

Das Thema dieses Buchs kommt zur rechten Stunde. Denn allerorten ist man schon daran, die Volkskunst, die so lange unbeachtet blieb, in Schrift- und Bildwerken herauszustellen. [...] Deshalb erschien es uns in dieser Stunde ihres Ubertretens in den Bereich des allgemeinen Interesses als nächstgebotene Notwendigkeit, zusammenfassend die bisherigen Ergebnisse der Wissenschaft zu unterbreiten.

So haben denn verschiedene Persönlichkeiten, die eine Lebensarbeit daran wandten, die Volkskunst aus langwährender Verschollenheit emporzuführen, sie planmäßig zu sammeln und zu sichten, historisch zu erforschen, ihren Sinn zu deuten, in diesem Sammelband das Wort ergriffen, um hier die Summe ihrer sachlichen Erfahrung darzulegen.

Herbert Nikitsch, Bernhard Tschofen (Hg.)

Volkskunst

Volkskunst

Buchreihe
der
Österreichischen Zeitschrift für Volkskunde
Herausgegeben von Klaus Beitzl
Neue Serie Band 14

Umschlaggestaltung unter Verwendung eines Textausschnittes von
Herbert Stubenrauch und Wilhelm Fraenger: Vorwort. In: *Wilhelm Fraenger* (Hg.): Vom Wesen
der Volkskunst. Jahrbuch für Historische Volkskunde, Bd. 2, Berlin 1926, S. VII.

Volkskunst

Referate der Österreichischen Volkskundetagung 1995

in Wien

Im Auftrag des

Vereins für Volkskunde in Wien

und des

Österreichischen Fachverbands für Volkskunde

herausgegeben von

Herbert Nikitsch und Bernhard Tschofen

Wien 1997

Selbstverlag des Vereins für Volkskunde

Wien 1997

Alle Rechte vorbehalten

Selbstverlag des Vereins für Volkskunde

Druckvorlage: Herbert Nikitsch und Bernhard Tschofen
Institut für Volkskunde der Universität Wien

Umschlaggestaltung: A + H Haller, Wien

Druck: Novographic, Wien

ISBN 3-900 358-11-7

Inhalt

- 9 Vorwort
- 13 Bernward Deneke
Volkskunst und nationale Identität 1870 -1914
- 39 Konrad Köstlin
„Volkskünste“. Ästhetische Programmatik in Lebensentwürfen der zwanziger Jahre
- 55 Nina Gorgus
Die deutsche Volkskunde und die Volkskunst. Der Prager Kongreß 1928 und die CIAP
- 67 Elisabeth Katschnig-Fasch
Eine Geschmacksfrage
- 85 Ronald Lutz
Das Chaos, die Kunst und das Volk!
- 103 Bernhard Purin
*„Wo ein jüdisches Herz wirklich ausruhen kann...“
Notizen zur jüdischen Volkskunst im Museum*
- 125 Kincső Verebélyi
*Stilfragen in der Volkskunsthforschung.
Mit ungarischen Beispielen*
- 133 Hermann Steininger
Volkskunst in Niederösterreich. Von den „schönen Dingen“, ihrer Funktion, dem Wertewandel und neuer Ästhetik
- 149 Editha Hörandner
Wa(h)re Volkskunst
- 161 Nicole Kuprian
Bett-Textilien - buntkariert. Ein Gebrauchsgegenstand zwischen 'Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie'

- 181 Bärbel Kleindorfer-Marx
*Funktionalisierte Volkskunst.
Serienproduktion von Bauernmöbeln 1935-1945*
- 201 Wolfgang Brückner
*Der Wiener Mädel-Maler Hans Zatzka und die Kunst
für das Volk*
- 235 Gertraud Liesenfeld
*Zwei Volkskünste? Zur Rezeption der „Viechtauer
Hausindustrie“ und ihrer Erzeugnisse.*
- 243 Simone Wörner
*Volkskunst in der Langen Reihe.
Inventar einer Hamburger Straße*
- 261 Bernhard Tschofen
*Volkskunst, Krieg und Gedächtnis.
Anmerkungen zu einem diskursiven Mißverständnis*
- 281 Regina Bendix
*Gartenästhetik.
Anmerkungen zum Umgang mit Außenräumen in den USA*
- 301 Martin Heller
*Werbung als Volkskunst.
Ein Beitrag zur Fragwürdigkeit des Begriffs und der Sache*
- 331 Reinhard Johler
*Die Kunst, das Volk und seine Kultur.
Miscellen zur rezenten Volkskunst-Debatte in Österreich*
- 365 Ulrike Langbein
*Das Poesiealbum.
Eine ästhetische Praxis und mehr*
- 379 Gottfried Korff
*Einstein, Prinzhorn, Geist. Nichtvolkskundliche Ansätze zu
einer Volkskunst-Theorie der Zwischenkriegszeit*
- 391 Martin Wörner
Klassische Moderne und Volkskunst

- 417 Martin Zeiller
*„The Mouse that's me“ (Claes Oldenburg).
Über den Fundus populärer Ästhetik in der Moderne*
- 437 Barbara Lang
*Urbane Volkskunst?
Graffiti zwischen Selbst- und Fremdinterpretation*
- 449 Dieter Schrage
*Warum Graffiti schwerlich eine Sachbeschädigung sein
können*
- 455 Autoren und Herausgeber
- 457 Abbildungsverzeichnis



Vorwort

Ein Wiener Tätowierer, einer der angesehensten seiner Zunft, äußerte sich im Rahmen eines Besuches von Volkskundlern programmatisch: Tattoos mit kleinen Drachen, Totenköpfen und Blumen, wie sie jetzt modern seien, pflege er „Trachten“ zu nennen, denn sie seien „nichts anderes als in Ideologie erstarrte Konvention“. Wären die kleine Begebenheit und der dezidierte, vor einigen Teilnehmern der *Österreichischen Volkskundetagung 1995* zum Besten gegebene Sager nicht wahr, könnten sie für dieses Vorwort erfunden sein. Denn der Satz von den Trachten-Tattoos zielt auf eine Kernfrage dieses Bandes und der Volkskunst-Tagung, die er dokumentieren soll.

Freilich, das naive Erstaunen über die gar nicht naiven Formulierungen des ‚Feldes‘ sollten bereits seit Hans Moser und den Anfängen der „Folklorismus-Debatte“ der Wissenschaftsgeschichte angehören. Dem ist jedoch nicht so; die Verlängerung des Blickes - hier: von der alten Volkskunst weg zu den kreativen Äußerungen populärer Art - hat der Volkskunde als dem Fach, das sich für solches zuständig sieht, auch neue Unsicherheiten eingetragen.

Wie ist das mit der Volkskunst? Hat es sie gegeben? Gibt es sie noch? Solche und ähnliche Fragen werden sich vorab manche der Teilnehmerinnen und Teilnehmer der Österreichischen Volkskundetagung 1995 gestellt haben. Die Zusammenkunft von über hundertzwanzig Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern aus Deutschland, Österreich, der Schweiz, Ungarn und den Vereinigten Staaten - davon 24 mit Vorträgen - konnte darauf keine einhellige oder gar verbindliche Antwort geben. Doch um eine verbindliche, Endgültiges suggerierende Klärung von Begriff und Sache „Volkskunst“ sollte es auch auf der in diesem Band dokumentierten Tagung nicht gehen. Die Intentionen ihrer Veranstalter zielten auf weniger Spektakuläres - zugleich freilich auch auf Grundsätzlicheres.

Jede Wissenschaft hat sich von Zeit zu Zeit zu überlegen, ob sie (noch) die richtigen Fragen stellt, ob nicht die Unzufriedenheit mit den Antworten durch verquere Interessen und schiefe Fragestellungen programmiert ist. Und unsere Disziplin, die Volkskunde, hat weiters zu bedenken, ob sie es sich mit ihren angestammten und hinsichtlich so mancher Präjudizierungen des Erkenntniswillens zu Recht in ein schräges Licht geratenen Arbeitsfeldern in den vergangenen drei Jahrzehnten nicht zuweilen allzu leicht gemacht hat. In ideologiekritischem - dabei oft nicht minder positivistischem - Impetus wurden mit den Zuständigkeiten auch die Verantwortungen vom Tisch gewischt, ohne zu berücksichtigen, daß in den als obsolet erklärten Themen wie eben der sog. Volkskunst doch eine Fülle von Fragen stecken, die auf dem Weg zu einer reflexiven Kulturwissenschaft der Erörterung harren.

„Das ist Volkskunst“, sagen die Leute, die das sehen“, zitiert Edith Hörandner am Schluß ihres Beitrages die Definition aus einem Kinderlexikon. Die Existenz solcher Sätze sollte uns daran erinnern, daß die sog. Volkskunst mit oder ohne unser Zutun ihr Eigenleben fern aller wissenschaftlichen Diskurse (fort)führt - und warum soll zunächst nicht das als Volkskunst gelten, was als solche verhandelt, präsentiert und gehandelt wird? Die Mechanismen ihrer Konstruktion und Rezeption offenzulegen, bleibt allerdings Aufgabe der Wissenschaft, die sich den Gegenstand einst mit anderen Absichten angelacht und zu seiner Popularisierung so nicht wenig beigetragen hat. Suspekt erscheinen müßte dabei freilich jedem mit ethnographischem Wissenstransfer Vertrauten der Versuch, neue Volkskünste in wiederum (volks)pädagogischer Absicht zu stilisieren; läuft doch wie jede, so auch die Moral von heute Gefahr, einen Nebel auf die Praxis von gestern zu legen und die mit der Etikette Volkskunst verbundenen Hoffnungen, Kalküle und gesellschaftlichen Interessen der klaren Sicht zu entziehen.

Ebenso ambivalent wie in volkskundlicher Reflexion - angesiedelt zwischen neglektischer Skepsis und bedingungslosem Glauben an das populäre Schaffen und seine Hervorbringungen - wird mit der sog. Volkskunst in alltäglichen Diskursen verfahren. Der eingangs zitierte Tätowierer würde sich gegen die Etikette nicht weniger verwehren, als er sich von einer „in Konvention erstarrten“ Stilistik und Motivik zu distanzieren weiß: Für ihn ist, was Volkskundler als neue Volkskunst besichtigen wollten, nicht mehr und nicht weniger als ein professionell

ausgeführter Kreativberuf, mithin eine Kunst, die sich allenfalls in ihrem subkulturellen Touch von den anerkannten Künsten unterscheidet. Die sprayenden Kids und ihre wissenschaftlichen Mentoren hingegen haben das Stichwort Volkskunst längst dankbar aufgenommen und es mittlerweile sogar in der Rechtsfindung zu einem apologetischen Schlüsselwort aufgewertet, das die strafrechtliche Verfolgung höchst bedenklich erscheinen läßt. Dagegen ist angesichts einer rigiden Ahnungs- und Verurteilungspraxis ebensowenig einzuwenden wie gegen die private Begeisterung für diese oder eine andere Form populärer Kreativität. Daß aber das Argument einer besseren, widerständigen Volkskunst den Blick auf nicht weniger manifeste Mechanismen - wie den der Kommerzialisierung und den der kulturindustriellen Etablierung - erneut zu verstellen droht, könnte eine exemplarische Ermunterung sein, die mittleren Künste konsequenter in ihren individuellen und kollektiven Zusammenhängen zu sehen.

Ansätze dazu wurden in jüngster Zeit - und insbesondere im Rahmen dieser Tagung - aus unterschiedlichster Richtung vorgetragen. Nur in ihrer Verbindung werden sie zu einer präziseren Rede über das Phänomen Volkskunst verhelfen können. Deshalb war es ein Anliegen der Organisatoren, der historischen Sondierung einer Konstruktion von Volkskunst und der Verortung rezenter Praxen und Diskurse gleichermaßen Platz einzuräumen. Dies scheint auch insofern von Bedeutung zu sein, als mit der zunehmenden Distanz zu phänomenologischen Fragestellungen und der Konzentration auf die divergierenden Interessen in einem Jahrhundert Volkskunstforschung auch eine Spezialisierung eingetreten ist, die der Verständigung über Grundfragen wenig zuträglich war und die eine Reduktion des Phänomens nach sich zog, wie sie der Bedeutung der sog. Volkskunst als einer Ästhetisierungs-offerte der Moderne (und man müßte ergänzen: einer mächtigen unter anderen vielfach verwandten) in ihrer historischen und gegenwärtigen Dimension nicht mehr gerecht werden konnte.

Im Rahmen der Tagung stand auch eine konkrete Manifestation des Versuches, neue Umgangsformen für die Hinterlassenschaften der Volkskultur und ihrer Kunst zu entwickeln, zur Debatte. Moderiert von *Klara Löffler*, diskutierten *Klaus Beitzl*, *Gottfried Fliedl*, *Gottfried Korff* und *Roman Sandgruber* - am Podium - sowie die Teilnehmerinnen und Teilnehmer der Tagung die Neuaufstellung der Schausammlung zur

historischen Volkskultur des ‚Österreichischen Museums für Volkskunde‘. Dabei haben gerade die Reaktionen des Plenums gezeigt, wie weit die Europäische Ethnologie noch von einem kühlen Blick auf die ideen- und ästhetikgeschichtlichen Bürden ihres Gegenstandes entfernt ist, und daß die Ent- und Rekontextualisierung alter Volkskunst-Sammlungen allzu schnell als Angriff auf liebgewordene - weil stimmungsvolle - Schgewohnheiten verstanden wird. Daneben ist es vor allem der Glaube an eine (qua Arbeitsfeld und Name) ‚populäre‘ Disziplin, der komplexere Zugänge nur mit Widerständen zulassen kann und der postuliert, daß das Publikum in seiner eigenen Sprache (welcher?) zu unterhalten sei. So sehr also die Sichtweisen differenzierter, Kritik und Vokabular elaborierter geworden sind, verbergen sich dahinter doch gerne noch überkommene Vorstellungen von einer Wissenschaft, die argumentativ aus dem ‚Sitz im Leben‘ heraus auf alte oder neue Verwurzelung zielt. Daß dem so ist, zeigt freilich nur einmal mehr, wie Altvorderes sog. fortschrittlich-kritischer Gesinnung zum Verwechseln ähnlich sein kann, und soll nicht sonderlich bekümmern. Denn daß das Wissen des Faches auch in seinen divergenten Standpunkten öffentlich gemacht und in populäre Felder übersetzt werden kann, werden, so ist zu hoffen, die Beiträge dieses Bandes dokumentieren.

Wien, im Mai 1997

Herbert Nikitsch

Bernhard Tschofen

Bernward Deneke, Bielefeld

Volkskunst und nationale Identität 1870-1914

Der Blick auf hundert Jahre der Wahrnehmung und der Sammlung, der Erforschung und der Wertung von Volkskunst zeigt vielfältige Anstrengungen zur Bestimmung des Gegenstandes, zur Festlegung seiner Kennzeichen, zeigt vor allem hartnäckige Bemühungen um Synthesen in einem höchst diffusen Feld an Kulturgut. Bei dieser Rückschau sind zugleich die Brüche und Diskrepanzen nicht zu übergehen. Schon vordergründig werden mögliche Schwierigkeiten in der Verständigung über Begriff und Sache erkennbar, wenn unter gleicher Bestimmung die in vorindustrieller Zeit zum Gebrauch oder zur Repräsentation handwerklich bzw. hausindustriell hergestellten Güter zusammengeführt werden mit Gestaltungen und Produkten modernen Massenkonsums oder mit Erzeugnissen populärer Kreativität der Gegenwart.

Nicht nur diese Befunde sind mit der beträchtlichen Spannweite der Themen des Programms dieser Tagung angesprochen. Indem Bernhard Tschofen ein temporales Gerüst in dessen Vorspann eingebracht hat, ist angeregt, über Identität und Wandel in der Auffassung von Volkskunst und in der Sache der Volkskunst selbst zu sprechen; zugleich aber wird dort die Zielvorstellung artikuliert, im Rahmen dieser Veranstaltung den Verflechtungen zwischen der Volkskunst und den übergreifenden Strukturen und wechselnden Konstellationen deutlichere Konturen zu geben. In beiden Fällen ist die Wissenschaftsgeschichte gefordert. Sie hatte für die österreichische Volkskunde frühzeitig - das heißt, bevor Wissenschaftsgeschichtsschreibung recht in Mode kam - in Leopold Schmidt einen herausragenden Vertreter. Schmidt wußte vor allem, daß die Bestimmung von wissenschaftlichen Arbeitsgebieten der Dimension des Historischen nicht entraten kann. In seinem an Gedanken und Erkenntnissen reichen Buch über die Volkskunst in Österreich wies er bei einem Versuch, die Vielfalt der Dinge unter dem Begriff der Volkskunst

zusammenzufassen, auf die in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts einsetzende Tätigkeit von Michael Haberlandt für das Österreichische Museum für Volkskunde, durch die in seinen Augen dieser Kunstbereich umrissen wurde.¹

Nur bei oberflächlicher Betrachtung scheint dieser objektbezogene Definitionsversuch des Bezugs zu übergreifenden Deutungsmustern zu entraten. Dabei ist jedoch nicht zu übersehen, daß tragende Elemente früheren Umgangs mit der Volkskunst nach und nach der Erosion anheimfielen, beispielsweise Volkskunst als Produktions- und Existenzweise von Dingen abseits der Kunst und des Kunstgewerbes der adeligen und bürgerlichen Eliten, Anschauungen über ihre Zeitlosigkeit oder von einem verborgenen, in ferne Vergangenheiten zurückweisenden Sinn ihrer Zeichen und Bilder, die Festlegung von Stileigenschaften der Volkskunst, also eines spezifischen Volkskunststils.

Überhaupt kommen historische Perspektiven in der Mannigfaltigkeit der Befunde erst dort stärker zur Geltung, wo die Sachgebiete, die unter dem Stichwort der Volkskunst mehr oder minder locker zusammengefügt sind, als eigene Bereiche behandelt werden: die Möbel, die Keramiken, die Gerätschaften aus Metallen etc. Im Zeichen der Spezialisierung und Verwissenschaftlichung verlagert sich damit der Blickwinkel hin zur Realienkunde, weil diese Chancen eröffnet, die geschichtlichen Bezüge der Dingwelt in ihrer Veränderlichkeit, in ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge, in ihren jeweiligen Kontexten zu beschreiben und zu erklären.² Demgegenüber entziehen sich die Werke der Volkskunst einer Erfassung unter dem Gesichtspunkt ihrer Historizität; es gibt - so problematisch die geläufigen Periodisierungen nach Stil Kategorien auch sein mögen - Geschichtsdarstellungen über die gewerblichen Künste, aber keine Geschichte ihres Korrelats, der Volkskunst.³ Dabei ist als besonders gravierender Mangel anzusehen, daß es die Quellensituation nicht gestattet, die ästhetischen Wahrnehmungsmöglichkeiten breiterer Bevölkerungsschichten vor der Zeit der Durchdringung der Gesellschaft mit

¹ Leopold Schmidt: *Volkskunst in Österreich*. Wien, Hannover 1966, S. 9.

² Dazu Wolfgang Brückner: *Volkskunst und Realienforschung*. In: Edgar Harvolk (Hg.): *Wege der Volkskunde in Bayern. Ein Handbuch* (= Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte, Bd. 25; Beiträge zur Volkstumsforschung, Bd. 23). München, Würzburg 1987, S. 113-139.

³ Dazu u.a. Bernward Deneke: *Volkskunst. Leistungen und Defizite eines Begriffs*. In: *Jahrbuch für Volkskunde* N.F. 15, 1992, S. 7-21.

Kunstvorstellungen aufzuhellen. Zurecht ist deshalb die Meinung geäußert worden, daß Volkskunst als eine Rückprojektion von Kunstanschauungen der um 1850 einsetzenden Gewerbebewegung auf frühere Verhältnisse gelten müsse.

Als symptomatisch für Vorgänge der Isolierung und Erstarrung darf es betrachtet werden, daß es bei einer Rückschau auf hundert Jahre der Beschäftigung mit der Volkskunst schwerfällt, die Erkundungen dieses Spezialgebietes nach Art einer Fachgeschichte zu behandeln und etwa über Entwicklungen im Sinne einer Kumulation des Wissens, über die Bewältigung wechselnder Problemlagen oder die Ausbildung und Verfeinerung der Methoden zu sprechen. Eine solche Feststellung negiert keineswegs die weitreichenden Einsichten über die Verflechtung der Auffassungen zur Volkskunst mit den wechselnden kulturellen, sozialen und wirtschaftlichen Konstellationen. Erkenntnisse in diesem Bereich sind, wenn man die Differenzierungen Friedrich Tenbrucks aufnimmt, Gegenstand einer Wissenschaftsgeschichte, die ein Sachgebiet in den Referenzrahmen der sich verändernden allgemeineren Situationen und Probleme hineinstellt.⁴ In diese Richtung weisen unter anderem die grundsätzlichen Überlegungen, die Tamás Hofer am Beispiel der ungarischen „Volkskunst“ im Kraftfeld wechselnder Interpretationen entfaltet hat.⁵

Im Laufe der Jahrzehnte waren es in der Regel mehrere Kraftfelder zugleich, die in unterschiedlicher Akzentuierung der Volkskunst Aufmerksamkeit sicherten, so die verschiedenartigen Wertungen und Auswertungsmöglichkeiten ihrer künstlerischen Qualitäten,⁶ pädagogische Interessen oder - wenn auch etwas randständig - die Rolle als Studienobjekt zu Frühformen der bildenden Kunst. Bei vielen dieser Betrachtungen ist der Gesichtspunkt des Nationalen gegenwärtig. Im deutschen Sprachbereich wird das Kennwort Volkskunst - wie Ernst Schlee ermittelt hat - schon um die Mitte des 19. Jahrhunderts mit natio-

⁴ Friedrich Tenbruck: Wie kann man die Geschichte der Sozialwissenschaft in den 20er Jahren schreiben? In: Knut Wolfgang Nörr, Bertram Schefold, Friedrich Tenbruck (Hg.): Geisteswissenschaften zwischen Kaiserreich und Republik. Zur Entwicklung von Nationalökonomie, Rechtswissenschaft und Sozialwissenschaft im 20. Jahrhundert. Stuttgart 1994, S. 23-46.

⁵ Tamás Hofer: Die ungarische „Volkskunst“ im Kraftfeld wechselnder Interpretationen 1890 - 1990. In: Jahrbuch für Volkskunde N.F. 15, 1992, S. 67-80.

⁶ Bernward Deneke: Die Entdeckung der Volkskunst für das Kunstgewerbe. In: Zeitschrift für Volkskunde 60, 1964, S. 168-201.

nalpolitischen Anschauungen deutschgesinnter Bevölkerung in den damals zum Königreich Dänemark gehörenden Gebieten Schleswig-Holsteins verbunden.⁷ Später, um 1900, als Volkskunst zu einem der Leitthemen der auf Lebensreformen zielenden Debatten geworden war, gewannen die vermeintlich vorhandenen nationalen Gehalte in der Kulturpublizistik eine erhebliche Bedeutung, von manchen Künstlern oder Kunstschriftstellern wurden sie im Sinne der dem Historismus geläufigen Erwägungen als Grundlage eines zu schaffenden Nationalstils herausgehoben.⁸

Das damit angesprochene Problemfeld des Nationalismus hat, nachdem dieser in der Nachkriegszeit in Mitteleuropa als Konsequenz aus furchtbaren Erfahrungen vorausgehender Jahrzehnte im Bewußtsein der Öffentlichkeit zurückgedrängt schien, heute eine ungeahnte Aktualität erlangt. Diesen Gegebenheiten entspricht die Intensivierung der Nationalismusforschung, die vor dem Hintergrund der unmittelbar zeitgeschichtlichen Krisensituationen mit neuen Denk- und Wahrnehmungsmustern Fragen der Ausbildung von kulturellen und nationalen Identitäten in Vergangenheit und Gegenwart untersucht.⁹

Hier ist davon ausgegangen, daß in der Gegenwart die ältere, vor allem im 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts dominante Auffassung, daß die Nation immer schon da war, daß sie quasi naturwüchsig oder auf archaischen Traditionen beruhend Menschen miteinander verband, obsolet geworden ist und folglich auch die Anschauung über ein zu sich selbst kommendes nationales Bewußtsein, über das

⁷ Ernst Schlee: Die Volkskunst in Deutschland. Ausstrahlung, Vorlagen, Quellen. München 1978, S. 7.

⁸ Z.B. Bernward Deneke: Beziehungen zwischen Kunsthandwerk und Volkskunst um 1900. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1968, S. 140-161, bes. S. 148. Zur allgemeinen Diskussion sind zu vergleichen Gerhard Kratzsch: Kunstwart und Dürerbund. Ein Beitrag zur Geschichte der Gebildeten im Zeitalter des Imperialismus. Göttingen 1969; Karl Ulrich Syndram: Kulturpublizistik und nationales Selbstverständnis. Untersuchungen zur Kunst- und Kulturpolitik in den Rundschau-Zeitschriften des Deutschen Kaiserreiches (1871 - 1914) (= Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, Bd. 9). Berlin 1989.

⁹ Die kaum überschaubare Literatur ist gewichtet bei Dieter Langewiesche: Nation, Nationalismus, Nationalstaat: Forschungsstand und Forschungsperspektiven. In: Neue politische Literatur Jg. 40, 1995, S. 190-236. Die Möglichkeiten von Revisionen von lange Zeit in den ethnologisch-volkskundlichen Fächern fraglos gültigen Annahmen aufgrund der Ergebnisse der neueren Nationalismusforschung erörterte Gottfried Korff in seinem Vortrag auf der SIEF-Tagung in Wien vom 12.-17. Sept. 1994. Ich bin Prof. G. Korff sehr dankbar, daß er mir das unveröffentlichte Manuskript zur Einsicht zur Verfügung stellte.

„Erwachen“ der Nation, ihre Tragfähigkeit eingeübt hat. Vielmehr betrachtet die neuere Forschung die Nation als „gedachte Ordnung“ (Emerich Francis)¹⁰ oder als „Imagined Community“ (Benedict Anderson)¹¹ und bringt mit diesen Formulierungen zur Geltung, daß die Nation ihre Mitglieder aufgrund von kulturellen Gemeinsamkeiten zu einer geglaubten oder vorgestellten Einheit zusammenfaßt. Damit gewinnen in der aktuellen Diskussion über die Formierung dieser Einheiten Elemente der Fiktion, der Invention und Konstruktion an Gewicht; zugleich gilt es, den geschichtlichen Ort für ein Wirksamwerden dieser Faktoren auch in Hinsicht der Triebkräfte und des eingesetzten Instrumentariums zu erkunden. Ernest Gellner, der die internationalen Erörterungen wesentlich beeinflusste, kennzeichnete es nachdrücklich als Aufgabe des Nationalismus - der in konsequenter Eingrenzung auf die Gegebenheiten des 19. und 20. Jahrhunderts dem Entstehen von Nationen immer vorausgeht -, Gesellschaften an die wirtschaftlichen, sozialen und politischen Verhältnisse des Industriezeitalters anzupassen.

Nationalismus und Modernisierung sind demnach miteinander verflochten: „Nationalism is not the awakening and assertion of (...) mythical, supposedly natural and given units. It is, on the contrary, the crystallization of new units, suitable for the conditions now prevailing, though admittedly using as their raw material the cultural, historical and other inheritances from the pre-nationalist world.“¹²

In Zeiten des wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Umbruchs stiftet die Nation über die Integration und kulturelle Homogenisierung hinaus Gemeinsamkeit und übergreifende Bezugspunkte für ideal gedachte Bestimmungen. Im Unterschied zu Gellners brillant vorgetragenem Standpunkt über den Zusammenhang zwischen Nationenentstehung und Modernität ist von anderer Seite die Prägekräft der historischen und

¹⁰ Auf der Grundlage der Erkenntnisse von Emerich Francis beispielsweise *M. Rainer Lepsius*: Nation und Nationalismus in Deutschland. In: *Heinrich August Winkler* (Hg.): Nationalismus in der Welt von heute (= Geschichte und Gesellschaft, Sonderh. 8). Göttingen 1982, S. 12-27, hier S. 13 und 26f.). Zum Begriff der „gedachten Ordnung“ vgl. *Emerich Francis*: Wissenschaftliche Grundlagen soziologischen Denkens. Bern, München 1957 (Dalp-Taschenbücher, Bd. 339), S. 100-106.

¹¹ *Benedict Anderson*: Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London 1983. Dt. Ausg.: Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts. Frankfurt/Main, New York 1993.

¹² *Ernest Gellner*: Nations and Nationalism. Oxford 1983, S. 49. Auch von Gellners Werk erschien eine deutsche Übersetzung unter dem Titel Nationalismus und Moderne. Berlin 1991.

kulturellen Muster aus vornationaler Zeit stärker gewichtet worden. In diesem Sinne haben vor allem die Untersuchungen von Anthony D. Smith die ethnischen Komponenten und Bezüge bei der Formung der Nationen herausgearbeitet.¹³ Der Kulturbesitz der Ethnien - hierbei werden Mythen, Erinnerungen, Symbole und Werte besonders genannt - erweist sich als stabil und wandlungsfähig zugleich, sodaß er als wesentlicher Faktor bei der Fundierung von Nationen angesehen werden darf. Diese Erörterungen, in denen die geläufige These von der Kulturnation (Friedrich Meinecke) gegenwärtig ist, können in ihrer Breite und Vielschichtigkeit und in Hinsicht auf ihre Begrifflichkeit im Felde von Ethnizität, Nationalismus und Nation hier nur angerissen werden¹⁴; zunächst dürfte - mit Blick auf unser Vorhaben - in der Abwandlung von Wendungen des Soziologen Bernhard Giesen zu resümieren sein, daß historische, sprachliche, ethnische Faktoren nicht als Ausdrucksformen einer vorgängig existierenden Nation gelten können, sondern vielmehr Faktoren vorstellen, mit deren Hilfe die Identität der Gesellschaften bei der sozialen Konstruktion von Nationen behauptet, beschrieben und geschaffen wird.¹⁵

Von hier aus lassen sich Fragen zum Umgang mit der Volkskunst unter Aspekten ihrer ethnischen und nationalen Bezüge formulieren, etwa:

Unter welchen Voraussetzungen wurden Zeugnisse der Volkskunst für die Formierung des nationalen Bewußtseins interessant? Eigneten im Felde der verschiedenen Basisbedingungen des Nationalismus (etwa Sprache, Kultur, Religion, Brauchtum, gemeinsame Ge-

¹³ Anthony D. Smith: *The Ethnic Origins of Nations*. Oxford 1986; *Ders.*: *National Identity*. London, New York 1991. Zum Forschungsstand in internationaler Perspektive auch John Breuilly: *Approaches to Nationalism*. In: *Eva Schmidt-Hartmann* (Hg.): *Formen des nationalen Bewußtseins im Lichte zeitgenössischer Nationalismustheorien*. Vorträge der Tagung des Collegium Carolinum in Bad Wiessee vom 31. Oktober bis 3. November 1991 (= *Bad Wiesseer Tagungen des Collegium Carolinum*, Bd. 20). München 1994, S. 15-38.

¹⁴ Z.B. *Georg Elwert*: *Nationalismus und Ethnizität. Über die Bildung von Wir-Gruppen*. In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* Jg. 41, 1989, S. 440-464; *Friedrich Heckmann*: *Ethnische Minderheiten, Volk und Nation. Soziologie inter-ethnischer Beziehungen*. Stuttgart 1992; *Bernd Estel*: *Grundaspekte der Nation*. In: *Bernd Estel, Tilman Mayer* (Hg.): *Das Prinzip Nation in modernen Gesellschaften. Länderdiagnosen und theoretische Perspektiven*. Opladen 1994, S. 13-81.

¹⁵ *Bernhard Giesen*: *Einleitung*. In: *Bernhard Giesen* (Hg.): *Nationale und kulturelle Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit*. Frankfurt a.M. 1991 (suhkamp taschenbuch wissenschaft 940), S. 9-20, hier S. 12.

schichte)¹⁶ der Volkskunst spezifische Qualitäten? Welches sind die Mittel, mit denen Volkskunst als eines der Attribute des Nationalen in der Öffentlichkeit dargestellt wurde?

Von vornherein wird dabei einzuschränken sein, daß sich die folgenden Überlegungen im wesentlichen auf Aspekte der Neubewertung und Instrumentalisierung von Volkskunst bei Mitgliedern der oberen Gesellschaftsschichten eingrenzen werden; auch für unser Thema bleiben die Empfindungen und Meinungen der „kleinen Leute“¹⁷, hier der Hersteller und dörflichen Verbraucher der „schönen“ Dinge, angesichts einer „Interpretation“ dieser Produkte unter dem Vorzeichen des Nationalen unzugänglich.

Als im Jahre 1890 in Wien innerhalb einer großen allgemeinen land- und forstwirtschaftlichen Ausstellung die von dem in seiner Zeit hochangesehenen Technologen Wilhelm Exner geleitete Abteilung zur Hausindustrie eröffnet wurde, hatten die Erörterungen um diese Produktionsform ihren Höhepunkt erreicht. Es ging bei diesen Studien und Analysen um eine statistische Erfassung der in diesem Bereich tätigen Personen, um Bestandsaufnahmen der sozialen und ökonomischen Verhältnisse innerhalb der Hausindustrien und darüber hinaus um eine Bestimmung ihrer Merkmale, die dazu dienen sollte, die Stellung der Hausindustrie im Beziehungsfeld der Gütererzeugung festzulegen. Der in Rostock wirkende Volkswirt Wilhelm Stieda resümierte in den Schriften des „Vereins für Socialpolitik“ unter Einbeziehung einer Fülle älterer und neuerer theoretischer Schriften den damaligen Kenntnisstand¹⁸, während kurze Zeit später Werner Sombart mit einem neuen Charakterisierungsversuch das hausindustrielle Betriebssystem als privatkapitalistische Produktionsweise kennzeichnete und den ökonomischen Nutzen dieser in seinen Augen antiquierten Wirtschaftsform in Zweifel zog. Nach seiner Darstellung gehörte es zu deren Hauptmängeln, daß sie zumeist minder-

¹⁶ Dazu *Otto Dann*: Der moderne Nationalismus als Problem historischer Entwicklungsforschung. In: *Otto Dann* (Hg.): Nationalismus und sozialer Wandel (= Historische Perspektiven, 11). Hamburg 1978, S. 9-22, hier S. 10.

¹⁷ *Eric J. Hobsbawm*: Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780. Aus dem Englischen von Udo Rennert. Frankfurt/M., New York 1991, S. 21f.

¹⁸ *Wilhelm Stieda*: Litteratur, heutige Zustände und Entstehung der deutschen Hausindustrie. Nach den vorliegenden gedruckten Quellen (= Schriften des Vereins für Socialpolitik, Bd. 39, 1). Leipzig 1889.

wertige Fertigungen hervorbrachte, besonders aber, daß die Kleinproduzenten die Verwaltungen mit unlösbaren Problemen konfrontierten.¹⁹

Ein dritter Nationalökonom, Carl Bücher, der die Volkskunsthforschung durch seine Wirtschaftsstufenlehre nachhaltig beeinflusste, nahm die erwähnte Wiener Ausstellung von 1890 zum Anlaß, seine Betrachtungen zur Entwicklungsgeschichte der Hausgewerbe auf eine internationale Ebene zu heben. Mit seiner Absicht, die unterschiedlichen Arten der Beschäftigung mit der Hausindustrie in den einzelnen Staaten zu skizzieren, hält er einige Stichworte für unseren Versuch bereit. Bücher erwähnt die Prädominanz von sozialen und wirtschaftlichen Erwägungen in Deutschland, die im Vorausgehenden bereits knapp skizziert wurden, und setzt davon das besondere Interesse ab, das im Osten kunstgewerblichen Aspekten der Hausindustrie sich zuwandte. Dabei wird zufolge seiner Feststellung in Österreich der Erhaltung und Veredelung alter Stilformen und Kunsttechniken ganz erhebliche Bedeutung beigelegt, während in Rußland, Rumänien und Ungarn die Förderung der Hausindustrie als nationale Aufgabe angesehen würde. Pädagogische Prinzipien schließlich leiten den Umgang mit der hausgewerblichen Tätigkeit in den skandinavischen Ländern, in denen der Hausfleiß durch einen ausgedehnten Handfertigkeitsunterricht unterstützt wurde.²⁰

Bei diesen stark von überstaatlichen Bezügen bestimmten Darlegungen bilden vermutlich die internationalen Ausstellungen eine nicht zu unterschätzende Informationsquelle; im großen und ganzen entsprechen Büchers Befunde den aus Anlaß dieser Veranstaltungen formulierten Erkenntnissen über die Gewerbe und über gewerblichen Fortschritt in den einzelnen Ländern. In Österreich hatte tatsächlich damals, vornehmlich durch die Aktivitäten des Museums für Kunst und Industrie in Wien, vor allem aber dank der Einrichtung von Fachschulen in zahlreichen

¹⁹ *Werner Sombart*: Die Hausindustrie in Deutschland. In: Archiv für soziale Gesetzgebung und Statistik, Bd. 4, 1891, S. 103-156, bes. S. 117 und 146.

²⁰ *Carl Bücher*: Hausfleiß und Hausindustrie. In: Das Handels-Museum, Bd. 5, 1890, S. 531-537, 551-553. Für unseren Versuch ist die für den deutschen Sprachbereich maßgebende Unterscheidung zwischen der frühneuzeitlichen Phase der Proto-Industrialisierung und dem mit dem Durchbruch der Industrialisierung beginnenden Zeitabschnitt der „modernen“ Hausindustrie zunächst nicht von Belang. Vgl. dazu *Bernward Deneke*: Das ländliche Hausgewerbe im Zeitalter der frühen Weltausstellungen. Anpassungsprozesse zwischen ökonomischen Zwängen und der Ästhetisierung des Industrieprodukts. In: Jahrbuch für Volkskunde 18, 1995, S. 43-65, bes. S. 48f. (mit Lit.).

Hausindustriellandschaften der Monarchie, die Kunstpflege in ländlichen Bezirken einen gewissen Vorrang. Dabei artikuliert sich unübersehbar die Zielvorstellung einer Anpassung der Produkte an die Gegenwart; es galt - so ist in einer Übersicht über diese Fachschulen Österreichs zu lesen - „durch Hebung der Bildung in ästhetischer und technischer Beziehung (...) die sonst allmählig ersterbende primitive und naive Volkstätigkeit in eine praktische und rationelle“ umzuwandeln.²¹ Zugleich aber bezieht sich auch die erwähnte skandinavische Hausfleißbewegung bis hinein in ihre Anleitungsbücher auf das Vorbild ländlicher Artefakte, die angeblich eine lange tradierte, gelegentlich als (dänisch)-national klassifizierte Kunstübung vorstellen²², und endlich lehrt ein Blick auf die Verhältnisse in Rußland und in den Ländern Südosteuropas, daß der von Bücher registrierte nationale Impuls nach Ausdruck in Formungen und Dekorationen suchte. So überschneiden sich Büchers an und für sich einleuchtenden Klassifikationen mannigfach unter dem Vorzeichen einer Ästhetisierung der Gütererzeugung.

Allgemein vollzog sich die theoretische und praxisbezogene Beschäftigung mit Fragen der künstlerischen Gestaltung der Gebrauchs- und der Repräsentationsgüter weithin unter Einbindung des historischen Wissens in den Kommunikationszusammenhang. Zeugnisse der Architektur, der Skulptur und der gewerblichen Produktion der Vergangenheit waren während des 19. Jahrhunderts in wechselnden Präferenzen gegenwärtig. Stil wurde - zunächst im Rahmen der Architekturtheorie - zu einem der Leitbegriffe der kunstbezogenen Diskurse; er schuf eine Ordnung für die individuellen Exempla aus der gestalteten Umwelt des Menschen. Stil erfährt seine Ausformung durch die Zeit, kennzeichnet aber auch, um aus einen Text des Jahres 1839 zu zitieren, diejenigen Eigenschaften der Bauwerke, durch welche uns der Charakter eines Volkes und eines Landes versinnlicht wird; Baustil ist „das gemeinsame Gepräge aller Gebäude desselben Volkes, desselben Landes und der-

²¹ *Albert Ilg*: Die kunstgewerblichen Fachschulen des k.k. Handelsministeriums anlässlich der im Oktober 1875 im K.K. Oesterr. Museum für Kunst und Industrie veranstalteten Ausstellung derselben. Wien 1876, S. V.

²² *N.C. Rom*: Praktische Einführung in die Knaben-Handarbeit für Lehrer und Lernende. Sonder-Ausgabe vom ersten Teile der deutschen Bearbeitung des dänischen Werkes Haandgjerningsbog for Ungdommen. 5. Aufl. Leipzig 1890, S. 139f.

selben Zeit ...“²³ Es wird deutlich, wie unter dem Kennwort von Stil eine Homogenität der Dinggestaltung intendiert und letztlich ein Stück erfahrener Realität wird, die - wie Differenzierungsversuche der neueren Kunstgeschichte zeigen - alle Merkmale der Fiktion enthalten. Zurecht konnte der Mythos vom Einheitstil als einer der folgenschwersten Kunstmythen bezeichnet werden. Vor allem aber wird „Stil“, das „Stil-Haben“, zu einem unverzichtbaren Bestandteil der künstlerischen Kultur von Staaten und Regionen.

Eine besondere Qualität wurde der Ausbildung eines Nationalstils, der von seinen Propagatoren der Muttersprache verglichen worden ist, beigemessen. In dieser Funktion hatten die Teile der künstlerischen Überlieferungen der Vergangenheit, die mit dem Attribut des Nationalen versehen waren, einen herausgehobenen Stellenwert als Vorbild. In Deutschland zunächst der Spitzbogenstil, die Gotik, später, in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts, also dem Jahrzehnt, in dem unsere Betrachtung einen ihrer Schwerpunkte haben wird, die Renaissance, weil - so lautet eine der Begründungen - in dieser Geschichtsepoche ebenso wie nach der 1870/71 vollzogenen Reichsgründung das Bürgertum den Kern der Nation gebildet hätte und zu Beginn der Reformation das Kulturleben in hohen Graden von nationalen Impulsen getragen worden wäre.

In der knapp umrissenen Anreicherung des Stilbegriffs reflektiert sich nicht zuletzt eine Neubewertung der Dinggestaltung. Zu den Merkmalen der Technik, des Gebrauchswertes, des Preises trat die Dimension des Ästhetischen, wie dies an den Konzepten der gewerblichen Ausbildung seit den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts ablesbar wird und in der Umwidmung von Erzeugnissen der Gewerbeproduktion der Vergangenheit und der Gegenwart zu Objekten des Kunstgewerbes, der Kunstindustrie, auch der angewandten Künste, seinen Ausdruck findet. Kunst wird, nach einer von Charles Laboulaye verfaßten französischen Programmschrift zur Situation der „art industriel“ in den fünfziger Jahren, dort, wo die Nation im sich verdichtenden universellen Wettbewerb ihren Erzeugnissen Geltung verschaffen wollte, zu einer „condition

²³ Klaus Döhmer: „In welchem Style sollen wir bauen?“ Architekturtheorie zwischen Klassizismus und Jugendstil (= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 36). München 1976, S. 84.

essentielle de succès“.²⁴ Die damals allenthalben einsetzenden, in ihrem Umfange und in ihrem zeitlichen Verlauf kaum faßbaren Prozesse der Verkunstung der gestalteten Umwelt der Menschen ließen sich in Hinsicht der Produktionssphäre mit ökonomischen und sozialen Erwägungen begründen. Das Argument, daß schöne, stilgerechte Formen den Wert der Waren steigern, zugleich aber auch Chancen eröffnen würden, die Individualität des Produzenten gegenüber der Macht des Kapitals und der Maschine zu wahren, stimulierte Sammlungsintentionen der Museen, die zu diesem Zwecke Vorbilder bereitstellten, und andere Maßnahmen zur Erziehung von Hausindustriellen und Handwerkern. Solche Motive verweisen zunächst auf wirtschaftsbezogene Konnotationen der Dinggestaltung. Sie werden anschaulich anläßlich der großen Ausstellungen mit der ihnen eigenen Verflechtung von Transnationalität, von nationaler Repräsentation und allgemeinem Wettbewerb, der in vergleichenden Analysen der Dinge und ihrer Entstehungsbedingungen, aber auch der Fortschrittsorientierung der in den einzelnen Gewerbebranchen ausstellenden Staaten kodifiziert wurde, also etwa anläßlich der Weltausstellungen zwischen der „great Exhibition of the works of industry of all nations“ in London 1851 und der „Exposition universelle“ in Paris 1900, die als Enzyklopädie des damals abgelaufenen Jahrhunderts aufgefaßt worden ist. Neben der Orientierung an den Standards des technisch-industriellen Fortschritts, deren Medien und Umschlagplatz diese Veranstaltungen waren, boten sie in der Regel den Anlaß, Elemente des Anschaulichen, in denen der Charakter der einzelnen Staaten, Länder und Landesteile manifest wurde, signalhaft einzubeziehen. In einem vielschichtigen Kommunikationsprozeß motivierten Ausstellungen die Länder zur Visualisierung von charakteristischen Momenten aus ihrer Vergangenheit und Gegenwart wie zur Typisierung von Merkmalen ihres gesellschaftlichen und industriellen Daseins zu allgemein erkennbaren Zeichen. Dies geschah beispielsweise durch Ausstellungsarchitekturen, durch Dekorationen, aber auch durch die Präsentation spezifischer Schaustücke aus der nationalen bzw. regionalen Vergangenheit und

²⁴ Georg Maag: Kunst und Industrie im Zeitalter der ersten Weltausstellungen. Synchrone Analyse einer Epochenschwelle. Diss. Konstanz 1982, S. 162.

Gegenwart, durch Zeugnisse der Kunst, der Gewerbe, der Ethnographie.²⁵

Hier mag nur daran erinnert sein, daß im Umkreis des „Museums für österreichische Volkskunde“ kurz nach der Gründung des Instituts das Projekt gehegt wurde, bei der erwähnten Weltausstellung in Paris 1900 eine umfassende ethnographische Darstellung der im Reichsrat der Monarchie vertretenen Königreiche und Länder einzurichten, damit, wie in einer aufschlußreichen Gedankenskizze zu dieser Darbietung festgehalten wird, ersichtlich würde, wie „frisch und urwüchsig“ das nationale Leben in Österreich noch pulsire, wie viele ethnographische Besonderheiten in der materiellen und geistigen Produktion und in der Politik von Wichtigkeit sind und in kräftigem Leben stehen.²⁶ Wenn hier darauf verzichtet werden muß, möglicherweise bestehende Verbindungslinien dieses Konzepts zum berühmten Kronprinzenwerk, dem vom Kronprinzen Rudolf angeregten und geleiteten Monumentalwerk „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild“ oder gar zum Huldigungsfestzug für Kaiser Franz Joseph im Jahre 1908 zu ziehen²⁷, mag doch angedeutet sein, daß anhand dieser Pläne und Unternehmungen offenkundig wird, wie materieller Kulturbesitz als Kennzeichen ethnischer oder nationaler Individualität auf höchst unterschiedlichen Ebenen immer wieder in das Bewußtsein der Öffentlichkeit gerückt wurde.

So sehr das Konzept aus dem Umkreis des „Museums für österreichische Volkskunde“ auf seinen kulturgeschichtlichen Intentionen beharrte, war manches der damals, 1898, in seinen ethnographischen Zusammenhängen gewürdigte Zeugnis schon in den zurückliegenden Jahrzehnten in den Bannkreis ästhetischer Erwägung gerückt worden. Dabei boten die eben umrissenen, über das 19. Jahrhundert hin wirk-

²⁵ *Utz Haltern*: Die Londoner Weltausstellung von 1851. Ein Beitrag zur Geschichte der bürgerlich-industriellen Gesellschaft im 19. Jahrhundert (= Neue Münstersche Beiträge zur Geschichtsforschung Bd. 13). Münster 1971, z.B. S. 237-244. Zum Zusammenhang zwischen Weltausstellungen und „selfdefinition“ und „selfpresentation“ nationaler Kulturen vgl. auch *Orvar Löfgren*: The Nationalization of Culture. In: *Ethnologia Europaea*, Bd. 19, 1989, S. 5-23, S. 12.

²⁶ *Eine österreichische ethnographische Ausstellung auf der Weltausstellung in Paris 1900*. In: *Zeitschrift für österreichische Volkskunde* 4, 1898, S. 156f.

²⁷ Zum Kronprinzenwerk jetzt *Georg Schmid*: Die Reise auf dem Papier. In: *Britta Rupp-Eisenreich, Justin Stagl* (Hg.): *Kulturwissenschaften im Vielvölkerstaat. Zur Geschichte der Ethnologie und verwandter Gebiete in Österreich, ca. 1780 bis 1918* (= *Ethnologica Austria* 1). Wien, Köln, Weimar 1995, S. 100-112; *Elisabeth Grossegger*: *Der Kaiser-Huldigungs-Festzug Wien 1908*. Mit einem Vorwort von Margret Dietrich (= *Österreichische Akademie der Wissenschaften Phil-hist. Kl. SB Bd. 585*). Wien 1992.

samen Faktoren des Umganges mit dem Künstlerischen die wichtigen Ansätze für Zuordnungen und Schematisierungen. Die Ausdehnung des Kunstbegriffs auf gewerbliche Produkte, die Ausdifferenzierung des Kennworts vom Stil als übergreifendes Klassifikationsprinzip für die regionale und zeitliche Homogenität der Zeugnisse aus der visuellen Kultur, die Vorstellung von einer Determination der Kunst durch nationale Merkmale schufen eine Verständigungsebene für die Wahrnehmung eines Kunstbesitzes auch in jenen Kulturen, die über ein handwerklich erzeugtes, den Wechsel der Stile unterworfenen Repertoire an Formen und Ornamenten nicht verfügten. Während die Länder Mittel- und Westeuropas sich in eine reich entwickelte Geschichte ihrer Kunst zurückwenden konnten und die Präferenz bestimmter Vorbilder immer wieder - wie am Beispiel der Neorenaissance verdeutlicht wurde - der historisch begründeten Legitimation bedurfte, bot sich der Kunstbesitz in den Ländern des Nordens, des Ostens und des Südostens, zumindest nach dem Kenntnisstand, der in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts erreicht worden ist, mitunter undifferenziert und gleichförmig, gewissermaßen dem zeitlichen Wandel enthoben dar; wesentliche Besitztümer der anderwärts den Wechsel der Stile widerspiegelnden Vorbildersammlungen in den Gewerbemuseen waren in diesem Falle die Erzeugnisse aus den heimischen Hausindustrien. Wiederholt aber wird offenkundig, daß Kunstbesitz und künstlerische Fähigkeiten zu einem nationalen Statussymbol geworden waren. Besonders aufschlußreich ist ein um die Mitte der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts veröffentlichter Aufsatz aus Skandinavien: „Klein und gering sind die Beiträge, die Norwegen zur allgemeinen künstlerischen Entwicklung Europas geliefert hat. Das Land war abgelegen, die Bevölkerung zerstreut und arbeitete unter allzu bedrängten Verhältnissen, als daß die Kunst hier Wurzeln fassen und zur Blüte kommen konnte. Daß es keineswegs Mangel an Anlage und Begabung war, welche unser Land gezwungen, eine solche zurückgezogene Stellung einzunehmen, davon zeugt unter anderem der verhältnismäßig hohe Standpunkt, der auf dem Gebiete der Volksindustrie erreicht worden ist. Der norwegische Bauer zeigt sich im Besitz eines bemerkenswerten Form- und Farbensinns (...)“²⁸.

²⁸ M. Grosch: Norwegische Volksindustrie. In: Kunstgewerbeblatt 2, 1886, S. 145-149. Für den textilen Bereich vgl. Marta Hoffmann: 1880 - Årenes nye Billedvev i Norge og litt om utviklingen senere. In: Vestlandske Kunstindustrimuseum Årbok 1963 - 1968, S. 66-106.

Als dieser Text zu Mitte der achtziger Jahre niedergeschrieben worden ist, war im Kreis des Museums für Kunst und Industrie zu Wien zur Kennzeichnung des mehr oder weniger festumrissenen Gebietes der vor- und außerhandwerklichen Güterproduktion die Bezeichnung der „nationalen Hausindustrie“ entstanden. Diese Klassifikation beeinflusste die Erörterungen um die Sache in der mannigfachsten Weise, zumal beide Teile der Wortverbindung auf charakteristische Situationen hindeuten. Die begriffliche Einordnung von Zeugnissen der Volkskunst unter die Betriebsform der Hausindustrie formte den Umgang mit der als kunstgewerblich erkannten ländlichen Güterproduktion bis in die neunziger Jahre hinein; in den abstrakten, das Produkt und dessen Konsum vernachlässigenden Untersuchungen der Volkswirtschaft entfaltete das Stichwort von der nationalen Hausindustrie eine spezifische Wirksamkeit und beschrieb hier - dies ist ein Ergebnis des berühmten statistischen Kongresses zu Budapest 1876²⁹ - als eigene Kategorie das Teilgebiet der mit der Würde des Alten, des Traditionellen ausgezeichneten Nebenbeschäftigung ackerbaureibender Bevölkerung. Diese Tätigkeit mit ihren fließenden Übergängen zum Hausfleiß unterschied sich in systematischer Betrachtung strikt von jener anderen Art der Hausindustrie, dem dezentralisierten Großbetrieb mit der für ihn kennzeichnenden Abhängigkeit der Produzenten vom Verleger und der Tendenz zur Massenproduktion. Vor allem aber war die Form des Wirtschaftens, die für die nationale Hausindustrie charakteristisch ist, bezogen auf die idealtypische Konstruktion der autarken Haushaltungen, die angesichts des Industrialisierungsprozesses eine eigentümliche Ausstrahlungskraft, die dann auch die nationalökonomische Literatur erreicht, entfalten konnte. Auf dieser Konstruktion beruhte möglicherweise die für die Betrachtung der Volkskunst in ihrer nationalen Perspektive wichtige Auffassung, daß einzelne Fertigungen von allen Teilen der Bevölkerung, gewissermaßen von jedermann, geübt wurden. In diesem Verstande ist es aufschlußreich, daß schon im frühen Ausstellungswesen im Volkskunstbereich in der Regel Muster und Gattungen der Erzeugnisse anonym, also keine mit dem damals wohl mitunter noch bekannten Namen der Hersteller bezeichneten Werkstücke gezeigt worden sind. Die Strukturierung und

²⁹ Stieda (wie Anm. 18), S. 12.

Typisierung des Volkskunstbestandes in Richtung auf seine nationale oder regionale Provenienz scheint damit vorbereitet.

Weitere ökonomische Faktoren sind in diesem Zusammenhang nicht zu vernachlässigen, stand doch der Begriff der Hausindustrie in den Jahrzehnten, in denen er für die Volkskunst benutzt wurde, in einem positiv besetzten Bezugsfeld, zumal damals die Auffassung, daß ein künstlerischer Charakter sich den Dingen nur über den Gebrauch der Hand mitteilen ließe und die Fortexistenz der durch die Maschine bedrohten Handwerker gewährleisten könnte, noch nicht durch die faktischen Entwicklungen widerlegt war. Hausindustrie wies ganz im Sinne der allenthalben angestrebten Expansion von Produktion und Konsum, des Ziels einer Steigerung der Industriosität anhand von qualitätvollen Waren, auf eine wirtschaftlich tätige Bevölkerung und damit auf ein nationales Leistungspotential, das als entwicklungs- und anpassungsfähig betrachtet wurde. Längst hatten die Agenturen der Gewerbeförderung in Zentral- und Westeuropa ein auf individuelle Befunde hin modifizierbares Instrumentarium geschaffen, handwerkliche Erzeugung zu verbessern und dem gewandelten Bedarf konform umzugestalten, wie denn - um aus der Fülle an Belegen nur ein Beispiel zu zitieren - ein für die Handels- und Gewerbekammer in Czernowitz 1888 erstelltes Gutachten eine Verfeinerung der Technik, eine Intensivierung des Unterrichts, die Erschließung von Märkten als primäre Unterstützungsmaßnahmen für die Hausindustrie vorschlägt.³⁰

Analog zu gleichen Programmen aus Mittel- und Westeuropa ist dabei der Rückbezug auf die Vorräte an regionalen Mustern selbstverständlich; vor allem sah man es als Aufgabe des in Czernowitz eingerichteten Gewerbemuseums an, die Spezifik der Ornamente aus der eigenen Vergangenheit zu umreißen und einer Anwendung zuzuführen. Diese und ähnliche Pläne verhießen den Produzenten eine Aufholung von Rückständigkeit, vielleicht gar einen gewissen Wohlstand für die Bevölkerung, schienen darüber hinaus aber zu gewährleisten, daß ein, wenn auch begrenzter Grad an Autonomie oder Individualität gewahrt blieb und kein radikaler Bruch mit der Vergangenheit vollzogen werden mußte. Vor allem aber spiegeln sich in vielen Berichten und Analysen um die Hausindustrie Vorgänge der sozialen und ökonomischen Akti-

³⁰ *Hubert Wigsitzky*: Die Bukowinaer Hausindustrie und die Mittel und Wege zur Hebung derselben. Bericht an die Handels- und Gewerbekammer in Czernowitz. Czernowitz 1888, S. 18f.

vierung. Die Hausindustrie wird in einen umfassenderen Bezugsrahmen eingebunden, in jene Wandlungsprozesse der Technik, der Wirtschaft, des Verkehrs, die als konstituierend für den modernen Nationalismus betrachtet werden. Der Historiker Otto Dann folgert aus vergleichenden Studien zu Entstehungsbedingungen und Funktionen des Nationalismus, daß eine Gesellschaft bereits in Richtung auf eine Modernisierung mobilisiert sein muß, wenn in ihr eine nationale Bewegung entstehen soll.³¹ Erst die sich ändernden Strukturen machen Substanzen der heimischen Kultur definierbar und stellen diese gleichzeitig in ein Netz erweiterter und verdichteter Organisationssysteme hinein.

Die Klassifikation, die Hausindustrie als national kennzeichnet, besagt, um aus den Programmschriften des großen Stichwortgebers Jakob Falke, in den siebziger Jahren Kustos am schon öfters erwähnten Museum für Kunst und Industrie in Wien, zu zitieren, daß diese Erzeugnisse Formen und Ornamente besitzen, die „bestimmten Völkern, bestimmten Provinzen, Ortschaften und Dörfern bleibend eigentümlich sind und so gut wie die Volkstrachten zum Unterscheidungszeichen dienen oder dienen könnten“. Zuzufolge dieser Konzeption, die dann anläßlich der Weltausstellung in Wien 1873 für die Einrichtung einer eigenen Abteilung über die nationale Hausindustrie maßgebend wurde, galt das Interesse kaum den Lebensverhältnissen der Dinge, die vielleicht den Ethnographen beschäftigten oder wie sie der Nationalökonom sporadisch und an der Peripherie in seine Erkundungen einbezog, sondern fast ausschließlich zunächst den künstlerischen Eigenschaften.³²

Diese Einsichten finden im Programm der Wiener Ausstellung von 1873 einen beredten Anwalt: Damals sah man in den Gegenständen „viele ältere, zum Theile uralte künstlerische Motive, an längst vergangene Kunstperioden und Kunststile erinnernd, und somit bedeutungsvoll vom geschichtlichen Gesichtspunkte; man fand an ihnen vor allem eine Fülle höchst origineller und gesunder Formen, ererbte und für die moderne Kunst verloren gegangene oder aus der Übung gekommene technische Weisen, zahlreiche Ornamente und farbige Ornamentationsarten, die ebenso durch ihre Richtigkeit wie durch ihre Einfachheit und

³¹ Dann (wie Anm. 16), S. 12.

³² Jakob Falke: Die nationale Hausindustrie. In: *Gewerbehalbe* Jg. 10, 1872, S. 1-3, 17-19, 33-36, 49-50.

Ungewöhnlichkeiten das Auge fesselten“.³³ Die Gegenstände also gerieten unter Bedingungen, die für die Tätigkeit der Kunstgewerbemuseen charakteristisch sind; sie wurden in ein modernen Erwartungen und Forderungen konformes Bezugssystem überführt. Die Dinge paßten sich den neuen Zwecken an; sie wurden zu Mustern im Kontext eines diffusen Spektrums an Bedeutungsfeldern. Die Naivität und Originalität vermeintlich ursprünglicher Produktionsweisen schien sie über das verfeinerte artifizielle Industrieerzeugnis der Gegenwart herauszuheben, wie die Stilisierung und die Farbigkeit der Dekore die Gestaltungsweisen moderner Fertigungen übertrafen und in dieser Beschaffenheit einer Reform des Gewerbes im Verständnis der Lehren Gottfried Sempers förderlich sein konnten. Endlich hatten manche Produzentengruppen alte, ehemals im europäischen Kunsthandwerk verbreitete Techniken bewahrt, die nun dazu dienen konnten, das Repertoire der zur Oberflächengestaltung im späteren 19. Jahrhundert unabweisbaren Dekore anzureichern. Im Ganzen wurden die Sachgebiete der nationalen Hausindustrie einbezogen in die spezifischen Formen der Weltaneignung des (künstlerischen) Historismus. Ihre Erschließung vermehrte die Massen an Vorbildern aus allen Kunstperioden und so mancher Länder, die im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts unter ästhetischen Gesichtspunkten gewichtet oder geprüft, propagiert und genutzt wurden. Wenn auch nur auf untergeordneter Ebene, gehörten sie zu einem Fundus, mit dem der Kapitalismus danach strebte, um der Steigerung der Gewinne willen Teile des Hausrates jenem beschleunigten Wechsel der Moden, der bisher nur der Kleidung eignete, zu unterwerfen.

Nicht zuletzt aber geraten die Dinge als Erzeugnisse des Kunstgewerbes in eine Sphäre von Erörterungen, in denen das Ordnungsgefüge der Nationalitäten einen hohen Rang hatte. Dieses Prinzip überspielte häufig die Bindung des Kulturguts an örtliche oder regional begrenzte Produktionsverhältnisse. Aufgrund ihrer Anlage tendieren Ausstellungsberichte zu solchen Generalisierungen, insbesondere, wenn sie - wie etwa gelegentlich der Pariser Weltausstellung 1900 - im Ländervergleich die Lage und Zukunft der Volkskunst darzustellen beab-

³³ Das Programm ist abgedruckt bei *Carl. Th. Richter*: Die nationale Hausindustrie (Gruppe XXI). In: Offizieller Ausstellungs-Bericht hrsg. durch die General-Direction der Weltausstellung 1873, Nr. 73. Wien 1874, S. 1-5.

sichtigten.³⁴ Falke hingegen wollte das Kennwort von der nationalen Hausindustrie im Sinne des Volksmäßigen, des volksmäßig Originellen, verwendet wissen. Diese Produktionsart unterliegt keinem modischen Wechsel; sie ist in seinen Augen das Eigentümliche der unteren Klassen, insbesondere des Landvolkes in Gegenden, die von der modernen Zivilisation noch nicht erreicht waren.

Eine solche Bestimmung konnte vermutlich insofern mit Resonanz rechnen, als sie in einigen ihrer Elemente den lange weiterwirkenden Konzepten von Johann Gottfried Herder verhaftet ist, hatte dieser doch zuerst die Bedeutung der Fertigkeiten von Ungelehrten aus dem Volke für die nationale Kultur herausgehoben.³⁵ Dem gleichen Gedankenbereich entstammt die Wertschätzung, die Falke den regionalen, ethnischen und nationalen Individualitäten in ihrem Verhältnis zum weltläufigen Allgemeinen entgegenbrachte, wie denn - um eine Wendung von Thomas Nipperdey aufzunehmen - seit Herder das Singuläre und Besondere, das Charakteristische, Vorrang und eigentlichen Wert beanspruchen durfte.³⁶ Diese Individualität fand aufgrund von Prämissen, die hier eingehender dargelegt worden sind, auch in der zur Volkskunst umgewidmeten Gewerbeproduktion ländlicher Bevölkerung ihre Veranschaulichung, man sprach beispielsweise mit beträchtlicher Emotion über die Entdeckung, daß die südslavischen bäuerlichen Ornamente in ihrer überraschenden Schönheit ausschließlich Eigentum der Bevölkerungsgruppe ihrer Produzentinnen seien.³⁷ Unter bestimmten kulturellen Konstellationen konnte demnach Volkskunst in das Feld jener spezifischen Merk-

³⁴ Albrecht Kurzwelly: Lage und Zukunft der Volkskunst. In: Richard Graul (Hg.): Die Krisis im Kunstgewerbe. Studien über die Wege und Ziele der modernen Richtung. Leipzig 1901, S. 88-108.

³⁵ Vgl. z.B. Wolfgang Frühwald: Die Idee kultureller Nationbildung und die Entstehung der Literatursprache in Deutschland. In: Otto Dann (Hg.): Nationalismus in vorindustrieller Zeit (= Studien zur Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts, Abhandlung der Forschungsabteilung des Historischen Seminars der Universität zu Köln, Bd. 14). München 1986, S. 129-141, bes. S. 137f.; Gonthier-Louis Fink: Vom universalen zum nationalen Literaturmodell im deutsch-französischen Konkurrenzkampf (1680 - 1770). In: Wilfried Barner, Mitarbeit Elisabeth Müller-Luckner (Hg.): Tradition, Norm, Innovation. Soziales und literarisches Traditionsverhalten in der Frühzeit der deutschen Aufklärung (= Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien 15). München 1989, S. 33-67, bes. S. 62f.

³⁶ Thomas Nipperdey: Deutsche Geschichte 1800 - 1866. Bürgerwelt und starker Staat. München 1983, S. 301.

³⁷ I. Kršnjavi: Über den Ursprung der südslavischen Ornamentmotive. In: Mitteilungen des K.K. Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie N.F. Bd. 3, 1891, S. 462-469, s. S. 463.

male einbezogen sein, die als charakteristisch für Nationalitäten galten oder entwickelt wurden, deren Sprache, deren Kulturgemeinschaft, deren gesellschaftliche Überlieferung. Dabei unterlag sie - was noch näher zu erläutern sein wird - analog zur Sprache Modernisierungen, die eine Anpassung an Verhältnisse der Gegenwart bewirken sollten, Selektionen im Sinne der Geltung eines bestimmten Formenrepertoires, Standardisierungen.³⁸

Spätestens durch die Forschungen von Miroslav Hroch über die Vorkämpfer der nationalen Bewegung bei den kleinen Völkern ist an die Bedeutung der Patrone, Sprecher, Ideologen, Propagandisten, die in unterschiedlichen Funktionen und auf unterschiedlichen Plattformen nationales Bewußtsein stimulierten und zusammenführten, nachhaltig erinnert worden.³⁹ Wir wissen noch zuwenig, ob und wieweit Sammler, Dokumentare, Autoren, die sich mit der Volkskunst beschäftigten, dem von Hroch untersuchten Kreis zugehörten bzw. wer die Ergebnisse ihrer Tätigkeit in verstärkendem Sinne beeinflusste. Eine Persönlichkeit, die hier genannt werden darf, ist Felix Lay, der zunächst Kaufmann in Esseg war und sich dem Studium und der Propagierung der südslavischen Hausindustrie widmete. Lay war ein Mann von beträchtlicher Weltläufigkeit; er besuchte bereits 1867 die Weltausstellung in Paris mit einer Kollektion aus der südslavischen Hausindustrie, wie er dann später so manches Museum, darunter auch das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg, mit einem Vorrat an Nadel- und Webarbeiten aus dem Terrain seiner Erkundung versorgt hat. Er war Pfleger dieses Instituts in seinem Heimatgebiet, das heißt, er vertrat dort dessen Interessen und zählte zu den Mitgliedern der landwirtschaftlichen Gesellschaft in Wien. Bleibende Zeugnisse seines Wirkens sind zunächst die Dinge, die er in die Museen einbrachte, vor allem aber ein Tafelwerk über südslavische Ornamente⁴⁰, dem bald ähnliche Veröffentlichungen aus anderen Bezir-

³⁸ Über die dort sogenannten Kriterien der Nationalität ist nach wie vor aufschlußreich die Darstellung von *Eugen Lemberg*: Nationalismus, Bd. 2, Reinbek 1964 (rowohlts deutsche enzyklopädie), S. 34-52. Zur Sprache insbesondere auch *Hobsbawm* (wie Anm. 17).

³⁹ *Miroslav Hroch*: Die Vorkämpfer der nationalen Bewegung bei den kleinen Völkern Europas. Eine vergleichende Analyse zur gesellschaftlichen Schichtung der patriotischen Gruppen (= Acta universitatis Carolinae, Philosophica et Historica Monographica 24, 1968). Praha 1968.

⁴⁰ Südslavische Ornamente, gesammelt ... und nebst einer Abhandlung über die Verbreitung und Cultur der Südslaven, hrsg. von *Felix Lay* ... der ornamentale Teil von *Friedrich Fischbach*. Hanau 1872.

ken folgen sollten, beispielsweise eine Folge von bildlichen Reproduktionen zur ungarischen Hausindustrie oder eine Präsentation der Hausindustrie und Ornamentik der Erzeugnisse ruthenischer Bauern, die das Gewerbemuseum in Lemberg herausbrachte.⁴¹ Sie alle konnten, ähnlich wie der entsprechende Besitz in den lokalen und regionalen Gewerbemuseen, zu Kristallisationsfeldern für die Wahrnehmung nationaler und regionaler Gemeinsamkeiten werden.

Unsicher bleibt zunächst, in welchem Umfange die erwähnten Abbildungsserien zu Medien des Austauschs über eine eigenständige, national oder ethnisch geprägte Kunsttätigkeit in den Herkunftsgebieten der von ihnen reproduzierten Mustern wurden. Jedenfalls aber gehören auch die Tafeln in das Netz der Kommunikationsmöglichkeiten, dessen Verdichtung zufolge der bekannten These von Karl W. Deutsch eine entscheidende Funktion bei der Formierung von Kollektiven und dem Zusammenhalt von Gesellschaften wie bei deren Unterscheidung und Abgrenzung beizumessen ist.⁴² Aufschlußreich ist schon die Etikettierung der Mustersammlungen nach nationalen oder ethnischen Kategorien; es war ihr Ziel, Vorbildliches festzuhalten und, um eine Formulierung von Lay abzuwandeln, in das Bewußtsein der Produzenten zu heben, was bislang selbstverständlich geübte Praxis war. Unter Umständen steuerten manche Tafelwerke auch eine Standardisierung der Muster, dies namentlich, wenn sie in strenger Stilisierung von einem in der Textilgestaltung vielbewanderten, im Bereich des Kunstgewerbes hochangesehenen Fachmann, von Friedrich Fischbach, in das Gitterwerk der Blätter eingetragen wurden.

Diese Art der Darbietung mag die Akzeptanz der Ornamente beim Bürgertum wie beim Adel gesteigert haben, denn oft ist berichtet, daß diese Kreise sich der Pflege der Zeugnisse des ländlichen Sachguts annahmen. Die Gegenstände erhielten eine neue Qualität dadurch, daß sie damit in das Gravitationsfeld der Hochkultur gerieten. Erst jetzt wurden sie zu einem Faktor nationaler Orientierung, die, wie hier exemplarisch erkennbar wird, ihre Impulse aus der hohen Kultur und weniger

⁴¹ Ornamente der Hausindustrie Ungarns. Text *Carl v. Pulszky*, Zeichnung *Friedrich Fischbach*. Budapest 1878; (*Ludwig Wierzbicki*:) Ornamente der Hausindustrie ruthenischer Bauern, hrsg. vom Städtischem Gewerbe-Museum Lemberg 1880-1889.

⁴² *Karl W. Deutsch*: Nationalism and Social Communication. An Inquiry into the Foundations of Nationality. 2. Ed. Cambridge, Mass., London 1966.

direkt aus der Volkswelt, der „folkish culture expressed in the customs and language of a geographic area“ empfängt.⁴³ Bereits vorher hatten Sammlungskonzepte und Ausstellungsunternehmen Erzeugnisse der nationalen Hausindustrie in ein neues, von kulturellen Eliten und vom Wirtschaftsbürgertum geprägtes Bezugssystem transferiert und die Auffassungen über den ästhetischen Rang dieser Produkte erhärtet. Sie signalisierten nach außen hin für mehr oder minder vage umrissene Gebiete das Vorhandensein einer künstlerischen Kultur und leiteten etwas von dem Ansehen und Prestige, das Kunst in der Öffentlichkeit verleiht, zurück auf die Gesellschaften, in denen die Hersteller und ihre Förderer heimisch waren. Kollektive Identität - so scheint sich zu bestätigen - entwickelt sich nur aufgrund wirklicher oder vorgestellter Gemeinsamkeiten, die auch von anderen so gesehen werden.

Allerdings muß es aufgrund der Forschungssituation, die sich im wesentlichen auf die Funktionen der Sprache bei der Nationenentstehung konzentriert hat, im Unbestimmten bleiben, welche Bedeutung den Zeugnissen der visuellen Kultur bei der Formierung und bei der Wahrnehmung von kollektiven Identitäten zukam.

Die Strukturierung der Wahrnehmung der Dinge der Volkskunst als anonyme Produktion, als gemeinsamer Besitz einer mehr oder minder fest umrissenen ethnischen (nationalen) Gruppe, als Zeugnis für eine in dieser Gruppe weitverbreitete Kunstübung bot unter den Prämissen, von denen so manche Erörterung um Politik, Kultur, Ökonomie im 19. Jahrhundert durchzogen war, reichlich Ansätze für eine Akzentuierung nationaler Bezüge. Zu diesen Kriterien trat immer wieder die Auffassung von einem hohen Alter des künstlerisch gestalteten Sachguts, wie denn, neben der kulturellen Homogenität, die Erzeugung des Wissens von einer weit zurückreichenden Kontinuität für die Herausbildung von Gemeinsamkeiten als ein wesentlicher Faktor betrachtet wird (Ernest Gellner). Georg G. Iggers hat über den Glauben der Nationalisten gesprochen, daß die Nation das Ergebnis einer langen Geschichte sei, „an entity, which grew organically and continuously through the ages“.⁴⁴ Formen und

⁴³ *Raymond Grew: The Construction of National Identity. In: Peter Boerner (Hg.): Concepts of National Identity. An Interdisciplinary Dialogue. Interdisziplinäre Betrachtungen zur Frage der nationalen Identität. Baden-Baden 1986, S. 31-43, hier S. 38.*

⁴⁴ *Georg G. Iggers: Changing conceptions of national history since the French Revolution. A critical comparative Perspective. In: Erik Lönnroth, Karl Molin, Ragnar Björk (Hg.): Concepti-*

Ornamente veranschaulichten - auf welchen Irr- und Abwegen die Ableitungen der rezenten Überlieferungen aus alten Kulturzuständen auch immer sich bewegten - die historische Dimension von vermeintlich geschichtslosen Gesellschaften (Friedrich Engels). Felix Lay vermittelte bei der Präsentation seines Tafelwerks über südslavische Ornamente dafür aufschlußreiche Beispiele. Nach seinen etwas verwirrenden Darlegungen haben die Südslaven „treu eine Ornamentik von Jahrhundert zu Jahrhundert bewahrt (...), welche vor Jahrtausenden mit geringer Änderung dieselbe war“. Ganz selbstverständlich negiert der Sammler allen fremden Einfluß und bedient sich - nicht ganz unerwartet - der in der nationalen Geschichtsdarstellung zum Topos gewordenen Fiktion von der goldenen Vergangenheit: „Man muß diese häusliche Industrie geradezu als das Vermächtnis früherer besserer Zeiten, das sich trotz schweren Verhängnisses bis auf unsere Zeit gerettet hat, ansehen“. Immer aber ließ die Erschließung und Interpretation von Gegenständen als auch auf frühere Zeiten bezogenen Urkunden diese teilhaben an der Bedeutung, die der Historiographie für die Formung des nationalen Bewußtseins zukommt.⁴⁵

Die historischen Deduktionen und die Zuordnung des überkommenen Volkskunstfundus zu bestimmten Ethnien oder Nationen, wie sie von F. Lay vorgelegt wurden, sollten sich gelegentlich, etwa mit Bezug auf die komplexen ethnischen Strukturen Südosteuropas⁴⁶, als konfliktrichtig erweisen. Aber auch in solchen Auseinandersetzungen zeigt sich die nationale Bedeutsamkeit, die Produkte ländlicher Handarbeit in den siebziger Jahren erlangt hatten. Wieweit die Ergebnisse der verwissenschaftlichten und professionalisierten Kunstforschung die umlaufenden Thesen über das hohe Alter und die nationale Bindung der Muster einschränken konnte, muß hier dahingestellt bleiben.

ons of national history (= Proceedings of Nobel Symposium 78). Berlin, New York 1994, S. 132-150, hier S. 133.

⁴⁵ Vgl. außer der bereits genannten Literatur zum Nationalismus auch *Gerhard Brunn*: Historical Consciousness and Historical Myths. In: *Andreas Kappeler* in collaboration with *Fikret Adanir*, *Alan O'Day* (Hg.): Comparative Studies on Governments and Non-dominant Ethnic Groups in Europe, 1850-1940. Vol. 6. The Formation of National Elites. Dartmouth, New York 1992, S. 327-338.

⁴⁶ Z.B. *Stefan Troebst*: Ethnien und Nationalismen in Osteuropa. Drei Vorüberlegungen zur vergleichenden historischen Forschung. In: *Österreichische Zeitschrift für Geschichte* 5, 1994, S. 7-22.

Alois Riegl, der mit seinen Studien zur Geschichte des Ornaments die Revision gängiger Urteile vorantrieb, hat mit dem Blick auf Österreich-Ungarn davon gesprochen, daß die in ihren Formen als relativ eigenständig geltende Güterproduktion unter dem Kennwort von der nationalen Hausindustrie Aufmerksamkeit auf sich zog, nachdem in den späten sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts die Nationen der Habsburgermonarchie als solche Beachtung zu fordern begonnen und diese auch erhalten hatten.⁴⁷ Allerdings ist man bei Konkretisierungen solcher Zusammenhänge zunächst auf Vermutungen angewiesen; beispielsweise läßt sich die Frage, ob Beziehungen zwischen Lays Engagement für die südslavische Ornamentik und der südslavischen Idee, wie sie von dem Bischof Josip Juraj Strossmayer und dem Historiker Franjo Racki vertreten wurde, bestehen, noch nicht beantworten.⁴⁸ Die Erforschung des Nationalitätenproblems hat - so könnte es scheinen - noch nicht ausreichendes Studienmaterial aufbereitet, um die Rolle der visuellen Kultur in den hier behandelten Bezügen im Vergleich zu anderen Faktoren - der Sprache, der Dichtung, dem Schrifttum - für die Schaffung von Identitäten kennenzulernen. Erst neuerlich ist die Bedeutung des Bildhaften (und damit auch von anderen Anschauungsgütern) für die Konstruktion von Kollektiven in das Bewußtsein gerückt worden.⁴⁹

Als Folge des weitverbreiteten Interesses an Volkskunst wurden Überlegungen angestellt, wie sich der Wirtschaftsfaktor, den das Original-Eigentümliche mittlerweile darstellte, bei allen unumgänglichen Modernisierungen bewahren ließe.⁵⁰ Diese Absichten verweisen auf die Institutionalisierung der Ausbildung künstlerischer Fertigkeiten und damit auf die Schule als Pflgestätte des nationalen Gedankens. In

⁴⁷ Alois Riegl: Textile Hausindustrie in Österreich. In: Mitteilungen des K.K. Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie. N.F. Bd. 2, 1889, S. 411-419, 431-435, S. 415f.

⁴⁸ Z.B. Mirjana Groß: Einfluß der sozialen Struktur auf den Charakter der Nationalbewegung in den kroatischen Ländern im 19. Jahrhundert. In: Theodor Schieder [unter Mitwirkung von Peter Burian (Hg.)]: Sozialstruktur und Organisation europäischer Nationalbewegungen (= Studien zur Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts. Abhandlung der Forschungsabteilung des Historischen Seminars der Universität Köln, Bd. 3). München, Wien 1971, S. 67-92.

⁴⁹ Hans Petschar: Nation? Volk? Rasse? Antwort auf die Frage: Wie man Kollektive (Identifikationen) schafft. In: Ders. (Hg.): Identität und Kulturtransfer. Semiotische Aspekte von Einheit und Wandel sozialer Körper (= Nachbarschaften. Humanwissenschaftliche Studien, 2). Wien, Köln, Weimar 1993, S. 223-250, S. 246.

⁵⁰ Wladimir Graf Dzieduszycki: Galizien. In: Wilhelm Exner (Bearb.): Die Hausindustrie Österreichs. Ein Commentar zur hausindustriellen Abtheilung auf der Allgemeinen Land- und Forstwirtschaftlichen Ausstellung Wien 1890. Wien 1890, S. 106-157, S. 154 f.

welchem Maße solche Erziehung zur Handarbeit mit nationalen Zwecken durchsetzt sein konnte, hat Ernst Schlee an den Verhältnissen in Nordschleswig eingehend dargelegt.⁵¹

Die weiterreichenden Bestrebungen zielten indessen darauf, den Erzeugnissen der Kunstindustrie unmittelbar auf der Grundlage ländlicher Gestaltungen ein besonderes nationales Gepräge mitzuteilen. Für ein solches Vorhaben hatte in der Epoche gesteigerter Durchdringung der Gesellschaft mit der Nationalstil-Ideologie Rußland anlässlich der Wiener Weltausstellung 1873 ein weithin wirkendes Exemplum geschaffen. Für das russische Ausstellungsgut waren Muster des ländlichen Sachguts aktiviert worden, sodaß dieses für den sachkundigen Beobachter zum Ausdruck brachte, wie innig die gesamte russische Industrie mit dem nationalen Leben und Wesen verbunden war.⁵² In einem Milieu, das stark von antiquarischem Interesse durchsetzt war, wurden viele Möbel und dazu auch Hausgerätschaften in Formen und Dekoren vorgestellt, die deutliche Anklänge an heimische Ausstattungen trugen. Sie zeigten, um denn einen der Ausstellungsberichte zu zitieren, Motive, wie sie im russischen Bauernhaus üblich waren, wenngleich nicht in alltäglicher Gestalt, so doch in annähernd ursprünglicher Beschaffenheit. Es muß hier dahingestellt bleiben, wieweit eine solche Darbietung als repräsentativ für die damalige russische Möbelindustrie betrachtet werden darf oder ob sie nicht vielleicht auch Systemzwängen von Ausstellungen mit dem Trend zur Profilierung der eigenen Sonderkultur genügte.⁵³

Jedenfalls wird ein Imitationseffekt erkennbar, der sich zu Ketten verknüpfen läßt. Beispielsweise stimulierte das russische Exemplum ähnliche Überlegungen in Teilen der Habsburgermonarchie, in Galizien, in Ruthenien wie in anderen Gebieten. Als besonders bezeichnend für den künstlerisch-nationalen Impetus darf es angesehen werden, daß in Ungarn eine große Landesausstellung in Budapest 1885 allgemeine Beachtung fand, weil sie, was weltweit mit Erstaunen und Befremden

⁵¹ Ernst Schlee: Scherrebeker Bildteppiche (= Kunst in Schleswig-Holstein, Bd. 26). Neumünster 1984, bes. S. 19-26.

⁵² Richter (wie Anm. 33), S. 13.

⁵³ Justus Brinkmann: Die Erzeugnisse der Möbeltischlerei mit ihren Hilfgewerben. In: Amtlicher Bericht über die Wiener Weltausstellung im Jahre 1873. Erstattet von der Centalkommission des Deutschen Reiches für die Wiener Weltausstellung. Bd. 3, Abt. 2, Braunschweig 1874, S. 372-545, S. 412-417.

aufgenommen wurde, ein überreiches Studienmaterial für die Entwicklung eines eigentümlichen ungarischen Stils bot. Wir erfahren von einem großen Fundus an rein ungarischen autarken Motiven (deren Existenz von anderer Seite längst bestritten worden war), von dem Bemühen der Kunsthandwerker, diesen Vorrat modernen ästhetischen Anschauungen anzupassen, von Übertragungen des bei einzelnen Sachgruppen als charakteristisch Erkannten auf Werkstücke aus anderen Materialien und aus der Feder der Kenner auch von den ethnischen Problemen, die dabei überspielt wurden.⁵⁴

Skeptiker notierten kritisch, ob denn dieser als national bestimmte Bestand in seiner ganzen Eintönigkeit und seiner unverkennbaren Einfachheit wohl ausreichend sei, über den flüchtigen Reiz des Unkonventionellen hinaus auf Dauer das Interesse der Verbraucher zu fesseln. Letztendlich ging es damit um die Frage, ob die Formen und Muster dieser „nationalen“ Produktion dem Grad und der Mannigfaltigkeit an künstlerischer Kultur entsprachen, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelt hatten.⁵⁵

Unter den Inauguratoren der Kunstgewerbebewegung des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts erkannte Rudolf Eitelberger von Edelberg, Gründer und erster Direktor des Museums für Kunst und Industrie in Wien, frühzeitig, daß mit manchen der erwähnten Unternehmungen die Bestrebungen der Gewerbeförderung, wie sie in seinem Hause intensiv vorangetrieben wurden, eine Entwicklung genommen hatten, die sie weit von den ursprünglichen Ansätzen wegführte. Es ging nur noch sekundär um künstlerische und kulturelle Aspekte der Hausindustrie, vielmehr erblickten zufolge seiner Feststellung die Träger der nationalen Bewegung bei einzelnen Völkern, die in Österreich lebten, in ihr ein Mittel,

⁵⁴ Aus einer Vielzahl von Berichten sind aufschlußreich *Heinrich Glücksmann*: Ungarisches Kunstgewerbe. In: Allgemeine Kunstchronik, Bd. 9, 1885, S. 521-525; *Heinrich Glücksmann*: Ungarische Keramik. In: Allgemeine Kunstchronik Bd. 9, 1885, S. 546f.; *J. Folnesics*: Die Kunstindustrie auf der Budapester Landesausstellung 1885. In: Mittheilungen des K.K. Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie Bd. 10, 1.10.1885, S. 493-500. Für die späteren Entwicklungen: *Peter Hanák*: Der Garten und die Werkstatt. Ein kulturgeschichtlicher Vergleich Wien und Budapest um 1900 (= Kulturstudien, Sonderbd. 13). Wien, Köln, Weimar 1992; *M. Lackó*: Cultural Revival in Hungary during the first Decade of the 20th Century and the new Folklorism. In: *Etudes historiques hongroises* 1, 1985, S. 645-657.

⁵⁵ Aufschlußreich ist *Ladislaus Ritter von Lozinski*: Kunstindustrie. In: Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Bd. Galizien. Wien 1898, S. 771-796, S. 795, weil hier Befürchtungen über eine langweilige Einseitigkeit, über ein Festhalten des Primitiven bei Auswertungen der nationalen Hausindustrie geäußert werden.

die nationale Unabhängigkeit auch auf industriellem Gebiete gegenüber anderen Ländern zu erwerben. Eitelberger legt dar, daß die Funktionalisierung des Konstrukts Volkskunst in dieser Richtung scheitern müsse, weil die Bruchstücke der alten Hausindustrie nicht ausreichen, mit ihnen eine nationale Industrie in Gang zu setzen.⁵⁶ Jenseits von Eitelbergers rationalen Gründen aber hatte die Instrumentalisierung des Konstrukts Volkskunst damals schon eine Eigendynamik entfaltet, die, wenn auch unter anderen Konstellationen, weit in das 20. Jahrhundert hinein wirken sollte.

Längst ist die Auseinandersetzung mit den Auffassungen und Funktionalisierungen von Volkskunst, denen wir hier Aufmerksamkeit widmen durften, formuliert; man ist geneigt, den Begriff und den in dieser Weise gekennzeichneten Sachbereich beiseite zu legen. Allerdings ist in jeder Negation, in jeder Alternative ein Stück von jener komplexen Wirklichkeit enthalten, die durch Wissensbildung geschaffen worden ist. Insofern reicht die Wissenschaftsgeschichte - und dies ist eine Lehre von Leopold Schmidt - bis in die Substanz der Erkenntnismöglichkeiten hinein.⁵⁷ Für den Museologen ist dies besonders einsichtig, vollzieht sich doch seine Arbeit mit den Dingen vor dem Horizont von Selektionen, die aus einem unermeßlichen Fundus an Sachgütern unter bestimmten, zeitgebundenen Anschauungen und Präferenzen getroffen wurden.

⁵⁶ Rudolf Eitelberger von Edelberg: Zur Frage der Hausindustrie mit besonderer Berücksichtigung österreichischer Verhältnisse. In: Mittheilungen des K.K. Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie, Bd. 10, 1885, S. 25-34, 55-57. Die Kritik Eitelbergers an den Erwartungen, die sich mit dem Kennwort Nationalindustrie verbanden, bezieht kunsthistorische Befunde ein. Vgl. dessen Aufsatzsammlung Oesterreichische Kunst-Institute und kunstgewerbliche Zeitfragen (= Eitelberger v. Edelberg, Gesammelte kunsthistorische Schriften, Bd. 2). Wien 1879, S. 270 f. Über Eitelberger und das Museum für Kunst und Industrie in Wien vgl. Gottfried Fliedl: Kunst und Lehre am Beginn der Moderne. Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867 - 1918. Wien, Salzburg 1986.

⁵⁷ Vgl. dazu Otto Gerhard Oexle: Sozialgeschichte - Begriffsgeschichte - Wissenschaftsgeschichte. Anmerkungen zum Werk Otto Brunners. In: Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte 71, 1984, S. 305-341, bes. S. 308f.

Konrad Köstlin, Wien

„*Volkskünste*“

*Ästhetische Programmatik
in Lebensentwürfen der zwanziger Jahre*

„Volkskunst und personale Identität“ könnte der Titel meines Textes lauten - in Analogie und zugleich in Abgrenzung zu Bernward Denekes Überlegungen zum Zusammenhang von Volkskunst und nationaler Identität in diesem Band. Ich hätte mit diesem Titel zwar kurz gegriffen, aber dafür - holzschnittartig verkürzt - eine bemerkenswerte Akzentverlagerung von der nationalen Identität zur Harmonie der Idee einer individuellen Identität in den 20er Jahren deutlich gemacht, um die es hier gehen soll.

Nach dem verlorenen Krieg und dem Scheitern des imperialen Gestus schien in Österreich wie in Deutschland ja nicht nur der Rückzug auf stammliche Bescheidenheit angesagt. Die Kultivierung von Person und Identität standen im Vordergrund. Das zurückgestutzte Großmacht-Vaterland wurde ausdrücklicher zur kleinräumlichen Heimat und damit nicht mehr nur national gedacht. Heimat wurde auf die Person bezogen zum „geistigen Wurzelgefühl“, das sich freilich, wie die Geschichte zeigen sollte, kämpferisch aktivieren ließ. Eduard Sprangers „Vom Bildungswert der Heimatkunde“, ein Text aus dem Jahre 1923 und als Reclam-Bändchen bis in die 60er Jahre immer wieder aufgelegt, gipfelte pädagogisch in dem Ausruf „Weh dem, der nirgends wurzelt!“¹

„Volkskunst“ wurde weiter gedacht und gefaßt als um die Jahrhundertwende. Sie war nicht mehr nur an der Ökonomie von Hausfleiß und Hausindustrie orientiert, umfaßte also nicht mehr nur die volkskundlich-ästhetisch verklärte Heimarbeit, war auch nicht mehr ausdrücklich national. Sie wurde darüber hinaus zum einen kleinräumiger, regionalstammlich, zum andern aber, und das vor allem, transnational allgemein

¹ *Eduard Spranger*: Vom Bildungswert der Heimatkunde. Stuttgart 1953 (1923).

menschlich und humanistisch-künstlerisch pointiert.² Gewiß läßt sich das Regionale bereits der Jahrhundertwende zuzuordnen. Robert Mielke hatte schon 1905 notiert: „Die buntscheckige Landkarte (...) hat wenigstens in der Kunst bewirkt, daß dem gemeinsamen Boden der nationalen Kultur eine fast unendliche Reihe von individuellen Bildungen entsproßen konnte.“³ Josef Nadler hatte seine Literaturgeschichte der deutschen Stämme bereits 1917 vorgelegt.⁴

Dennoch muß, was sich seit der Mitte der 20er Jahren fast selbstredend verstand, heute ausdrücklich betont werden. Volkskunst, im Plural gedacht, will alle Ausdruckformen der Volkskultur, die immer mehr mit dem natürlichen Ausdruck des Menschen gleichgesetzt werden, verstehen. „Arts et traditions populaire“ lautete in diesen Jahren die französische Devise. Der Volkskunst-Kongreß, der 1928 unter der Ägide des Völkerbundes in Prag stattfand, wies in diese Richtung einer Humanisierung und Verbesserung der Menschheit, er vervolkskunstete Morris' und Ruskins Denkfiguren. „Volkskünste“ also: der Plural mag andeuten, daß es sich nicht nur um die im Museum versammelte Dingwelt handelte, die man unter Volkskunst subsumierte.

Es geht in meinem Text um die Erinnerung an einen Diskurs über Volkskunst, der bis in die dreißiger Jahre hinein breit und keineswegs auf die Volkskunde beschränkt angelegt war und als gesellschaftliches Thema in eine Vielzahl von Reformüberlegungen reichte. Die breite Volkskunstperspektive ließe sich vielfältig anlegen. Die Architekten des Werkbunds suchten nach dem „reinen Raum“ und „ewigen Formen“, das Volkshaus wurde diskutiert⁵ und die Ästhetik ländlicher Architektur dabei immer wieder mitgedacht.

² H. Th. Bossert: *Volkskunst in Europa*. Berlin 1926. Teile dieses Werkes wurden unter dem Titel „Ornamente der Volkskunst“ nach dem 2. Weltkrieg (Folge I „Gewebe-Teppiche-Stickerien“ 1949, 4. Aufl. 1958 und Folge II „Keramik-Holz-Metall u.a.“ 1949, 4. Aufl. 1962) bei Wasmuth in Tübingen neu aufgelegt.

³ Robert Mielke: *Das Dorf*. In: *Kunst auf dem Lande*. Ein Wegweiser für die Pflege des Schönen und des Heimatsinnes im deutschen Dorfe. Bielefeld, Berlin und Leipzig 1905, S. 3.

⁴ Josef Nadler: *Literaturgeschichte der deutschen Stämme*. Wien 1917.

⁵ Wilfried Nerdinger: *Das Volkshaus als bürgerliches Gesamtkunstwerk*. In: *Theodor Fischer*. Ausstellungskatalog. München 1988; *Romana Schneider*: *Volkshausgedanke und Volkshausarchitektur*. In: *V.M. Lampugnani*: *Reform und Tradition. Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950*. Ausstellungskatalog Frankfurt 1992.

Körperkunst und Kunstkörper

Neben den bekannten Verbindungen zur klassischen Moderne in der bildenden Kunst war - mehr als uns heute bewußt ist - der ästhetische Fundus körperlicher Ausdrucksmöglichkeiten der Volkskultur, vor allem also Tanz und Musik, nicht nur zum Bestandteil konservativer Bilder vom Menschen, sondern auch fortschrittlich und reformerisch gestimmter Lebensentwürfe vom Menschen als Gesamtkunstwerk geworden. Körperkulte, die „Volkskultur“ und deren künstlerischen Ausdruck als adäquate Spiegelung gesellschaftlicher Zustände deuten und daraus Habitus und Menschenbilder konturieren, gehören zu jener ästhetisch dominierten Programmatik jener Zeit, die weit in eine neue körperliche Praxis reicht.

Damit geht es in dieser programmatischen Diskussion, die zu skizzieren ist, um ein, wenn nicht um das Grundproblem der Moderne, nämlich um die Vermittlung von Gemeinschaft und Individuum. Daß diese Diskussion mit Zuschreibungen und Hoffnungen, die Volkskunst umkreisen, verknüpft sind, will erläutert werden.

Volkskünste - und dieser Plural wird wichtig - wollen den Menschen und seine Umgebung als „Gesamtkunstwerk“ verstehen, Richard Wagners Begriff aus dem 19. Jahrhundert ist hier erlaubt. Volkskunst tendiert in Richtung Autopoesie, Schöpferkraft und Volksvermögen. Die ästhetische Komponente ist deutlich akzentuiert, es wird mehr als nur ein handwerklich-bildnerischer Ausdruck gesucht, mehr als der bürgerliche Landblick der Sommerfrische und der Jahrhundertwende.⁶ Volkskunst wird neu gesehen; sie ist allseitig näher am Menschen, ganzheitlich, und sogar näher am Körper. Die eher körperferne, akademische Diskussion um Volkskunst, wie sie im Fach Volkskunde geführt wurde, erscheint als eine Arabeske eines breiten gesellschaftlichen Diskurses um Ausdrucksformen, von denen unser inzwischen verengter Begriff von Volkskunst nur einen Ausschnitt repräsentiert. Soweit meine Hypothese.

⁶ Konrad Köstlin: Heimatpflege und Großstadt. In: *Schönere Heimat* 83, 1994, Sonderheft 10, S. 1-4.

Volkskunst in der Volkskunde

Diese Breite sah man auch in der Volkskunde. Als Arthur Haberlandt 1928 vom Prager Volkskunstkongreß berichtet, bedauert und bemängelt er, daß der deutsche Volksgesangverein in Österreich (also der 1889 gegründete Josef-Pommer-Club) keinen Vertreter entsandt habe.⁷ Der Kongreß läßt sich als Signal dafür deuten, daß international der Volkskunst in vielen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens eine besondere Aufmerksamkeit zugedacht wurde. Der deutsche Reichskunstwart Edwin Redslob, trotz seines heute mißverständlichen Blockwart-Titels ein hochgebildeter, liberaler Mann (Redslob war nach dem 2. Weltkrieg Gründungsrektor der Freien Universität Berlin), hatte seit 1923 eine Buchreihe mit dem Titel „Volkskunst“ herausgegeben. Das waren nach stammlichen Prinzipien eingeteilte und am volkskundlichen Kanon orientierte und durchaus bibliophil gestaltete Bände. Waren Texte und Bilder der Bände auch unter den Begriff „Volkskunst“ subsumiert, so zielten die von führenden Fachleuten verfaßten regionalen Volkskunden doch auf das Inventar des ganzen Lebens. Volkskultur war identisch mit Volkskunst und war zugleich selbst Volkskunst, Volkskultur war eine Angelegenheit ästhetischer Repräsentation. Volkskunst war die Totale einer ästhetisch in sich stimmigen historischen Volkskultur. Diesen ästhetischen Akzent hatte bereits zu Beginn des Jahrhunderts die Münchner Zeitschrift „Volkskunst und Volkskunde“ durch die hierarchische Anordnung der beiden Begriffe gesetzt.

Das 1929 programmatisch neu eröffnete Innsbrucker Volkskunde-Museum nannte (und nennt) sich ausdrücklich „Museum für Volkskunst“. Das bezog sich auf einen Anspruch, auch eine geschmacksbildende Mustersammlung zu sein, wie sie im Innenhof die Exempelsammlung der Grabkreuze bis heute zeigt. Aber die schmiedeeisernen Grabkreuze stehen als Topos, als Symbole des Ländlichen, aber auch als Hinweis auf einen als selbstverständlich angesehenen, sozusagen „natürlichen“ Zusammenhang von Material- und Funktionsrichtigkeit. In Münchens Prominentenfriedhof Bogenhausen werden solche Kreuze bis heute gesetzt. Von Priestern gesammelt und neu arrangiert, wurden

⁷ Michael Haberlandt: Der I. Internationale Volkskunstkongreß in Prag und seine Ergebnisse. In: *Wiener Zeitschrift für Volkskunde* 33, 1928, S. 129-134, s. S. 129.

sie in Chammünster, auf dem Habsberg in der Oberpfalz und anderswo eingeeht und musealisiert. Ein solches Arrangement ist nicht neu. In die kleiner gewordene ländliche Welt wird eine vorfindbare Harmonie hineingesehen. Ländliches, vorindustrielles Leben steht als apriorische Natur und damit als Gesamtkunstwerk gegen das künstliche Leben in der Moderne.

Des Innsbrucker Museums zweiter Akzent, das Volkskundemuseum, meint denn auch einen geschlossenen und ästhetisch durchgeformten Fundus historischer Volkskultur, der insgesamt als Volkskunst zu begreifen sei. Der gegenwärtige Direktor hat 1982 deshalb auch völlig konsequent gemeint, daß zu diesem Fundus nichts mehr dazukommen werde. „Die Sammlung ist abgeschlossen, aus der Gegenwart wird wohl nichts mehr dazukommen“.⁸

Dieses Innsbrucker Museum ist einerseits ein Klassiker, dem 19. Jahrhundert verpflichtet, und es ist zugleich fortschrittlich. Neben der Förderung der formalen Bildung des Handwerks hat es die Ästhetisierung von Volkskultur und Volk im Programm. Das Moderne an ihm ist, daß es der Rede von den ästhetisierten Lebenswelten vorgreift. Unter dem Stichwort Volkskunst ist, ähnlich wie in der zeitgleichen Buchreihe des Reichskunstwarts, das Programm eines stammlich-regionalen Verständnisses von Volkskultur als ganzheitlichem und einem harmonisch geordneten Prinzip folgenden Leben subsumiert, dessen ästhetischer Ausdruck in der Ganzheitlichkeit selbst enthalten sei. Was Peter Behrens für die AEG entwickelt und durch kodifizierte und zur Entschlüsselung auffordernde Signale erkennbar gemacht hatte: eine durchgängige ästhetische Qualität, die Produktionsstätte, Produzent und Produkte einte und als zusammengehörig erkennbar machte, Turbinenhaus und Glühbirne also über ästhetisch zusammengehörige Chiffren verband, das schien als eine Art Signet volkskultureller corporate identity apriorisch längst und schon immer existent und mußte nur zur Entschlüsselung aufbereitet und sichtbar gemacht werden. Das Wahrnehmungsmuster der städtischen Kultur hatte sich auch im Blick aufs Land durchgesetzt, und die Kultur der 20er Jahre war auch in der Provinz eine städtisch geprägte.⁹ Der Diskurs spielte sich über medial verbreitete Bildinszenierungen ab.

⁸ *Schöne Welt*. Das Kunden-Magazin der Deutschen Bundesbahn. 2/1982.

⁹ Reinhard Jöhler, Herbert Nikitsch, Bernhard Tschöfen: *Schönes Österreich. Heimatschutz zwischen Ästhetik und Ideologie* (= Kataloge des Österreichischen Museums für Volkskunde 65). Wien 1995.

Die Verengung des Begriffs

Die normative Kraft des Faktischen läßt sich gut am Beispiel der Museen zeigen. Zur Volkskunst gehöre, was in den Museen als Volkskunst gesammelt wird, so hatte Leopold Schmidt praktikabel dekretiert. Das läßt sich auch auf die späteren Text- und Bildbände zur Volkskunst übertragen. Sie sind zu Institutionen der Deutung, aber auch zu unseren und der Öffentlichkeit eigenen lieux de memoire¹⁰ geworden. Als Monumente haben sie Begriff und Sache Volkskunst auf den bildnerischen Bereich eingeschränkt. Die Weite der schönen Künste gab es für die Volkskultur später nicht mehr. Die Beschränkung des Begriffs Volkskunst auf den Bereich der bildnerischen Tätigkeit, wie er sich in und durch Volkskunstpublikationen und durch die Museen etabliert hatte, ist es, die uns fachspezifisch den Blick verengte. Die Diskussion um Volkskunst wurde nicht nur von Volkskunde und vielleicht am Rande von der Kunstgeschichte (ich denke hier an den Grenzgänger Wilhelm Fraenger¹¹) geführt.

Der Diskurs war tatsächlich breiter, sozusagen „gesellschaftlicher“ angelegt. An ihm nahmen viele Künste und Disziplinen und am wenigsten vielleicht die Volkskunde teil. Das bezieht sich nicht nur auf den Gegenstandsbereich selbst, sondern auch auf damit verbundene Fragestellungen, an der Pädagogik und Psychologie und ihre Therapieformen, Musiktheorie und Tanzpraxis ihre Anteile hatten. In den Kreativitätspotentialen und den ästhetischen Ausdrucksformen der Volkskunst spürte man den Möglichkeiten für die Reform der Gesellschaft und einer neuen Sicht des Menschen nach.

Insofern waren die 20er und 30er Jahre, rückblickend und grob skalierend, ein Abschnitt in der Geschichte unseres Fachs, in dem „Volkskunst“ zentral und zumal in den Texten Hans Naumanns¹² im Kreativitätskontext umfassend thematisiert wurde. Die dann in unserer Fachhistoriographie monumentalisierte Diskussion um Reproduktion

¹⁰ Marc Augé: Orte und Nichtorte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Frankfurt/M. 1994.

¹¹ Es ist der Wilhelm Fraenger gemeint, den Carl Zuckmayer in seiner Biographie „Als wär's ein Stück von mir...“ so hinreißend geschildert hat - natürlich auch der Fraenger, der „Die Volkskunde und ihre Grenzgebiete“ betreut hat.

¹² Hans Naumann: Primitive Gemeinschaftskultur. Jena 1921.

oder Umformung, um Rezeptionstheorie und Produktionstheorie, der Hick-Hack um gesunkenes oder autonom angeeignetes Kulturgut war, gemessen an der Breite der Diskussion, sehr speziell, eng und eher randständig.

Der Musikwissenschaftler und -kritiker (und Adorno-Kontrahent) Heinz-Klaus Metzger hat 1956 die - auch, aber nicht nur - frühfaschistischen Affinitäten dieser zitierten Volkskünste in hermeneutisierendem Verfahren dingfest gemacht. Der „erziehliche Wert der Blockflöte“ und die Rede „von Volksliedpflege und (...) gemeinschaftsbildenden Kräften“, so schrieb er, geisterte bis heute durch die Methodik der Seminare für Schulmusik. Und er fügt an: „Von Glück ist noch zu sagen, wenn nicht die rhythmische Gymnastik nach Jacques-Dalcroze für obligatorisch erachtet wird.“¹³ Das sind in der Tat die gemeinten Felder: die Blockflöte als Quasi-Natur-Ton, eine einfache Form, fast so rein wie die Stimme, vom Vorkriegs-Wandervogel bereits der Vagantenwelt zugeträumt, die Körpererfahrung durch Eurythmie, wie sie in den (immer wieder auch mal volkstümelnden) Steiner-Zirkeln (eine „anthroposophische Tanzschule voller Derwische und Derwischinen aus der guten Stube, doch sehr kosmisch“¹⁴) zelebriert wurde und wie sie im Keulenschwingen in den Turnhallen als spezifisch frauliche Bewegung¹⁵ allgegenwärtigen Eingang gefunden hat. Hier entstanden neue Körperbilder - für die Frau und den Mann.

Es geht um das Grundsichtliche, die „Körperutopie der Zwanziger Jahre“ und den „Befreiungsdiskurs über den Körper“, mit denen man „nach der Ablösung einer Schicht kulturellen Verhaltens die authentische Äußerung menschlicher Natur entdecken“ wollte.¹⁶ Im Ausdruckstanz sollte gewissermaßen unterhalb der angelernten Kultur eine Schicht einer sozusagen natürlichen Kultur freigelegt werden. Ignaz Gentges, der Herausgeber eines Sammelbandes „Tanz und Reigen“ (1927), sieht den Tanz im „Rahmen größerer Kulturaufgaben“. Die Volkskunst ist „freie

¹³ Heinz-Klaus Metzger: Musikalischer Faschismus. Kritisches zur Jugend- und Schulmusikbewegung (1956). In: Ders.: Musik wozu. Literatur nach Noten. Frankfurt 1980, S. 43-47.

¹⁴ Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung. Frankfurt 1974, Band 3, S. 461.

¹⁵ Siehe die Schilderung einer solchen „Keulenriege“ bei Albrecht Lehmann: Das Leben in einem Arbeiterdorf. Eine empirische Untersuchung über die Lebensverhältnisse von Arbeitern (= Göttinger Abhandlungen zur Soziologie 23). Stuttgart 1976, S. 124.

¹⁶ Inge Baxmann: Tanz und die Materialität des 'Körpers'. In: K.Ludwig Pfeiffer und Michael Walter (Hg.): Kommunikationsformen als Lebensformen. München 1990, S. 155f.

Kunst“. Mit diesen anderen, körpernahen und körperbildenden, aber auch körperwarmen Künsten läßt sich argumentieren. In „Tanz und Reigen“, der Jahressgabe des Bühnenvolksbundes, notiert Gentges 1927: „Man möchte dem Körper wieder sein Recht zuteil werden lassen, seine Ausdrucksfähigkeit üben, steigern und verwenden, ihn gesund und tüchtig zum Leben, geschmeidig, schön bedeutsam (im Wortsinne) zur alltäglichen und festlichen Kunst bereiten...“.¹⁷

Tanz und Reigen

Tanz und Reigen werden zu Metaphern für Gesellschaft und Gemeinschaft. Der Tanz steht in diesem Konzept für das Individuelle, der Reigen meint den Gruppentanz der Gemeinschaft. Beide sollen verknüpft werden, zum individuellen Ausdruck in der Gemeinschaft führen. Der „neue Tanz“ meint „Tanz und Landschaft“ ebenso wie „niederdeutsche Volkstänze“, „Tanz und Pantomime“ und „mechanisches Ballett“. Es sind keine Hinterwäldler, die sich da äußern. Max von Bochn, Frank Thieß, Mary Wigman, Rudolf von Laban, Oskar Schlemmer und Martin Luserke gehören zu ihnen. Helmut Lethen hat kürzlich auf Strategien jener Dekade hingewiesen und als „Verhaltenslehren der Kälte“¹⁸ charakterisiert. Ein Versuch der Verhaltenslehre der Kälte wäre etwa das triadische Ballett des Bauhausoskars Schlemmer. Die Wärmestrategie dagegen, und uns vertrauter, wären Heimatliteratur, wären Deutungen des Ausdruckstanzes, die sogar dessen Heroine Isadora Duncan zur Gefühlsdeutschen machen wollen, es wären aber auch die christlichen Bemühungen um „das Dorf entlang“¹⁹ und die Dorfkirchenbewegung²⁰ bis hin zu Heinrich Sohnreys „Spinntrupp im deutschen Volkstum“ (1939). Sohnrey folgte eklektisch Karl Büchers Analyse von „Arbeit und Rhythmus“ (Leipzig 1899) insoweit, als er deren Zusammenhang von der „technischen Entwicklung fast ganz zertreten“ sah.²¹

Der als „deutsch“ deklarierte Ausdruckstanz der 20er feiert heutzutage - sowohl auf Symposien, wie auch als zitierfähiger Lifestyle-Patch

¹⁷ Ignaz Gentges: *Tanz und Reigen*. Berlin 1927, S. 3.

¹⁸ Helmut Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt/Main 1994.

¹⁹ Joseph Weigert: *Das Dorf entlang. Ein Buch vom deutschen Bauerntum*. Freiburg 1923.

²⁰ Georg Koch: *Die bäuerliche Seele*. Berlin 1935.

²¹ Heinrich Sohnrey und Hugo Schröder: *Der Spinntrupp im deutschen Volkstum*. Berlin 1939, S. 181.

seine Einpaßbarkeit in gegenwärtige Empfindungswelten, die ihn wieder gegen eine als verkopft denunzierte Kultur, als den Bauch, den Leib, den Körper aufbieten. Tanz und Körper: „Das TanzTheater Skoronel wurde 1984 gegründet. Der Name bezieht sich auf Vera Skoronel, eine bedeutende Ausdruckstänzerin der zwanziger Jahre. Das TTSK will in strenger Form Geschichten erzählen mit all den Möglichkeiten, die der Tanz, die Sprache, das Spiel und die Musik bereithalten: Geschichten, die vom Fremden erzählen und zugleich preisgeben, wie und wo der Erzähler steht.“²²

Er ist ein modisches Thema geworden, der Ausdruckstanz.²³ Deshalb wissen wir über ihn mehr, auch über seine Volkskunaspekte. Was in heutigen Seminaren als Kritik des Rationalistischen geäußert wird, läßt sich als das Zitieren einer zugeneigten Stimmung der intellektuellen Szene für die 20er Jahre zeigen. Kürzlich hat Inge Baxmann den Tanz als „Metasprache“ für die „Gesellschaftsutopie in der Kultur der zwanziger Jahre“ gedeutet und ihn als Kritik an der Schriftkultur interpretiert.²⁴ Den Akzent auf Körperkultur auszuführen, hieße Bekanntes - etwa von Ronald Lutz formulierte „Thesen zur Anthropologie der Körperthematization“²⁵ - zu wiederholen. Doch lohnt sich ein Blick in das Umfeld der Reformgedanken um die Idee des Menschen als Gesamtkunstwerk, das mit Hilfe der Volkskünste gewonnen werden könne. Dabei wird die Opposition von Reigen und Tanz wird immer wieder in kultur- und gesellschaftsgeschichtlicher Argumentation als Parabel für das Begriffspaar „Gemeinschaft und Gesellschaft“ verwendet. Es ist nützlich, sich daran zu erinnern, daß in eben diesen 20er Jahren Ferdinand Tönnies' Werk von 1887 über „Gemeinschaft und Gesellschaft“ mehrere Auflagen erlebte. Daß die deutschsprachige Soziologie dieser

²² Judith Kuckart, Jörg Aufenanger: Ein Tanzwut. Das TanzTheater Skoronel. Frankfurt am Main 1989, Einleitung.

²³ Siehe dazu besonders Baxmann (wie Anm. 16), S. 149- 168.

²⁴ Inge Baxmann: „Die Gesinnung ins Schwingen bringen“. Tanz als Metasprache und Gesellschaftsutopie in der Kultur der zwanziger Jahre. In: Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt/Main 1988, S. 360-373.

²⁵ Ronald Lutz: Turner, Wandervogel, Laufbewegte. Körperthematization als Erinnerungsprozeß. In: Brigitte Bönisch-Brednich (Hg.): Erinnern und Vergessen. Vorträge des 27. Deutschen Volkskundekongresses Göttingen 1989. Göttingen 1991, S. 485- 492, S. 488ff.

Jahre vor allem mit Gemeinschaftskategorien operierte, war dem Soziologen Raymond Aron aufgefallen.²⁶

Das einfache Leben als Volkskunst

Volkskunst spielt, das ist mehrfach bemerkt worden, auf verschiedenen Ebenen der Gesellschaft in bürgerlich-städtischen Diskursen bis in Freiluftleben und Nacktkultur der 20er eine Rolle. Die Landkommunen des „Zurück zu Dir o Mutter Erde“²⁷, die Ulrich Linse beschrieben hat, suchen Träume des 19. Jahrhunderts wirklich zu werden zu lassen. Einfache Truhen, einfache Lieder und einfache Tänze stehen vielfach als einfache Vehikel zu einem direkteren, einfacheren, gesünderen Leben, dessen erdgebundene metaphorische Anleihen bis hin zur Zuchtwahl reichen. Die Dinge, so hoffte man, trügen, wie die Erde selbst, ihre Handlungsanweisung in sich.

Die bündischen Lehrgilden fanden in den deutschen Sprachinseln Südosteuropas das Gesamtkunstwerk Volkskultur noch lebendig. Die Artamanen (Heinrich Himmler stand ihnen nahe) praktizierten völkische Siedlungspolitik, die durch Ernteeinsätze und Ansiedlung in deutschen Ostprovinzen die polnischen Landarbeiter zu verdrängen suchte.²⁸ Die Erdung im mütterlich warmen Schoß der Erde, die den fetten Boden mit Lust und die Mutter mit der händisch getöpften Keramikschüssel²⁹ gefüllt mit glänzendem Salat voller Rührung wahrnahm, hatte auch im linken Spektrum Konjunktur. „Volk“ konnte allemal ins Kommunistisch-Sozialistische reichen. Die Linien kreuzen sich. Der Maler Heinrich Vogeler, dessen Barkenhoff in Worpswede Anfang der 20er Jahre zum Ziel eines roten Exkursionstourismus geworden war, wollte mit den Arbeitern, aber auch vom künstlerisch veredelten Lande her, von der Erde her, das alte Gesellschaftsleben erneuern. Er sah bei den germa-

²⁶ Raymond Aron: Deutsche Soziologie der Gegenwart. Stuttgart 1961, S. 21ff. S. auch z.B. Hans Riehl: Othmar Spann. In: Alpenländische Monatshefte für das deutsche Haus, Jg. 1925-26, S. 494-499.

²⁷ Ulrich Linse (Hg.): Zurück, o Mensch, zur Mutter Erde. Landkommunen in Deutschland 1890-1933. München 1983.

²⁸ Ulrich Linse: Rückzug aufs Land - Isolierung vom Land. Die ruralen Kommunen der Jugendbewegung. In: Anna Dorothea Brockmann (Hg.): Landleben. Ein Lesebuch von Land und Leuten. Reinbek 1977, S. 151.

²⁹ Konrad Köstlin: Explikation des Ländlichen. Symbolische Ortsbezogenheit - Das Beispiel Gottfried Kölwel. In: Stegfried Becker und Andreas C. Bimmer (Hg.): Ländliche Kultur. Symposium für Ingeborg Weber-Kellermann. Göttingen 1989, S. 89-105.

nischen Vorvätern in deren „Symbolen der Sonnenordnung (...) Zeichen einer klassenlosen Volkseinheit, geleitet von der Räteordnung“. Vogeler weiter: „Erst wenn sich die ganze Jugend zusammenschart unter der roten Fahne der Liebe, unter der Fahne Baldurs, der Frühlings und des Werdens, und über ihren Häuptern der Hammer Thors und die Sichel Friggas sich kreuzen (...) erst dann beginnt die Morgenröte einer neuen Zeit.“³⁰ Vogeler, auch das verdient erinnert zu werden, hatte beim ersten niedersächsischen Volkstrachtenfest, das 1902 in Scheeßel stattgefunden hatte, gemeinsam mit dem Altonaer Museumsdirektor Otto Lehmann in der Jury gesessen, die die Trachtengruppen zu bewerten hatte.³¹ Die Scheeßeler übrigens haben, von diesem Ereignis angestoßen, eine musikalische und trachtliche Volkskunsttradition entwickelt, die ihnen vor einigen Jahren den Volkskunstpreis der F.V.S.-Stiftung eingebracht hat. Vogeler hat nach dem ersten Krieg mehrfach Tänzerinnen gemalt und auch sein Gemälde „Der neue Mensch“ läßt sich als eine nackte Tänzerin deuten, ebenso die Titelvignette seiner Broschüre „Das neue Leben. Ein kommunistisches Manifest“ aus dem Jahre 1919.³² Nun ist der 1924 nach Moskau emigrierte Vogeler gewiß nicht die Regel, aber er ist auch kein Einzelfall. Immerhin und nebenbei: die auffällige Beziehung des sozialistischen Realismus zur Volkskunst und ihre Bezüge zu den Bewegungen der Lebensreform wäre eine eigene Untersuchung wert.

Tanz als Volkskunst

In den Diskursen der 20er Jahre spielt der Tanz eine zentrale Rolle. Ähnlich wie die Farbigkeit der Hinterglasbilder und der Motivtafeln für die Malerei der klassischen Moderne³³, ähnlich wie der Primitivismus zum Beginn des Jahrhunderts - Gottfried Korff hat uns darauf aufmerk-

³⁰ *Heinrich Vogeler*: Symbole der Zeit! In: Junge Menschen. Melle-Hamburg-Werther. 4(1923), Heft 2, S. 22; zit. nach *Bernd Stenzig*: Worpsswede-Moskau. Das Werk von Heinrich Vogeler. Katalog zur Ausstellung im Barkenhof und in der Worpssweder Kunsthalle 29.Juli bis 8. November 1989. Worpsswede 1989, S. 145.

³¹ Siehe dazu *Konrad Köstlin*: Gemaltes Trachtenleben. Volkslebensbilder in der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. In: Kieler Blätter zu Volkskunde 15, 1983, S. 41-68.

³² Abb. bei *Stenzig* (wie Anm.30), S. 133.

³³ *Max Picard*: Expressionistische Bauernmalerei. München ³1922; siehe dazu jüngst *Wolfgang Brückner*: Der Blaue Reiter und die Entdeckung der Volkskunst als Suche nach dem inneren Klang. In: *Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer* (Hg.): Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung. Ekphrasen von der Antike bis zur Gegenwart. München 1994, S. 519-542.

sam gemacht³⁴ - von der Exotik des Fremden zur Binnenexotik oszillieren, ist er Gegenstand der intellektuellen Diskussion gewesen. Die Exotik des Fernen, die Barfüßigkeit Josephine Bakers und die Exotik der Nähe gerieten zueinander - so nahe, daß selbst Autoren wie Fred Hildenbrand oder Ernst Bloch ins Schwärmen gerieten, als seien sie Volkskundler: War der Naturschmelz weg, wandte man sich ab. Fred Hildenbrandt: „Josephine Baker (...) Glanzkappe aus schwarzen Haaren, sicher war sie herrlich eine Zeit lang. Dann kam mit Europa allmählich der Schliff. Vorbei“³⁵

Der Volkstanz hatte „eine Wiedergeburt in den Herzen und Gliedern unserer wandernden Jugend erlebt“³⁶. Hans W. Fischer, der dies 1928 feststellt, sieht in den Volkstänzen „noch die Naturfeste, in deren Mitte der Pfingstbaum und der Holzstoß der Sonnenwende steht.“ Die „Mittellage zwischen Entfesselung und Erstarrung, zwischen Urnatur und Überkultur, zwischen Rausch und Bewußtheit“ fanden sie in „diesen alten, aber nicht veralteteten Formen“. Michael Haberlandt, der immer wieder reflektierende, urbane Direktor des Österreichischen Museums für Volkskunde in Wien, an dessen wissenschaftlicher Kompetenz Leopold Schmidt kaum ein gutes Haar gelassen hat, sah die Sache 1925 kritischer: „Aus Spiel und Tanz der ländlichen Welt holt man für das Vergnügen seiner übersättigten Seele neuen und unverbrauchten Reiz.“³⁷

Tanz und Reigen, Gemeinschaft und Gesellschaft, Individuum und Gruppe - Rudolf von Laban wählte für den 3. deutschen Tänzerkongreß in München als Thema für die Vollversammlung „Tanz und Gemeinschaft - der Laientanz in kultureller und pädagogischer Bedeutung.“³⁸ In der Folkwang-Schule, die 1927 von Münster mit Kurt Jooss nach Essen ging, gab es die Fächer „Historischer Tanz“ und „Nationaltanz“.³⁹ 1925 übersiedelt die „Schule für Rhythmus, Musik und Körperbildung Hellaerau bei Dresden“, die bei einem Gastspiel in Wien neben Mozarts

³⁴ *Gottfried Korff*: Volkskunst und Primitivismus. Bemerkungen zu einer kulturellen Wahrnehmungsform um 1900. In: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 48/97, 1994, S. 373-394.

³⁵ *Fred Hildenbrandt*: Tänzerinnen der Gegenwart. Zürich-Leipzig 1931, S. 8f.

³⁶ *Hans W. Fischer*: Körperschönheit und Körperkultur. Sport, Gymnastik, Tanz. Berlin 1928, S. 192f.

³⁷ *Michael Haberlandt*: Großstadt und Volkskunst. In: *Alpenländische Monatshefte* 1925/26, S. 500-502.

³⁸ Zit. nach *Ilse Loesch*: Mit Leib und Seele. Erlebte Vergangenheit des Ausdruckstanzes. Berlin 1990, S. 72.

³⁹ *Loesch* (wie Anm. 38), S. 77.

petits riens „Tänze nach Volksweisen“ aufgeführt hatte, nach Laxenburg bei Wien.⁴⁰ Die Erwähnung Helleraus macht uns darauf aufmerksam, wie sehr die 20er Jahre (und unsere 80er) kulturell von der Vorkriegszeit leben, und wie breit aber auch die Debatte nach dem Krieg geführt worden ist. Der Kulturbegriff, dem „Der Kunstwart“ vor 1914 huldigte, hatte mit dem Stichwort „Ausdruckskultur“ alle Lebensformen, auch die gute Form für den Alltag, gemeint.⁴¹

Der VolkskunstKörper

Die Betonung des Körpers, die ja kein Phänomen unserer Dekaden ist, sah im Tanz eine Kunst, den Körper zu formen, und sie sah in der Choreographie eine Technik, den geformten Körpern zusätzlich eine gemeinsame Form zu geben. Es ging um traditionelle Körper und um neue Körperbilder, die formale Anleihen im Ausdruckstanz nehmen. Die Choreographie machte beim Gruppentanz, beim Reigen und bei der Idee der Gemeinschaft inhaltliche Anleihen; das mag hier als Ausblick auf die weitere Geschichte stehen.

In ihrer Autobiographie erzählt Ilse Loesch von der Praxis des linken Massentanzes. Nach der Haftentlassung im Jahre 1933 arbeitete sie in der Tschechoslowakei und entwickelte dort den Massentanz mit der „zugrundliegenden Idee“ vom „Kampf des Proletariats gegen den Faschismus“⁴². 1936 wird in Deutschland der „Reichsbund für Gemeinschaftstanz“ gegründet, in dem der aus Ungarn stammende Rudolf von Laban, aus dem Umkreis des Monte Verità durch viele Fotografien bekannt, eine zentrale Rolle spielte.⁴³

„Wo freilich alles zerfällt, verrenkt sich auch der Körper mühelos mit. Roheres, Gemeineres und Dümmeres als die Jazztänze seit 1930 ward noch nicht gesehen.“ - Soweit Ernst Bloch⁴⁴, und ganz ähnlich zum Jazz auch Adorno. Will sagen, so einfach ist die Geschichte nicht. Ähnlich hatte sich 1951, also fast 20 Jahre später, auch Richard Wolfram ge-

⁴⁰ Loesch (wie Anm. 38), S. 14.

⁴¹ Jennifer Jenkins: The Kitch Collections and the Spirit in the Furniture: Cultural Reform and National Culture in Germany. In: Social History 21 (1996), S. 123-141.

⁴² Loesch (wie Anm. 38), S. 88.

⁴³ Harald Szeemann: Monte Verità. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie. Mailand 1979.

⁴⁴ Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung. Frankfurt 1974, S. 457.

äußert, als er moderne Tänze als eine „Weltkrankheit“ beschrieb und Brutalität, Zerstören und narkotisches Berauschen im Gefolge sah.⁴⁵

Bloch als Theoretiker der Volkskunst

Hätten die ganzen Suchbewegungen der 20er Jahre es einfacher haben können? „Was da so künstlich gesucht wurde“, kritisierte Bloch, hätte jederzeit dort „gefunden werden können, wo die Menschen sich einzig naturhaft bewegten - im Volkstanz.“⁴⁶ Der brauche „kein Kunstgewerbe (...) um gut in den Leib eingehängt zu sein.“ Das „noch“ der Relikt-denker gilt auch für Bloch: „Die bäuerlichen Gebiete haben diesen Tanz, auch nach der kapitalistischen Vernichtung der Trachten, der Verwüstung der Festbräuche, noch lange erhalten; eine neue sozialistische Heimatliebe belebt ihn wieder und macht ihn wahr.“ Volkskultur als Volkskunst wird zum Gesamtkunstwerk. Als prästabilisierte Harmonie von Basis und Überbau ist sie dem Kunstgewerbe weit überlegen: „Jeder Volkstanz ist so Übereinstimmung, die Zeit der Gemeinwiesen, des Gemeinackers ist noch darin erinnert, mitsamt uralten pantomimischen Formen.“

Denn: „aus dem gleichen Zerfall, der in breiten Kreisen den amerikanischen Unflat hochbrachte“, sei, so Bloch, „eine Art Reinigungs-bewegung“ aufgekommen, sie schien sich der Reform des Kunstgewerbes zu verdanken. Er hatte angemerkt, daß die neuen Tanzschulen „weltanschaulich“ sein müßten. Was Bloch betrieb, war mehr als eine Archäologie der Lebensformen. Sie setzte eine Art anthropologisch-historisches Körperwissen voraus, das in die Vision vom besseren, harmonischen Menschen einfließen sollte. Der Körper erinnerte im Tanz die ursprüngliche Lebensordnung und widersetzte sich der kapitalistischen Rationalität der Moderne. Die gute Ordnung war mit den Sinnen verknüpft, sie zielte auf einen anderen Umgang mit den Sinnen und verknüpfte im Tanz die Subjektivität des Individuums mit der großen Ordnung der Welt-Gemeinschaft. Volkskultur und Harmonie gehörten zum Traum von der Übereinstimmung, zur kosmischen Volkskunde. Machen wir also Bloch zum Volkskundler, dann ist er vielleicht zu kritisieren, die

⁴⁵ Richard Wolfram: Die Volkstänze in Österreich und verwandte Tänze in Europa. Salzburg 1951, S. 12f.

⁴⁶ Bloch (wie Anm. 44), S. 458.

traditionellen Volkskundler der 20er und 30er Jahre wären dann nicht nur reaktionäre Charaktere.

Exotik, Natur, Wildheit, ja selbst die Tier-Natur gehören in diesen Bild-Diskursen (ähnlich wie bei Josephine Baker) vor allem zum Frauenkörper. Die Tänzerin Niddy Impekoven gerät dem Kritiker und Journalisten Fred Hildenbrandt sowohl zum Naturstück wie auch zum Kunstwerk: „Jemand, der weder eine Schule, noch eine einzige Schülerin, noch einen Manager, noch ein Bureau jemals im Leben besaß, sondern nur sich selber und ihren Tanz. Sie ist der Grössten eine, die Deutschland hat. Etwas, wovor man nicht zu überlegen braucht, sondern nur zu schauen, etwas wovor man nicht nachzudenken hat, weil es so schön ist; es ist einfach schön und herrlich. Soviel Musik, soviel Rhythmus, soviel Humor! Sie hat Hunderttausende hingerissen, die niemals erklären konnten und auch nicht wollten, warum sie hingerissen waren, sie waren es, und welches Argument für ein Kunstwerk wäre mächtiger und unwiderlegbarer?“⁴⁷ Natur pur als Kunst? Ernst Bloch hält dagegen: „Noch spießig wirkte das (der wilde Aufruhr ‚gegen das Menschenbild Bourgeois‘, der keiner war) bei der Impekoven, wenn sie unkenntlich aufgeputzte Genrebilder tanzte“, sie suchte, „mißverständlich-irrational“ einen „Rapport mit unkontrolliertem Anderssein, mit unzivilisierter Fremde“.⁴⁸

Der Volkskunde-Diskurs um das gesunkene Kulturgut (das dann später zur Faustformel für Gebildete mutierte) hat damals die Öffentlichkeit kaum berührt. Wo von Volkskunst die Rede war, da war sie ein Jungbrunnen der Erneuerung und zielte auf den Versuch einer Neuwurzelung der Person in der Gemeinschaft, die in den 20er und 30er Jahren viele Namen hatte.

Die Sehnsucht der Reformier galt einer Harmonie, die sich in der alten Lebensordnung wie von selbst einzustellen schien: „Das alte Leben schuf und schafft mit ein paar Saitengriffen so tiefen harmonischen Klang in unserem Gemüt“, so erkannte Michael Haberlandt - und man möchte dieses „in *unserem* Gemüt“ hervorheben. Denn diese *unsere* Harmonie verband Basis und Überbau: „Denn was“ die Volkskunst „lebendig erschuf, war gar nicht die Liebe zur Kunst sondern gar vielerlei Lebens- und Arbeitsfreude, Liebe zum Mädel, zum Vieh, zum Haus-

⁴⁷ Hildenbrandt (wie Anm. 35), S. 11f.

⁴⁸ Bloch (wie Anm. 44), S. 461.

stand, mit dem sie bedürfnismäßig und zweckvoll verbunden war“.⁴⁹
Wie sagte doch Ernst Bloch?

⁴⁹ *Arthur Haberlandt: Begriff und Wesen der Volkskunst. In: Vom Wesen der Volkskunst. Jahrbuch für Historische Volkskunde II, hg. von Wilhelm Fraenger. Berlin 1926, S. 20-32, hier S. 32.*

Nina Gorgus, Hamburg

Die deutsche Volkskunde und die Volkskunst

Der Prager Kongreß 1928 und die CIAP

Wer sich mit Volkskunst im frühen 20. Jahrhundert beschäftigt, stößt unweigerlich auf den „berühmten Volkskunstkongreß 1928 in Prag“¹. Wer nun mehr über den Kongreß erfahren möchte, hat Pech: Zwar erscheint der Kongreß auch in der deutschsprachigen Fachliteratur als legendärer Meilenstein, alles weitere jedoch bleibt im Dunkeln. Allgemein bekannt ist immerhin, und das wird dann und wann aufgegriffen, daß der erste Volkskunstkongreß eine Veranstaltung des Völkerbundes war, die der Professor für Kunstgeschichte an der Sorbonne, Henri Focillon, angeregt hatte. Im Anschluß daran war die internationale Volkskunstkommission CIAP gegründet worden, außerdem erschien dazu ein Tagungsband in französischer Sprache.² Wolfgang Brückner hat unlängst daran erinnert und den Prager Kongreß neu in die Fachdiskussion eingeführt.³

Weshalb wird der Volkskunstkongreß heutzutage als berühmt bezeichnet, wenn er in der deutschsprachigen Fachliteratur immer nur am Rande auftaucht? Wird seine Bedeutung möglicherweise überschätzt? Oder setzte mit dem Kongreß nicht vielleicht doch eine international anspruchsvolle Volkskunstforschung ein, die später wieder in Vergessenheit geriet?

¹ *Gottfried Korff*: Volkskunst als ideologisches Konstrukt? In: *Jahrbuch für Volkskunde* 1992, S. 23-49, s.S. 34.

² *Henri Focillon* (Hg.): *Art populaire. Travaux Artistique et Scientifiques du 1er Congrès International des Arts Populaires Prague 1928*. Paris 1931. 2 Bde.

³ Insbesondere hat *Wolfgang Brückner* auf die Beteiligung der Deutschen in Prag hingewiesen. *Ders.*: Der Reichskunstwart und die Volkskunde von 1923 bis 1933. In: *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde* 1993, S. 93-118, s. S. 95f; vgl. auch *Marion Brandstetter-Köran*: *Volkskunst und Realienforschung in Frankreich* (= Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte 30). Würzburg 1988, s.S. 35ff.

Diese und andere Fragen stehen im Mittelpunkt meines Beitrags. Dabei interessiert mich nicht so sehr die thematische Diskussion um Volkskunst im Speziellen, sondern vielmehr der Diskurs, der über Volkskunst im Zusammenhang mit dem Prager Kongreß geführt wurde. Ich werde zunächst einige der Ereignisse herausgreifen, die den Kongreß und seine Folgen näher beschreiben, und im zweiten Teil nach den Intentionen und Interessen der Teilnehmer fragen.⁴

I.

Da sich die Vorgeschichte auch auf den Ablauf und die Folgen auswirkte, ist es unabdingbar, zu beschreiben, wie es überhaupt zu einem Kongreß dieser Größenordnung kam.

Als Henri Focillon im Januar 1926 in der Sitzung der Sektion „Lettres et Arts“ der Internationalen Kommission für Geistige Zusammenarbeit in Genf seinen Bericht zur Gründung einer internationalen Museumsorganisation vorlegte, unterbreitete er dem Gremium auch einen Vorschlag, der die musealen Aktivitäten ankurbeln sollte. Sein Plan war es, einen Kongreß und eine Ausstellung zur Volkskunst zu organisieren.⁵ Die Idee erhielt von der Kommission viel Beifall, hatte sie sich doch zum Ziel gesetzt, den internationalen Kulturaustausch wieder aufzubauen, der durch den 1. Weltkrieg unterbrochen worden war. Von der Volkskunst erhoffte man sich einen großen Beitrag zur interkulturellen Verständigung.⁶ Der Völkerbund - die übergeordnete Institution - befürchtete hingegen, daß ein Volkskunstkongreß eher große Konfrontationen zwischen den einzelnen Nationen auslösen würde und nahm den Plan mit großer Zurückhaltung zur Kenntnis. Doch die Kommission

⁴ Wenn nicht anders nachgewiesen, stütze ich mich dabei auf die Archivalien im UNESCO-Archiv in Paris und im Österreichischen Museum für Volkskunde, Wien. Die UNESCO hat als Rechtsnachfolger des IICI den Bestand übernommen; Unterlagen zum Prager Kongreß und zur CIAP werden hier klassifiziert unter: Arts populaires F.IX. 1-85a und I.I.C.I. Boite 425. Im Archiv des ÖMV befinden sich im Dossier CIAP Korrespondenz, Broschüren und Resolutionen zur CIAP.

⁵ Rapport de H. Focillon, Professeur à la Sorbonne, membre de la Sous-Commission des lettres et des arts sur la question d'un Office International des Musées. Société des Nations. 7. Januar 1926. UNESCO-Archiv, Paris. Dossier I.I.C.I. Boite 529, Sous-Commission des lettres et des arts 1925-1931.

⁶ *Société des Nations - Institut International de Coopération Intellectuelle: Cahiers des relations artistiques. La Coopération Intellectuelle et les Beaux-Arts. Paris 1927, s. S. 12.*

setzte sich durch, und ihre Pariser Vertretung, das Institut für Geistige Zusammenarbeit (IICI), wurde mit der Organisation betraut.⁷ Dort konstituierte sich ein Komitee, dem mehrere französische Kunsthistoriker angehörten. Die Volkskunde wurde dabei von Arnold van Gennep vertreten. Beratend wirkten auch Ethnologen mit, denn schließlich sollte ja, was oft vergessen wird, die Volkskunst aller fünf Kontinente thematisiert werden.

Dieser Kreis entwickelte ein Programm, kontaktierte Experten aus der ganzen Welt, regte zur Gründung nationaler Komitees an und wählte den Tagungs- und Ausstellungsort aus. Zur Diskussion standen Städte wie Bukarest, Wien, Stockholm, Bern und Prag. Letztere bekam schließlich deshalb den Zuschlag, weil alleine die tschechische Regierung Finanzierungshilfen in Aussicht gestellt hatte; die Stadt Bern erklärte sich bereit, die Ausstellung auszurichten. Doch auch weiterhin fielen die grundsätzlichen Entscheidungen in Paris, wobei der belgische Kunsthistoriker Richard Dupierreux, der am Institut die Sektion „Relation artistique“ leitete, und Arnold van Gennep maßgeblich die Programmatik und Organisation gestalteten.

Die Fäden waren gespannt, die Teilnehmer eingeladen, Ort und Termin bestimmt - wie definierte man nun den Gegenstand, über den man verhandeln wollte?

Die Kongreßankündigung verzichtete darauf, Volkskunst allzu exakt einzugrenzen, um den Diskussionen auf dem Kongreß nicht vorzugreifen. Die Verlautbarungen sprachen stets im Plural von Volkskunst. Wissenschaft und künstlerische Praxis sollten gleichermaßen im Mittelpunkt stehen. Alle nur möglichen Themen, die nicht nur mit Volkskunst, sondern mit dem gesamten Kanon des Faches Volkskunde zu tun haben könnten, waren zugelassen. Dagegen betonten die Veranstalter besonders das pazifistische Anliegen: „Ce Congrès aurait l'avantage de mettre en évidence, à travers les apports et les particularités qui attestent l'originalité des diverses nations, le fond qui leur est commun“.⁸

⁷ Zur Erinnerung: Der Völkerbund war im Anschluß an den 1. Weltkrieg 1920 in Genf gegründet worden. Das Deutsche Reich wurde 1926 aufgenommen (Austritt Oktober 1933). 1922 erfolgte die Gründung der Commission Internationale de Coopération Intellectuelle (CICC). Im Januar 1926 weihte man das Institut de Coopération Intellectuelle (IICI) in Paris ein, das das ausführende Organ der CICC sein sollte.

⁸ Commission Internationale de Coopération Intellectuelle de la Société des Nations: Congrès International des Arts Populaires. Prague 1928. Fontenay-aux-Roses 1928, S. 5.

Die Resonanz auf die Kongreßankündigung war groß: Über 300 Referatsmeldungen aus der ganzen Welt wurden registriert. Zwischen dem 7. und 13. Oktober 1928 fanden sich, je nach Quelle, zwischen 200 und 400 Personen aus 23 Nationen in Prag ein⁹. Einige namhafte Volkskundler aus Deutschland waren ferngeblieben. Warum, davon soll später die Rede sein.

Die Referatsbeiträge - es konnten etwa 100 vorgetragen werden - verteilten sich auf fünf Sektionen, wobei die Volkskunst und Volkskunde Europas den Schwerpunkt bildete.¹⁰ Zur Auswahl standen Themen wie „Das Freilichtmuseum in Skansen“, „Bemalte Ostereier in Rumänien“ oder „Das japanische Bauernhaus“. Insbesondere die erste Sektion, in der es um Theorie und Methoden sowie um den Begriff Volkskunst ging, war wegbereitend für den internationalen Austausch und seine Institutionalisierung. Diese Sektion leitete Henri Focillon selbst. Sie setzte sich im Schlußplenium sehr massiv für ein gemeinsames Vorgehen in der Volkskunstforschung ein. Damit war die CIAP, die Internationale Volkskunstkommission, aus der Taufe gehoben. Sie bestand aus jeweils einem Vertreter aller anwesenden Nationen. Die Kommission wählte aus ihrer Mitte fünf Personen in das Organisationskomitee, dem sogenannten Bureau. Museumsdirektor Otto Lehmann aus Hamburg erhielt dabei die meisten Stimmen und wurde zum Präsidenten der CIAP ernannt.¹¹ Das Institut für Intellektuelle Zusammenarbeit in Paris diente weiterhin als Koordinationsstelle.

⁹ Eine Auswahl der Tagungsberichte: *Richard Dupierreux*: Les arts populaires et l'esprit international. In: *La Coopération intellectuelle*. 15. Januar 1929, Nr. 1, S. 15-17; *Arthur Haberlandt*: Der 1. Internationale Volkskunstkongreß in Prag und seine Ergebnisse. In: *Wiener Zeitschrift für Volkskunde*. Dezember 1928, Heft 6, S. 129-134; *Otto Lehmann*: Der 1. Internationale Volkskunstkongreß in Prag. In: *Minerva-Zeitschrift*, Mai 1929, Heft 5, S. 79-80; *Albert Marinus*: Art populaire. Brüssel o.J. (wohl 1929) Broschüre. Die Teilnehmerliste selbst (Stand Oktober 1928) nennt 170 Namen. Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien, Dossier CIAP.

¹⁰ Sektion I: Historique; méthode; généralités; muséologie. Sektion II: Arts plastiques et décoratifs du bois et des métaux; céramique; verre, etc. Sektion III: Arts plastiques et décoratifs des tissus, vannerie, papier, etc. Sektion IV: Chanson (individuelle et collective); musique instrumentale. Sektion V: Danse; représentations dramatiques. Die Resümées der eingesandten Themen wurden vorab veröffentlicht: *Sociétés des Nations: Congrès des arts populaires*. 7.-13. Oktober 1928. Résumés. Paris, Institut de Coopération intellectuelle. Paris 1928.

¹¹ Gewählt waren außerdem: Arthur Haberlandt/Österreich, Horak/Tschechoslowakei, Julien/Frankreich und Jos Schrijnen/Niederlande. Haberlandt verzichtete dann zugunsten von Albert Marinus/Belgien auf seine Mitgliedschaft.

Wie ging es nun weiter mit dem Konzept einer grenzübergreifenden Forschung? Es gab drei Phasen: Die erste (1928 -1931) verhiß einen vielversprechenden Anfang; in der zweiten Phase (1931-1936) verfiel die CIAP einem Dornröschenschlaf; in der dritten erfolgte 1936 ein Wiederbelebungsversuch. 1937 schließlich fand dann der erste europäische Volkskundekongreß in Paris statt. Der 2. Weltkrieg bereitete den Bemühungen, ein internationales Forschungsnetz aufzubauen, ein vorläufiges Ende.

Zur ersten Phase: Die Mitglieder des Bureaus trafen sich schon im Januar 1929 in Paris. Dort kümmerten sie sich zunächst um die Verwirklichung der Prager Wünsche, die keineswegs bescheiden waren. Geplant war die Schaffung eines internationalen Volksliedarchivs, ein Atlas für Volkskunst, ein Filmarchiv, ein Verzeichnis der Museen sowie die Publikation einer volkskundlichen Bibliographie. Außerdem sollten die im Anschluß an den Kongreß gegründeten nationalen Kommissionen betreut werden. Ganz oben auf der Wunschliste standen der Folgekongreß in Antwerpen 1930 und die Volkskunstaussstellung in Bern 1934.

Auch wenn es an konkreten Zielvorgaben nicht mangelte, kamen die Diskussionen um inhaltliche Vorstellungen zu kurz. Statt dessen stritt man sich hauptsächlich um organisatorische und technische Fragen. Welches Verständnis von Volkskunst in diesem Rahmen vertreten werden sollte, hatten nämlich weder die Prager Diskussionen noch später die CIAP klären können. Im Statut der CIAP, das auf der ersten Vollversammlung im September 1929 in Rom abgesehnet wurde, hieß es etwas lapidar: „Il est constitué une Commission Internationale des Arts populaires (CIAP) qui a pour objet l'étude, l'encouragement et la défense des arts populaires de tous les pays - Constituée dans un but scientifique et artistique, la CIAP poursuivra également son action en cherchant dans ce domaine à favoriser la compréhension mutuelle des peuples par la coopération intellectuelle internationale“.¹² Die mit Absicht so vage gehaltene Formulierung ließ vieles offen und löste manche Kontroverse aus. So spielte etwa die inhaltliche Besetzung von Volkskunst eine sehr wichtige Rolle. Dies zeigten nicht zuletzt die

¹² Statuts de la Commission Internationale des Arts populaires. Titre I. But de la C.I.A.P. Articles I. Abgedruckt in: *Georg Schreiber*: Nationale und Internationale Volkskunde. Düsseldorf 1930, S. 159.

Diskussionen um die für 1934 geplante Berner Ausstellung. Bereits die erste Konzeptsitzung im Mai 1929 lieferte hierzu Anlaß für eine erhitzte Debatte über Volkskunst und Volkskunde, an der sich die Bureau-Mitglieder und weitere hinzugezogene Wissenschaftler und Politiker beteiligten. Für die besagte Ausstellung waren nämlich Pavillons geplant, die die teilnehmenden Nationen selbst bauen und bestücken sollten, sowie eine große Halle, in der eine vergleichende Präsentation zu speziellen Themen der Volkskunst (darunter Bauernstuben, Spielzeug und Masken) gezeigt werden sollte. An der Konzeption dieser Halle nun entbrannte ein Streit um die 'richtige' Definition von Volkskunst. Im Brennpunkt standen dabei drei große Fragenkomplexe: 1. Soll man Volkskunst mehr mit ästhetischen oder mehr mit ethnologischen Kriterien erfassen? 2. Ist Volkskunst ein Teil der Volkskunde oder ist sie dasselbe? 3. Bezieht sich Volkskunst auf die Vergangenheit und/oder Gegenwart? Diese Fragen prägten leitmotivisch die Auseinandersetzung mit Volkskunst in der CIAP. Sie blieben am Ende jedoch unbeantwortet.

Obwohl die Berner Kommission sich doch noch auf eine sehr großzügige Auslegung von Volkskunst einigen konnte, fiel die Ausstellung letztendlich ins Wasser. Die meisten der eingeladenen Nationen zögerten ihre definitive Zusage hinaus, insbesondere weil die Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise in Europa eine Teilnahme in Frage stellten. Die Schweiz konnte und wollte den finanziellen Aufwand nicht alleine tragen und sagte schließlich die Ausstellung ab.¹³

Im Spätsommer 1930 fand ein zweiter Volkskunstkongreß in Antwerpen, Liège und Brüssel statt. Dies ist hierzulande kaum bekannt, da keine Veröffentlichung dazu erschien.¹⁴ Genau 83 Referate zum Thema „Volkskunst und öffentliche Feste“ sind hier vorgetragen worden. Der Kongreß zog sich über 10 Tage hin. Er hatte insgesamt den Charakter einer Exkursion, wobei nicht nur die internationale Ausstellung in Antwerpen als Rahmenprogramm diente. Die Teilnehmer besichtigten

¹³ *Un beau projet enterré.* In: Journal de Genève, 24. Februar 1932, S. 4. Erst 1937 wurde das Projekt vollständig fallengelassen. Vgl.: L'Exposition internationale des arts populaires. In: Moussein - Supplément Januar 1937, S. 6.

¹⁴ *Albert Marinus: Le deuxième congrès Internationale des Arts populaires.* In: Folklore Brabaçon Nr. 58-59, Februar-März 1931, S. 313-319; *ders.: Un programme International d'Etude des Arts populaires.* In: Ebd., S. 301-312 (Eröffnungsvortrag). Der Beitrag von Eduard Hoffmann-Krayer wurde veröffentlicht in: Individuelle Triebkräfte im Volksleben. Vortrag, gehalten am II. Internationalen Kongreß für Volkskunst in Antwerpen. In: Schweizer Archiv für Volkskunde 1930, S. 169-182.

außerdem noch zahlreiche Museen und Ausstellungen in ganz Belgien und besuchten folkloristische Veranstaltungen.

Den Auftakt zur zweiten Phase bildete die Umstrukturierung des Pariser Instituts für Geistige Zusammenarbeit zu Beginn des Jahres 1931. Die CIAP wurde der Internationalen Museumsorganisation unterstellt, ohne daß sie dagegen Einspruch erheben konnte. Das hatte eine engere formale und finanzielle Bindung an das Institut und den Völkerbund zur Folge - eine Zäsur, die der CIAP offensichtlich nicht gut bekam: Zwar trafen sich die Mitglieder des Bureaus weiterhin, doch alle anderen Veranstaltungen fielen aus.

So wurde es zunächst einmal ruhig um die CIAP, bis Ende 1936 Generalsekretär Foundoukidis von der Internationalen Museumsorganisation mit einem Wiederbelebungsversuch die dritte Phase einleitete. Foundoukidis schlug eine Umbenennung der CIAP in „Commission des arts et traditions populaires“ vor, um die Themenpalette noch mehr zu erweitern. Deutschland, Österreich, England und Skandinavien waren nun gar nicht mehr vertreten. Das Projekt der Neuorganisation verlief schließlich im Sande.

Als der erste europäische Volkskundekongreß im Sommer 1937 in Paris stattfand, schien es, als sei Volkskunst für den internationalen Gebrauch ad acta gelegt. Dessenungeachtet sollte nun zukünftig im Namen der Volkskunde die internationale Zusammenarbeit erprobt und weitere Treffen und Kongresse ins Auge gefaßt werden.¹⁵ Eine erneute Annäherung war jedoch erst nach dem 2. Weltkrieg möglich. Dabei erwiesen sich die Prager Kontakte als äußerst hilfreich.

II.

Wer hatte eigentlich Interesse am Kongreß und an einem internationalen Austausch? Wie unterschiedlich wurden Wissenschaft und politische Interessen bewertet? Im Vorfeld hatte es ja schon manifeste Hinweise gegeben, daß Politik und Nation eine mindest ebenso große Rolle in der CIAP spielten wie wissenschaftliche Belange. Die kulturelle Objektivation Volkskunst selbst wiederum eignete sich als variables Konstrukt

¹⁵ Vgl. Publications du Département et du Musée National des Arts et Traditions populaires: Travaux du 1er Congrès International de Folklore. Tours 1938.

gleichermaßen für wissenschaftliche Vorhaben und politisch-nationale Zielsetzungen. Dies sei an zwei Beispielen verdeutlicht:

1. Empfindlichkeiten: Beim Prager Kongreß waren einige der deutschen Teilnehmer ferngeblieben. Die Deutschen waren schlichtweg beleidigt. Sie meldeten sich zwar zahlreich für Prag an, zeigten sich aber gleichzeitig darüber verärgert, weil das für volkskundliche Forschung renommierte Deutschland nicht als Austragungsort für den Kongreß zur Diskussion stand. Zudem waren als Kongreßsprachen nur die Sprachen des Völkerbundes, englisch und französisch, vorgesehen. Auch einige organisatorische Versäumnisse verstärkten den Unmut der Deutschen: Das Institut in Paris hatte vergessen, die offiziellen Einladungen an die Delegierten der deutschen Regierung zu versenden und die Vortragsmeldungen zu bestätigen. Deutschland drohte daraufhin mit einer kompletten Absage, schickte dann aber doch eine dezimierte Delegation.¹⁶ Später äußerte Konrad Hahm die Vermutung, daß der Prager Kongreß nur der „Durchsetzung französischer Hegemonialpläne“ innerhalb des Völkerbundes gedient hätte.¹⁷ Hahms Anklage bezog sich auch auf die offizielle Sprachenregelung. Er stellte fest, daß seine Landsleute fast ausschließlich aber nur deutsch gesprochen hätten. Dem schlossen sich nach seiner Beobachtung die Vertreter der östlichen Länder an. Gleichzeitig entlarvt Hahm die deutschen Interessen hinsichtlich einer wissenschaftlichen Vorherrschaft in Europa mit der Aussage: „Es war ein deutscher Sieg auf dem Gebiete der Geisteswissenschaften.“¹⁸ Hahms rückblickende Verurteilung des Kongresses war ideologisch -

¹⁶ Die Referatsliste (Stand Juni 1928) nennt: Bossert, Doegen, Fehrle, Fraenger, Hahne, Lehmann, Mersmann, Pessler, Pfeleiderer, Redslob, Riezler, Schrinemann, Schwindraheim, Seyffert, Spamer, Steirling, Weismantel. UNESCO-Archiv, Paris. Dossier Arts populaires F. IX. 51. Teilgenommen haben: Doegen, Hahne, Pessler, Ritz, Spamer, Lehmann und Hahm als Delegierte der Reichsregierung. Vgl. *VII. Internationaler Volkskunstkongreß in Prag (7.-13. Oktober 1928)*. In: *Mitteilungen des Verbandes deutscher Vereine für Volkskunde* Nr. 37 (1928), S. 18-22, s. S. 19. Daß das Versäumnis kein gewollter Faux-pas war, wird daran deutlich, daß das Institut es vergessen hatte, auch die beiden französischen Delegierten der Regierung, den Bibliothekar Tiersot und Henri Focillon, rechtzeitig offiziell einzuladen; Tiersot sagte verärgert ab.

¹⁷ *Konrad Hahm*: Deutsche Volkskunstkommision. In: *Volkswerk* 1941, S. 299-300, S. 299.

¹⁸ *Ebd.*, S. 300. Nicht erst 1941, sondern bereits 1928 lassen sich vergleichbare Äußerungen nachweisen: *Völkerbund und Volkskunst*. In: *Frankfurter Zeitung*, 17.10. 1928, S. 1; vgl. auch *Georg Schreiber* (wie Anm. 12), S. 39; *Margarete Rothbarth*: Die deutschen Gelehrten und die internationalen Wissenschaftsorganisationen. In: *Heinrich Konen/Johann Peter Steffens* (Hg.): *Volksstum und Kulturpolitik. Gewidmet Georg Schreiber zum Fünfzigsten Geburtstage*. Köln 1932, S. 143-151. Zudem war Präsident Lehmann ein Vertreter der rassistisch-völkischen Volkskunde.

man denke an die Zeit ihres Erscheinens - aufgeladen. Doch ist auch bekannt, daß sich die offiziellen deutsch-französischen Beziehungen schon ab 1928 verschlechterten. Da die CIAP im Auftrag des Völkerbundes arbeitete, war mit Hitlers Machtübernahme das Aus für die deutschen Mitglieder vorprogrammiert: Im Oktober 1933 trat NS-Deutschland aus dem Völkerbund aus und untersagte den Volkskundlern, sich weiter für die CIAP zu engagieren - Otto Lehmann mußte deshalb als Präsident zurücktreten.

2. Idealismus: Zum Prager Kongreß kam auch der Journalist und Volkskundler Albert Marinus aus Namur. In Belgien und Frankreich gilt er als der heimliche Gründer der CIAP, da er sich innerhalb des Faches immer wieder für ein gemeinsames, grenzübergreifendes Vorgehen einsetzte.¹⁹ In Prag hatte er für den internationalen Austausch ein Programm vorgelegt, das die Einrichtung eines neunköpfigen Gremiums vorsah. Weiter sollten nationale Kommissionen einberufen und die Koordination auf internationaler Ebene gesichert werden. Nicht die Frage der nationalen Zugehörigkeit, sondern allein die wissenschaftliche Reputation sollte ausschlaggebend für die Mitgliedschaft sein. Der international renommierte österreichische Volkskundler Arthur Haberlandt hat diesen Vorschlag massiv unterstützt. Dennoch wurde er unter großem Protest abgelehnt - man wollte lieber die vorgeblich demokratischere Variante der Repräsentation aller Nationen in der CIAP.²⁰

Wie könnte nun insgesamt eine Bilanz von Prag aussehen? Uneingeschränkt positiv zu verbuchen ist, daß der Kongreß erstmals ein großes Forum für volkskundliche Studien bot. Volkskunst präsentierte sich in vielen Facetten, zunächst einmal unbewertet und nicht hierarchisiert. Prag diente als Kontaktbörse für Wissenschaftler unterschiedlicher

¹⁹ Vgl. Roger Lecotté: *Pensée réaliste et probité scientifique*. In: *Albert Marinus: Renouveur d'une Science humaine: Le Folklore*. Brüssel 1967, S. 12-16.

²⁰ *Albert Marinus* (wie Anm. 9); *Arthur Haberlandt* (wie Anm. 9). Übrigens war es Marinus, der zusammen mit Sigurd Erixon, Arnold van Gennep und Georges-Henri Rivière nach dem 2. Weltkrieg die Neugründung der CIAP maßgeblich vorantrieb. Sitz der ersten Nachkriegs-CIAP war das Musée des arts et traditions populaires in Paris. Vgl dazu: *CIAP: Statuts*. In: *Nouvelle Revue des Traditions populaires*, Nr.1, Januar/Februar 1949, S. 93-96. *Arnold van Gennep* setzte sich verstärkt für eine einheitliche Begriffsfindung in der CIAP ein. *Ders.: De la nécessité d'une terminologie internationale dans les sciences ethnographiques*. In: *Nouvelle Revue des traditions populaires*, Nr. 2, März/April 1949, S. 189-190. - 1964 schließlich erfolgte eine komplette Neugründung der CIAP in Form der SIEF.

Provenienz und steht damit am Anfang einer ganzen Reihe von Treffen auf internationaler Ebene.

Was in Prag machbar erschien, stellte sich nach kurzer Zeit als nicht praktikabel heraus. Dies betraf vor allem die Zusammenarbeit der einzelnen Ländervertreter in der CIAP: Zum einen befanden nur einige Wenige über den Stoff, aus dem Volkskunst gewebt sein sollte. Zum anderen entpuppte sich der Modus der nationalen Repräsentation und die enge Verbindung zum Völkerbund als Hemmschuh. Volkskunst erwies sich schließlich vor allem dann als funktional, wenn es darum ging, nationale Eigenheiten zu betonen. Zu einer Aufwertung der eigenen Volkskunst trugen im hohen Maße die jeweiligen nationalen Volkskunstkommissionen bei. Sie waren zum Teil außerordentlich aktiv und innovativ für die Forschung, sorgten aber dadurch eher für eine Distanz und nicht für eine Vermittlung zwischen den einzelnen Ländern.²¹

Es scheint, als hätte es in den 1930er Jahren nur einen Bereich gegeben, auf den sich alle einigermaßen unbefangen einlassen konnten: auf die Volksmusik. Eine international besetzte Volksmusikvereinigung konstituierte sich schon in Antwerpen, die u.a. zwei Verzeichnisse zum Stand der Volksmusikforschung innerhalb und außerhalb Europas herausgab.²² Wenn man vom Prager Tagungsband einmal absieht, so blieben dies die einzigen Veröffentlichungen der CIAP in der Zwischenkriegszeit. Auch sonst standen Musik- und Tanzdarbietungen während der CIAP-Veranstaltungen an prominenter Stelle: Unter dem Motto „beim Schunkeln kommt man sich näher“ präsentierte das Kongreßkomitee in Antwerpen über 200 sing- und tanzfreudige Akteure aus Belgien, Deutschland, Frankreich, Holland, Appenzell und Java. Doch anstelle eines großen, internationalen Potpourris gerieten Gesang und folkloristisches Spektakel auch hier wieder zu einem heimlichen Wettstreit zwischen den Nationen.

²¹ Vgl. zur Dt. Volkskunstkommission: *Gottfried Korff* (wie Anm. 1), s. S. 40. In Italien setzte sich Stefano Cavazza mit Volkskunst auseinander: *Ders.: Arte popolare, intellettuali e questione artigiana: Edwin Redslob e la mostra di Dresda*. In: *Rivista di storia contemporanea* Nr. 1 (1991), S. 131-162.

²² *Musique et Chanson populaires* (= *Les Dossiers de la Coopération intellectuelle*). Paris 1934; *Folklore Musical*. (*Les Dossiers de la Coopération intellectuelle*) Paris 1939. Nicht verwirklicht wurde etwa das lang geplante „*Annuaire des arts populaires*“.

Abschließend möchte ich auf die eingangs formulierte Frage nach der Bedeutung des Kongresses zurückkommen. In Prag trafen sich zu einer Zeit, als die Nationalitätenfrage die europäische Tagespolitik bestimmte, Repräsentanten aus Ländern, die in sehr spannungsreichen Beziehungen zueinander standen. Mitglieder des Völkerbundes befürchteten peinliche Wortgefechte oder lautstarke Auseinandersetzungen. Nichts von alledem passierte. Die Kongreßteilnehmer diskutierten sachlich in drei Sprachen (und daher meist aneinander vorbei), warben um Verständnis und waren insgesamt um Harmonie bemüht. Der Prager Kongreß war ein Wagnis. Und obwohl das Ergebnis fachlich bescheiden blieb, setzte er für den wissenschaftlichen Austausch Zeichen.



Elisabeth Katschnig-Fasch, Graz

Eine Geschmacksfrage?

In der Beschäftigung mit der alltagskulturellen ästhetischen Produktion der Konsumgesellschaft der Gegenwart sieht man sich unweigerlich mit einer Kategorie konfrontiert, die im klassischen Kontext einer in Tradition, Brauchtum und sozialpsychische Formationen eingebundenen, erb- und geschichtsfolgenden „Volkskunst“ auszuschließen ist. Es ist dies die Frage nach dem Geschmack - jenem Kriterium eines prinzipiellen und gerade in der Massenproduktion wirksamen Gestaltungs- und Bewertungswillens. An sozialer Orientierungskraft in den siebziger und achtziger Jahren entschärft, scheint der Begriff nunmehr - in chamäleonartiger Verwandlung - unter der wiederaufflammenden Ästhetisierungs-sucht einen neuen Zuschreibungsinhalt zu generieren.

Zumindest bis in die siebziger Jahre gebärdete sich die Frage nach dem Geschmack als verbindlicher Prüfstein. Scheinbar harmlos, aber als machtvolle Attitude wirkte er vor und hinter den kulturellen Produkten und verlieh den Dingen und ihren Benutzern sozialen Wert. Eine Zuschreibungskategorie des über die simple Gebrauchsfunktion hinausreichenden gesamten Bereiches der Dingaustattung und -gestaltung: wie ein gutes Gefühl, das zeitlose Natürlichkeit beansprucht und mit eben diesem normativen Anspruch als kultur- und vor allem als sozialstiftende „Geheimwaffe“ eingesetzt wurde. Geschmack zu haben hieß, jenes Maß des symbolischer Kapitalbesitzes zu erfüllen, das die größte soziale Distanz herzustellen imstande ist, wie dies Bourdieu noch zu Beginn der 80er Jahre in *Die feinen Unterschiede*¹ diagnostiziert.

Das Menschenbild, das Geschmack als beinahe genetische Qualität eines 6. Sinnes beansprucht, entstammt einem frühen bürgerlichen Ideal,

¹ Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a.M. 31984 (Originalausgabe: La distinction. Critique sociale du jugement. Paris 1979).

das sich auf Eigentum, Humanität und Bildung bezieht.² In seinem normativem Anspruch hat seine Anrufung auch immer Recht, wenn in kaum verborgener Absicht Position für und gegen Menschen bezogen und die soziale Realität - unhinterfragt - hergestellt wird.

Ich erinnere an zwei Positionen: zunächst jener H. Bausingers, der der Alltagskultur in der modernen Industriegesellschaft attestiert, „nicht mehr aktiv geformte Volkskultur“ zu sein, die „nicht nur unmittelbaren Zweck entbehrt“, und „darüber hinaus auch sinnlos [ist], da sie im Grunde nichts vertritt, gewissermaßen nur die Repräsentation repräsentiert, bloße Fassade ist.“³ Dieser überraschend wertenden Sichtweise⁴ bietet Bausinger insofern eine zusätzliche Perspektive an, als er auch die Hochkultur seit dem 19. Jahrhundert zumindest an der Grenze zum Kitschigen sieht, als Kultur, die schablonisierte Gefühle als Sentimentalität produziere. Damit reiht sich Bausinger in die endlose Reihe der kulturpessimistischen Positionen wie jener Henri Lefebvres, der den Verlust von Stil für den Auseinanderfall von Alltäglichem und Nichtalltäglichem verantwortlich macht und für seine Wiedergewinnung plädiert.

Eine andere Sicht bietet Ina-Maria Greverus an, die in diesem Zusammenhang die Verbindung zum übergeordneten Begriff der Ästhetik herstellt. Ästhetisches Vermögen ist für sie die Imaginationsfähigkeit des Menschen, ein „Grundtalent, das sich in der Symbolfähigkeit artikuliert“⁵. Als solches ist es nicht nur eine materielle Bedürfnisbefriedigung, sondern Bedürfnis nach Gestaltung und Gestaltungswahrnehmung und damit ein sinnvoller Bestandteil der „Konstruktion von Wirklichkeit“.

Dieser Standort profiliert sich durch seine Unterscheidung von der vorherrschenden Ästhetikauffassung, die den Begriff Geschmack auf ein „richtiges“ und ein „falsches“ Wahrnehmungsvermögen reduziert und damit auch festlegt, wer Stil hat und wer nicht. Zudem distanziert sich Greverus' Sicht von Ästhetik von jener auf einen abgehobenen Nicht-

² Roland Walther: Geschmack - Reflexionen zu einem Begriff. In: Kulturjahrbuch 3, 1984 (= Wiener Beiträge zu Ästhetik und Gesellschaft, Kulturwissenschaft und Kulturpolitik. Hg. v. Hubert C. Ehalt u.a.), Wien 1984, S. 11-36, hier S. 21.

³ Hermann Bausinger: Volkskultur in der technischen Welt. Frankfurt a.M. 1986 (Stuttgart 1961), S. 145f.

⁴ Siehe auch Heinz Schilling: Wandschmuck der unteren Sozialschichten. Untersuchung zu einem kulturellen Problem und seiner Vermittlung (= Europäische Hochschulschriften XIX, Bd 4). Frankfurt 1971.

⁵ Ina-Maria Greverus: Alltagswelt und ästhetisches Verhalten. In: Ästhetik im Alltag. Form und Lebensform. Kolloquium 3, 1977, hg. v. d. Hochschule für Gestaltung, Offenbach 1979, S. 13-18.

Greverus' Sicht von Ästhetik von jener auf einen abgehobenen Nicht-Alltag reduzierten. Die kreative Produktion, die sich als jeweiliger Geschmack (Stil, Ausstattung) immer als ein symbolischer Ausdruck entschlüsseln läßt, ist nach Greverus nicht mit den herkömmlichen Kategorien der Ästhetik zu fassen. Im Gegenteil, ihre Position setzt per se eine Kritik der Ästhetik voraus; eine Voraussetzung, mit der auch Pierre Bourdieu sein Werk *Die feinen Unterschiede* einleitet, aber letztlich zu einem anderen Schluß gelangt.

Die ästhetischen Urteile, so argumentiert Bourdieu, welche die Angehörigen der verschiedenen Klassen fällen, sind von derselben Logik diktiert. So ist die Beurteilung eines Kunstwerkes kein Ergebnis einer allgemeingültigen oder einer spontanen ästhetischen Empfindung, denn dieses Urteil sei, wie alle Geschmacksurteile, Produkt eines Erziehungsprozesses.⁶ Jede kunsttheoretische Position außer acht lassend, geht es Bourdieu zunächst um eine soziologische Konstruktion des Geschmacks, um seinen sozialen Code. In seiner Studie mit dem Titel „Gesellschaftliche Kritik des Geschmacksurteils“ exponiert er seine These an der philosophischen Ästhetik Kants. Danach sieht er in den vorherrschenden ästhetischen Urteilen nur Produkte bestimmter Geschmacksempfindungen, deren Geltungsbereich aber immer ein universaler zu sein vorgibt.

Der Schlüssel zu Bourdieus gesellschaftlicher Kritik der Geschmacksurteile ist ein Kulturbegriff, der alle Lebensgewohnheiten, Geschmacksstile und -urteile umfaßt. In diesem Rahmen versucht er die Logik der Geschmackseinstellungen zu enträtseln. Die unterschiedlichen Geschmacksäußerungen und -einstellungen sind die wesentlichsten Strategien des Konkurrenzkampfes einer nach ökonomischen, symbolischen und sozialen Kapitalressourcen geordneten Gesellschaft. In diese zentrale Dimension der sozialen Machtkämpfe positioniert Bourdieu seine Frage nach den kulturellen Produktionsmechanismen. Danach haben die unterschiedlichen Geschmacksstile der Alltagsgestaltung und der Gewohnheiten den Erwerb und die Akkumulation, aber auch das Ein- und Verschließen der Ressourcen quasi als Antriebsmotor in sich.

Die Stellung im hierarchisch geordneten „sozialen Raum“ ist vorgegeben - dem Geschmack seiner Klasse kann man (wenn angenommen

⁶ Bourdieu (wie Anm. 1), S. 120ff.

wird, daß dieses Modell auch in der Gegenwart noch seine Gültigkeit hat) kaum entkommen. Veränderungen bleiben innerhalb einer vorgegebenen Möglichkeitspalette begrenzt; sie sind vor allem nie einer freien Wahlentscheidung überlassen.

Geschmack ist demnach eine Äußerung der ökonomischen und der historischen Situation, in die Menschen hineingeboren werden - in einer kapitalistischen Klassengesellschaft⁷ eine zentrale Strategie als Statussymbol, die zur sozialen Sicherung und zur Statusverbesserung eingesetzt wird und sich über Dinge und Gesten nach außen wendet. Die Unteren - so der Ansatz dieses Modells - wollen nach oben, während die Oberen versuchen, dies mittels Distinktionsmechanismen zu verhindern. Immer dann, wenn es den Nachdrängenden gelingt, sich den Geschmack oder einzelne Symbole der vermeintlich oberen Klasse anzueignen, müssen Angehörige letzterer Klasse neue Zeichen setzen oder die Annäherung der Nachrückenden entwerten, wie dies etwa mit Hilfe der Bewertungskategorie „Kitsch“ geschieht.

Als Sichtbarmachung des kulturellen Wissens und des kulturellen Kapitals hat „Geschmack“ daher nur dann Wert und Geltung, wenn der Begriff mit dem Flair gesellschaftlicher Überlegenheit ausgestattet ist. Eine Geschmacksäußerung trägt somit die Absicht, die Strategie oder den Anschein in sich, etwas Höherwertiges, etwas Überlegenes zu sein - womit auch Volkskunst zur „wahren“ Ware gegenüber dem Massenprodukt des „Scheinbaren“ erhoben werden kann.

Auf diesen Mechanismus der distinktiven Abgrenzung berufen sich die kulturellen Prozesse in Bourdieus Gesellschaftstheorie. Der Begriff „Distinktion“⁸ hat Schlüsselfunktion - wobei sich Bourdieu immer auf herrschende Klassen bezieht.

Die Macht kultureller Höherwertigkeit inkludiert, so argumentiert Bourdieu weiter, ein einheitliches Bezugssystem in einer durch Besitz definierten Distanz: „die einen haben Geschmack, die anderen nicht“. Wenn also die herrschende Klasse sich in ihrer Freiheit vom Zwang des Überlebenskampfes durch einen reinen „Freiheitsgeschmack“ auszeichnet, so ist es der sogenannte „Notwendigkeitsgeschmack“, der anti-

⁷ Gerhard Schulze bezeichnet diese Gesellschaft als kompetitiv - eine Bezeichnung, die der Autor gegen Bourdieus Gesellschaftstheorie einsetzt. *Gerhard Schulze: Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt/New York 1992, S. 139.

⁸ So auch der Originaltitel des Hauptwerkes *Die feinen Unterschiede* (wie Anm. 1).

thetisch dazu den „Geschmack“ der Unterschichten kennzeichnet: ein Geschmack, der nicht einmal per se beschrieben werden kann, weil er nur als Negation des herrschenden Geschmacks wahrgenommen wird. So gesehen ist der Geschmack der herrschenden Sozialschichten die gemeinsame Verneinung des pragmatisch-funktionierenden Geschmacks, welcher den Lebensstil der unteren Klasse prägt. Mit schlagenden Oppositionen zeichnet Bourdieu einen prinzipiellen Gegensatz zwischen funktionsorientiertem vulgärem Geschmack der einen und formbedachtem gehobenem Geschmack der anderen - quantitativ bestimmter ordinärer hier im Gegensatz zu qualitätsorientiertem distinguiertem Geschmack dort.⁹ - Zwei Welten also?¹⁰

Den unteren und den mittleren Sozialschichten, so sieht es Bourdieu, fehle es sowohl am nötigen Bildungswissen als auch am nötigen Vermögen, um an der Konkurrenz der Geschmäcker teilzunehmen. Die Mittelschichten seien in ihrem Habitus erstarrt: das absteigende Kleinbürgertum geprägt vom „Ethos der Gewissenhaftigkeit“, das aufsteigende Kleinbürgertum durchdrungen von Strebsamkeit und Bildungsbeflissenheit.¹¹

Diese Sicht provoziert Einwände: Der „Schauplatz der symbolischen Kämpfe“¹² ist längst nicht mehr die „herrschende Klasse“. Einmal abgesehen davon, daß eine Übertragung der Einblicke in die bourgeoisie

⁹ Eine ähnliche Dichotomisierung war Ende der siebziger Jahre auch aus der Auseinandersetzungreihe um „Ästhetik im Alltag“ zu hören. Hier hat beispielsweise Heiner Treinen Ästhetik als eine Herstellung bedeutungsvoller Artefakte mit Kreativität in Beziehung gesetzt, die in höheren Schichten auf symbolisches, außengerichtetes Handeln zielt, wogegen in unteren Sozialschichten, bei denen er einen Zerfall der Symbolwelten diagnostiziert, der Nutzen den Geschmack prägt. Hier, so Treiner, sei Geschmack nicht auf eine Außenwelt gerichtet, sondern auf eine Innenwelt oder löse sich - wie etwa bei den Nicht-Seßhaften - im Zerfallsprozeß einer Person auch selbst ganz auf. Die Vernachlässigung der Kleidung und der Wohnung sind ihm eindeutiges Symptom hierfür. *Heiner Treinen: Ästhetik im Alltag. Ein soziologischer Deutungsversuch.* In: *Ästhetik im Alltag. Form und Lebensform*, hg. Hochschule f. Gestaltung, Offenbach 1978, S 50-55. Eine Argumentation, die man vom Standpunkt der Volkskunde und vor allem mit dem empirischen Wissen (dazu verweise ich vor allem auf Rolands Girtlers Untersuchungen zu Wiener Unterwelten und Außenwelten) um die Bedeutung, die etwa auch Sandler in Kleider legen, nicht teilen kann; *Roland Girtler: Der Adler und die drei Punkte.* Wien/Köln/Graz 1983.

¹⁰ *Die feinen Unterschiede* beziehen sich, so die heftige Kritik des Sozialwissenschaftlers Axel Honneth an dieser dichotomen Geschmackstheorie Bourdieus, nur auf die nuancierten Geschmacksunterschiede der konkurrierenden Welt der distinguierten Lebensstile. *Axel Honneth: Die zerrissene Welt der symbolischen Formen.* Zum kultursoziologischen Werk Pierre Bourdieus. In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 36 (1984), S. 147-164.

¹¹ *Bourdieu* (wie Anm. 1), S. 500ff.

¹² *Ebd.*, S. 395.

Gesellschaft Frankreichs auf mitteleuropäische Verhältnisse nicht ohne weiteres möglich ist, sind im Unterschied zu den 50er Jahren die Distinktionsmechanismen in den 60er und 70er Jahren gerade in jenen mittleren sozialen Gruppierungen und Schichten virulent geworden, die Schelksy (und jüngst auch noch Ulrich Beck) vorschnell mit dem Begriff der „nivellierten Mittelstandsgesellschaft“ bezeichnet.¹³ Damit sind wohl jene sich differenzierenden Milieus gemeint, die sich nach dem Verschwinden der Arbeiterklasse und der Auflösung des Bürgertums zwar nach einem allgemeinen ökonomischen Lebensstandard ausrichten, ohne dabei jedoch ihre eigenständige Identität zu verlieren.

Den zweiten Einwand formuliert bekanntlich Norbert Schindler, der den Bourdieuschen Geschmacksbegriff als eine „bürgerliche“ Interpretation kritisiert: in der überheblichen Manier des elitären Blickes von oben nach unten sei für Bourdieu der Geschmack jener sozialen Schichten, die sich in materiellen Zwängen einrichten müssen, nicht mehr eine Frage der Kulturfähigkeit, sondern eine der reinen Notwendigkeit. Als Distanzmaß sei Geschmack sogar die Negation, also Ungeschmack bzw. Unkultur¹⁴. Damit wird die Geschmackstheorie Bourdieus in ihrer materialistischen Sichtweise für die volkskundliche Untersuchung und Analyse von vornherein als verdächtig ausgewiesen.

Trotz seines eingangs zitierten Versuches, die Ästhetik des Geschmacks zu relativieren, bleibt Bourdieus Geschmacksdefinition eine Kategorie¹⁵ mit hegemonialer Projektionsleistung. Sie verkörpert somit doch ein soziales Werturteil, das besonders dort sichtbar wird, wo sich der Geschmack der Unterschichten angeblich durch eine besondere Vor-

¹³ Zum Konkurrenzkampf der Geschmäcker zwischen Arbeitern und Angestellten: *Elisabeth Katschnig-Fasch*: „Der feine Unterschied“. Städtische Arbeiterwohnkultur der Gegenwart am Beispiel der Arbeitersiedlung der Maschinenfabrik Graz-Andritz. In: *Olaf Bockhorn u.a.* (Hg.): Auf der Suche nach der verlorenen Kultur. Wien 1989, S. 149-164.

¹⁴ *Norbert Schindler*: Jenseits des Zwanges? Zur Ökonomie der Kulturellen innerhalb und außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 81 (1985), S. 192-212, hier S. 209.

¹⁵ Allerdings weist *Bourdieu* selbst auf die Schwierigkeiten des sogenannten „Notwendigkeitsgeschmacks“ hin, der in der bürgerlichen Geschmacksdefinition entweder ökonomisch begründet („sie essen Bohnen, weil sie sich nichts anderes leisten können“) oder mit rassistischer Schlagseite charakterisiert wird (wie Anm. 1; S. 290). Aber Bourdieu schreibt diesen Umgang mit dem Begriff Geschmack fort, weil er auch bei ihm auf dem Zweifel basiert, ob die unteren Sozialschichten mit ihrer schlechteren ökonomischen Ausstattung überhaupt je an dem realen und symbolischen Kapital, welches die bürgerliche Gesellschaft zur Aufrechterhaltung einer autonomen Kultur aufbringen muß, teilhaben können.

liebe für alles Gemeine, Triviale und Grobe auszeichnet. Eine positive Bestimmung von kreativem Ausdruck nicht privilegierter Milieus einer industriellen Klassengesellschaft ist ihm so gesehen nicht mehr möglich.

Soviel steht also fest: mit der von Bourdieu in der Tradition der marxistischen Kapitaltheorie postulierten wechselseitigen Anhängigkeit von Ökonomie und Kultur läßt sich kein Zugang zu den kulturellen Formationen der verschiedenen Milieus finden. Meist sind sie nur aus deren jeweiliger innerer Logik erfahrbar.

Hier ist an jenen Kulturbegriff zu erinnern, der Äußerungsformen nicht allein als ein System von habituellen Normen, Werten und Symbolen begreift, sondern als ein Medium sozialer Erfahrung und sozialen Handelns, das sich erst als Ausdruck der Lebenspraxis verstehen läßt. Unter diesem Gesichtspunkt ist - ganz abgesehen von der eingangs erwähnten Sicht Ina Maria Greverus' - methodisch wie theoretisch eine Anleihe bei Clifford Geertz' kulturanthropologischem Konzept der *Dichten Beschreibung*¹⁶ zu nehmen, das nicht nach „abstrakten Regelmäßigkeiten“ sucht, sondern symbolische Handlungen und Denkmuster in ihrer Bedeutung für die Mitglieder einer Gruppe aufzuspüren sucht. Die Lebensäußerungen sind in der Komplexität ihrer jeweiligen unterschiedenen Bedeutungszusammenhänge und nicht allein aus einem allgemeingültigen Zusammenhang zu erschließen. Auch wenn in weniger begüterten Milieus die Knappheit des ökonomischen Kapitals die alltägliche Bewältigung und die Ausstattung der Lebenswelt bestimmen mag, so sagt das noch nichts über einen Mangel an kultureller Bewältigung aus, die sich durchaus nicht als bloße Hinnahme oder Unterwerfung unter die materiellen Zwänge formiert. Als ästhetische Äußerung ist ihr „Geschmack“ dann freilich ein anderer als ein „bürgerlicher“, aber seine kulturelle Bedeutung ist nicht zwangsläufig eine marginale, wie dies über das Schema eines ökonomischen Determinismus gezogen stets angenommen wird.

Der Begriff Geschmack gibt also keinen neutralen Zugang zu seiner Verwendung frei; sie bleibt vielmehr selbstverständlich und unhinterfragt an die kausale Wirkung der ökonomischen Bedingungen einer Klassengesellschaft gebunden. Jede ästhetische und kulturelle Produktion ist jedoch immer aus ihrer spezifischen Disposition zu interpretieren. Der

¹⁶ Clifford Geertz: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen sozialer Probleme*. Frankfurt a.M. 1987, S. 21.

Soziologie Norbert Schindler¹⁷ fragte als einer der ersten (und auf volkskundlichem Parkett als einer der wenigen) schon 1985, ob Bourdieus „Distanznahme-Modell“ überhaupt geeignet ist, die Kultur der unteren Schichten zu beschreiben. Seine Skepsis war berechtigt, weil das Verhältnis der Unterschichten zur sozialen Wirklichkeit kein interpretierendes, sondern ein wesentlich praktisches ist und die Konstruktion einer Wirklichkeit nie mit der Konstruktion einer anderen Wirklichkeit gleichgesetzt werden kann.

Wenn die einen über die Freiheit der Distanz zu den ökonomischen Zwängen verfügen und sich wie auch immer definierte „Kunst“ als ästhetischen Ausdruck ihrer besonderen Alltagsausstattung leisten, bleibt den anderen die Freiheit von Normen und Werten oder ihr Widerstand, woraus ihre autonome Kultur, ihre Kreativität als Gestaltungswille erwächst. Die Anwesenheit oder Abwesenheit bestimmter Güter sagt noch nichts über die Kulturfähigkeit aus. Es ist nach wie vor nach der Leistung zu fragen, mit dem Notwendigen und dem Vorhandenen kreativ umzugehen, nach der Überlebensklugheit und nach eigenständiger kultureller Identitätsbildung.

Materielle Zwänge bzw. Freiheiten sind als Maß jedenfalls kein brauchbares Instrumentarium zur Einsicht in kulturelle Bewältigung. Damit sei hier allerdings nicht einem gänzlich relativistischen Kulturverständnis das Wort geredet. Vielmehr ist es mit Norbert Schindlers Argument, die „Dialektik von Abhängigkeit und Eigensinn..., [die] der Kultur (und vor allem ihrer ästhetischen Produktion) erst ihr eigenes Gesicht [verleiht]“.¹⁸

Nun noch ein weiterer wesentlicher Aspekt, der die Kategorie Geschmack überdenken lassen muß: Der Begriff und seine Verwendung ist als eine gesellschaftliche Ordnungskategorie an eine liberal-kapitalistische Klassengesellschaft fixiert, ein sozialer Wertbegriff mit hierarchischer Formationskraft. Aber unsere Gesellschaft hat sich in den letzten Jahrzehnten grundlegend geändert. Nach dem Aufbruch in die sozialmoralisch ambitionierten Lebensstile mit ihren demonstrierten Natur-, Harmonie- und Sozialbedürfnissen und später in die hedonistisch bewegten Lebensformen scheinen alle klassenspezifischen Strukturen

¹⁷ Norbert Schindler hegt Zweifel, ob Bourdieus Distanznahme-Modell für unsere Perspektive geeignet ist - *Schindler* (wie Anm. 14), S. 211.

¹⁸ Ebd., S. 212.

obsolet geworden zu sein. Eine Pluralität der Milieus, in der die Hierarchie des alten Schichtkonzeptes nicht mehr hält, ist Realität geworden. In dieser spätkapitalistischen Gegenwart, die als Postmoderne in einem bisher nicht möglichen Ausmaß ihre Kapriolen schlägt, hat die Ästhetisierung der Lebensstile hohe Bedeutung. Dies verrät nicht nur die Überwindung von Normen und Verpflichtungssystemen, die die Gesellschaftsstrukturen und -identitäten bisher geprägt haben (ich spreche nicht von den Verfallsformen - selbst sie würden das „neue“ kulturelle Prinzip nicht widerlegen), sondern entspricht gleichzeitig dem untrüglichen Zeichen neuer Sinnstiftungen.

Die herkömmlichen Geschmacksnormen und Distinktionsmechanismen wollen in einer Zeit und in einer Gesellschaft „Jenseits von Stand und Klasse“ nicht mehr greifen. Und trotzdem - oder gerade deswegen - verzeichnet der Begriff Geschmack selbst eine unglaublich Konjunktur. Paradox, aber diese Ambivalenz entspricht dem Grundproblem der Gegenwart, dem Gordischer Knoten der Postmoderne. Jetzt sprechen die Apologeten der Individualisierungsthese oder der freiverfügbaren „Erlebnisgesellschaft“, z.B. G. Schulze, von „Geschmackskulturen“, von unendlichen Geschmackskulturlandschaften, von „Bastelidentitäten“, vom „Sinnbasteln“¹⁹. Was hat dieser Befund zu bedeuten?

Der Geschmack fungiert nicht mehr nach den Gesetzen von Normen und Verpflichtungssystemen, die die Gesellschaftsstruktur bisher geprägt haben - nach dem „Haben“ -, sondern vielmehr als Symbolisierung ihrer Auflösung und, immer deutlicher in den frühen 80er Jahren, nach der Lust an der Darstellung des individuellen, der Wiedereinholung des leiblichen „Seins“.

Nicht mehr das Außeninteresse entscheidet von nun an in den alternativen und postalternativen Milieus über den Geschmack, sondern der nach innen orientierte Genuß. Eine Neuorientierung der kulturellen Identitätsbildung, die tief in die allgemeine Alltagspraxis gedrungen ist, hat um sich gegriffen: Nicht mehr allein nach einer sozialen Zugehörigkeit orientiert sich das Individuum, nach seinem erworbenen Habitus,

¹⁹ Vgl. Ronald Hitzler: Sinnbasteln. Zur subjektiven Aneignung von Lebensstilen. In: Ingo Mörth/Gerhard Fröhlich (Hg.): Das symbolische Kapital der Lebensstile. Frankfurt a.M./New York 1994, S. 75-92.

sondern in erster Linie nach seinem „guten Gefühl“. Das allein, so suggeriert auch die Werbung, ist das Schönheitskriterium.²⁰

Hierin liegt ein Angelpunkt der postmodernen Wende: die Kategorien des außenorientierten Gewinnes ästhetischer Gestaltung nützen sich ab - Nutzen zielt nicht auf Sozialprestige traditioneller Provenienz, sondern auf das Subjekt, auf den Träger oder die Akteurin selbst, sich immer mehr lösend von sozialer Zeit und sozialem Raum. Verschwunden ist damit auch die Angst, sich mit Geschmacklosigkeit sozial zu gefährden. Darin kündigt sich eine tiefgreifende Umgestaltung kultureller Orientierung an - eine Neuorientierung von kultureller Identität und Wahrnehmung.

In der empirischen Wirklichkeit ist der kulturelle Wandel freilich noch kein Auftakt in die grenzenlose postmoderne Beliebigkeit, in der nur noch die Lust am Wählen bestimmt. Wenn die Orientierung des Geschmacks für die einen (und dies scheint eine Schichte von relativ jungen Menschen zu sein) auch Ausdruck von Enttraditionalisierung und neuer Selbstbezogenheit geworden ist, so bedeutet sie für die anderen noch Klassenzugehörigkeit. Die Stile agieren als plurale „Geschmäcker“ noch nicht außerhalb des sozialen Ringplatzes, nicht gänzlich frei in unendlichen Möglichkeiten toleranter Anerkennung und Förderung. Aber das jedenfalls: Sie werden zunehmend zum Transporteur einer neuen Selbstbestimmtheit und so zum markantesten Kennzeichen des kulturellen und sozialen Wandels.

Gleichwie die Befunde zum Wandel der unterschiedlichen Geschmackseinstellungen und Geschmacksformen auch sein mögen - ob ästhetizistische Geschmackslust entdeckt wird, der Geschmack aus reiner Lust am Wählen oder Geschmack als Ausdruck einer ökonomisch definierten und schichtspezifisch agierenden Geschmacksmacht oder ein Geschmack, der sich nunmehr und immer deutlicher als Überlebenskunst in der Art postmoderner und postindustrieller Bricolage ergibt - ob aus virtuosen Formen der Anpassung an das Notwendige oder aus bewußter Haltung eines demonstrierten Abschieds von Konsumzwängen des Fertigen: das Wie und Wodurch muß jeweils neu entdeckt und definiert

²⁰ Wenn der Ausdruck von individuellem Gestaltungswillen sich dann doch als „selbstgebastelter“ Geschmack, als Stil, einem ästhetischen Schema anpaßt, so nur deshalb - so verstehe ich Schulze -, weil man sich nur in einem überindividuellen Bezugssystem wiedererkennen kann.

werden. Der zum Ausdruck gebrachte Geschmack kann nur in Beziehung gesetzt werden, in eine Beziehung, die auf ein einheitliches, durchgehendes Theoriensystem verzichten muß und sich ähnlich wie das Objekt der Interpretation selbst nur aus verschiedenen Zugängen und Theorieversatzstücken erklären läßt.

Für die gegenwärtigen Lebensentwürfe und ihre symbolischen Ausdrucksformen reicht das Geschmackskonzept Bourdieus jedenfalls nicht mehr aus. Jetzt gilt es, die Symbolik der Lebensstile einer pluralistischen Gesellschaft mit anderen Mitteln zu deuten, um sie in einer Zeit der scheinbar unbeschränkten Möglichkeiten in ihren soziokulturellen Zusammenhängen und Bedeutungen wenigstens ansatzweise entschlüsseln zu können. So wie es Bourdieu gelungen ist, Claude Lévy-Strauss zu überwinden, muß offensichtlich Bourdieus Konzept überwunden werden, will man sich den geänderten regionalen und sozialen Beziehungsstrukturen und Gleichzeitigkeiten nähern.

Was sich in der Bedeutungsveränderung des normativen Begriffes Geschmack zu „Geschmäcker“ als „kulturelle Schubumkehr“ (um eine Metapher Robert Menasses zu verwenden) abzeichnet, wird noch markanter an der Bedeutungsveränderung des Begriffes „Kitsch“, der, wie wir spätestens seit der unendlichen Debatte in den 70ern wissen, als ästhetisches Wertmaß eine Aussage treffen will, viel unmittelbarer jedoch eine soziokulturelle Abwertung als Distanzsicherung impliziert. So wurde „Kitsch“ auch zum Synonym für den gesamten Lebensstil der Massen, der weniger Gebildeten oder auch der „Neureichen“, die durch die Verwendung von Imitaten gefährlich nahe an den Lebensstil derjenigen, die „Kultur bzw. Kunst haben“, heranreichen - wäre ihnen nicht die Sicherung im Wissen um den Besitz der Authentizität, der Echtheit, als Sicherung im Wissen um die Möglichkeit des Einschließens und Ausschließens.

Bekanntlich sah Adorno im Kitsch den Ausdruck der Unwahrheit, Broch sogar das Böse schlechthin; damit war nicht mehr das kunstlose Objekt gemeint, sondern das, was „in jedem von uns“ steckt. Daß Kitsch nichts anderes ist, „als ein sozial-aggressives ästhetisches Werturteil mit der Funktion, soziale Hierarchien zu markieren und zu verfestigen“, das führte uns Martin Scharfe vor Augen, als er Adornos und Brochs Definitionen als „Schaumschläger-Anthropologie“, als „faustdicke Ideologie“ entlarvte, mit der die einzig hieb- und stichfeste Definition von Kitsch

geschickt umgangen werde, weil Kitsch doch nichts anderes „als ein sozial-aggressives ästhetisches Werturteil ist, mit der Funktion, soziale Hierarchien zu markieren und zu verfestigen.“²¹

Trotz aller Theoriediskussionen blieb „Kitsch“ jedenfalls bis in die 80er Jahre am negativen Ende jener Geschmacksskala angesiedelt, die vom guten (ästhetisch-bürgerlichen) Qualitätsausdruck zu seinem minderwertigen Gegenstück reichte: ein Wertbegriff, ein sozialwirksames Formkriterium, bei dem an urteilender Abwertung und Abschottung nichts offenblieb - auch wenn die Richtung von oben nach unten nicht die alleinige war. Die Bezeichnung Kitsch für eine Lebenshaltung, auch für Kunst, die nicht vertraut ist und die nicht verstanden wird, wurde ebenso gegen den „bürgerlichen“ Geschmack eingesetzt - hier nicht als Ausdruck der Distinktion gegenüber Wertlosem, sondern als ohnmächtige, hilflose Reaktion auf erfahrene Erniedrigung, zur trotzigen Rettung und Rechtfertigung des Eigenen.²²

Kitsch in Gefühlsbeziehung und Gegenstandsbedeutung als Äußerung einer Entfremdung in Beruf und Wirklichkeit auf sogenannte untere Schichten zu beschränken, sagt noch gar nichts über die besondere Wirklichkeit aus, die durch Bilder, durch Bedürfnisse mittels Imitation hergestellt werden.²³ Dahinter verberge sich, so Scharfe, eine nie aufgearbeitete intellektuelle Angst vor der Popularisierung der Kunst - auch im Falle der Bestimmungsschwierigkeiten der Volkskunst ein berechtigtes Argument. Die Kritik am Kitsch ist die Kritik an der Massenkultur. Der darin gebundene Vorwurf der vorfabrizierten Effekte müßte jedoch heute eben der gesamten kulturellen Alltagsausstattung der Gegenwart - quer durch alle sozialen Schichten und Milieus - gelten, denn kaum ein Produkt ist ohne geplanten Effekt, ohne Berechnung hergestellt. Die Kritik am Kitsch muß sich spätestens dann überschlagen, wenn sie ernst genommen werden will, denn ist nicht gerade der Effekt

²¹ Martin Scharfe: Die Volkskunst und ihre Metamorphose. In: Zeitschrift für Volkskunde 70 (1974), S. 215-245. Ders.: Wandbilder in Arbeiterwohnungen. Zum Problem der Verbürgerlichung. In: Zeitschrift für Volkskunde 77 (1981), S. 17-36.

²² So auch Scharfe 1974 (wie Anm. 21).

²³ Margot Tränkle vertritt beispielsweise die These, daß Kitsch durch eine unbewußte, unreflektierte gefühlsmäßige Bindung an Objekte in der Zuordnung von existentiellen Werten zu eindeutigen Klischees entstehe. Ein Zusammenhang, der an sich stimmen mag, aber in der ausschließlichen Anbindung an soziale Unterschichten eine fragwürdige ideologische Konstruktion ist. Margot Tränkle: Wohnen und Alltagsästhetik. In: Ästhetik im Alltag. Form und Lebensform, hg. v. Hochschule für Gestaltung. Offenbach 1979, S. 75-85.

auch jene Motivation, unter der Kulturproduktion der industriellen Gesellschaft ausschließlich begriffen werden kann?

Die Veränderung der gesellschaftsordnenden Kategorie Geschmack brachte folgerichtig auch eine grundsätzliche Umwertung des Begriffes Kitsch. Bereits Ende der 60er Jahre schwappte mit der Alternativbewegung eine erste Welle der nostalgischen Begeisterung für alles Verschnörkelte in die bis dahin eindeutige Welt der ästhetischen Zuordnungen - eine lustvolle Begeisterung für die Geborgenheit in der kitschigen Übertreibung. Anders der ästhetische Ausdruckswille in den neuen Milieus der 80er Jahre, wo das archaische Gefühl und sein aufklärerisches Gewissen mit Punk, New Wave und den Yuppies sehr schnell wieder verabschiedet wurde. Zunächst fast unbemerkt - am Ende dieses Jahrzehntes immer deutlicher - wird der ästhetische Ausdruck als ironisches Zitat beobachtbar, als Ausdruck der Lust am Kitsch, der Lust am Traum, zur kunstvollen Gestaltung der Personen selbst stilisiert. Kitsch wurde ohne politischen Impetus zur Waffe der umgekehrten Bewertung, zum Signum des Besonderen, des Eigenen, eines sozial aufgeklärten und zugleich hedonistischen Lebensgefühls mit Hilfe von Attributen einer irrealen Welt voller Schnörkel und Verkleinerungen; nicht mehr demütiger, sondern selbstbewußter Ausdruck einer neuen Orientierung, jenseits der klassenkulturellen Verortung und auch jenseits des Massenkonsums.²⁴ In zunehmendem Maße drehte sich mit den Jahren die negative Bedeutungszuschreibung zu einer durch Bilder, durch Imitation, durch Gegenstände des Gefühls herstellbaren Wirklichkeit.

Kitsch als negative Anbindung ist selbst „effektlos“ geworden; Oberfläche und Inhalt sind eins geworden. „Der verachtete Plunder“ bekam zunehmend Bedeutung, weil er Mythen zu schaffen imstande ist, und weil er das untrüglichste Zeichen ist, daß „die Schranken zwischen Kunst und Vergnügen niedergerissen sind“.²⁵

Der Kitsch hat sich in einer neuen Position eingerichtet: nicht mehr Abzuwertendes wird gemeint, auch nicht mehr Solidarität mit den Abgewerteten, sondern ein ironisches Zitat als Ausdruck der Lust am

²⁴ Wesentlich ist es, den Geschmack als Epochengeschmack auch analytisch zu fassen und das Phänomen der Erniedrigung und der Demütigung mitzubeobachten.

²⁵ Umberto Eco unter Hinweis auf Leslie Fiedler, der die populären Abenteuer lobt. „Und er (Fiedler) läßt uns dabei die Freiheit, daß die Träume nicht unbedingt mit versöhnenden Bildern getröstet werden.“ *Umberto Eco: Postmodernismus. Ironie und Vergnügen.* In: *Wolfgang Iser* (Hg.): *Wege aus der Moderne.* Weinheim 1988, S. 78.

Geschmacklosen, der Lust am Traum, der auch ein Alptraum sein darf - ohne politischen Impetus, zur Waffe der „umgekehrten“ Bewertung, als Signum des Besonderen, des Eigenen, eines sozial aufgeklärten und zugleich hedonistischen Lebensgefühles mit Hilfe von Attributen einer irrealen Welt; auch als Symbol dafür, daß man es sich leisten kann, kitschig zu sein, und damit demonstriert, jenseits der sozialen Skala der durch Geschmackswerte beurteilten und gedemütigten sozialen Realität angelangt zu sein.

Die Gesetze der Tradition der Moderne funktionieren nicht mehr. Die Stilisierungen des immer deutlicher werdenden Selbst als lustvolle Darstellung der neuen Körperlichkeit, ob im Wohnen, in der Kleidung oder im gesamten Lebensstil, gewinnen hingegen an Bedeutung - unterstützt von den virtuellen Bildern der Herstellbarkeit der je eigenen Wirklichkeit in Werbung und Medienkultur. Daß dies nicht nur ein kultureller, sondern ein tiefgreifender sozialer Wandel ist, der trotz immer wieder auftauchender Zeichen von Rückfällen doch darauf hinauslaufen könnte, daß sich Pluralität mit dem Ideal der demokratischen Anerkennung ganz gut vereinen ließe, bleibt zumindest zu hoffen. Ob hinter der neuen Ästhetisierungslust der hedonistischen Lebensstile, hinter der hektische Heiterkeit und dem zwanghaften Unernst bestimmter Milieus allerdings eine Angst steckt, ein Versuch, mit der bizarren Beliebigkeit einer selbstgebastelten Lebensstilästhetik die Bedrohung durch soziale und wirtschaftliche Katastrophen zu übertönen, bleibt als Verdacht.²⁶

Und doch: Ob ästhetizistische Geschmackslust entdeckt wird oder Geschmäcker, die sich nunmehr und immer deutlicher als Überlebenskunst in der Art postmoderner Bricolage ergeben - ob aus virtuosen Formen der Anpassung an das Notwendige oder aus bewußter Haltung eines demonstrierten Abschieds von den Konsumzwängen des Fertigen - Bourdieu ist noch nicht und vielleicht nie zu vergessen²⁷. Geschmack als Ausdruck einer noch ökonomisch definierten und schichtspezifisch agierenden Geschmacksmacht hat sich nicht verabschiedet. Wenn Geschmacksorientierungen der industriellen Klassengesellschaft für die

²⁶ So auch *Verena Flick*: Der Klumpfuß. In: *Ästhetik und Kommunikation* 19 (1979), H. 70/71 (= *Lebensstile*), S. 123-131. Der Spielwiesencharakter unseres gegenwärtigen Zeitgeschmacks verliere sich zunehmend, weil sich gleichzeitig auch das aufklärerische Gewissen verabschiedet habe.

²⁷ Wie dies *Schulze* (wie Anm. 7) vorschlägt.

einen noch Maßgabe sind, so sind sie für andere Zuflucht zu nostalgischen Traumwelten oder zu sich selbst, fasziniert von der ehemals korrumpierten Welt des Ramsches und des Kitsches, von Reklame und Fantasy.²⁸ Der jeweils zum Ausdruck gebrachte „Geschmack“ kann deshalb nur in Beziehung gesetzt werden, in eine Beziehung, die auf ein einheitliches, durchgehendes Theoriensystem verzichten muß. Für die spätkapitalistischen und postindustriellen Lebensentwürfe und ihre symbolischen Ausdrucksformen gilt es jedenfalls, die Symbolik der Lebensstile mit anderen Mitteln zu deuten, um sie in ihrer Pluralität (von der manche Skeptiker behaupten, sie sei eigentlich Indifferenz), in ihren soziokulturellen Zusammenhängen und Bedeutungen verstehen und entschlüsseln zu können. Die Fragen nach Lüge oder nicht Lüge, billiger Scheinwelt, Kunst oder Surrogat sind jedenfalls zurückgetreten hinter die Fragen nach den subjektiven Motiven und Gefühlswelten.

Das Phänomen „Geschmack“ ist jedenfalls kein schichtspezifisches mehr, sondern eine sozialpsychologische und analytische Kategorie, die an Stilisierungen verschiedenster Art zu eruieren ist. Es geht auch gar nicht mehr um den Geschmack per se, sondern um die Fragen nach der Verarbeitung, der Reaktion und dem Ausdruck jeweiliger Wirklichkeiten auf der Suche nach dem „guten Leben“ (Dieter Kramer). Darin liegt das Maß der kreativen Möglichkeiten, die in gesellschaftlichen Prozessen und Zuständen noch freigesetzt werden können, als Indikator für dahinterstehende Abhängigkeiten und Freiheiten.²⁹

Daß nie individuelle Entscheidungen einen bestimmten Geschmack ausmachen, sondern dieser immer als kollektive Reaktion und gruppenspezifische Verarbeitung in eine Zeittypik eingebettet ist und sich auch nur so zum Ausdruck bringen kann, soll einem oft formulierten Mißverständnis der „Individualisierung“ entgegengehalten werden: Die

²⁸ Ich erinnere an das fast in allen Bereichen der Popkulturen verbreitete Stilmittel Trash, das ursprünglich durch Andy Warhols Factory auch in den intellektuellen Künstlerkreisen populär geworden ist und nunmehr seit den 90er Jahren (als Reaktion auf die Yuppie-Epoche) mit seiner Begeisterung für alles Wertlose (die Ästhetik der Barbie-Puppen oder Sperrholz-Möbel) sich nur noch als eine der Spielarten ästhetischen Ausdrucks verstehen kann. Dazu *Christa Höllhumer: Zwischen Subkultur und Life-Style. Jugend im Diskurs der Postmoderne*. Dipl. Graz 1995.

²⁹ Darauf verweisen die volkskundlichen Arbeiten der siebziger Jahre zum Wandschmuck, einem der wesentlichen Paradigmata der Dingwelt des Wohnens: *Wolfgang Brückner: Kleinbürgerlicher und wohlstandsbürgerlicher Wandschmuck im 20. Jahrhundert*. In: *Beiträge zur deutschen Volks- und Altertumskunde* 12 (1968), S. 35 - 66; *Schilling* (wie Anm. 4); *Scharfe* 1981 (wie Anm. 21).

Geschmäcker sind verschieden - aber sie sind es nur im Maße ihrer identitätsstiftenden Funktion. Gänzlich frei und beliebig sind Geschmacksäußerungen nur als Fluchtpunkt. Als reale ästhetische Äußerungen bleiben sie Ausdruck eines ganzen Netzwerkes von Bedingungen.

Das in der Kitschdiskussionswelle der 80er Jahre von Harry Pross angezogene Kriterium des Kitsches, „...daß er der Wirklichkeit aus dem Wege geht, in dem er sich selbst als Wirklichkeit setzt“³⁰, ist das Signum der gesamten gegenwärtigen ästhetischen Alltagsproduktion, ob wir sie als Kunst, Kitsch oder guten Geschmack bezeichnen. Die eigentliche Aussagekraft liegt eine Schicht tiefer: in der Bedeutung. Wenn man diese moralisch sehen will, wäre der Befund immer ein Maßstab der Entfremdung der Gesellschaft vom Menschen³¹ - aber man könnte genauso zum Schluß kommen, daß gerade er die Rückkehr zur individuellen Gestaltung, dem Ausdruck seines Gefühls und damit einer neuen Leiblichkeit Ausdruck zu verschaffen verspricht. „Kitsch ist fortwährende Mystifikation“³² und kein Problem, das an den Dingen hängt, sondern am Verhalten der Menschen. Auf jeden Fall scheint dieses Verhalten als Ausdruck einer Gefühlsinszenierung ein Merkmal postmoderner Lebensstile zu sein. Geschmäckerpluralität ist Podium und Zeichen der Auflösung von Orientierungen; wenn Kitsch von Avantgarde³³, „hoher“ Kunst, populärer Kunst und kommerzieller Kunst nicht mehr getrennt sein will, dann könnte sich die Demokratisierung als Projekt der Moderne doch zu verwirklichen beginnen. Traum oder Alptraum? Auch das ist nicht mehr eindeutig zu beantworten und der kreativen Gestaltung der Phantasiewelt anheimgestellt.

Wenn ich mich in diesem Zusammenhang an die knappe Definition des Kommunikationsphilosophen Vilém Flusser erinnere, der den Kitsch als „eine Methode“ bezeichnet, „angesichts des Absurden des Mensch-

³⁰ Harry Pross: Kitsch oder nicht Kitsch? In: *Ders.* (Hg.): *Kitsch. Soziale und politische Aspekte einer Geschmacksfrage*. München 1985. S. 19-30, hier S. 25

³¹ So formuliert von dem Kommunikationswissenschaftler *Abraham Moles*: Kitsch als ästhetisches Schicksal der Konsumgesellschaft. In: *Pross* (wie Anm. 30), S. 31-38, hier S. 35.

³² *Umberto Eco*: *Apokalyptiker und Integrierte. Zur Kritik der Massenkultur*. Frankfurt a.M. 1984, S. 64.

³³ Vgl. dazu den Diskurs zur Postmoderne in: *Andreas Huyssen/Klaus R. Scherpe* (Hg.): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Hamburg 1986

seins gemütlich zu sterben“³⁴, dann ist zu erwarten, daß wir jedenfalls mit einer sehr kitschigen Jahrtausendwende rechnen müssen.

³⁴ *Vilém Flusser*: Gespräch, Gerede, Kitsch. Zum Problem des unvollkommenen Informationskonsums. In: *Harry Pross* (Hg.): *Kitsch. Soziale und politische Aspekte einer Geschmacksfrage*. München 1985, S. 47- 62.



Ronald Lutz, Erfurt

Das Chaos, die Kunst und das Volk!

Zur Einstimmung

Friedrich Schlegel wußte es: „Nur diejenige Verworrenheit ist ein Chaos, aus der eine Welt entstehen kann“; der „Anfang aller Poesie“ sei es, „den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und wieder in die schöne Verwirrung der Phantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen“ (Schlegel 1980, 164). Nietzsche ließ Zarathustra eine konkrete Utopie daraus formen: „(...) man muß noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können. Ich sage euch: ihr habt noch Chaos in euch“ (Nietzsche 1966, 284). Heidegger philosophierte in seinen Nietzsche-Vorlesungen: Rausch ist Befreiung vom Diktat der Gegensätze, einem Oktroi der Vernunft, es ist nicht Bewußtlosigkeit, nicht Taumel als harmloser Exzeß; Chaos ist nicht bloße Rebellion gegen Ordnung und Form, es ist als ursprüngliche Gewalt zu begreifen, ein sich öffnender Abgrund, ein Schrecken, dem die formgebende Kraft des Ich begegnet, ohne ihn bannen zu wollen (Heidegger 1961).

Was hat das mit der Gegenwart zu tun? Insbesondere in der Kunst, so die aktuelle Debatte, werde mitten in der entzauberten Moderne die Tradition mythischer Bilder fortgesetzt (Grimminger 1990), in denen das Denken wurzele und die chaotisch begannen (Woldeck 1989). Leidenschaft, Kreativität und Ästhetik entfalteteten sich aus dem Chaos, seien Emergenzen des Lebens, die sich zu Kunst verdichteten.

Chaos als der Grund des Wirklichen, „der in aller scheinbaren Ordnung bestimmend bleibt“ (Hackenesch 1989, 103), wird zudem als Kraft diskutiert, angesichts derer sich die Ordnungsphantasie der Vernunft als scheinhaft erweist. Klassische Wissenschaften sind so „eine durch deren

Ordnungsvorstellungen geprägte Weltsicht (...), die darauf beruht, daß Ausnahmen - Inseln des Regelmäßigen - zum Gerüst der Welt erklärt wurden“ (Krohn/Küppers 1989, 69).

Dionysische Qualitäten des Menschen finden sich in vielerlei alltäglichen Ereignissen, so insbesondere auf öffentlichen Straßen und Plätzen; darin wird Chaos als Zustand schöpferischer Instabilität sowie als Anarchie der Ereignisse in ästhetischer Praxis greifbar!

1. Vom Verschwinden der Begriffe

In unserem Alltag formt sich eine Fülle von Bildern, die, wie Korff es ausdrückte, „im langen Schatten der mass-culture eine populäre ästhetische Praxis erhalten und ausgebildet“ haben (Korff 1986, 6). Doch die Volkskunde reagierte auf diese „Bild-Kreationen“, so wiederum Korff, „ratlos und äußerst zurückhaltend - vor allem was die Verwendung des Begriffes Volkskunst anbetrifft“; paradox daran sei, daß Volkskunst in dem Moment historisiert wurde, da die „Produktionen einer anonymen Kreativität in ihrer Vielgestalt und Masse unübersehbar wurden“ (Korff 1986, 6). Die Frage nach der Volkskunst heute verliert sich in der Vielfalt der Bilder: „Dahinter verbirgt sich vieles - (...) die Fassaden-Graffiti, die Schock-Ästhetik der Punk-Bewegung. Die Formen sind unübersehbar geworden und die Funktionen wahrscheinlich auch“ (Korff 1986, 7).

Die ordnenden Versuche, Alltagsästhetik im Begriff Volkskunst zu bannen, offenbaren schon immer ein Problem: „Wir können nicht begrifflich bestimmen und definieren, was ein Werk zum Volkskunstwerk macht; wir können höchstens beschreiben, was ein Volkskunstwerk ist (...)“ (Kriss-Rettenbeck 1972, 2). In Adornos „Ästhetischer Theorie“ hingegen wird diese Unbestimmtheit zur Methode: „Wesentlich an der Kunst ist, was an ihr nicht der Fall ist, inkommensurabel dem empiristischen Maß aller Dinge“ (Adorno 1970, 499).

Vielleicht mußte heute der ordnende Zugriff vor allem auch deswegen scheitern, da die Phänomene nicht mehr zum Fall verdichtet werden konnten; ihre Inkommensurabilität läutete möglicherweise den Auszug der Volkskunst-Debatte aus der Gegenwart ein. Das hat vielleicht seine Vorteile: Die Vielfalt der ästhetischen Straßeneignisse, die ich als Straßenkunst begreifen will, demonstriert nämlich jenseits ordnender

Begriffe faszinierend Eigenständiges, das, wie Adorno es für Kunst ganz allgemein diskutierte, jenseits der Herrschaft des Allgemeinen danach fragt, wie „ein Besonderes irgend möglich sei“ (Adorno 1970, 521).

Kunst, Volkskunst und Straßenkunst verschwimmen zu einem nicht fixierbaren Ganzen ästhetischer Praxis, in dem Grenzziehungen nur noch als scheiternde Versuche einer ordnenden Vernunft erscheinen. Ästhetische Bedürfnisse, Werkzeugcharakter, magische Funktionalität, Gebrauchswert sowie die Verwobenheit des Nützlichen mit dem Schönen gehen ineinander über. Das entscheidende Kriterium bleibt ein Prozeß: die subjektive Aneignung und Angleichung der Umwelt durch Umformung in der je spezifischen Alltagswelt, um sich Selbstdarstellung, Lebensverklärung und Lebenssicherung zu verschaffen (Greverus 1978, 132); Kunst ist darin ein Werkzeug der Kulturfähigkeit des Menschen. Noch in ihrer strikten Absage an Gesellschaft, so Adorno, ist Kunst deshalb „gesellschaftlichen Wesens und unverstanden, wo jenes Wesen nicht mitverstanden wird“ (Adorno 1970, 519).

Der Zerfall großer und rechtfertigender Erzählungen, das Verschwinden von verallgemeinernden Ordnungen also, wie es postmodernes Denken formuliert, lenkt das Interesse auf die kleinen Geschichten und das narrative Gewebe des Alltags; es bildet sich eine neue „Sensibilität für Differenz“ und für das „Inkommensurable“ (Bolz 1992, 104f.). Erkennbar wird, was hinter den Begriffen als das Besondere zu verschwinden droht: „Reste lebensweltlicher Vielfalt, die sich einfach nicht beugen wollen“ (Grimminger 1990, 104). Dazu gehören alle zufälligen Ereignisse, alle ereignishaften Zufälle, eben auch populäre ästhetische Praxis, Straßenkunst. Was sich nicht beugt, das erhebt Protest, das formuliert Utopien, das offenbart lebensweltliche Sperrigkeit, das aktiviert Kreativität und Chaos, die sich gegen ordnende Zugriffe stellen.

2. Straßenkunst und Straßenarrangements

Unter Straßenkunst verstehe ich eine widersprüchliche Vielfalt ästhetischer Ereignisse, ohne sie auch nur im Ansatz begrifflich fixieren zu wollen, die von Punks bis zu inszenierten Ereignissen der Kulturgesellschaft reicht und zwischen Protest und Ausdruck oszilliert. Sie haben eine lange historische Tradition, die u.a. auf Jahrmärkte und Feste verweist, darin aber auf das Außeralltägliche und Besondere. In diesen

Straßenarrangements wird das Zitat wesentlich: die Übernahme verblichener Zeichen des Gewesenen in einen aktuellen Kontext.

2.1. Kunst, Körper, Bilder

Im Zentrum der „Beat-Generation“ fanden sich Kunst und der Künstler: „Kunst drückte aus, was die Bewegung fühlte und wollte, benutzte ihre formlos-wilde Sprache und schaffte - fern aller Konvention und jedweden Akademismus - Euphorie, Ekstase, Rausch und neues Leben“ (Hollstein 1979, 25). Diese ersten Erfahrungen verlängerten sich in die neuen sozialen Bewegungen, die sich bis heute bei ihren Protesten, Aktionen und Vergesellschaftungsformen vielfach künstlerischer Mittel bedienen.

An die Stelle bürgerlicher Ordnung sollte dabei das kreative Chaos treten, aus dem sich neue Wahrheit und schließlich Wandlung ergebe. Kunst und Kultur hatten die Freiheit zum Ziel, die Freiheit von bürgerlicher Ordnung und Enge. Der künstlerische Ausdruck suchte nach neuen Wegen des Lebens, es ging um eine Neuschöpfung des Daseins. Dabei orientierte sich die ästhetische Praxis in ihrer identitätsstiftenden Funktion vorwiegend auf die eigene Gruppe. Was sich im Zentrum historischer Volkskunst findet, die Zugehörigkeit zu einer lebensweltlichen Gruppe symbolisch abzubilden, wurde in diesen Bewegungen essentiell.

Auch die Punks wollten uranfänglich mit ihrer Musik und ihrer Mode für das Leben einen neuen Sinn gewinnen; darin waren sie chaotisch-vielfältig: „Punk ist für jede(n) etwas anderes“ (Hahn/Schindler 1982, 17). Sie liefen herum wie lebende Kunstwerke: „Sie stellten ihr Lebensgefühl zur Schau, präsentierten sich selbst mit den Versatzstücken ihrer Umwelt. Kurz: Sie entwickelten einen eigenen Stil“ (Hahn/Schindler 1982, 27). Doch daraus wuchs schnell einzig Provokation, die sich gegen die Außenwelt richtete (Hollow/Ott 1983).

Der Punk-Körper wurde zum „Protest-, Konfrontations- und Verweigerungskörper“: „Der intime, primitive Körper tritt provozierend in die Öffentlichkeit, nicht um Gesundheit, Natürlichkeit und Fitness anzustreben, sondern um sich im Rahmen eines surreal-expressiven Aufbegehrens als Kreatur des Rinnsteins, als Auswurf der Moderne herunterzustilisieren“ (Bette 1989, 123). So aber zelebrieren die Punks Künstlichkeit: ihnen wird ihr Körper zum Kunstobjekt, das öffentlich ausge-

stellt ist. Darin formt Kunst sich zum Protest gegen die „Plastik-, Neon- und Beton-Kultur“, die lebenszerstörendes in sich trägt. Punks präsentieren ihre Kunstwerke in „street-action“, die zum Schock für den Zuschauer wird, der sich zudem seines Zuschauens nicht erwehren kann. Durch diese „street-action“ wird das Kunstobjekt Punk-Körper in den Alltag hineingetragen und inszeniert, es wird zur situativen Kunst, die sich im Augenblick realisiert, in einem Augenblick, der hierfür nicht vorgesehen ist: „Die Stadtkerne werden durch Punks zu Bühnen einer auf Provokation angelegten Körpershow umfunktioniert“ (Bette 1989, 127).

Der Kunstkörper der Punks gewinnt Funktionen, die über das Kunstwerk an sich hinausweisen: „Das chaotische, bunte und aggressive Außenseitertum, das sich des Mittels der Überstilisierung ins Unnormale, Dreckige, Ausgesonderte und Triebhaft-Sexuelle bedient und die Häßlichkeit des Körpers bewußt herstellt, um etablierte Normen lächerlich zu machen, ist eine Reaktion darauf, was von jugendlichen Stadtbewohnern als moderne Gesellschaft wahrgenommen und abgelehnt wird. Der Ekel gegenüber dem Normalen, Alltäglichen wird als Ekel am und über den Körper nach außen zur Schau gestellt“ (Bette 1989, 127). Darin wird eine These Adornos ästhetische Praxis: „Kunst ist tatsächlich die Welt noch einmal, dieser so gleich wie ungleich“ (Adorno 1970, 499). Kunst wird Medium eines „Wir-Gefühls“, das sich ansonsten kaum noch herzustellen scheint; sie stiftet Identität, indem sie Grenzen zieht, die als Protest aufleuchten.

War bei der Kunstproduktion der neuen sozialen Bewegungen die Rezeptionsebene noch eindeutig auf die eigene Gruppe gerichtet, so verliert sich dies beim Punk. Die Rezeption verläuft nach innen und außen zugleich, wobei das Außen sich als Ablehnung formt. Verläuft diese Interaktion noch in einem direkten Austauschverhältnis, so verändert sich dies grundlegend bei der nächsten aus Protest entworfenen Ausdrucksform populärer ästhetischer Praxis, den Graffiti. Die Rezeptionsebene ist vom Produzenten vollständig getrennt, die Reaktionen schwanken zwischen heller Begeisterung und lauter Ablehnung, die bis zur Kriminalisierung und strafrechtlichen Verfolgung reicht. Graffiti werden zu einer illegalen Ausdrucksform ästhetischer Praxis.

Die Bilder sind vielschichtig und weitläufig: „Provokation, Protest, Aggression, Militanz, Bluff, Spott, Chaos, Klamauk, Parodie, Ironie,

Humor, Sprachwitz, Phantasie und spielerische Intuition prägen die heute zum alltäglichen Stadtbild gehörenden Graffiti-Wände“ (Suter 1994, 8). Wie die Kunst der Punks weicht auch dies von der kommunikativen Norm ab; Graffiti durchkreuzen die Erfahrungsebene des Alltags und versuchen, offizielle Zeichensysteme zu dekodieren und neue zu ermöglichen. Sie richten sich gegen die ordnende Kraft der Vernunft, die Städte zu Beton- und Kommerzwüsten verengt. Sie blockieren dabei den Wahrnehmungsfluß der Stadt: sie „nehmen Stadtraum in Besitz und versuchen, ihn anders zu organisieren“ (Suter 1994, 121); darin sind sie desorientierend, chaotisch, ursprünglich und fremd. Die Graffiti sind „wilde Zeichen“, die für Baudrillard eine ungestüme Offensive gegen die terroristische Macht der Medien, der expliziten Zeichen und der herrschenden Kultur darstellen (Baudrillard 1978). Sie verletzen gesellschaftliche Codes und sind Ausdruck des Untergrunds, der gegen die Betonierung und Normierung des Alltags Kunst setzen will.

Als Reflex von Subkulturen sind sie zudem Abbild sozialer Probleme, aus denen Widerstand gegen herrschende Verhältnisse generiert. Zugleich formen diese Subkulturen sich über ihre Zeichen, mitunter wird so der städtische Raum gegen herrschende und gerade Linien in krumme Reviere gegliedert. Als kanalisierter Ausdruck einer Rebellion kommt es den jugendlichen Künstlern darauf an, „die Stadt zurückzuerobern“ (Farkas 1995).

Graffiti sind, so der Sprayer von Zürich bereits 1978, „eine Kunst der Straße“ und keine der Galerien und Kunsthäuser: „Diese Kunst kann nicht vom Ort losgelöst werden, da sonst ein Großteil ihrer Bedeutung verloren geht“ (Suter 1994, 155). Auch werden die Bilder immer wieder vernichtet, indem Häuserwände geweißt oder Züge gewaschen werden. Diese Kunst ist für den Moment, sie ist situativ und augenblicksbezogen in radikaler Form. Ihre Rezeption verläuft individuell und ist vom Produzenten nahezu vollständig abgekoppelt.

In einem Tübinger Forschungsprojekt zur Volkskunst wurde über das Phänomen der Autobemalung gearbeitet, über „Bilder zum Drauf-Abfahren“. Darin wird der ungenormte Augenblick, in dem Kunst wächst, erkennbar: „Das war eher so eine Notsituation, die Ente anzumalen. Da hab ich einen Unfall gehabt und mußte alle möglichen Teile wieder `reinschweißen. Es sah reichlich bunt aus, und da hab ich gedacht, ich mal's jetzt halt einfach an“ (Dieterich/Goebel 1986,

13/149). Deutlich wird kreatives Chaos, der Vorgang des Kunstschaffens als spontane Aktion: „Also das Anmalen finde ich etwas ganz Hervorragendes. Du nimmst den Pinsel, hast dieses dußlige gelbe Auto, fährst einmal drüber und dann ist's plötzlich ganz anders. Das ist was, was einfach Spaß macht! Und da kann ich also in 'nen richtigen Wahn reinkommen. Letztes Mal hab ich den Kotflügel rot gemacht, weil ich noch Farbe im Pinsel gehabt hab“ (Dieterich/Goebel 1986, 14).

Ästhetische Praxis lebt aus und in dem Augenblick, sie verdichtet sich zu Farben und Bildern, die dem toten Gegenstand Auto ein Stück Leben beimischen. Die als zweckmäßig definierte Funktionalität des technischen Objekts wird durch den Pinselstrich verwandelt; das Auto erhält eine veränderte Bedeutung, es wird gewissermaßen mit Leben aufgefüllt. Die Autoren schreiben hierzu: „Die Bemalung ist mehr als ein bloßes Dekor. Durch die mit ihr verbundenen persönlichen Vorstellungen und Empfindungen wird sie als Ausdruck eigenen Lebensgefühls gewertet und somit im Laufe der Zeit zu einem Erinnerungsstück eigener Geschichte“ (Dieterich/Goebel 1986, 15). Produktion und Rezeption konzentrieren sich auf den individuellen Ausdruck und den Spaß daran. Ästhetische Praxis realisiert sich in und für das eigene Dasein, für das vielfältige Bilder entworfen werden, nicht nur bemalte Autos, sondern auch Kleingartenskulpturen oder Wohnzimmergemälde.

2.2. Musik, Theater, Inszenierung

Die beschriebenen Elemente populärer ästhetischer Praxis kumulieren in inszenierten Ereignissen der Straßenarrangements, die Kunst, Musik und Theater zum Ausdruck oder zum Protest nutzen, und die in ihrer Rezeption äußerst widersprüchlich sind. Auf öffentlichen Plätzen und Straßen ereignet sich nämlich Ungewohntes, die Szenerie ist hektisch, ein akustisches Spektakel, und bunte Bilder prägen sie: „Der Pianist hängt verzückt über den Tasten, der Saxophonist bringt sich stilgerecht beim Chorus und dem hohen C in Rücklage wie weiland Charly Parker, der Unvergessene“ (FR vom 13.3.91). Im Sommer verwandelt sich die Innenstadt in ein melodisches Wechselbad: „Am Brunnen wenige Meter zeilaufrwärts verbreiten fünf Latinos die Atmosphäre einer südländischen Swimmingpool-Disco, und wenn das Mährentrio Pause macht, weht aus der anderen Richtung eine Reminiszenz ans vorige Jahrhundert herüber:

Leierkasten-Töne“ (FR 28.8.90). Am Nachmittag schließlich fühlt man sich für Momente in eine Bar in New Orleans versetzt, ein paar Augenblicke lang beherrscht Backstage-Atmosphäre die Szenerie. Sie sind im Sommer einfach überall, lamentiert die Tageszeitung: „Bald kann kein Berliner mehr einen Schritt vor die Türe tun, ohne, so unvermeidlich wie sonst nur in Hundekacke, in Original-Hauptstadtmusik zu treten“ (taz vom 22.4.93).

Die künstliche und durch Straßen-Künstler inszenierte Bricolage kennt keine Grenzen (FR 26.2.91): „Das Quartett aus englischen Studenten in der B-Ebene spielt vorzüglich Vivaldi. (...) Am Kaufhof lärmten die Peruaner mit Volksmusik aus den Anden, landesträchtig gewandelt mit ihren bunten Umhängen und Breitrempen-Hüten. Volksmusik hat Konjunktur, weiß man, und so fahren sie die Scheuer ein. Teatro de la Calle (...) steht auf dem schwarzen ausgebreiteten Tuch am Boden, und der Peruaner zeigt Parterre-Akrobatik, scheinbar bar jeglichen Gelenks“.

Aufgehoben sind kulturelle Grenzen, für den Augenblick durchmischt sich alles; die schöpferische Instabilität beherrscht Straßen und Plätze. Alles scheint möglich, und dennoch entsteht etwas, das von den Rezipienten als Kunst genossen wird. Doch diese Rezeption verläuft entlang völlig neuer Linien: Menschen unterbrechen ihren Alltag, sei es nun ein Einkaufsbummel, ein Flanieren durch die Stadt oder ein Dienstgeschäft; für eine bestimmte Zeit, deren Länge sie selbst bestimmen, werden sie Zuhörer, Zuschauer, eben Kunst-Konsumenten; doch auch soziale Differenzierungen scheinen aufgehoben: „Tütenbeladene Einkäufer und Herren im dunklen Zweireiher, Schlenderer und Berber, große und kleine Leute aller Hautfarben umringen das Trio.“ (FR 28.9.90).

Die Straßenmusik selbst zeigt mittlerweile völlig neue Seiten und löst seitherige Grenzen auf (taz vom 22.4.93): „Das öffentliche Singen draußen an frischer Luft - das wird gegen Ende des zwanzigsten Jahrhunderts nunmehr von ausgebildeten Kammersängern, fest angestellten Staatskapellen und kompletten Chören erledigt. Die sogenannte Hochkultur hat es der sogenannten Gegen-Kultur nachgemacht, sie zieht woodstockmäßig aus den fest gesicherten Musentempeln hinaus ins Freie und ist damit plötzlich, was sie nie so recht sein wollte: populär.“

Doch es gibt andere Töne, und auch dies paßt in die Beliebigkeit, die Auflösung großer Erzählungen: Viele beklagen das „ohrenbetäubende

Geräusch“, das in ihre Büros oberhalb der Plätze weht und sie bei ihrer Konzentration auf Wesentliches stört; so zetert einer: „Ich leide unter permanenten Schlafstörungen; vor allem die Musik der Straßenmusikanten ist unerträglich“ (taz vom 29.6.94). Manche Anlieger erwägen sogar, ihren Arbeitsplatz in eine ruhigere Gegend zu verlagern; andere bedauern, daß es kein Gesetz, keine Regeln gibt, die das Chaos beenden und in geordnete Bahnen zwingen (Fr vom 6.1.92). Die Stadt Gießen hat 1993 reagiert und „Spielregeln für Straßenmusikanten“ verordnet, die mit einer Reihe von „Rechten und Pflichten“ das Chaos bannen (FR vom 15.11.93).

Die Rezeption verläuft zufällig, chaotisch und nicht planbar, sie ist dem Augenblick verhaftet, situativ. Kommunikationsprozesse zwischen Produzenten und Konsumenten unterliegen dabei demselben Muster: sie werden vom Zufall geprägt. Grenzen verschwimmen, neue entstehen und sind im Moment schon wieder aufgehoben. Straßenkunst verdichtet die Vielfalt lebensweltlicher Reste zu einer Inszenierung ästhetischer Praxis, in der Widersprüchliches gleichzeitig möglich scheint.

Solcherlei Straßenarrangements können jenseits von Ausdruck und Spaß zudem andere Bedeutungen realisieren, die Bricolage noch einmal verdichten. Eine „Straßentheater-Aktion“ der ÖTV Berlin offenbart den latenten Protest-Charakter, der sich in ästhetischer Praxis mitunter zeigt: „Nackte Tatsachen gestern auf dem Wittenbergplatz: Aus Protest gegen die geplanten Bonner Sparmaßnahmen im Sozialbereich zogen sich gestern Arbeitslose bis auf die Unterwäsche aus“ (taz vom 11.8.93). Diese Aktion Betroffener wollte mit Mitteln des Straßentheaters symbolisieren, was die Politik mit ihnen vorhat.

Eine Aktion der Landesarbeitsgemeinschaft Mobile Spielaktion Berlin-Brandenburg machte auf die ungewisse Zukunft der Spielmobile aufmerksam: „Spielmobile aus mehreren Bezirken verwandelten am Samstag nachmittag den Platz unter dem Fernsehturm in eine bunte Wiese aus Spaß und Unterhaltung. Zum Beispiel stellte sich ein Groschen- und Straßentheater vor, Kinder konnten mit Ton modellieren, in den Schminkkasten greifen, mit Kreide malen oder jonglieren und basteln“ (taz vom 10.5.93).

Der soziale Aspekt dieser Aktionen wird in einem weiteren Beispiel wieder aufgehoben und auf einem anderen Niveau neu entwickelt: Die „Blaue Karawane“ ist eine bunt gewürfelte Truppe aus Sozialarbeite-

rInnen, KunststudentInnen, MusikerInnen, Theaterleuten und Irren. Sie tingelt durch die Städte, um zum einen atemberaubende Theaterstücke auf öffentlichen Plätzen vorzuführen, zum anderen aber zu demonstrieren, wie lebensfähig und kreativ ehemalige Irrenhausbewohner sind. Ein Zeitungsartikel über eine solche Aufführung zeigt noch einmal in verdichteter Form, was Straßenkunst ist, dabei wird der Artikel selbst zur Poesie (taz vom 20.8.94):

„Am vergangenen Mittwoch fiel die Blaue Karawane in Leipzig ein; und zwar als bunt geschminkter, maskierter und phantastisch verkleideter Haufen mit Blechmusik. Beim Stadion der verflorenen 'Lokomotive Leipzig' wurden die Zelte aufgebaut. Dann zog die Besatzung durch die Stadt und machte 'Jux und Dollerei' in der piekfeinen neuen Mädler-Passage des flüchtigen Herrn Schneider. Mit Handzetteln, auf denen es schlicht 'Grenzüberschreitung!' hieß, versuchte man die Vorübergehenden in den Bann zu ziehen. Was auch gelang: Die künstlerischen Produktionen mit Irren haben, wie die Besucher feststellen mußten, etwas Fesselndes. Die Leipziger, die der Einladung zum Werner-Seelenbinder-Platz Folge leisteten und sich Straßentheater und Musikdarbietungen ansahen, waren zwar nach der Show nicht schlauer als vorher, was die Ziele der Blauen Karawane anging, aber nach Hause wollte offensichtlich keiner.“

3. Ereignisproduktion aus dem Chaos

Straßenkunst ist ein nach allen Seiten offenes Spiel; insofern stellt sie ein chaotisches System dar, daß trotz deterministischer Faktoren empfindlich auf Änderungen der Ausgangsbedingungen reagiert (Woldeck 1989). Die Wirkungen der Straßenarrangements nämlich sind im Gewimmel der Straßen und Plätze nicht vorhersehbar, sie bleiben zufällig und ungegeregelt. Ihre Ausdrucksfähigkeit ist vielfältig, wird von lebensweltlicher Sperrigkeit geprägt und realisiert widersprüchliche Bedeutungen. Mitunter wird Altes kombiniert, alte Zeichen werden in neue Bedeutungssysteme gesetzt oder völlig neue erstehen.

Dabei fehlt das, was man die letzte Feile nennt, jenes Schmirgeln an Ecken, Kanten und krummen Linien, aus denen ein Kunstwerk wird, das sich den Begriffen fügt. So aber entfalten sich Aktionen gegen eine ordnende Vernunft, es wachsen Erfahrungen, die als besondere quer zum

Alltag liegen. Sie verzaubern Zuschauer, die, für Momente aus ihrem Alltag enthoben, in eine andere Wirklichkeit entführt werden. Diese situative Kunst lebt vom Augenblick.

In der Debatte um eine Ökologie der Zeit wurde die Bedeutung des Augenblicks herausgearbeitet (Nowotny 1990; Held/Geißler 1993). Die Moderne gibt dem Takt, dem Zeitmaß des Mechanischen, der linear gegliederten und reglementierten Zeitordnung größere Bedeutung. Dem stehen aber Ansätze und soziale Praxen gegenüber, in denen auf den Rhythmus des Lebens, der quer zum Takt liegt, Bezug genommen wird. Der Rhythmus gliedert zwar auch die Zeit, er teilt und reglementiert sie aber nicht; er läßt sie fließen, gibt ihr Gestalt, ohne sie einzuengen. Die Zeit ist darin ein flexibles Entwicklungsmodell, das auf Zyklen und Prozesse baut, in denen der Augenblick ein spielerisch-kreativer Moment ist, der „alles ermöglicht und aus dem Geschichte fließt“ (Nowotny 1990, 16), da er die lineare Zeit still stellt und Blicke in andere Weltentwürfe öffnet. Das schöpferische Spiel kann im Augenblick einer anderen Zeiterfahrung, so Helga Nowotny, für Produzenten und Rezipienten eine besondere Leistung entfesseln, „die Regeln aufbricht und Ordnungen außer Kraft setzt und so dem Spielenden die Möglichkeit gibt, durch fruchtbares Chaos hindurch ein wenig selbst Kulturschöpfer zu werden“ (Nowotny 1990, 156).

Darin verdichtet sich das Spielerische der Straßenkunst zu jenem, was Adorno in den „*Minima Moralia*“ für die Kunst allgemein in Anspruch nahm: „Aufgabe von Kunst heute ist es, Chaos in die Ordnung zu bringen“ (Adorno 1951, 298).

Dahinter verbirgt sich vor allem ein gesellschaftskritischer Aspekt: das Chaos in der Kunst soll die Ordnung der Gesellschaft selbst als chaotisch und somit als falsch entlarven (Bolz 1992, 67); durch die Kunst sollen Utopien des Lebens antizipiert werden. Das erinnert an Blochs Diktum, daß in der Kunst der Vorschein einer besseren Welt leuchte und man an einem anderen Ort auftauchen könne (Bloch 1985).

Heidegger sprach von einem Stoß ins „Un-geheure“, den Norbert Bolz als Verwandlung denkt (Bolz 1992, 22): „Der Stoß verwandelt die gewohnten Weltbezüge, widerlegt das Bisherige und stößt das Vertraute um. Das Kunstwerk ist insofern ein Stoß des Daß ins Offene, als es unabhängig von jedem Inhalt manifestiert, daß es ist und nicht vielmehr nicht; das macht seinen Ereignischarakter aus. Daß Kunst das Chaos

wagt und ins Ungeheure hineinreißt, eröffnet den Streit mit der vertrauten Welt. Dieser Streit wird vom Kunstwerk nun aber nicht geschlichtet oder entschieden, sondern festgestellt in die ästhetische Gestalt“. Straßenarrangements vom Punk bis zur Blauen Karawane eröffnen diesen Streit; sie setzen reglementierender Ordnung ihre Ausdrucksfähigkeit entgegen. Dabei ist ihre Intention ein Stoß in Offenes und Ungeformtes. Es entstehen anarchische Ereignisse, deren Fortgang im Moment des Entstehens völlig unklar ist; das Ereignis selbst und der unregelmäßige Prozeß, der daraus folgt, sind essentiell, nicht aber Bilder und Begriffe, denen sie folgen sollten.

Martin Scharfe hat in seinem Essay über die „Straße“ darauf hingewiesen, daß die ursprüngliche Okkupation derselben sich vor allem auf die Aneignung der chaotischen Sedimente alltäglicher Produktion und Reproduktion bezog; dabei ergab sich ein überall ähnliches Bild: „Abwesenheit von Ordnung - oder besser: Abwesenheit der Ordnung, die dem aufgeklärten Bürgertum des 19. Jahrhunderts zugesprochen wird“ (Scharfe 1979, 174). Die Moderne hat dieses chaotische Sediment der Straßen bereinigt, Straßen wurden u.a. zum symbolischen Ausdruck von Herrschaft. Es gab aber immer wieder Versuche, „die mit Hilfe der Straße und auf der Straße (...) durchgesetzte politische und kulturelle Macht der herrschenden Klassen zu brechen durch Wiederaneignung der Straße“ (Scharfe 1979, 187). Solche neuen Versuche, so Scharfe schon 1979, sind: „Demonstrationen, Transparent, Fahne, Sprayparole, Wandinschrift, go-in, sit-in, Straßentheater, Hausbesetzung, Menschenkette, Menschenteppich, lebende Mauer, Bürgerinitiative, Straßenblockade, oder ganz einfach und allgemein: Störung der öffentlichen Ordnung“ (Scharfe 1979, 190). Straßenarrangements gehören in dieses Tableau einer neuerlichen Okkupation der Straßen, als ästhetische Praxis stellen sie Versuche dar, zur Ordnung quer zu liegen; sie sind eine Ereignisproduktion aus dem Chaos, in denen Aufbrüche des Lebens antizipiert werden. Die ursprüngliche Okkupation und die Wiederaneignung stehen zwar in der Tradition eines anarchischen Charakters historischer Gassenkultur, doch Scharfe wies darauf hin, daß Anarchie nie Abwesenheit von Regelung bedeutete, sondern nur Abwesenheit von Herrschaft (Scharfe 1979, 178).

Reste lebensweltlicher Vielfalt, die in den Straßenarrangements künstlerisch verdichtet werden, sind somit Widerstände gegen Herr-

schaft. Aus dem Chaos Geborenes ist dann die Suche nach einer anderen Ordnung, die als Ereignis und Prozeß zu denken ist und jenseits herrschaftlicher Bevormundung durch eine reglementierende Vernunft beginnt. Gernot und Hartmut Böhme haben die Funktionen dieser reglementierenden Vernunft in ihrer Kant-Analyse kategorisch verdichtet: „Neuzeitliche Vernunft setzt die Grenzen selbst, ihr Territorium reicht so weit, wie sie sich ihr Anderes aneignen kann“ (Böhme/Böhme 1985, 13). Rolf Grimminger hat dies noch einmal zugespitzt: für ihn bestimmt die Sprache der Vernunft, „welche Ordnung in der Geschichte erscheint“, nämlich die ihre (Grimminger 1990, 57). Die somit kritisierte „aufgeklärte Vernunft“ sei eine „Schule der Vereinheitlichung“ (Böhme/Böhme 1985), der die wuchernde Vieldeutigkeit menschlicher Praxen zum Opfer gebracht werde. Das Andere der Vernunft, das von dieser im Kontext des Zivilisationsprozesses ins Vergessen abgedrängt wurde, läge in der Natur, dem menschlichen Leib, der Phantasie, dem Begehren und dem Gefühl (Böhme/Böhme 1985). Dies Andere suche sich dort, wo es zum Vorschein dränge, zur herrschenden Ordnung quer liegende Formen des Ausdrucks.

Straßenkunst steht als Praxis in der Tradition vernunftkritischer Ansätze, die gegen diese Ordnung mit Kunst „rebellieren“. Es werden Phantasien und Gefühle mobilisiert, die von der „Schule der Vereinheitlichung“ noch nicht normiert wurden bzw. sich ihr entwinden. Vielfalt, Widersprüchlichkeit, Offenheit, ursprüngliche Okkupation öffentlicher Räume verweisen auf das Besondere, auf die auch mögliche Ungeordnetheit und Vielfalt des Lebendigen.

4. Buntheit der Welten und Begriffe

Rolf Grimminger hat auf die Chance und die Notwendigkeit des Widersprüchlichen im Gleichzeitigen hingewiesen (Grimminger 1990, 43): „Keine Gesellschaft kann zu einer widerspruchslosen Vernunftseinheit im Kanon universal geltender Normen finden, sie kann es nicht, sie soll es auch nicht versuchen. Sie soll keine Einheit anstreben, sondern eine Vielheit rivalisierender Gruppen und Lebenswelten bleiben, deren Vernunft sich erst zeigt, wenn sie ihre Widerspruchsmasse nur regulieren will, ohne sie über die Inthronisierung irgendeiner zentralistischen Ein-

heit zugunsten einer Majorität und zuungunsten aller anderen beseitigen zu wollen.“

Die Buntheit der Welten ist ein Element des Auftauchens an einem anderen Ort: „Die Kunst wagt und gewinnt das Chaos“, so Heidegger in seinen Nietzsche-Vorlesungen (Heidegger 1961, 668); darin liegt ihre unübersehbare Bedeutung. So aber muß gerade die Kunst von Einheitsobsessionen und universalistischen Ganzheitsbestrebungen Abstand nehmen und auf die Kultivierung und Mobilisierung der Differenzen setzen (Paslack 1989).

Das sogenannt postmoderne Kunstwerk, in dem auch die Vielfalt der Straßenkunst aufgehoben liegt, ist ein solch offenes Ereignis, in dem heterogene Stile und Sprachen in einen spannungsreichen Dialog treten. Eine Welt des Zufalls und der gleichzeitig möglichen Welten wird mobilisiert; sie funktioniert „als Stimulanz des Lebens, Alarmsystem der Gesellschaft und Sonde der Wirklichkeitserforschung“ (Bolz 1992, 101). Für den postmodernen Künstler heißt dies, daß er sich sowohl „trivialer“ Bedürfnisse des alltäglichen Gebrauchs als auch eines differenzierten Rezeptionsbedarfs des „raffinierten“ ästhetischen Bewußtseins bedienen muß; er wird zum Doppelagenten des Genusses. Die Grenzen im Kunstdiskurs heben sich darin endgültig auf. Abgrenzungen von Kunst, Volkskunst oder Straßenkunst erbringen somit nur noch dann Sinn, wenn sie sich jenes Vernunftmodells bedienen, das als „Schule der Vereinheitlichung“ allerdings an sein historisches Ende gekommen ist.

Eine reflexive Wissenschaft hingegen muß sich der Vielfalt stellen; das aber geschieht kaum noch über fixierende und normierende Begriffe, die ausgrenzen, ausschließen und festschreiben, sondern weitaus stärker über die Rezeption der Prozesse und Ereignisse, in denen Welten sowie Kunstwerke wachsen und wirken. Als Abbildung von Wirklichkeit muß sich Wissenschaft nämlich die Besonderheiten dieser zu eigen machen.

Und Wirklichkeit folgt nicht einem einzigen Modell, sie ist konflikthaft und dramatisch strukturiert, Einheitlichkeit gewinnt sie nur in spezifischen Dimensionen, nicht aber im ganzen (vgl. Paslack 1989). Wolfgang Iser hat dies in seiner Arbeit „Ästhetisches Denken“ beispielhaft formuliert: „Ambivalenz ist das Mindeste, womit man bei den gegenwärtigen Weltverhältnissen rechnen muß. Die letzten Jahre der Diskussion um Moderne und Postmoderne haben gezeigt, daß keine Wirklichkeitsbeschreibung tragfähig ist, die nicht zugleich die Plausi-

bilität der Gegenthese verfolgt“ (Welsch 1990, 192). Straßenkunst als Alarmsystem und als Sonde der Wirklichkeitserforschung belegt dies in mitunter beeindruckender Weise. Daraus resultiert für die Wissenschaft aber jenes, was Clifford Geertz vor einigen Jahren bereits an die Gemeinde der Ethnologen als Forderung richtete: „Die eigentliche Aufgabe der deutenden Ethnologie ist es nicht, unsere tiefsten Fragen zu beantworten, sondern uns mit anderen Antworten vertraut zu machen, die andere Menschen - mit anderen Schafen in anderen Tälern - gefunden haben, und diese Antworten in das jedermann zugängliche Archiv menschlicher Äußerungen aufzunehmen“ (Geertz 1983, 43).

So ist auch der Begriff Volk im Diskurs über Kunst nur noch wenig aussagekräftig, da das „Volk“ eine in vielerlei Milieus und Lebensstile sich ausdifferenzierende Heterogenität darstellt. Insbesondere die Thesen Ulrich Becks und Gerhard Schulzes zur Auflösung traditionaler Sozialbeziehungen, zur Individualisierung und zum Erlebnismuster der Moderne belegen, daß Rezeption und Aneignungsverhalten sich immer mehr subjektivieren und vervielfältigen; lediglich über wechselhafte Moden werden neue Vergesellschaftungsmuster etabliert (Beck 1986, Schulze 1992). In der „patchwork-society“ tragen differente Stile zu unterschiedlichen Identitätskonstruktionen bei; Kunst wird zur Kunst des Subjekts, das Formprinzip heißt Bricolage (Beck/Beck-Gernsheim 1994). So entsteht eine Ästhetik des Augenblicks, aus der individuell je spezifische Geschichten wachsen.

Ästhetik ist ein „Werkzeug“, mit dem sich Menschen in ihrem Alltag verschieden einrichten. Dieser Werkzeugcharakter offenbart, daß sich jenseits der Begriffe im Leben das durchsetzt, was als das Andere nach neuen Praxen drängt. Volkskunst lag als ästhetische Praxis des Alltags schon immer quer zu diesem, sie war schon immer ein Reservoir des Anderen; so wird in der Straßenkunst auch das eigentlich Essentielle von Volkskunst deutlich: sich besser und schöner einzurichten als vorher und sich darin kreativ gegen Bevormundung zu wehren.

Zur Ausstimmung

Wird das Chaos zur neuen Erlösungslehre? Grimminger stellt im Blick auf Nietzsche fest: „Was vorher gut war, die Disziplin der Vernunft, verkehrt sich zum Irrsinn der Normalität; das Böse aber, das Chaos der menschlichen Natur, ihrer Sinnlichkeit und ihrer Begierden, steigt zur neuen Erlösungslehre auf“ (Grimminger 1990, 27). Nietzsche holte immerhin Dionysos, den vertriebenen Gott, aus dem Exil, damit „dieser ekstatische Gott die allmächtige Vernunft der Moderne ebenso wie einst der Teufel den christlichen Gott der Exerziten“ bekämpfe (Grimminger 1990, 26).

Dieser Gott gilt auch heute einer verregelten, faden und biedereren Welt als Hoffnung. Chaosfähige Kunst wird darin aber nicht zur neuen Lehre, zur Ideologie, sie kann es auch nicht werden, da es ihrem Charakter widerspricht! Adorno hat dies für die Kunst allgemein und unmißverständlich klar gestellt: „Deutbar ist Kunst nur an ihrem Bewegungsgesetz, nicht durch Invarianten. Sie bestimmt sich im Verhältnis zu dem, was sie nicht ist. (...) Sie ist nur im Verhältnis zu ihrem Anderen, ist der Prozeß damit“ (Adorno 1970, 12). Kunst ist immer nur für den Moment Kunst, sie festzuschreiben widerspräche ihrem Charakter. So aber bleibt das Chaos der Kunst ein verträumter Abgrund, der immer wieder neue Sterne gebärt!

Lassen Sie mich deshalb meine Ausführungen widersprüchlich beenden (Hackenesch 1989, 104): „Es scheint amüsant, mit Abgründen zu kokettieren, und das Chaos der Gefühle zeigt sich, so betrachtet, als eine wohltemperierte Inszenierung, ab und zu unterbrochen von Augenblicken des Ernstes. Aber niemand muß sich ängstigen, Distanz bleibt gewahrt.“

Literatur

Theodor W. Adorno: Minima Moralia. Frankfurt a.M. 1951.

Ders.: Ästhetische Theorie. Frankfurt a.M. 1970.

Jean Baudrillard: Kool-Killer oder der Aufstand der Zeichen. Berlin 1978.

Ulrich Beck: Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne. Frankfurt a.M. 1986.

Ders./Elisabeth Beck-Gernsheim (Hg.): Riskante Freiheiten. Frankfurt a.M. 1994.

Karl-Heinrich Bette: Körperspuren. Zur Semantik und Paradoxie moderner Körperlichkeit. Berlin 1989.

Gernot Böhme/Hartmut Böhme: Das Andere der Vernunft. Frankfurt a.M. 1985.

Norbert Bolz: Die Welt als Chaos und als Simulation. München 1992.

Gert Dieterich/Susanne Goebel: Bilder zum Drauf-Abfahren - zum Phänomen der Autobemalung. In: Volkskunst. Zeitschrift für volkstümliche Sachkultur, 3/1986, S. 13-18.

Wolfgang Farkas: Großstadtabenteuer aus der Dose. In: taz. v. 11./12. März 1995, S. 11.

Clifford Geertz: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt a.M. 1983.

Ina-Maria Greverus: Kultur und Alltagswelt. München 1978.

Rolf Grimminger: Die Ordnung, das Chaos und die Kunst. Frankfurt a.M. 1990.

Christa Hackenesch: Vom Chaos der Gefühle. In: Kursbuch 98/1989, S.101-105.

Hahn/Schindler: Punk. Die zarteste Versuchung, seit es Schokolade gibt. Kassel 1982.

Martin Heidegger: Nietzsche. 2 Bände, Pfullingen 1961.

Martin Held/Karl-Heinz Geißler (Hg.): Ökologie der Zeit. Stuttgart 1993.

Skai Hollow/Paul Ott (Hg.): Wir waren Helden für einen Tag. Reinbek 1983.

Walter Hollstein: Die Gegengesellschaft. Bonn 1979.

Gottfried Korff: Volkskunst heute? In: Volkskunst. Zeitschrift für volkstümliche Sachkultur, 3/1986, S. 5-8.

Lenz Kriss-Rettenbeck: Was ist Volkskunst? In: Zeitschrift für Volkskunde 68 (1972), H.1, S. 1-19.

W. Krohn/G. Küppers: Rekursives Durcheinander. In: Kursbuch 98/1989, S. 69-81.

Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden. München 1966.

Helga Nowotny: Eigenzeit. Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls. Frankfurt a.M. 1990.

Rainer Paslack: „... da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein“. Die Karriere des Chaos zum Schlüsselbegriff. In: Kursbuch 98/1989, S. 121-139.

Martin Scharfe: Straße: Ein Grund-Riß. In: Zeitschrift für Volkskunde 73 (1979), H.2, S. 171-191.

Friedrich Schlegel: Werke in zwei Bänden. Berlin und Weimar 1980.

Gerhard Schulze: Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. Frankfurt a.M. 1992.

Beat Suter: Graffiti. Rebellion der Zeichen. Frankfurt a.M. 1994.

Wolfgang Welsch: Ästhetisches Denken. Stuttgart 1990.

Rudolf von Woldeck: Formeln für das Tohuwabohu. In: Kursbuch 98/1989; S. 1-26.

Bernhard Purin, Nürnberg

„*Wo ein jüdisches Herz wirklich ausruhen kann...*“

Notizen zur jüdischen Volkskunst im Museum

Wenn man die vor 1938 erschienene deutschsprachige Literatur bibliographiert, finden sich sofort zahlreiche Belege zum Stichwort „jüdische Volkskunst“, und auch in den letzten Jahren sind im angelsächsischen Bereich und in Israel zahlreiche Veröffentlichungen zu konstatieren, die sich mit „Jewish folkart“ beschäftigen. Doch so häufig sich dieser Begriff einer jüdischen Volkskunst findet, so undeutlich bleibt das, was damit gemeint ist. Im folgenden sollen einige Hinweise zur Geschichte dieses Begriffs gegeben werden, die zum Teil eng mit der Geschichte der Jüdischen Museen verbunden ist, zum Teil aber auch in direkter Opposition zu diesen stand.

In Wien begann in den frühen neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts der Maler Isidor Kaufmann, der sich bis dahin vorwiegend mit belangloser, den Geschmack des gründerzeitlichen Bürgertums bedienender Genremalerei beschäftigt hatte, die Welt der Judendörfer in Mähren und der Shtetl in Galizien zu entdecken. Kaufmann, ein aus Ungarn stammender, assimilierter Jude, malte auf seinen Reisen Portraits von Rabbinern und Talmudschülern, Ansichten von Synagogen und Stuben, in denen galizische Juden den Schabbat feierten. Und Kaufmann begann auch zu sammeln. Als 1899 das Kuratorium des Wiener Jüdischen Museums Kaufmann um Mitarbeit bei der Ausgestaltung des Museums ersuchte, setzte dieser seine Stuben-Interieurs im Raum um: Mit den von ihm gesammelten Möbeln, Hausrat und Wand schmuck gestaltete er ein - in den Museumsführern als „von der Meisterhand unseres Collegen Isidor Kaufmann geschaffene ‘Gute Stube’“, bezeichnetes - Ensemble, das sich zum einen dadurch auszeichnete, daß es sich um das erste Stubenensemble in einem Museum handelte, das



Isidor Kaufmann: *Rabbiner in der Holzsynagoge von Jablonow*, um 1897/98



Holzsynagoge von Gwozdiec (Ukraine)

keinen Anspruch auf Authentizität erhob, und zum anderen erstmals Objekte in ein Jüdisches Museum brachte, die nicht als Meisterwerke des Kunstgewerbes verstanden wurden. Das, was Kaufmann gesammelt hatte, waren einfache Ritualobjekte für den Schabbat, Papierschnittbilder und grobes Porzellan mit der Aufschrift „jomteftig“.¹

Als der Arzt und Ethnograph Samuel Weissenberg aus Elisabethgrad in der Ukraine 1905 erstmals die „Gute Stube“ in Wien sah, faßte er seine Eindrücke so zusammen: „Der Raum aber, wo ein ‘jüdisches Herz’ wirklich ausruhen und an dem es Gefallen finden kann, ist die von Isidor Kaufmann erbaute ‘gute Stube’. Es überkommt einen ein wehmütiges Gefühl über die nie mehr wiederkehrende schöne, gute, alte Zeit; man fühlt sich in seine Kinderjahre versetzt und man schaut sich unwillkürlich um, die Großeltern suchend, um ihnen ‘a guten Schabbes’ zu wünschen.“²

Zur Entstehung und Gestaltung der „Guten Stube“

Am 31. Mai 1899 berichtete Isidor Kaufmann in einem Brief aus Wierzbnik in Galizien, er habe „gewiß bei zweihundert Stuben gesehen, die mehr oder weniger gut waren, aber bei jeder fehlt etwas.“³ Dies ist der einzige Hinweis auf Stuben in Kaufmanns Briefen, aber er fällt genau in jenes Jahr, als er für das Wiener Jüdische Museum in der Rathausstraße seine „Gute Stube“ einrichtete. Über die Entstehungsgeschichte dieses Raumes wissen wir relativ wenig: Treibende Kraft innerhalb des Museums dürfte wohl Baurat Wilhelm Stiassny (1842-1910) gewesen sein, mit dem Kaufmann schon vor seiner Tätigkeit für das Museum in Kontakt stand. 1898 beriet er den Präsidenten der „Gesellschaft für Sammlung und Konservierung“ beim Ankauf eines Bildes von Moritz Oppenheim.⁴

¹ Zur „Guten Stube“ von Isidor Kaufmann vgl. auch: *Bernhard Purin: Isidor Kaufmanns kleine Welt. Die „Gute Stube“ im Wiener Jüdischen Museum / Isidor Kaufmann's Little World. The „Sabbath Room“ in the Jewish Museum of Vienna.* In: *G. Tobias Natter* (Hg.): *Rabbiner-Bocher-Talmudschüler. Bilder des Wiener Malers Isidor Kaufmann 1853-1921*, Wien 1995, S. 128-145.

² *Samuel Weissenberg: Jüdische Museen und Jüdisches in Museen.* In: *Mitteilungen zur jüdischen Volkskunde*, 10. Jg., H. 23 (1907), S. 77-88, hier S. 87.

³ Brief vom 31. Mai 1899, Jüdisches Museum der Stadt Wien, Inv. Nr. 1022.

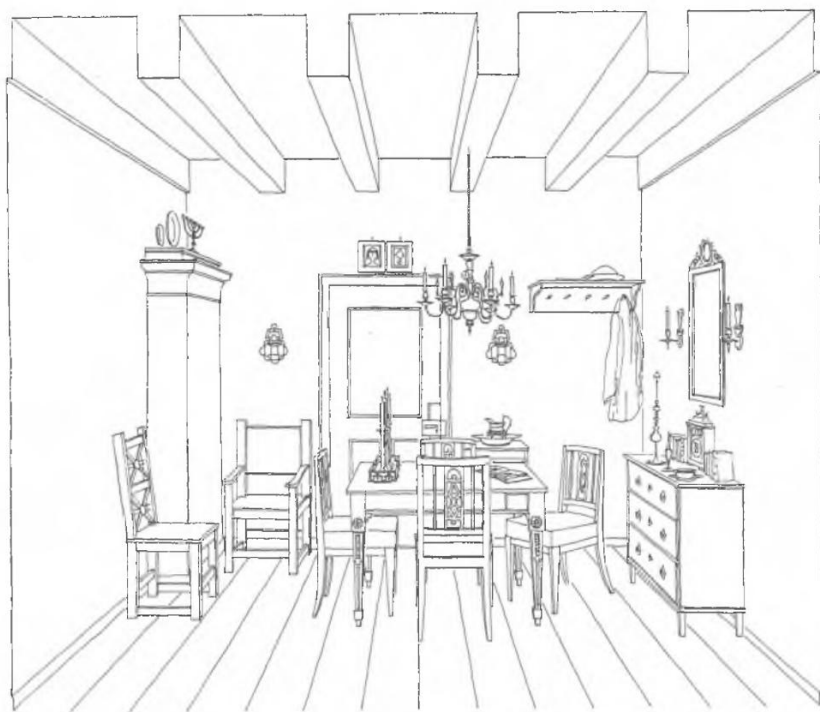
⁴ Briefe an Wilhelm Stiassny vom 4. u. 13. Juni 1898, Jüdisches Museum der Stadt Wien, Inv. Nr. 1022.

Aus verschiedenen Berichten in Publikationen des Jüdischen Museums geht hervor, daß Kaufmann die Einrichtung der „Guten Stube“ aus eigenen Mitteln bestritt. So wurde beispielsweise 1914 „die von Meister Isidor Kaufmann aus eigenen Mitteln installierte sogenannte ‘Gute Stube’“,⁵ erwähnt und in einem Rückblick auf die 25-jährige Tätigkeit des Museums 1920 wurde die Stube als „sein ureigenstes geistiges und zum großen Teile materielles Eigentum“ bezeichnet.⁶ Tatsächlich dürfte es so gewesen sein, daß Kaufmann die meisten Ausstattungsstücke des Raumes selbst erwarb und dem Museum übergab, ohne daß je die Besitzverhältnisse geklärt wurden. Denn bis zum Ende des Museums im Jahr 1938 wurden die meisten Objekte der „Guten Stube“ nicht als Museumsbestand inventarisiert. Die Gestaltung der Stube läßt sich anhand der erhalten gebliebenen Fotografien sowie eines 1938 angefertigten Inventars detailliert rekonstruieren. Allerdings stammen die Aufnahmen von verschiedenen Aufstellungsorten, denn das Jüdische Museum hatte während seines gesamten Bestehens mit Raumproblemen zu kämpfen und war zu mehreren Umzügen gezwungen.⁷ Die „Gute Stube“ wurde bereits im ersten Museumslokal in der Rathausstraße installiert und mußte (einschließlich des Transports zur Internationalen Hygiene-Ausstellung in Dresden 1911) fünf Übersiedlungen über sich ergehen lassen, bis sie schließlich 1911 im Gebäude Malzgasse 16 untergebracht wurde. Obwohl das Ensemble bei den Übersiedlungen immer wieder den räumlichen Gegebenheiten angepaßt werden mußte, blieb die Aufstellung doch im wesentlichen so, wie sie von Isidor Kaufmann für das Museumslokal in der Rathausstraße entworfen worden war. Als 1911 der letzte Umzug in die Malzgasse stattfand, hatte Isidor Kaufmann nicht nur die Neuaufstellung überwacht, sondern auch in den anderen Museumsräumen „mit großem Zeitaufwande das Arrangement

⁵ Gesellschaft für Sammlung und Konservierung von Kunst- und historischen Denkmälern des Judentums (Jüdisches Museum). Sechster Jahresbericht. Wien 1914, S. 15.

⁶ *Siegmund Stiasny*: Das „Jüdische Museum“ 1895-1920. In: Mitteilungen, hrsg. von der Gesellschaft für Sammlung und Konservierung von Kunst- und historischen Denkmälern des Judentums (Jüdisches Museum), Nr. 50 (1920), S. 3-5, hier S. 3.

⁷ Das Museum befand sich an folgenden Standorten: Rathausstraße 13 (1895-1902), Krugerstraße 8 (Februar - November 1902), Praterstraße 23 (November 1902 - Mai 1908), Praterstraße 28 (Mai 1908 - Mai 1911) und schließlich Malzgasse 16 (Mai 1911 - März 1938).



Die „Gute Stube“ von Isidor Kaufmann
Teilrekonstruktion des Jüdischen Museum Wien

der Museumsobjekte mit anerkannt künstlerischem Geschmacke durchgeführt“.⁸

Die Stube war ein Raum mit den Ausmaßen von ungefähr 4 mal 3,5 Metern.⁹ Zumindest in der ursprünglichen Anordnung war der Raum von einer auf Unterziehern ruhenden Bohlendecke überspannt; auf den Balken befanden sich gemalte hebräische Inschriften mit Bezug auf den Schabbat.¹⁰ Der Besucher, der den Raum durch die Stubentüre betrat, fand links eine kleine Etagere, auf der Waschbecken und Kanne zum Waschen der Hände standen. In der Raummitte stand ein Tisch, auf dem sich neben einem vierarmigen Kerzenständer auch ein Kidduschbecher sowie, halb von einer bestickten Barchesdecke bedeckt, Barches für den Schabbat befanden. Um den Tisch waren lederbezogene Sessel gruppiert, und darüber hing ein achtarmiger Messingluster. Über der Stubentüre hingen zwei kleine Papierschnittbilder, links und rechts davon zwei Wandleuchter. Rechts von der Tür befand sich eine Ofenattrappe, auf deren Sims verschiedenes Zinngeschirr und eine siebenarmige Messing-Menora standen.

Auf der gegenüberliegenden Seite der Stube stand eine dreiladige Holzkommode mit verschiedenen Objekten: Auf der älteren Aufnahme von 1903 sind eine spätbarocke Stutzuhr, mehrere ledergebundene Bücher, verschiedenes Porzellangeschirr (darunter eine zweihenkelige Suppentasse) sowie Gläser zu erkennen. Über der Kommode hing ein Spiegel in schnitzverziertem Rahmen, flankiert von zwei Messing-Wandleuchtern. Die später, wohl um 1928 in der Malzgasse entstandenen Aufnahmen zeigen eine Reihe weiterer Objekte: Auf der Kommode befinden sich nun auch einige Kerzenleuchter aus Messing, Porzellankrüge und eine einfache Bessamimbüchse; links von der Kommode hängt ein Zinnteller und ein Portraitgemälde. Außerdem sind ein aus

⁸ Sechster Jahresbericht (wie Anm. 5), S. 13. Obwohl Isidor Kaufmann Mitglied des Museums-Kuratoriums und in vielfältiger Weise mit dem Museum verbunden war, befand sich kein Gemälde von ihm in der Sammlung.

⁹ Zur detaillierteren Beschreibung der erhalten gebliebenen und im Bestand des Jüdischen Museums der Stadt Wien befindlichen Objekte vgl.: *Felicitas Heimann-Jelinek*: Aus der Schabbatstube / Inventory of the Sabbath Room. In: *G. Tobias Natter* (Hg.): *Rabbiner-Bocher-Talmudschüler. Bilder des Wiener Malers Isidor Kaufmann 1853-1921*, Wien 1995, S. 146-163.

¹⁰ Die Inschriften sind auf den Fotografien nur fragmentarisch zu erkennen. Auf dem ersten Balken: „Die Israeliten sollen [den Schabbat] halten“, zweiter Balken: „Kommt der Schabbat, kommt die Ruhe, Freude und Jubel“, dritter Balken (mit fehlerhafter Grammatik): „Schabbat, wenn ihr ihn haltet...“.

Blech gefertigter Tora-Schrein mit der Jahreszahl 5584 (1823/1824) und ein Bild (vielleicht ein Misrach) mit der Darstellung von Moses und Aron zu erkennen.

Die „Gute Stube“ zählte zweifellos zu den Hauptattraktionen des weltweit ersten Jüdischen Museums, und in den meisten Berichten steht sie im Mittelpunkt. Ihre eigentliche Berühmtheit und Vorbildwirkung erlangte die Stube aber durch die Präsenz bei der von Rabbiner Max Grunwald gestalteten jüdischen Abteilung der „Internationalen Hygiene-Ausstellung“ in Dresden 1911. Rabbiner Grunwald, der schon in Hamburg die Gründung eines Jüdischen Museums anregte und unterstützte, war nach seiner Berufung nach Wien an den Tempel im 15. Bezirk in engem Kontakt mit dem Jüdischen Museum und wurde auch zum Schriftführer der „Gesellschaft für Sammlung und Konservierung von Kunst- und historischen Denkmälern des Judentums“ gewählt.¹¹ Bei seinem Konzept für die jüdische Abteilung der Dresdner Hygiene-Ausstellung wollte Grunwald umstrittene und von einer antisemitischen Öffentlichkeit diskutierte Riten wie die Beschneidung oder das Schächten aus ihrer Geschichte auch einem nichtjüdischen Publikum vermitteln. Im Mittelpunkt stand dabei die Wiener Schabbatstube als Versinnbildlichung für „die treue Bewahrung der alten Vorschriften der Heiligung dieses Tages, der hygienisch als Ruhetag in die Erscheinung tritt“¹². Grunwalds Versuch, sich vor allem auch an ein nichtjüdisches Publikum zu wenden, brachte ihm allerdings auch zum Teil heftige Kritik ein, weil nicht wenige durch die starke öffentliche Präsenz im Rahmen eines so aufsehenerregenden Ereignisses wie der Dresdner Ausstellung weniger Aufklärung als vielmehr Bestätigung alter Vorurteile erwarteten. Der um Mitarbeit ersuchte Pariser Rabbiner Lévi schrieb beispielsweise an Grunwald: „Sie werden in Paris keine Institution noch eine Person bereit finden, für diese Ausstellung auch nur den geringsten Beitrag zu leisten. Wir stehen hier der Nützlichkeit dieser Ausstellung sehr skeptisch gegenüber.“¹³

¹¹ *Christoph Daxelmüller*: Dr. Max (Meïr) Grunwald, Rabbiner, Volkskundler, Vergessener. Splitter aus der Geschichte des jüdischen Wiens und seines Museums. In: Wiener Jahrbuch für jüdische Geschichte, Kultur und Museumswesen, Bd. 1 (1994/1995), S. 89-106.

¹² Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden 1911. Historische Abteilung mit ethnographischer Unterabteilung, 2. Aufl., Dresden 1911, S. 22.

¹³ *Max Grunwald*: Bericht über die Gruppe „Hygiene der Juden“ in der Internationalen Hygiene-Ausstellung Dresden 1911, Wien, o.J., S. 7.

Trotz der teilweise verweigerten Mitarbeit wurde die jüdische Abteilung der Hygiene-Ausstellung zu einem beachtlichen Erfolg, wie zahlreiche Zeitungsberichte - auch in der nichtjüdischen Presse - belegen, und wiederum stand die „Gute Stube“ im Mittelpunkt der Berichterstattung. Die „Neue Hamburger Zeitung“ schrieb in einem Ausstellungsbericht: „Wie gebannt steht man vor dem prächtig ausgedachten und durchgeführten Milieu einer Sabbatstube in natürlicher Größe. Der Tisch mit den Leuchtern, den Sabbatbrot, der Kamin mit den Zinnschüsseln und anderem jüdischen Hausgerät, das Waschbecken mit Kanne, selbst die Sabbatblumen fehlen nicht.“¹⁴ Ähnlich beschrieb auch der Berichtersteller der „Posener Zeitung“ seine Empfindungen: „Sabbat und Festtag ließen den Juden des Mittelalters alle Last und Pein der Werktag vergessen, weilte er in seiner Sabbatstube, dann hatte er gleichsam einen anderen Menschen angezogen. Und in der Tat, wir empfinden es, wenn wir die von Prof. Isidor Kaufmann in Wien in der Ausstellung ausgestattete Sabbatstube in Augenschein nehmen.“¹⁵ Die „Allgemeine Zeitung des Judentums“ zitierte schließlich stolz den Generalsekretär der Hygieneausstellung, der meinte, „daß die 99 Abteilungen der Ausstellung nichts enthalten, was sich an Bedeutung mit dem Sabbat messen könne, wie er hier sein ergreifendes Symbol in der Sabbatstube gefunden habe.“¹⁶

Isidor Kaufmanns für das Wiener Jüdische Museum arrangierte Stube wurde nicht zuletzt durch die breite Berichterstattung über die Dresdner Hygiene-Ausstellung zu einem Modell für die Darstellung jüdischer Geschichte und Kultur in Museen und Ausstellungen. Im Heimatmuseum Uffenheim (Franken) richtete 1914 der Lehrer Abraham Strauss mit einem „Jüdischen Zimmer“ einen „eigenartigen, wohl in keinem Lokalmuseum anzutreffenden Raum“ ein.¹⁷ Im gleichen Jahr fand in Stuttgart eine „Ausstellung für Gesundheitspflege“ statt. Der königlich-württembergische israelitische Oberkirchenrat Theodor Kroner wurde mit der Konzeption einer jüdischen Abteilung beauftragt,

¹⁴ Neue Hamburger Zeitung, 8.7.1911, zit. nach: *Max Grunwald* (wie Anm. 13), S. 25.

¹⁵ Posener Zeitung, 23.5.1911, zit. nach *Max Grunwald* (wie Anm. 13), S. 26 f.

¹⁶ Allgemeine Zeitung des Judentums, 7.7.1911, zit. nach *Max Grunwald* (wie Anm. 13), S. 38.

¹⁷ *Abraham Strauss*: Das Heimatmuseum in Uffenheim. In: Die Frankenwarte, November 1918, unpag., zit. nach *Christoph Daxelmüller*: Jüdische Museen - Jüdisches in Museen. Anmerkungen zur Geschichte der jüdischen Museologie. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1989, S. 15-26, hier S. 22.

in deren Mittelpunkt neben einer rituellen Küche ebenfalls eine Schabbatstube stand, die durch eine lebensgroße Puppe belebt war. Kroner wollte allerdings „nicht ohne weiteres eine Kopie von Dresden“ schaffen und lehnte deshalb sein Ensemble an die Gemälde Moritz Oppenheims an.¹⁸ Auch nach dem Ersten Weltkrieg blieb die „Gute Stube“ unverzichtbarer Bestandteil von Ausstellungen: Im jüdischen Pavillon auf der GESOLEI, einer Hygieneausstellung, die 1926 in Düsseldorf stattfand, arrangierte Berta Eschelbacher, die Gattin des Düsseldorfer Rabbiners, eine Schabbatstube ebenfalls nach dem Vorbild eines Gemäldes von Oppenheim.¹⁹ Auch in dem 1922 in Frankfurt gegründeten „Museum jüdischer Altertümer“ wurde ein Wohnraum eingerichtet, der sich an Oppenheims Interieurs orientierte.²⁰ Daß bei der Gestaltung von Ausstellungsensembles auf Oppenheim'sche Schabbatszenen zurückgegriffen wurde, liegt sicher nicht nur an dessen Popularität in Deutschland. Seine bürgerlichen Interieurs entsprachen mehr der Vorstellung eines emanzipierten, aufgeklärten Judentums, als es die einem osteuropäischen Milieu entnommenen, einfachen, oft auch ärmlichen Darstellungen in Kaufmanns Bildern taten. In Österreich hingegen finden sich eine Reihe weiterer Beispiele von Museums- und Ausstellungsensembles, die sich an dem von Kaufmann eingeführten Bild der ostjüdischen Stuben orientierten.²¹

¹⁸ Vgl. dazu (mit zwei Abb.) *Theodor Kroner*: Die jüdische Abteilung auf der Stuttgarter Ausstellung für Gesundheitspflege. In: *Ost und West*, 14. Jg. (1914), Sp. 569-572.

¹⁹ *Falk Wiesemann*: „Hygiene der Juden“ auf der Düsseldorfer Gesolei 1926. In: *Geschichte im Westen. Halbjahres-Zeitschrift für Landes- und Zeitgeschichte*, 8. Jg., H. 1 (1993), S. 24-37, hier S. 32. Eine Abb. der Stube in: *Jüdisches Lexikon*, Bd. IV/2, Berlin 1930, Sp. 23.

²⁰ Vgl. dazu die Abb. in *Felicitas Heimann-Jelinek, Anne-Margret Kießl*: Zur Geschichte des Museums jüdischer Altertümer in Frankfurt am Main 1922-1938. In: *Felicitas Heimann-Jelinek* (Red.): Was übrig blieb. Das Museum jüdischer Altertümer in Frankfurt 1922-1938. Frankfurt/M. 1988, S. 13-38, hier S. 20.

²¹ *Bernhard Purin*: Isidor Kaufmanns kleine Welt (wie Anm. 1), S. 136 f.

Zeugnisse jüdischer Volkskunst im Museum

Nachdem Samuel Weissenberg das Wiener Jüdische Museum besucht hatte, reifte in ihm der Entschluß, seine eigene ethnographische Sammlung dem Wiener Jüdischen Museum zu übergeben. Er hatte bereits seit Jahren zahlreiche Objekte gesammelt, die bis dahin nicht als sammelwürdig empfunden wurden: einfache Purimratschen aus Weißblech, Chanukka-Treidel aus Holz und Blei, Amulette und Schiwiti-Tafeln in Form von Papierschnittbildern, geschnitzte und bemalte Torazeiger und vieles mehr. Als er sie nach Wien sandte, schrieb Weissenberg in einem Begleitschreiben an den Präsidenten des Museumsvereins: „Die Schnarren aus Blech, sowie andere Gegenstände meiner Sammlung werden Sie vielleicht mit einem herablassenden Lächeln betrachten, ich aber als Ethnograph schätze alles gleich hoch, auch das scheinbar ganz bedeutungslose Stück, und glaube, dass die Volkskunde nichts verwerfen darf, was auf Sitte und Brauch irgend eine Beziehung hat.“²²

1911 stellte der Rabbiner und Volkskundler Max Grunwald sowohl die Stube Isidor Kaufmanns als auch zahlreiche Objekte aus der Sammlung Weissenberg in der von ihm gestalteten jüdischen Abteilung der Hygiene-Ausstellung in Dresden aus und brachte diese Objekte einer breiteren Öffentlichkeit nahe. In diesen Jahren vor dem ersten Weltkrieg setzten nun vielerorts Bestrebungen ein, die als Zeugnisse jüdischer Volkskunst erkannten Objekte vor dem Verlust zu retten. In Eisenstadt begann der Weingroßhändler Sándor Wolf, eine auch öffentlich zugängliche Sammlung anzulegen, in der er zahlreiche westungarische Objekte bis hin zu Kachelöfen mit Darstellungen aus der jüdischen Tradition ausstellte. In Rußland organisierte der Ethnograph Solomon Rappaport, der vor allem unter dem Namen An-Ski als Verfasser des „Dibbuk“ bekannt wurde, 1911 eine großangelegte Forschungsexpedition mit dem Ziel, Objekte jüdischer Volkskunst, einen umfassenden Fundus aschkenasischen Kunstschaffens, anzulegen.²³

²² Briefwechsel Samuel A. Weissenberg - Wilhelm Stiassny, Jüdisches Museum der Stadt Wien, Inv. Nr. 2194/358.

²³ Vgl. dazu Tracing An-Ski. Jewish Collections from the State Ethnographic Museum in St Petersburg. Zwolle-Amsterdam 1992.



Amulett für eine Wöchnerin und das Neugeborene
 Papierschnittbild, 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts
 (Jüdisches Museum der Stadt Wien)



Misrach aus Papiercanevas
Jerusalem 1903/1904
(Jüdisches Museum der Stadt Wien)

Durch die Präsentation jüdischer Kultur und jüdischer Tradition sollte einerseits die enge Verbindung und Verknüpfung, aber auch der Anteil der Juden mit und an der Kultur der Mehrheitsgesellschaft dokumentiert werden. Gleichzeitig sollten die Sammlungen aber auch einen Rückgriff auf die eigene Tradition ermöglichen. Die Voraussetzungen für den Wandel vom Kult- zum Kunstobjekt oder den „Sieg der Kunst über die Vorschriften des Cultus“, wie es David Kaufmann nach dem Besuch der Ausstellung der Strauss-Sammlung in Paris 1878 ausdrückte²⁴, sind ein halbes Jahrhundert früher zu suchen. Mit der Musealisierung jüdischer Kult- und Ritualobjekte wurde letztlich nur jener tiefgreifende Wandel in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der als „Historisierung des Judentums“²⁵ bezeichnet werden kann, auch auf die materielle Überlieferung übertragen. Diese frühen Sammler und Beschreiber von Zeugnissen jüdischer Kunst sahen sich durchaus in eine europäische Kultur eingebettet, sie thematisierten auch die Wechselbeziehungen zwischen jüdischem und nichtjüdischem Kunsthandwerk und Volkskunst, und sie sahen sich damit bald in eine Diskussion darüber verwickelt, was denn nun jüdische Kunst sei.

Der Streit um die „wahre“ jüdische Kunst

Der zuvor in Wien tätige Bildhauer Boris Schatz gründete 1906 in Jerusalem, ideell unterstützt vom Zionistenkongreß, die Bezalel-Kunstschule²⁶. Schon der gewählte Name war programmatisch: Bezalel wurde, wie wir aus der Haggada wissen, gemeinsam mit Oholiab von Gott bestimmt, das Stiftszelt, die Bundeslade, die heiligen Geräte, den Altar und die Priesterkleider zu zimmern, zu schmieden und zu weben und galt damit als erster Handwerker *und* Künstler Israels. Die Idee für diese Kunstschule ging vom 5. Zionistenkongreß in Basel 1905 aus, wo Martin Buber ein vielbeachtetes Referat „Von jüdischer Kunst“ hielt, in dem er ihr Fehlen monierte. „Eine vollendete jüdische Kunst wird“, so

²⁴ David Kaufmann: Etwas über jüdische Kunst. In: M. Brann (Hg.): David Kaufmann. Gesammelte Schriften, Bd. 3, Frankfurt/M. 1915, S. 150-153, hier S. 152.

²⁵ Über den im 19. Jahrhundert deutlich werdenden Wandel des jüdischen Geschichtsverständnisses vgl. Yosef Hayim Yerushalmi: Zachor: Erinnere Dich! Jüdische Geschichte und jüdisches Gedächtnis. Berlin 1988.

²⁶ Zur Bezalel-Kunstschule vgl. Ilona Oltuski: Kunst und Ideologie des Bezalels in Jerusalem (= Frankfurter Fundamente der Kunstgeschichte). Frankfurt/M. 1988.

Buber, „erst auf jüdischem Boden möglich sein, ebenso wie eine vollendete jüdische Kultur überhaupt.“²⁷ Im Grunde ging es also um die Frage, ob in Eretz Israel alle Brücken zur Vergangenheit abgebrochen werden, um so, wie auch Theodor Herzl gehofft hatte, eine „Nation wie alle anderen Nationen“ mit ihrer eigenen Kultur zu werden, oder ob das Band zur Diaspora bewahrt und in eine Kultur von Israel eingebracht werden sollte.²⁸

Boris Schatz entschied sich in seiner Kunstschule für den ersten Weg und versuchte, bei seinem kunsthandwerklichen Schaffen die Diaspora-Traditionen - was ihm freilich nur bedingt gelang - zu negieren. Gleichzeitig nahmen von jüdisch-nationaler Seite die Angriffe auf die in der Diaspora entstandenen Zeugnisse jüdischer Volkskunst zu, in der sie eine bloße Nachahmung der Kunst der Mehrheitsgesellschaft sahen.

Nur wenige jüdische Volkskundler und Kunsthistoriker, die sich mit europäisch-jüdischer Volkskunst befaßten, stellten sich dieser Diskussion. Eine dieser wenigen war die Ethnologin und Judaistin Rachel Wischnitzer. In einem programmatischen Aufsatz, 1927 in der in Wien und Frankfurt erscheinenden Zeitschrift „Menorah“ mit dem schwärmerischen Titel „Zauber der Volkskunst“ erschienen, hielt sie fest, daß das, was sie unter Volkskunst verstand, selbstverständlich von der Umgebung mitgeprägt war: „Die jüdische Volkskunst“, so Wischnitzer, „ist ein Produkt der kleinen Städtchen und Ortschaften in der Ukraine, in Litauen, in Weißrußland, in Polen, desjenigen Grenzgebietes, welches stets ost- und westeuropäische Einflüsse aufgenommen, das durch Kreuzungen und Mischungen entstandene Formen hervorgebracht hat, gleichgültig, ob die Träger dieser Verbindungen Ukrainer, Huzulen, Polen oder Juden waren. Die Momente, die in der Volkskunst der Karpathen wirksam waren, machten sich auch in der jüdischen Volkskunst geltend, das retardierende und das verwischende Moment nämlich. (...) Der Volkskünstler wiederholt unzähligemale Altes, ohne das Bedürfnis zu fühlen, es von Grund auf umzugestalten. Er ist nicht schöpferisch, aber eine kindliche Erfindungsgabe ist ihm eigen, die er im kleinen, im Detail

²⁷ Heinrich Strauss: Die Kunst der Juden im Wandel der Zeit und Umwelt. Das Judenproblem im Spiegel der Umwelt. Tübingen 1972, S. 119.

²⁸ Ziva Amishai-Maisels: Innenseiter, Außenseiter. Moderne jüdische Künstler im Portrait. In: Andreas Nachama u.a. (Hg.): Jüdische Lebenswelten. Essays. Berlin 1992, S. 165-184, hier S. 180.

betätigt. Seine Schöpfungen wirken nie unreif, sie sind weise, wie die Äußerungen Alter und Kinder. So ist Volkskunst.“²⁹

Max Eisler, Professor für Kunstgeschichte in Wien, der sich immer wieder mit Fragen jüdischer Kunst beschäftigte³⁰, wollte nicht soweit gehen. In einem Beitrag, ebenfalls in der *Menorah*, schränkte er ein: „Nur wenig von den überkommenen Arbeiten des Kunsthandwerkes ist frische, naive und darum auch köstliche Volkskunst, alles andere ist Lehnkunst - jüdisch nur in der gesetzlichen Vorschrift, der es folgt, (...) sonst aber nach Arbeit und Form Anleihe und Nachlese. Und selbst diese wesentliche Unterscheidung wird nicht immer getroffen, wird jedenfalls nicht in ihrer ganzen, entscheidenden Tragweite erkannt.“³¹ Max Eisler verband diese Kritik mit heftigen Angriffen auf das jüdische Museumswesen, dem er vorwarf, durch seine Oberflächlichkeit die Vermischung von Echtem und Imitat zu fördern.

Dieser Angriff Eislers ging freilich zum Zeitpunkt seiner Formulierung bereits ins Leere: 1931 stagnierte die Entwicklung Jüdischer Museen weitgehend. Das Wiener Museum, dessen Inventarkatalog zum Ende des Ersten Weltkriegs ca. 4.000 Objekte verzeichnete, erweiterte seine Sammlung in den nächsten 12 Jahren nur um wenige hundert Objekte und führte auch keine Ausstellungen mehr durch.³²

Viele von denen, die sich mit jüdischem Kunstgewerbe und mit jüdischer Volkskunst beschäftigten, hatten längst die Bühne jüdischer Museen und jüdischer Zeitschriften verlassen und fanden Nischen, die für eine kurze Periode die Chance boten, die Erforschung jüdischer Volkskunst in einen größeren Rahmen zu stellen: Schlomo An-Ski beispielsweise übergab noch vor der Revolution seine Sammlung dem Ethnographischen Museum in St. Petersburg, weil es für ihn von Bedeutung war, die von ihm als jüdisch-national verstandene Volkskunst gemeinsam mit der russischen zu zeigen.

²⁹ *Rachel Wischnitzer-Bernstein*: Der Zauber der Volkskunst. In: *Menorah*, 5. Jg. (1927), H. 1, S. 58-64, hier S. 62.

³⁰ Max Eisler (1881-1937) war eigentlich Spezialist für niederländische Malerei. Darüber hinaus veröffentlichte er zahlreiche Artikel zu Fragen des gegenwärtigen jüdischen Kunstgewerbes und war auch Mitautor einer Monographie über osteuropäische Holzsynagogen.

³¹ *Max Eisler*: Aus dem Kunstleben. In: *Menorah*, 9. Jg. (1931), H. 3/4, S. 125-134, hier S. 127 f.

³² Zur Krise der jüdischen Museen zu dieser Zeit vgl. auch *Karl Schwarz*: Das jüdische Museum - eine Kulturforderung. In: *Jahrbuch für jüdische Geschichte und Literatur*, Berlin 1931, S. 210-225.

Auch in Wien bestand zu Beginn der zwanziger Jahre die Möglichkeit, eine umfangreiche Sammlung jüdischer Volkskunst in ein ethnographisches Museum zu integrieren. Maximilian Goldstein, ein Beamter der Österreichischen Creditanstalt in Lemberg, begann um 1910 mit dem Sammeln von Judaica, und sein Hauptinteresse galt, ähnlich wie bei An-Ski oder Weissenberg, der bisher wenig beachteten Volkskunst-Produktion: Seine Sammlung umfaßte zahlreiche Papierschnittbilder, Amulette und sogar Purim-Gebäck, daß er eigens anfertigen ließ. In Lemberg bemühte er sich um die Errichtung eines Jüdischen Museums, scheiterte aber an der Ignoranz der in der Gemeinde Verantwortlichen. Nach dem Fall Lembergs im Ersten Weltkrieg flüchtete Goldstein nach Wien und knüpfte erste Kontakte mit Michael Haberlandt und dem Volkskundemuseum, dessen korrespondierendes Mitglied er bereits 1915 wurde. 1921 bot er seine umfangreiche Sammlung dem Wiener Volkskundemuseum zum Kauf an. Es ist immerhin bemerkenswert, daß das Volkskundemuseum zumindest Interesse an dieser Sammlung zeigte und sogar ein Schätzgutachten einholte. Zu diesem Zeitpunkt besaß das Museum bereits eine kleine, aber höchst qualitätvolle Judaica-Sammlung, die zum Teil während Forschungs Expeditionen vor dem Weltkrieg und durch Ankäufe von der „Patriotischen Kriegsmetallsammlung“ entstanden war. Daß der Ankauf der Sammlung Goldstein doch nicht zustandekam, lag letztendlich vor allem an den etwas unrealistischen Preisvorstellungen des Sammlers, denen die finanziellen Verhältnisse des Volkskundemuseums zu dieser Zeit diametral entgegenstanden. Goldstein fand auch keinen anderen Käufer. Nach dem Angriff der Deutschen auf die Sowjetunion brachte er seine Sammlung im Ethnographischen Museum von L'wow in Sicherheit. Goldstein selbst wurde in einem Ghetto ermordet. Seine Sammlung wurde erst vor vier Jahren in L'wow wiederentdeckt und war 1994 im Beth Hatefutsoth (Museum of the Jewish Diaspora) in Tel Aviv erstmals ausgestellt.³³

In Düsseldorf begann der aus Oberösterreich stammende Kunsthistoriker Heinrich Frauberger (1845-1920) am Kunstgewerbemuseum eine Vorbildersammlung zur jüdischen Kunst anzulegen. Frauberger zählte zu den wenigen nichtjüdischen Kunsthistorikern, die sich, ähnlich

³³ Gabriele Kohlbauer-Fritz: Judaica-Sammlungen zwischen Galizien und Wien. Das Jüdische Museum in Lemberg und die Sammlung Maximilian Goldstein. In: Wiener Jahrbuch für jüdische Geschichte, Kultur und Museumswesen, Bd. 1 (1994/1995), S. 133-146.

wie Eduard Hoffmann-Krayer in der Volkskunde, für jüdische Geschichte und Kultur interessierten und in ihrem Bereich, in diesem Fall im Museum, sich damit auseinandersetzten³⁴. Die Satzungen der von ihm für diesen Zweck gegründeten „Gesellschaft zur Erforschung jüdischer Kunstdenkmäler“ belegen seinen umfassenden Anspruch, wenn als Zweck und Ziel formuliert wird, „die gewonnenen Sammlungen in geeigneter Weise für wissenschaftliche und künstlerische Zwecke nutzbar zu machen. Um diesen Zweck möglichst vollständig zu erreichen, müssen die Gesichtspunkte, welche für ein Historisches Museum, ein Kunstgewerbemuseum, für ein Museum für Volkskunde und für eine Denkmalstatistik maßgeblich sind, combinirt werden.“³⁵

Frauberger war damit einer der ersten, der sich nicht als Laie, sondern als Kunsthistoriker und Museumsmann mit Sachzeugnissen jüdischer Kultur befaßte. Er tat dies unabhängig und losgelöst von den dilettierenden kleinen jüdischen Museen und leitete damit zumindest in Deutschland eine Entwicklung ein, die die reelle Chance bot, jüdische Kunst und jüdische Volkskunst gemeinsam mit den entsprechenden Äußerungen der Mehrheitsgesellschaft zu erforschen und zu präsentieren. Der Kasseler Kunsthistoriker Rudolf Hallo (1896-1933) führte ab den zwanziger Jahren die Arbeit Frauberger's in der von ihm gegründeten Gesellschaft fort und richtete im Hessischen Landesmuseum in Kassel auch eine bedeutende Judaica-Abteilung ein. In anderen deutschen Museen, etwa im Landesmuseum in Braunschweig, wurden ebenfalls solche Abteilungen eingerichtet. Und es scheint auch kein Zufall, daß die fundiertesten Arbeiten über Zeugnisse jüdischer Volkskunst nicht aus den Jüdischen Museen, sondern aus diesem Umfeld kamen. In unserem Zusammenhang ist hier vor allem das 1928 erschienene Buch von Rudolf Hallo über „Jüdische Volkskunst in Hessen“ zu erwähnen, auch heute noch die profundeste Äußerung zu diesem Thema. Hallo war sich bewußt, daß mit dem Beginn der Erforschung von Volkskunst auch ihr Ende markiert war, „Volkskunst einfangen wollen“, so Hallo, „heißt eigentlich schon sie austreiben. Über sie schreiben kann nur der, der

³⁴ Heinrich Frauberger veröffentlichte u.a.: Über alte Kultgegenstände in Synagoge und Haus. Frankfurt/M. 1903; Verzierte hebräische Schrift und jüdischer Buchschmuck. Frankfurt/M. 1909.

³⁵ Heinrich Frauberger: Zweck und Ziele der Gesellschaft zur Erforschung jüdischer Kunstdenkmäler. Frankfurt/M. 1900.

nicht in ihr lebt, der ihr gegenüber steht wie ein neugieriger Fremder, von dem sie nichts wissen will, weil sie von sich selbst nichts weiß“.³⁶

Im Mittelpunkt seiner Untersuchung standen aber die Entstehungsbedingungen von jüdischer Volkskunst, die unmittelbar mit der Entwicklung in der Mehrheitsgesellschaft verbunden waren. „Was wir unter Jüdischer Volkskunst umfassen“, führte Hallo in der Einleitung zu seinem Buch aus, „das ist leicht und auch wieder schwer zu sagen. Zunächst all das, was jüdische Männer und Frauen mit ihren eigenen Händen geschaffen haben, mithin was sie geschnitzt, geritzt, gestickt, was sie gemalt, geschrieben, gestochen haben. Aber damit ist nur das einfachste gesagt. Denn mit diesen ihren handwerklichen Verrichtungen konnte nie und nimmer all der Bedarf befriedigt werden, der nach Befriedigung verlangte. Man brauchte Schränke neben den Schriftrollen, Bänke neben den Kissen, Leuchter neben den Würzbüchsen, Kanzeln neben den Kapseln, man brauchte schließlich Grabsteine und Bethäuser! Das Volk brauchte es, und dem Volk wurde es gegeben. Das heißt, andere, Nachbarn, Nicht-Juden gaben das her, was mangelte, halfen aus, sprangen ein, trugen das Gut ihres Volkstums in die umhegte Stille der ‘Jüdischkeit’. Hier liegt eine zweite, kaum beachtete dennoch echte Wurzel jüdischer Volkskunst. Nicht darin allein liegt diese Zugehörigkeit der Nachbarn, daß sie durch die überragende Dichtigkeit ihrer Vorbilder ganz unabhängig vom Einzelfall stilbildend wirkten (...) denn das ist so unabweisbar, daß es zum Selbstverständlichen gehört: spanische Juden gestalteten spanisch, italienische italienisch, deutsche deutsch. Die Zugehörigkeit liegt vielmehr in dem weit Ernsteren, Tieferen und Unergründlichen der wirklichen Begegnung von Fall zu Fall, in dem Ausgleichen, Abwägen, Einspielen der Kräfte der Gebetenen auf die Wünsche der Bittenden. Hier liegt ein Feld von (...) medialer Volkskunst vor, für das unser hessisches Gebiet die überraschendste Fülle von Beispielen bietet, Beispiele solch echten Eingreifens, solch liebevollen und fruchtbaren Sichhineinversetzens der zwei Partner ineinander, daß jeder theoretische Zweifel an der Zulässigkeit der Erweiterung des Begriffs der Volkskunst an der Tatsächlichkeit der Erzeugnisse zerbricht.“³⁷

³⁶ Rudolf Hallo: Jüdische Volkskunst in Hessen. Festschrift der Sinai-Loge zu Kassel, herausgegeben aus Anlaß ihres 40jährigen Bestehens. Kassel 1928.

³⁷ Ebd., S. 328f.

Rudolf Hallos leidenschaftliches Plädoyer für eine Definition jüdischer Volkskunst, die den Einfluß der nichtjüdischen Umwelt miteinschließt, mag heute, wo wir den weiteren Lauf der Geschichte kennen, von naiver Hoffnung geprägt erscheinen. Fünf Jahre später begannen mit der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten die ersten Ausgrenzungen und zehn Jahre später wurde der größte Teil jener Zeugnisse jüdischer Volkskunst, die Hallo in seinem Buch beschrieb, zerstört.³⁸

Nach 1945 fand in Österreich und Deutschland kaum mehr eine Beschäftigung mit diesem Themenkomplex statt, und in Israel negierte die Forschung lange Zeit einen Zusammenhang von jüdischer Volkskunst mit ihrer Umwelt in der Diaspora. Der Mangel an vergleichenden Untersuchungen von Wechselwirkungen jüdischer und nichtjüdischer Volkskunst ist an vielen Stellen schmerzhaft spürbar, und ich denke, daß hier gerade in Österreich und Deutschland vieles noch zu bearbeiten wäre, was uns dann manche neue Sichtweise ermöglichen würde. Niemand, der sich mit barocken Spitzenbildern beschäftigt hat, hat bisher genauer jüdische Spitzenbilder angeschaut, die, wie Beispiele etwa aus dem Israel Museum (Jerusalem) belegen, auf den gleichen, offensichtlich vorgeschrittenen Blättern gemalt wurden.³⁹ Oder was könnte uns ein Sederteller erzählen, wie er kürzlich in den Handel kam, der auf der Vorderseite die üblichen hebräischen Inschriften, auf der Rückseite jedoch den Besitzvermerk „Joseph Löb Adler anno domini 1786“⁴⁰ trägt. Aber bei vielen Volkskundlern ist Ratlosigkeit zu konstatieren, wenn sie mit Relikten jüdischer Kultur konfrontiert sind. Da werden dann schon einmal Schächtmesser als Beschneidungsmesser klassifiziert, Torawimpel wie Torarollen präsentiert, oder es offenbaren sich finstere Vorstellungen über den jüdischen Kult: Vor einigen Monaten erhielten wir im Jüdischen Museum den Brief eines Volkskundlers, der für ein Lexikon Beiträge zur Nahrungsvolkskunde zu verfassen hatte, auch etwas über jüdische Speisen schreiben wollte und uns deshalb um Informationen über jüdische Speisegesetze bat, falls diese - so wörtlich -

³⁸ Über den Umgang mit Beständen jüdischer Museen nach 1938 vgl. Bernhard Purin (Hg.): Beschlagnahmt. Die Sammlung des Wiener Jüdischen Museums nach 1938. Ausstellungskatalog, Wien 1995.

³⁹ Abgebildet in *Joseph und Yehudit Shadur: Jewish Papercuts. A History and Guide*. Berkley (Cal.)-Jerusalem 1994, Bildtafel 22.

⁴⁰ Der Sederteller befindet sich in der Gross Family Collection, Ramat Aviv (Israel).

nicht der Geheimhaltung unterliegen. Die Beispiele ließen sich beliebig fortsetzen, und die Nichtbeachtung jüdischer Sachzeugnisse in der Forschung überträgt sich dann natürlich auch auf die Präsentation: Im Volkskundemuseum in Wien wurde bei der Neuaufstellung im vergangenen Jahr ein Ensemble mit zahlreichen Objekten geschaffen, die als Dekoration den Doppeladler tragen. Im einleitenden Text wird dieses Symbol als eines der herausragendsten Motive der Volkskunst, als Beleg eines kollektiven Gedächtnisses erklärt. Jener Sederteller oder jener Chanukkaleuchter aus der Sammlung des Museums, die ebenfalls Doppeladler tragen, blieb aber im Depot des Museums.

Bernward Deneke hat des öfteren bezweifelt, ob „über die Bruchlinie im nationalsozialistischen Deutschland hinaus Sachüberlieferung in jener Dichte und Intensität bewahrt werden konnte, daß für die einzelnen Landschaften ein Quellenmaterial in jenem repräsentativen Umfange verfügbar ist, wie es eine eingehendere wissenschaftliche Untersuchung als Grundlage bedarf.“⁴¹ Ich denke hingegen, daß die Bruchlinie der Schoa nicht so sehr die Dichte und Intensität der Sachgüter betroffen hat, sondern vielmehr das Wissen um sie. Hier müßte angesetzt werden, und hier wäre, meine ich, auch die Volkskunde gefordert.

⁴¹ *Bernward Deneke: Zur Dokumentation jüdischer Altertümer im Museum. In: Rainer Hofmann (Hg.): Jüdische Landgemeinden in Franken. Beiträge zur Kultur und Geschichte einer Minderheit. Tüchersfeld 1987, S. 19-24, hier S. 23.*



Kincsö Verebélyi, Budapest

Stilfragen in der Volkskunstforschung

Mit ungarischen Beispielen

Seit den Anfängen der Volkskunstforschung konnten die Wissenschaftler die sich ihnen bietenden Probleme auf zwei verschiedene Weisen angehen. Die eine leitet ihre Thesen vom Wesen der Volkskunst ab. In diese Gruppe gehören, wenn wir sie nicht zu eng fassen, alle Bestrebungen, die die Volkskunst als eine kunstsoziologische Erscheinung auffassen und sich dementsprechend das Ziel setzen, jene Tätigkeitsformen, deren Ergebnisse wir zusammenfassend und traditionellerweise „Volkskunst“ nennen, in das System der gesellschaftlichen Tätigkeiten einzureihen. Natürlich sind innerhalb der einzelnen Annäherungsweisen verschiedene Varianten möglich, und wenn man eine Gesamtpanorama erstellen würde, könnte man sicher sehr unterschiedliche Ansichten zur selben Gruppe zählen. Als Beispiel will ich nur an den alten Gegensatz zweier Auffassungen erinnern: der einen erscheint die Volkskunst quasi als Vulgärlatein neben der Stilkunst (B. Deneke), der anderen als qualitätsvolle künstlerische Schöpfung. Jedenfalls zählen zu dieser Gruppe jene Werke der europäischen Fachliteratur, die die Gesetzmäßigkeiten der volkskünstlerischen Schöpfung erfassen wollen.

In die zweite Gruppe meiner groben Einteilung gehören solche Schriften, die sich in einem lokalen, nationalen oder europäischen Rahmen mit einzelnen Gegenstandsgruppen beschäftigen.

Freilich kann man auch in der ersten Gruppe eine Tendenz beobachten, konkrete Gegenstandsgruppen - etwa „Volkstümliche Keramik“, „Volkstümliche Möbel“ oder „Volkstümliche Graphik“ - zur Grundlage für Verallgemeinerungen zu nehmen. Und auch jene Forscher, die den künstlerischen Wert der behandelten Gegenstände nicht bestreiten,

bedienen sich einer in der internationalen Praxis der Volkskunstforschung üblichen Einteilung nach Stoff und Technik wie Keramik, Holzarbeiten, Textilien usw., wenn sie die Volkskunst einer bestimmten Region untersuchen. Eine weitere, ziemlich verbreitete Methode ist die Einteilung nach dem Gebrauch, etwa Wohnung, Arbeitsgerät, Liebesgaben.

Nur hin und wieder stoßen wir jedoch auf Annäherungsweisen, in denen Volkskunst nur nach ästhetischen Gesichtspunkten unterteilt wird; diese Arbeiten beschäftigen sich fast ausschließlich mit der Ornamentik. Es muß wohl nicht betont werden, daß man auch in der ungarischen Volkskunstforschung nicht von dieser allgemeinen Tendenz abweicht.

Sowohl in der internationalen als auch in der ungarischen Fachliteratur stößt man nur gelegentlich auf Versuche, eine umfassende Gattungsstruktur der Volkskunst auszuarbeiten und die in der Kunstgeschichtsschreibung entwickelten Gattungskategorien anzuwenden. Auch wenn die Abgrenzung der Volkskunstgattungen aufgrund der längst erkannten Tatsache, daß die Grenzen zwischen den Merkmalen durchaus fließend sind, nicht gerade leicht ist, ist sie doch möglich. Diese Art der Klassifizierung also, die innerhalb der Volkskunst die folkloreartige bildende Kunst von der folkloreartigen angewandten Kunst unterscheidet, macht auch eine weitere Nuancierung möglich. Mit der Aufzählung der Untergattungen der bildenden und der angewandten Künste ist nicht nur eine leichtere Handhabung des Materials möglich; wir können auch die Charakteristika der sogenannten volkstümlichen Schöpfungsweise klarer sehen, wenn wir die zu den einzelnen Untergattungen gehörenden Funktionsstrukturen - im Sinne P. Bogatyrevs und der tschechischen funktionalistischen Ästhetik - mitaufdecken.

Eine Klassifizierung, die die Gesichtspunkte der künstlerischen Gattungen zur Geltung bringt, ist natürlich erfolgreicher, wenn man als Hintergrund die bildende Kunst und das Kunstgewerbe in der entsprechenden Epoche mitberücksichtigt. Einfacher formuliert: Die in der Volkskunst ablaufenden Prozesse und Änderungstendenzen kann man nicht nur anhand der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Stellung des Schöpfers und des Verbrauchers erklären, auch die bildende Kunst der untersuchten Region spielt als Gestaltungsfaktor eine Rolle. So drang etwa in den westeuropäischen Ländern die volkstümliche Graphik schneller zu breiteren Schichten als in Osteuropa, beispielsweise in Ungarn, wo die Gattung des Bilderbogens praktisch unbekannt blieb.

Daß die Gattung der russischen Luben sich entwickeln konnte, hat offensichtlich einen geschichtlichen, wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und gattungsgeschichtlichen Hintergrund. Schon durch dieses Beispiel wird klar, daß die Gruppierung von Gebieten der Volkskunst nach Gattungsstrukturen auch die vergleichende Untersuchung in einem internationalen Rahmen erleichtert. Sie erleichtert die Bestimmung des Zeitpunktes der Trennung der Volkskunst von der nicht volkstümlichen Kunst und des Zeitpunktes der Auflösung der traditionellen Volkskunst.

Die Berücksichtigung von Gesichtspunkten der künstlerischen Gattungen macht auch eine Analyse möglich. Eine solche Analyse nach stilistischen Gesichtspunkten macht es erforderlich, die Komponenten des Stils - formale und inhaltliche Elemente - und die auf dem Gebiet der Folklore sich zeigenden weltanschaulichen Komponenten der Stilepochen noch einmal vor Augen zu führen.

Hinsichtlich der ungarischen Volkskunst, deren Bestandteile nicht vor dem 18. Jahrhundert entstanden sind, können wir eine elementare funktionale Formenwelt beobachten, deren Bindung an die Technik sich nicht nur in der Formgebung, sondern auch in der geometrischen Dekoration und in der Anordnung der Verzierungen nach ganz einfachen Kompositionsprinzipien manifestiert. Die Renaissance ist jene Stilepoche, die in Ungarn den tiefsten und am längsten nachwirkenden Eindruck ausgeübt hat. Das hat unter anderem auch historische Gründe. Hier will ich nur darauf hinweisen, daß die Epoche der Renaissance auch in der Kunst der Eliten über ihre Zeit hinaus gedauert hat. Natürlich können wir auch noch von durch den Barock und durch den Klassizismus geprägten Gegenständen sprechen.

In der ungarischen Volkskunstforschung wurde in den vergangenen Jahrzehnten der Erkundung von geschichtlichen und regionalen Wandlungsprozessen volkskünstlerischer Gegenstandsgruppen größte Aufmerksamkeit geschenkt. Das Interesse galt der Aufdeckung und Rekonstruktion von traditionellen Zuständen. Die Rekonstruktion vollständiger Gegenstandsinventare von Bauernhaushalten wurde aber, von einigen Ausnahmen abgesehen, nicht durchgeführt, und wenn doch, dann hielt dies die Zustände des 20. Jahrhunderts fest. So können wir uns kaum auf die geschichtliche Gegenstandstypologie stützen, obwohl solche Daten bei der Untersuchung von bestimmten Stilrichtungen, die in einer bäuerlichen Umgebung auftauchen, äußerst wichtig sein würden. Ich will diese Behauptung mit einem Beispiel veranschaulichen: Wenn ein neuer

Gegenstandstyp in einer bäuerlichen Umgebung auftaucht, dann besitzt er noch lange die Stilmerkmale, die er zur Zeit der Übernahme gehabt hat. In der Niederungarischen Tiefebene etwa, in der Umgebung der Zentren der Möbelherstellung, die über eine große Tradition verfügen, wie Hódmezővásárhely, Tótkomlós, Békéscsaba, gibt es in den Stuben Wandspiegel von barockartigem Charakter. Andernorts bewahrte der aus Holz geschnitzte, in einen Rahmen eingespannte, viereckige oder runde, mit Ständer, oft aber auch im unteren Teil mit Schubladen versehene Tischspiegel seinen Biedermeier-Charakter auch, als er bereits auf der Drechselbank hergestellt wurde.

Einstige stilistische Merkmale verändern sich in der bäuerlichen Umgebung, und sind oft kaum mehr zu erkennen. Manchmal bewahrt sich nur in den Gesten, die sich in den Gegenständen selbst offenbaren, etwas von deren ehemaligem Stil. Erlauben Sie mir ein weiteres Beispiel: Bis ins zwanzigste Jahrhundert ist es in einigen Gebieten Ungarns Sitte geblieben, in kleinen Glasschränkchen des „Herrgottswinkels“ Marienbilder oder kleine Skulpturen aufzustellen. Diese stammen meistens aus Wallfahrtsorten, vor allem aus Sasvár. Weil sich hinter der Ausführung dieser Bilder oder Skulpturen bzw. des Schränkchens und hinter dem dazugehörigen Brauch der Andacht barockes Gedankengut verbirgt, haben für uns diese Gegenstände auch im 20. Jahrhundert barockartigen Charakter.

Es ist also nicht nur möglich, sondern auch erforderlich, auf dem Gebiet der Volkskunst nicht nur vom Weiterleben der künstlerischen Stilrichtungen zu sprechen, sondern auch diejenigen Gegenstände, die die Stilmerkmale innerhalb der gegebenen Stilepoche tragen, von jenen unterscheiden zu lernen, die in einer späteren Epoche entstanden sind, aber die früheren Stilelemente bewahrt haben. Diesen Unterschied können wir auch sprachlich verdeutlichen: renaissanceartig, barockartig. Die Blütezeit der ungarischen Volkskunst ist das 19. Jahrhundert. Abhängig von der Region und von der Gegenstandsgruppe tauchen zu verschiedenen Zeitpunkten bestimmte Gegenstände auf, die sich anhand der für den Klassizismus bzw. die Biedermeier-Zeit typischen Stilmerkmale nicht mehr beschreiben lassen.

Für diese Erscheinungen, die meist schon mit einem bestimmten Schöpfer oder einer bestimmten Werkstatt in Verbindung gebracht werden können, gebraucht die ungarische Forschung den Terminus des sogenannten „bäuerlichen Stils“. Die volkskünstlerischen Erscheinungen

gehören aber immer noch zur Folklore; wengleich man auch schon die Tendenz beobachten kann, daß die volkstümlichen Gegenstände nicht mehr nur für die gesellschaftlichen Schichten derer gemacht werden, die die Folklore selbst tragen. Das schließt aber nicht aus, daß die älteren Techniken, Formen, Verzierungen und Ornamente weiter am Leben erhalten werden können, vor allem in den weniger bürgerlichen Gebieten. Die Bestimmung der neueren Erscheinungen als lokale bäuerliche Stilrichtungen deutet auf eine Selbständigkeit der folkloreatigen Kunstsphäre hin. Hinsichtlich der künstlerischen Formen weisen die beide Fragen nach dem „Woher“ und dem „Wohin“ in Richtung Folklore.

Noch eine dritte Erscheinung müssen wir in Betracht ziehen: In den Bauernhaushalten kommen auch solche Einrichtungsgegenstände vor, die bei anderen Gesellschaftsschichten gleichfalls zu finden sind. Wir können etwa in den bäuerlichen Stuben Thonetstühle finden (aber keine ganzen Thoneteinrichtungen mehr). Allem Anschein nach können wir die Stil Kategorien solange als Mittel der Beschreibung verwenden, als sie zumindest teilweise auf die Frage „woher“ eine Antwort geben. Der Begriff des Stils als eine Kategorie wird von der Kategorie des Geschmacks abgelöst, die eher eine wertende Dimension hat und deshalb weniger zu Erfassung der ästhetischen Bestimmtheit taugt.

Das Beziehungssystem von Form, Inhalt und Funktion (einschließlich der gesamten Funktionshierarchie) wird mit dem Verschwinden der traditionellen Volkskunst zunehmend starrer. Hier denke ich daran, daß früher ein bestimmter Gegenstandstyp wie beispielsweise das Tuch nach Bedarf verschiedene Funktionen haben konnte, polyfunktional war. Ein Tuch konnte (anstatt eines Bildes) die Wand des Zimmers schmücken, während einer Liebesbeziehung wurden einander oft Tücher geschenkt, das Tuch konnte als Geschenk in allen Bräuchen, die zu den Lebenswelten gehörten, erscheinen. Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts können wir auch auf dem Gebiet der Folklore die allgemeine zivilisatorische Erscheinung beobachten, daß die zu den Gegenständen gehörenden Inhalte und Funktionen immer weniger werden, anders gesagt: sie werden immer spezieller. Parallel dazu wird die Heterogenität der dominante Charakterzug bei den Gegenstandsgruppen in weitem Sinne (Zimmereinrichtung, Dorfbild) wie auch bei den Gegenständen selbst. Um diese Heterogenität beschreiben

zu können, müssen wir statt der Stilfragen die Stilisierungsfragen beantworten.

Das Problem der Stilisierung taucht in verschiedenen Zusammenhängen im 20. Jahrhundert in der Volkskunst auf. In den osteuropäischen Ländern - so auch in Ungarn - stellt sich die Frage der Stilisierung vor allem in den letzten fünfzig Jahren im Zusammenhang mit den traditionellen Gegenstandsformen und Verzierungen, welche wir auch als eine spezielle Form von Folklorismus beschreiben können. Das sogenannte volkstümliche Kunstgewerbe bedeutet eine Formenwelt, welche die früheren, traditionellen, volkstümlichen Charakteristika als eine ästhetische Qualität betrachtet. Mit all seinen Unzulänglichkeiten, regionalen und Gelegenheitserscheinungen und ohne auf historische Schichtungen zu achten, wird „der ungarische volkstümliche Stil“ geprägt.

Eine andere Art und Weise der Stilisierung bedeutet es, wenn die Gegenstände, die nicht im Rahmen einer volkstümlichen Kultur entstanden sind, bei den nicht elitären gesellschaftlichen Schichten so behandelt werden, als wären sie traditionelle Volksgegenstände. An die Wände der Küche hängt man nicht mehr bunte Teller oder Glasmalereien, sondern es werden leere Flaschen von ausländischen Markengetränken oder Bierdosen usw. auf den Küchenschrank gestellt. Die künstlerische Sphäre bleibt folkloreatig und der Gebrauch der Gegenstände entspricht der Natur der Folklore im allgemeinen. Die Gebiete der folkloreatigen bildenden Kunst und der folkloreatigen angewandten Kunst - und folglich auch ihre Formen - beziehen ihre Elemente aus dem Gegenstandsreichtum der industrialisierten Gesellschaft. Schließlich muß erwähnt werden, daß wir auch damit rechnen sollen, daß nicht nur Elemente übernommen werden, sondern ganze Gattungen folkloristisch werden können, z.B. das Photo oder das Video.

Der Terminus „folkloreatig“ scheint zur Bezeichnung eines kultursoziologischen Aspektes richtig zu sein; ob er auch für stilistische und ästhetische Fragestellungen brauchbar ist, müssen allerdings noch weitere Untersuchungen unter Beweis stellen.

Bibliographie

- Nils-Arvid Bringéus*: Volkstümliche Bilderkunde. München 1982.
- Wolfgang Brückner*: Expression und Formel in der Massenkunst. Zum Problem des Umformens in der Kunsttheorie. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. Nürnberg 1968, S. 122-139.
- Jean Cuisenier*: L'art populaire en France. Fribourg 1975.
- Bernward Deneke* (Hg.): Europäische Volkskunst (= Propyläen Kunstgeschichte Supplementband V). Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1980.
- Ders.*: Volkskunst. Leistungen und Defizite eines Begriffs. In: Jahrbuch für Volkskunde (NF 15) 1992, S. 7-22.
- Nicolae Dunăre*: Ornamentica tradicionala comparata. Bucuresti 1979.
- Michael Haberlandt*: Volkskunde und Kunstwissenschaft. In: Die Volkskunde und ihre Grenzgebiete. Jahrbuch für historische Volkskunde 1 (1925), S. 217-231.
- Richard Jerábek*: Eine Dichotomie: Volkskunst und volkstümliche Kunst. In: Jahrbuch für Volkskunde NF 15 (1992), S. 105-115.
- Jan Mukarovsky*: Allgemeine Ästhetik und Kunsttheorie. In: Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik. Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1977, S. 7 ff.
- Reinhardt Peesch*: Ornamentik der Volkskunst in Europa. Leipzig/Königstein 1981.
- Alois Riegl*: Stilfragen. Grundlegung einer Geschichte der Ornamentik. Berlin 1883/Reprint Mittenwald 1977.
- Gisliind M. Ritz*: Eigengesetzlichkeit in der Volkskunst. Zur Bestimmung ihrer materialen und formalen Erscheinung. In: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde 1969, S. 176-191.
- Martin Scharfe*: Die Volkskunst und ihre Metamorphose. In: Zeitschrift für Volkskunde 70 (1974), H.2, S. 212-245.
- Leopold Schmidt*: Werke der alten Volkskunst. Gesammelte Interpretationen. Rosenheim 1979.

Elke Schwedt: Volkskunst und Kunstgewerbe. Überlegungen zu einer Neuorientierung der Volkskunstforschung. Tübingen 1970.

Vilmos Voigt: A folklór esztétikájához (Ästhetik der Folklore). Budapest 1972.

Robert Wildhaber: Zur Begriffbestimmung der Volkskunst. In: *Fritz Harkort/Karel C. Peeters/Robert Wildhaber* (Hg.) Volksüberlieferung. Festschrift für Kurt Ranke zur Vollendung des 60. Lebensjahres. Göttingen 1968, S. 473-478.

Hermann Steininger, Perchtoldsdorf

Volkskunst in Niederösterreich

*Von den „schönen Dingen“,
ihrer Funktion, dem Wertewandel und neuer Ästhetik*

„Volkskunst“ ist ein merkwürdiges Wort, es erschien längere Zeit nicht sonderlich modern, sich damit zu beschäftigen. Freilich, es vermittelt substantiell Inhalte an sich, die mehr oder weniger interessant erscheinen. Wenn man den Begriff hinterfragt, weiß keiner so genau, was es damit auf sich hat. Da helfen kaum Definitionen; Erklärungsversuche sind da besser dran, sie bleiben Versuche, die ganzheitliche Erklärungen nicht oder kaum erwarten lassen.

Mein Beitrag möchte Volkskunstthemen und -objekten, ästhetischen Kriterien in Ostösterreich nachspüren und speziell anhand von niederösterreichischen Beispielen aufzeigen, welche Fundbelege vor Ort mit der Begrifflichkeit „Volkskunst“ in Berührung kamen, seit wann und wie lange dies schwerpunktmäßig der Fall war usw. Wenn ich von Fundbelegen spreche, stellt sich auch die Frage nach den „Befunden“, der Dokumentation und Interpretation von Objekten durch die Forschung, ihrer Aufarbeitung und Eingliederung in verschiedene Fachbereiche. Erfreulicherweise kann ich hier bezüglich meines regionalen Themas schon auf einige umfassende österreichische Vorarbeiten aus den letzten Jahren zurückgreifen, infolgedessen ich mich etwas kürzer fassen kann. Es sind dies zunächst ein Aufsatz von Franz Grieshofer mit dem Titel „Erforschung und Bewertung von Volkskunst in Österreich“, eine umfassende wissenschaftshistorische und begriffliche Abhandlung aus dem Jahr 1992¹, und ein diesen ergänzender Bericht von Olaf Bockhorn mit

¹ Franz Grieshofer: Erforschung und Bewertung von Volkskunst in Österreich. In: Jahrbuch für Volkskunde 15, 1992, S. 81-104.

der Thematik „Volkskunst: Gestern - Heute - Morgen“ (1995)². Bockhorns in Spittal an der Drau bei der Fachtagung „Von der Handwerkskunst zum Kunsthandwerk“ gehaltenes Referat erörterte hauptsächlich die Entwicklung der letzten Jahrzehnte sowie zukünftige Aspekte. Vor diesem Hintergrund kann sich also mein eher knapper Abriß „Volkskunst in Niederösterreich“ erfreulicherweise manches ersparen, dafür aber einige Details auflisten, die für eine lokale Beschäftigung mit volkskünstlerischen bzw. ästhetischen Betätigungen nicht ganz uninteressant erscheinen. Ich möchte dabei vor allem hinweisen auf weniger bekannte Sammlungsbestrebungen und kaum geläufige Literaturdokumentationen im Bereich der lokal- und heimatkundlichen Forschung.

Niederösterreich, das Land um Wien mit seinen je zwei Landesvierteln nördlich und südlich der Donau, ist offensichtlich kein Gebiet wie etwa der übrige Alpenraum, in dem Volkskunstobjekte eine große Rolle gespielt haben, wie wir bereits aus der Forschungsgeschichte wissen. Es geht dies u.a. recht deutlich hervor aus der 1966 erschienenen „Volkskunst in Österreich“ Leopold Schmidts, in der das Land Niederösterreich im Literaturnachweis auf S. 189 überhaupt nicht als Volkskunst-Landschaft aufscheint wie übrigens auch Vorarlberg und Wien.³ Ist so Niederösterreich wohl offensichtlich keine Landschaft mit einer ausgeprägten Volkskunst-Tradition, so vermitteln die Bibliographien wie auch die Literaturzusammenstellung bei Schmidt wohl etwas mehr an Information, wenn man einzelne Kapitel der gängigen Grundstoffe (beginnend bei Alraun und Bilwis bis Metalle), formale Gesichtspunkte (Pflanzliches, Tierisches, Menschliches, Zeichenhaftes), kulturlandschaftliche Belege und Realien (von Hof und Haus über Geräte, Textilien und Tracht, Brauchkunst, Religiöse Volkskunst, Schützenscheiben, Graphisches usw.) betrachtet. Hingegen führte Schmidt nicht weniger als 26 niederösterreichische Museen namentlich an, die seiner Meinung nach Volkskunstgegenstände beinhalteten;⁴ von den von ihm genannten insgesamt 88 österreichischen Museen ist das fast ein Drittel. Das ist doch etwas merkwürdig. Dieses Verhältnis, diese Diskrepanz zwischen

² *Olaf Bockhorn*: Volkskunst: Gestern - Heute - Morgen. In: *Jahrbuch für Volkskunde und Museologie des Bezirksheimatmuseums Spittal/Drau* 8, 1994, S. 13-30.

³ *Leopold Schmidt*: *Volkskunst in Österreich*. Mit 120 Bildtafeln, davon 24 in Farben, 42 Zeichnungen. Wien, Hannover 1966.

⁴ *Ebd.*, S. 197, 199; vgl. *ebd.* S. 198 die Karte „Österreichische Museen mit Beständen an alter Volkskunst“.

der relativ hohen Anzahl von Museen mit Volkskunstgütern und der spärlichen Information und folglich kaum Literatur darüber deutet damit hin auf einen wenig erfreulichen Forschungsstand, der sich seit dem Erscheinen von Schmidts „Volkskunst“ (1966) kaum verbessert zu haben scheint. In seiner „Volkskunde von Niederösterreich“ schreibt Schmidt: „Für einen beträchtlichen Teil dieser Erscheinungen sind die Stoffe nicht sehr gut vorgesammelt, und noch weniger zureichend veröffentlicht. Die oft reichen Bestände der Heimatmuseen sind fast durchwegs nicht veröffentlicht, vor allem nicht durch Abbildungen erschlossen. Dadurch ist das Gesamtbild der niederösterreichischen Volkskunst schon von den Stoffen und Formen her zunächst noch lückenhaft, stellenweise unausgedeckt. Auf manchen Gebieten dagegen, etwa auf dem der Sinnbildforschung, haben voreilige Deutungsversuche mehr verhindert als gefördert“⁵. Inhaltlich hingegen können wir auf dem, was Schmidt in seinem Niederösterreich-Kapitel „Bildende Volkskunst und Dorfhandwerk“ an Sachkulturgut anführt, durchaus auf- und weiterbauen. Hier nur einige Stichworte: Volkskunst besitzt im Gesamten der Volkskultur keine eigenständige führende Stellung; künstlerisch gestaltete Dinge werden ganz selbstverständlich funktionell verwendet. Bezüglich einer „angewandten Kunst“ ist Niederösterreich in viele Kleinlandschaften von großer Verschiedenheit aufgefächert, wobei die Unterschiede meist geschichtlich und wirtschaftlich zu verstehen sind. Der volkstümlichen Phantasie freien Lauf lassen eine Reihe von Materialien wie seltsame Gebilde aus Stein, alraunenartige Wurzeln etc. Grundstoffe für eine handwerkliche Volkskunst sind Holz, Leder, Textilien, Ton, Eisen, Kupfer. Der Formenschatz ergibt sich aus elementaren Gestaltungen, vieles läßt sich aus dem christlichen Symbolgut, aber auch aus pflanzlichen, tierischen und menschlichen Formen ableiten. In der Praxis läßt sich ein beträchtlicher Teil der Volkskunst an der Kulturlandschaft (Flur, Siedlung, Haus, Hof, Arbeitsgerät) ablesen. Ein großer Teil der sogenannten „Volkskunst“ ist als jahres- und lebenszeitlich geprägte Brauchkunst anzusprechen. Vor allem Textilien und Keramik enthalten zahlreiche als volkskünstlerisch anzusprechende Elemente.

Verfolgen wir kurz die Entwicklung volksästhetischer Sichtweisen. Die Erneuerung und Belebung heimischen Kunstgewerbes geht

⁵ Leopold Schmidt: Volkskunde von Niederösterreich. 2. Bd. Mit 65 Abb. auf Taf. Horn 1972, S. 56.

bekanntlich auf Rudolf Eitelberger von Edelberg (1817 - 1885) zurück, der Vorschläge zur Hebung und Förderung der heimischen Kunstindustrie und Geschmacksbildung mit Hilfe eines Museums entwickeln sollte. Eröffnet wurde dieses Museum als „Österreichisches Museum für Kunst und Industrie“ im Jahre 1864. Die Folge war nach Gründung von Kunstgewerbeschulen im gesamten Bereich der Monarchie eine Erneuerung des heimischen Kunstgewerbes und damit die Herausbildung des sogenannten „Altdeutschen Stils“. 1873 sah man im Rahmen der Wiener Weltausstellung erstmals Arbeiten der nationalen Hausindustrie, wofür der Mitarbeiter Eitelbergers am Museum für Kunst und Industrie, Jacob von Falke (1825 - 1897), ein entsprechendes Programm ausgearbeitet hatte; es ging darum, Produkte zu fördern, die im Haus für das Haus, also für den eigenen Gebrauch, angefertigt wurden. Diese Produkte anonymer Künstler machten jedoch auf das Publikum einen rückständigen Eindruck und trafen keinesfalls das damals gängige Stilempfinden, doch erschienen diese Produkte Eitelberger und Falke als die dem Volkscharakter angemessene Kunst, die 1876 als „Volkskunst“ benannt wurde; Falke verwendete später dafür den Begriff „nationale Hausindustrie“. Den Erzeugnissen nationaler Hausindustrie bzw. solchen Volkskunsterzeugnissen blieb jedoch der Erfolg versagt, die Kunstrichtung des Historismus fand hingegen ein weites Betätigungsfeld.

In Niederösterreich hatten sich aus verschiedenen Gründen, im Gegensatz zu anderen Ländern der Monarchie, kaum volkstümliche Hausindustrien entwickeln können. Zunächst gab es keine sehr eigenständige Gewerbeentwicklung im Lande, da der unübersehbare Einfluß Wiens und dessen reich entwickeltes Gewerbe und ausgreifender Handel im Land um Wien dominierte. Außerdem war dieses Land wirtschaftlich nicht unterentwickelt, eher kulturell abhängig; kunsthandwerkliche Traditionen, die in einem Hausgewerbe hätten aufblühen sollen, waren daher kaum vorhanden, und nur ganz lokal hatte sich dieser oder jener Überrest einstigen volksmäßigen Hausfleißes kurzfristig entwickeln können, so z.B. die Produktion bäuerlicher Majolika in verschiedenen Orten des Steinfeldes, die Verfertigung von Hausleinwand im Raum gegen das oberösterreichische Grenzgebiet, da und dort im kleinstädtischen Bereich schließlich die Erzeugung von Gold- und Spitzenhauben und ähnliches. In der von Michael Haberlandt beschriebenen Ausstellung österreichischer „Hausindustrie und Volkskunst“ im K.K. öster-

reichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien (1905)⁶ war dies nur allzu deutlich sichtbar geworden, und die „Österreichische Volkskunst“ Michael Haberlands⁷ und seiner Zeitgenossen und seine „Werke der Volkskunst“ kennen kaum Objekte einer speziell eigenständigen niederösterreichischen Volkskunst mit Ausnahme einiger Textilien, Innungsgegenstände und wenig Keramik.⁸ Haberlandt beklagt dies mit den Worten: „(...) hierzulande ist die Verarmung an eigenartigem angestammtem Besitz längst eine erschreckend große geworden, und wie die alte Tracht, ist dem niederösterreichischen Bauern auch die altertümliche Wohnweise, sein naturwüchsiger Hausrat und worin sonst der Volkssinn ein Zeugnis schaffen mochte, völlig abhanden gekommen.“ An volkstümlichen Resten führt Haberlandt an: „(...) wenige Auszierungen an buntem Kratzputz (Sgraffito), unscheinbare Heiligenbilder in Freskomalerei an verputzten Außenmauern sind nichts Seltenes, (...) bemalte Möbel sind wie sonst in den Alpen, Hirtenkunst gibt es lediglich im Ötschergebiet, weiters gibt es Hafnerarbeiten, volkstümliche Textilien aus bürgerlichen und nicht bäuerlichen Haushalten in der Sammlung des Notars Dr. Frischauf im Krahuletz-Museum Eggenburg, weiters Grabkreuze und Grabschilder, eisernes Beleuchtungs- und Herdgerät aus dem niederösterreichischen Alpenanteil (...)“.⁹ Erst allmählich hatten einige Museen begonnen, älteres Volkskunstgut zu sammeln wie z.B. das Österreichische Museum für Volkskunde in Wien, das Kaiser Franz Josef-Museum in Baden (seit 1893) und seit Jahrhundertbeginn auch einige Stadtmuseen. Um 1911 erschien dann ein Werk mit dem Titel „Volkstümliche Kunst. Ansichten von alten heimatlichen Bauformen, Land- und Bauernhäusern, Höfen, Gärten, Wohnräumen, Hausrat etc.

⁶ *ausstellung österreichischer hausindustrie und volkskunst. k.k. österr. museum für kunst und industrie in wien. november 1905 - februar 1906.* Wien 1905; Michael Haberlandt: *Ausstellung österreichischer Hausindustrie und Volkskunst.* In: *Kunst und Kunsthandwerk*, IX. Jg., H. 1, Wien 1906, S. 24-52 (61 Abb.).

⁷ *Michael Haberlandt: Österreichische Volkskunst.* Aus den Sammlungen des Museums für österreichische Volkskunde in Wien. I. Abt.: Textilien und Keramik. Wien 1910; Ebd. II. Abt.: Glas - Holz - und Metallarbeiten. 1911; Ebd., *Illustrierter Textbd.*

⁸ *Werke der Volkskunst.* Mit besonderer Berücksichtigung Österreichs. K.K. Museum für österreichische Volkskunde. Mit Unterstützung des k.k. Ministeriums für Kultus und Unterricht hg. v. M. Haberlandt. I. Bd. Wien 1914.

⁹ *Michael Haberlandt: Hausfleiss, Volkskunst und kunstgewerbliche Hausindustrie in Österreich. Nieder- und Oberösterreich.* In: *ausstellung österreichischer hausindustrie und volkskunst. k.k. österr. museum für kunst und industrie in wien. november 1905 - februar 1906.* Wien 1905, S. 1-6.

Photographisch aufgenommen von Martin Gerlach¹⁰, ein Werk, das immerhin versuchte, auch einiges von niederösterreichischen Volkskunstzeugnissen aufzulisten und abzubilden.¹⁰ Hier werden abseits offiziell volkskundlicher Dokumentationen aus der Sicht des Denkmalpflegers Fotos eines Fotografen mit dem Blick auf Volkskulturzeugnisse dargeboten, die durch ihre reiche Fülle überraschen; angefangen von Häusern, Höfen, Straßenansichten, Gärten, Gartenhäusern, Hausdetails wie Rauchfänge, Hauszeichen, Tore, Türgitter, Brunnen, Bildstöcke bis hin zu verschiedenen Einrichtungsgegenständen und unterschiedlichem Sachkulturgut.

Im klein gewordenen Deutschösterreich nach 1918 hatte man sich eher bescheiden auf das Verbliebene konzentriert und sich mit dem zufrieden geben müssen, was entweder in den Museen schon vorhanden war oder damals in neu entstehenden Sammlungen Aufnahme fand. Es galt hier, was Oberlehrer Josef Blau für Böhmen in seinem Buch „Alte Bauernkunst in deutscher Schul- und Volkserziehung, Heimatschutz und Wohlfahrtspflege“ schrieb: „Die von den früheren Geschlechtern geschaffenen Häuser, Möbel, Haus- und Wirtschaftsgeräte ließen in den zusammengehörenden Gegenständen eine gewisse Übereinstimmung erkennen, eine und dieselbe Art (...) jetzt dagegen sind die Innenräume der Jahrhunderte alten Bauernhäuser in ihren Möbeln und Geräten nicht selten mit neuzeitlichem Fabriksschund gefüllt (...)“.¹¹ Stattdessen füllten sich Privatsammlungen mit dem, was landauf, landab kaum mehr geschätzt wurde, der Antiquitätenhandel fegte zum Teil das Land leer, das wenigste davon freilich gelangte in die öffentlichen Sammlungen, obzwar das „Heimatbewußtsein“ durch schulische und erwachsenenbildnerische Erziehungstendenzen vor allem der bäuerlichen Kreise allmählich doch im Wachsen begriffen war. In Niederösterreich freilich ließ sich nicht so viel Antiquarisches holen wie in den Alpenländern, und so ist es auch nicht zu verwundern, daß etwa im Österreichischen Volkskundemuseum Volkskunstzeugnisse aus den Alpenländern zahlenmäßig weitaus besser vertreten sind als entsprechende Materialien aus Ostösterreich. Verständlicherweise hat sich die akademische Forschung

¹⁰ *Martin Gerlach*: Volkstümliche Kunst. Ansichten von alten heimatlichen Bauformen, Land- und Bauernhäusern, Höfen, Gärten, Wohnräumen, Hausrat etc. Photographisch aufgenommen v. M. Gerlach. Vorwort v. Joseph August Lux (= Die Quelle VI.). Wien, Leipzig (1911).

¹¹ *Josef Blau*: Alte Bauernkunst in deutscher Schul- und Volkserziehung, Heimatschutz und Wohlfahrtspflege. 2. verm. Aufl. M. 50 Bildern. Wien, Prag, Leipzig 1922, S. 61.

auch eher an den Beispielen des zahlreicher vorhandenen Materials orientiert, und so befaßte sich etwa der Volkskunstkenner und -theoretiker Karl von Spieß kaum mit niederösterreichischen Volkskunstbelegen. Eher haben sich da schon denkmalpflegerische Kreise mehr um einheimische Gebrauchskunst gekümmert, z.B. Emmerich Siegris in seiner Monographie „Alte Wiener Hauszeichen und Ladenschilder“ (1924)¹²; Alois Kieslinger hat sich 1935 umfassend mit dem Steinhandwerk in Eggenburg und Zogelsdorf befaßt, was in einer so denkmalreichen Landschaft nördlich der Donau verständlich erscheint. Zwei Monographien, die sich Themen der bildenden Kunst widmen, haben als Autoren Fritz Weninger und Johann Ritter. Weninger hatte als gelernter Maler und Restaurator im Zusammenhang mit dem Aufbau des Städtischen Heimatmuseums Neunkirchen die Zeugnisse der dortigen alten Schützengesellschaft, darunter zahlreiche kulturhistorisch wichtige Schützenscheiben, retten und damit teilweise muscal sichern können.¹³ Johann Ritter hingegen war ein sogenannter Bauernmaler in der Buckligen Welt nahe der steirischen Grenze. Er hatte aber nicht nur Bilder gemalt, sondern auch eine aufschlußreiche Lebensbeschreibung verfaßt, die von seinem kargen „Leben mit der Kunst“ beredt Zeugnis gibt.

1938 erschien Otto Lehmanns Werk „Deutsches Volkstum in Volkskunst und Volkstracht“, das der Autor als einen „unvollkommenen Versuch“ versteht, obzwar er als den echtsten, innersten Wert der Volkskunst ihre „Bindung (...) an Blut und Boden“ ansieht.¹⁴ Österreich bleibt in diesem Werk ausgespart „aus mangelnder eigener Kenntnis auslandsdeutscher Gebiete (...) (und) weil es an einschlägigen, in gleicher Richtung liegenden Vorarbeiten fehlt“.¹⁵ Hingegen beurteilt dies Karl von Spieß großzügiger, wobei er generell neue Aufgaben in der Überbrückung des alten Gegensatzes zwischen „nordrassischem Bauerntum“ und „südländischen städtischen Mischkulturen“ sieht. Über Niederösterreich erscheinen nun innerhalb der nächsten Jahre Arbeiten, die sich verstärkt mit Volkskunst und Sinnbildthemen befassen. So hat der

¹² *Emmerich Siegris*: Alte Wiener Hauszeichen und Ladenschilder. Mit 88 Abb. auf 60 Taf. u. vollständigem Denkmälerverzeichnis (= Österreichische Bücherei, 1. Bd.). Wien 1924.

¹³ *Fritz Weninger*: Schützengesellschaft Neunkirchen. 200 Jahrfeier 1736 - 1936. Neunkirchen, Wien 1936.

¹⁴ *Otto Lehmann*: Deutsches Volkstum in Volkskunst und Volkstracht. Mit 10 farbigen u. 40 einfarbigen Tafeln (= Deutsches Volkstum, 1. Bd.). Berlin 1938, S. 30.

¹⁵ Ebd., S. 60.

Kenner niederösterreichischen Winzerbrauchtums, Dr. Hans Plöckinger aus Krems, der seit 1928 als Förderer des dortigen Weinmuseums gilt, in seinem Werk „Volkskunst und Brauchtum der Winzer in Niederdonau“ immerhin eine umfassende Monographie geschaffen, die freilich so gut wie alle Gegenstände aus dem Bereich der Weinkultur als volkskünstlerisch relevant anspricht, darunter Weingartentore, Kellertüren, Weinpressen, Brustriegel mit dem Feigensymbol, Faßböden, Weinzeiger, Stammtischzeichen, verschiedenste Plastiken, Keramikkrüge, Weinhüterrealien usw. Bemerkenswerterweise ergeht sich diese niederösterreichische Weinvolkskunde in keinerlei Spekulationen, was sie als regionale Monographie in Form eines Inventars dieses Museums bis heute wertvoll erscheinen läßt.¹⁶ Ebenso hier zu nennen ist Franz Biberschicks 1942 publizierte Materialsammlung eiserner Grabkreuze im Kremser Stadtmuseum.¹⁷ Voll ins Spekulative hingegen gerät die knappe Übersicht „Germanische Sinnbilder in der deutschen Volkskunst im Gau Niederdonau“ der damaligen Kustodin am Eggenburger Krahuletz-Museum, Angela Stiff-Gottlieb, wobei hier zahlreiche angeführte Schmuckformen gerne großzügig interpretiert, ja bis in tagespolitische Interpretationen umgemünzt werden.¹⁸ Diesem Werk in der Aussage sehr ähnlich, jedoch inhaltlich umfassender ist das Büchlein von Hans Heinz Dum „Sinnbilder im Waldviertel“ (1943)¹⁹, welches ebenfalls regionale, volkskünstlerisch verbrämte Zeichen (Lebensbaum, Sonnensymbole, Sterne, Knoten, Runen, Tiersymbole aus Beständen des Höbarthmuseums Horn und des Krahuletzmuseums Eggenburg) enthält. Eher als Dokumentation Waldviertler Volkskunst und bezeichnenderweise ohne Textbeigaben ist das kleine Bildwerk von Rudolf Koppensteiner mit dem

¹⁶ Hans Plöckinger: Volkskunst und Brauchtum der Winzer in Niederdonau. Nach den Beständen des Kremser Weinmuseums. Mit 6 Taf. (= Niederdonau, Natur und Kultur, 3. H.). Wien, Leipzig 1940; Harry Kühnel: Das Weinbaumuseum in Krems an der Donau. Hg. v. d. Kulturverwaltung der Stadt Krems an der Donau. Krems an der Donau 1965; Ernst Englisch: Führer durch das Historische Museum und Weinbaumuseum der Stadt Krems an der Donau. Hg.: Kulturverwaltung der Stadt Krems an der Donau. Krems an der Donau 1981.

¹⁷ Franz Biberschick: Schmiedeeiserne Grabkreuze im Museum zu Krems. Mit 12 Taf. (= Niederdonau, Natur und Kultur, 20. H.). Wien, Leipzig 1942.

¹⁸ Angela Stiff - Gottlieb: Germanische Sinnbilder in der deutschen Volkskunst im Gau Niederdonau. Eggenburg (o. J.).

¹⁹ Hans Heinz Dum: Sinnbilder im Waldviertel (= Niederdonau, Ahnengau des Führers, H. 95). St. Pölten 1943.

Titel „Germanische Sinnbilder in der Heimat der Ahnen des Führers“.²⁰ Hingegen etwas umfangreicher wurde ein Heft mit dem Titel „Volkskunst im Aufbruch. Die geistigen und künstlerischen Grundlagen der Werkschule Gloggnitz“ von Gustav Resatz, erschienen in der stark verbreiteten Reihe „Niederdonau, Ahnengau des Führers“, herausgegeben vom Gaupresseamt Niederdonau der NSDAP.²¹ Dieses Heft bot Anleitung für den volkkünstlerischen Werkunterricht verwundeter Soldaten mit einer damit verbundenen politischen Schulung, so auch mit den Inhalten Rasse, Blut, Volksgemeinschaft, NS-Weltanschauung und NS-Moral. Richard Kurt Donins wissenschaftliches Werk „Das Bürgerhaus der Renaissance in Niederdonau“, erschienen 1944 als Band 30 der Reihe „Natur und Kultur“, auf künstlerische Aspekte des bildungsbeftissenen Renaissance-Bürgertums in Krems hinweisend, ist dagegen sachlich gearbeitet.²²

Nach Ende des Zweiten Weltkrieges kam es nebenher zu unterschiedlichen Entwicklungen. Einerseits haben hausindustrielle Tendenzen mit Förderung volkkünstlerischer Bestrebungen durch die Heimatwerke eine Reihe von Einrichtungen geschaffen, um die volkstümliche Sachkultur zu fördern und weiter zu entwickeln. Man begann hier für Niederösterreich mit der Trachtenerneuerung und der gezielten Einkleidung von Volkstumsgruppen; 1954 entstand eine kleine Trachtenwerkstätte in Wien, man bemühte sich aber auch um die Schaffung von Volkskunstobjekten und suchte diese zu verkaufen. Anwältin dieser auf Tracht und Volkskunst gerichteten Bestrebungen war Frau Dr. Gertrud Heß-Haberlandt, die Vorlagen für erneuerte niederösterreichische Frauentrachten schuf sowie sich um Kreuzstichstickerei verdient machte.²³ Man besann sich hier trotz des Problems, daß boden-

²⁰ Rudolf Koppensteiner: Germanische Sinnbilder in der Heimat der Ahnen des Führers. (o. O.), (o. J.).

²¹ Gustav Resatz: Volkskunst im Aufbruch. Die geistigen und künstlerischen Grundlagen der Werkschule Gloggnitz (= Niederdonau, Ahnengau des Führers, H. 89/90). St. Pölten 1943.

²² Richard Kurt Donin: Das Bürgerhaus der Renaissance in Niederdonau. Mit 64 Taf. (= Niederdonau, Natur und Kultur, H. 30). Wien, Leipzig 1944.

²³ Franz Lipp: Volkskunst und Handwerk der Gegenwart in Österreich. Zum Anlass der gleichnamigen Ausstellung hg. vom Kuratorium Österreichisches Heimatwerk. Mit 27 Textabb. u. 24 Tafeln. Wien, Linz 1957, S. 74; Gertrud Heß-Haberlandt: Frauentrachten aus Niederösterreich. Zusammengestellt und erläutert im Auftrag des niederösterreichischen Heimatwerkes mit 58 Textabbildungen und 6 ganzseitigen Tafeln v. G. Heß-Haberlandt unter Mitwirkung v. Barbara Laaber. Hg. vom N.Ö. Heimatwerk. Vier handkolorierte Bildtafeln v. Dorothea Koch. Wien 1952.

ständige Handwerkskunst aufgrund starker Urbanisierung und Ausrichtung auf den Stil der Residenz früher als in anderen Bundesländern zum Erliegen gekommen war, auf Traditionelles und produzierte verschiedene Kunstschmiedearbeiten, schuf Holzbemalungen, Handwebereien, Teppiche, Stickereien, Taschen und Körbe, weiters Bettzeug, Keramik, Zinnfiguren, Faßbodenschnitzereien, Glaserzeugnisse usw.²⁴ Andererseits erschienen im Bereich der lokalen Volksforschung Arbeiten über volkskünstlerisch gestaltete Schloßblechformen²⁵ an den Weinkellern im Mittel- und Ostteil des Weinviertels, Gerätschaften wie z.B. die Ringstöcke der Hirten im Südostteil des Landes und farbige niederösterreichische Volksmöbel von L. Schmidt, dann eine Monographie über Täuflingstrachten²⁶, weiters Trachten²⁷ ebenso wie Monographien einzelner Berufszweige und ihrer Produkte²⁸, welche oftmals künstlerische Ausgestaltung erfahren hatten wie z.B. das Sachkulturgut der historischen Schützengilden bei ihren Festen und Feiern seit der frühen Neuzeit.²⁹ Dazu kamen auch mehrere einschlägige Ausstellungen im Österreichischen Museum für Volkskunde - die erste 1946 über „Österreichische Trachten in der Volkskunst und im Bilde“³⁰, eine andere zeigte neu erworbene Motivbilder³¹ -, und schließlich, wichtig für unser Thema, kam es zur Neuaufrichtung zweier Museen im Jahr 1965, die von Anfang an als Volkskunstmuseen konzipiert waren: das bereits

²⁴ Lipp, Volkskunst a.a.O., S. 44-46, 2 Abb.

²⁵ Walter Berger: Die Schloßblechformen an den Weinkellern im Mittel- und Ostteil des niederösterreichischen Weinviertels. Wien (1983).

²⁶ Luise Wache: Die Täuflingstrachten in Österreich. Mit 53 Bildern. (= Niederösterreichische Volkskunde, Bd. 2), Wien, München, Baden bei Wien 1966.

²⁷ Helene Grün: Die „Erneuerten Trachten“ Niederösterreichs. In: Franz Lipp, H. Grün: Volkstracht in Niederösterreich. Erneuerte Tracht (Volkstracht in Niederösterreich, 3. T.), (= Niederösterreichische Volkskunde, Bd. 8). Linz 1973; Christl Schöffner, Hannelore Rosenberger: Trachten aus und rund um Wien. Alte Volkskunst. Ein Werkbuch mit Schnittmusterbogen. Graz, Stuttgart, Wolfsberg 1985.

²⁸ Helene Grün: Die Pecher. Volkskunde aus dem Lebenskreis des Waldes. Hg. im Auftrag des Niederösterreichischen Heimatwerkes. Mit 24 Bildern, 2 Ktn. u. 2 Notenblättern (= Niederösterreichische Volkskunde, Bd. 1). Wien, München 1960.

²⁹ Hermann Goja: Die österreichischen Schützengilden und ihre Feste 1500 - 1750. Studien zu ihrer Geschichte. Wien 1963.

³⁰ Leopold Schmidt: Österreichische Trachten in der Volkskunst und im Bilde. Ausstellung. Museum für Volkskunde, 8. Oktober 1946 bis 31. Juli 1947. Katalog. Wien, 1946.

³¹ Motivbilder aus Österreich. Neuerwerbungen 1946 - 1958 (= Kataloge des Österreichischen Museums für Volkskunde, 6). Wien 1959.

erwähnte Kaiser Franz Josef-Museum in Baden³² und das Weinbaumuseum Krems.³³ Karl Piatys ab 1962 entstandene private bäuerliche Volkskunde-Sammlung in Waidhofen an der Ybbs zählt mit ihren Bereichen „Religiöse Kleinkunst. Bäuerliche Volkskunst“ konzeptionell ebenfalls hierher.³⁴

Nachdem 1966 Wilhelm Huditz seinen Artikel „Volkskunst im Triestingtal“ mit einer Auflistung aller ihm bekannten Objekte dieser Talschaft veröffentlicht³⁵ und aus seiner regionalen Sicht dargelegt hatte, was Volkskunst für die „kleinen Leute“, aber auch für die Rezipienten der Volksforschung bedeutet, wäre näher auf Leopold Schmidts „Volkskunst in Österreich“ hinzuweisen, das bekannte, sehr umfassende Werk, in dem die niederösterreichische Volkskunsthforschung und die niederösterreichischen Volkskunstobjekte, wie in seiner Niederösterreichischen Volkskunde, umfänglich beschrieben wurden, nicht bloß als Werke der Volkskunst, sondern selbstverständlich eingebunden in kulturelle Phänomene, zumindest dem damaligen Forschungsstand entsprechend. Schmidt, der bereits 1952 ein umfangreiches Buch mit dem Titel „Gestaltheiligkeit im bäuerlichen Arbeitsmythos“³⁶ verfaßt hatte, das damit auch Anspruch erhob, sinnbildhafte Volkskunst monographisch darzubieten und manches Gedankengut des Karl von Spieß³⁷ einschloß, hatte seine umfangreiche „Volkskunst“ veröffentlichten können, weil der Forum-Verlag in einer Reihe von österreichischen Kunstmonographien auf das Thema hin vom Autor ange-

³² *Führer durch das Kaiser-Franz-Josef-Museum Baden*. Zusammengestellt v. Roxane Cuvay. Baden, Wien, 1965 (anlässlich der Wiedereröffnung des Museums im Herbst 1965 vom Verein „Niederösterreichische Landesfreunde“ herausgegeben).

³³ *Harry Kühnel*: Das Weinbaumuseum in Krems an der Donau. Hg. v. d. Kulturverwaltung der Stadt Krems an der Donau. Krems an der Donau 1965.

³⁴ *Karl Piaty*: Bäuerliche Volkskunde-Sammlung mit „Ybbstaler Bauernstube“, 1614. Religiöse Kleinkunst. Bäuerliche Volkskunst. Bäuerlicher Hausrat. 1962 - 1977. Waidhofen an der Ybbs 1977.

³⁵ *Wilhelm Huditz*: Volkskunst im Triestingtal. In: *Heimatkundliche Nachrichten*. Beiblatt zum Amtsblatt der B.H. Baden, 88. Jg., Nr. 17, Baden, 25. Aug. 1966, S. 37 f.; Nr. 18, 8. Sept. 1966, S. 39 f.; Nr. 19, 22. Sept. 1966, S. 42; Nr. 20, 6. 10. 1966, S. 43.

³⁶ *Leopold Schmidt*: *Gestaltheiligkeit im bäuerlichen Arbeitsmythos*. Studien zu den Ernteschmittgeräten und ihrer Stellung im europäischen Volksglauben und Volksbrauch (= Veröffentlichungen des Österreichischen Museums für Volkskunde, I). Wien 1952.

³⁷ *Karl Spieß*: *Deutsche Volkskunde als Erschließerin deutscher Kultur*. Mit 54 Abb. im Text u. auf Tafeln. Berlin 1934; *Ders.*: *Marksteine der Volkskunst*. I. T. Mit 225 Abb. im Text u. auf 80 Tafeln (= Jahrbuch für historische Volkskunde, V., VI. Bd.). Berlin, Leipzig 1937; *Ders.*: *Deutsche Volkskunst*. Mit 64 Abb. (= Stubenrauchs deutsche Grundrisse. Die Schwarze Reihe: Deutsche Kultur, Bd. 3/4). Berlin 1940.

sprochen worden war und er diese Thematik seit Jahren als Museumsdirektor durch entsprechende Volkskunst-Ausstellungen nicht nur im eigenen Haus, sondern auch in den Museumsdependancen des Österreichischen Museums für Volkskunde³⁸ - darunter im niederösterreichischen Schloß Gobelsburg³⁹ und im Stift Geras⁴⁰ - propagiert hatte. Er konnte außerdem zu dieser Zeit sogar eine „Wiener Volkskunst aus fünf Jahrhunderten“ vorlegen.⁴¹ Eine Zusammenfassung seiner wichtigsten einschlägigen Arbeiten erschien schließlich als Sammelband unter dem Titel „Werke der alten Volkskunst“ 1979.⁴² Merken wir uns den Begriff der „Alten Volkskunst“!

Daß sich in diesem Fahrwasser Schmidts auch seine Mitarbeiter und Schüler mit Volkskunstthemen beschäftigen durften, ist bekannt. So etwa Helene Grün⁴³, die in der vom Niederösterreichischen Bildungs- und Heimatwerk herausgegebenen Reihe mehrere umfangreiche Monographien zur niederösterreichischen Volkskunde, darunter über beschnitzte Faßböden, Volkstrachten, Tür und Tor, herausbrachte.

Schmidt hatte bekanntlich 1967 die Sammlung Religiöse Volkskunst im ehemaligen Wiener Ursulinenkloster aufgestellt.⁴⁴ Auffallend ist, daß in weiterer Folge in einer Reihe niederösterreichischer Museen, u.a. in Waidhofen an der Thaya, Volksfrömmigkeit und Wallfahrt thematisiert wurde. Daß beispielsweise etwa in Thaya seit diesem Zeitraum Pfarrer Florian Schweitzer sogar die Bildstöcke der Region betreute und unab-

³⁸ *Leopold Schmidt* (m. Beiträgen v. *Klaus Beitzl* u. *Kurt Ganzinger*): Sammlung Religiöse Volkskunst mit der alten Klosterapotheke im ehemaligen Wiener Ursulinenkloster. Mit 2 Ktn. im Text u. 16 Abb. auf Tafeln (= Veröffentlichungen des Österreichischen Museums für Volkskunde, XII). Wien, Horn 1967.

³⁹ *Leopold Schmidt, Klaus Beitzl*: Schlossmuseum Gobelsburg. Sammlung Altösterreichische Volksmajolika und Waldviertler Volkskunst. 2., erw. Aufl., Wien 1968; *Leopold Schmidt*: Volkstümlich geformtes, bemaltes, geschliffenes Glas. Ausstellungskatalog, Österreichisches Museum für Volkskunde, Außenstelle Schloßmuseum Gobelsburg. Wien 1975.

⁴⁰ *Leopold Schmidt*: Die Grotteske in der Volkskunst. Ausstellungskatalog, Österreichisches Museum für Volkskunde. Wien 1975, S. 37; *Ders.*: Volkskunst im Zeichen der Fische (= Kataloge des Österreichischen Museum für Volkskunde, 24). Wien 1976.

⁴¹ *Ders.*: Die Kunst der Namenlosen. Wiener Volkskunst aus fünf Jahrhunderten. Salzburg, Stuttgart 1968.

⁴² *Ders.*: Werke der alten Volkskunst. Gesammelte Interpretationen (= Rosenheimer Raritäten). Rosenheim, Nördlingen 1979.

⁴³ *Helene Grün*: Faßbinder. Faßböden. Handwerk und Kunst. Mit 82 Bildern, davon eines in Farben (= Niederösterreichische Volkskunde, Bd. 3). Wien, München, Baden bei Wien 1968; *Dies.*: Volkskunst um Tür und Tor. Mit 202 Bildern, davon 133 in Farbe (= Niederösterreichische Volkskunde, Bd. 14). Wien, Horn 1982.

⁴⁴ *Schmidt*, Sammlung Religiöse Volkskunst mit der alten Klosterapotheke (wie Anm. 38).

hängig davon sich fachliche Arbeitskreise allenthalben mit Themen der Bildstockforschung und -pflege befaßten, sei hier nur am Rande vermerkt.⁴⁵ Wie ja überhaupt seit Anfang der siebziger Jahre das Interesse an „Naiver Architektur“ in Niederösterreich zunahm⁴⁶ - später unter Obhut des Landes gefördert, war diese zunächst, nicht zuletzt nach Vorarbeiten von Hans Haid im Rahmen des Niederösterreichischen Bildungs- und Heimatwerkes, vor allem von jüngeren engagierten Architekten in ihren zahlreichen Facetten dokumentiert, analysiert und diskutiert worden und hatte dann in einem schwierigen Prozeß allmählich an Wert gewonnen.

Ich selbst hatte neun Jahre lang, von 1964 bis 1973, die Aufgabe, die Volkskundesammlung am NÖ. Landesmuseum nach der Stagnation der Nachkriegszeit weiter auszubauen. Ich erinnere mich, daß in dieser Zeit zahlreiche Objekte ins Haus kamen, die auch volkskünstlerisch wichtig waren und die zum Teil in Sonderausstellungen einer interessierten Öffentlichkeit gezeigt werden konnten (Andachtsbildersammlung Klar, Krippen, Möbelsammlung Pfaffenbichler usw.) Mein inzwischen pensionierter Nachfolger Werner Galler konnte nicht zuletzt aus diesem Fundus später mehrere interessante Ausstellungen, zum Teil unter Berücksichtigung privater Volkskunstsammler, gestalten, die ein umfassendes Bild älterer Volkskunst und früheren Volkslebens in Niederösterreich zeigten.⁴⁷

Als man gegen Ende der sechziger Jahre im Zuge einer Aufbruchstimmung fachintern die Volkskunstvorlieben, Sammelleidenschaft und

⁴⁵ Friedrich Schadauer: Bericht über die Ausstellung „Volkskunst in Kirche und Haus“. In: Heimatkundliche Nachrichten. Beiblatt zum Amtsblatt der Bezirkshauptmannschaft Waidhofen/Th., 2. Jg., F. 20, Waidhofen/Th., 1. Sept. 1975, (S. 1 f.); Ders.: Thaya. Bilanz zur Ausstellung „Volkskunst in Kirche und Haus“. In: Ebd., F. 22, 1. Nov. 1975, (S. 1 f.).

⁴⁶ Gerd Endmayr u. a.: Naive Architektur in Niederösterreich. Dokumentation der Planungsgruppe ZS1. Wien 1975; Ders.: Studien zur naiven Architektur. Entwurf eines Gesamtkonzeptes zur Förderung des Gedankens der Erhaltung und Entwicklung der naiven Architektur Niederösterreichs im Wirkungsbereich des Niederösterreichischen Bildungs- und Heimatwerkes. Naive Architektur in Niederösterreich. Wien, Febr. 1975; Johann Kräftner: Naive Architektur in Niederösterreich. Mit einem Vorwort v. Rob Krier. 3. Aufl. St. Pölten 1981; Ders.: Naive Architektur. Zur Ästhetik ländlichen Bauens in Niederösterreich. II. St. Pölten, Wien 1987.

⁴⁷ W(erner) Galler, H(ans) Schölm: Volkskunst aus Niederösterreichischem Privatbesitz. Sonderausstellung des NÖ. Landesmuseums. 2.4. - 23.5. 1976 (= Katalog des NÖ. Landesmuseums, N. F., o. Nr.). Wien 1976; W. Galler: Volkskunst und Volksleben in Niederösterreich. Objekte aus dem NÖ. Landesmuseum. MI u. Hg.: Österreich-Haus Palais Palffy, Wien 1. Wien, Deutsch-Wagram (1984).

Interessen mancher Fachleute belächelte und diese als „Stoffhuber“ titulierte und aufgrund dessen sicher zu sein glaubte, niemals wieder werden sich Volkskundeinteressierte mit Volkskunst befassen, hatte man sich offensichtlich getäuscht. Zur Sichtweise traditioneller volkhafter Kunstvorstellungen trat allmählich die Erkenntnis, daß es so etwas wie die Schaffensfreude bislang kaum in Erscheinung Getretener gibt, wie etwa jene österreichischen Arbeiter und Angestellten, die Beispiele ihres hobbymäßig betriebenen Freizeitschaffens bereits 1958 in Wien zeigten⁴⁸; darunter waren z.B. der niederösterreichische Feilenschleifer Franz Spielbichler aus Lilienfeld oder die damals 22jährige Hausfrau Martina Eisenkölbl; von 18.000 für diese Schau eingereichten Arbeiten konnten immerhin über 2.500 Werke ausgestellt werden. Inzwischen sind die Produkte von Laienmalern, einer „neuen Volkskunst“ auch fachwissenschaftlich akzeptiert, wie eine Ausstellung im Museum für Deutsche Volkskunde in Berlin 1979 bewies.⁴⁹ Erscheinen solche Belege eher vereinzelt, weil sich die breite Öffentlichkeit mehr am gängigen Kunstschaffen bildender Künstler orientiert, so wissen wir seit damals allenthalben vom Interesse, welches kunsthandwerkliche „Volkskunst-kurse“ jeder Art, etwa in Laienkreisen der Volkshochschulen und der Volksbildungsbewegung, finden, z.B. im Hobbyzentrum Stift Geras⁵⁰, aber auch im Rahmen privater Freizeit- und Urlaubsgestaltung. Eine Bewertung dieser Dinge brauchen wir hier nicht vornehmen. Es gibt subjektive Kriterien für Geschmacksfragen: Kunst, Volkskunst, Kunst für die Masse, Kitsch⁵¹ - das Unästhetische ist lediglich eine andere Art von Ästhetik. Auch ich möchte also den Begriff Kitsch als beurteilend und

⁴⁸ *Talente, entdeckt - erweckt*. Festschrift. Eine kulturelle Schau der Schaffensfreude österreichischer Arbeiter und Angestellter. Wiener Künstlerhaus. 19. März bis 13. April 1958. Wien 1958.

⁴⁹ Wiener und niederösterreichische Beispiele s. *Laienmaler aus Deutschland und Österreich*. Die Sammlung des Museums für Deutsche Volkskunde. Ausstellung der Stiftung Preussischer Kulturbesitz in Bonn - Bad Godesberg vom 14. Dezember 1979 bis zum 27. Januar 1980. Ausstellung im Museum für Deutsche Volkskunde, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin vom 2. März 1980 bis zu 21. September 1980. Vorwort u. Katalog: Theodor Kohlmann. Einführung: Lothar Pretzell (= Schriften des Museums für Deutsche Volkskunde Berlin, Bd. 5). Berlin 1979, S. 61-65, Abb. 46 - 50, 1 Portr.; S. 124-127, Abb. 115-117, 1 Portr.

⁵⁰ *Ich mache mir mein Steckenpferd*. Hand-Werk und Volkskunst. Schnitzen, Töpfern, Weben, Vergolden, Restaurieren, Stoffdrucken, Hinterglasmalen, Buchbinden, Holz bemalen, etc. etc. Das Handbuch aus dem Hobbyzentrum Stift Geras. Hg. u. eingel. v. Joachim Angerer. Redaktion u. lektoratsmäßige Betreuung ... Christoph Wagner. Graphik v. Renate Habinger. Mit. 137 Illustrationen. Wien [u.a.] 1981.

⁵¹ *Ludwig Giesz: Phänomenologie des Kitsches*. Frankfurt am Main, Leck 1994.

nicht verurteilend angewandt sehen.⁵² Auf Niederösterreich bezogen heißt dies, daß Objekte, wie sie z.B. im Katalog „Gartenzwerg und Muschelgarten“ dokumentiert sind, eben Zeugnisse einer alternativen Ästhetik und dementsprechend ernst zu nehmen sind. Im Katalog dieser Ausstellung heißt es lapidar⁵³: „Diese Produkte stellen (...) Erscheinungsbilder einer selbst gefundenen Lebensauffassung dar“; dem ist eigentlich nichts hinzuzufügen. So betrachtet könnte die Volkskunde als Wissenschaft vom Menschen und seiner vielfältigen Eingebundenheit in gesellschaftliche Bezüge unter Zuhilfenahme kunstpädagogischer Methoden eine fruchtbare zwischenmenschliche Vermittlungstätigkeit inaugrieren.⁵⁴

Die Volkskulturforschung wird im Bereich volkskünstlerischer Sichtweisen sich zukünftig einerseits mit weiteren historischen Volkskunstthemen beschäftigen und manches davon in Ausstellungen zeigen, wie dies vor einiger Zeit auch im Österreichischen Museum für Volkskunde geschah, wo Nora Czapka nostalgisch „Waldviertler Heimat-Bilder“ dokumentierte⁵⁵, aber jeder von den grausamen Zusammenhängen mit der Vertreibung der einheimischen Bevölkerung aus diesem Gebiet des Truppenübungsplatzes Döllersheim/Allentsteig wußte; diese gezeigten Bilder sind Quellen und vermitteln Sachthemen mit dem Blick zurück, die uns heute Ausschnitte des Vergangenen zeigen. Andererseits geht das Leben weiter, auch neue Formen und Gestaltungen künstlerischer Art sind Realität; jedenfalls haben viele Zeitgenossen mit Künstlerischem Freude und zeigen dies auch in angewandter Pflege da und dort, ja sogar in weltweiten Zusammenkünften wie z.B. den Internatio-

⁵² *Gothard Fellerer*: Stellungbeziehen. Zur Problematik Kunst - Kitsch - Volkskunst mit Berücksichtigung der österreichischen Volkskunst nach 1945. Eine Broschüre des NÖ. Dokumentationszentrums für moderne Kunst und des NÖ. Kulturforums. Schwechat, St. Pölten, Wiener Neustadt 1982, S. 19-23.

⁵³ *Beatrix Bastl*: Gedanken zur Wertigkeit alternativer Ästhetik. In: *B. Bastl, Friedrich Bastl*: Gartenzwerg und Muschelgarten. Beispiele alternativer Ästhetik aus Niederösterreich. Eine Fotodokumentation (= Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums, N.F., Nr. 130). Wien 1983, S. 7.

⁵⁴ *Johann Berger*: Industriekultur als Gegenstand wissenschaftlicher und kunstpädagogischer Tätigkeit. Volkskundliche und kunstpädagogische Aspekte von Aktivitäten zur Industriekultur (= Beiträge zur Volkskunde und Kulturanalyse, Bd. 4). Wien 1990, S. 21.

⁵⁵ *Nora Czapka*: Waldviertler Heimat - Bilder. Studien zur Sachkultur vor 50 Jahren. Sonderausstellung mit Werken von Milly Niefenführ, Hans Neumüller, Helmut Deringer, Franz Bilko und Friedrich Stadler. Österreichisches Museum für Volkskunde. Katalog mit 53 Abb. u. 1 Kt. Wien 1993.

nenal Folk-art-festspielen.⁵⁶ Daß die menschliche Gemeinschaft überall und mehr denn je erfreuliche Begegnungen und Toleranz braucht, seien sie auf dieser Ebene oder anderswo, soll uns recht sein.

⁵⁶ 1. *Arbeitskonferenz der IOV 1980*. Internationale Organisation für Volkskunst. Hg.: Landesverband der Trachten- und Heimatvereine für Niederösterreich. Mödling, Wels 1980; 10. *Internationale Volkskunstfestspiele Krems/Donau 1987* im Rahmen der NÖ. Landesmesse verbunden mit dem Wachauer Volkfest vom 28. August bis 6. September 1987. Hg.: IOV - Internationale Organisation für Volkskunst. Mödling, Krems 1987.

Editha Hörandner, Graz

Wa(h)re Volkskunst

Jede Zeit hat die Volkskunst, die sie verdient, die sie braucht und die sie sich selbst schafft. Das gilt für Namen und Sache zugleich.

Als Axel Olrik zur Bestürzung und Erzürnung seines Lehrers Grønbech auf die Zeitgebundenheit von Begriffsinhalten hinwies („Friede“ in biblischer Zeit sei etwas anderes als der „Friede“ der Germanen), geriet ein anscheinend bis dahin stabiles System von konstanten Größen ins Wanken. Aber das ist lange her. Länger noch als die nun auch schon überwundene Konzeption der - auch für die Volkskunst wichtigen - linearen ewigen Kontinuität.

Wie Tracht, Volksmusik und andere sogenannte „Kanonbereiche“ ist auch Volkskunst ein Begriff der Retrospektive und Reflexion. Die Hersteller bezeichnen ihre Erzeugnisse als Ware („Viechtauer Wår“), die Abnehmer konkretisieren die Produkte in der Bezeichnung (ein „Wachsstöckel“ oder „Wachsstürzel“ war ein solches und nicht ein „religiöses Volkskunstobjekt“). Nicht einmal aus der Zeitdistanz der Entfernung von dieser Alltagswelt rekurriert man auf den Volkskunst-Begriff. Das „Wachsstöckel“ (um bei diesem Beispiel zu bleiben) der Groß- oder Urgroßmutter ist hier nicht Volkskunst, sondern - vom persönlichen Bezug her - „Andenken“, allgemein ein „Altertum“ (Zeuge der Vergangenheit, Realie aus einer früheren Welt). „Altertum“ ist ein - wahrscheinlich durch den schulischen Heimatkunde-Unterricht vermittelter - Begriff aus der Fachsprache der Relikte-Suche(r); denn eigentlich ist das ausrangierte Ding, das - seines eventuellen Gefühlswerts als Memorialobjekt entkleidet - nicht mehr gebraucht wird und das keiner mehr so richtig will, das im „Glaskastl“ (der Schauvitrine) allmählich verstaubt oder im Wäschekasten zunehmend im Weg ist, Plunder, wert- und nutzlos gewordenes Zeug, ein „Glumpert“, das bestenfalls auf dem Dachboden landet (sofern es nicht weggeworfen wird).

Der Schauplatz des Geschehens ist in besonderem Maße der ländliche Bereich. Trotz des charakteristischen („gesunden“) Verhältnisses zu Besitz und Geld schaltet der Bauer nicht schnell genug und geht lange nicht auf wirtschaftliche Distanz zu der von den Städtern mit Entzücken und Bewunderung entdeckten „Volkskunst“ (vgl. z.B. Fischer 1992, 103¹). Der Exotismus der Gäste, das Bestaunen bäuerlichen Lebens, kam den Bestaunten selbst ihrerseits exotisch vor. Zum Gaudium der Einheimischen legten die „Städtischen“ das von ihnen selbst zugunsten städtischer Mode abgelegte „Gwänd“ an und stiegen im „Almerkittel“ bzw. „Stallgwand“ auf die Dachböden und Speicher auf der Suche nach dem am Hof selbst unbeachteten „Glump“. Der Vorgang hatte für die Bauern Unterhaltungswert und stieß auf Verständnislosigkeit.

Noch nach dem Zweiten Weltkrieg, in der Aufbauzeit der Nachkriegsjahre, räumten „Profis“ billig ab: Schon der Tausch einer alten Truhe gegen einen neuen Resopal-Tisch galt als gutes Geschäft. Zu den Sammlern zählten viele Standespersonen vor Ort, denen auf Grund ihres Berufes und des ihnen entgegengebrachten Respekts Einblick gewährt wurde (wie Ärzte und Lehrer, was deren oft beeindruckende Kollektionen erklärt). Händler versorgten sich, aber auch den Antiquitätenhandel, denn der „Handel mit der Vergangenheit“ ist ein lukratives und prestigeträchtiges Geschäft mit Dauerbedarf. Volkskunst ist dabei ein konkurrenzfähiges Pendant zur Hochkunst.

Mit dieser Gegenüberstellung bietet sich der Übergang zur reflektierenden Betrachtungsweise an. Die Fülle definitorischer Zugänge ist mehr bedrückend als beeindruckend. Es dominiert die Impression, daß das von der Homöopathie in ihrem Zuständigkeitsbereich jeweils postulierte Allheilmittel im vorliegenden Fall erst gefunden werden müsse. Die zufriedenstellende, umfassende Gesamtdefinition von Volkskunst steht trotz der Fülle der Einzelleistungen noch aus. Martin Scharfe: „Man müßte die Frage (Was ist Volkskunst?) nicht stellen, wenn sie vollstän-

¹ „Das Schönste des Sommers war der alljährliche Kirtag, das große Jahrmarktsfest. Der Marktplatz, ja, das ganze Dorf Unterach, stand voller Buden, in denen man alles, was das Herz begehrte, kaufen konnte. Die Bauern brachten schöne, alte Sachen aus ihrem Besitz zum Verkauf, ihre alten seidenen Tücher, bunt gestickte seidene Dirndkleider, gestickte Westen mit silbernen Knöpfen und Schnüren und vor allem ihren alten Bauernschmuck, die breiten Halsbänder, die aus vielen aneinandergereihten Ketten bestanden, um ihren Kropf zu verbergen, Ohringe, Gürtelschnallen und Armbänder.“

dig gelöst wäre.“ Die Sache ist noch nicht „auf den Begriff gebracht“ (Scharfe 1974, 215).

Für Martin Scharfe - und andere - ist „Volkskunst“ ein historischer Begriff. Er hält dafür, daß er für bestimmte ästhetische Gebilde einer noch zu definierenden Vergangenheit beibehalten, für ästhetische Objektivationen der Gegenwart jedoch strikt vermieden werde. Nach ihm erfuhr Volkskunst eine Metamorphose in die Massenkunst des 19. Jahrhunderts sowie eine Substituierung durch Kitsch (Scharfe 1974, 218). Scharfes Forderung richtet sich natürlich an die Wissenschaft. Aber auch die Fachwelt kommt dieser Forderung nur zum Teil nach, wie u.a. eine Auflistung der Beiträge und Beiträge der Zeitschrift „Volkskunst“ einsichtig macht. (Die Einstellung dieser Zeitschrift erfolgte aus verlagspolitischen Gründen.) Denn neben der kognitiven Bedeutung des Wortes (Denotat) gibt es auch den emotionalen Gehalt des Namens (Konnotat), der - wahrscheinlich immer - mitschwingt, aber in der umgangssprachlichen Verwendung dominiert bzw. der reflektierenden Überlegung vorausgeht. Der Ausdruck „Volkskunst“ ist im allgemeinen Sprachgebrauch durchaus präsent, er hat nicht einmal den Beigeschmack des veralteten Sprachzustands.

Auch ist zu bedenken, daß Exemplare einer auch von Scharfe unbestrittenen historischen Volkskunst durchaus zur Zeit ihrer Entstehung auch Kitsch gewesen sein können, denn Kitsch ist auch eine Geschmacksfrage. Die Patina des Alters, im wörtlichen und übertragenen Sinn, läßt die Objekte vielleicht heute anders erscheinen als zur Zeit ihrer Entstehung oder ihres primären Gebrauchs oder anders gesagt: bevor sie Musealien oder „collectors‘ items“ wurden oder ein neues Leben in gegenwärtigen Systemen wie Wohnraumästhetisierung begannen. Auch im strengen Sinn von Scharfe, der im Kitsch eine ästhetische Erscheinungsform von Ideologie (Scharfe 1974, 243) sieht, wäre die obige Frage nochmals zu stellen, denn „Falsches im ästhetischen System einer Gesellschaft“ (Scharfe 1974, 242) ist meines Erachtens ein allgemeines Problem.

Scharfe spricht zu Recht vom „Volkskunstforschungs-Dickicht“ (Scharfe 1974, 217). Es in seiner Breite und Tiefe zu durchforsten, ist hier nicht der Ort und dank verdienstvoller Zusammenstellungen (wie zuletzt durch Olaf Bockhorn anläßlich der Tagung „Von der Handwerkskunst zum Kunsthandwerk“ 1994 in Spittal an der Drau) auch

nicht unbedingt vonnöten. Eine *tour d'horizon* läßt im Vergleich die Zeitbezogenheit der definatorischen Versuche anhand eines Fundus von Versatzstücken wie formelhaften Wendungen und Trendwörtern, aber auch anhand der Wahl der Zugangsperspektiven sichtbar werden. Nur kurz seien Wort und Sache hier angesprochen. Nicht überraschend in diesem Zusammenhang ist die Feststellung, daß bei dieser Tagung anwesende Spezialisten hier Entscheidendes bei- und weitergebracht haben.

Der *Genius loci* sei zweifach beschworen, denn sowohl der allgemeine als auch der besondere Tagungsort (Wien und das Österreichische Museum für Volkskunde) begegnen an entscheidenden Stellen des Problemfeldes. Hier ist Bernward Deneke zu zitieren. Zu Beginn seines Aufsatzes über „Volkskunst. Leistungen und Defizite eines Begriffs“ fallen drei wichtige Wiener Namen: Hans Tietze, Alois Riegl und Michael Haberlandt. Hans Tietze, Vertreter der Wiener Schule der Kunstgeschichte, setzte sich in den „Bildenden Künsten“ (1919) auch mit „Volkskunst und Kunst“ (auffallend: nicht Hoch- oder Stilkunst) auseinander. Zwei Umstände spielten nach ihm bei der Etablierung des Volkskunst-Begriffs eine wichtige Rolle, ein wissenschaftssystematischer Faktor und eine nostalgisch-retrospektive Komponente; „O-Ton“ Tietze: „(...) das verbreitete Bedürfnis, gemäß neuzeitlicher Systemsucht auch den sonst aller Beachtung entgleitenden Dingen einen wissenschaftlichen Unterschlupf zu verschaffen, dann aber eine von Sentimentalität geleitete Fluchtbewegung von den Forderungen der Gegenwart in die hinterwäldlerische Schlichtheit“ (nach Deneke 1992, 7 und Anm.1). Hier fiel ein wichtiges Stichwort, nämlich das von der ‚sentimentalen Flucht in die hinterwäldlerische Schlichtheit‘. Damit sind unter anderem gewollte Einfachheit und ungewollte Rückständigkeit angesprochen.

Im Umfeld der Wiener Überlegungen zur Volkskunst soll nun eine andere Stimme zu Wort kommen, nämlich die von Adolf Loos. Dessen programmatische Schriften begründeten seinen Ruf, noch bevor er seine aufsehenerregenden Architekturleistungen, hinter die sie später zurücktraten, erbracht hatte. Sie umfassen das tägliche Leben schlechthin und sorgten für Kontroversen (Kaessmayer 1989, 279).

Die Aussagen von Loos sind mehr als Varianten zum Thema, sie bieten eine andere Sichtweise und sind Beweis für einen Widerstreit von Meinungen. Er konstatiert die Unterprivilegiertheit der Bauern, deren Unmöglichkeit, sich eine höhere Kultur aneignen zu können, und greift

als Beispiel für die gewollte kulturelle Niederhaltung der Landbevölkerung die Trachtenpflege heraus: „Der Bauer wird nicht ernst genommen. Sonst könnte es nicht geschehen, daß es Leute gibt, die für die Beibehaltung der alten Tracht eintreten.“ (Loos 1962, 218 [Abendländische Kultur 1903]).

Die von den Städtern „gemachte“ Trachtenpflege nahm Loos mehrmals aufs Korn, besonders im Artikel „Wäsche“ von 1898 (Loos 1962, 113f.): „(...) sie verlangen von anderen Menschen, daß sie ihnen zuliebe in der Landschaft Staffage spielen. (...) Der Bauer hat eine höhere Mission zu erfüllen, als die Berge für die Sommerfrischler stilvoll zu bevölkern. (...) Auch ich gebe zu, daß mir die alten Trachten sehr gut gefallen. Das gibt mir aber noch kein Recht, von meinem Mitmenschen zu verlangen, sie meinerwegen anzulegen. Die Tracht, die in einer bestimmten Form erstarrte Kleidung, die sich nicht mehr weiterentwickelt, ist immer das Zeichen, daß ihr Träger es aufgegeben hat, seinen Zustand zu verändern. Die Tracht ist das Symbol der Resignation (...).“ Symbol des Fortschritts ist die Dreschmaschine. Wo sie ihren Einzug hält, „ist es für immer mit dem malerischen Plunder vorbei“.

Und allgemeiner heißt es (wobei auch die „Volkskunst“ als subsumiert zu begreifen ist): „Die Bestrebungen der zeitlich kulturell Fortgeschrittenen, die dem noch zurückgebliebenen Teil des Volkes aus ästhetischen Gründen ihre alte Kultur erhalten wollen, sind nicht zu unterstützen (Vereine zum Heimatschutz, Erhaltung der alten Tracht usw.).“ (Richtlinien für ein Kunstamt. Beilage zu „Der Friede“, Wien 1919).

Das Beharrungsvermögen der bäuerlichen Kultur beruht nach Loos nicht auf der Beibehaltung ewig gültiger Werte, sondern auf Zwangskonservatismus aufgrund mangelnder Entwicklungsmöglichkeiten (Loos 1962, 280).

Daß Loos' Ansichten Kontroversen hervorriefen, ist nicht verwunderlich. Er schwamm gegen den Strom und gehörte zur Minderheit der Vordenker, war zu modern oder radikal. Worauf er mit seiner Kritik abzielte, war letztlich noch bis nach dem Zweiten Weltkrieg aktuell (und heute?). Dazu gehört die Affinität einer „romantischen“ Volkskunde zu extrem konservativem oder nationalistischem Gedankengut, die Betonung des Gegensatzes Stadt-Land (wobei die Sympathien vieler Volkskundler nach wie vor bei letzterem liegen) und die Beibehaltung der

Verengung des Faches auf eine Bauernvolkskunde. Die Betrachtung zielt aber sogar hier noch an der Realität vorbei: Die Differenziertheit der sozialen Gegebenheiten - Bauern, Landarbeiter, Gewerbetreibende, Kaufleute, „dörfliche Intelligenz“ u. a. - bleibt außer acht. Volkstum und Volkskultur insgesamt, Volkskunst, Tracht, Volksmusik etc. als partes pro toto sah man als unveränderliche Konstanten gegenüber den sich rasch wandelnden Moden und dem technischen Fortschritt, vor allem in nichtbäuerlichen Bevölkerungsgruppen. Das „gute Alte“ wurde gegen „modischen Tand“ ausgespielt und damit Kritik an der modernen Zivilisation geübt und eine vorindustrielle - einseitig glorifizierte - Vergangenheit herbeigewünscht.

Eine literarische Illustration dieser Haltung, die nicht - und das wird an diesem Beispiel besonders deutlich demonstriert - auf „völkische“ Kreise beschränkt war, ist ein Gedicht von Franz Werfel mit dem Titel „Das Bleibende“ (Werfel, 432).

Das Bleibende

Solang noch der Tatrwind leicht
Slowakische Blumen bestreicht,
Solang wirken Mädchen sie ein
In trauliche Buntstickerein.

Solang noch im bayrischen Wald
Die Axt im Morgengraun hallt,
Solang auch der Einsame sitzt,
Der Gott und die Heiligen schnitzt.

Solang auf ligurischer Fahrt
Das Meer seine Fischer gewahrt,
Solang wird am Strande es schau
Die spitzenklöppelnden Fraun.

Ihr Völker der Erde, mich rührt
Das Bleibende, das ihr vollführt.
Ich selbst, ohne Volk ohne Land,
Stütz nun die Stirn in die Hand.

Werfel wurde 1890 in Prag geboren und starb 1945 in Beverly Hills, California, USA. Der Sohn eines jüdischen Kaufmanns nahm 1915-1917 am Ersten Weltkrieg teil und lebte anschließend in Wien. 1938 emigrierte er nach Frankreich. Nach dem Einmarsch der Deutschen gelang ihm 1940 eine abenteuerliche Flucht über die Pyrenäen nach Spanien und Portugal. Von dort aus gelangte er in die USA.

Dem durch rassistische Verfolgung zur Flucht gezwungenen Heimatlosen wird „Das Bleibende“, das diese ästhetischen Erzeugnisse, diese „Volkskunst“ verschiedener Völker für ihn verkörpern, zur Metapher für Heimat und Schutz, Tradition und Wurzeln, für Dauer, in der Sicherheit und Geborgenheit liegen, und sogar für Identität und Einheit in der Vielfalt. Denn dem kosmopolitischen Altösterreicher aus dem Vielvölkerstaat der Monarchie waren multikulturelle Sichtweise und „culture switching“ Selbstverständlichkeiten.

Selbst wenn so manches *cum grano salis* von einem auf andere volkskulturelle Bereiche übertragbar ist, erhebt sich doch die Frage, ob - und wenn ja, wie - sich Loos *expressis verbis* zur Volkskunst äußert. Diesbezüglich wird man enttäuscht. Das Wort „Volkskunst“ ist bei Loos nicht zu finden, wohl aber ist von „Heimatkunst“ (gleichnamiger Aufsatz 1914, Loos 1962, 331ff.) die Rede. In der Heimatkunst erblickten die Architekten seiner Zeit den ‚Rettungsanker im Meer der Stillosigkeit‘. „Die bauernhäuser erscheinen diesen herren exotisch, was sie mit dem worte malerisch umschreiben. Malerisch erscheinen die kleidung der bauern, ihr hausrat und ihre häuser nur uns. (...) was aber ein echter heimatkünstler ist, der wird auch für das richtige moos sorgen. Auch die hauswurz ist nicht zu vergessen. (...) Nur immer ländlich schändlich.“

Wieder zurück zu Tietze. Die prägende Kraft im Verständnis von Volkskunst kommt in beiden genannten Faktoren (wissenschaftsbezogen und nostalgisch-retrospektiv) dem Historismus - im Sinn der Durchdringung der Wirklichkeit mit Aspekten der Geschichte - zu. Die Relikte aus der materiellen Kultur wurden als „angewandte Kunst“ dem (kunsthistorischen) Ordnungsschema eingefügt und Teilbereich dieser Disziplin mit Erkenntniswert für die künstlerische bzw. allgemeine kulturelle Entwicklung (Deneke 1992, 7). Nach Alois Riegl fanden die Eigentümlichkeiten der Kunstperioden in den Arbeiten des sogenannten „Kunstgewerbes“, im besonderen in den Flächenverzerrungen der

„gebrauchszwecklichen Werke“, ihren elementarsten Ausdruck (nach Deneke 1992, 8 und Anm.4). In den „kleinen dekorativen Künsten“ sah man den Ausgangspunkt eines neuen Stils (Wölfflin, nach Deneke 1992, 8 und Anm.3). Den Objekten wurden ästhetische Qualitäten angesonnen, und das Vergangene wurde zum Paradigma (Deneke 1992, 8). Volkstümliche Formen und Dekorationselemente begegnen geballt in den Ausstellungen (Informations- und Leistungsschauen) sowie in den Sammlungen der entsprechenden Museen (Gründungswellen!). Die Bezeichnungen des Sammel- bzw. Ausstellungsguts variieren; man begegnet dem „Kunstgewerbe“, der „Angewandten Kunst“, dem „Kunsthandwerk“, der „Nationalen Hausindustrie“ und der „Volkskunst“. Der Vorbildcharakter wird betont (Deneke 1992, 8f.). Die Dokumentationen werden als Ausschnitte aus der Realität der Vergangenheit aufgefaßt. Aber Volkskunst ist „ein Wort ohne historisches Profil, es führt nicht in die Lebenswelt derjenigen zurück, die die Volkskunst-Gegenstände einst herstellten und benutzten“ (Deneke 1992, 12).

Zum Aspekt der Mutation des verzierten Gebrauchsgegenstandes aus einer vergangenen Alltagswelt zum Ausstellungs-Schaustück bzw. zur Musealie sowie zu jenem der übersteigerten Bewertung von Ornamentik (die später noch einmal eine weitere Hypertrophierung in Symbol und wirkendem Zeichen erfahren sollte) trägt Loos wiederum durchaus Bedenkenswertes bei. In „Ornament und Verbrechen“ (1908) schreibt er: „Wir besitzen keine hobelbänke aus der karolingerzeit, aber jeder schmarren, der auch nur das kleinste ornament aufwies, wurde gesammelt, gereinigt, und prunkpaläste wurden zu seiner beherbergung gebaut“ (Loos 1962, 278). So „kamen nur ornamentierte dinge auf uns, und da nahm man an, daß es früher nur ornamentierte dinge gegeben hätte“ (Loos 1962, 305). Aber: „Die fortschreitende kultur scheidet objekt für objekt vom ornamentiertwerden aus“ (Loos, 1962, 162 [Damenmode]).

Den bestehenden und neu zu schaffenden Museen widmet Loos in seinen schon genannten „Richtlinien für ein Kunstamt“ (1919) einen eigenen Abschnitt. Neben Lokal- und Baumuseen sollten Museen für gute Industrie- und Gewerbeerzeugnisse errichtet werden. Einen Nationalstil lehnt er ab (Loos 1962, 53 [Das sitzmöbel 1898]).

Definitionen sind Abgrenzungen. Die Grenzziehungen erfolgen zeitlich (Volkskunst ist ein historischer Begriff) und thematisch (gegenüber den als verwandt empfundenen Produktionsbereichen wie den schon

vorhin erwähnten sowie volkstümlicher Kunst und in weiterer Folge Laienkunst, Hobbykunst, Freizeitkunst u.a.m.).

Zu den konstitutiven Kategorien der Denotate gehören vor allem Hersteller und Herstellung, Quantität und Qualität, Abnehmer und Bedarf, Gabe und Ware, Material, Form, Verzierung, Funktion und Bedeutung, Tradition und Kontinuität. Der Kategorie der Echtheit möchte ich eine Sonderstellung einräumen.

Allein die - sicherlich unvollständige - Auflistung ermüdet, noch mehr die Auseinandersetzung mit der entsprechenden Fachliteratur. Die Wirkung auf ein breites, wenn auch noch so interessiertes Publikum ist negligeabel. Hier nur einige kurze Anmerkungen. Wir vermissen die Bezeichnung „Künstler“ in der Gruppe der Hersteller. Erst die „demokratische Kulturpolitik“ der kommunistischen Länder schuf den „Dorfkünstler“. (Gibt es ihn in den Reformstaaten auch noch?) Er tritt auch als Individuum aus der Anonymität heraus (nicht zuletzt durch offizielle Ehrungen: „Verdienter Volkskünstler“ etc.).

Das Bild vom kreativen Einzelmenschen („Einsam sitzt ...“) fernab von arbeitsteiligem Teamwork (um es positiv zu beschreiben), aber auch von der Idylle der gemütlichen Gemeinschaftsarbeit (Spitzenklöpplerinnen) wirkt bis heute in den Vorstellungen nach und ist als Konnotat Teil des Begriffs Volkskunst. Das von jedem freunden Burschen für sein unworbenes Mädchen mit den passenden Motiven aus dem Überlieferungsschatz (Dreisproß/Lebensbaum, Herz und paarige Vögel, Sechsstern und Wirbelmotiv usw.) ästhetisch gestaltete, aber auch symbolisch angereicherte Waschbrett als Liebesgabe ist weithin geläufig. Weniger parat hat man den Gedanken an andere Möglichkeiten der Produktion. Die Vorstellung von der Einzelanfertigung aus einer Hand für den Eigenbedarf, dem Unikat, wenn auch als typischem Stück, herrscht außerfachlich vor. Der Gedanke von der Handarbeit in überschaubarer Menge verdeckt den Blick auf die Masse der Gleichstücke aus serieller Fertigung, der Gedanke an die industrielle Massenware wird verdrängt.

Im emotionalen Begriffsgehalt von Volkskunst lebt in bezug auf Tradition und Kontinuität die romantische Auffassung von der konstanten, durch Jahrhunderte gleichbleibenden Gestaltungskraft des Volkes fort. Aber das „Leben in überlieferten Ordnungen“ (um auch Leopold Schmidt zu bemühen) ist nur von einer mehr oder minder *longue durée*.

Zurückkommend auf die Kategorie der Echtheit sei zuerst vom Wort ausgegangen. Es besteht ein Zusammenhang mit *ehaft*, was „der (sozialen) Ordnung entsprechend“ bedeutet (Torsten Gebhard). Eine Verbindung zum „Leben in überlieferten Ordnungen“ kann gedacht, mit Systemimmanenz kann assoziiert werden. Als Synonyma von „echt“ können „wahr, unverfälscht, original“ und „authentisch“ gelten. Die Kategorie der Echtheit bzw. Authentizität ist eine Garantie für Qualität und postuliert Vollkommenheit. Sie begegnet unweigerlich bei Volkskunst, Volksmusik und Tracht, wo sie als legitimierendes Gütesiegel angebracht wird. Der Wissenschaftler muß sich deswegen mit dem Begriff auseinandersetzen, weil diese Kategorie von der Pflege- und Erneuerungsbewegung eingeführt und seither nicht mehr auszumerzen ist.

Die ständige Reflexion und Erarbeitung neuer Begriffsmodelle ist Fachauftrag und „inzüchtige Nabelschau“ zugleich. Es ist legitim, vom Wissenschaftler Öffentlichkeitsarbeit zu verlangen. Die Frage des Laien „Was ist Volkskunst?“ ist nicht damit zu beantworten, daß man ihm viele Seiten mit bibliographischen Angaben und ein Konvolut gelehrter und gelahrter Fachliteratur in die Hand drückt. Die gängigen Kompendien des Wissens, Enzyklopädien und Lexika, sind wichtige Umsetzer aktuellen Fachwissens, so auch im Fall Volkskunst (z.B. Brockhaus Enzyklopädie: der Artikel „Volkskunst“ stammt von Lenz Kriss-Rettenbeck). Es überrascht allerdings, dem Stichwort Volkskunst auch in einem Lexikon für Kinder (Bamberger, Brunner, Westphal 1958) zu begegnen. Nach einer Aufzählung verschiedener Erzeugnisse (lustiger Schemenschnitt, bestickter Polster, bemalte Schachtel etc.) steht der bemerkenswerte Satz: „‘Das ist Volkskunst’, sagen die Leute, die das sehen.“ Damit wäre die Sache einmal auf den Punkt gebracht!

Verwendete Literatur

Richard Bamberger, Fritz Brunner, Fritz Westphal (Hg.): *Kinderwelt von A bis Z*. Wien ⁵1958.

Olaf Bockhorn: *Volkskunst: gestern - heute - morgen*. In: *Jahrbuch für Volkskunde und Museologie des Bezirksheimatmuseums Spittal/Drau* 8 (1994), S. 13-30.

Bernward Deneke: *Volkskunst. Leistungen und Defizite eines Begriffs*. In: *Jahrbuch für Volkskunde* 1992, S. 7-21.

Brigitte B. Fischer: *Sie schrieben mir*. München ²1992.

Erich Kaessmayer: *Adolf Loos und die Volkskunde*. In: *Graphische Sammlung Albertina* (Hg.): *Adolf Loos*. Wien 1989.

Lenz Kriss-Rettenbeck: *Volkskunst*. In: *Brockhaus Enzyklopädie*, 17. Aufl. des Großen Brockhaus, 19. Band. Wiesbaden 1974, S. 700-702.

Adolf Loos: *Sämtliche Schriften*. Wien 1962.

Martin Scharfe: *Die Volkskunst und ihre Metamorphose*. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 70 (1974), S. 215-245.

Volkskunst. *Zeitschrift für volkstümliche Sachkultur*. 1 (1978) - 13 (1990). Anschließend noch kurzfristig als eigener „Volkskunst-Teil“ der Zeitschrift „Kunst und Antiquitäten“ weitergeführt.

Franz Werfel: *Das lyrische Werk*. Hg. von Adolf Klarmann. Frankfurt/M. 1967.



Nicole Kuprian, Bad Gandersheim

Bett-Textilien - buntkariert

*Ein Gebrauchsgegenstand zwischen 'Volkskunst, Hausfleiß
und Hausindustrie'*¹

Karierte Bettwäsche. Blau-weiß, rot-weiß oder blau-rot-weiß kariert. Wem wäre sie nicht bekannt, wer hat nicht womöglich schon einmal darin geschlafen?

Bett-Textilien sind uns heute selbstverständliche und alltägliche Gebrauchsgüter. Als Teil einer vergangenen wie gegenwärtigen Sachkultur stehen sie in enger Beziehung zu den Schlafgewohnheiten des Menschen. Ebenso aber bestimmen und bestimmen ökonomische, technische, soziale, hygienische und ästhetische Aspekte die Herstellungsweise und den Umgang mit den Textilien. Bettwäsche war und ist eingebunden in die alltäglichen geschlechtsspezifischen Handlungsabläufe des Menschen. Sie wurde und wird hergestellt, erworben, gebraucht, ersetzt, ungenutzt und entsorgt.²

Über die Sachgutbestände musealer Sammlungen von Bettwäsche ist bisher kaum geforscht worden. Dies liegt zum einen an der dürftigen Quellenlage, die nur wenige konkrete Aussagen über Bettbezüge, Kopfkissenbezüge oder Laken hergibt, und zum anderen am relativ leicht verfügbaren Material dieses Gebrauchsobjektes.³ Die ältesten überhaupt erhaltenen Bett-Textilien stammen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahr-

¹ Die mündliche Form des Vortrages wurde weitgehend beibehalten und lediglich um Nachweise ergänzt.

² *Andrea Hauser*: Dinge des Alltags. Studien zur historischen Sachkultur eines schwäbischen Dorfes. Tübingen 1994, S.19-26 und S.56-60.

³ Vergleiche hierzu *Wolfgang Brückner*: Dingbedeutung und Materialwertigkeit. In: Bayerische Blätter für Volkskunde. Heft 1, 1995, S.15-32.

hundreds und befinden sich im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg.⁴

Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist die Bettwäsche-Sammlung des Westfälischen Freilichtmuseums in Detmold. Das Museum verfügt über einen Bestand von ca. 1.200 Einzeltextilien aus sämtlichen Regionen Westfalens. Der größte Teil wird um die Jahrhundertwende und in den Beginn des 20. Jahrhunderts datiert, einige Objekte können auch dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zugeordnet werden. Die Bett-Textilien stammen überwiegend aus ländlichen Haushalten.

Ca. 70% der Sammlung besteht zu gleichen Teilen aus rein weißen und karierten Bezügen.⁵ Weiße Bett- und Kissenbezüge sind oft aus feiner Baumwolle in Leinwandbindung oder in Damast maschinell gefertigt und mit Biesen, Häkelarbeiten oder Stickereien verziert. Sie wurden meistens aus einem einzigen breiten Stoffstück mit der Nähmaschine genäht. Der größte Anteil dieser Textilien ist gelegentlich mit recht kunstvollen, handgestickten Monogrammen aus weißem oder rotem Garn versehen.

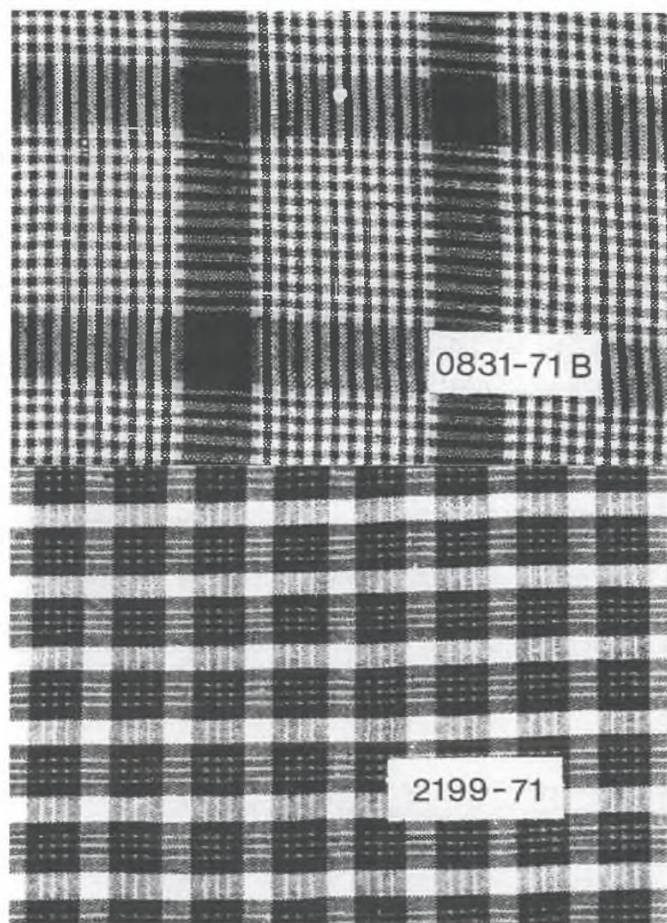
Bei den karierten Bezügen dagegen überwiegen die groben Stoffe, die aus zwei oder drei hand- oder maschinell gewebten Stoffbahnen gefertigt wurden. Nur selten besitzen sie, wie auch bei den Laken manchmal feststellbar, ein einfaches Kreuzstichmonogramm aus rotem Garn.

Die Karoformen der Bezüge sind klein- und buntkariert. Farblich setzen sich diese Stoffe ausschließlich aus intensiv leuchtenden Kombinationen der Farben Blau, Rot, Weiß und Schwarz zusammen. Nur wenige Textilien weisen ein einheitlich blau-weiß oder rot-weiß gewürfeltes Karo auf. Die Musterung dieser buntkarierten Bettwäsche besteht aus äußerst vielfältigen Variationen.⁶

⁴ *Birgit Littmann-Brunner*: Textile Bettgeschichten. In: *Wie sie sich betten*. Ausstellungskatalog. Schweizerisches Museum für Volkskunde Basel. Basel 1994, S. 25-34, hier S.26; *Birgit Littmann-Brunner*: Textile Bettgeschichten. In: *Stoffe und Räume. Eine Textile Wohngeschichte der Schweiz*. Ausstellung auf Schloss Thunstetten 1986, S. 57-71, hier S.59; *Jutta Zander-Seidel*: *Textiler Hausrat. Kleidung und Haustextilien in Nürnberg von 1500-1650*. München 1990, S. 334-355, hier S. 343-344.

⁵ Die restlichen ca. 30% der Sammlung setzen sich zu einem großen Teil aus einfarbig weißen Laken zusammen. Zudem enthält der Bestand Bett- und Kopfkissenbezüge, die mittels Blaudruck oder synthetischer Farben bemustert wurden.

⁶ Sachgutsammlung 'Bettwäsche' des WFM.



Musterungen kleinkarierter Bezüge:

Bettbezug aus Detmold, Kreis Lippe, Leinen

15 Fäden auf 1 cm, blau-weiß-rot-kariert, Leinwandbindung, Größe: 1,81m x 1,65m in fünf einzelnen Bahnen handgenäht, Verschußform: Baumwollbänder, Maße des dunkelsten und größten Karos: 2cm x 2cm, handgewebt im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts (WFM Inv. Nr. 831-71 B).

Kopfkissenbezug aus Gestringen, Kreis Lübbecke, Baumwolle

20 Fäden auf 1 cm, blau-weiß-rot-kariert, Leinwandbindung, maschinelle Herstellung des Stoffes, Größe: 0,79m x 0,65m, Nähte hand- und maschinengenäht, Verschußform: Baumwollbänder, Maße des dunkelsten und größten Karos: 1,5cm x 1,5cm, hergestellt im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts (WFM Inv. Nr. 2199-71).

Bei näherer Betrachtung eröffnen sich für die Analyse der Bett-Textilien des 18. und 19. Jahrhunderts sieben eng miteinander verbundene Aspekte.⁷ Sie bieten gleichfalls eine Grundlage für die Interpretation der Bestände des Westfälischen Freilichtmuseums als 'optische Gestaltungselemente im Raum'.

1. Herstellungsweise

In Westfalen, einer Region, in der das hausindustrielle Leinengewerbe Ende des 18. Jahrhunderts einen Höhepunkt erreicht hatte,⁸ wurde Bettwäsche bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts zum überwiegenden Teil aus Leinen und auf einem einfachen Webstuhl in Leinwandbindung hergestellt. Stoffe für den gehobenen Bedarf, wie beispielsweise der in Atlas- oder Körperbindung verwobene Bettbarchent, konnten nur auf Webstühlen mit bis zu 6 Tritten produziert werden.⁹

Um 1800 lassen sich drei wesentliche Qualitäten von Leinengewebe unterscheiden, die klare Leinwand, die dichte Leinwand und das Drellgewebe. Das „Löwendlinnen“, daß im Münsterland, im Osnabrücker-, Tecklenburger-, Ravensberger- und Mindener Land häufig auch für den Hausgebrauch gefertigt wurde, war ein grobes, schmales, ungebleichtes Leinwandgewebe, welches aus Flachs- oder Hanffasern bestand.¹⁰ Auch

⁷ Wichtige Hinweise und anregende Diskussionen verdanke ich Kurt Dröge (Oldenburg), Franz Josef Dubbi (Warburg), Christoph Köck (München) und Andreas Scholz (Detmold).

⁸ Stephanie Reekers: Beiträge zur statistischen Darstellung der gewerblichen Wirtschaft Westfalens um 1800. Teile 1-12, insbesondere Teil 9, 10 und 12. In: Westfälische Forschungen. Zeitschrift des Westfälischen Instituts für Regionalgeschichte des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe, hier Bd.43, 1993, S.357-513.

⁹ Eduard Schoneweg: Das Leinengewerbe in der Grafschaft Ravensberg. Bielefeld 1923, S. 139. Leinen und Barchentgewebe in der Stadt und auf dem Land. Begleitheft zur Ausstellung. Museum Biberach. Biberach 1979, S. 25.

¹⁰ Claudia Selheim: Das textile Angebot eines ländlichen Warenlagers in Süddeutschland 1778-1824. Bd.1. Würzburg 1994, S. 218-220; Klaus Tidow: Leinenweber in Norddeutschland. In: Deutsches Textilforum. Heft 1, 1985, S. 28; Karl Prümer: Unsere Westfälische Heimat und ihre Nachbargebiete, o. O., o. J., Reprint 1982, S. 93; Heinz Potthoff: Das Ravensberger Leinengewerbe im 17. und 18. Jahrhundert. In: Jahresbericht des historischen Vereins für die Grafschaft Bielefeld. Bielefeld 1921, S. 27-83, hier S. 45-52 und S. 61; Emilie Schönfeld: Herford als Garn- und Leinenmarkt in zwei Jahrhunderten 1670-1870. In: Jahresbericht des historischen Vereins für die Grafschaft Ravensberg zu Bielefeld. Bielefeld 1929, S. 1-166, hier S. 79-81; Allgemeine Encyclopädie für Kaufleute und Fabrikanten so wie für Geschäftsleute überhaupt. Leipzig 1838, S. 509.

Bettwäsche ist zum großen Teil aus diesem ca. 60 cm breit gewebten Stoff zusammengenäht worden.

2. Schlafkultur

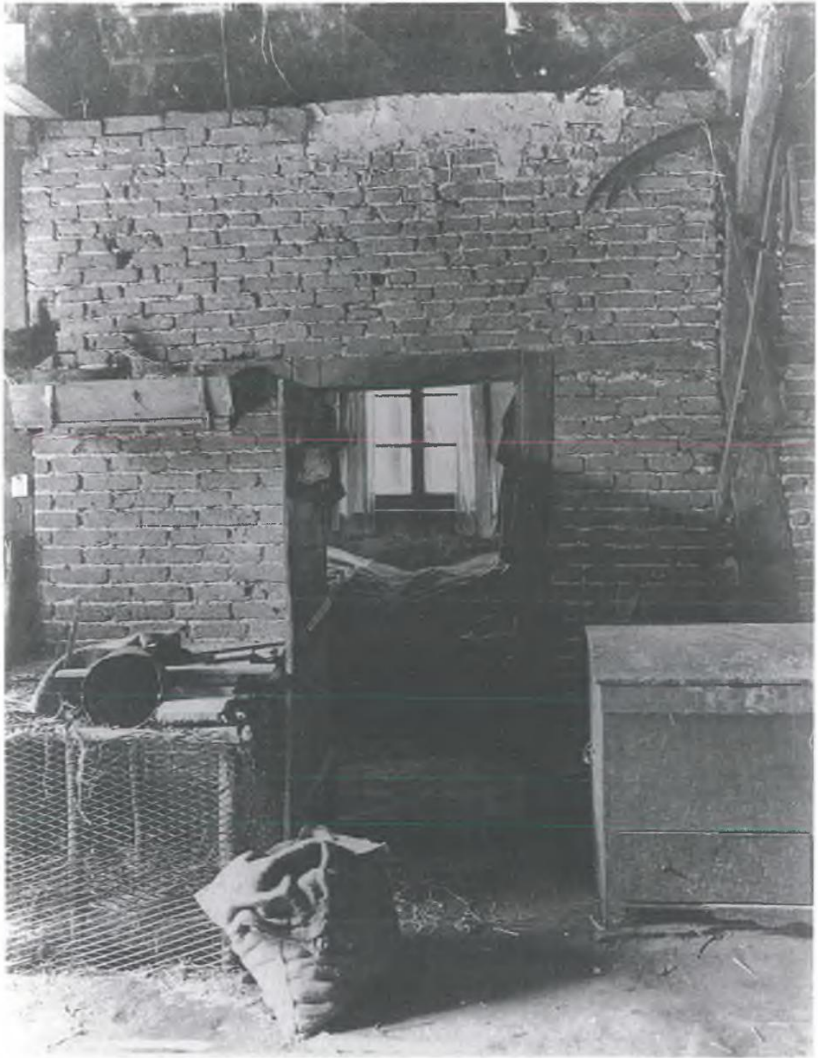
Bettwäsche ist ein alltägliches Gebrauchsgut zum Schlafen. Daß der allgemeine Prozeß der Kontrollierung und Intimisierung¹¹ des Schlafens um die Wende des 18. zum 19. Jahrhunderts regional, sozial und zeitlich sehr unterschiedlich verlief, wurde inzwischen mehrfach in regionalen Studien der Volkskunde und Hausforschung auch für Westfalen bestätigt.¹²

Die Entwicklung der individuellen Nutzung des Bettes, und damit auch der Bettwäsche, setzte sich erst mit einer relativen Angleichung der Besitzverhältnisse aller Bevölkerungsteile durch.¹³ Diese Tendenz läßt sich auch an den üblichen Größen der Bettbezüge feststellen. Im westlichen Münsterland betragen sie zum Ende des 19. Jahrhunderts in der

¹¹ *Michelle Perrot*: Geschichte des privaten Lebens. Von der Revolution zum Großen Krieg. Bd.4. Frankfurt 1992; *Antoine Prost, Gerard Vincent*: Geschichte des privaten Lebens. Vom Ersten Weltkrieg zur Gegenwart. Bd.5. Frankfurt 1993.

¹² *Gottfried Korff*: Einige Bemerkungen zum Wandel des Bettes. In: Zeitschrift für Volkskunde 77/1981, S. 1-16; *Gottfried Korff*: Wie man sich bettet, so liegt man. Überlegungen zur Schlafkultur auf der Grundlage des Bettenbestandes des Rheinischen Freilichtmuseums Kommern. Adelhart Zippelius zum 20.6.1986. In: *Konrad Bedal, Hermann Heidrich*: Freilichtmuseum und Sozialgeschichte. Referate des Symposiums am Fränkischen Freilichtmuseum vom 7. bis 8. November 1985. Bad Windsheim 1986, S.57-75; *Ruth-E Mohrmann*: „in der freywilligen Nachlassung der willkürlichen Bewegungen“. Anmerkungen zur Geschichte des Schlafens. In: *Burkhard Pöttler, Helmut Eberhart*: Innovation und Wandel. Festschrift für Oskar Moser zum 80. Geburtstag. Graz 1994, S. 261-278; *Walter Stengel*: Alte Wohnkultur in Berlin und in der Mark im Spiegel der Quellen des 16.-19. Jahrhunderts. Berlin 1958, S. 129-172; *Franz-Josef Dubbi*: Himmelbett - Schlafbank - Strohschütte. Ländliche Schlafkultur im Westfälischen Freilichtmuseum Detmold. Detmold 1991; *Fred Kaspar*: Bauen und Wohnen in einer alten Hansestadt. Zur Nutzung von Wohnbauten zwischen dem 16. und 19. Jahrhundert dargestellt am Beispiel der Stadt Lemgo. Münster 1985; *Volker Glänzer*: Ländliches Wohnen vor der Industrialisierung. Münster 1980, S. 62-65.

¹³ *Hauser* 1994 (wie Anm.2), S.280; *Carl Hermann Bitter*: Bericht über den Notstand in der Senne zwischen Bielefeld und Paderborn, Regierungsbezirk Minden, und Vorschläge zur Beseitigung desselben, auf Grund örtlicher Untersuchungen aufgestellt 1853. Nachdruck in: 65. Jahresbericht des Historischen Vereins für die Grafschaft Ravensberg. Bielefeld 1966, S. 1-108, hier S. 11-13; *Eckhard Trox*: Karl Grün 1817-1887. Eine Biographie. Lüdenscheid 1993, S. 34.



Ein in einer Tenne eingebauter Schlafräum. Westfalen um 1920.
Noch im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts waren nicht nur in ländlichen Gebieten Westfalens die hygienischen Verhältnisse und die Bedingungen zum Schlafen sehr verschieden.

Regel noch 2,20 m oder 2,00 m x 1,60 m, sodaß in ihnen immer mindestens zwei erwachsene Personen schlafen konnten.¹⁴

Eine für Norddeutschland und Teile Westfalens typische Entwicklung in der Schlafkultur ist die Wandbett-Tradition. Auswirkungen ihres Verschwindens am Beginn des 19. Jahrhunderts¹⁵ lassen sich nur erahnen. Den Blicken freigesetzt, mußten ästhetische Komponenten wie Farbe und Ornamentik der Bettwäsche nun eine deutliche Aufwertung erfahren.¹⁶

3. Hygiene- und Reinlichkeitsvorstellungen

Im engen Zusammenhang mit der Entwicklung der Schlafkultur stehen die Veränderungen im hygienischen Bereich.¹⁷ Die bereits im 18. Jahrhundert formulierten Forderungen des 'Bettenmachens', die Betten regelmäßig zu lüften, von Ungeziefer zu befreien und die Bettwäsche alle ein bis zwei Wochen zu wechseln,¹⁸ haben sich in den ländlichen Gebieten Westfalens nur langsam durchgesetzt.¹⁹ So war es noch im frühen 19. Jahrhundert selbst in begüterten Haushalten üblich, Wäsche nur zwei- bis viermal pro Jahr zu waschen.²⁰

¹⁴ *Dietmar Sauerermann*: Bäuerliche Brautschätze in Westfalen. In: Rheinisch-westfälische Zeitschrift für Volkskunde 18/19 (1971/72), S. 103-153, hier S. 118; *Maria Schmidt*: Das Wohnungswesen der Stadt Münster im 17. Jahrhundert. Münster 1965, S. 120.

¹⁵ Unveröffentlichtes Manuskript von *Bernd Wilhelm Linnemeier*. Münster 1995, S. 3; *Dietmar Sauerermann*: Brautschatzverschreibungen als Quelle für die Veränderungen der bäuerlichen Kultur im 18. Jahrhundert. Das Beispiel Lienen. In: Westfälische Forschungen, Bd. 29, Münster 1979, S. 199-222, hier S. 205-207.

¹⁶ *Korff* 1986 (wie Anm.12), S. 63.

¹⁷ Zu den medizinisch-hygienischen Erkenntnissen der Zeit: *Ch. W. Hüfeland*: Der Schlaf und das Schlafzimmer in Beziehung auf die Gesundheit. Weimar, Wien 1803; *Wolf Davidson*: Ueber den Schlaf. Eine medizinisch, psychologische Abhandlung. Berlin 1796; *Susanna Stolz*: Die Handwerke des Körpers. Bader, Barbier, Perückenmacher, Friseur. Folge und Ausdruck historischen Körperverständnisses. Marburg 1992.

¹⁸ *Andrea Nisalke*: Bett und Schlafen. Kultureller Wandel in Hohenlohe im 19. Jahrhundert am Beispiel Wackershofen. M.A., Würzburg 1990, S. 109 und S. 112.

¹⁹ *Bettina Wischhöfer*: Krankheit, Gesundheit und Gesellschaft in der Aufklärung. Das Beispiel Lippe 1750-1830. Frankfurt 1991, S. 25-80, S. 393-419 und S. 443-450; *Dietmar Sauerermann*, *Gerda Schmitz*: Alltag auf dem Lande. Bilder und Berichte aus dem Archiv für westfälische Volkskunde. Rheda-Wiedenbrück 1986, S. 64-65; *Fred Kaspar*: Alltagswelt in Kleinstadt und Dorf. Bilder, Berichte und Zeiteugnisse aus westfälischen Archiven. Rheda-Wiedenbrück 1989, S. 137-141; *Fritz Bartelt*, *Sigrun Bruntsiek*, *Sabine Klocke-Daffa*: Landleben in Lippe 1850-1950. Bd.2. Detmold 1991, S. 237-238.

²⁰ *Sauerermann*, *Schmitz* 1986 (wie Anm.19), S. 66-72; *Kaspar* 1989 (wie Anm.19), S. 146-149; *Fritz Bartelt*, *Sigrun Bruntsiek*, *Sabine Klocke-Daffa*: Landleben in Lippe 1850-1950. Bd.1.

Inventare des 18. Jahrhunderts bestätigen zudem, daß die quantitative Ausstattung der Bettwäsche kaum Aussagen zur Sozialschicht zulassen.²¹ Eine deutliche Steigerung der Anzahl der Bett-Textilien,²² mit Laken-, Pfühl-, Bett- und Kissenbezügen, ist dagegen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu verzeichnen.²³

Im gleichen Zeitraum vergrößerte sich auch die Ausstattung mit einfachen Laken. Waren diese einer erhöhten Abnutzung ausgesetzt, wurden sie wie Überschlagtextilien benutzt und dienten dann als Bettbezug.²⁴ Zudem ist anzunehmen, daß aufgrund der Verschmutzung durch Sekretionen des Körpers dieses Teil der Bettwäsche öfter ausgetauscht und gereinigt werden mußte. In einem differenzierten Reinigungsprozeß, dem die Bettwäsche in der 'Großen Wäsche' unterworfen war, versuchten Frauen die verräterischen Spuren von Menstruation, Samenfluß und Krankheit zu entfernen. Bis heute haften sie als symbolische Zeichenträger oder konkrete Flecken am Sachgut.²⁵

4. Materieller Wert und Beschaffenheit

Bettstelle und Bettzeug mit ihren enormen Wertunterschieden in der Ausstattung hatten im 18. Jahrhundert einen wichtigen Anteil am mobilen Vermögen an Hausrat und Mobiliar.²⁶ Wie aus Brautschatzverträgen hervorgeht, war das erstrebenswerteste Besitzgut selbst der

Detmold 1990, S. 323-336; *Die Große Wäsche*. Ausstellungskatalog. Schriften des Rheinischen Museumsamtes Nr. 42. Köln 1988, S. 10; *Ricarda Haase*: „Das bißchen Haushalt...“? Zur Geschichte der Technisierung und Rationalisierung der Hausarbeit. Stuttgart 1992, S. 55-57.

²¹ *Nisalke* 1990 (wie Anm.18), S. 74; *Sauerermann* 1972 (wie Anm.14), S. 216.

²² *Sauerermann* 1972 (wie Anm.14), S. 134 und S. 139; *Nisalke* 1990 (wie Anm.18), S. 90-93; *Josef Mangold*: *Leben im Monschauer Land. Wohnen und Wirtschaften im Spiegel von Inventarverzeichnissen des 19. Jahrhunderts*. Köln 1992, S. 100-101.

²³ Staatsarchiv-Detmold, Bestand L 90, Ämter Horn und Brake. Zusammengestellt von Roland Linde im Auftrag des WFM. Die Inventare dokumentieren den Besitz an Möbeln, Haushaltsgegenständen und Kleidung auch der ländlichen Unterschichten (Kleinstättenbesitzer und Grundbesitzlose) im Fürstentum Lippe des 19. Jahrhunderts. Entwicklungstendenzen im 20. Jahrhundert: *Ulrike Vogt*: *Aktuelle Trends bei Angebot und Konsum von Bettwäsche*. Staatsexamensarbeit Münster 1994, S. 76.

²⁴ *Sigrid Wiemer*: *Das Leben in Münsteraner Armenhäuser während des 19. Jahrhunderts*. Münster 1991, S. 127; STA-Detmold, Bestand L 90, Ämter Horn und Brake.

²⁵ *Alain Corbin*: *Wunde Sinne. Über die Begierde, den Schrecken und die Ordnung der Zeit im 19. Jahrhundert*. Stuttgart 1993, S. 40.

²⁶ *Mohrmann* 1994 (wie Anm.12), S. 267-268; *Hermann Heidrich*: *Das Bett. Notizen zur Geschichte des Schlafens*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. Bad Windsheim 1988, S. 10-12; *Nisalke* 1990 (wie Anm.18), S. 92; *Sauerermann* 1979 (wie Anm.15), S. 216.



Schlafraum mit 'ungemachtem Bett' und verschieden karierten Bezügen.
Sauerland um 1914.

untersten ländlichen Bevölkerungsschichten Westfalens, der ärmeren Kötter, ein 'vollständiges Bett', also eine Bettstelle mit einfachem Bettzeug.²⁷

Soziale Unterschiede machten sich im 19. Jahrhundert vermehrt an der Anzahl und Qualität der Bettbezüge fest.²⁸ Betten, Wäsche und Leinen umfaßten nun ein Drittel des Wertes der gesamten Sachaussteuer. Während ärmere Bevölkerungsteile sich mit hanfleinernen oder drillenen Bettbezügen zufrieden geben mußten, gebrauchten die begüterten Schichten bessere Qualitäten von Leinwand oder den Bettbarchent.²⁹ Mit dem vermehrten Import von Baumwolle wurden Bettbezüge zunehmend von Halbleinen und bis zum Ende des 19. Jahrhunderts vom weicheren Baumwollstoff abgelöst.³⁰

5. Die Beziehung der Geschlechter

Die Geschichte der Bettwäsche ist ein „Ausdruck der sich wandelnden gesellschaftlichen Vorstellungen von weiblicher Sittsamkeit und Schamhaftigkeit.“³¹

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert kam den Näh-, Stick- und Pflegearbeiten an der Bettwäsche auch in den ländlichen Gebieten Westfalens eine Schlüsselrolle bei der Vermittlung weiblicher Tugenden zu.³² Durch systematischen Handarbeitsunterricht in allen grundlegenden Textiltechniken sowie der besonders geförderten Weißnäher- und Monogramstickerei wurden Mädchen und Frauen auf ein kontrollierbares innerhäusliches Tätigkeitsfeld als Gattin, Hausfrau und Mutter vorbereitet. 1844 stellten in den 462 Schulen des Regierungsbezirkes

²⁷ Sauermann 1972 (wie Anm. 14), S. 118.

²⁸ Ähnliche Ergebnisse auch im Rheinland feststellbar: Mangold 1992 (wie Anm.22), S. 101.

²⁹ Sauermann 1972 (wie Anm.14), S. 118 und S. 140.

³⁰ Die Verwendung der Baumwolle in den ländlichen Gebieten Westfalens setzte nicht nur an Textilien für Betten relativ spät ein. W. Lochmüller: Zur Entwicklung der Baumwollindustrie in Deutschland. Jena 1906; Marie-Luise Hopf-Droste: Das bäuerliche Tagebuch. Fest und Alltag auf einem Artländer Bauernhof 1873-1919. Cloppenburg 1981, S. 90; vgl. hierzu: Bernward Deneke: Aspekte der Modernisierung städtischer und ländlicher Kleidung zwischen 1770 und 1830. In: Günter Wiegelmann: Wandel der Alltagskultur seit dem Mittelalter. Phasen, Epochen, Zäsuren. Münster 1987, S. 161-177, hier S. 169-175.

³¹ Corbin 1993 (wie Anm.25), S. 48.

³² Corbin 1993 (wie Anm.25), S. 39.

Minden 10.101 Schulkinder neben vielen anderen Strick- und Näharbeiten 853 Betttücher und 894 Kissenbezüge her.³³

Die Aussteuer der Frauen wurde immer mehr als Äquivalent zur männlichen Arbeitskraft gewertet.³⁴ Da die Herstellung von Leinen um die Mitte des 19. Jahrhunderts hauptsächlich zur Deckung des Eigenbedarfs diente, konnte die Arbeitsleistung der Bäuerin an ihrer Wäscheaussteuer abgelesen werden.³⁵ Westfälische Brautschatzverträge verzeichnen zu dieser Zeit die Wäscheausstattung oft nur noch per Dutzend. In wohlhabenden Brautschätzen sind 12 Kissenbezüge und 24 Bettlaken keine Seltenheit mehr. Deutlich zeigt sich eine „Tendenz zur Kompletierung und Häufung“ der Bettwäsche. Zudem wird die normierte Anzahl dem „Systemzwang des Dutzendmaßes“ unterworfen.³⁶

In der bürgerlichen Aussteuer war besonders die weiße Bettwäsche ein zentraler Bestandteil des Intimbereiches und Vermittler von sexuellen Normvorstellungen.³⁷ Aus der Wäsche und dem bleibenden Monogramme des Geburtsnamens, das nach vorgegebenen Mustern aus gotischen, lateinischen oder englischen Buchstaben mit rotem oder weißem Garn³⁸ eingestickt wurde, bezogen die Frauen einen Teil ihrer Identität. Noch unangetastet konnte die Bettwäsche für den Bestand früherer Jugendträume stehen.³⁹ Mit dem Einsticken des Datums der Hochzeit zerronnen die Sehnsüchte meist in der Realität. Stille Zeugen männlicher Dominanz im ehelichen Sexualverhalten blieben die einfach genähten Bettlaken.⁴⁰ Das am aufwendigsten verzierte sichtbare weiße Paradekissen dagegen, das tagsüber zum Schmuck auf dem Bett lag, blieb unberührt, verdeckte die Falten des zerwühlten und wieder zurecht-

³³ Amts-Blatt der Königlichen Regierung zu Minden. 1845, S. 227. Schulpflichtige Kinder insgesamt: 56320, weitere Handarbeiten: Strümpfe 30424, Socken 5137, Leibbinden 102, Hemden 3594, Tischtücher 575, Servietten 532, Handtücher 2354 etc..

³⁴ Hauser 1994 (wie Anm.2), S. 392.

³⁵ Sauer mann 1972 (wie Anm.14), S. 137.

³⁶ Sauer mann 1972 (wie Anm.14), S. 140-141.

³⁷ Corbin 1993 (wie Anm.25), S. 41-48.

³⁸ Gertrud Angermann: Monogramme in Lippischer Tischwäsche. In: Lippische Mitteilungen aus Geschichte und Landeskunde, Bd.39, Detmold 1970, S. 155-180, hier S. 172-173; Heidi Müller: Textilarbeiten im Haus. In: Zwischen Schule und Fabrik. Textile Frauenarbeit in Baden. Ausstellungskatalog, Karlsruhe 1993, S. 85-100, hier S. 94; Pascal Dibie: Wie man sich bettet. Die Kulturgeschichte des Schlafzimmers. Stuttgart 1989, S. 197-199.

³⁹ Corbin 1993 (wie Anm.25), S. 41.

⁴⁰ Hauser 1994 (wie Anm.2), S. 281.

gezogenen Lakens und erhielt so in seiner Glätte und Reinheit die romantischen Vorstellungen repräsentativ nach Außen aufrecht.

6. Folklorisierung

In Reaktion auf den fortschreitenden Modernisierungsprozeß kam mit agrarromantischen Vorstellungen auch die Verherrlichung des Hausfleißes auf. Leinen, noch auf dem Handwebstuhl erzeugt, galt um die Jahrhundertwende als Relikt einer einfachen und traditionsgebundenen ländlich-bäuerlichen Kultur.⁴¹ Wie die Trachten wurde auch die Bettwäsche in Westfalen als Volkskunstobjekt folklorisiert. Als Kaiser Wilhelm II. mit seiner Gemahlin am 5. September 1898 mit einem Sonderzug in Bad Oeynhausen eintraf, überreichten trachtentragende Frauen dem Herrscherpaar Leinen, Bettzeug und selbstgearbeitete Holzsa-chen.⁴²

Hinter der Folklorisierung der Trachten, des Leinenzeuges und der Bettwäsche standen ökonomische und sozial konservative Interessen. Staatliche Förderungen des Flachsbaus, der Handweberei und der Leinenindustrie sollten dem Verfall des in äußerst schwieriger Lage befindlichen Leinengewerbes in Westfalen zum Ende des 19. Jahrhunderts entgegenwirken.⁴³

Die dem Kaiser dargebrachten Gegenstände waren bewußt ausgewählt. Bettwäsche ist besonders im bäuerlichen Kontext ein Gegenstand mit Hinweischarakter. In ihrer symbolischen Bedeutung wird sie wichtigen Ereignissen des Lebens wie Geburt, Liebe, Hochzeit, Fortpflanzung

⁴¹ *Gottfried Korff*: Volkskunst und Primitivismus. Bemerkungen zu einer kulturellen Wahrnehmungsform um 1900. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 48/97 (1994), S. 373-394, hier S. 382-384; *Ingeborg Cleve*: Volkskunst und Modernisierung. In: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde 17 (1994), S. 17-38, hier S. 23-24 und S. 29-30. Parallelentwicklungen in der Eifel: *Irmgard Timmermann*: Handweberei in der Eifel. Niedergang und Versuche der Neubelebung seit dem Ende des 19. Jahrhunderts. In: Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde 27 (1987/88), S. 117-151; *Bernward Deneke*: Modekritik und „deutsches“ Kleid in der Zeit der Weimarer Republik. Zur Vorgeschichte der Trachtenpflege im Nationalsozialismus. In: Jahrbuch für Volkskunde 14 (1991), S. 55-78.

⁴² *Dietmar Saueremann*: Volkstrachten in Minden-Ravensberg um 1900. In: 80. Jahresbericht des Historischen Vereins für die Grafschaft Ravensberg 1992/93, S. 187-204, hier S. 192-193.

⁴³ *Johannes Blotenberg*: Der Gnadenfonds zur Beförderung der Leinen-Manufaktur in Bielefeld. In: 62. Jahresbericht des Historischen Vereins für die Grafschaft Ravensberg 1960/62, S. 1-107, hier S. 59-66 und S. 81-84; *Friedrich Bösch*: Anfänge der Mechanisierung im Leinengewerbe des Raumes Bielefeld. Staatsexamensarbeit, Bochum 1976, S. 105-106; *Lochmüller* 1906 (wie Anm.30), S. 15-27.



Bauernhochzeit in Oppendorf, Kreis Lübbecke, 1890.
Auf dem Brautwagen ragt das Bett mit den karierten Bettbezügen
demonstrativ heraus.

und Tod zugeordnet.⁴⁴ Noch Mitte des 19. Jahrhunderts war sie so nicht nur wichtiger Bestandteil des Aussteuergutes, sondern direkt in den Vollzug westfälischer Brauchhandlungen zur Hochzeit miteingebunden. Auf dem Brautwagen ragten die Bettstelle und das frisch bezogene Bettzeug über allen anderen Aussteuergütern demonstrativ heraus.⁴⁵

7. Ornamentik und Farbe

Über die farbliche und ornamentale Gestaltung der Bettwäsche im 18. Jahrhundert ist bisher nur wenig bekannt. Da bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts infolge des Färbeprozesses bunte Garne teuer waren,⁴⁶ ist anzunehmen, daß für Bettwäsche die hausgewebten ungefärbten 'grauen' Stoffe breite Verwendung fanden.⁴⁷

Verschiedene Enzyklopädien der Zeit nennen neben dem weißen den 'blaugestreiften ordinären' Bettbarchent.⁴⁸ Er setzte sich vom 'feinen rot gestreiften' deutlich ab. Seit dem frühen 18. Jahrhundert gehörte das sogenannte Breitleinen zur Kaufmannsware in Wuppertal und Schwelm und kam auch als rot- und blaugemustertes Bettzeug in den Handel.⁴⁹

⁴⁴ *Bernhard Deneke*: Europäische Volkskunst. Frankfurt 1980, S. 65 und S. 69; *Ingeborg Weber-Kellermann*: Die Braut in der agrarischen Gesellschaft. In: *Gisela Völger; Karin v. Welck* (Hg.): Die Braut. Geliebt, verkauft, getauscht, geraubt. Zur Rolle der Frau im Kulturvergleich. Bd.2. Köln 1985, S. 434-439; *Vilem Flusser*: Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen. Wien 1993, S. 89-109. Zur zeitgenössischen Verwendung von Bett und Bettwäsche in der Werbung: *Thomas Jung, Stephan Müller-Doohm*: Kultur und Natur im Schlafraum. In: *Stefan Müller-Doohm, Klaus Neumann-Braun*: Kulturinszenierungen. Frankfurt 1995, S. 239-262.

⁴⁵ *Emil Bimberg*: Es war einmal. Lebensweise, Sitten und Gebräuche im Amt und Kirchspiel Borgeln und der Soester Börde. Lebens-Erinnerungen eines Landwirts der Niederbörde. Soest 1911, S. 37.

⁴⁶ *Susanne Breuss*: „Die Farbe ist die Seele jeder Toilette.“ Symbolik, Ästhetik und modischer Wandel der Kleiderfarben. In: Kleider und Leute. Vorarlberger Landesausstellung 1991, S. 90-106, hier S. 91-92.

⁴⁷ *Heide Nixdorf, Heidi Müller*: Weiße Westen - Rote Roben. Von den Farbordnungen des Mittelalters zum individuellen Farbgeschmack. Ausstellungskatalog Berlin 1983, S. 83 und S. 86.

⁴⁸ *Oeconomisches Lexikon*. Leipzig 1800, S. 246; *Oekonomische Encyclopädie oder allgemeines System der Staats- Stadt- Haus- u. Landwirthschaft*. (Johann Georg Krünitz) Berlin 1787, S. 316-341. 'Bett-Barchent', hier S. 329-330; *Ausstellungskatalog Biberach* 1979, S. 27.

⁴⁹ *Mein Feld ist die Welt. Musterbücher und Kataloge 1784-1914*. Ausstellungskatalog Westfälisches Wirtschaftsarchiv. Dortmund 1984, S. 217.

Blau und Rot, auch in Kombination, waren beliebte Farben in Mode und Tracht des 18. und 19. Jahrhundert. Blau, aus der in ganz Mitteleuropa verbreiteten Waidpflanze oder dem importierten Indigo gewonnen, entwickelte sich im 19. Jahrhundert auch zur Farbe der unteren sozialen Schichten. Als dunkler, farbechter und schmutzunempfindlicher Stoff wurde er gerne für Alltags- und Arbeitskleidung gebraucht.⁵⁰ 1788 beschreibt Freiherr von Knigge, daß „die Kissen in den Gasthöfen mit blauen Überzügen versehen [sind], damit man den Schmutz nicht sehe.“⁵¹ Das intensive Türkischrot dagegen mußte im 18. Jahrhundert noch hauptsächlich aus Kleinasien und Griechenland bezogen werden.⁵²

Die große Bedeutung der Farbe als dekoratives Element⁵³ ließ nicht nur die Oberschichten danach streben.⁵⁴ Durch die Erfindung der synthetischen Anilinfarben zur Mitte des 19. Jahrhunderts konnten bald viele Farbtöne billig erzeugt und bunte Stoffe auch von breiten Bevölkerungsteilen erworben werden.⁵⁵

Die Durchsicht von Diebstahlanzeigen aus dem Regierungsbezirk Minden ergab für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts im Oberschichtlichen Bereich den Gebrauch von folgenden Musterkombinationen und Farben an den Bettbezügen: Neben wenigen angegebenen Blumenmustern sowie gedruckten (Blaudruck) oder weißen Überzügen überwiegen deutlich die Angaben „blaugewürfelt“, „blaubunt kariert“ oder „rotblau kariert“.⁵⁶ Kissen- und Bettbezüge weisen in diesen Beschreibungen, bis auf eine Ausnahme, immer die gleiche Musterung auf. Sie zeigen die Bevorzugung einer einheitlich gemusterten Gewebefläche auf dem Bett.

Webebücher und Musterkarten aus dem 18. und 19. Jahrhundert vertragen uns zudem eine erstaunliche Vielfalt, die sich hinter den spärlichen

⁵⁰ Nixdorf/Müller 1983 (wie Anm.47), S. 148; Helmut Schweppe: Handbuch der Naturfarbstoffe: Vorkommen, Verwendung, Nachweis. Landsberg 1992, S. 295-297; Udelgard Körber-Grohne: Nutzpflanzen in Deutschland. Stuttgart 1987, S. 409-416.

⁵¹ Zitiert aus: Rudolf Uebe: Westfalen. Deutsche Volkskunst. München 1927, S. 32.

⁵² Gisela Pullmann-Freud: Rot-Krapp-„Färberröthe“. In: Volkskunst 3 (1985), S. 19-25, hier S. 20; Körber-Grohne 1987 (wie Anm.50), S. 419-429.

⁵³ Deneke 1980 (wie Anm.44), S.80-81.

⁵⁴ Nixdorf/Müller 1983 (wie Anm.47), S. 83 und S. 86.

⁵⁵ Breuss 1991 (wie Anm.46), S. 92.

⁵⁶ Königlich Mindener Amtsblätter. Diebstahlanzeigen der Jahrgänge 1823-1846. Inletts waren dagegen rot-weiß, blau-weiß oder rot gestreift und blau oder weiß.

Beschreibungen verbirgt.⁵⁷ Bei der Verwendung der herkömmlichen Webstühle mit zwei Tritten boten Beschaffenheit und Farbe der Garne die einzige Möglichkeit, eine verschiedenartige Struktur zu erreichen.⁵⁸ Das Karo-Muster war die einfachste Methode, vielfältige Kombinationen von Farbe und Bindungsart herzustellen. Die überlieferten Mustervorlagen verdeutlichen die großen Unterschiede im Arbeitszeitaufwand und beim Herstellungsprozeß. Ein kariertes Gewebe am Webstuhl vorzubereiten, bedurfte sorgfältiger Überlegung und Zählerarbeit. Die karierten Stoffe erfreuten sich in der ländlichen Bevölkerung größter Beliebtheit; zu den gängigen Musterungen wurden für die Aussteuer zusätzlich auch gerne eigene entworfen und gewebt. Schwierige Karos konnten jedoch nur von Berufswebern ausgeführt werden.⁵⁹

8. Zur Interpretation der Bett-Textilien aus der Sammlung des Westfälischen Freilichtmuseums in Detmold

Die Bettbezüge des Westfälischen Freilichtmuseums in Detmold sind Sachzeugnisse aus ländlichen Teilregionen, die sich zur Jahrhundertwende noch immer im grundsätzlichen Strukturwandlungsprozeß des Übergangs von der Hand- zur Maschinenarbeit befanden.⁶⁰ Die überwiegende Verwendung von Baumwolle und die zum großen Teil bereits

⁵⁷ Staatsarchiv Detmold. Bestand L 92 A Tit. 113 Nr. 5. Der Bestand enthält Musterbücher, die zur Förderung der Drell- und Leinenweberei angeschafft wurden. Zudem: Dr. Bessell (Lehrer an der Gewerbeschule zu Crefeld), W. Feldges (techn. Lehrer der höheren Webeschule zu Crefeld): *Lehrbuch der Weberei zum Gebrauche in Webeschulen und zum Selbstunterricht*. Berlin 1863, Tafel 16.

⁵⁸ *Mindener Museum Info-Faltblatt* Nr. 10.

⁵⁹ Ursula Kirchner: *Von Hand gewebt*. Marburg 1986, S. 47.

⁶⁰ Der Industrialisierungsprozeß verlief in den einzelnen Teilregionen Westfalens zeitlich sehr verschieden und erfaßte die ländlichen Gebiete erst spät. 1907 waren in Westfalen für die Hausweberei noch 842 Betriebe als selbständige Hausgewerbetreibende gemeldet. Zudem ist Bettwäsche als Aussteuergut und Gebrauchstextil ausschließlich für den privaten Bereich ein Objekt, das wahrscheinlich wesentlich länger als andere Textilien in den überwiegend agrarisch und traditionell strukturierten Haushalten noch selbst hergestellt (gewebt und/oder genäht) wurde. Hans Michel: *Die hausindustrielle Weberei Deutschlands. Entwicklung, Lage und Zukunft*. Jena 1921, S. 141; Rolf Botzet: *Bauersleut und Heimarbeiter. Feldarbeit und Hausgewerbe im Ravensberger Land*. Herford 1992, S. 95-113 und Abb. 3. Zum Vergleich: Christina Neumann: *Selbstgemachte Textilien und „Kaufmannsware“*. Betrachtungen zur Entwicklung und Verwendung von eigengemachten und maschinell hergestellten Textilien im 19. Jahrhundert. In: *Beiträge zur deutschen Volks- und Altertumskunde* 26 (1988/91), S. 195-199; Christina Neumann: *Kleidung und Textilien im Spiegel indirekter Quellen des 19. Jahrhunderts aus Norddeutschland*. In: *Jahrbuch für Volkskunde* 14 (1991), S. 45-54.

maschinelle Herstellung der Gewebe und Nähte verweisen auf die Veränderung in der Produktionsweise vom handgewebten zum - auch auf der Nähmaschine - handgenähten Textil,⁶¹ die sich um die Jahrhundertwende in ländlichen Gebieten Westfalens an den Bettbezügen noch immer vollzog.

In ihrer Funktion als Gebrauchsgut, Bedeutungsträger und Distinktionsmerkmal in einer von Mobilität gekennzeichneten Gesellschaft lassen sich zwei wichtige Tendenzen am Sachgut feststellen. Während die Benutzung von weißer Bettwäsche auch die Übernahme bürgerlicher Wertmaßstäbe wie Affektkontrolle, weibliche Tugenden und Hygiene implizieren, zeigen sich im Gebrauch der karierten Stoffe konträre Bedürfnisse und ästhetische Lebenshaltungen.⁶²

Auf eine fast vollständige Durchsetzung von weißen Bettbezügen im städtischen Umfeld läßt sich bereits Ende des 19. Jahrhunderts anhand von Pfründnerverzeichnissen des Armenhauses der Stadt Münster schließen.⁶³ Bettwäsche in weiß hatte sich im urbanen Bereich zunächst vor allem von den blau-weiß oder rot-weiß einfach karierten Bettzeug der Dienstboten abgesetzt,⁶⁴ welches in ländlichen Gebieten seltener und überwiegend vom Gesinde im Gebrauch gewesen zu sein scheint.

Mit der Massenproduktion von weißen wie buntkarierten Baumwollstoffen wurden Textilien für einen großen Teil der Bevölkerung zugänglich gemacht. Erheblichen Unterschieden unterlagen Stoffqualität und Wert. Von ökonomischen Gesichtspunkten weniger berührt blieb die Auswahl der Farbe. Die buntkarierte Ornamentik der industriell hergestellten Bett-Textilien imitiert die handwerklichen Produktionsverhältnisse des Webstuhls, die noch individuelle Musterungen hervorbringen konnten. Trotz ihres Charakters der Serienproduktion bleiben auch diese Stoffe weiterhin Träger von ästhetischen und sinnlichen Qualitäten.⁶⁵ Die bunte Leuchtkraft und spannungsreiche Wirkung der

⁶¹ Gertrud Angermann: Die ersten 150 Jahre Damast- und Jacquardweberei in Ravensberg vom letzten Drittel des 18. Jahrhunderts bis 1914. In: 78. Jahresbericht des Historischen Vereins für die Grafschaft Ravensberg 1990, S. 45.

⁶² Nils-Arvid Bringéus: Perspektiven des Studiums materieller Kultur. In: Jahrbuch für Volkskunde und Kulturgeschichte N.F. 14 (1986), S. 159-174, hier S. 165.

⁶³ Wiemer 1991 (wie Anm.24), S. 127.

⁶⁴ Müller 1993 (wie Anm.38), S. 93. Zum Vergleich ein Nachweis aus Dortmund: Aufstellung über vorhandene und erforderliche Bettwäsche des Ledigenheimes der Zeche 'Gneisenau' bei Dortmund. Westfälisches Wirtschaftsarchiv Dortmund, Bestand F 79, Nr. 234-237.

⁶⁵ Deneke 1980 (wie Anm.44), S. 42-64.



Stoffgeschäft des G. Pieck in Blomberg, Kreis Lippe, 1895.
Eine Auswahl kariierter Stoffballen steht im Ladeneingang.



Schlafrum mit buntkariertter Bettwäsche. Westfalen, vermutlich Sauerland, um 1925.

Farbkombinationen Blau, Rot, Schwarz und Weiß beruht wie beim handgewebten Stoff auf dem Nebeneinander der Farbtöne und auf ihren starken Kontrasten.⁶⁶ In den überwiegend noch beengten Wohn- und Schlafräumen nahmen die Betten mit dem Bettzeug einen großen Teil der insgesamt zur Verfügung stehenden Wohnfläche ein. Die Musterungen der Bettwäsche dienten so auch als optische Gestaltungselemente im Raum.

Eine bewußte oder unterbewußt-traditionsgebundene Entscheidung für das Nähen von buntkarierten Bett-Textilien schaffte jedoch nicht nur den optischen Gegensatz zu einer relativ farblosen und kargen Wohnungseinrichtung. Sie zeigte darüber hinaus auch die Bestrebungen eines Großteils der Käufer, an agrarische Traditionen anzuknüpfen und sich einer steril-weißen Bettausstattung und den damit einhergehenden bürgerlichen Moral- und Hygienevorstellungen zu verweigern.⁶⁷ Hier findet ein ländlicher Lebensstil seinen Ausdruck, der farbästhetische Qualitäten und damit sinnliche Ansprüche an das alltägliche Gebrauchsgut Bettwäsche noch nicht verbannt hatte.

⁶⁶ *Martina Henss*: Kleidung als Mittel der Körperstilisierung und des persönlichen Ausdrucks. Kleidanalyse auf gestaltpsychologischer Grundlage und didaktische Konsequenzen. Münster 1994, S. 34-49 und S. 92-108.

⁶⁷ Vgl.: *Juliane Amtmann*: Mode und Moral. Ästhetik und soziale Normen der bürgerlichen Gesellschaft im Spiegel der literarischen Darstellung der Kleidermode des 19. Jahrhunderts. Hamburg 1993, S. 10.

Bärbel Kleindorfer-Marx, Cham

Funktionalisierte Volkskunst

Serienproduktion von Bauernmöbeln 1935-1945

In den dreißiger Jahren produzierte die Möbelfabrik Schoyerer in der Stadt Cham im Bayerischen Wald handbemalte „Bauernstuben“ und Schlafzimmereinrichtungen, deren Dekore und Motive scheinbar dem Vorbild alter Volkskunst nachempfunden waren. Diese „Bauernmöbel“ waren auf dem Markt sehr erfolgreich, sie wurden bald in Serie hergestellt. Die „Ostmark-Propaganda“ der Nationalsozialisten zur Förderung der Erzeugnisse aus der „Bayerischen Ostmark“, zu der der Bayerische Wald gehörte, rückte die Bauernmöbel als regionaltypische Produkte ins Blickfeld. Ein Interpretationszusammenhang, der vermeintlich bodenständige Kunst- und Handwerksprodukte mit neuen „völkischen“ Bedeutungsinhalten versah, ging gerade an Bauernmöbeln nicht vorüber. Bemalte Einrichtungen wurden als „Möbel deutscher Wohnart“ von „zeitlosem Wert“ interpretiert. Im folgenden wird am Beispiel der Vermarktung der Bauernmöbel im Rahmen der „Osthilfe“, die als vermeintliche Gewerbeförderung den ideologischen „Volkstumskampf“ an der deutschen Reichsgrenze unterstützen sollte, die Instrumentalisierung der „Volkskunst“ durch die nationalsozialistische Propaganda aufgezeigt.

Seit der Jahrhundertwende hatte die Möbelfabrik Schoyerer neben Möbeln im Stil des Historismus auch bemalte „Bauernmöbel“ hergestellt. Zu den Architekten, die für Schoyerer Möbel entwarfen, gehörte auch der Münchner Franz Zell (1866 - 1961), Volkskundlern als Mitbegründer des „Münchner Vereins für Volkskunst und Volkskunde“ bekannt.¹ Die Möbelentwürfe Franz Zells im sogenannten „Bauernstil“

¹ Die Möbelentwürfe Zells aus der Zeit um die Jahrhundertwende sind beschrieben bei *Bärbel Kleindorfer-Marx*: Mechanismen der Produktion und Rezeption von „Volkskunst“. Entwürfe Franz Zells für die Möbelfabrik Schoyerer. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 98 (1995), S. 139-157.

sind als Ergebnis der von der Kunstgewerbebewegung um 1900 geforderten Revitalisierung von Volkskunst, die zur Grundlage eines neuen Stils werden sollte, anzusehen. Der Fabrikant Schoyerer, der die 1850 gegründete kleine Schreinerwerkstatt seines Vaters im Zuge der Industrialisierung rasch zu einem modernen Fabrikbetrieb gewandelt hatte, nahm den „Bauernstil“ in das Repertoire der von ihm gefertigten Stilrichtungen auf und lieferte Bauernstuben für die Landhäuser von Bürgern. Der heute im ehemaligen Zeichenbüro der Möbelfabrik aufbewahrte umfangreiche Bestand an Verkaufsbüchern, Möbelentwürfen, Detailzeichnungen und Photographien belegt, wie der „Bauernstil“ die Reihe historistischer Formenvielfalt vervollständigte. Neben die Rezeption aller historischen Stile trat gleichwertig die Rezeption scheinbar ahistorischer Formen der Volkskunst.

Um die Jahrhundertwende zeichnete sich die Schoyerersche Möbelproduktion durch ein breitgefächertes Angebot aus, man bewies Kompetenz in allen Stilrichtungen und fertigte sowohl einfache Einzelmöbel als auch aufwendige Ausstattungen für Villen. Die Bauernmöbel waren eine Stilrichtung unter vielen, schon durch ihren verhältnismäßig niedrigen Preis war der Anteil am Gesamtumsatz relativ niedrig. Dieser späthistoristische Stilpluralismus war bis zum Beginn des I. Weltkriegs vorherrschend. In den zwanziger Jahren annoncierte Schoyerer dann „polierte Schlafzimmer“ aus exotischen Hölzern, die vom Luxusstil „Art deco“ beeinflusst waren. Daneben orientierte man sich aber auch am Stil der Avantgarde, dem Bauhaus. Die starke Farbigkeit der Möbel und eine abstrakte Formensprache, die geometrische Ornamente bevorzugte, lehnten sich an dieses Vorbild an. Obwohl in Cham weitab von den Zentren ansässig, befand sich Schoyerer mit seiner Produktion stets „auf der Höhe der Zeit“. So kann auch der Erfolg seiner Bauernmöbel in den dreißiger Jahren als symptomatisch für die Zeit gesehen werden.

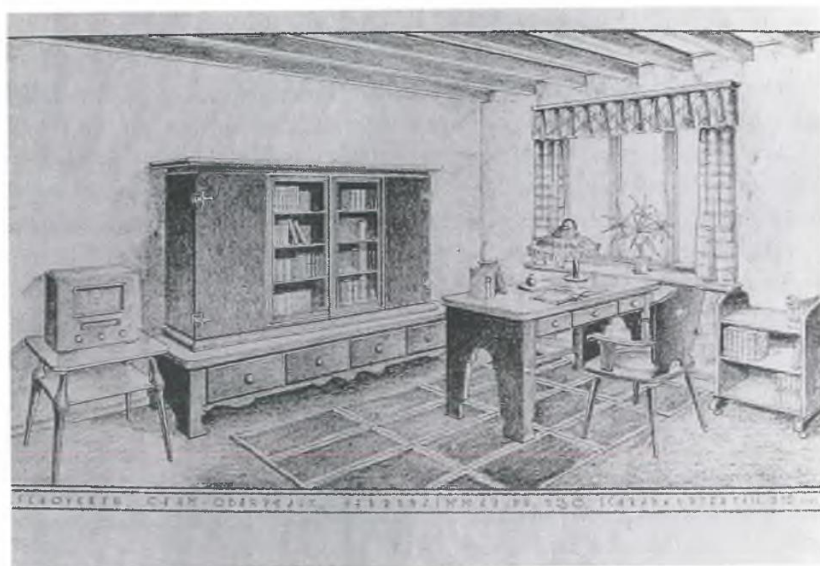
Seit 1910 wurde die Bezeichnung „Bauernzimmer“ in den Geschäftsbüchern nicht mehr vermerkt. „Bäuerliches“ hatte auch bei Schoyerer erst wieder Konjunktur, als Mitte der dreißiger Jahre die rhetorische Aufwertung des Bauerntums durch die Nationalsozialisten, die ihre Wurzeln in der rückwärtsgewandten Heimatschutzbewegung der Jahrhundertwende hatte, einen Markt für Bauernmöbel schuf. Diese erneute Hinwendung zum Bauernstil bedeutete eine dezidierte Absage an die modernen Formen der zwanziger Jahre. Volkskunst gerierte sich als

„deutscher Stil“, bäuerliche Möbel wurden mit Ideologie befrachtet. Der Diskurs um den Wert der Bauernmöbel erhielt eine neue Dimension. Wiederbelebte Bauernmöbel hatten in diesem Umfeld Konjunktur, konnten zum Anzeiger der „richtigen“ Wohngesinnung werden.

Der gesteigerten Nachfrage nach Bauernmöbeln wußte Schoyerer bald mit einem entsprechenden Angebot zu antworten. Im Herbst 1934 beauftragte er Franz Zell, nachdem er fast zwanzig Jahre keinen geschäftlichen Kontakt mehr zu dem Architekten gehabt hatte, Entwürfe für ein Schlafzimmer im Bauernstil mit Bett, Nachtkästchen, Kleiderschrank und Waschtisch vorzulegen. Beim „Modell Zell“ genannten Schlafzimmer ist der Schrank in Brettbauweise mit Stand auf Vierkantfüßen gestaltet. Die vier Türfelder sind zur Bemalung vorgesehen. Das Aufsatzbett mit geschweiftem Kopfteil ist in Pfostenbauweise konstruiert. Der zum Schlafzimmer gehörige Brettstuhl ist mit geschweifter Lehne und herzförmigem Griffloch gestaltet. Die Waschoilette und das Nachtkästchen lehnen sich an schlichte Wohnungseinrichtungen der ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts an.

Bei der Formgebung der Möbel zielte Zell auf einen imaginären Idealtyp des Bauernmöbels, der keinen oberbayerischen oder gar oberpfälzischen Vorbildern folgte, sondern eine allgemeine Vorstellung vom Bauernmöbel wiedergab. Die Möbel evozierten „Ländlichkeit“, ohne eine bestimmte Region oder Zeit nachzuahmen. Zell, dem Bernward Denecke einen Schritt hin zur differenzierenden Wahrnehmung ländlicher Sachkultur zuschreibt und der in seinen Schriften darauf hinwies, daß die Möbel jeder Gegend eine bestimmte Charakteristik haben, stilisierte seine Möbel durch die Verkürzung der Merkmale. Allgemeine Erkennbarkeit wurde zum Kriterium.

Die Entwürfe Zells gaben nur die Form der Möbel vor, nicht aber die Oberflächengestaltung und das Dekor. Namhafte Künstler, etwa der Münchner Dekorationsmaler Anton Kiesgen oder der Porzellanmaler Wilhelm Weid aus Arzberg, erhielten von Schoyerer Blaupausen der Entwürfe mit der Bitte um Gestaltung entsprechender Motive. Etliche Varianten für die Bemalung des „Modells Zell“ sind im Bestand der Firma Schoyerer erhalten. Neben Kunstmälern aus der Oberpfalz und aus Oberbayern, die sich, so heißt es in ihrer Vita, mit „Schilderungen aus dem Bauernleben“ einen Namen gemacht hatten und die durch die Volkskunst-Bewegung der Jahrhundertwende zur Beschäftigung mit



Herrenzimmer, 1938 - als „Möbel deutscher Wohnart“ bezeichnet



Möbelfabrik Schoyerer: Schlafzimmer „Modell Zell“, 1935

Möbelmalerei angeregt worden waren, arbeiteten auch Leute wie der Freskomaler Karl-Heinz Dallinger², der durch seine monumentalen Wandgemälde im „Haus der Deutschen Kunst“, die dem „völkischen“ Kunstgeschmack und dem Blut-und-Boden-Stil der Nationalsozialisten entsprachen, bekannt wurde, für Schoyerer.

Das Schlafzimmer „Modell Zell“³ war in Fichte erhältlich, mit gebeiztem oder blau, grün oder gelb gestrichenem Grund, auf den nach Wahl des Kunden die verschiedenen Motive gemalt wurden. Die Felder sind zum einen mit figürlichen Motiven, mit Szenen aus dem „Bauernleben“, bemalt. Die vier Jahreszeiten sind anhand von bäuerlichen Arbeiten während des Jahreslaufs - Aussaat, Ernte, Almatrieb, Schlittenziehen - dargestellt. Pendants sind die Figuren eines Schnitters mit Sense und einer Bauernmagd mit Sichel und Ährenbündel ebenso wie ein Schäfer mit seiner Herde und ein Bauer mit seinem Pferd. Die Malweise kann die Nähe zu den heroischen Bauerndarstellungen der dreißiger Jahre, etwa eines Julius Paul Junghanns (1876 - 1953), nicht leugnen. Daneben finden sich aber auch biedermeierlich anmutende Bauernpaare in vermeintlicher Festtagstracht, in der Art von Schäferidyllen einander zugeordnet.

Einige Türfelder sind mit bunten Vögeln geschmückt, Blumenmalereien aber machen das Gros der Motive aus: mit flatternden Bändern gehaltene Blumensträuße, Blumenvasen, Körbe mit Früchten und Blumen und vielfältige Streublumen. Die Beliebtheit dieser Motive zeigt, daß hier eine bestimmte Vorstellung vom Bauernmöbel getroffen und umgesetzt wurde. Auch weitere Elemente, als typisch für die „Bauernmalerei“ verstanden, wurden angewandt, etwa die Holzarmierung, Streifengrund oder sparsame Rocailles und Bandelwerk. Die sichtbare Datierung der Schränke auf der Vorderfront bestätigte dem Käufer, daß Bauernmöbel als zeitgenössische Ausdrucksform verstanden werden durften.

Die meisten Kunden entschieden sich für Möbel in den Grundfarben Blau oder Grün. Die Möbel mit gelbem Anstrich - diese konnten aus-

² Dallinger war seit 1937 Professor für Dekorative Malerei an der Kunstschule Nürnberg, ab 1938 lehrte er an der Akademie für angewandte Kunst in München. Im I. Weltkrieg war er als Kriegszeichner in Frankreich, Rußland und Sizilien gewesen.

³ 1935 kostete das Schlafzimmer, bestehend aus zwei Betten, einem Kleiderkasten mit Wäscheabteil, zwei Nachtkastl, einem Waschtisch mit marmorierte Platte und freihängendem Spiegel und zwei Stühlen incl. Verpackung 350.- RM.

drücklich nicht mit religiösen Motiven, etwa der Heiliggeisttaube, dem Osterlamm, dem Christus- und Marienmonogramm oder der Darstellung „Christus bei der Bergpredigt“, kombiniert werden - wurden kaum verlangt. Der Wunsch nach „jenem spezifisch bäuerlichen, grünlichen Hellblau“⁴, das Franz Zell in seinen Schriften als die übliche Grundfarbe des Bauernmöbels beschrieb, kam deutlich zum Ausdruck.

Die Kataloge und Annoncen betonten stets, daß es sich bei den Schoyererschen Bauernmöbel um „handbemalte Einrichtungen nach ersten Künstlerentwürfen“⁵ handelte. Auch die Bezeichnung der Typen etwa mit „Modell Zell“ zeigt, daß der Name des Entwerfers und Künstlers eine gewisse Rolle spielte. Der künstlerische Aspekt wurde hervorgehoben. Es ging nicht um die detailgetreue Kopie von Vorbildern der Vergangenheit, sondern man griff bestimmte Merkmale heraus, um Möbel „wie zu Urgroßvaters Zeiten“⁶, so bezeichnet in einer Annonce Schoyerers, zu gestalten.

Bald begann Schoyerer auch wieder mit der Herstellung bemalter Bauernstuben. Die von Zell entworfenen Stuben mit Eckbank, Tisch, Stühlen und Büffet waren aus Fichtenholz und auf rotem, blauem oder grünem Grund fast ausschließlich mit Blumenmotiven bemalt. Im Lauf der Zeit wurde das Programm mit einer Reihe von Einzelmöbeln ergänzt: Bemalte Ecketageren und -schränkchen, Wandbretter in verschiedenen Größen, kleine Tischchen, Uhrvorsetzer für Wanduhren mit Kettenaufzug, Truhen, Kinderwiegen, Bücherregale und Hocker.

Bei einem anderen, in der Form sehr manierten Stubenmodell waren die Dekore direkt auf das naturbelassene, stark gemaserte Lärchenholz gemalt. Diese Bauernstube wurde später auch in Lärche natur, ohne jede Bemalung, gefertigt. Eine neue Bewertung der ungestrichenen und unbehandelten Holzoberfläche ermöglichte diese Entwicklung. In „Lärche natur“ wurden jetzt auch wuchtige Herrenzimmer ausgeführt, die die bürgerlichen Einrichtungen im Stil der Neo-Renaissance ablösten.

⁴ „Die Betten, die Nachtkastl, der Waschtisch und der Tisch sind wie auch der Schrank mit jenem spezifisch bäuerlichen, grünlichen Hellblau gestrichen, dem farbige Rosen und Tulpen, Asten und Herzen eine traulich sentimentale Note geben.“ - *Das Werdenfelser Haus*. In: *Ausstellungszeitung*. Nürnberg 1906, S. 1055.

⁵ Annonce in *Stadtverwaltung Cham* (Hg.): Cham in der bayerischen Ostmark. Hannover 1935.

⁶ Ebd.

Ab Mitte des Jahres 1935 stieg der Absatz von Bauernmöbeln enorm an. Hatte Schoyerer 1903 in einem Brief an einen Kunden betont, daß Bauernstuben nur individuell nach Maß gefertigt würden, so gingen Bauernmöbel jetzt in Serie und wurden in Verkaufskatalogen - kleinen Alben, in die Originalphotographien eingeklebt wurden - angeboten. Die Schlafzimmer und Bauernstuben wurden als komplette Ausstattungen an Einrichtungshäuser, kunstgewerbliche Werkstätten und Kaufhäuser wie Karstadt und Möbelhändler in ganz Deutschland verkauft. Über die Ausfuhrstelle des Deutschen Handwerks in Berlin ging z.B. ein „Bauernwohnzimmer“ an das Kaufhaus Harrods in London. Überwiegend besser gestellte Haushalte richteten sich in diesem Bauernstil ein, obwohl die Möbel als preisgünstig ausgeschrieben waren.

Mitte der dreißiger Jahre wurden die Bauernmöbel als vermeintlich typische Erzeugnisse der „Bayerischen Ostmark“, wie die östlichen Bereiche der Regierungsbezirke Oberpfalz, Niederbayern und Oberfranken seit den zwanziger Jahren bezeichnet wurden, in die Palette der Waren aufgenommen, durch deren Verkauf die Wirtschaftskraft der Region gestärkt werden sollte. Nach dem I. Weltkrieg war Ostbayern mit der Gründung der Tschechoslowakischen Republik im November 1918 Grenzgebiet zu einem neuen Nationalstaat geworden. Hatten zuvor enge Wirtschaftsbeziehungen zu Böhmen bestanden, so verschlechterte sich durch geänderte Zoll- und Grenzbestimmungen die wirtschaftliche Lage rapide. Absatzmärkte und die gerade für die Holzindustrie wichtigen Rohstoffimporte gingen verloren. Hohe Zölle verhinderten die Ausfuhr bayerischer Fertigwaren. Allgemeine Preissteigerungen und die Inflation taten ein übriges. Handwerk und Industrie litten unter der schlechten Infrastruktur und den Transportkosten, unter Kapitalarmut und dem wachsenden Druck ausländischer Konkurrenz. Konkurse und Massenarbeitslosigkeit waren die Folge.⁷ Bald sprach man von der Grenzregion als „Notstandsgebiet“. Verschiedene Denkschriften machten auf die Notlage aufmerksam und beschrieben die hohe Kindersterblichkeit, die schlechte Versorgungslage und die Wohnungsnot⁸, die Bayerische

⁷ Rudolf Jaworski: Grenzlage, Rückständigkeit und nationale Agitation: Die „Bayerische Ostmark“ in der Weimarer Republik. In: Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte 41 (1978), S. 241-270.

⁸ Ständiger Ausschuß des Kreistages Niederbayern (Hg.): Der Bayerische Wald. Grenzland in Not! Denkschrift über die Aufgaben zu seiner kulturellen, sozialen und wirtschaftlichen Hebung, Passau 1928.

Staatsregierung betitelte 1930 ihre Erhebung über diese Gegend gar programmatisch: „Die bayerische Ostmark, ein bedrohtes Grenzgebiet“.

Die Ostmark, seit der Machtübernahme der Nationalsozialisten zum „Gau bayerische Ostmark“ zusammengeschlossen, wurde als „Vorposten“ des „gefährdeten Deutschtums“ deklariert. Um eine weitere Entvölkerung des Grenzgebiets durch Landflucht zu verhindern und das strukturschwache Gebiet zum gewünschten „Bollwerk“ und „Widerstandsnest“ gegen den Osten zu machen, wurde lautstark ein „Notprogramm für die Bayerische Ostmark“ gefordert, das die Region wirtschaftlich stärken sollte.

Zur „Stärkung des Deutschtums“ wurden etliche Deutschtumsverbände gegründet, etwa der „Volksbund Deutsche Wacht“, der für die „Wahrung des deutschen Besitzstandes der deutschen Teile Böhmens in völkischer, wirtschaftlicher und kultureller Beziehung“ eintrat. Die Errichtung moderner Schulen im tschechischen Grenzgebiet und die touristische Erschließung des Böhmerwaldes hatten die eigene Rückständigkeit in diesen Bereichen verstärkt hervortreten lassen. Konrad Köstlin beschreibt in seinem Aufsatz „Grenzland-Tourismus“⁹, wie nun andererseits das Reisen in den Bayerischen Wald - die Schließung der Grenze hatte den diesseitigen Teil des Böhmerwaldes abgetrennt und ihn neu benannt - zur „nationalen Aufgabe“ wurde.

Fremdenverkehr wurde als „Arbeitsbeschaffung“ angesehen. 1935 gründete Gauleiter Hans Schemm eine Fremdenverkehrsorganisation, die die Bayerische Ostmark als geschlossenes Fremdenverkehrsgebiet auftreten ließ.¹⁰ Geworben wurde nicht nur mit landschaftlicher Schönheit und unberührter Natur, sondern auch mit der Urwüchsigkeit eines „starken, schöpferischen Volkstums“, das die Ostmark als Reliktgebiet alten Bauerntums erscheinen ließ. Der wirtschaftlichen Rückständigkeit wurde die Rolle eines Hüters des bodenständigen Volkstums zugeschrieben.

Die Zeitschrift „Der Bayerwald“, Organ des Bayerischen Waldvereins, machte sich zum Sprachrohr der Ostmark-Propaganda und bündelte die Maßnahmen zur Hebung der Wirtschaft, der Hausindustrie und

⁹ Konrad Köstlin: Grenzland-Tourismus. In: Reisefieber. Begleitheft zur Ausstellung, Regensburg 1984, S. 127-142.

¹⁰ Noch heute sind die Regierungsbezirke Oberpfalz und Niederbayern zum Fremdenverkehrsverband „Ostbayern“ mit Sitz in Regensburg zusammengeschlossen.

des Tourismus. Um 1930 wurde die „Bayerische Ostmark-Werbestelle im Bund Deutscher Osten“ mit Sitz in Regensburg gegründet, die Prospekte mit Erzeugnissen der Grenzregion herausgab und Aufträge und Bestellungen vermittelte. Das Prospekt zeichnet ein Bild von dem, was man als typisch für die Ostmark verstanden wissen wollte: Mundgeblasenes Glas aus dem unteren Bayerischen Wald, handbemaltes Kunst- und Gebrauchsporzellan aus Arzberg und Tirschenreuth, Bastarbeiten, Perlmutter-Erzeugnisse aus Bärnau und Textilarbeiten vom handgewebten Ostmark-Leinen aus Wegscheid über die Ostmark-Daunendecke bis zu den Klöppelspitzen aus Schönsee, Stadlern und Tiefenbach und den Handstickereien aus dem Frankenwald. Die Holzverarbeitenden Hausindustrien und Gewerbe waren mit geschnitzten Leuchtern und Dosen, dem Ostmark-Bastelkasten, aus dem man eine Puppenküche im Stil einer bemalten Bauernstube zusammensetzen konnte, und dem „Ostmark-Ehestands-Kistl“, das eine Reihe von handgeschnitzten, hölzernen Küchengeräten wie Nudelroller, Quirl und Kochlöffel enthielt, vertreten.

Schoyerer reihte sich mit seinen Produkten in die Werbung für Waren aus dem Bayerischen Wald unter der Parole „Bayerische Ostmark Erzeugnisse kaufen - die Reichsgrenze schützen!“ ein. Im vom Wirtschaftsdienst Bayerische Ostmark in Bayreuth herausgegebenen Wirtschaftsjahrbuch 1936, das die Ostmark als „Erzeugerland deutscher Qualitätswaren“ apostrophierte, war Schoyerer erstmals mit „Bauernmöbeln“, einem bemalten Schlafzimmer, vertreten.¹¹ Das Titelblatt des Jahrbuchs, auf dem handbemaltes Steingut, hausindustriell gewebtes Leinen, holzgeschnitztes Gerät und Möbel abgebildet waren, führte sinnfällig vor, wie gut sich Bauernmöbel in dieses Umfeld einfügten. Die Schoyererschen Bauernmöbel wurden zu einer Art Markenzeichen für die Ostmark, diesen marginalisierten Grenzraum, der als Reliktgebiet interpretiert wurde.

Neben den Bauernstuben wurde noch ein weiteres Produkt Schoyerers, gedrechselte Holzsteller, die auch bemalt erhältlich waren, als für die Ostmark typisches Erzeugnis propagiert. Zu Hunderten gingen die Holzsteller an Vertreter kunstgewerblicher Artikel, u.a. an den Bayerischen Kunstgewerbe-Verein, den „Ostmarkladen“ in München oder das „Dürerhaus“ in Chemnitz.

¹¹ Ludwig Linhardt (Hg.): Wirtschaftsjahrbuch 1936. Die Bayerische Ostmark, das Erzeugerland deutscher Qualitätswaren. Bayreuth 1936.



Werbepostkarte der Möbelfabrik Schoyerer, um 1935

Bald folgten eine Reihe von Bestellungen nationalsozialistischer Organisationen, die die große Akzeptanz dieses Möbelstils belegen. Ende November 1935 lieferte Schoyerer ein bemaltes Bauernzimmer an die N.S. Kulturgemeinde Abteilung Volkstum & Heimat bei der Gaudienststelle Bayerische Ostmark in Bayreuth. Der Reichsbund „Volkstum und Heimat“ war der NS-Gemeinschaft K.d.F. unterstellt. Die Abteilung 4 des Reichsbunds hatte sich um „Heimatgestaltung und Volkskunst“ zu kümmern. Im einzelnen verstand man darunter die Beschäftigung mit Volkskunst, Handwerkskultur, Trachtenpflege, Schnitzen, Weben, Landsmannschaften und „Bäuerlichen Fragen“. Die Sendung wurde nach Berlin geschickt und dort auf der Weihnachtsschau am Funkturm in der Abteilung Bayerische Ostmark gezeigt. Neben den Möbeln¹² wurde auch ein „sehr schöner Fleckerlteppich“ und „Anhänger für Christbaum & Tannenzweige“ eingepackt; in Berlin sollte eine komplette „Weihnachtsstube“ nach dem Entwurf Zells aufgebaut werden.

Die D.A.F. „Abteilung Schönheit der Arbeit“ bestellte bei Schoyerer Lampen mit Holzgestell. Die „Bayerische Ostmark-Gilde“ in Bayreuth erhielt eine bemalte Bauernstube. Mehrere neuerbaute Hitlerjugend-Heime wurden mit Bauernstuben „Modell Zell“ ausgestattet. Diese HJ-Heime wurden im Rahmen der von Reichsjugendführer Baldur von Schirach propagierten „Heimbeschaffungsaktion“ errichtet, deren Ziel es war, jeder Ortschaft einen eigenen Neubau für die Hitlerjugend zu verschaffen.¹³ Der Baustil sollte „landschaftsgebunden“ sein, d.h. er sollte die typischen Dachformen und Materialien der jeweiligen Region aufgreifen. Flachdächer und moderne Baustoffe waren verpönt. Für die Inneneinrichtung war in jedem Detail deutlich erkennbare handwerkliche Gestaltung gefordert. Durch ideologische Vorgaben wurde Regionalismus im Einrichtungsstil erzwungen, hier konnten bemalte Möbel ihren Platz finden. An den „Reichsführer SS Reichskommissar für die Festigung deutschen Volkstums“ in Berlin-Halensee lieferte Schoyerer insge-

¹² Die Lieferung umfaßte laut Verkaufsbuch „1 Bauernzimmer auf chemisch gebeiztem Grund handbemalt, bestehend aus: 1 Büffet, 1 Eckbank, 1 Tisch, 6 Stühle, 1 6eckiger Lüster, 2 Armlehnessel, 1 Eckschränkchen, 1 Eck-Etagere, 1 grosses Wandbrett, 1 Uhrkästchen, 1 Spiegel, 1 Klappstisch“ für 650 Reichsmark.

¹³ Regina Prinz: Hitlerjugend- und Parteiheime. In: Winfried Nerdinger (Hg.): Bauen im Nationalsozialismus. Bayern 1933-1945. Katalog der Ausstellung des Architekturmuseums der Technischen Universität München und des Münchner Stadtmuseums, München 1993, S. 146-177.

samt 50 Schlafzimmer aus gebeiztem Fichtenholz, die allerdings nicht bemalt wurden, sollten sie doch ubiquitär Verwendung finden.

Hier sei am Rande angemerkt, daß auch Adolf Hitlers Landsitz „Haus Wachenfeld“ auf dem Obersalzberg,¹⁴ später „Berghof“ genannt, den der Architekt Alois Degano 1935 ausgebaut hatte, überwiegend mit Möbeln eines Stilkonglomerats von Heimatschutzstil, Jugendstil und funktionalistischer Schlichtheit ausgestattet wurde. Bis auf die große Halle, von den Vereinigten Werkstätten im „nordisch-germanischen Stil“ eingerichtet, war der Berghof von der Münchner Firma Pössenbacher mit schlichten Holzmöbeln, bemalten Kachelöfen, Lärchenvertäfelungen, bunten Vorhängen etc. ausgestattet worden.¹⁵

Die Lieferungen belegen die Neubewertung, die Bauernmöbel im Rahmen der von den Nationalsozialisten propagierten Alltagskultur erfuhren. Eine Reihe von Herstellern bot ebenso wie Schoyerer neugeschaffene Bauernmöbel an. Die aggressive nationalsozialistische Kulturpolitik begann, das Wohnverhalten der Bevölkerung durch Geschmackserziehung und Vermittlung von Leitbildern dieser Art zu beeinflussen. 1934 wurde das von Albert Speer geleitete „Amt Schönheit der Arbeit“ gegründet mit dem Ziel, „künstlerische Betriebsgestaltung“ vor allem in Kantinen, Versammlungsräumen, Jugendherbergen etc. durchzusetzen.¹⁶ Gemeinschaftsräume in den Betrieben wurden im Heimatstil eingerichtet. Die Gestaltung der Möbel und des Geschirrs, des „Bunzlauer Braunzeugs“¹⁷ etwa, orientierte sich an traditionellen Handwerkserzeugnissen, doch wurden diese Ausstattungen in großen Stückzahlen hergestellt.¹⁸ Die vermeintliche Förderung des Handwerks blieb Propaganda.

¹⁴ *Der Obersalzberg*. In: Münchner Stadtmuseum (Hg.): München - „Hauptstadt der Bewegung“. Katalog der Ausstellung des Münchner Stadtmuseums. München 1993, S. 394-396.

¹⁵ *Sonja Günther: Design der Macht. Möbel für Repräsentanten des „Dritten Reichs“*. Stuttgart 1992.

¹⁶ *Chup Friemert: Produktionsästhetik im Faschismus. Das Amt „Schönheit der Arbeit“ von 1933 bis 1939*. München 1980.

¹⁷ Heidi Müller beschreibt die Aktion „Bunzlauer Braunzeug“, die mit der Abkehr von industrieller Fertigung auf eine Hebung der niederliegenden Bunzlauer Töpferei zielte. *Heidi Müller, Ekkehard und Inge Lippert* (Hg.): *Bunzlauer Geschirr. Gebrauchsware zwischen Handwerk und Industrie*. Katalog der Ausstellung im Museum für Deutsche Volkskunde. Berlin 1986, S. 187-197.

¹⁸ John Heskett macht darauf aufmerksam, daß viele der archaischen, bäuerlichen, handwerklichen Formen, die vom Amt propagiert wurden, für RAL-Lieferungen entworfen wurden, d.h. ihre technischen Spezifizierungen wurden im Hinblick auf industrielle Fertigung festgelegt. *John*

Das „Amt Schönheit der Arbeit“ hatte keine exekutive Gewalt, konnte die Herstellung bestimmter Typen nicht erzwingen, doch durch Publikationen¹⁹ und Ausstellungen²⁰ wurden die ästhetischen Zielsetzungen massiv propagiert. Der nationalsozialistischen Ästhetik konforme Produkte der Industrie wurden mit dem Markenzeichen „Modell Schönheit der Arbeit“ gefördert. Auch auf die handwerkliche Möbelgestaltung wurde Einfluß genommen.

Das Amt Schönheit der Arbeit und das Reichsheimstättenamt, das die gemeinnützigen Wohnungsbaugesellschaften gleichgeschaltet hatte und den Wohnungsbau lenkte, ließen Musterentwürfe für einfache Möbel aus heimischen Werkstoffen in betonter Schlichtheit, manchmal mit sparsamer Bemalung, zeichnen und veröffentlichen. Dem Schreiner wurde damit ein Vorlagenwerk an die Hand gegeben, das die gewünschte Formgebung vermittelte.²¹ Namhafte Architekten und Gestalter, Mitglieder der Kunstakademien und Gewerbeschulen, lieferten Möbelvorlagen, die sich an „altem Handwerksgut“ orientierten und Bauernmöbel „als Beispiel teils für sachgemäße Formgebung, teils für guten, einfachen Ausschmuck der Möbel, vor allem auch in handwerklicher Malerei“²² heranzogen. Es erschien eine Reihe von Publikationen, die „Handwerksmöbel“²³ und „Neue Gebrauchsmöbel“ vorstellten, die sich in Konstruktion und Form an historische Vorbilder anlehnten. Als Werkstoff wurde das „gewachsene“, naturbelassene Weichholz propagiert.

In gleicher Weise traten Artikel in Kunstgewerbe- und Architekturzeitschriften für die Ausstattung städtischer Wohnungen mit Bauernmöbeln ein, „die von der schlichten Ehrlichkeit, von der Kraft und der

Heskett: „Modernismus“ und „Archaismus“ im Design während des Nationalsozialismus. In: Berthold Hinz (Hg.): Die Dekoration der Gewalt. Gießen 1979, S. 53-60, hier S. 58.

¹⁹ 1935 gab die ehemalige Werkbund-Zeitschrift „Die Form“ ein Sonderheft „Schönheit der Arbeit“ heraus, das u. a. Mustervorschläge für Landarbeiterwohnungen machte.

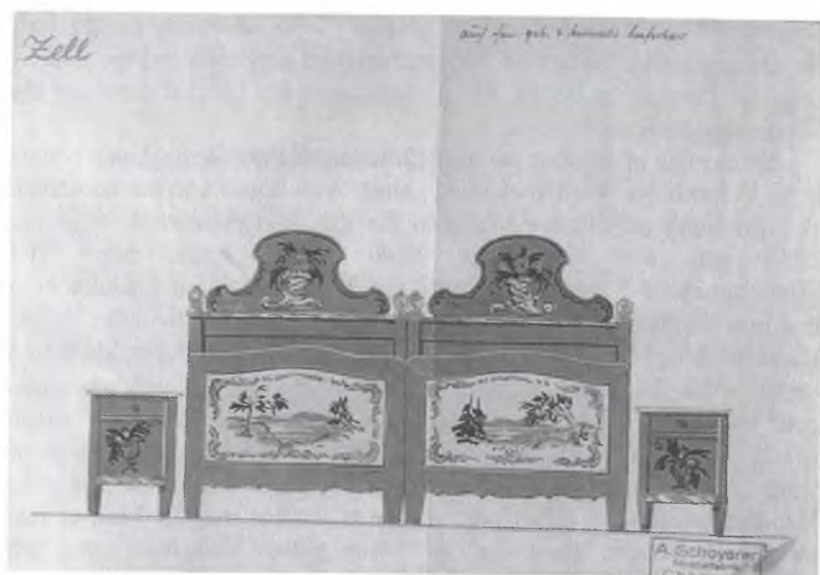
Reichsamt „Schönheit der Arbeit“ (Hg.): Das Möbelbuch (= Band 2 der Schriftenreihe des Amtes „Schönheit der Arbeit“). Berlin 1937.

²⁰ *Führer durch die Ausstellung Schönheit der Arbeit und Die Arbeit in der Kunst*. München 1937. *Gesetz und Gestalt*. Führer durch die Ausstellung „Handwerkliches Vorbildgut“ in der Neuen Sammlung. München 1936.

²¹ Reichsheimstättenamt der Deutschen Arbeitsfront (Hg.): Schönheit des Wohnens. Ein Bildwerk über Deutsche Wohnmöbel. Freiburg o.J. (nach 1940).

²² Theda Behme: Schlichte deutsche Wohnmöbel. Deutscher Bund Heimatschutz/Arbeitsgemeinschaft für Deutsche Handwerkskultur. München 1928, S. 7.

²³ Hans Beblo: Handwerksmöbel. Tische (= Heft 1). Stuttgart 1936.



Entwurf zur Bemalung des Schlafzimmers „Modell Zell“, um 1935

Schönheit bäuerlicher Lebensform zeugen“.²⁴ Als besondere Eigenschaft der Bauernmöbel wurde ihre Bodenständigkeit gepriesen und die Bedeutung der Handarbeit betont, die der zunehmenden Industrialisierung als Wert entgegengesetzt wurde.

Ebenso wie in der Zeit um die Jahrhundertwende wurde dieser neuerliche Versuch der Wiederbelebung „alter“ Volkskunst von der konkreten Bereitstellung praktischer Vorlagen für das Malerhandwerk begleitet. 1937 gab der Kunstmaler Karl Sonner unter dem Titel „Bauernmalerei“²⁵ ein Mappenwerk mit 20 Farbtafeln zu Einzelmöbeln und Innenräumen heraus. Sonner betonte, daß das Werk nicht der Volkskunstforschung, sondern der Hebung moderner volkstümlicher Malereien dienen solle. Der Band erschien im Callwey-Verlag, der gerade begann, eine Volkskunst-Reihe mit Autoren wie Torsten Gebhard und Joseph Maria Ritz herauszugeben. 1938 erschien Rudolf Prachers Vorlagenwerk „Möbelbemalung. Erhalten alter Volkskunst durch alte und neue Handwerkstechnik“²⁶. Der Autor forderte: „Zeitlos muß die Malerei sein und zeitlos ist sie, wenn aus der Quelle echten Volkstums geschöpft wird.“²⁷ Die Interpretation von Volkskunst als überzeitlichem Phänomen fügte sich in die nationalsozialistische Propagierung „zeitloser“ Formen ein.

Ebenso wie in der Volkskunstbewegung der Jahrhundertwende wurde auch jetzt wieder das Tölzer Möbel als hervorragendes Vorbild für die geforderte neue Handwerkskunst vorgestellt. In zahlreichen Artikeln in Gewerbezeitschriften²⁸ wurden Tölzer Schränke nun als Inbegriff des „Deutschen Bauernmöbels“ und „urwüchsiger Kunstfertigkeit“ mit „erdnahen Form- und Schmuckgedanken“ beschrieben. Die Wiederbelebung der Möbelmalerei wurde gefordert, da diese Möbel „einen naturfrischen Hauch scholleverbundenen Volkstums“²⁹ in die städtischen Behausungen brächten. Solchen Artikeln über diese vermeintlich „besten

²⁴ *Nennen*: Neue Bauernstuben. In: Die Kunst 39 (1938), S. 164-168, hier S. 164.

²⁵ *Karl Sonner*: Bauernmalerei. München 1937.

²⁶ *Rudolf Pracher*: Möbelbemalung. Erhalten alter Volkskunst durch alte und neue Handwerkstechnik. Leipzig 1938.

²⁷ Ebd., S. 24.

²⁸ *C. v. Sch.*: Beim letzten Kistler von Tözl. In: Süddeutsche Sonntagspost Nr. 39/1934.

²⁹ *Franz Langheinrich*: Neue Wege zu bäuerlicher Heimatkunst. In: Bayerland 49 (1938), S. 120.

Zeugen alter heimatlicher Werkkunst“ wurden auch Abbildungen Schoyererscher Bauernmöbel beigegefügt.³⁰

Die Kunstgewerbe- und Nationalmuseen, deren Rolle als Muster- und Vorbildersammlungen für das Handwerk unbestritten ist, veranstalteten in dieser Zeit Ausstellungen wie „Die Kunst im Hause des deutschen Bauern“ (Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 1933), „Deutsche Bauernkunst“ (Museum für Deutsche Volkskunde Berlin 1935) und „Deutsche Bauernmalerei“ (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 1940). Von besonderer Wirkung für den bayerischen Raum war die 1937 im Ausstellungspark der Stadt München veranstaltete Ausstellung „Süddeutsche Volkskunst“, die sich als Ergänzung zur gleichzeitig stattfindenden „Großen Deutschen Kunstausstellung“ zur Eröffnung des „Hauses der Deutschen Kunst“³¹ verstand. Gottfried Korff betont, daß beide Ausstellungen Teil des Kunstausstellungsprogramms des Jahres 1937 waren, in dessen Zentrum der Bildersturm gegen die „Entartete Kunst“ stand.³² Die Vorbildfunktion derartiger Ausstellungen wird deutlich durch einen kleinen Fund in den Unterlagen der Möbelfabrik Schoyerer: Der Bauernmöbel-Fabrikant Schoyerer hatte die Ausstellung besucht und auf dem Führer³³ durch die Ausstellung einen Spruch, den er auf einer kleinen fränkischen Flasche gelesen hatte, notiert: „Wie schön die alten Bräuche waren, wird, wer sie aufgibt, erst erfahren“.

Die Bauernmöbel erhielten immer größeren Anteil an der Produktion der Möbelfabrik Schoyerer, bis sie die eigentliche Geschäftsbasis darstellten. Schon 1934 hatte Schoyerer an der Fassade des Geschäftshauses ein Fresko anbringen lassen, daß diese Basis sinnfällig vorführte: Dargestellt ist eine Szene aus einer Schreinerwerkstatt, in der vier Schreinergesellen und -lehrlinge an Bauerntruhen und Bänken sägen, hobeln und schnitzen. Nebenan stapeln Mutter und Tochter, in angedeutete Tracht gekleidet, ihre blütenweiße Wäsche in einen Bauernschrank.

³⁰ J. Sauer: Deutsche Bauernmöbel, die besten Zeugen heimatlicher Werkkunst. Erschien 1936 in einem Schreinerblatt. Abgebildet ist das Schlafzimmer „Modell Zell“ und die „Moderne Wohnküche im Bauernstil“.

³¹ Peter-Klaus Schuster (Hg.): Die „Kunststadt“ München 1937. Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“. München 1987.

³² Gottfried Korff: Volkskunst als ideologisches Konstrukt? Fragen und Beobachtungen zum politischen Einsatz der „Volkskunst“ im 20. Jahrhundert. In: Jahrbuch für Volkskunde N.F. 15 (1992), S. 23-49, hier S. 33.

³³ Ausstellung Süddeutsche Volkskunst, Führer. München 1937.



Möbelfabrikant Schoyerer präsentiert seine Bauernmöbel auf der Leipziger Messe 1938.



Nachkriegsproduktion der Möbelfabrik Schoyerer: Bemaltes Buffet, 1948

In den Jahren 1938/39 lieferte die Möbelfabrik Schoyerer fast ausschließlich Bauernmöbel und Ostmarkteller. Im Gegensatz aber zu den Jahren um die Jahrhundertwende, als die Adaption von Volkskunst nur eine Stilart unter vielen in der Schoyererschen Produktion war, wurde jetzt die Bandbreite eingengt. Die Leichtigkeit im Umgang mit den Formen fand ihr Ende, die Gleichzeitigkeit der Stile ging verloren. Auf den großen Gewerbeausstellungen, etwa der Leipziger Frühjahrsmesse, präsentierte Schoyerer ausschließlich seine Bauernstuben. Solche Musterschauen hatte die Möbelfabrik vormals mit aufwendigen, repräsentativen Zimmereinrichtungen, etwa einer kompletten Bibliothek oder einem Salon im Neo-Biedermeier, beschickt und zu einer überzeugenden Selbstdarstellung genutzt. Jetzt waren Schoyerers Bauernmöbel im Rahmen der vom Reichsinnungsverband des Tischlerhandwerks veranstalteten Sonderschau „Deutsches Wohnen 1938“ im städtischen Kunstgewerbemuseum Leipzig, dem Grassi-Museum, zu sehen. Eine Aufnahme von der Ausstellung im Grassi-Museum macht die Einengung auf „Bäuerliches“ deutlich: Andreas Schoyerer zeigte sich mit zwei in Oberpfälzer Tracht gekleideten Frauen vor den ausgestellten Bauernmöbeln.

Während des Zweiten Weltkriegs mußte Schoyerer die Möbelproduktion zwar einschränken, dennoch wurden kontinuierlich Bauernmöbel hergestellt. Auch das Jahr 1945 bedeutete keine Zäsur, die Vorkriegsmodelle wurden unverändert beibehalten. Bauernmöbel waren nach wie vor gefragt, „moderne“ Möbel entsprachen auch jetzt nicht den ästhetischen Bedürfnissen der Käufer. Die ästhetische Erziehung des „Dritten Reichs“ wirkte nach. So war die Bauernstube „Modell Zell“ weiterhin ein gut verkäufliches Möbelensemble. 1948 beauftragte Hans Schoyerer den Zwiesler Kunstmaler und Grafiker Walter Mauder mit dem Entwurf neuer Dekore für Schränke und Büffets. Seit etwa 1975 stellt die Möbelfabrik keine bemalten Bauernmöbel mehr her. Zu dieser Zeit kamen Möbel auf den Markt, deren Dekor aus farbigen Abziehbildern bestand. Im Vergleich dazu waren die handbemalten Möbel zu teuer und nicht mehr konkurrenzfähig. Dabei fertigte man zunächst die gleichen Modelle wie zuvor und sparte nur die farbige Bemalung aus. So war auch das in den dreißiger Jahren entworfene Modell Zell noch lange Teil des Angebots.

Wolfgang Brückner, Würzburg

*Der Wiener Mädel-Maler Hans Zatzka
und die Kunst für das Volk*

Vor genau hundert Jahren entstand nicht allein das Österreichische Museum für Volkskunde, sondern das Jahrzehnt danach führte in Mitteleuropa einen Boom derartiger Gründungen herauf¹. Zugleich galt das Ende des Jahrhunderts auch als Endpunkt der Herstellung sogenannter eigentlicher Volkskunst. Mit ihrer Entdeckung war sie definitiv eingeschränkt und auf eine ganz bestimmte Produktionspalette von Landhandwerk und stadtfernen Hausindustrien festgelegt worden, der man deshalb das falsche Attribut des Bäuerlichen beimessen konnte. Selbst Adolf Spamer, der aus sozialpsychologischen Interessen für großstädtische Massenkulturphänomene besonders aufgeschlossen war, ließ die Imagerie-Forschung mit dem Niedergang jener Bilder-Offizinen enden², die den vollen ökonomischen Anschluß an die zweite Phase der Industrialisierung verpaßt hatten, nämlich Kapitalinvestitionen für moderne Schnellpressen über Aktiengesellschaften zu bewerkstelligen³.

In der Tat geht eine Analyse derartiger Zusammenhänge über den theoretischen Ansatz des Konstrukts „Volkskunst“ nicht bloß weit hinaus, sondern stellt diesen selbst in Frage, ja vermag ihn als ideologisch aufgeladene Anschauung zu beschreiben. Deshalb liegen hier Sinn und

¹ Wolfgang Brückner: Das Museumswesen und die Entwicklung der Volkskunde als Wissenschaft um die Jahre 1902/04. Die Dingwelt der Realien im Reiche der Ideen. In: *Bernward Deneke u. Rainer Kahsnitz* (Hg.): *Das kunst- und kulturhistorische Museum im 19. Jahrhundert*. München 1977, S. 133-144.

² Adolf Spamer: Bilderbogen. In: RDK II (1948), Sp. 549-561. Dazu s. Wolfgang Brückner: Trivialer Wandschmuck in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Aufgezeigt am Beispiel einer Bilderfabrik (Mit einem Kat. v. *Christa Pieske*). In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseum Nürnberg* 1967, S. 117-162, hier S. 118f.

³ Genau dazu s. den Festvortrag v. Wolfgang Brückner: Bilderbogen als Geschäftsartikel und Massenmedium. In: *Heimatmuseum Neuruppin. Die Bilderbogen-Sammlung Dietrich Hecht* (= Kultur-Stiftung der Länder. Patrimonia 98). Berlin 1995, S. 59-68.

Wert der Beschäftigung mit einem ansonsten ungeliebten, weil wenig reputierlichen Gegenstand aller dafür zuständigen Disziplinen.

Problemumkreis und Forschungsinteressen

Hans Zatzka (1859-1945) kennt man zwar dem Namen nach seit unserer Frankfurter Ausstellung „Die Bilderfabrik“ 1973 und ihren weiteren Stationen Nürnberg, München, Hamburg und Bielefeld 1974⁴, doch weder die österreichische Kunstgeschichte noch die Wiener Volkskunde haben die Existenz des Mannes bislang ernst genommen. In Wien-Breitensee lebten vor zwanzig Jahren noch unmittelbare Nachfahren. Martha Dolezel, die Tochter, ist erst 1982 verstorben⁵. Soeben, 1994/95, hat man in Baden bei Wien den von Zatzka gestalteten Kurhaussaal-Plafond wiederentdeckt und restauriert. Zehn Jahre zuvor hingegen wollte die Wiener Künstlerhausschau „Traum und Wirklichkeit“ 1985 noch nichts von Hans Zatzka und seinen Beziehungen zum Bürgermeister Karl Lueger wissen. Da interessierten nur Gustav Klimt und Gustav Mahler. Doch schon 1945 ist eine Straße nach ihm benannt worden, die „Zatzka-Gasse“ in Hirschstetten im XX. Bezirk⁶. Aber auch in der Laudongasse blieb der Bruder des Wiener Stadtbaumeisters Ludwig Zatzka außen vor.

Das hängt mit dem besagten Volkskunstbegriff der Museumsgründung zusammen. Nicht einmal Luegers Motivtafel in Maria-Enzersdorf ist fotografiert, geschweige denn gerettet worden beim großen Ausräumen der dortigen „Kitsch“-Bilder als Weihgaben⁷. Dafür verantwortlich ist aber nicht bloß der ästhetisch festgeschriebene Volkskunstbegriff,

⁴ Wolfgang Brückner: Die Bilderfabrik. Dokumentation zur Kunst- und Sozialgeschichte der industriellen Wandschmuckherstellung zwischen 1845 und 1973 am Beispiel eines Großunternehmens. Frankfurt am Main 1973; Ders. (Hg.): „Die Bilderfabrik“. Resonanz einer Ausstellung. Frankfurt am Main 1973; Ders.: Elfenreigen — Hochzeitstraum. Die Öldruckfabrikation 1880-1940 (= dumont Kunsttaschenbücher 22). Köln 1974.

⁵ Bezirksgericht Döbling: Martha Dolezel, geb. Zatzka, Fenzlgasse 15 im XIV. Bez., geb. 23.2.1899, † 17.6.1982, hinterläßt zwei Kinder: Franz Dolezel, geb. 1926, lebt noch in Wien und Alleinerbin nach der Mutter Martha Stransky, geb. Dolezel, geb. 1933, lebt in Wien, Breitenseer Str. 2. - Mitt. Prokurist Werner Alt, Kunstanstalten May AG, Aschaffenburg. - Anfang der 70er Jahre war Frau M. Dolezel sen. tagsüber immer nur in der eigenen Druckerei, Breitenseerstr. 12, A-1140 Wien, anzutreffen.

⁶ Friedrich Javorsky: Lexikon der Wiener Straßennamen. Wien 1964.

⁷ Nach Helmut Fielhauer beschrieb die Motivtafel einen Verkehrsunfall mit Pferden (persönl. Mitt.).

sondern auch die nicht-sozialistische Fortschrittsgesinnung der vielen kleinen Leute und ihr antimoderner Kunstgeschmack. Ein Phänomen wie Zatzka fiel damit ins Aus zwischen Rechts und Links der einäugigen Forschungsinteressen.

Seit einem Vierteljahrhundert habe ich mich vergeblich darum bemüht, einmal in Wien über Zatzka sprechen zu dürfen. Heute wird es unter anderem eine Nachrede auf verpaßte Gelegenheiten, aber ich habe die Genugtuung, daß mir dies an einem für die Sache wichtigen Ort geschieht, dessen Schicksal zugleich den Abstand von über einem Jahrhundert zu den uns beschäftigenden Ereignissen deutlich markiert. Unsere Tagung findet in einem funktionalistischen Neubau der Stadt Wien statt, im „Haus des Buches“ auf der Ecke zwischen Skoda- und Laudongasse im VIII. Bezirk. Hier stand einst das im Krieg stark beschädigte Wiener „Stadttheater“, für dessen Vorhangbemalung kein geringerer als der damals berühmteste Wiener Maler Hans Makart (1840-84) einen „Sommernachtstraum“ nach Shakespeare lieferte, der, wie ich 1973 zeigen konnte, Vorbild für Zatzkas beliebte „Hochzeitsträume“ geworden ist⁸.

Leopold Schmidt am nur wenige Schritte entfernten „Österreichischen Museum für Volkskunde“ empfand das Thema Zatzka als eine Grenzüberschreitung und befürchtete wohl auch, er müsse solche Dinge dann für sein Haus sammeln. Helmut Fielhauer an der Wiener Universität mochte sich ebenfalls nicht mit Dingen allzu gemein machen, die in das damals von der Kommission für Arbeiterkultur in der DGV ideologisierte Volkskunde-Bild der Genossen-Proletarier nicht passen wollte, zumal Martin Scharfe mit seiner neomarxistischen Kitsch-Definition jener Tage ein doppeltes „Opium des Volkes“ ausgemacht zu haben glaubte: nicht bloß die Religion, sondern auch den falschen „Kunst“-Konsum⁹. Damit schien für viele das Thema abgehackt.

Dabei hatte Fielhauer Anfang der 70er Jahre in einer Seminarstudie die Enzersdorfer Situation kurz vor dem Abräumen in einer Serie von Schwarz-weiß-Fotos der Räumlichkeiten wenigstens pauschal in

⁸ Brückner, Bilderfabrik (wie Anm. 4), S. 109 mit Abb. und 116.

⁹ Martin Scharfe: Die Volkskunst und ihre Metamorphose. In: Zeitschrift für Volkskunde 70 (1974), S. 215-245. Zur wissenschaftsgeschichtlichen Positionierung s. dazu Wolfgang Brückner: Volkskunst- und Realienforschung. In: Edgar Harvolk (Hg.): Wege der Volkskunde in Bayern. Ein Handbuch. München u. Würzburg 1987, S. 113-139, hier S. 126f.

wesentlichen Teilen festgehalten, so daß wir heute noch einen ungefähren Eindruck von der Art und Fülle des Wandschmucks als Weihegaben aus der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts an den Stiegenwänden und langen Gängen in Maria-Enzersdorf besitzen¹⁰.

Noch ärger stand und steht es mit der Kunstgeschichtsforschung. Sie fühlte sich bislang *ex definitione* nicht zuständig für Leute wie Hans Zatzka, die zwar vorzüglich malen konnten aufgrund einer gediegenen handwerklichen Ausbildung, die aber nicht zu höheren Ehren gelangten, weil das, was sie gelernt hatten, schon im Augenblick ihres Akademieexamens im Sinne einer progressistisch wertenden Geschichtsschreibung nicht mehr modern genannt werden darf aus heutiger Sicht. Daher waren solche Künstler in der Tat auf Dauer, wie etwa Hans Zatzka ab 1910, ökonomisch gezwungen, für einen minderen Markt zu produzieren. Damit aber kommen wir ans Ende der Kunstgeschichte als Geschichte von „Kunst“ im Sinne eines elaborierten Kunstbegriffs unseres Kulturkreises seit der frühen Neuzeit, speziell aber seit der klassizistischen Ästhetik der deutschen Philosophie.

Man muß hier zugleich das Ende einer spezifischen Kulturwissenschaft diagnostizieren, nachdem in heutiger Forschung alles an menschlicher Ausdrucksgestaltung aus Jedermanns Alltag „Kultur“ genannt zu werden pflegt und also Gegenstand von Sozialgeschichte und historischer Anthropologie geworden ist. Noch schneller als Volk und Volkskunde (in bloßer Nominaldefinition verstanden) haben sich Kultur und Kulturwissenschaft verbal erschöpft und müssen jeweils neu definiert werden gleich Kunst und Kunstgeschichte, nur daß letzteres auch von der wissenschaftlichen Öffentlichkeit trotz aller schicken Verlagstitel vom Ende und der Erfindung der Kunst nicht wirklich ernst genommen wird - Ausnahmen selbstredend ausgenommen, z.B. Werner Hofmann aus Wien in Hamburg, heute wieder in Wien: Er hat 1970 das erste Buch über Gustav Klimt als Bilderfabrikant der großbürgerlichen Gesellschaft kurz vor dem Ersten Weltkrieg geschrieben¹¹ und sich deshalb für unsere Studien zur „Bilderfabrik“ und deren Wiener Zuträger aus jener Zeit interessiert.

¹⁰ Im Wiener Universitätsinstitut für Volkskunde in der Hanuschgasse sind m.W. keine weiteren Unterlagen mehr vorhanden. Ich selbst bin im Besitz eines SW-Negativ-Films, den wir seinerzeit duplizieren durften.

¹¹ *Werner Hofmann: Gustav Klimt und die Wiener Jahrhundertwende. Salzburg 1970.*

Werner Hofmann ist dafür von dem streitbaren Kunsthistoriker der Technischen Universität Braunschweig, Martin Gosebruch, öffentlich beschimpft worden, als er nämlich mich zu einem entsprechenden Vortrag einlud. Dies geschah im Nachgang zum turbulenten 14. Deutschen Kunsthistorikertag in Hamburg (Oktober 1974) bei seinen „Freunden der Kunsthalle“ im Rahmen der Wintervorträge über „Nachklänge der Romantik“, so daß ich im Januar 1975 über „Hans Zatzka, ein Meister der trivialen Romantik“ sprach. Gosebruch polemisierte auch später noch heftig gegen seine jüngeren Kollegen, die 1984/85 im „Funkkolleg Kunst“ den gesellschaftlichen Funktionsbegriff zum Leitfaden einer Einführung in die Geschichte der Kunst und ihrer Probleme machten¹². Dort habe ich selbst bewußtermaßen nicht über „Volkskunst“ gehandelt, sondern das Gesamtphänomen der Gebildeproduktion und des Bildgebrauchs unter die Überschrift gestellt: „Kunst für alle — Bilder im Volk“¹³.

Diese allgemeine und offene Formulierung war notwendig, um auch hier noch von falschen Bewertungskategorien oder Denkgewohnheiten abzulenken. Die Kunstwissenschaften insgesamt hatten nämlich in den späten 60er und frühen 70er Jahren durch massives Sponsoring der Fritz-Thyssen-Stiftung in Köln angefangen, sich endlich mit dem 19. Jahrhundert näher zu befassen, allerdings zunächst über eine ästhetische Hilfskonstruktion zur Überwindung der bis dahin üblichen Abneigungen. Sie hieß: triviale Künste und Trivialisierungsprozesse in den Künsten. Wir Volkskundler der Erzähl-, Lese-, Lied- und Realienforschung haben uns damals heftig gegen den Begriff des Trivialen und seine bloße Indikatorfunktion gewehrt, und so lautete mein eigenes Thyssen-Projekt zur Bilderaufarbeitung und systematischen Analyse von Gebrauchszusammenhängen „Populärer Wandschmuck und Kunstpopularisierung“ (1968-73)¹⁴. Dabei sind unter anderem Hunderte von Bildbelegen des Altbe-

¹² *Funkkolleg Kunst*. Studienbegleitbriefe, hg. v. Deutschem Institut für Fernstudien der Universität Tübingen. Weinheim 1984/85, Buchausgabe Weinheim 1987, hg. v. Werner Busch und Peter Schmoock. Die Sendung selbst später hg. v. *Werner Busch*: *Funkkolleg Kunst*. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen. 2 Bde. (= Serie Piper 735/736). München 1987.

¹³ Ebd. 1985, S. 47-75; 1987, S. 282-303 u. 1987 Bd. I, S. 336-362.

¹⁴ Dazu u. a. *Wolfgang Brückner*: Kleinbürgerlicher und wohlstandsbürgerlicher Wandschmuck im 20. Jahrhundert. Materialien zur volkstümlichen Geschmacksbildung der letzten hundert Jahre. In: *Beiträge zur deutschen Volks- und Altertumskunde* 12 (1968), S. 35-64 u. 6 Abb.

standes der Firma Kunstanstalten May AG (KAMAG)/Fürth aus ihrer Dresdener Zeit erworben worden, die heute dem Germanischen Nationalmuseum Nürnberg gehören¹⁵.

Christa Pieske hingegen hat auf eigene Rechnung und überall in Europa das „Zwischen“-Genre der druckgraphischen Reproduktionskünste aus der Mitte des 19. Jahrhunderts gesammelt, und dieser Fundus befindet sich seit kurzer Zeit geschlossen im Berliner Museum für Volkskunde¹⁶, wo auch große Ausstellungen stattfanden, zu denen zwei Handbücher erschienen sind¹⁷. In Sachen Bilderfabrik May hat Christa Pieske nach der Wende sogleich in Dresden bedeutende Archivfunde gemacht¹⁸.

Damit sind erste Quellenhinweise gegeben. Leider haben sich selten Firmenarchive erhalten, die wichtigere Auskünfte geben könnten als die Reste öffentlicher Registraturen. Da im Zeitalter der Gewerbefreiheit der Aktenniederschlag städtischer und staatlicher Verwaltungen gering bleibt, helfen Adreßbücher, Fachzeitschriften des Handels, Firmenkataloge, Interieurfotos weiter. Um aber Originalgemälde Zatzkas beurteilen zu können, müßten diese erst einmal ausfindig gemacht werden, wozu es eines langen Atems und guter Beziehungen zum internationalen Kunsthandel bedarf¹⁹.

¹⁵ Trotz „Papier“ nicht im Graphischen Kabinett, sondern bei den volkswissenschaftlichen Sammlungen, desgl. eine damals für das Projekt erworbene Motiv-Postkarten-Sammlung. Die Firma ist inzwischen nach Aschaffenburg umgezogen und hat nach der Wende auf die Dresdener Liegenschaften nicht mehr reflektiert.

¹⁶ Christa Pieske: Bilder für Jedermann. Wandbilddrucke 1840 bis 1940 (= Schriften des Museums für Deutsche Volkskunde 15). Berlin 1988.

¹⁷ Wie o. und Christa Pieske (Hg.): Das ABC des Luxuspapiers. Herstellung, Verarbeitung und Gebrauch 1860 bis 1930. Berlin 1983.

¹⁸ Christa Pieske: Neue Materialien zur Populärbildforschung. Archivfunde zu E. G. May in Frankfurt/M. und KAMAG in Dresden. In: Jahrbuch für Volkskunde N.F. 18 (1995). S. 207-214.

¹⁹ 1978 habe ich bei einem Sammler (vielleicht genauer: Geldanleger und Spekulant) Eduard Mützel, Planeggerstr. 26, 6. St., 8000 München 60) sechs mittlere Formate von Zatzka mit den üblichen Postkartenthemen sehen können, die er u.a. in Frankfurt um 4.500 und 5.000 DM erworben hatte in der (berechtigten) Hoffnung auf Wertsteigerung. Er sprach von Versteigerungen im Wiener Dorotheum mit dem Ansatz von 18.000 ö.S. und Endpreis 60.000. - Das Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek besitzt ein einziges Foto von einem Original 41 x 70 auf Holz: „Die interessante Lektüre“ (D 11.431, Nr. 111). Zum Auktionshaus Michael Zeller in Lindau s.u. Anm. 23 u. Anm. 67.



Hans Zatzka

Umriss einer Werk-Biographie des Malers

Über Hans Zatzka gibt es zwei Handbuchartikel mit Notizen aus seiner öffentlichen Schaffenszeit mit größeren Aufträgen: in Kosels Lexikon von 1902 und im Thieme-Becker von 1939²⁰. Der Meister selbst hat Kosels Zeilen nach dem Anschluß Österreichs an das Deutsche Reich 1938 nur ein wenig ergänzt, um — schon 79 Jahre alt — mit steiler Schrift den „Fragebogen für die Aufnahme in die Reichskammer der bildenden Künste“ auszufüllen, dem ein Paßfoto beiliegt²¹. Sein persönlicher Nachlaß ist beim Tode 1945 an die Verwandten seiner zweiten Frau Marie, geb. Howorka, in Brünn gegangen²². Von dieser ist 1980 in Lindau ein Porträt versteigert worden, gemalt 1924 am Semmering. Das Bild brachte nur 500,- DM, weil es niemand identifiziert hat²³. Noch heute wohnt seine Enkelin aus erster Ehe, Martha Stransky, wie einst der Großvater in der Breitenseer Straße 2 im XIII. Bezirk.

Geboren am 8. März 1859 in Wien als Sohn des Baumeisters Bartholomäus Zatzka und Bruder des Architekten Ludwig Zatzka, hat Hans Zatzka die väterliche Familienadresse Breitenseer Straße nie in seinem Leben für längere Zeit verlassen und sich keinen Zwängen der Über- oder Unterordnung ausgesetzt, auch keinen Schüler oder einen noch so

²⁰ *Hermann Cl. Kosel: Deutsch-österreichisches Künstler- und Schriftsteller-Lexikon. Bd. I: Biographien der Wiener Künstler und Schriftsteller, red. v. Paul Gustav Reinhardt. Wien 1902, S. 126f. H. v. Ankwicz: Zatzka, Hans. In: Thieme-Becker 36 (1939), S. 417.*

²¹ Archiv der Akademie der bildenden Künste, Schillerplatz 3, 1010 Wien, Dr. Walter Cerny, der mir 1972 alle einschlägigen Unterlagen zugänglich gemacht hat.

²² Eine Wilhelma Ryback, 1946 in Brünn ansässig. Auskunft *Bezirksgericht Döbling* (wie Anm. 5).

²³ Kat.: *XXIV. Internationale Bodensee-Kunstauktion. Auktionshaus Michael Zeller, Lindau, Ludwigstr. 5, September/Oktober 1980, S. 64, Ausrufnummer 1737 mit SW-Abb.: „Zatzka, Hans ... Sign. 1924 dat. Ortsbez. Semmering. Porträt einer Landfrau. Umgehängte Granatkette. Rotes Kopftuch. In der Linken vor der Brust, Margerittensträubchen. Blaues, weißgetupftes Kleid. Weiße Bluse. Öl/Lwd. 54,5 x 41,5 cm R“, ohne Limit aufgerufen. Laut Ergebnisliste für 500,- DM versteigert. Meine Identifikation läuft über die gestickten Initialen am Blusenausschnitt: „M. H.“ und die Tatsache, daß Hans Zatzka nach dem frühen Tode seiner ersten Frau 1912 im Alter nochmals eine dreißig Jahre jüngere heiratete, die aber wiederum vor ihm verstorben ist. 1924 war er 65 Jahre alt und die Dargestellte dürfte in der Tat um die 35 Jahre alt sein. Sie trägt an der Rechten einen Zier- und keinen Ehering. Zu seinem 70. Geburtstag wird Zatzka im „Jahrbuch der Wiener Gesellschaft“, Verlag Franz Planer, 1929 noch als verwitwet bezeichnet.*

kleinen Lehrauftrag angenommen²⁴, sondern mit Beständigkeit das häusliche Atelier bewohnt und dort, wie auch in der Sommerfrische am Wechsel (südöstlich vom Semmering) seine Bilder auf Holz oder Leinwand in Öl gemalt. Die Familie bekam ihn nur zum Essen zu sehen, im Urlaub bisweilen beim Fischen; eine Zeitlang besaß er eine Jagd im Wiener Wald²⁵.

Über seinen Werdegang schrieb er im hohen Alter selbst ohne nähere Datenangaben: „Schon als Kind Talent für bildende Kunst gezeigt. Nach vorgeschriebener Schulbildung als ordentlicher Schüler die Akademie der bildenden Kunst in Wien 4½ Jahre [= 1877-82²⁶] unter Prof. Blaas, Wurzinger, Gripenkerl [sic.] etc. mit bestem Erfolg u. Auszeichnung besucht [= Goldene Fügemedaille 1880²⁷]. Hat zwecks Studium Italien besucht. Nach Verlassen der Akademie mit Freskomalerei, diversen Gemälde in vielen Kirchen etc. befaßt. Auch nebenbei Porträts gemalt. War viele Jahre mit diversen Genre-Bildern besonders solcher vielbegehrter mit idealen Frauengestalten, Amoretten u.s.w. stark beschäftigt“²⁸. Nach den Unterlagen des Akademie-Archivs ist Hans Zatzka vom Wintersemester 1896/97 an als Schüler der „Allgemeinen Malerklasse bei Prof. Christian Griepenkerl“ eingeschrieben gewesen. Seine Vorbildung bestand in acht Bürgerschulklassen und aus dem Beruf des Vaters als Baumeister. 1887 erhielt Hans Zatzka bis zum „Trienniumszeugnis“ Aufschub für den Militärdienst²⁹. Der 1819 gestiftete Preis des k. und k. Hofmalers und Galeriedirektors Heinrich Füger verlangte eine Preisaufgabe des Professorenkollegiums der zur Konkurrenz anstehenden Klassen. Für die „Historienzeichner“ war vorgeschrieben: die Wahl von „zur bildlichen Darstellung geeigneter Gegenstände aus irgend einem classischen Dichter oder Geschichtsschreiber“. Es ging um „das glückliche Auffinden des Hauptmoments der Handlung, treffender Ausdruck, schöne Gruppierung und Beleuchtung“³⁰.

²⁴ Meinung von Tochter *Martha Dolezel*: dann hätte er längst den Professorentitel bekommen können.

²⁵ Mitt. wie oben und vgl. Anm. 23 mit Bild vom Semmering.

²⁶ Die genauen Angaben der Akademie lt. Dr. *Cerny* (wie Anm. 21).

²⁷ Ebd.

²⁸ Zit. aus Fragebogen im Archiv der Akademie.

²⁹ Wie Anm. 26.

³⁰ *Carl v. Lütow*: Geschichte der k. k. Akademie der Bildenden Künste. Wien 1887, S. 176: Beilage b) „Die Fügerschen Preise“.

Lieblingsschüler des Professors Karl v. Blaas³¹, hat Zatzka als 26jähriger seinen ersten bedeutenden öffentlichen Auftrag erhalten, als er für das 1885 in sogenanntem Frührenaissancestil fertiggestellte Kurhaus in Baden bei Wien das Deckenfresko des zentralen großen Saales entwerfen und malen durfte, „die Badener Quellennymphe darstellend sowie die die Jahreszeiten versinnbildlichenden Amoretten in den vier Ecken und die ‘historischen’ Inschriften“³². 1934 und 1968 durch Umbauten „zerstört“³³, ist das Hauptbild heute nach Entfernen der damals abgehängten Decke wieder sichtbar gemacht und restauriert. Damals wurden Name und Spezialität des jungen Künstlers bekannt. So gab es einst ein Kaffeehaus mit einer lebensgroßen Zatzka-Schöpfung entsprechender Damengestalten. Das Sujet sollte auch im Alter noch seine Existenz sichern.

Zunächst jedoch lebte er vornehmlich von religiöser Kunst. Deshalb war es kein Zufall, wenn er 1938 in dem zitierten Fragebogen als Mitgliedschaft in Berufsverbänden angab: „Österr. Gesellschaft für christl. Kunst, ehemaligen österr. Kunstverein etc.“, das heißt, er hatte sich für öffentliche Aufträge der religiösen Thematik verschrieben, wie seine Kirchengemälde und Altargemälde zwischen 1898 und 1910 ausweisen, desgleichen seine Angebote religiöser Bilder für Reproduktionsfirmen zu eben jener Zeit. Schon 1902 heißt es bei dem zitierten Kosel: „besitzt päpstliche Orden“. Im Fragebogen nennt Zatzka neben den auch bei Thieme-Becker („mehrere kleinere Gemälde“) erwähnten Olmützer Dom „u. in Kirchen, Wien, Teschen, Ungarn etc. etc.“.

Das läßt sich leicht auflösen, wenn man den Lebenslauf seines geschäftlich praktischer denkenden und politisch engagierten, zwei Jahre älteren Bruders Ludwig hinzunimmt³⁴. Dieser hatte beim Vater das Bauhandwerk von Grund auf erlernt und sich als Gast der Akademie zum selbständigen Architekten herangebildet. Er baute Kirchen und vor allem kirchliche Sozialeinrichtungen. Er gehörte einerseits zu den Christlich-Sozialen um den späteren Bürgermeister Dr. Karl Lueger, aber er wußte sich andererseits dennoch nicht das Wohlwollen des allerhöchsten

³¹ Wie Anm. 23, letzter Satz.

³² *Führer durch die Kurstadt Baden*. Wien 1925, S. 231f.

³³ Mitt. Kurdirektor J. Stefan am 15.6.1972.

³⁴ H. v. Ankwicz: Zatzka, Ludwig. In: Thieme-Becker 36 (1939), S. 418.

Kaiserhauses zu verschmerzen. Er baute das katholische Lehrerseminar in Währing, das Josefinum und die „Kinderschutzstation“ im heimatlichen Breitensee, das Kollegiums-Gebäude der Jesuiten in Kalksburg, das Marianum in Hetzendorf und das Stiftungsgebäude in Mayerling. Letzteres war ein Altenheim, und der Architekt bezog seinen Bruder Hans mit ein, indem er diesem den Auftrag für das Altarbild der Kapelle des Stiftungshauses verschaffte. Es stellt den hl. Franziskus und die hl. Klara knieend vor der thronenden Muttergottes dar, wie sie beide das Modell der Bauten ihr zeichenhaft anheimstellen.

Diese Situation der Vermittlung durch den Bruder sollte sich in den nächsten zwei Jahrzehnten noch mehrfach wiederholen, so daß die genannten „Kirchen“ mit Einzelgemälden für Teschen und Ungarn in weiteren Bauten des Ludwig Zatzka zu suchen bleiben. Dieser hat in der Tat in Teschen/Österr.-Schlesien und in Sütör/Ungarn neugotische Kirchen errichtet³⁵. Aber auch die Aufträge für ein „Versorgungshaus“ in Innsbruck und ein dortiges Waisenhaus, beides Stiftungen des Barons Sieberer, dürften nicht ohne Vermittlung Ludwig Zatzkas zustande gekommen sein: das eine Mal wiederum ein Altarblatt, beim anderen außer dem Bild für den Altar noch weitere Wand- und Deckengemälde³⁶.

Ab 1895 baute Ludwig Zatzka am Heimatort Breitensee die dortige Pfarrkirche St. Laurentius in frühgotischen Formen als Ziegelrohbau und richtete dies so ein, daß die Weihe 1898 mit dem 50jährigen Regierungsjubiläum Franz Josephs zusammenfiel. Deshalb schmückte Hans Zatzka den Hochaltar mit einer Huldigung des Kirchenpatrons Laurentius und des kaiserlichen Namenspatrons Franz von Assisi vor der Himmelskönigin. Zwei Engel im Vordergrund tragen die Insignien, das Wappen und ein Porträt des Kaisers sowie die Jahreszahlen 1848 und 1898. Offensichtlich hatte Hans Zatzka auch freskieren dürfen, denn Ankwicz spricht 1939 von „Wandgemälden“³⁷, die bei Missong 1933 keine Erwähnung finden³⁸ und spätestens der Modernisierung 1953 zum Opfer gefallen sein dürften, wo es heißt: „die Ausmalung erfolgte ... in hellen Farben“³⁹.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ankwicz (wie Anm. 20).

³⁷ Ebd.

³⁸ Alfred Missong: Heiliges Wien. Ein Führer durch Wiens Kirchen und Kapellen. Wien 1933, S. 207f.

³⁹ Ebd., 3. Aufl. 1970, S. 210.

Ebenfalls verschwunden sind die Zatzka-Fresken („Wand- und Deckengemälde“⁴⁰) der Breitenfelder Pfarrkirche St. Franziskus im VIII. Bezirk, Straßenadresse: Florianigasse 70, topographisch jedoch mit Doppelturmfassade am Gürtel, unweit des Bahnhofs Josefstädter Straße, positioniert. Erbaut wurde sie zwischen 1893 und 98, im letzten Krieg schwer beschädigt. Das Gewölbe war teilweise eingestürzt, Orgel, Kanzel und Bänke zerstört. Entsprechend modern geriet die Nachkriegsrenovierung⁴¹. Zehn Jahre nach dieser Arbeit malte Hans Zatzka 1908 das Apsisgemälde der damals neu erbauten Pfarrkirche St. Anna in Baumgarten im XIII. Bezirk. Es ist die in romanischen Formen errichtete Kirche mit verwachsenem Doppelturm und zwei steilen Spitzen an der Linzer Straße, die einem von der Westbahnlinie aus ins Auge fällt⁴².

Mitten in jenes Jahrzehnt gehört 1904 ein besonders ehrenvoller öffentlicher Auftrag für eine der neuen städtischen Sozialeinrichtungen, das Lainzer Versorgungshaus im XIII. Bezirk. Von 1902 an in zahlreichen Pavillons errichtet, stellte es ein Glanzstück der sozialpolitischen Bemühungen des Bürgermeisters Lueger dar und wurde eine Einrichtung für 3800 Personen, von 1906 an betreut durch die eigens dafür nach Wien berufenen Kamillianer. Wesentlichen Anteil an dem Projekt hatte der nunmehrige Stadtbaumeister Ludwig Zatzka, und so durfte auch hier Hans Zatzka für den Altar der Versorgungshauskirche St. Karl Borromäus das Altar-Triptychon malen: In der Mitte der heilige Kardinal vor der thronenden Madonna, links (also vom Betrachter aus auf der rechten Seite) Bürgermeister Dr. Karl Lueger in Amtstracht, begleitet von Vindobona, der Allegorie Wiens, die einem alten knieenden Mann Brot spendet, rechts „ein Pfründnerhepaar des Versorgungshauses“⁴³. Das war mithin ein Stifter- oder „Votivbild“, wie die ältere Literatur sagt. Die Familientradition der Zatzkas weiß, daß in dem alten Paar die Eltern des Künstlers dargestellt sind. Der Kaiser verlieh bei dieser Gelegenheit unter anderem auch Hans Zatzka den Franz-Joseph-Orden für die glückhafte Teilnahme an der Vollendung der monumentalen Bauanlage des gewaltigen Projekts⁴⁴.

⁴⁰ *Ankwicz* (wie Anm. 20).

⁴¹ *Missong* (wie Anm. 38), 3. Aufl. 1970, S. 157.

⁴² *Ebd.*, S. 205f.

⁴³ *Ebd.*, 1933, S. 199f.; 1970, S. 200f.

⁴⁴ Mitt. der Tochter *Martha Dolezel*.

Drei Jahre später zogen Luegers Christlich-Soziale 1907 als stärkste Partei in den Reichsrat. Der Kaiser hatte sie vor Jahren noch zu ignorieren versucht, indem er auf Antrag der Staatsregierung Lueger erst nach viermaliger Verweigerung des ab 1895 immer wieder durch Wahl erklärten Volkswillens 1897 endlich zum Bürgermeister der Stadt Wien ernannte⁴⁵. Ludwig Zatzka, 25 Jahre lang gewählter Stadtrat und engster Berater des Bürgermeisters, bekleidete von nun an das Amt des Stadtbaumeisters und realisierte die hochfliegenden Pläne, aus der rückständigen Barockmetropole eine funktionstüchtige Weltstadt zu machen, deren Errungenschaften allen Bürgern und zuvorderst den kleinen Leuten zugutekommen sollten. Erst aus dieser Zeit stammt in Wien der systematische Ausbau einer modernen Infrastruktur mit Kanalisierung, Energie- und Trinkwasserversorgung, Massenverkehrsmitteln, Medizinalwesen, Kinder- und Altenbetreuung⁴⁶.

Ludwig Zatzka war maßgeblich beteiligt an der Hochquellenleitung, am Lainzer Großbauvorhaben und dem Lieblingsprojekt der beiden Planungsbesessenen, einem Kinderlandverschickungsheim, wie wir das heute nennen würden, nämlich dem „Seehospitz“ San Pelagio bei Triest als städtischer „Kinderheilanstalt“ an der Adria. Es gibt eine Fotopostkarte mit dem von Hans Zatzka gemalten „Votivbild“ des dortigen Kapellenaltars, die Dr. Lueger und die beiden Zatzkas von gemeinsamer Fahrt dorthin nach Breitensee schickten. Das Altarblatt war zuvor im Wiener Rathaus ausgestellt und eifrig besucht worden⁴⁷. Lueger kniet rechts im dunkelroten Hermelin-Talar vor den Plänen seiner Anlage und zeigt einem Kind Maria in den Wolken. Ihr zur Seite kniet eine hl. Märtyrerin, begleitet vom Erzengel Michael mit Schwert und Rundbildnis einer älteren Biedermeierdame, einer offensichtlichen Wohltäterin oder Sponsorin des Unternehmens. Links im Bild steht eine Frauenbüste auf hohem Sockel, der von einem Mädchen bekränzt wird und vor dem bis zur Mitte des Bildes drei Kinder betend knien. Hinter ihnen liegt eine Holzkrücke. Die Büste trägt eine Mauerkrone, stellt also wiederum Vindobona dar, das Sinnbild der fürsorgenden Stadtgemeinde Wien, der weltlichen Beschützerin ihrer Kinder. Für die Rückansicht des Mäd-

⁴⁵ Walter Goldinger: Lueger, Karl. In: NDB 15 (1987), S. 464f.

⁴⁶ Ebd. mit weiterführender Literatur.

⁴⁷ Wie Anm. 44.

chens in der Mitte hatte Martha Dolezel, die 1899 geborene zweite Tochter Hans Zatzkas, Modell gestanden.

Um diese Zeit posierte ihre 16 Jahre ältere Schwester (geb. 1883) schon länger für profane Mädchenbildnisse des Vaters, die zum Verkauf für Reproduktionen bestimmt waren, z.B. für das Postkartenmotiv „Des Lebens Mai“ aus dem Jahre 1901, als sie 18 Jahre alt war⁴⁸. Von der damals kleinen Martha hingegen gibt es ein noch heute in der Familie befindliches hinreißend gemaltes Kinderporträt im Alter von fünf Jahren 1904 als bloßarmiger Blumentänzerin mit langem offenem Blondhaar, kesser blauer Schleife und goldener Zigeunerkerle. Am 9. Mai 1912 verstarb die Mutter, kaum 50, plötzlich an einem Herzschlag. Hans Zatzka malte sie knieend in Trauerkleidung vor einem Kreuz unter Rosen, wo sie ein Herz-Jesu-Christus in Empfang nimmt. Als Postkarte lief dieses Gemälde unter dem Titel „Denn sie sollen getröstet werden“⁴⁹.

Auch der letzte öffentliche Auftrag hängt bezeichnenderweise mit Bürgermeister Lueger zusammen. Diesen traf im 66. Lebensjahr unvermutet nach 13 Jahren Amtszeit ein tödlicher Infarkt am 10. März 1910 (geb. 24. Oktober 1844). Gerade stand auf dem seit 1874 eröffneten neuen Zentralfriedhof im XI. Bezirk die zwischen 1908 und 1911 erbaute große Kuppelkirche von Max Hegele vor der Vollendung⁵⁰. Baukünstlerisch ist sie durchaus ein Pendant zur heute wegen ihrer stilistischen Einheit hochberühmt gewordenen Steinhofkirche von Otto Wagner im XIV. Bezirk aus dem Jahr 1904-07. Zur Innenausstattung des auf dem Zentralfriedhof nun „Dr. Karl Lueger Gedächtniskirche zum hl. Karl Borromäus“ geheißenen Baues trugen „alle bedeutenden zeitgenössischen Künstler“ bei. Unter ihnen durfte Hans Zatzka, obgleich stilistisch weiterhin ganz seiner Studienzeit verhaftet, zum letzten Male

⁴⁸ Desgl.

⁴⁹ Desgl.

⁵⁰ *Missong* (wie Anm. 38), 1933, S. 187ff.; 1970, S. 186f.; *Alfred Schnerich*: Wiens Kirchen und Kapellen in kunst- und kulturgeschichtlicher Darstellung. Zürich 1921, S. 190-193; *Hans Pommer*: Der Wiener Zentralfriedhof. Wien 1924, S. 52-54, mit der interessanten Bemerkung: „Das Altargemälde, dessen Farbgebung in einem merkwürdigen Gegensatz zum modernen Farben- und Formenschatz der Kirche steht, von Hans Zatzka...“.



Hans Zatzka: Portrait Martha Zatzka als Blumentänzerin, 1904

groß mit Arbeiten im Blickfang der Altarwand in Erscheinung treten. Von ihm stammen und haben die Kriegszerstörungen der Kuppel überlebt: „Die vier großen farbenfrohen Wandgemälde auf Goldgrund ... Über dem Marmoraltar halbkreisförmig angeordnet sieht man das Jüngste Gericht; ganz links kniet in weißem Gewande Bürgermeister Dr. Lueger, den Engel in den Himmel führen, vor ihm ist Bürgermeister Dr. Neumayer. Unter diesem Bild der müde Wanderer, der zu Christus heimkehrt, rechts Dr. Lueger, der von der knieenden Vindobona das Modell der Kirche entgegennimmt. Das linke Bild zeigt einen Engel mit den Zeichen des Todes: gesenkte Fackel, Totenkopf, Sanduhr“⁵¹.

Hans Zatzkas Tochter wußte 1972, daß der Vater für diese umfangreichen Monumentaldekorationen im Gedenken an den großen Förderer kein Honorar berechnete. Die Stadt Wien aber schenkte ihm eine Schatulle mit 100 neugeprägten 10-Kronenstücken in Gold⁵². Lueger erhielt in der Unterkirche eine eigene „Bürgermeistergruft“, in der später auch der erste sozialdemokratische Bürgermeister des „roten Wien“, Joseph Reumann, beigesetzt werden sollte, an deren Gräbern heute noch jährlich auf Allerheiligen Tausende vorüberziehen. Lueger war es, der 1907 das Beerdigungswesen zu kommunalisieren begonnen hatte, so daß es heute in Wien keine privaten Bestattungsunternehmen mehr gibt⁵³.

Von den genannten öffentlichen Aufträgen allein ließ sich natürlich keine Familie ernähren. So hat Hans Zatzka offenbar schon früh begonnen, direkt für Massenreproduktionszwecke zu malen. Noch sind seine Verbindungen zu einzelnen Unternehmen nicht wirklich erforscht, auch wenn ich selbst schon etwa die „Photographische Union“ in München und zahlreiche Postkartensammlungen in den Blick genommen habe⁵⁴. Hier müßten zunächst systematischere Materialdokumentationen erstellt werden. Das „F. Bruckmann KG Bild-Archiv“ in München bewahrte vor 25 Jahren noch die Kataloge von 1890-1909 der „Photographischen Union“ mit deren Angebot an Photogravüren, Pigmentdrucken und Platinotypen in allen Größen bis 32 x 52 cm nach zeitgenössischen Künst-

⁵¹ *Missong* (wie Anm. 38), 1970, S. 187.

⁵² *Mitt. der Tochter Martha Dolezel*.

⁵³ *Festschrift zur 50-Jahrfeier der Städtischen Bestattung Wien* (1957); *Zur Geschichte des Bestattungswesens in Wien. Im Dienste der Gemeinschaft 1907-1982. 75 Jahre Städtische Bestattung*, hg. v. Wiener Stadtwerke.

⁵⁴ *Brückner, Bilderfabrik* (wie Anm. 4), S. 109.



Hans Zatzka: Waldidyll

Chromolithographische Ansichtskarte, Verlag Pantophot Vienne, Galerie Wiener Künstler Nr. 826, gelaufen 1922 von Lambach, OÖ nach Kittsee, Bgld. („M.L.P.!/Danke dir herzlichst für dein Expreßbriefchen,/Ich hoffe, daß auch mein Expreßbrief schon in deinem Besitz ist./Erwarte mich also bestimmt am Mittwoch (=26.05.=) um 10^h10 Uhr vormittag am Westbahnhof./Ich fahre bestimmt ab./Tausend Küsse deine/treue Mizzi“)

lern⁵⁵. Dort tauchen Zatzka-Bilder mit den seit Koseler sogenannten „idealen Frauengestalten“ ab 1899 im Format 13,5 x 27 und 26 x 20,8 auf, zunächst sieben verschiedene Nummern, davon drei Pendants; 1902 waren es 18 Nummern, davon 6 Gegenstücke; 1909 weitere 7⁵⁶.

Aus der gleichen Zeit existieren bei Postkartensammlern signierte Zatzka-Motive aus einer Serie „Münchner Kunst“ mit dem Firmensignet MHM plus dem Münchner Kindl, wohl als Max Hirmer, München, zu entschlüsseln. Häufiger begegnen diese Genre-Karten jedoch als Vier-Farb-Drucke in einer bis zu 1300 Nummern umfassenden Farbpostkartenserie „Galerie Wiener Künstler“ des Verlages „W. R. & Co.“, später genannt „W. R. B. & Co, Wien III“ (spätestens ab 1916), um 1922 „Panterhot (!) Vienne“ und, wohl richtiger, „Pantophot Vienne“ geheißten. Sie tragen Titel wie „Waldidyll“, „Still ruht der See“, „Die Forelle“, „Des Mädchens Klage“, „Elfenspiel“, „Geflügelte Post“, „Zudringliche Gäste“, „Schwerenöter“, „Herzensfrage“, „Belauscht“, „Eine freudige Botschaft“⁵⁷.

Unter den Postkarten vor dem Ersten Weltkrieg gibt es auch einige mit religiösen Motiven, zum Teil als Tiefdruckimitate, voran Madonnenendarstellungen. Darunter befindet sich ein Ölberg-Christus, dessen großes Original wir durch einen Zufall kennen. Es hat sich sogar der Vertrag dazu vom 10.5.1903 erhalten und zwar mit der Kunstverlags A.G. „Könyves Kálmán“, Budapest, über sein damals „neuestes Bild“: „Christus am Ölberg“, 75 x 110 cm, das er gegen ein einmaliges Honorar von 600 Kronen zur beliebigen Vervielfältigung in jeglicher Produktionsart, koloriert oder unkoloriert, überließ. 1927 sind Originalgemälde, Vertragsdokumente und Rechtsabtretung auf die Firma Pallas-Verlag in Berlin übergegangen und dies alles 1988 durch Schenkung an das Museum für Volkskunde in Berlin gelangt⁵⁸. Das Jahr 1927 lag mitten in der Zeit, als Zatzka bis zum höchsten deutschen Gericht in

⁵⁵ Diese Kataloge habe ich seinerzeit in München durchgesehen und Leihgaben für Wanderausstellung „Bilderfabrik“ erreichen können.

⁵⁶ Ich habe auch die Titel notiert und Vergleiche mit Postkartenmotiven und Originalbildern angestellt.

⁵⁷ In meinem Besitz aus Dubletten der Slg. *Hackmann*, München, die später verkauft und durch Versteigerung in alle Winde verstreut worden ist. Er besaß eine große Abteilung „Zatzka“.

⁵⁸ Frdl. Mitt. und Kopien von Dr. *Konrad Vanja*, Museum für Volkskunde, Berlin.



Hans Zatzka: Schutzengel, chromolithographische Postkarte, sign. Zabateri pinx.

Leipzig prozessierte, angestachelt und unterstützt von seinem damaligen Hauptabnehmer, der Firma Freund in Berlin.

Damals bemühten sich die Wandschmuckfirmen um zwei „Meister“ und deren Produkte: Hans Zatzka vornehmlich für das profane Genre und Josef Untersberger, der Österreicher in München, für die frommen Sujets⁵⁹. Aus letzterem Fach war auch ein Zatzka, wenngleich unter dem Pseudonym Zabateri, unschlagbar geworden, dessen Ausgangspunkt wir erst nach der Ausstellung „Die Bilderfabrik“ (1973) gefunden haben. Es ist eine chromolithographische Farbpostkarte aus dem Frankfurter Verlag „E. G. May Söhne“ No. 9505: „Hl. Schutzengel“, „(Zabateri pinx.)“, also vor 1914 entstanden, als die Frankfurter Firma mit der Dresdener Firma May fusionierte. Hieran läßt sich der Beweis führen, daß der Engel mit dem Hänsel- und Gretel-Paar für ein Hochformat konzipiert gewesen ist und dann von A. May in Dresden nur in die Breite gezogen wurde, ohne die durch eine neue Brücke verkehrt werdende Laufrichtung der Kinder zu ändern. Mit der hinzukomponierten Schwarzwaldmühle ist dies bis zum heutigen Tage das bekannteste Schutzengelbild im Handtuchformat geblieben und wird in vielen Publikationen als Beispiel für die gesamte Gattung abgebildet.

Adolf May in Dresden wußte jedoch Zatzka für noch Verkäuflicheres einzusetzen. Er fuhr selbst nach Wien-Breitensee schon lange vor 1914, denn wir wissen, daß er am Todestag der Mutter 1912 gerade wieder einmal erwartet wurde. Und zu Weihnachten gab es aus Dresden jedes Jahr einen Stollen. Dennoch sind sich die beiden Erfolgreichen ab Mitte der 20er Jahre mehr vor Gericht begegnet, auch wenn Zatzka dafür nicht nach Dresden und Leipzig fahren mußte, sondern die Rechtsanwälte der Firma Freund agieren ließ. Als er allerdings Anfang der 30er Jahre den päpstlichen Gregoriusorden erhielt, bedankte er sich dafür auf einer Romwallfahrt in einer Audienz. Zuvor hatte er während der Konkurrenzkämpfe der Bilderverlage vor der Weltwirtschaftskrise für Freund wöchentlich zwei Bilder abzuliefern. Inzwischen wurde er 1929 siebzig Jahre alt. Angeblich hat er bis zum 80sten Lebensjahre weitergemalt und ist dann schnell erblindet.

⁵⁹ Brückner, Bilderfabrik (wie Anm. 4), S. 118-122; Margot Lutze: Die Bildschnitzer und Maler Untersberger. Österreichische Meister religiöser Popularkunst in Gmunden und München zwischen 1860 und 1930. In: Jahrbuch für Volkskunde N.F. 13 (1990), S. 177-198.

Am 19. Juli 1945 regte der Wiener Vizebürgermeister Kuntschak schriftlich beim Unterstaatssekretär Prof. Dr. Karl Lugmayer am Minoritenplatz an, dem 87jährigen Maler den Titel Professor zu verleihen. Am 16. August 1945 meldete der Rektor der Akademie der bildenden Künste, daß zwei Tage zuvor das Professorenkollegium die ministerielle Anregung einstimmig befürworte habe⁶⁰. Bis in jener schwierigen Zeit die Ernennungsurkunde ausgefertigt und wenige Tage vor Weihnachten zugestellt war, lebte Hans Zatzka nicht mehr. Er starb am 17. Dezember 1945⁶¹.

Vernichtungs-Konkurrenzen und Elfenreigen-Prozesse

Der Kampf zwischen dem Dresdener Großunternehmen und einer vielfachen Berliner Konkurrenz ging nicht nur um Formate und technische Qualitäten, sondern vor allem um die Sujets und um die Maler. Zu Anfang der zwanziger Jahre erst setzte sich der Typus Schlafzimmerbild endgültig durch. Er war ‚eingeführt‘ durch Malernamen und damit verknüpfte Motiverfindungen. Diese Bilder schienen, wie der Werbeslogan bald zu Recht lauten sollte, „unbegrenzt absatzfähig“. Der Maler verbürgte ein bestimmtes Genre und wurde zur gesuchten Zentralfigur, also auch abgeworben, zu Wiederholungen eigener Vorwürfe für die Konkurrenz gedrängt, und er verkaufte sich erneut, zumal in wirtschaftlichen Notzeiten.

Hans Zatzka war stets freier akademischer Kunstmaler gewesen, hatte für May in Dresden seit ca. 1906 einzelne Bilder gemalt und jeweils durch entsprechende Absprachen alle Rechte daran abgetreten, selbst das der Veränderung und des Umsignierens. Als Zatzka im Jahre 1924 für Felix Freund in Berlin den „Blumenreigen“ malte, klagte daher Adolf May auf Unterlassung und Schadensersatz wegen Urheberrechtsverletzung des ihm 1914 verkauften Zatzka-Bildes „Elfenreigen“, das bis zum heutigen Tage im allgemeinen Bewußtsein das Schlafzimmerbild jener Zeit charakterisiert⁶².

⁶⁰ Wie Anm. 21.

⁶¹ Mitt. der Tochter *Martha Dolezel*.

⁶² *Brückner* (wie Anm. 4).

Zatzka seinerseits ließ daraufhin 1927 höchstrichterlich feststellen, ob er durch seine langjährigen Geschäftsbeziehungen nun für immer an May gebunden und ob dieser durch die gezielte Auftragserteilung urheberrechtlicher Teilhaber seiner Kreationen sei. Mays Klage gegen Zatzka und Freund wurde vom Landgericht Dresden positiv entschieden, vom Oberlandesgericht aber verworfen. 1928 bestätigte das Reichsgericht diese Revision in langer Begründung und berief sich dabei auf einen Reichsgerichtsentscheid des Vorjahres, daß erstens May nicht 'Mitschöpfer' der Bilder Zatzkas geworden sei, daß zweitens 'Konkurrenzwerke' zu malen, vertraglich nicht ausgeschlossen war, daß drittens nur das unmittelbare Kunstwerk, nicht aber die Gattung Schutz genieße und daß viertens der „Blumenreigen“ ein anderes Kunstwerk als der „Elfenreigen“ sei⁶³. Damit haben in Deutschland die in der juristischen Literatur mit „Elfenreigen I“ und „Elfenreigen II“ bezeichneten Leipziger Urteile generell darüber entschieden, was im Sinne des alten Urheberrechtsgesetzes ein Kunstwerk ist.

Der lange Prozeß durch alle Instanzen löste schon während seiner Dauer den erbitterten Kampf um den Markt aus. Nie sind so viele Zatzkas wie zwischen 1924 und 1930 bei verschiedenen Verlagen erschienen. Bis zum Ausbruch der Weltwirtschaftskrise 1932 aber hatten die Kunstanstalten May in Dresden alle Konkurrenten abgeschlagen und überstanden in der Branche praktisch als einzige das allgemeine Desaster. Unmittelbar liquidieren mußte die Firma Felix Freund in Berlin, obwohl sie doch erfolgreich vor Gericht gewesen war. Sie wurde mit Hilfe von sogenannten Freiblätterstaffeln systematisch in die Knie gezwungen. Bei bestimmten Abnahmesummen gab es Gratisblätter, zum Beispiel jedes elfte Blatt umsonst. May entwickelte seine großen Flachdruckpressen, rationalisierte ständig die Arbeitsvorgänge, verminderte nun, natürlich auf Kosten der Druckqualität, die Farbenzahl und damit die Steine und Druckvorgänge bis auf die Hälfte und unterbot die ohnehin kostspieligeren und auflagenschwächeren Lichtdrucke der Konkurrenz unerreichbar im Preis, wie sich anhand der Branchenzeitschrift „Der Kunsthandel“ rekonstruieren läßt⁶⁴.

⁶³ Ebd., S. 101, Auszug aus der „Deutschen Zeitung“ vom 19. Januar 1928, nach „Der Kunsthandel“, Februar 1928. Originaltext s. u.

⁶⁴ Was wir seinerzeit systematisch getan haben und woraus sich die folgenden Daten speisen, gekürzt aus den beiden Publikationen in Anm. 4.

1924 kosteten die Großformate 52 x 120 cm 15 RM, mit einem Rabatt von 40 % bei einer Freiblattstaffel 11/10. Freund ging von 18 RM aus. Die Freistaffeln beider Firmen fielen nun auf 7/5 zu 6/5. Bis 1927 lag das Verhältnis May zu Freund bei netto 5 zu 9,70 RM. 1929 ging May schließlich auf 2,40 RM herunter, bei 20-Stück-Abnahme sogar auf 2 RM netto. Freunds letzte Annonce von 1931 aber lautet auf 5 RM Ladenpreis bei 3 RM Eckpreis, auf den es dann eine Freistaffel von 7/8 gab.

Künzli Frères brachten hingegen ein übergroßes kostspieliges Farbenlichtdruckblatt der Hl. Familie von Zatzka auf den Markt. Aus einer Verkaufsübersicht von Madonnenreproduktionen des Jahres 1929 geht hervor, daß solche von Zatzka bei folgenden Firmen angeboten wurden: vier bei der KAMAG in Dresden als sogenannte 'Kunstblätter'; sieben großformatige Gravüren, Farblichtdrucke und farbige Aquarelldrucke beim Pallas-Verlag, Berlin; bei Felix Freund in Berlin fünf Farblichtdrucke im Breitformat. Freund brachte von 1926 an auch eine Reihe von Christusbildern des Zatzka im sogenannten Handtuchformat, der Schlafzimmerbildgröße, heraus: zwei Ölbergsszenen, Der Kinderfreund, Hl. Familie, Abendmahl, Guter Hirte u.a. Aber auch ein Ölberg-Christus bei Leo Leissner in Berlin aus dem Jahre 1929 dürfte von Zatzka stammen.

Seit der Fusion der beiden May-Firmen 1914 visitierte A. May/Dresden zielstrebig einen neuen Artikel für breiteste Kreise an. Seine ausgesprochene Idee war es, die allegorischen Weiblichkeiten und Puttenreigen der Theatervorhänge seiner Zeit umsetzen zu lassen in zugkräftige Schlafzimmer-Idyllen. Hierfür war Zatzka der richtige Mann. Er schuf die drei Gattungen der Reigen-, Traum- und Kahnbilder aus den thematischen Vorwürfen der vor 1900 gesellschaftlich etablierten „Boulevard-Imagerie“ (Werner Hofmann) der Salonmalerei.

Am Urtypus der Reigenbilder, an Zatzkas Elfenreigen, sollte sich der geschilderte Grundsatzprozeß entzünden, da bei Freund 1924/25 neben dem inkriminierten „Blumenreigen“ weitere Variationen wie „Frühlingszauber“, „Maienzeit“, „Frühling“ von Zatzka erschienen. Die Reigen besitzen nicht nur klassische Vorbilder, die bis zu Rubens zurückreichen und die sich dort z.T. ikonographisch zu legitimieren suchen, sondern auch die alte Jahreszeiten- und Lebensalterallegorik,

und das Thema der belebten Landschaft brachten von Corot bis zu Thoma und Stuck immer neue Reigenbilder hervor.

Die 'Traumbilder' besitzen zumal als sogenannter Hochzeitstraum eine noch längere Ahnenreihe in der Hochkunst. Es ist bezeichnend, daß eines ihrer internationalen Urbilder ebenfalls in das Verkaufsangebot aufgenommen worden ist: Tizians „Sich schmückende Venus“. Giorgione, Tizian, Palma Vecchio, Velazquez, Poussin, Reni und andere haben seit der Wende zum 16. Jahrhundert jenes in Italien tatsächlich auch als herrschaftliches Hochzeitsbild dienende Thema der träumend liegenden verliebten oder schlafenden Venus immer wieder variiert. Bei Pierre Prud'hon traten dann um 1800 erstmals Putten in großer Zahl hinzu. Das bürgerliche Wandbild des ausgehenden 19. Jahrhunderts verlegte die göttlichen Akte in einen Plüschsalon auf die Ottomane, vergaß nicht, die Damen leicht zu bekleiden, und vervielfachte die Amoretenschwärme.

Formal stammt dieses Moment bei Zatzka direkt aus der Theater-vorhangmalerei, so daß Adolf May mit seiner Idee völlig richtig lag. Aber die Umsetzung war spätestens durch den seit 1896 viel verkauften „Liebestraum“ von Vinea erfolgt. Er ist verwandt mit Makarts „Sommernachtstraum“, der schlafenden Titania und Oberon von 1871 für den Vorhang des Stadttheaters. Wann Zatzka seinen ersten „Hochzeitstraum“ gemalt hat, wissen wir nicht. 1920/21 befanden sich zwei unterschiedliche Entwürfe von ihm auf dem Markt. 1922 schon verkaufte F. Freund in Berlin zwei Varianten des Themas als Pendants: „Morgen“ und „Abend“ von Zatzka.

Zatzkas „Kahnbilder“ bot Leissner Mitte der zwanziger Jahre unter anderem als Pendant zum „Walzertraum“ an und nannte sie darum „Sommernachtstraum“ (1924) oder „Liebeslied“ (1929). Freund betitelte seine Zatzkas dieser Art 1925 „Elfenspiel“, 1927 „Traumverloren“ und 1926 eine Kombination von Kahnbild und Elfenreigen: „Irrlichtertanz“. Das unmittelbare Vorbild für die gesamte Gattung war wiederum der bis in die sechziger Jahre erfolgreiche „Nixentraum“ von 'Zabateri', den die Mays in Dresden zum Jahresbeginn 1920 in 52:120 auf den Markt gebracht hatten. Unter seinem wahren Namen Zatzka lief schon früher eine Wiener Postkarte mit der Mondnachtsfahrt einer bekränzten Schönen, betitelt: „Abendzauber“.

Eine nur ansatzweise ausgeschöpfte Quelle stellen die veröffentlichten Urteilsbegründungen zu den Prozessen Elfenreigen I und II aus den Jahren 1927/28 dar. Sie seien daher im folgenden, stark gekürzt, wiedergegeben.

*Elfenreigen I*⁶⁵

BGB. § 133; KunstschutzG. §§ 8,4. 1. Begründen langjährige enge Geschäftsbeziehungen eines Kunstmalers mit einer Kunstanstalt die Annahme, daß der Künstler vertraglich gebunden ist, ihr auch für die Zukunft sein gesamtes Schaffen zur Vervielfältigung zu überlassen? 2. Liegt ein „Zusammenwirken“ mit dem Kunstmaler im Sinne von § 8 darin, wenn ihm jemand Ratschläge, Weisungen und schätzenswerte Fingerzeige für die zu schaffenden Gemälde gibt? Kann sich der Betreffende wenigstens auf den Schutz für Entwürfe berufen?

Urteil des Reichsgerichtes, I. Zivilsenat, vom 15. Juni 1927.

I 49/27

Der Kläger [= Zatzka] pflegt seit Jahren einen Teil der von ihm gemalten Bilder samt den Schutzrechten daran Kunstanstalten zu überlassen, damit sie sie gewerbsmäßig vervielfältigen und verbreiten. In solche Beziehungen trat er vor etwa zwei Jahrzehnten zur Beklagten. Eines der Bilder, die er ihr dergestalt überlassen, ist ein „Elfenreigen“ [= Verlags-Nr. 7582], den er Anfang 1914 vollendete und ihr zusandte. Im Jahre 1924 verkaufte er ein Bild „Blumenreigen“ [Verlags-Nr. 256], das er damals gemalt hatte, an den Kunsthändler F. [= Freund] in B. [Berlin], ebenfalls zu Vervielfältigung und Vertrieb. Das veranlaßte die jetzige Beklagte, wider den jetzigen Kläger, den Kunsthändler F. [Freund] und einen Dresdner Glasermeister auf Unterlassung, Rechnungsauslegung und Schadensersatz zu klagen. Dieser Rechtsstreit ist noch nicht erledigt.

Im vorliegenden Rechtsstreit verlangt der Kläger Feststellung, daß zwischen ihm und der Beklagten kein Vertragsverhältnis bestehe, auf Grund dessen er in der Überlassung von Originalen an andere Kunstanstalten zu Reproduktionszwecken irgendwie beschränkt sei. Zur Begründung brachte er vor: Die Beklagte habe nicht bloß in dem

⁶⁵ In: *Markenschutz und Wettbewerb* 1927/28, Nr. 4, S. 144f.

Rechtsstreit über „Elfenreigen“ und „Blumenreigen“, sondern auch sonst behauptet, daß er vertraglich an sie gebunden sei. Dergleichen Vertragsverhältnis aber bestehe nicht. Hätte er eine solche Verpflichtung übernommen, wäre sie eine unerträgliche Knebelung gegen die guten Sitten und also nichtig. Für den Fall, daß sie etwa wirksam geworden sei, habe er sie durch Kündigung gelöst.

Die Vorinstanzen erkannten zugunsten des Klägers. Die Revision der Beklagten hatte keinen Erfolg.

*Elfenreigen II*⁶⁶

Sind auf einem Vertrag, durch den ein Maler sein Gemälde einem Kunsthändler zu Vervielfältigung im Druckverfahren und zum Vertrieb der Nachbildungen überläßt, Grundsätze des Schriftwerksverlages anzuwenden, und zwar derart, daß der Maler künftig dem Kunsthändler keinen Wettbewerb durch „ähnliche“ Bilder machen darf?

KunstschutzG §§ 1, 10. VerlG. § 1 AnlWG. § 1. BGB. §§ 157, 242, 826.

I. Zivilsenat. Art. v. 14. Januar 1928 i. S. M. A.-G. (Kl.). w. Z. u. Gen. (Bekl.). I 60/27 [= May AG gegen Zatzka].

I. Landgericht Dresden

II. Oberlandesgericht daselbst

Der Beklagte Z. [= Hans Zatzka] pflegt seit geraumer Zeit eine Teil der Bilder, die er malt, samt den Schutzrechten daran Kunstanstalten zur Vervielfältigung und Verbreitung zu überlassen. In solchen Beziehungen stand er ungefähr von 1906 bis 1924 auch zur Klägerin [= May A.G.]. Ihr überließ er durch Vertrag vom 3. Februar 1914 gegen Entgelt sein damals vollendetes Bild „Elfenreigen“. Die Klägerin bildete es im Druckverfahren nach und vertrieb gewerbsmäßig die Nachbildungen. Im Jahre 1925 malte Z. für den Beklagten F. [= Freund] auf dessen Bestellung ein Bild „Blumenreigen“, das wie der „Elfenreigen“ die Maße 52 x 120 cm aufweist und ihm unstreitig ähnelt. F. übernahm dieses Bild zur Vervielfältigung, stellte im Druckverfahren Nachbildungen her und brachte sie in den Handel. Wie bei der Klägerin der „Elfenreigen“, so wurde beim Beklagten F. der „Blumenreigen“ in einer zusammenge-

⁶⁶ In: *Entscheidungen des Reichsgerichts in Zivilsachen* [RGZ] 119 (1928), S. 408-417.

hörenden Reihe von sechs Bildern (F. nannte die seinige den „Neuen Weg“) angeboten.

Die Klägerin [= May AG] sieht im Verhalten des Beklagten eine Verletzung ihrer Rechte. Sie behauptet, Z. [= Zatzka] sei ihr vertraglich verpflichtet gewesen und hätte dieser Verpflichtung zufolge den „Blumenreigen“ keinem anderen Kunsthändler zur Vervielfältigung überlassen dürfen; F. [= Freund] habe um das Vertragsverhältnis gewußt. Auch künstlerisches Urheberrecht der Klägerin am „Elfenreigen“ sei von beiden Beklagten verletzt worden. Deren Gebaren mache sie ferner nach den Bestimmungen über unlauteren Wettbewerb und über unerlaubte Handlungen haftbar. Der Klageantrag geht auf Unterlassung, Rechnungslegung, Schadensersatz und Befugnis zur Bekanntmachung.

Das Landgericht gab diesem Antrag statt. Das Oberlandesgericht wies die Klage gegen beide Beklagte ab. Die Revision der Klägerin hatte keinen Erfolg.

Aus den Gründen:

... Offen bleibe die Frage, ob nicht - wenngleich allgemeine vertragliche Bindung des Z. [= Zatzka] für unbewiesen erachtet werde - für das einzelne Bild „Elfenreigen“, woran der Klägerin das Urheberrecht übertragen worden, eine besondere vertragliche Verbindlichkeit eingegangen sei, nämlich die *Verpflichtung, kein ähnliches Bild zu schaffen, das als Konkurrenzwerk daneben wirken könnte*. Das Berufungsgericht habe diese Frage nicht genügend geprüft. Dieser Vorwurf ist un begründet.

... Aus dem *schriftlichen Vertrag* lasse sich keine darin liegende stillschweigende Verpflichtung des Z. herleiten, keine ähnlichen Bilder oder Bilder gleichen Motivs für andere Verleger zu malen. Eine solche Verpflichtung wäre für den Künstler und das *ihm freibleibende Betätigungsfeld* von so *einschneidender Bedeutung*, daß sie nicht ohne weiteres als stillschweigend vereinbart hier unterstellt werden könne. Das verbiete sich um so mehr, wenn man berücksichtige: Die *gezahlte Rechnung habe dem Maler für eine so starke Beschränkung kein entsprechendes Entgelt gewährt*; mithin sei die von der Klägerin behauptete Verpflichtung weder wahrscheinlich noch stehe sie im Einklange mit Anforderungen der *Billigkeit*. Auch würde der geschäftserfahrene Vorstand der Klägerin, wenn er sich in solchem Umfange vertraglich hätte

sichern wollen und können, ganz gewiß eine *dahingehende ausdrückliche Bestimmung in die Vertragsurkunde aufgenommen haben*.

Ganz besonders betont die Revision, das Berufungsgericht habe das *Wesen des Verlagsvertrages als Vertrauensverhältnis* außer acht gelassen und daher nicht beachtet, daß der Künstler jeden Wettbewerb gegen den Verleger streng vermeiden müsse, selbst wenn darüber keine besondere Abmachung getroffen sei. Gerade *weil sich das von selbst verstehe*, als Z. für den Wettbewerber kein dem „Elfenreigen“ ähnliches Bild hätte malen dürfen, *sei es in der Urkunde vom 3. Februar 1914 nicht erst erwähnt worden*. Die Revision entnimmt Beispiele und Grundsätze für diesen ihren Angriff kurzweg dem Verlag von Schriftwerken und führt aus: *Ein Verfasser dürfe seinem Verleger keine Konkurrenz machen. ... In solcher Anwendung von Grundsätzen, die allerdings in vielen Fällen für den Buchverlag, wenigstens für das wissenschaftliche Schrifttum zutreffen mögen*, auf alle Fälle wie bei den hier streitigen ist der Klägerin nicht beizustimmen. Mit Recht hebt das Berufungsgericht hervor, daß bei der Übertragung des Urheberrechts an einem *Kunstwerke noch andere Rücksichten* genommen werden müssen.

Das Kunstschutzgesetz erwähnt zwar ..., daß das Recht des Urhebers an einem Werke der bildenden Kunst beschränkt oder unbeschränkt auf andere übertragen werden kann. Doch ist der Hauptfall beschränkter Übertragung, der Fall des Verlagsvertrags, für dieses Sachgebiet nicht besonders geregelt. Die Vorschriften des auf Werke der Literatur und der Tonkunst berechneten Verlagsgesetzes vom 19. Juni 1901 lassen sich nicht schlechthin und allgemein auf Gegenstände anwenden, die dem Kunstschutzgesetz unterliegen. Um *Illustrationsverlag*, der allerdings dem *Buchverlag* nahe verwandt ist, handelt es sich hier nicht. Sowohl der eigentliche *Kunstverlag* aber, dem der gegenwärtige Streitfall zugehört, als der *kunstgewerbliche Verlag* lassen sich, bei der mannigfaltigen Verschiedenheit der in ihnen begegnenden Verlagsverhältnisse, nicht ohne weiteres nach Grundsätzen des *Schriftwerksverlags* beurteilen.

Durch den Vertrag vom 3. Februar 1914 „verkaufte“ Z. [= Zatzka] an die Klägerin [= May AG] das „von ihm *selbst entworfene und gemalte Originalgemälde 52 x 120 cm groß*, darstellend „Elfenreigen“, Querbild mit 9 Figuren, mit dem ausschließlich *alleinigen Rechte*, dieses Bild *in jeder Art und Weise und Größe zu vervielfältigen* und die

Reproduktion beliebig zu verkaufen, und mit der Erlaubnis, dieses Bild ohne seinen Namen oder mit beliebigem anderem Namen (Pseudonym) herauszubringen, auch etwaige Änderungen an dem Originale vorzunehmen, ferner mit dem Rechte, das Verlags- und Vervielfältigungsrecht dieses Bildes ganz oder teilweise auch auf andere Firmen oder Personen zu übertragen, für den Preis von Kr. 600...“ - Der im Jahre 1925 gemalte „Blumenreigen“ war ein anderes Kunstwerk als der „Elfenreigen“, über den das Abkommen von 1914 getroffen worden war. Der Klägerin mag zugegeben werden, daß beide Parteien zur Zeit des Vertragsabschlusses von 1914 nach der ganzen Art ihrer damaligen Beziehungen überhaupt nicht damit rechneten, Z. werde in absehbarer Zeit ein Bild zur Vervielfältigung an einen anderen Kunsthändler vergeben und durch die Besonderheit des Werkes und der Übertragung vielleicht den geschäftlichen Erfolg des „Elfenreigen“ beeinträchtigen.

... Wohl darf der Künstler durch den Vertrag fortan gehindert werden, den „Elfenreigen“ an einen anderen Verlag zur Vervielfältigung zu vergeben oder selbst etwas derartiges auszuführen. Aber für die Vertragsauslegung muß unangetastet bleiben, daß jedes Kunstwerk, mag die Schätzung der Kenner ihm auch keinen besonders hohen Rang zuweisen, ein eigenpersönliches Gebilde ist; daß es als solches nicht als Gattung Schutz genießt und Gegenstand von Rechtsgeschäften wird. Ferner daß grundsätzlich dem Schöpfer eines Kunstwerkes für sein weiteres Schaffen alles frei und unverkürzt bleiben muß, was nach anerkannten Regeln des Kunstschutzes zu den freien Bestandteilen und Mitteln künstlerischen Lebens gehört: die Lebenserscheinungen, die den Ausgangspunkt und Gegenstand, den Vorwurf oder Gedanken (das Motiv) seiner Darstellung bieten, auch die Weise der technischen Behandlung, die Anwendung des dem Künstler geläufigen, seiner Wesensart entsprechenden Stils ... Übrigens darf man dabei nicht ganz außer Betracht bleiben, daß zwischen dem Vertrage des Z. mit der Klägerin und der Vergebung seines „Blumenreigen“ an den Mitbeklagten F. immerhin ein Jahrzehnt verfloßen war.

Die Klägerin [= May AG] führt jetzt aus: Vermöge des dem Verlagsvertrag zugrunde liegenden Vertrauensverhältnisses müsse die Überlassung des „Elfenreigen“ dahin ausgelegt werden, daß Z. keinem anderen Kunsthändler ein Bild zum Vervielfältigen liefern dürfe, das dem „Elfenreigen“ ähnlich sei, ebenso dem *Geschmack des Publikums*

treffe, deshalb ebensogut verkäuflich, namentlich für Zwischenpersonen (Vermittler, Reisende, Kolporteure) leicht bei Kunden anzubringen und somit im wirtschaftlichen Erfolge verwechslungsfähig sei.

... Mit Recht geht es [= das Berufungsgericht] davon aus, daß grundsätzlich der Gewerbetreibende befugt ist, fremde Erzeugnisse zu Wettbewerbszwecken zu verwerten, soweit er damit nicht in Schutzrechte eingreift oder vertragliche Rechte verletzt; *daß Wettbewerb also erlaubt ist, auch wenn er dem Gegner in seinem Fortkommen Schwierigkeiten macht, oder ihn gar im Geschäftsleben völlig unterdrückt und lahmlegt. Unstatthaft wird der Wettbewerb erst, wenn er sich in einer Weise vollzieht, die das Anstandsgefühl der gerecht und billig Denkenden verletzt, und Mittel anwendet, die eines anständigen Gewerbetreibenden unwürdig sind.*

Eine Verlagsanstalt handelt nicht schon damit sittenwidrig, daß sie, nachdem Bilderdrucke eines anderen Verlags im Verkehr Anklang gefunden haben und gut eingeführt sind, von demselben Maler Bilder malen läßt und deren Nachbildungen in den Handel bringt. Das angefochtene Urteil erwähnt hierbei, daß die Klägerin selber den im Geschäftsleben üblichen Standpunkt eingenommen habe.

... Sittenwidrig wäre es allerdings - so führt das Berufungsgericht aus -, wenn die Beklagten darauf ausgegangen wären, ein Gemälde zu schaffen, daß dem „Elfenreigen“ zum Verwechseln gleiche ... Desgleichen, wenn sie in anderer Weise die Arbeitsleistung und die Kosten, welche die Klägerin aufgewendet, um den „Elfenreigen“ einzuführen, sich für die Verwertung des „Blumenreigen“ dienstbar gemacht und so die Früchte fremder Arbeit sich mühelos angeeignet hätten.

Dies alles aber erachtet das Berufungsgericht *nicht für vorliegend*. F. haben allerdings gewußt, daß der Klägerin mit der Bilderreihe des Z., wozu der „Elfenreigen“ gehörte, ein *besonders glücklicher geschäftlicher Wurf* gelungen sei, daß die Reihe (zumal der „Elfenreigen“) sich *im Verkehr eingebürgert habe und dem Verlag gute Einnahmen sichere*. Deshalb habe er sich entschlossen, mit der Bilderreihe der Klägerin durch Herausgabe einer ähnlichen in Wettbewerb zu treten. In dieser Absicht habe er sich an Z. mit dem Begehren gewandt, ihm „ein Konkurrenzbild“ zum „Elfenreigen“ zu malen und zwar *im gleichen Format* ...

Z. habe ihm dann den „Blumenreigen“ mit seinen Anklängen an den „Elfenreigen“ gemalt und dabei wieder alle die Gedanken verwendet, die M. ihm seinerzeit für die Schöpfung des „Elfenreigen“ anvertraut habe. F. habe ferner noch zwei weitere Bilder für eine Reihe von Z. malen lassen, die den Bildern der entsprechenden Reihe der Klägerin gleichfalls ähnlich gewesen seien; und er habe schließlich seine Untervertreter bei der Ankündigung des Erscheinens seiner Reihe besonders darauf hingewiesen, daß die Bilder des Z. „gut ausprobiert“ seien.

Diesem ... Verhalten der Beklagten wohnen ... nicht die Merkmale unlauteren Wettbewerbs inne. Das Berufungsgericht nimmt an: Daß F. im Einvernehmen mit Z. darauf ausgegangen sei, ein mit dem Elfenreigen verwechslungsfähiges Bild herauszubringen, um durch Irreführung den Absatz besonders zu erleichtern, sei nicht dargetan. Solches sei weder aus dem Ausdrucke „Konkurrenzbild“ bei Anfrage und Auftrag, noch aus der Einfügung weiterer Z.scher Bilder in die eigene Reihe, noch aus der Wahl des gleichen Formats zu folgern ... Mit Verwechslungen von Gemälden gleichen Motivs, namentlich eines so bekannten und oft verwendeten wie des Reigen, müsse der Verkehr rechnen...

Das Berufungsgericht hat auch nicht die Überzeugung gewonnen, daß sich F. unter Mitwirkung oder mit Hilfe von Z. in unerlaubter Weise die Arbeitsergebnisse, Kostenaufwendungen und Erfolge der Klägerin zunutze gemacht habe. Dies wird in Einzelheiten behandelt: Der Auftrag zu einem Reigenbilde, und zwar an Z., sei nach Verkehrsauffassung und Umständen nichts Unlauteres gewesen. Auch eine Verleitung zum Vertragsbruch habe darin nicht gelegen, schon weil Z. den „Elfenreigen“ nicht nachgebildet, sondern ein neues, selbständig schutzberechtigtes Bild geschaffen habe. Die Anlehnung an den „Elfenreigen“ ändere daran nichts, trotz der Wünsche, Anregungen und Fingerzeige, welche die Klägerin für dessen Anordnung gegeben haben möge ...

Auch insoweit ... habe Z. nicht sittenwidrig gehandelt, als er sich schließlich, trotz der noch laufenden Geschäftsverbindung mit der Klägerin, über seine ihr gegebenen vertröstenden (unverbindlichen) Erklärungen hinweggesetzt, F.'s Auftrag angenommen und ausgeführt habe. Daß F. über den Verkehr des Z. mit der Klägerin wirklich Bescheid gewußt habe, sei nicht behauptet. Bei Z. müsse man bedenken, daß die Klägerin ihm für die abgeschnittene Möglichkeit, durch Arbeit für andere Bewerber bessere Preise seiner Bilder zu erzielen, keine beson-

dere Vergütung angeboten habe. Die Empfehlung der Bilder des Z. durch F. als „gut ausprobiert“ bezieht das Berufungsgericht nicht auf die Vervielfältigung und den Vertrieb durch die Klägerin, sondern ... auf die Einführung und Erprobung Z.'scher Bilder bei Kunstanstalten überhaupt.

Fazit

Was ist geleistet, was bleibt zu tun? Es war aufmerksam zu machen auf drei wesentliche Aspekte einer Negativ-Karriere des Hans Zatzka als technisch hochversiertem Maler, dessen Originale heute stetig steigende Preise erzielen. Um 1975 brachten Zatzkas ca. 5000 DM. 1980 schon wurden seine Normalformate als Vorlagen für Postkarten und dergleichen, 31 x 47 in Öl auf Holz oder 58 x 25 in Öl auf Leinwand, auf Versteigerungen mit 10.500,- DM aufgerufen, das heißt bei Zuschlag konnten sie mit Aufgeld und Mehrwertsteuer bis zu 16.000,- DM kosten⁶⁷, sind aber z.T. bis auf 12.000,- DM gesteigert worden, so daß 1981 bis zu 17.000,- DM im Katalog angesetzt wurden. Zu seiner Zeit war Zatzka stilistisch bald überholt und geriet darum in eine andere Form der wirtschaftlichen Abhängigkeit, nämlich als Reproduktionsvorlagenmaler der Massenbilderindustrie in München, Dresden und Berlin, zum Teil unter dem Pseudonym Zabateri. So hat er das Genre des Schlafzimmersbildes der 20er bis 50er Jahre in Mitteleuropa nachhaltig geprägt.

Die ihn steuernden Unternehmer ließen an einem seiner Bilder 1927/28 vor dem Leipziger Reichsgericht letztinstanzlich klären, was in Deutschland urheberrechtlich ein Kunstwerk ist. Für die Millionen von Konsumenten seiner zumeist Öldrucke existierte die akademische Frage nach ihrem Schöpfer nicht. Die Gebrauchsfunktion stand stets im Mittelpunkt, und sie umfaßte alle damit verbindbaren prestigeträchtigen und emotionalen Bindungen, bildete allein dadurch ein eigenes ästhetisches Universum: klassentypisch, schichtenspezifisch, gruppengebunden, alles Kategorien der Sozial- und Kulturwissenschaften, wenn diese denn bereit wären, Derartiges neuerlich intensiver wahrzunehmen, als nur einmal kurz in den frühen 70er Jahren, obgleich weiterhin die franzö-

⁶⁷ Zum Beispiel die Auktionen von Michael Zeller in Lindau (s. o. Anm. 23) mit den Kat. 23, 24, 25 (1980/81) mit jeweils drei bis fünf Zatzkas, z.T. farbig, meist alle wenigstens sw abgebildet. Vgl. dazu Anm. 19.

sischen Kultursoziologen der Geschmacksgeschichte Baudrillard und Bourdieu von unseren Theoriespezialisten zitiert zu werden pflegen. Es genügt aber nicht bloß nach deren Vorbild zu argumentieren, sondern weiterführende Erkenntnis verlangt danach, neue Basismaterialien zu erarbeiten. Bislang habe ich in puncto Bilderfabrikation von Wand-schmuck vergeblich auf Wiener Nachfolge gehofft.

Aber wo sonst als in Wien könnte und sollte man dem Leben und Werk des Hans Zatzka weiter nachgehen. Seine in Wiener Kirchen befindlichen Werke müßten genauer inventarisiert und durch archiva-lische Zeugnisse gesichert werden. Darüber hinaus sollte man die im Handel auftauchenden Originale seiner „idealen Frauengestalten“ regel-mäßig notieren und systematisch dokumentieren. Dies gilt auch für eine Bildkartei aller erreichbaren Zatzka-Postkarten aus den vielen öffent-lichen und privaten Sammlungen und natürlich nicht minder von der „Photographischen Union“ in München beim Verlag Bruckmann. Des-weiteren müßte eine Zentralkartei der in deutschsprachigem Museums-besitz befindlichen Schlafzimmerbilder von Zatzka erstellt werden.

Es geht nicht darum, Kunst oder Kitsch zu sammeln und überfüllte Magazine noch voller zu stopfen, sondern um die Materialgrundlage für Zuordnungsprobleme, Ausstellungswünsche, vor allem aber für einen Überblicksversuch am Beispiel eines typischen und noch zu greifenden Oeuvres der Massenbilderproduktion in der ersten Hälfte unseres Säku-lums. Vor hundert Jahren ist Hans Zatzka und nicht Gustav Klimt ein Maler für das Volk gewesen, ob das nun unserer ästhetischen Erziehung paßt oder nicht. Er ist dabei der Kleinbürger geblieben, der er von Hause aus war und sein wollte: genau, aber bescheiden in allen Lebenslagen und verwurzelt allein in den menschlichen Beziehungen seines Vorort-bereichs im XIV. Bezirk. Daß er politisch zur Ikonographie einer prak-tisch wirksam tätigen christlich-sozialen Gesinnung beitragen sollte und wollte, weiß heute niemand mehr, weil deren ästhetische Umsetzungen als unzeitgemäß gelten und sie u.a. deshalb totgeschwiegen werden. Der kommunale Qualitätssprung Wiens in die verwaltete Massengesellschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts und der damit bewußt vollzogene soziale Modernisierungsschub beruhten nicht auf dem kommunistischen Manifest und nicht auf der bürgerlichen Feierwelt des Jugendstils, son-dern baute offensichtlich auf die „Biederkeit“ einer Katholizität, die seit den Tagen des kirchlichen Erneuerers Clemens Maria Hofbauer z.B. in

Maria-Enzersdorf eine damals noch ländliche Kraftquelle besaß und ästhetisch mit der Altlerchenfelder Kirche einmal auch künstlerische Progressivität besessen hatte. Hier gibt es eine Menge nachzudenken über unsere eigenen Österreich-Klischees⁶⁸.

Noch vor einem Vierteljahrhundert hätte man in Breitensee viel mehr und Genaueres dazu aus erstem Munde erfahren. Wir haben damals von Frankfurt aus nur Stippvisiten machen können. Doch seitdem die Preise für Hans Zatzkas Originale steigen, wird es eines Tages eine immanente Kunstgeschichte seines Pinsels geben und die Volkskunde für seine Person endgültig vom tatsächlichen Sitz im Leben befreit sein.

⁶⁸ Zu den Autostereotypen des gegenwärtigen Kulturbewußtseins vgl. *Wolfgang Brückner: Österreich-Konstruktionen 1995. Ausstellungen im Selbstdarstellungsjahr*. In: *BBV 22* (1995) H. 4, S. 245-254.

Gertraud Liesenfeld, Wien

Zwei Volkskünste?

*Zur Rezeption der „Viechtauer Hausindustrie“
und ihrer Erzeugnisse*

Mehrere volkskundliche Museen, Heimathäuser und Spielzeugsammlungen verwahren in ihren Objektbeständen unter dem Titel „Viechtauer Erzeugnisse“ schwarze Löffel, bemalte Spanschachteln, Krösendosen, Spielwaren und Krippenfiguren aus Holz. Zumeist firmieren sie hier unter der Rubrik der „historischen Volkskunst“. Suche ich, die ich mich vor 15 Jahren mit dieser Hausindustrie intensiver beschäftigt habe¹, diese Stätten auf, stellt sich mir die Frage, wo der „Rest“, das heißt in diesem Fall der weitaus größere Teil der Produktpalette aus der Viechtau, seine exemplarische Verortung erfahren hat und weshalb nicht auch dieser die Musealisierungshöhen als Volkskunst-Produkt erreichte, um solcherart zum „kulturellen Erbe“ aufzusteigen. Dies umso mehr, als die Voraussetzungen und Bedingungen für die Herstellung aller Erzeugnisse dieser seit dem 17. Jahrhundert nachweisbaren, zwischen Traun- und Attersee in Oberösterreich gelegenen Hausindustrieregion die gleichen waren: knappe agrarische Ressourcen, Holzreichtum, relative Verkehrsabgeschiedenheit bei gleichzeitiger Nähe zu einer bedeutenden Handelsroute und ein geringes Arbeitsplatzangebot für ein großes Bevölkerungspotential. In zäher Marktangepaßtheit, gegenseitiger Konkurrenz und monotoner Produktionsweise schnitzten und drechselten die Viechtauer, meist Kleinstbauern und aktive bzw. pensionierte Holzknechte, mit ihren Familienangehörigen einfache landwirtschaftliche Geräte, diverses Werkzeugzubehör, verschiedene

¹ Gertraud Liesenfeld: Zum Strukturwandel der holzverarbeitenden Hausindustrie in der Viechtau/Oberösterreich ab 1900. Phil. Diss., Wien 1982; *Dies.*: Viechtauer Ware. Studien zum Strukturwandel einer Hausindustrie in Oberösterreich mit besonderer Berücksichtigung der letzten 100 Jahre (= Sitzungsberichte der Phil.-Hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 479; zugl. Mitteilungen des Instituts für Gegenwartsvolkskunde, 17). Wien 1987.

Küchengeräte und Gegenstände des Hausrats, alle Arten von Gebinden und Spanschachteln sowie Spielwaren und Krippenfiguren. Ab den 1920er Jahren erfuhr die Produktpalette eine Erweiterung um Möbelbestandteile und Andenkenartikel für den regionalen Fremdenverkehr.

Verhausierten die Viechtauer anfänglich ihre Holzwaren „auf eigene Gefahr“ in die nähere und weitere Umgebung, so veränderte sich als Folge des Hausierverbotes 1694 das ökonomische System. Verleger, ursprünglich aus der Heimarbeiterschicht kommend, begannen die Auftragsvergabe und den Warenabsatz allmählich zu monopolisieren und Handelsniederlassungen in Wien, Budapest und Belgrad zu etablieren. Von dort aus konnte schließlich über in Dienst genommene Hausierer der Warenexport nach Bosnien, Serbien, Albanien, in die Türkei, ja sogar bis Rußland vorangetrieben werden.

Der Prosperität des Wirtschaftszweiges war jedoch keine kontinuierliche Dauer beschieden: Die zahlreichen militärischen Auseinandersetzungen in den Exportländern, das Aufkommen der industriellen Blech- und Aluminiumwarenproduktion, der Verlust der südosteuropäischen Absatzmärkte nach dem Ersten Weltkrieg, die Weltwirtschaftskrise und der Einbruch von Bakelit und Plastik als billige und einfach zu verarbeitende Rohstoffe waren für den sich immer deutlicher abzeichnenden Niedergang entscheidend. Die Versuche der Viechtauer selbst, durch Gründung zweier Genossenschaften ihre Abhängigkeit von den Verlegern abzuschütteln und neuen Auftraggebern ein marktgerechteres Produktsortiment anzubieten, konnten das endgültige Auslaufen der Produktion vor nunmehr 15 Jahren nicht verhindern. Letztlich erwiesen sich die Produkte als zu wenig gefragt, die Heimarbeiter als zu alt und der Viechtauer Wirtschaftszweig insgesamt als nicht mehr lebensfähig. - So weit der historische Befund.

1881 urteilte Rudolf Nekola, Inspektionsbeamter bei der k. k. Forst- und Domänenverwaltung, in seiner Studie „Die Holz- und Spielwaren-Hausindustrie in der Viechtau bei Gmunden“, in der mit volkswirtschaftlicher Intention Überlegungen zur Sanierung des Wirtschaftszweiges angestellt wurden: „Alle diese Producte haben bei ihrer sonstigen Mannigfaltigkeit der Form [...] eine einzige gemeinschaftliche Eigenschaft, und das ist ihre Häßlichkeit. - Das Viechtauer Roß ist plump bis zum Exceß, eine wahre Mißgestalt und [...] [es] gehört ein geradezu hoher Grad an Phantasie dazu, um noch überhaupt die Gestalt

des Pferdes zu erkennen.² Und dennoch erfuhr dieses, nach Nekola „auf der untersten Stufe der Formengebung“³ stehende, mit rötlicher Anilinfarbe flüchtig bemalte Spielzeugpferdchen seine ästhetische Umbewertung zum Volkskunst-Produkt. Rasch wurde es, neben den etwas aufwendiger geformten „Pfeifenrössln“, „Reiterrössln“ und „Türkenreitern“, ein gesuchtes Objekt für Museen, Antiquitätenhändler und Volkskunst- bzw. Spielzeugsammler.

Dieselbe Entwicklung nahmen auch die für die Viechtauer Produktion geradezu synonym stehenden Lacklöffel. Entsprechend dem Geschmack ihrer südosteuropäischen Abnehmer waren sie in den Farben schwarz-rot-gold, seltener nur schwarz-gold oder rot-gold, gehalten. Die Löffelmacher verzierten die Laffen mit religiösen Motiven, floralen Musterungen, Sinnsprüchen und Darstellungen von Menschenpaaren. Die Löffelstiele wurden mit einfachen Schrägstrichen oder stilisierten Blattranken bzw. nur mit einer Blume oder einem Blatt am Stielende versehen. Als Patengeschenke, Liebesgaben und Wallfahrtslöffel, aber auch als besonders haltbare Eßlöffel hatten sie bis in die neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts ihre primäre Funktion. Der Realwert der Löffel war, wiewohl in einem äußerst arbeitsintensiven Prozeß gefertigt, sehr niedrig - die geringen Einnahmen der Hersteller zeugen davon⁴, und auch im Kindheitsbericht Peter Roseggers wird dies deutlich: Hier wird ein kleines „Holzlöffelchen, das glänzend schwarz lackirt war und in der Höhlung ein rothes Blümlein hatte“⁵, den Geschwistern des „Waldbauernbuben“ von der Kramer Thresel, einer Hausiererin, als ärmliches Abschiedsgeschenk offeriert. Dennoch wurden gerade die Viechtauer Lacklöffel, deren es zu Ende der Produktion noch acht verschiedene Sorten gab, schließlich zum „eigenständigen Schatz der Volkskunst aus der Viechtau“⁶ umbewertet.

Gleiches geschah, als drittes Beispiel, mit den dekorierten Produkten der Viechtauer Spanschachtelerzeugung. Auch sie wurden in ihrer bun-

² Rudolf Nekola: Die Holz- und Spielwaaren-Hausindustrie in der Viechtau bei Gmunden. Eine volks- und forstwirtschaftliche Studie aus dem Salzkammerguthe (= Berichte des Forst-Vereines für Oesterreich, 1881, Heft 23, 2. Theil). Gmunden 1882, S. 195.

³ Ebd.

⁴ Nekola (wie Anm. 2), S. 184.

⁵ Peter Rosegger: Wie ich mit der Thresel ausging und mit dem Maischel heimkam. In: *Ders.: Neue Waldgeschichten*. Wien, Pest, Leipzig 1884, S. 17-31; hier S. 20.

⁶ Franz Lipp (Kat.): Schloßmuseum Linz. Führer durch die Sammlungen. Linz 1978, S. 118.

ten Ausgestaltung dem Geschmack der in den unteren Donauländern ansässigen Käufer angepaßt und mit stilisierten, großflächigen Blumenornamenten in weiß, blau und gelb auf stierblutrottem Grund bemalt⁷. Stilgeschichtlich lassen sie sich durch ihre statisch-flächenhafte Fassung von Deckel und Zargen - gleichsam dem *horror vacui* verpflichtet - zwar dem ausgehenden 18. Jahrhundert zuordnen⁸, wurden aber vereinzelt bis in die Zwischenkriegszeit als Geschenkartikel zu besonderen Anlässen in der tradierten Art hergestellt. Auch diese, unter ständigem Zeitdruck gefertigten und zumeist von Frauen und Kindern bemalten Spanschachteln nahmen ihren Weg in die einschlägigen Museen.

Die Musealisierung erfolgte zum einen vor dem Hintergrund der Kunstdebatte um Historismus und Expressionismus und zum anderen im Lichte der Wiederentdeckung des Handwerks und des Kunstgewerbes um die Jahrhundertwende⁹. Solcherart wurden Viechtauer Produkte unter anderem in den temporären Präsentationen auf der „Pariser Weltausstellung“ anno 1900¹⁰, im Wiener „Technologischen Gewerbemuseum“ im Jahre 1908¹¹ und in der berühmten Ausstellung „Österreichische Hausindustrie und Volkskunst“ im „k. k. Österreichischen Museum für Kunst

⁷ Vermutlich brachten Verleger Musterschachteln aus den Verkaufsgebieten mit, welche die Viechtauer Schachtelmacher und -maler imitierten. Vgl. *Nekola* (wie Anm. 2), S. 190.

⁸ Vgl. *Kurt Dröge* und *Lothar Pretzell*: *Bemalte Spanschachteln. Geschichte, Herstellung, Bedeutung*. München 1986, S. 22.

⁹ Vgl. etwa *Wolfgang Brückner*: *Volkskunst und Realienforschung*. In: *Edgar Harvolk* (Hg.): *Wege der Volkskunde in Bayern. Ein Handbuch (= Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte XXV, zugl. Beiträge zur Volkstumsforschung XXIII)*. München, Würzburg 1987, S. 113-139; *Bernward Deneke*: *Die Entdeckung der Volkskunst für das Kunstgewerbe*. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 60 (1964), S. 168-201; *Ders.*: *Beziehungen zwischen Kunsthandwerk und Volkskunst um 1900*. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1968, S. 140-161; *Ders.*: *Zur Entstehung der Volkskunst*. In: *Europäische Volkskunst (Propyläen Kunstgeschichte, Supplementbd. 5)*. Frankfurt, Berlin, Wien 1980, S. 11-16; *Franz Grieshofer*: *Erforschung und Bewertung von Volkskunst in Österreich*. In: *Jahrbuch für Volkskunde* 15 (1992), S. 82-104; *Elke Schwedt*: *Volkskunst und Kunstgewerbe. Überlegungen zu einer Neuorientierung der Volkskunsthochschule (= Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts, 28)*. Tübingen 1970; *Herbert Schwedt*: *Zur Geschichte des Problems „Volkskunst“*. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 65 (1969), S. 169-183.

¹⁰ *Michael Haberlandt* (Rez.): *Die Holzverarbeitenden Hausindustrien Oesterreichs. Ein Commentar zur hausindustriellen Abtheilung der Gruppe IX (Classe 49 bis 54) auf der Weltausstellung Paris 1900*. In: *Zeitschrift für österreichische Volkskunde* 7 (1901), S. 88-91.

¹¹ *Arthur Haberlandt*: *Volkskundliches aus dem k. k. Technologischen Gewerbemuseum*. In: *Zeitschrift für österreichische Volkskunde* 14 (1908), S. 145.

und Industrie“ 1905/06¹² gezeigt. Für die letztere war das „Österreichische Museum für Volkskunde“ der Leihgeber, was nicht Wunder nimmt, sprach sich doch Michael Haberlandt explizit für die „museale Bergung solcher typischer Erzeugnisse der Hauskultur“ aus, da „überall [...] ein Sinken der Kunstfertigkeit, des naiven Charakters dieser Volkskunst, auf das Empfindlichste bemerkbar“ sei und „die crasse Tendenz, Alles möglichst billig, zu Schleuderpreisen herzustellen“ vorherrsche¹³. Gottfried Korff hat vor kurzem auf dieses historische Kontrastbild, auf jene Dichotomie einer archaisch-einfachen, mit spezifischem Affektationswert beladenen Volkskunst und der fabrikmäßigen Serienproduktion aufmerksam gemacht.¹⁴

Der weitaus größte Teil der Viechtauer Erzeugnisse wurde allerdings nie in den Stand der klassischen Volkskunst gehoben. Dennoch begegnen wir manchen Produkten noch heute - in neuen Sinn- und Bedeutungszusammenhängen, die, in Anwendung eines erweiterten Volkskunstbegriffes, als ästhetisierte Objekte sich diesem zuordnen lassen. Was geschah also mit dem „Rest“? Jedes Ding, jeder Gegenstand - also auch ein x-beliebiges in der Viechtau erzeugtes Hausindustrie-Produkt - definiert sich primär über seine zweckdienliche Funktion. Die einfache hölzerne Steckkluppe etwa dient dem Aufhängen der Wäsche, der Kochlöffel dem Umrühren, der Gemüsehobel dem Zerkleinern vegetabiler Produkte, der Beerenpflücker zum Einsammeln der Früchte. Je nach Zweck, handwerklicher Fähigkeit ihrer Produzenten und Herstellungssituation waren sie mehr oder weniger ansprechend gestaltet. Obsolet wurden sie mit der Verfügbarkeit anderer Grundstoffe und mit der Entwicklung technisch verbesserter bzw. erneuerter Äquivalente. Sie gingen den Weg allen Mülls.

Andere Produkte wurden in andere, ihnen ursprünglich fremde Gebrauchs- und Sinnzusammenhänge übergeführt. Fässer, Schaffe, Schüsseln, Dosen und Schachteln beispielsweise konnten wegen ihres Verwahrcharakters auch mit anderen Dingen als mit jenen, für die sie primär herhielten, gefüllt werden. Daneben erfuhren die einstmals als

¹² *K.k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie in Wien*. Ausstellung österreichischer Hausindustrie und Volkskunst, November 1905 - Februar 1906, S. 3f. und S. 163.

¹³ Haberlandt (wie Anm. 10), S. 89.

¹⁴ Vgl. Gottfried Korff: *Volkskunst und Primitivismus. Bemerkungen zu einer kulturellen Wahrnehmungsform um 1900*. In: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 97 (1994), S. 373-394; hier S. 385-388.

„Apothekerschachteln“ für Salben und Schminke erzeugten kleinen Spanschächtelchen, die noch zu Ende des Jahrhunderts zu Tausenden bis nach Semlin vertrieben wurden¹⁵, eine neue Bestimmung als beliebte Rohware für Hobby-Volkskünstler oder als - originelle (?) - Verpackung für kleine Geschenke. Die größeren Konfektions-, Modisten- und verschiedenen Einsatzschachteln sprachen, etwa aufgrund ihrer besonders qualitätvollen Verbindungen der Spanzargen, ein neues Rekurrieren auf Handwerklich-Gediegenes an und wurden solcherart für ihre Besitzer zu wertvollen Dekorationsgegenständen. Diese Umbewertung läßt sich auch für die gedrechselten Schmalz- bzw. Salzdosen konstatieren. Und jene verschieden geformten Holzgebilde - die größten fanden übrigens vor der Versorgung Wiens mit der Hochquellenwasserleitung als Wasserschaffe guten Absatz - wurden als Blumenkübel, Schirmständer u. ä. in neue Sinnzusammenhänge gestellt (was übrigens auch mit dem Rückgang des Binderhandwerkes parallel lief). Für den sekundären Gebrauch dieser Erzeugnisse waren sicher nicht nur die weiteren Verwendungsmöglichkeiten ausschlaggebend. Vielmehr waren es deren Formen, die sowohl optisch den Eindruck gediegener Handwerkskunst vermittelten als auch durch andere sensitive Qualitäten - Griffigkeit, Klang und Geruch des Materials und dessen Fähigkeit, Patina anzusetzen - Botschaften hölzerner Geborgenheit an die der Plastikwelten überdrüssig gewordenen Zeitgenossen auszusenden vermochten.

Eine analoge Auratisierung erfuhren all jene Rechen, Heugabeln, Fruchtschaukeln und Dreschflegel, die zu den frühesten Erzeugnissen der Viechtauer Produktion gehörten. Zwar hatten sie in ihrer hölzernen Ausformung ausgedient und wurden größtenteils weggeworfen; die Übriggebliebenen jedoch zieren heute mancherorts Hauswände und Wohnungsflure als Versatzstücke der einstmals bäuerlichen Herkunftskultur ihrer Besitzer und können somit als Medien individueller Identitätsstiftung interpretiert werden. Und wo sie die Wände unserer Gastronomiebetriebe schmücken, sollen sie als Relikte einer nur mehr für wenige existenten Wirtschaftsform den Eindruck einer heimeligen und kollektiv agrarischen Vergangenheit mit touristisch nutzbarem Schluß in die Gegenwart vermitteln.

¹⁵ Vgl. *Friedrich Buchta*: Zum Begriff der Hausindustrie in der Volkskunde unter Berücksichtigung der allgemeinen Begriffsgeschichte mit Beispielen von Hausindustrien des 19. Jahrhunderts im Gebiete der Republik Österreich. Phil. Diss., Wien 1960, S. 176f.

In summa: Was blieb von der Viechtauer Ware, oder: wo blieb sie? Zum einen: im Museum - als Erzeugnisse, deren Bedeutungszusammenhang in der über die Gegenstände transportierten Primärfunktion des Kommunizierens zwischen den Geschlechtern, zwischen Erwachsenen und Kindern, zwischen Innen und Außen liegt, kommen sie dem historisch umrissenen Feld der Volkskunst am nächsten.

Zum anderen sehen wir die proto-industriell erzeugten Viechtauer Produkte - sofern sie nicht ihre letzte Heimstatt auf dem Müll fanden - infolge ihrer neuen Dingbedeutsamkeiten¹⁶ im Sinne bewahrenden Verwahrens des zeitlos scheinenden Alten, im Sinne des individuellen bzw. kollektiven und sensitiven Erinnerns auf eine neue, höhere Ebene transformiert.

Spiegeln sich - um meinen Vortragstitel aufzugreifen - in diesen beiden Objektgruppen auch zweierlei Arten von Volkskunst? Die eine, repräsentiert durch all die „schönen“ Dinge aus der Viechtau, wie sie in den Volkskunstmuseen gezeigt und in einschlägigen Bildbänden immer wieder reproduziert wird und dem klassischen Kanon volkskundlichen Denkens und Zuordnens gehorcht. Und die andere, unauffälligere, die ihre Genese weniger einer disziplinären Deutungselite, sondern vielmehr einem populären, schwer greifbaren Zeitgeschmack verdankt. Schwer greifbar - wie alles uns unmittelbar Umgebende sich stringenter Diagnose gern entzieht -, aber immerhin sich dokumentierend in gleichsam privater Musealisierungstendenz und zugleich jenen Paradigmenwechsel spiegelnd, der - wie auch das Referatsangebot dieser Tagung zeigt - mit einem liberalisierten, schillernden Volkskunstbegriff operiert.

Zwei Volkskünste also? - Oder keine? Für mich, die ich einerseits in erster Auseinandersetzung mit der Volkskunde eine traditionell getönte fachliche Sozialisation erfahren habe und zum anderen - ausgehend von einem wirtschafts- und sozialhistorischen Ansatz - seinerzeit die ökonomischen und sozialen Bedingungen der Viechtauer Warenproduktion ohne romantische Brille in den Mittelpunkt meiner Untersuchung zu rücken versucht habe (und unter diesem Aspekt später auch jene unscheinbaren Zeugnisse dieser Hausindustrie zu musealen Ehren im „Viechtauer Heimathaus“ gebracht habe), für mich ist der angedeutete Perspektivenwechsel, der die Konsumptions- und das heißt hier auch: die

¹⁶ *Karl-S. Kramer*: Zum Verhältnis von Mensch und Ding. Probleme der volkskundlichen Terminologie. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 58 (1962), H. 2/3, S. 95.

Rezeptionsmechanismen in den Mittelpunkt rückt, angesichts eines in den siebziger Jahren für obsolet erklärten Volkskunstbegriffes zwar nachvollziehbar. Es fällt mir aber zugegebenermaßen nicht ganz leicht, all die Konnotationen - Regionalität, Identität, Kommunikation, Widerständigkeit, nostalgische Rückwärtsgewandtheit etc., etc. -, mit denen heute der Begriff der Volkskunst befrachtet ist, umzulegen: weder auf den Viechtauer Lackzierlöffel in der Vitrine, noch auf die abgegriffene Fruchtschaufel in einer Traun- oder Mühlviertler Autobahnraststätte.

Simone Wörner, Hamburg

Volkskunst in der Langen Reihe

Inventar einer Hamburger Straße

Der Krimiautor Hans Jörg Martin schrieb vor Jahren den seither vor allem in Reiseführern gern und häufig wiederholten Satz über St. Georg: „Ein Schuß Preußen, zwei Spritzer Paris, drei Tropfen Balkan und vier Fingerspitzen Poesie.“¹ Dieses St. Georg ist ein Stadtteil im Zentrum Hamburgs, dem aus unterschiedlichen Gründen und Interessenlagen immer wieder öffentliche Aufmerksamkeit zuteil wird: Er ist mit 55 % der ausländerreichste Bezirk Hamburgs, das zweite Rotlichtmilieu neben St. Pauli und zentraler Aufenthaltsort von Abhängigen illegalisierter Drogen wie auch für deren Umschlag.² In diesem Bezirk direkt am Hauptbahnhof ist der Anteil sozial benachteiligter Bevölkerungsgruppen überdurchschnittlich hoch, er gilt auch wegen der hohen Kriminalitätsrate als einer der Problemstadtteile Hamburgs, und kürzlich geriet er wegen des Polizeiskandals in die Schlagzeilen. Zugleich ist er Kneipenviertel und Haupttreffpunkt der Schwulen-Szene, ein Ort, an dem 'lifestyle' stattfindet und gepflegt wird, wobei die milieuspezifischen Affinitäten straßenweise differieren. In der Langen Reihe kommen sie zusammen.

Dies sei nur kurz vorangestellt, um recht verschiedene Wahrnehmungsweisen von Wirklichkeit in St. Georg zu umreißen, denn wer hier wohnt oder auch nur darüber spricht, sieht sich mit deren ganzer Bandbreite konfrontiert. Die Einschätzung klappt zwischen 'toll',

¹ Zit. nach: Werner Skrentny: „Buntscheckiges Allerlei“ und Boomtown am Kanal. In: Ders. (Hg.): Hamburg zu Fuß. 20 Stadtteilrundgänge durch Geschichte und Gegenwart. Hamburg 1992, S. 75-88, s.S. 76.

² Vgl. Arbeitsgruppe für Stadtplanung und Kommunalbau GmbH: Integriertes Handlungs- und Maßnahmenkonzept für den Stadtteil Hamburg St. Georg. Endbericht im Auftrag der Stadtentwicklungsbehörde Amt für Stadterneuerung. Hamburg 1994, S.14.

‘lebendig’, ‘bunt’ und ‘kaputt’, ‘unerträglich’, ‘gefährlich’. Zwischentöne gibt es selten, und auch viele, die sich der Schattenseiten bewußt sind, schätzen das ‘Dorf in der Stadt’, wo großstädtische Anonymität durch ein nachbarschaftliches Gemeinschaftsgefühl gemildert werde, und kultivieren die ”reizvolle schlechte Adresse“³ ihres Wohnortes. Was oft betont wird, ist, daß St. Georg *das* ‘multikulturelle’ Zentrum Hamburgs darstelle, in dem das Zusammenleben von Angehörigen unterschiedlichster Kulturen und mehr als 100 Nationen nicht nur Phrase, sondern Alltagspraxis sei. Ein „Toleranzpotential“⁴ wird diagnostiziert, das für bestimmte Milieus sicher zutrifft, durch seine häufigen Stilisierungen im öffentlichen Diskurs aber bereits wieder Fragen bezüglich seines Realitätsgehaltes aufwirft. Denn auch hier bestehen, wie Beobachtungen zeigen und wie es Richard Sennett beschrieb, „Differenz und Indifferenz“ nebeneinander her: „Die bloße Tatsache der Verschiedenartigkeit regt die Menschen nicht zur Interaktion an“.⁵ Davon wird später nochmals die Rede sein.

Die Lange Reihe nun ist die Hauptstraße dieses Stadtteils mit zahlreichen Läden, Schnellimbissen und Gaststätten, die, laut einer Einschätzung, „bezeugen, was die Stadtentwickler eine ‘intakte Sozialstruktur’ nennen.“⁶ Eine Bewohnerin St. Georgs, die ihrem Stadtteil bereits mehrere Fernsehreportagen und Zeitungsartikel gewidmet hat, gerät ins Schwärmen: „Nein, ich lebe nicht in Hamburg, ich lebe nicht in St. Georg, ich lebe in der Langen Reihe. (...) Ich gehe die Straße entlang und grüße, werde begrüßt, über die Straße gewinkt und beim Namen gerufen; kriege einen Zwanziger geliehen und kann an allen Ecken einkaufen, auch wenn Ebbe im Geldbeutel herrscht. (...) Seit zehn Jahren wohne ich hier, unter Deutschen und Türken, Polen und Portugiesen.“

³ Vgl. *Anne Buhrfeind*: Eine reizvolle schlechte Adresse. In: *Bürgerverein zu St. Georg von 1880 RV* (Hg.): Blätter aus St. Georg 8/94, S. 6-9. Bei diesem monatlich erscheinenden Heftchen ist interessant zu beobachten, daß unter der Rubrik „Hier kauft St. Georg“ keine von Migranten geführten Läden verzeichnet sind.

⁴ Wie Anm. 2.

⁵ *Richard Sennett*: *Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation*. Berlin 1995, S. 440.

⁶ *Anne Buhrfeind* (wie Anm. 3), S. 8.



Der Indische Supermarkt, Lange Reihe 9

Als Nachbarin von Arbeitern und Handwerkern, von Studenten und Nutten, von Rentnern und Künstlern.“⁷

Das Spektrum der Läden in dieser Straße ist ausgesprochen vielfältig und kann allen alltäglichen Bedürfnissen gerecht werden. Es reicht von Kettenbäckern über zwei Supermärkte mit unterschiedlichen Preisniveaus, Apotheken, kleinen Handwerksbetrieben, Buchläden, Sexshops (diese allerdings ohne Auslage in den ersten Etagen versteckt und nicht so offen wie in St. Pauli), Bioläden bis zu einer Vielzahl von kleinen Lebensmittelgeschäften, die von türkischen, indischen, bosnischen, pakistanischen oder italienischen Inhabern betrieben werden. Die Schaufenster dieser Geschäfte prägen das Bild dieser "bunten" Straße, und in ihrer Vielschichtigkeit sind diese „Museen der Phantasie“⁸ es wert, ihnen Augenmerk zu schenken.

Roland Barthes hat festgestellt, daß „der moderne Mensch, der Stadtmensch“ ununterbrochen mit Lesen beschäftigt sei. „Er liest zunächst und hauptsächlich Bilder, Gesten, Verhaltensweisen.“⁹ Unterzieht man diese Läden und die in ihren Schaufenstern arrangierten Bilder einer bewußten und genauen Lektüre, wie hier der Versuch gemacht werden soll, treten unterschiedliche Funktionen, Motivationen und Ästhetikauffassungen zutage. Zudem spiegeln sie einen Teil des sozialen Beziehungsgeflechtes wider und lassen Rückschlüsse auf Dimensionen der erwähnten 'Multikulturalität'¹⁰ zu.

Um diese Fenster soll es nun gehen, in der ganzen Heterogenität, die ein Inventar mit sich bringt. Ein solches Unterfangen ist freilich genauso vorläufig, wie sein Gegenstand ephemer ist, denn Schaufenstergestaltungen sind nicht auf Dauer angelegt und können sich über Nacht in Nuancen oder auch in toto verändern.

⁷ *Danja Antonovic*: Rund um die Lange Reihe. In: *Michael Joho* (Hg.): „Kein Ort für anständige Leute.“ St. Georg - Geschichte eines l(i)ebenswerten Stadtteils. Hamburg 1990, S. 132-136, s.S. 132.

⁸ *Titus Arnu*: Vier Mischbatterien und ein Stoffpinguin. Museen der Phantasie: Persönlich gestaltete Schaufenster sind ein liebenswerter Gegensatz zum sonstigen Werbewahnsinn. In: *Süddeutsche Zeitung* v. 31. 5. 1996.

⁹ *Roland Barthes*: Das semiologische Abenteuer. Frankfurt/M: 1988, S. 165.

¹⁰ Zur Multikulturdiskussion vgl. z.B. *Stefan Gaitanides*: Die Multikulturelle Gesellschaft - Realität, Utopie und Ideologie. In: *Die Neue Gesellschaft*. Frankfurter Hefte 4/1992, S. 316-323; *Frank-Olaf Radtke*: Lob der Gleich-Gültigkeit. Die Konstruktion des Fremden im Diskurs des Multikulturalismus. In: *Uli Bielefeld* (Hg.): Das Eigene und das Fremde. Neuer Rassismus in der Alten Welt? Hamburg 1991, S. 79-96.

Walter Benjamin hat die Straße als „Wohnung des Kollektivs“¹¹ beschrieben, und folgt man diesem Gedanken, nehmen die Schaufenster gewissermaßen eine Rolle als Schaltstelle zweier Interieurs ein und bilden beider Verlängerung. Zumindest markieren sie den Übergang zwischen zwei Formen von Öffentlichkeit. Das Schaufenster ist Ort der Selbstdarstellung der Besitzer und Einführung in das Sortiment, aber doch anders als das Ladeninnere selbst.¹² Es eröffnet den Dialog und ist zu nicht geringem Teil an dem Zustandekommen von Kommunikation beteiligt.¹³ Es ist immer auf ein Gegenüber ausgerichtet. Diejenigen, die die Fenster bestücken, wählen aus, was ihnen aus ihrem Warenangebot für die Kommunikation geeignet scheint.

Wie wichtig die Schaufenster im Straßenbild sind und wie sehr sie zur gewohnten Alltagswahrnehmung gehören, tritt meist erst dann ins Bewußtsein, wenn eines darunter ist, das diese Kommunikation verweigert. Die Auslage des indischen Supermarktes etwa hat sich während des Beobachtungszeitraumes immer mehr reduziert. Zur Weihnachtszeit waren noch einige Bündel Lametta ausgehängt, im Moment ist das Fenster völlig leer und zudem vom Laden aus zugebaut, sodaß auch keine Einblicke in das Innere des Geschäftes möglich sind. Die fehlende Einschätzbarkeit dessen, was angeboten wird, und die nicht vorhandenen Signale, die die Außenstehenden zum Eintritt bewegen sollen, irritieren und schaffen Hemmschwellen.

In der Langen Reihe fällt die große Zahl Schaufenster auf, die nicht von professionellen Dekorateurs gestaltet sind. Auch solche gibt es freilich, den Optikerladen etwa, der Calvin-Klein-Brillen an einer Unterhose desselben Designers arrangiert, oder das Bettengeschäft, in dessen Fenster die Laken und Kissen am berühmten „fil de nylon“ gespannt sind. Aber hier soll es um die anderen Auslagen gehen, in denen anonyme und oft wechselnde Bildkreationen präsentiert werden, die in ihrer

¹¹ *Walter Benjamin: Das Passagenwerk.* Hg. von Rolf Tiedemann, Bd. 1 (= Gesammelte Schriften V.1). Frankfurt/M. 1983, S. 533.

¹² Vgl. dazu etwa *Wolfgang Schivelbuschs* Exkurs zum Thema Schaufenster in: *Ders.: Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert.* München/Wien 1983, S. 138-148.

¹³ Daß Schaufenster auch als Herde von Subversion, Volksverführung und Unsittlichkeit galten und mit Gesetzesreglements bedacht wurden, beschreibt *Kaspar Maase* gerade für Hamburg in: *Ders.: Die Straße als Kinderstube. Zur ästhetischen Säuberung der Städte vor dem 1. Weltkrieg.* In: *Dialektik. Zeitschrift für Philosophie und Wissenschaften* 2/1994: Zur Ästhetik des Territoriums, S. 49-78.



Die M&V-Gaststätte, Lange Reihe 22



M&V-Gaststätte, Frühjahrsdekoration (oben) und seit zwei Jahren unveränderte „ständige Ausstellung“ (unten)

vielseitigen Ästhetik von einem erstaunlichen Kreativitätspotential zeugen, das unterschiedlichste Funktionen erfüllt und wohl auch verschiedenen Bedürfnissen entspringt.

Martin Heller und Walter Keller sind für die Ausstellung 'Herzblut' den Motivationen für Aktivitäten populärer Gestaltung nachgegangen. Sie nennen „das Bedürfnis nach Selbstfindung“, das Schaffen eines ganzheitlichen und selbstbestimmten Kontrastes zu „einer hocharbeitsteiligen, abstrakten Arbeitswelt“, das Bedürfnis nach „Enkulturation, der stets neu zu leistenden Eingliederung in die sich kontinuierlich wandelnde kulturelle Realität“, aber auch den „Wunsch nach freier Entfaltung der persönlichen Fähigkeiten, nach Erweiterung des ästhetischen Empfindens (...) und Förderung des eigenen Einfallsreichtums.“¹⁴ Daß sich bei diesen kreativen Äußerungen meist Mischformen von Motivationen spiegeln, wobei bei vorliegendem Gegenstand auch die angestrebte Verkaufsförderung nicht zuletzt genannt werden sollte, liegt nahe.

Aus der Ladenvielfalt der Langen Reihe sind für die Erstellung eines Inventars zunächst die TraditionsGeschäfte zu nennen, die in der Gestaltung ihrer Fenster auf ihr langes Bestehen verweisen. Der Eisenhöker etwa, der 1994 sein 65-jähriges Jubiläum feierte, hat auch heute, ein Jahr danach, zwischen Fahrradschlössern und Türklinken mit Schlüsseln auf Kunstrasen die Zahl 65 ausgelegt. Um die Zahl herum sind alte Photographien aus der Langen Reihe sowie Gewerbescheine, Zeugnisse und Briefe drapiert, die mit der Geschichte des Ladens nicht zwangsläufig etwas zu tun haben, aber Tradition und handwerkliche Solidität nahelegen. Dies scheint umso wichtiger zu sein, da es nur noch wenige Läden gibt, die sich über einen solch langen Zeitraum in dieser Straße halten konnten.

Die M&V-Gaststätte, die gewissermaßen den Eingang der Langen Reihe von der Hauptbahnhofseite aus markiert, hat zwei Schaufenster. Das eine, das als Dauerausstellung bezeichnet werden kann, ist mit dem Ölbild einer Gebirgslandschaft, orange und blau bemalten und leeren Asbach-Uralt- und Fürst-Bismarckflaschen dekoriert. Stroh und eine Papiercollage mit floralem Muster, ebenfalls in orange und blau, runden

¹⁴ Martin Heller/Walter Keller: Herzblut fließt überall. In: Herzblut. Populäre Gestaltung aus der Schweiz. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Museums für Gestaltung Zürich vom 02. September bis 08. November 1987. Zürich 1987, S. 32-43, s.S. 40.

das Bild ab. Das andere Fenster ist jahreszeitlich wechselnd geschmückt. War das Dekor letzten Herbst noch ein Baumstamm mit hineingehackten Äxten, die als Lampenhalter dienten, standen im Winter leere Wodkaflaschen auf weißen, an Schnee erinnernden Styroporkugeln auf unterschiedlichen Ebenen. Für die aktuelle Frühjahrsdekoration hat man sich für leere Beaujolais- und Kornflaschen auf grünem Filz entschieden, die allein durch das Schild „WC nur für Gäste“ eine Irritation erfahren.

Dieses Schaufenster ist in verschiedener Hinsicht interessant: Vilém Flusser schreibt in seinem Essay über - leere - Flaschen: „Das Schicksal der aufgehobenen Flaschen ist, da es sich im hellen Bewußtsein ereignet, deutlich verfolgbar. Kurz gesagt ist es dieses: Sie werden ausgestellt oder verborgen oder zu Zwecken verwendet, die ihnen ursprünglich nicht entsprachen. Die ausgestellten Flaschen spielen zumindest eine doppelte Rolle. Einerseits stellen sie für uns und den anderen, zum Beispiel unseren Gast, unsere Vergangenheit vor, eine Vergangenheit also, die wir veröffentlichen wollen und an der wir erkannt werden wollen. (...) Andererseits sind sie, als leere Formen, ein ästhetisches Phänomen und schmücken unsere Räume. (...) Was nun jene leeren Flaschen betrifft, welche aufgehoben wurden, um für Zwecke verwendet zu werden, welche von ihren Erzeugern nicht beabsichtigt waren, zum Beispiel als Kerzenständer, Blumentöpfe oder Aschenbecher“ - und hier ließe sich auch diese Schaufenstergestaltung einreihen - „so sind solche Flaschen Zeugen einer menschlichen Fähigkeit, welche verdient, geradezu *die* menschliche genannt zu werden. Der Fähigkeit nämlich, von den Dingen Abstand zu nehmen und sie von vorher nicht eingenommenen Standpunkten aus zu sehen.“¹⁵

Gerade für die Dekoration eines Lokales, dessen Existenz - da keine Speisegaststätte - erheblich von der Umwandlung voller in leere Flaschen abhängt, trifft zu, was Claude Lévi-Strauss für den Bastler feststellt, der Dinge aufhebt, weil ‘man sie immer noch gebrauchen kann’: „Heutzutage ist der Bastler jener Mensch, der mit seinen Händen werkelt und dabei Mittel verwendet, die im Vergleich zu jenen des Fachmanns abwegig sind. (...) Die Welt seiner Mittel ist begrenzt, und die Regel seines Spiels besteht immer darin, jederzeit mit dem, was ihm zur Hand

¹⁵ Vilém Flusser: Flaschen. In: *Ders.: Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen.* München/Wien 1993, S.11-26, s.S. 15-17.



Das China-Restaurant, Lange Reihe 19



Das spanische Restaurant, Lange Reihe 67

ist, auszukommen, d.h. mit einer stets begrenzten Auswahl an Werkzeugen und Materialien, die überdies noch heterogen sind.¹⁶ Mittels der Collage und Montage von Versatzstücken unterschiedlichster Verwendungszusammenhänge kreierte der Bastler Neues, wozu auch die Zusammenführung völlig disparater und dennoch einer gewissen Logik folgender Elemente gehört, wie dieses Schaufenster zeigt. Eine solche Fenstergestaltung ist auch in der Langen Reihe selten und wohl auch hier in dieser Form nur möglich, da diese Kneipe so sehr auf ein Stammpublikum zurückgreifen kann, daß der Gestalter in der Wahl seiner ästhetischen Mittel nur sich selbst verpflichtet ist und seiner Kreativität ungebremst nachgehen kann.¹⁷

Nicht nur zahlenmäßig, sondern auch in ihrer verschiedenartigen Ästhetik sind es jedoch die von Migrantinnen und Migranten geführten Geschäfte, die den Eindruck der Langen Reihe und ihr vielzitiertes 'Flair' bestimmen.

Bei ihnen gibt es gravierende Unterschiede in der Selbstpräsentation. Roland Barthes hat mehrfach die Fähigkeit und Notwendigkeit der Menschen beschrieben, sich ein Bildrepertoire zurechtzulegen, das ihnen erlaubt, komplexe und unbekanntere Situationen in allgemeine und einfache Kategorien einzuordnen. „In jeder Population, die der öffentliche Raum Ihnen zugänglich macht, erfassen Sie (...) besondere, aber bekannte Zeichen, neue, aber virtuell wiederholte Körper.“¹⁸ Oder: „Was zählt, ist die Möglichkeit, eine ungeheure Menge scheinbar anarchischer Tatsachen einem Einteilungsprinzip zu unterwerfen, und dieses Prinzip liefert die Bedeutung (...): den Sinn.“¹⁹

Von seiten der Bildproduzenten werden jedoch auch Offerten gemacht, die gerade diese schnelle Klassifikation ermöglichen. Was sich bei Gaststätten oder Läden anzubieten scheint, sind Reproduktionen von Nationalstereotypen oder -klischees, die Geschmackserlebnisse antizi-

¹⁶ Claude Lévi-Strauss: Das wilde Denken. Frankfurt/M. 1973, S. 29f.

¹⁷ Dies sei erwähnt, weil sich dieses Schaufenster nicht in die 'gängigen' Vorstellungen vom Schönen einordnen läßt. In der „Festinfo 3. 800 Jahre St. Georg. Ein Rückblick. 28.5.-5.6.'94“ etwa werden unter der Überschrift „Die schönsten Schaufenster zur 800-Jahr-Feier St. Georg“ als „kreative“ und „informativ“ Schaufenster nur solche vorgestellt, deren (semi-)professionelle Gestaltung offenkundig ist; ebd., S. 24.

¹⁸ Roland Barthes: Das Reich der Zeichen. Frankfurt/M. 1981, S. 134.

¹⁹ Roland Barthes (wie Anm. 9), S. 165.

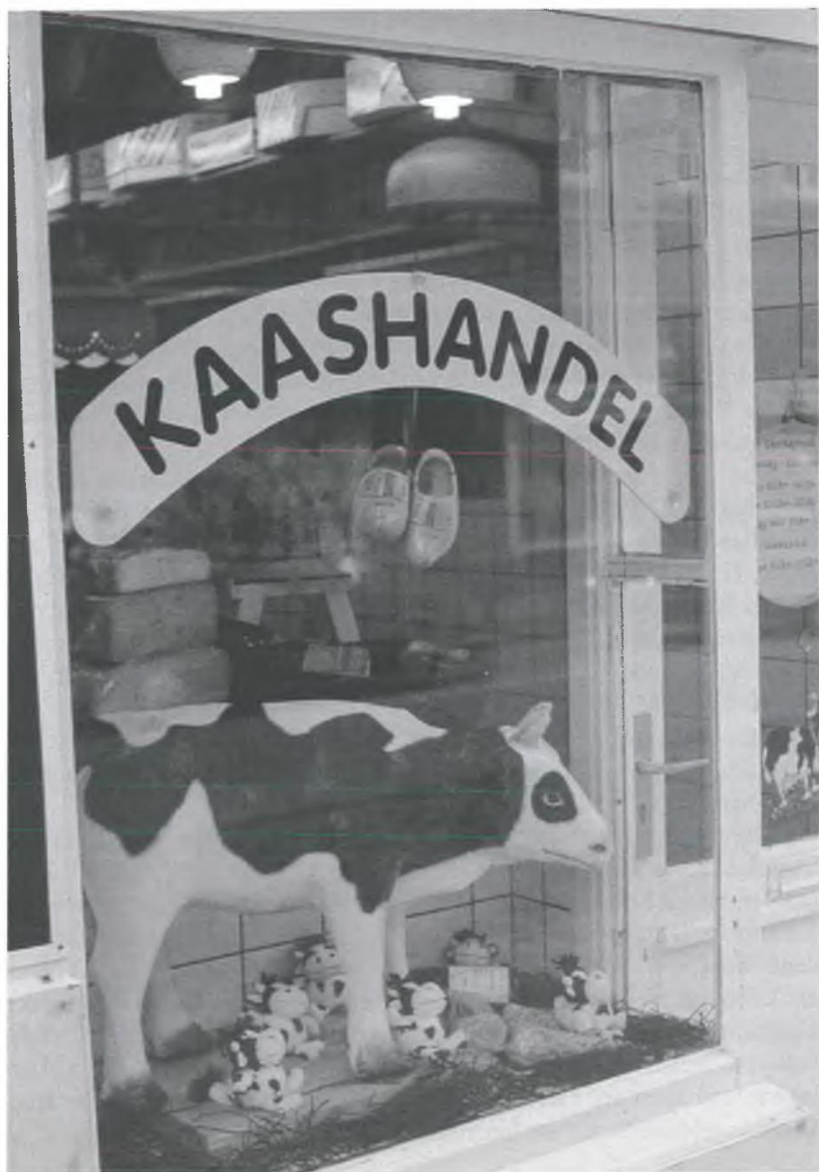
pieren oder Erinnerungen an Urlaube oder auch nur an aus Funk und Fernsehen geläufige Werbespots auferstehen lassen.

Darunter fällt beispielsweise das Chinarestaurant, das sich vom Eingangsportal über die Beleuchtung bis hin zur nummerierten Speisekarte der zumindest europaweit üblichen dekorativen Details bedient, die chinesische Gaststätten auf den ersten Blick erkennbar machen. Vor dem spanischen Restaurant wird jeden Morgen am Eingang die riesige, auch seit längerem aus der Spülmittelreklame bekannte Paellapfanne diebstahlssicher mit Ketten und Vorhängeschloß an einem Türflügel befestigt. Der Holland Kaas-Import hat sein Schaufenster mit den nicht erst seit Frau Antje für die Niederlande stehenden Holzschuhen bestückt, und Plüschkühe verweisen zusätzlich auf die Herkunft der Produkte. Durch solche Bezüge auf Stereotype entsprechen diese Lokale bestehenden Bildern, die eine sofortige Einordnung erlauben.

Was in diesen Beispielen noch relativ einfach zu erfassen scheint, wird bei zahlreichen anderen Läden zunehmend schwieriger, denn sie enthalten Zitate und Kombinationen unterschiedlicher kultureller Kontexte. Hier trifft in besonderem Maße zu, worauf Martin Heller und Walter Keller hingewiesen haben, daß nämlich die materiellen Symbole, die sich in populären Gestaltungen manifestieren, keineswegs „ein offenes Buch für alle [sind], die sich nur eingehend damit beschäftigen. Im Gegenteil - die eigenen Bedingungen dieser besonderen Ausdrucksdimension verlangen nach einem Zugang, der sowohl die bildnerische Konkretion als auch deren biographische und soziokulturelle Gebundenheit respektiert.“²⁰

Allein das präsentierte Warensortiment ist oft keineswegs einheitlich. Von Kleidung über Videokassetten, Büchern, Spielzeug und Elektrogeräten bis zu Lebensmitteln werden Emigrantinnen und Emigranten mit bekannten Dingen des alltäglichen Bedarfs versorgt. Hamburger mit deutschem Paß nehmen in diesen Läden in der Hauptsache das Angebot an Lebensmitteln wahr, Obst und Gemüse hauptsächlich, Pasta oder Basmatireis. Es fällt auf, daß allein schon wegen der Preise hauptsächlich von deutschem Publikum frequentierte Geschäfte sich in ihren Auslagen dann auch auf Lebensmittel beschränken. Verweise auf das 'Herkunftsland' gibt es erst im Inneren des Ladens. Hier, etwa beim von allen

²⁰ Martin Heller/Walter Keller (wie Anm. 14), S. 33.



Der Holland Kaas Import, Lange Reihe 57

‘Luigi’ genannten Gemüsehändler, stehen dann die italienischen Matchboxautos und hängen die Heiligenbilder, die - mit Bedacht plaziert - Anlaß zur Kommunikation bieten.

In den Läden bleiben die ethnischen Gruppen meist unter sich. Sie geben jedoch Connaisseuren - diese beweisen ethnokulturelle Kompetenz, und das ist heute ein distinktives Zeichen - die geschätzte Möglichkeit zum Genuß „alltäglich gewordener Exotik“²¹ und den Eindruck ‘authentischen Erlebens’. Ästhetische Offerten oder besser: ihre bewußte Verweigerung in den Schaufenstern richten sich denn auch oft an sie. Was auf den ersten Blick wirken mag, als ob die Läden sich der offiziellen Geschmackskultur widersetzen würden, entpuppt sich als das Gegenteil. Im Gegensatz zu Läden, die sich dezidiert einem Geschmackskollektiv widmen können, sind gerade Geschäfte von Migranten in hohem Maße darauf angewiesen, unterschiedliches Publikum zu integrieren und die Hemmschwelle für einen möglichst weiten Kundenkreis herabzusetzen.

Das von einer bosnischen Migrantin betriebene Balkan-Magazin ist eines jener Geschäfte, das sich nicht nur auf ein Warenssegment beschränkt, sondern neben Nahrungsmitteln verschiedener osteuropäischer Länder auch unterschiedliche Gebrauchsgegenstände führt und zudem über eine Probierstube verfügt. Im Schaufenster wird ein Querschnitt der Waren präsentiert. Was zunächst die Anmutung eines wahllosen Durcheinanders zu haben scheint, erweist sich auf den zweiten Blick als komplexes und subtiles Bildarrangement, das in unterschiedliche Richtungen zielt. Im Vordergrund liegen Alkoholika verschiedener Provenienz um ein hölzernes Miniaturweinfäß. Zusammen mit Photographien und Reisesouvenirs wird dem ehemaligen „Jugoslawien im Kopf“ deutscher Reisender entsprochen, wobei die Werbung für Jugoslawian Airlines zum Besuch einlädt. Im Hintergrund arrangierte Musikinstrumente und Ortswappen sprechen eher ein anderes Publikum an, das wohl auch die vergleichsweise zahlreichen Texte zu verstehen vermag. In diesem Fenster, in dem sich oft Kleinigkeiten verändern, lassen sich auch Reaktionen auf die Kriegsergebnisse im ehemaligen Jugoslawien

²¹ Vgl. Hermann Bausinger: Malaiendolch und China-Stühle. Wie der Alltag exotisch und die Exotik alltäglich wird. In: *Ders.:* Der blinde Hund. Anmerkungen zur Alltagskultur. Tübingen o.J. (1991), S.224-228.

ablesen. Bis Mitte 1994 hieß der Laden Yugo-Magazin und wurde dann in Balkan-Magazin umbenannt.

Der pakistanische Fischladen mit Mittagstisch hatte in der Adventszeit an das mit Kunststoffhummern und -fischen bestückte Fischernetz, das sich durch das ganze Geschäft zieht, zusätzlich Lebkuchen und Christbaumkugeln gehängt. Die goldenen Kugeln sind bis heute geblieben und wurden auch durch die zwischenzeitliche Osterdekoration nicht beeinträchtigt. Elemente, die zunächst untrennbar mit der 'deutschen Weihnacht' verbunden schienen, sind nun in einen anderen Sinnzusammenhang gerückt. In diesem Laden werden auffallend unterschiedliche Versatzstücke verwendet. Das Netz könnte genausogut in einem griechischen oder italienischen Restaurant hängen, zudem ist das Fenster mit jenem überdimensionalen Holzbesteck geschmückt, das in den 1970er Jahren allerorten Eingang an Wohnzimmerwände fand. Gerade dieses Besteck, so zeigen die Beobachtungen, ist ein beliebtes Requisit für Schaufenstergestaltungen von Läden unterschiedlichster Art, etwa auch des Balkan-Magazins.

Deutlich wird, daß die kulturelle Einheitlichkeit und Eindeutigkeit, die sich noch vor wenigen Jahren in Äußerungen und Untersuchungen über *die* türkische, italienische oder griechische Migrantenkultur niedergeschlagen haben, nicht existiert und daß die diagnostizierte Pluralisierung der Lebenswelten in der Erlebnisgesellschaft²² für ethnische Minderheiten genauso zu berücksichtigen ist.

Der Erdemli Orient Basar Groß- und Einzelhandel bietet unter einem Schild „Textilien, Werkzeuge, Telefone, Uhren, Neuheiten“ ein ausgesprochen breites Sortiment an, das räumlich getrennt unterschiedlichen Bedürfnissen gerecht wird. Das Schlachtmesser-Set aus Solingen, rostfrei und mit Handabzug, liegt neben der *Macchina per pasta*, das 70-teilige vergoldete und ornamentreiche Tafelbesteck Elisabeth ist Ziervasen mit Plastiksträußen und beleuchteten Kunststoffmadonnen zugeordnet. In unmittelbarer Nähe gibt es Henna-Packungen, getrennt von Kunstdrucken mit christlichen Motiven im vergoldeten Rahmen.

Das Arrangement verrät ein hohes Maß an ethnographischem Alltagswissen, das die Geschmackspräferenzen verschiedener Milieus

²² Vgl. Gerhard Schulze: Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. Frankfurt/M./New York ³1993.



Balkan-Magazin, Lange Reihe 34

erkennt, unterscheidet und integriert. Marc Augé äußerte kürzlich, eine Person sei „dort zu Hause, wo sie sich in der Rhetorik der Menschen auskennt, mit denen sie das Leben teilt“.²³ Daß die Rhetorik, die Zeichensysteme bekannt sind, zeigen diese Schaufenster täglich. Im öffentlichen Diskurs werden sie als atmosphärische Arabesken goutiert, als kurios belächelt oder als selbstverständlich hingenommen. Ihre kulturelle Integrations- und Vermittlungsleistung wird jedoch kaum wahrgenommen.

Daß der Sicherheit in den genannten Zeichensystemen und Geschmacksaffinitäten oftmals eine Experimentierphase vorausgeht, mag das letzte Beispiel verdeutlichen. Auch hier zeigt sich die Bereitschaft, auf Wahrnehmungen zu reagieren und die Bilder, die a priori auf ein temporäres Dasein ausgerichtet sind, zu modifizieren:

Ein pakistanischer Schnellimbiß, der vor einigen Monaten neu eröffnet hatte, empfing die Gäste mit einer Kuckucksuhr, die auf einer frisch aufgebrauchten Rohfasertapete, die zudem mit bunten Teppichen mit Tiermotiven behängt ist, direkt gegenüber der Eingangstür hing. Er habe sie aus der Voreinrichtung übernommen. Als Digestif wurde ein Asbach Uralt auf Kosten des Hauses gereicht. Nach einigen Wochen, der Laden hatte sich bereits etabliert und viele Gäste kamen zum Mittagstisch, war die Uhr verschwunden. Sie sei kaputt, obschon ihre Funktionsfähigkeit auch vorher nicht deutlich wurde. Als Verdauungsgetränk gibt es seither Grappa.

²³ Marc Augé: Orte und Nichtorte. Versuch über eine Ethnologie der Einsamkeit. Frankfurt/M. 1994, S. 126.

Bernhard Tschofen, Wien

Volkskunst, Krieg und Gedächtnis

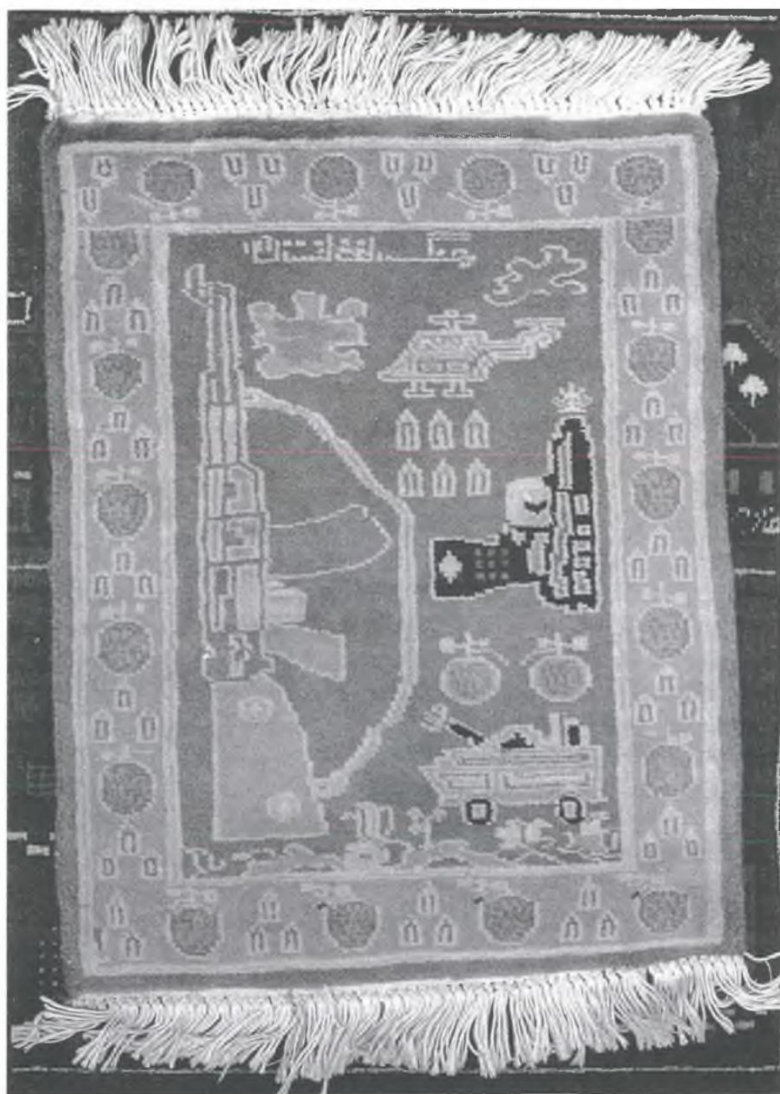
Anmerkungen zu einem diskursiven Mißverständnis oder: Afghanische 'Kriegsteppiche' und ihre europäische Geschichte der Volkskunst-Werdung

„The idea that an authentic carpet is essentially one in which the weaver was living her symbols in her weaving will not stand the test of either historical or cultural analysis“.¹

Die Bilder, die am Beginn meines Beitrages stehen, zeigen Teppiche: Teppiche aus Afghanistan, Teppiche der achtziger Jahre, die so gar nicht der *Belouch*-Tradition entsprechen wollen und die sich vor einigen Jahren mehr zufällig auf den mitteleuropäischen Orient-Teppich-Markt verirrt haben. Es sind besondere Teppiche; sie haben den Namen 'Kriegsteppiche' erhalten, weniger, weil sie in den Jahren des Afghani-stankrieges entstanden sind, sondern weil sie - wie zu sehen ist - Motive zeigen, die einmal mehr direkt, einmal mehr indirekt auf den Krieg anspielen.

Wenn einer weder Afghanologe noch Spezialist für Orient-Teppiche ist und beim Thema Volkskunst mit Bildern von afghanischen Teppichen zu argumentieren beginnt, dann besteht mit Sicherheit ein gewisser Erklärungsbedarf. Freilich, ich habe mir dieses Thema nicht gewählt, weil ich über Teppichkunst reden möchte (dazu fühle ich mich auch überhaupt nicht in der Lage), sondern weil ich an einem Beispiel, das einem bei erster Beschau als Volkskunst geradezu ins Auge springt,

¹ *Brian Spooner*: Weavers and dealers: the authenticity of an oriental carpet. In: *Arjun Appadurai* (ed.): *The social life of things. Commodities in cultural perspective*. Cambridge 1988, S. 195-235, S. S. 221.



„Kriegsteppich“ in feinerer Knüpfart, Darstellung einer Kalaschnikow und anderer Waffen, in den Bordüren Motiv aus Handgranaten und Minen (ca. 47 x 70 cm)



„Kriegsteppich“ mit Darstellung von schweren Panzern und Handfeuerwaffen, Bordüre in traditioneller Zeichnung (192 x 101 cm) - Sammlung Saladin

einige Mechanismen der Volkskunst-Werdung und der Volkskunst-Rezeption klären möchte.

Die wilde Bilderei und das 'Heilandzack!'

Auch noch so abgebrühte Konstruktivisten kennen dieses Phänomen und die entsprechenden Reaktionen - ein Phänomen außerdem, das mit zunehmender Distanz (wie schon Hans Moser bemerkt hat) umso trügerischer wird²: Man sieht, wie neulich in Düsseldorf geschehen und diskutiert, Arorigines-Kunst aus dem Mief der Völkerkundemuseen in das strahlende Licht der Kunsthallen gehoben³, man sieht afrikanisches Spielzeug aus Blechdosen, alten Zündkerzen und Drahtabfällen zusammenbricoliert; man sieht, welche Wandlungen Öldosen im Orient nehmen können;⁴ man sieht diese ungemein aktuellen patch-work-Decken aus Panama: Man sieht und denkt sich 'Heilandzack!', 'wenn das keine Volkskunst ist!' - eigensinnig, subversiv vielleicht, auf jeden Fall frisch, unvermittelt und kreativ. Man denkt auch an *Flick-Werk*, *Herzblut*⁵ und *Volkskunst heute?* (die mit dem Fragezeichen!), an die Behauptung, daß das sogenannte Kreative gerade in der Ästhetik des Notbehelfs fortlebe, daß heutige Volkskunst „primär auf Alltags- und Lebensprobleme bezogen ist“⁶, und an die Annahme, daß diese Dinge voller persönlicher und kollektiver Erfahrungen seien und sehr, sehr viel erzählen. Doch dazu später.

² Hans Moser: Vom Folklorismus in unserer Zeit. In: Zeitschrift für Volkskunde 58 (1962), S. 177-209, s. S. 181; Ders.: Der Folklorismus als Forschungsproblem der Volkskunde. In: Hessische Blätter für Volkskunde 55 (1964), S. 9-57.

³ Arajara. Kunst der ersten Australier (= Ausstellungskatalog Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf). Köln 1993; vgl. *Känguruh in Acryl*. In: Der Spiegel 17/1993, 26. April 1993, S. 246.

⁴ Hermann Pollig (Red.): Exotische Welten - Europäische Phantasien (= Begleitveröffentlichung zu einer Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen und des Württembergischen Kunstvereins im Kunstgebäude am Schloßplatz in Stuttgart). Stuttgart 1987; vgl. auch Karl Wutt: Moon on Journey - Made as Germany. In: Kuckuck. Notizen zu Alltagskultur und Volkskunde 2/86 (= Kulturkontakte/Kulturdistanzen), S. 15-19.

⁵ Gottfried Korff (Hg.): Flick-Werk. Reparieren und Umnutzen in der Alltagskultur. Begleitheft zur Ausstellung im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart. Stuttgart 1983; *Herzblut*. Populäre Gestaltung aus der Schweiz (= Museum für Gestaltung Zürich, Wegleitung 363). Zürich 1987.

⁶ Gottfried Korff: Volkskunst heute? In: Ders. (Hg.) *Volkskunst heute?* Tübingen 1986, S. 7-25, s. S. 22.

Zunächst einmal läßt sich vorsichtig behaupten, daß solche ästhetische Verwunderung überhaupt am Anfang der Beschäftigung mit Volkskunst stand. In diesem Sinne berichtete Arthur Haberlandt 1926: „Es mußte, - mit Teppichausstellungen vor allem, - das künstlerisch ebenso eindrucksvolle wie einheitliches Neuland des Orients erschlossen werden, um A. Riegl im Jahre 1894 erstmalig zur Definition des Begriffes der Volkskunst als einer naturwüchsigen Volkstum in allen seinen Gliedern eigenen Übung gelangen zu lassen.“⁷ So ergeht es, um wieder zu den zur Disposition stehenden afghanischen Kriegsteppichen zurückzukehren, nicht nur dem im volkskundlichen Blick geschulten Betrachter. Ein Beispiel: Vor etwa acht Jahren erschien in der Kundenzeitschrift des Wiener Teppichhauses Adil Besim unter dem Titel „Ungewöhnliche Zeitdokumente aus Afghanistan“ ein Bericht über „Beludj-Teppiche mit Waffen und Panzern“. Etwas unsicher in der Frage, ob denn dem distinguierten Anleger- und Sammlerpublikum solches zuzumuten sei, schickt der hauseigene Schreiber der Einführung des neuen Genres zunächst einmal historische Rechtfertigungsrhetorik voraus:

„In allen orientalischen Knüpfländern“, heißt es da, „ist eine fest verwurzelte Tradition zu beobachten, wobei mit Sicherheit die Normen der islamischen Religion Träger dieser ungebrochenen Lebenstradition sind. Eine weitere Tatsache ist, daß Farben, Stilistik sowie die einzelnen Motive in Orientteppichen unter dem Rad der Geschichte wohl zu jeder Zeit eine Veränderung erfahren haben, aber trotz aller Fremdeinflüsse eine überlieferte Mustertradition gut überleben konnten. Verschiedene Erzeugnisse - und hier sind kommerzielle Aspekte oft von entscheidender Bedeutung - haben mitunter Musterthemen hervorgebracht, deren Gedankengut außerhalb der überlieferten Tradition liegt.“⁸

So geht das dahin, über „mehr oder minder artfremde Stilelemente“, die „in allen klassischen Knüpfländern auftauchten“, hin zu den „unverkennbare(n) Spuren“, die „negative Ereignisse - neben allem Leid für die Betroffenen - [hinterlassen]“, um dann zum Schluß eine dezierte Einordnung und Einschätzung zu plazieren:

⁷ Arthur Haberlandt: Begriff und Wesen der Volkskunst. In: Wilhelm Fraenger (Hg.): Vom Wesen der Volkskunst. Jahrbuch für Historische Volkskunde, Bd. 2, Berlin 1926, S. 20-32, s. S. 21.

⁸ Ungewöhnliche Zeitdokumente aus Afghanistan. Beludj-Teppiche mit Waffen und Panzern. In: Adil Besim News. Informationen für Teppichfreunde Nr. 17/1987, S. 9.

„Diese für Orientteppiche absonderlichen Zeichnungen veranschaulichen sehr deutlich, welche Auswirkung eine Extremsituation auf die Knüpfer ausübt.“ Und: „Ein typisches Beispiel für den Einfluß der Geschichte auf die Volkskunst“.⁹

„*Teppiche, die schreien*“: *Ein Genre lernt laufen*

Man könnte nun naturgemäß einwenden, daß diese Marginalie aus einer Kundenzeitschrift nicht allzu ernst zu nehmen sei, doch immerhin handelt es sich um die erste hierzulande bekanntgewordene Berichterstattung. Also noch einmal die drei hervorstechenden Dikta: In den Teppichen wird „die seit Jahren andauernde Situation deutlich erkennbar“, ihre „Zeichnungen veranschaulichen sehr deutlich (...) die Auswirkung eine[r] Extremsituation auf die Knüpfer“, und dies ist „ein typisches Beispiel für den Einfluß der Geschichte auf die Volkskunst“.

Noch ein Schlaglicht gefällig? *Spiegel*-Leser werden bestätigen, daß das deutsche Nachrichtenmagazin nicht gerade ein Organ ist, das Teppichfreunde auf dem Laufenden hält. Zumindest wäre die Besprechung einer - sagen wir - Monographie historischer turkmenischer Kelims in diesem Blatt kaum vorstellbar. Dennoch, *Der Spiegel* brachte in der 23. Woche 1994 einen ganzseitigen - mit thesenhafter Überschrift versehenen - Bericht über ein einschlägige Neuerscheinung: „Gewalt als Ornament. Die Erfahrung des Krieges spiegelt sich in der Teppichkunst Afghanistans (...)“. Was in den *Besim-News* noch vergleichsweise vorsichtig angedeutet wird, hat sich mit dem Abstand von acht Jahren zu einem festen Mythen-Repertoire verdichtet. [Ich muß gestehen, daß ich dennoch gerade durch diese Notiz ein zweites Mal auf diese Teppiche aufmerksam geworden bin, nachdem ich ein, zwei Jahre zuvor bei einem Wiener Händler einige Exemplare bestaunt hatte: mit eben jenem, oben beschriebenen Heilandzack-Effekt.] O-Ton *Spiegel*, zunächst die hinlänglich bekannte Doppelpunkt-Bildunterschrift: „Kriegskunst aus Afghanistan: Bomben gegen Dromedare“. Dann im Fließtext:

„Seit die Sowjetarmee Ende 1979 mit völkerfreundschaftlicher Brutalität in Afghanistan einfiel, hat die tägliche Gewalt einer Besatzungstruppe, die mit dem Explosiv-Potential des späten 20. Jahrhunderts gegen

⁹ Ebd.

ein noch fast mittelalterlich gerüstetes Landvolk vorging, auch die afghanische Teppichfertigung für den Hausgebrauch beeinflusst. Ihre Panzerformationen oder Hubschraubergeschwader widerlegen die Laienmeinung, die orientalische Knüpferei sei ein längst in Schablonen erstarrtes Gewerbe. Dies sind Teppiche, die schreien.¹⁰

Teppiche, die nicht nur erzählen, sondern auch schreien. Was schreien sie denn? Auf jeden Fall Widerständisches. Noch einmal *Der Spiegel*: „Für den Export waren diese Zeugnisse einer ziemlich einzigartigen Widerstands-Kunst aus armseligen Bergtälern, über die der Krieg wie ein Unwetter niederging, nicht bestimmt; er war wohl sogar verboten.“ Und der kryptisch banale, aber unsere Volkskunst-Phantasien resolut schürende Schlußsatz: „Es gibt sie, weil ihr Besitz als Widerstands-Geste galt, ihre Schöpfer sind afghanische Frauen“.

Die Frage nun ist, was den *Spiegel* für Volkskunst interessieren konnte und was sich in den acht - zwischen den *Besim-News* und obzitierten Taxierungen liegenden - Jahren ereignet hat.

Nur noch drei weitere Schlaglichter. *Erstens*: Ein kalifornischer Konzeptkünstler, bekannt für seine bis an das Äußerste gehenden Inszenierungen (Stichwort: Selbstzerstümmelung), war einer der ersten US-amerikanischen Sammler und fügte afghanische Kriegsteppiche als stumme Zeugen seiner Botschaften auch in seine Performances und Installationen ein.

Zweitens: Die Gruppe *Gang-Art* - ein Zusammenschluß von Wiener Kunstschaaffenden, die im Sinne des Autoren-museums mit der Gestaltung des Teppichsaales in der neuen, 1993 wiedereröffneten Schausammlung des Museums für Angewandte Kunst betraut waren - hat nach Fertigstellung und noch vor der offiziellen Bestückung des Saales mit den Eternit-Displays ein kleines Ausstellungsvorhaben realisiert, eine Ausstellung, die sich, „um der ganzen Sache ihre Harmlosigkeit zu nehmen“, unter anderem über solche Teppiche dem Thema afghanische Kriegskunst angenähert hat.¹¹

Drittens: Ein Turiner Teppichhändler und -sammler, Luca Brancati, hat Ende der achtziger, Anfang der neunziger Jahre eine überaus erfolgreiche Wanderausstellung afghanischer Kriegsteppiche zusammen-

¹⁰ *Gewalt als Ornament*. In: *Der Spiegel* 23/1994, 6. Juni 1994, S. 192 (im Original teilweise fett).

¹¹ Eine Begleitveröffentlichung war geplant, ist jedoch nie realisiert worden.

gestellt.¹² Er hat damit angeblich (wie man denken kann, nicht nur den Wert seiner Kollektion - inzwischen gilt der Markt nämlich als versiegt - gesteigert, sondern auch) in mehreren italienischen Städten ein Publikum begeistern können, das bis dahin keine Affinitäten zur Teppichkunst gezeigt hat. Die Deutungsmuster sind die bekannten: „They (the rugs, B.T.) provide a chilling record of tribal life in wartime Afghanistan. (...) These rugs are fascinating historical documents, showing the impact of the invasion in 1979 on the perceptions of the Afghan people. Free from commercial pressures, the tribal weavers have, according to Brancati, found an ‘unprecedented manner of expressing’ the tragic events in their lives.“¹³

Diese Bemerkungen mögen genügen, um einen ersten Befund zu wagen: Da ist, wieder einmal, Volkskunst ‘gefunden’, wenn nicht ‘erfunden’ geworden.

Doch das bedarf der Erklärung; die Bilder sprechen schließlich eine andere Sprache. Was erzählen sie? Statt und trotz der gewohnten Ornamentik zeigen sie stilisiertes Kriegsgerät, einmal deutlich erkennbar, ein andermal in der ornamentalen Struktur dermaßen aufgelöst, daß erst genaues und zweites Hinsehen die Motive verrät: Kalaschnikows, Handgranaten, Panzer und Kampfhubschrauber. Sie bringen Landkarten des besetzten Landes mit den Demarkationslinien und Frontverläufen und fassen in kleinen Szenen die Kriegsereignisse vor allem als Zusammenbruch der Infrastruktur zusammen: Über Schulen und Fabriken schwirren Kampfflugzeuge und Hubschrauber, und Luftangriffe auf die Verbindungsstraßen über die wichtigen Pässe sind in ornamentaler Verdichtung ins Bild gesetzt.

Wie der Teppichknüpfer durch Knoten und Flor den Schuß verdeckt, „will [er] dank Schönheit die Wahrheit verdecken“, schrieb Vilém Flusser, und - die gegenwärtige kulturelle Lage umschreibend - „Teppiche werden an die Wand gehängt, um Wandschäden zu verbergen“¹⁴. Bannen also diese Teppiche schreckliche Wahrheit ins Ornament?

¹² *Sebastian Ghandchi*: Russian-Afghan War Carpets. In: HALI. The International Magazine of Fine Carpets and Textiles 40/10 (1988) No. 4, S. 94; vgl. *Tatiana Divens*: Fotos von der Front. Eine Einleitung in die afghanische Kriegsteppichforschung (unveröff. Manus.). Wien 1992, n.p.

¹³ *Ghandchi* (wie Anm. 11)., freundlicher Hinweis von Helmut Eberhart, Graz.

¹⁴ *Vilém Flusser*: Teppiche. In: *Ders.*: Dinge und Udinge. Phänomenologische Skizzen. München 1993, S. 110-113, s. S. 112f.

Volkskunsthforscher bei der Arbeit

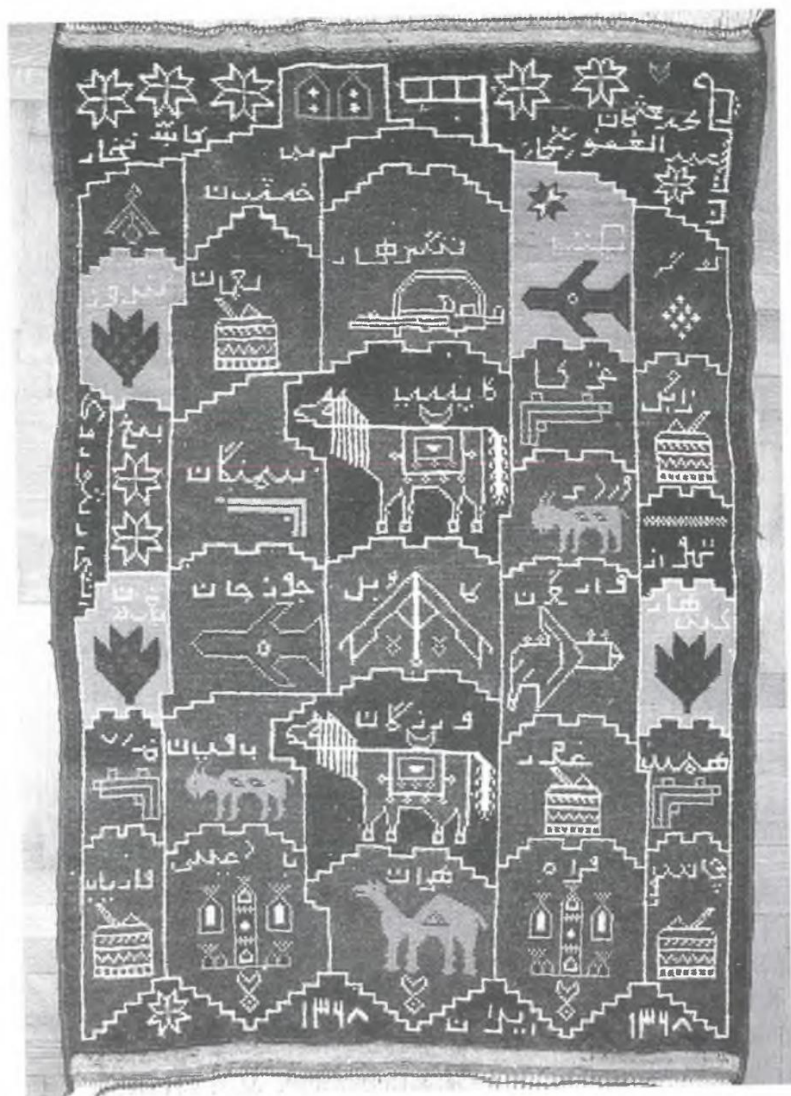
Tatiana Divens¹⁵, und damit steht eine zweite Etappe der Volkskunst-Werdung zu Debatte, hat sich die Mühe gemacht, bekanntgewordene Stücke aus ihr zugänglichen Sammlungen der Typisierung zu unterziehen. Dafür bietet sie mehrere Möglichkeiten an.

Einmal eine Gliederung nach den im Land selbst gebräuchlichen Handelsbezeichnungen und da wieder erstens nach den in der Regel standardisierten Größen: *Zaronim* (140 x 90), *Sejade* (200 x 120) und *Parde* (270 x 120). Ein Format hat sie übersehen: die etwa 90 x 50 cm großen und meist nur eine Kalaschnikow zeigenden, weitverbreiteten Fußabstreifer-ähnlichen Erzeugnisse, wie sie sich vor einigen Jahren selbst in die Import-Konvolute großer Möbelhäuser verirrt haben. Die Hersteller dieser Teppiche haben sich inzwischen auf Heraldisch-Emblematisches anderer Art spezialisiert: Sie produzieren, was ein Hinweis sein könnte, eindeutig dechiffrierbare Ware für den Gebrauch im Automobil, meist Sindelfinger, Zuffenhausener oder Untertürkheimer Provenienz.

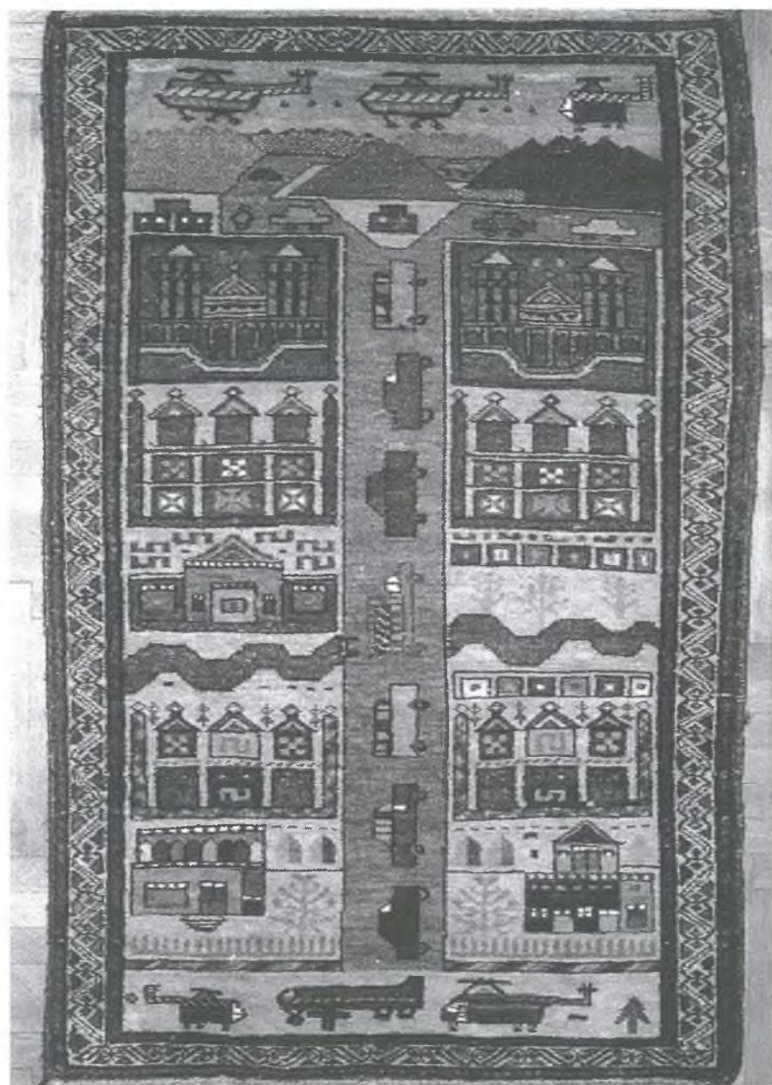
Der zweite Typisierungsversuch von Divens bezieht sich auf Technik und Herkunft: *Zakini* (aus der Gegend zwischen Herat und Farah); *Sarkilimdar* (was soviel heißt wie *Kelim oben und unten*) aus der Gegend unterhalb von Quala-i-Nau, in der nordwestlichen Provinz Ghor; *Mushwani* (aus dem Norden, der Grenzregion zu den ehemals sowjetischen Republiken). Dabei handelt es sich um in Afghanistan gebräuchliche Bezeichnungen; der europäische Handel dagegen faßt diese Teppiche unter dem mißverständlichen Sammelbegriff *Afghan-Belouch* (*Baluch, Balutsch, Beludj*) zusammen. Dies entspricht einer groben ethnischen Zuordnung und kann aufgrund der Ausdehnung Belutschistans auch Teppiche aus dem Iran und aus Pakistan mit einschließen.

Nach soviel Teppichlehre nun der nächste Schritt, die inhaltliche Kategorisierung, der man sich - die Beispiele Revue passieren lassend - durchaus anschließen könnte, die hier jedoch nur kurz referiert sei, um den Prozeß der Typisierung vollständig zu machen. Nach dem Verhältnis von traditionellen und Kriegsmotiven (ein Spektrum von etwa 3:1 bis

¹⁵ Divens (wie Anm. 11), n.p.



„Cartoonteppich“ mit Darstellung einer Karte des Landes im Kriegszustand, den Provinzgrenzen, Nachbarländern und Hinweisen auf strategisch bedeutsame Punkte (ca. 140 x 85 cm)



„Cartoontepich“ mit Darstellung der unkämpften Salang-Paßstraße und des Pandschir-Tals (ca. 85 x 140 cm)

0:4) bestimmt Divans vier Kategorien: *Traditionell*, *Transitional*, *Kommerziell* und *Cartoontepich*. Dahinter sieht sie eine „Evolution des Designs“ - an anderer Stelle spricht sie, sich selbst jedoch sogleich korrigierend, von „Degeneration des Designs“¹⁶ (die ‘spätromische Kunstindustrie’ läßt grüßen).

Es steht eine eindeutige Wahrnehmungs- und Deutungsofferte zur Diskussion. Der Weg der afghanischen Kriegsteppiche von unbewußter oder subversiver volkskünstlerischer Verarbeitung der kriegerischen Ereignisse hin zu einem massenhaft nachgefragten Sammelstück ließe sich damit schlüssig nachvollziehen. Stichwort Massenware: Vorauszuschicken ist, daß ein einziger Händler nach eigenen Angaben in den frühen achtziger Jahren 100 bis 200 Tausend dieser Teppiche via Saudi Arabien nach Europa und Nordamerika verfrachtet hat.¹⁷

*Der gordische Knoten*¹⁸

Von vorne: Am 27. 12. 1979 ließ die Führung der UdSSR unter Berufung des gerade erst ein Jahr alten Freundschaftsvertrages Truppen in Afghanistan einmarschieren, beseitigte den durch eine Palastrevolte im Herbst an die Macht gekommenen Hafisollah Amin und setzte Babrak Karmal als Staats-, Regierungs- und Parteichef ein. Hafisollah Amins Vorgänger im bereits kommunistisch verfaßten Staat war Staats- und Ministerpräsident Taraki von der Demokratischen Volkspartei, die wiederum durch Sturz des sowjetdistanzierten Militärregimes unter Daud (1978) an die Macht gekommen war. Daud wiederum putschte 1973 Sahir Schah, den letzten König Afghanistans, der - seit 1933 auf dem Thron - seit den sechziger Jahren um den Aufbau einer demokratischen Staatsordnung bemüht war. U.s.w.

Frühestens 1980 sind auch die ersten Exemplare dieser Teppiche bekannt geworden¹⁹. Die These mit der Widerständigkeit würde also halten, und die Tatsache, daß die ersten Exemplare mehr spärlich in den

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Interview, Dezember 1992 und Juni 1995.

¹⁸ Nebenbei: Die hier vorgestellten Teppiche bedienen sich des *türkischen Knotens*; die Knüpfdichte beträgt bei groberen Exemplaren etwa 140.000 - 150.000/qm, bei feineren bis etwa 400.000/qm. Für einen sog. Cartoontepich (geringe Knüpfdichte/Format meist ca. 80 x 130 cm) beträgt die Knüpfzeit drei bis vier Monate. Der Rest läßt sich hochrechnen.

¹⁹ Ebd.; vgl. auch *Divens* (wie Anm. 11), n.p.

Westen flossen, stützen sie. Mit einem Wort: Die Vorstellung, daß sich die von den sowjetischen Truppen verfolgten Anhänger der Mujahedin mit diesen Teppichen ein Stück subversiv-anklagender Propaganda in ihre Häuser holten, hat etwas Plausibles. Zumal die frühen Beispiele - jene aus den Kategorien traditionell und transitional - auch in der Gratwanderung mit dem islamischen Bilderverbot noch festen (Teppich)Boden unter den Füßen behalten. Für Irritationen kann allerdings ein Teppich sorgen, der nach historischer Lesart in die Zeit um 1973 gehören würde. Er zeigt das Wappen Sahir Schahs in Verbindung mit Kriegsmotiven, müßte also eigentlich auf die Ereignisse der siebziger Jahre Bezug nehmen und bringt die Annahme ins Wanken, daß wir in den Kriegsteppichen eine durch die sowjetische Invasion ausgelöste Innovation vor uns haben. Möglicherweise ein retrospektives Stück? Die Erklärung Divens der kleinformatigen, mit geringer Knotendichte geknüpften Teppiche zum zeitlich (und was die „Evolution des Designs“ betrifft) letzten Glied der Typologie macht dies möglich.

Dennoch, Walter Böhning, Bearbeiter der im *Spiegel* angezeigten Monographie einer deutschen Händlersammlung, weiß dazu die richtige Geschichte zu erzählen:

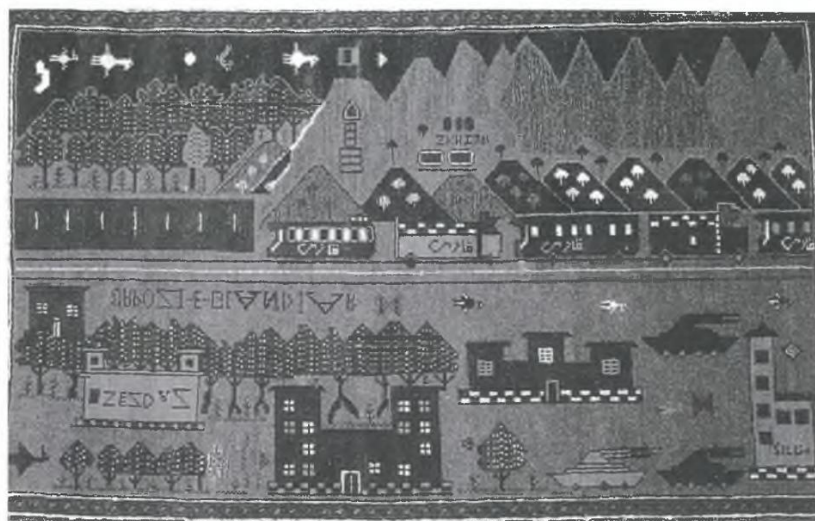
„Ähnlich wie Tagesereignisse mit der Zeit zu einem Erinnerungsbild an ein bestimmtes Ereignis verschmelzen, erscheinen auf den afghanischen Teppichen dieser Jahre Angreifer und Mudschahedin, schwere Waffen und die einfachen Möglichkeiten einer entschlossenen Gegenwehr als Motive der Volkskunst. (...) Aus unserer sicheren Entfernung zum Kriegsschauplatz wirken die martialen ‘neuen Muster’ eher niedlich. Wir sollten uns aber bewußt sein, daß es sich um Dokumente eines zehnjährigen Freiheitskampfes handelt. Für viele afghanische Familien sicherte der Erlös eines dieser Kriegsteppiche den Lebensunterhalt für ein paar Wochen, wenn die besondere Motivwahl kaufanregend gewirkt hatte.“²⁰

Böhning bringt - und die Abbildungslegenden im Band tun da ein Übriges - einige Konkretisierungen des *Spiegel*-Satzes von den „Teppichen, die schreien“ ins Spiel. Einerseits will er ein verdichtetes Inventar kollektiver Befindlichkeiten - Ängste, Hoffnungen, Mythen - erkennen, andererseits ist von Existenzsicherung die Rede, wobei sich

²⁰ Walter Böhning: *Afghanische Teppiche mit Kriegsmotiven*. Sammlung Teppichhaus Saladin, Wiesloch. Wiesloch 1993, n.p.



Blumenvasen und Moscheen, Kampfhubschrauber und -flugzeuge - Kriegsmotive und „traditionelle“ Motive stehen nebeneinander (Galerie 394 x 77 cm, Ausschnitt) - Sammlung Saladin



„Cartoonteppich“, der ausschließlich Kriegsmotive zeigt: hier den Kampf um die Infrastruktur (ca. 85 x 140, leicht beschnitten)

„die Knüpferrinnen dieser Region [Westafghanistans, B.T.] (...) als innovationsfreudig gegenüber Kundenwünschen erwiesen, indem sie die von den Männern auf den Basaren beobachteten Trends mit viel Originalität in neue Ornamente und Kompositionen umsetzten“.²¹

Wer waren also die Kunden? Die Mujahedin und ihre Anhänger? Welches waren die Basare, an denen Männer die Trends für die knüpfenden Frauen ablesen konnten? Tatsache ist, daß die afghanische Teppichproduktion vor 1979 (und heute wieder) quasi verlagsmäßig - Stichwort Hausindustrie - von einem Netz großer und kleinerer Händler organisiert war²², und daß dieses relativ stabile Gefüge von Export-Nachfrage, autochthonen Bedürfnissen und Design-Kanon durch die Kriegereignisse durcheinandergeraten war. Allein die hunderttausenden durch den Krieg heimatlos gewordenen Afghanen, die zu einem großen Teil Aufnahme in pakistanischen Flüchtlingslagern gefunden hatten, waren ihrer Existenzgrundlage beraubt. Wenn hiesige Händler oft über die schlechte Qualität dieser Teppiche klagen²³, hat dies somit einen realen Hintergrund. Knüpfen wurde zu einer Möglichkeit der Existenzsicherung für viele auch bislang nicht mit diesem Handwerk befaßte Personen - insbesondere Kinder und kriegsverwitwete Frauen. Und es gab für diese Produkte - die Betreuer in den Lagern der internationalen Hilfsorganisationen sollen dabei angeblich sehr direkt an der Wahl der Motive mitgewirkt haben - einen Markt, der weit größer war, als es die Annahme unvermittelter Volkskunst für den oppositionellen Hausgebrauch suggerieren würde - Stichwort Notstandsfrage, Hausindustrie, Alpentäler etc. Im Gegenteil: Was da so naiv und unbeholfen an „Symbolen des Todes“ (*Spiegel*) ins Bild gesetzt wurde, war ein, wenn nicht *der* Devisenbringer.

Allem Anschein nach handelt es sich zunächst um vor allem zwei große Marktsegmente, zu denen sich (ob es sich wirklich um Irrläufer handelt?) noch der amerikanische und europäische Sammlermarkt gesellte (s.o.). Für die beiden ersten spielt Erinnerung eine wichtige Rolle. So besehen, hat die aus der ersten Anmutung abgeleitete und heftig rezipierte Annahme einer Verdinglichung kollektiver Erfahrung eine

²¹ Ebd.

²² Einen Abriß über Organisation und Entwicklung des afghanischen Teppichmarktes gibt Spooner (wie Anm. 1), S. 214-220.

²³ Wie Anm. 16.

gewisse Berechtigung.²⁴ Und wenn die Teppiche in ihren Erzählungen (dabei ist vor allem an die 'Cartoonteppeiche' zu denken) zwar die islamische Verteidigerposition des afghanischen Volkes beziehen, hinderte das die Angehörigen der sowjetischen Besatzungstruppen nicht, solche Teppiche als Frontsouvenirs zu erwerben. Das handliche Format kam dem entgegen.²⁵

Der zweite Teil der Klientel rekrutierte sich aus den tausenden ins arabische (die Saudi-Arabien-Connektion!) und westliche Ausland geflohenen Afghanen. Für diese war, wie ein Händler erläuterte, der Erwerb eines solchen Teppichs ein Bekenntnis zum Land und eine gesuchte Erinnerung an die verlorene Heimat.²⁶

Zum Schluß: Fragen

Einmal davon abgesehen, daß das hier Referierte teilweise auf recht windigen und noch zu überprüfenden Annahmen beruht, wirft der Gegenstand doch auch noch weitere Fragen auf. Es sind Fragen, die versuchsweise einmal gestellt werden sollen, obwohl der hier eingeschlagene Standpunkt, eine europäisch-amerikanische Geschichte zu erzählen und keine afghanische, seine Berechtigung haben dürfte. Denn, so Brian Spooner, der in seiner Studie „Weavers and dealers: the

²⁴ Ähnliche Erzählstrukturen - und noch ähnlichere Mechanismen der Produktion und Rezeption - zeigen die in den Vereinigten Staaten gut dokumentierten südostasiatischen Parallelen. Das sind einmal die *Hmong story cloth*, in Flüchtlingslagern entstandene und für den U.S.-Export bestimmte textile - applizierte und gestickte - Wandbilder mit Szenen des Exodus der Hmong aus Laos, mit Landkarten des besetzten und geteilten Landes und anderen Kriegs- oder Soldaten-szenen. Siehe dazu v.a.: *Sally Peterson: Translating Experience and the Reading of a Story Cloth*. In: *Journal of American Folklore* 101(1988), Nr. 399, S. 6-22 und *Joanne Cubbs (ed.): Hmong Art: Tradition and Change*. Sheboygan/Wisc. 1986 (vgl. dazu auch die Besprechung von *Sally Peterson*: In: *Journal of American Folklore* 102 (1989), Nr. 405, S. 373f.) Gleichfalls unter ähnlichen Aspekten zu sehen sind die schwarzen, mit Spruchbändern, Landkarten und üppiger Heraldik bunt bestickten Jacken, die zunächst als Souvenirs der GIs aus Vietnam (und im Zuge des Korea-Konflikts) Verbreitung fanden. Dazu v.a. die Notiz von *C. Kurt Dewhurst: Pleiku Jackets. Tour Jackets, and Working Jackets: „The Letter Sweaters of War“*. In: *Journal of American Folklore* 101 (1988), Nr. 399, S. 48-52. Für Hinweise danke ich herzlichst Regina Bendix, Philadelphia.

²⁵ Diese These vertritt auch *Divens* (wie Anm. 11), n.p. - fixiert sich allerdings ausschließlich auf die Rolle der Teppiche als Frontsouvenirs für sowjetische Soldaten und übersieht den Export via Saudi Arabien.

²⁶ Interview (wie Anm. 16).

authenticity of an oriental carpet“ den Orient mit Edward W. Said²⁷ als integralen Bestandteil der materiellen Zivilisation und Kultur Europas sehen will: „The history of oriental carpets right up to the present can be understood in relation to the history of the particular societies that produced them. Our interest in them, and the history of it, must be understood in relation to our own history.“²⁸ Schließlich wissen wir auch immer gesicherter, daß die Geschichte der ländlich-bäuerlichen Volkskunst des 19. Jahrhunderts, wenn überhaupt, dann als eine Geschichte der städtisch-bürgerlichen Perspektive zu erzählen ist. Und darauf sollte ja dieses Exempel zielen: Auf den Hinweis, daß die Quellen für die Beschäftigung mit dem sog. Kreativen, wie andere auch, zunehmend selbst gemacht werden, daß sich die Fragen und Interessen stets in einer Gemengelage von ästhetisch motivierter Neugier, medialer, populär-exotischer und wissenschaftlicher Formierung entwickeln.

Erstens: Was die Teppiche selbst anlangt, ist kaum zu leugnen, daß hier ein neuer Stil kreiert wurde, ein Stil, der alle Volkskunst-Register spielt (er erzählt, er schreit, er bringt zusammen, was nicht zusammen gehört, er verdichtet und abstrahiert, er stilisiert und weicht auf die Möglichkeit der Legende aus etc.) und der scheinbar nicht nur den mitteleuropäischen, in einem nunmehr ein gutes Jahrhundert währenden Rezeptionsprozeß eingeübten Wahrnehmungsweisen entgegenkommt. Dem Verhältnis von Innovation (Motivik) und Tradition (Technik, Struktur, Farbgebung) - ein Versuch, den Micheline Cenlivres-Demont für die Malereien an afghanischen Lastwagen, Moscheen und Teehäusern unternehmen hat²⁹ - in der Kreation eines neuen (*an*)sprechenden Zeichensystems wäre dabei nachzugehen. Oder anders gesagt: Können diese Teppiche in einer Zeit der sich auflösenden Bestimmtheit des Eigenen und des Fremden vielleicht als Zeichen einer universellen Volkskunst-Logik gelesen werden? Sind sie - noch kürzer - Ikea-kompatibel im Sinne einer globalen Sprachregelung im Umgang mit Exotik?³⁰ Oder

²⁷ Edward W. Said: *Orientalism*. New York 1978, zit. nach *Spooner* (wie Anm. 1), S. 195.

²⁸ *Spooner* (wie Anm. 1), S. 231.

²⁹ Vgl. *Micheline Cenlivres-Demont: Volkskunst in Afghanistan. Malereien an Lastwagen, Moscheen und Teehäusern*. Graz 1976.

³⁰ Neuere Belege lassen an eine Kompatibilität im Sinne einer ethnisierten Ästhetik der Volkshochschulen und Kirchen denken: Mit „Volkskunst in Zeiten des Krieges: Panzer auf Teppichen“ ist eine Abbildung überschrieben bei *Hans-Werner Mohm: Afghanistan. Wildes Land am Hindukusch*. In: *Stadt Gottes. Familienzeitschrift der Steyler Missionare* 118 (1995), H.

sind sie, einmal in neue Sinnzusammenhänge transferiert, nicht auch Indizien für die Veralltäglichen des Fremden, Objekte des Übergangs vom Fremden zum Gewohnten? Hermann Bausinger hat diesen Prozeß neulich in einer kleinen Teppichgeschichte treffend umschrieben: „Ein Ehepaar kauft einen Teppich, einen teuren, handgeknüpften Perser mit Echtheitsgarantie - damit haben sie ein Stück schöne Fremde in die Wohnung geholt. Aber die täglichen Gänge über den Teppich nützen die Exotik ab; der Staubsauger, mit dem die fleißige Hausfrau unerbittlich jeden zweiten oder dritten Tag über den Teppich geht, saugt neben dem Staub auch die Fremde heraus. Dem Exotischen wächst so langsam aber sicher die Qualität des Gewohnten zu.“³¹

Zweitens: Die Annahme, daß sich hier in der Gegenwart sowohl auf Seite der Herstellung und autochthonen Rezeption als auch in Bezug auf die europäische Begeisterung für solche Ungleichzeitigkeiten Ähnliches wiederholt, wie wir es für die sog. Volkskunst des 19. und frühen 20. Jahrhunderts kennen, ließe auch noch weiter fragen. Zu beachten und zu analysieren wären etwa Zusammenhänge in der Behandlung der Symbole des technischen Fortschritts (im Kontext der Ausdrucksmittel) sowie möglicherweise existierende Parallelen in der Einlagerung historischer Erfahrung.

Und - *drittens* - hätte das Interesse auch den veränderten kulturökonomischen Bedingungen der Volkskunst-Werdung einer aus besonderer Situation entsprungenen populären Kreativität in einer kleiner werdenden Welt zu gelten.

Der Beitrag bietet darauf keine Antworten, und er bietet auch keine Alternative. Freilich wäre es vielleicht reizvoll, den Gegenstand unter dem Aspekt 'Folklorismus' noch einmal durchzudenken. Doch dies scheint ein mühsames, wenn nicht müßiges Unterfangen zu sein, zumal der Tag des folkloristischen Sündenfalls mitnichten zu bestimmen sein wird. Immerhin hat schon das 16. Jahrhundert auf den Märkten von Gent und Brügge Teppiche aus dem heutigen Afghanistan gesehen. Ich bleibe daher bei der sog. Volkskunst. Diesfalls liegt sie auch, aber nicht nur, in

2, S. 36-39, s.S. 39; und unter dem Motto „Fremde Kulturen“ präsentierte das Kulturamt Erlangen im Frühjahr 1996 die Ausstellung „Geknüpft Geschichte. Afghanische Kriegsteppiche“ aus der Sammlung Saladin (s.o.). Für Hinweise danke ich Lisa Fendl (Marktrechwitz) und Bernhard Purin (Fürth).

³¹ Hermann Bausinger: Fremde als Problem. Anmerkungen eines Kulturwissenschaftlers. In: Allmende 14 (1994), Nr. 42/43 (= Vertraute Fremde - fremde Nähe), S. 19-40, s. S. 21.

der intellektuell-diskursiven Konstruktion eines bemerkenswerten Genres: durch Händler, Künstler, Sammler, durch eine Ethnographie der mittleren Ebene - und wohl nicht zuletzt durch forschende Interessen. Auch das ist ein kreativer Prozeß.

Regina Bendix, Philadelphia

Gartenästhetik

Anmerkungen zum Umgang mit Außenräumen in den USA

Während der Österreichischen Volkskundetagung 1992 in Salzburg hatten wir alle das Vergnügen einer Gartentour, anlässlich derer wir im Schloßpark Hellbrunn vor erzbischöflichen Wasserspässen aus dem 17. Jahrhundert Deckung suchen mußten.¹ Solch ästhetisch-spielerische Ausgestaltung von Gärten - wie der Besitz von Gärten als Lust- statt als Nutzraum überhaupt - waren bis weit ins 19. Jahrhundert ein Privileg der Oberschichten. Dies erklärt zumindest teilweise, warum eine vornehmlich mit dem „Volk“ beschäftigte Wissenschaft Gartenkunst und -künstler bislang kaum beachtet hat.² Ein zweiter Grund für die Marginalisierung dieses Gebietes liegt darin, daß sich die Volkskunstforschung stark auf Objekte konzentrierte, nicht zuletzt deshalb, weil hier ein direkter Bezug auch zur musealen Ausstellungspraxis bestand (vgl. Kirshenblatt-Gimblett 1991).³

Gärten eignen sich kaum für diese Praxis. Sie sind verwurzelt, lassen sich allenfalls nachbilden, aber - wenn man einmal vom aufrollbaren grünen Golfmatten absieht - nur schlecht transportieren.⁴ Ein Teil ihrer

¹ Erzbischof Markus Sittikus von Hohenems hatte die Hellbrunner Wasserspiele 1613-1619 durch S. Solari errichten lassen.

² Zu nennen wäre *Plessen* (1984), deren Schwerpunkt allerdings auf den Ausnahmen unter den Gartenkünstlern liegt, auf Menschen, die in Europa, hier insbesondere Frankreich, durch ihre außerordentlichen Gärten aufgefallen sind. Eine Arbeit zu Schrebergärten im Rahmen einer Tübinger Ausstellung bildet eine der früheren Ausnahmen (*Karus und Schmitt* 1986), ebenso ein Wiener Projekt zu Schrebergärten (*Bockhorn* 1985).

³ Auf einen weiteren wissenschaftsgeschichtlichen Exkurs zur wechselnden Definition und Eingrenzung von Volkskunst zwischen Feudalismus und Postmoderne wird hier verzichtet. Für eine knappe Übersicht siehe *Korff* (1986) und *Niederer* (1987) - beides übrigens Arbeiten, die im Zusammenhang mit neuartig konzipierten Museumsausstellungen entstanden sind.

⁴ Natürlich gibt es die Gartenschau als kulturelle Institution, in den USA z.B. die *County Fair*, eine Regionalausstellung, in der nebst Tieren, Gartenprodukten und Bastelarbeiten bisweilen

Schönheit ist ephemere⁵, sie verschwindet naturbedingt mit dem Verzehr der Früchte und dem Verwelken der Pflanzen. Zudem wurde der „Nützlichkeit“ des Gartens zweifelsohne der Vorrang gegenüber seiner Ästhetik eingeräumt.⁶ Die Gärten des sogenannten Volkes, die Bauerngärten - oder vielleicht wäre „Bäuerinnengärten“ angemessener - zeugen zwar von ästhetisch inspiriertem Tun in stetem Dialog mit oberflächlichen Modellen.⁷ Interessant aber waren sie bis vor kurzem höchstens für die Bildband- und Kalenderproduktion, wenn man von der Ausstellungspraxis einiger Freilichtmuseen absieht.

Empirische Untersuchungen zur Gartengestaltung auf der Basis teilnehmender Beobachtung sind ein erst allmählich behobenes Desiderat.⁸ Dagegen gibt es einige gesamthaft argumentierende Essays, in denen wir verallgemeinerte, durchaus vertretbare Einsichten finden wie z.B. folgende aus Jürgen Hasses *Heimat und Landschaft*:

„Das Verhältnis der Menschen zur Natur ist auf globalem Niveau von einer tiefen Ungleichzeitigkeit gekennzeichnet. Die Unterwerfung der äußeren Natur ist wie die Unterwerfung der inneren Natur des Menschen unter die Disziplin der Zivilisation eine anthropologische Konstante“ (Hasse 1993, 17).

Dieses Prinzip läßt sich auf jeden Garten anwenden, da selbst ein modisch-ökologischer Garten das Produkt zivilisatorischer Überlegungen ist. Die Dichotomie Kultur/Natur und die westliche Tendenz, den Garten der Natur zuzuordnen, werden bereits durch den Akt, einen Garten anzulegen, konterkariert. Jegliche Gartentätigkeit löst die Polarität

auch ganze Gärten ausgestellt werden. Wie so viele andere Ausstellungen und Messen hat diese Praxis bisher kaum ethnographische Aufmerksamkeit erregt.

⁵ Ephemere Volkskunst hat einige Beachtung gefunden (Korff 1986, 7, Neal 1969), insbesondere auch diejenigen Artefakte, die mit Brauch und Fest zusammenhängen (vgl. Abrahams 1982, Unsel 1986).

⁶ Die Spannung nützlich/schön ist immer wieder in die Volkskunst-Diskussion eingebracht worden; vgl. Niederer (1987), Glassie (1972).

⁷ Vgl. hierzu ein Beispiel aus Schweden (Klein 1994, 166), wo ein bäuerlicher Gemüsegarten auch die Ästhetik des 'Englischen' Gartens einzuarbeiten versucht.

⁸ Nebst Andersons frühem Aufruf, die Kommunikation der Landschaftsgestaltung zu studieren (1972, 188), muß v.a. Barbro Kleins fortlaufende Arbeit zu Stockholms Schrebergärten erwähnt werden (1993); auch in Basel läuft seit mehreren Semestern ein Projekt zu verschiedenen Aspekten des Gärtnerns. Diverse interdisziplinäre, empirisch angelegte Arbeiten entstanden kürzlich in Frankfurt (Hofmann 1994), im norddeutschen Urbanraum (Tessin 1994) und in Münster (Verk 1994).

auf und führt, wie Hasse auch deutlich macht, zu kulturellen Ästhetisierungen dessen, was wir gerne Natur nennen möchten.

Virginia Scott Jenkins' interessante Arbeit zu Amerikas Obsession eines einwandfrei grünen Rasens vertieft die Überlegungen zu dieser Kultur/Natur-Konstante mit ihren Beobachtungen zur Geschlechtermetaphorik im Vorgarten: „Männer brauchen Kraftmaschinen und Chemikalien, die Werkzeuge des Krieges, für die Schlacht um Oberherrschaft gegen Mutter Natur“ (1994:134). Die Autorin zieht den Schluß, daß der grüne Rasen in der nationalen Imagination und vor allem auf dem Gartenmarkt und in der Gartenliteratur zur Metapher der 'letzten Front' wurde, an der wahre Männer auf Motormähertraktörchen die als ewig weiblich dargestellte Natur zähmen, während die Weiber aus Fleisch und Blut ihren Gartenwitwenstatus im Haus geduldig ertragen.

Doch was genau dabei empfunden wird, wenn man oder frau Blumen sät und Gemüse erntet, Sträucher umpflanzt, Unkraut jätet oder nicht-organische Elemente in den Garten einfügt - über diese körperlich-sinnlich-ästhetische Erfahrung wissen wir eigentlich recht wenig.

Die Daten, auf welche sich meine Anmerkungen stützen, sind zum einen das Resultat langjähriger Fremdheit in den USA, ein Status, der mir zu einer quasi andauernden ethnographischen Perspektive im Umgang mit Lebensräumen im Freien (ein Begriff, den ich für das Englische *environment* vorschlagen möchte) wie Gärten verhoffen hat. Zum andern verdanken sie sich einer in der Fachliteratur bisher weder didaktisch noch reflexiv referierten Methodik, die ich hier einmal als Kinderwagen-Ethnographie empfehlen möchte.

Von 1989 bis 1991, als meine Tochter Claire sich mit Vorliebe im Wagen durch die Straßen von Portland (Oregon) chauffieren ließ, wurde auch mein Blick für das ästhetische Gestalten in Portlands Vor- und Hintergärten geschärft. Kinder im Stadium der Enkulturation sind selbst die aufmerksamsten Ethnographen, während Eltern ihrerseits stets nach Dingen Ausschau halten, die das Kind ergötzen könnten, was zu einer produktiven Teamarbeit führen kann. Eltern mit Kinderwagen sind umgekehrt für viele Gartenkünstler ein willkommenes Publikum. Die aufmerksamen Blicke meiner Tochter auf dem Niveau von Tulpen, Büschen und Rasendekorationen verhalfen mir zu genaueren Beobachtungen der vielfältigen Bereiche ästhetischen Tuns in den Gärten unseres Stadtviertels.

Oregon ist der Union als einer der letzten westlichen Staaten beigetreten und auch heute noch dünn besiedelt. In dieser noch nicht allzu lange der Pionier-Mentalität entwachsenen Region ist der Traum vom eigenen Haus auf eigenem Boden selbst für die unteren Einkommenschichten Realität. Selbst wenn das Haus winzig ist oder nur aus einem Wohnwagen besteht, ist es doch fast immer von einem ansehnlichen Grundstück umgeben, während sich Reihensiedlungen kaum finden.

Es gibt in Portland auch keine öffentlichen Regelungen, wie Garten und Gehsteig - der in Portland mit zur Besitzfläche gehört - instand zu halten seien. Wächst ein Baum in die Telephonleitungen, schickt die Stadt jemanden, um ihn zurückzuschneiden. Doch wenn das Unkraut den Gehsteig zerfurcht und hochzuheben beginnt, wenn ein Hausbesitzer den Gehsteig vor seinem Haus gänzlich entfernt, um seine Rasenfläche zu vergrößern, wenn jemand den Rasenstreifen neben der Straße in Gemisenuzfläche umwandelt, schert sich seitens der öffentlichen Hand niemand darum. Diese legere öffentliche Hand ist ein Indiz für das geringe Maß an negativer sozialer Kontrolle gegenüber gärtnerischen Taten.⁹ Was die Nachbarn über vernachlässigte Grünräume oder umgekehrt intensivst ausgestaltete Gärten denken könnten, kümmert kaum jemanden. Das Sprichwort „my home is my castle“ gilt hier konkret für jeden Quadratzentimeter eigenen Bodens und wird mit einer verinnerlichten verfassungsrechtlichen Mentalität als Grundrecht amerikanischen Daseins ausgelebt.¹⁰

Was ich stattdessen auf unseren Spaziergängen beobachtete, waren landschaftsbildnerische Nachahmung und nachbarlicher Wettbewerb - auch dies eine Art von sozialer Kontrolle, wo man sich jedoch mit dem als 'besser' Eingestufenen mißt, statt das, was als minderwertig betrachtet

⁹ Auch in Portland gibt es Nachbarschaftsvereine, deren Mitglieder, allerdings indirekt, aufeinander Druck ausüben, ihre Gärten instand zu halten. Die um das „anständige“ Aussehen ganzer Straßenzüge besorgte Wohnungsmakler-Mentalität - könnte doch ein einziges vernachlässigtes Grundstück den Verkaufspreis der umliegenden Liegenschaften verringern - ist mir jedoch bisher nur in den Nordoststaaten begegnet. In meinem gegenwärtigen Wohnort Philadelphia z.B. gibt es in unserem Nachbarschaftsverein ein „beautification committee“, das verwahrloste Grundstücke im Auge behält und die Bewohner allgemein zur Pflege ihrer Vorgärten aufruft; Zwang allerdings besteht auch hier keiner.

¹⁰ Schichtspezifische Unterschiede sind nichtsdestoweniger zu vermuten. Die Oberschicht Portlands lebt z.B. eher auf der Westseite des Flusses, gern in Villen an steilen Hängen; der Garten wird dann oft von professionellen Gärtnern betreut, und nicht-pflanzliche Elemente beschränken sich in dieser Einkommenslage auf ein Minimum von dezenten Brunnen oder Kleinstatuen. Diesbezüglich stammen meine Daten aus einer einkommensmäßig niedrigeren Schicht.

wird, zu tadeln.¹¹ Besonders grün und einladend weich aussehende Rasenflächen waren oft benachbart, und der Einbau einer neuen Bewässerungsanlage in einem Vorgarten zog meistens Bewässerungsexperimente in umliegenden Gärten nach sich, wie auch ästhetische Neuerungen Imitatoren fanden. Dies bezieht sich auf saisonal eingefügte Ornamente wie auch auf landschaftsbildnerische Aktivitäten. Nachdem z.B. eine Familie im Sommer 1989 einen Teil ihres Gartens in einen japanisch nachempfundenen Steingarten umgewandelt hatte, konnte man im Frühsommer 1990 beobachten, wie diverse Hausbesitzer im Umfeld dieser Straße sich ebenso im Gärtnern mit Steinen versuchten. Mancherorts waren einfach einige riesige Steinbrocken vom Flußbett angefahren worden; andere Gärtner bauten Mosaik aus verschiedenfarbigen Lavagesteinen, die man in Oregon sowohl im Gebirge als auch im Gartenhandel finden kann. Doch selbst im Rahmen dieser nachbarlichen Einflüsse, die zur Verdichtung ähnlicher Gestaltungsmuster führten, zeigten sich Spuren individueller Geschmacksunterschiede - eine Bevorzugung von Rhododendren und Azaleen in einem Garten, ein Schwerpunkt auf Rosen im andern, jährlich neu gesetzte Blumenbordüren im nächsten, hier ein kleines Vogelbad mitten im Rasen, dort ein Plastikschwan mit Geranien.

Dieses Bild 'regulärer' Gartenästhetik war durchsetzt von Enklaven idiosynkratischer Gartenkünstler, die nachzuahmen schlicht nicht jedem möglich war. Ich möchte hier drei Kategorien gärtnerischen Gestaltens, die sich natürlich oft überschneiden, vorschlagen. Die erste Gruppe ist die der städtischen Gemüse- und Obstkünstler. Umgeben von Normalgärtnern, die freilich in Oregons dankbarer Erde ebenfalls Tomaten, Gurken und Beeren zum Reifen bringen können, sind diese Menschen der Pracht ihrer Plantagen verfallen. Unser Nachbar, der pensionierte Feuerwehrmann Norman, hegte seine Apfel- und Birnbäume wie Kinder, und der Pfirsichbaum, der einzige im ganzen Stadtviertel, der je Früchte trug, wurde mit Netzen geschützt und mit besonderen, selbstentwickelten organischen Materien gegen Schädlinge besprüht. Salat und Erdbeeren, Bohnen und was der Mensch sonst noch an Gemüse isst,

¹¹ Die Erfahrung, daß dieser Wettbewerb auch zu weit gehen kann, machte der Anthropologe Herbert Gans, den die Männer seiner Nachbarschaft freundlich, aber bestimmt darauf hinwiesen, daß er zuviel Arbeit in seinen Rasen stecke und daß die Nachbarn nicht mithalten könnten (der dort verwendete Begriff war „rabetusting“; zitiert in *Anderson 1972*, 181).

wurden von seiner Frau Jane besorgt. Jede nicht überschattete Bodenfläche wurde genützt, inklusive eines mit verschiedenen Weinreben überwachsenen Sitzplatzes, und unter den Bäumen breitete sich ein weicher Rasenteppich aus - auch dieser Aspekt wurde nicht vernachlässigt. Dieses alte Ehepaar hatte die Selbstversorgung in der Großstadt annähernd geschafft, und die Arbeit im Garten ging nahtlos über in die Verarbeitung der Produkte im Hausinnern und in die Ästhetik von präzise angeordneten Gläsern mit Eingemachtem und Reihen von Flaschen mit Bier und Beerenwein. Für städtische Spaziergänger war Norman und Janes Garten eine ästhetische Besonderheit inmitten von Gärten voller Zierbüsche und Magnolien. Das gleiche galt für die Gemüsegärten der chinesischen Großmütter an unserer Straße. Diese Frauen, die auch nach zwanzig Jahren Aufenthalt in den USA noch kein Englisch sprachen, hatten einen Teil der Grünfläche hinter ihren Häusern in riesige Gemüsebeete verwandelt, von welchen sie schon im März das erste Suppengrün ernteten und im Sommer Monsterzucchini pflückten. Für eine dieser Frauen, die ich von meinem Studierzimmer aus beobachten konnte, schien ihr Garten einerseits eine Fortsetzung agrarischer Tätigkeit in Taiwan zu sein - sie setzte sich einen Reishut auf und arbeitete in den frühen Morgenstunden und in der Dämmerung auf diesem Feld; andererseits erlaubte sie sich auch ästhetischen Genuß, verbrachte sie doch oft den Tag damit, von ihrer Veranda mit sichtlicher Genugtuung dem Gemüse beim Wachsen zuzusehen.

Eingefügt in die großstädtische Landschaft, wird der erfolgsgekrönte Gemüsegarten ebenso zum Schaustück wie die zweite Gartenkunstsparte - die Blumengärten, die sich in Reichtum, Vielfalt, und Anordnung von den Blumenbeeten oder Rosenstöcken der Nachbarschaft abheben. Die dritte Gruppe schließlich sind jene Gärten, die mittels nicht-organischer Objekte gestaltet werden.

Überall in den USA findet sich ein gewisses Maß an Ornamentierung von Außenräumen im Einklang mit den Festen des Jahreslaufes. Santa Claus und Rentiere, im Rasen oder auf dem Dach festgemacht, und Girlanden farbiger Glühbirnen um Gebüsch und Bäume gewickelt gibt es wohl schon seit Jahrzehnten. In den fünfzehn Jahren, die ich jetzt schon in den USA lebe, haben sich aber ständig weitere Objekte passend zu diversen Feiertagen dazugesellt. Valentinstag-Herzen, Plastikosterhasen und an Bäumen angebundene Plastikeier, und für Halloween, das ameri-

kanische Grusel fest am 31. Oktober, gibt es Skelette, Geister und Girlanden weißer Schädelglühbirnen, die in Bäume gehängt werden können, wo sie dann über Grabsteinen aus Pappkarton baumeln. Die ausgehöhlten Kürbisgesichter (Jack-o-Lantern) sind unter all diesen Ornamenten die einzigen organischen. Die allgemein wahrnehmbare Verdichtung von kommerziell geförderten Feiertagen dringt, stimuliert durch den Markt, in die ästhetische Gestaltung von Lebensräumen im Freien ein. Während der letzten drei Jahre habe ich außerdem einen zunehmenden Gebrauch von Flaggen festgestellt. Neben der amerikanischen Fahne, den „stars and stripes“, gibt es jetzt auch saisonale Fahnen mit Motiven wie Frühlingsblumen, Vögeln, Herbstblättern, Schneemännern und spezifischen brauchtumsbezogenen Motiven. Innert kürzester Zeit sind diese Fahnen von teuren, auf Anfrage neu kreierten Kunstwerken zu einem als Massenware erhältlichen Gut geworden.

Aber auch hier - wie bei den passionierten Gemüse- oder Blumen-gärtnern - gibt es die Künstler, die die Gestaltung des Gartens mit Objekten und ganzen Szenerien intensivieren. Hierzu möchte ich kurz zwei Fallbeispiele vorstellen, bevor ich einige allgemeine Punkte zum Nutzen des Gartenkunst-Studiums mache.

Als ich mit ihr zu arbeiten begann, war Frau Bianco sechundsiebzig Jahre alt und schon seit langem aus ihrer Berufstätigkeit in einer chemischen Fabrik pensioniert. Sie pflegte daheim ihren schwerkranken Mann, einen ehemaligen Seckapitän, und hatte sich zuvor während zweier Jahrzehnte im selben Haus um ihre kranke Mutter gekümmert. Die Besitztümer der Mutter quollen aus Schachteln in diversen Ecken des einstöckigen Häuschens. Jedes der vier Zimmer sowie auch Küche und Bad waren voll von thematisch oder farblich abgestimmten Bildern, Nippes, Glaswaren, Porzellan, Stofftieren, Körben, Stroh- und Plastikblumen, die von einer regen Nutzung diverser Versandkataloge zeugten. Als ihr Mann noch bei Gesundheit war, trug er zu dieser Sammeltätigkeit ebenfalls bei, insbesondere durch allwöchentliche Flohmarktbesuche. In der Tat muß man, um Frau Biancos Garten zu verstehen, einen Einblick in den Grausektor des amerikanischen Gebrauchthandels haben. Es gibt Flohmärkte, Garten- und Garageverkäufe, Hausratauktionen und Umzugsverkäufe, meist durch Kleininserate angezeigt. Ein Ablageraum in Frau Biancos Haus zeugte von den Erträgen dieser Tätigkeit, die sie einfach als 'garaging' - das auf Garagekäufe gehen - bezeichnete. Es



Badewannenmadonna in Mrs. Biancos Hintergarten

gab hier Gestelle, beladen mit nach Farben sortierten, ausschließlich ornamentalen Gegenständen: Glaskugeln in allen Größen und Farben, Bänder, Unmengen von Muscheln, Figurinen, Steine, Trockenblumenarrangements usw. Nur ein winziger Bruchteil all dieser Artefakte kam im Garten zur Verwendung.

Frau Bianco bezeichnete ihre Gartengestaltung selbst als eine Art von Therapie, doch die Bezüge zwischen Garten und Leben greifen tiefer. Sie erinnert sich ganzer Lebensabschnitte anhand veränderter Gartenbilder, wie das Kirshenblatt-Gimblett (1989) in ihrer Arbeit zu „Objekten der Erinnerung“ dargestellt hat. Als die Biancos vor fünfunddreißig Jahren einzogen, gab es einen einfachen weißen Lattenzaun.¹² „Dann wollte mein Mann plötzlich einen Gemüsegarten im Vorgarten, so richtig Italo-Amerikanisch, mit Knoblauch, Tomaten, Oregano, was so dazugehört“. Nach einer gewissen Zeit gefiel ihm das nicht mehr, und sie verwandelte den Garten in Rasen mit kleinen blühenden Büschen; ein kleiner Brunnen mit Frosch und diversen roten Buddha-Skulpturen, auf einem Flohmarkt entdeckt, wurden einzementiert - denn auch Gartenkunst wird gestohlen.

Was im Hintergarten während unserer Gespräche installiert wurde, sollte das 'endgültige' Bild werden, etwas, das sich leicht pflegen ließe, meinte Frau Bianco, das aber eine Auswahl der gesammelten Materialien in signifikanter Weise darstellte. Sie war selbst zu schwach, um die Gestaltung vorzunehmen, und hatte sich den künstlerischen Instinkten eines Handlungers anvertraut, der daran war, mit viel Zement, Kies und Steinen eine Minimeerlandschaft zu bauen. Eine alte Satellitenantenne wurde zum Wasserbecken, Plastikmöven und Seile ergaben den See-Anstrich, ebenso alte Fischernetze und Glaskugeln. „Es wirkt alles sehr beruhigend“, fand Frau Bianco, und gleichzeitig wurde die Arbeitswelt ihres Mannes memorialisiert, wie auch der Badewannenaltar die Religion des Gatten hervorhob. Jede Installation wurde in irgendeiner Weise mit dem Gatten in Verbindung gebracht, und es schien, als ob der Garten zur Aufrechterhaltung seiner im Innern des Hauses sterbenden Persönlichkeit wurde; kurz nach Abschluß unserer Gespräche wurde Mr. Bianco zu Grabe getragen.

Auch bei Amy Young findet man Ähnlichkeiten im „ästhetischen Erscheinungsbild“ von Wohnung und Garten (vgl. Karus und Schmitt

¹² Die im folgenden übersetzten Gesprächsausschnitte stammen aus einem Interview vom 10.8.90.

1986, 57). Rund um den Küchentisch, an dem wir uns unterhielten, gruppierten sich Figuren und andere Nippsachen, und die dichte Ausgestaltung des Hausinneren setzte sich durchwegs fort. Amys Haus und Garten sind erheblich größer als bei Frau Bianco, und ihr ästhetisches Feld umschloß die gesamte Fläche ihres Außenraumes inklusive der Wände ihres Hauses. „Mein Haus findet man selbst im Dunkeln“, meinte sie über ihre leuchtend blaue, zweistöckige „Scheune“, wie sie ihr Haus selbst bezeichnet.¹³ Auch ihr 15jähriges Auto leuchtet im selben Blauton, und sie betrachtet den Wagen offensichtlich als eine Fortsetzung ihres Lebensraums. Ursprünglich mietete sie das Haus, dann wollte der Besitzer das anliegende Landstück verkaufen, und Amy wurde verzweifelt - „Das war mein Garten, was hätte ich auch ohne meinen Garten getan?“ -, und so kaufte sie Haus und Grundstück. Die 48jährige Verkäuferin und Serviertochter hat sieben Kinder aufgezogen, hauptsächlich alleine, und viele ihrer Garteninstallationen wurden einst für und mit ihren Kindern geplant. Neben der Garage gab es früher einen Rehgarten, aber die schnell wachsenden Büsche haben die im Gras äsenden Plastikstatuen inzwischen fast überwachsen. Ein Steingarten kam zustande, als eine Bekannte über einen Haufen großer Steine in ihrem Garten klagte. Amy holte sich die Steine und baute einen Hügel damit. In einer Porzellanmalklasse hatte sie „Schneepuss und die 7 Kerle“¹⁴ bemalt, und die werden jetzt alljährlich während der milden Jahreszeit hier ausgestellt. Im Vorgarten befindet sich ein weiteres Familienplauschstück. Wer ohne groß achtzugeben an Amys Haus vorbeigeht, sieht ein paar orange Kegel und mag denken, daß irgendwelche offizielle Straßenarbeiten vor sich gehen. Es handelt sich aber um Amys ‘Partygarden’, eine allmählich zusammengewachsene Kollektion aus diversen nicht ganz legalen Stücken, die aber alle ihren Ursprung in Familien- und Freundesgeschichte haben.

Das Ganze begann als Witz. „Ich hatte einen Freund, der spielte in einer Band, die sich ‘Umfahrung’ [engl. ‘detour’] nannte. [...] Und das [Schild] kam so in meine Hände - es war ja ganz neu -, als ich über die Berge kam, auf einer verlassenem Straße [auf Mt. Hood], und das brachte

¹³ Gesprächszitate und weitere Informationen stammen aus Interviews vom Juni 1990.

¹⁴ Die Familie nannte die Stücke „Snowpuss and the 7 Buggers“, was bereits eine gewisse ironische Distanz zu Schneewittchen und den 7 Zwergen verrät.

ich dann heim, und [...] ich hab es verpackt und hab es ihm zum Geburtstag geschenkt, ganz offiziell, während eines Konzerts.“

Als die Gruppe sich auflöste, bekam sie das Schild wieder zurück. In der Zwischenzeit hatte ihre Tochter - “die ist genauso verrückt wie ich“ - einen dieser orangen Kegel auf einer Baustelle ‘gefunden’. Er sähe, so meinte sie, genau wie ein Partyhut aus, deswegen die Bezeichnung ‘Partygarten’ - in dem allerdings noch nie eine Party stattgefunden hat. Bekannte gaben Amy weitere illegale Stücke, sodaß der Garten, fast zu Amys Beschämung, stets weiter wuchs. „Man hat mir gesagt, ich würde noch ins Gefängnis kommen für den Partygarten,“ sagt sie, wenig bekümmert, und wenn Außenstehende fragen, woher diese Stücke kämen, sagt sie, „die sind da gewachsen“: Es sei ja alles innerhalb ihres Gartens, und nur sie habe Kontrolle darüber, was da so wachse.

Farben sind wichtig für Amy, und deshalb ist das Orange des Partygartens auch auf weiteren Objekten im Westteil des Gartens fortgeführt (auf dem „Wünschebrunnen“ sowie auf einem weiteren Zwerge). Ebenso wichtig sind für sie aber auch Form und Farbe von Büschen, und sie verschiebt ihre Installationen, um dem Wachstum von Pflanzen Platz zu schaffen. Naturfarben werden von leuchtenden Seidenblumen unterbrochen, die Amy je nach Jahreszeit zwischen die echten Pflanzen setzt. An der Unfähigkeit der meisten Passanten, zwischen echten und künstlichen Blumen zu unterscheiden, freut sich Amy besonders - sie betrachtet dies als Zeichen für ihre Fähigkeit, die ideale Mischung von Künstlichem und Natürlichem zu erreichen.

Hängekörbe künstlicher Fuchsien bilden auch den Eingang zu Amys komplexestem Gartenteil, der Stube im Freien. Unter einem riesigen Laubbaum, den sie über die Jahre zu einer Art von Sonnenschirm beschnitten hat, stehen zierliche Stühle, eine Bank und ein Tischchen, und die halb natürlichen Wände sind behangen mit Bildern, als ob es sich um eine Stube im Hausinnern handle. Auch diese Installation kam für die Kinder zustande, um das Essen im Freien etwas gemütlicher zu gestalten.

Amy Youngs Garten ist nie fertig. Gelborange Ziegelsteine für eine „yellow brick road“ aus dem Lande Oz liegen bereit, Zement muß noch gekauft werden. Die Enkelkinder sollen mit einem Hänsel und Gretel-Häuschen in der Hecke überrascht werden. Aus den Büschen, halb



Amy Young mit „Snowpuss and the 7 Buggers“



Amy Youngs „Partygarden“

überwachsen, ragen Statuetten alter Garteninstallationen, nicht vergessen, aber auch nicht mehr so wichtig. Amys Großvater hat immer im Gemüsegarten gearbeitet, ihre Großmutter hatte ein paar Blumenbeete, aber niemand in ihrer Familie hat je so gegärtnert wie sie. Sie hat auch nie einen Kurs belegt: „Da würde ich dann wohl lernen, daß einige Dinge, die für mich gut funktionieren, falsch sind, so was brauche ich nicht“.

* * * *

Menschen wie Frau Young und Frau Bianco sind keine Einzelfälle; Menschen, die eine vielleicht kommunale Ästhetik erhöht ausleben, gibt es in jedem amerikanischen Bundesstaat, entlang einsamer Autobahnen und in engen Innenstädten.¹⁵ Es gibt sie auch in Europa, wie eine Fallstudie aus Tübingen schon 1986 belegte (Karus und Schmitt 1986).

Die Frage ist, was wir aus dieser sich stetig entfaltenden ästhetischen Tätigkeit lernen können. Das Wort „entfalten“ eröffnet bereits einen ersten Blickpunkt. Beschäftigung mit Gartenästhetik macht eine prozessuale statt einer Produkt-orientierten Perspektive unabdingbar. Gärten sind nie fertig, ihre natürlichen Komponenten erzwingen stete Zuwendung. Die ästhetische Erfahrung liegt demgemäß im Tun - ein Argument, das Volkskunsthforscher vereinzelt bemüht haben, das aber nach wie vor ungenügend begründet bleibt.¹⁶

Gärten der nachindustriellen Gesellschaft sind, gleich andern Räumen menschlichen ästhetischen Gestaltens, ein Produkt postmoderner Bricolage, wie bereits andernorts festgehalten wurde (Korff 1986). Sie sind Orte persönlicher Entfaltung und Darstellung („personal places“), was durch die wenigen hier etwas ausführlicher beleuchteten Fälle vor allem betont werden sollte. Individuelle Präferenzen für Pflanzen und/oder Objekte sowie das Wissen, um diese Präferenzen auch erfolgreich realisieren zu können, sind in ganz unterschiedliche Lebens- und Erfahrungsweisen verstrickt, die aufzudecken Aufgabe einer partiku-

¹⁵ Vgl. *Abernathy* 1985, *Chittenden* 1984, *Greenfield* 1986, *Gundaker* 1993, *Morgan* 1994, *Pocius* 1983.

¹⁶ Die Sammlung *Herzblut* (Heller und Keller 1987) hat hierauf hingewiesen, und diese Perspektive ergibt sich auch aus *Volkskunst Heute?* (Korff 1986). In Amerika haben *Michael Owen Jones* (1994 - hier werden viele seiner früheren Arbeiten erwähnt) oder auch *Simon Bronner* (1986) in diese Richtung gearbeitet.

laristischen Ethnographie sein könnte. Gärten sind, so hat Barbro Klein kürzlich angemerkt, „eine besondere Arena für symbolische Manöver“ (1994, 133), wobei man zusätzlich in Betracht ziehen muß, daß die Gartenbetrachter diese Symbolik ebenfalls höchst idiosynkratisch und allenfalls anders, als vom Gärtner intendiert, dechiffrieren können.¹⁷ Allgemein gültige Einsichten über sehr unterschiedliche GartenkünstlerInnen wären hier kaum zu erwarten. Doch wäre dies - und hier sehe ich einen zweiten Punkt - in einer Zeit, in der sich hochkulturelle, verabsolutierende Begriffe von Kunst nach wie vor halten, bereits sehr wichtig. Begriffe wie ‘outsider art’, die mancherorts für jemanden wie Amy Young verwendet würden, sind jedenfalls aus kulturwissenschaftlicher Perspektive kaum zweckdienlich (vgl. Jones 1994).¹⁸ Dies scheint mir insbesondere in den USA der Fall zu sein, wo das Andersartige oder Außergewöhnliche eher weniger durch soziale Kontrolle bestraft wird.¹⁹ In einem Land, das mit einer Ideologie leben kann, die Bettelei und Obdachlosigkeit als Wahl („choice“) statt als sozialen Notstand bezeichnet, betrachtet man das künstlerische Tun anderer gelassen, solange es keine negativen Wirkungen auf einen selbst hat.²⁰ Begriffe wie ‘outsider art’ oder ‘art brute’ dienen doch eher dazu, elitäre Kategorien künstlerischen Gestaltens aufrecht zu erhalten, die selbst für Kunsthistoriker langsam fragwürdig werden. Viel nützlicher wäre ein Ansatz, der alles ästhetische Gestalten innerhalb eines breiten Spektrums anordnet, und der dieselben Variablen gleichermaßen auf alle Kunstschaffenden, ob Profi oder Amateur, anwenden würde - wie z.B. Technik, Traditionsableitung, sinnliche Erfahrung und Markteinflüsse. Diesbezüglich wären Gärten wie die hier beschriebenen ein ideales Mittel,

¹⁷ So merkt z.B. auch *Hasse* an, daß man Gärten einerseits als Inszenierungen betrachten kann, die quasi ohne „substantiell ästhetische Handlungskategorien“ in die Tat umgesetzt werden, egal welches Klischee nachgebildet wird. Jedem Garten, so *Hasse*, könne andererseits aber auch „eine subjektiv ästhetische Kodierung zugrundeliegen, sodaß wir es mit Texten zu tun hätten, die etwas ausdrücken sollen über persönliche und/oder gesellschaftliche Naturverhältnisse“ (1993, 41). Die Entzifferung dieser Gartentexte durch Zufallspassanten, inklusive der Gartenkunstethnologin, ist wiederum durch persönliche Umstände und ideologische Horizonte geprägt.

¹⁸ Ebenso problematisch ist es, den Begriff Kitsch zu bemühen, wie *Verk* mit Bezug auf Gärten bereits angemerkt hat (1994, 134-140).

¹⁹ Diese Bemerkung bezieht sich natürlich nicht auf Rassen- und interethnische Konflikte.

²⁰ Der Millionär in Arkansas, der seine Villa zur Weihnachtszeit mit abertausenden von farbigen Lichtern schmückte, wäre ein solcher Fall. Es kamen so viele Schaulustige, um die Lichterpracht zu bewundern, daß die Nachbarn Mühe hatten, aus ihren eigenen Zufahrtsstraßen wegzufahren, weshalb sie denn auch Klage erhoben (*Morgan* 1994).

gesellschaftlich fixierte Kategorien von Kunstvalorisierung aufzubrechen. Ein Einblick in die Lebenswelt von Menschen wie Frau Bianco oder Amy Young verbietet ein kategorisches Aburteilen mit Begriffen wie Kitsch, Kommerz, artifiziell oder geschmacklos.

Gartenästhetik gibt uns allenfalls, so mein dritter Punkt, auch Einsicht in den menschlichen Umgang mit der Umwelt. Man ist versucht, eine Ökotypik herauszuarbeiten, zumindest was das Verhältnis zwischen vorhandener (oder mangelnder) Landmasse und korrespondierenden Gartenanlagen angeht, doch in einem Zeitalter globaler Mobilität wäre dies bereits fragwürdig. Ich zögere hier, den Begriff Natur überhaupt zu gebrauchen, obwohl große Teile unseres Lexikons im Prinzip darauf angelegt sind, Gegensätze wie drinnen/draußen, Kultur/Natur etc. als gegeben zu akzeptieren. Einen Garten anlegen heißt, wie bereits ange-tönt, ein kulturelles Muster über die Umwelt zu stülpen und somit ordnend Hand anzulegen. Die Ausgestaltung des Gartens enthält Indizien dazu, wie vertraut oder verängstigt, wie partnerschaftlich oder wie dominierend, wie zugeneigt oder wie uninteressiert ein Bewohner gegenüber dem Außenraum ist. In einer Zeit intensivierter Sorge um Umweltressourcen sind diese kommunikativen Signale wesentlich.

Verbunden hiermit ist schließlich auch der Einblick in das menschliche Verhältnis zu Eigentum. Ästhetisches Gestalten von und mit Gütern inklusive Gärten ist eine Art, sich mit Besitz auseinanderzusetzen, ihn sich mehr zu eigen zu machen, seinen Wert zu steigern, für sich selbst oder für den Verkauf.²¹ So gesehen wird der Garten zum Nexus wissenschaftlicher und gesellschaftspolitischer Fragen, die ihn aus seinem Randdasein nicht nur innerhalb der Volkskunstforschung herausheben sollten.

²¹ Körners Erhebungen in Deutschland (1994) ergeben z.B. ein ganz anderes Bild zum Verhältnis von Mensch und Gartenbesitz als das jener Gärtner, mit welchen ich gearbeitet habe.

Bibliographie

- Abernathy, Francis E.* 1985: Folk Art in Texas. Dallas (Southern Methodist University Press).
- Abrahams, Roger D.* 1982: The Language of Festivals. Celebrating the Economy. In: V. Turner (Hg.): Celebration. Washington, D.C. (Smithsonian Institution Press), S. 161-177.
- Anderson, E.N.* 1972: On the Folk Art of Landscaping. In: Western Folklore 31, S. 179-188.
- Bockhorn, Olaf* 1985: Schrebergärten in Wien. Ein Projektbericht. In: K. Beitzl (Hg.), G. Liesenfeld (Red.): Probleme der Gegenwartsvolkskunde (= Buchreihe der Österreichischen Zeitschrift für Volkskunde, NS 6). Wien, S. 261-293.
- Bronner, Simon* 1986: Grasping Things. Folk Material Culture and Mass Society in America. Lexington (The University of Kentucky Press).
- Chittenden, Varick A.* 1984: Veronica Terrillion's 'Woman Made' House and Garden. In: D.F. Ward (Hg.): Personal Places. Perspectives on Informal Art Environments. Bowling Green (Bowling Green State U. Press), S. 41-61.
- Greenfield, Vreni* 1986: Making Do or Making Art. A Study of American Recycling. Ann Arbor (UMI Research Press).
- Glassie, Henry* 1972: Folk Art. In: R.M. Dorson (Hg.): Folklore and Folklife. An Introduction. Chicago (University of Chicago Press), S. 253-280.
- Gundaker, Grey* 1993: Tradition and Innovation in African-American Yards. In: African Arts 26 (2), S. 58-71, 94-96.
- Hall, Michael D. und Eugene W. Metcalf, Jr.* 1994: The Artist Outsider. Creativity and the Boundaries of Culture. Washington D.C. (Smithsonian Institution Press).
- Hasse, Jürgen* 1993: Heimat und Landschaft. Über Gartenzwerge, Center Parks und andere Ästhetisierungen. Wien (Passagen Verlag).

Heller, Martin und Walter Keller (Hg.) 1987: Herzblut. Zürich (Museum für Gestaltung).

Hoffmann, Gabriele (Hg.) 1994: Über den Zaun geguckt. Freizeit auf dem Dauercampingplatz und in der Kleingartenanlage (= Kulturanthropologische Notizen 45). Frankfurt (Schriftenreihe des Instituts für Kulturanthropologie und europäische Ethnologie).

Jenkins, Virginia Scott 1994: The Lawn. A History of an American Obsession. Washington, D.C. (Smithsonian Institution Press).

Jones, Michael Owen 1994: How do you get Inside the Art of Outsiders? In: M.D. Hall und E.W. Metcalf (Hg.): The Artist Outsider. Washington, D.C. (Smithsonian Institution Press), S. 312-330.

Karus, Gabi und Gerlinde Schmitt 1986: Grüne Inseln in grauen Zeiten. In: G. Korff (Hg.): Volkskunst Heute? Tübingen (Tübinger Vereinigung für Volkskunde), S. 51-62.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara 1989: Objects of Memory. Material Culture as Life Review. In: E. Oring (Hg.): Folk Groups and Folklore Genres. A Reader. Logan, UT (Utah State University Press), S. 329-338.

Klein, Barbro 1993: Fences, Fertilizers, and Foreigners. Moral Dilemmas in the Swedish Cultural Landscape. In: Journal of Folklore Research 30, S. 45-59.

Klein, Barbro 1994. Folk Art in the Backyards and Front Yards of the Industrial World. In: B. Klein und M. Widbom (Hg.): Swedish Folk Art. All Tradition is Change. Stockholm (Kulturhuset), S. 164-173.

Korff, Gottfried 1986: Volkskunst Heute? In: G. Korff (Hg.): Volkskunst Heute? Tübingen (Tübinger Vereinigung für Volkskunde), S. 7-25.

Körner, Wilfried 1994: Raum und Aneignung. Überlegungen zum Verhältnis von Großstadt und Kleingärten. In: Hoffmann (Hg.) 1994, S. 185-232.

Morgan, James 1994: All lit up. In: The New Yorker, Dec. 19, S. 52-56.

Neal, Avon 1969: Ephemeral Folk Figures. Scarecrows, Harvest Figures, and Snowmen. New York (Clarkson N. Potter).

Niederer, Arnold 1987: Zum Notwendigen das Schöne. In: Heller und Keller (Hg.) 1987, S. 16-31.

Plessen, Marie-Louise 1984: Traumgärten der Kunst in Frankreich. In: Ina-Maria Greverus et al. (Hg.): Naif. Alltagsästhetik oder ästhetisierter Alltag (= Notizen 19). Frankfurt, S. 166-190.

Pocius, Gerald 1983: Newfoundland Yard Art. In: P. Grattan (Hg.): Flights of Fancy. Newfoundland Yard Art. St. Johns (Memorial University of Newfoundland), S. 6-11.

Tessin, Wulf 1994: Der Traum vom Garten - ein planerischer Alptraum. Zur Rolle des Gartens im modernen Städtebau. Bern (Peter Lang).

Unsel, Werner 1986: Sakrament und Patchwork. In: G. Korff (Hg.): Volkskunst Heute? Tübingen (Tübinger Vereinigung für Volkskunde), S. 63-72.

Verk, Sabine 1994: Laubenleben. Eine Untersuchung zum Gestaltungs-, Gemeinschafts- und Umweltverhalten von Kleingärtnern (= Beiträge zur Volkskultur in Nordwestdeutschland 86). Münster (Waxmann).

Widbom, Matts 1994: Materializing Memories. Folk Art and the Stories of Life. In: B. Klein und M. Widbom (Hg.): Swedish Folk Art. All Tradition is Change. Stockholm (Kulturhuset), S. 154-163.



Martin Heller, Zürich

Werbung als Volkskunst

*Ein Beitrag zur Fragwürdigkeit des Begriffs und der Sache**

Es gibt einen historischen Grund für die freundliche Einladung, hier zu sprechen. 1987 realisierten Walter Keller und ich am Zürcher Museum für Gestaltung, das ich heute leite, eine Ausstellung mit dem sehnsuchts-gesättigten Titel „Herzblut“. Dieses Projekt führte verschiedene Interessen im Zeichen jener Thematik zusammen, die auch Ihre Tagung beschäftigt. Wobei sich „Herzblut“ damals um den Kanon dieser Thematik insofern verdient gemacht hatte, als wir in demonstrativer Ablösung etwa gerade des tradierten Volkskunst-Begriffs ein bestimmtes Verständnis populärer Gestaltung postulierten, das unterschiedlichste Formen, Techniken und Intentionen ästhetischen Ausdrucks einschloß.

Dabei entwickelten wir unsere Vorstellungen anhand einer typologisch konstruierten Reihe monografischer Präsentationen von sogenannter Volkskunst oder populärem Gestalten [Abb. 1]. Diese Einzelbeispiele hatten wir aus einer Vielzahl von Bewerbungen für die Ausstellung ausgesucht, die auf einen öffentlichen Aufruf des Museums in zahlreichen Printmedien hin eingegangen waren. Weiter ins Detail möchte ich hier nicht gehen; alle, die sich nachträglich dafür interessieren sollten, verweise ich auf den noch immer greifbaren Katalog.¹ Letztlich war „Herzblut“ ein Amalgam ästhetischer Mikrokosmen und sozialer Kleinst-Utopien. In einem längeren Katalogbeitrag hat damals der Zürcher Volkskundler Arnold Niederer versucht, dieses Amalgam im

* Öffentlicher Abendvortrag im Rahmen der Österreichischen Volkskundetagung 1995. Die mündliche Form wurde weitgehend beibehalten; der Bildteil mußte auf einige wenige Beispiele reduziert werden.

¹ Martin Heller/Walter Keller (Hg.): Herzblut. Populäre Gestaltung aus der Schweiz. Ausst.kat. Museum für Gestaltung, Zürich 1987.

Rahmen der volkskundlichen Prämissen zu untersuchen, zu positionieren und zu werten. Sein Fazit:

„Es gibt keinen zwingenden Grund, von der Bezeichnung ‘Volkskunst’ für die unter vorindustriellen Bedingungen im Volk der Bauern und Handwerker entstandenen gestalterischen und künstlerischen Erzeugnisse abzugehen. Dies um so mehr, als der Begriff zusammen mit der Sache, die man sich allgemein darunter vorstellt, gut eingebürgert ist. Für diejenigen gestalterischen Tätigkeiten, die sich unter dem Regime der modernen Freizeit im Schatten der Massenkultur und oftmals in Opposition dazu herausbilden, verwendet man besser die Bezeichnung populäres Gestalten. Im Begriff des ‘Populären’ schwingt die Vorstellung von Popularisierung durch Erwachsenenbildung, Kurswesen, schriftliche Anleitung usw. mit. Im Gegensatz zu der lokal und sozial gebundenen Volkskunst ist das populäre Gestalten verfügbar und nimmt Techniken und Motive von überall her, sogar aus anderen Erdteilen... Letztlich ist auch wieder nicht so wichtig, ob man den Begriff der Volkskunst, wie dies hier geschieht, historisch faßt oder ihn anthropologisch-vielperspektivisch auch auf die populären Hervorbringungen unserer Zeit anwendet. Über die Tatsache des Wandels der alten Volkskunst unter dem Einfluß technischer, wirtschaftlicher und sozialer Determinanten ist man heute - wenn auch bei unterschiedlicher Bewertung - doch gleicher Meinung.“²

Walter Keller und ich legten unsere eigene Einschätzung ergänzend zu solch wissenschaftsimmanenter Rechtfertigung an und verwiesen auf einige Konsequenzen eines erweiterten Verständnisses von Volkskunst. Ich zitiere wiederum aus dem Katalog:

„Im Laufe der rund zwei Jahre, in denen uns ‘Herzblut’ beschäftigt hat, sind wir in jene Normalität eingetaucht, die von der professionellen Gestaltungsdiskussion entweder ausgespart oder als mittlerweile inhaltsleerer Standard gehandelt wird. Dafür verantwortlich ist ein bornierter Blick, für den die Vielfalt nicht zählt, und der im Vorhandenen nur sehen mag, was er

² Arnold Niederer: Zum Notwendigen das Schöne. In: Heller/Keller (wie Anm. 1), S. 16-31, hier S. 22.



Abb.1: Hans Hilfiker: Drei Schwäne aus geformtem Fett,
Herzblut 1987

schon weiß. Dieser Blick kennt lediglich eine Richtung: die von oben nach unten. Aus dieser vermeintlich freien Perspektive sucht er nach Mustern, grenzt ein und grenzt aus. Scheinbar herrschen klare Verhältnisse: Es gibt einen Beobachter, einen Gegenstand der Beobachtung und eine Distanz zu diesem Gegenstand, die zwar variiert, aber nie aufgegeben wird. Würde sie entfallen, so schلüge die Nase geradewegs auf der verwirrenden Widersprüchlichkeit einer Lebenspraxis auf, die ihre Hobbys nach eigenen Maßstäben wertet. (...) 'Herzblut' meint eine ganz besondere Befindlichkeit, aus der sich niemand ausschließen kann. Unsere Existenz ist kaum anders denkbar als immer auch im Zustand von Betroffenheit und pulsierender Leidenschaft. Ständig finden wir uns auf der Suche nach Partikeln von Erregung und Zuwendung. Kein Anlaß, kein Gegenstand mag dafür zu gering sein. Herzblut fließt überall, und 'Herzblut' heißt auch: sich das Bessere als Wirkliches wünschen.³

Sie fragen sich angesichts derart ausführlicher Selbstzitate wohl mittlerweile, ob mit „Werbung“ in der Ankündigung meines Vortrags allenfalls „Eigenwerbung“ gemeint war. Dem ist nicht so. „Werbung und Volkskunst“ werden noch zusammenkommen - als „Beitrag“, wie versprochen, „zur Fragwürdigkeit des Begriffs und der Sache“.

Ich möchte jedoch versuchen, diesen Beitrag von einem evaluierenden Rückblick auf „Herzblut“ aus anzugehen: weil mir dieses Projekt erstens biografisch gesehen ausgesprochen lieb und wichtig geblieben ist, weil es zweitens bezeichnend unterschiedliche Wirkungen gezeitigt hat, und weil einige seiner theoretischen Implikationen entweder der Klärung oder der Revision bedürfen. Auf diese Weise läßt sich, so hoffe ich, der aktuelle Stand der Dinge konkreter und eindringlicher beleuchten, als das in allgemeiner Charakterisierung der Fall wäre. Den daran anschließenden Versuch, Werbung als Volkskunst zu verstehen, konzipiere ich eingeständenermaßen ironisch als Testfall sowohl solcher Aktualität wie auch unserer Interpretationsansätze und -instrumente. Denn die Probleme und Chancen einer Liberalisierung der alten, her-

³ Martin Heller/Walter Keller: Herzblut fließt überall. In: *Dies.* (wie Anm. 1), S. 32-43, hier S. 32.

kömmlichen Volkskunst-Doktrin hin zum Konzept der populären Gestaltung halten sich, soviel vorweg, zumindest die Waage.

I.

Ich beginne also mit einem subjektiven Rückblick auf die Rezeption, die unsere Vorstellungen, die in „Herzblut“ eingegangen sind, erfahren haben. Dabei unterscheide ich drei Resonanzräume in unterschiedlichen kulturellen Welten: der Volkskunde, der Kunst und der Gestaltung bzw. des Design. Ich halte mich kurz und versuche in zwangsläufiger Unschärfe jene Momente anzusprechen, die mir am aufschlußreichsten und sinnfälligsten erscheinen.

Zuerst, aus naheliegenden Gründen, die Volkskunde. Ich habe mir den doch prominenten Beitrag „Volkskunst im Wandel“, den Gottfried Korff in Paul Huggers 1992 erschienenem „Handbuch der Schweizerischen Volkskultur“ veröffentlicht hat, nochmals angesehen.⁴ Korff kommt darin explizit auf „Herzblut“ zu sprechen und würdigt gleichsam den ideengeschichtlichen Stellenwert unseres Vorhabens. Sein eigentliches Interesse gilt allerdings dem Aufsatz Niederers; er bestätigt dessen Argumentation durch seine eigene Überzeugung, die moderne Gesellschaft habe die Volkskunst keineswegs überflüssig gemacht, sondern sie „insbesondere was Formen und Funktionen anbetrifft, in vielfältiger Weise modifiziert“.⁵ Korffs Text endet folgendermaßen:

„In einer lebendigen Evolution wurden aus den überlieferten Formen neue Formen und Normen einer populären ästhetischen Praxis entwickelt, der nachzuspüren genausoviel Reiz und Gewinn für die Erkenntnis des Volksvermögens erbringt wie die Erkundung der traditionellen Volkskunst.“⁶

Als je unterschiedlich gelagerte Beispiele für diese neuen Formen und Normen diskutiert Korff erhellend die kommerzialisierte Praxis zeitgenössischer Appenzeller Bauernmalerei, die „Basler Fasnacht als Bilderzeugungssystem“, den gestalterischen Innovationsdruck der Tourismusindustrie sowie die Ästhetisierung des privaten (z.B. neue Formen

⁴ Gottfried Korff: Volkskunst im Wandel. In: Paul Hugger (Hg.): Handbuch der Schweizerischen Volkskultur, Band III. Zürich 1992, S. 1351-1373.

⁵ Ebd., S. 1370.

⁶ Ebd., S. 1372.

von Wandschmuck und Wohnkultur) wie auch des öffentlichen Lebensraums (z.B. Graffiti).

Der inhaltliche Fächer der Beiträge dieses Kongresses scheint mir die fachintern breite Akzeptanz derartiger Einsichten zu belegen - von Gartenästhetik über Poesiealben und Mickey Mouse bis zu den seit einiger Zeit geradezu paradigmatisch hoch gehandelten Graffiti. „Herzblut“ stand und steht mittlerweile in einem Kontext vergleichbarer, im weitesten Sinne volkscundlicher Untersuchungen und Problematisierungen, die belegen, daß der ja keineswegs unbelastete Begriff der „Volkskunst“ einer Auseinandersetzung mit der „veränderten populären Kreativität“ - so Ihre Tagungseinladung - zumindest nicht mehr im Wege steht. Und das ist im Vergleich zum wissenschaftsinternen Diskussionsstand noch der frühen achtziger Jahre bereits sehr viel.

Was die Kunstwelt betrifft, so hält das große Interesse an sämtlichen Formen des sogenannt Primitiven und Ursprünglichen, das spätestens seit der Jahrhundertwende auch ästhetisch virulent ist, nach wie vor und in disparatesten Färbungen an. Das gilt sowohl für die Künstlerinnen und Künstler selbst als auch für die ins Kraut schießende Theorie und Paratheorie. Aus jener Perspektive allerdings, die wir „Herzblut“ zugrundegelegt hatten, erscheint ein Großteil dieses Interesses und der Aktualisierungen, die daraus erwachsen, in ihrer Ideologie auf seltsame Weise uneinsichtig. Noch immer, wenn auch oft raffiniert verdeckt, feiert banaler Exotismus seine billigen Triumphe, und noch immer ist dem Umgang mit dem Trivialen jenes verklemmte Heldentum eigen, das einst jeden Zugriff auf das ach so tabuverletzende Thema „Kitsch“ glorifizierte - ein Thema, dessen Todeskampf seinerseits (ich spreche für Zürich) mit erstaunlicher Regelmäßigkeit alle fünf Jahre mittels einer neuen Ringvorlesung der Volkshochschule verlängert wird.

Noch immer also ist es der nur mangelhaft reflektierte Blick von oben, der das Niedere ausbeutet, und noch immer weist der Mythos einer „hohen“ und aus solcher „Höhe“ zu allem bereiten, jedoch gerade deswegen unangreifbaren Kunst jede Aufklärung ab. Wobei sich dies alles, wie wir wissen, in einer Alltagsrealität abspielt, die mehr denn je von der turbulenten Auflösung sämtlicher Kategorien gekennzeichnet ist.

Jüngstes lokales Beispiel ist die Ausstellung „Zeichen und Wunder“, die das Zürcher Kunsthaus im Frühjahr 1995 zeigte und in der die Werke eines georgischen Naiven der Jahrhundertwende einer Reihe

ausgewählter Arbeiten internationaler Gegenwartskunst gegenübergestellt sind.⁷ Hier wird über die Problematik der verlorengegangenen und - das Kleist-Zitat ist beliebter denn je - nurmehr durch den Hintereingang des Paradieses wiederzuerlangenden Unschuld auf eine Art und Weise fabuliert, als ob nicht, wie wir im „Herzblut“-Katalog schrieben, die „Problematik des Lebenswerks und der verlorenen Unschuld (...) längst nicht mehr den Profis vorbehalten“ sei. Denn: „Was einst exklusiv dem ringenden Künstler vorbehalten war, drückt heute die Amateure nicht minder.“⁸ Gewiß gibt es Ausnahmen - wiederum aus dem lokalen Kontext heraus Künstler wie Peter Fischli und David Weiss, die der Problematik populären Gestaltens unvergleichlich souverän und angemessen begegnen. Aber insgesamt scheint es doch, als habe das Manifest, als das wir „Herzblut“ auch verstanden, die Kunstwelt ziemlich unberührt gelassen - unsere Einsichten und Skrupel sind dort kein Thema.

Etwelche nachweisbare Wirkung zeitigte „Herzblut“ indessen innerhalb der Gestaltungswelt und ihres Publikums. Das hängt nicht nur damit zusammen, daß wir als Museum für Gestaltung diese Wirkung am ehesten überprüfen können. Vielmehr zeigte sich der Design-Diskurs der letzten Jahre manchen Fragen der Verknüpfung von Ästhetik und Gesellschaft gegenüber derart interessiert und offen, daß grundsätzliche Fragen populärer Kreativität hier wohl am profiliertesten aufgenommen und verarbeitet wurden. Damit kam jene Zuspitzung zum Tragen, die „Herzblut“ als die andere Seite des Industrial Design verstand, als zwangsläufiges Korrelat einer bestimmten Auffassung von Professionalität, die unter den sozialen und ökonomischen Bedingungen der Dienstleistungs- und Freizeitgesellschaft unhaltbar geworden ist.

Dieser Aufweichungsprozeß läßt sich als Gestaltungsfaktor nicht mehr hintergehen. Walter Keller und ich haben in diesem Zusammenhang den bei Bourdieu entlehnten Begriff des „Mittleren“ bemüht, jene kulturelle Ebene also, die Unterschiedliches, „High“ und „Low“ zur Verschmelzung bringt, in einem „Prozeß wechselseitiger Vereinnahmung“, in dessen Verlauf „sich sämtliche Ingredienzien einander angleichen“. „Dieses Mittlere“, so weiter, „wird sich stets vom trivialen wie

⁷ Vgl. *Bice Curiger* (Hg.): *Zeichen & Wunder. Niko Pirosmanni (1862 - 1918) und die Kunst der Gegenwart*, Ausst.kat. Kunsthaus Zürich 1995.

⁸ *Heller/Keller* (wie Anm. 3), S. 42.

Igeho 93: Le Salon Culinaire Mondial.



15. Internationale Fachmesse für Gemeinschaftsverpflegung, Hotellerie und Restauration mit internationalem Kochkunstwettbewerb. Vom 18. bis 24. November 1993. Ihre Messe Basel.



IGÉHO

Abb. 2: „Igeho 93: Le Salon Culinaire Mondial“

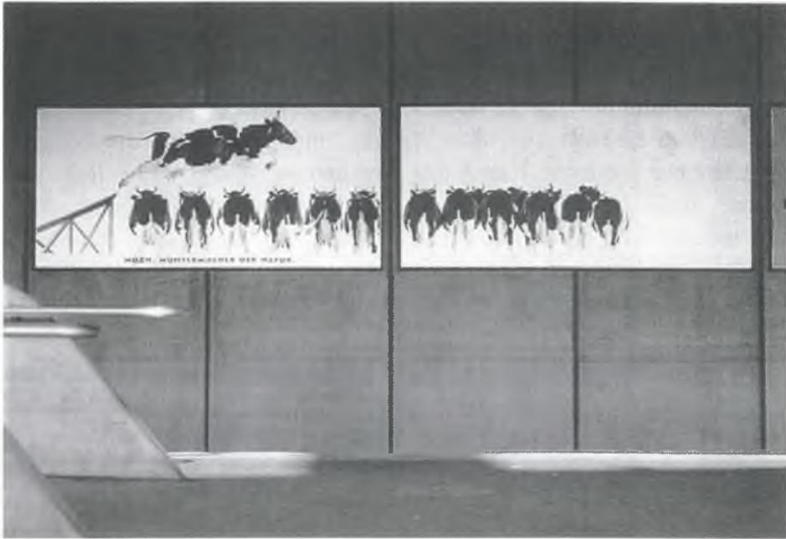


Abb. 3: „Milch. Muntermacher der Natur“

vom elitären Kulturschaffen distanzieren wollen. Vom trivialen, indem es zum Beispiel im Bereich der Fotografie von Nacktheit nie Pornographie, sondern durchwegs Aktfotografie betreiben will; dies betont der mittlere Gestalter oder die mittlere Gestalterin unablässig. Vom elitären Schaffen distanziert sich das Mittlere, indem es etwa die bekannten Urteile über moderne Kunst zur Anwendung bringt. 'Mir liegt nichts daran', heißt es dann seitens der Amateure selbst, 'für einen elitären Musentempel zu gestalten. Ich will nicht Dinge herstellen, die niemand versteht, weil sie von allem Gewohnten und Verständlichen abheben.' Denn das Mittlere will nie extrem sein. Es fürchtet sich vor den Grenzen.⁹

Diese Einschätzung und ihre Folgen prägen die gestalterische Debatte, die wir seit 1987 über unser Museum führen, in hohem Maße und beeinflussen, denke ich, mittlerweile auch Wahrnehmung und Denken doch eines größeren Kreises von an Gestaltung interessierten Praktikern und Theoretikern.

Ich bitte Sie nochmals, mir meine bisherigen Ausführungen nicht als Narzißmus auszulegen. Ich stehe weder als eitler noch als verletzter Ausstellungs- und Katalogautor vor Ihnen, der sich missionarisch mehr erhofft hätte, als dann eingetreten ist. Vielmehr ging es mir um den Aufweis, daß bestimmte Aspekte des „Herzblut“-Projekts offenbar populärer waren als andere, und daß diese jeweilige Popularität oder Mißliebigkeit mit den Bedingungen bestimmter Fachöffentlichkeiten zusammenhängt. Den Rückblick beschließen möchte ich jedoch mit einem Verweis auf jene Sinnschichten von „Herzblut“, die außerhalb unserer eigenen Köpfe kaum irgendwo sedimentierten. Dazu gehört wesentlich die Vehemenz, mit der wir auf die Bedeutung individueller Konstellationen verwiesen haben, auf die jeweiligen Motivationen und Hobby-Biografien hinter dem phänomenologisch Ähnlichen oder gar Gleichen. Der Ausstellungstitel beispielsweise, der diese kollektive Einzigartigkeit durchaus verantwortungsvoll und in Absprache mit den AusstellungsteilnehmerInnen herausstrich, wurde primär auf den darin vermuteten Zynismus behaftet. Auch die ausführlichen Interviews, die wir mit allen beteiligten Amateuren geführt und in der Ausstellung wie in der

⁹ Ebd., S. 38.

Publikation veröffentlicht haben, sind nicht oder zumindest nicht offenkundig wahrgenommen worden.

Dabei gehören genau diese Texte für mich im nachhinein zum wertvollsten Gewinn des „Herzblut“-Projekts. Sätze wie die von Rosmarie Buri, Jahre später über die von Walter Keller herausgegebene Autobiografie „Dumm und dick“ als Bestsellerautorin bekannt geworden¹⁰, demonstrieren ein komplexes Selbstbewußtsein, an dem so manche Vorstellungen, welche die Literatur zu Volkskunst und Populärem Gestalten durchziehen, abprallen müssen.

„Meine Erfüllung“, schrieb uns Frau Buri damals, „finde ich im Arbeiten. Hier im Haus ist es tagelang mäuschenstill: Ich sitze und schaffe und weiß nichts und höre nichts. Ich glaube eigentlich nicht, daß das, was ich mache, Kunst ist. Volkskunst vielleicht. Die abstrakten Bilder, die ich aus mir heraus entwickle, haben schon eher mit Kunst zu tun. Ich begann damit vor zwei Jahren, beim Tod meines Bruders. Nach der Beerdigung spürte ich eine solche Spannung in mir, daß es einfach heraus mußte, dieses Bild über Leben und Tod und wie es nachher hell wird. (...) Die meisten Leute halten meine abstrakten Bilder für Spinnerei. Aber das ist mir egal, es sind meine Bilder, sie sind aus mir herausgekommen, und manchmal sind es halt Tränen. Solche Bilder könnte ich nicht im Kurs machen, ich male sie allein im Atelier. Wenn Sie mich nun fragen, welches die wahren Bilder sind, die schönen Spanschachtelbilder der heilen Welt oder die abstrakten, dann wüßte ich keine Antwort. Wahrscheinlich sind die abstrakten die wahren, aber ohne die Spanschachtelbilder hätte ich sie nicht malen können. Die beiden Arten von Bildern haben nichts miteinander zu tun, das sind zwei Paar Schuhe. Manchmal dünkt mich, als steckten verschiedene Menschen in mir. (...) Ich habe mich sehr verändert durch all die Kurse, die ich besucht und erteilt habe. Ich bin selbstsicherer, offener, gelöster geworden. Bei manchen Frauen hört mit fünfzig, wenn die Kinder ausgeflogen sind, das Leben auf. Bei mir hat ein zweites, neues Leben angefangen.“¹¹

¹⁰ Rosmarie Buri: Dumm und dick. Mein langer Weg. Zürich 1990.

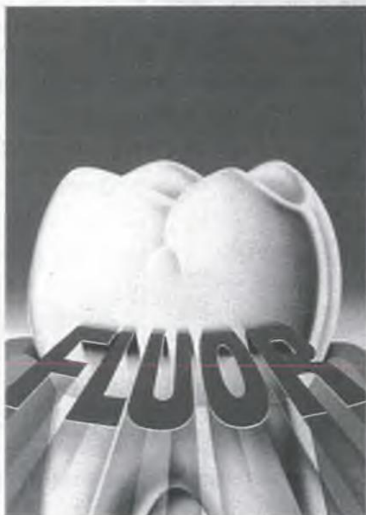
¹¹ Martin Heller: Gestalten ist keine Kunst. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 45 (1988), S. 21-26, hier S. 23.

Die neue Blendax Anti-Plaque.



Entfernt die Plaque-Mauer.

Die Wurzel allen Übels an Zahn und Zahnfleisch heisst Plaque. Was Plaque heisst? Plaque ist der gefährliche, bakterielle Zahnbelag. Er baut eine Mauer um den Zahn. (Diese Mauer wird sogar sichtbar gemacht. Durch unsere Plaque-Test-Färbetabletten, die Sie gratis bei der Promena AG, Rheinstrasse 81, 4133 Pratteln 1, bestellen können.) Wird diese Mauer aus Plaque nicht regelmässig entfernt, kann das Fluor (Zahnhärter) nicht in den



Damit Fluor besser wirken kann.


Zahn eindringen. Es kommt zu Karies (Zahnverfall). Beugen Sie dem vor. Mit der neuen Blendax Anti-Plaque mit verstärkter Fluorwirkung. Diese hochstehende, wissenschaftlich getestete Spezialzahnpaste baut die Mauer aus Plaque ab. Damit das Fluor schützend in den Zahn eindringen kann und wirksam gegen Karies vorbeugt. Kurz: Blendax Anti-Plaque befreit von Plaque, damit Fluor besser wirken kann. So einfach ist das.




Damit Fluor gegen Karies wirkt: Blendax Anti-Plaque.

Abb. 4: „Die neue Blendax Anti-Plaque“


URALTE STÄMME



ODER NEUE WILDE



Egal ob Sie vom Dröhnen der Urwaldtrommeln oder von den schönsten Seiten des Strandlebens Herzklopfen bekommen wollen: Ihre Ferienträume erfüllen Sie sich am besten mit Kuoni. Stürzen Sie sich einfach ins Dickicht der 3332 Ferienvorschläge auf über 1666 farbenfrohen Katalogseiten und entdecken Sie Ihr eigenes Paradies!



EINE WELT FÜR SICH.

Wie bereits bei jedem in Zusammenarbeit mit der Kuoni-Produktion.

Abb. 5: „Uralte Stämme oder neue Wilde - Kuoni“

Solche Dokumente sind es, die mir heute noch mehr als vor acht Jahren nahelegen, hinter den „neuen“ Formen der neu vermessenen Volkskunst nicht allein „neue“ Intentionen, sondern auch „neue“ Mentalitäten zu vermuten - „neu“ verstanden als qualitativ massive Veränderung, die eine Vergleichbarkeit von „alt“ und „neu“, von „Volkskunst“ und „Populärer Gestaltung“, zumindest mit dem herkömmlichen volkskundlichen Instrumentarium grundsätzlich in Frage stellt. Solange solcher Mentalitätswandel nicht mit erfaßt und mit in Rechnung gestellt wird, bleiben uns wesentliche Dimensionen „neuer“ Volkskunst wohl verschlossen.

In diesem Sinne hatten wir in „Herzblut“ versucht, die Bilder hinter den Bildern freizulegen und sie zu verstehen, eine über private Lebenszeit realisierte und verantwortete Gestaltung in ihren individuellen wie gesellschaftlichen Verästelungen zu fassen. Wir hatten nach scheinbar Selbstverständlichem zurückgefragt, in zwangsläufiger Verklammerung von emischen und etischen Verständnismodellen, zurückgefragt bis an jenen Punkt, an dem die Bilder im Kopf entstehen - Bilder von Autorenschaft, Funktionalität, Technik, Selbstverwirklichung, Prestige, Ökonomisierung.

Jede vom Einzelfall unabhängige, apriorische Einweisung solcher Kopfbilder und ihrer Produkte wie - zum Beispiel - Trachtenpuppen, Schneeskulpturen oder Computergrafik in Kategorien wie „Kunst“ oder „Volkskunst“ oder „Populäre Gestaltung“ wird unserer Erfahrungswelt nicht mehr gerecht. Denn die problematisierende Diskussion, die wir hier über Volkskunst führen, ließe sich ohne weiteres auf den Bereich der Gegenwartskunst übertragen, sobald nicht länger davon ausgegangen wird, es lasse sich zwischen künstlerischem Elite- und Massensport eine in jedem Falle zwingende und sinnvolle Grenze ziehen. Zudem müssen wir eingestehen, daß sich in unserer Gesellschaft möglicherweise massenrelevante Formen gestalterischer Praxis ausgebildet haben, die erst einmal als solche erkannt und zu unserem Verständnis von „alter“ wie „neuer“ Volkskunst in Beziehung gesetzt werden müssen.

II.

Diese Möglichkeit hat mich dazu angestiftet, einige Merkmale von „Volkskunst“ und „Populärer Gestaltung“ an einem Feld ästhetischen

Ausdrucks zu prüfen, das damit auf Anhieb unvereinbar scheint: der Werbung. Wobei ich mich sogleich abgrenzen will von jedem idealisierenden Hang zur reinigenden Kraft des Populären und der Massenkultur, wie sie etwa G. F. Hartlaub bereits 1928 im „Kunstblatt“ herbeschrieb: „Werbekunst ist wahrhaft sozial, kollektiv, wahrhaft Massenkunst; die einzige, die es heute noch gibt. Sie schafft dem namenlosen Kollektivum der Öffentlichkeit seine optischen Gewohnheiten.“¹² Derartige Faszination steht historisch in enger Verbindung mit anderen ästhetischen Utopien, die sich der Begeisterung über das neue, moderne Leben verdanken und diese Begeisterung zugleich mit Neoromantizismen durchsetzen - so stammt vom selben Hartlaub das Buch „Der Genius im Kinde“¹³, nahezu gleichzeitig erschienen, das typisch primitivistische Vorstellungen einer Leitfunktion kindlichen Gestaltens für das zeitgenössische Kunstschaffen artikuliert.

Stattdessen geht es mir also um ein der Gegenwart verpflichtetes, ernsthaft jonglierendes Gedankenspiel, anhand dessen zu skizzieren bleibt, wie weit aktuelle Entwicklungen der Werbewelt und ihrer Produkte sich einfügen in die Vorstellungen einer populären Gestaltung, in der wohl das altehrwürdige Begriffspaar „Tradition und Gemeinschaft“ irgendwo noch immer eine konstituierende Rolle zu spielen hätte.

Die unentbehrliche Folie für dieses Spiel hat Michael Schirner geliefert, der 1988 im Buch „Werbung ist Kunst“¹⁴ eine These verbreitete, die er schon einige Zeit zuvor in die Welt gesetzt hatte. Natürlich war dieses Buch und war vor allem sein Titel eine Provokation nach mehreren Seiten hin - wobei Schirner insbesondere der niederen Absicht verdächtigt wurde, er wolle kommerzielles Werbehandwerk billig zu höheren Weihen führen und die weltweite Gemeinde der Creative und Art Directors zu Universalgenies nobilitieren. Nun mag gewiß zutreffen, daß Schirner kein Kind übertriebener Bescheidenheit ist. Seine Argumentation trifft jedoch einige neuralgische Punkte kultureller Zeichenbildung und Zeichenvermittlung in einer Zeit, in der Werbung zum bestimmenden Klima geworden ist. Der gesellschaftliche Rahmen aktu-

¹² Stanislaus von Moos: Kunst, Volkskunst, Massenkunst. Grübeleien zu einem modernen Dilemma. In: archithese 6, 1982, S. 41-46, hier S. 44.

¹³ G. F. Hartlaub: Der Genius im Kinde. Zeichnungen und Malversuche begabter Kinder. Breslau 1922.

¹⁴ Michael Schirner: Werbung ist Kunst. München 1988.

eller Werbung lasse sich, hält Schirner zu recht fest, sehr wohl mit jenem der bildenden Kunst in der vormodernen Welt verglichen, vor der Entlassung der Kunst und der Künstler in die freie Marktwirtschaft also - im Hinblick beispielsweise auf funktionale, wirtschaftliche und repräsentative Bedeutungen. Andererseits, so eine weitere Kernthese, übernehme die aktuelle Kunst spätestens seit den sechziger Jahren immer wieder Ideen, Haltungen und Strategien der Werbung, und umgekehrt.

Der zeitliche Rahmen ist kein Zufall. Spätestens seit der Pop Art sei jede Möglichkeit verschwunden, schreibt Hans Ulrich Reck im Vorwort zu „Werbung ist Kunst“, überhaupt Grenzen zu ziehen und „die Qualität einer kulturellen Programmatik auf den Sektor künstlerisch-ästhetischen Tuns einzuschränken“.¹⁵ Darum sei auch die Übernahme beispielsweise von Ideen der Konzeptkunst in die Werbung nur konsequent.

„Für Schirner sind die in dieser Kunst formulierten Ideen und Konzepte“, so nochmals Reck, „in unlösbare und unproduktive Widersprüche eines Entstehungsmediums eingespant, die dessen eigentliche Wirksamkeit und damit seine Kraft zur Modellbildung verhindern. Schirner meint nicht bloß, daß er als Gegenstände vielfältiger Bildwelten und Zeichenprozesse verwendet, was zufällt, bekannt ist oder zugänglich gemacht wird. Er meint vor allem, daß die Ungenügsamkeit des künstlerischen Mediums - die Schwelle, die Privatheit, das aufgesetzt Rituelle, die künstlerischen Eitelkeiten, das Verschrobene, Elitäre, unverständlich Gemachte - geradezu dazu zwingt, die künstlerischen Ideen im öffentlichsten Medium visueller Kommunikation, der Werbung, anzuwenden und den ästhetischen Strukturen des Sozialen auszusetzen.“¹⁶

Die Reaktion auf Schirners Outing war heftig und gekennzeichnet durch die mythisierte Sinnstiftung, die Kunst wie Werbung nach wie vor gleichermaßen zugeschrieben wird. Inzwischen haben sich Entrüstung wie Begeisterung jedoch gelegt. Die reale Verflechtung von Werbung und Kunst ist als alltägliche Norm weit herum etabliert, und nicht zuletzt Schirner selbst hat den Analogiezauber mit der im Buch bereits kurz nach der Einleitung plazierten Bemerkung relativiert, ob Werbung Kunst

¹⁵ Hans Ulrich Reck: Werbung als Anspruchsmodell. In: *Schirner* (wie Anm. 14), S. 3-11, hier S. 5.

¹⁶ Ebd.



Abb. 6: „... Die große Käseauswahl Zürichs. Glatt“

sei oder nicht, sei eigentlich ebenso egal wie, ob irgendetwas anderes Kunst und damit etwas Besseres sei... Für meine Argumentation von Belang aber wäre, ob allenfalls Werbung etwas anderes, nämlich ob sie Volkskunst sei, und damit etwas Passenderes, nicht etwas Besseres. (Wobei im folgenden der Begriff „Volkskunst“ selbstverständlich immer auch das Konzept der „Populären Gestaltung“ mitmeint). Um etwas Passenderes geht es insofern, als Schirner, Inhaber einer renommierten Werbeagentur in Düsseldorf und Professor für Visuelle Kommunikation in Bremen, zwangsläufig als Werbetäter argumentiert und somit Faktoren der Rezeption und Wirkung oder auch Fragen gesellschaftlicher Akzeptanz entweder zurechtbiegt oder vernachlässigt. Solche Einseitigkeit legt eine probeweise Korrektur seiner These nahe, und diese Korrektur soll nun endlich angegangen werden.

III.

Sie dürfen aufatmen. Ich bin beim Thema. Und ändere gewissermassen als Belohnung an mich wie an Sie den Modus meiner Ausführungen insofern, als ich von nun an entlang eines Bilderbogens rede. Diese Bilder verdanken sich den Anstrengungen der Schweizer Werbewirtschaft in den letzten paar Jahren. Dabei erweitere ich Schirners Aufmerksamkeit für gute, avancierte Werbung - was ehrlicherweise konkret bedeutet: primär für seine eigene Werbung - und stecke das Feld weiter ab. Also findet sich unter meinen Bildern beispielsweise Material aus den Jahrbüchern des Schweizerischen Art Directors' Club, durch die Branchenleader selbst prämierte Anzeigen und Kampagnen also. Übernommen habe ich aber auch Funde aus einer unlängst an unserem Haus inszenierten Ausstellung mit dem schönen Titel „Die 99 schlechtesten Plakate“, die den Anspruch hatte, die Auswahl, die zu dieser Wertstoffsammlung des Schlechten geführt hat, als Grundmechanismus visueller Gegenwartskultur einsichtig zu machen.¹⁷

Schließlich ergänze ich diese Dokumente durch Verweise auf jenes Phänomen, das trotz juristischer Prügel und schlechtem Geschäftsgang für aktuelle „Werbung“ und deren Polyvalenz schlechthin steht: die Gemeinschaftsprodukte von Oliviero Toscani und Luciano Benetton.

¹⁷ Martin Heller: Die 99 schlechtesten Plakate (= Schriftenreihe des Museums für Gestaltung Zürich 19), Zürich 1994.

Passenderweise zeige ich Ihnen die Benetton-Ikonen in Form von Briefmarken, aufgenommen aus dem Katalog einer kürzlichen Ausstellung im Musée d'Art Contemporain von Pully/Lausanne - eine Veranstaltung somit, die sich zum einen als verspätete Illustration von Schirners Setzung lesen läßt und sich zum andern hervorragend dazu eignet, die Diskussion im Zeichen der Volkskunst zu exponieren.

In der Begleitpublikation zur Lausanner Ausstellung, eine Art Symposium im Taschenbuch-Format,¹⁸ schreibt nämlich der Zürcher Philosoph Georg Kohler von der Verschleißdynamik jenes Schocks, der einmal zu den Bedingungen der Moderne gehörte und sich nun der Normalität eingebürgert hat.

„Die ästhetischen Mittel der Moderne“, so Kohler, „die stets das Noch-nicht zur Erscheinung bringen wollten, haben sich ins Gegenteil verkehrt; sie können nur noch repetieren, was längst schon ist und gilt. Es gibt nichts Neues mehr. Und auch nichts Altes. Alles ist gleich. Als Remake ist das Gestrige so aktuell wie das Künftige ein Zitat der Gegenwart. Anything goes, das heißt: Tu, was du willst - es nützt eigentlich doch nichts. Das ist nicht nur die Kondition der Kunst am Ende des Jahrhunderts der Moderne. Es ist auch die Erfahrung der einzelnen, die heute leben und noch etwas aus sich machen möchten.“¹⁹

Das bedeutet: wer auch immer nach ästhetischem Ausdruck sucht, ob im Zeichen der Kunst, der Volkskunst oder der Werbung - der Erfahrungsgrund bleibt derselbe. Eine sich avantgardistisch wählende Kunst allerdings braucht sich diese Tatsache nicht einzugestehen; sie hält sich stattdessen an die ihrer Welt und ihrem Markt immanenten Regeln. Die Volkskunst braucht davon ebenfalls nichts zu wissen; als Realutopie einer mittleren Ästhetik schreckt sie vor radikaler Grenzerfahrung ohnehin zurück. Was bedeutet, daß sich, so nochmals Kohler durchaus mit Blick auf uns alle, die postmoderne Seele meistens in der Mittellage möglicher Optionen aufhält, „unglücklich mit ihrem Selbst und ihrem Sinn beschäftigt“.²⁰ Die Werbung schließlich nimmt die Dinge wie sie sind; als Massenphänomen par excellence obliegt es ihr, dieses unglück-

¹⁸ *Benetton par Toscani*. Ausst.kat. FAE Musée d'art contemporain. Pully/Lausanne 1995.

¹⁹ Georg Kohler: Auffallen und Weghören oder: Die Benetton-Formel. In: *Benetton par Toscani* (wie Anm. 18), S. 120-122, hier S. 120.

²⁰ Ebd., S. 120 f.

liche Selbst und dessen Sinnsuche möglichst wirkungsvoll anzusprechen und zum glückbringenden Kauf zu überreden.

Nun ist aber Werbung nicht allein Benetton. Das Strickwaren-Imperium darf aber für sich in Anspruch nehmen, die bis auf weiteres gültigen Extremwerte der Werbekommunikation markiert zu haben. Darum unterspült das pathetische Rauschen des grünen Logos und seiner bunten Bilder - erzeugt durch die populäre Aufbereitung und massenhafte Verbreitung einstmals schockhafter ästhetischer Strategien - implizit und ungefragt auch jene anderen, anekdotischeren, das heißt weniger elaborierten und weniger signifikanten Werbebilder, die ich Ihnen mit Vergnügen als Belege einer zunehmenden Identität von Werbung und Volkskunst vorlege und stichwortartig mit einem etwas zurechtgemachten Konglomerat von Begriffen und Vorstellungen kommentiere, die in der volkskundlichen Literatur immer wieder auftauchen [Abb. 2 - 6].

Dazu gehört ein für die Volkskunst als ungemein typisch beschriebener Hang zu Bildformen und Techniken objektverhafteter, überraschende Wiedererkennung beziehungsweise Umdeutung forcierender Montagen und Assemblagen - zur Bastellei als Ort und Enthüllung des Wilden Denkens.

Ein weiteres Moment ist die häufige Vorliebe für Wörtlichkeit im Sinne eines illusionistischen Naturalismus, der sich selbst in motivisch begründeter, abstrahierender Umsetzung treu zu bleiben versucht.

Als bezeichnend für die Volkskunst wie auch für die Werbung darf gewiß auch die Favorisierung von im Grunde einfachen Bildideen gelten, die eine möglichst harmonisierende Verschränkung von formal Disparatam anstreben und damit inhaltliche Komplexität vorgeben.

Ähnliches gilt für bestimmte, dem historisch populären Bilderfundus entlehnte rhetorische Kürzestprinzipien im Sinne von „Vorher-Nachher“-Dualismen oder von Bilderrätseln jedwelcher Simplizität.

Als besonders beliebte und vorbildliche Stimmungsträger sowohl volkskünstlerischer als auch werbeästhetischer Kompositionen erweisen sich Effekte und Prinzipien letztlich surrealistischer Verwandlungskunst wie auch emotional aufgeladene, Momente des Ursprünglichen konservierende Bildwelten.

Ebenfalls gerne wird immer wieder mit vertrauten Effekten populärer Medienästhetik und ihrer Rubriken gearbeitet, wobei in diesen Zusammenhang die häufige und dabei häufig redundante Überführung

**FRUCHTBARE
ERDE.**

Stets zu dienen.



WALLISER ERSPARNISKASSE

Abb. 7: „Fruchtbare Erde. Stets zu dienen. Walliser Ersparniskasse“

von umgangssprachlichen Begriffen in eine Art Tableaux, angesiedelt irgendwo zwischen Scharade und Bildwitz, gehört.

Problemlos zu finden ist im weiteren eine geradezu unmäßige Verliebtheit in das naive Theater der Übersteigerung, mit veristischen Einsprengeln oder auch Ködern aus dem Universum der Guinness-Rekorde.

In Volkskunst und Werbung seit jeher gleichermaßen präsent sind schließlich Referenzen auf tradierte Vulgarformen des Erotischen, zumeist in bloßer Anzüglichkeit, bisweilen deutlich praller, mitunter aber auch als handgreifliche Sexismen.

Die Werbebeispiele, die sich zur Illustration dieser Beobachtungen anbieten, belegen nicht bloß eine seit jeher zur Verfügung stehende Dimension professioneller Werberhetorik, die sich volkstümelnd dem breiten Publikum andienen will. Faßbar wird mehr als nur eine Sprach- oder Argumentationsform. Faßbar wird ein Austausch von Substanz, eine Fusion der Kernbereiche von Bildwelten. Noch schlagender zeigt sich solcher Identitätstransfer dort, wo explizit volkskünstlerische Techniken und Aktivitäten aufgenommen und gespiegelt werden. Damit nämlich wird - wie das Reck für die Funktion der Werbung vis-à-vis der Kunst beschrieben hat - die Volkskunst aus jeder Intimität entlassen, ihre Privatheit zu öffentlicher Entfaltung gezwungen und damit sozialisiert.

Ein komplexeres Missing link - die vom Publikum selbst kreierte, von den Werbeprofis bloß betreute Werbekampagne - ist ebenfalls nachweisbar: bei einer in der Schweiz vor einigen Jahren rasend erfolgreichen Werbeserie machte eine Joghurtmarke („Toni - das mit dem Glas!“) ihr recycelbares Glas dadurch zum Identifikations- und Verkaufsschlager, indem sie es als Hauptrequisit ihrer Anzeigen in ständig neuen Bildideen und in neuer Aufmachung inszenierte. Wobei eben an einem bestimmten Punkt der Kampagne „die Leute“ eingeladen wurden, eigene Ideen einzuliefern - Kreativität von der Straße sozusagen, 1:1 umgesetzt und verwertet. Unnötig zu sagen, daß die ganze Aktion auf ein riesiges Echo stieß und zur populären Sozioanimation wurde.

Ich halte fest: mit „Werbung als Volkskunst“ ist nicht die Volkskunst der Werber als doch einigermaßen potente Subkultur gemeint, sondern die Volkskunst der Konsumentinnen und Konsumenten - von uns allen also. Solche Erkenntnis darf aber wiederum nicht von der entscheidenden Pointe ablenken, die darin besteht, daß für jede Betrachtung von Werbung als Volkskunst der Nachweis konkreter oder gar handwerk-

licher Autorenschaft gar nicht entscheidend ist. Dieses „Bilderzeugungssystem“, wie das Korff bezeichnet hat, funktioniert nämlich weitaus vermittelt, über ein vielfältig gebrochenes System der Regelung, Anpassung und Abstimmung von Erwartungen und Bildern, in einer erzwungenen, nur um den Preis des gesellschaftlichen Ausstiegs zu sprengenden Solidargemeinschaft von Produzenten und Rezipienten. Darin liegt die Beispielhaftigkeit solcher Werbung für ein wirklich aktuelles, die Höhe der Zeit respektierendes Verständnis von Volkskunst. Und es ist auch angesichts der beschreibbaren bzw. längst beschriebenen und analysierten Entwicklungen tiefgreifender Mediatisierung in allen Lebensbereichen offensichtlich, daß „Volkskunst“ keineswegs mehr nur „Selbstgemachtes“ einschließen darf, sondern andere Formen delegierter, indirekter Autorenschaft beinhalten muß und diese auch provoziert. Denn die Werkmaterialität selbst, so lehrt uns die Kunstgeschichte der Moderne, ist seit langem nicht mehr wesentlich. Das wiederum gilt aber auch für alle Positionen „unterhalb der professionellen und etablierten Kunst“, wo Korff die „Vielfalt der - immer nur teilweise - selbsterdachten und selbstgemachten ästhetischen Gestaltungen“²¹ plaziert (wobei ja, wie erwähnt, meines Erachtens gerade diese Trennung längst nicht nur diskutabel, sondern hinfällig ist).

Mag sein, daß die bewußte Beschränkung auf Schweizer Werbebeispiele, deren Apparatur von Anspielungen, Formeln und Lokalbezügen mir durch meine Sozialisation intim vertraut ist, ein besonders reiches volkskünstlerisches Biotop erschließt. Reich ist dieses Biotop - Werbung und insbesondere Plakate waren in der Schweiz schon immer ein besonderes Thema - auch an historischen Prägungen, die sich seit jeher als „wichtige Formierungskraft für das ‘populäre Gestalten’ erweisen“.²² Dafür spricht ein Fundstück aus den frühen sechziger Jahren: ein Kommentar des späteren Kunst- und Architekturprofessors Adolf Max Vogt anlässlich der Prämierung der besten Schweizer Plakate des Jahres.

„Fast möchte man meinen“, sinnierte Adolf Max Vogt, „jedes Volk hätte seine besonderen Mittel und Wege, um sich aus den Fesseln des Alltags zu lösen und Distanz zu gewinnen. Der Südländer braucht den Tanz oder Gesang, der Nordländer das Theater oder Konzert. Und wir, der kleine Staat in der Mitte

²¹ Korff (wie Anm. 4), S. 1353.

²² Ebd., S. 1354.

Zukunft für alle

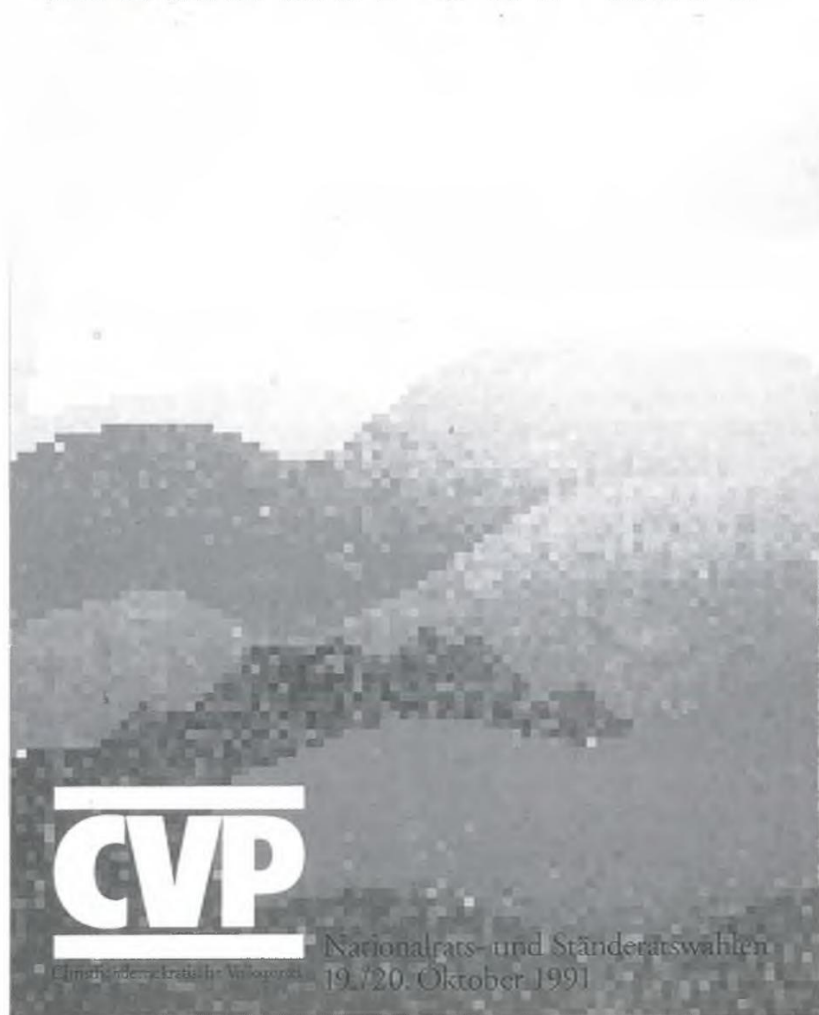


Abb. 8: „Zukunft für Alle. CVP“

Gemeinsam für einen starken bürgerlichen Stadtrat



Thomas **W**agner FDP

Hugo **F**ahrmer FDP

Ruedi **A**eschbacher EVP

Kurt **E**gloff SVP

Wolfgang **N**igg CVP

Willy **K**üng CVP

CVP Christlichdemokratische Volkspartei
EVP Evangelische Volkspartei
FDP Freisinnig-Demokratische Partei
SVP Schweizerische Volkspartei

Abb. 9: „Gemeinsam für einen starken bürgerlichen Stadtrat - WEFNAK“

Europas, scheinen speziell die grafischen Künste nötig zu haben, um den monotonen Alltag unter uns zu bringen. Verglichen mit dem Norden, ist unser Plakat schon von südländischer Farbenkraft und hat eine schon mediterrane Sicherheit von Gebärde und Form; verglichen mit dem Süden, ist es formal differenziert, geistig anspruchsvoll, künstlerisch diszipliniert.“

Und weiter:

„Wenn dem Schweizer immer wieder sein Fleiß und seine Hartnäckigkeit in materiellen Dingen attestiert wird (im lobenden wie erst recht im kritischen Sinn), dann darf er darauf immerhin antworten: Zwar sind wir fleißig und hartnäckig, aber wir entwickeln doch auch eine Spielform - eben Plakat und Grafik überhaupt -, die unsere Nationaleigenart dadurch überwindet, daß sie sie ins Künstlerische hebt. Denn das plumpe Anpreisen, das sture Verkaufen wird ja gerade eben überwunden, vielleicht darf man sogar sagen sublimiert durch das wirklich werthaltige Plakat.“²³

Sie dürfen mir glauben, daß ich mir - solch prominente Überlegungen zum schweizerischen Volkscharakter im Genick - redlich Mühe gebe, meine nationale Eigenart gerade heute, Europäische Gemeinschaft hin und Schweiz her, zu überwinden, indem ich sie ins Künstlerische heben möchte. Daß das nicht so recht gelingen will, hat vielleicht damit zu tun, daß sich die Realität, wie Sie nun einigemal gehört haben, verändert hat. Vielleicht steht mir aber auch Adolf Max Vogts Vorstellung von „Werthaltigkeit“ im Wege. Deshalb halte ich mich auch hier wieder lieber an Gottfried Korff und interpretiere das, was ich in Form von Plakaten als „kollektiv applizierten Wandschmuck im öffentlichen Raum“²⁴ - so Korff unter Bezug auf Graffitis - vorgesetzt bekomme, als Rohmaterial, dem nachzuspüren „genau so viel Reiz und Gewinn für die Erkenntnis des ‚Volksvermögens‘ erbringt wie die Erkundungen der traditionellen Volkskunst.“²⁵

Drei besonders ergiebige Beispiele mögen den Bilderreigen beschließen. Sie alle zählen zur „anonymen“ beziehungsweise zur

²³ Adolf Max Vogt in: Die besten Plakate des Jahres 1963, zitiert nach Heller (wie Anm. 17), S. 47 f.

²⁴ Korff (wie Anm. 4), S. 1368.

²⁵ Ebd., S. 1372.

„anonymisierbaren“ Gestaltung. Und es eignet ihnen ein bezeichnender und aufschlussreicher Doppelcharakter, indem sie Harmlosigkeit und Abgründigkeit vereinen, die Oberfläche der Volksseele ebenso vorführen wie deren Konstruktion, den Einzelnen nicht weniger als das Kollektive.

Da ist zum einen das epochale Zeitdokument der Walliser Ersparniskasse, deren Eigenwerbung unfreiwillig souverän als programmatisch ungeheuerliche Naturphilosophie auftritt und sich dazu einer Ästhetik bedient, die eine strahlend sichere Endlagerung von Atommüll vermuten läßt [Abb. 7]. Oder der Wahlschlager des Zürcher Stadtrates, der die potentielle Exekutive dieser Wirtschaftsmetropole als Pfadfindertruppe verkauft, deren Anfangsbuchstaben sich zur magischen Formel WEFNAK fügen [Abb. 8]. Schließlich die Wahladresse der Christlich-demokratischen Partei des Kantons Luzern, ein Nullsummenspiel in Text und Bild, dessen bodenloser, aber trotzig-behutsam dynamisierter Slogan „Zukunft für alle“ eine sinn- und gestaltlose Pixellandschaft verklärt [Abb. 9].

IV.

Erlauben Sie mir, daß ich an diesem symbolischen Höhepunkt, der uns mit berechtigter Spannung in die Zukunft blicken läßt, das Spiel kurzerhand abbreche. Und Ihnen zum Schluß rekapituliere, was ich zeigen wollte, und was sich daraus im Hinblick auf eine sinnvolle Volkskunst-diskussion ableitet.

Erstens: Anhand von „Herzblut“ ging es mir um die selektive Rezeption von Vorstellungen, die zu einem erweiterten Verständnis von Volkskunst gehören. Für die Volkskunde ist der Befund klar: es besteht ein offenbar liberales Begriffs- und Sachverständnis, das sich nicht scheut, ästhetische Laienprodukte der Gegenwart in einer Verlängerung und Erweiterung tradierter Volkskunst-Standards zu untersuchen. Wobei der Suche, der Benennung und Verortung solcher Phänomene große Aufmerksamkeit gewidmet wird, ihre Deutung aber über die Charakterisierung sozialer Ziele - Integration, Abgrenzung, Prestigegewinn etc. - nur selten hinauskommt.

Zweitens: Wie weit solcher Liberalismus belastbar ist, habe ich am Beispiel der Interpretation von (Schweizer) Werbung als Volkskunst zu demonstrieren versucht. Mittels einiger methodisch zwiespältiger Haken

und Ösen läßt sich eine derartige Interpretation durchaus bewerkstelligen. Ob sie Sinn macht, darf bezweifelt werden. Denn der Preis ist in jedem Fall eine gravierende Unschärfe der Sache und des Begriffs. Unschärfe, Beliebigkeit, selbst Anmaßung und Absurdität stellen sich zwangsläufig auch insofern ein, als vorgegeben wird, der gesellschaftliche Wandel, der ja von niemandem bezweifelt wird, ließe sich über bloße terminologische Operationen in den Griff bekommen.

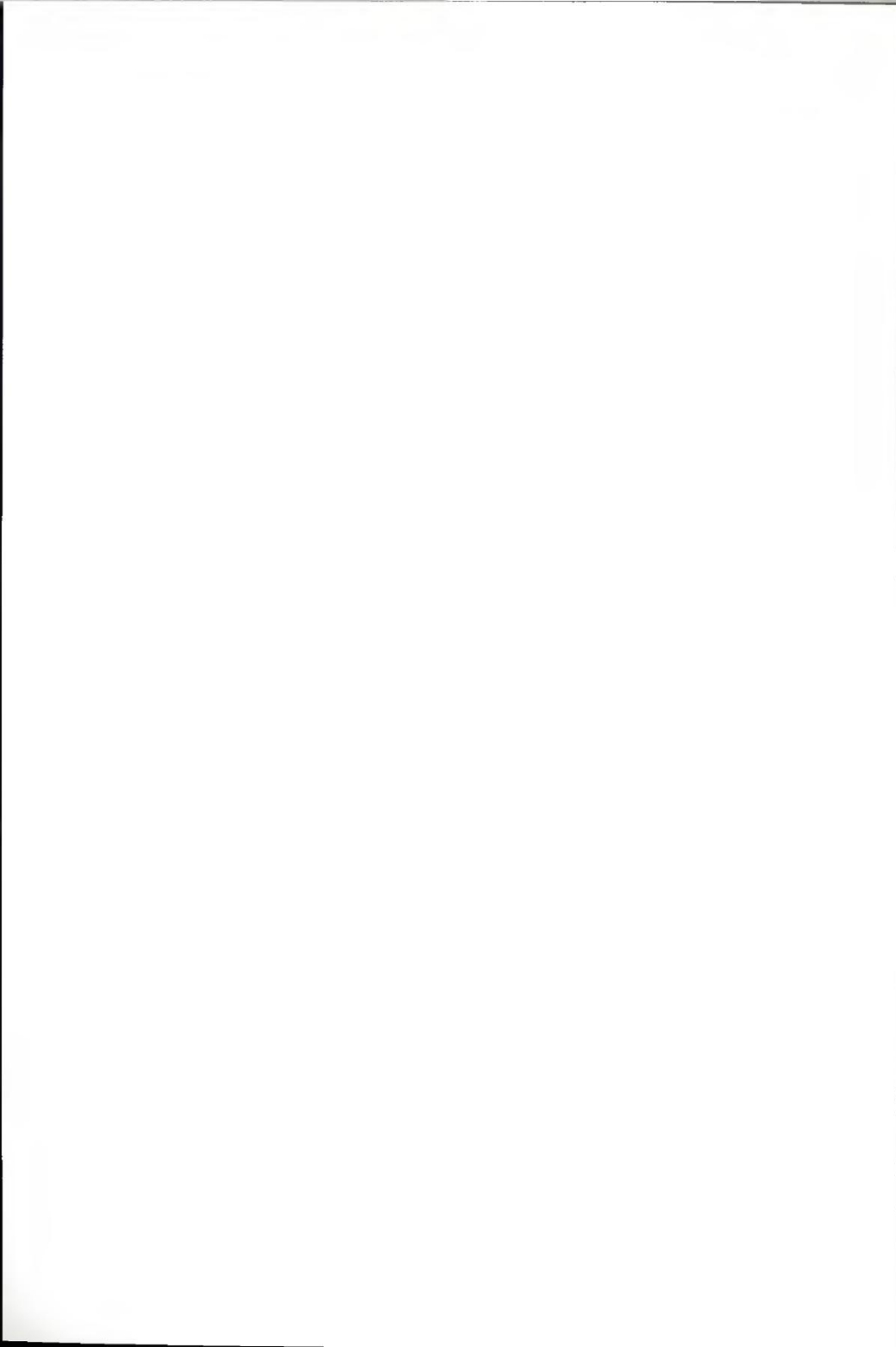
Drittens: Was tun? Aus einigermaßen sicherer Distanz zum Fach schlage ich zwei Dinge vor. Zum einen plädiere ich für eine Begriffsbereinigung, und zum andern für aktive Promiskuität. Beide Maßnahmen gehören jedoch zusammen und sind nur im Paket wirksam. Zuerst zur Begriffsbereinigung: Es macht je länger je weniger Sinn, den Begriff der Volkskunst „anthropologisch-vielperspektivisch“ (Niederer) auszuweiten. Begriffe haben ihre Grenzen - auf dem Weg zum Tagungsgebäude passierte ich heute morgen eine Galerie, die eine Ausstellung unter dem Titel „Abstrakter Naturalismus“ anzeigt. Statt dessen soll versucht werden, die Sache des populären Gestaltens erst einmal qualitativ different zu verstehen und zu bestimmen, zumal unter Fragestellungen weniger phänomenologischer Art als unter Vernetzung verschiedener Ansätze und Diskurse - vor allem auch der Designtheorie. Das wäre dann das, was ich als Promiskuität postulieren möchte.

Als mögliche Formen stehen Einzeluntersuchungen im Vordergrund, biografische Kontextualisierungen, die Befragung von Subkulturen, differenzierte Betrachtungen entlang von Funktionen, Lebensumständen, sozialen Kriterien, wie sie etwa Gert Selle seit längerem immer wieder vorlegt. Techniken und Verfahren spielen für diese Art der Erkenntnis keine zentrale, sondern bloß eine instrumentelle Rolle; Kriterien des funktionalen Zusammenhangs und insbesondere der medialen Vernetzung dafür eine entscheidende.

Zusammenfassend würde ich behaupten, daß die kulturelle Gegenwart, wie sie sich einem umfassenden Interesse an „Populärer Gestaltung“ darbietet, den uns zur Verfügung stehenden Begriffen längst ent schlüpft ist. Wir haben keine andere Wahl, als das zur Kenntnis zu nehmen und daraus die entsprechenden Folgerungen zu ziehen. Wenn Walter Keller und ich im Katalog „Herzblut“ von der heiklen Suche „nach jener programmatisch unsicheren Position“ redeten, „welche die Liebe zu Populärem ebenso einschließt wie Schutzmechanismen ange-

sichts seiner 'strotzenden Existenzsicherheit'²⁶, so ist das über die Beschäftigung mit Populärkultur hinaus zu verlängern: im Hinblick auf ein Verständnis von Gestaltung, mit dem sich in verschiedenen gesellschaftlichen Feldern sinnvoll und engagiert arbeiten läßt.

²⁶ *Heller/Keller* (wie Anm. 1), S. 36.



Reinhard Johler, Wien

Die Kunst, das Volk und seine Kultur

Miszellen zur rezenten Volkskunst-Debatte in Österreich

1. Kulturkampf

Das „Österreichische Museum für Volkskunde“ und die „Biennale“ von Venedig feierten 1995 ihr hundertjähriges Bestehen. Der fast idente Geburtszeitpunkt hatte ähnliche Gründungsintentionen mit sich gebracht. Doch das Biennale-Ausstellungsprinzip der nationalen Vertretung und des friedlichen, weil mit künstlerischen Mitteln ausgetragenen Wettbewerbs der Völker wird zunehmend als anachronistisch gesehen und wurde bereits von mehreren Ländern unterlaufen. 1993 wollte auch der von Peter Weibel bestückte österreichische Pavillon als einschlägig kritischer Beitrag verstanden werden: Transnational ausgelegt, wurde von den beteiligten Künstlern die Frage nach nationaler Identität gleich in mehreren Richtungen gestellt.¹ Christian Philipp Müller etwa zeigte ein ethnographisch inspiriertes und an Feldforschung erinnerndes Vielfach-Be- und Überschreiten nationaler Grenzen.² Doch nicht diese konkrete und auch nicht die insgesamt intendierte diskursanalytische Zugangsweise zu „Nation“ und „Identität“ sorgten für Publizität; Aufregung in der Öffentlichkeit stellte sich hierzulande erst durch die Bekanntgabe der internationalen Besetzung der vertretenen Künstler her. Der genannte Christian Philipp Müller ist Schweizer, die gleichfalls ausstellende Andrea Fraser Amerikanerin, und nur Gerwald Rockenschaub ist in Österreich geboren. Daß daher zwei von drei Österreich repräsentierenden Künstlern keine hiesigen Staatsbürger waren, führte, angespornt

¹ Peter Weibel: Der transnationale Pavillon. Österreichs Beitrag zur 45. Biennale von Venedig 1993. In: Ders. (Red.): Stellvertreter. Representatives, Rappresentanti. Österreichs Beitrag zur 45. Biennale von Venedig 1993. Wien 1993, S. 7-22.

² Christian Philipp Müller: Grüne Grenze. In: Ebd., Katalogteil (o. S.).

von Medien und an Biennale-Kunst normalerweise nur wenig interessierter Opposition, zu heftig protestierenden Wortspenden, die letztlich auch die österreichische Bevölkerung deutlich und nicht zum ersten Mal erregten. Denn schnell und ohne tiefere Zweifel stand erneut heimische Identitätsverteidigung an. Dabei wurde zwischen „Heldenplatz“³ und „Museumsquartier“ ein Konflikt weitergeführt, der im altgedienten Begriff „Kulturkampf“ bereits kulturpolitische Realität geworden ist. Die jeweilig herbeizitierten Argumente sind stereotyp, sie handeln primär von weitverbreiteter Abneigung gegenüber *moderner* Kunst und ihrem habituellen Umfeld: Kunst sei nicht mehr geschmackliches Vorbild, sie führe gar einen steten Kampf gegen das eigene *Volk*. Die Rede war und ist weiter - diffamierend genug - von „Staatskünstlern“ und von allzeit kritisierenden „Kaffeehausliteraten“, die, in behauptet avantgardistisch-linker Hegemonie und mit staatlicher Unterstützung, Kultur zu ihrem Monopol und zu ihrem eigenen ertragreichen Geschäft gemacht hätten. Von einer Handvoll Ideologen beabsichtigt und von willigen Kuratoren exekutierte, werde dadurch die diagnostizierte Distanz von Kunst und Volk auf Kosten des Steuerzahlers nur ständig größer. Der Journalist Günther Nennung hat zu anderem, doch ähnlich gelagertem Anlaß vor dem Hintergrund eines bekannten Wiener Trachtengeschäftes diesen Gedanken streitbar und gleichzeitig wetterwendig bilanziert: „Ein ganzes Zeitalter versinkt, mit ihm auch ein ganzes Kunst-Zeitalter. Das Taferl 'Moderne' schützt nicht vor dem Versinken.“ Das prognostizierte Ende der Moderne hat für Nennung besondere Ursachen: „Zum beklagenswert verlorenen Verhältnis zwischen Kunst und Volk fällt ihnen nix ein, als daß man über so was nicht abstimmen kann. Wer nämlich derselben Meinung ist wie das dumme Volk, ist jedenfalls kein Kultur-mensch.“⁴

Das Stichwort „Trachtenladen“, zu dessen Verteidigung Nennung angetreten ist, spricht das hier interessierende, mit traumwandlerischer Sicherheit eingesetzte Argumentationsmuster an. Denn so sehr die Debatte um den österreichischen Biennale-Beitrag beabsichtigt gewesen sein mag, so sehr ist doch die Konfliktrichtung eingeschränkt und daher,

³ Vgl. *Burgtheater Wien* (Hg.): Heldenplatz. Eine Dokumentation. Wien 1989.

⁴ Günther Nennung: Wer sind die Kulturkämpfer? In: *Profil*, 42, 12. 10. 1992. Nennung verteidigte in diesem Artikel die „Bandlkramerin“ und Besitzerin eines Trachtengeschäftes Gexi Tostmann, die als engagierte Gegnerin des „Museumsquartiers“ in die Öffentlichkeit getreten ist.

wie angedeutet, nur ein weiteres Detail einer seit längerem schwelenden Auseinandersetzung um Kunst- und Architekturpolitik; als „Kulturkampf“ gedeutet, ist damit eine köchelnde, doch jederzeit entflammbare österreichische Wort-Nutzung auf den Punkt gebracht. Der „Kulturkampf“ des 19. Jahrhunderts wird in rezenter österreichischer Lesart von den Konfliktparteien mit stereotypen Inhalten weitergeführt; sei es als staatlicher „Kampf gegen die Moderne“⁵ oder - wie bei Messepalast samt Leseturm, worauf sich Günther Nennung bezogen hat - als privat organisierte „Verhinderer im Lodenmantel“⁶. Hier kann dieser Langzeitausinandersetzung nicht im Detail nachgegangen werden, aber auf das konstituierende Merkmal soll doch hingewiesen sein. Auch wenn sich der „Kulturkampf“ längst begrifflich verselbständigt hat, läßt er doch nur wenige Denk- und Handlungsmöglichkeiten offen, die, jeweils an den Polen Zentrum-Provinz, Moderne-Tradition und Internationales-Heimatliches angesiedelt, mit wenigen Symbolen und Metaphern ausgetragen werden.⁷

Genau dieses eingeschränkte Potential zeigte sich in der kreativen Nachnutzung der Biennale-Auseinandersetzung. Denn eine Reaktion der angegriffenen Künstler führte zu einem interessanten, weil Österreich-Klischees nutzenden Jux: Sie spielten mit dem Symbolhaushalt ihrer Kontrahenten und ließen sich auf dem offiziellen Plakat und auf der Rückseite des Ausstellungskataloges in Tracht gekleidet in einem Wiener Beisl abbilden.⁸ Christian Philipp Müller verarbeitete die Umkleidung noch weiter und gestaltete mit Bregenzerwälder Frauen-trachten in der Wiener Galerie „Metropol“ eine Ausstellung. In Anlehnung an die 1953 in New York gezeigte „Family of Man“ führte er eine „Feldforschung in Sachen österreichische Identität“ durch. Die „Family of Austrians“ wurde so zu „einer Art Nachhilfeunterricht - diesmal in Sachen Tracht.“⁹ Dieser sichere und vielfach zu belegenden Reflex der

⁵ Gert Kerschbaumer, Karl Müller: *Begnadet für das Schöne. Der rot-weiß-rote Kulturkampf gegen die Moderne* (= Beiträge zu Kulturwissenschaft und Kulturpolitik 2). Wien 1992.

⁶ Horst Christoph: *Verhinderer im Lodenmantel*. In: Profil, 43, 19. 10. 1992.

⁷ Reinhard Johler: *Das Österreichische. Vom Schönen in Natur, Volk und Geschichte*. In: *Schönes Österreich. Heimatschutz zwischen Ästhetik und Ideologie* (= Kataloge des Österreichischen Museums für Volkskunde 65). Wien 1995, S. 31-39.

⁸ Weibel (wie Anm. 1), Rückseite.

⁹ *Trachten-Umzug als Österreich-Bild*. In: Der Standard, 5. 11. 1993; Christian Meyer: *Christian Philipp Müller und die Familie der Österreicher*. In: Camera Austria International 49, 1994, S. 15-23.

getätigten Beheimatung leitet die Debatten um Modernes gezielt in eine Richtung. Denn auch die „Kaffehausliteraten“ wurden und werden mit einem analogen und dauerhaften Gegenbild konfrontiert: „Den urbanen Schriftstellern stellte die Kritik die erdigen Schönherrn und Waggerls gegenüber. Dem bodenlos Entwurzelten das bodenständig Völkische.“¹⁰

Der solcherart auf staatlicher Bühne ausgetragene „Kulturkampf“ hat längst, wenn auch ein wenig intellektuell-ethnologisch aufgerüstet, regionale Kulturpolitik zurückerobert. In Oberösterreich etwa sieht der „Goldhauben-Flügel der Freiheitlichen“¹¹ heimatliche Werte durch das engagierte „festival der regionen“ gefährdet. Dort würde, so die freiheitliche Kritik, das „hoamatland“ sogar „verjazzt“. Dieses „Durchgemischtwerden“ verschiedener, doch national fixierter Stilrichtungen stelle - in gedanklich schlichter Weiterführung des Ethnopluralismus - gar eine zu bekämpfende „Beleidigung“ aller Gattungen dar. Für heimische Kulturpolitik sei daher ethnopuristisch ein verstärktes Angebot an „Volkslied, Volkstanz, Turnen“ zu fordern.¹²

Daß Volkskunst in dieser Kampfansage fehlt, ist - wie noch zu zeigen sein wird - purer Zufall. In analog einfacher Rhetorik steht auch sie für nationale Reinheit einerseits und für die unterscheidbare Buntheit der Nationen andererseits. Sie ist damit national gesichert bzw. identifizierbar und sie schließt als weiteres konstitutives Merkmal die beklagte Kluft von Volk und Kunst, von Produktion und Rezeption. Volkskunst bietet damit die gern zitierte Kontrastfolie zur Gegenwartskunst. Auch wenn in der Gegenwart nur mehr selten angeführt, bleibt eine der wichtigsten intellektuellen Ausgangspositionen des „Kulturkampfes“ doch evident. Anhand von „Symptomen“ der Gegenwartskunst hat der Kunsthistoriker Hans Sedlmayr in den fünfziger Jahren den „Verlust der Mitte“ beschrieben und diesen Gedanken zum Stehsatz aller folgenden „Kulturkämpfer“ gemacht.¹³ Nicht zufällig ist Sedlmayr schon zwei

¹⁰ Georg Hoffmann-Ostenhof: Sehnen sich die österreichischen Intellektuellen wirklich nach der harten Hand des Jörg Haider? Todestrieb beim Mokka. In: Profil, 7, 13. 2. 1994.

¹¹ Klaus Nüchtern: Kampf um Kopf & Beine. In: Falter, 20, 19. - 25. 5. 1995.

¹² Didi Neidhart: „Hoamatland“ darf nicht verjazzt werden. Über den Kulturkampf der F in Oberösterreich. In: Kunstfehler, 10, 1995, S. 16-17; vgl. auch Reinhard Johler: Volkskultur - oder: die Geschichte des „Steirerhütels“. In: Medien Journal 3, 1995, S. 3-10.

¹³ Hans Sedlmayr: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. Frankfurt/M. 1955 (Salzburg 1948). Hier geht es freilich weniger um den Inhalt des Buches als um dessen eintönige Nutzung in den sechziger und siebziger Jahren. Vielfach abgedruckt, wurden wenige Zitate fast credohaft zum „Kulturkampf“-Motto

Jahrzehnte früher auf „Volkskunst“ gestoßen. In einem Aufsatz über „Österreichs bildende Kunst“ sah er einen „geahnten“, aber noch nicht klar erkannten „Zusammenhang“ zwischen hoher Kunst und Volkskunst („Kunst der Bauern“): „Denn echte Kunstwerke gibt es in jeder Schichte des volklichen Schaffens, in jedem seiner Bezirke sind sie - so viel wissen wir gewiß - das Werk individueller Meister. Die Geschichte der hohen Kunst wird ein Bündnis mit der Geschichte der Volkskunst eingehen, die selbst erst im Entstehen ist und sich hüten muß, nicht nur Geschichte der Bauernkunst zu bleiben.“¹⁴ Dieses Zitat thematisiert gleich mehrere Inhalte: Es belegt eine zeittypische Konjunktur des Themas, es benennt die (staatlich geförderte) Konstruktion von „Volkskunst“ und begründet die verstärkte intellektuelle Nachfrage: Es geht um die Volks- und Hochkunst verbindende gemeinsame (Wiederer)Hebung zur nationalen Kunst. Daneben darf aber nicht vergessen werden, daß vier Jahrzehnte nach Alois Riegl und mehr als zehn Jahre nach Hans Tietze¹⁵ wiederum ein anerkannter Forscher Volkskunst in das elitäre Feld der Kunstgeschichte eingebracht hatte. In gewisser Weise nahm Sedlmayr zwar dafür volkskundliche Vorleistungen in Anspruch, doch gleichzeitig erweiterte er das wissenschaftliche Diskursumfeld deutlich.¹⁶ Diese Breite in selten hergestellter Volkskunst-Genealogie gilt es hier ebenso aufzuzeigen wie die argumentative Verengung, die Volkskunst als Depot des Eigenen und Reinen vorgedeutet hat. Doch kann eine Behandlung von Volkskunst hier - ergänzend zur an sich guten

erhoben, vgl. Kunst ins Volk 5, 1953/54, S. 54. Wie umstritten Sedlmayr war, zeigt ein weiterer Artikel dieser Zeitschrift: *Hans H. Pilz*: Vertraulich an alle: Sedlmayr sofort abschießen! In: Kunst ins Volk 7, 1956, S. 89-90).

¹⁴ *Hans Sedlmayr*: Österreichs bildende Kunst. In: *Josef Nadler, Heinrich v. Srbik* (Hg.), Österreich. Erbe und Auftrag im deutschen Raum. Salzburg 1936 (3. Aufl.), S. 329-346, hier S. 329 u. 343.

¹⁵ *Hans Tietze*: Volkskunst und Kunst. In: Die bildenden Künste 2, 1919, S. 225-226; vgl. auch *Arthur Haberlandt*: Gedanken über Volkskunst. In: Ebd., S. 227-232.

¹⁶ Hier soll vor allem auf die wenig beachtete Rezeption verwiesen werden; interessant zu untersuchen wäre, ob der von Sedlmayr präferierte Begriff „Bauernkunst“ in Anlehnung an *Karl von Spieß* (Bauernkunst, ihre Art und ihr Sinn. Grundlinie einer Geschichte der unpersönlichen Kunst. Wien 1925) aufgegriffen wurde. Vgl. zur kunstgeschichtlichen Betrachtungsweise *Wolfgang Brückner*: Volkskunst und Realienforschung. In: *Edgar Harvolk* (Hg.): Wege der Volkskunst in Bayern. Ein Handbuch (= Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte 25). München - Würzburg 1987, S. 113-139.

Forschungslage¹⁷ - nur in kleinen Wegmarkierungen, in verorteten Miszellen, in einer thematischen Topolatrie¹⁸ geschehen.

2. Orte der Volkskunst

Der Stadtbewohner sieht, Robert Musil moderat abgewandelt, viel, nicht aber Denkmale - und auch nicht Türschilder. Während vieler Jahre übersehen, ist am Hauseingang des Wiener „Instituts für Volkskunde“ eine tote Klingel-Adresse angebracht: „Kunst ins Volk“. Tatsächlich befanden sich in diesem Gebäude ab 1953 Verlag und Redaktionssitz der gleichnamigen, 1949 bis 1969 von Karl Strobl herausgegebenen Zeitschrift, die, ihrem Untertitel entsprechend, für „Freunde der bildenden Künste, Malerei, Graphik, Plastik, Architektur und Kunsthandwerk“ gedacht und als Bindeglied zwischen „Künstler und Volk“ konzipiert war.¹⁹ Intention und Titel führen in eine längere Tradition von Kunstvermittlung und Geschmacksbildung, deren Spektrum, ideologisch widersprüchlich weit gefächert, sozialdemokratische Bemühungen der zwanziger Jahre²⁰ ebenso einschließt wie etwa die Zielvorstellungen der nationalsozialistischen Zeitschrift „Kunst dem Volk“²¹. Auch wenn sich „Kunst ins Volk“ anfänglich noch bemüht offen zeigte, stellte doch schon der Schriftleiter Karl Strobl²² eine inhaltliche und personelle Kontinuität zu nationalsozialistischer Kunstpolitik her. Bereits in den ersten

¹⁷ Vgl. zusammenfassend zur österreichischen Forschungslage: *Olaf Bockhorn*: Volkskunst: Gestern - Heute - Morgen. In: Jahrbuch für Volkskunde und Museologie des Bezirksheimatmuseums Spittal/Drau 8, 1994, S. 13-30; *Franz Grieshofer*: Erforschung und Bewertung von Volkskunst in Österreich. In: Jahrbuch für Volkskunde NF 15, 1992, S. 81-104.

¹⁸ *Karl Markus Michel*: Die Magie des Ortes. Über den Wunsch nach authentischen Gedenkstätten und die Liebe zu Ruinen. In: *Die Zeit*, 11. 9. 1987.

¹⁹ Die Zeitschrift wurde zunächst im Künstlerhaus herausgegeben: „Kunst ins Volk. Zeitschrift für Freunde der bildenden Künste, Graphik, Plastik, Architektur, Kunsthandwerk“, Jg. 1, 1949 - Jg. 13, 1962/63; ab Jg. 14 - Jg. 20, 1969/70: „Kunst ins Volk. Zeitschrift für Freunde der bildenden Künste“.

²⁰ „Kunst und Volk. Mitteilungen des Vereines Sozialdemokratische Kunststelle“, Wien 1926-31.

²¹ Die Zeitschrift „Kunst dem Volk. Monatsschrift für bildende und darstellende Kunst, Architektur und Kunsthandwerk“ wurde von Heinrich Hoffmann herausgegeben.

²² Zu Strobl, der als „leidenschaftlicher Bekämpfer seiner deutschen Volkszugehörigkeit und unbeeinträchtiger Kämpfer gegen alles, was unserem Volke und was der Kunst feindlich war“ gepriesen wurde, s. *Fritz Stübner*: In memoriam Karl Strobl. In: *Kunst ins Volk* 20, 1969/70, S. 3-4. Vgl. *Margarethe Lasinger*: „die pause“ und andere Kulturzeitschriften zur Zeit des Austrofaschismus. Ein Beitrag zur Erforschung historischer Kulturkommunikation und der Kulturpolitik des Ständestaates. Dipl. Arb. (Gruwi-Fak.). Wien 1994, S. 207 ff.

Jahrgängen der Zeitschrift rückten denn auch schnell die tatsächlichen Intentionen in den Vordergrund: „Kunst ins Volk“ zielte auf eine Rehabilitierung von nationalsozialistischen Künstlern und positionierte sich deutlich im rechtsradikalen Umfeld.²³ Mit diesem Ziel eröffnete die Zeitschrift eine breite Front gegen „moderne“ oder „abstrakte Kunst“²⁴ im allgemeinen und gegen die hiesige Avantgarde im besonderen. Die recht zahlreichen „Wiener Bilderstürmereien“ der fünfziger und sechziger Jahre wurden begeistert begrüßt - begrüßt mit Begriffen, die sich zu den wenigen Schlagwörtern des „Kulturkampfes“ weiter verfestigen sollten. Hier wie interessanterweise auch in der Berichterstattung zu den Biennale-Veranstaltungen wurden Wortrepertoire und Argumentationsmuster zu reaktionärer Kunstkritik geformt. Dabei wurde erstens Gegenwartskunst als „Verfallserscheinung“ gebrandmarkt, die einer internationalen Uniformierung und damit einer „charakterlosen Nivellierung“ anheimgefallen sei; gegen diese „Entnationalisierung“ müsse ein „Endkampf“ geführt werden, da, von dieser Gegenwartskunst betrieben, ein „Untergang des Volkstums“²⁵ drohe. Zum zweiten wurde - nationalsozialistisches Gedankengut fortführend - Kunst an sich relativiert. Moderne Kunst galt als „sogenannte Kunst“, als „entartet“, als „Unkunst und Afterkunst“, gegen die sich die Abscheu des Volkes richten würde. Das Volk und dessen erhofft ablehnender Geschmack wurde damit drittens zum zentralen Argument: „Ist unser Volk noch zu dumm, um diese abstrusen Gebilde zu verstehen - oder ist es noch zu gesund dazu?“²⁶ Viertens vermuteten die „Kunst ins Volk“-Redakteure in moderner Kunst Geschäftemacherei, die, von staatlich unterstützten „Kunstdiktatoren“ aus „linksintellektuellem Milieu“ gefördert, zur entnationalisierenden „Umerziehung“ führen würde. Konkret wurde damit der gesunde „Volkswillen“ sowie die vom Volk bezahlten „Steurgelder“ gegen Kunst ausgespielt und Mehrheitsempfindungen als populistisches Argument eingeführt. Denn man sei „in Österreich längst

²³ In der Zeitschrift wurde neben Werbung für rechtsradikale Organisationen und Publikationen etwa auch die „Kriegsschuldfrage“ debattiert. Gleichzeitig wurde in einer langen Artikelserie die Frage aufgeworfen „War Adolf Hitler künstlerisch begabt?“ (Kunst ins Volk 15, 1964/65, S. 27-42, 79-81, 110-114, 185-189; 16, 1965/66, S. 53-59.)

²⁴ Vgl. etwa die in der Abo-Karte angegebene Zielsetzung, die dem 11. Jg., 1960, beigelegt wurde.

²⁵ Kunst ins Volk 5, 1953/54, S. 247.

²⁶ Karl Strobl: Zur XXVII. Biennale in Venedig. Exkurs über moderne Kunst. In: Kunst ins Volk 5, 1953/54, S. 171-188 u. 208-211.

dazu übergegangen [...], dem Volke von oben herab vorzuschreiben, was für eine Art von Kunst ihm zu gefallen habe, und zwar unbekümmert darum, was dieses Volk selbst dazu zu sagen hat.“²⁷

Tatsächlicher Beliebtheit beim Volk hingegen würden sich - in weiterer einschlägiger Diktion - deutsche Meister, Biedermeier- und Heimatkünstler erfreuen. Insbesondere die während der „Salzburger Festspiele“ in den frühen fünfziger Jahren durchgeführten Ausstellungen der „Vereinigung volksnaher Kunst in Österreich“ fanden tatkräftige publizistische Unterstützung. Die dort ausstellenden „Freunde traditioneller Kunst“ garantierten Realismus, Verständlichkeit und Breitenwirksamkeit und wollten damit „Gegengewicht“ zur heftig abgelehnten „Gegenwartskunst“ sein. In der Tat aber waren sie durch Austrofaschismus und Nationalsozialismus kontaminierte Künstler, die mit Vorliebe auf die „beliebten Genres alpenländischer Trachten und bäuerlichen Volkstums“²⁸ setzten. Der Begriff „Volkskunst“ fällt in „Kunst ins Volk“ nur selten; in einem Gedicht wird er etwa ironisch mit einem klecksenden Burschen in Verbindung gebracht, der von seinem Vater trotz fehlenden Talents als Künstler gelobt wird.²⁹ Diese satirisch gemeinte negative Einfärbung war zunächst als Kritik gegen gerade populäre Laienkunst-Konzepte wie auch gegen bemühte Vermittlungsversuche zur modernen Kunst gedacht.³⁰ In Wahrheit aber stand „Volkskunst“ in einer Reihe von geadelten Begriffen zur „Rettung des Abendlandes“, die es gegen blind betriebene und in einem Artikel eigens aufgelistete „Kulturzerstörung“ zu verteidigen galt: „Darum fort mit den Heimatfilmen und her mit den Mord- und Sexualproblemen! - Fort mit den deutschen Dichtern und her mit halb- und ganzseidenen Zuhältergeschichten in- und ausländischer Autoren. Fort mit dem Volkslied und her mit der Negermusik.“³¹

Dieses „Kunst ins Volk“-Zitat wie auch dessen gedankliche Fortführung - weg mit Volkskunst und her mit der abstrakten Kunst - stammt

²⁷ Karl Strobl: Unterrichtsministerium und „Kunst ins Volk“. In: Kunst ins Volk 6, 1955, S. 104-113.

²⁸ Vgl. Kunst ins Volk 3, 1951, S. 153-154 u. 451-453; Salzburger Nachrichten, 21. 7. 1952.

²⁹ Kunst ins Volk 9, 1958, S. 152.

³⁰ Vgl. beispielhaft die scharfen Reaktionen auf die Veranstaltung „Das gute Bild für Jeden“ (*Das Amt für Kultur und Volksbildung auf gefährlichen Wegen*. In: Kunst ins Volk 9, 1958, S. 150-152).

³¹ Kunst ins Volk 10, 1959, S. 262-270.

aus dem Jahre 1959. Es überrascht, daß dasselbe Argument ohne Schwierigkeiten auch im gegenwärtigen Kunstdiskurs eingesetzt werden kann. Doch diese offen gezeigte Kontinuität läßt sich schon damit erklären, daß „Kunst ins Volk“ nur eine - mit Sicherheit nicht die wichtigste, wohl aber die national radikalste - der Agenturen war, die zumindest indirekt Diskurse um Kunst inhaltlich verfestigten und mit „Volkskunst“ konterkarierten. Eine Nähe zu akademischer und dilettantisch betriebener Volkskunde ergibt sich gleich mehrfach: Die wohl zufällige, topographisch enge Nachbarschaft zur universitären Volkskunde ist ebenso zu nennen wie die Tatsache, daß etwa Arthur Haberlandt in „Kunst ins Volk“ publiziert hatte.³² Doch wichtiger ist, daß sich diese Kunstbemühungen mit volkskundlich-pflegerischen Anliegen trafen und daß die gesuchten Bindeglieder „Volkstum“, „Tradition“, „volksnahe Kunst“ oder „Volkskunst“ auch volkskundlichen Wissensbeständen entstammten.

Volkskunst mag derart wie auch Volkskunde zunächst nur harmlos anmutender Nebenaspekt eines langfristig angelegten und bei Gelegenheit reaktivierbaren kulturkritischen Deutungspotentials innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft sein.³³ Doch zugleich ist sie künstlerisch-ästhetisches und - worauf Gottfried Korff besonders verwiesen hat - „ideologisches Konstrukt“ mit weitgefaßten Optionen: Diese reichen von direktem „politischen Einsatz“ bis hin zur Funktion eines Leitbegriffes in der Auseinandersetzung mit Moderne und moderner Kunst: Volkskunst ist Kontrastbild und Gegenpart wie auch Stimulans der Moderne.³⁴ Man mag diese Widersprüchlichkeit dem Kunstwort „Volkskunst“ selbst zuschreiben. Welcher Inhalt aber akzentuiert und in den Vordergrund gerückt wird, hängt von sich herausbildender nationaler Lesart ab. Korff hat an anderer Stelle die enge Verbindung von Eliten- und Volkskunst in

³² Arthur Haberlandt: Ein Museumsversuch und seine Folgen. In: *Kunst ins Volk* 6, 1955, S. 90-93. Haberlandt nutzte dieses Medium, um seine Abrechnung mit der Museumsneugestaltung von Leopold Schmidt auszutragen.

³³ Wolfgang W. Mommsen: Die Herausforderung der bürgerlichen Kultur durch die künstlerische Avantgarde. Zum Verhältnis von Kultur und Politik im Wilhelminischen Deutschland. In: *Geschichte und Gesellschaft* 20, 1994, S. 424-444, vgl. insbesondere die Bemerkungen zu den „Rembrandtdeutschen“ sowie zur Kunsterziehungsbewegung (S. 436).

³⁴ Gottfried Korff: Volkskunst als ideologisches Konstrukt. Fragen und Beobachtungen zum politischen Einsatz der „Volkskunst“ im 20. Jahrhundert. In: *Jahrbuch für Volkskunde* NF 15, 1992, S. 23-49.

der Schweiz dargestellt;³⁵ in Österreich hingegen scheint derselbe Dialog stillgesetzt, erscheinen Avantgarde und Volkskunst nur in streng getrennten und in Gegensatz zueinander befindlichen Gattungen zu existieren, die letztlich in „gut“ und „böse“ aufzulösen sind. Dies hat nur zum Teil mit vergangener Realität, viel aber mit folgender Deutung und Einbindung in nationale Kunstdiskurse zu tun: Volkskunst ist hierzulande Kunstkritik, und sie ist gleichermaßen Kritik an der Moderne.

Wie nun das (offene) Wort zur (festen) Sache wurde, soll nur punktuell und beispielhaft am „Österreichischen Museum für Volkskunde“ beleuchtet werden, das Volkskunst über Text, Sammlung und Ausstellung zu umschreiben begann.³⁶ Zwar nutzte diese Institution mit Energie die von außen an sie herangetragene Volkskunst-Nachfrage zur eigenen Positionierung, doch gelang es ihr nicht wirklich, Definitionsmacht in dieser Thematik zu werden. Schnell ausgemacht werden kann die gesellschaftliche Nachfrage in den „Jahresberichten“ des Museums, als schlichten, doch tauglichen Indikatoren jener zwei Konjunkturzeiten der Jahre nach der Jahrhundertwende - Stichwort: „Volkskunde und Volkskunst ist heute überall die Losung“³⁷ - und der dreißiger Jahre, in denen „Volkskunde und Volkskunst“ zu einem „Schlagwort und Aushängeschild des vaterländischen Gedankens“³⁸, zu einer „Pflanzschule des gewerblichen künstlerischen Schaffens im heimattreuen Geiste“, zum „Wahrzeichen Deutschösterreichs und seiner kulturellen Mission in seiner bisherigen Völkerumwelt“³⁹ erklärt wurden.

Die genannten Jahrzehnte beschreiben höchst unterschiedliche zeitgeschichtliche Situationen, die eigene Lesarten von Volkskunst notwendig machen. Doch trotz Diskontinuität zeigen sich vor allem überraschende Gemeinsamkeiten: Fach und Thema, Volkskunde und Volkskunst, werden ident gesetzt⁴⁰ und, wenn auch in unterschiedlicher

³⁵ Gottfried Korff: Volkskunst im Wandel. In: Paul Hugger (Hg.): Handbuch der schweizerischen Volkskultur. Bd. 3, Zürich 1992, S. 1351-1373.

³⁶ Vgl. Leopold Schmidt: Das österreichische Museum für Volkskunde. Werden und Wesen eines Wiener Museums. Wien 1960, S. 53-62.

³⁷ Beispielhaft: „Aufruf!“ In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 13, 1907, S. 1-2.

³⁸ Michael Haberlandt: Jahresbericht des Vereines und Museums für Volkskunde für das Jahr 1933. In: Wiener Zeitschrift für Volkskunde 39, 1934, S. 33-40.

³⁹ Michael Haberlandt: Vierzig Jahre Verein und Museum für Volkskunde. In: Wiener Zeitschrift für Volkskunde 39, 1934, S. 77-83.

⁴⁰ Vgl. Konrad Köstlin: Volkskunst und Volkskunde. Nachgetragene Liebe oder Die Geschichte einer Entfremdung. In: Kieler Blätter zur Volkskunde 22, 1990, S. 125-140.

Gewichtung, als kulturimperiale Geste nach innen und nach außen verstanden: Sie wurden zum Zeitpunkt der Vielvölkermonarchie in staats-erhaltender Intention eingesetzt, währenddessen Volkskunde und Volkskunst später die angestrebte kulturelle Dominanz von deutschorientierter Ständestaat-Ideologie im Donauraum unterstützen sollte. Volkskunst hatte somit eine deutlich inter-nationale⁴¹ und über „Heimatkunst“ eine dezidiert nationale Schlagseite. Arthur Haberlandt hatte Mitte der dreißiger Jahre diese Zielvorgaben noch weiter zum umfassenden und antimodern gerichteten Lebensstil des Gemeinschaftlichen erweitert: „Volkskunst ist uns Lebenssinn, Lebensinhalt, nicht bloß leerer Kunstbegriff. Sie ist uns Ausdruck einer bestimmten Lebenshaltung, einer Lebenshaltung, die die Menschen zu einer Gemeinschaft zusammenführt und das ihnen Gemeinsame gestaltet.“⁴² Dieser ganzheitlich angetragene Definitionsversuch belegt, daß Volkskunst-Nachfrage weit über volkskundlich-wissenschaftliche Angebote hinausging; Volkskunde war nicht Motor, sondern Nutznießer und opportuner Mitvollzieher dieser Bestrebungen⁴³ - von Bestrebungen, die dank spezifischer Entdeckung und inhaltlich offener Ausformulierung Volkskunst als Versprechen verstanden. Es waren diese mitgedachten Sicherheiten, die dem Thema Konstanz und hin und wieder bis in die Gegenwart auch Aktualität verliehen haben.

3. Versprechen

Michael Haberlandts theoretische Bemühungen, seine politischen Einordnungen und die in den Ausstellungen programmatisch verdichteten Volkskunst-Konzeptionen gaben dem eben erst wissenschaftlich entdeckten Thema ein spezifisches Profil; es war ein Profil, das durch

⁴¹ Zur Internationalisierung von Forschung im Gefolge des Prager Volkskunstkongresses im Oktober 1928 sowie zur Stellung Wiens s. *Arthur Haberlandt: Der I. Internationale Volkskunstkongreß in Prag und seine Ergebnisse*. In: *Wiener Zeitschrift für Volkskunde* 33, 1928, S. 129-134; darin sprach Haberlandt von der Gründung einer „Oesterreichischen Volkskunstkommission“ und gab der Hoffnung auf staatliche Förderung Ausdruck, da Österreich „als klassisches Land der Volkskunstforschung“ anerkannt sei (*Wiener Zeitschrift für Volkskunde* 36, 1931, S. 88).

⁴² *Führer- und Schulungstagung in Schloß Drauhofen*, September 1935. In: *Heimatland* 4, 1935, S. 90-91.

⁴³ Wie bedeutend die Nachfrage nach Volkskunst in den dreißiger Jahren war und wie wenig diese der Volkskunde bedurfte s. *Lasinger* (wie Anm. 22), S. 110 ff.

Praxis im doppelten Sinne geformt war - durch die Objekte selbst und durch die Lebenspraxis der Monarchie. Bei aller Vielfältigkeit lassen sich zwei grundsätzliche, doch in sich widersprüchliche Positionen ausmachen, die in der Folge an den Polen primitiver⁴⁴ (also vormodern internationaler) und nationalisierter Volkskunst (Heimatkunst) angesiedelt waren; sie signalisierten - je nach Bedarf - Einheitlichkeit oder Differenz von altüberlieferter volkstümlicher Kultur. Damit war die hiesige Volkskunstbestimmung - was hier mehr thesenhaft⁴⁵ behauptet, als detailliert ausgeführt werden kann - Teil von weit allgemeineren zeitgenössischen Kulturdiskursen. Neben dem kunstgewerblich abgehandelten Verhältnis von Kunst und Volk stand dabei vor allem die Frage im Vordergrund, ob Objekte nationale Herkunft in sich einschließen würden.⁴⁶ Der monarchietreue Haberlandt mußte diese Annahme notwendigerweise zurückweisen, zumindest aber weit ausdifferenzieren. Theoretisch auf eine eigenwillige Primitivismus-Rezeption gestützt, methodisch auf Vergleich und weltanschaulich auf eine sich selbst verordnete „Unbefangenheit in nationalen Dingen“ zielend, konnte er mit Überzeugung für Vergangenheit und Gegenwart eine „vielfache überraschende Identität der urwüchsigen nationalen Grundlagen unserer Bevölkerung“ konstatieren. Volkskunst, so verstanden, beinhaltete zwar einen Restbestand althergekommener Nation, wurde aber als möglicher Indikator für moderne nationale Strömungen abgelehnt. Haberlandt stand dementsprechend nationalen Forschungs- und Ausstellungsbemühungen um Volkskunst ablehnend gegenüber und hielt auch Distanz zu national motivierten - und ohnehin anderswo vermuteten - kunstgewerblichen Erneuerungen. Selbst wenn er „nationale Besonderheiten in Tracht und Ornamentik“⁴⁷ zugeben mußte, interpretierte er „national“ auf altertümlich-„stammheitlich“ zurück und entschärfte damit aktuelle Nutzungsmöglichkeiten national erkannter Objekte: „Volk ist eben Volk, wenn es

⁴⁴ *Gottfried Korff*: Volkskunst und Primitivismus. Bemerkungen zu einer kulturellen Wahrnehmungsform um 1900. In: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 48/97, 1994, S. 373-394.

⁴⁵ *Reinhard Johler*: Das Ethnische als Forschungskonzept: Die österreichische Volkskunde im europäischen Vergleich. In: *Klaus Beitzl, Olaf Bockhorn* (Hg.): *Ethnologia Europaea. Plenarvorträge* (= Veröffentlichungen des Instituts für Volkskunde der Universität Wien 16/II). Wien 1995, S. 69-101.

⁴⁶ Vgl. *Bernward Deneke*: Die Entdeckung der Volkskunst durch das Kunstgewerbe. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 60, 1964, S. 168-201, hier S. 187 f.

⁴⁷ Beispielhaft: *Michael Haberlandt*: Bericht über das Verwaltungsjahr 1900 des Museums für österreichische Volkskunde. In: *Zeitschrift für österreichische Volkskunde* 7, 1901, S. 41.

auch in verschiedenem Rock, sogar in aufgestutztem Nationalkleid steckt: denn Volk ist Einfalt und Beschränktheit, ist Tüchtigkeit und Natur allenthalben, wo man es aufgreifen mag, außer in der Nähe der Kontagiensphäre der städtischen Weltkultur.“⁴⁸ Tatsächlich war aber die Ausgangslage schwieriger. Denn in den Städten fand sich nicht nur internationale Gleichmacherei, sondern auch, wie etwa gerade in Prag, der Sitz nationaler Bewegungen, die Volkskunst mit zu ihrem Thema gemacht hatten und von der Überzeugung erfüllt waren, daß die slawische und auch tschecho-slawische Volkskunst, weil bis in die Gegenwart überlebend, der deutschen überlegen waren. Haberlandt mußte sich daher gegen dieses Erbstück von Alois Riegl wehren und er mußte Forschern konkret entgegentreten, die gerade im Bereich von Ornament und Volksstickerei nationale Intentionen behaupteten. Zumal aber derartige Fehden in der volkskundlichen scientific community der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg nicht allzu häufig waren, konnte Volkskunst in den gesamtstaatlichen Rahmen eingepaßt und als Beleg für den historischen, fast natürlichen Zusammenhalt der Monarchie genommen werden.

Nicht die nationale, sondern die staatliche Prägung von Volkskunst, war das erste, recht attraktive Versprechen. Es mußte im übrigen mit dem Untergang der Monarchie nicht notwendigerweise obsolet werden, sondern konnte, wie bereits erwähnt, ohne größere Schwierigkeiten in eine besondere kulturelle Sendung umgemünzt werden; die altertümlichen nationalen Restbeständen standen ohnehin für Heimatkunst zur Nationalisierung offen. Das zweite Versprechen schien eine Aufhebung der Moderne zu ermöglichen. Denn Volkskunst löste den bewußt gewordenen und bedauerten Widerspruch von Elite und Volk auf der einen sowie von Kunst und Volk auf der anderen Seite auf;⁴⁹ Volkskunst stammte aus dem Volk und entsprach dem Geschmack des Volkes. Diese Vorstellung gab dem Deutungsprojekt Volkskunst eine besondere Relevanz: eine streng vertikal gegliederte Gesellschaft suchte gemeinschaftlich orientierte horizontale Alternativen. Das dritte durch die Wissenschaftler in Volkskunst eingelagerte Versprechen folgte Ansprüchen, die von der Kunst nur mehr bedingt erfüllt werden konnten: Volkskunst

⁴⁸ *Michael Haberlandt*: Ausstellung österreichischer Hausindustrie und Volkskunst. In: *Kunst und Kunsthandwerk* 9, 1906, S. 24-52.

⁴⁹ Vgl. *Bernward Deneke*, Beziehungen zwischen Kunsthandwerk und Volkskunst um 1900. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1968, S. 140-161, hier S. 141 f.

offeriere eine besondere Form des inter-nationalen Sich-Kennen- und Schätzenlernens. Dies war nicht nur Ziel der vom „Völkerbund“ durchgeführten Volkskunst-Tagungen der Zwischenkriegszeit, sondern stereotype Wiederholung seit Beginn der Beschäftigung mit Volkskunst. So hieß es etwa 1935 zu der in der Künstlervereinigung „Hagenbund“ organisierten Ausstellung „Ungarische Volkskunst“, daß diese durch den gegebenen Einblick in die „Volksseele“ eine tiefe und urgründige Freundschaft fördere.⁵⁰ Genau sechzig Jahre später fand im niederösterreichischen Krems an der Donau unter der Patronanz der „Internationalen Organisation für Volkskunst“ das „14. Internationale Folklore Festival“ unter dem gutgemeinten Motto „Völker im Dialog“ statt. Diese Veranstaltung sei - so ist dem Programmheft zu entnehmen - „beliebte Drehscheibe für freundschaftliche Kontakte und für den internationalen Austausch“. Denn gerade „Folklore“ deute Vielfalt und Herkommen an und sei mehr als alle anderen Bemühungen dazu prädestiniert, „Türen zum Verständnis anderer Völker und Kulturen“ zu öffnen.⁵¹

4. Die Farben des Nationalismus

Das Folklore-Festival brachte die „Völker“ nicht nur im bewußt bunt gestalteten Programmheft in „Dialog“, sondern bot durch die teilnehmenden Gruppen selbst ein Bild farbenfroher Buntheit - mit klarem Gefälle allerdings: je weniger exotisch, desto weniger bunt. Dieser Umstand wie auch die konkret getragenen Farbkombinationen der beteiligten Folklorevereine halfen, trotz der verbindenden Buntheit doch die jeweilige nationale Herkunft auszumachen. Solche Orientierungshilfen bedürfen keines Spezialistentums mehr, sie sind längst Teil des Alltagswissens geworden. Wie aber haben Farben und Nationen derart überzeugend in Volkskunst zusammengefunden? Oder anders ausgedrückt: Warum nutzte Michael Haberlandt in seiner vielzitierten Einleitung „Zum Beginn!“ 1895 ein einschlägiges Sprachbild - „eine bunte

⁵⁰ *Kulturbund Ausstellung*. Ungarische Volkskunst im Hagenbund. Katalog. (Wien 1935).

⁵¹ Programmheft „14. Internationales Folklorefestival Krems/Donau 1995, 30. 8. - 3. 9. 1995“, hg. v. d. NÖ Heimatpflege.

Fülle von Völkerstämmen⁵² - um das zukünftige Forschungsfeld der österreichischen Volkskunde zu beschreiben?

Man wird in der Annahme nicht falsch liegen, daß entdeckte Volkskultur umso mehr an Buntheit gewann, je grauer der urban-industrielle Alltag wahrgenommen und je blasser Kunst empfunden wurde. Und ebenso ist es Allgemeinwissen, daß Volkskunst mit Ornament und Zierat sowie mit ihren kräftigen Farben auf Trachten und Hinterglasbildern geradezu prädestiniert war, Buntheit ins bürgerliche und auch ins avantgardistische Leben zu bringen. Nicht zufällig hat „Volkskunstfarbigkeit“ die Entdeckung durch Künstler (etwa durch den „Blauen Reiter“, die Expressionisten und Suprematisten)⁵³ ebenso stimuliert wie die kunstgewerbliche Nutzung des vorgefundenen Farb- und Formenvorrates. Doch geht es hier nicht um volkstümliche Farbauffassung oder deren Verstärkung, sondern um das Faktum, daß Sprachmetaphern des Nationalen auf Bilder projiziert und mit Farben aufgefüllt wurden.

Michael Haberlandt und Wilhelm Hein haben dem 1895/96 gegründeten „Museum für österreichische Volkskunde“ als Ziel vorgegeben, „Abbild“ einer auf „Gleichberechtigung wie Zusammengehörigkeit der Völker“ beruhenden Monarchie zu sein. Mit dieser hochgesteckten Vorgabe verstand sich Volkskunde staatstragend und war bestrebt, ein ethnographisches „Gesamtmalerei der Bevölkerung“ zu zeichnen.⁵⁴ Weder dieses Bemühen noch die verwendete Sprache waren neu - ganz im Gegenteil: Das von Erzherzog Rudolf initiierte Sammelwerk „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild“ nutzte idente Sprachbilder, ging es doch auch dieser Buchreihe um die Wiedergabe eines „Gesamtbildes“ der Monarchie.⁵⁵ Kunst und Volkskunde trafen sich derart in eigentümlicher Bildproduktion. Dessen Inhalt hatte Jahrzehnte früher, 1857, der Statistiker und Ethnolog Karl Freiherr von

⁵² Michael Haberlandt: Zum Beginn! In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 1, 1895, S. 1-3.

⁵³ Vgl. Herbert Schwedt: Moderne Kunst, Kunstgewerbe und Volkskunst. In: Zeitschrift für Volkskunde 60, 1964, S. 202-217; Wolfgang Brückner: Der Blaue Reiter und die Entdeckung der Volkskunst als Suche nach dem inneren Klang. In: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (Hg.): Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart. München 1994, S. 519-542.

⁵⁴ Denkschrift über die Verstaatlichung des Museums für österreichische Volkskunde in Wien. In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 6, 1900, S. 41-43.

⁵⁵ Kronprinz Rudolf: Einleitung. In: Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Bd. 1, Wien 1887, S. 5-17.

Czoernig vorweggenommen: „Alle Hauptstämme der Bevölkerung Europa's begegnen sich in dem Umfange des Reiches, bilden hier compacte Massen, durchdringen dort in verschiedenster nationaler Färbung einander, und gestalten sich zu ethnographischen Gruppen und Inseln, welche in bunter Mischung die nirgend anderswo wieder zu findende Eigenthümlichkeit des Völkerbestandes von Oesterreich ausdrücken.“ „Nationale Färbung“ und „bunteste Mischung“ boten für Czoernig auf der „ethnographischen Karte“ ein komplexes „ethnographisches Bild von Oesterreich“⁵⁶.

Tatsächlich wurde bunt gestaltete „Völkermischung“ zur „Eigenthümlichkeit“ der multinationalen Monarchie erhoben; je bunter und kleinflächiger Muster und Farbenverteilung gezeichnet wurden, desto stärker konnte Stabilität und Zusammenhalt des Staates signalisiert und großflächigerem, einheitlichem Nationalismus entgegengesetzt werden. Ethnographische Buntheit wurde so von Volkskundlern gegen eine - letztlich siegreiche - nationale Einfärbigkeit gestellt. Die Entdeckung von bunter Volkskunst verstärkte diese Deutung weiter, denn die Muster der Völker wurden somit nur noch kleinflächiger und noch färbiger. Es ist aufschlußreich, daß selbst passende zeitgenössische Kunststile zur Verstärkung dieses Bildes eingesetzt wurden. Der 1908 zum sechzigjährigen Regierungsjubiläum Kaiser Franz Josephs in Wien abgehaltene, von einem Künstlerkomitee vorbereitete und von Michael Haberlandt peripher unterstützte „Nationalitätenfestzug“⁵⁷ erschien Beobachtern wie dem Kunstkritiker Ludwig Hevesi aufgrund der Zierart und bunter Trachten wie ein „impressionistisches Gewimmel“⁵⁸.

Diese Kolorierung der Völker und Nationen mag auch volkskundliche Leistung gewesen sein. Ihr Bemühen galt der Einfärbung von Differenz und der Herstellung von Buntheit als volkstümliche Einheitlichkeit. Doch diese Bilder leben in unterschiedlichen Sphären weiter: Ernest Gellner etwa hat die ethnographische Karte vernationaler Staaten mit Gemälden von Oskar Kokoschka verglichen. Die verschiedenen Farben seien dort in Aufruhr, und obwohl im Detail kein Muster erkennbar

⁵⁶ *Karl Freiherr v. Czoernig*: Ethnographie der Oesterreichischen Monarchie, I. Bd., Erste Unterabtheilung. Wien 1857, S. V u. XI.

⁵⁷ *Elisabeth Grossegger*: Der Kaiser-Huldigungs-Festzug Wien 1908 (= Österreichische Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse, Sitzungsberichte 585). Wien 1992.

⁵⁸ *Ludwig Hevesi*: Aus dem Wiener Kunstleben. Der Festzug. In: Kunst und Kunsthandwerk 11, 1908, S. 107-109.

wäre, ergebe doch das Ganze ein eindrucksvolles Bild. Moderne Nationalstaaten hingegen sah Gellner wegen ihrer klar und glatt voneinander getrennten Farbflächen ohne Mehrdeutigkeiten in Werken von Amadeo Modigliani repräsentiert.⁵⁹ Letzterer Stil ist längst zur gewohnten Schullandkarte abgesunken. Und wo heute ethnische Buntheit mit Gewalt zerstört wird, bedarf es derselben Sprachregelung: Denn „ethnische Säuberungen“ bedeuten in diesem Metaphernhaushalt nichts anderes, als „Flecken“ zu entfernen und das „Bild“ farblich zu vereinheitlichen. Daß solche Vereinheitlichungen in einem langen Prozeß auch Ost- und Südosteuropa überrollt und ethnographisch „bunte Karten“ zerstört haben, wird mit Recht bedauert. Doch vielleicht gehört auch dieses Bild zu den bereits skizzierten Stereotypen, die diesen Regionen beigefügt wurden.

5. Das Slawen-Stereotyp

Die Salzburger Festspiele zeigten 1992 Stanislaw Wyspianskis polnisches Nationalepos „Die Hochzeit“. Die Aufführung - von Andrzej Wajda, dem „polnischen aller polnischen Regisseure“ inszeniert - fand bei Publikum und Kritik allerdings nur wenig Begeisterung. Denn Wajdas Aufführung verstärkte, was hierorts wenig gebräuchlich ist: Stadt- und Landvolk trafen sich im Stück in einem polnischen Dorf, eine „bunte Trachtengruppe“ gab auf der Bühne viel „polnischen Volkstanz“ - die dramatisierte polnische Nationalmythologie war derart zu überladen und zu bäuerlich, sie wirkte mit anderen Worten eindeutig zu „folkloristisch“⁶⁰. Erst Peter Steins Neuinszenierung 1993 mit dem neuen Titel „Wesele“ zeigte sich von „folkloristisch dampfender Schwere“⁶¹ befreit und mutete die hiesige Theaterkritik damit auch „flinker, komischer, westlicher“ an. Die angesprochene Ent-Folklorisierung, die dem Stück nur gutgetan habe, läßt sich zumindest ausstattungsmäßig auf wenige Bausteine reduzieren. Stein nahm der Inszenierung die Farben, er reduzierte das Übermaß an Folklore, er kürzte die schwer verständliche Mythologie zusammen, kurz: er *verwestlichte*, was sich als unzeitgemäß und als zu *östlich* gab. Damit sind Langzeitstereo-

⁵⁹ Ernest Gellner: Nationalismus und Moderne. Berlin 1991, S. 202 f.

⁶⁰ Der Standard, 29. 7. 1992.

⁶¹ Die Presse, 23. 8. 1993; Salzburger Nachrichten, 23. 8. 1993.

typen thematisiert, die im 19. Jahrhundert zur zusammengesetzten Realität geworden sind. Denn das *Östliche* bzw. die Nationalbewegungen Ost- und Südosteuropas rekurrierten stärker als ihre westeuropäischen Vorbilder auf bäuerlichen Fundus und volkskundliche Erfindung. Gerade die angestrenzte Ausbildung eines nationalen Symbolhaushaltes ließ ländliches Erbe in intellektueller Verdichtung in den Vordergrund treten. Die nationalen Eliten Osteuropas formten - bei aller inneren Unterschiedlichkeit⁶² - Selbstwahrnehmungsbilder, die durch in ganz Europa gängige Fremdbilder des „Ostens“ massiv verstärkt wurden.

Polen war zwar aufgrund der Teilung ein historisch bedingter Sonderfall; die europäische und insbesondere die österreichische Wahrnehmung zur Zeit der Jahrhundertwende aber machte es zum Modellfall Osteuropas. Tatsächlich waren denn auch die beiden Salzburger Aufführungen bloß Wiederentdeckungen von Vergessenem, doch längst Bekanntem. Denn das 1901 uraufgeführte Stück und dessen bereits 1907 als 38jähriger verstorbene Autor Stanislaw Wyspianski hatten in Wien eine breite Rezeption gefunden. 1902 etwa hatte Wyspianski, der auch Maler und Kunstgewerbler war, mit Erfolg als Mitglied der Krakauer Sezession, der „Sztuka“, in der „Wiener Secession“ ausgestellt. Dies verweist auf dichte Kontakte ebenso - Wyspianski war Gründungsmitglied der „Wiener Secession“ - wie auf eine spezifische Lesart der österreichischen Intellektuellen. Der Bericht zur Ausstellung (wie auch der Nachruf) stammen vom bereits zitierten Kunstkritiker und Förderer der „Wiener Secession“ Ludwig Hevesi.⁶³ Berta Zuckerkanndl, die dem gleichen Umfeld zuzurechnen ist, hatte 1906 in einem Aufsatz über „Jung-Polen“ die künstlerische Avantgarde beschrieben und dabei deutlich eigene Wunschvorstellungen artikuliert. Im staatlich zerrissenen Polen sei die „Sztuka“ angetreten, auf dem „Gebiete der Heimatskunst“ zu wirken, sie verknüpfe „am heimatlichen Webstuhl“ die künstlerischen Fäden „zu volklichen Runen“: „Die ‘Sztuka’ steht im Lager der nationalen Renaissance, die im Volke ihre Kraft schöpft. Sie geht zum Bauern, zum Arbeiter, zu den Einfachen, die der Erde näher sind und deren Höherzüchtung über nationale Ideale hinaus zur Bereicherung des

⁶² Vgl. Tamás Hofer: Construction of the ‘Folk Cultural Heritage’ in Hungary and Rival Versions of National Identity. In: *Ethnologia Europaea* 21, 1991, S. 145-170.

⁶³ Vgl. Ludwig Hevesi: Die Krakauer „Sztuka“. In: *Kunst und Kunsthandwerk* 11, 1908, S. 107-109.

allgemein Menschlichen beitragen soll. Direkt von der Theorie in die Praxis übertragen, zeitigt solches Empfinden Verbindungen, wie jene des Dichters Rydel und des Malers Tetmayer, die beide Bäuerinnen ehelichten. Anlässlich des Hochzeitsfestes des letzteren dichtete Wyspianski eben seine 'Hochzeit', die, als 'Gelegenheitsstück' entstanden, bereits heute zu den wertvollsten Dokumenten polnischer Dichtkunst gehört.⁶⁴ Theater, Dichtung, Malerei und Kunstgewerbe hätten derart einfaches Volk und bessere Gesellschaft in einem künstlerischen Programm vereinigt, das „volkliche Veredelung“ sowie die „Kräftigung kultureller und ethischer Werte“ der Künstler gleichermaßen befördern würde.⁶⁴

„Neu Polen“ wurde so Vorbild und Projektionsfläche: Die Vereinigung war in scheinbar gelungener Weise eine künstlerisch-literarisch inspirierte nationale Wiedererweckungsbewegung, die in den liberalen und avantgardistischen Kräften Europas euphorische Bewunderer fand. Gerade die Krakauer Sezession⁶⁵ stand darüberhinaus mit ganzheitlichem Anspruch für die Polonisierung des Kunstgewerbes, und, mit der Erfindung des „Zakopaner Stils“, auch der Architektur. Diese Kreation des Schöpfens aus „Volkskunst“ und die gleichzeitige Schaffung eines volkstümlichen Stils beruhten auf intellektueller und politisch begründeter „Bauernschwärmerei“ und auf einer Heroisierung des Ländlichen und des „Dorfes“, das als „märchenhaft bunt“ beschrieben und dargestellt wurde. Es überrascht wenig, daß sich in dieser künstlerisch-nationalen Verdichtungszone um Krakau polnische Volkskunde etablieren konnte.⁶⁶ Neu-polnische Künstler und Intellektuelle nahmen insbesondere die „Huzulen“ als Anregung, ein Feld, das sie noch mit österreichischen Volkskundlern teilen mußten.⁶⁷ Doch die zentrale Verbindungslinie ging über diese kleine pittoreske Minderheit hinaus. Was junge österreichische Intellektuelle mit Begeisterung und Neid sahen, war eine nationale Wiedererweckungsbewegung, die künstlerisch im Bäuerlichen wurzelte und im Eigenen bedauernd wahrgenommene Risse - Volk und

⁶⁴ Berta Zuckerkandl: Jung-Polen. In: *Dies.: Zeitkunst*. Wien 1901 - 1907. Wien - Leipzig 1908, S. 140-146.

⁶⁵ Piotr Krakowski: Die polnische Kunst im Zeitabschnitt der Sezession. In: *Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs*, 2. Teil, 1880 - 1916. Wien 1987, S. 307-317.

⁶⁶ Edward Pietraszek: Ethnographisches Museum in Krakau und sein Begründer Seweryn Udziela. In: *Ethnologia Slovaca et Slavica* 24-25, 1992-1993, S. 319-325.

⁶⁷ Vgl. Raimund Friedrich Kaindl: Die Huzulen. Ihr Leben, ihre Sitten und ihre Volksüberlieferung. Wien 1894.

Kunst, Elite und Bauern - zu schließen antrat - so wie in Wyspianskis Theaterstück.

Produktion und (bis heute fortgeführte) Wahrnehmung dieses (Volkskunst-)Bildes sind auf Konstruktionen fundiert. Bereits Alois Riegl hatte eine ökonomisch begründete und zivilisatorisch gelebte „östliche Beharrlichkeit“ konstatiert, die „vom westlichen Neuerungs-sinn“ noch nicht durchdrungen war.⁶⁸ Dieser angezeigte Ost-West-Kontrast schloß mehrere zentrale Deutungen ein: Die slawischen Völker besaßen noch als Ressource, was hier bereits verloren war, denn deren Überlegenheit im Besitz von nationaler (Volks)Kunst war zeitgenössischer common sense. Zudem war weitestgehend unumstritten, was ab den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts als Frage aufgeworfen und etwa von Michael Haberlandt negativ abgeurteilt wurde: die Existenz einer eigenständigen slawischen Ornamentik⁶⁹ im besonderen bzw. einer autochthonen slawischen (Volks)Kunst insgesamt. Es sollte aber in diesem Zusammenhang nicht vergessen werden, daß diese Debatten nur in bestimmten intellektuellen Segmenten als ein Vorteil der Slawen gesehen wurden. Denn für die Modernisierungseliten ließ sich dieses Bild leicht umdrehen: Ein Zuviel an Folklore bedeutete Rückständigkeit und fehlende Zivilisation. Arthur Haberlandt hatte in gewissem Sinne dieses Bild zu methodisch-wissenschaftlicher Überzeugung umgeformt: Er setzte altertümlich-prähistorisch und slawisch parallel.⁷⁰

Daß dieser recht stabile Stereotypenhaushalt auch genutzt werden konnte, wo die Ausgangssituation eine gänzlich andere war, zeigt die vom Direktor des böhmischen Nationaltheaters Subert initiierte „cechoslawische Volkskunde-Ausstellung“ in Prag 1895. Deutschsprachige Rezensenten besprachen das Gezeigte mit viel Lob,⁷¹ allerdings beklagte Michael Haberlandt „die nationale Begeisterung“, die „mehr als das rein wissenschaftliche Interesse“ bei der Gestaltung „mitgesprochen“ hätte. Denn was national interpretiert worden sei, gelte in Wahrheit als durch-

⁶⁸ Alois Riegl: *Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie*. Berlin 1894, S. 29.

⁶⁹ Vgl. mit vielfältiger Literaturangabe *Deneke* (wie Anm. 46), S. 187 f. u. 200.

⁷⁰ Arthur Haberlandt: *Prähistorisches in der Volkskunst Osteuropas*. In: *Werke der Volkskunst I*. Wien 1914, S. 33-40.

⁷¹ Vgl. etwa *Matthias Murko*: *Zur Geschichte und Charakteristik der Prager ethnographischen Ausstellung im Jahre 1895*. In: *Mittheilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien* 25/15, 1895, S. [90]-[98].

gängiger „Besitz der mitteleuropäischen ländlichen Bevölkerung“⁷². Sein Museumskompagnon Wilhelm Hein begrüßte die bevorstehende Gründung eines ethnographischen Museums, forderte aber gleichermaßen „eine nüchterne, von allen politischen und nationalen Vorurtheilen freie, auf rein wissenschaftlicher Forschungsmethode beruhende Bearbeitung“⁷³. Doch abseits dieses nationalen Geplänkels zeigten sich ernsthaftere und vor allem tieferreichende Motive. Deutschsprachige Volkskundler neideten die realisierten Bemühungen, das gezeigte ethnographische Material, das zur Verfügung gestellte Geld, und sie schauten mit Begier auf die mehr als zwei Millionen Besucher. Sie sahen darin nicht nur einen gewaltigen Anstoß für eigene Forschungen, sondern sie forderten dringend - um national gestimmter wissenschaftlicher Konkurrenz parieren zu können - ähnlich gute Möglichkeiten. In ihrer Argumentation bedienten sie sich dabei jener Stereotypen, die sie (und andere) erst als Deutungen herbeigeschrieben hatten.

Adolf Hauffen sprach etwa im Zuge der Prager Ausstellung von der befruchtenden Wirkung der „nationalen Gesinnung“ auf Volk und Wissenschaft und zielte in seinem Bericht bewußt kontrastierend auf die deutsche Leserschaft: „Man glaubte sich in langvergangene Zeiten zurück versetzt, wenn man während der ethnographischen Ausstellung es in Prag beobachten konnte, wie jegliche Kluft zwischen dem Volke und den gebildeten Ständen schwand und alle Schichten von einem gemeinsamen großen Interesse erfüllt wurden.“⁷⁴ Diese Einschätzung war zweifellos weit überzogen, sie beinhaltet aber, weil ein dynamisch-volkskundliches Potential ansprechend, zentrale Elemente des damaligen, bereits fortgeschrittenen Volkskunst-Diskurses. Schon Rudolf Eitelberger hatte 1884 beobachtet, daß nationale Bewegungen ihre Hausindustrie als Instrument zur Erwerbung industrieller Autonomien betrachteten.⁷⁵ In dieser Hinsicht zeigte die Prager Volkskunstaussstellung, daß die Rhetorik um regionale Wirtschaftsförderung längst nationale Realität geworden war und als Indiz genommen wurde. Denn die

⁷² Michael Haberlandt: Cechoslawische ethnographische Ausstellung in Prag. In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 1, 1895, S. 221-222.

⁷³ Wilhelm Hein: Die czechoslawische ethnographische Ausstellung in Prag 1895. In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 1, 1895, S. 265-275.

⁷⁴ Adolf Hauffen: Einführung in die deutsch-böhmische Volkskunde nebst einer Bibliographie (= Beiträge zur deutsch-böhmischen Volkskunde 1). Prag 1896, S. 57 ff.

⁷⁵ Zit. n. Deneke (wie Anm. 46), S. 186

Tschechen versuchten - von den deutschsprachigen Österreichern mit Skepsis betrachtet - mit Erfolg im ausgehenden 19. Jahrhundert eine eigenständige Nationalökonomie aufzubauen. Neben einem autonomen Banken- und Genossenschaftswesen lieferte Volkskunst einen weiteren Beweis für die Möglichkeit einer abschließbaren und doch lebensfähigen tschechischen Volkswirtschaft.⁷⁶ Die Schilderung von Hauffen zeigt zudem ein weiteres: Volkskunst ermöglichte es den Eliten des industrialisierten Böhmen, die segmentierte Bevölkerung in nationale Einheit aufgehen zu lassen. Eine moderne, in sich zerrissene Gesellschaft konnte damit zu ihren - mehr gedachten als real bestandenen - nationalen Ursprüngen zurückkehren.

Österreichische Volkskundler mußten diese Umstände mit Neid betrachten, denn ihre Bemühungen waren sichtlich weniger erfolgreich. Doch wie weit diese Deutungen schon als Stereotypen einsetzbar waren, kann mit Adolf Loos gezeigt werden. Er verwendete wiederholt das Bild der „slovakischen bäuerin“⁷⁷. Dieses war Gegenstück zum „wiener advocat, der in steinklopferdialekt mit dem bauer spricht“, und es war gerichtet auch gegen hiesige Bestrebungen der kunstgewerblichen Entdeckung von „Volkskunst“.

6. Volkskunst und (Wiener) Moderne

Volkskunde hatte nie wirklich Definitionsmacht über „Volkskunst“. Deren Inhalt blieb trotz terminologischer Bemühungen offen bzw. anpassungsfähig; letztlich war „Volkskunst“ sogar ein in sich widersprüchlicher Sammelbegriff. Es lohnt daher, zeitgenössische Wortnutzungen wie etwa in der ab 1898 vom „k.k. österreichischen Museum für Kunst und Industrie“ herausgegebenen Monatsschrift „Kunst und Kunsthandwerk“ näher zu verfolgen. Diese Zeitschrift, im Umfeld von Alois Riegl⁷⁸ entstanden, diente der Förderung von Kunsthandwerk und Architektur. „Kunst und Kunsthandwerk“ band zudem die junge Volkskunde in ihr Programm mit ein. Michael Haberlandt etwa verfaßte 1906

⁷⁶ Jiri Koralka: Aufstieg moderner Nationalgesellschaften in Österreich. In: Peter Berner u.a. (Hg.): Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne. Wien 1986, S. 164-175.

⁷⁷ Adolf Loos: Ornament und Entartung. In: Ders.: Trotzdem. 1900 - 1930. Wien 1988, S. 78-98, hier S. 87.

⁷⁸ Vgl. den Nachruf von M. Dreger: Alois Riegl+. In: Kunst und Kunsthandwerk 8, 1905, S. 396-405.

eine ausführliche Beschreibung der ersten wichtigen Ausstellung „Österreichische Hausindustrie und Volkskunst“.⁷⁹ Doch von größerem Interesse ist hier das Umfeld der ersten Volkskunstnennungen. Die Autoren thematisierten, den Bogen von exotischer und slawischer bis hin zu österreichischer Volkskunst spannend, die Findung eines eigenen Stils und dessen Nationalisierung. Die „uralte Volkskunst der Hanna“ und deren Erinnerung an „slavische Volkslieder und Sagen“⁸⁰ wird zitiert, und es finden sich auch vergebliche Appelle an Otto Wagner, auf „altbewährte, urheimische Traditionen“ zu setzen und „in der Volkskunst wurzelnde“ Fremdenverkehrsbauten zu planen.⁸¹ Mit Otto Wagner - und vor allem seinem Schülerkreis⁸² - sind bislang wenig beachtete Kontaktstellen und intellektuelle Milieus angesprochen, die mit „Volkskunst“ argumentierten und ausgesprochen interessante Inhalte zur Diskussion stellten. Tatsächlich banden die von urbanen Künstlern, Architekten und Kunstkritikern in dieser Zeit geführten Debatten ihr jeweilig spezifisch geladenes Konstrukt „Volkskunst“ in die (Wiener) Moderne⁸³ ein. In diesem bemerkenswerten Projekt bedurften die Akteure der Volkskunde gar nicht oder nur am Rande.

Adolf Loos⁸⁴ etwa nahm Volkskunde überhaupt nicht wahr; er verwendete in seinen Aufsätzen auch nicht den Begriff „Volkskunst“, sondern sprach von „heimatkunst“. Und wenn Loos gegen das „bauerncopieren“, also gegen die zur Jahrhundertwende entstandenen und volkskundlich inspirierten Erhaltungsvereine polemisierte, sollte diese Rhetorik doch richtig eingeschätzt werden: Loos war zu keiner Zeit an volkskundlichen Diskursen beteiligt.⁸⁵ Doch interessanter, weil bisher nicht beachtet, ist seine spezifische, zum Teil sogar wortgetreue

⁷⁹ *Haberlandt* (wie Anm. 48).

⁸⁰ *Edmund Wilhelm Braun-Troppau*: Hans Thoma und die nationale Kunst. In: *Kunst und Kunsthandwerk* 1, 1898, S. 81-95.

⁸¹ *Fritz Minkus*: Das Bauernhaus in Tirol und Vorarlberg: Der Oberinntaler und der Rheinthalener Typus. In: *Kunst und Kunsthandwerk* 3, 1900, S. 57-72.

⁸² Vgl. als Überblick *Friedrich Achleitner*: Gibt es einen mitteleuropäischen Heimatstil? (oder: Entwurf einer peripheren Architekturlandschaft). In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 42, 1989, S. 165-169.

⁸³ Vgl. *Gotthart Wunberg* (Hg.): *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart 1981.

⁸⁴ *Fedor Roth*: *Adolf Loos und die Idee des Ökonomischen*. Wien 1995.

⁸⁵ *Erich Kaesmayer*: *Adolf Loos und die Volkskunde*. In: *Burkhardt Rukschcio* (Red.): *Adolf Loos*. Wien 1989, S. 279-298.

Rezeption von Alois Riegl.⁸⁶ Von Riegl trennten Loos denn auch nicht seine Sicht von Gesellschaftsentwicklung oder seine evolutionäre Wirtschaftsauffassung, sondern nur - und auch dies bedingt - ungleich gezogene Schlüsse. Riegl stand zwar einer Überlebensfähigkeit von „Volkskunst“ in einer modernen Wirtschaftsweise mit Skepsis gegenüber, gab ihr aber eine kleine kunstgewerbliche Zukunft. Loos hingegen lehnte eine solche strikt ab. Das Ornament sei Ausdruck einer historisch festmachbaren, doch „überwundenen“ Zivilisationsstufe; dessen Erneuerung in einer modernen Gesellschaft wäre daher ein „Verbrechen“. Wie erwähnt: Die Loos'sche Argumentation wandte sich gegen kulturpessimistische Erhaltungsvereine, primär aber war sie gegen die 1903 von Josef Hoffmann und Kolo Moser begründete „Wiener Werkstätte“⁸⁷ gerichtet, die mit ihren anfänglich volksbildnerisch gestimmten Bemühungen, „Kunst ins Handwerk“ zu bringen, auch Volkskunst-Motive in ihre Gebrauchskunst aufgenommen hatte. Hoffmann hatte sogar 1897 die „Wirkung“ der „Volkskunst“ in der Architektur Capris beschrieben, die ihm das Gefühl mitgegeben hatte, „wie sehr wir bei uns zu Hause daran Mangel leiden.“⁸⁸ Er verstärkte in der Folge die Suche nach heimisch Gleichwertigem, und es sei hier erwähnt, daß er und Kolo Moser 1904 auch das „Museum für österreichische Volkskunde“ besucht⁸⁹ und in der Folgezeit auch ihre Schüler zur Motivrecherche dorthin geschickt hatten.

Wichtiger als diese doch bekannte Auseinandersetzung scheint ein anderer, auch näher bei der Volkskunde liegender Strang zu sein, der sich - wie von Leopold Schmidt angedeutet wird - nicht wie in Deutschland um den Expressionismus verdichtet, sondern um die 1897 gegründete „Wiener Secession“⁹⁰ gebildet hatte. Von Adolf Loos heftig bekämpft, folgte die Wiener Avantgarde zur Verbesserung des Kunsthandwerkes volksbildnerischen und sozialreformatoryischen Vorbildern

⁸⁶ Riegl (wie Anm. 68); es wäre eine eigene Studie wert, Loos und Riegl detailliert zu vergleichen.

⁸⁷ Vgl. Werner J. Schweiger: Wiener Werkstätte. Kunst und Kunsthandwerk 1903 - 1932. Wien 1995.

⁸⁸ Josef Hoffmann: Architektonisches von der Insel Capri. Ein Beitrag für malerische Architekturempfindungen. In: Der Architekt 3, 1897, S. 13.

⁸⁹ Michael Haberlandt: Verwaltungsbericht für das Jahr 1904 des Museums für österreichische Volkskunde. In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 11, 1905, S. 59-61, hier S. 61.

⁹⁰ Zusammenfassend: Gerbert Frodl: Die Malerei. Künstlerhaus - Secession - Hagenbund. In: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs, 2. Teil: Glanz und Elend. Beiträge. Wien 1987, S. 253-274.

der englischen „arts and craft“-Bewegung. Im programmatischen Organ der „Secession“, in der ab 1898 herausgegebenen Zeitschrift „Ver Sacrum“, findet sich daher nicht zufällig der Beginn einer interessanten und bis zum Ersten Weltkrieg dauernden „Volkskunst“-Rezeption. Diese war von zeittypischen Inhalten geprägt - von der Rezeption von Avenarius, Muthesius und Lichtwark, von der Kritik an Kopiersucht und kunstgewerblicher Schulbildung, vom Versuch der Verbesserung des Kunstgeschmackes und der Ästhetisierung der Lebenswelten, von Begriffen wie „neue Volkskunst“ oder Dilettantismus.⁹¹ Die Ausstellung „Österreichische Hausindustrie und Volkskunst“ und die „Aktion zur Hebung der Spitzenhausindustrie in Österreich“ verstärkten dieses Volkskunstinteresse und führten die Künstler in die direkte Nähe zur Volkskunde. Volkskunde erreichte damit erstmals eine gewisse öffentliche Anerkennung, denn sie sammelte die Vorlagen des „Authentischen“ und sie hielt diese für künstlerische Bearbeitung bereit. Ihr Arbeitsgebiet war für ein Jahrzehnt auch Thema für ein urbanes Kunstmilieu.

Bereits im zweiten Heft des ersten Jahrgangs von „Ver Sacrum“ hatte Berta Zuckerkanndl 1898 einen Aufsatz zum Thema „Der Dilettantismus. Die neue Volkskunst“⁹² veröffentlicht. In diesem faßte sie die vom Direktor der Hamburger Kunsthalle Alfred Lichtwark formulierten Bestrebungen zur Kunstgewerbeförderung, zur „Verbreitung des Schönheitsgefühls“, zur „Veredelung des Lebens“ zusammen und sah diese Ziele durch die zeitgenössische und vor allem von bürgerlichen Frauen getragene Bewegung des „Dilettantismus“ verwirklicht. „Dilettantismus“ nutze ein „weitverbreitetes Kunstvermögen“, schöpfe dafür aus der „alten“, ehemals adelig-städtischen, doch weitestgehend als untergegangen betrachteten „Volkskunst“ und schaffe durch soziale Vorbildwirkung erneut eine „neue Volkskunst“.⁹³ Die „Dilettantismus“-Bewegung war in Österreich höchst umstritten; einer ihrer weiteren Förderer war der Direktor des „Mährischen Gewerbe-Museums“ in Brünn, Julius Leisching. Leisching hatte 1901 in seinen „Mittheilungen“ einen Aufsatz über „Die Pflege des Dilettantismus in Oesterreich“ publiziert. Darin forderte er - und das verband ihn mit Berta Zuckerkanndl - gerade

⁹¹ Vgl. Deneke (wie Anm. 46), S. 153 ff.

⁹² Berta Zuckerkanndl: Der Dilettantismus. Die neue Volkskunst. In: Ver Sacrum 1, H. 2, 1898, S. p.

⁹³ Alfred Lichtwark: Wege und Ziele des Dilettantismus. München 1894; ders.: Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus. Dresden 1897 (Dilettantismus und Volkskunst: S. 19-26).

für „Frauen das Recht auf Dilettantismus“⁹⁴. Diese Adressierung gab den Volkskunst-Bemühungen dieser Zeit eine interessante Wendung. Denn die genannten Ausstellungen und Aktionen sollten vor allem unter dem Aspekt von Feminisierung gesehen werden - der Feminisierung von Volkskunstproduktion und häuslichem Geschmack sowie der Verweiblichung der künstlerischen und wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Volkskunst. Berta Zuckerkanndl ist dafür ein prominentes Beispiel.⁹⁵ Sie war die Tochter des jüdisch-liberalen, aus Galizien stammenden Herausgebers des „Wiener Tagblattes“ Moriz Szepe. Dieser wie auch ihr Mann Emil Zuckerkanndl standen in engem Kontakt zu Erzherzog Rudolf und waren zudem engagiert bei der „Wiener Anthropologischen Gesellschaft“ tätig, die sich früh auch einschlägig mit der Sammlung von „volkstümlichen Gegenständen unseres Vaterlandes“ zu beschäftigen begonnen hatte, „soweit dieselben noch ihre ursprüngliche Originalität bewahrt haben“⁹⁶. Dieses intellektuell-bürgerliche Umfeld ließ Berta Zuckerkanndl zu einer regen Fördererin von moderner Kunst werden; ihr Salon war Treffpunkt für die Sezessionisten und für die Literatengruppe „Jung Wien“. Zuckerkanndl setzte sich darüberhinaus engagiert als Zeitungsredakteurin und Autorin für zeitgenössische Kunstbelange ein. Ihr 1908 erschienenes Buch „Zeitkunst“, zu dem Ludwig Hevesi das Geleitwort verfaßte, beinhaltet einen weiteren, hier einschlägigen Aufsatz über „Echte und gefälschte Volkskunst“. Die im Titel eingeführte zukunftssträchtige Begriffsscheidung zog zunächst kritische Bilanz: Denn „gefälschte Volkskunst“ sah sie nun in den gutgemeinten Folgen des „Dilettantismus“, im „gleichhobelnde[n] Fachschulsystem“ der Hausindustrieförderung sowie in historistisch motiviertem Kunstgewerbe: „Für das Gift des Stilkopiensystems, sei es nach alten, sei es nach modernen Mustern, das unsere Kultur verwüstet, gibt es nur das Gegen-gift echter volklicher Heimatkunst. Man bewahre ihre Einfalt.“ „Einfalt“ und „Echtheit“, „alte“ und „neue Volkskunst“ rekurrieren auf ein

⁹⁴ Julius Leisching: Die Pflege des Dilettantismus in Oesterreich. In: Mittheilungen des Maehrischen Gewerbe-Museums 18, 1900, S. 137-140 u. 145-151; als erster Tätigkeitsbericht: Zur Pflege des Dilettantismus in Oesterreich. In: Mittheilungen des Maehrischen Gewerbe-Museums 19, 1901, S. 22-23.

⁹⁵ Zu Zuckerkanndl biographisch: Lucian O. Meyseles: In meinem Salon ist Österreich. Berta Zuckerkanndl und ihre Zeit. Wien 1994.

⁹⁶ Franz Heger: Die Ethnographie auf der Krakauer Landesausstellung 1887. In: Mittheilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien 18/8, 1888, S. 190-201.

Reliktverständnis von ländlicher Kultur. Doch eben diese fand sich - im Verständnis von Berta Zuckerkanndl - nicht mehr vor Ort, sondern im „Museum für österreichische Volkskunde“ in Wien, das die „Sammelarbeit geendeter, zerflatterter, verblässerender Kulturzeichen“ übernommen habe: „Geht ins Volksmuseum. Es ist mit tausend Fäden verknüpft mit der lebendigen Gegenwart.“⁹⁷

Zu ähnlichen Schlüssen war auch Ludwig Hevesi⁹⁸ gelangt, der die zur Jahreswende 1905/1906 von Michael Haberlandt im „Österreichischen Museum für Kunst und Industrie“⁹⁹ organisierte Ausstellung über „Österreichische Hausindustrie und Volkskunst“ besichtigt und in seinem Buch „Altkunst - Neukunst“ besprochen hatte. Hevesi sah in einem gängigen - von Alfred Lichtwark stammenden - Bild „Volkskunst“ als von Nivellierung bedrohten Dialekt der Gebildetenkunst: „Wie in der ersten Hälfte des Jahrhunderts die Gebildeten ihre Kunst verloren, so in der zweiten Hälfte die Ungebildeten.“ Auch wenn die Volkskunst-Produkte selbst schon verschwunden seien, hätten sich doch noch die „Instinkte [...] im Volke“ erhalten und stünden für kunstgewerbliche Weiterverarbeitung und damit für die „Hebung der echten volkstümlichen Kunsttätigkeit“ zur Verfügung.¹⁰⁰ Wiederum aber verdient nicht nur der Text, sondern auch die Person Beachtung: Hevesi war 1842 in die jüdische Arztfamilie Löw geboren, er nahm den Namen seiner ungarischen Geburtsstadt an, konvertierte zum Calvinismus und hegte - für dilettierende Volkskundler schon fast stereotyp - große Sympathie für naive katholische Volksfrömmigkeit. Auch Hevesi gehörte dem Umfeld des Thronfolgers Erzherzog Rudolf an und war der ungarische Übersetzer des „Kronprinzenwerkes“.¹⁰¹ Er galt in Wien als der prominenteste und einflußreichste Kämpfer für moderne Kunst, war Chronist der „Secession“ und betreute auch die Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk“. In einer Rezension über das von Hevesi 1906 verfaßte

⁹⁷ Zuckerkanndl (wie Anm. 64), S. 40-46.

⁹⁸ Zu Hevesi biographisch: *Ilona Sármany-Parsons*: Ludwig Hevesi und die Rolle der Kulturkritik. In: *Acta Hist. Hung.* 35, 1990-92, S. 3-28; *Ludwig Hevesi*: Das große Keinmalkeins. Wien - Darmstadt 1990 (Vorwort); *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815 - 1950*, 2. Bd., Graz - Köln 1959, S. 310.

⁹⁹ *K. k. österr. museum für kunst und industrie in wien: ausstellung österreichischer hausindustrie und volkskunst november 1905 - februar 1906* (Wien 1905).

¹⁰⁰ *Ludwig Hevesi*: *Altkunst - Neukunst*. Wien 1894 - 1908. Wien 1909, S. 400-405.

¹⁰¹ *Robert Wagner*: *Das Kronprinzenwerk*. In: *Rudolf. Ein Leben im Schatten von Mayerling*. Wien 1990, S. 59-70, hier S. 61.

Buch „Acht Jahre Sezession“ findet sich ein bemerkenswerter Satz, den der Autor, mit Sicherheit aber auch treffend die Zeit umschreibt: „Ein Gegner der Tradition war er mit Anderen ein Wiederentdecker der Tradition der Tradition.“¹⁰² Genauer hätte die Volkskunst-„invention of tradition“ der Jahrhundertwende nicht charakterisiert werden können.

Obwohl Berta Zuckerkanl und Ludwig Hevesi in der „Wiener Moderne“ eine zentrale Position, ja geradezu eine Schlüsselstellung einnahmen und Volkskunst zu einem großstädtischen Avantgarde-Thema gemacht hatten, sind sie von der Volkskunde nicht rezipiert worden. Dies überrascht umso mehr, als etwa Bertas Mann Emil Zuckerkanl prominentes Gründungsmitglied des „Vereins für österreichische Volkskunde“ war und sogar den Vortrag auf der ersten Jahreshauptversammlung gehalten hatte.¹⁰³ Die Ausblendung hat wohl vielfältige Gründe, die mehr vermutet als belegt werden können: Hevesi und Zuckerkanl waren jüdisch, und sie waren wohl auch für ein volkskundliches Umfeld zu kosmopolitisch. Gleichzeitig war es aber für die österreichische Volkskunde in dieser doch recht kurzen Zeit der Jahrhundertwende auch nur wenig attraktiv, mit der Avantgarde in allzu dichtem Kontakt zu stehen. Und mit Sicherheit mag die fehlende Rezeption auch darin begründet sein, daß Michael Haberlandt das Volkskunstthema zu monopolisieren versuchte.¹⁰⁴

Obwohl die „Wiener Sezession“ bis in die späten fünfziger Jahre wiederholt Volkskunst-Ausstellungen - vornehmlich aus dem osteuropäischen Raum¹⁰⁵ - zeigte, erlahmte das allgemeine Interesse doch deutlich früher. Zum einen interessierte die Gleichsetzung von östlicher Nationalkunst mit Volkskunst nicht mehr; auch die gelungene Nobilitierung von Volkskunst wurde zunehmend zum reaktionären Minder-

¹⁰² E. L[eisching]: Rezension von L. Hevesi: Acht Jahre Sezession. Wien 1906. In: Kunst und Kunsthandwerk 9, 1906, S. 88-90.

¹⁰³ Zeitschrift für österreichische Volkskunde 1, 1895, S. 28 u. 62; Emil Zuckerkanl: Bemalte Todenschädel aus Oberösterreich und Salzburg. In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 1, 1895, S. 80-81.

¹⁰⁴ Leopold Schmidt hat dafür die gedankliche Weiterführung geliefert: Volkskunst sei jenes, was Michael Haberlandt vor der Jahrhundertwende zu sammeln begann, Leopold Schmidt: Volkskunst in Österreich. Wien - Hannover 1966, S. 9.

¹⁰⁵ So etwa: „Türkische Kunst aus sieben Jahrhunderten“ (Wiener Zeitschrift für Volkskunde 38, 1933, S. 46); Ukrainische Volkskunst (Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 12/61, 1958, S. 271); vgl. auch: Leopold Schmidt: Krainer Volkskunde und Slowenische Impressionisten. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 33/82, 1979, S. 193-199.

heitenprogramm. Dies erwies sich etwa im Palais Liechtenstein, wo 1951 eine Ausstellung über „Polnische Volkskunst“ gezeigt wurde: „Mancher denkt wohl: ‚Aber wie paßt hier Bauernkunst herein?‘ Durchaus! Denn sie ist von gleicher Vornehmheit!“¹⁰⁶ Zu solch einer Antwort gelangten gerade angesichts moderner Richtungen in Wien immer weniger Kunstinteressierte. Volkskunstdiskurse sollten schon lange vorher - zumindest in Wien - nie mehr derartig dicht in die Nähe von Kunst gelangen. Doch hat der angestrengte Schulterschluß von Hoch- und Volkskunst in den Gründungsintentionen der Salzburger Festspiele¹⁰⁷ und des „steirischen herbstes“¹⁰⁸ eine wichtige Rolle gespielt. Diese kulturpolitische Verlagerung in die Städte der Provinz wäre eine eigene Untersuchung wert und soll hier nur stichwortartig angeführt werden: Zu nennen wären hier für die Zwischenkriegszeit Alfred Kubin und die „Innviertler Künstlergilde“¹⁰⁹ oder für die Gegenwart das oberösterreichische „festival der regionen“, das, unter dem Motto „heiße heimat“ stehend, eine „Brückenfunktion zwischen traditioneller Kultur und zeitgenössischer Kunst“¹¹⁰ zugeschrieben bekam. In Wien sind derartige Intentionen selten. Nur in einer knappen Diskussion wurde kürzlich debattiert, ob die Festwochen-Eröffnung mehr „Volksfest“ sein oder doch anspruchsvoll Programmatisches bieten solle.¹¹¹

Denn in Wien, das mag die große und früh vollzogene Wende mehr anzeigen als detailliert ausführen, wurde bereits 1922 eine „Gesellschaft

¹⁰⁶ F. O.: Palais Liechtenstein. Polnische Volkskunst. In: Kunst ins Volk 3, 1951, S. 66 f.

¹⁰⁷ Bundeskanzler Ramek sprach dieses Thema zur Eröffnung des neuen Festspielhauses in Salzburg an: „Aber gerade, daß sie trotz der scheinbar widrigen Zeitverhältnisse reifen konnte, ist uns ein Beweis dafür, daß die Gesundheit unseres Volkes, die Wiederaufrichtung unseres Staates und unserer Volkswirtschaft der Verwirklichung entgegengeht und daß das Werk des Wiederaufbaues seiner Vollendung entgegenstrebt. Immer inniger, immer heißer tönt der Ruf nach wahrhafter Volkskunst und die Geschichte lehrt uns, daß dieser Ruf stets von einer ungeborenen nationalen Kraft Zeugnis abgelegt hat.“ In: Salzburger Volksblatt, 14. 8. 1925.

¹⁰⁸ Der ÖVP-Kulturpolitiker Franz Morak zu seinen programmatischen Wurzeln: „Ich bin in Graz aufgewachsen und hab’ eine schöne Erinnerung an die Kulturpolitik eines Hanns Koren. Ihm ist der wundervolle Spagat gelungen, Volkskunst und Avantgarde, ich meine damit den ‚steirischen herbst‘, miteinander zu verbinden.“ In: Profil, 27. 6. 1994.

¹⁰⁹ Vgl. Reinhard Johler: Das Werk Max Kislingers und die Erfindung der Heimatkunst in Oberösterreich. In: Andrea Euler (Red.): Max Kislinger. Künstler, Chronist und Sammler zum 100. Geburtstag. Sonderausstellung (= Kataloge des OÖ. Landesmuseums NF 96). Linz 1995, S. 42-50, hier S. 47 f.

¹¹⁰ Salzburger Nachrichten, 4. 9. 1995; Heiße Heimat. festival der regionen. Oberösterreich, 15. 9. - 1. 10. 1995, Ottensheim 1995.

¹¹¹ Festwochen-Intendant verzweifelt gesucht. In: Der Standard, 22. 11. 1995.

zur Hebung und Förderung der Wiener Volkskunst¹¹² gegründet. Dieser Name war zunächst eher zufällig gewählt, weil die angestrebte Bezeichnung „Bund der Wiener“ schon belegt war. Und doch ist die Betitelung auch symptomatisch: Denn der angesprochene Verein förderte vor allem Volksmusik und „echtes Wienertum“, das, gegen die Moderne des jüdisch-liberalen Zentrums gerichtet, in der Vorstadt ausfindig gemacht wurde.¹¹³ Diese Verschiebung fand österreichweit in der Abhaltung von „Volkskunstabenden“¹¹⁴ oder von „Volkskunstwochen“ etwa im „Bäuerlichen Volksbildungsheim“ Hubertendorf seine vielfältige Fortführung. Auch das „Österreichische Museum für Volkskunde“ hatte durch die dort ansässige „Österreichische Heimat-Gesellschaft“ Anteil an einschlägigen Bemühungen. „Volkskunst“ oszillierte dabei - manchmal mehr, manchmal weniger - zwischen „völkischem Rigorismus“ und schlicht beworbenem Verkaufsprodukt zu billigen Preisen.¹¹⁵

7. Zwischenreiche

Nicht in Wien, sondern passenderweise in Niederösterreich tagten 1995 anlässlich des zweiten Weltkongresses der „Internationalen Organisation für Volkskunst“ 120 Delegierte aus den fünf Kontinenten zum gutgemeinten Thema „Toleranz und Volkskunst“¹¹⁶. Sicht man einmal vom gängigen und bereits gedeuteten Völkerfreundschafts-Stereotyp via weitgefähter „Volkskunst“ ab, so verweisen Titel und Teilnehmer auf ein altertümlich anmutendes Gehabe nationaler Symbolisierung: Volkskunst-Differenz findet sich in nationaler Vertretung unter globalem und friedensspendendem Anspruch. Diese Perspektive scheint zunchmend bestimmend zu werden. Denn im selben Jahr fand in Salzburg eine Veranstaltung zu „Klangkulturen Afrikas“ statt, wo für heimische Ohren Traditionelles mit Avantgardistischem vom „Schwarzen Kontinent“ gemischt wurde. Der Kulturkritiker der „Salzburger Nachrichten“ lobte

¹¹² Max Begmann: Die Entstehung der Gesellschaft zur Hebung und Förderung der Wiener Volkskunst. In: K. H. Dietrich: Wiener Volkskunst-Almanach. Wien (1926), S. 132-136.

¹¹³ Reinhard Johler, Bernhard Tschöfen: Brücke, Bergwerk, Berefarii. Wiener Urbanität im Diskurs - ein Superlativ der Normalität? In: Zeitschrift für Volkskunde 91, 1995, S. 202-222.

¹¹⁴ Franz Vogl: Volkskunstabende. Mit 100 Programmen, Vorschlägen und Anregungen zur Gestaltung von Volkskunst- und Unterhaltungsabenden, Festen und Feiern im Kreislauf des Jahres (= Schriften für den Volksbildner 26). Wien - Leipzig 1933.

¹¹⁵ Vgl. das Inserat des Ateliers Weith in Wien (Heimatland 5, 1936, F. 3).

¹¹⁶ Der Standard, 19. 4. 1995.

zwar das Experiment, beklagte in seiner Besprechung aber den Verlust des Afrikanisch-Eigenen und des Primitiven in den dargebrachten Stücken, „die stilistisch mehr eigenartig als eigenwillig im Zwischenreich von Kulturen und somit: im Niemandsland siedeln. Indes: Beleuchtet dies nicht auch ein allgemeines - tragisches - kulturelles Phänomen: die ethnologische Entwurzelung zugunsten gefälliger ‚Westkunst‘?“¹¹⁷ Darauf wurde nur wenig später im Vorfeld der Kremser Ausstellung „Die Andere Reise“ eine Antwort zu geben versucht, indem die Frage „Was ist afrikanisch an Afrikas Kunst?“ zum Thema gemacht wurde. Der Kurator Simon Njami - er hatte zur Problematisierung bereits 1987 in Paris eine gemischt französisch-afrikanische Ausstellung über „Ethnische Farben“ organisiert - wandte sich entschieden gegen diese ethnologische Sichtweise: „Mit afrikanischer Kunst haben sich nie Kunstkritiker auseinandergesetzt. Die sogenannten Experten sind immer Ethnologen und Anthropologen. Ich möchte, daß das endlich aufhört.“¹¹⁸

Was mit „Verwestlichung“ und „Entwurzelung“ gemeint und in veralltäglichtem Ethnologenslang - Robert Hettlage hat kürzlich von „Zwischenwelten“ gesprochen - mit „Niemandsland“ und „Zwischenreich“¹¹⁹ ausgedrückt wird, ist der befürchtete Verlust von Zuordnung und Differenz, ist die Angst vor einer als gleichmachend interpretierten Objektkultur des „Lebens im Transit“¹²⁰. Michael Haberlandt hat dieser Sichtweise in einem ganzen Motivbündel „Volkskunst“ entgegengehalten: „mehr Achtung vor dem Volke und seinem Können und weniger ‚Schule‘! Mehr Arbeitslohn und weniger Bevormundung! Mehr Österreich und weniger Weltmarkt!“¹²¹ Volkskunst mit ihrem Überhang an Deutungsgeschichten scheint diesen Wünschen tatsächlich zu entsprechen. Weil sie gleich einem jederzeit ausschöpfbaren Depot nationale Verankerung verbürgt, steht Volkskunst für Eigenes und Unverwechselbares. Die Akzeptanz des nationalen Kennungszeichens „Volkskunst“ macht sie zum Mittel des hiesigen und wohl auch bald des

¹¹⁷ Salzburger Nachrichten, 29. 5. 1995.

¹¹⁸ „Was ist afrikanisch an Afrikas Kunst“ In: Der Standard, 2. 2. 1996; vgl. Simon Njami: Die Zukunft einer Metapher. In: *Kunsthalle Krems* (Hg.): Die andere Reise. The other journey. Afrika und die Diaspora. Krems 1996, S. 9-23.

¹¹⁹ Marc Augé: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Frankfurt/M. 1994.

¹²⁰ Orvar Löfgren: Leben im Transit? Identitäten und Territorialitäten in historischer Perspektive. In: *Historische Anthropologie* 3, 1995, S. 349-363.

¹²¹ Haberlandt (wie Anm. 48), S. 46.

globalen „Kulturkampfes“. Denn eine Prophezeiung fällt nicht allzu schwer: Volkskunst kehrt als aktualisiertes Konstrukt, getragen von Neuerungsbewegungen mit absolutem Wahrheitsanspruch, wieder.

Personen derartiger Neuerungsbewegungen sind literarisch dicht beschrieben. Joseph Roth etwa hat eine modisch-radikale Primitivistin erwähnt, und Robert Musil verdichtete sie in der Figur des jugendlichen und ungehobelten Hans Sepp, der nicht nur seinen möglichen Schwiegervater verärgerte, sondern auch die „Parallelaktion“ zum kaiserlichen Regierungsjubiläum mit „Heimatkunst“¹²² zu bereichern trachtete. Das Ergebnis dieser Bemühungen aber war doch nur ein abgesagter Trachtenumzug sowie eine Militärparade. Musil nahm damit vorweg, was auch 1996 als Millennium samt europäischer Volkskunst-Ausstellung in Wien und Budapest¹²³ nicht stattfand. Gezeigt wurde hingegen bereits im September 1993 „im Ort von ‘Österreichs Taufschein’“, in der Ostarichi-Gedenkstätte von Neuhofen an der Ybbs, eine zu dieser behaupteten Geschichtsträchtigkeit passende ungarische Volkskunstausstellung. Denn Ungarn, so die Redakteurin der „Presse“, sei ein Land „wo Volkskunst noch Volkskunst ist“, obwohl diese, wie sie selbst wußte, kunstgewerblich „gemacht“ war.¹²⁴

8. *Wo Volkskunst noch Volkskunst ist*

Die vermutete Archaik, die noch als lebendig gelobte Überlieferung und der Echtheitsanspruch ungarischer Sachkultur, ja selbst die niederösterreichische Ostarichi-Gedenkstätte sind nichts anderes als Traditionserfindungen des 19. und 20. Jahrhunderts. Tamás Hofer hat überzeugend gezeigt, wie ungarische Volkskunst als Kontrast zur österreichischen geformt wurde.¹²⁵ Und noch eine weitere Unterscheidung, die der angesprochenen Neuhofener Ausstellung unterlegt wurde, ist zu notieren: Die Ungarn besäßen noch, was hierorts verloren oder nur mehr

¹²² Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften. Reinbek/Hamburg 1978, S. 553.

¹²³ Vgl. Klaus Beitz: Vorstellung eines Ausstellungsprojektes „Europäische Volkskunst“ in Wien/Kittsee und Budapest 1994/95. In: Jahrbuch für Volkskunde 15, 1992, S. 143-149.

¹²⁴ Die Presse, 1. 9. 1993.

¹²⁵ Tamás Hofer: Stilperioden der ungarischen Volkskunst. Über einige Möglichkeiten des Vergleichs der Volkskunst in Ungarn und Österreich. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 29, 1975, S. 325-338. Ders.: Die ungarische „Volkskunst“ im Kraftfeld wechselnder Interpretationen 1890 - 1990. In: Jahrbuch für Volkskunde NF 15, 1992, S. 67-80.

gekünstelt und verkitscht vorhanden scheint. Ludwig Hevesi war nicht der einzige Zeitzeuge, der bereits zur Jahrhundertwende die Ursache für den geringeren Einfluß des hiesigen Deutungsprojektes „Volkskunst“ benannte: „Bei diesen Volksstämmen hat das nationale Kunstgut auch eine politische Sonderbedeutung (ebenso in Ungarn) und das trägt nicht wenig zu dem Erfolg solcher kunststrebenden Bestrebungen bei. Bei den Deutschen ist man darin lauer.“¹²⁶ In der Konkurrenz der Nationalbewegungen mußte mit Neid gesehen werden, wenn Homogenität durch die Gleichsetzung von Volks- mit Nationalkultur hergestellt werden konnte. Doch dieser Blickwinkel hatte von Anfang an auch eine andere Seite. Denn ein Staat, der ein Übermaß an Volkskunst zu bieten hat, war und ist ökonomisch meist nur wenig erfolgreich und zivilisatorisch entwickelt. Die in der allerletzten Zeit mit Erfolg gezeigten russischen Volkskunst-Ausstellungen sind dafür nur ein weiterer Beleg.¹²⁷ Ludwig Hevesi hatte auch dafür 1906 Einschlägiges in seinem Aufsatz „Russische Gedanken eines Kunstfreundes“ beobachtet:

„Wenn ich Kunsthändler wäre, weiß ich, was ich jetzt täte. Ich ginge nach Rußland und wäre sicher, meinen Schnitt zu machen. Übers Jahr wäre ich Millionär, über zehn Jahre Milliardär; Billionäre und Billiardäre gibt es ja nicht. Aber das Geschäft ist todsicher. Ich predige unseren Sammlern längst, warum sie denn noch immer in Tirol und Bayern nach alten geschnitzten Schränken und gestickten Kelchentüchern herum-schnüffeln, wo doch längst alles ausgeschachert ist und die Wurmstiche angeblich alter Möbel vom Tischler mit dem Bohrer fabriziert werden.“¹²⁸

Man kann in dieser Beschreibung zurecht den frühen und global orientierten Warencharakter mit Austauschbarkeit und Verfügbarkeit von „Volkskunst“ festmachen; doch nicht zu unterschätzen ist der Verweis auf konkrete Bodenhaftung - gleichgültig allerdings, ob in Tirol, Bayern oder Rußland. Anton Kuh braucht nicht in die Volkskunst-Debatte eingeführt zu werden; doch mit einem Sager traf er die eine nicht wegzu-denkende Seite von „Volkskunst“. 1918 hatte er recht kriegerisch in der Zeitschrift „Der Friede“ auf die selbstgestellte Frage „Was ist Heimat-

¹²⁶ Hevesi (wie Anm. 100), S. 404.

¹²⁷ Jewgenija Petrowa, Jochen Poetter (Hg.): Russische Avantgarde und Volkskunst. Stuttgart 1993; *L'art populaire russe*. Pavillon des Arts, 15. 12. 1993 - 17. 4. 1994. (Paris 1993).

¹²⁸ Hevesi (wie Anm. 98), S. 143.

kunst?“ die folgende Antwort gegeben: „Krätzl-Unkunst, Literatouristik, Amateur-Photographie in der Sommerfrische, Idealisierung des Misthaufens. Die sogenannte Kraft, die aus ihr quillt, ist das Harz der Beschränktheit.“¹²⁹ Die andere ist von Jean Améry gegeben worden: „Man möchte die peinlich lieblichen Töne, die sich mit dem Wort Heimat assoziieren und die recht ungute Vorstellungsreihen heranzuführen von Heimatkunst, Heimdichtung, Heimat-Alberei jeder Art, gerne verscheuchen. Aber sie sind hartnäckig, bleiben uns an den Fersen, stellen ihren Wirkungsanspruch.“¹³⁰

Nationalisierungen durch Ästhetisierung wurde in diesem Aufsatz zum Thema gemacht. Diese ethnographische Recherche zu „Volkskunst“ folgte in Miszellen der Verbindung von „Volk“, „Kultur“ und „Kunst“, die inzwischen längst auch als spezifisch *österreichisch* konnotiert ist.

¹²⁹ Anton Kuh: Peter Rosegger (1918). In: *Ders.*: Luftlinien. Feuilletons, Essays und Publizistik. Wien 1981, S. 432. An anderer Stelle: „Die Heimatkünstler. 'Heimatkunst' - 'Asphaltkunst' - Wortklauberei! Wenn die Sprache ein lebendes Gesicht hat, ist der Asphalt Heimat; wenn sie tot ist, wird sogar aus dem Ackerland Asphalt.“ (S. 283)

¹³⁰ Jean Améry: Wieviel Heimat braucht der Mensch? In: *Ders.*: Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten. Stuttgart 1977, S. 74-101, hier S. 84.

Ulrike Langbein, Berlin

Das Poesiealbum

Eine ästhetische Praxis und mehr¹

Hand aufs Herz! Wer denkt nicht, wenn er ans Poesiealbum denkt, belächelnd oder gerührt an Rosen, Tulpen und Vergißmeinnicht, an süßliche Engel und sich ausschüttende Füllhörner, an profanierte Goethes und die ewige Wiederkehr des Gleichen. Dieser alltäglichen Blickrichtung gehorcht auf theoretischer Ebene die analytische Kategorie „Kitsch“. Gemeint ist die Fratze der wahren, weil einzigartigen Kunst. Viele Darstellungen zum Poesiealbum arbeiten mit dieser Kategorie, die auf der phänomenologischen Ebene klischeehafte Simplifizierung, Vermassung und formale Redundanz bezeichnet. Allerdings greift man in den Theorien weit über das Sichtbare hinaus. Denn immer geht es mit tiefenpsychologischem Deutungsanspruch um diejenigen, die den Kitsch mögen und fabrizieren, und das sind diejenigen, die in einer Welt der neuen Unübersichtlichkeit orientierungslos sind. Weil sie, die unaufgeklärten Anderen, die Massen, die Kinder, ihr zerrissenes Sein nicht im Griff haben, brauchen sie den Kitsch als schönen Schein: Das vertraute Idyll der Familie, der ewige, rosarote Erinnerungsfaden romantischer Freundschaftsbekundungen, allesamt im Poesiealbum vereint, sind Seelenkitt.²

¹ In der folgenden Darstellung beziehe ich mich ausschnitthaft auf meine Magisterarbeit im Fach Europäische Ethnologie zum Thema „Das Poesiealbum“, die ich im Januar 1995 vorgelegt habe.

² Vgl. in diesem Zusammenhang: Klaus F. Geiger: Poesiealben - Ästhetische Erziehung durch ein Kindermedium? In: Jürgen Landwehr, Matthias Mitzschke (Hg.): Ästhetik und Didaktik. Beiträge zum Verhältnis von Literaturwissenschaft und Kulturpädagogik. Düsseldorf 1980, S. 162-179; Ders.: Das Poesiealbum. Ein Kindermedium im Wandel. In: Klaus Doderer (Hg.): Ästhetik der Kinderliteratur. Plädoyers für ein poetisches Bewußtsein. Weinheim/Basel 1981, S. 130-146; Ders.: Das Poesiealbum. In: Dietrich Grünewald, Winfried Kaminski (Hg.): Kinder- und Jugendmedien. Ein Handbuch für die Praxis. Sonderdruck. Weinheim, Basel 1984, S. 115-

Neben diesem gängigen Interpretationsschema für das Poesiealbum findet sich ein zweites. In einer kulturhistorischen Spurensuche und Vererbungslehre zeichnen etliche Darstellungen den Stammbaum dieser Form nach und mit ihr die Tradierung bürgerlicher Lebenswerte des klassischen Tugendkanons. „Hab’ acht auf eins, vergiß es nicht, was du auch bist, tu’ deine Pflicht!“ und sittsam-reine Veilchen-Mädchen dienen als Beweis für gesellschaftliche und subjektive Wirklichkeit. Das Poesiealbum wird als kindliches Spiegelbild einer bürgerlichen Erwachsenenwelt und Erziehungsinstrument zugleich interpretiert. Die einen freut es dann, daß es das Album und mit ihm benannte Werte noch gibt und gerade die Kinderkultur deren Herberge ist. Die anderen meinen, das Album eben deshalb abschaffen, zumindest aber zeitgeistgemäß revolutionieren zu müssen. Und wieder andere wundern sich und fragen, wie das heimelig-schriftliche Poesiealbum in einer Welt der Computer-Kinder überleben konnte. Irgendwie anachronistisch scheint es jedenfalls zu sein.³

So unterschiedlich beide Zugänge - „Kitsch“ und „Bürgerlichkeit“ - auch sind, sie haben eine grundsätzliche Gemeinsamkeit: Orientiert an den Bildern und Texten des Albums, glauben sie diesen, was sie glauben machen und nur das. Die so entstehenden Interpretationen werden dann mit der Intentionalität der Albumschreiber gleichgesetzt. Jedoch haben Darstellungen dieser Art mit den Erfahrungen und Absichten der Subjekte wenig zu tun und können deshalb die Aktualität des Poesiealbums auch nicht erklären.

Ursache und Konsequenz solch objektzentrierter Forschungsmethoden ist, daß subjektive Bedeutungen, interaktiv-soziale Dimensionen und

123; Jürgen Rossin: Das Poesiealbum. Studien zu den Variationen einer stereotypen Textform. Frankfurt a.M./New York/Bern 1985.

³ Vgl. in diesem Zusammenhang: Gertrud Angermann: Stammbücher und Poesiealben als Spiegel ihrer Zeit. Münster 1971; Alfred Fiedler: Vom Stammbuch zum Poesiealbum. Eine volkshkundliche Studie. Weimar 1960; Karl Graak: Vergiß mein nicht - gedenke mein. Vom Stammbuch zum Poesiealbum. München 1982; Hanna Herzog, Rina Shapira: Will You Sign My Autograph Book? Using Autograph Books For a Sociohistorical Study of Youth and Social Frameworks. In: Qualitative Sociology (Summer 1986) 2, S. 109-125; Helmut Lanzl: Poesiealben aus Vorarlberg. In: Jahrbuch des Vorarlberger Landesmuseumvereins. Freunde der Landeskunde (126) 1982. Bregenz 1983, S. 111-122; Dorota Simonides: Die Kultur der Kinder im Spiegel von Poesiealben und Graffiti. Tonbandaufzeichnung des gleichnamigen Vortrages am 18. 02. 1988 am Institut für deutsche und vergleichende Volkskunde der Ludwig-Maximilian-Universität München.

größere lebensweltliche Zusammenhänge der Beteiligten unberücksichtigt bleiben. Die Wissenschaft vom Popularen, die sich methodisch nicht in den Stand „künstlicher Dummheit“ versetzt, läuft dabei Gefahr, die eigenen tradierten Interpretationen zu tradieren, statt der erlebten kulturellen Bedeutung von Poesiealbum oder Volkskunst auf die Schliche zu kommen.

Auch ich habe zunächst an den Bildern und Texten des Poesiealbums entlangeforscht, wurde aber bald und oft eines Besseren belehrt. Wie mehrdeutig das vermeintlich Eindeutige sein kann, wurde beispielsweise deutlich, als ich zwei Kinder nach ihrer Meinung zum Goetheschen Klassiker der Poesiealbumsprüche „Edel sein der Mensch, hilfreich und gut“ gefragt habe. Ein Zwölfjähriger äußerte sich folgendermaßen: „Bestimmt haben die sich den Spruch ausgedacht als es denen ganz beschissen ging, so im Ersten oder Zweiten Weltkrieg oder so.“ Und daß diejenige, die den Spruch eingetragen hatte, neben den hehren Goethe einen bunt-popularen David Hasselhoff geklebt hatte, störte ihn gar nicht. Den nämlich findet er großartig. Hingegen mag die neunjährige Sophia diesen Spruch sehr, weil er so „lehrreich“ und außerdem von Goethe ist. Daß ein edler Dichterspruch im Album autorisiert gehört, daß man ihn nicht umschreibt und auch nicht mit profanem Allerweltskram illustriert, ist ihr selbstverständlich. Der Vergleich macht nur zu deutlich, daß Goethe eben nicht gleich Goethe ist. Ich zog die methodologische Konsequenz, die Bedeutungszuweisungen und Motive der Akteure mit dem Poesiealbum als Gegenstand zu verknüpfen und dies zum Dreh- und Angelpunkt meiner Analyse zu machen.

Ich möchte nun eine Interpretation des Phänomens „Poesiealbum“ vorstellen, die im Rahmen meiner empirischen Forschungen entstanden ist.⁴ Mir ging es in einem subjektorientiert-hermeneutischen Ansatz um

⁴ Die empirischen Forschungen fanden von Februar bis Mai 1994 in zwei Berliner Grundschulen statt. Ich achtete bezüglich der Untersuchungsorte auf eine Mischung unterschiedlicher sozialer Lebensräume und besuchte eine Schule im 'gut-bürgerlichen' Stadtbezirk Zehlendorf im ehemaligen West-Berlin und eine im Stadtbezirk Prenzlauer Berg. Dieser traditionelle Arbeiterbezirk im ehemaligen Ostteil der Stadt beherbergt heute verschiedene soziale Milieus. Ich führte Gruppengespräche in vierten, fünften und sechsten Klassen und wählte danach einige Mädchen und Jungen der vierten Klasse aus, die ich in Einzelgesprächen ausführlich befragt habe. Die Interviews und die Poesiealben der Kinder bildeten den Materialfundus für meine Analyse. (Wenn ich im Folgenden Originalpassagen aus den Gesprächen zitiere, erscheinen diese im Text kursiv.)

das Sinn-Verstehen des Albums als Element der popularen Kultur von Kindern. Die Lebenswelten der Kinder als Kontext, Bezugsgröße und Verstehenshorizont begreife ich als integrales Moment der Analyse.

Roland Barthes spricht von den polysemischen Dingen, von den vielfältigen „Machenschaften des Sinns“ an Alltagsgegenständen.⁵ Diese Mehrdeutigkeit im Falle des Poesiealbums über unterschiedliche Funktionszusammenhänge nachzuweisen, war Ziel meiner Gegenwartsstudie. Es gibt ein differenziertes „System von Bedeutsamkeiten“ (Baudrillard)⁶ rund um das Album, innerhalb dessen ich idealtypisch drei Felder ausfindig gemacht habe: Das Poesiealbum trägt ästhetische, soziale und gesellschaftliche Bedeutungen, die eng miteinander vernetzt sind. Und erst in dieser Mehrdeutigkeit und Komplexität wird die Faszination des Albums für Kinder verständlich.

Weil unser Thema „Volkskunst“ ist, werde ich mich auf den Bereich der Ästhetik konzentrieren und die ästhetischen Bedeutungen exemplarisch vorführen. Es geht mir dabei insbesondere um den Nachweis von internen Differenzen, also nicht um eine „Kinderästhetik“, sondern um den Plural. Zudem werde ich vom Bereich der Ästhetik aus die wichtigen Verbindungslinien zu sozialen und gesellschaftlichen Dimensionen skizzieren. Denn ästhetische Praxis - in diesem Fall das Poesiealbum - ist niemals ein autonomes Spiel der Formen und Farben, ist nie zweckfreie Sinnlichkeit. Ästhetische Praxis ist mehr, sie steht in sozialen Funktionszusammenhängen und ist von „Gesellschaft“ als Norm- und Wertesystem geprägt.

Vorab sei noch einiges zum Aussehen der heutigen Poesiealben bemerkt. Es gibt zwei Typen: Erstens die Klassiker, gemeint sind die altbekannten Alben mit weißen Blättern. Sie sind nicht mehr in Leinen

⁵ Barthes Zugang zur Gegenstandsbedeutung ist ein semiologischer: Er untersucht die Zeichenhaftigkeit und Mehrdeutigkeit von Gebrauchsgegenständen und konzentriert sich dabei auf den Bereich der Repräsentationen. Barthes verlangt eine „ständige Erschütterung“ der gewohnten Beobachtung, eine Infragestellung des Sichtbaren, um die kulturellen Bedeutungen der Dinge über vielfältige Sinn- und Funktionszusammenhänge zu erschließen; *Roland Barthes: Semantik des Objekts*. In: *Ders.: Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt a.M. 1988, S.187-198.

⁶ Jean Baudrillard interessiert das „Angesprochensein“ von den Dingen als subjektiv erlebtes „System von Bedeutsamkeiten“. Diesem nähert er sich über eine Beschreibung und Interpretation der Formen und Farben der Gegenstände und der Umgangsweisen mit ihnen. Es handelt sich also um eine Verknüpfung von phänomenologischer und praxeologischer Analyse; *Jean Baudrillard: Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*. Frankfurt a.M./New York 1991.

gebunden, sondern meist mit Hochglanzpapier bezogen. Manche Alben tragen den gefälligen Schriftzug „Poesie“, andere sind mit floralen Motiven verziert. Als „Steckbriefalbum“ bezeichne ich den zweiten Typ. Diese Alben richten sich unter dem Titel „Alle meine Schulfreunde“ an den festen Personenkreis der Schulklasse. Sie sind auf dem papiernen Einband und auf den Doppelseiten für die Eintragungen mit verschiedenartigen Illustrationen versehen: Da finden sich pastellfarbene Mädchen, die mit Puppen spielen, oder radfahrende Hasen mit Basecap und Schulranzen oder Disney-Figuren oder ein buntes Nebeneinander von Turnschuhen, Flugzeugen und Fußbällen. Auf den Doppelseiten werden mittels eines Steckbriefes neben Angaben zur Person, wie Name, Adresse, Augenfarbe und Sternzeichen, der Lieblingslehrer, das Liebessessen, die Lieblingsfarbe, die Lieblingsband usw. abgefragt. Ein Freiraum auf der einen Seite ist vorgesehen für ein Foto oder eine Zeichnung. Auf der anderen Seite sind unter formalen Vorgaben wie „Zur Erinnerung!“ oder „Das wollte ich dir schon immer sagen“ schriftliche Reaktionen vom klassischen Poesiealbumspruch bis hin zu Komplimenten möglich.

Wenn Kinder ihren Umgang mit dem Poesiealbum beschreiben, wird deutlich, daß sie in zwei verflochtenen Formen ästhetisch tätig sind. Einmal gestalten sie, indem sie sich symbolische Vorräte ihrer Lebenswelt aneignen, sprachliche und bildliche Gestaltungselemente auswählen; diese bringen sie in ihren Kollagen zueinander und zeigen dabei anderen, was sie können und mögen. Zum anderen werten sie ästhetisch, indem sie sich über die Gestaltungen im eigenen und anderen Poesiealbum eine Meinung bilden. Beide Prozesse - Gestaltung und Wertung - sind getragen von der ästhetischen Kategorie des Schönen bzw. deren Gegenteil.

Bei Dennis, 12 Jahre, begann der Aneignungsprozeß vergleichsweise früh: Er hat sich sein Steckbriefalbum selbst gekauft. Neben der lästigen Geldfrage bestimmten seine Vorstellungen vom Schönen die Wahl. Dennis' Album ist mit kräftig-farbigen Autos und Sportmotiven illustriert, was kaum wundert, erzählt er mir doch später von seinen Hobbys: Radfahren, Fußball und Autofahren mit dem Vater. Außerdem sind die Bilder schön und bunt, besser kann er es auch nicht, und schließlich macht ein Album dieser Art weniger Arbeit. Der kleine Raum, der Dennis für seine Kollagen aus Aufklebern, zerschnittenen Fotos, Buntstiftzeichnungen und Spruchfetzen bleibt, reicht ihm völlig.

Die Verse schreibt Dennis aus anderen Alben ab, nimmt dabei weg, was ihm nicht gefällt oder peppt sie mit eigenen Reimen auf. Die kargen Sprüche bedeuten ihm weniger als die Bilder. „*Wenn da so 'n bißchen Gekritzelt es drin steht, so 'n Spruch, das finde ich nicht so schön.*“ Als ich ihn frage, ob er Gedichte und Deutsch als Unterrichtsfach möge, stellt er klar „*Nee, häßlich*“ und erzählt mir, daß er wegen seiner Schwierigkeiten im Schreiben und Lesen sitzengeblieben ist. Obschon Dennis gerade deshalb immer wieder betont, daß ihm die Qualität des Schriftlichen „*wurscht*“ sei, hat er eine ästhetische Schmerzgrenze: Bei seinem alten Album störten ihn irgendwann die Schmierereien. Daraufhin entfernte er die noch unbeschriebenen Blätter und benutzte sie zum Malen. Der kärgliche Rest des verdorbenen Albums wanderte wider jede Erinnerungsoption in den Abfall. Wenn Dennis andere Eintragungen bewertet, werden auch hier seine Schönheitsvorstellungen deutlich: Schön sind üppig-bunte Eintragungen, wenig Text und viele Aufkleber. Die Dinosaurier als Motiv, die es unsererzeit en masse gab, findet er am schönsten. Sie sind ein besonderer Schatz seiner Aufklebersammlung, schmücken Schulhefte, und auch in seinem Poesiealbum hat er sie am liebsten. Das Album, so wie es Dennis mag und gestaltet, ist Dokument und Verwirklichungsraum seiner ästhetischen Präferenzen.

Ganz anders Sophia, die Literatin, von der eingangs schon die Rede war. Ihr sind die Sprüche immens wichtig. Aufkleber im Allgemeinen, die Dinosaurier im Besonderen, findet sie „*doof*“, weil die nämlich alle haben. Sie hat ein Spruchbuch zu Hause und eine eigene Verssammlung, in die schöne Sprüche eingetragen werden. Sophia nutzt auch das elterliche Bücherregal, und sie geht sogar in die Bibliothek, um neue und ausgefallene Verse zu finden. Sophia schreibt leidenschaftlich gerne Tagebuch und hat im Aufsatzschreiben immer eine Eins, weil sie gerne schreibt und dies nach eigener Auskunft auch gut kann. Sie findet ihr klassisches Poesiealbum viel schöner als ein Steckbriefalbum, denn es wird Sophia zum Ort, an dem sie sich sprachlich-literarisch nachgerade austoben kann. Die Bilder haben demzufolge bei Sophias Gestaltungen eindeutig illustrativen Charakter. Erst kommt der möglichst seltene Spruch, der dann von sparsamen Farbspielen oder Ornamenten umrandet wird. Kinder, die es gut meinen, indem sie sich in Sophias Album mit üppigen Eintragungen verewigen, tun ihr keinen Gefallen. Ihr ist zuviel des Bunten schlichtweg zu viel. Eine Gestaltungsform fand ich bei

Sophia besonders beeindruckend. Wenn sie einen Schreibfehler gemacht hat, wird sie auch hier kreativ und wendet ihr Mißgeschick ins Positive: *„Ich versuch' das zu retten, wenn ich einen Fehler gemacht hab'. Dann schreib ich mit 'ner andern Farbe drüber, und dann nehm' ich den Killer und mach' das weg. Und dann kommt eine andere Farbe raus, und man denkt, das sollte so sein.“* Ergo: Fehler beeinträchtigen die ästhetische Qualität der Eintragung, deshalb bringt Sophia ihren ästhetischen „Trick Siebzehn“ zur Anwendung und gestaltet, indem sie korrigiert.

Julia, 10 Jahre, hat zwei Alben, einen Klassiker, der ein Geschenk ihrer Tante war, und ein Steckbriefalbum, das sie sich gewünscht hatte. In das klassische schreiben die Erwachsenen, weil die nach Julias Auskunft *„mehr so Sprüche schreiben“*. Beim anderen steht *„Alle meine Schulfreunde“* drauf, also sind die da auch drin. Das Steckbriefalbum mag Julia lieber, zum einen, weil man sich nicht so anstrengen muß; die Linien und der Fragenkatalog sind vorgegeben. Zum anderen sagen ihr die dort gegebenen Informationen mehr über das eintragende Gegenüber, mehr als die immer gleichen Verse. Sie erfährt, was *„derjenige für Eigenschaften hat, was sie für 'ne Lieblingsfarbe haben und für 'n Liebessessen“*. Wenn Julia weiß, was der andere ißt, weiß sie, wer er ist. Über das Liebessowieso als eine Spielart des Schönen ordnet Julia ihre soziale Umwelt nach Geschmacksklassen. Sie erfährt, daß man sich mit ästhetischen Vorlieben präsentieren und am Lebensstil erkennen kann. Die Sprüche, die Julia für ihre Eintragungen verwendet, stammen zum Teil aus anderen Alben. Sie erkennt auch Äquivalente zum Poesiealbum-Spruch *‘an sich’* und schreibt Gedichte aus dem Lesebuch ein. Liedtexte, die sie als Sängerin im Kinderchor der Staatsoper auswendig kann, gehören ebenso zu ihrem sprachlich-symbolischen Vorrat, der beständig erweitert wird. *„Rosen, Tulpen, Nelken, alle Blumen welken, nur die eine nicht, diese heißt Vergißmeinnicht.“* Das ist Julias Liebesspruch, denn: *„Weißt du, alle Blumen sind normale Blumen, nur das Vergißmeinnicht heißt eigentlich 'vergiß mich nicht'.“* Julia erkennt und erklärt eine Metapher. Diese Sprache zu verstehen und zu lernen, macht ihr Freude. Kritzeleien kann auch Julia nicht leiden und außerdem nicht, wenn im Album ein *„schweinisher Witz“* steht.

Daß die meisten meiner Gesprächspartner ein Steckbriefalbum besitzen, kommt nicht von ungefähr. Die Illustrationen der Steckbrief-

alben greifen Motive aus den Bildwelten der Kinder auf. Zudem ist das Eintragen unbeschwerter und leichter: Das Album erinnert in der Gestaltung an ein Comicheft und lädt so zum Be-Greifen und Be-Nutzen ein. Schneeweißes Papier hingegen, das schon optisch ehrfurchtsvolle Sauberkeit gebietet oder einfach langweiliger wirkt, ist out. Auch richtet sich das Steckbriefalbum qua Titel an die Schulklasse als wichtigen sozialen Erfahrungsraum der Kinder. Diese formalen Vorgaben evozieren eine Verjüngung des Albums hinsichtlich seiner sozialen Trägerschaft. Außerdem ist der Fragenkatalog in seiner Bedeutung nicht zu unterschätzen. Es geht um Individualität: Die Kinder bekommen und geben hier wichtige Informationen, mittels derer sie sich und andere ästhetisch und sozial verorten. Bedeutungsvoll ist schließlich die Tatsache, daß die Unisex-Alben à la Walt-Disney oder solche, die in ihrer Gestaltung auf Technik oder Sport zugeschnitten sind, in zunehmendem Maße auch Jungen besitzen. Die kulturindustriellen Offerten bewirken, daß das ehemals 'weibliche' Poesiealbum langsam, aber wirkungsvoll neutralisiert wird.

Freilich setzt das Steckbriefalbum Standards. Doch Standardisierungen bezüglich der Aufmachung und der Gestaltungen gehören nicht erst heute zum Poesiealbum und prägen es. Dennoch fordern beide Albumtypen Gestaltungsleistungen ein und sind nicht einseitig als standardisierte und standardisierende Mausefalle für die Kreativität der Kinder zu werten. Die beiden Albumtypen eigentümliche Vermischung von Standards und vielfältigen individuell-kreativen Leistungen bezeichne ich als offene Normierung.

Die Kinder sind mit ihrem Poesiealbum „symbolisch kreativ“⁷. Sie sind „bricoleure“, weil sie Ideen umsetzen, die symbolischen Vorräte ihrer Lebenswelt selektiv sich aneignen, ihre ästhetischen Fähigkeiten nutzen und entwickeln.⁸ Sie sind wertende Interpreten, die dem Wahr-

⁷ Paul Willis faßt unter dem Terminus „symbolische Kreativität“ das sinnlich, emotional und kognitiv besetzte Aneignen und Konstruieren von Bedeutungen in der Anwendung menschlicher Fähigkeiten auf symbolische Ressourcen; *Paul Willis: Jugend-Stile. Zur Ästhetik der gemeinsamen Kultur.* Hamburg/Berlin 1991.

⁸ Für den Prozeß der Selektion und des Neuarrangements von Gestaltungselementen prägte Claude Lévi-Strauss den Begriff „bricolage“. Der Bastler nutzt die symbolischen Vorräte in zweifacher Hinsicht: zum einen in der direkten Verwertung von Materialien und Formen und zum anderen, indem er die Basterei als Medium einer ästhetisch-sozialen Selbstdarstellung einzusetzen weiß; *Claude Lévi-Strauss: Das wilde Denken.* Frankfurt a.M. ⁹1991.

genommenen Sinn verleihen. Sie sind Subjekte, die sich mit der Ästhetik der Gestaltung präsentieren und ihre soziale Umgebung über spezifische Ästhetiken erfahren und erkennen. Bei aller Gemeinsamkeit in der ästhetischen Praxis darf allerdings nicht die Ebene der Subjektivität verlustig gehen. Schön ist nicht gleich schön, und Album ist nicht Album. Die spezifischen ästhetischen Präferenzen und Fertigkeiten von Dennis, Sophia und Julia korrespondieren mit ihren Neigungen und Hobbys und belegen ästhetische Differenz in der gemeinsamen Kultur des Poesiealbums.

Mit dem Feld der ästhetischen Praxis ist das Phänomen „Poesiealbum“ jedoch nicht hinreichend erklärt. Es geht um mehr, was hier nur angedeutet werden kann.

Das Poesiealbum ist eine soziale Praxis. Dies wird zum einen deutlich, wenn die Kinder beschreiben, daß das Album irgendwann bei irgendwem auftauchte und bald zig Alben in der Klasse kursierten. So entstand bei ihnen der Wunsch, Glied einer Kette von Gleichgesinnten zu werden. Über ein gemeinsames Modeobjekt, den Austausch der Alben und das wechselseitige Eintragen, vergesellschaften sich die Kinder im Sinne von Georg Simmel: Sie treten über einen Gegenstand in Wechselwirkung. Sie erleben im konformen Verhalten, daß sie zueinandergehören und produzieren ihre Gemeinschaft auf diesem Wege immer wieder neu. Wer dabei sein will, muß mitmachen. Wer kein Album hat, ist Außenseiter.⁹

Die zweite sozial-interaktive Bedeutung des Albums liegt in seinem spielerischen Charakter. „Sich Mühe geben“ ist das ästhetische Grundgesetz schlechthin und gleichzeitig oberste Regel in einem Spiel um soziale Beliebtheiten und Images, ausgetragen über die Ästhetik der Gestaltungen.¹⁰ Wer sich gestaltend daneben benimmt, bekommt es

⁹ Sehr eindrucksvoll beschreibt Georg Simmel, wie im Tauschen und Schenken von Gegenständen reziproke soziale Beziehungen produziert und symbolisiert werden; *Georg Simmel: Dankbarkeit. Ein soziologischer Versuch* (1907). In: *Ders.: Soziologie. Gesamtausgabe Band II*. Hrsg. von *Otthein Rammstedt*. Frankfurt a.M. 1992, S. 13-62. Zur vergesellschaftenden Wirkung von Moden vgl.: *Georg Simmel: Zur Psychologie der Mode. Eine soziologische Studie* (1895). In: *Ders.: Schriften zur Soziologie. Eine Auswahl*. Hrsg. von *Heinz Jürgen Dahme* und *Otthein Rammstedt*. Frankfurt a.M. 1992, S. 131-139.

¹⁰ Erving Goffman versteht unter einem „sozialen Image“ ein „in Termini sozial anerkannter Eigenschaften unterschriebenes Selbstbild“. Die Wahrung und Pflege des Images, die darauf aufbauenden Techniken der Imagepflege und der ritualisierten Verhaltensstrategien erweisen sich

heimgezahlt, wer sich Mühe gibt, wird belohnt. Schiedsrichter in diesem Spiel ist jedes der Kinder selbst, aber auch die Schulklasse. Denn das Album geht von Hand zu Hand und ist damit ein öffentliches Schriftstück. Die Kinder haben bezüglich des ästhetisch-sozialen Stimmungsbaremeters „Poesiealbum“ ein ausgesprochen feines Sensorium und instrumentalisieren es dahingehend: Für die Sympathieträger strengen sie sich ganz besonders an. Wen sie nicht mögen, der wird mit einer verschleierte Schnell-und-billig-Variante abgefertigt. Auch wenn die Kinder in das eigene Album eintragen lassen, gerinnt diese hochgradige Emotionalisierung zur je spezifischen Form: Die neunjährige Meike hat beispielsweise zwei Steckbriefalben, das erste bekam sie bereits im ersten Schuljahr. Weil die Kinder damals noch nicht so schön schreiben konnten und demzufolge Kritzeleien häufig sind, findet sie das alte Album „doof“. Sie hat nun eine strenge emotionale Aschenbrödel-Methode entwickelt: Die „Netten“ kommen ins gute Album, die anderen ins andere. Julia läßt in ihr Album, das ja qua Titel für *alle* ihre Schulfreunde ist, auch alle eintragen. Aber jeder formalen Albuldemokratie zum Trotz sind den Sympathieträgern die Spitzenpositionen auf den ersten Seiten vorbehalten. Gleiches gilt für Sophia, die in puncto emotionaler Stimmigkeit keine Gnade kennt. Eintragungen von Kindern oder Erwachsenen, die sie nicht mehr leiden kann, werden wieder entfernt. Das Höchste der Gefühle war schließlich ein Album, auf dessen Buchrücken winzig klein und anonym geschrieben stand: „*Ich hasse dich*“.

Das Poesiealbum: Symbol sozialer Beziehungsqualitäten und Dokumentation sozialer Netzwerke. In diesem Sinne verstehe ich das Album als eine ästhetische Topographie sozialer Bedeutungen.

Man mag sich nun fragen, wie sowohl die strenge Poesiealbum-Moral als auch unterschiedliche ästhetische Präferenzen zustandekommen. Hier wird es wichtig, „Gesellschaft“ als Norm- und Wertesystem in die Analyse einzubeziehen.

„Sich Mühe geben“ und schön zu schreiben, ist der kleinste gemeinsame Verhaltensnenner. Und schönes Schreiben meint immer: sauber und fehlerfrei. Hier schlägt sich eine Norm nieder, die durch die Schule

als Grundlage des Interaktionsspiels jeder sozialen Gruppe. In der Einhaltung verbindlicher Spielregeln wird die soziale Gemeinschaft gleichsam generiert und stabilisiert; *Erving Goffman*: Interaktionsrituale. Über das Verhalten in direkter Kommunikation. Frankfurt a.M. 1991.

als legitim-kulturelle Sozialisationsinstanz geprägt ist.¹¹ Die Kinder haben diese Norm längst internalisiert, und auch die Eltern achten auf deren Einhaltung. Den Müttern kommt hier eine zentrale Rolle zu. Dennis' Mutter kontrolliert ungefragt seine Eintragungen und „*regt sich immer auf*“, wenn er Fehler macht. Meikes Mutter zieht die Linien vor und sitzt bei den Eintragungen allzeit kontrollierend dabei. Und selbst bei der Schreibexpertin Sophia waren mütterliche Hilfestellungen lange Zeit wichtig.

Interessant ist auch, daß die Kinder einhellig der Meinung sind, daß Mädchen immer schöner und ordentlicher schreiben als Jungen. Die Mädchen erzählen mir gleichzeitig von ihren Müttern, die ein Poesiealbum hatten und haben, und davon, daß in den Familien immer die Mütter Briefe und Geburtstagskarten schreiben. Die Mütter wissen, was es mit dem Album und sozialer Schriftlichkeit auf sich hat. Sie tradieren durch ihr Verhalten und kümmern sich bewußt oder unbewußt um die nächste Generation der Schreiberinnen. Meikes Mutter prägt nicht nur den Schreibakt ihrer Tochter nachhaltig, sie bestückt auch ihre Oblatensammlung aus der eigenen. Mutter und Tochter mögen und sammeln die gleichen Motive und beschreiben sie in ähnlichen Sprachkodes: Es sind „*hübsche Blümchen*“, „*Babys mit pummeligen Beinchen*“, „*nette Bärchen*“. Meikes Vorliebe für bestimmte Sujets - das pastellig Liebliche und Zarte - wird also kulturell vererbt. Eine wichtige Beobachtung in diesem Zusammenhang: Alle Kinder meinen, daß Mädchen meistens Blumen oder kleine Tiere einkleben oder malen würden. Die Jungen hingegen mögen Autos und Technik im Poesiealbum und nicht nur da. Dennis auch, er bastelt viel mit seinem Vater, am Fahrrad und in der Garage, und gemeinsame Ausflüge mit dem Auto gehören bekanntlich zu seinen Lieblingsbeschäftigungen. Mütter und Väter dienen den Kindern als kulturelle Identifikationsfiguren für den Aufbau geschlechtsspezifischer Ästhetiken.¹² Die allen bedeutsame Differenz der Geschlechter hinterläßt auch im Poesiealbum deutliche Spuren.

¹¹ Zur Rolle der Schule als gesellschaftlich legitimierte Sozialisationsinstanz vgl. *Pierre Bourdieu: Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt a.M. 1991, insbesondere S. 190.

¹² Vgl. in diesem Zusammenhang: *Helmut Hartwig: Jugendkultur. Ästhetische Praxis in der Pubertät*. Hamburg 1980; *Helga Kämpf-Jansen: Mädchenästhetik - Annäherungen an einen Begriff*. In: *Adelheid Staudte und Barbara Vogt (Hg.): Frauen-Kunst-Pädagogik: Theorien, Analysen, Perspektiven*. Frankfurt a.M. 1991.

Besonders interessant ist die Tatsache, wie klar sich die „feinen Unterschiede“ bei einigen Kindern zeigen.¹³ Wenn Dennis' ästhetische Präferenzen addiert werden - beispielsweise die geliebten Dinosaurier, die Lust am Üppig-Bunten und seine Aversion gegen die karg-langweiligen Sprüche, die er dementsprechend unorthodox behandelt -, wenn zudem berücksichtigt wird, daß ihm die Form der Eintragungen weitgehend gleichgültig ist und die Geldfrage seine Albumwahl nachhaltig beeinflusste, entsteht ein idealtypisches Mosaik seines „Notwendigkeitsgeschmacks“. Daß diese ästhetische Disposition nicht von irgendwoher kommt, sondern soziale Ursachen hat, wird deutlich, als Dennis von den finanziellen Nöten seiner Eltern und von der drohenden Arbeitslosigkeit seines Vaters berichtet.

Kontrastiv dazu Sophia, die das Album zum Ort einer literarischen Tätigkeit macht. Sie hat das legitim-kulturelle know-how, um Sprüche in der Bibliothek oder andernorts zu finden und diese nach allen Regeln der Kunst einzutragen. Sophia, eine mondäne Ästhetin, die sich naserümpfend von den populären Steckbriefalben, Aufklebern und Dinosauriern abgrenzt. Sie beherrscht bereits das Einmaleins des „guten“, weil erlesenen und legitimen Geschmacks und berichtet, daß die Mutter zwar lange reden mußte, aber nun auch für Sophia gilt: Nur ein klassisches Poesiealbum ist ein richtiges Poesiealbum. - Schichtspezifische ästhetische Präferenzen und Fertigkeiten spiegeln sich auch im Umgang mit dem Poesiealbum.

Das Poesiealbum erweist sich damit als ein polysemischer Gegenstand, der ästhetische, soziale und gesellschaftliche Bedeutungen in sich vereint. Am Poesiealbum wird erkennbar, daß das Ästhetische seine Bedeutung erst in sozialen und gesellschaftlichen Kontexten gewinnt, daß die vermeintlich einheitliche Kinderästhetik eine mit erheblichen internen Differenzen ist und deutlich von den Kulturmustern der Eltern geprägt wird.

Die „Kinderästhetik“ und die „Volkskunst“ - wissenschaftliche Konstruktionen, die immer wieder das kategorial Andere bezeichnen. Es sind Kategorien, die in einem ersten Analyseschritt freilich ihre Berechtigung haben. Wenn sie aber im Forschungsprozeß nicht aufgelöst werden,

¹³ Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a.M. 1989.

greift der ethnologische Mechanismus des „Otherings“, der selbstbildend das Andere erfindet, festlegt und interne Differenzierungen negiert, auch in der Volkskunde. Dann wird im Falle des Poesiealbums ver-kindlicht, im Falle der Volkskunst allzu oft ver-unterschichtet. Dann werden immer wieder Mythen der Ursprünglichkeit und Indifferenz jenseits sozialer und gesellschaftlicher Kontexte produziert. Dann sagen Theorien mehr über die kulturellen Projektionen von Volkskunde als Wissenschaft als über erfahrene Wirklichkeiten. Dann sagen sie schließlich auch mehr über uns Volkskundler, uns Bildungsbürger mit dem Faible für das unverderbt Einfache, als über diejenigen, die wir zu meinen glauben.

Subjektorientiert-sinnverstehendes Forschen ist gewiß nicht der einzige und bestimmt kein Königsweg aus diesem Teufelskreis, der wohl zu unserem Geschäft gehört. Dennoch sei mir ein Plädoyer für diese Forschungsstrategie gestattet: Erst unter einer stärkeren Berücksichtigung subjektiver Sinngewandungen und Lebenswelten, sozialer und gesellschaftlicher Zusammenhänge wird es möglich, den vielfältigen kulturellen Bedeutungen des Poesiealbums im Kleinen und der Volkskunst im Großen gerecht zu werden. Das jedenfalls steht nunmehr in meinem Stammbuch der Alltagsforschung: „Zur ewigen Erinnerung!“



Gottfried Korff, Tübingen

Einstein, Prinzhorn, Geist

Nichtvolkskundliche Ansätze
zu einer Volkskunst-Theorie der Zwischenkriegszeit

1. Diskursrahmen

Als der Begriff Volkskunst im letzten Jahrzehnt vor der Jahrhundertwende zum ersten Mal auftaucht, verweist er zwar auf ein wissenschaftlich-analytisches Bezugssystem - auf Riegls Hausfleiß-Theorie -, seine eigentliche Geltung verschafft er sich aber im ästhetischen und kunsttheoretischen Diskurs, der um die aufbrechende Moderne, um die in Entfaltung begriffenen „nützlichen Künste“¹ und um die Suche nach dem „neuen“ (= anti-historistischen) Stil geführt wird. Auch in Riegls Hausfleiß-Essay von 1894, in dem der Begriff nicht nur zum ersten Mal an die Öffentlichkeit tritt, sondern titelgebend ist, zeigt sich diese Tendenz unverkennbar. In dem, was er Volkskunst nennt, sieht Riegl einen „goldenen, bisher ungehobenen Schatz von ungeheurem Werte“, an dem er vor allem die „anspruchlose Einfachheit und Naivität der Erfindung, fern aller Verkünstelungen und Verformungen“ lobt und den er deshalb dem aktuellen Kunstschaffen als Orientierungsvorgabe empfiehlt.²

Die enge Verflechtung des Volkskunst-Diskurses in die Kunstgewerbe-Debatte und in die avantgardistischen Selbstthematizierungen kurz nach der Jahrhundertwende ist mittlerweile gründlich und mit überzeugendem Belegmaterial dargestellt worden. Bernhard Deneke hat in zahlreichen Aufsätzen die Querverbindungen von Volkskunst- und Kunstgewerbebewegung intensiv

¹ Vgl. dazu „Die nützlichen Künste. Gestaltende Technik und Bildende Kunst seit der Industriellen Revolution“, hg. von *Tilmann Buddensieg* und *Henning Rogge*. Berlin 1981.

² *Alois Riegl: Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie* (Berlin 1894) (= Kunstwissenschaftliche Studientexte, VI). Mittenwald 1978, S. 4.

durchleuchtet³, und Wolfgang Brückner hat jüngst die Volkskunst-Faszination, die sich durchgehend im „Blauen Reiter“ nachweisen läßt, erneut unter die Lupe genommen und als Agenda für das Streben nach einem „neuen Sehen“ und nach „unbekannten ästhetischen Erfahrungen“ beschrieben und dabei noch einmal klar gemacht, wie sehr die „antiakademischen Impulse“, die von der Volkskunst-Entdeckung erwartet wurden, im „Gesamtkomplex der Zivilisations- und Kunstkritik kurz vor dem Ersten Weltkrieg“ gründen.⁴

Im Gegensatz zur Vorkriegszeit ist die Zeit des Krieges selbst und die Zeit danach bisher kaum erforscht, obwohl es nicht wenige Hinweise auf einen umfassenden Einsatz des Volkskunst-Modells in den gesellschaftlichen, ästhetisch-kulturellen und auch politischen Konfliktfeldern der 20er Jahre gibt. Das trifft nicht nur zu für die Nationalisierung und Ethnisierung des Volkskunstbegriffs im Ersten Weltkrieg, wie kürzlich in der gemeinsam vom Imperial War Museum und dem Berliner Deutschen Historischen Museum arrangierten Weltkriegs-Ausstellung zu sehen war⁵, sondern auch auf die emphatische Volkskunst-Funktionalisierung politischer Künstlergruppen im Umkreis der Novemberrevolution wie etwa des „Arbeitsrats für Kunst“⁶; das trifft auch zu auf die unterschiedlichen Versuche, mit Mitteln der Volkskunstpflege so etwas wie einen „mentalenen“ Wirtschaftsprotektionismus zu betreiben, der - obwohl eher symbolisch selbstwertstabilisierend als wirtschaftspolitisch wirkungsvoll - nicht unbedeutenden Einfluß auf die Praxis und das Selbstverständnis der erst in den 20er Jahren sich etablierenden und institutionell festigenden wissenschaftlichen Volkskunde genommen hat.⁷

Volkskunst in der Zwischenkriegszeit - das ist also mehr als nur ein volkskundlicher Gegenstandsbereich, das ist auch das Kontrast- und Kon-

³ *Bernward Deneke*: Die Entdeckung der Volkskunst für das Kunstgewerbe. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 69 (1964), S. 168-201; *Ders.*: Gewerbe und Kunstgewerbe im 19. Jahrhundert. In: *Ingo Bauer* (Hg.): *Möbel aus Franken. Oberflächen und Hintergründe*. München 1991, S. 57-79.

⁴ *Wolfgang Brückner*: Der Blaue Reiter und die Entdeckung der Volkskunst als Suche nach dem inneren Klang. In: *Gottfried Boehm/Helmut Pfotenhauer* (Hg.): *Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung. Ekphrasen von der Antike bis zur Gegenwart*. München 1995, S. 519-542, s.S. 528.

⁵ *Rainer Rother* (Hg.): *Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges*. Berlin 1994, s.S. 466-469 (Objektliste).

⁶ Vgl. dazu *Arbeitsrat für Kunst. Berlin 1918-1921. Ausstellung mit Dokumentation, Ausstellung in der Akademie der Künste vom 29. Juni bis 3. August 1980*, Berlin 1980.

⁷ Vgl. dazu etwa *Wolfgang Brückner*: Der Reichskunstwart und die Volkskunde von 1923 bis 1933. *Ausstellungshoffnungen, Volkskunstkommission, Lehrstuhlpläne*. In: *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde* 1993, S. 93-118.

taktmedium der in Entfaltung begriffenen Massenkunst⁸, das ist der von der deutschen Volkskunde hilflos und nicht ohne Irritation zur Kenntnis genommene Prager Volkskunst-Kongreß (als Instrument europäischer Ethnizitätspolitik⁹), das ist die Begleit-Ideologie der Volksfrontstrategien¹⁰ und das ist nicht zuletzt auch ein Konstruktionselement für das Gegenschema zur „Entarteten Kunst“, der eine arteigene Kollektivkreativität als Widerpart empfohlen wird.¹¹ Im folgenden sollen nur wenige Facetten des in der Zwischenkriegszeit weitverzweigten und vielfach vernetzten Volkskunst-Diskurses „an“geleuchtet werden, wobei weniger die Verbindungen zur institutionalisierten volkskundlichen Volkskunst-Forschung als die Verflechtungen mit der Kunst-Avantgarde auf der einen und mit den allgemeinen Zeit- und Befindlichkeitsdeutungen auf der anderen Seite thematisiert werden sollen. Die Überlegung, die dahinter steht, basiert auf der These, daß die Konstruktion dessen, was als Volkskunst bezeichnet und definiert wird, in die Dynamik gesellschaftlicher und kultureller (und natürlich auch ästhetischer) Modernisierungsprozesse eingeflochten ist. Herausgegriffen werden drei ästhetische Theorien, die in mehr oder weniger enger Verbindung zur Volkskunde stehen:

Nicht ohne Grund steht der letzte meiner Titel-Namen - *Hans-Friedrich Geist (1901-1978)* - dem volkskundlichen Denken, so wie es sich Anfang der 30er Jahre an nicht wenigen Stellen herausgebildet hat, am nächsten, wie schon der Titel des Geist-Buches, das mehr Plädoyer als Untersuchung ist, zu erkennen gibt: „Die Wiedergeburt des Künstlerischen aus dem Volk“.¹² Geist ist der letzte in meiner historischen Namens-Reihe und deshalb auch stark vom Ereignis des, wie er es selbst im Vorwort seines 1934 erschienenen Buches nennt, „mit so großer Kraft“ aufgebrochenen „nationalen Selbsterlebnisses“ geprägt.¹³ An die Volkskunst-Forschung der 20er Jahre ange-

⁸ Vgl. dazu *Adelheid von Saldern*: „Kunst für's Volk“. Vom Kulturkonservatismus zur nationalsozialistischen Kulturpolitik. In: *Harald Walter* (Hg.): *Das Gedächtnis der Bilder. Ästhetik und Nationalsozialismus*. Tübingen 1995, S. 45-104.

⁹ *Institut International de Cooperation Intellectuelle* (ed.): *Art Populaire. Travaux Artistiques et Scientifiques du I^{er} Congrès International des Arts Populaires Prag 1928*. Paris 1931 (Introduction par *Henri Focillon*). Zum Prager Kongreß siehe auch den Beitrag von *Nina Gorgus* in diesem Band.

¹⁰ *Pierre Gaudibert*: *Die 30er Jahre und der „Volksfront-Stil“*. In: *Günther Methen* (Hg.): *Realismus. Zwischen Revolution und Reaktion 1919-1939*. Katalog zur Ausstellung der Staatlichen Kunsthalle Berlin vom 16. Mai - 28. Juni 1981, München 1981, S. 420-425.

¹¹ Vgl. *Peter-Klaus Schuster* (Hg.): *Die „Kunststadt“ München 1937. Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“*. München 1987, S. 46.

¹² *Hans-Friedrich Geist*: *Die Wiedergeburt des Künstlerischen aus dem Volk*. Leipzig 1934.

¹³ Ebd. S. 9.

lehnt, versucht Geist, die „formschöpferische Kraft des Volks“ nicht nur für die Volkstumsarbeit, sondern auch für eine „volkstümliche Kunsterziehung“ zu reklamieren. Im Mittelpunkt seiner Überlegungen steht das „kindliche Formschaffen“, welches in Analogie zu den „charakteristischen Formkennzeichen der Volkskunst“¹⁴ gesetzt wird.

Hans Prinzhorn (1886-1933), bekannt geworden durch seine Sammlung und die daraus entstandene Publikation „Bildnerei der Geisteskranken“¹⁵ (erstmalig 1922 veröffentlicht), steht in Distanz zur Volkskunde der 20er Jahre, obwohl er immer wieder mit ihren Modellen und Schablonen argumentiert und obwohl er in dem 1926 von Wilhelm Fraenger unter dem Titel „Vom Wesen der Volkskunst“ herausgegebenen zweiten Band des Jahrbuchs für historische Volkskunde vertreten ist - mit einem Aufsatz, der sich mit dem, so die Überschrift, „Urvorgang der bildnerischen Gestaltung“ beschäftigt.¹⁶ *Urvorgang* ist dabei keine historische oder prähistorische, sondern eine psychologische Kategorie; Prinzhorn meint damit einen „Komplex von seelischen Abläufen, die sich in allen Hauptzügen jedesmal und unter allen Umständen wiederholt, wenn ein Individuum mit seiner Hand Formen schafft“. Zu diesem Komplex gehört die „seelische Schicht des Gefühls“, aber auch „Züge aus dem Bereich des triebhaften Seins“. Prinzhorns Darlegungen in Fraengers Jahrbuch kombinieren in souveräner Weise den Blick des Arztes und des Kunsthistorikers, beides war er durch Studium, Profession und Forschungstätigkeit.

Die Reihe der titelgebend aufgeführten nichtvolkskundlichen Volkskunst-Theoretiker wird angeführt von *Carl Einstein (1895-1940)*, der seit einiger Zeit - übrigens nicht nur in Deutschland - eine intellektuelle Renaissance erlebt. Bei ihm lassen sich kaum Kontakte zur Volkskunde nachweisen, obwohl sich sein 1915 herausgebrachtes Buch über die „Negerplastik“ in einer Anzeige neben Ethnologen auch Geographen und „Folkloristen“ empfiehlt.¹⁷ Rezensionen in Fachzeitschriften sind nicht bekannt, und auch spätere Rückgriffe oder Erinnerungen gibt es nicht. Dieser Nicht-Beachtung

¹⁴ Ebd. S. 73f.

¹⁵ *Hans Prinzhorn: Bildnerei der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, 4. Aufl. Wien 1994 (mit einem Geleitwort von *Gerhard Roth*).

¹⁶ *Hans Prinzhorn: Der Urvorgang der bildnerischen Gestaltung*. In: *Wilhelm Fraenger* (Hg.): *Vom Wesen der Volkskunst. Jahrbuch für Historische Volkskunde*, Bd. 2, Berlin 1926, S. 10-19.

¹⁷ *Carl Einstein: Negerplastik*. Mit 116 Abbildungen, München 1915. Im Werbetext der 2. Aufl. hieß es: „Auch heute steht das im Zeitalter des Expressionismus besonders aktuelle, ausgezeichnete Werk unübertroffen da und dürfte über die weitesten Kreise der Kunstfreunde hinaus für Ethnologen, Geographen und Folkloristen von größtem Interesse sein“.

in der deutschen Volkskunde kontrastiert in auffälliger Weise das Renommee, das er in der französischen Ethnographie genießt. Verantwortlich dafür sind seine Verbindungen zu *Michel Leiris* und *Georges Henri Rivière*, vor allem aber seine Mitarbeit an der Zeitschrift *Documents*. „C'est l'un des mérites notoires d'Einstein que d'avoir contribué au renouvellement de l'éthnologie française dans les années trente et surtout d'avoir jeté les premiers ponts, solides, entre l'histoire de l'art et l'éthnologie“, so skizziert *Liliane Meffre* Einsteins Einfluß auf französische Intellektuellenzirkel der Zwischenkriegszeit¹⁸, und dem amerikanischen Kulturanthropologen und Modedenker *James Clifford*, der die Affinität von Ethnologie und Surrealismus erkundet hat, erscheint der deutsche Kunsttheoretiker der 20er Jahre deshalb originell, weil er die „Umkehrung der fremdkulturell orientierten und interessierten Ethnologie“ in eine „ethnologie du blanc“ intendiert habe.¹⁹

2. Prophet der Avantgarde

Was Einstein unter einer *ethnologie du blanc* versteht, ist in die Konzeption und in einzelne Essays der *Documents* eingegangen. Die *Documents* waren eine Zeitschrift, die, so hat es *Michel Leiris* rückblickend festgehalten, „janusköpfig“ war und sich sowohl den „hohen Sphären der Kultur“ wie auch „einer Zone des Wilden“ zuwandte.²⁰ Die Revue, die im großen Ganzen einer surrealistischen Ästhetik verpflichtet war, bot alltägliche Blicke auf die Kunst und künstlerische Blicke auf den Alltag.²¹ Die pointiert formulierten Essays beschäftigten sich nicht nur mit Absurditäten wie etwa der Ästhetik der Spucke (als dem Bild des Amorphen schlechthin)²², sondern auch mit der „normalen“ Alltagskultur: etwa mit Gestaltungen urbaner Parks

¹⁸ *Liliane Meffre*: Einstein (Carl) 1885-1940. In: *Encyclopaedia Universalis*. Paris 1989, S. 40-43, s.S. 42. Vgl. dazu auch *Denis Hollier*: Der Gebrauchswert des Unmöglichen. Schönheit wird unwiederbringlich oder gar nicht sein. In: *Hubertus Gafner* (Hg.): *Elan Vital* oder: Das Auge des Eros, S. 76-89; *Klaus H. Kiefer*: Die Ethnologisierung des kunstkritischen Diskurses - Carl Einsteins Beitrag zu „Documents“, ebd. S. 90-103.

¹⁹ *James Clifford*: On Ethnographic Surrealism. In: *Comparison Studies in Society and History* 23 (1981), S. 539-564, s.S. 549. Vgl. dazu auch *Klaus H. Kiefer*: Diskurswandel im Werk Carl Einsteins. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der europäischen Avantgarde. Tübingen 1990, S. 390.

²⁰ *Michel Leiris*: Von dem unmöglichen Bataille zu den unmöglichen Documents (1963). In: Ders.: *Das Auge des Ethnographen*. Frankfurt/M. 1985, S. 67-76, s.S. 70.

²¹ Dokumentation und Übersetzung der „Documents“ in *Hubertus Gafner* (Hg.): *Elan Vital* (wie Anm. 18), S. 473-536.

²² Ebd. S. 533.

und Gärten, mit Kinderbüchern und Fastnachtmasken und - nicht zufällig in den 20er und 30er Jahren - mit Ausdrucksformen der neuen Massenkultur wie afro-amerikanischer Musik- und Tanzformen, mit dem pariserischen Revue-Theater oder mit der „Bildkunst im Stil der Umschlagbilder von Fantomas oder Klatschillustrierten“, wie es in Michel Leiris Erinnerungen heißt.²³ Carl Einstein schrieb in der Revue freilich eher über moderne Kunst als über Alltägliches, aber dennoch muß er sich für eine breite Repräsentanz einer „ethnologie du blanc“ stark gemacht haben. Die Zeitschrift wollte schockieren und so - trotz des ethnologischen Titels, der das Dokumentarische gegenüber dem Artistischen betont - in die ästhetischen Debatten der Zeit eingriffen. Dafür war Carl Einstein zweifellos Experte, nachdem er 1915 „Die Negerplastik“ gewissermaßen als vor allem ästhetisches Dokument herausgegeben hatte.

Das Buch, eigentlich bescheiden als Bildbroschüre konzipiert, stand in der Tradition der *Primitiven*-Hochschätzung des „Blauen Reiters“, der nur wenige Jahre zuvor erschienen war, offerierte sich jedoch kompromißloser und tabuverletzender, weil es sich mit suggestiven, ethnologisch kaum erläuterten Abbildungen afrikanischer Skulpturen und Masken direkt und voller Entschiedenheit in den Ästhetik-Diskurs einschaltete. Die zeitgenössische Kritik hat denn auch gelobt, daß nichts von den „Gesundbeterattitüden Kandinskys“ spürbar sei²⁴, sondern daß die Sprengkraft des Primitiven in jener Radikalität dargeboten werde, die sie tatsächlich zum Remedium der übermüdeten, satten, öffentlich sanktionierten Zeit- und Stilkunst machen könne. Nicht wenige Rezensionen sahen in der „Negerplastik“ einen Gewaltangriff auf die akademische und bürgerliche Malerei und eine programmatische Legitimierung des Kubismus, der wenige Jahre zuvor erfunden worden war. Hermann Hesse schrieb, daß der Betrachter der „Negerplastik“ die Voraussetzungen jener Kunst, an die wir gewöhnt sind, „verschwunden“ fühle und einem Neuen gegenüber stehe „wie der Erwachsene dem Kinde“.²⁵ Ernst Bloch erläutert seine Zustimmung zu Einsteins Bilderkollektion an einer Wiener Gegebenheit: „Und in Wien ist es immer noch so, daß selbst die wunderbarsten Gebilde der ostasiatischen Kunst mit Steinen und ausgestopften Tieren zusammen im Naturhistorischen Museum untergebracht sind,

²³ Michel Leiris: Von dem unmöglichen Bataille (wie Anm. 20), S. 74

²⁴ So eine Formulierung Kurt Glasers, zitiert nach Rolf-Peter Baacke (Hg.): Carl Einstein. Materialien, Bd. 1. Berlin 1990 (S. 107).

²⁵ Ebd. S. 95.

während die Dekorateurs im Hauptsaal speisen und Grützner und Makart die weiten Hallen des Kunsthistorischen Museums auf der anderen Seite bewohnen“.²⁶

Die Absicht Einsteins, mit der „Negerkunst“ eine aufstörende Alternative zur Akademiekunst in die Debatte zu bringen, war aufgegangen, und es gab Stellungnahmen, die den Ansatz Einsteins verallgemeinerten und das *Alternative* nicht nur in der primitiven Kunst, sondern auch in der Trivial- und Alltagskunst überhaupt sahen. 1917 notierte Victor Wallerstein: „Wenn unsere Zeit in verstärktem Maße sich der Kunst der ‘Primitiven’ zuwendet, so geschieht es aus einer unausweichlichen Übermüdung, einem Überfluß an der eigenen Kunst. Die Jungen hatten die öffentlich sanktionierte Kunst satt, sie hatten alles satt, was mit Tradition, legitimierter Schulung oder Richtung irgendwie zusammenhing. Man holte sich lieber Anregung und Genuß aus einem bisher verachteten Öldrucke oder einem Firmenschild von Lackiererhand (...)“²⁷. Einstein wird im Kontext der modernen Kunsterneuerung gelesen, und so ist er - obwohl radikal auf Fremdheits- und Alteritäts-erfahrungen setzend - durchaus mit dem Volkskunst-Diskurs der Vorkriegszeit verbunden.

Durch seine zeitweilige Nähe zur sozialistisch-revolutionären Kunstavantgarde nach dem Ersten Weltkrieg kommt er auch noch auf andere Weise mit der Volkskunst in Berührung - und zwar durch einen Aufruf, der „Zur primitiven Kunst“ überschrieben ist und im Frühjahr 1919 in der Zeitschrift „Die Gemeinschaft“ erscheint. Es ist ein Text, der konsequent antibürgerlich ist und sich an einer „Kollektivkunst“ orientiert, die als Spielart „primitiver Kunst“ gesehen und ergo in Opposition zu einer „kapitalisierten Kunstüberlieferung“ und „europäischen Mittelbarkeit“ gebracht wird. Das Ende der „Ideologie des Kapitalismus“ wird gefordert, damit die „einzigsten wertvollen Überreste des zerkrachten Erdteils freigesetzt“ werden; sie werden als Voraussetzung des Neuen vorgestellt, wie übrigens auch die Aktionen der „einfachen Masse“.²⁸ Klaus H. Klefer, der augenblicklich wohl beste Kenner der Kunst- und Avantgarde-Theorien Einsteins, vermutet, wahrscheinlich nicht zu unrecht, daß der Aufruf von 1919 weniger mit der *Negerkunst* als vielmehr mit *politischen Postulaten* der im Umkreis der November-

²⁶ Ebd. S. 88.

²⁷ Ebd. S. 122.

²⁸ *Carl Einstein: Zur primitiven Kunst*. In: *Marion Schmid u.a.* (Hg.): *Carl Einstein Werke*, Bd. 2 (1919-1928). Berlin 1981, S. 19 (zuerst veröffentlicht in: *Die Gemeinschaft*. Almanach des Kiepenheuer-Verlags, Potsdam 1919, S. 175).

Revolution entstandenen Künstlergruppen in Zusammenhang gebracht werden muß.²⁹ In der Tat fallen Ähnlichkeiten mit dem Manifest und den Visionen des „Arbeitsrats für Kunst“ auf, in denen unter anderem eine übersteigerte Beschwörung von *Volk* und *Volkskunst* ins Auge fällt. Explizit ist davon bei Einstein nicht die Rede, zwischen den Zeilen läßt sein Aufruf jedoch Assoziationen zur *Volkskunst* als einer von diversen politischen Systemen unterdrückten Kollektiv- und Massenkunst erkennen.

Ludwig Rubiner, der Herausgeber der Zeitschrift, in der Einsteins Aufruf erschien, hatte in einem Editorial ebenfalls von Volksbewegungen und Massenaktionen gesprochen und in ihnen die Repräsentanten einer „neuen sozialistischen Weltkultur“ gesehen.³⁰ Der Berliner „Arbeitsrat für Kunst“ hatte die Volksidee stärker gewichtet, sich in einem Fragebogen bei seinen Mitgliedern nach deren „Einklang mit dem Volk“ erkundigt und darauf - wie etwa von Hermann Finsterlin - Antworten erhalten, die die „Blüte der Volkskunst und Volkswissenschaft“ als Ziel der ästhetischen und kulturellen Reformen der jungen Republik nannten.³¹ Einstein scheint zu sehr Theoretiker und Kunstschriftsteller gewesen zu sein, als daß er lange bei den politisch-aktionistischen Positionen geblieben wäre, aber mit der Vorstellung der Kollektivkunst hatte er eine Idee gezündet, die in den emphatischen Avantgarde-Bewegungen folgenreich war - und sowohl im Dadaismus wie im Surrealismus, sowohl in Proletkult wie auch in den Massenkunstdebatten der 20er Jahre eine Rolle spielte.

Kollektivkunst - das ist eine Vorstellung, die neben ihrem Einfluß auf politisches und ideologisches Denken nicht wenig Einfluß auch auf wissenschaftliche Leitsysteme der 20er und 30er Jahre genommen hat, etwa auf den „primitiven Gemeinschaftsgeist“ Naumanns³² oder auf die intensiv diskutierten Ethnizitäts- und Nationalitätsprojekte, wie sie sich in der Literatur- und Kunstwissenschaft nach dem Ersten Weltkrieg herausgebildet hatten.³³ Sicher wird man Einstein nicht als Erfinder der Kollektivkunstidee ansehen dürfen; nach Ausweis seines intellektuellen Biographen Kiefer waren die

²⁹ Klaus H. Kiefer: Diskurswandel (wie Anm. 19), S. 266.

³⁰ Ebd. S. 267.

³¹ *Arbeitsrat für Kunst* (wie Anm. 6), S. 28.

³² Hans Naumann: Grundzüge der deutschen Volkskunde. Leipzig 1929, S. 56ff.

³³ Neben den internationalen Volkskunst-Bemühungen, wie sie Henri Focillon vertreten hat (vgl. Anm. 9), ist hier die „Nationalstildebatte“ in der Kunstgeschichte zu nennen. Vgl. dazu Lars Olof Larsson: Nationalstil und Nationalismus in der Kunstgeschichte der zwanziger und dreißiger Jahre. In: Lorenz Dittmann (Hg.): Kategorien und Methoden der Deutschen Kunstgeschichte 1900-1930. Stuttgart 1985, S. 169-184.

Einsteinschen Kollektivitäts- und Gemeinschaftsideen möglicherweise von der französischen Soziologie und Ethnologie, vor allem von Emile Durkheim und Lévi-Bruhl, vorgegeben,³⁴ aber durch die gleichermaßen ästhetische wie politische Aufladung, die der Begriff des *Kollektivs* bei Einstein erfuhr, war dem Kollektivitätsdenken eine neue, eine gesteigerte Qualität vermittelt.

Verbindet man die „Negerplastik“ von 1915 mit dem Primitivkunst-Manifest von 1919, dann rückt möglicherweise Einsteins Kollektivkunst-Vorstellung in die Nähe einer zeitkritischen Figur, die in der primitiven Kunst (sei es nun eine fremde oder eigene) den Ausdruck eines Zivilisationsstadiums sieht, das nicht entfremdet ist und das von daher auch in weiter Distanz zu den Perversionen und Exzessen der modernen Kulturnationen steht. Damit ergibt sich notwendigerweise ein doppelter Begriff von primitiv: Primitiv ist einmal das Archaische, evolutionistisch Frühere, zum andern die neue Barbarei des evolutionistisch Fortgeschrittenen, wie sie sich im Ersten Weltkrieg offenbarte und zweifellos schon früh erkannt worden war: 1915 - im Erscheinungsjahr der „Negerplastik“ - hatte Freud in seiner Schrift „Zeitgemäßes über Krieg und Tod“ die Enttäuschung darüber geäußert, daß die Menschen „Taten von einer Grausamkeit, Tücke, Verrat und Rohheit“ begehen, „deren Möglichkeit man mit ihrem kulturellen Niveau für unvereinbar gehalten hätte“.³⁵ Der Kernsatz von Freuds Abhandlung lautet: „Der Krieg läßt den Urmenschen in uns wieder zum Vorschein kommen“.³⁶ Die These vom neuen Barbarentum, vom neuen Primitivismus spielte im zeitgenössischen Diskurs über den Ersten Weltkrieg eine nicht geringe Rolle³⁷ - und sie schlug sich auch in Konstruktionen eines Volkskunstbegriffs nieder, der dazu herhalten mußte, nationale Kulturstile zuzuschneiden und diese entweder zu legitimieren oder zu diskreditieren. So wurde - um nur ein Beispiel zu nennen - der französische Kubismus als Symptom für den Rückfall in die Barbarei gelesen, um dieser „neuen Barbarei“ mit der „deutschen Volkskunst“ eine in sich ruhende Kollektivgeistigkeit entgegenzusetzen. Dies war etwa die durchgehende Argumentationslinie in der Zeitschrift „Deutsche

³⁴ Klaus H. Kiefer: Diskurswandel (wie Anm. 19), S. 266.

³⁵ Sigmund Freud: Zeitgemäßes über Krieg und Tod. In: *Ders.: Kulturtheoretische Schriften*. Frankfurt/M. 1974, S. 40.

³⁶ Ebd. S. 59.

³⁷ Zu der im Umkreis des Ersten Weltkriegs aufkommenden Unterscheidung von Barbarei als „negativ gefärbtem Naturzustand“ und „Perversion zivilisatorischer Errungenschaften“ hat Michael Jeismann hingewiesen (Das Vaterland der Feinde. Studien zum nationalen Feindbegriff und Selbstverständnis in Deutschland und Frankreich 1792-1918. Stuttgart 1992, S. 324).

Volkskunst“, die ab dem Kriegsjahr 1917 für, wie es im Impressum hieß, „Freunde deutscher Kunst“ herausgegeben wurde.³⁸

Einsteins in den Begriffen *primitiv* und *kollektiv* angeschlagener Doppelakkord ist nicht frei von den Widersprüchen und Oppositionen einer Zeit tiefwirkender Desorganisation. Die Erfahrung der Moderne ist in ihn genauso eingegangen wie die Erwartungen der Avantgarde, aber auch die kulturideologischen Enttäuschungen des Ersten Weltkriegs. Wer die Einsteinsche Primitivitäts- und Kollektivitätsemphase allein in die Tradition *Herderscher* oder *romantischer* Ideen stellt, verkennt die Bedeutung der Weltkriegs-Erfahrung und der Weltkriegs-Wirkung auf die deutsche und europäische Ausprägung einer *Schuldkultur*, die nach Helmut Lethen in gravierendem Ausmaß das kulturelle Selbstverständnis der Zwischenkriegszeit bestimmt.³⁹

3. Des Prinzen Wunderhorn

Eher anschlussfähig an den Volksgeist der Romantik sind die theoretischen Markierungen von *Hans Prinzhorn*. Im „Urvorgang der bildnerischen Gestaltung“ sieht er schöpferische Urgesetze und Ordnungsprinzipien, die sich zum Wesensausdruck von Zeiten, Völkern und Einzelnen formieren. Kennzeichen des gestalterischen Urvorgangs ist neben Formbegabung „jene Unbefangenheit, die dem Kinde und dem ‘Primitiven’ am ehesten eignet, die der Volkskunst ihre Frische und noch der Irrenkunst, wenigstens im Vergleich mit der rationalisierten Abendlandskunst, ihre verhältnismäßige Tiefe sichert“.⁴⁰ Die Natürlichkeit des elementaren Gestaltungsvorgangs sei Ausdruck eines tiefergelegenen Lebensstroms, der über alle Wechselfälle des Geschichtlichen und Lebensschicksals so etwas wie eine „absolute“ Kontinuität garantiert: „Das einfachste Werk von Menschenhand ist ein Ganzes, in dem keimhaft alle später sich entfaltenden Einzelimpulse stehen. Nie kann man durch Addition von Elementen zu diesem Ganzen gelangen - es ist vor den Teilen da“.⁴¹

Dies sind Zitate aus dem Aufsatz in dem von Fraenger herausgegebenen Volkskunst-Jahrbuch von 1926. Sie erweisen Prinzhorn auch in einer kultur-

³⁸ Deutsche Volkskunst. Eine Monatsschrift für Freunde deutscher Kunst, hg. von Arthur Dobsky, März 1917 (vor allem der Aufsatz von A. Deventer von Kunow „Kunst und Volk“).

³⁹ Helmut Lethen: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt/M. 1994.

⁴⁰ Hans Prinzhorn: Der Urvorgang (wie Anm. 16), S. 17.

⁴¹ Ebd. S. 12.

und ästhetiktheoretischen Argumentation als Arzt und Psychiater, der weniger am Produkt der künstlerischen Gestaltung als an deren Verlaufs- und Antriebsformen interessiert ist. Überraschend ist, wen Prinzhorn als Zeugen für seine *Urvorgangs*-Überlegungen aufruft - Gottfried Semper: er wird mit seiner Stiltheorie und Morphologie als Wegbereiter eines kunstpsychologischen Denkens vorgestellt und zum Stichwortgeber für Prinzorns eigene „empirische Kunstlehre“.⁴²

Die „Bildnerie der Geisteskranken“, 1922 zum ersten Mal erschienen, war - obwohl aus der klinischen Praxis erwachsen - auch in den Kulturdisziplinen und im Feuilleton mit Respekt bedacht worden. Hermann Hesse, der schon Einsteins „Negerplastik“ wegen ihres Reizes an „Kindlichkeit“ gelobt hatte, schwärmte angesichts von Prinzorns Veröffentlichung: „So wie die Verrücktheit in einem höheren Sinn der Anfang der Weisheit ist, so ist die Schizophrenie der Anfang aller Kunst, aller Phantasie. Sogar Gelehrte haben schon erkannt, wie man zum Beispiel in *‘Des Prinzen Wunderhorn’* nachlesen mag, jenem entzückenden Buch, in welchem die mühevoll und fleißige Arbeit eines Gelehrten durch die geniale Mitarbeit eine Anzahl von Verrückten und in Anstalten Eingesperrter geadelt wird“.⁴³ Es ist keineswegs sicher, ob Prinzhorn der Hesse'schen Anspielung auf *Des Knaben Wunderhorn* uneingeschränkt zugestimmt hätte, weil dem Kliniker weniger an der Erkenntnis eines kollektiven Schaffensvorgangs gelegen war als an einem, wie er es nennt, „seelischen Wurzelbereich des Ausdrucksbedürfnisses“. Zwar vergleicht Prinzhorn seine aus der klinischen Praxis stammenden Bildnereien mit Kinderzeichnungen und auch mit den Bildwerken primitiver und „älterer“ Kulturen (und so auch mit der Volkskunst), aber er tut es gewissermaßen differentialdiagnostisch, um Ähnlichkeiten und Differenzen dieser unterschiedlichen Gestaltungsformen herauszuarbeiten.⁴⁴ Volkskunst steht für Prinzhorn in einem doppelten Verhältnis zum Urvorgang der bildnerischen Gestaltung: Einmal ist sie ein qua Tradition und Gemeinschaft kumuliertes ästhetisches Kreativitätsvermögen und eine kumulierte Form-sicherheit. Der Volkskunst gelingt es, so schreibt Prinzhorn, „durch die bindende Formgewalt bodenständiger Tradition ansehnliche Leistungen“⁴⁵ hervorzubringen. Zum anderen beeinflusst Volkskunst den schöpferischen

⁴² Ebd. S. 10f.

⁴³ Zitiert nach *Gerhard Roth*: Geleitwort. In: *Hans Prinzhorn: Bildnerie* (wie Anm. 15), S. IV.

⁴⁴ Ebd. S. 312ff.

⁴⁵ Ebd. S. 46.

Urvorgang durch ihr Vorbild, was Prinzhorn insbesondere an Bildmotiven und -formen der von ihm untersuchten Geisteskranken nachweist. Prinzhorn unterstellt also keine mentale Ähnlichkeit von Geisteskranken und „primitiven“ Künstlern, um Analogien zwischen deren Kunstproduktionen zu erklären, sondern er sieht ihre formale Gleichartigkeit in der gemeinsamen Differenz zur Hoch-, Stil- und Zeitkunst begründet. In der nichtdifferenzierten Bildnerci der „frühen Kulturen, Primitiven aus der ganzen Welt, prähistorischer Völker und Kinder“ dominieren „Ausdrucksbedürfnis“ und „Spieltrieb“. Sie ist noch nicht geprägt von ästhetischer Selbstreferenzialität - und deshalb bildet sie eine Gruppierung, die „durch die Art ihrer Gestaltung sich allen anderen gegenüberstellt“. Bei genauerem Hinsehen, so Prinzhorn, ergeben sich freilich Unterschiede in den genannten Gruppen, die durch Kulturstufe, Milieu, ästhetische Eigentradition etc. bedingt sind.⁴⁶

Prinzorns *Urvorgang der künstlerischen Gestaltung* erinnert nicht nur von Ferne an André Jolles' „Einfache Formen“, in denen ebenfalls primäre und elementare Schaffensformen wirksam sind - die berühmten textsortengenerierenden Geistesbeschäftigungen, die hinter der Produktion von Legende, Sage, Mythe, Rätsel usw. stehen.⁴⁷ Auch dabei handelt es sich um einen theoretischen Ansatz, der von der Kombinatorik der Sachlichkeitsanthropologie und der Vitalismus-Vorstellung der 20er Jahre beeinflusst ist: Die Kollektiv- und Volksgeistideen werden entweder gesellschaftlich gebändigt oder individualpsychologisch herunterdividiert, wobei die freudianische Lehre, der Prinzhorn folgt, die Gesellschaft qua Sozialisation und Enkulturation im Individuum mitdenkt. Wie Prinzhorn an den Grundvorgängen ästhetischer Kreativität interessiert ist, so will sich auch Jolles „jenen Formen zuwenden, die sich, sozusagen ohne Zutun eines Dichters, in der Sprache selbst ereignen, aus der Sprache selbst erarbeiten“.⁴⁸ Wie Prinzhorn will Jolles die Strukturen alltäglicher Kreativität erkunden und sich von der Tyrannei der „Historie“ abwenden.⁴⁹

Jolles und Prinzhorn werden in der Volkskunde durchaus mit Interesse zur Kenntnis genommen („geistreich und klar“ nennt 1927 die „Zeitschrift des Vereins für Volkskunde“ das, was Prinzhorn zum „Urvorgang des bildnerischen Gestaltens“ vorträgt); beide nehmen den Vorgang des Urschaf-

⁴⁶ Ebd. S. 334f.

⁴⁷ André Jolles: *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. Darmstadt 1958 (Erstausgabe 1930).

⁴⁸ Ebd. S. 10.

⁴⁹ Ebd. S. 64.

fens und Selbstschaffens ernst und kommen so jenen Volkskunst-Konzepten zupaß, die zu den politischen Vorstellungen einer agitatorischen Kollektivkunst (egal ob rechts oder links) als auch zu den Vorstellungen der in den 20er Jahren aufkommenden Massenkunst und -kultur (und deren volkskundlicher Begleitideologie: der Lehre vom „gesunkenen Kulturgut“) Distanz halten. Allerdings waren die Impulse, die Prinzhorn der künstlerischen Avantgarde vermittelte, ungleich stärker als sein Einfluß auf die Volkskunde. Obwohl als Diagnostiker aus klinischen Gründen an der „Kunst“ der Geisteskranken interessiert, wirkt sein Buch weit in die Kunstpraxis und -theorie hinein.⁵⁰ Mit den Bildkreationen der Geisteskranken ist ein „neues“ künstlerisches Alternativrepertoire „erfunden“, an dem die Avantgarde produktiv Maß nehmen kann. Daß Prinzhorns Einfluß auf die Moderne und auf die „Neu“-Definition des Ästhetischen nicht folgenlos war, zeigen vor allem Jean Dubuffet und seine *l'art brut*, die ihrerseits wiederum vielfältige Wirkungen auf den *nouveau realisme* und auch die *popart* genommen hat.⁵¹

4. Kind-Volk-Kombinatorik

Im Gegensatz zu Einstein, der mit der Volkskunde - zumindest mit der deutschen - nicht viel zu tun hatte, im Gegensatz auch zu Prinzhorn, dessen Ansatz von der Volkskunde mit Achtung zur Kenntnis genommen wurde, setzt Hans-Friedrich Geist auf die von der Volkskunde traktierten Gegenstände, ohne freilich viel von der Volkskunde und deren Vertretern zu halten. Geist ist Kunst-Avantgardist und konservativer Volkskunst-Ideologe, Bauhäusler und Nazi in einem.⁵² In Geists Buch offenbart sich das Dilemma einer vitalistisch-expressionistisch orientierten Moderne ebenso wie das Dilemma einer Disziplin, die mit ihrem ideologisch besetzten Namen politisch funktionalisiert werden konnte. Wie Einstein und Prinzhorn will Geist einer verbrauchten, abgesattelten, akademisch-konventionell erstarrten Kunst Neues und Alternatives zuführen. Als frisches, unverbrauchtes Anregungs-

⁵⁰ Vgl. dazu *John M. MacGregor: The Discovery of the Art of the Insane*. Princeton (University Press) 1989, darin vor allem Kapitel 12: Hans Prinzhorn, S. 185-205.

⁵¹ Ebd. S. 292-308 und *Michel Thévoz: L'Art Brut*. Genève 1981. Zu den Querverbindungen zu *l'art brut* und Volkskunst vgl. auch *Gottfried Korff: Volkskunst im Wandel*. In: *Paul Hugger* (Hg.): *Handbuch der Schweizerischen Volkskultur*, Bd. III. Zürich 1992, S. 1351-1375, s.S. 1354f.

⁵² Vgl. dazu *Karina Birk: Hans-Friedrich Geist. Die Wiedergeburt des Künstlerischen aus dem Volk. Ein Buch von der Kunst des Volkes und ihrer Bestätigung im Schaffen des Kindes als Beispiel praktischer Volkstumsarbeit 1934*. Magisterarbeit am Kunsthistorischen Institut der Universität Tübingen 1992 (Typoskript 92/77).

potential nimmt er die Kinder-Kunst, ein Genre, das auch Einstein, Prinzhorn und andere Ästhetik-Theoretiker immer wieder im Auge hatten.⁵³ Geist entdeckt also nicht die Kinderzeichnung, sondern gliedert sich ein in eine Reihe, der auch schon die Pädagogen Lichtwark und Kerschensteiner, der „Kultur“-historiker Karl Lamprecht und der Psychologe William Stern⁵⁴ (den kürzlich Andreas Hartmann für die Volkskunde „neu“ entdeckt hat⁵⁵), aber auch die Maler Paul Klee und Lyonel Feininger angehörten. Lamprecht etwa hatte Kinderzeichnungen als Belegstücke für eine *ontogenetische* Auffassung gedient, an der er als Kultur- und Zivilisationshistoriker, der die Geschichte auch als Psychologie lesen wollte, besonders interessiert war.⁵⁶

Geist - übrigens seit 1922 mit Paul Klee befreundet - sieht in der Kinderkunst zweierlei: ein *ästhetisches* und ein *völkisches* Potential. Nicht ohne Grund ist sein Buch mit dem umständlichen Titel „Die Wiedergeburt des Künstlerischen aus dem Volk. Ein Buch von der Kunst des Volkes und ihrer Bestätigung im Schaffen des Kindes als Beispiel praktischer Volkstumsarbeit“ ein Standardwerk „völkischer Kunstpädagogik“ genannt worden.⁵⁷ „Völkisches“ soll vermutlich auch das Pelikan-Motiv, eingestanz in den Leinwandumschlag, veranschaulichen: Reproduktion aus dem eigenen Blut. In dem opulent ausgestatteten Band werden Kategorien des Vitalen und Lebenstüchtigen in den Vordergrund gerückt: sie sind für Geist Kennzeichen der Volkskunst, und diese ist deshalb Instrument der Volkstumsarbeit, aber auch Energiespender für die Kunst - in den Worten Geists steht die Volkskunst „gleichsam als stille Mutter neben dem großen Sohn“ (womit die Kunst gemeint ist).⁵⁸ Von der Kinderkunst in ihrer akademisch-intellektuellen Unverfälschtheit ist die Wiedergeburt deutscher Kunst zu erwarten; deshalb plädiert Geist für eine lebensnahe, eben vitalistische Kunstpädagogik. „Es

⁵³ Kenntnisreich informiert darüber jetzt *Jonathan Fineberg*: Mit dem Auge des Kindes. Kinderzeichnung und moderne Kunst, hg. von *Helmut Friedel* und *Josef Helfenstein*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Lenbachhaus. München vom 31. Mai bis 20. August 1995, Stuttgart 1995.

⁵⁴ *C. und W. Stern*: Entwicklung der zeichnerischen Begabung eines Knaben vom 4. bis zum 7. Jahre. In: *Zeitschrift für angewandte Psychologie*, 3 (1910); *W. Stern*: Psychologie der frühen Kindheit. 1914. Vgl. zu Stern auch *Hans Prinzhorn*: Die Bildnerie (wie Anm. 15), S. 359, Anm. 35.

⁵⁵ *Andreas Hartmann*: Eine volkskundliche Erinnerung an William Stern und seinen Kreis. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 91 (1995), S. 65-79.

⁵⁶ Vgl. dazu die von *Lamprecht* betreute Dissertation von *Siegfried Levinstein*: Untersuchungen über das Zeichnen der Kinder bis zum 14. Lebensjahr. Mit kulturhistorischen und ethnologischen Parallelen. Phil. Diss. Leipzig 1905.

⁵⁷ Vgl. hierzu und zu den folgenden „biographischen“ Details *Karina Birk*: *Hans Friedrich Geist* (wie Anm. 52).

⁵⁸ *Hans-Friedrich Geist*: *Die Wiedergeburt* (wie Anm. 12), S. 14.

geht um eine Volkserziehung, die an der inneren Erweckung durch die eigenste Überlieferung und an der Weiterentwicklung des deutschen Menschen arbeitet, an seiner Selbstfindung und Bevölkung, an der Ausbildung seiner vorhandenen Anlagen, um wieder Träger und Mehrer der Schöpferkraft des Volkes zu sein“.⁵⁹ Programmatisch heißt es im ersten Kapitel: „So stehen wir Erzieher im Volk wie Kolonisatoren. Wir erobern die Schätze unsres eigenen Landes“ (S. 13). Es ist unübersehbar, daß Geist von der pädagogischen Reformbewegung geprägt ist und deshalb konsequent der Liebe zu den „einfachen Dingen“, dem Wechselspiel von „Vertiefung und Entäußerung“ und dem „Erlebnis des Schönen“ das Wort redet. Geist ist technik-, zivilisations- und großstadtfeindlich, dennoch aber paradoxerweise nicht antimodern - jedenfalls was Teile seiner Kunstanschauung anbetrifft. 1935 wird gegen ihn ein Disziplinarverfahren wegen „Einsatzes für die moderne Kunst“ angestrengt, gleichzeitig beschreibt er den Zivilisationsmenschen als „innerlich krank“ (S. 138).

Geists Wiedergeburtstheorie hat nichts von der ästhetischen Radikalität Einsteins oder der Innovationskraft Prinzorns, dennoch aber waren ihre Wirkungen - im Verbund mit anderen Faktoren - radikal, aggressiv und folgenreich. Sein „völkisches“ Konzept führt ihn zu sozialen und ästhetischen Idealen, die das Verdrängen und Eliminieren von Artfremdem vorsehen: Die Diskreditierung des Entarteten, die Vernichtung des Fremden ist *ästhetisch* bei Geist vorgedacht. Über allem steht die „Du-Gemeinschaft durch gemeinsames Erleben“. Apodiktisch ist die Forderung: „Das Volk geht allem voran, und es gibt nichts von Wert, was nicht der Vollendung des eigenen Volkstums dient“ (S. 164). *Artfremdes* entzieht sich einem „deutschen“ Verständnis und trägt vor allem nicht zur „Stärkung der Lebenskraft des Volkes“ bei (S. 139). Deshalb geht es darum, mit dem „Erbe der deutschen Kunst“ Zeichen zu setzen: „Ein Kind, ein Mensch, der verpflichtet unter diesem Zeichen wächst, der wird ein anderer Mensch sein als der übersättigte Zivilisationsgenosse des 20. Jahrhunderts, der wie ein Ahasver durch alle Weltkulturen hetzt, um im seelischen Selbstmord zu enden“ (S. 145). Das Schlußkapitel enthält politisch-gesellschaftliche Visionen, er spricht von Überlagerungen des deutschen Volkes durch fremde Ideologien und feindliche Glaubenslehren, von Verstoßungen „aus der Natürlichkeit seiner Entwicklung“, vom deutschen Volk als Opfer der Zivilisation und als Objekt der Zerstörung - daraus abgeleitet wird das Plädoyer

⁵⁹ Ebd. S. 10.

für eine Kinder- und Volkskunst, die bewußt den Beginn einer neuen, völkischen Entwicklung markieren soll (S. 221).

Vorstellungen dieser Art hat es in der Weimarer Republik auch an anderer Stelle und in anderen Zusammenhängen gegeben. Die Exponenten der künstlerischen Avantgarde- und Reformbewegungen argumentierten nicht ungern mit dem *Kind* als ästhetischer und sozialer Unschuldfigur - und stellten es so in die Reihe mit den „Wilden“, den Primitiven und mit dem Volk. In der Kunsthalle Mannheim, einem für die Entwicklung der Moderne nicht unwichtigen Institut, wurde 1921 die Ausstellung „Der Genius des Kindes“ gezeigt. Im dazugehörigen Katalog hieß es, daß das „Kulturbestreben der Welt im Dornengestrüpp einer großen Verwirrung hängen geblieben“ und deshalb die Überlegung nur konsequent sei, „noch einmal an(zu)fangen, zurück zu den Quellen, zurück zum Unbedingten, zurück zur ungebrochenen, unzerlegten Wesensart.“⁶⁰ Das ist eine Überlegung, die - wie wir bei Carl Einstein gesehen haben - auch im Zusammenhang mit der Kunst der Primitiven angestellt worden ist: in Anbetracht des europäischen Rückfalls in die Barbarei wird empfohlen, den Weg von den Anfängen, sei es individuell oder kollektivgeschichtlich, noch einmal zurückzulegen.

Es wird nicht falsch sein, dahinter die Vision des neuen Menschen zu vermuten, eine Vision, für die die 20er Jahre unverkennbar starke Sympathien hegten. Bei Geist ist die Vision nicht der neue Mensch, sondern die Wiederkehr der Schöpferkraft des Volkes, die in der „deutschen Erhebung“ ihre real-politische Basis erhalten hat. „Wir haben nichts zu erwarten“, heißt es am Ende des Geistschen Buches, „weder im Abendland noch im Morgenland, als die Vollendung unseres Volkes“ (S. 221). Voller Emphase wird der Begriff der Volkskunst nationalpolitisch gesteigert, um daraus Zuschnittlinien für das Artfremde und Entartete zu konstruieren. Umso erstaunlicher ist es, daß Hans-Friedrich Geist unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg ein kleines Bändchen über Paul Klee herausgibt und dort vehement für die verfertete Kunstmoderne eintritt. Der amerikanische Kunsthistoriker Otto K. Werckmeister hat dieses als Indiz für eine antidemokratische Haltung Geists interpretiert, die sich in einer Hochschätzung des Infantilen, des Abhängigen - sowohl der Kinderkunst wie auch Klees als dem „Meister der Kindlichkeit“ - artikuliere.⁶¹

⁶⁰ *Der Genius im Kinde*. Ausstellungskatalog der Kunsthalle Mannheim, Mannheim 1921.

⁶¹ *Otto Karl Werckmeister: Versuche über Paul Klee*. Frankfurt/M. 1981, S. 165f.

Georg Boas hat in einer brillanten Studie über „The Cult of Childhood“ nachgezeichnet, daß die Kinderkunst seit ihrer Entdeckung in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts von der Kunst-Avantgarde stets in engem Zusammenhang mit der Kunst der Wilden und der Geisteskranken gesehen worden ist. In all diesen Versionen einer dem Bildakademismus entgegengehaltenen urtümlich-primitiven Kunst seien Charakteristika nachweisbar, „which had been attributed the ‘Noble Savage’“,⁶². Trotz aller Nähe zur Avantgarde sei der „Kult“ um die Kinderkunst jedoch von Irrationalismen nicht frei, von Irrationalismen, in denen nicht selten „völkische“ Vorstellungen und Antimodernismen eingefärbt gewesen seien. Boas zitiert Rilkes Lob des Kindlich-Archaischen: dies sei deshalb eine der Wurzeln („roots“) der „true artistry“, weil es „in einer wärmeren Erde wohne“ und geprägt sei von einer „nie gestörten Stille dunkler Entwicklungen, die nichts wisse von dem Maß der Zeit“⁶³.

Dies waren exakt die Züge der Kinderkunst, die Hans Friedrich Geist ins Konzept paßten und die sein Buch zu einer Programmschrift nationalsozialistischer Kunstlehre machten. Allerdings ist nach Boas die Strategie einer Kinderkunst-Aufwertung nicht frei von Widersprüchen, weil sie in einer Reihe anderer kunstalternativer (für die NS-Kulturpolitik jedoch inkompatibler) Orientierungen stehe - wie etwa „the Folk (rural) and later the Irrational and Neurotic and the collective Unconscious“⁶⁴. Diese Reihe kombiniert - unpassend für eine völkische Kunstlehre! - unvereinbare Stile und Formen (die es Geist freilich erlaubte, sich nach dem Krieg mit dem Klee-Aufsatz, wie Werckmeister es nennt, „von seiner Verbindung mit dem Nationalsozialismus zu rehabilitieren“).⁶⁵

⁶² George Boas: The Cult of Childhood (= Studies of the Warburg Institute, 29). London 1966, S. 8.

⁶³ Ebd. S. 79.

⁶⁴ Ebd. S. 8.

⁶⁵ Ein aufschlußreicher Beleg für die aus nationalsozialistischer Sicht unmißverständlich zu kritisierende Vereinbarkeit von Kinder-, Primitiven- und Irrenkunst stellt die Abhandlung von Carl Schneider: Entartete Kunst und Irrenkunst (Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten 110 (1939), S. 135-164) dar. Diese ist vor allem deshalb interessant, weil Schneider der Nachfolger von Prof. Wilmanns als Direktor der Heidelberger Psychiatrischen Klinik war, wo Prinzhorn seine Sammlung aufgebaut und dokumentiert hatte. Schneider, der 1933 die Leitung der Klinik übernommen hatte, war von den Veranstaltern der Ausstellung „Entartete Kunst“ zu einem psychiatrischen Beitrag gebeten worden; diesen nutzt der Autor, um die Leistung Prinzhorns in rabiater Weise zu disqualifizieren.

5. Volkskundliche Folgen

In seiner ganzen Widersprüchlichkeit macht Hans-Friedrich Geists Volkskunsttheorie offenbar, was die Zwischenkriegszeit an der Beschäftigung mit der Volkskunde schätzte, nämlich das Unbestimmte, das Oszillieren zwischen Unkonventionellem, Frische, jugendlicher Kraft auf der einen und Bewährtem, Vertrautem und Tradiertem auf der anderen Seite. Die Volkskunst bot all dies in einem - und dies machte sie brauchbar für Erwartungen in einer Zeit, die erfüllt war von Aufbruchsstimmung und Reformwillen, die sich aber auch - wegen der politischen Instabilität und sozialen Dynamik - auf das Bewährte als Garant der Mentalsicherung angewiesen sah. Die Volkskunst (und das macht die Besonderheit und Faszination ihres vehementen Auftritts in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts aus) gewährte Vertrautheitserlebnisse denjenigen, die von Brüchen, Exzessen und Neuanfängen geängstigt waren, und sie gewährte Unkonventionelles und Vitales denjenigen, die sich aus Zwängen und Erstarrungen lösen wollten.

Die Namensreihe Einstein, Prinzhorn und Geist zeigt: es stellt eine Verengung dar, wenn die Vorstellung und der Begriff „Volkskunst“ allein in Bezug auf den „Blauen Reiter“ oder ausschließlich in Bezug auf den wissenschaftlichen Diskurs der Volkskunde thematisiert werden. Volkskunst - das war auch noch in der Zwischenkriegszeit eine Kategorie, die in den ästhetischen und politischen Debatten eine wichtige Rolle spielte. Die Dechiffrierung der Volkskunst-Vorstellungen bei den Novembristen, bei den Kölner Progressiven oder auch bei den Bauhäuslern ist genauso überfällig wie die Analyse der Volkskunst im „völkischen“ Einsatz der NS-Kulturpolitik.

Trotz des stark entwickelten Volkskunst-Diskurses in der Weimarer Republik scheint die junge Wissenschaft Volkskunde nicht allein „Herr im Haus“ der Volkskunst-Debatten gewesen zu sein; sie war allenfalls Material- und Stichwortlieferant für ideologische Konstruktionen, die politisch, und zwar rechts *und* links, instrumentalisierbar waren. Vielleicht ist dieser allgemeine politisch-ideologische Volkskunstdiskurs der Grund dafür, daß die volkskundliche Volkskunstforschung nach der Phase einer „breiten“ Orientierung in den frühen 20er Jahren zu einer immer stärker werdenden Konzentration auf eine *Ästhetik in überlieferten Ordnungen* neigt und damit die unmittelbaren Voraussetzungen für eine „völkische Kunstlehre“ und 1937 auch für das Gegenprogramm der „Entarteten Kunst“ schafft.

Allerdings scheint es jedoch auch der politisch-ideologische Volkskunst-Diskurs gewesen zu sein, der der *Volkskunde* Renommee als akademische Disziplin verschafft hat. Genauer: fachgenerierend war das politische Interesse an einer ästhetischen Konstellation, die sich sowohl als Garant des Erbes wie auch des Visionären offerierte. Volkskunstforschung erhält in der jungen, erstmals in den 20er Jahren (übrigens zunächst an Hochschulen neuen Typs: an der „republikanischen“ Universität Hamburg und an den Pädagogischen Akademien) etablierten universitären Disziplin *Volkskunde* eine Leitfunktion in Forschung und Lehre. Und daß dies so ist, liegt wahrscheinlich daran, daß *Volkskunst* - Wort wie Sache - im politisch enervierten System der Weimarer Republik als besonders fungibel angesehen wurde, denn die Republik mit ihrem großen Bedarf an Unverbraucht-Neuem und mit ihrem großen Bedarf an sicherheitsgewährendem Altem war auf Symbol- und Diskurssysteme angewiesen, die Innovation und Tradition in Kombination bereit hielten. - Wer einen knappen Beleg für diese Überlegung sucht, braucht nur in Fraengers *Volkskunst-Jahrbuch* von 1926 nachzulesen.⁶⁶

⁶⁶ Wilhelm Fraenger: Vom Wesen der Volkskunst (wie Anm. 16).

Martin Wörner, Münster

Klassische Moderne und Volkskunst

Der Einfluß sogenannter primitiver Kulturen auf die Kunst des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts ist ein zentrales Thema der Kunstgeschichte.¹ Primitivismus bezeichnet hierbei die Inspiration durch die Völker Afrikas, des Orients, Asiens oder Ozeaniens.² In diesem Zusammenhang von Bedeutung ist aber auch die Anregung durch das „Fremde im Eigenen“ - die jeweilige regionale oder nationale Volkskunst.³ Schon Paul Gauguin, der „Stammvater des modernen Primitivismus“⁴, war während seiner frühen Schaffensphase von der „wilden, primitiven“ Bretagne beeindruckt⁵ und bezog Anregungen aus der ländlichen Einfachheit der bretonischen Volkskunst: „c'est sauvage mais c'est l'art.“⁶

Diese Faszination für das „Primitive“ beschränkte sich freilich nicht nur auf die Kunst: Gegen Ende des 19. Jahrhunderts war auch von Seiten verschiedener Wissenschaftsdisziplinen - Anthropologie, Ethnologie oder Völkerpsychologie - ein großes Interesse an einfachen, als ursprünglich begriffenen Kulturen zu beobachten.

¹ Vgl. v.a. *Robert Goldwater: Primitivism in Modern Art*. New York 1967; *William Rubin* (Hg.): *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*. München 1984.

² Der Begriff „primitiv“ wurde im untersuchten Zeitraum überwiegend wertfrei gebraucht; siehe hierzu v.a. *William Rubin: Der Primitivismus in der Moderne. Eine Einführung*. In: *Ders.* (wie Anm. 1), S. 8-91. *Sally Price* hat jedoch gezeigt, daß noch heute der Gegensatz von „zivilisiert“ und „primitiv“ die kulturelle Wahrnehmung der westlichen Welt dominiert; *Sally Price: Primitive Kunst in zivilisierter Gesellschaft*. Frankfurt a. M./New York/Paris 1992.

³ Vgl. hierzu besonders *Gottfried Korff: Volkskunst und Primitivismus. Bemerkungen zu einer Wahrnehmungsform um 1900*. In: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 97 (1994), S. 373-394, bes. S. 376-388.

⁴ *Kirk Varnedoe: Paul Gauguin*. In: *William Rubin* (wie Anm. 1), S. 187-217; hier S. 187.

⁵ „J'aime la Bretagne. J'y trouve la sauvage, le primitif.“ Zit. n. *M. Malingue: Lettres de Gauguin*. Paris 1946, S. 332.

⁶ Zit. n. *Werner Haftmann: Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte*. München 1993, S. 33.

Am Anfang stand Edward B. Tylors 1871 erschienene Schrift „Primitive Culture“⁷ mit der Anregung, für alle Gesellschaften charakteristische Grundmuster herauszuarbeiten. Ähnlich argumentierte - auf den eigenen Kulturkreis bezogen - Michael Haberlandt, der 1895 im Geleitwort für die erste Ausgabe der „Zeitschrift für österreichische Volkskunde“ schrieb: „Das eigentliche Volk, dessen primitivem Wirtschaftsbetrieb eine primitive Lebensführung, ein urwüchsiger Geisteszustand entspricht, wollen wir in seinen Naturformen erkennen, erklären und darstellen.“⁸

Schon wenige Jahre zuvor hatte Rudolf Virchow anlässlich der Vorstellung des Projektes eines „Museums für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes“ in Berlin gegen die strikte Trennung zwischen „hoher“ Kunst und alltäglichen Gebrauchsgegenständen plädiert: „Eine Grenze zwischen beiden gibt es nicht, denn niemand kann sagen, wo die Kunst beginnt und die Arbeit des täglichen Lebens endet.“⁹

In jene Zeit fiel auch die wissenschaftliche Prägung des Begriffs „Volkskunst“ durch den Wiener Kunsthistoriker Alois Riegl.¹⁰ In seinem 1894 erschienenen Aufsatz „Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie“ interpretierte er deren Artefakte als „künstlerische Erscheinungen (...) am Abende vor ihrem Verlöschen.“¹¹ Zugleich erwartete er sich aber von der der Volkskunst zugrundeliegenden „anspruchslose(n) Einfachheit und Naivetät“, dem „Fernhalten aller Verkünstelung in den Formen, (der) Freude am farbigen Schmuck“¹² auch entscheidende Anstöße für die Gegenwartskunst.

In der Folgezeit entdeckten zahlreiche avantgardistische Künstler - ganz im Rieglschen Sinne - die Volkskunst als kreativen Impulsgeber.

⁷ Vgl. Edward B. Tylor: *Primitive Culture*. London 1871.

⁸ Michael Haberlandt: *Zum Beginn!* In: *Zeitschrift für österreichische Volkskunde* 1(1895), S. 1-3; hier S. 1.

⁹ Rudolf Virchow: *Das Museum für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes* in Berlin. In: *Die Gartenlaube* Nr. 26, 1889, S. 435f; hier S. 436.

¹⁰ Riegls Aufsatz markierte den Beginn einer breiten wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Volkskunst; vgl. u.a. Robert Mielke: *Volkskunst*. Magdeburg 1896; Oskar Schwindrazheim: *Deutsche Bauernkunst*. Wien 1903; Heinrich Sohnrey: *Kunst auf dem Lande*. Bielefeld 1905; Robert Forrer: *Von alter und ältester Bauernkunst*. Esslingen 1906.

¹¹ Alois Riegl: *Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie* (Berlin 1894) (= *Kunstwissenschaftliche Studientexte*, Band VI). Mittenwald 1978, S. 5.

¹² *Ebd.*, S. 56.

Besonders für die „Neoprimitivisten“ in Rußland und den „Blauen Reiter“ in Deutschland wurde sie ein zentrales Motiv. Anhand dieser beiden Vertreter der frühen Moderne soll das Spannungsfeld zwischen künstlerischem Erneuerungsanspruch und Rückgriff auf traditionelle Gestaltungsformen und Techniken beleuchtet werden.

In der 1913 von dem Schriftsteller und Maler Alexander Schewtschenko verfaßten Schrift über den „Neoprimitivismus“ hieß es: „Als Ausgangspunkt für unsere Kunst betrachten wir den *lubok*¹³, das Primitive, die Ikone, weil wir darin die stärksten und unmittelbarsten Wahrnehmungen des Lebens finden und darüber hinaus die reinste Form der Malerei.“¹⁴ Dieses Manifest einer heterogenen avantgardistischen Künstlervereinigung rückte die Beschäftigung mit der russischen Volkskunst programmatisch in den Mittelpunkt: „Die einfache, unverstellte Schönheit (...), die Strenge des Primitiven, die mechanische Exaktheit der Konstruktion, der Adel des Stils und die schöne Farbe, vereint durch die schöpferische Hand des eigenmächtigen Künstlers - das ist die Parole und unsere Losung“.¹⁵

Ähnlich äußerte sich 1914 der Maler Michail Le Dantju: „Man muß (...) *luboks*, Ladenschilder, Stickereien, unterschiedliche Erzeugnisse der Heimarbeit usw. studieren. (...) Wenn man dieses Material gründlich untersucht, wird man in ihm enthaltene unausgeschöpfte Möglichkeiten einer künftigen künstlerischen Entwicklung entdecken.“¹⁶

Die Grundlagen der Wiederentdeckung der russischen Volkskultur reichten bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts zurück.¹⁷ Auf der Weltausstellung 1867 in Paris wurde erstmals ein breites Spektrum von Zeugnissen kunsthandwerklicher Produkte und Beispielen der Volks-

¹³ Russische Bezeichnung für einen einseitig bedruckten, zur massenhaften Verbreitung bestimmten Bilderbogen.

¹⁴ Alexander Schewtschenko: Neoprimitivism. Ego teoriia. Ego vosmoshnosti. Ego dostizheniia. Moskau 1913, S. 56; zit. n. Nicoletta Misler, John E. Bowlst: Der Primitivismus und die russische Avantgarde. In: Jewgenija Petrowa, Jochen Poetter (Hg.): Russische Avantgarde und Volkskunst. Ausstellungskat., Baden-Baden 1993, S. 15-26; hier S. 18.

¹⁵ Zit. n. Jelena Basner: „Wir, die wir uns zum Neoprimitivismus als Religion des Künstlers bekennen, sagen...“. Die Begründer des Neoprimitivismus über sich und ihr Werk. In: Jewgenija Petrowa, Jochen Poetter (wie Anm. 14), S. 27-32; hier S. 32.

¹⁶ Zit. n. A. D. Sarabjanow, N. A. Gurjanowa: Die unbekannte russische Avantgarde. Moskau 1992, S. 331; zit. n. Jelena Basner (wie Anm. 15), S. 32.

¹⁷ Vgl. Boris Lossky: The Popular Arts in Russia and their revival. In: Apollo, Dezember 1973, S. 454-459; Jewgenija Kiritschenko: Zwischen Moskau und Byzanz. Der Nationalstil in der russischen Kunst. München 1991, S. 140-180.

kunst des Zarenreiches präsentiert. Sicherlich dadurch beeinflusst erstand 1870 der Industrielle Sawwa Mamontow in Abramzewo nördlich von Moskau ein ländliches Anwesen, das sich in der Folgezeit zum Sammelbecken gleichgesinnter bildender Künstler, Theaterschaffender und Musiker entwickelte. Intention dieser Gemeinschaft war die Erneuerung und Förderung der russischen Volkskultur.¹⁸ Als augenfälligstes Zeugnis hierfür errichtete man 1883 eine Kapelle aus Versatzstücken ländlicher Architektur des 14. Jahrhunderts der Nowgoroder Gegend, die mit Ikonen zeitgenössischer Künstler ausgestattet wurde. Die engagierte Sammeltätigkeit von Mamontows Ehefrau Elizaweta führte 1885 zur Gründung des ersten russischen Volkskunstmuseums.¹⁹ In eine ähnliche Richtung gingen die Bestrebungen der Fürstin Maria Tenischewa. Sie richtete 1893 auf ihrem Landsitz Talaschkino bei Smolensk eine Schule ein, in welcher der Bevölkerung Techniken und Motive russischer Volkskunst vermittelt werden sollten.²⁰

Abramzewo und Talaschkino waren die Initialzündung für die verstärkte Beschäftigung mit der russischen Volkskunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts, an deren Erforschung sich die Avantgarde aktiv beteiligte.²¹ Dies galt auch für die Präsentation: So veranstaltete Michail Larionow,²² einer der Leitfiguren des „Neoprimitivismus“, 1913 in Moskau eine Ausstellung mit Ikonen, Bilderbögen verschiedener Länder sowie volkstümlicher Keramik und Spielzeug. Bei der Auswahl dieser Objekte verzichtete er bewußt auf eine wissenschaftlich exakte Klassifizierung und betrachtete sie vielmehr ebenso wie Kinderzeichnungen, persische Miniaturen, bemalte Tablettts oder Ladenschilder als Zeugnisse

¹⁸ Vgl. John E. Bowl: Two Russian Maecenases. Savva Mamontov and Princess Tenisheva. In: Apollo, Dezember 1973, S. 444-453; hier S. 444-450.

¹⁹ Vgl. Irina Boguslawskaja: Volkskunst. In: Jewgenija Petrowa, Jochen Poetter (wie Anm. 14), S. 33-38; hier S. 33.

²⁰ Vgl. John E. Bowl (wie Anm. 18), S. 450-453.

²¹ So nahm beispielsweise El Lissitzky, später einer der führenden Vertreter des Konstruktivismus, an der von Baron Goratsii Ginzburg initiierten Jüdischen Ethnographischen Expedition (1911 - 1914) teil, von deren Ergebnissen zahlreiche jüdische Künstler wie Natan Altman oder Marc Chagall inspiriert wurden. Zur jüdischen künstlerischen Avantgarde in Rußland allgemein siehe Ruth Apter-Gabriel (Hg.): Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avantgarde Art 1912 - 1928. Ausstellungskat., Jerusalem 1987.

²² Vgl. u.a. Waldemar George: Larionov. Paris 1966.

des Primitivismus: „All das ist lubok im weitesten Sinne des Wortes und all das ist große Kunst.“²³

Ein Beispiel für das Werk Larionows ist das Gemälde „Venus“ von 1912 (Abb. 1). Die flächige Darstellungsweise, die leuchtende Farbigekeit, der Verzicht auf Perspektive und die einfachen Formen wecken Assoziationen an Kinderzeichnungen und an populäre russische Druckgraphik, die Larionow auch selbst sammelte.

Ein weiteres Leitmotiv der neoprimitivistischen Bewegung war der „Mythos vom Osten“: „Bis zu diesem Zeitpunkt habe ich alles studiert, was der Westen mir geben konnte. (...) Nun schüttle ich den Staub von meinen Füßen und lasse den Westen hinter mir. (...) Mein Weg führt zur Quelle aller Kunst, dem Osten.“²⁴ In diesem Zitat der Malerin Natalja Gontscharowa manifestierte sich eine nationalromantische, gegen den vorherrschenden Eurozentrismus gewandte Einstellung, die unter Intellektuellen im vorrevolutionären Rußland stark verbreitet war.

Ähnlich äußerte sich der einflußreiche Kunsthistoriker und Ethnologe Wladimir Markow.²⁵ Er erkannte in der Kunst zwei unterschiedliche Grundströmungen: „Diese beiden Welten sind Konstruktivität und Nichtkonstruktivität. Die erste kommt am deutlichsten in Griechenland zum Ausdruck, die zweite im Osten. (...) Die alten Völker und der Osten kannten unsere wissenschaftliche Rationalität nicht. Es waren Kinder, bei denen unsere Gefühl und Einbildungskraft über die Logik dominierten.“²⁶

Der Begriff des Ostens war jedoch weit gefaßt; man projizierte ihn auf die Volkskunst, auf Ikonen, wie auch auf die eigene Malerei. Für Natalja Gontscharowa bedeutete der Osten „die Schaffung neuer Formen, die Ausweitung und Vertiefung des Problems Farbe. Dies wird mir helfen, die Gegenwart, ihre lebendige Schönheit, besser und klarer auszudrücken.“²⁷ Gontscharowas Arbeiten zwischen 1907 und 1911 waren v.a. durch ein narratives Element geprägt.²⁸ Sie schuf mehrere

²³ M. Larionow: *Wystawka ikonopisnych podlonnikow i lubkow*. Ausstellungskat., Moskau 1913, S. 9; zit. n. *Irina Boguslawskaja* (wie Anm. 19), S. 35.

²⁴ Natalja Gontscharowa: Vorwort zum Katalog ihrer Ausstellung „*Vystavka kartin Natalii Sergeevnoi Goncharovoi*“, 1900 - 1913. Moskau 1913, S. 1; zit. n. *Nicoletta Misler, John E. Bowlit* (wie Anm. 14), S. 15.

²⁵ Wladimir Markow (1877 - 1914); posthume Veröffentlichung „*Die Kunst der Neger*“ (1919).

²⁶ Wladimir Markow: Die Prinzipien der modernen Kunst. In: *Almanach der Künstlervereinigung Bund der Jugend*, Nr. 1, April 1912, S. 8; zit. n. *Jelena Basner* (wie Anm. 15), S. 29.

²⁷ Ebd., S. 30.

²⁸ Vgl. u.a. *Mary Chamot: Goncharowa. Stage designs and paintings*. London 1979.



Abb. 1: Michail Larionow: Venus, 1912. Öl auf Leinwand, 53,5 x 44,5 cm. Staatliches Russisches Museum St. Petersburg.



Abb. 2: Natalja Gontscharowa: Leinenbleiche, 1908. Öl auf Leinwand, 115 x 103,5 cm. Staatliches Russisches Museum St. Petersburg.

Darstellungen des bäuerlichen Arbeitslebens wie etwa die „Leinenbleiche“ von 1908 (Abb. 2) mit der für Gontscharowa typischen intensiven Farbigkeit und der Betonung dekorativer Elemente.²⁹

In einigen Werken der russischen Avantgarde³⁰ ist darüber hinaus eine motivische Adaption von Ikonen als Zeichen der Auseinandersetzung mit dem orthodoxen Glauben zu beobachten, so etwa bei Gontscharowa in ihrer kolorierten Lithographie des „Erzstrategen Michael“ von 1914,³¹ bei der sie auf Vorbilder des 16. und 17. Jahrhunderts zurückgriff. Die Mehrheit der russischen Künstler war religiös erzogen worden; bestimmte orthodoxe Rituale oder die „rote Ecke“, in der die Hausikonen hingen, hatten bei vielen einen prägenden Eindruck hinterlassen. Hinzu kam, daß einige Kunstschaffende - etwa Pavel Filonow oder Wladimir Tatlin - zu Beginn ihrer Karriere als Ikonenmaler wirkten.³²

Deutlich wird die Wertschätzung der „bäuerlichen Kunst“ und der Ikonenmalerei auch bei Kasimir Malewitsch, dem späteren Begründer der gegenstandslosen Kunst des Suprematismus: „Darin erschien mir das ganze russische Volk mit all seinem emotionalen Schaffen. Ich erinnerte mich damals an meine Kindheit: Pferdchen, Blümchen, Hähne in primitiver Schnitzerei und Bemalung. Ich spürte eine Verbindung der bäuerlichen Kunst mit der Kunst der Ikonen (...). Durch die Ikonenmalerei begriff ich die emotionale Kunst der Bauern (...).“³³

In der „Roggenernte“ von 1912 (Abb. 3) nahm er, wie in vielen seiner Werke, direkten Bezug auf die ländliche Lebenswelt.³⁴ Die

²⁹ Ein weiteres Beispiel aus Gontscharowas neoprimitivistischer Phase ist das Gemälde „Bauern“ von 1911 (Öl auf Papier, 131 x 100,5 cm. Staatliches Russisches Museum St. Petersburg). Die flächigen, holzschnittartigen Figuren wecken Assoziationen an volkstümliche Schnitzereien, die russische Bauernhäuser verzieren.

³⁰ Zur russischen Avantgarde allgemein siehe: *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa. Ausstellungskat.*, 2 Bde., Bonn 1994.

³¹ Kolorierte Lithographie, 32,7 x 24,5 cm. Staatliches Russisches Museum St. Petersburg.

³² Nicoletta Misler, *John E. Bowlit* (wie Anm. 14), S. 17.

³³ Zit. n. *Kasimir Malewitsch 1878 - 1935. Ausstellungskat.*, Amsterdam 1989, S. 110f. (Übers. a. d. Engl.). Diese Einschätzung teilte übrigens auch Henri Matisse, der die Ikonenmalerei während seines Aufenthaltes in Rußland 1911 kennenlernte: „Das ist das wahre Primitive, das ist authentische Volkskunst. Das ist die Urquelle der künstlerischen Suche. Der heutige Künstler sollte hier, in diesen Objekten der primitiven Kunst, seine Inspiration finden.“ (zit. nach Nicoletta Misler, *John E. Bowlit* [wie Anm. 14], S. 18).

³⁴ So auch in seiner späten Schaffenszeit, etwa in dem „Kopf eines Bauern“, entstanden zwischen 1928 und 1932 (Öl auf Sperrholz, 69 x 55 cm. Staatliches Russisches Museum St. Petersburg). In der Farbigkeit, dem Verzicht auf Perspektive und der Verwendung geometrischer Grund-

Bäuerinnen sind hier - geometrisch aufs äußerste vereinfacht - aus Zylinder- und Kreisformen zusammengesetzt, die an Gußformen aus Metall erinnern. Typisch ist die Betonung des Kolorits durch die Verwendung von Spektralfarben.

Die vorgestellten Beispiele verdeutlichen die unterschiedlichen Einflüsse der Volkskunst auf die russische Avantgarde: Sie reichten von der Übernahme der leuchtenden Farben über das Darstellen von bäuerlichen Tätigkeiten bis hin zur freien Interpretation volkstümlicher Motive und Ornamentik.

Wenngleich man die ideologischen und formalen Grundlagen der eigenen Kunst in der russischen Volkskultur sah, sind stilistische Bezüge zur westeuropäischen Moderne, etwa zu Van Gogh, Gauguin oder Cézanne, nicht zu übersehen. Offensichtlich ist ferner, wie besonders die Beispiele von Larionow und Gontscharowa zeigen, der Einfluß von Henri Matisse und den Fauves.

Ungefähr zeitgleich formierte sich in Deutschland um Wassily Kandinsky, Gabriele Münter und Franz Marc eine Gruppe von Künstlern, die sich ebenfalls intensiv mit der bäuerlichen Kultur auseinandersetzte: der „Blaue Reiter“.³⁵

Dieser Name war gleichzeitig Titel einer 1912 erschienenen programmatischen Schrift³⁶, die in 16 Textbeiträgen und illustriert durch eine große Zahl an Bildbeispielen - etwa von Ernst Ludwig Kirchner, Pablo Picasso oder Robert Delaunay - die moderne antinaturalistische Kunst als Wegbereiter einer neuen Epoche der geistigen Kultur vorstellen wollte.³⁷ Ihre Wurzeln sah man - ähnlich wie die russischen „Neoprimitivisten“ - in „naiven“ Formen. Präsentiert wurden in dem

formen lassen sich hier besonders Bezüge zur Ikonenmalerei feststellen. Vgl. hierzu auch: *Larissa A. Shadowa*: Kasimir Malewitsch und sein Kreis. München 1982, bes. S. 11-36.

³⁵ Vgl. u.a. *Armin Zweite*: Der Blaue Reiter. München 1991; *Rosel Gollek*: Brennpunkt der Moderne - Der Blaue Reiter in München. München ²1992.

³⁶ *Wassily Kandinsky, Franz Marc* (Hg.): Der Blaue Reiter. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit. München ⁹1994.

³⁷ Vgl. hierzu auch *Wassily Kandinsky*: Über das Geistige in der Kunst insbesondere der Malerei. München 1912.



Abb. 3: Kasimir Malewitsch: Roggenernte, 1912. Öl auf Leinwand, 72 x 74,5 cm. Stedelijk Museum Amsterdam.



Abb. 4: Kandinsky, Sommer 1910 in Murnau.

Almanach daher auch Kinderzeichnungen, altdeutsche Holzschnitte, Gemälde des naiven Malers Henri Rousseau, Masken aus Afrika, chinesische und japanische Kunst, bayerische Hinterglasbilder, Votivtafeln, russische volkstümliche Plastik oder Bilderbögen. All diesen künstlerischen Äußerungen gemeinsam war laut Kandinsky eine „Ähnlichkeit der inneren Bestrebungen“,³⁸ sie wurden als Muster noch ursprünglichen, ausdrucksereiften Schaffens begriffen. Besonders stark war jedoch mit mehr als einem Viertel aller abgebildeten Objekte die europäische Volkskunst vertreten.³⁹ „(...) die Kunstformen der Bauern wurden (...) zu Anregern,“⁴⁰ stellte August Macke in einem Aufsatz des Jahrbuches fest.

Einen wesentlichen Anteil an der Aufwertung der Volkskunst und bislang als „primitiv“ angesehener Ausdrucksformen hatte die Kunstwissenschaft. In diesem Zusammenhang ist besonders Wilhelm Worringer von Bedeutung, der in seiner Schrift „Abstraktion und Einfühlung“⁴¹ geradezu ein Plädoyer für die Künstler des „Blauen Reiters“ entwarf. Für ihn stand ein Abstraktionszwang am Anfang jeder Kunst, wobei „ein kausaler Zusammenhang zwischen primitiver Kultur und höchster, reinsten gesetzmäßiger“ - also abstrakter - „Kunstform“⁴² bestünde; er nahm an, daß in der Abstraktion eine „reine Instinkt-schöpfung (...) ohne Dazwischenfunken des Intellekts“⁴³ vorläge. Als Vorbilder wurden deshalb Kinder, naive Künstler und Bauern angesehen, die sich nicht von der Ratio, sondern vom Instinkt leiten ließen.

Jene „ursprünglichen Instinkte“ glaubten die Künstler des „Blauen Reiters“ - wie auch die „Neoprimitivisten“ - durch die „Ketten des konventionellen Akademismus“⁴⁴ bei sich verkümmert. Diesem sollte durch die Aufhebung der Trennung zwischen „hoher“ und „niederer“ Kunst,

³⁸ Wassily Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst. Bern 1956, S. 21.

³⁹ Zum Einfluß der Volkskunst beim „Blauen Reiter“ siehe Ludwig Grote: Expressionismus und Volkskunst. In: Zeitschrift für Volkskunde 55.1959, S. 24-31; Ursula Glatzel: Zur Bedeutung der Volkskunst beim Blauen Reiter. Diss. München 1975; Wolfgang Brückner: Der Blaue Reiter und die Entdeckung der Volkskunst als Suche nach dem inneren Klang. In: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (Hg.): Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart. München 1994, S. 519-542.

⁴⁰ August Macke: Die Masken. In: Wassily Kandinsky, Franz Marc (wie Anm. 36), S. 53-59; hier S. 56.

⁴¹ Wilhelm Worringer: Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. München 1908.

⁴² Ebd., Neuauflage München 1959, S. 51.

⁴³ Ebd., S. 53.

⁴⁴ David Burljuk: Die „Wilden“ Rußlands. In: Wassily Kandinsky, Franz Marc (wie Anm. 36), S. 41-50; hier S. 48.

der gleichberechtigten Präsentation „primitiver“ Objekte und zeitgenössischer Kunstwerke, der Kampf angesagt werden: „Die verderbliche Absonderung der einen Kunst von der anderen, weiter der ‘Kunst’ von der Volks-, Kinderkunst, von der ‘Ethnographie’, die fest gebauten Mauern zwischen den in meinen Augen so verwandten, öfters identischen Erscheinungen (...) ließen mir keine Ruhe“,⁴⁵ meinte Kandinsky.

Der „Blaue Reiter“ stand somit in der Tradition der seit dem Ende des 19. Jahrhunderts aufkommenden agrarromantischen Reformbewegungen, die zum Ziel hatten, alle Lebensbereiche zu umfassen. Sie lenkten den Blick v.a. auf eine Bevölkerungsgruppe, bei der die Einheit von Kunst und Leben scheinbar noch gewährleistet schien: das Bauerntum. Hieraus spräche die Sehnsucht nach den „kindlichen Entwicklungsstadien“ des Volkes, „erhalten in den Gewohnheiten und Gebräuchen des stadentrückten Landvolkes (...). Darin liegt der Grund unserer Begeisterung für alles Volksmäßige, (...) man will sich neue Ideale schaffen, nachdem so manche von den alten ihre wärmende Kraft eingebüßt haben.“⁴⁶

Diese „natürliche“ Lebensweise schien sich für zahlreiche avantgardistische Künstler im Leben auf dem Land verwirklichen zu lassen. In dem Bedürfnis nach Flucht aus dem „überzivilisierten“ städtischen Milieu in die Natur, wo man die ursprüngliche Lebenskraft der „unverbildeten“ Bauernwelt suchte, gründete sich 1886 in dem süd-bretonischen Dorf Pont-Aven eine internationale Malerkolonie, deren bekanntestes Mitglied Paul Gauguin war. Aus ähnlichen Motiven entstanden in Deutschland 1889 die Worpsweder Künstlerkolonie mit Otto Modersohn, Fritz Mackensen oder Heinrich Vogeler und zu Beginn der 90er Jahre die Dachauer Malerschule um Adolf Hölzel.

Auch Kandinsky und Münter suchten die ländliche Abgeschiedenheit und ließen sich wie Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin - allerdings meist nur während der Sommermonate - 1908 für einige Jahre in Murnau am Staffelsee nieder.⁴⁷

Johannes Eichner, der spätere Lebensgefährte von Gabriele Münter, beschrieb das Haus, in dem sie und Kandinsky zu jener Zeit lebten:

⁴⁵ Zit. n. Max Bill (Hg.): Kandinsky: Essays über Kunst und Künstler. Stuttgart 1955, S. 124f.

⁴⁶ Alois Riegl: Das Volksmäßige und die Gegenwart. In: Zeitschrift für Österreichische Volkskunde 1 (1895), S. 4-7; hier S. 4.

⁴⁷ Das Ehepaar Marc bezog 1910 eine Wohnung im nahegelegenen Sindelsdorf.

„Einen einzigen Zimmerofen gab es im ganzen Haus. Kein elektrisches Licht; Kerzen und Petroleumlampen traten wieder in Tätigkeit. Keine Wasserleitung, natürlich kein Bad. (...) Für die Städter waren es hier Urzustände (...).“⁴⁸

Die Identifizierung Kandinskys mit dem Landleben zeigte sich in seiner Zurschaustellung in „landestypischer“ Tracht und der demonstrativ betriebenen Gartenarbeit (Abb. 4): er „säte, pflanzte, erntete, grub um, jätete, schleppte Wasser und bekämpfte Ungeziefer. (...) Ein Trieb zurück ins Einfache war in ihm mächtig.“⁴⁹

Hierbei wurde die ländliche Kultur jedoch romantisierend überhöht und deren künstlerische Zeugnisse undifferenziert betrachtet; man begriff sie - wie die russischen „Neoprimitivisten“ - vielmehr pauschalisierend als Zeichen von Naivität und deshalb Ursprünglichkeit.

Diese schwärmerische Begeisterung für das Bauerntum führte beim „Blauen Reiter“ auch zur Übernahme volkstümlicher Techniken. So entstanden durch Marc, Kandinsky und v.a. Gabriele Münter⁵⁰ Hinterglaspbilder mit religiösen Titeln in Anlehnung an bayrische Vorbilder, die besonders wegen ihrer vereinfachten Formensprache und expressiven Farbigkeit geschätzt wurden, und Kandinsky bemalte Möbel mit bäuerlichen Motiven. Darüber hinaus legten er und Münter - ebenfalls analog zu einigen Mitgliedern der „Neoprimitivisten“ - eine private Volkskunstsammlung an; eine Zimmerwand ihres Hauses war über und über mit bayerischen Hinterglaspbildern bedeckt.

Für Kandinsky war die bayerische Volkskunst nicht die erste Berührung mit der Volkskultur. Schon 1888, als Student der Nationalökonomie und Rechtswissenschaft in Moskau, wurde er Mitglied der „Gesellschaft der Freunde der Naturwissenschaften, der Anthropologie und Ethnographie“. 1889 unternahm Kandinsky eine zweimonatige Reise in die Region nördlich Moskaus, in das Gouvernement Wologda und zu den Syrjänen, einem russifizierten finnischen Volksstamm, bei der ihn v.a. die Farbigkeit der bäuerlichen Trachten faszinierte, die ihm

⁴⁸ Johannes Eichner: Kandinsky und Gabriele Münter. Von Ursprüngen moderner Kunst. München 1957, S. 98f.

⁴⁹ Carl Palme. In: Konstans Karyatider; zit. nach Johannes Eichner (wie Anm. 48), S. 99.

⁵⁰ Vgl. hierzu Rosel Gollek: Gabriele Münter - Hinterglaspbilder. München 1981; Sabine Windecker: Gabriele Münter. Eine Künstlerin aus dem Kreis des „Blauen Reiter“. Diss. Berlin 1991; hier bes. S. 127-144.

„wie bunte lebende Bilder auf zwei Beinen“⁵¹ erschienen. Auf der Basis dieser Reisen veröffentlichte er zwei - in der Fachwelt übrigens viel beachtete - ethnographische Aufsätze.⁵²

Kandinskys Interesse an der Ethnographie war vorwiegend von dem romantischen Bedürfnis gekennzeichnet, die, wie er es ausdrückte, „Seele des Volkes“⁵³ zu entdecken.⁵⁴ Beeinflusst wurde er hierbei von der russischen Volksmythologie⁵⁵ sowie den Schriften Alexander Afanasievs, der 1855 nach dem Vorbild der Märchensammlung der Brüder Grimm die erste umfassende Ausgabe russischer Volksmärchen und -legenden herausgegeben hatte.⁵⁶

Die Beschäftigung mit volkstümlich-mythologischen Themen durchzog das ganze künstlerische Schaffen Kandinskys dieser Jahre. Ein Beispiel hierfür ist das Aquarell „Berge“ von 1907 (Abb. 5), zugleich ein Beleg für seinen allmählichen Weg in die Abstraktion. Es mutet - durch die beiden Pferde im Bildvordergrund und den wolkenverhangenen Berg - wie eine Szene aus einem russischen Märchen an. Charakteristisch ist das Zitieren von Motiven russischer Volkskultur, hier in den beiden Gestalten links im Bildvordergrund in stilisierten russischen Trachten.

Die für die Vertreter des „Neoprimitivismus“ und den „Blauen Reiter“ aufgezeigten Einflüsse zivilisationskritischer Reformbewegungen und mythologisch-esoterischer Ideen hatten für die künstlerische Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts generell eine nicht zu unterschätzende Bedeutung. Dies galt beispielsweise auch für das Bauhaus. Besonders in seinen Anfangsjahren 1919 bis 1922 - d.h. vor der durch Walter Gropius betriebenen endgültigen Ausrichtung auf ein industrie

⁵¹ *Wassily Kandinsky: Rückblick*. Baden-Baden 1955, S. 19f.

⁵² Vgl. *Hans K. Roethel, Jelena Hahl-Koch: Kandinsky. Die gesammelten Schriften* Band 1. Bern 1980, S. 68-87.

⁵³ Ebd., S. 32.

⁵⁴ Vgl. hierzu auch Folk Art. Motifs for a Vision. In: *Rose-Carol Washton-Long: Kandinsky: The Development of an Abstract Style*. New York 1980; *Peg Weiss: Kandinsky and Old Russia. The Artist as ethnographer and shaman*. London 1995.

⁵⁵ Vgl. *Natasha Kurchanowa: Die Volksmythologie: eine visuelle Sprache?* In: *Magdalena M. Moeller* (Hg.): *Der frühe Kandinsky 1900 - 1910*. Ausstellungskat., München 1994, S. 57-69; hier S. 59.

⁵⁶ Ebd., S. 62.

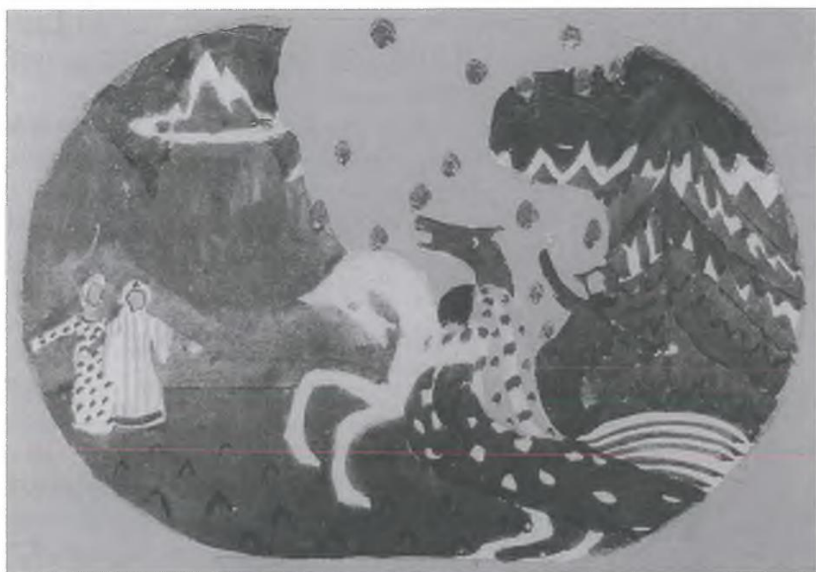


Abb. 5: Wassily Kandinsky: *Berge*, 1907. Aquarell, Deckfarben über Bleistift, 12,5 x 17,8 cm (Entwurf für einen 1911 ausgeführten Farbholzschnitt). Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.

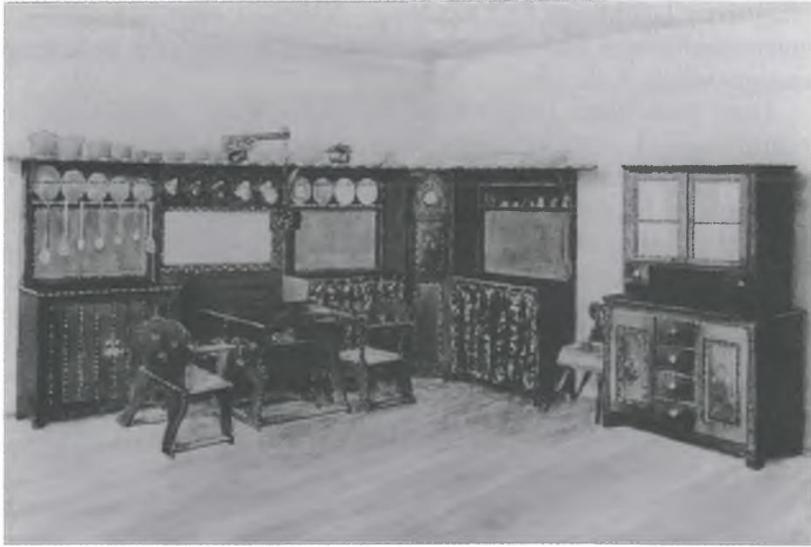


Abb. 6: Walter Determann: Volksmöbel der Arbeitsgemeinschaft Determann, Wohnküche 1919. Graphit auf Papier, 36,6 x 45,6 cm. Kunstsammlungen zu Weimar.

orientiertes Lehrinstitut für Gestaltung - bildete es einen Schmelztiegel unterschiedlichsten Gedankenguts,⁵⁷ bei dem nicht zuletzt die Volkskunst eine gewichtige Rolle spielte.

Unter dem Motto „Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück!“⁵⁸ war eine rückwärtsgewandte Verklärung volkstümlichen Schaffens zu beobachten, die sich in mehreren Werken niederschlug. So entwarf beispielsweise Marcel Breuer, später v.a. als Schöpfer avantgardistischer Möbel bekannt geworden, 1921 einen „afrikanischen Stuhl“, der freilich eher Bezüge zur Volkskunst seiner ungarischen Heimat aufwies; in der von Gerhard Marcks geleiteten Töpferei entstand einfache Serienkeramik in der Tradition Thüringer Bauerntöpferei, Rudolf Lutz schuf einen Schrank, der in Form und Art der Bemalung an Bauernmöbel erinnerte, Walter Determann konzipierte eine folkloristisch-bäuerliche Wohnküche (Abb. 6) - um nur einige Beispiele zu nennen.

All diesen beschriebenen Ausdrucksformen war eines gemeinsam: In ihnen äußerten sich lebensreformerische Ideale, die Suche nach neuen künstlerischen und gesellschaftlichen Konzepten. Deren Wurzeln lagen hierbei in einer „Sehnsucht nach dem Ursprung“⁵⁹, die sich nicht zuletzt in dem Interesse an und der Interpretation von Volkskunst manifestierte.

⁵⁷ Vgl. *Peter Hahn*: Black Box Bauhaus. Ideen und Utopien der frühen Jahre. In: *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten*. Ausstellungskat. Weimar/Berlin/Bern 1994, S. 13-35.

⁵⁸ Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar, April 1919. In: *Hans Maria Wingler*: Das Bauhaus 1919 - 1933. Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937. Bramsche 1968, S. 39.

⁵⁹ Vgl. *Hans-Jürgen Heinrichs*: Wilde Künstler. Über Primitivismus, art brut und die Trugbilder der Identität. Hamburg 1995, S. 29-48.

Martin Zeiller, Wien

„The Mouse that's me“ (Claes Oldenburg)

Über den Fundus populärer Ästhetik in der Moderne

„Peut-on faire des œuvres qui
ne soient pas 'd'art'–?“
Marcel Duchamp
Boîte blanche.
A l'infinifit (Spéculations)

Der in den USA lebende Künstler Claes Oldenburg¹ sammelte triviale Objekte; Dinge, die er auf der Straße in New York downtown fand, in Läden gekaufte Spielwaren oder Relikte aus seinen Performances und anderen künstlerischen Arbeitsprozessen. 1965 stellte er sich in seinem Atelier 405 East 14th Street in ein weiß gestrichenes Bücherregal, das an der Oberseite mit „Museum of popular Art n.y.c.“ bezeichnet wurde. Diese Sammlung von Objekten bildete den Grundstock für das „Mouse Museum“ und für das dazu komplementäre „Ray Gun Wing“ Museum. 1972 wurde auf der Documenta 5 in der Abteilung „individuelle Mythologien“ Oldenburgs „Mouse Museum“ ausgestellt.² Es stellt eine für seine Arbeit retrospektive Sammlung von Gegenständen dar, wobei

¹ Claes (Thure) Oldenburg wurde am 28. Januar 1929 in Stockholm geboren, er kommt im Alter von drei Jahren nach New York, ein Jahr später ist er für drei Jahre in Oslo und lebt seither mit Unterbrechungen in den USA. Oldenburg studierte an der Yale University, New Haven (1946-1952, B.A. Englische Literatur und Kunst 1952) und am Art Institute of Chicago (1951-1954). Ausführliche biographische Angaben und Ausstellungsverzeichnis in: *Kat. New York* 1970.

² The Mouse Museum (Das Maus Museum), 1965-1977, 263 × 950 × 1020 cm; Standort: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. *Kat. Köln* 1979, Inventar im Text mit MM bezeichnet. Die Ankündigung auf der Documenta 5 (*Katalog Documenta 5*, Kassel 1972, Teil 13, S. 8-10; KAT. Kassel 1972, Inventar: Ilka und Kasper König): Claes Oldenburg, NYC / „Maus Museum, 1972/ Claes Oldenburg präsentiert erstmalig sein Maus Museum verlorengegangener, nicht veränderter Spielsachen und anderer Objekte, Atelierrelikte und Bühnenbilder für noch nicht komponierte Opern./ Museumsdirektor: Kasper Koenig, NYC; Ausführung: Bauleitung Documenta 5; Maße: Höhe 282, 956 × 834 [cm] ...“

der Künstler die Objekte nicht veränderte, um sie dem „Mouse Museum“ anzupassen.³ 1977 wird es mit einer architektonischen Hülle in Form einer abstrahierten Mickey Maus versehen. Oldenburg schuf damit für seine gesammelten Objekte einen Kunstraum. Die Referenz der Objekte ist nicht mehr das Einzelobjekt im Museum wie bei Marcel Duchamps Ready-made, sondern die Sammlung als globale Akkumulation.

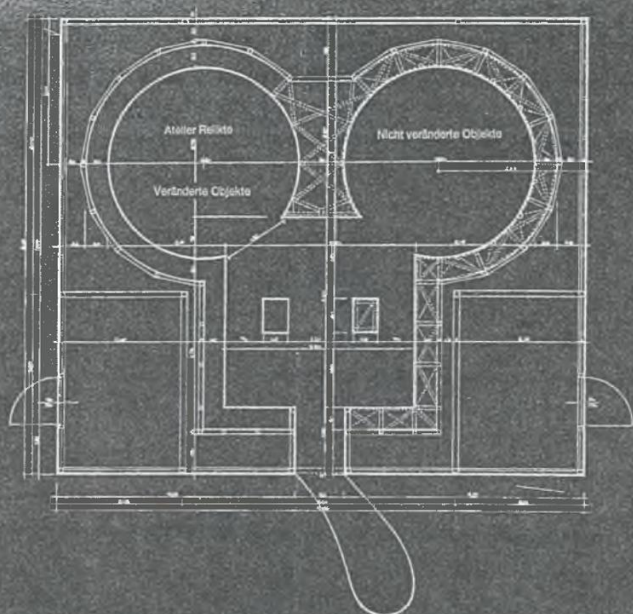
Das „Mouse Museum“ hat seinen Namen von der äußeren, architektonisch geometrischen Form, den Ohren der Cartoonfigur Mickey Maus entsprechend. Die Mickey Maus wurde 1928 von dem Cartoonisten Ub Iwerks gezeichnet und dann im Team der Disney Zeichner auf die bekannte Form drei ineinander greifender Kreise als Kopf der Maus reduziert.⁴ Sie wurde in ihrer vielseitigen Verwendbarkeit zu einer Ikone der amerikanischen Gesellschaft. So tritt sie in der Zeit um 1960, als sich Oldenburg mit dieser Figur erstmals beschäftigte, sowohl als trivialer Held der Comics und Cartoons als auch als Logo und Signet der Disneyland-Kultur auf und stellt in ihrem weltweiten Wiedererkennungseffekt die *Corporate Identity* des Walt Disney Konzerns dar. Im Gegensatz zur gültigen, immer fröhlichen Figur in Floyd Gottfredsons Comicstrip hat die Mickey Maus in einer Zeichnung Oldenburgs einen hinterlistigen, boshaften Ausdruck. Oldenburgs Figur schielt mit dieser Geste hinter die später zur perfekten Kulturindustrie ausgebauten, durchtrieben selbstgefälligen Happy Sunshine Welt Disneys, die sich in den Mickey Maus Heftchen, im Film und zuletzt in den Magic Kingdoms wie Marne-le-Vallée (1992) zeigt. Im „Mouse Museum“ tritt durch die Gegenstände aus der amerikanischen Kaufhaus- und Konsumwelt die Ambivalenz der neuen, mythischen Figur der Mickey Maus wieder auf.

Das „Mouse Museum“ gehört zusammen mit dem komplementären „Ray Gun Wing“ zu den „Large-Scale Projects“⁵ Oldenburgs, mit welchen es ironische Monumentalität und anti-heroischen Denkmals

³ Den Aspekt der vom Künstler selbst inszenierten Retrospektive finden wir schon bei Duchamps Koffermuseum, der „boîte-en-valise“ (Bonk 1989). Dieses tragbare Museum fordert idealiter den Einzelbetrachter, während man das „Mouse Museum“ zu mehreren besuchen kann. Die Kommunikation ist jedoch durch die Lärmkulisse beeinträchtigt. Dies entspricht der Rezeptionssituation im Kino, man ist unter Menschen, bleibt aber alleine. Oldenburg stellt sich hier den passiven, konsumierenden Rezipienten vor.

⁴ Abb.: Walt Disney Company, Ub Iwerks: Steamboat Willie 1928, Kurtz 1992, S. 34ff.

⁵ Siehe: Oldenburg/van Bruggen 1995.



MAUS MUSEUM

Eine Auswahl von Objekten
gesammelt von
Claes Oldenburg

A selection of objects
collected by
Claes Oldenburg

documenta
30. Juni bis 8. Oktober 1972

Claes Oldenburg: Maus Museum - documenta 5, Kassel 1972
Ausstellungskatalog, engl./dtsch. (Redaktion: Claes Oldenburg, Kasper
König), 32 S., 16 Abb., Rückstichheftung, 21,0 × 29,7 × 0,3 cm

charakter teilt. Dieser ist zum einen durch Banalität und Alltäglichkeit des Sujets und zum anderen durch geometrisierende Abstraktion gebrochen. Die Form des „Mouse Museum“ stellt in der Reduktion auf einfache geometrische Formen und in der sprechenden Verbindung von Innen und Außen eine *architecture parlante* dar. Bereits in der Revolutionsarchitektur zeigte sich in den einfachen stereometrischen Baukörpern eine bildliche Entsprechung von Form und Funktion. So plante Claude-Nicolas Ledoux in der visionären Architektur „Oikema“⁶ ein Freudenhaus mit dem Grundriß eines Phallus.

Auf einem Entwurf Oldenburgs zu einem Briefpapier (1966) kommt zum „Ray Gun“ (Strahlengewehr) Signet das „MUSEUM OF POPULAR ART N.Y.C.“ als abstrahierte Maus und doppeltes „Ray Gun“ hinzu. Dies stellte den Plan eines monumentalen Museums in der Form einer geometrischen Maus dar. Der später verwendete Name „Mouse Museum“ kann als Lautverwandtschaft zu „Mausoleum“ gelesen werden⁷, womit sich das Tote mit der Vitalität der Kinder- und Subkultur verbindet.

Der Museumsbesucher muß, um in das „Mouse Museum“ zu gelangen, durch eine Pforte, die eine Schwelle zwischen beiden Welten darstellt. Ansonsten bleibt er von der Welt des „Mouse Museums“ ausgeschlossen und betrachtet nur die abstrakte Form der Mickey Maus von außen. Man betritt das „Mouse Museum“ durch die Nase, die Augen stellen zwei stehende Vitrinen dar. Im Innern sehen wir 385 (Werkfassung 1977) von 1000 von Oldenburg gesammelten Objekten eines „positiven Barbarentums“⁸. Die Objekte des „Mouse Museums“, meist in der Größe einer Maus, sind im Katalogbuch von Coosje van Bruggen minutiös inventarisiert, geordnet und systematisiert. Davon 260 taktile, weiche und harte, libidinös besetzte, „nichtveränderte Objekte“, Knautschspielzeuge und Scherzartikel, Eßwaren aus Plastik, Lichtschalter, Elektrostecker, eine Kerze in Form eines Cheeseburgers, Massage-

⁶ Vgl.: Ledoux, C(laude)-N(icolos): *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*, Bd. 1 Paris 1904 (Reprint Hildesheim 1980), Bd. 2, Paris 1846/47 (Reprint Paris 1962, Nördlingen 1984) Tafel 103, 104; *Kat. Frankfurt* 1990) Abb. S. 36f.

⁷ Dieter Koepplin in: *Kat. Tübingen* 1975, S. 59; „Museum und Mausoleum verbindet nicht bloß die phonetische Assoziation“, schrieb Theodor W. Adorno in einem Aufsatz über das Valéry Proust Museum. (*Adorno* 1976, S. 215).

⁸ Walter Benjamin, zwar in anderem Zusammenhang, nämlich auf die moderne Architektur bezogen, in: *Erfahrung und Armut, Benjamin* 1980, Bd. II.1; *WA* Bd. 4, S. 215.

vibratoren, künstliche Bananen, Gummidolche, Süßspeisen etc., die gesäubert und geordnet wurden. Fundstücke, quasi *objets trouvés*. Sie dienten zum Teil als Requisiten in seinen Performances und wurden auch von Leuten, die Oldenburg bei seinen Aktionen halfen, beige-steuert. Im engen Raum des „Mouse Museums“ hört man eine Tonbandaufzeichnung vom Waschen der Objekte, wo neben fließendem Wasser das Piepsen und Quietschen von Knautschspielzeug zu hören ist. Die Geräuschakkumulation erinnert an die Lärmkulisse einer Großstadt.

Weiters befinden sich im „Mouse Museum“ – analog zu André Bretons Unterscheidung von „interpretiertem“ und blosser *objet trouvé* und Duchamps Klassifikation der Ready-mades – ca. 50 „veränderte Objekte“, eigentlich Ready-mades, die bewußt verändert wurden, um sie mit Kunstwerken in Verbindung zu bringen. Sie befinden sich zwischen der ersten Kategorie („nichtveränderte Objekte“) und der dritten: den ca. 80 „Atelier-Relikten“ zu sieben Skulpturen Oldenburgs und Objekten, die aus Performances, Installationen und anderen Arbeitszusammenhängen wie „The Street“, „The Store“, „The Home“ stammen.⁹ In den Aktionen stehen die Objekte im Mittelpunkt, sei es, daß die Akteure mit Objekten umgehen oder als Objekte verkleidet sind. Oldenburg kommt es auf den Umgang mit ihnen, auf den Dialog mit den Gegenständen an. In der Performance „Mouveyhouse“, die 1965 im 41th Street Theater in New York stattfand, haben die Spieler eine Maske auf, die eine Form zwischen einer abstrahierten Mickey Maus und einer Filmkamera hat. „The Mouse that's me“¹⁰; Oldenburg identifiziert sich mit der Kunstfigur¹¹ Micky Mouse, die autobiographisch wird: „the mouse is celebral“. Durch das „Mouse Museum“, das außen auch der Silhouette einer Stummfilmkamera gleicht, zieht sich ein theatralischer und fil-

⁹ Oldenburg betont den emotionalen Wert der Objekte, die während der Performances entstehen und dann isoliert übrigbleiben, als: „Love objects. respect objects. / Objectivity high state of feeling“ (*Residual Objects*, in: *Oldenburg/Williams* 1967, S. 110). Bei den Performances Oldenburgs („Snapshots from the city“ 1960, „Ray Gun Theater“) liegt der Schwerpunkt bei den Objekten. Die Objekte werden in Handlungen eingebettet, werden Bewegung selbst, die Bewegung wird zum Objekt.

¹⁰ Oldenburg im Gespräch mit dem Autor, New York Broome Street 2.1.1990. Dies wird besonders deutlich in einer Umschlagzeichnung für das Times Magazin „Self-Portrait as Mystical Mouse“. „The Mouse is only a head. You see, it's not a mouse, it's the head of a mouse. The Mouse is a skull and refers to mortality.“ (*Patton* 1976, S. 51)

¹¹ Eine ganz andere Figur nimmt dagegen Joseph Beuys. Beuys identifizierte sich in der Aktion „Wie man einem toten Hasen die Bilder erklärt“ (Düsseldorf 1965) mit einem Hasen als einem totemistischen Tier.

mischer Faden. Die Objekte sind wie in einer Filmrolle, als Strip angeordnet; Oldenburg arrangierte sie in einem Durchgang, vom Eingang aus durch die Nasenöffnung der Maus im Uhrzeigersinn nach rechts. Er beabsichtigte einen Film mit dem Titel „Tour through the Museum“, der die Objekte in der Projektion so groß wie Skulpturen in einem Museum zeigt. Diese Notiz¹² dokumentiert sowohl seine filmische Herangehensweise als auch ein stadtopographisches Denken. Oldenburg assoziierte einen gebogenen Ausschnitt des „Mouse Museum“s mit den Wolkenkratzen an der Küste Chicagos.¹³ Betrachtet man die kleinen Objekte in Höhe der Glasvitrinen, ähnelt die Perspektive einer Einstellung im Metropolis Film (1939) Fritz Langs.

Im „Mouse Museum“ finden wir an vielen Stellen phänomenologisch als Kitsch zu beschreibende Objekte. Für die Kunstbewegungen der 70er Jahre wie Pop-art, *Art Brut* und *Nouveau Réalisme*, die von einer Spaltung von *high* und *low cultur* ausgingen, stellte Kitsch ein subversives Nischenpotential dar, das vom Kunstmarkt und vom bürgerlichen Geschmack ausgegrenzt wurde. Dies auch noch, nachdem Kitsch als Geschmacks-kategorie längst fragwürdig geworden ist.

Kitsch bildet sich erst in der Beziehung des Menschen zu den Dingen heraus. Er kann weder als Objekt noch als Seinsweise erfaßt werden. Nicht der Gegenstand zählt, sondern seine Bedeutung. Er ist Ausdruck eines Verlangens nach „Sättigung der emotionalen Bedürfnisse, gleichzeitig aber Zeichen eines von gesellschaftlicher Durchformung weitgehend unberührt scheinenden Bereiches.“¹⁴ Zwar handelt es sich um eine Verdinglichung, um ausgemalte Utopie, die als konkret bezeichnete bereits schon verraten ist, weil sie eine neue formelhafte Identität darstellt und das Denken und Imaginieren des Neuen, Prozeßhaften, in dauernder Bewegung sich Befindenden gar nicht mehr zuläßt. Auf der anderen Seite ist er eben „glanzvolles Elend“, nämlich „jenes legitime Bedürfnis nach einer Realität, nicht wie sie ist, sondern wie sie sein sollte.“¹⁵ Zeigen sich im „Mouse Museum“ Kitschobjekte, um bei dieser phänomenologisch-beschreibenden Kategorie zu bleiben, so repräsentieren diese zugleich Konsumtraum und Gegenkultur. Sie stellen die der

¹² Vgl. *Kat. Köln* 1979, S. 65ff.

¹³ *Kat. Köln* 1979, S. 35.

¹⁴ *Ueding* 1973, S. 41.

¹⁵ *Ueding* 1973, S. 65.

Pop-art eigene unauflösbare Dichotomie von Affirmation und Kritik dar. In der formalen und stilistischen Übersteigerung von Kitschbestandteilen hebt sich jedoch die Kategorie Kitsch im Werk auf. Projektionen und Wünsche sind nun wieder möglich, ohne sich ‚kitschiger‘ Gefühle schämen zu müssen. Die Dialektik des Alltagslebens, in der sich die Zerissenheit des Lebens zeigt, wird in diesem Künstlermuseum potenziert. Einzelne banale Dinge, darunter Kitschobjekte, dienen nur mehr als formale und kulturelle Muster und Grundbestandteile einer künstlerischen Transformation. Kitsch oszilliert im „Mouse Museum“ mit Kunst. Dabei geht dieses Werk über die bloße Ansammlung von Souvenirs hinaus, indem Oldenburg auf der Suche nach Trivialembemata, nach Stereotypen, die sich in der Warenwelt, im Spielzeug finden lassen, die Objekte in ihrem gesellschaftlichen Funktionszusammenhang zu begreifen versucht. Dies geschieht durch die Veränderung der Kontextualität mit dem Mittel der massenhaften Anhäufung und Veränderung der Maßstäblichkeit sowie der Veränderung der Organisation und des Raums.

Im „Mouse Museum“ befinden sich serielle, industrialisierte Spielzeugverpackungsdisplays (z.B. „assorted food“, MM 359). Daneben stellt Oldenburg gleiche oder gleichartige Dinge zusammen, indem er sich Verfahrensweisen, wie sie vom *Nouveau Réalisme* bekannt sind, bedient: Akkumulationen, Assemblagen, Häufungen, Reihungen (z.B. „peanut analysis“, MM 93), Schichtungen und Verklumpungen von Gegenständen (z.B. „puppet hands with gloves“, MM 342; „sawed-off spatulas in plaster“, MM 352). Oldenburg sucht die visuelle Koinzidenz der Objekte. So sind die Dinge im „Mouse Museum“ nach Formverwandschaft geordnet und nicht nach ihrer kulturellen Signifikanz oder ihrem anekdotischen Wert. Oldenburg entwickelt ein System der Ikonographie, abstrahiert kulturell besetzte Objekte. Diese Objekte wandeln sich in einer poetischen Abstraktion zu geometrisch reduzierten Formen. Die abstrahierte Maus ist mehrdeutig, pendelt zwischen abstrakter Form und ‚Besetzung‘: Die „Geometric Mouse“ besteht aus zwei rechtwinkligen Formen, entfernt man ein Ohr der Maus, entsteht die Form der „teabags“ (MM 45). Das Ohr wird zum Aufhänger eines Teebeutels.¹⁶ Im „Mouse Museum“ befinden sich die Teebeutel in einer 6er-Studie, die den Zustand der weggeworfenen, auf einer Ebene fixierten, naßen

¹⁶ Oldenburg zeigt diese Verwandlung in der Lithographie „M. Mouse – 1 Ear-Teabag“, 1973 (Abb. Oldenburg 1991a, S. 111).

Tebeutel zeigt. In dem programmatischen Aufsatz „Totems and Taboos“ (1966) führt Oldenburg das Prinzip der Formverwandlung exemplarisch vor. Die Objekte befinden sich auf verschiedenen Ebenen (Größe, Material, Form) in ständiger Formmetamorphose, nehmen sowohl archetypische, geometrische sowie anthropomorphe oder amorphe, informelle Formen an. Oldenburg sieht sexuelle Bezugspunkte; diese können sein: a) „male or female representation“ oder „double-sexed“ quasi als Zwitter. b) „coupling“, eine Kontaktaufnahme, die über den sexuellen Bereich hinausgeht; viele der Objekte beziehen sich auf den Bereich der Masturbation, auf „forms if touching oneself instead of another“; der Künstler erwähnt hier u.a. das „Pants Pocket“. c) Objekte, die sich auf den Bereich der Fortpflanzung beziehen, wie die „Teabags“ auf Sperma; in diesen Bereich gehört auch der „Toaster“ mit der Möglichkeit, Brot einzuführen und auszuwerfen.

Das „Mouse Museum“ stellt eine kulturelle Topographie der USA dar. Der Ausgangspunkt von Oldenburgs Werk ist das Erforschen der direkten Lebensumwelt. Auswahlkriterium der Objekte ist zum einen ihre Assoziationsseite, der Gefühlswert, der über einen subjektiven anekdotischen Zusammenhang hinausgeht, jedoch durchaus eine nostalgische, absurde Wertzuschreibung als Ausgangspunkt haben kann. Immer wird aber gleichzeitig eine kulturelle Repräsentanz des Objekts gesucht, inwieweit z.B. Nahrungsmittel die (nord)amerikanische Kultur und Lebensweise spiegeln. Im „Mouse Museum“ befinden sich typische Lebensmittel aus dem fast-food Bereich: So das zum Symbol für den *american way of life* gewordene Coca Cola als „Soft Coca Cola bottle“ (MM 41), Ketchup „Studies for flowing ketchup“ (MM 100), „Ketchup bottle study“ (MM 101), „Study for a sculpture in the form of a ketchup bottle“ (MM 102), „Hamburger“ (MM 317), „Hamburger patty“ (MM 257), „Candle in the form of a cheeseburger“ (MM 111); Speiseeis als „Ice cream...“ (MM 314, 371, 375, 376, 377) und „Goocy humor“ (MM 267, 268).

Im Gegensatz zu Duchamp besetzt Oldenburg das Ready-made, holt es wieder in die subjektiven und kulturellen Zusammenhänge zurück. Das Ready-made Duchamps läßt sich durch die indifferente Wahl des Künstlers – unter Vermeidung des „Geschmacks“ – und durch Dislokation des Objekts oder als *assisted* Ready-made mit einer zusätzlichen Transfiguration des Objekts bestimmen. Die Objekte werden zum Urhe-

ber für Stimulationen, dies ist die projektive Seite des Ready-mades. An das neutrale Objekt heften sich Assoziationen des Betrachters an. Diese Verfahrensweise des Umgangs mit Objekten funktioniert aber nur bei Dingen, die kulturell erkannt werden. Oldenburg nimmt Gegenstände aus dem Bereich der *low cultur*, aus dem Bereich der kulturellen Identität der USA wie auch aus der überpersonellen oral-sexual besetzten Intimsphäre. Die Problematik des besetzten, ‚kalten‘ Objekts zeigt sich in der amerikanischen Pop-art. Der europäische Surrealismus hingegen nimmt zum Ausgangspunkt – bildlich gesprochen – noch ‚warme‘, besetzte Objekte. Die Gegenstände des „Mouse Museum“ sind gebraucht, benutzt, besetzt. Es zeigen sich an den Gegenständen Schmutzspuren – im übertragenen, aber auch im ganz wörtlichen Sinne. Es fallen minimale künstlerische Veränderungen der Objekte auf. Die Objekte erstarren nicht zu Symbolen, sondern behalten ihr ganzes Assoziationsfeld. Ihr Bedeutungspluralismus wird durch Poetisierung und Fetischisierung noch verstärkt. Dazu kommt eine formale Transformation und künstlerische Metamorphose des Objekts. Dies führt zu einem weiteren Auswahlkriterium des Objekts: seine Form- und Materialqualität, inwieweit sich das Objekt dazu eignet, transformiert zu werden, oder für einen solchen Transformationsprozeß als Prototyp und Ausgangsmaterial dienen kann.¹⁷

Auf der inhaltlichen Seite sucht Oldenburg in den Objekten eine kulturelle Repräsentanz, inwieweit sie für den amerikanischen Alltag typische Gegenstände der *american cultur* darstellen: Zuhause (Home) und auf der Straße, in der Gosse (Street). Auf der formalen Seite sucht Oldenburg in der Abstraktion der Dinge eine universelle, geometrische Form. Auf dieser Formebene verbindet er durch das Prinzip der Ähnlichkeit und Metamorphose alles mit allem. Oldenburg untersucht Bedeutungsebenen und Funktionen eines Gegenstandes, die Studien hält er in

¹⁷ Oldenburg transformiert künstlerisch vorgefundene Objekte, und in einer zweiten Bewegung transformiert er Rohmaterial wie jeder Künstler. Dieser allgemein einleuchtende Aspekt wird hier aber nicht näher untersucht. Er fand Darstellung in der von Hans Hollein konzipierten und realisierten Ausstellung „MAN transFORMS Aspects of Design“ (Cooper-Hewitt Museum New York 1976, Kat. New York 1976). Hollein stellte sequentiell Formvariationen von Hämmern („funktionale Gründe“), Brot („kulturelle Gründe“), Sternen („Phantasie“) dar. Zentral wurde in der Ausstellung anhand der Verwandlungen eines Stücks Stoff ein grundlegendes Designthema demonstriert. An vielen Stellen von Oldenburgs Notes zeigen sich der Intention nach mögliche Parallelen zur ‚Research‘ eines Designers. Die Kategorien ‚freie‘ und ‚angewandte‘ Kunst gerieten spätestens in den 70er Jahren ins Wanken.

Notizbüchern (Notes) fest. In diesen Arbeitsbüchern, die Teil seines künstlerischen Werks sind, entwickelt er seine Ideen in einer Mischung von spontanen Beschreibungen und theoretischen Essays. Die Arbeitsbücher sind Teil einer permanenten Selbstanalyse. Sie zeugen von einem halluzinatorischen Suchen und dokumentieren Formfindungsprozesse. Die analytische Verfahrensweise ist eine planmäßige assoziativ-allegorische, wie sie aus der psychoanalytischen Technik der freien Assoziation bekannt ist.¹⁸ Hier zeigt sich eine Methode der Bedeutungsverschiebungen; während bei den klassischen Surrealisten die Basis die Sprache ist, auf der Ebene von Homonymen und bewußter Verwechslung und Vertauschung von Bedeutungsinhalten, operiert Oldenburg zusätzlich und vor allem auf der Formebene. Auf dieser formalen Ebene findet eine Versöhnung von Technik, Natur und Mensch statt.¹⁹

Oldenburgs Objekte verändern ihre Größe wie Objekte im Traum und in Jonathan Swifts Roman „Gullivers Reisen“ (1726) oder in Lewis Carolls Erzählung „Alice im Wunderland“ (1865). Der Bezug der Objekte auf Ort und Zeit ist nicht eindeutig. Die Objekte schwanken zwischen dokumentarischer Alltäglichkeit und phantastischer Vision. Damit ist eine atmosphärische Stimmung wie in „Alice im Wunderland“

¹⁸ Oldenburg hatte Sigmund Freuds Werke studiert, las Norman O. Brown: *Life against death. The psychological Meaning of History* (1959). Brown geht in seiner Schrift auf den psychosexuellen Infantilismus und die Analerotik Jonathan Swifts ein. Brown untersucht im 13. Kapitel seiner Schrift (*Brown* 1962, S. 225-251) die Kotvisionen im IV. Kapitel von „Gullivers Reisen“. Swift spricht von des Menschen „seltsame[r] Neigung zu Unrat und Schmutz“ (*Brown* 1962, S. 240). Soweit lassen sich Parallelen zu Oldenburg aufzeigen. Der bei Swift sich findende menschenverachtende Grundton fehlt bei Oldenburg jedoch ganz.

¹⁹ Eine von Oldenburg mit „Symbolic Self-Portrait with Equals“ betitelte Gouache (1969) zeigt Oldenburg mit einem „ice bag“ als Kopfbedeckung. Um ihn sind als Untergrund auf kariertem Papier im Uhrzeigersinn angeordnet Konstruktionszeichnungen von „three way plug“, „good humor bar“ (i.e. angegegessenes Eis am Stiel), „light switches“, „three way plug“, „geometric mouse“: alles „Äquivalente“. Das Gesicht Oldenburgs ist in zwei Hälften geteilt: die eine Seite zeigt nach Oldenburg die freundliche Seite des Künstlers, die andere die brutale. „I altered between the image of a magician and that of a clown, trying to make a combination of the two. Two clowns representations, I recall, which contributed are the ‘Joker’ from the Batman comic strip and the laughing face used to be Tilyou’s Amusement park, ‘The funny Place’, at Coney Island.“ (*Kat. Pasadena* 1971, S. 131, Abb. S. 130; Abb. *Kat. Valenciana* 1989, S. 21) Das Werk Oldenburgs hat eine tragisch-komische Seite und unterscheidet sich wesentlich vom surrealistischen Witz, der im Lachen eine kathartische, befreiende Funktion hat. André Breton gibt als Quellen des „Objektiven Humors“ in der antinomischen Konstruktion zum objektiven Zufall Jonathan Swift und Lewis Caroll an. Dieser Humor kommt dem Werk Oldenburgs schon näher, jedoch tritt er nicht siegessicher als „paradoxa[r] Triumph des Lustprinzips über die realen Verhältnisse“, wie noch von Breton (1937) gesehen, auf. (*Breton* 1989, S. 12)

gegeben. Dort verändert sich laufend die Ordnung von Zeit und Raum, die Erzählung schwankt zwischen Fiktionalität und Dokumentation, zwischen Vertrautheit mit den Dingen und deren Störung durch Maßstabsänderung. Diese Ambivalenz zeigt sich gerade in den „Large-Scale Projects“ für die sich im „Mouse Museum“ mehrere Modellstudien finden lassen. Indem Oldenburg die konventionelle Form, Größe und taktile Qualität des Gegenstandes verändert, ist eine konventionelle ästhetisierende Betrachtungsweise des Objekts gestört, und der Gegenstand kann magische Anmutungsqualitäten wieder zurückgewinnen. Es handelt sich dabei um eine Verfahrensweise der „Entselbstverständlichung des Selbstverständlichen“²⁰, wie wir sie von den ästhetischen Verfahrensweisen des Surrealismus kennen. Das Objekt befindet sich in einem laufenden Prozeß von Form/Formauflösung, hart/weich, groß/klein, grelle Farbe/Nichtfarbe, schmutzig/sauber. Die Atelierobjekte im „Mouse Museum“ haben zum Teil als Maquettes Modellcharakter und stellen Prototypen für Multiples dar. Das Modell bleibt in höherem Maße konzeptionell und ist in der Armseligkeit des Materials einer Ästhetik der *Arte Povera* nahe. Denken wir nur an die ausgerauchten und ausgedrückten Zigaretten („cigarette butts“, MM 352; „Studies for ‘Fagends’“, MM 209; „Cigarette butt studies on wood“, MM 342), die Oldenburg würdig fand aufzuheben; gehorteter Abfall, um an ihm Formstudien zu betreiben. Indem er sich mit den Zigarettenstummeln identifiziert und sie auflädt, stellt dies eine auf die Gesellschaft erweiterte Gewaltmetapher dar. Oldenburg benutzt das englische Wort „fagends“ für „cigarette butts“, des Slang-Charakters wegen: „Rest, Stümmel, Kippe“.

Oldenburgs Objekte basieren auf der Kenntnis von surrealistischen Traumobjekten und oral besetzten Objekten in der Kindheit. Das „Mouse Museum“ ist als Mikrokosmos einer Museumserfahrung angelegt, so wird das äußere, abschirmende Gehäuse schlüssig. Hier tritt die aus Kinderzeichnungen Oldenburgs bekannte Idee des Mikrokosmos und der alles umfassenden, registrierenden Enzyklopädistik wieder auf. In den von ihm als Kind angefertigten Plänen der fiktiven Stadt „Neubern“ waren es bürokratisch und topographisch dokumentierte Verkehrswege, welche das Imaginäre in Statistiken und Plänen erfaßten. Dokumentation

²⁰ Max Imdahl: Laudatio für Claes Oldenburg (Wilhelm Lehmbrock Preis der Stadt Duisburg) Duisburger Journal, 5. Jhg., H. 7, 1981, S. 16f. In: *Kat. Duisburg* 1989, S. 6.



Claes Oldenburg: *Mouse Museum*, 1965-1977. (Detail)
Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien

und Imagination durchdringen sich in den Kinderzeichnungen.²¹ Mutatis mutandis zeigt sich die Verwaltung im „Mouse Museum“ durch das angelegte, die Objekte systematisierende und klassifizierende Inventar und durch den Einsatz eines Museumsdirektors (Kasper König), wie es durch die Katalogbroschüre des „Mouse Museums“ als Supplement zum Dokumentakatalog belegt ist. Beide Welten, die des „Mouse Museums“ und des Inselstaates „Neubern“, sind in sich abgeschlossen. Diese Territorien stellen eine Parallelwelt und einen ergänzenden Kosmos zur verwalteten und humorlosen Erwachsenenwelt dar. Alle Gegenstände sind (noch) haptisch besetzt. Oldenburg rettet die kindlich-symbolischen Qualitäten des Objekts. Die Fetischqualitäten des Objekts erzielt er durch seine projektive Phantasie.

Die Spielzeugartikel im „Mouse Museum“ wirken – zu ihrer Sammlungszeit bereits – merkwürdig unbeholfen, lächerlich und veraltet. Oldenburg greift durch die Aufnahme einer Spielzeug- und Scherzartikelsammlung auf Dinge zurück, die bereits außer Gebrauch sind. Durch diesen zeitlichen Abstand ist die Form und die Funktion der Dinge sichtbar. Viele Objekte stammen aus dem Lager von übriggebliebenen, nicht verkauften Nippsachen und ‚praktischer Neuigkeiten‘ des in Chicago ansässigen Versandhauses „Valmor Products“. Dieser kulturelle *time-lag* ist uns geschichtlich von surrealistischen Objekten bekannt, die zur damaligen Zeit schon zeitlich verstaubt schienen. Im „Mouse Museum“ wird gerade an den industriell hergestellten Dingen das Obsolete an ihnen um so deutlicher. Dieses paradoxe Element entfaltet sich hier ganz deutlich und gibt die Massenwaren der Lächerlichkeit preis. Die Art und Weise, wie Oldenburg mit Konsumgütern umgeht, ist eher spielerischer als ideologiekritischer Natur. Ob es sich um apotheotischen, hypertrophierenden oder kritischen Umgang handelt, kann nicht unterschieden werden, und diese Diskussion um die Pop-art²² scheint auch heute durch eine postmoderne Ästhetik ad acta gelegt. Oldenburgs Haltung gegenüber der amerikanischen Kultur ist komplex und zwiespältig, wie er im Zusammenhang mit seiner Beschäftigung mit

²¹ *Kat. Tübingen 1975*. Dies stellt ein allgemeines Wesensmerkmal von Kinderzeichnungen dar und tritt auch in der sog. zustandsgebundenen Kunst wie z.B. in den Zeichnungen von Adolf Wölfli auf. Das Papier stellt eine Projektionsfläche für innere Visionen dar und wird in einem horror vacui ganz ausgefüllt; Malerei und Dichtung werden nicht geschieden. Es zeigen sich Ähnlichkeiten mit surrealistischen Traumbildern, ohne jedoch deren Programmatik zu haben.

²² Vgl. ‚Op‘, ‚Pop‘ oder die immer zu Ende gehende Geschichte der Kunst, in: *Jauß 1968*.

dem in der Form komprimierten „Ray Gun“ sagte: „I detest it – to begin with – those who pretend to ‘love’ it are fake or shallow. But I neither avoid it nor love it. I try to discover the human in it.“²³ Es liegt eine Haßliebe zur ‚Straße‘ vor, dem exemplarischen Ort für das Gewöhnliche und Banale. Die Einheit von Hochkunst und Volkskunst ist nur scheinbar auf den ersten Blick restituiert; der Bruch ist implizites Thema.

Oldenburg nimmt den in seiner „Store“- und „Street“- Schaffensphase angelegten Antagonismus von Konsum und Gosse in den zueinander komplementären Arbeiten „Mouse Museum“ und „Ray Gun Wing“ wieder auf. Das „Ray Gun Wing“ (Strahlen Pistolen Winkel) wurde parallel zum „Mouse Museum“ entwickelt. Es hat analog zur Formensprache des „Mouse Museum“ die abstrahierte Form einer Pistole, die eines rechten Winkels, jener Fundgegenstände, die sich im Innern des Gehäuses befinden. Die Anordnung der „Ray Gun“ Gegenstände im Innern des Flügels unter einer Plexiglasvitrine spiegelt etwas von der für den Laien empfundenen Tristesse ethnologischer, archäologischer Vitrinen. Der nebensächlichste, unbedeutendste Gegenstand oder ein Detail kann durch die persönliche Auswahl zum wichtigsten werden. Damit stellen diese Gegenstände manifest gewordenen Niederschlag der Psyche und Ausdruck des Wunsches (*désir*) dar. Oldenburg ist der surrealistischen Objektästhetik nahe, indem er anonymes Material aufgreift und halluzinatorisch, fetischistisch besetzt.²⁴ Im „Ray Gun Wing“ transformiert Oldenburg Materialqualitäten in Gestaltqualitäten. Es ergibt sich ein Wechselspiel zwischen Vorgefundenem und Gestaltetem. Die Umwandlung, Transformierung des Objekts geschieht formmorphologisch und nicht inhaltlich. Dies funktioniert, weil „Ray Gun“ alles repräsentiert. „Ray Gun“ stellt das „extraordinary out of the ordinary“²⁵ dar und hat, indem es pars pro toto darstellt, per definitionem Fetischqualitäten. Jeder Gegenstand kann, wenn man ihn auf die Form eines rechten Winkels oder eine T-Form reduziert, zu einem „Ray Gun“ werden, jener Spielzeugpistole, die im Unterschied zur High-Tech-Waffe

²³ Um 1960, *Kat. New York* 1970, S. 64. In Oldenburgs Notizen findet sich 1967 im Abschnitt „War“: „Vulgar USA civilization now beginning to inferenz my art.“ Oldenburg in: *Oldenburg* 1967, S. 33.

²⁴ André Breton: „Toute épave a porté de nos mains doit être considéré comme un précipité de notre désir.“ *Exposition surréaliste d'objets*, 1936. In: *Breton* 1965, S. 283.

²⁵ *Rose* 1967, S. 54.

von Buck Rogers „schießt, aber nicht tötet“²⁶. Oldenburg erklärte seine Motivation als „to make hostile objects human“²⁷.

Beide Museen repräsentieren eine Sammlung als Archiv und Studio, in dem und durch das der Künstler neue Ideen und Projekte entwickelt und dokumentiert. Im „Ray Gun Wing“ zeigt sich eine der Außenseiterkunst, der *Art Brut*, nahe, anarchische Kreativität anonymen Materials der Gosse. Diese Erfahrung beider Welten, dieser Antagonismus ist bezeichnend für New York. In der Winkelform, dem „Ray Gun“, entdeckt Oldenburg, retrospektiv auf sein Werk zurückschauend, eine holistische Universalgrundform, der alle Dinge ähneln.²⁸ Mit der Metapher „Ray Gun“ bleibt die Identität der Dinge ambivalent zwischen geometrischer, abstrakter Form und kultureller oder sexuell-erotischer Bedeutung. Der Gegenstand, so z.B. eine Eistüte im „Mouse Museum“, hat keine eindeutige Identität mehr, ist Phallus und Eistüte zugleich. Die Gegenstände weisen eine multiple Identität auf, sie können alles werden und tendieren zur Bedeutungslosigkeit. Es sind dann nur mehr Form, Größe – abstrakte architektonische Parameter von Bedeutung.

Oldenburg rettet das Wunsopotential, das in den alltäglichen Dingen und im Kitsch liegt: „Ich wollte zeigen, wie stark diese Dingwelt vom Menschen Besitz ergriffen hat, aber auch, wie lebensnah und liebenswert sie ist.“²⁹ Das „Mouse Museum“ führt den Rettungsgedanken des mimetischen, subversiven Potentials des Kitsches weiter. Durch das grundlegende Interesse an ausschließlich formalen Gestaltungsprinzipien nimmt Oldenburg postmoderne Techniken vorweg; dies wird besonders an den neueren glatten „Large-Scale Projects“ deutlich. Die Schäßigkeit des Objekts hängt nicht mehr von seiner Gebrauchtheit ab, sie hat sich auf das inhaltlich Abgenutzte verlagert.

²⁶ Oldenburg/Williams 1967.

²⁷ Oldenburg in: Rose 1967, S. 54.

²⁸ Oldenburg listet lexikalisch die Identitäten des „Ray Gun“ auf: „1. kids toy. 2. Seeing through walls. 3. The universal angle. Examples: Legs, Sevens, Pistols, Arms, Phalli – simple Ray Guns. Double Ray Guns: Cross, Airplanes. Absurd Ray Guns: Ice Cream Sodas. Complex Ray Guns: Chairs, Beds. 4. Anagrams and homophonies: Nug Yar (New York), ReuBen Gallery. 5. Accidental references: A moviehouse in Harlem. A nuclear testing site in the Sahara (Ragon). 6. What ever is needed. A word ought to be useful. 7. Cryptic sayings: ‘All will see as Ray Gun sees.’ ‘The name of New York will be changed to Ray Gun.’ ‘When Ray Gun shoots, none dies.’ 8. Talismanic, fetishistic functions.” (Vocabulary, in: Oldenburg/Williams 1967, S. 44)

²⁹ Oldenburg 1991b, S. 40.

Kitsch ist spätestens in postmoderner Kunst als Nachfolge der Pop-art rehabilitiert und als Kategorie aufgehoben. Diese egalisierende Bewegung war in der Pop-art bereits angelegt, erinnert sei an Andy Warhols Motto „all is pretty“. War es noch möglich, in der Pop-art eine ironische, distanzierende Haltung zu orten, wird in postmoderner Kunst die Frage, ob es sich Hypertrophierung und Persiflage oder Apotheose und Feier der Banalität handelt, ad absurdum geführt.³⁰

Abgekürzt zitierte Literatur

Adorno 1976: Theodor W. Adorno: Valéry Proust Museum. In: Ders.: Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. Frankfurt a. M. 1976, S. 215-231.

Benjamin 1980: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Werkausgabe in 12 Bänden, hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1980.

Bonk 1989: Die große Schachtel de ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavie / Marcel Duchamp, Inventar einer Edition von Ecke Bonk. München 1989.

Breton 1965: André Breton: Le surréalisme et la peinture. Paris 1965.

Breton 1989: André Breton: Nicht ausschließende Grenzen des Surrealismus (1937). In: Ders.: Das Weite suchen. Frankfurt a. M. 1989, S. 7-20.

Brown 1962: Norman O. Brown: Zukunft im Zeichen des Eros. (Life against death, 1959). Pfullingen 1962.

Jauß 1968: Hans Robert Jauß (Hg.): Die nicht mehr schönen Künste. Grundphänomene der Ästhetik (Poetik und Hermeneutik III). München 1968.

³⁰ Näher ausgeführt in: *Martin Zeiller*: Konstruktionen des Österreichischen. Ausländische Künstler in heimischen Ausstellungsräumen. In: *Patrick Werkner* (Hg.): Kunst in Österreich 1945-1995. Wien 1995, S. 263-274.

Kat. Duisburg 1989: Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen: A bottle of Notes and Some Voyages. Eine Flaschenpost auf Reisen. Claes Oldenburg Zeichnungen, Skulpturen und großformatige Projekte mit Coosje van Bruggen, Museumspädagogisches Beiheft zur gleichnamigen Ausstellung im Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg 1989. Duisburg 1989.

Kat. Frankfurt 1990: Winfried Nerdinger et al.: Revolutionsarchitektur. Ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800 (= Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Deutschen Architekturmuseum Frankfurt a. M. 1990). München 1990.

Kat. Kassel 1972: Claes Oldenburg, Kasper König: Maus Museum. Eine Auswahl von Objekten von C.O. A selection of objects collected by C.O. documenta 5 (Supplementkatalog), 30. Juni-8. Oktober 1972. Kassel 1972.

Kat. Köln 1979: Coosje van Bruggen: Claes Oldenburg, Mouse Museum/ Ray Gun Wing. Köln 1979.

Kat. New York 1970: Barbara Rose: Claes Oldenburg. The Museum of Modern Art New York. New York 1970.

Kat. New York 1976: Hans Hollein: MAN transFORMS, Aspects of Design (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Smithsonian Institution des National Museum of Design, Cooper-Hewitt Museum). New York 1976.

Kat. Pasadena 1971: Barbara Haskell: Claes Oldenburg, Object Into Monument, Pasadena Art Museum. Pasadena, California 1971.

Kat. Valenciana 1989: Claes Oldenburg: Dibujos 1959-1989, drawings 1959-1989, Ivam Centre Julio González. Valenciana 1989.

Kurtz 1992: Kurtz, Bruce D. (Hg.): Keith Haring, Andy Warhol and Walt Disney. Katalog Phoenix Art Museum 1991. München 1992.

Oldenburg 1967: Claes Oldenburg: Amerika & Sex, Etc. In: Arts Magazine, XLI, 8, sommer 1967, S. 32-33.

Oldenburg 1991a: Claes Oldenburg: multiples in retrospect, 1964-1990, introduction by Thomas Lawson. New York 1991.

Oldenburg 1991b: Neue Welt nach Regeln der Phantasie. Werkstattgespräch mit Claes Oldenburg. In: ART Nr. 12, Hamburg 1991, S. 28-44.

Oldenburg/van Bruggen 1995: Claes Oldenburg/ Coosje van Bruggen: Large-Scale Projects. London 1995.

Oldenburg/Williams 1967: Claes Oldenburg/ Emmet Williams: Store Days. Documents form the Store (1961) and Ray Gun Theater (1962). New York/Villefranche-sur-mer/Frankfurt a. M. 1967.

Patton 1976: Phil Patton: Oldenburg's Mouse. In: Art Forum XIV, 7 mars 1976, New York, S. 51-53.

Rose 1967: Barbara Rose: Claes Oldenburg's soft machines. In: Artforum V, june 1967, New York, S. 30-35.

Ueding 1973: Gert Ueding: Glanzvolles Elend. Versuch über Kitsch und Kolportage. Frankfurt a. M. 1973.



Barbara Lang, Hamburg

Urbane Volkskunst?

Graffiti zwischen Selbst- und Fremdinterpretation

Anfang der achtziger Jahre verkündete ein Graffito in der Toilette der Stuttgarter Landesbibliothek: „Diese Wand ist Eigentum des VOLKSKUNDE-MUSEUMS Stuttgart“¹ - und damit in gewissem Sinne Eigentum der Volkskunde. Da Eigentum verpflichtet, wurde dann umgekehrt die Fürsorgepflicht gegenüber den Sprayern und zugleich ein gewisser Besitzanspruch auf deren Output von dem Volkskundler Peter Kreuzer schriftlich bestätigt. Auch er versichert: „Volkskunde heißt die Wissenschaft, die für Graffiti zuständig ist“².

Sprayer und Wissenschaftler waren offenbar in einen Dialog miteinander getreten; und exakt diesen Dialog, die Dialektik zwischen Wissenschaft und Alltagspraxis, möchte ich hier etwas genauer ins Visier nehmen. Ich frage, welche wechselseitigen Beziehungen zwischen den wissenschaftlichen Interpreten einerseits und den zu interpretierenden Graffiti andererseits bestehen könnten. Welche Konsequenzen zog - und zieht - das 'Reden über' Graffiti für die Produzenten der Graffiti möglicherweise nach sich?³

„Volkskunde heißt die Wissenschaft, die für Graffiti zuständig ist“. Kreuzer hat dieses Postulat nicht formuliert, ohne zugleich auf den engeren Kontext zu verweisen, in dem Graffiti zu sehen sind: namentlich im Umfeld der Volkskunst. Mit Graffiti reagieren die Sprayer laut Kreuzer auf die „Unwirtlichkeit“ der Städte, auf die Tristesse der Betonwände und auf den „Horror vacui“. „Dieser ‚Horror vacui‘ ist ein altes Kenn-

¹ Beispiel aus: Frieder Stöckle (Hg.): Ätsch ich lebe noch. Sprüche - Widersprüche. Stuttgart 1982, S. 6.

² Peter Kreuzer: Das Graffiti-Lexikon. Wandkunst von A bis Z. München 1986, S. 423.

³ Freilich: Damit beteilige ich mich zugleich selbst am Dialog. Ich schreibe mit an jenem Prozeß, den zu beschreiben ich eigentlich angetreten bin. Il n'y a pas dehors texte.

zeichen der Volkskunst und verbindet Graffiti und traditionelle Volkskunst. Die leere Fläche wird als gähnend, als störend, ja als bedrohlich empfunden und daher gefüllt, bemalt, besprüht.⁴

Kreuzer steht in der volkskundlichen und kulturwissenschaftlichen Forschung freilich nicht alleine, wenn er Graffiti als „Volkskunst“ kategorisiert. An anderer Stelle heißt es, Graffiti seien ein Beispiel dafür, wie „ein massenmedial aufbereitetes und zur Verfügung gestelltes Repertoire an Zeichen, Symbolen usw. in neuen Konstellationen, (...) zu neuer Kreativität anregen (kann).“⁵ Graffiti wurden als paradigmatisches Beispiel dafür gedeutet, wie durch kreative Eigenleistung im Neuarrangement der medial zur Verfügung gestellten Symbole eine neue Form der Volkskunst entsteht. Graffiti sind, könnte man mit Michel de Certeau formulieren, Praktiken der Konsumenten und Rezipienten, die sich im technokratisch ausgebauten, vollgeschriebenen und funktionalisierten Raum in „taktischer und bastelnder Kreativität“ auf „Irr-Linien“ begeben und dadurch neue Zeichenvorräte bilden.⁶

Diese Interpretation bezog sich allerdings nahezu ausschließlich auf jene Form der Graffiti, die unter dem Label „American Graffiti“ bekannt geworden ist, d.h. jene wilden Schriftzüge, die in den New Yorker Ghettos entstanden sind. Daher wird sich auch meine Erkundung über das Wechselspiel zwischen wissenschaftlicher Deutung und populärer Praxis auf American Graffiti konzentrieren.

Tatsächlich sind die figürlichen Elemente der American Graffiti meist Comics entnommen; Bild und Schrift orientieren sich wesentlich an den Vorbildern der Werbung. Die ästhetische Praxis der Graffiti-Produktion weist in Richtung Eigenkreativität: Die Jugendlichen fertigen vorab, d.h. vor der nächtlich-heimlichen Spray-Aktion, Entwürfe an, die sie in ihrem Skizzenblock festhalten; sie betreiben ‚Feldforschung‘, um geeignete Wände zu finden; sie benutzen ihr eigenes und eigens angefertigtes ‚Handwerkszeug‘ (so werden beispielsweise Kerben in die Filzstifte geritzt, um das Schriftbild der Tags, also der Geheimnamen, zu verfeinern); sie führen ‚Expertengespräche‘ über die unterschiedlichen Stile der Graffiti und so weiter und so weiter.

⁴ Peter Kreuzer: Die Wand als Medium oder Der Code der Zeit an den Wänden der Stadt. In: *Medien + Erziehung* 3/1990, S. 143-154, hier S. 152.

⁵ Ursula Böhm, Heiner Holtbrügge und Annette Nies: Unruhe in der Tiefkühltruhe? Graffiti in Stuttgart. In: *Gottfried Korff* (Hg.): *Volkskunst heute?* Tübingen 1986, S. 81-93, hier S. 92.

⁶ Vgl. Michel De Certeau: *Die Kunst des Handelns*. Berlin 1988, S. 16 bzw. 21.

Kurz: durch die Umgestaltung des massenhaft Vorgefertigten ist etwas Neues entstanden; mithin nicht nur eine neue Form der Volkskunst, sondern gar eine neue Kunstform, die ihrerseits längst Eingang in die Museen gefunden hat. Damit zeigt sich am Beispiel der Graffiti weiter, wie Volks- und Hochkunst in Beziehung zueinander getreten sind und wie sich die Grenzen zwischen Volks- und Hochkunst immer mehr verwischen.

Euphorisch wurden Graffiti daher gefeiert als „Verschönerung einer tristen Umwelt“ und als „Bewegung ‘von unten’“⁷, als „die unverbrauchte Energie und die unverbildete Ausdruckskraft des Volkes“⁸, als „Kunst, die auf die Straße geht“ bzw. als „neue urbane Straßenkunst“⁹. Und zugleich konnte allen Kritikern der Kulturindustrie triumphierend entgegnet werden: Da seht her, wie die Kultur- und Medienindustrie die Phantasie einzelner anzuregen vermag.¹⁰

Aber: Gegenüber dieser plausibel scheinenden Deutung ist Skepsis angebracht. Denn dieses Stadium der ‘Eigentlichkeit’, dieses Stadium einer gewissermaßen authentischen Auseinandersetzung der Akteure mit Zeichen und Artefakten, war - zumindest in der Bundesrepublik - nie gegeben. Tatsächlich war und ist die Beziehung zwischen Medien und Alltagskultur auch im Fall der Graffiti komplizierter. In mehrfacher Hinsicht.

Zum einen handelte es sich bei den mit Filzstiften geschriebenen Tags bzw. mit Spraydosen fabrizierten Pieces um einen Kulturimport. Beides entstand in den Ghettos der Bronx und Brooklyns; anfänglich dienten sie dort der Reviermarkierung miteinander rivalisierender Jugendgangs. Später dann ging es mehr darum, als Einzelner aus der anonymen Menge herauszutreten und Berühmtheit bzw. „fame“ zu erlangen.¹¹

⁷ Aus: *New York Graffiti*. Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung im Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen/Rhein: 17.09.1987 bis 25.10.1987, S. 11.

⁸ *Gottfried Korff*: Volkskunst im Wandel. In: *Paul Hugger* (Hg.): *Handbuch der schweizerischen Volkskultur*. Zürich 1992, S. 1351-1373, hier S. 1368.

⁹ *Kunst oder Chaos?* Graffiti an der Berliner Mauer. Darmstadt 1990, S. 88. *Gisela Welz*: Die wilden Bilder von New York City. In: *Naiv. Alltagsästhetik oder Ästhetisierter Alltag*. Frankfurt am Main 1984, S. 191-208, hier S. 191.

¹⁰ *Böhm, Holtbrügge, Nies* (wie Anm. 5), S. 84.

¹¹ Nichtsdestotrotz fanden Graffiti erst Anerkennung, als auch ‘richtig ausgebildete’ Künstler - allen voran Keith Haring - sich mit ihren Werken am Stil der Graffiti orientierten. Es ist daher fraglich, ob die illegalen Bilder eines anonymen Sprayers jemals öffentliche Anerkennung gefunden hätten, wenn nicht Keith Haring mit seinen Bildern auf der Documenta (Kassel 1982) für die notwendige Aufmerksamkeit gesorgt hätte.

Was so in den New Yorker Ghettos entstanden war, wurde nach Deutschland fix und fertig, ready for use exportiert. Diesseits des Atlantiks setzten sich Graffiti über die mediale Vermittlung von Filmen und Publikationen durch. 1983 etwa liefen in Deutschland die Filme „Wild Style“ und „American Graffiti“; beide waren enorm wichtig für das weltweite Bekanntwerden der American Graffiti. 1984 lief der Film „Style Wars“, der das Phänomen Graffiti vor allem unter soziologischen und künstlerischen Aspekten behandelte und gleichsam zur Betrachtung frei gab. Besonders wichtig für die Verbreitung der American Graffiti war auch der 1984 erschienene Bildband „Getting up. Subway Art“; er wird von vielen der europäischen Sprayer als ihre „Bibel“ bezeichnet, aus der sie Anregungen und Vorbilder für eigene Pieces beziehen.

Inzwischen sind Graffiti in Deutschland so populär, daß - wie mir der Geschäftsführer des Kunstamts Kreuzberg mitteilte - Jugend- und Kulturzentren eigens Graffiti-Kurse für Jugendliche anbieten.

Graffiti in der Bundesrepublik entstanden also zu einem großen Teil unter Anleitung - im Wortsinn, wie in den erwähnten Workshops, oder über einen Umweg, über das in Publikationen oder Filmen gelieferte Vorbild. Das Stadium der 'jungfräulichen' Auseinandersetzung mit dem Zeichenvorrat aus populärer Kultur war in Deutschland nie gegeben. Vielmehr standen stets medial vermittelte Vorbilder bei der Auseinandersetzung mit Graffiti Pate. Dies auch noch in einer zweiten Hinsicht.

Zumindest in der Bundesrepublik, wahrscheinlich in ganz Europa, standen den Sprayern von Anfang an auch die durch Medien und Wissenschaft gelieferten Interpretationen zur Verfügung, welche die Sprayer immer schon als 'Künstler' und 'Kreative' gedeutet haben. Zugespitzt formuliert: Die Sprayer Europas wurden nicht mit Hilfe der Medien kreativ, sondern sie deuteten sich unter Bezugnahme auf die Medien als kreativ.

Auch dieses Selbstverständnis wurde mitsamt der „urbanen Epidemie“ Graffiti nach Europa importiert: Der New Yorker Galerist Sidney Janis äußerte sich bereits 1983 wie folgt: „Auf einmal kamen Leute wie Bruno Bischofsberger oder Peter Ludwig in unsere Galerie und kauften Graffiti-Arbeiten. Damit wurde Graffiti plötzlich eine Art Kunstbewegung und ein soziologisches Phänomen gleichermaßen.“¹²

¹² Vgl. Johannes Stahl: Graffiti: zwischen Alltag und Ästhetik. München 1990, S. 137.

Tatsächlich: Anfang der achtziger Jahre nahmen Graffiti-Ausstellungen auch in Europa zu. 1982 auf der Documenta in Kassel, 1983 im Amsterdamer Goethe-Institut, 1984 in der Galerie Thomas in München, und die Reihe ließe sich noch lange fortsetzen.¹³

Doch Graffiti wurden nicht nur über Filme und zunehmend auch über Ausstellungen in namhaften Galerien populär. Anfang der achtziger Jahre boomten auch wissenschaftliche Publikationen über Graffiti¹⁴: Rainer Wehse schrieb 1984 in der Zeitschrift für Volkskunde über „Wandkritzeleien als Gegenstand der Volkskunde“, im gleichen Jahr veröffentlichte Gisela Welz am Frankfurter Institut für Kulturanthropologie ihren Aufsatz über „Die wilden Bilder von New York City“; ein Jahr später erschien der erste einschlägige Sammelband mit dem Titel „Graffiti - Tätowierte Wände“, und etwa zur selben Zeit mußten in Tübingen die ersten Überlegungen zum Projekt „Volkskunst heute?“ entstanden sein, in dem selbstverständlich auch Graffiti nicht fehlen durften.

Die Deutung der Graffiti als Ergebnis einer kreativen *Eigenleistung* erweist sich so gesehen als vorschnell und zu kurz gedacht. Vielmehr griff und greift eine wachsende Zahl Jugendlicher auf die großzügigen Angebote volkskundlicher und freilich auch kunsthistorischer Forschung zurück, deren Erkenntnisse in Medien öffentlich bekannt gegeben werden. Die Sprayer entpuppen sich als Kopisten in einem tiefer- und weitergehenden Sinne, als bisher angenommen. Nicht nur kreieren sie mit Hilfe des Angebots aus Film, Fernsehen, Werbung und Comic ihren eigenen Stil, mehr noch: Sie stilisieren sich auch bezugnehmend auf die sozialwissenschaftliche Forschung und auf die musealen Repräsentationen als „anarchisch Kreative“ (Kreuzer). Dies um so mehr, wenn Akademiker, wie der bereits zitierte Kreuzer, eigens Graffiti-Vereine gründen, die den Sprayern legal Flächen zur Verfügung stellen - aber

¹³ Auf der Documenta 1982 stellte Keith Haring seine Kunstwerke aus; Fashion Moda Galerie in der Bronx präsentierte am 01.12.1983 ihre erste Graffiti-Ausstellung „Post-Graffiti Artists“. Kurze Zeit später waren bereits mehrere Galerien am „vandal chic“ interessiert: die Fun Gallery im East Village sowie die Sidney Janis Gallery. In Europa präsentierten beispielsweise die Galerie Thomas 1984 in München „Classical American Graffiti Writers and High Graffiti Artists“. In Rotterdam zeigte das Museum Boymans-van Beuningen 1983 „Graffiti“ und im Leopold-Hoesch-Museum in Düren gab es 1986 „New Work Graffiti“ zu sehen.

¹⁴ Der erste dürfte wohl Baudrillard mit seinem „Kool Killer“ (1975, Deutsch 1978) gewesen sein.

gleichzeitig auch deren Selbstbewußtsein als Künstler institutionell unterstützen.¹⁵

Wissenschaft ist aber auch über Medien, in diesem Falle vor allem über das Feuilleton, Teil der Alltagskultur geworden. Gisela Welz spricht gar vom Entstehen eines neuen Genres, des „Graffiti-Journalismus“. Daher wird es - gerade bei solch überforschten Phänomenen wie dem der Graffiti - schwierig sein, noch Angehörige „im Stand der ethnologisch-soziologischen Unschuld“ zu treffen, wie es Rolf Lindner vor kurzem analog für Fußball-Hooligans formuliert hat.¹⁶ Lindner macht weiter darauf aufmerksam: Je mehr die Wissenschaft mediale Verbreitung findet, desto eher muß berücksichtigt und in die Reflexion miteinbezogen werden, daß man in der eigenen Forschung auf Ergebnisse vorangegangener Untersuchungen stoßen wird. Insofern ist den Selbstaussagen so manch eines Interviewpartners aus der Szene skeptisch entgegenzutreten, wenn dieser als Motivation und als Ziel seines Tuns das künstlerische Schaffen in den Vordergrund stellt. Aus ähnlichen Überlegungen hat Konrad Köstlin in der Zeitschrift für Volkskunde 1/1995 die Konsequenz gezogen, daß das „Ausfragen von Leuten (...) erst einmal an seinem Ende angelangt“ sei. „Quellen“, so Köstlin, „das wird immer deutlicher, werden von uns selbst gemacht.“¹⁷

In einem Gespräch mit Wolfgang Knapp, der als Dozent an der Berliner Hochschule der Künste lehrt, wurde diese Dialektik zwischen Wissenschaft und Selbstverständnis der Sprayer noch einmal deutlich. Knapp war als wissenschaftlicher Deutungsexperte vor wenigen Monaten im „Tagesspiegel“, einer Berliner Tageszeitung, zum Thema Graffiti interviewt worden.¹⁸ Daraufhin hat er, wie er mir erzählte, mehrere Telefonanrufe von interessierten Eltern, aber auch von Sprayern erhalten: Die Eltern waren offenbar irritiert und ängstlich, ob sie nun das illegale Tun ihrer Zöglinge als kriminelle Handlung bei der Polizei angeben müßten oder eher als schöpferische Praxis anerkennen sollten. Knapps Rat als Experte war abermals gefragt. In einem Fall wollten die Eltern gar wissen, ob er, Knapp, glaube, der Zögling könne sich mit seinen

¹⁵ Kreuzer gründete 1986 die sogenannte Euro-Graffiti-Union.

¹⁶ Rolf Lindner: Kulturtransfer. Zum Verhältnis von Alltags-, Medien- und Wissenschaftskultur. In: Berl. J. Soziol., Heft 2 1994, S. 193-202, hier S. 198.

¹⁷ Konrad Köstlin: Der Tod der Neugier oder auch: Erbe - Last und Chance. In: Zeitschrift für Volkskunde 91(1995), H.1, S. 47-64, hier S. 63.

¹⁸ Vgl. „Der Tagesspiegel“ 14.02.1995.

Sprayarbeiten für ein Studium an der HDK bewerben? Und ein Sprayer bewarb sich schriftlich mit Lichtbild und Lebenslauf bei Knapp für einen Lehrauftrag an der Hochschule der Künste.

Hier wird deutlich, wie die über Medien vermittelte wissenschaftliche Interpretation integraler Bestandteil des Selbstbildes der Graffiti-Sprayer wird. Ja, mehr noch: wie die wissenschaftliche Deutung einem bisher als illegal-teuflich erachteten Phänomen zum Segen gereichen kann.

Die Selbstinterpretation 'Künstler' bietet sich auch deshalb als brauchbar an, weil sie die 'guten' von den 'bösen' Sprayern trennt. Nur wer sich selbst auf der einigermaßen sicheren und legitimen Seite der künstlerisch-kreativen Sprayer verortet, kann - wenn überhaupt - Anspruch auf Akzeptanz, gar Achtung erheben. Und auch dies ist ein nicht unbedeutender Nebeneffekt volkskundlicher und kulturwissenschaftlicher Forschung.

Dies ist zugleich der Punkt, an dem meine Interpretation ihren Ausgang nimmt: Wenn schon Graffiti als kreative Taktik verstanden werden, dann dürfen nicht nur American Graffiti unter dieses Interpretationsraster gelegt werden. Vielmehr sollten sämtliche Graffitiformen innerhalb des Kontextes Stadt als kreative Auseinandersetzung mit dieser gesehen und gedeutet werden. Nicht nur einzelne Masterpieces, nicht nur von einer wissenschaftlichen Deutungselite auserwählte, besonders bunte, besonders artifizielle und ambitionierte Graffiti sollten als kreative Leistung Anerkennung und anschließend Eingang in die Museen finden, nicht nur die besonders kritisch-witzigen Sprachspiele sollten in Monographien festgehalten und veröffentlicht werden: wenn schon, dann müßte die Transformation und Neuordnung des gesamten Stadtbildes als gestalterische Bastelei gesehen werden.

Die öffentliche Stadtwahrnehmung ist geprägt durch offizielle, richtungweisende Schrift, durch Schilder, Werbebotschaften und Veranstaltungshinweise, die sich informativ geben. Die Stadtwahrnehmung ist aber zunehmend auch durch die inoffizielle Schrift der Pieces und Tags der Graffiti-Writer geprägt. Die Writer hinterlassen ihre Markenzeichen, um sich der Öffentlichkeit näher zu bringen - analog zu den Markenzeichen der Werbung, die ein Produkt an den Mann oder die Frau bringen wollen. Vergleichbar mit der Okkupation und Prägung der Stadt durch die Reklame um die Jahrhundertwende findet gegenwärtig offenbar eine Inbesitznahme und Gestaltung der Stadt durch Graffiti statt.

Während man sich jedoch an die legitime Okkupation durch die Werbung gewöhnt hat, werden Tags und Kritzeleien nach wie vor als ungewöhnliche, illegitime Beschmutzung empfunden. Es stellt sich aber die Frage: warum „Epson“ und „Mc Donalds“ mehr Berechtigung im Stadtbild haben sollen als die Namen der Sprayer „Unix“ oder „Jarik“. Und es stellt sich weiter die Frage, ob Graffiti heute überhaupt noch aus dem Stadtbild wegzudenken sind, ob sie nicht in ein paar Jahrzehnten ebenso selbstverständlich für das Stadtbild geworden sein werden wie die Reklame heute.

Graffiti überziehen Wände, Schilder, Fassaden, Plakate und Pläne der Stadt. Damit strukturieren sie die Wahrnehmung des städtischen Raumes neu, sie verändern die gesamtstädtische Atmosphäre und bewirken eine Neugestaltung der ursprünglichen Umgebung. Diese Neuordnung aus vorgefundener und zugefügter Schrift, aus Wand und Farbe, aus Stadtlandschaft und eigenem Kommentar bildet einen kreativen Akt. Kurz: die Stadt wird zum Gesamtkunstwerk.

Aber was heißt das: Die Stadt als Gesamtkunstwerk, noch dazu produziert von namenlosen Unbekannten, von anonymen Autoren und Künstlern? Die bisherigen Deutungseliten müßten dann ihren Anspruch aufgeben, allein über die Definition von Stadt, Urbanität und Kunst zu entscheiden. Das Wort der Bauherren, Planer und Architekten, der Einfluß der Behörden für Denkmalschutz und Kunst am Bau bzw. Kunst im öffentlichen Raum wären dann gleichrangig mit dem der anonymen Autorschaft der Graffiti-Sprayer. Mit anderen Worten, da geriete etwas außer Kontrolle, aus den Fugen. Der Überblick ginge verloren. Was ja zum großen Teil auch geschehen ist. Denn wer kann schon die geheimen Namen von „Remo“ und „Jurix“ dechiffrieren? Wer versteht schon die Szene-internen Codes und Stilformen?

Und genau das kann nicht ertragen werden. Ordnung muß sein. Das aus den Fugen Geratene soll wieder eingeholt werden - und dies vor allem über die Diskursivierung der Graffiti. Meiner Meinung nach ist die Flut an Publikationen über Graffiti, die Mitte der achtziger Jahre erschienen sind, auch als Versuch zu verstehen, das Wilde Schreiben zu disziplinieren. Schnell fanden sich Systematisierungen und Kategorien, welche Graffiti in formale oder inhaltliche Ordnungssysteme preßten: Toiletten-Graffiti wurden von Gefängnis-Graffiti oder American Graffiti differenziert; Graffiti-Lexika wurden publiziert, in denen die Defi-

nitionen für die Geheimcodes der Sprayer der allgemeinen Öffentlichkeit zugänglich und verständlich gemacht wurden.¹⁹

Hinter der Tatsache, daß, und freilich auch hinter der Art und Weise, wie über Graffiti geredet wird, verbirgt sich aber auch, um mit Foucault zu sprechen, eine „diskursive Polizei“.²⁰ Diese versucht zu definieren, wer, wann, wo und zu welchen Inhalten sprechen darf, bevor das unkontrollierbare Chaos übermächtig wird. Konkret bedeutet dies: Die Menge unterschiedlicher Graffiti-Formen wurde auch den dafür zuständigen Disziplinen zugeordnet. Dem Verstehen unverständlicher Zeichen widmete sich die Disziplin der Linguistik, der Dekodierung von Territorialmarkierungen die Geographie, die Psychologie schenkte den exhibitionistischen Toilettengraffiti ihre Aufmerksamkeit, Kunsthistoriker analysierten das ästhetische Potential - und die Volkskunde wertete insbesondere die American Graffiti als kreative Praxis.

Diese unterschiedlichen Disziplinen setzen fachintern die Klassifizierung fort. Wiederum wurden verfeinerte Ordnungs- und Interpretationsmuster hergestellt, die als Ausschließungs- und Einschließungssysteme funktionieren. Die Titel der Publikationen sprechen für sich: „Graffiti: zwischen Alltag und Ästhetik“; „Kunst oder Chaos? Graffiti an der Berliner Mauer“; „Graffiti - zwischen Anarchie und Galerie“.²¹ Das „zwischen“ wurde allerdings nie wirklich ernst genommen. Vielmehr wurde auf syntagmatischer Ebene eine Gegenüberstellung erzeugt, um deren extreme Pole sich Graffiti fortan gruppieren: Hier Anarchie und also Kriminalität, dort Galerie und folglich legitime Praxis.

Noch weiter geht der Volkskundler Rainer Wehse. Er schreibt: „Im Regelfall (fehlen) künstlerische Kompetenz der Ausführenden“ genauso wie die „Ästhetik der Form“ bzw. „tiefere Aussagen über allgemeine

¹⁹ Wie der „Wild Style“ aussieht, was „bomben“ (= illegal eine Wand besprayen) meint, was ein „crazy tag“ (= an besonders gefährlicher Stelle getagter Name) von einem normalen „Tag“ unterscheidet, aber auch, wer wann die ersten Tags und Pieces malte, und vieles andere mehr ist damit ab sofort aus dem Geheimen an die Öffentlichkeit geholt, ist überschaubar geworden. Peter Kreuzer: Das Graffiti-Lexikon. Wandkunst von A bis Z. München 1986; Bernhard Van Treek: Graffiti-Lexikon. Street Art - legale und illegale Kunst im öffentlichen Raum. Moers 1993.

²⁰ Michel Foucault: Die Ordnung des Diskurses. Frankfurt a.M. Erw. Ausg. 1992, S. 25.

²¹ Johannes Stahl: Graffiti: zwischen Alltag und Ästhetik. München 1990; Kunst oder Chaos? Graffiti an der Berliner Mauer. Darmstadt 1990; Johannes Stahl: Graffiti zwischen Anarchie und Galerie. Köln 1989.

Wahrheiten“.²² Explizit und erbarmungslos wird hier all jenen Wandkritzeleien, die zwar Ausdruck unverbrauchter Energien sein mögen, aber nicht der gängigen Definition von „schön“ - genauer: dem Schönen, Wahren, Guten - entsprechen, die rote Karte gezeigt.

Aber auch Großherzige, wie der bereits mehrfach zitierte Volkskundler Kreuzer, orientieren sich an den üblichen künstlerischen Standards. Kreuzer, der die erste Graffiti-Union in München gegründet hat und damit die Legalisierung der Sprayer vorantreiben wollte, unterstützt ja ebenfalls vor allem die Produzenten großer, bunter Pieces.²³

Schließlich wurden in den Ausstellungen der achtziger Jahre die Spaltung in legitime künstlerische Praxis einerseits und illegal-wilde Schmiererei andererseits forciert. Auch in diesen Ausstellungen waren nur Produkte aus dem Umfeld der farbig-phantasievollen American Graffiti zu sehen.

Für Graffiti-Sprayer bot sich damit zugleich die Selbstinterpretation als schöpferisch Kreative an. Denn wer sich auf der sicheren Seite positionieren will, greift am besten auf solch ein Selbstverständnis als Künstler zurück. Daß dieses Selbstbewußtsein durchaus existiert, demonstriert das anfangs zitierte Toiletten-Graffiti: „Diese Wand ist Eigentum des VOLKSKUNDE-MUSEUMS“ oder ein anderes Beispiel an der Wand der Stuttgarter Unitoilette: „Dieses Klo erscheint demnächst bei Rowohlt als Taschenbuch“.²⁴

Damit aber schließt sich der Kreis; ich bin am Ende und gleichsam an den Anfang meiner Überlegungen zurückgekehrt: Auch unsere Wissenschaft, Volkskunde, hat durch ihre Deutungen die Wahrnehmung von Graffiti im Sinne einer kreativen Praxis mitbeeinflusst und mitkonstruiert. Lieferte sie doch den Sprayern eine willkommene Selbstinterpretation im Sinne von Künstlerschaft und Kreativität. Strickte sie doch offenbar an Karrieremustern wie dem oben geschilderten mit: vom illegalen Sprayer zum Lehrbeauftragten an der Hochschule der Künste. Nun will ich damit

²² Rainer Wehse: Graffiti - Wandkritzeleien als Gegenstand der Volkskunde. In: Zeitschrift für Volkskunde 80 (1984), H. 2, S. 207-215, hier S. 211.

²³ Der Euro-Graffiti-Union „gehören hauptsächlich Writer an, die mit der Sprühdose Pieces sprühen, Characters und Schablonen, aber auch Jugendkünstler, die aus anderen Traditionen der Jugendkunst kommen“; Kreuzer (wie Anm. 4), S. 154 (Hervorhebung B.L.). Übrigens bemüht sich Kreuzer noch zu betonen, daß die Sprayer von Anfang an nur Spraydosen benutzt haben, deren Treibgas die Ozonschicht nicht schädigt.

²⁴ Zit. nach Stöckle (wie Anm. 1), S. 53, S. 6.

nicht etwa vollständig in Abrede stellen, daß Graffiti als Volkskunst zu verstehen sind; allerdings müssen innerhalb des zur Verfügung stehenden Materials neben Medien und populärer Kultur eben auch die Ergebnisse wissenschaftlicher Deutungen mitberücksichtigt werden. Zum Fundus der Sprayer, aus dem sie ihre Kreativität schöpfen, gehören längst auch Ausstellungskataloge und über das Feuilleton verbreitete Ansichten der Wissenschaft.

Zudem fungierten die kulturwissenschaftlichen und volkskundlichen Debatten rund um Graffiti auch als eine Art 'wissenschaftliche Legislative'. Diese schafft bewußt oder unbewußt Richtlinien, um zwischen legitimer und illegitimer Kultur zu differenzieren. Positiv bewertet werden dabei vor allem jene Sprayer, deren Wandbemalung das Produkt einer kreativen Praxis, das Ergebnis eines wirklichen Schöpfungsaktes ist. Negativ bewertet dagegen alles, was lieblos und scheinbar unachtsam an die Wand geschmiert worden ist. Arbeit und Mühe als bürgerliche Legitimation für eine illegitime Praxis. Die gleichen wissenschaftlichen Deutungen wirken parallel als Ausschließungssystem gegenüber all jenen, deren Auseinandersetzung mit der räumlichen Umwelt gängigen Definitionen von Ästhetik oder Kreativität nicht entsprechen. Für sie bleibt dann nur noch der Raum der Illegalität.

Dieter Schrage, Wien

Warum Graffiti schwerlich eine Sachbeschädigung sein können

Denken wir an das Menetekel an den Wänden des biblischen Babylons, so haben Graffiti eine sehr lange Geschichte. Heute sind Graffiti ein Kulturphänomen, das wahrscheinlich in allen fünf Kontinenten dieser Erde verbreitet ist. So sah ich diese an den Wänden von Peking ebenso wie auf Kuba. Die formale Breite der Wandbilder und Wandinschriften können wir feststellen, wenn wir nach Graffiti Ausschau haltend durch die Städte gehen. In Wien z.B. entdecken wir am Donaukanal oder an der Westbahn die großen farbenprächtigen „Pieces“ und auf den Gewista-Werbeflächen über den Plakaten der „F“-Partei den schnellen Schriftzug „Nazi“.

Die Wiener Szene der „American Graffiti“

Im Rahmen dieses Beitrages beschränke ich mich ganz auf die sog. „American Graffiti“ (die nach den NewYorker Subway-Malereien entstanden sind), um einerseits einiges zur spannungsreichen öffentlichen Rezeption der Graffiti in Wien sagen und andererseits einige Anmerkungen zum Diskurs über den Begriff „Volkskunst heute“ machen zu können.

Zunächst zur Wiener Szene: „Daß man mich jemals einladen würde, legal und hochoffiziell eine Straßenbahn zu bemalen, hätte ich mir vor drei oder vier Jahren nicht träumen lassen“. So äußerte sich „Delta Two“, ein junger New Yorker Subway-Sprayer, der an einem Juni-Weekend 1984 in der Erdberger Remise vor den Augen zahlreicher Verkehrsbetriebe-Bediensteten einen J-Wagen besprayed.¹

¹ Siehe den Bericht im *Wiener*, 7/84.

Zum Hintergrund dieses erstaunlichen Treibens ist anzumerken: Die Wiener Galeristin Gritta Insam hatte einige New-Yorker Graffiti-Writer, die den Sprung in den Kunstbetrieb geschafft hatten, eingeladen und mit ihrem kulturellen Hip-Hop-Background in Wien präsentiert. Im Rahmen dieser Aktionen kam es - gesponsert von der Szene-Zeitschrift „Wiener“ - zu einem hochoffiziellen Besprayen der Straßenbahnlinie „J“. In einem Bericht über diese Aktion führte die Life-Style-Zeitung an, daß zwei junge Rundfunkjournalisten, die ebenfalls über den Graffiti-Event berichteten, dieser Aktion gegenüber äußerst mißtrauisch gewesen und eine Falle des Establishments vermutet hätten. Über längere Sicht gesehen sollten sie Recht behalten!

Rund zehn Jahre später leitete die Polizei, angehalten durch die Wiener Verkehrsbetriebe, eine groß und personalaufwendig angelegte Fahndung gegen die in letzter Zeit aufblühende Wiener Sprayer-Szene ein. Anfang Dezember 1994 ging der inzwischen ob gerichtsanhängiger Verstrickungen der eigenen Familie in Pension geschickte Polizeipräsident Günther Bögl mit einer problematischen „Erfolgsmeldung“ in die Öffentlichkeit: „Die ‘Graffiti-Szene’ in Wien zerschlagen. Millionenschaden“. ² Und Bögl fügte dann noch die drakonische Ankündigung an: „Man muß diese Übeltäter genauso bekämpfen wie die Schwerkriminalität“ ³.

In dieser Situation meldeten sich dann die Wiener Graffiti-Writer zu Wort. „Aufgrund der letzten Pressemeldungen haben wir, ‘Die unabhängigen SprüherInnen Wiens’, beschlossen, eine Erklärung zu verfassen. Diese soll der Richtigstellung dienen. Als erstes wäre klarzustellen, daß wir keine Jugendbande sind, weder straff organisiert sind noch nach Berlin fahren, um ‘Perfektionskurse’ zu besuchen, wie die Medien behaupten. Vielmehr ist richtig, daß Freunde gemeinsam Kunst betreiben. Anscheinend hat die Jugendbandenabteilung wieder einen Grund für ihr Dasein gesucht und auf die Schnelle eine Gang konstruiert. Wir sind keine Schwerkriminellen. Wenn Hundertwasser eine Müllverbrennungsanlage „verschönert“, bekommt er Millionen. Wenn wir eine U-Bahn verschönern, müssen wir Millionen zahlen. Auf der einen Seite werden Graffiti-Ausstellungen veranstaltet und die Fertigkeiten der MalerInnen bewundert. Auf der anderen Seite SprayerInnen bestraft, wenn sie sich

² *Kronen Zeitung*, 3. Dez. 1994.

³ Siehe *Standard*, 6. Dez. 1994; hier auch der ironische Kommentar von Günter Traxler.

kreativ betätigen und versuchen, ihre Umwelt freundlicher und interessanter zu gestalten.“⁴

Und in Richtung Polizei stellten die verfolgten Graffiti-Writer mit Recht fest: „Auch die Freude der Polizei über die Zerschlagung der ‘Graffiti-Szene’ ist uns unverständlich. Eine Kulturform kann nicht durch die Verhaftung einzelner VertreterInnen zerschlagen werden. Zerschlagen können organisierte Gruppen, wie z.B. rechtsradikale Verbindungen, werden. Doch in diesem Bereich sind Bögl und Co. weniger ‘erfolgreich’ (siehe Briefbombenattentate).“⁵ Die „unabhängigen SprüherInnen“ bezeichneten sich in der oben zitierten Stellungnahme selbst als „Monotoniekiller“ und „Streetartists“.

Graffiti vor der Kunst in Schutz nehmen

Veranlaßt durch einen Anwalt, der einige strafrechtlich wegen „boshafter Sachbeschädigung“ angeklagte und zivilrechtlich mit bis in Millionenhöhe gehenden Klagen verfolgte Graffiti-Writer verteidigt, und aus Verbundenheit mit der Szene, habe ich mich als Kunst- und Kulturwissenschaftler in dieser Sache wiederholt geäußert - erstmals 1985, als Bürgermeister Helmut Zilk und Innenminister Karl Blecha eine Kampagne gegen die Sprayer vom Zaun brachen. Und so gehe ich jetzt auf die Frage ein, „warum Graffiti schwerlich Sachbeschädigung sein können!“ Dabei will ich keinen Straf- und Zivilrecht-Diskurs führen oder als Jurist dilettieren. es gilt, bei der Bewertung des Tatmotives den künstlerischen bzw. besser den jugendkulturellen und volkskunsthaften Aspekt der Graffiti herauszustreichen. Mit Äußerungen, die diese Wand- und U-Bahn-Bilder der Kunst und oft auch dem Kunstbetrieb zuschreiben, bin ich aus guten Gründen eher zurückhaltend. Kunst ist oft auch Vereinnahmung. Und es gibt Dinge - und die Graffiti gehören dazu -, die vor der Kunst eher in Schutz zu nehmen sind.

Ich weiß zwar nicht, ob sie bei der Volkskunst besser aufgehoben sind. Dennoch habe ich - durchaus im Einklang mit Überlegungen der Arbeitsgruppe der Tübinger Ausstellung „Volkskunst heute?“, in der neben Krippen und Vogelscheuchen auch Punk-Ästhetik und Graffiti behandelt wurden - die farbigen Wandbilder und pointierten Wand-

⁴ *Vorlaut* - Zeitschrift der Grünalternativen Jugend 13/94.

⁵ Ebd.

inschriften wiederholt in einen Zusammenhang mit der Frage nach einer „Neuen Volkskunst“ gebracht.

Hier zunächst zwei Äußerungen aus der Szene der Kids: „Brigitte: ‘Es war nicht nur ein Angriff gegen die Sprüher, sondern ein Angriff gegen die Hip-Hop-Szene. Sprayen ist nämlich nur ein Teil davon. Breaken und Rappen gehören ebenfalls dazu. Es ist ein Versuch des Establishments, eine freie Kunst zu zerstören, denn Graffitis bestaunen kostet nichts und die KünstlerInnen brauchen keine Ateliers und Galerien. Deshalb sind wir von irgendwelchen Kunstkritikern unabhängig. Außerdem sind wir nicht kontrollierbar. Bisher wurde jede Kultur, die sich frei vom Staat entwickelt hat, kriminalisiert. Jetzt kommen wir an die Reihe!’“ Und in diesem Gespräch „Wir geben uns nicht geschlagen!“ in „Vorlaut - Zeitschrift der Grünalternativen Jugend“ antwortet Nino (Namen wurden von „Vorlaut“ geändert) auf die Frage „Wie geht es jetzt weiter?“: „Am wichtigsten ist das Aufreiben von Kohle für die Anwälte. Das falsche Bild in der Öffentlichkeit muß ebenfalls richtig gestellt werden. Wir versuchen, über die Medien sprayen als Kunst von der Straße, also als Straßenkunst und Volkskultur, zu verankern“.⁶

Graffiti als „Neue Volkskunst“

Unter folgenden Aspekten können nach meiner Sicht der Dinge Graffiti ähnlich wie Hip-Hop-Kultur oder die Punk-Ästhetik mit einer „Neuen Volkskunst“ zu tun haben. 1) Eingebunden ist diese „Neue Volkskunst“ in den umfassenderen Bereich der Volkskultur, wobei unter „Kultur“ die gestalterische Überhöhung des Alltags zum Zwecke seiner gesellschaftlichen Einbindung, Bewältigung und Verarbeitung verstanden wird (Graffiti als „Monotoniekiller“). 2) Der Begriff „Volk“ wird hier deshalb aufgegriffen, um zu verdeutlichen, daß diese Gestaltungen (Graffiti) nicht von Profis oder Ausgebildeten ausgehen, sondern sozusagen vom „Volk“, von den Leuten, gemacht werden. 3) Aus der Laien- bzw. Alltagskultur tritt die „Neue Volkskunst“ als etwas Besonderes durch eine originelle (persönliche) Gestaltung hervor. 4) Die „Neue Volkskunst“ als persönliche Kreativität des/der Einzelnen mündet in eine bestimmte Gemeinschaft bzw. wird von einer solchen getragen und spiegelt eine gemeinschaftliche Haltung zur Welt wieder

⁶ Vorlaut 1/95.

(z.B. deutlich in der Punk-Ästhetik). 5) Die geschaffenen Objekte dieser Volkskunst haben einen Gebrauchswert und sind in einem konkreten Lebenszusammenhang entstanden. Im Falle der Graffiti sind dies Selbstbehauptung und Identifikation von Einzelnen bzw. von Jugendlichen einer ganz konkreten sozialen Schicht. 6) Volkskunst ist im Gegensatz zur Hochkunst keine pure Ausstellungskunst (Graffiti in Kunstgalerien sind eher deplaziert). 7) Die aktuelle (neue) Volkskunst grenzt sich von der traditionellen Volkskunst z.B. dadurch ab, daß sie nicht auf Hausleiß, sondern teilweise eher auf Subversion gründet, hat aber mit der herkömmlichen Volkskunst einen Stil- und Musterkanon gemeinsam (z.B. ausgeprägt bei den von der Signatur herkommenden „American Graffiti“). 8) Wie die herkömmliche Volkskunst steht auch die „Neue Volkskunst“ in einem gewissen Spannungsfeld zur Hochkunst und zur industriellen Massenkultur und nimmt von beiden Impulse auf (bei den Graffiti ist z.B. oft eine Comic-Nähe gegeben). 9) Die „Neue Volkskunst“ ist ständig der Gefahr einer Vermarktung und Vereinnahmung durch das Establishment ausgesetzt (die Graffiti z.B. durch den Kunstmarkt und die Werbung).

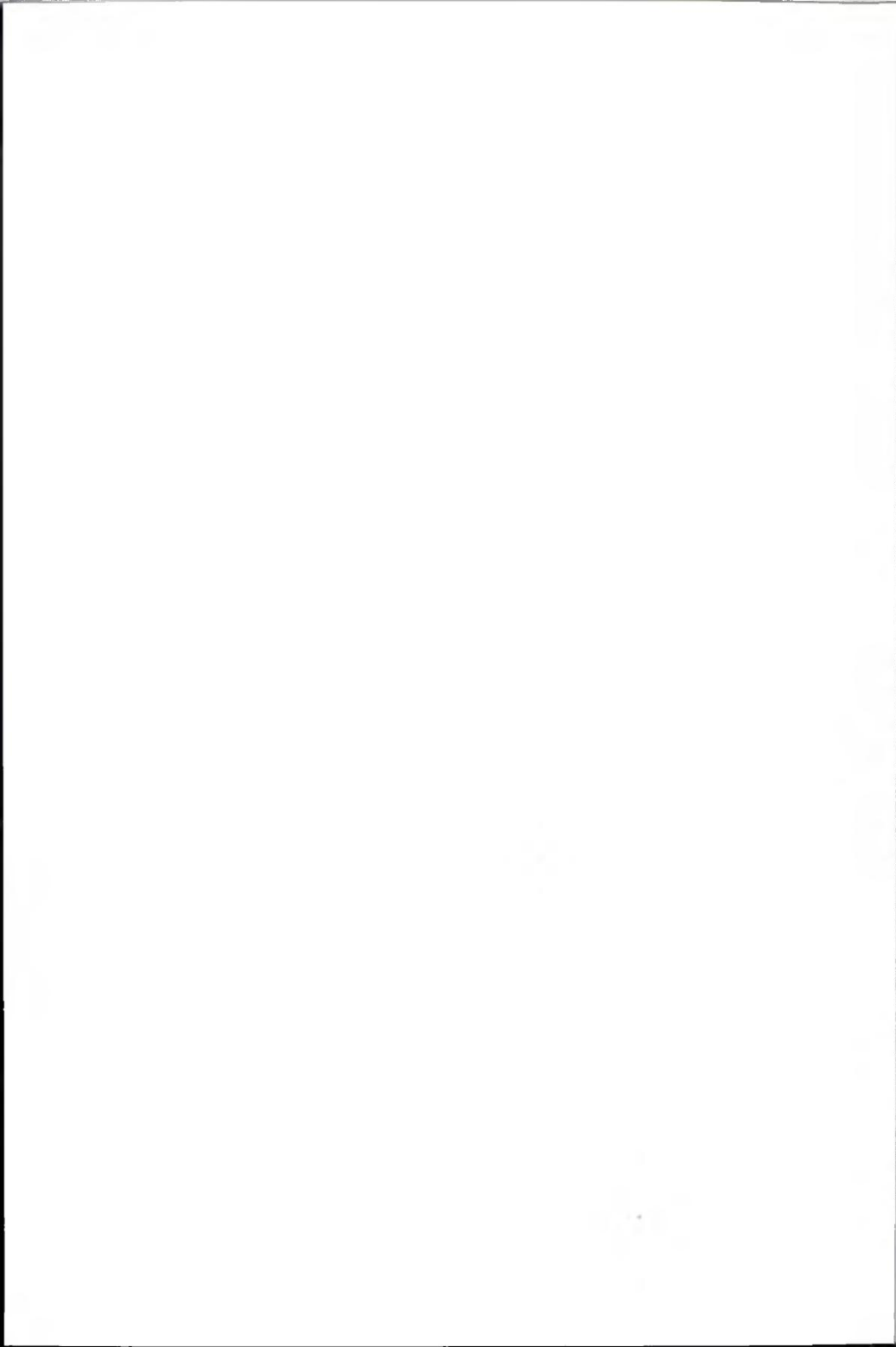
Oder „Volkskunst“?

Bei einer Einbeziehung der Graffiti in eine aktuelle Volkskunst stehen wir vor dem Problem, daß

- der Begriff „Volkskunst“ traditionell zu eingengt bzw. zu belastet ist und das Kulturphänomen Graffiti - aber auch Hip-Hop und die Punk-Ästhetik - als ausgesprochene Randgruppen-Kultur weit von der herkömmlichen Volkskunst entfernt sind;

- der Begriff „Volk“ allzu oft mißbraucht wurde und auch noch immer mißbraucht wird.

Um diesem Problem zu entgehen, wird abschließend - und sicher pointiert - für den weiteren Diskurs des „Volkskunst“-Begriffes vorgeschlagen, für die sub- bzw. gegenkulturellen Phänomene wie Graffiti, Punk oder Hip-Hop den aus der Szene kommenden Begriff VOLX-KUNST zu verwenden.



Autoren und Herausgeber

Regina Bendix, Department of Folklore and Folklife, University of Pennsylvania, 3440 Market Street, Suite 370, Philadelphia, PA 19104-3325, U.S.A.

Wolfgang Brückner, Institut für deutsche Philologie, Volkskundliche Abteilung, Universität Würzburg, Am Hubland, D-97074 Würzburg

Bernward Deneke, An der Krücke 43, D-33604 Bielefeld

Nina Gorgus, Altonaer Museum in Hamburg, Museumstraße 23, D-22765 Hamburg

Martin Heller, Museum für Gestaltung Zürich, Ausstellungsstraße 60, CH-8005 Zürich

Editha Hörandner, Institut für Volkskunde an der Karl-Franzens-Universität Graz, Attemsgasse 25, A-8010 Graz

Reinhard Johler, Institut für Volkskunde der Universität Wien, Hanuschgasse 3, A-1010 Wien

Bärbel Kleindorfer-Marx, Weiherhausstraße 20, D-93413 Cham

Konrad Köstlin, Institut für Volkskunde der Universität Wien, Hanuschgasse 3, A-1010 Wien

Gottfried Korff, Ludwig-Uhland-Institut für empirische Kulturwissenschaft, Universität Tübingen, Schloß, D-72070 Tübingen

Nicole Kuprian, A sternweg 1 a, D-37581 Bad Gandersheim

Barbara Lang, Stadt- und Regionalsoziologie Hamburg, Luruper Weg 39, D-20257 Hamburg

Ulrike Langbein, Danziger Straße 10, D-10435 Berlin

Gertraud Liesenfeld, Institut für Volkskunde der Universität Wien, Hanuschgasse 3, A-1010 Wien

Ronald Lutz, Fachhochschule Erfurt, Fachbereich Sozialwesen, Altonaer Straße 25, D-99085 Erfurt

Herbert Nikitsch, Institut für Volkskunde der Universität Wien, Hanuschgasse 3, A-1010 Wien

Bernhard Purin, Jüdisches Museum Franken, Blumenstraße 31, D-90762 Fürth

Dieter Schrage, Museum Moderner Kunst/Stiftung Ludwig, Palais Liechtenstein, Fürstengasse, A-1090 Wien

Hermann Steininger, Aspettenstraße 30/6/4/13, A-2380 Perchtoldsdorf

Bernhard Tschofen, Institut für Volkskunde der Universität Wien, Hanuschgasse 3, A-1010 Wien

Kincső Verebélyi, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudomány Kar/Folklore Tanszék, Piarista köz 1., Bp. 4. Pf. 107, H-1364 Budapest V.

Martin Wörner, Erphostraße 30, D-48115 Münster

Simone Wörner, Lange Reihe 84/1, D-20099 Hamburg

Martin Zeiller, Lehrkanzel für Kunstgeschichte, Hochschule für angewandte Kunst, Oskar Kokoschka Platz 3, A-1010 Wien

Abbildungsverzeichnis

Regina Bendix, Philadelphia: Abb. S. 288, 298, 293

Bildarchiv der Volkskundlichen Kommission, LWL, Münster: Abb. S. 169, 173

Das frühe Bauhaus und Johannes Itten. Ausstellungskatalog. München 1994: Abb. S. 415.

Walter Böhning: Afghanische Teppiche mit Kriegsmotiven. Sammlung Teppichhaus Saladin, Wiesloch. Wiesloch 1993: Abb. S. 263, 274.

Wolfgang Brückner, Würzburg: Abb. S. 207, 215, 217, 219.

Nikolaus Dobrowolskij, Wien: Abb. S. 419.

Firmenarchiv Schoyerer/Bärbel Kleindorfer-Marx, Cham: Abb. S. 184, 185, 191, 195, 199, 200.

Jüdisches Museum Wien: Abb. S. 104, 105, 114, 115.

Kazimir Malewitsch 1878 - 1935. Ausstellungskatalog. Amsterdam 1989: Abb. S. 408.

Dimitris Manikas, Wien: Abb. S. 108.

Magdalena M. Moeller (Hg.): *Der frühe Kandinsky 1900 - 1910*. Ausstellungskatalog. München 1994: Abb. S. 409, 414.

Museum für Gestaltung Zürich: Abb. S. 303, 312, 313, 320, 321, 324, 325.

Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien: Abb. S. 428, 429.

Jewgenija Petrowa, Jochen Poetter (Hg.): *Russische Avantgarde und Volkskunst*. Ausstellungskatalog. Baden-Baden 1993: Abb. S. 404, 405.

Sammlung Heinrich Stiewe, Wellentrup/Westfälisches Freilichtmuseum Detmold: Abb. S. 178.

Staatsarchiv Münster: Abb. S. 166.

Bernhard Tschofen, Wien: Abb. S. 262, 270, 271, 275.

Westfälisches Freilichtmuseum Detmold: Abb. S. 163.

Simone Wörner, Hamburg: Abb. S. 245, 248, 249, 252, 253, 256, 259.

Buchreihe der Österreichischen Zeitschrift für Volkskunde:

- Band 1: Edmund FRIESS und Gustav GUGITZ, Die Wallfahrt nach Adlwang im Lichte der Mirakelbücher (1620-1746). Eine volkskundlich-kulturhistorische Studie, 1951
- Band 2: Leopold SCHMIDT, Geschichte der österreichischen Volkskunde, 1951
- Band 3: Leopold SCHMIDT-Bibliographie I: 1930-1977. Bearbeitet von Klaus Beitzl, 1977
- Band 4: Gedenkschrift für Leopold Schmidt (1912-1981) zum 70. Geburtstag. Mit dem Wiederabdruck von Leopold Schmidt, Die Volkskunde als Geisteswissenschaft (1947) und der Leopold Schmidt-Bibliographie II (1977-1982). Hg. von Klaus BEITL, 1982
- Band 5: Gegenwärtige Probleme der Hausforschung in Österreich. Referate der Österreichischen Volkskundetagung 1980 in Feldkirch (Vorarlberg). Hg. von Klaus BEITL und Karl ILG, 1982
- Band 6: Probleme der Gegenwartsvolkskunde. Referate der Österreichischen Volkskundetagung 1983 in Mattersburg (Burgenland). Hg. von Klaus BEITL, redigiert von Gertraud LIESENFELD, 1985
- Band 7: Kleidung-Mode-Tracht. Referate der Österreichischen Volkskundetagung 1986 in Lienz (Osttirol). Hg. von Klaus BEITL und Olaf BOCKHORN, 1987
- Band 8: Volksfrömmigkeit. Referate der Österreichischen Volkskundetagung 1989 in Graz. Hg. von Helmut EBERHART, Edith HÖRANDNER und Burkhard PÖTTLER, 1990
- Band 9: Internationale und nationale volkskundliche Bibliographien. Spiegel der Wissenschaft Volkskunde/Europäische Ethnologie. Hg. von Klaus BEITL und Eva KAUSEL, 1991
- Band 10: Paul HUGGER, Die Schweiz zwischen Hirtenidylle und High-Tech-Performance. Eine volkskundliche Annäherung, 1993
- Band 11: Eva JULIEN-KAUSEL, Konnichi wa Österreich. Ortspartner-schaften zwischen Österreich und Japan, 1993

- Band 12: Tourismus und Regionalkultur. Referate der Österreichischen Volkskundetagung 1992 in Salzburg. Hg. von Burkhard PÖTTLER unter Mitarbeit von Ulrike KAMMERHOFER-AGGERMANN, 1994
- Band 13: Internationale Volkskundliche Bibliographie. Systematik und Datenbanken. Papiere der 5. Tagung der Arbeitsgruppe für die Internationale Volkskundliche Bibliographie (IVB) vom 8. bis 10. 9. 1994 in Petronell-Carnuntum (Niederösterreich) und Kittsee (Burgenland). Hg. von Klaus BEITL und Hermann HUMMER, 1996

Aus dem Inhalt:

Volkskunst / nationale Identität ... *Volkskunst* / Lebensentwürfe ...
Volkskunst / CIAP ... *Volkskunst* / Geschmack ... *Volkskunst* / Chaos ...
Volkskunst / jüdische ... *Volkskunst* / Stilfragen ... *Volkskunst* / „schöne
Dinge“ ... *Volkskunst* / Wa(h)re ... *Volkskunst* / Gebrauchsgegenstand
... *Volkskunst* / Serienproduktion ... *Volkskunst* / Mädel-Maler ...
Volkskunst / Hausindustrie ... *Volkskunst* / Straßeninventar ...
Volkskunst / „Kriegsteppiche“ ... *Volkskunst* / Gartenästhetik ...
Volkskunst / Werbung ... *Volkskunst* / Programmatik ... *Volkskunst* /
Poesiealbum ... *Volkskunst* / nichtvolkskundlich ...
Volkskunst / Klassische Moderne ... *Volkskunst* / Oldenburg ...
Volkskunst / Graffitidiskurs ... *Volkskunst* / Sachbeschädigung