

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

Herausgeber: Empirische Kulturwissenschaft Schweiz

Band: 92 (1996)

Heft: 2

Artikel: Volkskunst : ein mythomoteur?

Autor: Korff, Gottfried

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-117975>

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: 04.02.2026

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

Volkskunst: ein mythomoteur?*

Von Gottfried Korff

In den letzten Jahren wird – zum Teil aus Gründen, die uns allen bekannt sind, weil sie uns tagtäglich in den Medien vor Augen geführt werden – vermehrt über das Problem von Ethnizität und Nationalität, über die Spannungskonstellation von nationaler, ethnischer und kultureller Identität nachgedacht (und die Veranstaltung, auf der diese Thesen vorgetragen werden, ist selbst ein Beispiel für diesen Trend). Eine Fülle historischer¹ und soziologischer² Untersuchungen aus dem Umkreis der Nationen-Forschung hat empirische Befunde erbracht, die möglicherweise auch die ethnologisch-volkskundlichen Fächer zu einer Revision lange Zeit fraglos gültiger oder lange Zeit aus dem Diskurs ausgeblendeter Annahmen nötigen. Das betrifft vor allem auch den Begriff «Volk». Vor 1945, so hat kürzlich Lutz Hoffmann in der «Zeitschrift für Soziologie» angemerkt, sei «die Leidenschaft für das Volk grösser als die Leidenschaft zur Klärung seines Begriffs» gewesen. Nach 1945, so Hoffmann nicht ohne kritischen Unterton gegenüber den Fächern, die eine herkömmliche Zuständigkeit für «das Volk» haben, sei er aus dem Verkehr gezogen und durch den aus der amerikanischen Soziologie stammenden Begriff des «Ethnischen» ersetzt worden. Dies habe wiederum eine Klärung des schwierigen, aber «unvermeidbaren» Begriffs Volk erschwert und sich insbesondere hemmend auf die Nationalismusforschung ausgewirkt.³

Nach Ernest Gellner, von dem die wohl am meisten provozierende neuere Nationalismustheorie stammt, ist die Nation nichts Vorgegebenes, sondern eine kulturelle Konstruktion, an der vorrangig die Intellektuellen beteiligt sind. Der von ihnen gestaltete «Nationalismus» erschafft die Nation, nicht umgekehrt.⁴ Bei der Herstellung dessen, was man nationale Identität nennt, spielen kulturelle Konstruktionen und ihre Festigung in Form von Institutionen, Mythen und Imagines eine herausragende Rolle. Damit ist der «ethnischen» Logik als generativem Prinzip der Nationenbildung, wie sie in Folge der Theorien Herders⁵ und der deutschen Romantik⁶ immer wieder traktiert worden ist, entschieden widersprochen. Was Gellner theoretisch behauptet und – zum Teil auch unabhängig von ihm – zahlreiche historisch-komparatistische Einzeluntersuchungen belegen, war freilich schon bei Max Weber argumentativ entwickelt. Als Identifikationsbegriff beruht das «Volk» auf einem «Gemeinsamkeitsglauben», der allen vermeintlich objektiven Bestimmungen dieser Gemeinsamkeit nicht vorausgeht, sondern von diesen überhaupt

* Vortrag in der Sektion «Volkskunst» auf dem 5. Internationalen Kongress der Société internationale d'ethnologie et de folklore (SIEF) am 13. September 1994 in Wien. Die mündliche Form wurde beibehalten und lediglich um Nachweise ergänzt.

erst initiiert wird.⁷ Dass die ethnisch-generative Axiomatik in der deutschen Geschichts- und Kulturwissenschaft besonders stark ausgeprägt war und in der NS-Zeit sogar in einem «völkischen» Paradigma überdehnt und politisch manipuliert werden konnte, hat dem amerikanischen Historiker Marc Raeff zufolge seinen Grund in der «territorialen Unbestimmtheit der deutschen Nation», die das deutsche historiographische Denken dazu geführt habe, das Volk als «Träger eines ewigen Identitätsverständnisses» anzusehen.⁸

Trotz der Relativierungen des «Volks» und des «Ethnischen» als Vorgegebenem oder Wurzel (qua Abstammung, Herkunft o.ä.) ist das Ethnische bei der Herausbildung von Nationalbewusstsein und Nationalstaatlichkeit keine unwichtige Kategorie. Es wirkt gewissermassen als *kulturelle Ressource*: es wirkt über soziale und kulturelle Kommunikationsordnungen und über verfestigte Symbolformen, es wirkt als «mythomoteur», um einen Begriff aus Anthony D. Smiths Buch «The Ethnic Origins of Nations» zu gebrauchen.⁹ Ethnizität ist also nicht Staatsursache, wie das ältere, vor allem deutsche Nationalismus-Theorien sahen, sondern ein «myth-symbol-complex», in dem «symbols, myths and memories of ethnic cores»¹⁰ als Integrationsideologie nach innen und als Differenzideologie nach aussen wirksam werden.

Als ein im 20. Jahrhundert besonders wirkungsvolles Teilaggregat des *mythomoteurs*, der Ethnizität und Nationalität vermittelt und/oder akzentuiert, lässt sich das beschreiben, was die Wissenschaft seit etwa hundert Jahren «Volkskunst» nennt. Erstmals 1894 etabliert Alois Riegl mit dem Titel eines Büchleins, das *Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie* heisst, «Volkskunst» als Begriff für primitive, nicht arbeitsteilige Produktionsformen und gibt damit dem ästhetischen und sozialen Reformdiskurs um die Jahrhundertwende einen wichtigen semantischen und sachlichen Impuls.¹¹ Durch Riegl wird die *Volkskunst* frei, indem sie aus ihrem sozialen Kontext gelöst und zum ästhetischen Potential gemacht wird: Volkskunst wird zum Stil.¹² Was man zuvor als geziertes, dekoriertes Sachgut unter funktionalen, alltagshistorischen Aspekten wahrgenommen hatte,¹³ wird mit dem Begriff «Volkskunst» bindungslos, kontextunabhängig; es entsteht so etwas wie eine autonomisierte Volkskunst. Und dies ist ein Vorgang, der Folgen hat, weil mit Riegls Darstellung die Volkskunst als ästhetische *Kategorie* aus der Taufe gehoben wird; wie freilich ihr Bedeutungsgehalt ist, bleibt unbestimmt – im Grunde über die ganze Zeit ihrer Begriffsexistenz (also bis heute). Offene und unklare Begriffe sind nicht selten der Gefahr einer politischen und ideologischen Vereinnahmung ausgesetzt – und dies hat wiederum Rückwirkungen auf die Sache, die gemeint ist, auf deren Definition und deren Verständnis.¹⁴ Diese politisch-ideologische Vereinnahmung ist besonders stark ausgeprägt dann, wenn – wie das bei der Volkskunst der Fall ist – bestimmte «Gelegenheitsstrukturen»¹⁵ vorliegen. Bei diesen Gelegenheitsstrukturen handelt es sich *erstens* um die Herkunft des Begriffs aus einem politisch-ideologisch diffusen Wurzelgrund, dem *Kulturpessimismus* um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, *zweitens* um den historischen Grosskontext, der die semantische Geschichte von Volkskunst bestimmt, also die «Zeit der Ideolo-

gien»¹⁶ in unserem Jahrhundert und schliesslich *drittens* um die *suggestive* Wirksamkeit der Sache Volkskunst, die aufgrund ihrer ästhetischen Anmutungsqualität *affektiv* wirkt und deshalb *effektiv* ist.

In der Tat ist es die Anschaubarkeit, die *Visibilität*, die der Volkskunst als kulturelles Identitätskonstrukt in besonderer Weise eignet. Mit ihr sind – wie auch mit anderen präsentativ-expressiven Medien, also Bräuchen, Gesten, Ritualen¹⁷ oder mit den von Max Weber einschlägig beschriebenen Bart-, Haar- und Kleidertrachten¹⁸ – Vermittlungen des Nationalen und Ethnischen in die Lebenswelt der Kollektive möglich. Sinnlich-plausibel trägt Volkskunst nicht nur zur «innergesellschaftlichen Verteilung des Identitätswissens» einer Nation oder einer ethnischen Gruppe bei, sondern auch zur Medialisierung eines Empfindungs- und Wahrnehmungs-*stils*, ähnlich wie es J. L. Fischer in seiner Theorie der «Art Styles as Cultural Cognitive Maps»¹⁹ angedeutet hat. Volkskunst ist als präsentatives Bildmedium bei der Veralltäglichung von Identitätsmustern möglicherweise erfolgreicher als das diskursive Wortmedium, obwohl bisher vor allem Texte und erzählte Volksüberlieferungen unter dem Aspekt der nationalen und ethnischen Identitätskonstruktion erforscht worden sind (wie es etwa einprägsam der von Homi K. Bhabha herausgegebene Titel «Nation and Narration»²⁰ erkennen lässt oder auch der Leitbegriff «raconter» in der international angesetzten «Geschichtsbilder»-Komparatistik von Marc Ferro²¹). Volkskunst, je nachdem wo und wie sie bildhaft arrangiert wird – im Museum, in der lokalen Öffentlichkeit oder im Bildband –, setzt optische Engramme frei, die einprägsam für Zugehörigkeitsbilder werden. Die Rolle des Museums als identitätsstiftender Institution bei Nationenbildungsprozessen ist für das 19. Jahrhundert oft beschrieben worden.²² An der Volkskunst lassen sich im 20. Jahrhundert ähnliche Beobachtungen machen, und zwar in einer Situation, in der die Nationalisierung zum Massenphänomen wird. Im 19. Jahrhundert war Nation ein primär bürgerliches Elitekonzept, im 20. Jahrhundert weiten sich seine Trägerschichten massiv über das Bürgerliche hinaus aus. Dabei erweist sich die Volkskunst als brauchbares, weil elastisches und wirksames Medium. Elastisch deshalb, weil die Kollagen der Bildbände flexibler sind als Museumsinstallationen, und wirksam, weil die technische Reproduzierbarkeit eine Vervielfältigung der sinnlichen Identitätskonstrukte möglich macht.

Zu den nachhaltigen Ideologisierungen der Volkskunst gehören im Verlauf dieses Jahrhunderts auch deren Ethnisierung und/oder Nationalisierung, genauer: die Instrumentalisierung der Sache Volkskunst im komplizierten Wechselverhältnis von Ethnizität und Nationalität. Fünf Ideologisierungsschübe, die sich in jeweils unterschiedlicher Weise auf den Nationalitäts- und Ethnizitätsdiskurs beziehen lassen, sind für dieses Jahrhundert auszumachen: das ist *erstens* der Erste Weltkrieg, dessen nationalpolitische Propaganda an Front und «Heimatfront» auf visuelle Medien mit Breitenwirksamkeit angewiesen ist, *zweitens* die Zwischenkriegszeit, die gekennzeichnet ist durch neue Nationalstaaten, die sich einen aktuellen Bedürfnissen entsprechenden *mythomoteur* schaffen müssen, *drittens* die Zeit der «völkischen» Überdehnung in der NS-Wissenschaft (und deren Derivate), *viertens*

die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, die durch nationaltotalitäre und imperiale Ordnungen bestimmt ist, und *fünftens* schliesslich die Zeit nach 1989, in der in Mittel- und Südosteuropa zahlreiche nationale Neuanfänge und ethnische Regressionen zu beobachten sind.

Es scheint, als sei die Ethnisierung der Volkskunst tatsächlich ein Problem des 20. Jahrhunderts (und nicht nur deshalb, weil es die Volkskunst erst im 20. Jahrhundert gibt). Der sozialpolitische Begriff Volkskunst, der aus dem ästhetischen Reformdiskurs als Modell einer Entdifferenzierung angesichts fortschreitender Prozesse gesellschaftlicher Ausdifferenzierung, also als antimodernes Modell, hervorgegangen ist, wird im Ersten Weltkrieg ethnisch-nationalistisch zugeschnitten. Dies geschieht *einmal*, indem die Kriegspropaganda an dem Mass nimmt, was (nach Riegl) als Volkskunst bezeichnet werden kann, und *zum anderen*, indem ethnische Züge in nationalen Kunstartikulationen gesucht und als definitive Merkmale ausgewiesen werden. Das ist bei allen Kriegsparteien der Fall – in Deutschland, Russland, Frankreich usw. Die deutsche Kriegspropaganda setzt auf Anleihen bei den *Bilderbogen* Neuruppiner oder Münchner Art, die russische greift auf die *Luboks* zurück, die französische auf die *imagerie populaire* und die italienische auf *Votivbilder*. Die Erste-Weltkriegs-Ausstellung des Deutschen Historischen Museums, die 1994 in Berlin zu sehen war (und zum ersten Mal konsequent einem transnational-komparatistisch angelegten Schema folgte), hat eine Fülle von Belegen präsentiert,²³ die auf erschreckende Weise jene «Negativität sozialer Verhaltensweisen» zeigen, die Georg Simmel²⁴ zufolge Kennzeichen eines ethnisch definierten Massennationalismus (also des Kriegsnationalismus) ist.²⁵ Man versteht auf einmal, warum Aby Warburg sich aufgrund der bildhaften Propagandaformen des Ersten Weltkriegs veranlasst sah, ab 1915 die Propagandaholzschnitte des Reformationszeitalters zu seinem Thema zu machen: Mit Mitteln seiner sozialpsychologisch angesetzten Kulturwissenschaft wollte er die ikonographische Nähe «einfacher Formen» zu aggressiv-ideologischen Propagandabildern erkunden und politisch reflektieren; so jedenfalls hat Gombrich die Hinwendung Warburgs zur populären Druckgraphik des 16. Jahrhunderts gedeutet.²⁶ Nicht nur die *anonyme Kunst* der Kriegspropaganda orientiert sich an der traditionellen Volkskunst, auch Malewitsch zeichnet Entwürfe für Propagandaschriften in der Art russischer *Bilderbogen*,²⁷ und Ernst Ludwig Kirchner fertigt Modelle für «Nagelmänner» in Form roher Bauernschnitzereien.²⁸ Und sie sind nur die prominentesten einer ganzen Reihe von Künstlern, die sich an überlieferte Medien der Volkskultur anlehnen, um die Wirksamkeit der Propaganda zu erhöhen. Dabei bedient sich die Feindbild-Ikonographie in umfangreicher Weise ethnischer Motive; Michael Jeismann hat dies an Textmedien des Ersten Weltkriegs mit Akribie nachgewiesen.²⁹

Neben dem Rückgriff auf den ästhetischen Code der Realie Volkskunst – zum Zwecke der Steigerung propagandistischer Bildwirkung – wird im Verlauf des Krieges zunehmend mit dem Begriff Volkskunst auch eine nationale, ethnisch fundierte Feindmarkierung vorgenommen. Ab 1917 erscheint in Deutschland eine Zeitschrift, die sich «Deutsche Volkskunst»³⁰ nennt und die sich expressis verbis in

den Dienst einer volkstumsideologischen Differenzbestimmung stellt – und diese so betreibt, dass sie *erstens* mit Beispielen der Volkskunst integrationsideologisch verfährt (Volkskunst als Medium «vaterländischer» Begeisterung) und *zweitens* das Kunstempfinden und die Kunstartikulation «völkisch» und «rassisches», also ethnisch-biologisch, definiert: der deutschen Volksseele, die sich vor allem in der Volkskunst authentisch und plausibel offenbare, wird die französische Kunst als Artikulationsform der Dekadenz und des Verrückten gegenübergestellt.

In der Zeit nach dem Krieg gibt es in Deutschland demokratisch-republikanische Versuche, diesen homogenisierten völkischen Begriff von deutscher Volkskunst wieder aufzulösen und regional zu differenzieren – und zwar durch die von dem Reichskunstwart Edwin Redslob³¹ ab 1923 herausgegebene Reihe *Deutsche Volkskunst*, in der jede «Stammeseinheit» einen eigenen Band erhält: Bayern, Sachsen, Schwaben, Hessen, Thüringen usw. – analog zur Präambel der republikanischen Reichsverfassung, die den Nationalstaat nicht mehr nach dynastischen Bundesstaaten, sondern nach «Stämmen» gegliedert sieht. Wird in Deutschland mit dieser innerstaatlichen Differenzierung die Volkskunst verstammlicht (innerstaatlich ethnisiert), so wird sie in nicht wenigen der durch den Versailler Vertrag entstandenen neuen (oder wiedererstandenen) mitteleuropäischen Nationalstaaten bewusst ethnisch (= ethnonational) zugeschnitten. Es entstehen zahlreiche Publikationen (z. T. im Zusammenhang mit Ausstellungen), die der litauischen, der polnischen, der tschechoslowakischen, der ungarischen und der jugoslawischen Volkskunst gewidmet sind. Nicht selten wird die nationale Volkskunst als transhistorisch-ethnische Grösse dargestellt (so im Falle der baltischen Staaten), bei Multietnizität wird der Volkskunstbegriff nationalstaatlich homogenisiert.³² Die in reicher Zahl veröffentlichten Bildbände sind ein aufschlussreiches Untersuchungsobjekt; sie sind Volkskunstsammlungen en miniature, so etwas wie Museen im Taschenformat: vielfältig reproduzierbar und deshalb als *mythomoteur*, als bildhaft-suggestive Vermittlungsinstrumente brauchbar in einer Phase der Massennationalisierung, wie sie in den 20er Jahren vor allem von den neuen nationalstaatlichen Gebilden in Mittel- und Südosteuropa an der Tagesordnung war. Nur ein Beispiel: Kurz nach dem Zweiten Weltkrieg veröffentlicht Jurgis Baltrušatis einen Rückblick auf die Neukonstitution einer *Lithuanian Folk Art* in der Zeit der Litauischen Republik; er hebt die Bedeutung von Volkskunstausstellungen in den 20er und 30er Jahren hervor, unterstreicht die Konstanz und Persistenz volkskünstlerischer Formen («they are rooted in the earth of this country, they are bound to it inseparably») und verweist auf die transhistorische Qualität der Volkskunst: «Chronology is upset. Sheltered by the ages, popular art embraces them all.»³³

Einen besonderen Fall stellt die Behandlung der Volkskunst im neuen Sowjetimperium dar: Sie wird einerseits zentraldirigistisch, nationaltotalitär als Mittel der Russifizierung eingesetzt und zum anderen – im Rahmen der stalinistischen Ethnizitäts-Politik – als Dekorum und Palliativum ethnischer Minoritäten oder ethnisch definierter, aber politisch marginalisierter Einzelstaaten funktionalisiert.³⁴ Volkskunst als harmlos, vorpolitisch und ausserstaatlich angesehene Ausdrucksform von

Ethnizität kann sich in der folkloristischen Trachtenpflege, in vernaculären Hauptstadt-Architekturen und in der Museographie entfalten. Stalin erfindet die Ehrenbezeichnung «Volkskünstler» und stellt sie ranggleich neben die «Ingenieure der Seele», wie die Künstler in Moskau genannt werden; Boris Groys hat die Bedeutung der auf Folklore spezialisierten Experten für eine staatskonforme «Utilarisierung der Kunst» in seinem Büchlein «Gesamtkunstwerk Stalin» beschrieben.³⁵

Die Volkskunst, Name wie Sache, ist in den 20er Jahren eingespannt in die komplizierten Prozesse ethnisch-kulturell und etatistisch begründeter Nationenbildungen.³⁶ Insbesondere in den neuen Staaten Mittel- und Osteuropas wird Volkskunst zum Teil als Bestimmungskriterium nationaler Identität benutzt, zum Teil wird sie Ausdrucksmittel ethnisch-separatistischer Selbstidentifikationen. Volkskunst kann in diesen Prozessen völlig entgegengesetzte Funktionen übernehmen: Sie kann einerseits Instrument eines kulturvermittelten Nationalismus mit starkem *gesamt-etatischem Drive* sein, zum anderen aber auch Artikulation einer Art *Tribalismus* mit *ethnisch-sezessionistischem Drive*. Spiegel dieser Probleme nach den Friedensverträgen von Versailles, Lausanne und Sèvres ist der berühmte internationale *Volkskunst-Kongress 1928 in Prag*, der – initiiert von dem französischen Kunsthistoriker Henri Focillon – vom 1919 gegründeten *Völkerbund* veranstaltet wurde, was sicher kein Zufall ist bei der Bedeutung, die der Volkskunst als visuell-suggestivem Symbolsystem bei der Herstellung eines ethnisch und/oder national begründeten Gemeinsamkeitsglaubens zugemessen wurde. «Dans les luttes entreprises pour la libération des groupes opprimés les arts populaires avaient la valeur d'une langue», hatte Henri Focillon in seiner Eröffnungsansprache formuliert³⁷ und im Hinblick auf die Staatsbildung erläutert: «La guerre et ses conséquences ont, dans certaines régions de l'Europe accru la valeur des arts populaires comme témoignage historique ... Ils servent d'assises à des cultures indépendantes ou conçues comme telles, ils ne représentent pas seulement le legs du passé, mais la permanence d'une activité sacrée.»³⁸ Das, was der Kongress sich vorgenommen hatte, eine komparatistische Erkundung der Volkskunst, der *arts populaires* in Europa, um Gemeinsamkeiten und Unterschiede der visuell-materiellen Kultur im europäischen Ländervergleich historisch, ikonographisch und formal zu erkunden, kam nicht zustande: Der in Belgien geplante Folgekongress fand nicht mehr statt.

Die Vertreter der deutschen Volkskunde hatten zu dem in Prag präsentierten Volkskunst-Pluralismus Distanz gehalten. Im Unterschied zur weit ausgefächerten Volkskunst-Debatte in Deutschland und auch anderen Ländern Europas, an dem nicht nur Volkskundler, sondern Kunsthistoriker, Künstler und Politiker teilnahmen, war der *volkskundlich-akademische* Diskurs in den 20er Jahren eher eng dimensioniert. Im NS-System kam es zu einer noch stärkeren Verengung, indem nicht nur der Vergleich (mit dem Ziel, *l'art populaire* als «produit d'un grand nombre de facteurs» zu erkunden)³⁹ diskriminiert und als «Völkerbundsideologie» unglimpft, sondern auch indem das Volkhaft-Essentielle der Volkskunst betont wurde. Hatten die kulturelle Dynamik und Vitalität der 20er Jahre die Kategorie Volk, in der sich nach dem Versailler Vertrag die deutsche Selbstbehauptung for-

ciert artikulierte, noch relativieren können und auch nicht zur dominanten Kategorie der Volkskunst-Definitionen werden lassen,⁴⁰ so wurde der Begriff Volkskunst nach 1933 «völkisch» formiert. Dies geschah auf zweierlei Weise: Einmal wird Volkskunst als «Ahnenerbe», als «treue Bewahrerin alter völkischer Sinnbilder» definiert, zum andern wird sie kulturpolitisch als Garant des «Arteigenen» aufgemustert. Das erste zeigt sich nicht zuletzt an solchen Titeln wie «Urväter-Erbe in Deutscher Volkskunst» von Oskar von Zaborsky⁴¹ oder «Die deutsche Volkskunst und ihre Beziehungen zur germanischen Vorzeit» von Frederick A. van Scheltema,⁴² aber auch an der Kombination urgeschichtlicher und volkskundlicher Forschungen zur Deutung germanischer oder «urdeutscher» Sinnbilder, wie es etwa das Herausgebergremium der niedersächsischen Zeitschrift «Die Kunde» erkennen lässt: Sie empfiehlt sich von 1933 bis Juli 1944 als «Gemeinsames Mitteilungsblatt der Arbeitsgemeinschaft Urgeschichte Nordwestdeutschlands und der Arbeitsgemeinschaft für die Volkskunde Niedersachsens». Ziel dieser urgeschichtlich-volkskundlichen Materialaufbereitungen war die Erkenntnis des Volks als vorpolitischer Wesenheit – und zwar durch Präsentation historisch weit auseinanderliegender Belege, die angeblich auf eine «gemeinsame, volkliche Artung» verwiesen.⁴³ In dieser Weise kulturpolitisch fungibel gemacht, konnte das «Arteigene» der Volkskunst als ästhetisches Kontrastschema zur «Entarteten Kunst» aufgeboten werden, wie es etwa das Beispiel der Ausstellung «Süddeutsche Volkskunst» 1937 in München erweist.⁴⁴

«Volkskunst» wurde nicht nur zum ideologischen Kampfbegriff gegen die Kunstmoderne, sondern im Rahmen der NS-Kulturpolitik auch in alltägliche Lebenszusammenhänge vermittelt – durch die Volkskunst-Aktionen des «Kraft-durch-Freude»-Programms (nach dem italienischen Vorbild Dopo Lavoro⁴⁵), durch die Embleme und Plaketten des Winterhilfswerks und durch Institutionen wie das «Deutsche Heimatwerk», welches als «gemeinnützige Gesellschaft m.b.H. zur Förderung der bäuerlichen Handwerkskultur und Volkskunst» tätig war und (aus kriegswirtschaftlichen Gründen) «Erzeugnisse des bäuerlichen Handwerks (produzierte), die Ursprung und Gestalt unserer deutschen Art und Kultur verkörpern».⁴⁶ Die Volkskunst stellt sich so dar als eines der Mittel, mit der ein völkischer Gemeinschaftsglaube ins politische Bewusstsein der Deutschen eingepflanzt wird, mit dem ein zwangskollektivistisches Wir-Gefühl und eine aggressive Feindideologie zu bestimmenden Wahrnehmungsmodulen gemacht werden.

Nach dem Zweiten Weltkrieg nehmen die politisch-ideologischen Blöcke starke Einfluss auf die nationalen Formen der Volkskunst und Volkskultur. In den sozialistischen Volksrepubliken werden sie gepflegt, aber gleichwohl sozialistischen Doktrinen unterstellt: «Das künstlerische Volksschaffen als Bestandteil der Kultur jeder Nation trägt Klassencharakter», so definierte 1970 das kulturpolitische Wörterbuch in der DDR.⁴⁷ Volkskunst gewinnt Bedeutung als wichtiges Element eines nationalen Kulturerbes, das sich unterhalb des politischen Staatsverständnisses, als Ausdruck einer «Volksidentität» entfalten kann. Der politische Begriff Volkskunst bleibt nicht nur auf das «bildnerische Laienschaffen» beschränkt, son-

dern wird ausgeweitet: Der gesamte Bereich der Folklore gehört ebenso dazu wie Laientheater und Gesellschaftstanz («Volkskunstensembles»). Als anerkanntes Traditionsgut gewinnt «Volkskunst» in Osteuropa kulturpolitische Bedeutung bei der Abwehr formalistischer Kunstavantgarden (mit ihrer angeblich mangelnden «Volksverbundenheit») und westlicher Ideologieeinflüsse, wie dies Ute Mohrmann dargestellt hat.⁴⁸ *Einerseits* unterliegt sie politisch gelenkten nationalkulturellen Homogenisierungsstrategien, was sich darin äussert, dass die offiziellen Darstellungen in Form von repräsentativen Bildbänden «Polnische Volkskunst» oder «Ungarische Volkskunst» heissen und das Bild einer, wie Tamás Hofer es genannt hat, «soft, politicized, and entertaining folk art» vorführen.⁴⁹ *Andererseits* ist sie für ethnische Selbstvergewisserungen offen, wie es beispielhaft Titel wie «Sorbische Volkskunst» oder «Slowakische Textilkunst» belegen.

Die erste Version scheint zu dominieren: sie offeriert ein identitätsverbürgendes Konstrukt, in dem Kultur, Ethnie und Staat gemäss den politischen Vorstellungen der Hegemonialmacht zur Deckungsgleichheit gebracht werden. Es handelt sich um eine politisch motivierte nationalkulturelle Überlagerung ethnischer Diversitäten; nicht nur das: auch interethnische Austauschprozesse werden nicht oder kaum zur Kenntnis genommen. Was in den 50er und 60er Jahren in Mittel- und Osteuropa, vor allem in den Volksrepubliken geschieht, ist die Fortschreibung eines im 19. Jahrhundert entwickelten und in den 20er Jahren dieses Jahrhunderts zum Massenphänomen gewordenen Nationenverständnisses,⁵⁰ das sich auf einen scheinbar objektiv kulturalistischen Begriff von Nation beruft – darunter auch auf Volkskunst als Segment eines kulturalistischen Paradigmas, das nachdrücklich von der sozialistischen Ideologie auch deshalb begünstigt wurde, weil es empathische Artikulationsform des Volkes (im Sinne der Werktätigen) war. Anlässlich einer Sonderausstellung «Jugoslawische Volkskunst» im Schweizerischen Museum für Volkskunde hatte deshalb Robert Wildhaber 1959 gefragt, ob in Anbetracht «der Verschiedenartigkeit der Völker und Rassen», des «Nebeneinander von Religionen, Sprachen und Schriften», der «Uneinheitlichkeit in der politischen Geschichte» überhaupt von einer «jugoslawischen Eigenart», wie es der Ausstellungstitel inserierte, gesprochen werden könne.⁵¹ In den Volksrepubliken selbst sind ethnisch und sozial differenziertere Darstellungen der Volkskunst erst ab 1970 zu beobachten. Allen voran ist hier Edit Fél und Tamás Hofers Bildband über die ungarische Bauernkunst zu nennen: er gibt mit seiner streng empirischen Orientierung eine «entnationalisierte», eine ethnisch und sozial differenziertere Sicht auf die Volkskunst zu erkennen.

Nach dem Zusammenbruch der Ost-West-Polarisierung zeigt sich zweierlei: erstens der inhärent instabile Charakter komplexer Gesellschaften, und zweitens das Wiedererwachen vormoderner ethnischer Konstellationen in «späten» Nationen. So ist es nach 1989 zu zahlreichen Neugründungen von Nationalstaaten gekommen,⁵² aber auch zu dem, was die Soziologie Re-Ethnisierung nennt. Bei der Re-Ethnisierung, so wird von soziologischer Seite erläutert, spielt die «symbolic ethnicity»⁵³ keine unwichtige Rolle, weil diese «in Form von Folklore aufrechterhalte-

nen Traditionslinien wieder einen Ansatzpunkt für Re-Ethnisierungsprozesse bilden» kann.⁵⁴ Kurt Imhof spricht von einer diskontinuierlichen Ethnisierung des Politischen, die sich in Analogie zum Wechsel stabiler und krisenhafter Zeiten ergibt:⁵⁵ Voraussetzung dafür sind nicht zuletzt auch ethnisch-symbolische Identitätskonstrukte wie Folklore oder Volkskunst. Aus der Re-Ethnisierung folgt eine Ethnisierung des Politischen, die in den volkskulturellen Überlieferungen diejenigen ideologischen Ressourcen findet, die in einer Umbruch- oder Krisensituation nicht nur positive Identitätsdefinitionen liefern, sondern durchaus auch aggressive und destruktive Potentiale entwickeln können.

Ethnizität kann in bestimmten Situationen eine kulturelle Ressource für Prozesse politischer Identitätsbildung und -behauptung darstellen – gemäss der Beobachtungen, die Muriel S. Schein unter der Frage «When is an ethnic group?» ange stellt⁵⁶ und an die kürzlich Hermann Bausinger wieder einmal erinnert hat.⁵⁷ Auch hier sind es «Gelegenheitsstrukturen» (s.o.), die Ethnizität zu einem, wie Dietrich Harth es genannt hat, «mythologischen Brennstoff»⁵⁸ machen, der Integrations-, Dissimulations- und Segregationsprozesse in Gang zu setzen in der Lage ist. Zuweilen verbindet sich, auch dafür bietet die «ethnisierende Auflösung des Realsozialismus»⁵⁹ nicht wenige Beispiele, die in Volkskunst codierte Ethnizität mit religiösen Deutungs- und Vorstellungsmustern, die ebenfalls eine starke Affinität zu Bild- und Symbolwelten aufweisen und ihren Ausdruck ebenfalls in einfachen Formen, Piktogrammen und Emblemen suchen. Oftmals erweckt gerade die Kombination von religiösen Vorstellungen und volkskünstlerischer Form den Eindruck des «Vor modernen» und «Archaischen», das als das spezifisch Eigenkulturelle unterschiedlicher Kollektive in Südosteuropa angesehen wird – jedenfalls in der Perspektive Westeuropas und der eigenen Eliten. Mircea Eliade hat schon vor Jahren auf die Bedeutung des «mytho-logischen Brennstoffs» in den Balkanländern hingewiesen und dabei insbesondere die Rolle der «exotischen, primitiven und «volkskundlichen» Kulturen» akzentuiert.⁶⁰

Es bleibt zu prüfen, in welcher Weise Volkskunst, Folklore und «Volkskundliches» in den ethnisch begründeten Staatsbildungen und Auseinandersetzungen wirksam geworden sind. Dabei geht es nicht nur um Volkskunst «an sich», sondern auch um deren sekundären Einsatz in den Medien in Form von Pressebildern oder in Form von «Visual Symbols of National Identity», wie sie Naško Križnar «during the struggle for the international recognition of Slovenia as an independent state» (aufgrund von Autoaufklebern) beobachtet hat.⁶¹ Dass nach 1989 die ethnisch-kulturelle und nationalkulturelle Bildpropaganda bei der Produktion ethnonationaler *mythomoteurs* durchaus eine Bedeutung hatte, zeigten zahlreiche Absichtserklärungen und Argumentationen auf dem Pariser Ethno-Museologie-Kongress im Februar 1993.⁶² «The problem of the role of ethnographic museums for the development of folk arts and crafts is a part of the big theme of the modern forms of existence and the ethnic functions of the traditional folk culture in our times», so hiess es in einer Stellungnahme des ethnographischen Instituts Sofia;⁶³ besonders aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die Replik von Mojca Ravník auf die Ethnizi-

tätsüberlegungen von Hermann Bausinger in der Zeitschrift *Ethnolog.*⁶⁴ Und auch György Dalos hat im jüngsten Kursbuch darauf aufmerksam gemacht, dass die Linguisten und Anthropologen in Kroatien und Serbien unablässig damit beschäftigt sind, ethnische Differenzen in sprachlichen und symbolischen Formen handhabbar und kommunizierbar zu machen.⁶⁵

Ich komme zum Schluss und formuliere drei Feststellungen. Erstens: Das was eher die Umgangssprache als die Wissenschaft Volkskunst nennt, ist ein Konstrukt und kein vorgegebenes Phänomen. Das Konstrukt Volkskunst wird jeweils nach politischen und ideologischen Notwendigkeiten, auch und vor allem im Umkreis nationaler und ethnischer Identitätsproduktionen, zugeschnitten, arrangiert und collagiert. Dies jedenfalls ergibt eine vorläufige Auswertung der Bild- und Textpassagen repräsentativer Volkskunstdarstellungen aus unterschiedlichen Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts.

Zweitens: Eine differenzierte komparatistische Erkundung der Volkskunst wäre ein nicht unwichtiger Beitrag zur Analyse der politischen und ideologischen Ver-einnahmungen als *mythomoteur* im «Jahrhundert der Ideologien». Durch Vergleich könnte erschlossen werden, in welcher Weise Volkskunst als Verständigungs- und Vermittlungsinstrument bei den Vorgängen nationaler und/oder ethnischer Identitätsbildung beteiligt ist, insbesondere wie sie als Medium eines *Elitekonzepts nach unten* wirksam wird.

Drittens: Bei diesen Identitätsbildungs- und Diffusionsprozessen sind Wissenschaftler vom Volk in intensiver Weise beteiligt. Sie sind Spezialisten fürs *Nach-Unten*. Hinter ihrem Rücken wirken nicht selten ideologische und politische Systeme, die sie zu Konstrukteuren und Ingenieuren von *mythomoteurs* machen. Nur allzu schnell besteht die Gefahr, so hat es H. L. Cox in seiner kürzlich veröffentlichten Publikation über Probleme der Kulturgrenzen und nationalen Identität formuliert, «dass der Volkskunde wieder einmal die Rolle zufällt, Materialien zur Unterstützung machtpolitischer Positionen bereitzustellen».⁶⁶

Dass die volkskundlich-ethnographische Museologie und Volkskunstthematisierung jedoch ethnische Fixierungen auch auflösen und Horizonte eröffnen kann, zeigt das mittlerweile vielgerühmte Beispiel des *Musée du Paysan Roumain*,⁶⁷ das 1993 im Bukarester Palais Sosea, wo bis zum Ende des Ceausescu-Regimes das Museum der Kommunistischen Partei untergebracht war, eröffnet wurde. Trotz aller Volkskunst, vor allem religiöser Bauernkunst, versteht sich das Museum nicht als *dépot des mythomoteurs*, sondern als *laboratoire des comparaisons et échanges*. Gérard Althabe, von dem das intellektuelle Design stammt, hat im Begleitheft der ersten Ausstellung die Leitfrage des neuen Museums formuliert: «Pourquoi ne pas faire du Palais de Sosea un laboratoire où s'expérimenterait une muséologie ethnographique du présent, répondant à sa manière aux interrogations actuelles?»⁶⁸

Anmerkungen

- ¹ Vgl. dazu Heinrich August Winkler/Hartmut Kaelble (Hg.): Nationalismus, Nationalitäten, Supranationalismus, Stuttgart 1993 (mit weiterführender Literatur).
- ² Vgl. dazu Bernd Estel/Tilman Mayer (Hg.): Das Prinzip Nation in modernen Gesellschaften, Opladen 1994 (mit weiterführender Literatur).
- ³ Lutz Hoffmann: Das «Volk». Zur ideologischen Struktur eines unvermeidbaren Begriffs, in: Zeitschrift für Soziologie 20 (1991), S. 191–208, s.S. 191f.
- ⁴ Ernest Gellner: Nationalismus und Moderne, Berlin 1991 (Originalfassung: Nations and Nationalism, London/Ithaca 1983).
- ⁵ Wobei Herders Theorie oftmals missverstanden und missverständlich wiedergegeben wird. Zu Herders Vorstellungen von Volk und Kultur, die die gemeinschaftsbildenden Funktionen von kulturellen Institutionen wie Sprache, Lied- und Erzählüberlieferungen, Sitte und Brauch betonen, vgl. Holm Sundhaussen: Der Einfluss der Herderschen Ideen auf die Nationsbildung bei den Völkern der Habsburger Monarchie, München 1973; Harald Homann/Clemens Albrecht: Die Wiederentdeckung Osteuropas. Herders Perspektiven und die Gegenwart, in: Zeitschrift für Politik 40 (1993), S. 79–97.
- ⁶ Vgl. dazu Art. «Volk, Nation», in: Otto Brunner u. a. (Hg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Bd. 7, Stuttgart 1992, S. 141–431, s.S. 329f. und S. 348f.
- ⁷ Max Weber: Wirtschaft und Gesellschaft, 5. Aufl. Tübingen 1972, S. 235–242. Webers Hinweis auf die Entstehung des «ethnischen Gemeinsamkeitsglaubens» aus einer «sozialen Verkehrsgemeinschaft» (S. 236) erinnert an Karl W. Deutschs Definition der Nation als «social communication» (Nationalism and Social Communication, 2. Aufl. Cambridge/Mass.).
- ⁸ Marc Raeff: Hermann Aubin und die zeitgenössische Historiographie, in: Forschungen zur osteuropäischen Geschichte 48 (1993), S. 159–166, s.S. 163f.
- ⁹ Anthony D. Smith: The Ethnic Origins of Nations, Oxford 1986, S. 57ff. Der Begriff «mythomoteur» wurde geprägt von Ramon d'Abadal i de Vinyals (A propos du Legs Visigothique en Espagne, in: Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alt. Medioevo 2 (1958), S. 541–585), von John A. Armstrong (Nations before Nationalism, University of North Carolina Press 1982, S. 129–167, bes. S. 165f.) weiterentwickelt und von A. D. Smith in einem nationentheoretischen Zusammenhang «stark» gemacht. Zur deutschen Rezeption des Mythomotoren-Modells vgl. Jan Assmann: Frühe Formen politischer Mythomotorik. Fundierende, kontrapräsentische und revolutionäre Mythen, in: Dietrich Harth/Jan Assmann (Hg.): Revolution und Mythos, Frankfurt/M. 1992, S. 39–61.
- ¹⁰ Anthony D. Smith: The Ethnic Origins (wie Anm. 9), S. 57f.
- ¹¹ Alois Riegl: Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie (Berlin 1894), Mittenwald 1978 (= Kunsthistorische Studentexte, Band VI), S. 4.
- ¹² Gottfried Korff: Volkskunst und Primitivismus. Bemerkungen zu einer kulturellen Wahrnehmungsform um 1900, in: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 97 (1994), S. 372–394, s.S. 384.
- ¹³ Vgl. dazu etwa Bernward Deneke: Europäische Volkskunst, in: ders.: Europäische Volkskunst, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1980 (Hg.) (= Propylaen Kunstgeschichte, Supplementband V), S. 11–81.
- ¹⁴ Gottfried Korff: Volkskunst als ideologisches Konstrukt? Fragen und Beobachtungen zum politischen Einsatz der «Volkskunst» im 20. Jahrhundert, in: Jahrbuch für Volkskunde 1992, S. 23–49.
- ¹⁵ Karl-Dieter Opp: Gesellschaftliche Krisen, Gelegenheitsstrukturen oder rationales Handeln? Ein kritischer Theorienvergleich von Erklärungen politischen Protests, in: Zeitschrift für Soziologie 25 (1996), S. 223–242.
- ¹⁶ Karl-Dietrich Bracher: Zeit der Ideologien. Eine Geschichte politischen Denkens im 20. Jahrhundert, Stuttgart 1982.
- ¹⁷ Zur politischen Macht der Rituale und «Folklore» bei einer ethnischen Nationenbildung vgl. die aufschlussreiche Analyse des «Kosakenkults» im ukrainischen Nationalbewusstsein bei Frank Synny: Die Kosaken: Akteure und Symbole der Entwicklung der modernen ukrainischen Nation, in: Guido Hausmann/ Andreas Kappler (Hg.): Ukraine: Gegenwart und Geschichte eines neuen Staates, Baden-Baden 1993, S. 49–69.
- ¹⁸ Max Weber: Wirtschaft und Gesellschaft (wie Anm. 7), S. 239.

- ¹⁹ J. L. Fischer: Art Styles as Cultural Cognitive Maps, in: *American Anthropologist* 63 (1961), S. 71–93. Zur «innergesellschaftlichen Wissensverteilung» vgl. Bernd Estel: Grundaspekte der Nation, in: Bernd Estel/Tilman Mayer (Hg.): *Das Prinzip Nation* (wie Anm. 2), S. 13–82, s.S. 43f.
- ²⁰ Homi K. Bhabha (Hg.): *Nation and Narration*, London 1990 (mit ausführlicher Bibliographie).
- ²¹ Marc Ferro: *Comment on raconte l'histoire aux enfants à travers le monde entier*, Paris 1981 (dt.: *Geschichtsbilder. Wie die Vergangenheit vermittelt wird. Beispiele aus aller Welt*, Frankfurt/M., New York 1991).
- ²² Vgl. dazu den Sammelband Marie-Louise von Plessen (Hg.): *Die Nation und ihre Museen*, Frankfurt/M., New York 1992; Denis Deletant/Harry Hanak (Hg.): *Historians as Nation Builders: Central and South-East Europe*, London 1989.
- ²³ Rainer Rother (Hg.): *Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkriegs*. Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums, Berlin, der Barbican Art Gallery, London und der Staatlichen Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, in Verbindung mit dem Imperial War Museum, London (10. Juni – 28. August 1994), Berlin 1994.
- ²⁴ Zitiert nach Max Haller: *Klasse und Nation. Konkurrierende und komplementäre Grundlagen kollektiver Identität und kollektiven Handelns*, in: *Soziale Welt* 44 (1993), S. 30–51, s.S. 41.
- ²⁵ Einen Überblick über die deutsche Kriegs-Volkskunst bietet in materialreicher, aber nicht ideologiefreier Weise Adolf Spamer: *Der Krieg, unser Archiv und unsere Freunde. Ein Aufruf des Volkskundearchivs des Bayrischen Vereins für Volkskunst und Volkskunde in München*, in: *Bayrische Hefte für Volkskunde* 2. Jg., 1915, Heft 1, S. 2–72.
- ²⁶ Ernst H. Gombrich: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt/M. 1984, S. 281.
- ²⁷ Vgl. dazu Jewgenija Pretrowa/Jochen Poetter (Hg.): *Russische Avantgarde und Volkskunde. Katalog zur Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden vom 24.7. bis 12.9.1993*, Stuttgart 1993, S. 132/133.
- ²⁸ Michael Diers: *Ernst Ludwig Kirchner und Friedrich Bagdons. Der Hagener Wettbewerb um den «Eisernen Schmied» – eine «Kunst im Krieg»-Episode des Jahres 1915* in: Friedrich Bagdons (1878–1937). Eine Bildhauerkarriere vom Kaiserreich zum Nationalsozialismus, Ausstellung im Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund vom 29.1. bis 14.3.1993, Stuttgart 1993, S. 21–31.
- ²⁹ Michael Jeismann: *Das Vaterland der Feinde. Studien zum nationalen Feindbegriff und Selbstverständnis in Deutschland und Frankreich 1792–1918*, Stuttgart 1992, S. 349–363.
- ³⁰ Deutsche Volkskunst. Eine Monatsschrift für die Freunde deutscher Kunst, hg. von Arthur Dobsky, Februar, März, April 1917.
- ³¹ Vgl. dazu Wolfgang Brückner: *Der Reichskunstwart und die Volkskunde 1923 bis 1933*, in: *Bayrisches Jahrbuch für Volkskunde* 1993, S. 93–118; Gottfried Korff: *Volkskunst* (wie Anm. 14), S. 31–35.
- ³² Erhard Stölting: *Soziale Trägergruppen des Nationalismus in Osteuropa*, in: Bernd Estel/Tilman Mayer (Hg.): *Das Prinzip Nation* (wie Anm. 2), S. 299–322, s.S. 306f.
- ³³ Jurgis Baltrušaitis: *Lithuanian Folk Art*, Munich 1948, S. 78.
- ³⁴ Vgl. dazu Erich Goldhagen (Hg.): *Ethnic Minorities in the Soviet Union*, New York 1968; Walter Heisig: *Volkskunst in der Sowjetunion*, Berlin 1952.
- ³⁵ Boris Groys: *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München/Wien 1988, S. 46.
- ³⁶ Holm Sundhaussen: *Nationenbildung und Nationalismus im Donau-Balkan-Raum*, in: *Forschungen zur osteuropäischen Geschichte* 48 (1993), S. 233–258; A Lieven: *The Baltic Revolution. Estonia, Latvia, Lithuania and the Path to Independence*, Yale 1993.
- ³⁷ Henri Focillon: *Introduction*, in: ders. (Hg.): *Art Populaire. Travaux Artistiques et Scientifiques du 1er Congrès International des Arts Populaires*, Prague 1928, Paris 1931, Vol. 1, S. VII–XVI, s.S. VII.
- ³⁸ Ebd.
- ³⁹ Henri Focillon: *Échanges et Comparaisons*, in: *Mouseion* 6 (1928), S. 206–211, s.S. 208.
- ⁴⁰ Vgl. dazu Gottfried Korff: *Einstein, Prinzhorn, Geist. Nichtvolkskundliche Ansätze zu einer Volkskunst-Theorie der Zwischenkriegszeit*, in: Herbert Nikitsch/Bernhard Tschofen: *Volkskunst. Dokumentationsband zur Österreichischen Volkskundetagung 1995*, Wien 1996 (im Druck).
- ⁴¹ Oskar von Zaborsky-Wahlstatt: *Urväter-Erbe in Deutscher Volkskunst*, Leipzig 1936 (= Deutsches Ahnenerbe, 3. Abt., 1 Bd.). Das aufwendige, mit zahlreichen Abbildungen ausgestattete Buch empfahl sich selbst als «Das Standardwerk der Volkskunst».

- ⁴² Frederick Adama van Scheltema: Die deutsche Volkskunst und ihre Beziehungen zur germanischen Vorzeit, Leipzig 1938.
- ⁴³ Otto Lehmann: Deutsches Volkstum in Volkskunst und Volkstracht, Berlin 1938, S. 20.
- ⁴⁴ Vgl. dazu Gottfried Korff: Volkskunst (wie Anm. 14), S. 31f.
- ⁴⁵ Stefano Cavazza: Arte popolare e intelletuali durante il Nazismo, in: Italia Contemporanea 193 (1993), S. 637–661, s.S. 647f.
- ⁴⁶ Deutsches Heimatwerk, hg. von der Reichsstelle Berlin, Berlin o.J.
- ⁴⁷ Art. «Volksschaffen, Künstlerisches», in: Kulturpolitisches Wörterbuch, Berlin (DDR) 1970, S. 559–562, s.S. 559.
- ⁴⁸ Ute Mohrmann: Engagierte Freizeitkunst. Werdegang und Entwicklungsprobleme des bildnerischen Volkschaffens in der DDR, Berlin (DDR) 1983, S. 30f.; Vgl. dazu auch Rudolf Weinhold: Vierzig Jahre Volkskunstforschung im Spannungsfeld zwischen Wissenschaft und Folklorepraxis, in: Jahrbuch für Volkskunde 1992, S. 51–66.
- ⁴⁹ Tamás Hofer: Construction of the «Folk Cultural Heritage» in Hungary and Rival Versions of National Identity, in: Ethnologia Europaea 21 (1991), S. 145–170, s.S. 166.
- ⁵⁰ Miroslaw Hroch: Das Erwachen kleiner Nationen als Problem der Komparation sozialgeschichtlicher Forschung, in: Theodor Schieder: Sozialstruktur und Organisation europäischer Nationalbewegungen, München 1971, S. 121–139.
- ⁵¹ «Jugoslawische Volkskunst»; Führer durch das Museum für Völkerkunde und Schweizerische Volkskunde Basel, Sonderausstellung vom 1. November 1958 bis 31. Januar 1959, S. 7.
- ⁵² Tamás Hofer/Edit Fél: Ungarische Volkskunst, Berlin, Budapest 1978.
- ⁵³ Vgl. dazu nur beispielhaft, aber präzise Holm Sundhaussen: Ethnonationalismus in Aktion: Bemerkungen zum Ende Jugoslawiens, in: Geschichte und Gesellschaft 20 (1994), S. 402–423.
- ⁵⁴ Kurt Imhof: Nationalismus, Nationalstaat und Minderheiten. Zu einer Soziologie der Minoritäten, in: Soziale Welt 93 (1993), S. 327–357, s.S. 332, Anm. 9.
- ⁵⁵ Ebd.
- ⁵⁶ Muriel D. Schein: When is an Ethnic Group? Ecology and Class Structure in Northern Greece, in: Ethnology 14 (1975), S. 83–97.
- ⁵⁷ Hermann Bausinger: Region – Kultur – EG, in: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 97 (1994), S. 113–140, s.S. 118.
- ⁵⁸ Revolution und Mythos. Sieben Thesen zur Genesis und Geltung zweier Grundbegriffe historischen Denkens, in: Dietrich Harth/Jan Assmann (Hg.): Revolution und Mythos, Frankfurt/M. 1992, S. 9–35, s.S. 25.
- ⁵⁹ Detlev Clausen: Missglückte Befreiung. Zur ethnisierenden Auflösung des Realsozialismus, in: Nenad Stefanov/Michael Werz (Hg.): Bosnien und Europa. Die Ethnisierung der Gesellschaft, Frankfurt/M. 1994, S. 60–75, s.S. 60.
- ⁶⁰ Mircea Eliade: Von Zalmoxis zu Dschingis Khan. Religion und Volkskultur in Südosteuropa, Frankfurt/M. 1990, S. 10.
- ⁶¹ Naško Križnar: Vizualni simboli narodne identitete (Visual Symbols of National Identity), in: Traditiones. Acta Instituti ethnographiae Slovenorum 21 (1992), S. 227–232.
- ⁶² Vgl. dazu Musée National des arts et traditions populaires, École du Louvre (Hg.): Actes des premières rencontres européennes des musées d'ethnographie. Proceedings of the First European Meeting of Ethnography and Social History Museums 1993, Paris 1996.
- ⁶³ Ebd. S. 299.
- ⁶⁴ Mojca Ravnik: Change of Paradigms?, in: Etnolog. Bulletin of the Slovene Ethnographic Museum 3 (1993), S. 258–263; Hermann Bausinger: Change of Paradigms? Comments on the crisis of ethnicity, in: Etnolog 2 (1992), S. 229–232.
- ⁶⁵ György Dalos: Kleine Volksseelenkunde, in: Kursbuch 117 (September 1994), S. 1–5.
- ⁶⁶ H. L. Cox: Kulturgrenzen und nationale Identität, in: ders. (Hg.): Kulturgrenzen und nationale Identität, Bonn 1993, S. 7–14, s.S. 12.
- ⁶⁷ Horst Bredekamp: Schwarzmeersehnsucht nach Venedig, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 16.6.1994.
- ⁶⁸ Gérard Althabe: Une exposition ethnographique: Du plaisir esthétique, une leçon politique, Musée du Paysan Roumain, Bukarest 1993, S. 27.