Zeitschrift: Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

Band: 111 (2015)

Heft: 1

Artikel: Von der "Volkskunst" zur Kunstethnologie und Bildwissenschaft : Kreativität zwischen den Milieus

Autor: Kramer, Dieter

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-514937

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Schweizerisches Archiv für Volkskunde 111 (2015), 075–097

Von der «Volkskunst» zur Kunstethnologie und Bildwissenschaft:

Kreativität zwischen den Milieus

Dieter Kramer

Abstract
Aus hausindustriellen Milieus der ästhetisch-kulturellen Produktion gehen immer wieder Künstler oder Künstlerinnen hervor, die unter Verwendung der Praktiken, die sie dort kennengelernt haben, ein eigenständiges künstlerisches Profil entwickeln und damit Anerkennung in den Milieus der hegemonialen Schichten finden. Gefragt werden kann, was solche Kreative aus dem prägenden Herkunftsmilieu mitnehmen und wie sie die Brüche ihrer Lebenswelt in ihrer Kunst verarbeiten. Ein interdisziplinärer Zugang, der sich auf die Interpretationsfigur «Volkskunst», auf Impulse aus der Kunstethnologie, aus der Kunstwissenschaft, aus der ästhetischen Theorie sowie der Bildwissenschaft der Europäischen Ethnologie bezieht, kann helfen, solche Übergänge zu interpretieren.

Kreative wandern von einem Milieu ins andere

In der Musik sind Prozesse des wechselseitigen Austausches zwischen populären und «elitären» Milieus vielfach beschrieben (Schepping 2001). In der zeitgenössischen Textilkunst werden mit Selbstverständlichkeit «anonyme Artefakte aus Ethnologie und Kunsthandwerk» einbezogen (Brosowsky 2013). Auch Personen wechseln von einem Milieu ins andere. Aus hausindustriellen Milieus der ästhetisch-kulturellen Produktion gehen immer wieder Künstler oder Künstlerinnen hervor, die unter Verwendung der Praktiken, die sie dort eingeübt und kennengelernt haben, ein eigenständiges künstlerisches Profil entwickeln und damit Anerkennung in den Milieus der hegemonialen Schichten finden. Für das 18. und 19. Jahrhundert sind solche Fälle bekannt aus dem Grödental in den Südtiroler Dolomiten, das für seine Spielzeug- und Herrgottsschnitzerei bei den Europäischen Ethnologen bekannt ist (Staffler 1839, Steub 1871, Stäblein 1980 u.v.a.). Aus dieser Region stammt der Künstler Francesco Demetz-La Rives (1927–2007).

Er ist 1927 in St. Christina/Gröden in einer Holzschnitzerfamilie geboren, wandert nach der Südtiroler «Option» mit seiner Familie 1939/40 nach Hall in Österreich aus, hat später Schildermaler gelernt, war 1947 bis 1952 in der Fremdenlegion und hat dann an der Kunstgewerbeschule in Innsbruck Malerei studiert, und hat seit 1968 bis zu seinem Tod 2007 mit Anerkennung und mäßigem materiellen Erfolg als freischaffender Künstler gearbeitet. Postum gab es 2012/2013 Ausstellungen in Brüssel, St. Christina und Innsbruck (Schönpflug, Ingo; Rauchegger, Andreas: Francesco Demetz-La Rives. St. Christina/Gröden 1927 – 2007 Innsbruck. Der ‹andere› Tiroler. Innsbruck: Studia Universitätsverlag 2010). Aus dem Katalog stammen die Abbildungen dieses Beitrags, in denen Herkunft, Kriegserfahrungen und Veränderungen der alpinen Landschaft thematisiert werden.

Die Begegnung mit dem Werk dieses Künstlers war Anlass für das Nachdenken darüber, mit den Mitteln welcher Wissenschaft man solche Kreative, die von einem Milieu in andere wechseln, interpretieren kann. Dabei muss man die Prägung durch das Herkunftsmilieu berücksichtigen; zu fragen ist, was sie daraus mitnehmen, und zu prüfen gilt es, wie sie die Brüche ihrer Lebenswelt in ihrer Kunst verarbeiten. Einige vorläufige Überlegungen zur Interpretation solcher Prozesse des Transfers und der Weiterentwicklung von Kreativität sollen sich zunächst beziehen auf die Interpretationsfigur «Volkskunst», dann auf mögliche Impulse aus der Kunstethnologie, aus der Kunstwissenschaft sowie aus der ästhetischen Theorie, und schliesslich wird gefragt, ob die Bildwissenschaft der Europäischen Ethnologie etwas dazu beitragen kann.

«Volkskunst»

Unter dem Stichwort «Volkskunst» werden die einschlägigen Produkte der Heimarbeit des Grödentals gern behandelt. Volkskunst wird 1894 von dem Kunsthistoriker Alois Riegl als ästhetische (und nicht einfach nur bildliche) Ausdruckform ernst genommen. Er sieht sie mit den «Anfängen menschlichen Schönheitsempfindens und Kunstthatendranges» zusammenhängen (Riegl 1894: 2). Das entspricht dem «Formieren nach den Gesetzen der Schönheit» bei Marx (s.u.). «Wo uns aber eine solche Summe von traditionellen Kunstformen, die sämmtlichen Angehörigen eines Volkes ohne Ausnahme gemeinsam sind, entgegentritt, dort werden wir berechtigt sein, von einer ***Volkskunst*** *im engsten und eigentlichsten Sinne des Wortes zu sprechen.» (Riegl 1894: 13)*

Reflexhaft wird die Studie von Alois Riegl gern genannt, wenn es um Volkskunst geht, aber anscheinend wird sie selten gelesen, sonst müsste sich jeder Nutzer wegen der engen Orientierung auf «Hausfleiss» in wenig gegliederten Gesellschaften gleich von dem Begriff distanzieren. Bei «Volkskunst» gilt für Riegl die Fiktion einer kreativen Leistung innerhalb des (eines) Milieus. Er will sich um die «begleitenden Umstände» dieser so von ihm definierten «Volkskunst» kümmern, die wirtschaftlichen eingeschlossen, und bezieht sich dabei auf Karl Bücher und sein «System von Betriebsformen der menschlichen Güterproduktion in aufsteigender Kette, von welcher der sogenannte Hausfleiss das unterste, das Fabrikswesen das oberste Glied bildet.» (ebd.: 7) Allzu schematisch folgt er diesem Autor mit einem eher kruden evolutionistischen Schema: Hausfleiss ist die primitivste Stufe wirtschaftlicher Produktion, in der alles im patriarchalen Familienverband erzeugt wird. Vorher gab es den Urmenschen, so wie ihn Riegl sich vorstellt: ein «Mensch, <der> sobald er Hunger verspürt, das nächstbeste wilde Thier erschlägt» (ebd.: 9).

Beim Hausfleiss wird bereits im geordneten patriarchalen Familienverband erzeugt. Die Produkte müssen gut und schön sein. Es gibt Plastizität und Fläche gestaltende Kunstformen, die dem Schmuckbedürfnis und dem *horror vacui* entsprechen. Aber die kreative Leistung wird nicht näher bestimmt. Wie die Formen entstehen und ob es einen Ansporn zur Veränderung gibt wird nicht gefragt.

Riegel positioniert die Produkte mit Entstehung und Gebrauch unverwechselbar in die Zeit vor einer komplexeren gesellschaftlichen Arbeitsteilung und Gemeinschaftsbildung über den Familienverband hinaus. Nicht nur wegen des

Wortbestandteils «Volk», sondern auch mit Blick auf diese Vorgehensweise wird der Volkskunst-Begriff von Riegl für nahezu alle in der Europäischen Ethnologie behandelten ästhetischen Ausdrucksformen unbrauchbar: Sie entstehen aus Kulturprozessen in geschichteten Gesellschaften mit komplexer Arbeitsteilung und vielfältigen Kontakten zwischen den Milieus.

Riegl bietet damit ähnlich wenig weiterhelfende Interpretationen wie Arnold Hauser in seinen kultursoziologischen Überlegungen (1983: 598). Dieser stellt der «Kunst des Volkes» die «sublimierte Kunst der Bildungselite» gegenüber. Die romantische Vorstellung von kollektiver Produktion und Kreativität weist er zurück. Damit wendet er sich inhaltlich auch gegen Alois Riegl und sein Bild von der Einheit von Produzent und Konsument (heute würde man übersetzen: den bruchlos geteilten Werten und Codes) in der Hausfleiss-Volkskunst. Hauser übernimmt statt dessen kritiklos die zum Gemeinplatz gewordene These vom «herabgesunkenen Kulturgut» und spricht von der ästhetischen «Ahnungslosigkeit» des Volkes: Damit ist wenig anzufangen, wenn es um die aktive Rolle auch der «subalternen» Milieus im Kulturprozess geht.

In späteren Volkskunst-Diskussionen werden jene Formen, die sich auf die «kulturindustriellen» ästhetisch-kulturellen Produkte in den popularen Milieus beziehen, weitgehend ausgeblendet oder unter dem Vorzeichen «Kitsch» behandelt. Dass daraus auch professionelle Künstler hervorgehen können, wird nicht thematisiert. Erst in der Pop Art wird es zur Kenntnis genommen.

Für Martin Scharfe sind 1974 Massenkunst und Kitsch gesellschaftliche Defekte; Kitsch und Klassengesellschaft gehören in diesen Diskurs (1974, s. auch Schwedt 1969). Gewiss hängen die unterschiedlichen Gestaltungsebenen auch mit vorenthaltenen Chancen und mit Privilegien hegemonialer Milieus zusammen (mit Adorno kann man darauf hinweisen, s.u.), aber es ist nicht viel gewonnen, wenn die Ergebnisse von komplexen vielschichtigen Prozessen in das Prokrustesbett des Klassenantagonismus gezwungen werden (Scharfe 1974: 243).

Wichtig sind die Hinweise von Renate Itzelsberger (1993) darauf, dass üblicherweise erst für ästhetisch-kulturelle Erzeugnisse aus «subalternen» Milieus nach dem Mittelalter von «Volkskunst» gesprochen wird. In dieser «Volkskunst» werden dann einerseits mittelalterliche Tendenzen fortgesetzt, wie sie nach der provinzialrömischen Kunst dann Goten, Langobarden, Franken, Germanen usf. entwickeln (Riegl 1901/1964). Später werden Einflüsse etwa aus Renaissance, Barock, Rokoko, Klassizismus von lokalen männlichen und weiblichen Akteuren ohne künstlerische Ausbildung und Spezialisierung im «Hausfleiss» oder lokalen Handwerk verarbeitet und weitergetragen, immer in engem Kontakt mit den Auftraggebern und Abnehmern ausserhalb (und später auch innerhalb) der Eliten (Riegl hat solche Prozesse auch analysiert, zum Beispiel für hessische Brautstühle, Riegl 1890/91). Erst seit den kulturellen Krisenzeiten des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts werden diese Produkte in retrospektiv-nostalgischer (und kritisch gegen die eigene hegemoniale Kultur gewandter) Attitüde auch von den Eliten rezipiert, sowohl von den Sammlern wie von den Kreativen (Als Chagall … 2004; Chagall 1991).

Die «Volkskunst» ist beliebter Gegenstand der Beschreibung, seltener wird sie mit ästhetischen Fragestellungen verbunden (die Studien zur Wanderung und Aneignung der Motive gehen freilich auch darauf ein, z. B. Fraenger 1926, s.u.). Ihre Produkte in den musealen Sammlungen haben ihren Eigenwert: Sie informieren über die Geschichte der ästhetischen Aneignung und Interpretation von Welt in jenen nichtelitären Milieus, die als aktive Kräfte im gesellschaftlichen Kräfteparallelgramm durch ihr Verhalten und ihre Motive immer auch mitverantwortlich sind für die übergreifende Gemeinschaft und deswegen längst nicht nur «subaltern» sind.

Wenn es um die zeitgenössischen populären Bildwelten in den verschiedensten Milieus geht, ist zu realisieren und in Forschungsstrategien umzusetzen, was in der Europäischen Ethnologie Kaspar Maase (Maase 2011; ders. 2014) einfordert: Die Anerkennung der populären Formen der Visuellen Kultur und anderer Ausdrucksformen als spezifischer Beitrag zur Entwicklung von Symbol-, Wert- und Bewusstseinswelten, zusammenhängend mit den Motiven, Problemen und Wünschen der Menschen, und ausgehend von ihrer Medienkompetenz und ihrer Teilhabe am Genussleben. So zu denken bedeutet eine radikale Abkehr von den zum Missionieren verführenden Theorien der «Kulturindustrie» und schnell angewandten geschmäcklerischen Kriterien von «Kitsch».

Wenn es darum geht, die aus der vorindustriellen Welt hervorgehenden Künstler einzuordnen und ihre Leistungen zu interpretieren, dann muss die von Riegl typisierte «Hausfleiss»-Welt konkretisiert werden als spezifische, in Raum und Zeit verortete und in arbeitsteiligen Zusammenhängen stehende Lebenswelt.

Den «komplett ästhetisch durchgestalteten Alltag» sehen manche erst heute mit der zeitgenössischen Bilderflut verwirklicht. Aber eigentlich kann man auch davon sprechen, dass in vorindustriellen Milieus das ganze Leben durchdrungen war von ästhetischer Gestaltung (manche schlagen deswegen sogar vor, den Begriff Kunst auf alle von Menschen erzeugten Dinge anzuwenden). Oft genug ist vom Werkzeug bis zur Dramaturgie des Arbeitens alles symbolhaft und «nach den Gesetzen der Schönheit» strukturiert. Auch von der «Ästhetik der Subsistenz» kann man sprechen (Kramer 2003 und 2004).

Oft mit den handwerklichen Erfahrungen, immer mit den prägenden Erlebnissen dieser Lebenswelt im Hintergrund gestalten auch die «Kreativen», die sich in andere Milieus bewegen, ihre ästhetisch-kulturellen Interpretationen und erheben den Anspruch, diese Gestaltungen als «gültigen Ausdruck» der (ihrer) Welt anerkannt zu sehen. Die traditionellen Vorstellungen von «Volkskunst» helfen wenig bei der Interpretation solcher Prozesse. Die Kunstethnologie freilich muss sich mit ihnen auseinandersetzen.

Kunstethnologie

Die Kunstethnologie der «Völkerkunde» entwickelt eigene Formen des Umganges mit ästhetischen Ausdrucksformen der «schriftlosen» Völker, die sich besonders gern auf Produkte zu Kult und Ritual beziehen. Sie billigt ihnen den Rang von Kunstwerken zu, hebt aber auch immer den Bezug zur Lebenswelt hervor. Gegen die Ansprüche einer «Moderne», die auf der Universalität

menschlicher ästhetischer Empfindungen beharrt, wird eine kulturrelativistische Position begründbar, mit der auch eine Brücke zu populären Milieus gebildet werden kann.

Der Frankfurter Ethnologe Ernst Vatter verknüpft 1926 «naturvölkische» oder «primitive» Kunst mit prähistorischer, mit frühmittelalterlich-europäischer Kunst und mit Volkskunst. Sie alle möchte er akzeptiert sehen als ästhetische Produkte. Aber es gibt kaum ernsthafte Kontakte zu Volkskunde oder Kunstwissenschaft (und die nationalsozialistischen Versuche der Verknüpfung von vor- und frühgeschichtlicher Kunst mit «Volkskunst» helfen da auch nicht weiter). Mark Münzel aus dem Frankfurter Museum für Völkerkunde konstatiert 1988 nur geringe wechselseitige Kenntnisnahme von Kunstgeschichte und Ethnologie (Münzel 1988: 29). Als für ihn wichtige und anregende Besonderheit der Kunstgeschichte hebt er die «Ehrfurcht vor dem Gegenstand» des Kunstwerkes hervor (ebd.: 30) – sie stellt die Werke auf eine Ebene, auf der sie nicht nur «Funktionen» im gesellschaftlichen Leben haben (wie im ethnologischen Funktionalismus), sondern deutende und wertende Interpretationen der Lebenswelt sind.

Zwar gibt es lange Zeit kaum Kontakte zwischen den Wissenschaften, aber Künstlerinnen und Künstler lassen sich seit dem Ende des 19. Jahrhunderts von aussereuropäischer Kunst inspirieren und profitieren hundert Jahre später von den Feldforschungsmethoden der Ethnologen. In beiden Fällen mag das auch als kritische Auseinandersetzung mit den Strukturen der hegemonialen Gesellschaft verstanden werden.

Till Förster (2006) erinnert an die Geschichte der Kunstethnologie: Von «art primitif», «art nègre» spricht man, sobald die Werke der «Primitiven» als Kunst anerkannt werden. Mit Franz Boas wird gegen die evolutionistische Perspektive eine emische Sichtweise gesetzt, die fragt: «Wie hat die Kunst Teil an der Lebenswelt einer fremden Gesellschaft?» (zit. ebd.: 224/225) Damit wird eine kulturrelativistische Position eingenommen, mit der Vielfalt einen eigenen Wert erhält und die Praktiken der unterschiedlichen Milieus und sozialen Welten aufgewertet werden (wie auch bei Joseph Beuys).

Die relativistische Position fragt nicht danach, ob in Europa Werke der «Ethnokunst» als Kunst eingeschätzt werden, sondern würdigt sie in ihrem Lebenszusammenhang. Andere sprechen ihnen im Rahmen einer «Universalität der menschlichen Ästhetik» Kunstcharakter zu und präsentieren sie in dem «white cube» des Ausstellungswesens, in dem ästhetische Produkte aus alle Teilen der Welt gleichberechtigt ausgestellt werden können. Diese Position hat immer eine Affinität zum Kunstmarkt, der die Ethnokunst hochpreisig vermarktet (ebd.: 226) und sie in die eurozentrische Wertewelt der «Moderne» einordnet. Dagegen wird kulturrelativistisch die Vielfalt der ästhetischen Erfahrungen und Empfindungen aufzuwerten sein, denn diese bezieht sich auf je spezifische Interpretationen von natürlicher und sozialer Umwelt (einen «lebendigen Ausdruck ihrer eigenen Sache» im Sinne von Adorno, s.u.). Wenn diese Vielfalt als unverzichtbarer Bestandteil der Gestaltung auch der zukünftigen Lebenswelt betrachtet wird, lassen sich Brücken zwischen Universalismus und Relativismus bauen (Kramer 2001: 11).

Historistisch argumentierend, billigt Ernst Vatter den ästhetischen Produkten der «Naturvölker» je ihr eigenes Recht zu: «Alles abwägende, wertende Vergleichen mit Schöpfungen der sogenannten höheren Kulturen ist abwegig, denn kulturelle Entwicklung ist nicht immer und ohne weiteres mit Vervollkommnung gleichzusetzen, sondern bedeutet mehr eine Umformung, ein Anderswerden.» (Vatter 1926: 16) Umso wichtiger wird die jeweilige Verortung in Zeit und Gesellschaft.

Auch mit dem Expressionismus, mit der Pop-Art und anderen Strömungen des 20. Jahrhunderts werden der «Ethnokunst», der «Volkskunst» und sonstigen populären Ausdrucksformen, die ausserhalb des elitär-akademischen Zirkels von Ausbildungsstätten, Galerien, Kunstkritikern und Museen entstanden sind bzw. entstehen, Kunstcharakter zugebilligt. Es wird anerkannt, dass sie nicht nur Illustration oder Evokation von codierten kulturspezifischen Botschaften sind, sondern über die unmittelbare Verwendung hinaus teilhaben an milieuspezifischer kontingenter Welt-Aneignung. Durch «Umformung» werden sie angeeignet.

Carl Einstein argumentiert: «Die Negerplastik stellt eine klare Fixierung des unvermischten plastischen Sehen dar» (Einstein 1980: 254); die Nähe zur «Kubischen Raumanschauung» ist offensichtlich (ebd.), dreidimensionale Anschauung (ebd.: 258) ist ihr Charakteristikum und bedingt auch die Proportionalitäten.

Wir lesen bei ihm: «Die Kunst des Negers ist vor allem religiös bestimmt.» (ebd.: 251) Das ist spekulativ. «Mit dieser Bestimmung des Schauens ist ein Stil geleistet, der keiner Willkür des einzelnen unterliegt, sondern kanonisch bestimmt ist und nur durch religiöse Umwälzungen verändert werden kann.» (ebd.: 252). Dem weiss die Kunstethnologie auch andere Erfahrungen gegenüberzustellen: Es gibt Entwicklung und Innovation. Bei der Interpretation von Kunst als Kulturelement darf die Geschichtlichkeit nicht übersehen werden (Förster 2006: 230/231). Sie verläuft in anderen Teilen der Welt anders als in Europa. In den europäischen Gesellschaften mit ihren nie unterbrochenen, durch das Christentum immer evozierten antiken Traditionen waren Künste immer mit komplexen Herrschafts- und «Klassen»-Beziehungen verbunden. In den meist weniger komplexen «Stammesgesellschaften», aber auch in den vorkolonialen staatlichen Strukturen waren diese Beziehungen anders als in Europa. Nie wird den Künsten, wie in Europa, eine Tendenz zu immer grösserer Autonomie unterstellt. Aber auch im europäischen Kontext wird Kunst nur in einer Phase, der «Moderne», als autonome Sphäre verstanden. In der Regel ist sie einbezogen in die gesellschaftlichen Zusammenhänge.

Johanna Agthe aus Frankfurt schreibt: «Kunst war früher selbstverständlich in die Sammlungen einbezogen. In der Gründerzeit der völkerkundlichen Museen sammelte man sie als Zeugnis der Kulturen, in denen sie entstanden – ohne sie je als Kunst anzusehen. Erst das plötzlich aufflammende Interesse europäischer Künstler an den Werken machte fast über Nacht aus den ethnographischen Museen Kunstmuseen. Plötzlich besassen sie ‹Schätze›, die man unbedingt zur Schau stellen musste», sie dabei aus dem kulturellen Kontext herausnehmend (Agthe 1990: 11).

Beim zeitgenössischen professionellen Kunstschaffen in den ehemals kolonialen und halbkolonialen Regionen bewegen die Produzenten sich zwischen ver-

schiedenen Milieus, ähnlich wie in dem hier als Anregung dienenden Fall des Überganges von populären (kunsthandwerklich geprägten) Milieus in professionelle Kunst (wie vereinfachend gesagt werden kann). Johanna Agthe verfolgt, wie die heute entstehende zeitgenössische Kunst in diesen Ländern sich entwickelt. Die neuen Gestaltungen entstehen dabei mit dem Repertoire der Tradition und aus der Auseinandersetzung mit den aktuellen Lebenswelten sowie der Orientierung an potentiellen Abnehmern (die angesichts einer nicht entwickelten öffentlichen Kulturförderung und eines kaum existierenden lokalen Kunstpublikums sich in hohem Masse aus ausländischen Experten und Sammlern rekrutieren). 1975 schreibt sie: «Da ist die alte Kunst, die ihren Weg in ausserafrikanische Museen und Privatsammlungen gefunden hat und von der nur ein ganz geringer Prozentsatz in Afrika geblieben ist. Da ist die Exportschnitzerei – polierte Holzelefanten oder eilig zusammengehauene Maskenbilder als Dekoration für die Wohnung der Europäer oder Amerikaner. Da ist die moderne afrikanische Kunst – mehr oder weniger losgelöst von Traditionen – auf der Suche nach Aussagen für ein Afrika, das sich mehr und mehr in die Welt der Industriestaaten zu integrieren sucht.» (Agthe 1975: 6) Inzwischen hat sich die Komplexität der Prozesse noch vergrössert – Interessenten aus «Fernost» spielen auch eine Rolle.

Die Ozeanistin Eva Raabe (Frankfurt am Main) argumentiert (ohne sich dabei auf Vatter zu beziehen): «Während die einen aufgrund eines vermeintlichen Mangels an Authentizität aussereuropäischer Gegenwartskunst den künstlerischen Wert absprechen, stülpen die anderen ihr den Begriff einer ohne jegliche ethnologische Deutung verständlichen Universalkunst über.» (Raabe u.a. 1997: 7). Aber häufig finden sich auch «synkretistische Beispiele für die künstlerische Verschmelzung unterschiedlicher Kulturelemente» (ebd.: 9; s. auch Raabe 2008: 53). Erinnert wird an die Verbindung von traditioneller und zeitgenössischer Kunst im Pazifik. Die Lebensläufe dieser aktuellen Künstlerinnen und Künstler mit den Renaissance-Künstlerbiographien von Giorgio Vasari zu vergleichen wäre reizvoll. Zwischen Giotto und dem ostafrikanischen Autodidakten Jak Katarikawe (Agthe/Court 2001) gibt es Parallelen. Auch der vom kunsthandwerklich vorgebildeten Autodidakten zum professionellen Künstler sich entwickelnde Francesco Demetz-La Rives (Schönpflug/Rauchegger 2011) aus dem Grödental lässt sich hier vergleichend einreihen.

So wird sich die Kunstethnologie immer wieder mit Personen beschäftigen, die aus anderen (traditionellen) Milieus den Einstieg in die Lebensform professioneller Künstlerinnen und Künstler versuchen und von ihrer Kunst leben wollen (und dabei wie Jak Katarikawe oder die Strassenkünstler in Ostafrika immer wieder Kompromisse eingehen müssen). Sie tun dies ähnlich wie Demetz-La Rives, freilich unter ganz anderen Rahmenbedingungen.

Nicht immer werden diese Dimensionen der Kunstethnologie angesprochen. Die vielen Bildbände und Ausstellungen zur «art primitif» beziehen sich ebenso selten darauf wie ähnliche Werke zur Volkskunst.

Die Kunstethnologie fordert zur stärkeren Akzentuierung des Zusammenhangs von Künsten (Bildwelten), Kulten und materiellem Leben auf. Das muss

auch die Europäische Ethnologie tun, und dazu sind ihre Werkzeuge besonders gut geeignet. Sie muss sich dabei freilich von Formalismen verabschieden, wie sie Alois Riegl in Anlehnung an Karl Bücher vorschlägt, ebenso vom Schema des Klassenantagonismus oder der Epocheneinteilung, aber auch von der Fixierung auf «Moderne» und «Modernisierung». Die Verbindung von Kunst und Lebenswelt ist in allen Verhältnissen mehr oder weniger ausgeprägt Bestandteil der sozialen Lebenspraxis; sie schliesst Arbeitsteilung und die Formen des Naturstoffwechsels ein. Beachtet man dies, so lässt sich auch interpretieren, wie beim Übergang der Kreativen von einem Milieu ins andere Formen und Themen sich entwickeln.

Visuelle Kommunikation und Bildwissenschaft in der Kunstwissenschaft

Die «Volkskunst» hat laut Riegl keinen Platz in der «allgemeinen Kunstgeschichte, die nichts anderes ist als die Geschichte der internationalen Kunstentwicklung». Aber für die überkommene Kunstgeschichte (die als historische Wissenschaft eigentlich in ihren Hauptteilen die Kunstethnologie Europas ist) ist die historisch-geographische Kontextualisierung eine Selbstverständlichkeit. Auch ihre aktuellen Ausprägungen kommen ohne dies nicht aus.

In den 1960er Jahre hat sich in Deutschland in Pädagogik und Kunsterziehung die «Visuelle Kommunikation» entwickelt, verbunden mit gesellschaftskritischen Bildungs- und Aufklärungsprojekten. Sie hat später an Bedeutung verloren, als es kaum noch eine generelle kritische Distanz der intellektuellen Klassen zu den Bildwelten des Alltags zu geben schien. In der Kunstwissenschaft hat sich seit Beginn der 1990er Jahre die «Bildwissenschaft» entwickelt, mit der zunächst die wertfreie Analyse des Bildgebrauchs propagiert wird. In beiden Fällen wird Europäische Ethnologie kaum beachtet, aber sie kann dennoch interessante Anregungen empfangen. Die Kunstwissenschaft selbst hat auch ausserhalb dieser Bildwissenschaft andere weiterführende Theorien und Methoden zu bieten.

Die «Visuelle Kommunikation» der 1970er Jahre ist Vorläufer der *Visual Culture Studies.* Erstere fokussiert auf die Kritik der Manipulation und ermutigt, bezogen auf Bildwelten, den «emanzipatorischen Mediengebrauch» (Held/Schneider 2007: 490). Bei den *Visual Culture Studies* wird Bildgebrauch vom Kult- zum Ausstellungswert nachgezeichnet. Hans Belting beschreibt, ausgehend von den byzantinischen Kultbildern, die «Transformation vom Kultbild zum immer mehr ästhetisch ästimierten (‹autonomen›) Tafelbild» (Held/Schneider: 494; Belting 2001). «Ziel dieses Arbeitsprogramms ist eine ‹Bildanthropologie›, bei der Bildmedien als ‹anthropologisches Thema *sui generis*› begriffen werden.» Gefördert wird dabei die «Neutralisierung der Wertdimension von Kunst» (ebd 489). Belting interessiert sich dabei besonders für sich «Welterfahrungen wie Raum, Zeit, Körper und Tod» (zit. Held/Schneider 2007: 495). Es sind «Medien gleichsam Prothesen des Körpers …, die ihn beim Zugriff auf die Welt entlasten» (ebd.: 495). Es geht um «einen Übergang von der ästhetischen Betrachtungsweise zu einer ‹anthropologischen›, die in einer kulturenübergreifenden Perspektive die Erkenntnis-

und mentalitätsstrukturierenden Momente von Bildern herausfinden will.» (so lautet der Schlusssatz bei Held/Schneider, ebd.: 503)

Diese Bildwissenschaft will seit Beginn der 1990er Jahre bildbezogene Diskurse und methodische Ansätze aus unterschiedlichen akademischen Disziplinen zusammenführen (Held/Schneider 2007: 486/487). Vom *iconic* oder *pictorial turn* hat man gesprochen (ebd.: 487). In der grenzenlosen Expansion der Bildwelten verliert sich das Interesse an der ästhetischen Wertung (ebd.: 489). Es bilden sich «unter dem Begriff *Visual Culture Studies* Strategien einer kritischen Erforschung der Bildkulturen (d.h. des schichtenspezifisch bzw. interkulturell gelegentlich stark differierenden Gebrauchs von Bildern heraus», wobei *Visual Culture Studies* mehr Bezug zur gesellschaftlich-politischen Welt haben als anthropologisierende Bildwissenschaft (für die auch die Tübinger Empirische Kulturwissenschaft erwähnt wird) (ebd: 489).

In diesen Zugangsweisen gehen die über Affirmation und Empirie hinausgehenden Dimensionen *Kreativität, Kritik, Kontingenz* weitgehend verloren. Für die hier gestellte Frage des Überganges von Kreativen aus traditionsgeprägten Lebenswelten gibt diese Bildwissenschaft daher wenig her, auch wenn sie zur Kontextualisierung auffordert. Wer aus einem nicht-künstlerischen Milieu kommt und danach strebt, Künstler nach den gängigen Vorstellungen zu werden, der will nicht Bilder unter Bildern produzieren, sondern mit intrinsischer Motivation, nach Weltinterpretation mit ästhetischen Mitteln und nach «Qualität» strebend, in einen bestehenden Kunstprozess sich einzubringen.

Innovation und Kreativität: Die Produktion und die Künstler

Wenn es (nur) um den Bildgebrauch geht, kommt die Ebene der Produktion zu kurz: Sie wird zwar (etwa bei den Bilderbogen oder der «Bilderfabrik») bezüglich der Technik, der Produzenten, der Marktbeobachtung und der Distribution einbezogen, aber die Intentionen des Künstlers (Bildproduzenten) und seine besonderen Fähigkeiten werden nicht berücksichtigt.

Innerhalb der traditionellen handwerklichen (Kunst-)Produktion ohne Zunftzwang sind anders als im Zunfthandwerk durchaus auch in vorindustriellen Zeiten Innovationen nicht nur möglich (darüber wird berichtet, Steub 1871: 193), sondern auch für das materielle Überleben im Konkurrenzkampf wichtig – weniger innerhalb der produzierenden Gemeinschaft als in der Konkurrenz zu anderen Produktionszentren.

Auch die Kunstethnologie kennt entsprechende Prozesse. Wenn Johanna Agthe am Beispiel der Luba Hemba Plastiken daran erinnert, dass es Werke von Afrikanern sind, «die auch in ihrer Gemeinschaft als Meister geachtet wurden» (Agthe 1993: 11), dann bestätigt sie die Existenz von Unterschieden sowie von Qualität und Innovation.

Hans Himmelheber und Eberhard Fischer (Rietberg/Zürich) weisen darauf hin, dass trotz aller handwerklichen Konformität auch bei der Ethnokunst die «eigene Hand» von Künstlern/Produzenten zu entdecken ist (nicht viel anders ist

es mit der mittelalterlichen anonymen Kunst). «Während in den strukturfunktionalistisch orientierten Arbeiten die Gesellschaft zum Schöpfer der Werke wurde, so trat nun die Person des Künstlers an ihre Stelle. … Dieser Ansatz sah die Geschichte aussereuropäischer Kunst auf der lokalen Ebene der Tradierung in individuellen Werkstätten, bzw. in den Umbrüchen, die dort die Generationen voneinander trennten.» (Förster 2006: 232) Damit wird Kreativität zum Thema (ebd.: 233), und es wird das moderne Deutungsmuster des «genialen Künstlers» einbezogen (auch damit wird allerdings möglicherweise ein eurozentrischer Anspruch übergestülpt).

Die Ausstellung «Afrikanische Meister. Kunst der Elfenbeinküste» in der Bundeskunsthalle Bonn (2014) weist rund 200 Werke mehr als 40 individuellen Künstlern (und Künstlerinnen?) aus verschiedenen Generationen und Kunstregionen in Westafrika zu. «Obwohl diese namentlich meist unbekannt sind, lassen sich die aussergewöhnlichen Kunstwerke einzelnen Künstlerpersönlichkeiten zuschreiben», und sie «werden in einen kunsthistorischen Kontext gestellt, der dem der europäischen grossen Meister wie Michelangelo oder Picasso vergleichbar ist.» (Ausstellungsprospekt).

Wenn statt essentialistischer Fragen nach *der Kunst* die konkrete ästhetische Praxis behandelt wird (Förster 2006: 233/234), kann der lebensweltliche Bezug betont werden. Wenn innovative und «geniale Künstler» für Unterschiede der Qualität sorgen, gibt es auch «Kunstkritik» und ein emisches Vokabular und Standards für Qualität des Werkes dafür.

Unter dem Titel «Künstlerische Freiheit – kulturelle Traditionen» (Suhrbier/Raabe 1997) können kreativen Potenzen (ebd.: 13f.) am Beispiel australischer Aborigines-Kunst thematisiert werden. Auch im Pazifik entwickeln sich aus dem Geflecht einer eher anonymen, rituellen und handwerklichen Kunstpraxis heraus individuelle Künstlerinnen und Künstler, mit und ohne Ausbildung an entsprechenden Institutionen (Raabe 2008: 53).

Grundlage künstlerischer Produktion sind kreative Leistungen, in der Regel auch intrinsisch motiviert. Von denen, die im speziellen Milieu Kunst tätig sein wollen, muss dessen Gewohnheiten und Standards Genüge getan werden. Das gilt etwa bei dem Anspruch der Avantgarde, ständig innovativ sein zu wollen, und beinhaltet ein gewisses Mass an Selbstreferentialität: Künstlerinnen und Künstler reden mit Ihresgleichen und mit ihrem Umfeld von Galeristen und Käufern/Sammlern über Kunst.

Aber wie wird man Teil dieses professionellen Milieus? Die Lebensgeschichte, die Sozialisation und prägende Impulse sind dafür verantwortlich. Manche Wege resultieren aus dem Wunsch, die Welt mit ästhetischer Gestaltung zu begreifen, oder aus anderen intrinsischen Motiven, spezifischen (manchmal gar nicht bewussten) Vorbildern folgend. Nie, auch bei einem Autodidakten nicht, wird dieser Weg begangen ohne Wissen darum, dass es so etwas wie Kunst als eigene spezielle Form und Ausdrucksweise gibt.

Aneignung, Kulturrelativismus und kulturelle Vielfalt

Jean-Christophe Ammann (2002), früherer Leiter des Museums für Moderne Kunst in Frankfurt am Main, stellt die provozierende Frage: Was kann die Mühen einer Aneignung (der persönlichkeitswirksamen Auseinandersetzung) mit einem Kunstwerk der Vergangenheit (oder anderer Lebenswelten) rechtfertigen? Er spricht emphatisch von der «Gänsehaut», die ihn überläuft, weil manche (längst nicht alle und immer wieder andere, liesse sich einschränkend sagen) Werke der «Alten Meister» so «unglaublich gegenwärtig» sind. Das lässt sich nüchterner ausdrücken, aber in der Tat: Wenn die Beschäftigung mit der Kunst lohnen soll, dann nicht wegen eines historischen Lexikonwissens, auch nicht allein, um sich der «Wurzeln» der eigenen kulturellen Selbstverständlichkeiten bewusst zu werden, sondern weil sich mit ihrer Hilfe etwas erfahren lässt über Grundstrukturen, Befindlichkeiten und Möglichkeiten menschlichen Seins, Fühlens und Denkens (und sich damit Spielräume und Kontingenzen eröffnen). Und da wären vermutlich auch die Motive zu suchen, dank derer Menschen aus anderen Milieus danach streben, Künstlerinnen oder Künstler zu werden.

Mit ästhetisch-kulturellen Symbolbildungen produzieren Künstlerinnen und Künstler in Gesellschaften nicht nur Selbstverständnis, Kohärenz, Tradierbarkeit, Wandlungs- und Zukunftsfähigkeit, mit ihnen werden nicht nur offene Potentiale und selbstzweckhafte Genussmöglichkeiten erschlossen, sondern auch kulturübergreifend Dimensionen menschlichen Seins erkennbar, die in den Krisen der Gegenwart bei der Neujustierung dessen, was wichtig und lebenswert ist, helfen können. Mit darauf bezogenen Motivationen und kaum nach äusserem oder materiellem Erfolg strebend wollen Personen Künstlerinnen und Künstler werden.

Intrinsische Motive und der Wunsch, gestaltend die Welt zu interpretieren, sind für Individuen wichtig und auch aus der Kunst der «Moderne» mit ihrem Streben nach Avantgarde und Autonomie der Kunst nicht hinweg zudenken. Auch wenn man kein Anhänger der «Frankfurter Schule» ist, kann man sich anregen lassen durch Theodor W. Adorno: «Während die gesellschaftliche Gesamtverfassung formale Gleichheit der Rechte garantiert, konserviert sie stets noch das Bildungsprivileg und gewährt die Möglichkeit differenzierter und fortgeschrittener geistiger Erfahrung nur wenigen. Die Binsenweisheit, dass der Fortschritt geistiger Dinge, zumal in der Kunst, zunächst gegen die Majorität sich anbahnt, erlaubt es den tödlichen Feinden allen Fortschritts, sich hinter jene zu verschanzen, die, gewiss ohne ihre Schuld, ausgeschlossen sind vom lebendigen Ausdruck ihrer eigenen Sache.» (Adorno 1980: 143).

Bei allen Zweifeln am Fortschritt bleibt diese Frage nach dem «lebendigen Ausdruck ihrer eigenen Sache» legitim. Gewiss lässt sich darüber nachdenken, was denn diese «eigene Sache» ist und wie erkannt wird, dass sie angemessen ausgedrückt ist: Eine empirische und eine (klassentheoretisch-analytische) Dimension gleichzeitig kann man da einbeziehen. Aber das Ergebnis muss von den (vergesellschafteten) Individuen tendenziell anerkannt sein. Es mag sich am Rande dessen befinden, was als «Kitsch» bezeichnet werden kann, entzieht sich aber auch definiter, finaler Bestimmung. Es kann thematisiert, aber nicht formuliert werden (wozu sonst Kunst?).

Dem lässt sich auch in den Produkten der früheren «Volkskunst», dem Laienschaffen und der populären ästhetischen Ausdrucksformen (heute etwa der populären Musik) nachspüren.

Wenn eine überzeugende Interpretation eines innovativen Künstlers aus dem Zusammenhang seiner Lebenswelt heraus geleistet werden soll, dann kann seine Motivation nicht übergangen werden. Er wird mit anderen Ansprüchen als der Hausfleiss-Schnitzer an seine Arbeit herangehen. In der Vergangenheit war es vielleicht der Wunsch nach Dienst an seinem Gott (oder seinem Herrscher), heute ist es der Wunsch des autonomen, keinen fremden Gesetzlichkeiten als denen seines eigenen Willens und Schöpfungsdranges unterworfenen Künstlers, seine Lebenswelt mit ästhetisch-kulturellen Mitteln zu begreifen und zu gestalten.

Die Leistungen der Symbolwelten in Gesellschaft und Gemeinschaft

Anzunehmen ist, dass die Rezeption von Kunst (der «Bildgebrauch») nicht nur bei den Eliten, sondern auch in den populären Milieus etwas zu tun hat mit der Sinnsuche und der Frage nach dem guten und richtigen Leben. Auch in anderer Hinsicht gelten Parallelen: Distinktionen finden mit ästhetischen Gestaltungen auch ausserhalb der Eliten statt, z. B. mit immer wieder umstrittenen Kleiderordnungen in der Ständegesellschaft; auch in «Stammesgesellschaften» sind manche Ausdrucksformen bestimmten Funktionsträgern oder Würdenträgern vorbehalten.

Wenn ästhetische Gestaltung als unentbehrlicher oder selbstverständlicher Teil des menschlichen Lebens betrachtet wird, dann ist auch nachvollziehbar, dass solche Gestaltungen aus verschiedenen Welten wechselseitig rezipiert werden können, und daher können auch Menschen, die in einem Milieu die Fähigkeiten dazu entwickelt haben, in andere (neue) Milieus sich bewegen und dort erfolgreich sein. Die Theorie von Thomas Metscher deklariert Kunst als deutende, erkennende und wertende Interpretation von (je spezifisch wahrgenommener) Wirklichkeit (Metscher 1971, 1982, 1984): Sie ist nicht ersetzbar durch andere Zugangsweisen wie etwa die des diskursiven Verstandes. Auch für die populären Künste gilt das; Umberto Eco (1984) hat das am Beispiel von Karikaturen (Comics) gezeigt. Funktionalistische oder soziobiologische Interpretation fragt (wie die erweiterte neoliberale Theorie) immer nach dem Nutzen einer Aktivität und wird deswegen gern kritisiert. Aber auch das «Formieren nach den Gesetzen der Schönheit» stellt eine notwendige kulturelle Ausgestaltung des gemeinschaftlichen Lebens dar: Ohne eine solche Struktur mit entsprechenden Konventionen und Regeln über Schön, Gut und Richtig ist Leben miteinander nicht möglich, und so gehen Funktion und Genuss Hand in Hand. Kulturelle Konstruktionen, auch ästhetische, sind unvermeidlich; alle sind daran beteiligt und niemand kann so tun, als stünde er darüber. Wer dekonstruiert, hat in der Hinterhand immer eine Vorstellung davon wie es «richtig» ist oder wie es sein könnte.

Die Kunst ist kein «Epiphänomen», sondern «eine autonome, unableitbare und unersetzbare Ausdrucksmöglichkeit des menschlichen Geistes» (Sedlmayr 1996: XXIX). *Der Mensch formiert daher auch nach den Gesetzen der Schönheit,* argumentiert Karl Marx in den Ökonomisch-Philosophischen Manuskripten, nachdem er erläutert hat, dass *bewusste Lebenstätigkeit als praktische Erzeugung einer gegenständlichen Welt* nicht nur unter der *Herrschaft des unmittelbaren physischen Bedürfnisses* stattfindet (Marx 1844/2005: 516/517; Koch 1971, Metscher 1971, 1982, 1984).

Im «Bildgebrauch» entwickeln Bildwerke Bedeutung für die Interpretation der Lebenswelt (als «Prothesen» für das Denken, wie Belting meint, (zit. in Held/

Schneider: 495), und diese Funktionen kann man auch den populären Bild- und Symbolverwendungen nicht absprechen. Ihre selektive Nutzung (und ggf. auch Umgestaltung) hängt mit den Wertehorizonten und Standards des guten und richtigen Lebens der Nutzer zusammen und ist geprägt davon und wirkt gleichzeitig prägend darauf ein. «Das Kunstobjekt realisiert sich … über eine ästhetische Erfahrung durch ein Subjekt.» (Grosser 2008: 92). Dass gesellschaftliche Übereinkünfte zur Definition von Kunst dazugehören (ebd.: 93), ist eine Selbstverständlichkeit.

Im Anschluss an Renate Itzelsberger lässt sich für die Nutzer argumentieren: Das Kunstwerk «setzt im Rezipienten Kräfte frei, die ihn bestimmen, Aussenwelt in spezifischer Weise wahrzunehmen, und die für sein Verhalten mitbestimmend sind.» (Itzelsberger 1983: 65) Von Autoren wie Foucault, Merleau-Ponty und Lacan beeinflusst fordert Georges Didi-Hubermann 1999 «einen Wahrnehmungsmodus, der sich auf das unmittelbare, oft irritierende, rational nicht auflösbare Erregungsmoment der Bilder ungeschützt einlässt, im Bewusstsein, dass Sprache es nicht erreichen oder übersetzen könne.» (zit. Held/Schneider 2007: 497) Das fragt nach der unvergleichlichen Qualität des ästhetischen Produkts, die sich nicht mit seiner Bedeutung als Illustration oder für Kontemplation und Assoziation erschöpft. Das ist anschlussfähig an Ammanns Frage und an den Hinweis von Metscher, dass ästhetische Ausdrucksformen nicht durch verbale Artikulation ersetzt werden können.

Bildwissenschaft könnte bei entsprechenden Fragehaltungen herausbekommen, wie die Inhalte der dynamischen Bild- und Symbolwelten für die vergemeinschafteten Menschen in ihren jeweiligen Milieus wichtig sind bei der Organisation ihres Lebens (ihrer Kultur), d.h. wie sie die Wertegrundlagen in den grossen und kleinen Gemeinschaften ihres Alltags nicht nur affirmieren, sondern gestalten und fortentwickeln. In der Brauchforschung werden solche Fragen gestellt.

An solchen Vorstellungen kann man anknüpfen, wenn gefragt wird nach den besonderen Qualitäten der Werke von Künstlerinnen und Künstlern, die aus einem kunstfremden Milieu kommen wie Demetz-La Rives oder dem ugandische Maler Jak Katarikawe (Agthe/Court 2001). Letzterer hat als Analphabet in der Provinz zu zeichnen begonnen und konnte durch einige günstige Umstände zum professionellen Maler werden. Wie der italienische Frührenaissance-Maler Giotto, der angeblich als zeichnender Hirtenknabe entdeckt wurde, so begann der um 1940 geborene junge Katarikawe beim Rinderhüten mit Skizzen im Sand (Agthe/Court 2001).

Solche kreative «Übergänger» tragen jeweils aus ihrem Milieu Elemente der Erfahrung und des Denkens in andere Milieus. Sie schleppen die ganzen Schätze und auch den Ballast ihrer Lebenswelt-Erfahrungen mit sich und bringen ihn in ihre ästhetische Produktion ein. Sie stossen damit auf Interesse und werden dann rezipiert, wenn diese milieuspezifischen Erfahrungen als wichtiger Bestandteil der die unterschiedlichen Milieus verbindenden Welt(-anschauung, oder -interpretation) empfunden werden.

Forscherkünstler, Aneignung und Verarbeitung

Bei den aktuellen Kontakten zwischen Künsten und Ethnologie bedienen sich die Künstlerinnen und Künstler als «Forscherkünstler» der Feldforschungsmethoden der Ethnologen (Kunst und Ethnographie 2008) bei der Interpretation von Welt und relativieren damit die Unterschiede zwischen ästhetischer und wissenschaftlicher Interpretation von Umwelten. Das «Potential der Assoziationskraft und Vieldeutigkeit von Bildern» (Laister 2008: 23) ist für die Kunstwissenschaft wie die Kommunikationswissenschaft eine Selbstverständlichkeit. Der kreative «Übergänger» aber will erst Künstler werden, er kennt sein traditionelles «Feld» und will seine Erfahrungen in Werke einfliessen lassen, die anderen (dem Publikum) etwas mitteilen sollen.

Die Krise der Repräsentation in der Ethnologie (und nicht nur dort) hat «eine auffallende Expansion der Kontaktzonen zwischen Kunst und Ethnographie bewirkt» (Laister 2008: 21). Die Ausstellung «New Heimat» im Frankfurter Kunstverein (2001) beschäftigt sich damit, wie Güter der industriestaatlichen «Moderne», nicht nur solche mit ästhetischem und symbolischem Inhalt, unterschiedlich und kulturspezifisch angeeignet werden. Im Prozess des unvermeidlichen Kulturwandels werden sie Bestandteil lebendiger, sich wandelnder Kulturen. Die Integration moderner Güter und Formen in die eigene Lebenswelt (New Heimat 2001: 15,17) ist für eine empirisch arbeitende Ethnologie, die sich vom Ethnologischen Präsens untergegangener «geschlossener» Kulturen verabschiedet, ein passendes Thema. Damit kann sie ihre Aktualität beweisen. Die genannte Ausstellung verdeutlicht «vor allem, wie westliche Güter und Ideen durch ihre Einbettung in andere kulturelle Kontexte semantische Transformationen erfahren und mit neuen Bedeutungen versehen werden.» (ebd.: 7). Das ist ein empirisch wertfrei zu beschreibender Prozess.

Das erinnert an Wilhelm Fraenger (1926) und seine Studien zu den barocken Vorbildern von russischen Volksbilderbogen. Er beharrt auf der neuen ästhetischen Qualität der umgeformten Vorlagen. Gewiss schlägt sich darin das expressionistisch sensibilisierte Formgefühl nieder, aber das ist eigentlich unerheblich: Entscheidend ist die verändernde Aneignung.

Der interessanten Frage, wie diese barocken Vorbilder nach Russland kamen, lässt sich vielleicht näherkommen, wenn man die früheren Praktiken des Bilderhandels betrachtet: Während im Grödental seit dem 18. Jahrhundert Spielzeugfiguren erzeugt und verkauft werden (Stäblein 1980; Staffler 1839: 353/354), haben sich die Bewohner des Tesino-Tales (Pieve-Tesino) im 18. Jahrhundert auf den Handel mit Kupferstichen spezialisiert. «Den ersten Anlass zum Bilderhandel der Tesineser both das Handlungshaus Remondini in Bassano. Um die Mitte des 17. Jahrhundertes gab dieses einigen Leuten aus dem Dorfe Pieve einen Vorrath schlecht illuminierter Heiligenbilder auf Credit. Sie durchzogen damit in den Wintermonaten Tirol, die Schweiz, das deutsche Reich, besonders die Gegenden von Schwaben und am Oberrhein. … Sie erlangten durch lange Uebung von dem Werthe der Kupferstiche immer bessere Kenntnisse, knüpften selbst mit den besten Handelshäusern oder auch mit Kupferstechern Verbindungen an, und ihr Commerz dehnte sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts unglaublich aus. Jetzt bildeten sich Handels-Compagnien und Niederlagen in verschiedenen Städten von

halb Europa.» (Staffler 1839: 422/423). Die Ausdehnung nach Philadelphia misslang. «Den grössten Flor erreichte dieser Bilderhandel von 1780 bis 1790; allein die französische Revolution zerstörte ihn, wie manches andere Erdenglück. Seitdem erhohlte er sich zwar einigermassen wieder; allein auf die zerknickte Blüthe schaut der Tesineser immer noch mit Wehmuth zurück.» (ebd.: 424)

So kann man sich den Weg barocker Vorbilder nach Russland vorstellen. Mit solchen Wanderungen muss man rechnen, ebenso mit der unbedenklichen Verwendung all der Bilderfindungen, die für neue Umwelten geeignet sind. Auch vor dem Internet waren reiche Begegnungen mit Bildwelten in ganz Europa und darüber hinaus so möglich. In populären Milieus kann man eine Fülle von Anregungen empfangen, und davon kann profitieren, wer aus diesem Milieu in eine andere Welt überwechselt.

Die Bildwissenschaft der Europäischen Ethnologie

Die Kulturprozesse, mit denen die Europäische Ethnologie sich beschäftigt, haben immer auch den Austausch zwischen den Milieus zum Thema. Ethnologische Bildforschung, auch «volkskundliche» oder anthropologische Bildforschung genannt, hat sich in der Europäischen Ethnologie entwickelt, bevor «Bildwissenschaft» in den Kunstwissenschaften zum Stichwort wurde. Sie bezieht sich nicht auf den «Ausdruck individuellen Kunstschaffens» (Brednich 2001: 201). Es geht um solche ästhetischen Ausdrucksformen und bildlichen Gestaltungen in verschiedenen Techniken, vor allem denen des Druckens, die in Milieus ausserhalb der Eliten zwar nicht hergestellt werden, aber verbreitet sind (vorbildlich Spamer 1969). Im erweiterten Sinne kann sie auch als Soziologie (oder Kulturwissenschaft) des Bildgebrauchs verstanden werden, und darunter lassen sich (obwohl das selten geschieht) auch dreidimensionale Gestaltungen wie Plastiken (Bildfiguren, Wallfahrtsandenken, Souvenirs) oder Spielzeug verstehen. Diese Bildforschung bezieht sich in erster Linie auf die Anerkennung von Bildern (ästhetischen Gestaltungen) als «Texten» der «nonverbalen Kommunikation» (Brednich 2001: 201). Sie will die «Rolle der Bilder studieren, solange sie auf die Vorstellungen der Menschen einwirken» (ebd.: 205), und muss auch fragen, warum und wie sie dies tun.

Im Vordergrund dieser Bildwissenschaft (der Ethnologischen Bildforschung) (Brednich 2001; Gerndt/Haibl 2005; Petzoldt u.a. 1993) stehen Produkte wie populäre Bilderbogen, Andachtsbilder usf., die Herkunft ihrer Motive und ihre Verbreitung. Mit der Frankfurter Ausstellung «Bilderfabrik» (Brückner/Pieske 1973) und den Tübinger «Wandbild»-Forschungen der 1960er und 1970er Jahre werden auch auf jüngere Zeiten bezogene *kunstsoziologische* Themen einbezogen: Wer kauft und verwendet solche Produkte (seltener wird intensiver nach dem *Warum* gefragt).

Die Produkte der «Bilderfabrik» sind gleich wie die (älteren) Bilderbogen und andere populäre Bildwelten hervorgegangen aus marktorientierten Erwerbsproduktionen. Sie nehmen auf die Bedürfnisse des Publikums bezug und kommen dessen Identifikations- und Entspannungsbedürfnissen entgegen. Dies tun zwar auch professionelle Künstlerinnen und Künstler, die in den hegemonialen Eliten oder ihren Institutionen (Kirchen z. B.) und für sie arbeiten, aber, auch wenn man die Unterschiede nicht überbetonen sollte, sie folgen eher auch noch anderen Motiven. Sie wollen ästhetische Erkenntnis und Interpretation der Welt oder besondere religiöse Hinwendung zum Ausdruck bringen und finden damit (im Idealfall) Resonanz bei einem sie kritisch begleitenden und ähnliche Ansprüche stellenden Publikum.

Die Rolle der produzierenden kreativen Symbolarbeiter (welche Motive, z. B. intrinsische, ausser denen des Marktes, bewegen die Produzenten?) wird in der Bildforschung wenig berücksichtigt. Sie verzichtet auch auf qualitative Beurteilungen, aber sie kann den Rezipienten aller Milieus das ästhetische Empfinden nicht absprechen und wird entsprechend auch Unterschiede der Gestaltung und der Wirkung wahrnehmen müssen. Auf die im bildungsbürgerlichen Milieu übliche Unterscheidung zwischen Kunst und Kitsch zurückzugreifen bleibt dabei völlig unbefriedigend.

So kann diese Bildwissenschaft sich mit dem populären Bildvokabular beschäftigen und der Nutzung von Bildern in verschiedenen Milieus auseinandersetzen, so wie die früheren volkskundlichen Forschungen sich mit in Heimarbeit kunstgewerblich produziertem Spielzeug und Bildschnitzereien beschäftigen und die Milieus der Arbeitenden beschreiben. Aber was geschieht, wenn aus diesem Milieu eine Person zum freischaffenden Künstler wird, erschliesst sich auf diese Weise nicht.

Ein integraler Ansatz

Die Kenntnis der Lebenswelt, wie sie die Europäische Ethnologie verschafft, ist unentbehrlich, wenn es darum geht, das Besondere bei Künstlerinnen und Künstler zu erkennen, die als Quereinsteiger von einem in ein anderes Milieu wandern, konkret aus einem traditionsgeprägten kunsthandwerklichen Milieu kommen, in dem nicht mit einem vorgegebenen Ausbildungsprozess in die professionelle Kunstausübung eingeführt wird. Die Europäische Ethnologie kann die Komplexität der sozialkulturellen Lebenswelt analysieren. Sie kann wie die Kunstethnologie auch die Bedeutung der lebensweltbezogenen nichtprofessionellen Tätigkeit als ästhetische Produktion würdigen. Die Bildwissenschaft der Europäischen Ethnologie ist für die Erschliessung der ästhetischen Dimension wenig geeignet, weil sie individuelle Kreativität nicht würdigt. Kunstethnologie kann Innovation und Kreativität in traditionsgeprägten Milieus behandeln und muss für jüngere Zeiten sich mit Übergangsprozessen beschäftigen. Wertvoll dafür ist auch eine gesellschaftswissenschaftlich sensibilisierte Kunstwissenschaft. In beiden Fällen werden die Kunstprozesse kontextualisiert, und es können auch Qualitätskriterien einbezogen werden.

Kreativität nährt sich in allen Künsten nicht zuletzt aus der Lebens- und Erfahrungswelt der Kreativen. Die Europäische Ethnologie vermag den breitesten Überblick über die Facetten der Lebenswelt zu erbringen. Umgekehrt profitiert die Kunstwissenschaft von der Europäischen Ethnologie, wenn sie die Beziehungen von Künstlerinnen und Künstlern zu populären Traditionen entschlüsseln will (Chagall 1991).

Wenn ein Grödentaler Holzschnitzer des 18. Jahrhunderts zum professionellen Künstler für anspruchsvollere öffentlich-kirchliche Aufgaben aufsteigt, ist das vielleicht weniger aufregend als wenn dies im 20. Jahrhundert geschieht, wo auch noch ganz andere Lebenserfahrungen in Umwelt und Welt zu verarbeiten sind. Aber nur ein interdisziplinärer Zugang ermöglicht es, alle Dimensionen eines solchen Überganges von hausindustrieller künstlerischer Produktion zum unabhängigen Künstler des 20. oder 21. Jahrhunderts zu begreifen. Eingedenk der Schwierigkeiten, die verschiedenen Sprachen der Disziplinen zu verstehen und der Inselhaftigkeit des Vorgehens in vielen Bereichen sind dafür ein langer Atem und Sensibilität Voraussetzung.

Da dieser Grödentaler Künstler (wie andere seiner Art) nicht, wie z. B. die Bilderbogen-Fabrikanten, für einen bestimmbaren Markt produziert, auch nicht für ein spezielles Publikum oder Milieu, bringt die Bildforschung der Europäischen Ethnologie nicht viel, auch die kunstwissenschaftlichen Bildforschung nicht: Alle haben den Rezeptionsprozess im Auge, weniger den der Produktion, erst recht nicht den Künstler und seine Motivation. Geprägt vom Künstlerbild des 19. und 20. Jahrhunderts kann er gar nicht anders als intrinsisch motiviert sein, und davon zeugen im konkreten Falle seine Bilder der Auseinandersetzung mit Krieg, Katastrophen, Leid und Verletzungen des 20. Jahrhunderts. Dieser Künstler produziert in der professionellen («freiberuflichen») Kunstwelt des 20. Jahrhunderts als autonomer, selbstverantwortlicher Produzent, der Befindlichkeiten und Fragen seiner Zeit mit den Mitteln seiner Bilderfindungen und Techniken nachgehen will (auch ein Forscherkünstler, kann man sagen – aber vielleicht sind alle Künstlerinnen und Künstler das). Wie ein religiös geprägter Künstler vielleicht des 18. Jahrhunderts seine eigene Sprache der Gottesverehrung aus den Erfahrungen seiner Lebenswelt entwickelt, so geschieht es im 20. Jahrhundert, dass einer aus seiner Welt heraus Symbole und Bilder für seine Gegenwart «erfindet» und zur Rezeption anbietet. Erst der interdisziplinäre Zugang, die Befragung der sich entwickelnden Prozesse beim Übergang aus der Perspektive von Bildwissenschaft, Ethnologie und Kunstwissenschaft vermag seine spezifische Leistung zu erkennen.

Biografie

Francesco Demetz-La Rives ist 1927 in St. Christina/Gröden in einer Holzschnitzerfamilie geboren, wandert nach der Südtiroler «Option» mit seiner Familie 1939/40 nach Hall in Österreich aus, hat später Schildermaler gelernt, war 1947 bis 1952 in der Fremdenlegion und hat dann an der Kunstgewerbeschule in Innsbruck Malerei studiert. Von1968 bis zu seinem Tod 2007 hat er mit Anerkennung und mässigem materiellen Erfolg als freischaffender Künstler gearbeitet. Postum gab es 2012/2013 Ausstellungen in Brüssel, St. Christina und Innsbruck (Schönpflug, Ingo; Rauchegger, Andreas: Francesco Demetz-La Rives. St. Christina/Gröden 1927–2007 Innsbruck. Der ‹andere› Tiroler. Innsbruck: Studia Universitätsverlag 2010). Aus dem Katalog sind die folgenden Abbildungen, in denen Herkunft, Kriegserfahrungen und Veränderungen der alpinen Landschaft thematisiert werden.

Abbildungen

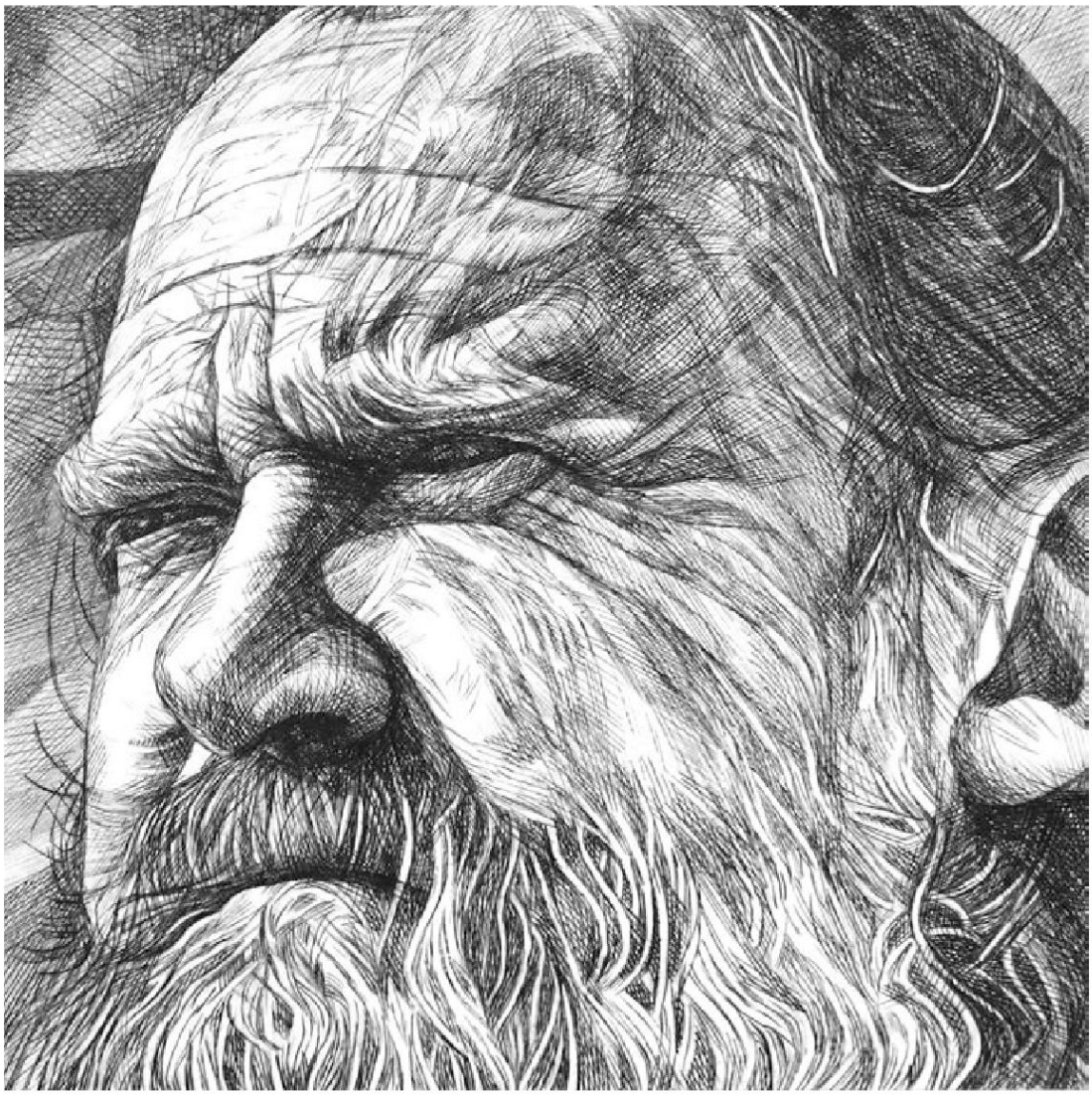

Abb. 1: Selbstporträt (Ausschnitt). 1975, 18×18, Mischtechnik auf Papier

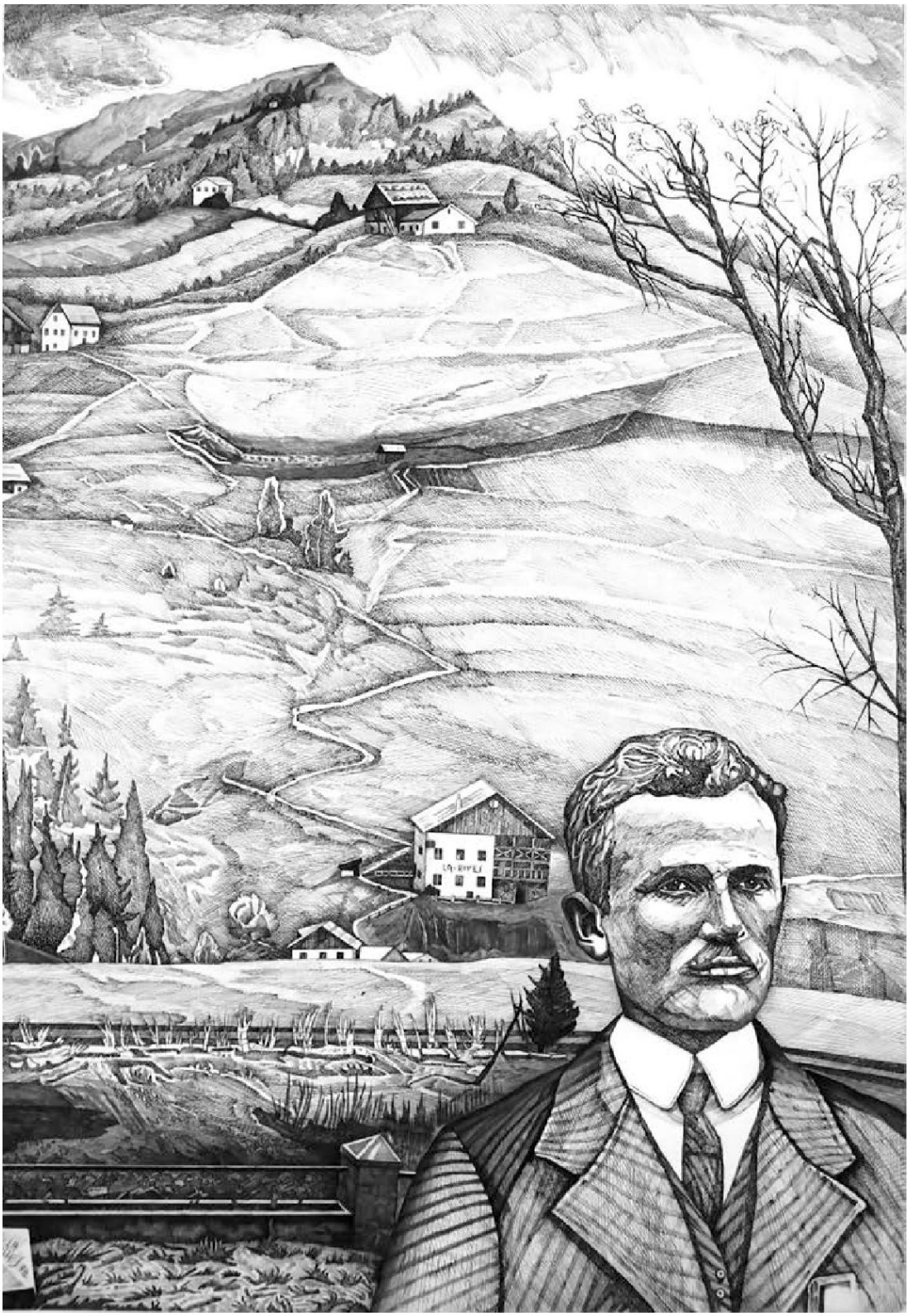

Abb. 2: «Mein Vater» und mein Geburtshaus La Rives, 94×64 Mischtechnik auf Karton 1992

Abb. 3: Das Flüchtlingskind, 38×28 Mischtechnik auf Karton 1969

Abb. 4: Berg(ab)bau, 65×59 Aquarellmalerei auf Karton 1989

Verwendete Literatur

Adorno, Theodor W. Adorno: Kultur und Verwaltung. In: Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften 8 (Soziologische Schriften 1). 2. Aufl. Frankfurt am Main 1980, S. 122–146.

Afrikanische Meister. Kunst der Elfenbeinküste in der Bundeskunsthalle Bonn (Juni – Oktober2014) Katalog: Bonn: Scheidegger & Spiess 2014.

Agthe, Johanna, Elsbeth Court: Bilder aus Träumen. Jak Katarikawe. Frankfurt am Main: Museum der Weltkulturen 2001 (Galerie 37, Bd. 9).

Agthe, Johanna: Kunst? Handwerk in Afrika im Wandel. Frankfurt am Main: Museum für Völkerkunde 1975.

Agthe, Johanna: Luba Hemba. Werke unbekannter Meister. Frankfurt am Main: Museum für Völkerkunde 1993 (Afrika-Sammlung 1).

Agthe, Johanna: Wegzeichen. Signs. Kunst aus Ostafrika. Frankfurt am Main: Museum für Völkerkunde 1990 (Sammlung 5: Afrika).

Als Chagall das Fliegen lernte. Von der Ikone zur Avantgarde. Frankfurt am Main: LegatVerlag 2004 (Richard Zacharuk, Ikonen-Museum Frankfurt am Main).

Ammann, Jean-Christophe: Wir und die anderen. Bildnerischer Dokumentarismus ist der falsche Weg. Kunstzeitung Nr. 65/Januar 2002, S. 2.

Belting, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München 2001.

Brednich, Rolf Wilhelm: Bildforschung. In: Brednich, Rolf W. (Hrsg.): Grundriss der Volkskunde, 3. überarb. u. erw. Aufl. Berlin: Reimer 2001, S. 201–220.

Brosowsky, Betina Maria: Die Wiederkehr des Immergleichen. Textile Theorien. Die Ausstellung «Kunst & Textil» in Wolfsburg. TAZ v. 7. Nov. 2013, S. 17.

Brückner, Wolfgang: «Die Bilderfabrik» in der Diskussion. Hinweise zur Tagungsausstellung. In: Volkskunde im Museum. Perspektiven musealer Sammel- und Darbietungspraxis. Geschichte und Problematik des «Volkskundlichen» in kulturhistorischen Museen. AG Kulturhistorische Museen in der dgv. Würzburg 1976 (Veröff. z. Volkskunde und Kulturgeschichte, 1), S. 7–17.

Brückner, Wolfgang; Pieske, Christa: Die Bilderfabrik. Dokumentation zur Kunst- und Sozialgeschichte der industriellen Wandschmuckherstellung zwischen 1845 und 1973 am Beispiel eines Grossunternehmens. Frankfurt am Main 1973.

Chagall, Marc. Die russischen Jahre 1906–1922. Frankfurt am Main: Schirn Kunsthalle 1991.

Didi-Hubermann, Georges: Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes. München 1999.

Eco, Umberto: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur. Frankfurt/M. 1984.

Förster, Till: Kunstethnologie. In: Beer, Bettina; Fischer, Hans: Ethnologie. Berlin 2006, S. 221–237.

Fraenger, Wilhelm: Deutsche Vorlagen zu russischen Volksbilderbogen. In: Jahrbuch für Historische Volkskunde II/1926, S. 126–173.

Gerndt, Helge; Haibl, Michaela (Hrsg.): Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft. Münster u.a.: Waxmann 2005 (Münchener Beiträge zur Volkskunde Bd. 33).

Greverus, Ina Maria: Ästhetische Objekte und Zeichen. Wege zu einer ästhetischen Anthropologie. Münster: Lit 2005 [Trans Bd. 7]).

Grosser, Sabine: Ander(e)s Sehen. In: Berliner Blätter H. 46/2008 S. 92–103.

Hauser, Arnold: Soziologie der Kunst. München: dtv Wissenschaft 1983/Beck 1974, Kap. III Die Volkskunst S. 598ff.

Held, Jutta; Schneider, Norbert: Grundzüge der Kunstwissenschaft. Köln u.a.: Böhlau 2007.

Itzelsberger, Renate: Volkskunst und Hochkunst. Ein Versuch zur Klärung der Begriffe. München: Mäander 1983

Koch, Hans (Hrsg.): Karl Marx, Friedrich Engels, Wladimir Iljitsch Lenin: Über Kultur, Ästhetik, Literatur. Ausgewählte Texte. Leipzig: Reclam 1971.

Kramer, Dieter: Kulturelle Vielfalt und kultureller Dialog. In: Medien Journal (Innsbruck/Salzburg) 4/2001S. 5–18.

Kramer, Dieter: Kunstprozesse und Lebenswelt. Zeitgenössische Kunst des Südens und Ethnologie. In: Missio, Message und Museum. Festschrift für Josef Franz Thiel ... Frankfurt am Main: Otto Lembeck 2003, S. 81–96.

Kramer, Dieter: Zur Ästhetik der Subsistenz. In: Hans Göttel, Ilse Hirschmann (Hg.): Der Geschmack von Nachhaltigkeit in der entwicklungspolitischen Polemik. Ein Lese- und Bilderbuch. Europahaus Burgenland Almanach 2004. Eisenstadt/Burgenland 2004, S. 36–47.

Kunst und Ethnographie. Zum Verhältnis von visueller Kultur und ethnographischem Arbeiten. Berliner Blätter H. 46/2008.

Laister, Judith: Andere Bilder. Im Dienst ethnographischer Repräsentationskritik. In: Berliner Blätter H. 46/2008, S. 20–30.

Ludwig Steub: Drei Sommer in Tirol. 2. verm.Aufl. Stuttgart: Cotta 1871, Neudruck München o.J

Maase, Kaspar: Das Recht der Gewöhnlichkeit. Über populäre Kultur. Tübingen 2011 (Untersuchungen des LUI, 111).

Maase, Kaspar: «Lebensneugier» und die «magische Kraft» der Kunst. Anmerkungen zur Populärkulturforschung in der Volkskunde und Post-Volkskunde. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 2014 S. 29–50.

Marx, Ökonomisch-Philosophische Manuskripte (1844). (= MEW Erg. Bd. 1. Teil) Hamburg 2005.

Metscher, Thomas W. H.: Hegel und die philosophische Grundlegung der Kunstsoziologie. In: Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften. 1 Grundlagen und Modellanalysen. Stuttgart: Metzler 1971, S. 13–80.

Metscher, Thomas: Kunst, Kultur, Humanität. Bd. 1, Studien zur Kulturtheorie, Ideologietheorie und Ästhetik. Fischerhude: Verlag Atelier im Bauernhaus1982.

Metscher, Thomas: Kunst, Kultur, Humanität. Bd. 2, Der Friedensgedanke in der europäischen Literatur. Fischerhude: Verlag Atelier im Bauernhaus 1984.

Münzel, Mark: Zu den Grenzen ethnologischer Kunstbetrachtung. In: Die Mythen Sehen. Bilder und Zeichen vom Amazonas. Frankfurt am Main: Museum für Völkerkunde 1988 (Roter Faden zur Ausstellung 14), S. 19–51.

New Heimat. Erschienen anlässlich der Ausstellung «New Heimat» im Frankfurter Kunstverein 12. Okt. 2001–27. Januar 2002, hg. von Karl-Heinz Kohl und Nicolaus Schafhausen. New York: Lukas & Sternberg, 2001.

Petzoldt, Leander; Schneider, Ingo; Streng, Petra (Hrsg.): Bild und Text. Internationale Konferenz des Komitees für ethnologische Bildforschung … 1990 in Innsbruck. Bratislava: Slovak Academic Press 1993.

Raabe, Eva Ch.: Zwischen Kunst und Ethnografie. In: Eberhard, Igor; Gohm, Julia; Wolfsberger, Margit (Hrsg.): Kathedrale der Kulturen. Repräsentation von Ozeanien in Kunst und Museum. Wien, Berlin: LIT 2008 (Novara Bd. 5), S. 111–122.

Raabe, Eva Ch.; Suhrbier, Mona B. (Hrsg.): Sinnwelten. Frankfurt am Main 1997 [Galerie 37 Kunst im Museum für Völkerkunde Band 1].

Riegl, Alois: Hessische Bauernstühle. In: Mitteilungen des K.K. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie NF III 1890/1891 S. 11–15.

Riegl, Alois: Spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhang mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern dargestellt (1901). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1964.

Riegl, Alois: Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie. Berlin 1894.

Schepping, Wilhelm: Lied- und Musikforschung. In: Brednich 2001: 587–616.

Schönpflug, Ingo; Rauchegger, Andreas: Francesco Demetz-La Rives. St. Christina/Gröden 1927–2007. Innsbruck. Der ‚andere' Tiroler. Innsbruck: Studia Universitätsverlag 2010.

Schulz, Martin: Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft. München 2005.

Schwedt, Herbert: Zur Geschichte des Problems «Volkskunst». In: Zeitschrift für Volkskunde 1969 S. 169–182.

Sedlmayr, Hans: Einleitung zu Riegl, Alois: Gesammelte Aufsätze. Mit einer Einleitung von Hans Sedlmayr. Wien: WUV-Universitätsverlag 1996.

Spamer, Adolf: Die geistliche Hausmagd. Zur Geschichte eines religiösen Bilderbogens und der volkstümlichen Devotionalliteratur. Hrsg. von Mathilde Hain. Göttingen 1969.

Stäblein Ria: Altes Holzspielzeug aus Gröden. Die Entwicklung einer Heimindustrie. Bozen: 1980.

Staffler, Johann Jakob: Tirol und Vorarlberg, statistisch und topographisch, mit geschichtlichen Bemerkungen; in zwei Theilen von - . I. Theil Innsbruck: Felician Rauch 1839.

Steub, Ludwig: Drei Sommer in Tirol. 2. Verm. Aufl. Stuttgart: Cotta 1871, Neudruck München o.J.