju narave. Predvsem turistični oglasi se poigravajo z raznimi vzorci iluzij, ki naj bi privabile obiskovalce, na primer w razvito pokrajino lužiskih jezer, ki pa od časa do časa prispe do propagandistične meje in trči ob kruto resničnost drsečih obrežij nekdanjih jalovišč ter kisle vode, ki vsebuje žveplov dioksid.

Politiczirana pokrajina je bila del definicije narodnopolitičnih konceptow, ki se je izražala najprej v pejsažih in kasneje, v obdobju real-socialističnega internacionalizma, kot motiv na znamkah, kjer so se znašle strategije petletnih programov,

die zuerst in Gemälden und später, im sozialistisch-realen Internationalismus, als Motiv auf Briefmarken abgebildet wurde, strategische 5-Jahres-Programme, zu einem Bild komprimiert. Landschaften werden zu Energieträgern, deren Abbilder, die Landschaftsbilder, zu Ideenträgern. Landschaften werden durch die Energiegewinnung umgestaltet: Tagebaue mit den sie umgebenden Sperrzonen, Staubecken, elektrische Hochleistungstrassen bzw. mehrspurige Autobahnen, skialpine Erholungsgebiete mit der dazugehörigen Infrastruktur im Hochgebirge, Windparks usw. bestimmen das Erscheinungsbild unserer Landschaften. Oder: Landschaften verschwinden infolge von Zersiedlungen. Genauso wie Landkarten als Teil von Landschaftsdarstellungen nicht nur als Orientierungshilfe dienen, sondern darüber hinaus die jeweiligen Interessen und die Wissenslage widerspiegeln, sind zeitgenössische Darstellungen von Landschaften Reflexionen über die jeweilige



© Hamburger Kunsthalle

Caspar David Friedrich, Górska krajina w České / Gorska pokrajina na Češkem / Berglandschaft in Böhmen, ~1830

strnjene v eno samcato sliko. Pokrajine postanejo nosilke energije, njene upodobitve, pejsaži pa nosilci idej. Pokrajine se spreminjajo zaradi pridobivanja energije: dnevni kopí in zaprti areali, ki jih obdajajo, akumulacijska jezera, električne trase visoke napetosti oziroma večpasovne avtoceste, gorska področja zimskega turizma z vso potrebnou infrastrukturo, polja vetrnih elektrarn itd. določajo obliko današnjih pokrajin. Ali pa: pokrajine izginjajo zaradi razselitve.

Sensibilität für die begrenzten Ressourcen des Planeten Erde. Sie geben Antworten auf die Muster der kulturellen und wirtschaftspolitischen Aneignung von Landschaften. Neben den Landkarten zählen hierzu Fotos und Filme wie z. B. die Qatsi-Trilogie von Godfrey Reggio (\* 1940): *Koyaanisqatsi* (1982), *Powaqqatsi* (1988) und *Naqoyqatsi* (2002) kommen ohne jegliche Dialoge aus, vielmehr basieren sie auf der unmittelbaren Wirkung von Bild und Musik. Die im Zeitraffer und in Zeitlupe ge-



**ESEJ**  
**ESEJ**  
**ESSAY**  
**ESEJ**

## HRANICY A KRAJINA

»Jeli so tuta murja hdy synje, wšitke wohene wuhasnu«, praji Qhorin Halfhand Jon Snow w 2. knize zběrki »Das Lied von Eis und Feuer«.

(George R. R. Martin: A Clash of Kings)

Zdawa so, zo su stawizny člowjewstwa stawizny postajowanja hranicow a změnow hranicow, kíž móžeš zrozumić jako kompleksny politiski a towarzrostny koncept, kotrehož wašnje definowanja a tež róla so w běhu časa měnja. Hranicy bywaja do krajinow zarysowane, hišče bóle pak so wuskučkuja na ludži, na jich kulturu a jich živjenje<sup>1</sup>. Po padnjenju Berlinskeje murje a železneho zawěška so najprjedy zdawaše, zo budu hranicy wotewrjeniše. W zašlych lětdžesatkach pak bywamy znova swědkojo wótrišich a nowych namjeznych kontrolow, fyziskich barjerow na hranicach a přiběraceho kontrolowanja mobility ludnosće.

W tutym pojedhanju ma so hranica widžeć w kontekscie člowječeho zaznawania ruma a přirody. Chcemy přirunować, kak bu na jednej stronje pomér člowjeka ke krajinje a k rumej na wizuelnej runinje znazornjeny a na druhej stronje, kak su runočasne politiske koncepty hranicy definowali. A chcyła tež hnydom na to skedžbnić, zo budu dalše wuwjedženja wěste zjednotnjenja a spowšitkownjenja woprijimać, kotrež – hladajo na kompleksnosć tematiki – w někotrych aspektach snadź njewótre skutkuja. Započinam w srjedžowěku. Foucault wuzběhuje w swojim tekscie *Wo druhich rumach* tehdom płaćiwy system hierarchije rumow: sakralnych a profanych, škitanych a wotewrjenych, měščanskich a wjesnych atd. Srjedžowěkowski rum je woznamjenjeny z hierarchijemi, z napřečostajenjom a splečenosću městnosćow při lokalizowanju<sup>2</sup>, we wumělstwje bu rum jako prosty, dwudimensionalny předstajeny; forma w funkciji naratiwa. Srjedžowěk perspektiwu hišče njeznaje, štož móžeš tež tak interpretować, zo so člowjek hišče wot Boha dželeny, w distancy k njemu, widžeć njemóže<sup>3</sup>.

Tehdyši politiski porjad a dželenje krajinow zložowašeji so na princip spřisahanja a loyalty, politiska awtorita bě »decentralizowana, teritorije často roztrěskane, zdžela z charakteristiskej, mjezsobu so překrywacej justicu«<sup>4</sup>. Tehdy drje běchu

## MEJE IN POKRAJINA

»A če kdaj pade Zid, potem preidejo vsi ognji,« je rekel Qhorin Halfhand Jonu Snegu v 2. knjigi zbirke »Pesem ledu in ognja«.

(George R. R. Martin: Spopad kraljev)

Zdi se, da je zgodovina človeštva zgodovina postavljanj in prestavljanj meja, razumlijenih kot kompleksen politični in družbeni koncept, pri katerem se skozi čas spreminja tako način njihovega določanja kot njihova vloga. Vrisujejo se v pokrajino, še posebej pa se vrisujejo v ljudi, v njihovo kulturo in življenje<sup>1</sup>. Po padcu berlinskega zidu in železne zavesi se je na prvi pogled zdelo, da se bodo meje sprostile. V zadnjih desetletjih pa smo znova priča zaostrovanju in postavljanju novih mejnih kontrol, fizičnih preprek na mejah in vedno strožjemu nadzoru mobilnosti prebivalcev.

Mejo bomo v pričujočem besedilu skušali razumeti v kontekstu človekovega dojemanja prostora in narave. Gradili bomo na primerjavi, kako se je na eni strani človekov odnos do pokrajine in prostora odražal na vizualni ravni in kakšen je bil časovno sovpadajoč politični koncept meja na drugi. Uvodoma pa želimo tudi opozoriti, da bo w nadaljevanju razлага obsegala nekatere poeno- stavitve in generalizacije, morda ponekod krivične do kompleksnega polja, ki ga skušamo vsaj delno odstreti. Začenjamo w srednjem veku. Foucault w besedilu *O drugih prostorih* poudari takratni obstoj sistema hierarhičnih prostorov: svetih in profanih, zaščitenih in odprtih, urbanih in ruralnih itd. Srednjeveški prostor je zaznamovan z hierarhijami, nasprotji in prepletostjo, predstavlja prostor nameščenosti, lokalizacije<sup>2</sup>, w umetnosti izražen kot sploščen dvodimensionalny prostor; podoba je bila w funkciji narativa. Srednji vek še ne pozna perspektive, kar lahko beremo tudi kot odraz tega, da se človek še ne more videti kot ločen od boga, v neki razdalji<sup>3</sup>.

Takratna politična ureditev in delitev pokrajine sta bili organizirani po principu zapriseg in lojalnosti, politična avtoriteta je bila »decentralizirana, teritoriji so bili pogosto razmeščeni, zanje pa je bila včasih značilna tudi prekrivajoča jurisdikcija«<sup>4</sup> (prevod A. H.). Takrat so sicer že poznali nekatere oblike zemljevidov, s katerimi je

## GRENZEN UND LANDSCHAFT

»Wenn diese Mauer jemals fallen wird, werden alle Feuer verlöschen«, sagte Qhorin Halfhand Jon Snow im 2. Buch der Sammlung »Das Lied von Eis und Feuer«.

(George R. R. Martin: A Clash of Kings)

Die Geschichte der Menschheit scheint eine Geschichte von Grenzziehungen und Grenzänderungen zu sein, verstanden als komplexes politisches und gesellschaftliches Konzept, dessen Definition und Rolle sich im Laufe der Zeit verändern. Grenzen werden in Landschaften eingezeichnet, noch mehr prägen sie jedoch die Menschen, ihre Kultur und ihr Leben<sup>1</sup>. Nach dem Fall der Berliner Mauer und des Eisernen Vorhangs schien es zunächst, die Grenzen würden offener werden. In den letzten Jahrzehnten sind wir jedoch wieder Zeugen von verschärften und neuen Grenzkontrollen, physischen Barrieren an den Grenzen und einer immer stärker werdenden Kontrolle über die Mobilität der Bevölkerung.

In den folgenden Ausführungen soll die Grenze im Kontext der menschlichen Wahrnehmung von Raum und Natur betrachtet werden. Verglichen werden soll einerseits, wie das Verhältnis des Menschen zur Landschaft und zum Raum visuell reflektiert wurde und wie andererseits Grenzen durch zeitgleiche politische Konzepte definiert werden. Schon an dieser Stelle möchte ich darauf hinweisen, dass die weiteren Darlegungen gewisse Vereinheitlichungen und Verallgemeinerungen enthalten, die angesichts der Komplexität des Themas unscharf erscheinen mögen. Ich beginne im Mittelalter. Foucault betont in seinem Text *Andere Räume* das damals geltende System von Raumhierarchien: sakrale und profane, geschützte und offene, städtische und ländliche etc. Den mittelalterlichen Raum konstituierten Hierarchien, Entgegensetzungen und Durchkreuzungen von Ortschaften (Ortsraum)<sup>2</sup>, in der Kunst wird er als platter, zweidimensionaler Raum dargestellt; die Form ist in Funktion eines Narrativs. Das Mittelalter kennt die Perspektive noch nicht, was auch so interpretiert werden kann, dass sich der Mensch noch nicht von Gott getrennt bzw. in einer Distanz zu ihm sehen kann<sup>3</sup>.

Die damalige politische Ordnung und die

hižo wěste družiny zemjepisnych kartow znate, z kotrymiž chcyše čłowiek krajinu wopisać, tola tute specielne *mappaemundi*<sup>5</sup> běchu přeco za konkretny zaměr postajene, chiba samo za wěstu situaciju; běchu »alegoriske a njemetriske«<sup>6</sup>. Srjeđowěkowske karty pokazowachu tež elementy ze wšelakich epochow a mějaču bjezdvwela narok, wobsahi runočasne sposředkowac<sup>7</sup>.

Rum jako samostatny koncept nabywa swój wuznam hakle w renesancy. Nastawa rozpřestréwanje, w kotrymž so wšitko hiba, a tež njehibanje je na wěste wašnje pomały pohib<sup>8</sup>. Tehdyše předstawy wo swěće postajeja koncepty kaž přiwuznosć/podobnosć, cyklusy, magija a interpretacija. Wobkedžbowanie stawa so z klučom dopóznawania, kmanosć widżenja »zmysł za jasność a rozpřestréwanje«<sup>9</sup>. Porno tomu, zo woznamjenješe zwobraznjowanje krajinow w srjedźowěku husto wospjetowanje mustrow<sup>10</sup>, so nětko přiroda sama z wažnej temu diskursa a zwobraznjowanja stawa. W renesancy nastawa krajinowe molerstwo jako samostatny žanr, kiž předstaja idealizowane krajiny; přiroda je symbol harmonije a balansy. W přirodze zwobraznjeny čłowiek jewi so porno štomam a njebju na wobrazu mólički. Tež perspektiva předstaja rum, kaž so wón rozpřestréwa; we wobrazach jewi so koncept bjezkónčnosće. Křízne dypki linijow we wobrazu leža zwonka jeho ruma, samo hač za wobzor móhl sej čłowiek rozpřestréwacu so krajinu předstajić<sup>11</sup>. Tuta paradigmatska změna při zaznawaniu ruma so tež w geopolitiskim porjedze Evropy wotblyšuje, kotryž so hižo zdžela na princip teritorialnosće zložuje. W tutym času so kartografija jako wědomosć wuwiwaše, kotaž mjeješe wosebity wuznam za wotkryće nowych kontinentow a dželenje Evropy na bazy měrowych zrěčenjow w 16. a 17. lětstotku<sup>12</sup>. Zemjepisne karty a mapy hižo k tomu tenděrowachu, topografiske charakteristiky a distancy pokazać. Jako kontinuum srjedźowěkowskich kartow wostawa wopisowanje swěta w formje tekstow<sup>13</sup>.

Nowy paradigma we wašnju myslenja a zaznawaniu swěta zwěscamy w 17. lětstotku. Foucault mjenuje tutu epochu klasiku dobu wědomosćow, w kotrejž so proces dopóznawania na wěsty porjad, na měry a hierarchiske struktury zložuje. »Mysle so wjace na to njeměrjachu, wěcy mjezsobu do zwiska stajeć a skryte přiwuznosće a přičahowanske mocy pokazać, ale na to, na zakladže rozdželov

čłovek žezel zaobjeti pokrajino, vendor so bili ti specifični *mappaemund*<sup>15</sup> vezani na določen namen, celo določeno priložnost; bili so »alegorični in nemetrični«<sup>6</sup>. Srednjeveške karte so prikazovale tudi elemente iz različnih časovnih obdobij, imele so ambicijo, da prikažejo stvari sočasno<sup>7</sup>. Prostor kot samostojen koncept pridobi pomen šele v renesansi. Takrat postane razsežnost, kjer se stvari vseskozi premikajo in tudi mirovanje pomeni samo upočasnjeno gibanje<sup>8</sup>. Tedanji miselni okvir določajo koncepti kot sorodnost/podobnost, cikličnost, magija in interpretacija. Opazovanje postane ključni način za spoznanje, vid »je čut gotovosti in razsežnosti«<sup>9</sup>. Če je bilo v srednjem veku prikazovanje narave pogosto omejeno na repetitivne vzorce<sup>10</sup>, postane zdaj narava pomemben objekt obravnavne in tudi prikazovanja. Krajinsko slikarstvo v renesansi postane samostojen žanr, ki prikazuje idealizirane podobe pokrajine, narava je simbol za harmonijo in ravnovesje. Človek je v naravi – glede na pokrajino, drevesa in nebo – upodobljen kot neznaten. Tudi perspektiva pokaže prostor kot razsežnost, v upodobitvah se pojavi koncept neskončnosti. Na slikah tečejo bežičnice zunaj slikarskega polja, za horizontom je slutiti raztezanje pokrajine<sup>11</sup>. Paradigmatska sprememba v dojemanju prostora pa se odraža tudi v geopolitični ureditvi Evrope, ki že delno temelji na teritorialnosti. V tem času se razvije tudi kartografija kot veda, ki je še posebej pomembna v procesu odkrivanja novih celin in pri delitvi Evrope na podlagi sklenjenih mirovnih pogodb v 16. in 17. stoletju<sup>12</sup>. Zemljevidi in karte že težijo k temu, da zabeležijo naravne značilnosti, razdalje, kot kontinuiteta s srednjeveškimi kartami pa se še vedno ohranja tekstovno opisovanje sveta<sup>13</sup>. Nov paradigmatski premik v miselnosti in dojemanju sveta je mogoče zaznati v 17. stoletju. Foucault to obdobje opiše kot klasično episteme, v katerem je spoznanje temeljilo na nekem redu, merah in hierarhični strukturi. »Miselna aktivnost ni bila več usmerjena v to, da povezuje stvari ter vzpostavlja skrivne sorodnosti in privlačnosti, ampak da razlikuje, da vzpostavlja identiteto na osnovi razlik«<sup>14</sup> (prevod A. H.). To je obdobje razsvetljenstva, v katerem se čłovek začne dojemati kot del narave. V umetnosti se pojavi upodabljanje ukročene narave, vrtov, ki pričajo o tem, da čłovek naravo nadzoruje<sup>15</sup>, torej postane objekt raziskovanja in ne več samo občudovanja<sup>16</sup>. Temu ustreza tudi pojav jasnega razmejevanja teritorijev: od srednjega veka do pozne

Teilung von Landschaften beruhten auf dem Prinzip des Treueeids, die politische Autorität war »dezentralisiert, die Ländereien häufig zersplittet, mit einer gelegentlich charakteristischen, überlappenden Rechtsprechung«<sup>4</sup>. Damals kannte man zwar bereits bestimmte Arten von Landkarten, mit denen man eine Landschaft erfassen wollte, doch waren diese speziellen *mappaemundi*<sup>5</sup> an einen bestimmten Zweck gebunden, ja sogar an bestimmte Situationen; sie waren »allegorisch und unmetrisch«<sup>6</sup>. Mittelalterliche Karten enthalten auch Elemente aus verschiedenen Epochen. Die Karten hatten durchaus den Anspruch, mehrere Inhalte zeitgleich zu vermitteln<sup>7</sup>.

Der Raum als eigenständiges Konzept gewinnt seine Bedeutung erst in der Renaissance. Seine Ausdehnung wird erkennbar, in der sich alles bewegt und selbst das Ruhen eine Art von langsamer Bewegung ist<sup>8</sup>. Die Vorstellungswelt bestimmen Konzepte wie Verwandtschaft/Ähnlichkeit, Zyklus, Magie und Interpretation. Das Beobachten wird zum Schlüssel der Erkenntnis, das Sehen »der Sinn der Evidenz und Ausdehnung«<sup>9</sup>. War die Landschaftsdarstellung im Mittelalter häufig eine Wiederholung von Mustern<sup>10</sup>, wird nun die Natur selbst ein bedeutsames Thema des Diskurses und der Darstellung. In der Renaissance entsteht die Landschaftsmalerei als eigenständiges Genre, das idealisierte Landschaften darstellt – die Natur als Symbol für Harmonie und Balance. Der in der Natur abgebildete Mensch erscheint im Gegensatz zu den dargestellten Bäumen und dem Himmel unbedeutend. Auch die Perspektive zeigt den Raum in seiner Ausdehnung, in den Darstellungen erscheint ein Konzept von Unendlichkeit. Die Fluchtpunkte liegen außerhalb des Bildraums, man kann die Ausdehnung der Landschaft selbst noch hinter dem Horizont erahnen<sup>11</sup>. Diesem paradigmatischen Wechsel der veränderten Raumwahrnehmung steht eine geopolitische Ordnung Europas gegenüber, die zum Teil bereits auf dem Prinzip der Territorialität beruht. In dieser Zeit entwickelt sich die Kartographie als Wissenschaft, die eine besondere Bedeutung bei der Entdeckung neuer Kontinente und der Teilung Europas auf Basis geschlossener Friedensabkommen im 16. und 17. Jahrhundert zukommt<sup>12</sup>. Die mittelalterlichen Landkarten zielen bereits darauf ab, Naturmerkmale und Entfernung zu erfassen, nach wie vor aber wird die textliche Beschreibung der Welt beibehalten<sup>13</sup>.

Im 17. Jahrhundert kann ein neues

## WUNAMAKANJE JADNEJE KRAJINY

Pózlažka stupajuce górkí Górneje Łužyce w pódnazymje, Łužyski góraty kraj šamny w slézynje, tormy Budyšyna w napšešiwem swětle, Sprjewja, kak se niżej groda spóromje wijo, blyskotate gaty pla Malešec, šytawa w scínje, kloštař w zajtšenm slyńcu, mnichowki duce do cerkwje. Chudobna góla ze zarzatymi kólejami jameoweje zeleznicki, slédy wjelka w pěsku, cyglane pókóńce połdnjo písamem do mrétych jsow, ropot bagera, rozryta zemja, dołoj glédaš do helskich wust, to kirce hyšci zbórkowe rješaze a šupuju carný wugel na běžecy pas. Hynži južo kupańskie jazory, asfaltérowane puše, kólasowarje we blyšćecych trikotach, malsnej mimo, ako móžoš poglédnuš. Šachowa delka tulpow w Nowem Rogowje, bomy w rědach a smugach. Platowe twarjenja Chóšebuza a chłodkojte Kloštařske naměsto slézy serbskeje cerkwje, Sprjewja, se zgubjeca do njelicnych tšugow a rěckow, colny połne turistow, probne paleńcowe flaše se hympju w scínje. Kalate pyšne swěto a zogol wokoło Grodoweje góry, kiwki wulětuju. Rěka sebej zasej namakajo, se rozšyrja, wuśichnjo, chójcove góle, jazory, cyglane cerkwje.

Krajina jo wunamakanje romantiki. Wóna jo něco za togo, kenž ma cas, aby se ju woglédował. Kenž ju pšedrogujo. Za mólarjow a basnikarjow. Za bura jo krajina šélnie nazgónjenje: rola, łuka abo góla, płodna abo kamjenjata, sucha abo mokša. Zemja, ako dejš wobželowaś, aby te swóje zežywjo-wała. Wótwisnje wót wjedra, wót wjercha, wót wikowanja, wót wótedankow a płaší-now. Gaž bur kísiwy kšebjat wustréwa, gléda k njebju abo za wjedrom. Wótergi teke wiži, až kraj jo rědny: rano zajtša pó nocu w dušatej komorce, w nalešu pó dľuj-kej zymje, w milnem wjacornem swětle lěša pó dľukem želowem dnju. Wón slyšy ptaški, wiži lišku se mimo myknuš. Za wětšy žel pak jo z něcym zabrany.

Bury su zakórjenite. Muse se znjasć z tymi pšípódlia. Abo se waže z generacijow. Cerkwja stoj wesrejž jsy. Kjarcma ned pšípódlia. Chtož jo jaden wót našych, jo južo pšecej how był. Chójži ako my do cerkwje, sejži ako my w kjarcme, stawa rano, žela celý žeń, ma gluku abo njedaru ze zemju, ze žnjami, ze žeńskemu. Powěda našu rěc, njegroni pak wjele teke we njej. Tych žiši jo wjele, wóni wót samego doro-

## IZNAJDBA NEKE POKRAJINE

Nežni hribi Gornje Lužice v pozmem pole-tju, lužisko gorovje, temno v ozadju, budyšinski stolpi v protisvetlobi, Sprjewja, ki se vije pod gradom, lesketajoča jezera pri Malešecy, čaplja v trstju, samostan v ju-tranjem soncu, nune na poti v cerkev. Pusta resava z zarjavelimi tračnicami jam-ske železnice, sledi volkov v pesku, opečni zatrep opoldne v skoraj izumrli vasi, ropot bagerjev, raztrgana zemlja, pogled navzdol, v brezno pekla, kjer še škipajo vedra na verigah in črpajo premog črne barve na tekoći trak. Drugod že rekreacijska jezera, asfaltirane poti, kolesarji v blešečih se majicah, ki švignejo mimo, še preden jih uzreš. Šahovnica tulipanov v Novem Rogowu, drevesa v strogem redu. Bloki v Chóšebuzu in senčni trg samostana za lužisko cerkvijo, Sprjewja, ki se razčleni v neštete potočke in majhne reke, čolni, polni letoviščarjev, prazne steklenice žganja, ki se zibajo v trstju. Živo pisana svetloba in rompompom na grajski gori, čuki zbežijo. Reka se spet najde, postaja širša, postaja mirnejša, gozdovi borovcev, jezera, cerkve iopeke.

Pokrajina je iznajdba romantike. Je za ti-stega, ki ima čas za razmislek. Ki pešači. Za slikarja in pesnika. Za kmeta je pokrajina telesna izkušnja: polja, travníki ali gozd, ploden ali peščen, suh ali moker. Zemlja, ki jo moraš obdelovati, da te bo hranila. Odvisna od vremena, kneza, trga, dajatev in cen. Če kmet vzravna svoj ukrivljen hrbet, pogleda k nebu ali po vremenu. Včasih pa vidi, da je zemlja lepa: navsezgodaj zjutraj, po noči v zatohli izbi, v rani spomladi po dolgi zimi, v mili večerni luči po dolgem delovnem dnevnu. Sliši ptice, vidi lisico, ki smukne mimo. Po navadi pa ima opravke.

Kmetje so stalno naseljeni. Shajati morajo s tistimi, ki živijo poleg njih. Ali pa se prepirajo iz roda v rod. Cerkev stoji sredi vasi. Króma tik poleg nje. Kdor je naš, je bil tu že od nekdaj. Z nami hodi v cerkev, sedi v birtiji, zgodaj vstaja, gara ves dan, ima srečo ali smolo z zemljoi, z letino, z ženo. Govori naš jezik, tudi z njim le malo pove. Otrok je dovolj, sami odraščajo ali tudi ne, kot rastline, kot živali. Tudi z Bogom ne govorí preveč. Saj je tudi ta zaposlen, z vremenom, rastjem in minevanjem.

Z romantiko pridejo tujci, popotniki in po-hodník, slikarji in pesniki. Tudi naši župníci

## ERFINDUNG EINER LANDSCHAFT

Die weichen Hügel der Oberlausitz im Spätsommer, das Lausitzer Bergland dunkel im Hintergrund, die Türme von Bautzen im Gegenlicht, die Spree, wie sie unterhalb des Schlosses entlang mäandert, die glitzernden Teiche bei Malschwitz, der Reiher im Schilf, das Kloster in der Morgensonne, Nonnen auf dem Weg zur Kirche. Die karge Heide mit den rostigen Schienen der Grubenbahn, Wolfsspuren im Sand, die Backsteingiebel um Mittag fast ausgestorbener Dörfer, Baggergeräusche, aufgerissene Erde, hinabsehen in den Höllenschlund, da quietschen noch die Eimerketten und schaufeln schwarze Kohle aufs Band. Anderswo schon Badeseen, asphaltierte Wege, Radfahrer in glänzenden Trikots, schneller vorbei, als man hinsehen kann. Das Schachbrett der Tulpen in Neu-Horno, Bäume in Reih und Glied. Die Plattenbauten von Cottbus und der schattige Klosterplatz hinter der wendischen Kirche, die Spree sich verlierend in unzählige Fließe und Flüsschen, Kähne voller Touristen, leere Schnapsflaschen schaukeln im Schilf. Knallbuntes Licht und Krach am Schlossberg, die Käuzchen fliegen davon. Der Fluss findet sich wieder, wird breiter, wird stiller, Kiefernwälder, Seen, Backsteinkirchen.

Die Landschaft ist eine Erfindung der Romantik. Sie ist etwas für den, der Zeit hat zur Betrachtung. Der hindurch wandert. Für Maler und Dichter. Für den Bauern ist die Landschaft eine körperliche Erfahrung: Acker, Wiese oder Wald, fruchtbar oder steinig, trocken oder nass. Land, das man bearbeiten muss, damit es die seinen ernährt. Abhängig vom Wetter, vom Fürsten, vom Markt, den Abgaben und den Preisen. Wenn der Bauer den krummen Rücken gerade macht, sieht er zum Himmel oder nach dem Wetter. Manchmal sieht er auch, dass das Land schön ist: früh am Morgen nach einer Nacht in stickiger Kammer, im Vorfrühling nach einem langen Winter, im milden Abendlicht des Sommers nach einem langen Arbeitstag. Er hört die Vögel, sieht den Fuchs vorbeihu-schen. Meistens aber hat er zu tun.

Bauern sind sesshaft. Müssten auskommen mit denen nebenan. Oder streiten seit Generationen. Die Kirche steht mitten im Dorf. Die Kneipe gleich daneben. Wer einer von uns ist, war schon immer da. Geht wie

stuju abo tek nic, kaž rostliny, kaž zbožo. Teke z Bogom wjele njepowěda. Ten ga jo teke zabrany, z wjedrom, z tym, aby wšo roslo, a ze zajženim.

Z romantiku pídu te cuze, drogjuce a pšečójżowarje, mólarje a basnikarje. Teke naše fararje su poeticke. Wóni wiże rědnosć, žož jo pjerwjej jano žélo bylo. Za nich seno wónja, nještajpo a se njeprošy písi chowanju domoj. Wóni maju cas, aby se wopowali. Wóni mógu pšírownowaś a wulicuji wó drugich krajach, krajinach a žywjeńskej wašni. Wóni młodym lužam nyki do głowy sajžaju. Młoge wudroguju. Lěbda něchten se wrośijo. Pišu dłijke listy z wuchwalonego kraja, kótaremuž se groni Amerika abo Awstralska, žož jo wšykno lěpše, wěcej liche, bogatše, wšak jano pšedaloko pšec. Z wótejženim nastawa póżdanje za domownju: za krajinami, lužimi, cerkwju, kjarcmu, rěcu. To, což sy pjerwjej měl, ale wižel njejsy, pšekšasniyo se w spomnješu. Spomnjejoš se nic jano na krajinu, teke wejsańska zgromadnoś zda se sí wótdaloka rědnjejša. Zgubuju se zwada, wuskosc, chudoba. Wóstanu w spomnješu nanosone blido, swajžby, to zacuse doma byś.

Města rozrostuju do wusokosci a do šyrokosci, z wugnjow se kuri. Fabriki pjerwjejšene industrializacie žeru luži. Wěcej a

mahoma postanejo poeticni. Vidjo lepoto, kjer je bilo poprej le delo. Diši po senu, ki ne bode več, niti se ne praši pri pospravljanju. Imajo čas za uživanje. Lahko primerjajo in pripovedujejo o drugih deželah, pokrajinah, načinu življenja. Mladini přeňejo po glavah rojiti neumnosti. Nekateri se izselijo. Komaj kdo se vrne. Pišejo dolga pisma iz oblubljene dežele, ki se imenuje Amerika ali Avstralija, kjer je vse boljše, svobodnejše, bogatejše, le da je predaleč stran. Z odhodom se pojavi hrepnenje po domovini: po pokrajinah, ljudeh, cerkvi, gostilni, jeziku. Tisto, kar si prej imel, a tega nisi videl, olepša spomin. Ne spominjaš se samo pokrajine, tudi vaška skupnost postaja iz daljave vsa lepša. Prepir, ozkost, siromaštro izginejo. Ostajajo spomini na pogrnjene mize, svatbe, dom.

Mesta rastejo v višino in širino, iz dimnikov se kadi. Tovarne zgodnje industrializacije požirajo ljudi. Vedno več jih golta njihovo požrešno žrelo. Tovarne potrebujejo energijo. Iz majhnih premogovnih jam za hišo nastanejo velike luknje, v katerih grmijo vlaki, kosi premoga padajo na tla. Kjer rastejo dnevni kopí, izginjajo vasi. Tudi rudniki potrebujejo človeško delo, tujci prihajajo, gradijo tovarne, naselja delavcev, ki gojijo zajčke in golobe za hišo. Govorijo drug jezik, drugače molijo, gledajo nas zvi-

wir in die Kirche, sitzt wie wir in der Kneipe, steht früh auf, arbeitet den ganzen Tag, hat Glück oder Pech mit dem Land, mit der Ernte, mit der Frau. Spricht unsere Sprache, redet auch darin nicht viel. Kinder gibt es genug, sie werden von selber groß oder auch nicht, wie die Pflanzen, wie das Vieh. Auch mit Gott redet er nicht viel. Der hat ja auch zu tun, mit dem Wetter, dem Wachsen lassen und dem Vergehen.

Mit der Romantik kommen die Fremden, die Reisenden und Spaziergänger, die Maler und Dichter. Auch unsere Pfarrer werden poetisch. Sie sehen Schönheit, wo vorher nur Arbeit war. Für sie duftet das Heu und stachelt und staubt nicht beim Einbringen. Sie haben Zeit zum Schwelgen. Sie können vergleichen und erzählen von anderen Ländern, Landschaften, Lebensart. Sie setzen den jungen Leuten Flausen in den Kopf. Manche wandern aus. Kaum jemand kommt wieder. Schreiben lange Briefe aus dem verheißenen Land, das Amerika heißt oder Australien, wo alles besser ist, freier, reicher, nur eben viel zu weit weg. Mit dem Weggehen entsteht die Sehnsucht nach der Heimat: den Landschaften, den Menschen, der Kirche, der Kneipe, der Sprache. Das, was man früher hatte, aber nicht sah, verklärt sich in der Erinnerung. Man erinnert sich nicht nur an die Landschaft, auch die dörfliche Gemeinschaft wird von weitem immer schöner. Es verschwindet der Streit, die Enge, die Armut. Es bleiben in der Erinnerung die gedeckten Tische, die Hochzeiten, das Zuhause sein.

Die Städte wachsen in die Höhe und in die Breite, die Schornsteine rauchen. Die Fabriken der frühen Industrialisierung fressen Menschen. Immer mehr müssen ihnen in den gierigen Schlund geworfen werden. Die Fabriken brauchen Energie. Aus den kleinen Kohlegruben hinterm Haus werden große Löcher, die Züge rattern, die Kohlebrocken fallen hinab. Wo die Gruben wachsen, verschwinden die Dörfer. Auch die Gruben brauchen menschliche Arbeit, es kommen Fremde, sie errichten Fabriken, Arbeitersiedlungen, halten Kaninchens hinterm Haus und füttern Tauben. Sie sprechen anders, beten anders, sehen auf uns herab. Plötzlich ist der Bauer einer, der zurückgeblieben ist, weil er schon immer da war. Seine Frau verspotten sie auf dem Markt wegen ihrer sieben Röcke, dabei ist es nur kalt, dort zu sitzen. Auch seine Söhne und Töchter wollen nicht mehr umsonst auf dem eigenen Hof oder als Knechte und Mägde für andere Bauern arbeiten, sondern für Geld in der Stadt. Sie fahren mit der Eisenbahn, gehen nicht

*Krajina jo wunamakanje romantiki. Wóna jo něco za togo, kenž ma cas, aby se ju wobglédowať.*

*Pokrajina je iznajdba romantike. Je za tistega, ki ima čas za razmislek.*

*Die Landschaft ist eine Erfindung der Romantik. Sie ist etwas für den, der Zeit hat zur Betrachtung.*

wěcej musy se jim do zekšetých wust chyši. Fabriki trjebaru energiju. Z małych wuglowych jamow slězy doma nastawaju wjeliike žery, šegi rjagoci, wuglowe kuse padaju dołoj. Žož jamy rostu, se zgubuju jsy. Teke jamy trjebaru clowjeske žela, pšichadaju cuze, wóni twarje fabriki, želaške sedlišča, kublu karnikle slězy doma a futruju gotlubje. Wóni powědaju hynac, bja-tuju hynac, glědaju zwjelikego na nas. Naraz jo bur něchten, kenž jo zawóstany, dokulaž jo južo pšecej tam by. Jogo žerňsku wusměšuju na marku dla jeje sedym kóšulow, pší tom ga jo jano zyma tam sejžeš. Teke jogo syny a žowki njeksé wěcej zadermo na swójskem dwórje želaš abo ako knechty a celažny za drugich burow, ale za pjenjeze w měscë. Wóni jězdže ze

ška. Nenadoma je kmet tisti, ki zaostaja, ker je že od nekdaj tukaj. Njegovi ženi se rogajo na trgu zaradi njenih sedmih kril, čeprov je tam, kjer ona sedi, mrzlo. Tudi njegovi sinovi in hcere nočejo več zastonj delati na kmetiji ali kot hlapci in dekle za druge kmety, v mestu hočejo služiti denar. Vozijo se z vlakom, ne hodijo več v cerkev, temveč raje v kino, med tednom se oblačijo v praznično nošo. Na povelje gospode, finih ljudi, ki si lahko privoščijo, da gredo po dojilju za svojega otroka v sprjewiske gozdove.

Dojilja in varuška se srečata z vozičkom ob živalskem vrtu, gorovita o mladih gospodih, o filmih, ki sta jih videli v kinu in tudi o njunih vaseh – v njunem jeziku. Ko se vračata domov, se oblečeta v mestno obleko,

**WOBRAZE KRAJINY**WOPYT WÓ ŽARŽANJU, SKŁADOWA-  
NU A ZANURJENJU*Krajinu pšež napódobnjenje žaržaš (móč)?*

»To najlepše a główny dokórnyz myśl ga jo pšezej píroda, tak myslach«, zapišo šwicański basniká idylow, mólar a grafiká Salomon Gessner (1730–1788) do swójego 1770 wudanego *Lista wó krajinowem mólaŕstwie*<sup>1</sup>. Wšak jo píroze kšet na zachopjeríku »pšeliš dokradnje slédowaś«. Jogo woko njejo »hyšci zwucone, pírodu kaž mólbu wobglédowaś« a wón njeby hyšci rozměr – a měni to w zmysle zamóžnosći – »jej dawaś a braś, tam źož wumělsto segaś« njeby mógal.

Gaž Gessner z tym wugronom píražujo, aby krajinowy mólar pírodu »kaž mólbu« wobglédował, co se jadnomu na film *Kontrakt kreslarja (The Draughtsman's Contract)* režisera Petera Greenawayja z lěta 1982 myslí. Greenaway staja kreslarja z mjenim Neville do srježišča jadnanja. Mejstarjeju Neville kažotej kónic 17. stoléša Virginia Herbert, kněni nakrajnego byša Compton Anstey, a jeje žowka, aby za wótpowědny honorar a, tak se zda, friwolne »pódlańske dojadnanja« na dwanasco dnjach w dwanasco kreslankach rozdžélne perspektivi togo byša píedstaža. Aby wóne wuržki krajiny, kenž co píedstaži, wubral, wužywa Neville jadnu tak pomjenjonu dioptawizuru. Jadna se pí tom wó drjewjanu ramikowu píspšawu z wódorownje a padorownje wupětymi dro-tami. Na taki part kreslarj na jadnom boce wobgranicjuo swójo pólo wiženja a co na drugem boce wobraze centralnoperspek-tiwiiski zapšímaš.<sup>2</sup> Greenaway pokazujo publikumujo wobrazowy wuržk na taki part, kaž jo to přeži naspmnjony Salomon Gessner drje měni. Greenaway, kenž jo sam na Walthamstow College of Art w Londonje wumělsto studérował, dajo kreslarjeju Neville pírodu na zachopjeríku joga kreslařského žěla, mógal se groniš, »ako mólbu« wobglédowaś a pokazujo toš tu perspektiwu, z kameru zapópadnjonu, teke kinowemu publikumujo. Píroda »se wiži wesrjež granicow indiividuelnego póla wiženja«. Nazgónjenje pírody ako krajina »pódsuwa distancérowane nastajenie na-psesiwo wokolnoscí«<sup>3</sup>. Swójima nadawkawařkoma garantěrujo kreslarj Neville perfekciju, joga žělo se měri na naturali-

**PODOBE POKRAJINE**POSKUS DOKUMENTIRANJA,  
SHRANJEVANJA IN POGLOBITVE*Pokrajino (ob)držati z imitacijo?*

»Najboljši in glavni – končni namen je vedno le narava, tako sem mislil,« je zapisal švicański idilični pesnik, slikar in grafik Salomon Gessner (1730–1788) v svojem »Brief über die Landschaftsmalerey«<sup>1</sup> (Pismo o pejsažih, op.), objavljenem leta 1770. Vendor je na začetku želet naravi »preveč nadrobno« slediti. Njegovo oko »še ni vajeno, da bi naravo gledal kot neko sliko«, ni še doumel umetnost – kar pojmuje v smislu sposobnosti – »dati in vzeti tam, kamor umetnost ne more seči«. Če Gessner s tem stavkom predpostavlja, da slikar pejsažev opazuje naravo »kot sliko«, skorajda pomislimo na film *The Draughtsman's Contract* (1982; Risarjeva pogodba, op.) režisera Petra Greenawayja. Greenaway v središče dejanja postavi risarja po imenu Neville. Ob koncu 17. stoletja gospodarica podeželskega posestva Compton Anstey Virginia Herbert skupaj s hčerkou pri mojstru Nevillu naroči dvanašt risb, različnih perspektiv posestva, ki naj jih le-ta nariše v dvanaštih dneh na podlagi honorarja, ki pa vsebuje tudi nekatera nekoliko frivilna »posebna določila«. Za določanje kadrov pokrajine, ki jih želi upodobiti, Neville uporablja tako imenovani *dioptavisur*. To je leseni okvir, v katerem so v rastru razvrščene horizontalne in vertikalne žice. Tako risar po eni strani omeji svoje obzorje, po drugi strani pa hoče prikazati slike v centralni perspektivi<sup>2</sup>. Peter Greenaway prikaže publiki izrez slike na način, kot ga je morda imel v mislih Salomon Gessner, ki sem ga omenil na začetku. Greenaway, ki je sam študiral umetnost na Walthamstow College of Art v Londonu, na začetku filma pusti risarja Neville opazovati naravo »kot sliko«, preden ta prične z risarskim delom, in to perspektivo, ki jo ujame v kader, pokaže tudi gledalcem v kinu. Naravo vidi »v mejah individualnega vidnega polja«. Izkušnja narave kot pokrajine »predpostavlja distanciran odnos do okolja«<sup>3</sup>. Naročnicama zagotavlja popolnost, njegovo delo naj bo naturalistična upodobitev, torej točen posnetek pričajoče pokrajine. Optična naprava naj omogoči natančnost. V filmu je prikazano, kako Neville skuša »v

**BILDER EINER LANDSCHAFT**VERSUCH ÜBER DAS FESTHALTEN,  
SPEICHERN UND SICHVERSENKEN*Die Landschaft durch Nachahmung festhalten (können)?*

»Das beste und der Haupt-Endzweck ist doch immer die Natur, so dacht ich«, hält der Schweizer Idyllendichter, Maler und Grafiker Salomon Gessner (1730–1788) in seinem 1770 erschienenen *Brief über die Landschaftsmalerey*<sup>1</sup> fest. Allerdings habe er der Natur anfänglich »allzugenaug folgen« wollen. Sein Auge sei »noch nicht geübt, die Natur wie ein Gemälde zu betrachten« und er habe die Kunst – und meint das im Sinne von Fähigkeit – noch nicht gewusst, »ihr zu geben und zu nehmen, davo die Kunst nicht hinreichen« könne. Wenn Gessner mit dieser Aussage nahelegt, dass ein Landschaftsmaler die Natur »wie ein Gemälde« betrachte, dann ist man versucht an den Film *Der Kontrakt des Zeichners (The Draughtsman's Contract, 1982)* von Regisseur Peter Greenaway zu denken. Greenaway stellt einen Zeichner namens Neville in den Mittelpunkt der Handlung. Meister Neville wird Ende des 17. Jahrhunderts von Virginia Herbert, der Herrin auf dem Landsitz Compton Anstey, und ihrer Tochter damit beauftragt, gegen ein entsprechendes Honorar und frivil erscheinenden »Nebenvereinbarungen« an zwölf Tagen in zwölf Zeichnungen verschiedene Perspektiven des Anwesens festzuhalten. Um jene Ausschnitte der Landschaft, die er darstellen möchte, festzulegen, verwendet Neville eine so genannte Diophtavisur, eine hölzerne Rahmenvorrichtung mit waag- und senkrecht verspannten Drähten. Damit begrenzt der Zeichner einerseits sein Sehfeld und anderseits möchte er die Bilder zentralperspektivisch erfassen<sup>2</sup>. Greenaway zeigt dem Publikum einen Bildausschnitt in der Weise, wie es der eingangs erwähnte Salomon Gessner wohl gemeint hat. Greenaway, der selber am Walthamstow College of Art in London Kunst studiert hat, lässt den Zeichner Neville die Natur am Beginn von dessen zeichnerischer Arbeit gleichsam »wie ein Gemälde« betrachten und zeigt diese Perspektive, mit der Kamera eingefangen, auch dem Kinopublikum. Die Natur wird »innerhalb der Grenzen eines individuellen Gesichtsfeldes gesehen«. Die Erfahrung der Natur als Landschaft »unter-

stiske pšedstajenje, stakim na eksaktne zwobraznjenje tamnejše krajiny. Optiska pšípšawa dej eksaktnosć zmóžniš. W filmje se pšedstaja, kak Neville wopytujo »w tych zaramikowanych wobceřkach«<sup>4</sup> rowno te wobraze dioptawizury zapšimaš. Filmowa kamera je, mógało se groniš, za kinowy publikum »zamarzno«. Personalu na nakrajinem byšu kažo Neville, se toš tych wobceřkow ten cas, gaž ma wótgledanje želaš, wobijaš a w tom casu nic na tom aranžemenše pšemniš. Ale nic jano wumělc musy zwěscíš, až jo toš to procowanje pódermo, za Greenawayja bužo kino- wy publikum, mógało se groniš, písamem komplica filmoweje figury. Neville wiži, až se w tom wót njogo wobgranico-wanem pólú wiženja se žiwne zezdawjuće pšednjaty jawje a je skóńcje do swójch pšedstajenjow zapšeguju, mimo togo až w tom wokognušu wě, až toš te wěcy wó kšawnem njestatu wulicu a slědkoju teke Nevillowy swójski písud widaš daju. »Kontrakt«, kótaryž jo wumělc pódpisał, wopšimjejo teke někotare, wót nadawkdawařkowu sobu myslone, dypki, kenž w pisnem wuwježenju nutši njejsu.



Peter Greenaway: *The Draughtsman's Contract*, 1982

Njeby mógał Neville, prototypiski pšiglédowař, teke za nas stojaś, mógało se groniš ako wobglédowař krajiny, kenž, tak se zda, drje swět pšez optiske aparatury eksaktneje zauwupytnjo, je pak rozměs njamóžo, »dokulaž se na rědnú seń« w konkretnem paže swójch wobrazow powjesa?<sup>5</sup> Njejo ga to teke »póbitowanje«, za kótarež krajino-wobraz słuže, se na rědnú seń písrody žaržaš, se za njeju žaržaš, krajinowy wobraz ako wurežk ze šežko k rozměsu swěta »wence« nutš wzeš do písłowneje »dobreje ſpy«? Idyla ako nažaja na do-predka ſégnjony happy end w poměrje mjazy clownekom a písrodu? Moderne optiske aparatury njejsu zwobraznjenje kraj-

uokvirjenem izrezu<sup>4</sup> uloviti slike, kot jih vidi z dioptavisuro. Filmska kamera jih za gledalce v kinu tako rekoč »zamrzne«. Osebju posestva Neville naroči, naj ne stopajo v sceno, ki jo želi upodobiti, in naj tudi ničeſar ne spreminjajo v pripravljenem aranžmaju. Da je ta namera zaman, ne ugotovi samo umetnik, Greenaway tudi publiko spravi tako rekoč v vlogo sokrivca. Neville opazi, da se v izbranem vidnem polju pojavljajo čudni predmeti, ki jih končno vključi v svoje upodobitve, še ne vedoč, da ti predmeti pripovedujejo o krvavem dejanju, ki dajo konec koncev slutiti Nevillovo lastno usodo. »Pogodba«, ki jo je umetnik podpisal, vsebuje tudi nekatere točke, ki sicer v pisni izvedbi sploh niso zabeležene, a jih naročnica predpostavlja. Ali ni Neville kot tipičen gledalec takšen kot mi, tako rekoč opazovalec narave, ki sicer s pomočjo optične aparature skuša točno dojeti svet, vendar ga ne more razumeti, ker se oklepa »lepega sijaja«, v konkretnem primeru slike?<sup>6</sup> Ali ni to tako rekoč tudi »ponudba« pejsažev, namreč, da želimo videti lepo podobo narave in si s pomočjo krajine obesimo delček sicer težko razumljivega »zunanjega« sveta v osrednji prostor, v dnevno sobo? Idila kot upanje na pričakovani »happy end« v odnosu med človekom in naravo? Moderne optične naprave niso »demokratizirale« upodabljanja pokrajin – kar bi bil tudi napačen izraz – v vsakem primeru pa so to bistveno olajšale. Sodobni, tako imenovani novi družbeni mediji nudijo zadost – čeprav le virtualnega – prostora ozioroma bolje rečeno kapacitet za beleženje pokrajin – in s tem možnost, da se jih oprijemamo, medtem ko drsijo pred našim »notranjim pogledom«. Upodobitve pokrajin tako postanejo tudi nosilci za shranjevanje človeških emocij, ki so »vezane« na pokrajine.

Idila kot upanje na pričakovani »happy end« v odnosu med človekom in naravo? Če bi v povezavi z odnosom med tistim, ki upodabla pokrajino, in onim, ki njegove slike gleda, prav tako govorili o »pogodbi«, potem bi ta smiseln vsebovala tudi postavko, da mora umetnik ali umetnica predložiti posnetek trenutnega stanja neke pokrajine ali bolje rečeno idejo o le-tej. »Vemo, da je pokrajina tranzitoria, ampak tega nočemo videti,« je k temu dejstvu zapisal sociolog Detlev Ipsen<sup>6</sup>. Zato so w vsakem pejsažu vidni tako elementi kulture kot tudi narave, pravi biolog Hansjörg Küster<sup>7</sup>. To pa seveda velja tudi za filmski lik risarja Nevillea. Risbe v filmu je dejansko narisal režiser sam. Te postavi nasproti uokvirjenim slikam v filmu »Pogodba risarja«. Za gledalke in gledalce postane razlika očitna. V

stellt eine distanzierte Haltung gegenüber der Umgebung<sup>3</sup>. Seinen Auftraggeberinnen garantiert Zeichner Neville Perfektion, seine Arbeit zielt auf eine naturalistische Darstellung, also auf eine exakte Wiedergabe der vorgefundenen Landschaften ab. Die optische Vorrichtung soll Exaktheit ermöglichen. In dem Film wird dargestellt, wie Neville versucht »in diesen umrahmten Bereichen<sup>4</sup> genau die Bilder der Dioptavisur zu erfassen. Von der Filmkamera werden sie für das Kinopublikum gleichsam »eingefroren«. Das Personal auf dem Landsitz erhält von Neville Anweisungen, diese Bereiche zu den Zeiten, in denen er zu arbeiten beabsichtige, zu meiden und währenddessen nichts an dem Arrangement zu verändern. Aber nicht nur der Künstler muss feststellen, dass dieses Bemühen vergeblich ist, Greenaway macht das Kinopublikum gleichsam zum Komplizen der Filmfigur. Neville sieht, dass in dem von ihm begrenzten Gesichtsfeld seltsam anmutende Gegenstände auftauchen und bezieht diese schließlich in seine Darstellungen mit ein, ohne zu dem Zeitpunkt zu wissen, dass diese Dinge von einer Bluttat erzählen und letztlich auch Nevilles eigenes Schicksal ahnen lassen. Der »Kontrakt«, welchen der Künstler unterzeichnet hat, umfasst auch einige, von den Auftraggeberinnen mitgedachte, Punkte, die in der schriftlichen Ausführung gar nicht enthalten sind. Kann Neville, der prototypische Zuschauer, nicht auch für uns stehen, gleichsam als Landschaftsbeobachter, der die Welt zwar durch optische Apparaturen exakt wahrzunehmen scheint, sie aber nicht verstehen kann, »weil er sich an den schönen Schein« der, im konkreten Fall, seiner, Bilder klammert?<sup>5</sup> Ist das nicht auch gleichsam ein »Angebot«, welches mit Landschaftsbildern gemacht wird, sich an den schönen Schein der Natur zu halten, das Landschaftsbild als Ausschnitt aus der schwer zu verstehenden Welt »draußen« hereinzuholen in die sprichwörtliche »gute Stube«? Die Idylle als Hoffnung auf ein vorweggenommenes Happy End im Verhältnis des Menschen mit der Natur? Moderne optische Apparaturen haben das Wiedergeben von Landschaften nicht »demokratisiert« – das wäre das falsche Wort dafür – aber auf jeden Fall wesentlich erleichtert. Und die so genannten Neuen sozialen Medien der Gegenwart bieten genügend, wenn auch virtuellen, Raum oder besser gesagt Speicherplatz für das Festhalten von Landschaften – und damit für das Festhalten an ihnen, während die Bilder vor unserem »inneren Auge« vorüberziehen. Landschafts-



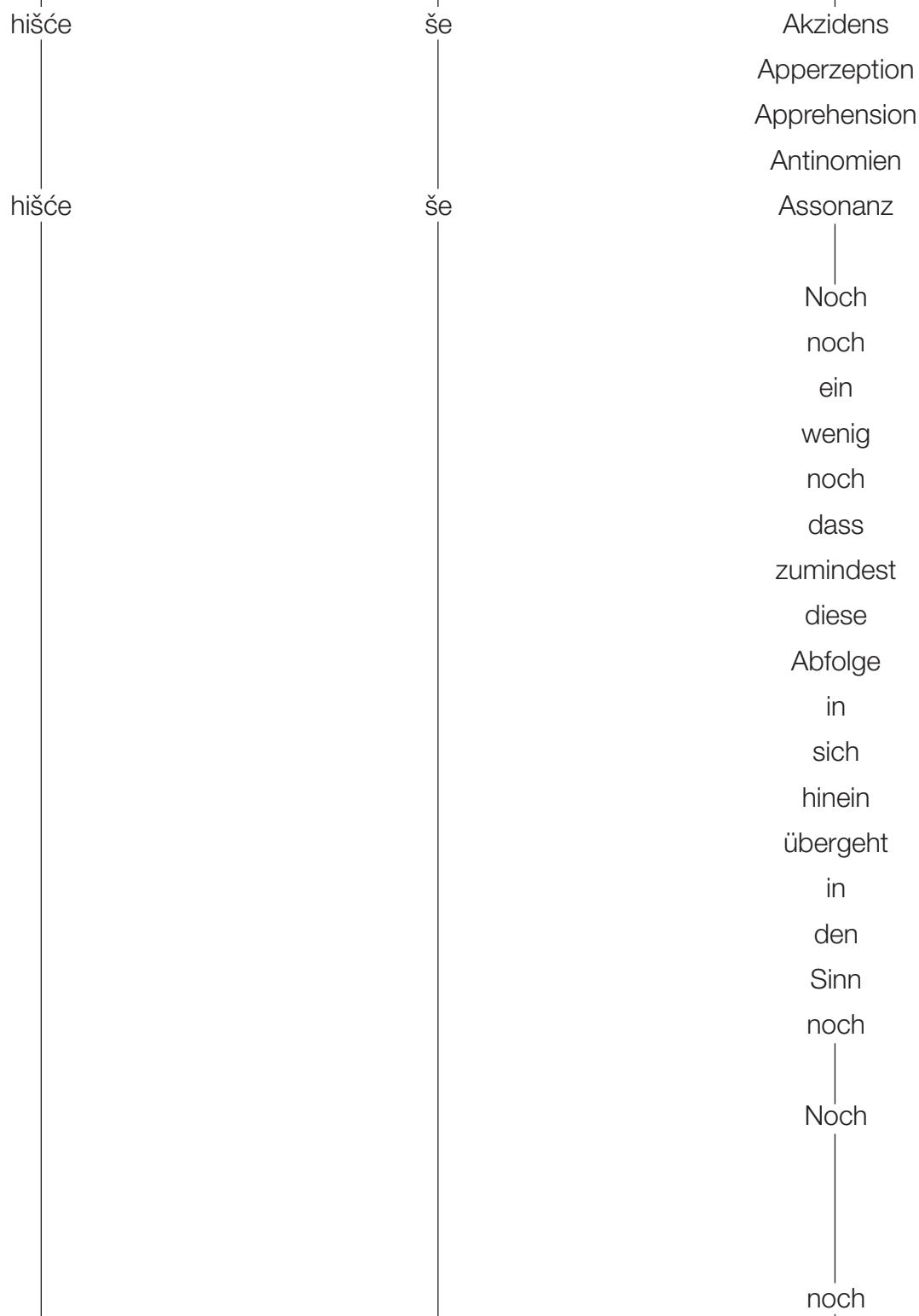
**LITERATURA**  
**LITERATURA**  
**LITERATUR**  
**LITERATURA**

HIŠČE	ŠE	NOCH
wšo	Vse	Alles
wisa	visi	hängt
na	na	auf
čeńkej	tankem	dünnem
nitce	lasu	Haar
móžnosće	možnosti	Kairos
koincidency	koincidence	Koinzidenz
Je	Je	Ist
to	nujnost	es
nuza	kar	Not
kiž	me	das
mje	žene	was
ćéri	je	mich
je	moč	treibt
to	je	ist
móc	strahopetnost	es
je	Je	Kraft
to	pojem	ist
strach	kar	es
Je	mi	Feigheit
to	ne	Ist
wuraz	da	es
kiž	nehati	Mühsal
mje	Napuh	des
njeda	dolžnost	Begriffs
přestać		was

Hordosć	zaveza	mir	
zawjazk	svetu	die	
zwjazk	sebi	Ruhe	
ze światem	red	raubt	
ze mnu	spodobnost		
zrjadnosć	je	Hochmut	
zdobnosć	pravica	Pflicht	
je	biti	Bündnis	
prawo	Vztrajati	an	
byća	vstajati	sich	
Wobstać	nenehno	an	
stawać	čuti	die	
spochi	trajati	Welt	
słuchać	s	Ordnung	
trać	stvarjo	Anstand	
z	samo	ist	
wěcu	iz	das	
samej	oči	Recht	
z	v	zu	
wočow	oči	Sein	
do	Vse	Bestehen	
woči	visi	aufstehen	
Wšo	vse	stetig	
wisa	kar	hören	
wšo	poznam	dauern	
štož	kar	mit	
znaju	mislim	dem	
	da	Ding	
		an	

štož	imam	sich
myslu	kar	nur
zo	znam	Aug'
mam	kar	in
štož	dajem	Aug'
wěm	vse	
štož	visi	Alles
dawam	moj	hängt
wšo	drobni	alles
wisa	nepomembni	was
mój	svet	ich
drobnuški	ki	kenne
kničomny	niti	was
swět	moj	ich
kiž	ni	denke
ani	ves	dass
mój	visi	ich
njeje	Ne	habe
wšón	zíblje	was
wisa	se	ich
Wón	utripa	kann
njechabla	ne	was
njepukota	ne	ich
so	trza	gebe
njezatorhuje	je	alles
je	kar	hängt
kaž	je	meine
je	kar	winzige
kaž	je	nichtige
		Welt

je		visi	die
wisa		In	nichtmal
a		pojem	meine
wuraz		in	ist
a		afekcija	hängt
afekcije		in	da
a		atribut	Sie
atribut		in	wippt
a		akcidencia	nicht
akcidencia		apercepcija	pocht
apercepcija		aprehenzija	nicht
aprehenzija		antinomije	nicht
antinomije		asonanca	zuckt
asonanca		Še	es
hišće		še	ist
hišće		malo	wie
tróšku		še	es
hišće		da	ist
njeh		vsaj	sie
znajmjeňša		to	hängt
tón		nizanje	Und
slěd		preide	der
přeńdže		samo	Begriff
w sebi		vase	und
do		v	Affektion
zmysla		smisel	und
hišće		še	Attribut



Z němčiny do hornjoserbšćiny /  
iz nemščine v gornjelužiščino /  
aus dem Deutschen ins Obersorbische von  
Lubina Hajduk-Veljkovićowa/Hajduk-Veljković,  
april/april/April 2019

5 basnje ze zwjazka / 5 pesmi iz zbirke / 5 Gedichte  
aus dem Band *Vesa v zgibi* (MKZ, september/september/September 2013)  
Ze slowjenščiny / iz slovenščine / aus dem Slowenischen von  
Urška P. Černe und Monika Rinck,  
februar/februar/Februar 2013

## LUBINA HAJDUK-VELJKOVIĆOWA (DE)

www.lubina-hajduk.de

### ŠTOŽ WOSTANJE, SU WOBRAZY

Přidam, zo je so wšitko skradžu, cyle poněčim změnilo. Doňho wisach na svojich prěnich dnjach, na słowach, pohibach, počasach. Swět wokolo mje rosćeše a bu wjetši, zjednoći so a zdobom rozpadny. Mějach čas, swoje doživjenja dodnić spytać, tola nic chwile dosć, zo bych z tym zawěrno wotzamknyła. Su to na příklad čémne wjećory we wsy našeje wowki a našeho džeda, hdjež čahamy z džécimi wot statoka k statokej a spěwamy swjatemu Měrćinej, hdjež wowki z džakownym posměwkem a wulkej šku połnej słodkosćow na dwór stupja a nas bohače wobdarja. Abo kak dundamy w lěcu, módre jahodki šcipajo, po lěsach a so bojimy, zo so w lěsu zaběžimy a wjace puć domoj rjenamakamy. Tehdy słušachu lěsy nam. Džensa čahaja wjelče pasma po runje tutych lěsach. Džensa dyrbimy je dželić, kaž tak wjele druhego tež, a nichtó njeje so nas do toho prašaľ.

Je nam ludžom napołożene, zo dyrbimy změny znjesć? A je w najlepším padže wužić? Wokoło mje je wjele nowych lubosćow, nowych džéci, nowych domow a dróhow. Přihladuju jim při nastawanju, při twarjenju a roscenju. A tola wostanje mój kompas w mojich młodych dnjach nastajeny. Přirunuju, a małošto je wobstajne. Džeržu so rěče, wojuju wo prawe słowa, formuju nowe ze słownego procha. Hdyž na słowa zabywamy, wone rozpadaja a so mjez nowymi wurazami zahnězdźa.

Je spodžiwe, hdyž sy so w kraju narodził, kotryž wjace njeeksistuje. Přeco zaso wobhladuju swój kraj džécatstwa z hinašimaj wočomaj a wotkryju nowe fasety. Njewěrju hižo słowam, z kotrymiž su nam swět wujasnili. Jeli pak příndže cyle hļupje, so jich při wšém džeržu. Předstajuj sej, kak móhla jednoho dnja přítomnosć zabyć a so zaso do swojich zažnych dnjow na-

### KAR OSTANE, SO PODOBE

Priznam, da se je spremembra priplazila postopoma. Oklepala sem se svojih najzgodnejših dni, besed, gest, letnih časov. Svet okoli mene je rasel in se širil, se združeval in hkrati razpadal. Imela sem čas premlevati o dogodkih, a vendar časa ni nikoli dovolj, da bi prišla do pravega zaključka. Temni večeri v vasici mojih starih staršev, kjer z otroki hodimo od dvorišča do dvorišča in pojemo pesem svetuemu Martinu, kjer babice s prijaznimi nasmeški stopajo iz hiš z emajliranimi posodami, zvrhano polnimi sladkarij, in nas bogato obdarujejo. Kako poleti nabiramo borovnice in se potepamo po gozdu, pri tem pa nas je strah, da bomo zatavali predaleč in se ne bomo znali vrniti domov. Takrat so bili gozdovi naši. Danes se po istih gozdovih klatijo volkovi. Danes jih moramo deliti kot še toliko drugega in pred tem nas ni nihče vprašal za mnenje.

Nam je ljudem naloženo prenašati spremembę? Jih v najboljšem primeru obrniti sebi v prid? Okoli mene so številne nove ljubezni, novi otroci, nove hiše in ceste. Opazujem njihov nastanek, gradnjo in rast. Pa vendar se moj kompas ravna po mojih najnežnejših letih. Primerjam in le malo obstane. Oklepam se jezik, hlastam za pravimi besedami, ustvarjam nove iz besednegra prahu. Kadar besede zdrsnejo w pozabu, razpadajo in se ugnezdijo med vsemi novimi stavki.

Nenavadno je, če se rodis v deželi, ki ne obstaja več. Vsakič znova deželo svojega otroštva opazujem z drugačnimi očmi in odkrivam nove vidike. Ne verjamem več besedam, s katerimi nam je bil razložen svet. Toda kadar gre zares, kljub vsemu posežem po njih. Predstavljam si, kako bom nekega dne pozabila sedanjost in se vrnila w svoja najzgodnejša leta. Toda oklepanje ne pride w poštev. Tudi zamolčanje ne. Potrebujemo resnico o

### WAS BLEIBT, SIND DIE BILDER

Ich gebe zu, der Wandel kam schleichend, allmählich. Ich hing an meinen frühen Tagen, an den Worten, den Gesten, den Jahreszeiten. Die Welt um mich herum wuchs und wurde größer, vereinte sich und zerfiel zugleich. Ich hatte Zeit, das Geschehene zu bebrüten, und doch reicht sie nie aus, um wahrhaftig abzuschließen. Es sind die dunklen Abende im Dorf meiner Großeltern, wo wir mit den Kindern von Hof zu Hof ziehen und dem Heiligen Martin ein Lied singen, wo gütig lächelnde Großmütter mit Emailleschüsseln voller Süßigkeiten aus dem Haus treten und uns reich beschenken. Wie wir im Sommer Heidelbeeren pflückend durch die Wälder streifen und Angst haben, uns im Wald zu verirren und nicht mehr zurück zu finden. Damals gehörten die Wälder uns. Heute streifen Wölfe durch genau diese Wälder. Heute müssen wir sie teilen, wie so vieles, und wurden vorher nicht gefragt.

Ist es uns Menschen auferlegt, den Wandel zu ertragen? Und im besten Falle zu nutzen? Um mich herum gibt es viele neue Lieben, neue Kinder, neue Häuser und Straßen. Ich sehe ihnen beim Entstehen zu, beim Bauen und beim Wachsen. Und doch bleibt mein Kompass in meinen jungen Tagen geeicht. Ich vergleiche, und wenig hat Bestand. Ich klammere mich an die Sprache, ringe um die richtigen Worte, forme neue aus Wortstaub. Wenn Worte vergessen werden, zerfallen sie und nisten sich zwischen all den neuen Sätzen ein.

Es ist seltsam, in einem Land geboren zu sein, das es nicht mehr gibt. Immer wieder betrachte ich mein Kinderland mit anderen Augen und entdecke neue Facetten. Ich glaube nicht mehr den Worten, mit denen uns die Welt erklärt wurde. Wenn es hart auf hart kommt, greife ich dennoch darauf zu-

wrócić. Tola so zašlosće kruće džeržeć njeje žadyn wupuć. Zamjelčenje tež nic. Trjebamy wěrnost wo zašlosći. Nic, zo bychmy sudžili, ale zo bychmy zrozumili. Wočakujemy sprawnosć. Łzě a zamjelčenja rozdwoja, a to přez wjacore generacije. Njeje lochko, mudrje z tym wobchadźeć.

A tola sym džakowna, zo sym wotrosła w časach, hdyz njebě wšeho dosć a nadosć. Hdžež měješe wjetšina mało a hdžež běchu druhe wěcy bytostne. Wróćo zhladujo je to dobytk. Tak mózu džensa wědomišo a njewotwišnišo wolić, što je mi wažne, a spóznamam wotmyśl pisanych wabjenjow. Njemóžeš do toho rjec, što budže so cí zaščepić a će formować a što sam formuješ. Hdzy na čitanju džěcom něšto předčitam a z nimi rěču, lepju so při přeču, zo sym pola nich nitku plesć započala, kotař móhla jich přez cytle žiwjenje přewodzeć. Hakle po wjele lětach so pokaza, kotre symješko schadźa a kotre dale jako móžnosć w nami wotpočuje.

Kóžda rěč ma wěstu temperaturu a barbu. Serbščina je za mnje čopla – nežna a żołta, kaž mały, přitulny woheńčk. Žiwju jón z kóždym tekstrom, kotař pisam. Rěč tež wobwliwuje, kak ze sobu wobchadžamy a swět zaznawamy. Jeničke słowo, kotrež w serbščinje paruju, je němske genießen. Je mi cuze a so prawje njehodži: wužiwać je skerje něšto zwužitkować, wužitk z něčeho měć; so wokrewjeć je zaso něšto nadobne a wšowopřijace. Naši předownicy běchu pilni. Su plódnu rolu we Łužicy abo pěskojte hona w holi wolili, tola jich žiwjenje wosta wobčežne.

Na tutym městnje chwalu sej změnu. Džensa mamy lóše žiwjenje. Swačina, přiomne zhromadne kofejpiče, je praserbska přestawka, kotař so rady do mojich tekstow kradnje. Klinči mi hišće we wuchu – Swačina!, a kak njeseše

preteklosti. Ne da obsojamo, marveč da razumemo. Pričakujemo odkritost. Laži in zamolčanje razdvajajo, in to med generacijami. S tem ni lahko ravnnati modro.

In vendar sem hvaležna, da sem odrasla v časih, ko nismo imeli vsega v izobilju. Ko je večina imela le malo in so bile pomembne druge stvari. Če pogledam nazaj, nam je to dalo veliko. Zaradi tega lahko danes bolj samostojno odločam, kaj je pomembno, in lažje vidim skozi pisane podobe skušnjav.

Ne moremo napovedati, kaj bo koga zaznamovalo in koga boš zaznamoval sam. Ko berem otrokom in se pogovarjam z njimi, se zalotim pri želji, da bi pri njih odvila nit, ki naj jih spremija skozi celo življenje. Šele čez leta se izkaže, katero seme bo vzlilo in katero bo v nas še naprej mirovalo kot obet. Vsak jezik ima določeno temperaturo in barvo. Lužščina je zame topla – nežna in rumena kot droben prasketajoč ogenj, ki ga krepim z vsakim napisanim besedilom. Jezik zaznamuje tudi družabni vidik. Edina beseda, ki jo v lužščini pogrešam, je »uživanje«. Zdi se tuja in nekako ne spada vanjo: wužiwać – nekaj uporablјati, ustvariti dobiček, so wokrewjeć – mastiti se, razveseljevati. Naše prednike je zaznamovala marljivost. Izbrali so rodovitna tla v Lužici oziroma peščene planjave v resavi, a življenje je ostalo težko.

Pri čem takem so spremembe poхvalne. Danes je življenje lažje. Swačina, popoldanski obed, prijetno druženje ob skodelici kave, pralužiški odmor, se rada pritihotapi v moja besedila. Še danes mi v ušesih odzvanja – Swačina!, in kako sem v veselem pričakovanju sladkih dobrot odskakljala v kuhinjo. In tam hrbotv ne bomo več drgnili ob peč in v peč ne bomo metali polen. Samo temperaturo na termostatu povišamo, dobro vedoč, od kod prihaja topota. Iz številnih

rück. Ich stelle mir vor, wie ich eines Tages das Jetzt vergesse und wieder zurückkehre in meine frühen Tage. Aber Festhalten ist keine Option. Verschweigen auch nicht. Wir brauchen die Wahrheit über die Vergangenheit. Nicht um zu urteilen, sondern um zu verstehen. Wir erwarten Ehrlichkeit. Lügen und Verschweigen entzweien, und das generationenübergreifend. Es ist nicht leicht, weise damit umzugehen.

Und doch bin ich dankbar, aufgewachsen zu sein in Zeiten, wo es nicht alles im Überfluss gab. Wo die meisten wenig hatten und es auf andere Dinge ankam. Rückblickend ist das ein Gewinn. Dadurch kann ich heute selbstbestimmter wählen, was mir wichtig ist, und durchschauje die bunten Bilder der Verlockungen.

Man kann nicht vorhersagen, was einen prägen wird und wen man selber prägt. Wenn ich Kindern etwas vorlese und mit ihnen spreche, er tappe ich mich bei dem Wunsch, bei ihnen einen Faden begonnen zu haben, der sie durchs ganze Leben begleiten möge. Erst nach vielen Jahren zeigt sich, welcher Samen aufgeht und welcher weiterhin als Möglichkeit in uns ruht.

Jede Sprache hat eine bestimmte Temperatur und Farbe. Das Sorbische fühlt sich für mich warm an – zart und gelb, wie ein kleines, knisterndes Feuer. Ich nähre es mit jedem Text, den ich schreibe. Sprache prägt auch das Miteinander. Das einzige Wort, das ich im Sorbischen vermisste, ist das Genießen. Es fühlt sich fremd an und passt nicht richtig: wužiwać – etwas nutzen, so wokrewjeć – sich an etwas ergötzen. Unsere Vorfahren waren von Fleiß geprägt. Sie haben fruchtbare Böden in der Lausitz oder sandige Ebenen in der Heide gewählt, doch blieb das Leben beschwerlich. An dieser Stelle gilt es den Wandel zu

mje wjeselo na słodne tykancy kaž wotsamo do kuchnje. Tam njebudźemy swój chribjet hižo na kachlach rybować a je ze šćěpkami picować. Dyrbimy jenož tepjenje wotwjertryńc. Derje wědžo, zwotkel čopłota příndže. Wot tych wjèle přetepjenych wjeskow, kotrež nětka we hlininach z wodu napjeljenych brunicowych jamow a w našich nutřkownych wobrazach dale šerja.

Łužica so měnja: Łužica, kraj wulkich lužow. Kraj nowych jězorow? Jeli w čerstwie zapołożonych zahrodach stejmy mjez přivjezenymi bławzenkami a prěne něžne rostlinki wobdziwamy, kotrež so tu džerža, skoči wóčko tola přeco zaso překi k hoberskim wěžam milinarnjow, kotrež z polnej paru další kraj žeru a na kur přeměnjeja.

A tak su to njeličomne nuancy, kotrež žiwjenje we Łužicy, kotrež serbske žiwjenje wučinja. Njejsu to čorno-běle wobrazy, kiž při tym nastawaja, su to zrudoba, zhujenje a zamjelčenje a potom zaso wjeselo, wěrność a nowy spočatk. Je derje, sposrědkowar być mjez tehdy a džensa. Su to serbske puće sonow, kotrež nas z prjedawšim časom zwjazuju a do přichoda wodža. Serbskeho je džensa mjenje hač bě wčera, tola je to hišće wjace hač jenož zdžerženje zašlosće. Je to přitulny woheń, kotryž nas wohrěwa a žiwi.

izgorelih vasi, ki zdaj strašjo po globinah poplavljenih dnevnih kopov in naših notranjih podobah. Lužica se spreminja: Łužica, dežela velikih luž. Dežela novih jezer? Ko stojimo na novih vrtovih med s samokolnicami navoženimi skalami in občudujemy prve nežne rastlinice, ki se prebijajo na plan, pogled vedno znova uide na orjaške bloke elektrarn, ki z vso močjo goltajo nove dele pokrajine in jih spreminja v dim.

In tako živjenje v pokrajini Lužica, lužiškosrbsko živjenje, barvajo številni odtenki. Pri tem ne nastajajo črno-bele podobe, gre za žalost in izgubo ter nato ponovno radost in nov začetek. Dobro je biti posrednik med včeraj in jutri. Sanjske poti, ki prepredajo Lužico, so vez s predniki in popotnica za prihodnost. Lužiščina je danes bolj okrnjena, kot je bila včeraj, in vendar gre za več kot ohranitev preteklosti. Gre za prasketajoč ogenj, ki nas greje in hrani.

Z němčiny wot / iz nemščine od / aus dem Deutschen von Andreja Golob, apryl/april/April 2019

loben. Wir haben heute ein leichteres Leben. Swačina, die Vesper, das gemütliche gemeinsame Kaffeetrinken, eine ursorbische Pause, die sich gerne heimlich in meine Texte stiehlt. Es klingt noch in meinem Ohr – Swačina, und wie mich die Vorfreude auf Kuchengenüsse beschwingt in die Küche trug. Und dort werden wir unsere Rücken nicht mehr am Ofen – kachle – reiben und ihn auch nicht mit Holzscheiten – šćěpki – füttern. Wir brauchen nur die Heizung aufzudrehen. Wohl wissend, woher die Wärme kommt. Von den vielen verheizten Dörfern, die nun in den Tiefen der gepluteten Tagebaue und in unseren inneren Bildern geistern.

Die Lausitz wandelt sich: Łužica, das Land der großen Pfützen. Das Land der neuen Seen? Wenn wir in den frisch angelegten Gärten stehen zwischen den herangekarren Findlingen und erste zarte Pflänzchen bewundern, die sich hier behaupten, springt der Blick doch immer wieder auf die gigantischen Türme der Kraftwerke, die mit voller Kraft weitere Landstriche fressen und in Rauch verwandeln.

Und so sind es zahlreiche Nuancen, die das Leben in der Lausitz, die das sorbische Leben ausmachen. Es sind keine schwarz-weißen Bilder, die dabei entstehen, es sind Trauer und Verlust und dann wieder Freude und Neubeginn. Es ist gut, ein Mittler zu sein zwischen damals und morgen. Es sind die sorbischen Traumpfade, die uns mit den Ahnen verbinden und in die Zukunft geleiten. Das Sorbische heute ist weniger als es gestern war, doch es ist mehr als das Bewahren der Vergangenheit. Es ist das knisternde Feuer, das uns wärmt und nährt.

## LUBINA HAJDUK-VELJKOVIĆOWA (DE)

druhdy zabudźemy  
zo smy tu jenož nachwilnje  
přechodnje  
kaž swěca  
kotraž wuswětluje nóc  
a hdyž zaso swita  
woteńdźemy  
do přichodneho dnja

štó so praša  
hač směmy zemju takle rozborkać  
kelko błuznow wona znjese  
hač wona zaso zarosće  
štó myсли  
na to wjetše  
w nami  
wokoło nas  
a za nami

hórki  
kiž nas wobdawaja  
mjelča  
wo zašłoscí a wo přichodže  
štó wě  
hač wone wostanu  
naš chribjet škitajo  
a nas překwapjejo  
što drje so za nimi chowa

včasih pozabimo  
da smo tukaj samo začasno  
prehodno  
kot luč  
ki osvetljuje noč  
in ko vstaja zora  
prehajamo  
v naslednji dan

kdo se sprašuje  
ali smemo Zemljo tako razriti  
koliko brazgotin prenese  
ali se bo spet zarasla  
kdo razmišlja  
o večjem  
v nas  
okoli nas  
in za nami

hribi  
ki nas obdajajo  
molčijo  
o preteklosti in prihodnosti  
kdo ve  
ali bodo ostali  
nam krili hrbet  
in nas presenečali  
le kaj se skriva za njimi

*Z nemčiny wot / iz nemščine od /  
aus dem Deutschen von Andreja Golob,  
apryl/april/April 2019*

manchmal vergessen wir  
dass wir hier nur zeitweise sind  
übergangsweise  
wie ein Licht  
das die Nacht erhellt  
und wenn der Morgen graut  
gehen wir über  
in den nächsten Tag

wer fragt sich  
ob wir die Erde so zerwühlen dürfen  
wieviele Narben sie verträgt  
ob sie wieder zuwächst  
wer denkt  
an das Größere  
in uns  
um uns  
und hinter uns

die Hügel  
die uns umgeben  
schweigen  
über die Vergangenheit und die Zukunft  
wer weiß  
ob sie bleiben werden  
unseren Rücken stärkend  
und uns überraschend  
was sich wohl hinter ihnen verbirgt

## CVETKA LIPUŠ (AT)

### KAK WÓTEJŚ

1

Ja lycym wšykne drogi, ak gdy ga pšechnójžila som.  
Te ak su mě napšešiwo pšíšli, wótšégnjom.  
Wobijam se kšicnišća, na kótaremž som  
wustawała pšedlujko. Tam jo ampla  
zalubowana do cerwjeni. Pšed njeju zdrjajo njepšestawnje  
grana cakajucych. Na górkach wódne  
tormy wobstražuju susedstwa. Na wótklon pšípinane  
pěškarja pó stupnicach pušćaju do nižyny.  
Mjazy žlobišćami domow rěka wobchada.  
Gaž promje swětla padnjo do dna,  
błyskocu se awtomobile – ryby na pówjerchu  
śamneje wody. Wokognuša se šemrje  
gaž město pó mnjo se suwa. Stal, beton, asfalt  
běže k brjogoju, wusce se k móstam.  
Pód nimi nakładne cołny z wuglom  
za pšiducu zymu. Wóna sega až ku głažanym kórabjam,  
až k zarzatym słupam, až k lampam; šcítajuce  
se chylaju nad drogu, ak do mnjo se wulewa.

2

Snaź maju w aptejce šćepjeńsku srědnosć pšež drogi,  
ak pšež sělo běže. Na nich drogujo spomnješe,  
šcerka z klucami do žuri bžeze zachoda.  
Młoge pśimnu za rucku rozpadankow, gaž se  
w cuzbje zanurjaju do słownikow. Gaž  
cuze złožki měse ku klěboju, wólešju ptaški z bomow,  
žož nicht wěcej njeterga nic, jo pšelesiju, w šnapacach  
prastary płod, skamjenjony. Wše drogi wjedu  
k troštujecemu wuchodoju: raz něži wrošba.

3

Młoge se zanurjaju do se, gaž městnosć se psemjenja,  
gaž se na sčažorach wuměnjaju chórgoji.  
Žožkuli se wótcynjaju žurja, stupaju wen  
na swóju drogu. Slěduju tšuženju kšwě ak jadnej rěcy,  
kenž póżlažka běžy pšež zasypane běrtyle města,  
mimo zapusćonych domow, až se  
wrošijo z jězdníku słyńca slědk na wuchadnišćo.  
Sklužiju plonojski tšach do nocnego mjatela.  
Wón zlešijo do blidoweje lampy, gaž se  
nad słowniki chylaju. Na slěpu gluku namakaju sebje  
a swójo doma we wšych alfabetach. Což we sebje nose  
je nosy, teke gaž pśichodnosć měni směr.

## CVETKA LIPUŠ (AT)

### KAKO ODITI

1

Preštejem vse ceste, ki sem jih prehodila.  
Odštejem tiste, ki so mi prišle naproti.  
Izognem se križišču, na katerem sem se  
ustavljal predolgo. Tam je semafor  
zaljubljen v rdeče. Pred njim nenehno  
zori grozd čakajočih. Na hribih vodni  
stolpi stražijo soseščine. Pripete v pobočje  
pešca po stopnicah spuščajo v nižino.  
Med soteskami stavb, reka prometa.  
Ko pramen svetlobe prispe do dna,  
se svetlikajo avtomobili – ribe na površju  
temne vode. Lesketajo se trenutki, ko mesto  
drsi skozi mene. Jeklo, beton, asfalt  
tečejo do nabrežja, se zožijo v mostove.  
Pod njimi barže s premogom za  
naslednji hlad. Segal bo do reber stekla,  
do rijastih stebrov, do svetilk; zaščitniško  
se sklanjajo nad ulico, ki se izteka vame.

2

Morda imajo v lekarni cepivo proti cestam,  
ki tečejo skozi telo. Po njih potuje spomin,  
rožlja s ključi vrat brez vhoda.

Nekateri segajo po kljuki ruševin, ko se  
na tujem potapljajo v slovarjih. Ko gnetejo  
tuje zloge v kruh, letijo ptice z dreves,  
ki jih nihče ne obira več, skoznje, v kljunih  
davni sad, okamenel. Vse poti vodijo  
do tolažilnega izhoda: nekoč vrnitev.

3

Nekateri gredo vase, ko se spremeni kraj,  
ko se na drogovih menjajo zastave.  
Kjer koli odprejo vrata, vedno stopijo  
v svojo ulico. Sledijo toku krvi kot reki,  
ki ravnodušno teče skozi razsute mestne  
četrti, mimo opustošene hiše, dokler se ne  
vrne s povratno karto sonca na izhodišče.  
Udomačijo zmajski strah v nočnega metulja.  
Zaletava se v namizno luč, ko se sklanjajo  
nad slovarje. Na slepo v vseh abecedah  
najdejo sebe in dom. Kar nosijo v sebi,  
jih nese, četudi prihodnost menja smer.

## CVETKA LIPUŠ (AT)

### WIE WEGGEHEN

1

Ich zähle alle Straßen, die ich gegangen bin.  
Die mir entgegenkamen, ziehe ich ab.  
Ich meide die Kreuzung, auf der ich  
zu lange Halt machte. Dort ist die Ampel  
verliebt in Rot. Vor ihr reift unaufhörlich  
die Traube der Wartenden. Auf den Hügeln bewachen  
Wassertürme die Nachbarschaften. An den Hang geheftet  
entlassen sie den Fußgeher über Treppenstufen in die Ebene.  
Zwischen den Häuserschluchten der Verkehrsfluss.  
Wenn eine Lichtsträhne auf den Boden trifft,  
glitzern die Automobile – Fische an der Oberfläche  
eines dunklen Wassers. Augenblicke schimmern,  
wenn die Stadt durch mich hindurchgleitet. Eisen, Stahl, Asphalt  
fließen zum Ufer, verengen sich zu Brücken.  
Unter ihnen Lastkähne mit Kohle  
für die nächste Kälte. Sie reicht bis an die Glasripen,  
bis an die rostigen Pfeiler, bis zu den Lampen; schützend  
beugen sich die über die Straße, die in mich ausläuft.

## 2

Vielleicht haben sie in der Apotheke ein Serum gegen Straßen,  
die durch den Körper laufen. Auf ihnen reist die Erinnerung,  
rasselt mit den Schlüsseln zu Türen ohne Eingang.  
Manche greifen nach der Klinke der Ruinen, wenn sie sich  
in der Fremde in die Wörterbücher versenken. Wenn sie  
fremde Silben zu Brot kneten, fliegen Vögel herab von Bäumen,  
wo niemand mehr pflückt, durch sie hindurch, in den Schnäbeln  
uralte Frucht, versteinert. Alle Wege führen  
zu einem tröstenden Ausgang: dereinst die Rückkehr.

## 3

Manche gehen in sich, wenn sich der Ort verändert,  
wenn an den Masten die Fahnen wechseln. Wo immer sie  
die Tür öffnen, stets treten sie auf ihre Straße hinaus.  
Sie folgen dem Strom des Blutes wie einem Fluss,  
der gleichmäßig durch verschüttete Stadtviertel  
fließt, vorbei an verwüsteten Häusern, bis er mit der  
Rückfahrkarte der Sonne zum Ausgangspunkt zurückkehrt.  
Sie zähmen Drachenangst zum Nachtfalter.  
Er fliegt in die Tischlampe, wenn sie sich über die  
Wörterbücher beugen. Auf gut Glück finden sie sich  
und ihr Daheim in allen Alphabeten. Was sie in sich tragen,  
trägt sie, auch wenn die Zukunft die Richtung wechselt.

Ze slowjenščiny wót / iz slovenščine od / aus dem Slowenischen von Klaus Detlef Olof.  
Ze zwézka basnjow, kótaryž se psigótuje / iz sloveščine iz pešniške zbirke, ki je v pripravi /  
aus dem in Vorbereitung befindlichen Gedichtband *Odhajanje za začetnike*, Beletrina, Ljubljana 2020



**HUDŽBA  
GLASBA  
MUSIK  
MUZIKA**

## TŠUGA. ALLES FLIESST. VSE TEČE

»... tu Struga,  
we nas jako truna, kiž klinči: ju  
hłosować trjeba, džens  
pórdū hač k žórlu«<sup>1</sup>.

»K žórlu« – k přírodze? K stawizničkam, powědkam Serbow? W swojej hymnie na Strugu, ręčku swojej domizny, staja Kito Lorenc (1938–2017), kiž słysza do najwuznamnišich serbskich lyrikarjow a dramatikarjow přitomnosće, rjanosc krajiny swojej serbskej domizny jeje zničenju napreco<sup>2</sup>.

Kita Lorencowe basnje zamóża, »njehladajo wšeho dželaceho to wulke a cylkowne hromadže džeržeć kaž swójbu, mały svět Łužicy, kotryž zasadzi do wulkeho swěta kołowokolo, kiž skutkuje husto tajki ničacy«<sup>3</sup>. Peter Handke pisa w przedstowje k 2013 w nakładnistwje Suhrkamp wozjewnejeb zbrerce basnjow: »Kito Lorenc powěda serbske stawizny w swojich basnjach, hdźež je wosebita wěda wo stawiznach přešla do něčeho uniwerselneho, do przedzdaća. A tute przedzdaće přechadža – baseń po basni, to rěka: basnjo – wot basnje do wobraza, do wobrazow, do zwuka, do zwukow, a stawa so z tym přitomnosć, hinak hač spřitomnenja samo najžiwišich pisarjow stawiznow. Što he-wak? Kak he-wak? Žana wotmołwa, žane wujasjenje. Te tež docyla njetrjebamy, Bóh zwarnuj, do tajkich basnjow, z nimi abo po nich. Su cyle prosće nešto hinaše ...«<sup>4</sup>.

Tematski koncert *Tšuga. alles fließt. vse teče*, kotryž w titlu a symbolice na ręčku Strugu nawjazuje, je projekt iniciatywy *musica nova sorabica*.

Načasni serbscy komponisća, serbscy a druzy wusahowacy hudźbnicy kaž tež Założba za serbski lud a další spřechowarjo haja we wobłuku tuteje iniciatywy wuměnu na wobsahowej a wumělskej runinje, wuwijaja zhromadne ideje za koncerty a je zwoprawdżaja.

2011 bu rjad koncertow założeny, kiž so z toho časa kózde tři lěta wotměwa. Rjad třoch koncertow z titlom *musica nova sorabica. tradition + experiment*, za kotryž so prawidłownje tež nowe twórby do nadawka dadža, zwijazuje hudźbnu tradiciju z njekonwencionalnym przedstajenjom načasneje hudźby.

W koncerće *Tšuga. alles fließt. vse teče* zaklinči serbska hudźba 20. lěstotka, na-

»... Struga,  
struna v nas, kako zveni. Grem  
da jo uglasim, danes  
grem k izviru«<sup>1</sup>.

»K izviru« – k naravi? Tja k zgodbam, pri-povedkam Lužiških Srbov? V svojem spevu domaćemu potočku Struga Kito Lorenc (1938–2017), eden najpomembnejših lužiškosrbskih pesnikov in dramatikov sedanjosti, postavi lepoto pokrajine svoje lužiškosrbske domovine v nasprotje z njenim uničenjem<sup>2</sup>.

Kitu Lorencu uspe, da »kljub vsemu, kar ločuje, celostno poveže majhen svet Lužice kot družino, ki je usidrana v velik, pogosto uničuoč svet, ki jo obdaja«<sup>3</sup>. Peter Handke je zapisal v predgovoru pesniške zbirke, ki je leta 2013 izšla v založbi Suhrkamp: »Kito Lorenc pričoveduje v svojih pesmih o lužiškosrbski zgodovini, kjer se posebno znanje o zgodovini spremeni v nekaj univerzalnega, slutnja. In ta slutnja, pesem za pesmijo, prehaja, torek s pesmijo v sliko, v slike, v zven, zvenenje, in tako postane sedanjost, drugačna, kot jo predstavljajo celo najživahnejši pisci zgodovine. Kaj sicer? Kako sicer? Ni odgovora, ne pojasnila. Tega tudi ne rabimo ali, bog ne daj, potrebujemo pri ali po teh spevih. Ti so, čisto preprosto, nekaj povsem drugega ...«<sup>4</sup>.

Tematski koncert *Tšuga. alles fließt. vse teče*, ki se navezuje na potoček Struga, je projekt pobude *musica nova sorabica*. Sodobni lužiškosrbski skladatelji, lužiškosrbski in drugi izvrstni glasbeniki ter Fundacija za Lužiške Srbe in drugi pokrovitelji podpirajo v sklopu te iniciative vsebinsko in umetniško izmenjavo, razvijajo ideje za koncerty ter jih uresničujejo.

Leta 2011 se je pričel niz koncertov, ki jih od takrat prilejajo vsaka tri leta. Sklop treh koncertov z naslovom *musica nova sorabica. tradition + experiment*, na katerih redno izvajajo tudi nove kompozicije, povezuje glasbeno tradicijo in neobičajne izvedbe sodobne glasbe.

V koncertu *Tšuga. alles fließt. vse teče* zazeni lužiškasrbška glasba 20. stoletja, sodobne kompozicije lužiškosrbskih skladateljev ter skladbe, povezane z avstrijsko Koroško in Slovenijo.

Skladatelja Bjarnata Krawca (1861–1948; nem. Bernhard Schneider)<sup>5</sup>, enega najvidnejših predstavnikov lužiškosrbske glas-

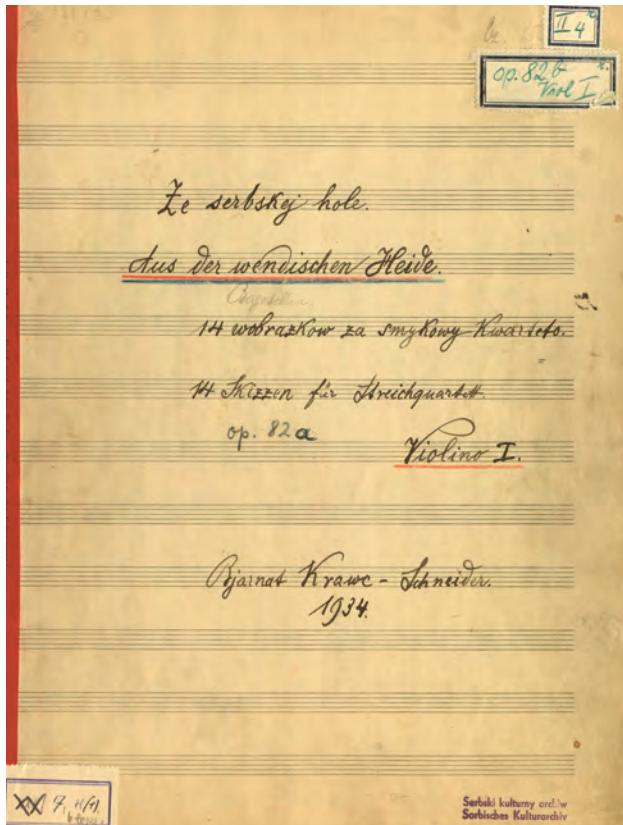
»... die Struga,  
in uns eine Saite, wie tönt sie. Ich geh  
sie zu stimmen, heut  
geh ich zur Quelle«<sup>1</sup>.

»Zur Quelle« – zur Natur? Zu den Geschichten, den Erzählungen der Sorben? In seiner Hymne an das heimatliche Fließ Struga stellt Kito Lorenc (1938–2017), einer der bedeutendsten sorbischen Lyriker und Dramatiker der Gegenwart, die Schönheit der Landschaft seiner sorbischen Heimat ihrer Zerstörung gegenüber.

Kito Lorenc' Gedichte schaffen es, »trotz allem Trennenden, das Große und Ganze zusammenzuhalten wie eine Familie, die kleine Welt der Lausitz, eingebettet in die große, oft zerstörerisch wirkende, Welt drum herum«<sup>3</sup>. Peter Handke schreibt im Vorwort zum 2013 im Suhrkamp Verlag erschienenen Gedichtband: »Kito Lorenc erzählt die sorbische Geschichte in seinen Gedichten, wo das spezielle Geschichtswissen übergegangen ist in etwas Universelles, die Ahnung. Und diese Ahnung geht, gedichtweise, das heißt: Weise des Gedichts, wiederum über ins Bild, in die Bilder, in den Klang, in die Klänge, und wird so Gegenwart, anders als die Vergangenheitswürdigungen selbst der lebendigsten Geschichtsschreiber. Was anders? Wie anders? Keine Antwort, keine Erklärung. Die wird auch gar nicht gebraucht oder, bewahre, benötigt vor, mit oder nach solchen Gedichten. Diese sind, schlicht und einfach, etwas anderes ...«<sup>4</sup>.

Das thematische Konzert *Tšuga. alles fließt. vse teče*, das in Titel und Symbolik an das Fließ Struga anknüpft, ist ein Projekt der Initiative *musica nova sorabica*. Sorbische zeitgenössische Komponisten, sorbische und andere, herausragende Musiker sowie die Stiftung für das sorbische Volk und weitere Förderer pflegen im Rahmen dieser Initiative einen inhaltlichen und künstlerischen Austausch, entwickeln gemeinsam Konzertideen und verwirklichen diese.

2011 wurde eine Konzertreihe ins Leben gerufen, die seither im 3-Jahres-Rhythmus stattfindet. Die Reihe dreier Konzerte mit dem Titel *musica nova sorabica. tradition + experiment*, für welche regelmäßig auch Neukompositionen in Auftrag gegeben werden, verbindet musikalische Tradition



10. Frez polox Gang durch's Feld  
 Chodová. v 4/2  
 Violoncello  
 11. Wjazdach. x In den Busen.  
 v 4/8  
 v 5  
 v 6  
 v 7  
 v 8  
 v 9  
 v 10  
 v 11  
 v 12  
 v 13  
 v 14  
 v 15  
 v 16  
 v 17  
 v 18  
 v 19  
 v 20  
 v 21  
 v 22  
 v 23  
 v 24  
 v 25  
 v 26  
 v 27  
 v 28  
 v 29  
 v 30  
 v 31  
 v 32  
 v 33  
 v 34  
 v 35  
 v 36  
 v 37  
 v 38  
 v 39  
 v 40  
 v 41  
 v 42  
 v 43  
 v 44  
 v 45  
 v 46  
 v 47  
 v 48  
 v 49  
 v 50  
 v 51  
 v 52  
 v 53  
 v 54  
 v 55  
 v 56  
 v 57  
 v 58  
 v 59  
 v 60  
 v 61  
 v 62  
 v 63  
 v 64  
 v 65  
 v 66  
 v 67  
 v 68  
 v 69  
 v 70  
 v 71  
 v 72  
 v 73  
 v 74  
 v 75  
 v 76  
 v 77  
 v 78  
 v 79  
 v 80  
 v 81  
 v 82  
 v 83  
 v 84  
 v 85  
 v 86  
 v 87  
 v 88  
 v 89  
 v 90  
 v 91  
 v 92  
 v 93  
 v 94  
 v 95  
 v 96  
 v 97  
 v 98  
 v 99  
 v 100  
 v 101  
 v 102  
 v 103  
 v 104  
 v 105  
 v 106  
 v 107  
 v 108  
 v 109  
 v 110  
 v 111  
 v 112  
 v 113  
 v 114  
 v 115  
 v 116  
 v 117  
 v 118  
 v 119  
 v 120  
 v 121  
 v 122  
 v 123  
 v 124  
 v 125  
 v 126  
 v 127  
 v 128  
 v 129  
 v 130  
 v 131  
 v 132  
 v 133  
 v 134  
 v 135  
 v 136  
 v 137  
 v 138  
 v 139  
 v 140  
 v 141  
 v 142  
 v 143  
 v 144  
 v 145  
 v 146  
 v 147  
 v 148  
 v 149  
 v 150  
 v 151  
 v 152  
 v 153  
 v 154  
 v 155  
 v 156  
 v 157  
 v 158  
 v 159  
 v 160  
 v 161  
 v 162  
 v 163  
 v 164  
 v 165  
 v 166  
 v 167  
 v 168  
 v 169  
 v 170  
 v 171  
 v 172  
 v 173  
 v 174  
 v 175  
 v 176  
 v 177  
 v 178  
 v 179  
 v 180  
 v 181  
 v 182  
 v 183  
 v 184  
 v 185  
 v 186  
 v 187  
 v 188  
 v 189  
 v 190  
 v 191  
 v 192  
 v 193  
 v 194  
 v 195  
 v 196  
 v 197  
 v 198  
 v 199  
 v 200  
 v 201  
 v 202  
 v 203  
 v 204  
 v 205  
 v 206  
 v 207  
 v 208  
 v 209  
 v 210  
 v 211  
 v 212  
 v 213  
 v 214  
 v 215  
 v 216  
 v 217  
 v 218  
 v 219  
 v 220  
 v 221  
 v 222  
 v 223  
 v 224  
 v 225  
 v 226  
 v 227  
 v 228  
 v 229  
 v 230  
 v 231  
 v 232  
 v 233  
 v 234  
 v 235  
 v 236  
 v 237  
 v 238  
 v 239  
 v 240  
 v 241  
 v 242  
 v 243  
 v 244  
 v 245  
 v 246  
 v 247  
 v 248  
 v 249  
 v 250  
 v 251  
 v 252  
 v 253  
 v 254  
 v 255  
 v 256  
 v 257  
 v 258  
 v 259  
 v 260  
 v 261  
 v 262  
 v 263  
 v 264  
 v 265  
 v 266  
 v 267  
 v 268  
 v 269  
 v 270  
 v 271  
 v 272  
 v 273  
 v 274  
 v 275  
 v 276  
 v 277  
 v 278  
 v 279  
 v 280  
 v 281  
 v 282  
 v 283  
 v 284  
 v 285  
 v 286  
 v 287  
 v 288  
 v 289  
 v 290  
 v 291  
 v 292  
 v 293  
 v 294  
 v 295  
 v 296  
 v 297  
 v 298  
 v 299  
 v 300  
 v 301  
 v 302  
 v 303  
 v 304  
 v 305  
 v 306  
 v 307  
 v 308  
 v 309  
 v 310  
 v 311  
 v 312  
 v 313  
 v 314  
 v 315  
 v 316  
 v 317  
 v 318  
 v 319  
 v 320  
 v 321  
 v 322  
 v 323  
 v 324  
 v 325  
 v 326  
 v 327  
 v 328  
 v 329  
 v 330  
 v 331  
 v 332  
 v 333  
 v 334  
 v 335  
 v 336  
 v 337  
 v 338  
 v 339  
 v 340  
 v 341  
 v 342  
 v 343  
 v 344  
 v 345  
 v 346  
 v 347  
 v 348  
 v 349  
 v 350  
 v 351  
 v 352  
 v 353  
 v 354  
 v 355  
 v 356  
 v 357  
 v 358  
 v 359  
 v 360  
 v 361  
 v 362  
 v 363  
 v 364  
 v 365  
 v 366  
 v 367  
 v 368  
 v 369  
 v 370  
 v 371  
 v 372  
 v 373  
 v 374  
 v 375  
 v 376  
 v 377  
 v 378  
 v 379  
 v 380  
 v 381  
 v 382  
 v 383  
 v 384  
 v 385  
 v 386  
 v 387  
 v 388  
 v 389  
 v 390  
 v 391  
 v 392  
 v 393  
 v 394  
 v 395  
 v 396  
 v 397  
 v 398  
 v 399  
 v 400  
 v 401  
 v 402  
 v 403  
 v 404  
 v 405  
 v 406  
 v 407  
 v 408  
 v 409  
 v 410  
 v 411  
 v 412  
 v 413  
 v 414  
 v 415  
 v 416  
 v 417  
 v 418  
 v 419  
 v 420  
 v 421  
 v 422  
 v 423  
 v 424  
 v 425  
 v 426  
 v 427  
 v 428  
 v 429  
 v 430  
 v 431  
 v 432  
 v 433  
 v 434  
 v 435  
 v 436  
 v 437  
 v 438  
 v 439  
 v 440  
 v 441  
 v 442  
 v 443  
 v 444  
 v 445  
 v 446  
 v 447  
 v 448  
 v 449  
 v 450  
 v 451  
 v 452  
 v 453  
 v 454  
 v 455  
 v 456  
 v 457  
 v 458  
 v 459  
 v 460  
 v 461  
 v 462  
 v 463  
 v 464  
 v 465  
 v 466  
 v 467  
 v 468  
 v 469  
 v 470  
 v 471  
 v 472  
 v 473  
 v 474  
 v 475  
 v 476  
 v 477  
 v 478  
 v 479  
 v 480  
 v 481  
 v 482  
 v 483  
 v 484  
 v 485  
 v 486  
 v 487  
 v 488  
 v 489  
 v 490  
 v 491  
 v 492  
 v 493  
 v 494  
 v 495  
 v 496  
 v 497  
 v 498  
 v 499  
 v 500  
 v 501  
 v 502  
 v 503  
 v 504  
 v 505  
 v 506  
 v 507  
 v 508  
 v 509  
 v 510  
 v 511  
 v 512  
 v 513  
 v 514  
 v 515  
 v 516  
 v 517  
 v 518  
 v 519  
 v 520  
 v 521  
 v 522  
 v 523  
 v 524  
 v 525  
 v 526  
 v 527  
 v 528  
 v 529  
 v 530  
 v 531  
 v 532  
 v 533  
 v 534  
 v 535  
 v 536  
 v 537  
 v 538  
 v 539  
 v 540  
 v 541  
 v 542  
 v 543  
 v 544  
 v 545  
 v 546  
 v 547  
 v 548  
 v 549  
 v 550  
 v 551  
 v 552  
 v 553  
 v 554  
 v 555  
 v 556  
 v 557  
 v 558  
 v 559  
 v 560  
 v 561  
 v 562  
 v 563  
 v 564  
 v 565  
 v 566  
 v 567  
 v 568  
 v 569  
 v 570  
 v 571  
 v 572  
 v 573  
 v 574  
 v 575  
 v 576  
 v 577  
 v 578  
 v 579  
 v 580  
 v 581  
 v 582  
 v 583  
 v 584  
 v 585  
 v 586  
 v 587  
 v 588  
 v 589  
 v 590  
 v 591  
 v 592  
 v 593  
 v 594  
 v 595  
 v 596  
 v 597  
 v 598  
 v 599  
 v 600  
 v 601  
 v 602  
 v 603  
 v 604  
 v 605  
 v 606  
 v 607  
 v 608  
 v 609  
 v 610  
 v 611  
 v 612  
 v 613  
 v 614  
 v 615  
 v 616  
 v 617  
 v 618  
 v 619  
 v 620  
 v 621  
 v 622  
 v 623  
 v 624  
 v 625  
 v 626  
 v 627  
 v 628  
 v 629  
 v 630  
 v 631  
 v 632  
 v 633  
 v 634  
 v 635  
 v 636  
 v 637  
 v 638  
 v 639  
 v 640  
 v 641  
 v 642  
 v 643  
 v 644  
 v 645  
 v 646  
 v 647  
 v 648  
 v 649  
 v 650  
 v 651  
 v 652  
 v 653  
 v 654  
 v 655  
 v 656  
 v 657  
 v 658  
 v 659  
 v 660  
 v 661  
 v 662  
 v 663  
 v 664  
 v 665  
 v 666  
 v 667  
 v 668  
 v 669  
 v 670  
 v 671  
 v 672  
 v 673  
 v 674  
 v 675  
 v 676  
 v 677  
 v 678  
 v 679  
 v 680  
 v 681  
 v 682  
 v 683  
 v 684  
 v 685  
 v 686  
 v 687  
 v 688  
 v 689  
 v 690  
 v 691  
 v 692  
 v 693  
 v 694  
 v 695  
 v 696  
 v 697  
 v 698  
 v 699  
 v 700  
 v 701  
 v 702  
 v 703  
 v 704  
 v 705  
 v 706  
 v 707  
 v 708  
 v 709  
 v 710  
 v 711  
 v 712  
 v 713  
 v 714  
 v 715  
 v 716  
 v 717  
 v 718  
 v 719  
 v 720  
 v 721  
 v 722  
 v 723  
 v 724  
 v 725  
 v 726  
 v 727  
 v 728  
 v 729  
 v 730  
 v 731  
 v 732  
 v 733  
 v 734  
 v 735  
 v 736  
 v 737  
 v 738  
 v 739  
 v 740  
 v 741  
 v 742  
 v 743  
 v 744  
 v 745  
 v 746  
 v 747  
 v 748  
 v 749  
 v 750  
 v 751  
 v 752  
 v 753  
 v 754  
 v 755  
 v 756  
 v 757  
 v 758  
 v 759  
 v 760  
 v 761  
 v 762  
 v 763  
 v 764  
 v 765  
 v 766  
 v 767  
 v 768  
 v 769  
 v 770  
 v 771  
 v 772  
 v 773  
 v 774  
 v 775  
 v 776  
 v 777  
 v 778  
 v 779  
 v 780  
 v 781  
 v 782  
 v 783  
 v 784  
 v 785  
 v 786  
 v 787  
 v 788  
 v 789  
 v 790  
 v 791  
 v 792  
 v 793  
 v 794  
 v 795  
 v 796  
 v 797  
 v 798  
 v 799  
 v 800  
 v 801  
 v 802  
 v 803  
 v 804  
 v 805  
 v 806  
 v 807  
 v 808  
 v 809  
 v 810  
 v 811  
 v 812  
 v 813  
 v 814  
 v 815  
 v 816  
 v 817  
 v 818  
 v 819  
 v 820  
 v 821  
 v 822  
 v 823  
 v 824  
 v 825  
 v 826  
 v 827  
 v 828  
 v 829  
 v 830  
 v 831  
 v 832  
 v 833  
 v 834  
 v 835  
 v 836  
 v 837  
 v 838  
 v 839  
 v 840  
 v 841  
 v 842  
 v 843  
 v 844  
 v 845  
 v 846  
 v 847  
 v 848  
 v 849  
 v 850  
 v 851  
 v 852  
 v 853  
 v 854  
 v 855  
 v 856  
 v 857  
 v 858  
 v 859  
 v 860  
 v 861  
 v 862  
 v 863  
 v 864  
 v 865  
 v 866  
 v 867  
 v 868  
 v 869  
 v 870  
 v 871  
 v 872  
 v 873  
 v 874  
 v 875  
 v 876  
 v 877  
 v 878  
 v 879  
 v 880  
 v 881  
 v 882  
 v 883  
 v 884  
 v 885  
 v 886  
 v 887  
 v 888  
 v 889  
 v 890  
 v 891  
 v 892  
 v 893  
 v 894  
 v 895  
 v 896  
 v 897  
 v 898  
 v 899  
 v 900  
 v 901  
 v 902  
 v 903  
 v 904  
 v 905  
 v 906  
 v 907  
 v 908  
 v 909  
 v 910  
 v 911  
 v 912  
 v 913  
 v 914  
 v 915  
 v 916  
 v 917  
 v 918  
 v 919  
 v 920  
 v 921  
 v 922  
 v 923  
 v 924  
 v 925  
 v 926  
 v 927  
 v 928  
 v 929  
 v 930  
 v 931  
 v 932  
 v 933  
 v 934  
 v 935  
 v 936  
 v 937  
 v 938  
 v 939  
 v 940  
 v 941  
 v 942  
 v 943  
 v 944  
 v 945  
 v 946  
 v 947  
 v 948  
 v 949  
 v 950  
 v 951  
 v 952  
 v 953  
 v 954  
 v 955  
 v 956  
 v 957  
 v 958  
 v 959  
 v 960  
 v 961  
 v 962  
 v 963  
 v 964  
 v 965  
 v 966  
 v 967  
 v 968  
 v 969  
 v 970  
 v 971  
 v 972  
 v 973  
 v 974  
 v 975  
 v 976  
 v 977  
 v 978  
 v 979  
 v 980  
 v 981  
 v 982  
 v 983  
 v 984  
 v 985  
 v 986  
 v 987  
 v 988  
 v 989  
 v 990  
 v 991  
 v 992  
 v 993  
 v 994  
 v 995  
 v 996  
 v 997  
 v 998  
 v 999  
 v 1000

14. Scocy a Krawcy. x Verte Gesellshaft.  
 Allegro vivo  
 8  
 v 1  
 v 2  
 v 3  
 v 4  
 v 5  
 v 6  
 v 7  
 v 8  
 v 9  
 v 10  
 v 11  
 v 12  
 v 13  
 v 14  
 v 15  
 v 16  
 v 17  
 v 18  
 v 19  
 v 20  
 v 21  
 v 22  
 v 23  
 v 24  
 v 25  
 v 26  
 v 27  
 v 28  
 v 29  
 v 30  
 v 31  
 v 32  
 v 33  
 v 34  
 v 35  
 v 36  
 v 37  
 v 38  
 v 39  
 v 40  
 v 41  
 v 42  
 v 43  
 v 44  
 v 45  
 v 46  
 v 47  
 v 48  
 v 49  
 v 50  
 v 51  
 v 52  
 v 53  
 v 54  
 v 55  
 v 56  
 v 57  
 v 58  
 v 59  
 v 60  
 v 61  
 v 62  
 v 63  
 v 64  
 v 65  
 v 66  
 v 67  
 v 68  
 v 69  
 v 70  
 v 71  
 v 72  
 v 73  
 v 74  
 v 75  
 v 76  
 v 77  
 v 78  
 v 79  
 v 80  
 v 81  
 v 82  
 v 83  
 v 84  
 v 85  
 v 86  
 v 87  
 v 88  
 v 89  
 v 90  
 v 91  
 v 92  
 v 93  
 v 94  
 v 95  
 v 96  
 v 97  
 v 98  
 v 99  
 v 100

Bjarnat Krawc: »Ze serbske hole«, wućah z materiala za husle I / »Iz lužiškosrbske resave«, glas vijolina I / »Aus sorbischer Heide«, Stimmenauszug für Violine I



# **TWORJACE WUMĘŁSTWO VIZUALNA UMETNOST BILDENDE KUNST TWÓRJECE WUMĘŁSTWO**

Komentary su napisali / Besedila so napisale / Die Kommentare verfassten / Komentary su napisali:  
**Andreja Hribernik, Sabrina Kotzian, Nora Leitgeb, Christine Wetzlinger-Grundnig**

## NIKA AUTOR (SI)

www.autor.si

### OBZORNIK 64 – ŽICA / Přehlad tydženja 64 – Grót / Wochenschau 64 – Draht, 2019

wideo, fotografije, instalacije w rumje / video, fotografije, prostorska instalacija / Video, Fotos, Rauminstallation

Nika Autor přepytuje w tutym projekcie z pomocą wideja a fotografie temu grót jako symbol wukonjenja politiskeje mocy w zašlosći a džensa. 2002 wozjewi francoski filozof Oliver Razac knihu *Politiske stawizny kałateho grotu*<sup>1</sup>, w kotrejž wobjednawa trī wažne podawki w stawiznach, hdžež hraješe kałaty grót jako politiski instrument rozsudnu rólu při postajenju hranicy w rumje, štož bu z wuchadžišćom třoch wulkich katastrofow w modernych stawiznach. W USA hraje kałaty grót rozsudnu rólu při genocidže prawobydlerjow, w Prěnjej swětowej wójnje při wuhotowanju třělnych hrjebjow, w Druhej swětowej wójnje jako wobhrodženje kacetow. Z tym pak jeho stawizny hišće njejsu skónčene.

Tutym třom podawkam studijnego projekta so další za reflektowanje přidruža. Džensniši džeń dóstava kałaty grót nowu podobu a wótríšu dimensiju w formje z britwjemi wuhotowanego grotu. Jako wobhrodženje statnych institucijow, jastwow, fabrikow a sydlišćow bohačkow so nadal často wuživa, w zašlych štyrjoch lětach tež jako wobhrodženje Schengenskeje hranicy. Slowjenska je na chorwatskej hranicy dobrých 160 km grotu z britwjemi sčahnya, wjace hač 13,6 milionow eurow bu inwestowanych. Europa bě jeniče w lěće 2016 wjace hač 1200 km grotu z britwjemi připravila, štož plaćeše wjace hač 500 milionow eurow. Studijný projekt analyzuje a přepytuje štyri epochi w stawiznach, w kotrych běše grót z britwjemi wažny srédk administracie a mocy.

Medij fotografije služi wizuelnemu rozmyslowanju wo tym, w kotrym rozměrje na hranicy sčehnjeny grót přirodu a krajinu postaja. Widejo podawa k přehladej wo štyrjoch epochach hišće dalšu dimensiju refleksije wo kanonizowanych a potločenych wobrazach, kotrež stawizny wumělstwa a filma kaž tež aktualne wumělske tworjenje tuthy epochow postajeja. A.H. [hsb]

Skozi formo filmskega obzornika in fotografijo se Nika Autor pri tokratnem projektu posveča temi žice kot simbolu, prek katerega so tako v preteklosti kot danes izvajali politično moč. Leta 2002 je francoski filozof Oliver Razac izdal knjigo *Politična zgodovina bodeče žice*<sup>1</sup>, ki obravnava tri večje zgodovinske dogodke, pri katerih je bodeča žica kot politično orodje odigrala odločilno vlogo razmejevanja prostora, s tem pa oblikovala in določila tri ključne katastrofe moderne dobe. V ZDA je bistvena pri etnocidu staroselcev, med Prvo svetovno vojno ključna pri opremi strelskih jarkov, v Drugi svetovni vojni pa ogradi nacistična taborišča. Vendar se njena zgodovina s tem ne konča.

Raziskovalni projekt trem ključnim obdobjem dodaja še razmislek o četrtem. Bodeča žica danes dobi novo podobo in ostrejšo dimenzijo, postane rezilna žica. Še naprej je na široko w uporabi pri ograjevanju državnih institucij, zaporov, tovarn in ograjevanju elitnih naselij, v zadnjih štirih letih pa pri ograjevanju schengenske meje. Slovenija je zadnja tri leta na meji s Hrvaško postavila več kot 160 km rezilne žice in zanjo porabila več kot 13,6 milijonov evrov. Evropa se je samo v letu 2016 ogradila z več kot 1200 km rezilne žice, ki jo je stala več kot pol milijarde evrov. Raziskovalni projekt premišljuje in reflektira štiri zgodovinska obdobja, ko je rezilna žica odigrala vlogo orodja upravljanja in moči.

Medij fotografije v projektu služi kot vizualni razmislek, kako se žica, postavljena na meji, vpisuje v naravo in pokrajino. Video pa pregledu štirih epoh dodaja dimenzijo premišljevanja o kanoniziranih in zapostavljenih podobah, ki so v zgodovini umetnosti, filmski zgodovini in aktualni produkciji sodobne umetnosti ta obdobja zaznamovale. A.H.

Nika Autor untersucht beim gegenwärtigen Projekt mittels Video und Fotografie das Thema Draht als einem Symbol, mit welchem sowohl in der Vergangenheit als auch in der Gegenwart politische Macht ausgeübt wurde. 2002 publizierte der französische Philosoph Oliver Razac das Buch *Die politische Geschichte des Stacheldrahts*<sup>1</sup>, das drei bedeutsame Ereignisse in der Geschichte behandelt, in denen der Stacheldraht als politisches Instrument eine entscheidende Rolle in der räumlichen Grenzziehung spielte und somit drei Schlüsselkatastrophen der modernen Geschichte determinierte. In den USA spielt er eine entscheidende Rolle beim Völkermord der Ureinwohner, im Ersten Weltkrieg bei der Ausstattung von Schützengräben, im Zweiten Weltkrieg als KZ-Einzäunung. Damit ist seine Geschichte jedoch nicht beendet.

Den drei Ereignissen des Studienprojektes wird ein vierter zum Bedenken hinzugefügt. In der Gegenwart bekommt der Stacheldraht eine neue Gestalt und eine schärfere Dimension in Form von Klingendraht. Nach wie vor ist er als Einzäunung von staatlichen Institutionen, Gefängnissen, Fabriken und Elite-Siedlungen weitverbreitet, in den letzten vier Jahren auch als Einzäunung der Schengen-Grenze. Slowenien verbaute an der kroatischen Grenze mehr als 160 km Klingendraht, mehr als 13,6 Millionen Euro wurden investiert. Europa errichtete allein im Jahr 2016 mehr als 1200 km Klingendraht, die Kosten betrugen mehr als 500 Millionen Euro. Das Studienprojekt analysiert und untersucht vier Geschichtsepochen, in denen Klingendraht eine bedeutende Rolle der Verwaltung und Macht darstellte.

Das Medium der Fotografie dient dem visuellen Nachdenken darüber, in welchem Ausmaß der an der Grenze errichtete Klingendraht die Natur und Landschaft bestimmt. Das Video fügt dem Überblick über die vier Epochen eine weitere Dimension der Reflexion über kanonisierte und unterdrückte Bilder hinzu, welche die Kunst- und Filmgeschichte sowie das aktuelle Kunstschaffen dieser Epochen determinierten. A.H.



NIKA AUTOR, ŽICA / Grót / Draht, 2019  
polaroidna fotografija / polaroidna fotografija / Polaroidfoto

## IRIS BRANKAČKOWA / IRIS BRANKATSCHK (DE)

www.brankatschk.de

### PŘE-BYWAĆ W KRAJINJE / TU-BITI V POKRAJINI / DAS DA-SEIN IN DER LANDSCHAFT

Libotaca wječorna atmosfera, wóčko wusměrjene do fijałkojče šerych mróčelow, štomy sahaja do wobraza. Twórbje Iris Brankačkowej *Mróčele wječor I* (2014–2018) a *Mróčele wječor II* (2014–2015) drje skutkujetej na prěni pohlad přewšo kontemplatiwnej, haj, skoro romantiskej; jeju konstrukcja pak na kompleksne wašnje wjace hač to zwuraznja, našu přitomnosć – džakowano našim wot filma a fotografije wodženym zwučenosćam hladanja – na zmyslojte subtilne wašnje do so přijmujo. Wurézk a perspektiva so na člowječim měritku orientujetej a wotkrywatej individualny wid. Tutej napohladaj na krajinu bě wumělča stworiła čerpajo ze swojich studijow, wobkedžbowanjow a spomnjenkow. Zdobom skíciej wobkedžbowacu poziciju, w kotrejž móže so wobhladowarka, wobhladowar tež sam/a předstajić. Z tym pokazujetej kompozicji na publikum před wobrazom, jón sobu zapříjejo. Člowjek, a to tež dalše příklady pokazuja, je – byrnjež njepřitomny – centralna, wobraz konstituowaca figura. Twórby, kaž *Bróžer* (2012/2015) a *Spušćadlo* (2008–2017), so zasaham a powostankam ciwilizacije jara centralne wěnuja. Skutkuja zabyte a jenož přez láhodne gesty woživjeja, kaž z třechi do mróčelateho njebja so pozběhowace ptački abo špihelowanje módrého njebja we hladkej hladzinje do basenka spjateje wody. Bjez horizonta, bjez předku abo sredža, bjez pozadka, kiž by tute wurézki kontekstualizoval. Skutkujetej kaž precizne wuwjedžene modulacie barbow, kaž hlinobarbne wotsćiny a hlinojte struktury, kotrež sujety abstrahuja a zdobom hyperrealistisce znazornjeja. Z molerskimi srédkami secéruje wumělča konstrukcije, kotrež su zaznawanju swěta a wuměnjenjow byća přeco imanentne. Z naivnym wóčkom tole njewidžiš, jenož intensiwnje hladajo. Za rjad guašowych twórbow wuuwiwa Iris Brankačkowa figuratiwne čorno-běle sceny, wuchadžejo ze swójbnych fotow. Za to je zascannuje a na kompjuteru modifikuje, zo by z toho nastawace digitalne kolaže potom zaso do mólbów přetvorila. To je kaž woprašowanje swójskeho pochada a identity, wotměwace so we wjacorych schodženkach, abo kaž dekonstrukcija dopomnjeća, kotrež so wokoło wěstych klučowych wokomikow wije. Figura holcy *Při hrjebi* (2016) jewi so wospjet při ploče – raz w mnohich detailach spóznajomna, raz z přetorhnjenymi konturami a do strukturow pozadka zapředžena. Njeje to kaž dopominanje same – raz jasnučke, raz přetorhnjene a njedospołne, ale z wěstošću kompendij so wospjetowacych fragmentow? S.K. *[hsb] Migotajoče večerno ozračje, pogled, usmerjen v vijoličastosive oblake, drevesa, ki se širijo v sliko. Slikarski deli Wolken abends I* (2014–2018; Večerni oblaki I, op.) in *Wolken abends II* (2014–2015; Večerni oblaki II, op.) slikarke Iris Brankačkowe, čeprav na prvi pogled delujeta skorajda romantično, s svojo slikarsko konstrukcijo s številnimi konotacijami kažeta preko tega in se poslužujeta načina gledanja na čustveno-subtlen način, kot ga poznamo iz žanra filma in fotografije. Izrez in perspektiva se ravnata po človeškem merilu in prikažeta individualni pogled. To sta pejsaža, ki ju slikarka gradi na podlagi svojih studij, opazovanj in spominov. Istočasno pa nakazujeta pozicijo tistega, ki opazuje, bodisi je to opazovalka ali opazovalec. Na ta način kompozicije vključujejo tudi publiko pred sliko. Človek je, kakor pokažejo tudi drugi primeri, kljub svoji odsotnosti centralna figura, ki utemeljuje slike. Dela, kot na primer *Die Scheune* (2012/2015; Skedenj, op.) in *Wehr* (2008–2017; Jez, op.), se ukvarjajo predvsem s posegi in zapuščino civilizacije. Slike izžarevajo samoto, ki jo prekine le nežna gesta, na primer ptice, ki se vzpenjajo od strehe proti strnjennim oblakom, nebo, ki se zrcali na gladki površini akumulacijskega jezera. Niti horizont, niti ospredje ali sredina, niti ozadje ne dajejo konteksta tem izrezom. Nasprotno, prefijeno uporabljeni barvne nianse, barvno usklajeni odtenki in strukture po eni strani abstrahirajo siže, po drugi strani pa ga istočasno prikažejo hiperrealistično. Umetnica s slikarskimi sredstvi secira konstrukcije, ki so imanentne vsakemu zaznavanju sveta in pogojem bivanja. Tu ni naivnega gledanja, temveč izključno intenzivno videnje. V ciklu gvašev Iris Brankačkowa na podlagi fotografij svoje družine razvija figurativne črno-bele kulise. Le-te skenira, jih oblikuje na računalniku in končno uporabi nastale digitalne kolaže kot podlago za slike. Ta postopek prestavlja večplastno spraševanje o lastnem izvoru ter identiteti, pomeni pa tudi dekonstrukcijo spomina, ki kroži okrog določenih klučnih trenutkov. Lik deklice v sliki *Am Graben* (2016; Ob jarku, op.) se večkrat pojavi ob ograji. Enkrat z bogatimi detajli, drugič s skrhanimi obrisi, vpletenimi v strukturo ozadja. Ali ni to kot spominjanje samo – včasih kristalno jasno, drugič zamegljeno in nepopolno, vsekakor pa kompendij ponavljajočih se fragmentov? S.K. Eine flirrende Abendatmosphäre, der Blick in die lila-grauen Wolken gerichtet, die Bäume ragen ins Bild. Die Arbeiten *Wolken abends I* (2014–2018) und *Wolken abends II* (2014–2015) von Iris Brankatschk, so kontemplativ ja nahezu romantisch sie dem ersten Anschein nach sein mögen, so verweisen die Bildkonstruktion vielschichtig darüber hinaus und nehmen die durch Film und Fotografie geprägten Sehgewohnheiten unserer Gegenwart sinnlich-subtil in sich auf. Ausschnitt und Perspektive sind orientiert am menschlichen Maßstab und zeigen einen individuellen Blick. Es sind Landschaftsansichten, welche die Künstlerin aus ihren Studien, Betrachtungen und Erinnerungen heraus erarbeitet hat. Zugleich deuten sie auf eine beobachtende Position, in der sich jede Betrachterin, jeder Betrachter wiederfinden kann. Damit verweisen die Kompositionen auf das Publikum vor dem Bild und binden es mit ein. Der Mensch, und das zeigen auch weitere Beispiele, ist entgegen seiner Abwesenheit die zentrale, bildkonstituierende Figur. Arbeiten wie *Die Scheune* (2012/2015) und *Wehr* (2008–2017) widmen sich ganz zentral den Eingriffen und Hinterlassenschaften der Zivilisation. Verlassen wirken diese und werden nur durch sachte Gesten belebt, wie die Vögel, die vom Dach zur Wolkendecke hin aufsteigen, die Spiegelung des blauen Himmels in der glatten Wasseroberfläche des Staubeckens. Kein Horizont, kein Vorder-, Mittel-, Hintergrund kontextualisiert diese Ausschnitte. Vielmehr sind es präzise gesetzte Farbmodulationen, deren tonwertige Schattierungen und Strukturen, die Sujets abstrahieren und zugleich hyperrealistisch wiedergeben. Mit malerischen Mitteln sezert die Künstlerin die Konstruktionen, die jeder Wahrnehmung der Welt und der Bedingungen des Daseins immanent ist. Hier gibt es kein naives Schauen, sondern nur intensives (Hin-)Sehen. Für eine Reihe von Gouachen entwickelt Iris Brankatschk ausgehend von Fotografien ihrer Familie figurative Szenerien in schwarz-weiß. Dafür scannt sie diese ein, modifiziert sie am Computer, um die dabei entstehenden digitalen Collagen wiederum in Malerei umzusetzen. Es ist die mehrstufige Befragung der eigenen Herkunft und Identität sowie die Dekonstruktion von Erinnerung, die um bestimmte Schlüsselmomente määndert. Die Figur des Mädchens in *Am Graben* (2016) erscheint mehrfach neben dem Zaun, mal detailreich zu erkennen, mal mit aufgebrochenen Konturen, verwoben mit den Strukturen des Hintergrunds. Ist dies nicht wie das Erinnern selbst – mal glasklar, mal gebrochen und unvollständig, aber bestimmt ein Kompendium sich wiederholender Fragmente? S.K.



IRIS BRANKAČKOWA/BRANKATSCHK, AM GRABEN / Při hrjebi / Ob jarku, 2016  
gouache / gvaš / Gouache, 120 x 168 cm

## JOŠT FRANKO (SI)

<https://jostfranko.com>

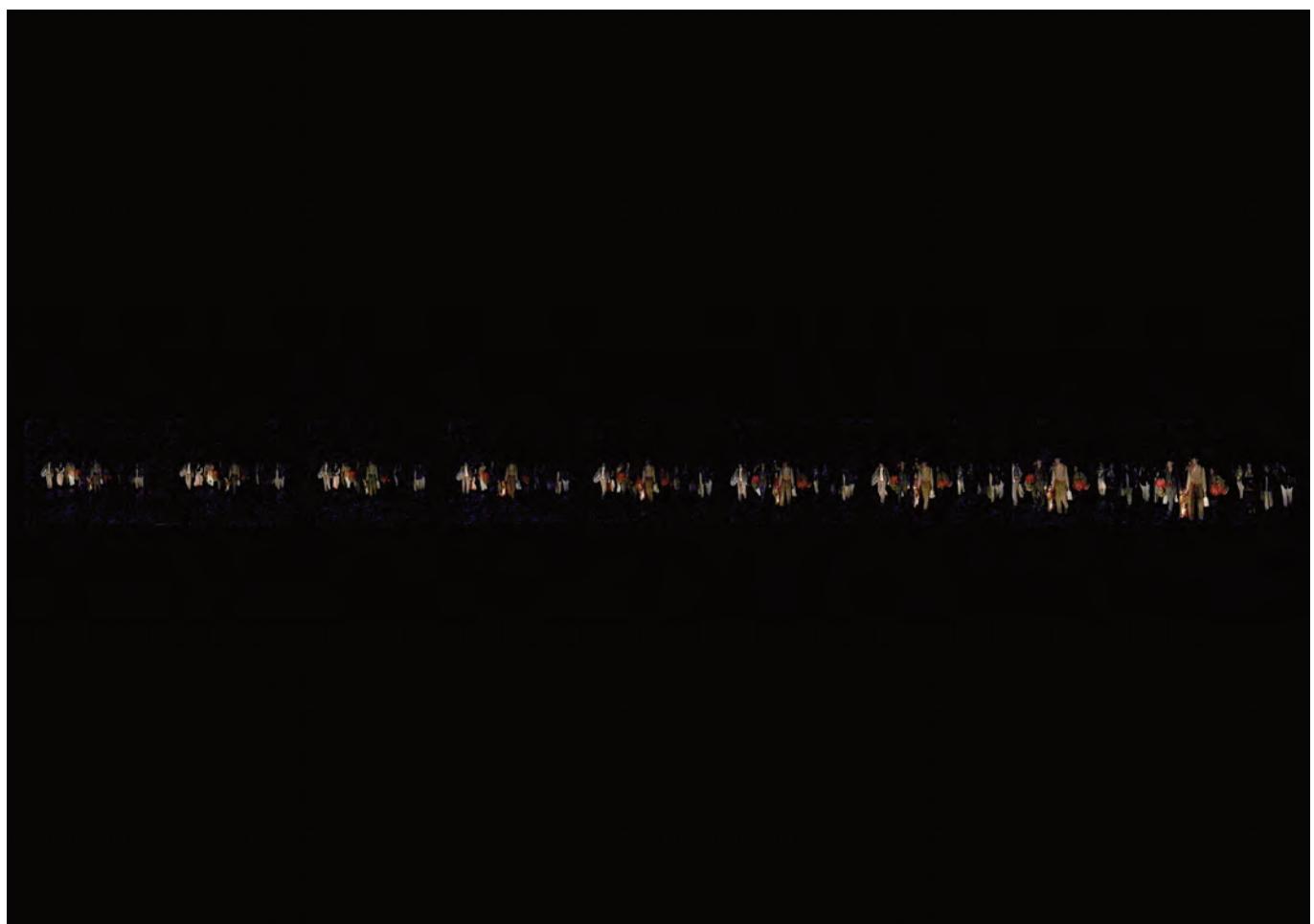
### NICHT FALLEN, 2019

fotografije, wideo / fotografije, video / Fotos, Video

Pask z napisom *NICHT FALLEN* (Njepadnće, přispomn.) ramik hromadu džeržeše, v ramiku foto muža – Hazirineho zemřeteho bratra. Tole je wuchadžišćo předležaceho projektu. *NICHT FALLEN* je napis na samolépjacym pasku, kiž hodži so na strašnych zadžéwkach na pućach připravić na to skedžbnjejo, zo móhl člowjek padnyć. Projekt tematizuje wutupjene a zabyte swójby kaž tež jednotliwcov, čékancow we wójnje w Juhosłowjanskej, kotriž běchu w 1990tych lětach mjez druhim do lěhwa za čékancow w Ježevacu pola Tusle přišli. W tutym centrumje su tež džensa, dobrych 20 lět po tutej wójnje, přeco hišće ludžo živi, kotrymž buchu »stawizny kaž tež přichod wzate«, kaž Franko wuzběhuje. Sydlišćo z barakow nima nič zhromadneho z dowolnikarskim campom Ježevacom na Krku, kiž ma na ironiske wašnje samsne mјeno, ale leži blisko wsy Oskova w gmejnje Banovići, hdjež je tež brunicowa jama. Tule běchu sej ludžo ze Srebrenicy, Bratunaca und Vlasenicy wucěkali. Po informacijach z lěta 2011 bydleše w centrumje w Ježevacu, najwjetsim w Bosnijskej a Hercegovinje, 77 swójbow, 215 ludži<sup>1</sup>. Cyłkownje bydlí w tajkich centrach 7200 ludži<sup>2</sup>, jedyn kaž druhu na kromje člowjeka hódnych socialnych poměrow. Tole je pozadk projekta, z kotrymž so Franko wot lěta 2015 zaběra. Ludžo w centrumje w Ježevacu živja so ze zběranja wuhla, wotpadkow a zbytkow, kiž w sortěrowanskich procesach w brunicowej jamje nastawaja. Hlubje tući ludžo padnýc njemóža. Zložujo so na archiwny material a wšedny džerludži w Ježevacu džensa powěda Franko poražacu stawiznu, kotař drje je ze specifiskim městnom a jeho situaciou zwiazana, kiž pak pokazuje na uniwersalnu tragediju wójny a wosud indiividuumow, na kotrychž je system zabył, na wustorčenych. Z minimalistiskej estetiku a konceptualnej zakladnej ideju twori rjady a serije wobrazow, kiž ewokuja začuće bjezkónčnosće a wospjetowanja – pohib w čertowskim kruhu. Jako wodžacy motiv jewja so w rěči jeho wobrazow přeco zaso ptački jako symbol swobody, kotruž su tute indiividuumy dla ekonomiskich poměrow, w kotrychž su živi, přisadžili abo dokelž su swoju formelnu identitu zhubili. Za tutych ludži wójna nimo njeje, su přeco hišće zajeći, w času kaž w rumje. A.H. [hsb]

Trak z napisom *NICHT FALLEN* (ne pasti, op.) je držal skupaj okvir, v katerem je bila fotografija moškega – Hazirinega umrlega brata – in predstavlja simbolno izhodišče pričajočega projekta. *NICHT FALLEN* je napis na samolepilm traku, ki ga lahko nalepimo ob nevarnih preprekah na tleh in nas opozarja na nevarnost padca. Delo tematizira izbrisane in pozabljenje družine ter posameznike, begunce w jugoslovanski wojni, ki so w devetdesetih med drugimi pobegnili w bližino Tuzle w begunski kamp Ježevac. V tem danes kolektivnem centru več kot 20 lět po wojni še vedno živijo ljudje, ki sta jim bili odvzeti tako »zgodovina kot prihodnost«, kot pravi Franko. Barakarsko naselje nima nič skupnega s počitniškim kampom Ježevac na Krku, ki ironično nosi isto ime, ampak se nahaja blizu kraja Oskova w občini Banovići, kjer leži tudi rudnik lignita. Na to območje so priběžali ljudje iz Srebrenice, Bratunca in Vlasenice. Po podatkih iz leta 2011 naj bi w kolektivnem centru Ježevac, ki je največji w Bosni, živelo 77 družin, 215 ljudi<sup>1</sup>. Skupno je w Bosni in Hercegovini w teh centrilih še danes 7200 ljudi<sup>2</sup>, ki živijo na socialnem dnu. To je ozadje projekta, ki ga Franko raziskuje že od lěta 2015. Ljudje w centru Ježevac se preživljajo z nabiranjem oglja iz smeti, ostankov, nastalih po separacijskem postopku, ki ga izvajajo w rudniku lignita. Ti ljudje nimajo več kam pasti. Prek obravnave arhivskega vizualnega gradiva in prizorov iz današnjega vsakdana ljudi w Ježevcu Franko gradi presunljivo zgodbo, ki je sicer vezana na specifično lokacijo in situacijo, vendar kaže na univerzalno tragedijo wojne in usode posameznikov, ki jih sistem pozabi in izvrže. Z minimalistično estetiko in konceptualnim premislekom tako niza podobe w serijah in zaporedjih, ki ustvarjajo občutek neskončnosti in repetitivnosti, gibanja w nekem začaranem krogu. Kot vodilni motiv se w njegovem vizualnem jeziku pogosto pojavljajo ptiči – simbol za svobodo, ki je ti posamezniki nimajo, tako zaradi ekonomiskih razmer, w katerih živijo, kot zaradi izgube formalne identitete. Za te ljudi se vojna ni končala, še vedno so ujeti, tako w času kot prostoru. A.H.

Ein Band mit der Aufschrift *NICHT FALLEN* hielt einen Rahmen zusammen, darin das Foto eines Mannes – Haziris verstorbener Bruder. Das ist der Ausgangspunkt des vorliegenden Projekts. *NICHT FALLEN* ist die Aufschrift auf einem Selbstklebeband, das an gefährlichen Hindernissen auf Wegen angebracht werden kann und uns auf die Sturzgefahr hinweist. Das Projekt thematisiert ausgelöschte und vergessene Familien sowie Einzelne, Flüchtlinge im jugoslawischen Krieg, die in den 1990er Jahren unter anderem ins Flüchtlingscamp Ježevac bei Tuzla kamen. In diesem Gemeinschaftszentrum leben heute, mehr als 20 Jahre nach dem Krieg, immer noch Menschen, denen sowohl »die Geschichte als auch die Zukunft« genommen wurde, wie Franko betont. Die Barackensiedlung verbindet nichts mit dem Urlaubscamp Ježevac na Krku, das ironischerweise den gleichen Namen trägt, jedoch nahe der Ortschaft Oskova in der Gemeinde Banovići liegt, wo sich auch ein Braunkohle-Bergbau befindet. Hierher flüchteten Menschen aus Srebrenica, Bratunce und Vlasenica. Laut Angaben aus dem Jahr 2011 leben im Gemeinschaftszentrum Ježevac, dem größten in Bosnien und Herzegowina, 77 Familien, 215 Menschen<sup>1</sup>. Insgesamt leben in solchen Zentren gegenwärtig 7200 Menschen<sup>2</sup>, allesamt am sozialen Rand. Das ist der Hintergrund des Projekts, mit dem sich Franko seit 2015 befasst. Die Menschen im Zentrum Ježevac leben vom Kohlesammeln aus Abfällen und Resten, die beim Sortierungsverfahren im Bergwerk entstehen. Diese Menschen können nicht weiter abstürzen. Auf Grundlage des visuellen Archivmaterials und des heutigen Alltags der Menschen in Ježevac erzählt Franko eine erschütternde Geschichte, die zwar an den spezifischen Ort und seine Situation gebunden ist, jedoch auf die universelle Tragödie des Kriegs und das Schicksal von Individuen verweist, die vom System vergessen und verstoßen werden. Mit einer minimalistischen Ästhetik und konzeptuellen Grundidee bildet er Abfolgen und Bildserien, die ein Gefühl von Unendlichkeit und der Wiederholung evozieren, die Bewegung in einem Teufelskreis. Als Leitmotiv erscheinen in seiner Bildsprache immer wieder Vögel als Symbol der Freiheit, welche diese Individuen aufgrund ökonomischer Verhältnisse, in denen sie leben oder aufgrund des Verlustes ihrer formellen Identität verloren haben. Für diese Menschen ist der Krieg nicht beendet, noch immer sind sie Gefangene, sowohl in der Zeit als auch im Raum. A.H.



JOŠT FRANKO, TUNEL / Tunel / Tunnel, 2019  
kolaža z archiwneho materiala / kolaž gradiva iz arhiva / Collage aus Archivmaterial

## IRWIN (SI)

IRWIN – CELOVEC, 2010 barbnej fotografiji / barvni fotografiji / zwei Farbfotographien à 165 x 216 cm

NSK – država v času / NSK – Staat in der Zeit / NSK – stat w času, 2008/2019 plakaty / plakati / Plakate

Skupina IRWIN so na wustajeńcy z dwémaj wumělskimaj pozicijomaj wobdželi. Prěnju z titulom *Celovec* tworitej dwě foče wo jednym a tym samym naměsće w Celovcu. Město Celovec je stolica awstriskeje Korutanskeje, historiskeje kónčiny ze slowjensce a němsce rěčacej ludnosću. Korutanska jako kulturny rum bu na zakladže ludoweho wothłosowanja w lěče 1920 džélena, a hač do džensnišeho skutkuje w tutym wobłuku čišć asimilacije na slowjensce rěčacu ludnosć. Foče wo Celovcu stej identiskej hač na to, zo bu němski napis na wobchodach a hoscencach ze slowjenskim narunany. Mólička změna na foče, kotař ani hnydom njenapadnje, skići wobhladowarjej nastork, wo kompleksnej zaúdženosći a přitomnosći tuteje kónčiny kaž tež wo móžnosći hinašeje reality a hinašich staviznow přemyslować. Twórba je nastala za wustajeńcu *Heimat/Domovina* w MMKK, kotrejež kuratorka bě Christine Wetzlinger-Grundig. Druhi Projekt, kotryž skupina we wobłuku wustajeńcow *Wobrazy krajiny* předstaji, wěnuje so aktualnej temje nastupajo politisku situaci Slowjenskeje, kotař bě prjedy džél Socialistiskeje federatiwneje republiky Juhoslowjanskeje. Tutón džensa hižo njek-sistowacy stat zachowa sej swoje městno w stawiznach a we wědomju jednotliwca tež z wizuelnymi elementami; jedyn tajki su turistiske plakaty, propagowace kulturne zajimawostki a rjanosće přirody Juhoslowjanskeje. Při tym so jedna wo idealizowane a estetiske fotografije, kaž je tež z načasneje turistiskeje reklamy znajemy. Člonojo kolektiva IRWIN su so rozsudzili za interwenciju: Su w plakatach napis *Jugoslavija* narunali z NSK – država v času (NSK – stat w času, přispomn.). Tutón stat nastala 1992 jako wuslědk transformacie NSK-kolektiva w formje »abstraktneho organizma, jako suprematistiske čéleso«, jako pohib duha přez projekty, kotrež z časom leča<sup>1</sup>. Zapisanie tuhoto njeteritorialneho stata do ikonografiskich městow něhdysheho stata wotměwa so na dwémaj runinomaj. Sprěnja dž wo markérowanje něhdysich zhromadnych staviznow, kotrež so dale a bôle rozpušćeja, zdruga wjedže projekt k přemyslowanjam wo utopiskim idealnym staće w přichodže. Ze slowami Žížeka prajene móže to jenož być stat, kotryž so hižo njebudže na etniske zhromadnosće zložować – potajkim stat bjez teritorija, dospołne kumštny wutwor, kotryž postajeja wěste principije a awtority<sup>2</sup>. A.H. [hsb] Skupina IRWIN na razstavi sodeluje z dvema umetniškima pozicijama. Provo z naslovom *Celovec* sestavlja dve fotografiji trga w Celovcu. Mesto Klagenfurt/Celovec je glavno mesto avstrijske Koroške, ki je zgodovinsko področje z mešanim slovensko in nemško govorečim prebivalstvom. Nekoč kulturno povezana Koroška je bila na podlagi plebiscita razdeljena leta 1920 in vse do danes na tem področju potekajo asimilacijski pritski na slovensko govoreče prebivalstvo. Fotografiji Celovca sta skoraj identični, le da so na eni originalni napisi na trgovinah in lokalih w nemščini zamenjani s slovenskimi napisimi. Z zelo minimalnim posegom w fotografiji, ki je na prvi pogled celo neopazen, je gledalec nehote spodbujen k razmisleku o kompleksni preteklosti in sedanjosti tega območja ter tudi k razmisleku o možnosti obstoja neke druge realnosti in neke druge zgodovine. Delo je nastalo za razstavo *Heimat/Domovina* w MMKK, ki jo je kurirala Christine Wetzlinger-Grundig. V drugem projektu, ki bo predstavljen w sklopku razstave *Podobe pokrajine*, je izpostavljena tematika, ki se veže na politično realnost Slovenije, nekoč dela Socialistische federative republike Jugoslavije. Vpis te, danes več neobstaječe države, w zgodovino in zavest posameznikov se vrši tudi preko vizualnih elementov; eden izmed njih so gotovo turistični plakati, ki so oglaševali znamenitosti Jugoslavije s podobami naravnih in kulturnih znamenitosti dežele. Gre za idealizirane in estetske fotografije, kakršne poznamo tudi iz sodobnih turističnih reklam. Člani kolektiva IRWIN so se odločili intervenirati w plakate in napise *Jugoslavija* zamenjati z napisom *NSK – država v času*. Ta je nastala leta 1992 kot rezultat transformacie NSK kolektiva in obstaja kot »abstrakten organizem, suprematistično telo«, gibanje duha skozi projekte, ki si sledijo w času<sup>1</sup>. Vpis te ne-teritorialne države na ikonografske lokacije nekdanje države preči dve ravnini. Na eni gre za markacijo nekoč obstoječe skupne zgodovine, ki se vedno bolj briše, na drugi ravni pa projekt vodi w razmislek o utopičnem idealu države prihodnosti. Kot zapiše Žížek, je to lahko samo država, ki ne bo več temeljila na etnični skupnosti, država brez ozemlja, popolnoma umetna tvorba, ki sestoji iz določenih načel in awtoritete<sup>2</sup>. A.H. Die Gruppe IRWIN nimmt an der Ausstellung mit zwei künstlerischen Positionen teil. Die erste mit dem Titel *Celovec* bilden zwei Fotografien eines Platzes in Klagenfurt. Die Stadt Klagenfurt/Celovec ist die Hauptstadt des österreichischen Kärntens/Koroška, ein historisches Gebiet mit Slowenisch und Deutsch sprechender Bevölkerung. Dieser Kulturrbaum wurde auf Grundlage der Volksabstimmung im Jahr 1920 geteilt und bis in die Gegenwart ist in diesem Bereich ein Assimilationsdruck auf die Slowenisch sprechende Bevölkerung zu verzeichnen. Die Fotos Klagenfurts sind beinah ident, es wurden lediglich die deutschen Aufschriften von Geschäften und Lokalen gegen slowenische ausgetauscht. Mit einem minimalen Eingriff in das Foto, der auf den ersten Blick gar nicht auffällt, wird der Betrachter unwillkürlich zum Nachdenken über die komplexe Vergangenheit und Gegenwart dieses Gebietes angeregt wie auch zum Nachdenken über die Möglichkeit einer anderen Realität und einer anderen Historie. Die Arbeit entstand für die Ausstellung *Heimat/Domovina* im MMKK, die von Christine Wetzlinger-Grundig kuratiert wurde. Das zweite Projekt, das im Rahmen der Ausstellungen *Bilder einer Landschaft* vorgestellt wird, widmet sich einem aktuellen Thema in Bezug auf die politische Situation Sloweniens, das vormals Teil der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien war. Dieser heute nicht mehr existente Staat nimmt seinen Platz in der Geschichte und im Bewusstsein des Einzelnen auch mittels visueller Elemente ein; eines davon sind gewiss Tourismus-Plakate, welche die Sehenswürdigkeiten Jugoslawiens mit Abbildungen von Natur- und Kultursehenswürdigkeiten propagierten. Dabei geht es um idealisierte und ästhetische Fotografien, wie wir sie auch aus der gegenwärtigen Tourismusreklame kennen. Die Mitglieder des Kollektivs IRWIN haben sich zu einer Intervention entschlossen, und in den Plakaten die Aufschrift *Jugoslavija* mit der Aufschrift *NSK – država v času* (NSK – Staat in der Zeit, Anm.) ersetzt. Dieser Staat entstand 1992 als Folge einer Transformation des NSK-Kollektivs als »abstrakter Organismus, ein suprematistischer Körper«, einer Bewegung des Geistes durch Projekte, die der Zeit folgen<sup>1</sup>. Der Eintrag dieses nicht-territorialen Staates auf ikonografische Orte des einstigen Staates geschieht auf zwei Ebenen. Zum einen geht es um das Markieren der einst gemeinsamen Geschichte, die sich immer stärker auflöst, zum anderen führt das Projekt zu Überlegungen über ein utopisches Staatsideal in der Zukunft. Um mit Žížek zu sprechen, kann das nur ein Staat sein, der nicht mehr auf ethnischen Gemeinschaften beruhen wird, ein Staat also ohne Territorium, ein absolut künstliches Gebilde, das von bestimmten Prinzipien und Autoritäten bestimmt wird<sup>2</sup>. A.H.



Foto: Tomaž Gregorič

IRWIN, IRWIN – CELOVEC, 2010  
barbna fotografija / barvna fotografija / Farbfotographie (detail/detajl/Detail)

## MICHAEL KRUSCHA (DE)

[www.michaelkruscha.de/](http://www.michaelkruscha.de/)

### POETISKA DYSTOPIJA – DYSTOPISKA POEZIJA / POETIČNA DISTOPIJA – DISTOPIČNA POEZIJA / POETISCHE DYSTOPIE – DYSTOPISCHE POESIE

Pusciny su molerjej a fotografje Michael Kruschi, kaž so zdawa, wosebity fascinozum. Na svojih jézbach, kiž jeho do dalokich krajow dowjedzechu, je přeco wone slédy z kameru zapopadował, kiž bě čłowjek na tutych wotležanych, njepřiomnych městrnach za-wostají. Wot 2011 wěnuje so Kruscha – předewšém z molerskimi twórbami a kolažemi – z pěska nastatym horam we Łužicy. Zasadny rozdžel k stepam w Kazachstanje abo pusčinje Atacama tci w tym, zo pusčiny tudy přez čłowjeka a jeho wudobywanje brunicy nastawaja. Tute zaničowace zasahi kaž tež procesy transformacie tworja srđdzišćo rjadu kompozicijow we wulkim formaće k tutej temje. Ćeńke, módrošere, běle a čorne linije so přez nabruń, zamórane krajiny čahnu – w *Sinfonii Łužicy* (2011). Přiroda zhubja so tu za wótrej mechaniskej konstrukcji, kiž cyłemu rumej we wobrazu stabilitu a napjatosć spožča. W běhu časa pozhubuje twórby wumělca tutón kontrast mjez filigranošću kaž tež grafiskim wobchadženjom z techniskimi elementami a bjezkonturnym molerskim zwobraznjem transformérowanej přírody.

Za nowše twórby je duktus molowanja absolutnje typiski, kotryž tute elementy do so přechadžeć da. Wšě konkretnosće w tutych twórbach so – swobodnym rumam za asociaciju na dobro – rozpušćeja. Mjeńše twórby na papierje ze serije *Mylene krajiny – mental maps* (2016) pokazuju z kompoziciju znateje palety barbow a wurazliwej tolstej worštu barbow na brachialne hórnistwowe krajiny. Zdobom su přirjadowanja formow wotewrjene a su wusměrjene do ruma nutř. Z tym móža so jako wuraz čečacych myslow wumělca zrozumić abo tež jako wočinjene blaki, kiž inspěruja a so wobhladowarce a wobhladowarjej jako plonina za projekciju swójskich předstawow poskičeja. Tole so w tutej seriji – nimo wužiwanja acryla a tuše, seršćowca a pjera – ze srédkami kolaže přidatnje zesylnja. Michael Kruscha zložuje swoje wóčko na hórnistwou krajinu Łužicy cyle bjež žałošćenja. Skerje zhladuje na distancowane kaž tež fokusérowace wašnje na brachialnu mōc, z kotrejž so mašiny njenaprošnje do krajiny zarywaja. Kaž twórba *Čémne dny* (2012) jasne pokazuje, tci w tutej technoidnej mocy rytmus a w linijach dystopiskich plonin poezija. S.K. [hsb]

Zdi se, da puščave v posebni meri očarajo slikarja in fotografa Michaela Kruscho. Na svojih daljnih potovanjih je s kamero posnel sledi, ki jih človek pušča v takšnih negostoljubnih krajih. Od leta 2011 se v svojem slikarskem delu ter v kolažih posveča predvsem peščenim gorovjem v Lužici. Edina razlika v primerjavi s stepami Kazahstana ali puščave Atacama je ta, da je jalovišča premogovnih dnevnih kopov ustvaril človek.

Tema uničujocih posegov, kot tudi procesi transformacije, predstavljajo središče cikla kompozicij velikega formata. Fine modrosive, bele in črne črte se vijejo skozi oker rjave, zabrisane pokrajine z naslovom *Sinfonie der Lausitz* (2011; Lužiška Simfonija, op.). Narava izgine za ostrimi mehaničnimi konstrukcijami, na katerih temelji celoten likovni prostor, in ga napolnijo z napetostjo. Tekom časa se v umetnikovih delih izgubi kontrast med drobno razčlenjenostjo in grafično obdelavo tehničnih elementov in slikarsko upodobitvijo transformirane narave, ki nima več obrisov.

V novejših delih nadvladuje slikarska poteza, ki prepleta posamezne elemente. Proste asociacije začnejo nadomeščati konkretno upodobitev. Manjša dela na papirju iz cikla *Gestörte Landschaften – mental maps* (2016; Kalne pokrajine – mental maps, op.) z opisano barvno paleto in krepkim nanosom barve označujejo silovite pokrajine dnevnih kopov. Kompozicije oblik so istočasno odprte in kažejo navznoter. So izraz miselnega toka umetnika in hkrati odprtij, ki navdihujo in tvorijo asociativni prostor za gledalce. Poleg uporabe akrila, tuša, čopiča in peresa je to poudarjeno tudi s tehniko kolaža.

Kruschev pogled na pokrajine lužiških dnevnih kopov je brez vsakršne otožnosti, je distanciran, osredotočen pogled na kruto moč, s katero se stroji brez kompromisov zažrejo v pokrajino. Kot prikaže delo *Schwarze Tage* (2012; Črni dnevi, op.), je v tej tehnoidni sili ritem in v črtah distopičnega terena poezija. S. K.

Wüsten, so scheint es, sind für den Maler und Fotografen Michael Kruscha ein besonderes Faszinosum. Bei seinen weitführenden Reisen hat er stets jene Spuren mit der Kamera festgehalten, die der Mensch in diesen unwirtlichen Orten hinterlassen hat. Seit 2011 widmet er sich vor allem mit malerischen Arbeiten und Collagen den Lausitzer Sandgebirgen. Der entscheidende Unterschied zu den Steppen in Kasachstan oder der Atacama-Wüste ist, dass der hiesige Kohleabbau menschengemachte Einöden schafft. Diese zerstörerischen Eingriffe wie auch die Prozesse der Transformation sind Zentrum einer Reihe großformatiger Kompositionen zum Thema. Feine blaugraue, weiße und schwarze Linien ziehen sich durch ockerfarbene, verschwommene Landschaften – eine *Sinfonie der Lausitz* (2011). Die Natur verschwindet hier hinter der scharfen mechanischen Konstruktion, die dem gesamten Bildraum Halt und Spannung verleiht. Im Laufe der Zeit verlieren die Arbeiten des Künstlers diesen Kontrast zwischen der Feingliedrigkeit sowie grafischen Behandlung der technischen Elemente und der konturlosen, malerischen Darstellung der transformierten Natur.

Jüngere Werke sind geprägt durch einen durch und durch malerischen Duktus, der diese Elemente in einander verschwimmen lässt. Das Konkrete wird in diesen Arbeiten zugunsten freierer Assoziationsräume aufgelöst. Die kleineren Papierarbeiten der Serie *Gestörte Landschaften – mental maps* (2016) deuten im Zusammenspiel der bekannten Farbpalette und dem ausdrucksstarken Farbauftrag auf die brachialen Tagebaulandschaften. Gleichzeitig sind die Formenanordnungen offen und verweisen nach innen. Demgemäß können sie als Ausdruck fließender Gedanken des Künstlers identifiziert werden, wie auch als offene Stellen, die anregen und als Projektionsflächen für die Assoziationen ihrer Betrachterinnen und Betrachter wirken. Neben dem Einsatz von Acryl und Tusche, Pinsel und Feder wird dies in dieser Serie zusätzlich mit den Mitteln der Collage verstärkt. Michael Kruschas Blick auf die Lausitzer Tagebaulandschaften ist frei von Wehmutter. Vielmehr ist es eine distanzierte wie fokussierte Betrachtung der brachialen Kraft, mit der sich die Maschinen kompromisslos in die Landschaft eingraben. Wie *Schwarze Tage* (2012) deutlich zeigt, steckt in dieser technoiden Kraft Rhythmus und in den Linien der dystopischen Gelände Poesie. S.K.



MICHAEL KRUSCHA, SINFONIE DER LAUSITZ / Sinfonija Łužicy / Lužiška simfonija, 2011  
acryl\_platno / akril\_platno / Acryl\_Leinwand, 195 x 155 cm

## **MARKO LIPUŠ (AT)**

[www.markolipus.com/de/](http://www.markolipus.com/de/)

### BABICA, 2015

Za fotowy projekt *Babica*, serbski starka, jo se pôdał Marko Lipuš, narożony w Eisenkappelu/Železnej Kapli, na drogu, aby sléžil za slédamy swójeje starkeje Maria Lipuš, narożona 1908 ako Maria Karničar w dwójoręcnych korutańskich granicnych stronach k Slovjeńskiej, kenž jo se 1945 w koncentraciskem lègwje Ravensbrück zamordowała. Ravensbrück jo byl centralne koncentraciske lègwo za žeńske w casu nacionalsocializma, zož su se teke korutańska Słowjeński deporterovali. 80 procentow wšyknych z Korutańskieje pôchadajucich politiskich popajžeńcov a popajžnicov su byli korutańska Słowjeński. Maria Lipuš jo se 1943 pôd wôcyma jeje synowu Florjan a Franz popajžila, za tym až jo muskich gestapo, kenž su byli ako partizany pôsegotowane, gôspodowała. Marko Lipuš znajo swóju starku jano wót togo jadnogo fota a wót wulicowanow swójego nana, spisowaśela Florjana Lipuša. Fotowy projekt se rozrèdujo do wêcej želov. To su detailowe wobraze twarjenjow tencasnego koncentraciskego lègwa, tam namakane wôdne pôdmaty ako ščotki, bjacharje k pišeju abo cesaki, kótarež wón do srjejžišča staja, pôwtšone wobraze kóže joga nana, kótaruž jo pôz skrabanje písamem njepóznajobnu napóral, a lèbda pôznaobne wobraze wokolnosći. Pí tom Marko Lipuš wuzwigujo a zecuzbnijo jadnotliwe elementy w swójej typiskej eksperimentelnej wobrazowej rôcy. Totalne wobraze žinsajšnego wopomnišča zbléduju písamem až k nje-póznaſeu, kaž spomnjeſe, kenž se stawnje wêcej zgubujo. Fotografije wokolnosci Ravensbrücka pokazuju se swéſce běle, ale pí dokradnem glédanju daju se kontury a struktury twarjenjow pôznaš. Do spomnjeñskego projektu *Babica*, kenž jo se 2016 w nakladnistwie Residenz ako knigly wudał, zapšégujo wón teke swójego nana, skrabjo stakim na joga kóže a z tym teke na joga žywjeńskiej droze. Marko Lipuš negativy nejwôtšego žela swójich fotografijow manipulérujo, do nich zaceruju, skrabjo stakim na tradiciji fotografije a pôz to wuwija specifisku fotowu rôc. Pí projekše *Babica* wón fotografiju njewužyva dokumentariski, ale pôdajio se pí sensibelnom rozestajenju z tematiku pôz swóju eksperimentalnu fotografiju na wjelgin wôsobinske pytanje za slédamy swójeje zamordowaneje starkeje, pí comž jeje žywjeńska droga stoj zastupujuc za wšykne popajžone žeńske. N.L. [dsb]

Fotograf Marko Lipuš, rojen v Eisenkappelu/Železni Kapli, se je za fotografski projekt *Babica* podal po sledeh svoje stare mame Marije Lipuš, ki je bila leta 1908 rojena kot Maria Karničar na avstrijskem koroškem dvoježičnem mejnem območju ob Sloveniji in je bila leta 1945 umorjena v koncentraciskem taborišču Ravensbrück. Ravensbrück je bil v času nacionalsocializma osrednje žensko taborišče, kamor so bile deportirane tudi koroške Slovenke. 80 odstotkov vseh političnih ujetnic s Koroške, je bilo koroških Slovenk. Marijo Lipuš so aretrirali pred očmi njenih dveh sinov Florjana in Franca, potem ko je pogostila vojake gestapa, ki so bili preoblečeni v partizane. Obstaja le ena in edina njena fotografija, na kateri je skupaj s svojim možem. Marko Lipuš pozna svojo babico le preko te fotografije in pri-povedovanj svojega očeta, pisatelja Florjana Lipuša.

Fotografski projekt je razčlenjen na več delov: posnetki detajlov poslopij bivšega koncentracijskega taborišča, tam najdeni vsakodnevni predmeti, kot so krtače, kozarci ali glavniki, ki jih postavi v središče; makro-posnetki kóže njegovega očeta, ki jo s praskanjem naredi domala neprepoznavno ter posnetki okolice, zamegljeni, le težko prepoznavni. Marko Lipuš pri vsem tem poudarja in transformira posamezne elemente z eksperimentalno likovno govorico, ki je značilna zanj. Posnetki današnjega spominskega obeležja zbledijo skoraj do neprepoznavnosti, podobno kot spomin, ki za vedno izginja. Posnetki okolice Ravensbrücka so prikazani v bleščeci se belini, še po pozornem gledanju postanejo obrisi in strukture poslopij prepoznavne. V projekt, ki tematizira spominjanje, *Babica*, ki je izšel v knjižni obliku leta 2016 pri založbi Residenz Verlag, vključi tudi svojega očeta; praska na njegovi kóži je tako rekoč tudi praska v njegovi življenjski zgodbi. Marko Lipuš pri skoraj vseh svojih fotografijah obdeluje negative s praskanjem, s tem pa »praska« tudi po tradiciji fotografije in tako razvija svoj lastni fotografiski govor. V projektu *Babica* fotografije ne uporablja dokumentarno, temveč se s prefijenim načinom obdelave tematike in s pomočjo eksperimentalne fotografije poda na dokaj osebno iskanje sledi o svoji umorjeni babici; njeni zgodovina pa predstavlja tudi zgodovino vseh aretriranih žensk. N. L.

Für das Fotoprojekt *Babica*, auf Deutsch Großmutter, begab sich der in Eisenkappel/Železna Kapla geborene Fotokünstler Marko Lipuš auf Spurensuche nach seiner Großmutter Maria Lipuš, geboren 1908 als Maria Karničar im zweisprachigen Kärntner Grenzgebiet zu Slowenien, die 1945 im KZ Ravensbrück ermordet wurde. Ravensbrück war das zentrale Frauenkonzentrationslager in der Zeit des Nationalsozialismus, in das auch die Kärntner Sloweninnen deportiert wurden. 80 Prozent aller aus Kärnten stammenden politischen Häftlinge dort waren Kärntner Sloweninnen. Maria Lipuš wurde 1943 vor den Augen ihrer zwei Söhne Florjan und Franz verhaftet, nachdem sie Männer der Gestapo, die als Partisanen verkleidet waren, bewirkt hatte. Eine einzige Fotografie existiert noch von ihr, die sie mit ihrem Mann zeigt. Marko Lipuš kennt seine Großmutter lediglich von diesem einen Foto und von den Erzählungen seines Vaters, dem Schriftsteller Florjan Lipuš. Das Fotoprojekt gliedert sich in mehrere Teile: Detailaufnahmen der Gebäude des ehemaligen Konzentrationslagers, dort gefundene Alltagsgegenstände wie Bürsten, Trinkbecher oder Kämme, die er in den Mittelpunkt rückt, Großaufnahmen der Haut seines Vaters, die er mit Kratzungen nahezu unkenntlich macht und kaum zu erkennende Aufnahmen der Umgebung. Dabei betont und verfremdet Marko Lipuš einzelne Elemente in seiner typischen experimentellen Bildsprache. Die Totalaufnahmen der heutigen Gedenkstätte verblassen nahezu bis zur Unkenntlichkeit, wie eine Erinnerung, die immer mehr verloren geht. Die Fotografien der Umgebung von Ravensbrück erscheinen leuchtend weiß, erst beim genauen Hinsehen lassen sich die Konturen und Strukturen der Gebäude nachzeichnen. Bei dem Gedenkprojekt *Babica*, das 2016 im Residenz Verlag in Buchform erschienen ist, bindet er auch seinen Vater ein, kratzt sozusagen an dessen Haut und damit auch an dessen Lebensgeschichte. Marko Lipuš manipuliert in den meisten seiner Fotografien die Negative, ritzt in sie hinein, kratzt somit an der Tradition der Fotografie und entwickelt dadurch eine spezifische Fotosprache. Er verwendet bei *Babica* die Fotografie nicht dokumentarisch, sondern begibt sich in der sensiblen Aufarbeitung des Themas mittels seiner experimentellen Fotografie auf eine sehr persönliche Spurensuche nach seiner ermordeten Großmutter, wobei ihre Geschichte stellvertretend für alle inhaftierten Frauen steht. N.L.

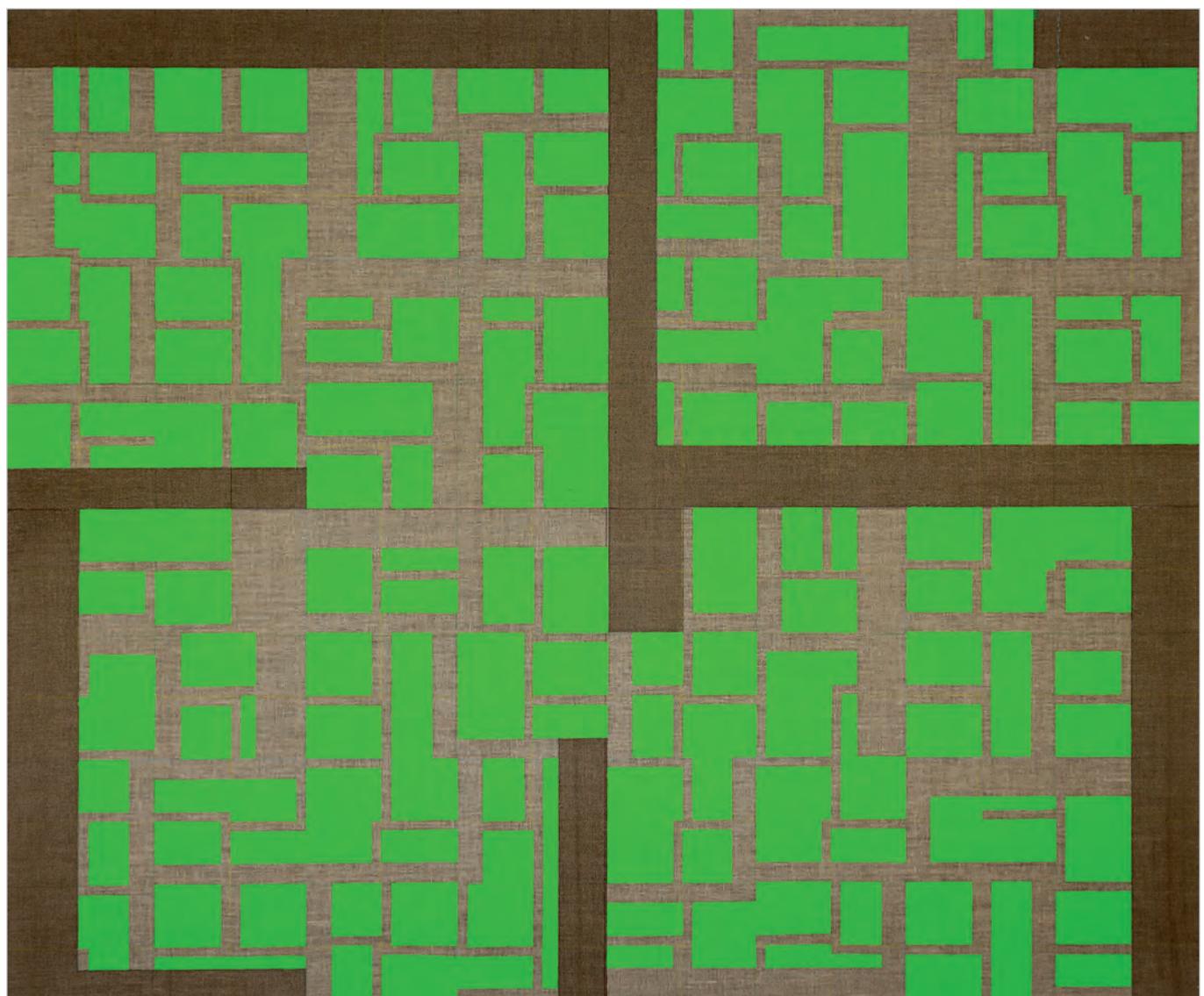


MARKO LIPUŠ, ORT/PLACE 1 / Městno 1 / Kraj 1, 2015  
C-print, 90 x 150 cm

## ZORKA L-WEISS (AT)

Twórby Zorki L-Weiss su puristiske, precizne a jasne, bžez indiwidualnega zabarwjenja. Wóni se wuznamjenjuju pšez nejwětu redukciju wobrazowych srđkow a kšuše racionalny konstrukciski princip. Pšez zestajanje geometriskich elementarnych formow nastawaju strukturēowane rědy. Pšez zežaržanje mólařskich gódnotow jo se wumělcówka kuždeje subjektivneje gestiki a kuždeje formy emocije wobijala. Barwa se rozmějo ako samostatna konkreta gódnota wugótowanja a se pokazujo płona, homogena a monochromna. Pó-mjeňsony geometriski wokabular a pregnantra pšawidłownosć zarédujotej twórby do historiskego pôla napnětosów cystych, proporcionalnych poměrow Pieta Mondriana kaž teke kalkulérowanych rědow Konkretnego wumělstwa jadnogo Maxa Billa abo Richarda Paula Lohse, iluzionistiske (wibraciske) eksperimenty pokazuju na mólařsku Op Art jadneje Bridget Riley, skulpturalne objekty citéruru principy wót Minimal a Hard Edge. Weto jo za Zorku L-Weiss konkreta realita, krajina, měnjata wenkowna forma pširody, wuchadniščo. To wiżone, how jaden bom we wótměnjenju lětnych casow, se pšesajžju we wobrazowych paralelnych swětach. Te se zložuju na wobraz, kenž pšez naglědanie a nutšikowne nazgónjenje nastawa. Žo wó projekciju kompleksnego dožywjenja wopšawdnosći, za kótarež jo nutšikowny póség k swětoju a k wěcam wažny. Zmyslowe zašišće se do barwowych ekwiwalentow pšeménjanju, wóni se do abstraktnych geometriskich strukturow rozrěduju a do formalnych póségow a rytmusow pšestajaju – we wobrazu a skulpturje. Pši tom barwa swój charakter a swoje iluzionistiske kakosći wobchowa: wupšestrše do ruma a płoni, wustatkowanje do dlymi, zamóžnosć do korespondence a kontrasta, swój potencial měra abo gibnjenja kaž swóju psychisku chromatisku statkownosć. We wobrazowem procesu želo se želi wót pširodnego pšiklada a wót wšykných wopšimjeowych konotacijow a se wuwija k awtonomnemu, artifichelemu wugótowanju, kótarež wěcej njepokazuju nic zmyslowego, ale jano twórby imanentnym kaznjam slědujo – wšojadno, lěc se zložuju na komplícérowany, matematisko-logiski konstrukciski princip abo lěc architektoniska natwár wobraza swójowólnym estetiskim rozsuženjam slědujo. Na slěd k zwenkawobrazowej realisé pší mőzo se jano pšez title twórbow a indirektnje pšez barwu. C.W.G. [dsb] Dela Zorke L-Weiss so puristična, natančna in čista, brez vsakršnega osebnega naboja. Njihova podoba temelji na skrajni redukciji likovnih sredstev in strogo racionalnem načelu konstrukcije. S pomožjo dodajanja elementarnih geometrijskih oblik nastajajo strukturirani načini reda. Z redukcijo likovnih prvin prepreči vsakršno osebno izpoved ali obliko emocije. Barvo tolmači kot samostojni in konkretni oblikovni pojem, ki se prikaže ploskovno, homogeno in enobarvno. Skromno geometrično besedilo ter izrazita enakomernost uvrščata njena dela v bogat zgodovinski kontekst čistih, proporcionalnih kompozicij Pieta Mondriana in premišljenih sistemov reda konstruktivne umetnosti, na primer Maxa Billa ali Richarda Paula Lohseja, iluzionistični eksperimenti (z vibracijami) nakazujejo na slikovit op art umeatrice Bridget Riley, skulpturalni objekti pa citirajo načela zvrsti minimalizma in Hard Edge slikarstva. Vendar je izhodišče ustvarjanja Zorke L-Weiss konkreta stvarnost, pokrajina, spreminjača se oblika narave. Tisto kar vidi tu, neko drevo v spreminjanju letnih časov, transformira v paralelne likovne svetove, ki temelijo na sliki, ki nastane kot rezultat lastnega gledanja in notranjih izkušenj. Gre za projekcijo dokaj kompleksnega doživljavanja dejanskosti, za katerega je odnos do sveta in stvari pomemben. Vtise spreminja v barvne ustreznice, ki jih razmesti v abstraktne, geometrijske strukture ter formalne odnose in ritme – tako v sliki kot tudi v skulpturi. Pri vsem tem barva obdrži svoj značaj in svojo iluzionistično lastnost: prostorsko-površinsko razsežnost, globinski učinek, zmogljivost korespondence in kontrasta, svojo zmožnost mirovanja in gibanja ter svoj fizični barvni učinek. V likovnem postopku se njeno delo popolnoma loči od vzorca v naravi in od vseh vsebinskih konotacij in se razvije v avtonomno, umetno obliko, ki nima čutnosti, temveč sledi izključno zonom, podrejenim delu – ne glede na to, ali to temelji na nekem zapletenem matematično-logičnem konstrukcijskemu načelu ali pa če likovna kompozicija sledi poljubnim estetskim odločitvam. Sled do resničnosti izven likovnega govora lahko zaznamo le s pomožjo naslova ali preko barve. C.W.G.

Die Werke von Zorka L-Weiss sind puristisch, präzise und klar, ohne individuellen Anstrich. Ihre Erscheinung beruht auf der äußersten Reduktion der Bildmittel und auf einem streng rationalen Konstruktionsprinzip. Durch die Reihungen geometrischer Elementarformen entstehen strukturierte Ordnungen. In der Zurücknahme der malerischen Werte sind jede subjektive Gestik und Form von Emotion vermieden. Die Farbe wird als selbstständiger konkreter Gestaltungswert begriffen und erscheint flächig, homogen und monochrom. Das verknüpfte geometrische Vokabular und die ausgeprägte Regelhaftigkeit verweisen das Werk in ein historisches Spannungsfeld der reinen, proportionalen Verhältnisse Piet Mondrians sowie der kalkulierten Ordnungen der Konkreten Kunst eines Max Bill oder Richard Paul Lohse, illusionistische (Vibrations-)Experimente deuten auf die malerische Op Art einer Bridget Riley, skulpturale Objekte ziitieren Prinzipien von Minimal und Hard Edge. Dennoch ist für Zorka L-Weiss die konkrete Realität, die Landschaft, die wechselnde Erscheinungsform der Natur, der Ausgangspunkt. Das Gesehene, hier ein Baum im Wandel der Jahreszeiten, wird in bildnerischen Parallelwelten umgesetzt. Diese beruhen auf einem Bild, das durch Anschauung und innere Erfahrung Zustände kommt. Es geht um die Projektion eines komplexen Wirklichkeitserlebnisses, für das der innere Bezug zur Welt und zu den Dingen wichtig ist. Die Sinnesindrücke werden in Farbäquivalente verwandelt, sie werden in abstrakte geometrische Strukturen geordnet und in formale Beziehungen und Rhythmen übersetzt – in Bild und Skulptur. Dabei bewahrt die Farbe ihren Charakter und ihre illusionistischen Eigenschaften: die räumlich-flächige Ausdehnung, die Tiefenwirkung, die Korrespondenz- und Kontrastfähigkeit, ihr Ruhe- oder Bewegungspotential sowie ihre psychische chromatische Wirkung. Im bildnerischen Prozess löst sich die Arbeit vom Naturvorbild und von allen inhaltlichen Konnotationen und entwickelt sich zu einer autonomen, artifiziellen Gestaltung, die nicht mehr Sinnliches vorführt, sondern ausschließlich werkimannten Gesetzen folgt – gleich, ob ein kompliziertes, mathematisch-logisches Konstruktionsprinzip zugrunde liegt, oder ob der bildarchitektonische Aufbau willkürlichen ästhetischen Entscheidungen folgt. Die Spur zur außerbildlichen Realität kann nur über die Werktitel und indirekt über die Farbe aufgenommen werden. C.W.G.



ZORKA L-WEISS, DREVO / Bom / Baum III, 2013  
acryl\_plat / akril\_platno / Acryl\_Leinwand, 100 x 120 cm

## MELITTA MOSCHIK (AT)

www.moschik.at

### OUTER SPACE, 2013 / GLOBE FACES, 2019

Melitta Moschik nawęzują na wiedomnostne, sociokulturelne a medialne fenomeny a wobjadna pśašanja zauwupytnjenja a reprezentacie wopśawdnosći, kótarež pó konstruktivnych wugótowańskich principach pśenosuju do industrielne zgótowanych twórbow w technoidnej estetice, kenž su z pomocą computera wobżélane. W pśedlažecykh zéłach wumělcówka se zabéra ze žinsajšnymi technologiami wobrazowego pśedstajenia swěta. Wobraz krajiny glēdaļkujo glēdaniščo, z kótaregož swět wobglēdujomy a konstruēruj wopśawdnosć ako jadnotku zauwupytnjenja w ramiku nacasnych móžnosćow a pominanju. Digitalny póstup jo glēdanie na swět pśeměni. Kartografiske registrērowanje zemje, kótarež jo se w 20. stolěšu pśez elektroniske nowoty rewolucionērowalo, se žinsa z pomocą pówětšowych a satelitowych wobrazow pśewježo; analogne technologie wugódnošenja su se pśez digitalne sensory wuměnil. GPS zarucuju dokradne pódaša městna, referencowe dypki k zwěščenju pozicije njelaže wěcej na zemi, ale w swětnišču. Digitalizacija dowljio nowe wobchadanje z kartografiskim materialom a zmóžnja wjelerakosć rozdžélnych wobglēdowanow zemje.

Melitta Moschik se poslužuju digitalnych pöglédow wót Google Earth, aby analogne pokazowańska modele natwariła. *GLOBE FACES* pokazujo šesć wobrazow zemje, wujžecy wót nulowego meridiana a spóromje ekwatora, pšecej wót 90° wjertnjone, kenž su do płoni projicērowane – ako referencia na Mercator-projekciju, jadno zwobraznjenje pówjercha zemje, wuwérne kutam, z 15. stolěša, kótaraž jo byla až k wunamakanju GPS za nawigaciju w namónistwje a lětařstwje njewuzbytna. Lateralne wuwježenje wukładujo w multipelnej perspektiwe kontinenty, rekonstruēruj pśedstajenie wó swěše a relatiwěrujo znate wobraze. Motiwu su ako dypkowe rastery – pöségujucy se na digitalne wobrazowe daty – z pomocą CNC-techniki do stala wuštancowane. Na relief pódobna struktura płoni ewoceruju asociacije ku krajinam, k wobrazam terestriskich pówjerchow wótjercha. *OUTER SPACE* zwobraznujo digitalny satelitowy pögléd zemskeje kule we wuštancowanej formje. Rasterowy wobraz fokusurujo pöglēdnenje na specifiske kontinenty a narěznjo geopolitiske městna kaž teke aspekty teritorialneje kontrole. Pśez multiperspektiwiški glēd dajo se swět ako zwězane seši póségow cytaš. C.W.G. [dsb]

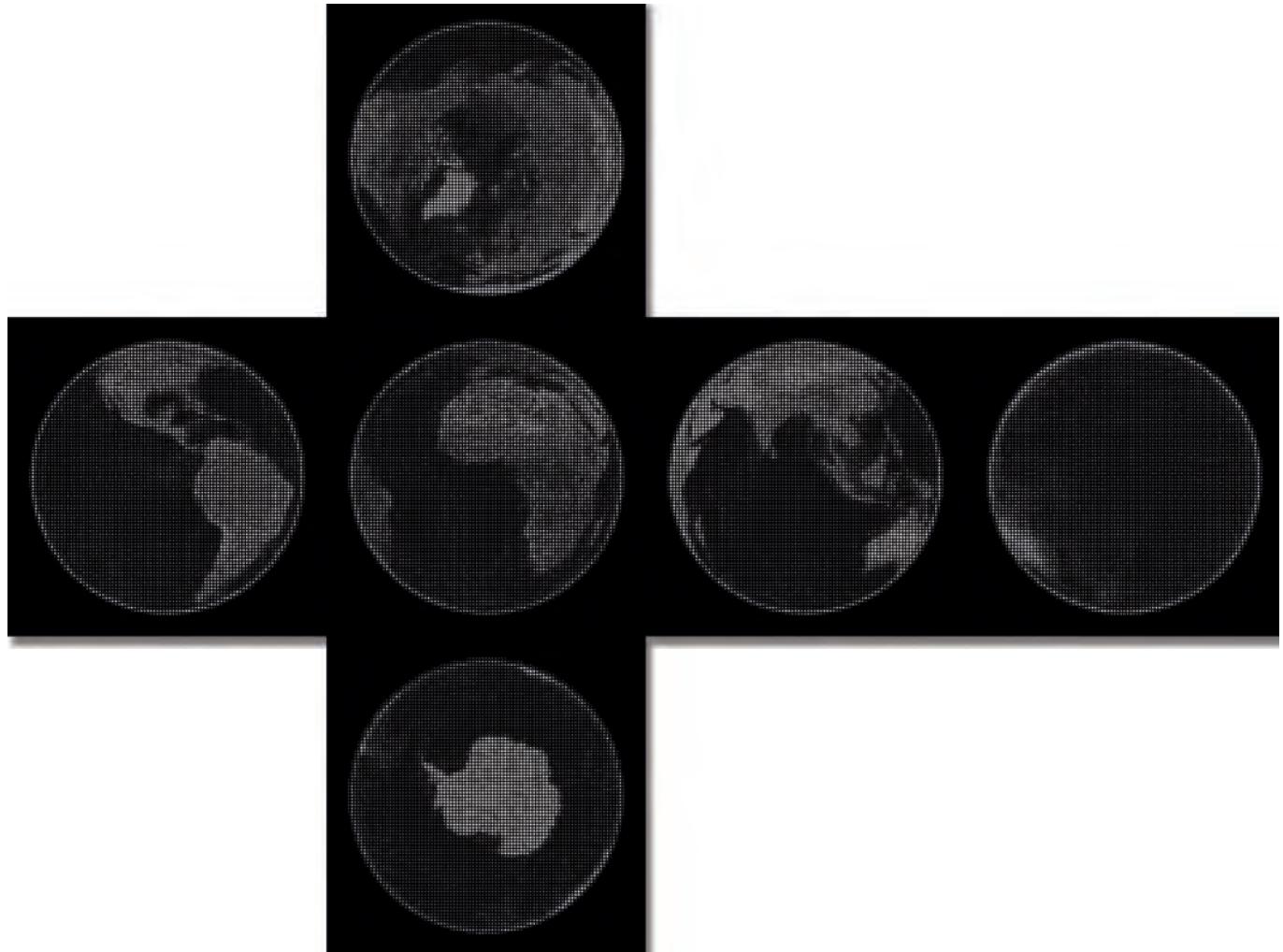
Melitta Moschik se ukvarja z znanstvenimi, sociokulturnimi in medijskimi fenomeni ter obravnava vprašanja zaznavanja in upodabljana resničnosti, ki jih s pomočjo konstruktivnih načel oblikovanja prestavlja w računalniško generirana, industrijsko izvedena umetniška dela s tehnološko estetiko. V obstojecih delih se umetnica ukvarja z današnjimi postopki vizualne upodobitve Zemlje.

Upodabljanje pokrajine zrcali zorni kot, pod katerim gledamo Zemljo, in konstruira resničnost kot enoto zaznavanja w sklopku sodobnih možnosti in potreb. Digitalni napredok je spremenił pogled na Zemljo. Kartografsko evidentiranje sveta, ki je bilo w 20. stoletju s pomočjo elektronskih inovacij revolucionirano, se danes izvaja preko zračnih in satelitskih posnetkov; analogne načine ocenjevanja so nadomestili digitalni senzorji. GPS zagotavlja natančne podatke o lokaciji, referenčne točke za določanje pozicije niso več na Zemlji, temveč w vesolu. Digitalizacija dovoljuje nov dostop h kartografskemu materialu in omogoča raznoliko opazovanje sveta.

Melitta Moschik se poslužuje digitalnih pogledov na Zemljo, ki jih nudi Google Earth za izdelavo analognih vzorcev. *GLOBE FACES* prikaže šest pogledov na Zemljo, začenši pri ničelnem poldnevniku potuje preko ekvatorja; projekcije so vedno pod kotom 90° na površino – kar se navezuje na Mercator projekcijo, način upodabljanja zemeljske površine iz 15. stoletja, ki zagotavlja prave kote (in jih ne popači). Ta je bila do iznajdbe GPS-a nepogrešljiva w navigaciji, tako pri plovbi kot w zračnem prometu. Stranska projekcija w množičnih perspektivah prikazuje kontinente, rekonstruira predstavo o Zemlji in relativizira že znane podobe. Motive niza w točkovnem rastru – ki se našajo na digitalno likovno gradivo – s CNC-tehniko iz jekla. Reliefska struktura površine plošče vzbuja asociacije na pokrajine in zračne posnetke zemeljskih površin. *OUTER SPACE* prikaže digitalni satelitski posnetek Zemlje w perforacijski obliku. Perforirana slika osredotoči pogled na določene kontinente in nakazuje geopolitična prizorišča ter aspekte teritorialnega nadzora. Multiperspektivni pogled prikazuje Zemljo kot globalno omrežje odnosov. C. W. G.

Melitta Moschik greift wissenschaftliche, soziokulturelle und mediale Phänomene auf und behandelt Fragen der Wahrnehmung und Repräsentation von Wirklichkeit, die sie unter konstruktiven Gestaltungsprinzipien in computergenerierte, industriell gefertigte Werke in technoider Ästhetik umsetzt. In den vorliegenden Arbeiten beschäftigt sich die Künstlerin mit den heutigen Verfahren der bildlichen Darstellung der Welt. Das Bild der Landschaft spiegelt den Blickwinkel, aus dem wir die Welt betrachten und konstruiert die Wirklichkeit als Wahrnehmungseinheit im Rahmen der zeitgenössischen Möglichkeiten und Anforderungen. Der digitale Fortschritt hat die Sicht auf die Welt verändert. Die kartografische Erfassung der Erde, die im 20. Jahrhundert durch elektronische Neuerungen revolutioniert wurde, wird heute mittels Luft- und Satellitenaufnahmen vorgenommen; analoge Auswertungsverfahren wurden von digitalen Sensoren abgelöst. Das GPS gewährleistet präzise Standortangaben, die Referenzpunkte zur Positionsbestimmung liegen nicht mehr auf der Erde, sondern im All. Die Digitalisierung erlaubt einen neuen Umgang mit kartografischem Material und ermöglicht eine Vielfalt von unterschiedlichen Beobachtungen der Erde.

Melitta Moschik bedient sich digitaler Ansichten von Google Earth um analoge Anschauungsmodelle zu bauen. *GLOBE FACES* zeigt sechs Bilder der Erde, vom Nullmeridian ausgehend und entlang des Äquators um jeweils 90° gedreht, die in die Fläche projiziert sind – in Referenz an die Mercator-Projektion, einer winkeltreuen Abbildung der Erdoberfläche aus dem 15. Jahrhundert, die bis zur Erfindung des GPS für die Navigation in See- und Luftfahrt unverzichtbar war. Die laterale Abwicklung vermittelt in multiplen Perspektiven die Kontinente, rekonstruiert die Vorstellung von Welt und relativiert bekannte Bilder. Die Motive sind in Punktrastern – auf die digitalen Bilddaten Bezug nehmend – mittels CNC-Technik in Stahl gestanzt. Die reliefartige Flächenstruktur evoziert Assoziationen zu Landschaftlichem, zu Luftbildaufnahmen von terrestrischen Oberflächen. *OUTER SPACE* bildet die digitale Satellitenansicht der Erdkugel in gestanzter Form ab. Das Rasterbild fokussiert den Blick auf spezifische Kontinente und deutet geopolitische Schauplätze sowie Aspekte territorialer Kontrolle an. Der multiperspektivische Blick macht die Welt als globales Beziehungsnetzwerk lesbar. C. W. G.



MELITTA MOSCHIK, GLOBE FACES<sub>01-06</sub>, 2019  
lakierowany stal, CNC-štancowanje, alu-ramik, šesćželny / lakirano jeklo, CNC-perforacija, alu-okvir, 6-delno /  
Stahl lackiert, CNC-Stanzung, Alu-Rahmen, 6-teilig, 240 x 180 x 2,5 cm

## MARKO PELJHAN (SI)

KRK, 1994

Marko Peljhan so z projektom *Krk* (1994) na wustajeńcy wobdzela. Twórbą, kotaž przed štwórc lětstotkomasta, nabywa aktualnosće přez prašenje, kiž so w teksće formuluje: Što móžemy wočakować, my, twórcy krajinow přichoda? Tole so Peljhan praša we wonym rozsudnym wokomiku, jako wón po »krajinje kaž na měsačku« dunda a jemu zdaleny wrjesk eksplozije wuwědomja wójnu, kotaž w něhdyšej Juhosłowjanskej howri, štož zdobom na fakt skedžbnja, zo so wěsta doba a wěste stawizny nachileja. Zdobom móžemy to, štož Peljhan wopisuje, jako klučowy moment w jeho wuměłskim tworjenju zrozumić, kiž wuměłcej slědžerski wobłuk wotwéra, w kotrymž wón tež džensa hišče skutkuje.

W projekće *Krk* so paralelnje ke krajinowym wobrazam w přewodnym teksće hišče dalša runina interpretacie wotwéra, na kotrejž sej Peljhan, počahujo so na futuristiskeho basnika Velimira Hlebnikova, we wokomiku absolutneje njewěstosće trěbnosće utopiskeho rozwažowanja žada, hač přez twórby, kaž baseń *Ladomir*, wopisowaca nowy swět, kotrež so z pomocu poezie a technologije cyle nowy formuje, hdžež pukot wutroby měnu přichoda předstaja, abo twórby, kaž tak mjenowane *Tablice usode* (Tafle wosuda, přispomnj.), kiž zbudžea zaćiśc, jako by basnik z hłosami někajkeje noweje awtority kontekst k profetiskim tekstam natwarit. Tajke wěšcerstwo tci tež w Peljhanowym teksće na wašnje, w kotrymž so poetiskość ze znazornjenjom wotměnja. Paralelnje k fotografijam wuskułkuje hižo samy pohlad na wěste »krajiny kaž na měsačku« wěste začuće wotcuzbrjenja a napjatosće k něčemu, štož so nam znate zdawa, a tomu, štož zwostawa nam cuze a so zdobom do našeho wědomja a wobzora zdobywa.

Na zakladže toho, štož předleži, wuwiwa Peljhan předstawu, kotoruž nadal z pomocu towaršnostneje kaž tež fyziskeje wokoliny slěduje, hdžež so zmóžnja, utopije myslić a formulować, přetož, kaž Peljhan praji, »... wjedu ritualizowanje utopiskich wuměñjenjow a formow kaž tež jich projektowanje do realneho časa/ruma k towaršnostnemu wuwiću w bjezposřednjej wokolinej«. A.H. [hsb]

Marko Peljhan na razstavi sodeluje s projektom *Krk* iz leta 1994. Aktualnost delu, ki je nastalo pred četr stoletja, podeljuje vprašanje, ki se pojavi v besedilu: Kaj lahko pirčakujemo, mi, ustvarjalci pokrajin prihodnosti? To vprašanje postavi Peljhan v ključnem trenutku, ko se sprehaja po mesečevi pokrajini otoka Krk in ko oddaljen zvok eksplozij prinaša zavedanje o vojni, ki divja na ozemlu bivše Jugoslavije in hkrati zavedanje, da se iztekata neko obdobje in neka zgodovina. Hkrati z opisanim pa lahko razumemo to delo tudi kot ključen trenutek v Peljhanovi umetniški praksi, ki za avtorja odpre polje raziskovanja, ki mu sledi še danes.

Pri projektu *Krk* se nam vzporedno s podobami pokrajine odpira w spremlajočem besedilu še druga trajektorija, na kateri Peljhan, navzudoč se na dela bodočniškega pesnika Velimirja Hlebnikova, v nem trenutku popolne negotovosti izpostavi nujnost utopičnega razmisleka, bodisi skozi dela kakršna je pesnitev *Ladomir*, ki govori o novem svetu, ki ga predrugačita poezia in tehnologija, kjer je srčni utrip denarna enota prihodnosti ali dela kot so t.i. *Tablice usode*, skozi katere se zdi, da pesnik z avtoritativenim glasom vzpostavi sorodnost s preroškimi besedili. To preroškost na nek način vsebuje tudi pričujoče Peljhanovo besedilo, ki prehaja od poetičnega k opisnemu. Vzporedno s fotografijami nam že sam pogled na to dotično mesečevu pokrajino vzbuja občutek odtujenosti in vzpostavlja tenzijo med nečim, kar nam je znano in tistim, kar nam ni ter hkrati vdira v našo zavest in pogled.

Peljhan na podlagi pričujočega razmisleka razvije idejo, ki jo zasleduje v prihodnosti tako s konstrukcijo družbenih kot tudi fizičnih okolij, v katerih je mogoče vzpostaviti in misliti utopijo, kajti, kot pravi »... ritualizacija utopičnih pogojev in oblik ter projekcija le-teh v realen čas/prostor vodi v konkretno družbeno evolucijo v neposrednem okolju«. A. H.

Marko Peljhan nimmt mit dem Projekt *Krk* (1994) an der Ausstellung teil. Seine Aktualität gewinnt das Werk, das vor einem Vierteljahrhundert entstand, durch die Frage, die im Text formuliert wird: Was können wir erwarten, wir, die Schöpfer zukünftiger Landschaften? Diese Frage stellt Peljhan in jenem entscheidenden Augenblick, als er auf der Mondlandschaft der Insel Krk wandelt und ein entfernter Explosionsknall den Krieg ins Bewusstsein ruft, der im ehemaligen Jugoslawien tobtt und zugleich die Gewissheit birgt, dass eine Epoche und eine Historie zu Ende geht. Zugleich können wir das Beschriebene als einen Schlüsselmoment in Peljhans künstlerischem Wirken verstehen, das dem Künstler ein Forschungsgebiet eröffnet, in dem er auch heute noch tätig ist.

Im Projekt *Krk* öffnet sich parallel zu den Landschaftsbildern im begleitenden Text noch eine weitere Interpretationsebene, in der Peljhan, auf den futuristischen Dichter Velimir Chlebnikov Bezug nehmend, in einem Moment der absoluten Ungewissheit die Notwendigkeit einer utopischen Erwägung fordert, sei es durch Werke wie das Gedicht *Ladomir*, das eine neue Welt schildert, die mittels der Poesie und Technologie neu geformt wird, wo der Herzschlag die Zukunftswährung darstellt oder Werke wie die so genannten *Schicksalstafeln*, die den Anschein erwecken, der Dichter würde mit der Stimme einer Autorität einen Kontext zu prophetischen Texten herstellen. Dieses Gefühl birgt auch Peljhans Text in einer bestimmten Art, die vom Poetischen zum Darstellenden changiert. Parallel zu den Fotografien verursacht bereits der Blick auf bestimmte Mondlandschaften ein Gefühl der Entfremdung und der Spannung zu etwas, das uns bekannt erscheint und jenem, das uns fremd bleibt und zugleich in unser Bewusstsein und Blickfeld dringt.

Aufgrund des Vorliegenden entwickelt Peljhan eine Vorstellung, die er in der Zukunft sowohl mit Hilfe eines gesellschaftlichen als auch physischen Umfelds verfolgt, wo es möglich ist, Utopien zu denken und zu formulieren, denn, so Peljhan »... die Ritualisierung von utopischen Bedingungen und Formen sowie deren Projektion in eine reale Zeit/Raum führt zur gesellschaftlichen Entwicklung in der unmittelbaren Umgebung«. A.H.



MARKO PELJHAN, KRK, 1994

»Widżomne a njewidżomne zliwa so do šěrokeje krajiny, zašlosć a přichod konwergērujetej, nastroje za konstrukciju a dekonstrukciju běža w runotakće. Lësa njeje, tola wosud je w tuthy kamjenjach omniprezentny. Póčnjemy wo přežiwjenju rěčeć. Wo přežiwjenju konstruktivnych, inowatiwnych, slědžacych mocow. Wo přežiwjenju performatiwnych systemow w dobjie towaršnostneje dekonstrukcije.«

»Vidno in nevidno se spajata v prostrano pokrajino, preteklost in prihodnost konvergirata, stroji za konstrukcijo in dekonstrukcijo delujejo ubrano. Gozda ni, vendar je usoda venomer prisotna v teh kamnih. Govoriti začnemo o preživetju. Preživetju konstruktivnih, inventivnih, raziskujuočih sil. Preživetju performativnih sistemov v času dekonstrukcije družbe.«

»Das Sichtbare und das Nichtsichtbare verschmelzen in eine weite Landschaft, Vergangenheit und Zukunft konvergieren, die Geräte zur Konstruktion und Dekonstruktion arbeiten im Gleichakt. Es gibt keinen Wald, doch ist das Schicksal in diesen Steinen allgegenwärtig. Wir beginnen, vom Überleben zu sprechen. Vom Überleben der konstruktiven, innovativen, forschenden Kräfte. Dem Überleben von performativen Systemen in einer Zeit der gesellschaftlichen Dekonstruktion.«

Marko Peljhan, z teksta: Krk – prěni tekst za koncept Makrolab / [iz besedila: Krk – prvo besedilo o konceptu Makrolaba](#) / aus dem Text: Krk – erster Text zum Konzept Makrolab, 1994

## FRAUKE RAHR (DE)

www.fraukerahr.de

### BESUCH IN DER HEIMAT / Woglěd w domowni / Obisk v domovivi, 2016

Widowej instalacji Frauke Rahrowej se półgibuje serbska burowka Emma Kralowa w dwoma filmowymi wersjami o scenarii. Wona jo protagonistka wójt wumělcówk wunamakanego wuszczańskiego formata *Woglěd w domowini*. Ze zacuwatoscu za rozdzielne wulicowskie konstrukcje Frauke Rahrowa simulują dokumentarny telewizyjny film wójt 1957 kaž teke jaden wójt 2016.

Frauke Rahrowa jo Emmu Kralowu w jeje domacnej jsy Rowno<sup>1</sup> píše jeje wśednych wugbanjach z kameru pśewózowała. Z wubrašim formata, barwy, powiedańska pozycje, typografie tytułnego pisma a wjele drugiego se raz pósrednia, až se jadna wó něnto historiski filmowy material z 1950ych lęt. Drugi raz film dopomina wobglédowarjow na žinsajšne produkcje regionalneje telewizije.

Póz elementy kaž dopoda sugerują se awtentiskość, kótaraž se jano póz direktnie napšeństwajenie wesrzejż instalacije łamjo, pśeto se jasne wopokazuj, až pód inscenowanym dokradnje samske sceny laže. Wósebnje frapujące su wobrazowe kšomy, kótarež w formaše 16 : 9 wobglédowarjam našu pśibytnosć wótkywaju. To mózo se z telewiznym aparatom na zachopjeńku hyści nje-pódlędne zdaś. Majsowe pólko wšak, we wersji 1957 znamje wejsańska żywjenja, jo žinsa symbol až do granic wugbaśowej zamóžnosći modelerowanego rolnikařstwa, kótarež jo pregowane wójt monokulturow, wjelikich zawódow a wusoko technizierowanych rolnikařskich mašinow. Nuzna hyperbla ciwilizatoriskego stajania lužyskeje krajiny do służby jo brunicowa jama. Gólna idyla se nagle póz elektronisku muziku rozryjo, kótaraž na kumštos dokumentarskiego telewizynego formata pokazujo kaž teke ako przedznamje a wuzwignjenje wudobywanje brunice pśipowěżejo<sup>2</sup>.

Frauke Rahrowa wupomina wobglédowiaczych we wjeleserakem zmysle. Jeje filmowa instalacja se napšašuo aktualnych wóckowanow glédanja kaž teke wizuelnych konsumowych zwuconosćow a wujasnujo, jak konstruērowana jo dokumentarska awtentiskość. Immanentne su pšašanja kaž: Kak se zawupytnu kulturne a etniske mjeňsyny kaž Serby? Kak se wobgléduju towarišnostne, ale teke topografiske kšomy a kaki wuznam pśispivamy tšojenjam, kenž se tam stawaju? Kótare aspekty reality se rowno na te kšomy suwaju, až njeby nas wśedny źeń zamóllili? S.K. [dsb]

V video-instalacji Frauke Rahr vidimo lužiškosrbsko kmetico Emmo Kralowo w raznih prizorih in dveh verzijah filma. Je glavni lik oddaj z naslovom *Besuch in der Heimat* (Obisk v domovini, op.), ki jih je zasnovala umetnica. S tankocutnostjo za različne koncepte pripovedi simulira Frauke Rahr dva dokumentarca, enega iz leta 1957 in drugega iz leta 2016.

Frauke Rahr je s kamero spremila Emmo Kralowo w njeni domači vasi Rohne/Rowne<sup>1</sup> pri vsakodnevnom delu. Z izborom formata, barve, načina govora, typografije naslova in drugimi elementi v prvem primeru sugerira, da so posnetki zgodovinski, iz 1950-ih let.

Drugi primer pa spominja gledalce na sodobne produkcje regionalnih televizijskih oddaj. S pomočjo elementov, kot je na primer odjavna špica, priklice občutek pristnosti, ki ga zlomi le direktna primerjava podob w instalaciji, kjer postane očitno, da se videa poslužujeta natanko istih prizorov, ki so drugače inscenirani. Presenetljivi so predvsem robovi posnetkov, ki gledalcem s formatom 16 : 9 razkrijejo našo sedanost. Scena s televizorjem morda še ucinkuje nedolžno. Vendar je koruzno polje, w verziji iz leta 1957 prispodoba podeželskega življenja, danes pa simbol kmetovanja, ki je doseglo vrh ekonomske zmogljivosti, ki ga zaznamujejo monokulture, veleobrati in tehnološko visoko razviti kmetijski stroji. Najhujši primer za hiperbole izkorisčanja lužiške pokrajine so zagotovo dnevní kopii. Idilo gozda mahoma prekine elektronska glasba, ki nakazuje na umetno ustvarjen format televizijskega dokumentarca ter napoveduje in izpostavlja dnevní kop rjavega premoga<sup>2</sup>.

Frauke Rahr postavlja gledalce pred izziv. Njena filmska instalacija preizprahuje naša pričakovanja in potrošniške navade, ki se tičejo glédanja ter prikaže, kako konstruirana je dejansko pristnost dokumentiranega. Zastavlja pa tudi vprašanja: Kako dojemmamo kulturne in narodnostne manjšine, na primer Lužiške Srbe? Kak gledamo na družbena ali na topografska obrobja in kakšen pomen pripisujemo dogodkom, ki se tam dogajajo? Katere vidike stvarnosti potiskamo ob rob, da ne motijo našega vsakdanjika? S. K.

In der Videoinstallation von Frauke Rahr bewegt sich die sorbische Bäuerin Emma Krahel/Kralowa in zwei Filmversionen durch die Szenen. Sie ist die Protagonistin des von der Künstlerin erfundenen Sendeformats *Besuch in der Heimat*. Mit Feinsinn für die unterschiedlichen Erzählkonstruktionen simuliert Frauke Rahr einen dokumentarischen Fernsehfilm von 1957 sowie einen von 2016.

Frauke Rahr hat Emma Krahel/Kralowa in ihrem Heimatdorf Rohne/Rowne<sup>1</sup> bei ihren täglichen Verrichtungen mit der Kamera begleitet. Mit der Wahl des Formats, der Farbe, der Einsprechhaltung des Sprechers, der Typografie der Titelschrift und vielem mehr wird einmal vermittelt, dass es sich um nunmehr historisches Filmmaterial aus den 1950er Jahren handelt. Das andere Mal werden die Betrachtenden erinnert an heutige Produktionen des Regionalfernsehens.

Durch Elemente wie den Abspann wird Authentizität suggeriert, welche nur durch die direkte Gegenüberstellung innerhalb der Installation gebrochen wird, da sich deutlich offenbart, dass unter der Inszenierung die exakt selben Szenen liegen. Besonders frappierend sind die Bildänder, die im 16 : 9-Format den Betrachtenden unsere Gegenwart offenlegen. Das mag mit dem TV-Gerät eingangs noch harmlos erscheinen. Das Maisfeld allerdings, in der 1957er-Version Sinnbild des ländlichen Lebens, ist heute ein Symbol für eine bis an die Grenzen der Leistungsfähigkeit modellierte Landwirtschaft, die geprägt ist von Monokulturen, Großbetrieben sowie hoch technisierten Landmaschinen. Die zwingende Hyperbel der zivilisatorischen Indienstnahme der Lausitzer Landschaft ist der Tagebau. Die Waldidylle wird jäh zerrissen durch elektronische Musik, welche auf die Künstlichkeit des dokumentarischen Fernsehformats deutet sowie als Vorbote und Betonung den Braunkohleabbau ankündigt<sup>2</sup>.

Frauke Rahr fordert die Betrachtenden in vielerlei Hinsicht. Ihre Filminstallation fragt aktuelle Seherwartungen sowie visuelle Konsumgewohnheiten und macht deutlich wie konstruiert eine dokumentarische Authentizität ist. Immanent sind Fragen wie: Wie werden kulturelle und ethnische Minderheiten wie die Sorben wahrgenommen? Wie werden gesellschaftliche, aber auch topografische Ränder gesehen und welche Bedeutung messen wir den Geschehnissen zu, die dort passieren? Welche Aspekte der Realität werden genau an jene Ränder geschoben, damit sie uns im Alltag nicht verstören? S.K.



FRAUKE RAHR, BESUCH IN DER HEIMAT / Wogléd w domowni / Obisk v domovini, 1957/2016  
film still

Nils Dreschke (powědař/napovedovalec/Sprecher), Claus Stoermer, Dj Heroin (zwuk/zvok/Ton),  
Sven Rohloff (titelowa grafika / oblikovalec naslovnice / Titelgrafik), Tim Nowitzki (korektura barwy / barvne korekture / Farbkorrektur),  
Žék na / zahvala / Dank an: Njepilic dwór, Posaunenchor Schleife, Rowniske glossy, Schmalfilmclub Zur Fettbemme Teicha,  
Serbski kulturny centrum Slepko a wšym pomagarjem / in vsem sodelujučim / und allen Helfern.  
Spěchowanje produkcije / podpora produkcije / Produktionsförderung: Kunststiftung des Landes Sachsen-Anhalt.

## HELLA STOLETZKI (DE)

[www.instagram.com/hellastoletzki/](http://www.instagram.com/hellastoletzki/)

### WÓ WÓTEJŽENJU A WÓSTAŠU / O ODHAJANJU IN OSTAJANJU / VOM GEHEN UND BLEIBEN

Akle wótejženje markérujo póchad. W tom zmysle wopisujo Hella Stoletzki, kenž w Lipsku mólaŕstwo studérujo, swój písiberajucy zajm za wubrane bytostne wěcy Dolneje Łužyce, togo regiona, źož jo wótrosła a kótařž móžo něnto z wótstawkom wobglédowaš. Wósebne krajina a wutwórjenje jeje charaktera pízez brunicowu jamu kaž teke serbska kultura se w jeje wobrazach namakaju. Narativ wobrazowu *Brunicowa jama I* a *Brunicowa jama II* (wobej 2018) jo ten pólzařkego písibljenja ku kumštnemu písiodowemu rumoju: Wetom až *Brunicowa jama I* písebywa w conje chójców, kenž se k rekultiwérowanju zasajízu, stakim w tej písechodnej conje mijazy zrosconeju písrodu a technoidnymi funkcijskimi nasypanišćami, wótwórja *Brunicowa jama II* nagléd a dajo glédaš na cerwjenobrunu rozdoru, kótařejež rozméra se njedajo wécej ze zwuonymi relacijami písiorownaš. How prakticérowane wobglédowanje a žiwanje njama hyšci žeden pósudk we sebje, wóno píti tom dokradnje dokumentérujo njerozsúzonosć pěskowych górow, kenž su ze zemjow nakopjone, stakim z písodnych materialijow, a weto daloko pšec su wót togo, což se powšyknje ako písioroda rozmějo.

Rowno tak su figurowe sceny Helle Stoletzki póstajane wót nakipnjeńskich momentow. Tak aranžeruju w twórbje *IV / Kupka* (2018) někotare žeńske w serbskej drastwje w zacynonem rumje kaž cakajuce. Ale na co cakaju? *II / Z blidom* (2018) wóspjetujo motív pózastaša: Dalšna młoda žeńska w kóšuli, krotkem topje a z wótstojateju lapu sejži z pěkšinjonyma rukoma na blidowej kšomje a gléda njewěsta z wobraza wen. Cogodla njejo dopołnje woblacona? Co ju spórajo k tej píestawce? Na sčenach w slězynje wobrazowych rumow wise krajinowe wobraze, kenž symboliski na lužyske jazory, chójcove góle a brjazowe lěse pokazuju. Kompozicije wumělcowki statkuju ako na cowanje pódobne rozmyslowania na hyšci njedawno zajónu młodosć na krotkem zajtu Bramborské. Kšute dypki togo póchada su južo definěrowane, jich wuznam pak njejo wót njeje hyšci póstajony. Hella Stoletzki hyšci stoj celo na zachopjeńku swójego wumělskego píschoda. To jadhorazne a píseznanjeje jeje žělow jo písedewšym pytanje, wótwórjona narskosć, píti comž se w samskem casu wobglédniwe swójim wobrazowym sujetam písiblžujo. S.K. [dsb]

Šele odhod zaznamuje poreklo. V tem smislu Hella Stoletzki, ki v Leipzigu študira slikarstvo, opisuje svoje povečano zanimanje za dołocene značilnosti Dolne Lužice, pokrajine, v kateri je odraščala in ki jo lahko zdaj vidi iz oddaljenosti. Predmet njenih slik so predvsem pokrajina in njen značaj, ki so ga zaznamovali dnevni kopí, ter lužiškosrbska kultura. Sliki *Tagebau I* und *Tagebau II* (obe 2018; Dnevni kop I in II, op.) govorita o previdnem približevanju nekemu umetnemu kulturnemu prostoru: medtem ko *Tagebau I* ostaja v območju borovcev, ki so bili nasajeni kot rekultivacija, torej kot vmesna stopnja med naravo in jaloviščem kot tehnološko posledico dnevnih kopov, odpre *Tagebau II* pogled na rdečerjavi prepad, katerega obsegia ni več možno zaobjeti z običajnimi merili. To opazovanje še ne vsebuje presoje, ampak natančno dokumentira neodločnost peskovnih gorovij, ki jih tvorijo različne vrste prsti, torej naravni materiali, ki pa so vendarle daleč od tega, kar razumemo kot naravo.

Figurativne prizore Helle Stoletzki prav tako zaznamujejo momenti prevračanja. V sliki *IV / Gruppe* (2018; IV / skupina, op.) je v zaprtem prostoru prikazana skupina žensk, oblečenih v nošo, kot da bi čakale. Ampak na kaj cakajo? Slika *II / Mit Tisch* (2018; II / Z mizo, op.) ponovi trenutek prekinitev: Še ena mlada žeńska, oblečena v krilo, kratek top in razkošno avbo, sedi s prekrízanimi rokami na robu mize, svoj pogled usmerja nekam izven slike. Zakaj ni popolnoma oblečena? Kaj jo je pripeljalo do tega premora? Na stenah v ozadju slike visijo pejsaži, ki simbolično prikazujejo lužiška jezera, gozdove z borovci in brezami. Kompozicije Stoletzke delujejo kot sanjsko spominjanje na ravno odhajajočo mladost na jugovzhodnem Bramborskem. Točke njenega porekla so določene, njihov pomen pa je še odprt. Hella Stoletzki je na začetku umetniške poti. V njenih delih je privlačno predvsem iskanje, odkrita radovednost, ki jo hkrati spremlja pazljivo približevanje motivom. S.K.

Erst das Weggehen markiert eine Herkunft. In diesem Sinne beschreibt Hella Stoletzki, die in Leipzig Malerei studiert, ihr gesteigertes Interesse an ausgesuchten Wesensdingen der Niederlausitz, der Region, in der sie großgeworden ist und die sie nun mit Abstand betrachten kann. Besonders die Landschaft und ihre Prägung durch den Tagebau sowie die sorbische Kultur finden sich in den Gemälden wieder. Das Narrativ der Gemälde *Tagebau I* und *Tagebau II* (beide 2018) ist das einer behutsamen Annäherung an einen künstlichen Naturraum: Während *Tagebau I* in der Zone der Kiefern verweilt, die zur Rekultivierung eingesetzt werden, also jener Übergangszone zwischen gewachsener Natur und den technoiden Funktionshalden der Gruben, öffnet *Tagebau II* die Ansicht und gibt den Blick frei auf eine rotbraune Kluft, deren Ausmaß sich nicht mehr an gewohnten Relationen messen lässt. Dem hier praktizierten Beobachten und Staunen liegt noch kein Urteil inne, es dokumentiert dabei präzise die Unentschiedenheit der Sandgebirge, die aus Erden aufgeschichtet sind, also natürlichen Materialien, und doch weit weg sind von dem was gemeinhin als Natur verstanden wird.

Ebenso sind Hella Stoletzkis Figurenszenen bestimmt von Kippmomenten. So arrangiert sie in *IV / Gruppe* (2018) mehrere in sorbischer Tracht gekleidete Frauen in einem geschlossenen Raum wie Wartende. Aber auf was warten sie? *II / Mit Tisch* (2018) wiederholt das Motiv des Innehaltens: Eine weitere jugendliche Frau gekleidet mit einem Rock, einem kurzen Top und einer ausladenden Haube, sitzt mit gekreuzten Armen auf einer Tischkante und schaut unbestimmt aus dem Bild. Warum ist sie nicht vollständig gekleidet? Was bringt sie zu dieser Pause? An den Wänden im Hintergrund der Bildräume hängen Landschaftsbilder, die symbolhaft auf die Lausitzer Seen, Kiefern- und Birkenwälder verweisen. Stoletzkis Kompositionen wirken wie traumhafte Rückbesinnungen an eine noch nicht lange vergangene Jugend in Südost-Brandenburg. Die Fixpunkte dieser Herkunft sind bereits definiert, ihre Bedeutung allerdings ist von ihr noch nicht festgesetzt. Hella Stoletzki steht noch ganz am Anfang ihres künstlerischen Werdens. Das Bestechende ihrer Arbeiten ist dabei vor allem die Suche, die offene Neugierde bei gleichzeitigem vorsichtigem Herantasten an ihre Bildsujets. S.K.



HELLA STOLETZKI, II\_MIT TISCH / II\_Z blidom / II\_Z mizo, 2018  
acryl\_plát / akril\_platno / Acryl\_Leinwand, 50 x 70 cm

## KARL VOUK (AT)

www.vouk.at

### PŠIRODA\_PŠIRODA / NARAVA\_NARAVA / NATUR\_NATUR

2018, Krotkofilm / Kratki film / Kurzfilm, 12 min.

Wobrazowa rěc joga mólařskich a kreslařskich žělow rowno tak ako ta joga skulpturalnego twórjenja jo reducērowana, pší tom nadpadnu pšecej se wóspjetujuce symbole a znamjenja, kótarež wumělc nejcesćej na monochromne slězyny staja a kótarež teke w swójich objektach wužywa. Te symbole niješu jano ze zajžonych kulturov požycone, ale póchadaju teke ze žinsajšnegu casa, kaž z kartografiskich wuměrjenjow abo powšyknje znatyh emblemow. Psesajženje cesto spomina na ranocasnu ornamentiku, kenž až do mystiskego sega. Wósebnež živa wumělc pší tom na rěc a pismo, pší tom se pak pšichyla rany pisařskim znamuškam pak citérujo cele sady. W fotowej seriji SATKULA (2014) pšiwobrošujo se wumělski prědny raz problematice wudobywanja brunice we Łužycy. Fotografije se wudopolnjuju z citatami z wustawowu kraja Bramborska a Lichotnego stata Sakska abo serbskego spisowašela Jurija Brézana. Wón pšaša pší tom za pšawom na šítjadneje kultury a na šít pširody kaž teke na wudobywanje energije, pší comž cyklus kritiski na pšašanje glëda, lěc jo znicienje krajiny a kulturneje gódnity na dobre wudobywanja energije wopšawnjone.

Wobgrozowanje kultury lužyskich Serbow, kótaryčž jsy se za wudobywanje wugla wótbagruju – wót 1924 jo jich južo 136, z nich 125 serbsko-nimskich, ako su se zgubili a 30 000 luži jo se pšesediňo – tematizérubo korutański Slowjeńc teke w 12-minutowem krotkofilmie PŠIRODA\_PŠIRODA. Gat, do kótaregož su se tysace kunkawow pšesedlili, jo how pširownosć za zgubjone jsy, za zgubjenje kultury a rěcy. Wobraze wjelickich šupatych bagrow, wótwóznych pasow a dewastērowaneje krajiny se pózdatnej pširodnej idyl gata napšešiwo stajaju. Ale to se jano tak zda, teke gat jo kumštnje założony, ako rezultat renaturērowańskaeje napšawy. Glosne kunkotanje, kótarež se z awdionagrawanjamia industriowych ropotow wótměnja, zazněwa kaž wołanie k zbuženju – pšešiwo zgubjenju dolnoserbskeje rěcy. Film, kótaryčž jo se južo pokazał na někotarych filmowych festiwalach w Awstriskej, Nimskej a Slowjeńskej, se prezentérubo wót-wisnje wót rumoweje situacije na wšaku wašnju: pak direktnje na scěnu projicērowany pak pšež filmowe stills we wjelikem formaše. N.L. [dsb]

Likovna govorica slik in risb Karla Vouka je prav tako reducirana kot njegove skulpture. V celotnem opusu izstopajo ponavljajoči se simboli in znaki, te umetnik običajno postavlja na monokromna ozadja, ki se jih poslužuje tudi pri svojih objektih. Simboli niso izposojeni samo iz preteklih kultur, temveč izvirajo tudi iz sodobnega časa, kot na primer kartografske meritve ali splošno uporabljeni emblemi. Njihova umetniška uporaba pogosto spominja na zgodnjio ornamentiko, ki sega tudi v sfero mističnega. Pozornost umetnik namenja predvsem jeziku in pisavi, pri čemer črpa iz zgodovinskih pisav ali pa citira celotne stavke. V fotografiskem ciklu SATKULA (2014) se je prvič umetniško posvetil problematiki dnevnih kopov rjavega premoga v Lužici. Fotografije dopolni s citati iz ustav dežele Brandenburg, svobodne države Saške (Freistaat Sachsen) oziroma s stavki lužiskosrbskega pisatelja Jurija Brézana. Pri tem se umetnik sprašuje o pravici do zaščite neke kulture oziroma narave, kot tudi o pravici do pridobivanja energije, pri čemer se ciklus osredotoča na vprašanje, ali pridobivanje energije upravičuje uničenje pokrajine in kulturne dediščine.

Ogrožanje kulture Lužiskih Srbov, saj njihove vasi odkopavajo zaradi pridobivanja premoga – od leta 1924 je izginilo že 136 vasi, od teh je bilo 125 lužiskosrbsko-nemških in je bilo odseljenih 30 000 ljudi – Karl Vouk, sam član narodne manjšine koroških Slovencev, tematizira v 12-minutnem kratkem filmu NARAVA\_NARAVA. Jezero, kamor je bilo preseljenih več tisoč nižinskih urhov, postane prisposta za izginula naselja, za izginotje kulture in jezika. Posnetkom ogromnih kopačev z vedri, tekočih trakov in opustošene pokrajine postavi nasproti na prvi pogled naravno idilo. Vendar videz vara, kajti tudi jezero je umetno ustvarjeno, je rezultat ukrepov renaturacije. Glasni klici nižinskih urhov, ki se izmenjujejo z avdio posnetki industrijskega hrupa, zazvenijo kot svarilo pred izginotjem dolnjelužiščine. Predvajanje filma, ki je bil predstavljen že na nekaterih filmskih festivalih v Avstriji, Nemčiji in Sloveniji, je odvisno od posameznega razstavišča in pogojev: bodisi je predstavljen v celoti kot projekcija ali posredno skozi podobe filmskih kadrov v večjih formatih. N. L.

Karl Vouks Bildsprache seiner malerischen und zeichnerischen Arbeiten, ebenso wie die seines skulpturalen Werkes, ist reduziert. Auf-fallend dabei sind die immer wiederkehrenden Symbole und Zeichen, die der Künstler meist auf monochrome Hintergründen setzt und die er auch in seinen Objekten verwendet. Die Symbole sind nicht nur vergangenen Kulturen entlehnt, sondern entstammen auch der heutigen Zeit wie kartographischen Vermessungen oder gängigen Emblemen. Die Umsetzung erinnert oftmals an eine frühzeitliche Ornamentik, die bis ins Mystische reicht. Ein Hauptaugenmerk legt der Künstler dabei auf Sprache und Schrift, dabei lehnt er sich entweder an frühe Schriftzeichen an oder er zitiert ganze Sätze. In der Fotoserie SATKULA (2014) widmet er sich erstmals künstlerisch der Problematik des Braunkohletagebaus in der Lausitz. Fotografien werden mit Zitaten aus den Verfassungen des Landes Brandenburg, des Freistaates Sachsen bzw. des sorbischen Schriftstellers Jurij Brézan ergänzt. Der Künstler fragt dabei nach dem Recht auf den Schutz einer Kultur und nach dem Naturschutz wie auch nach dem auf Energiegewinnung, wobei der Zyklus einen kritischen Blick auf die Frage wirft, ob die Zerstörung von Landschaft und Kulturgut zugunsten von Energiegewinnung gerechtfertigt ist.

Die Gefährdung der Kultur der Lausitzer Sorben, deren Dörfer für die Kohleförderung abgebaggert werden – seit 1924 sind bereits 136 Orte, davon 125 sorbisch-deutsche verschwunden und 30 000 Menschen umgesiedelt worden – thematisiert Karl Vouk, selbst Angehöriger der Minderheit der Kärntner Slowenen, auch in dem 12-minütigen Kurzfilm NATUR\_NATUR. Ein Teich, in den tausende Rotbauchunken umgesiedelt wurden, wird hier zum Gleichnis für die verschwundenen Orte, für Kultur- und Sprachverlust. Aufnahmen von riesigen Schaufelradbaggern, Förderbändern und von der devastierten Landschaft werden der scheinbaren Naturidylle des Teichs gegenübergestellt. Doch der Schein trügt, auch der Teich ist künstlich angelegt, als Resultat einer Renaturierungsmaßnahme. Die lauten Unkenrufe, die sich mit den Audioaufnahmen von Industrieräuschen abwechseln, erklingen wie Weckrufe gegen das Verschwinden der niedersorbischen Sprache. Präsentiert wird der Film, der schon bei einigen Filmfestivals in Österreich, Deutschland und Slowenien zu sehen war, je nach Raumsituation des jeweiligen Ausstellungsortes in unterschiedlichen Ausprägungen: entweder direkt an die Wand projiziert oder über großformatige Filmstill. N.L.



KARL VOUK, PŠIRODA\_PŠIRODA / Narava\_Narava / Natur\_Natur, 2018  
C-print, à 70 x 100 cm

- 17 > Maja Naglowa / Maja Nagel: *Heinersbrück – Abendmahlstracht* / *Móst - drawsta k Bóžemu blidoju [dsb]* / *Móst - drasta k Božemu blidu [hsb]* / *Móst – obhajilska noša*, 2008 (kopjeno/list/Blatt 13) (cyklus twórbów / cikel / Werkserie felder; tuš a grafit na pergamené / tuš in grafit na pergamenu / Tusche und Graphit auf Pergament, 29,7 x 21,0 cm). Serbski muzej, Budyšin / Sorbisches Museum, Bautzen. Kup je spěchowało Sakske statne ministerstwo za wědomosć a wumělstwo / nakup je podprlo Saško državno ministerstvo za znanost in umetnost / der Ankauf wurde gefördert durch das Sächsische Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst; foto/foto/Foto: Serbski muzej / Sorbisches Museum; © Maja Naglowa / Maja Nagel.
- 20 > Anselm Kiefer, Drogi mudrości: Hermanowa bitwa / *Poti modrosti: Hermanova bitka* / Wege der Weisheit: die Hermannsschlacht, 1993. Albertina Wien. Trajna pozyconka Awstriskeje Ludwigoweje założby za wumělstwo a wědomnosć / stalno posojilo avstrijske Fundacije Ludwig za znanost in umetnost in znanost / Dauerleihgabe der Österreichischen Ludwig-Stiftung für Kunst und Wissenschaft.
- 29 © Simon Chang, ze serije / *iz serije* / aus der Serie: Čekanje z cémneho boka měsačka / *Pobeg iz temne strani meseca* / Flucht von der dunklen Seite des Mondes, Šentilj, Slovenija 1.11.2015.
- 67 © wobraz/slika/Abb. Serbski kulturny archiw při Serbskim instituće / Sorbisches Kultarchiv beim Sorbischen Institut (Bautzen/Budyšin).
- 68 © wobraz/slika/Abb. Serbski kulturny archiw při Serbskim instituće / Sorbisches Kultarchiv beim Sorbischen Institut (Bautzen/Budyšin).
- 69 © Edition Roy.
- 70 © Juro Mětšk.

## IMPRESUM / KOLOFON / IMPRESSUM / IMPRESUM

**WOBRAZY KRAJINY. PODOBE POKRAJINE. BILDER EINER LANDSCHAFT. WOBRAZE KRAJINY.**  
PŘECHOD. PREHOD. ÜBERGANG. PŠECHOD 03

**PROJEKTNY NOŠER / NOSILEC PROJEKTA / PROJEKTTRÄGER / PROJEKTOWY NOSAŘ**



Założba  
za serbski lud  
Stiftung  
für das sorbische  
Volk

02625 Bautzen/Budyšin  
Postplatz 2 (DE)

<https://stiftung.sorben.com/deutsch/>

**HŁOWNI PROJEKTNI PARTNEROJO / GLAVNI PARTNERJI V PROJEKTU / HAUPTPROJEKTPARTNER /  
GŁOWNE PROJEKTOWE PARTNARJE**



02625 Bautzen/Budyšin  
Ortenburg/Hród 3 (DE)  
<http://sorbisches-museum.de/>



2380 Slovenj Gradec,  
Glavni trg 24 (SI)  
<https://www.glu-sg.si/en/>



9020 Klagenfurt am Wörthersee  
Burggasse 8 (AT)  
<http://www.mmkk.at>



03046 Cottbus/Chóšebuz  
Mühlenstraße/Młyńska droga 12 (DE)  
[http://wendisches-museum.de/home\\_de.html](http://wendisches-museum.de/home_de.html)

**DALŠI PARTNEROJO / NADALJNI PARTNERJI / WEITERE PARTNER / DALŠNE PARTNARJE**

**Cankarjev dom**  
1000 Ljubljana, Prešernova cesta 10 (SI)  
<https://www.cd-cc.si/sl>

**Društvo Hugo Wolf**  
2380 Slovenj Gradec, Glavni trg 40 (SI)  
<http://www.hugowolf.si/drustvo-hugo-wolf>

**FilmFestival Cottbus**  
03044 Cottbus/Chóšebuz, Karl-Marx-Straße 69 (DE)  
<http://www.filmfestivalcottbus.de/de/>

**KIB – Kulturinitiative Bleiburg**  
9150 Bleiburg/Pliberk, Schlossgasse 7 (AT)  
<http://www.kib-bleiburg.at/>

**musica nova sorabica**  
02625 Bautzen/Budyšin, Postplatz 2 (DE)  
<https://stiftung.sorben.com/deutsch/>

**Robert-Musil-Institut für Literaturforschung / Kärntner Literaturarchiv**  
9020 Klagenfurt am Wörthersee, Bahnhofstraße 50 (AT)  
<https://www.aau.at/musil/>

**Robert-Musil Literatur Museum**  
9020 Klagenfurt am Wörthersee, Bahnhofstraße 50 (AT)  
<http://www.musilmuseum.at/>

**Stadtmuseum Cottbus**  
03046 Cottbus/Chóšebuz, Bahnhofstraße 22 (DE)  
<https://www.stadtmuseum-cottbus.de/Start.html>

Projektny nošer a hłowni projektni partnerojo finančuju so wot / Nosilec projekta in glavni partnerji v projektu prejmejo sredstva od / Der Projekträger und die Hauptprojektpartner werden finanziert von / Projektowy nosař a główne projektowe partnerje finansują se wóz:



Bundesministerium  
des Innern, für Bau  
und Heimat

aufgrund eines Beschlusses  
des Deutschen Bundestages

STAATSMINISTERIUM  
FÜR WISSENSCHAFT  
UND KUNST

Freistaat  
**SACHSEN**

  
**LAND  
BRANDENBURG**

Ministerium für Wissenschaft,  
Forschung und Kultur

budyšin  
DER LANDKREIS

KULTUR  
Raum  
OBERLAUSITZ-NIEDERSCHLESIEN



STADT COTTBUS  
CHOŠEBUZ

  
MESTNA OBČINA  
SLOVENSKÁ ČÁSLAVA

  
**STADT KLAGENFURT**  
AM WÖRTHERSEE



REPUBLIKA SLOVENIJA  
MINISTRSTVO ZA KULTURO

LAND  
  
**KÄRNTEN**  
Kultur

Za projekt su so Założbje za serbski lud přizwolili projektne příražki wot / Za projekt so bila Fundaciji za Lužiske Srbe odobrena sredstva od / Für das Projekt wurden der Stiftung für das sorbische Volk Projektzuwendungen bewilligt von / Za projekt su se Założbje za serbski lud pśizwolili projektowe pśiplašonki wóz:

KULTUR  
Raum  
OBERLAUSITZ-NIEDERSCHLESIEN

budyšin  
DER LANDKREIS

  
**BAUTZEN**  
BUDYŠIN

**WOBRAZY KRAJINY. PODOBE POKRAJINE. BILDER EINER LANDSCHAFT. WOBRAZE KRAJINY.  
PŘECHOD. PREHOD. ÜBERGANG. PŠECHOD 03**

*koordinacija / koordinacija / Koordination / koordinacija*

Anka Němcec/Niemz Založba za serbski lud / Stiftung für das sorbische Volk  
Karl Vouk

*kuratorki & kuratorojo / kuratorke & kuratorji / Kuratorinnen & Kuratoren / kuratorki & kuratory*

DE Christina Boguszowa/Bogusz Serbski muzej, Budyšin / Sorbisches Museum, Bautzen  
Christina Klemowa/Kliem Serbski muzej, Chóšebuz / Wendisches Museum, Cottbus  
Anka Němcec/Niemz Založba za serbski lud / Stiftung für das sorbische Volk  
SI Andreja Hribernik KGLU  
Marko Košan Društvo Hugo Wolf  
Barbara Rogelj & Staša Mihelčič Cankarjev dom  
AT Edith Bernhofer Robert-Musil-Institut  
Arthur Ottowitz KIB  
Heimo Strempfl Robert Musil Literatur Museum  
Christine Wetzlinger-Grundnig MMKK

*wudawaćeljo / izdajatelji / Herausgeber / wudawarje*

KGLU – Koroška galerija likovnih umetnosti (SI)  
MMKK – Museum Moderner Kunst Kärnten (AT)  
Založba za serbski lud / Stiftung für das sorbische Volk (DE), ©

© awtorki & awtorojo / avtorice & avtorji / Autorinnen & Autoren / awtorki & awtory

Anja Golob, Lubina Hajduk-Veljković/Hajduk-Veljković, Cvetka Lipuš

© wobrazy / slike / Bilder / wobrave

wumělče a wumělcy / umetnice in umetniki / KünstlerInnen / wumělcowki & wumělce  
wumělče & wumělcy / umetnice & umetniki / KünstlerInnen / wumělcowki & wumělce  
VG-Bild-Kunst, Maja Naglowa/Nagel, S. 16, 17

© teksty / besedila / Texte / teksty

Jan Budar  
Andreja Hribernik  
Sabrina Kotzian  
Nora Leitgeb  
Beate Mitzscherlich  
Anka Němcec/Niemz  
Heimo Strempfl  
Karl Vouk  
Christine Wetzlinger-Grundnig

*přeložki / prevodi / Übersetzungen / pšełožki*

Božena Braumanowa [de>hsb]  
Andreja Golob [dt>sl] (S. 52–57)  
Lubina Hajduk-Veljković [dt>hsb] (S. 66–71)  
Ingrid Hustetowa/Hustädrt [dt>dsb]  
Mateja Rihter & Karl Vouk [dt>sl, sl>dt]  
nimsko>dolnoserbski / nemško>dolnjelužško / Deutsch>Niedersorbisch  
němsce>hornjoserbsce / nemško>gornjelužško / Deutsch>Obersorbisch  
němsce>slowjensce / nemško>svensko / Deutsch>Slowenisch  
slowjensce>němsce / svensko>nemško / Slowenisch>Deutsch (KV)

*lektorat & korektorat / lektorat & korektorat / Lektorat & Korrektorat / lektorat & korektorat*

DE Božena Braumanowa, Ingrid Hustetowa/Hustädrt, Anka Němcec/Niemz,  
John Petrik  
SI Mojca Hudolin, Maja Martinc  
AT Karl Vouk

*redakcja / uredništvo / Redaktion / redakcija*

Anka Němcec/Niemz & Karl Vouk

*wuhotowanje / oblikovanje / Layout / wugótowanje*

GOgraphic & Karl Vouk

*číšć / tisk / Druck / šíšć*

DRUCKZONE GmbH & Co. KG, D-03048 Cottbus/Chóšebuz, <https://www.druckzone.de>

*naklad / naklada / Auflage / naklad*

1000

Bautzen/Budyšin, Bleiburg/Pliberk, Cottbus/Chóšebuz, Klagenfurt/Celovec, Ljubljana, Slovenj Gradec  
2019/5

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-7420-2560-9

**DE** Bautzen/Budyšin

**SI** Slovenj Gradec, Ljubljana

**AT** Klagenfurt/Celovec, Bleiburg/Pliberk

**DE** Cottbus/Chóšebuz