

Reinhard Johler, Christian Marchetti,  
Bernhard Tschofen, Carmen Weith (Hrsg.)

# Kultur\_Kultur.

Denken. Forschen. Darstellen.

38. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde  
in Tübingen vom 21. bis 24. September 2011



Waxmann 2013

Münster / New York / München / Berlin

Ansicht nach in den Kern der Geschichte des Selbstverständnisses und der Dispositive unseres Faches und Schmidt hat sie wohlüberlegt angebracht.

Letztendlich ist diese ganze Sammlungsgeschichte, die ich hier ausbreite, gar nicht das Ausschlaggebende, sondern das, was sich daran ablesen lässt an Strategien und Ressourcen und an Wissenshandlungen, die letztlich Volkskunde als sehr gut verbundene Wissenschaft zeigt, was im Licht neuerer Wissenschaftstheorie die Voraussetzung für gesellschaftlich relevante Wissenschaften ist. All das funktioniert ja nur, wenn man ein Gegenüber hat, mit dem man irgendein Interesse teilt, und das sich ebenso einen Gewinn von der Unterstützung dieser Sache verspricht.<sup>31</sup>

Das mit dem persuasiven Einsatz der Briefmarkenalbenn hat sich überlebt, das mit den Wissenssammlungen und ihrem Einsatz als Verhandlungsobjekte und damit als Ressource (im Sinne von Kapital und der Möglichkeit des Zugriffs darauf) für das Aushandeln von Geltung, Räumen etc. nicht. Der Blick in die Geschichte zeigt uns, dass es legitim war und ist und dass die Bewortungen einen Sinn ergeben, der über das eigentliche Sammlungsgut hinausgeht. Auch wenn man schon ein bisschen aufpassen muss, wenn Sammlungen nur noch Argument sind.

Birgit Jöhler

## Behagen in der Kultur Museologische Praktiken des Museums für Volkskunde im Wien der 1930er-Jahre

1934 schienen für das Wiener Museum für Volkskunde die Jahre der Depression vergessen: Nach sukzessiven Subventionskürzungen von privater und öffentlicher Hand, die u.a. die Schließung von Teilen der Museumssammlungen und die Kündigung von Mitarbeiter/innen nach sich gezogen hatten, änderte sich die Situation schlagartig mit der Etablierung des austrofaschistischen Regimes im Jahr 1933 bzw. 1934. Neue Ansprechpartner in den Ministerien und bei der Stadt Wien, die im Zuge des politischen Umbruchs nun Funktionen mit Gestaltungsmacht und auch -willen besetzten, ermöglichten dem Museum „im Zuge des Sofort-Programms“<sup>1</sup> größere, längst notwendige Hausrenovierungen.<sup>2</sup> Auch die Anbindung der 1934 aufgrund des Verbots der Sozialdemokratie aufgelösten Arbeitertrachten- und Volksanzvereine an die Österreichische Heimatgesellschaft, einen Verein „zur Pflege heimatlicher Trachten, Sitten und Bräuche“, der personal wie auch räumlich eng mit dem Museum für Volkskunde verbunden war, ist als unmittelbare Folge dieses politischen Umbruchs zu werten.<sup>3</sup> Dem Museum wurde auf diese Weise ein, wie die Heimatgesellschaft schrieb, „Interessentenkreis von nahezu 3000 für unsere Volkssache warmherzig eingemommen Personen“<sup>4</sup> zugeführt. „Weniger sorgenvoll“<sup>5</sup> blickte deswegen das Museum 1934 in seine Zukunft und mit Stolz feierte der Museumgründer Michael Haberlandt im selben Jahr die Institution als „starkes Bollwerk unseres Volkstums“ und als „unerschöpflichen Kraftspeicher des Heimatstums“<sup>6</sup>.

Die Etablierung des „Ständestaates“ durch Bundeskanzler Engelbert Dollfuß im Jahr 1933 bzw. 1934<sup>7</sup> ist in Verbindung mit den sozialen sowie ökonomischen Entwicklungen der 1920er- und frühen 1930er-Jahre zu verstehen (Weltwirtschaftskrise, Massenarbeitslosigkeit). Auch in anderen europäischen Ländern wie etwa in Ungarn, Polen oder Jugoslawien fanden vor diesem Hintergrund politische Veränderungsprozesse statt und kam es zur Etablierung autoritärer politischer Strukturen. Allerdings sind nationalstaatliche Unterschiede etwa in der ideologischen Ausrichtung oder in verfassungsrechtlichen Strukturen festzumachen.<sup>8</sup> In

- 1 Österreichisches Museum für Volkskunde (ÖMV), Archiv, Km. 20/1934, Mappe Verein, Michael Haberlandt: Jahresbericht des Vereines und Museums für Volkskunde für das Jahr 1934, S. 1–8, hier S. 1.
- 2 Vgl. die Jahresberichte des Vereins und Museums für Volkskunde für die Jahre 1933–1937, alle publiziert in: Wiener Zeitschrift für Volkskunde 38–42.
- 3 Die Tatsache, dass die Österreichische Heimatgesellschaft den Aufösungs- und Beschlagnahmungsmaßnahmen des „Ständestaates“ nicht anheimgefallen war, verweist auf das Einverständnis der neuen Machthaber mit der ideologischen Ausrichtung dieses nach außen hin eindeutig heimat- und volkskunsorientierten Vereins. Zur Österreichischen Heimatgesellschaft, zu ihrer ideologischen Ausrichtung und Beziehung zum Österreichischen Museum für Volkskunde (ÖMV) s. den Beitrag von Magdalena Puchberger in diesem Band.
- 4 ÖMV, Archiv, Km 20/1934, Mappe Heimatschutz, Schreiben des Vorstands der Österreichischen Heimat-Gesellschaft an die Vereinsleitung des Museums für Volkskunde, 16.5.1934.
- 5 Haberlandt: Jahresbericht 1934 (wie Anm. 1), S. 1.
- 6 Michael Haberlandt: Vierzig Jahre Verein und Museum für Volkskunde. In: Wiener Zeitschrift für Volkskunde 39 (1934), S. 77–83, hier S. 83.
- 7 Der politische Veränderungsprozess bzw. der Konstituierungsprozess des Austrofaschismus begann allerdings bereits 1932. Vgl. Emmerich Tálos, Walter Manoschek: Zum Konstituierungsprozess des Austrofaschismus. In: Emmerich Tálos, Wolfgang Neugebauer (Hrsg.): Austrofaschismus. Politik – Ökonomie – Kultur 1933–1938 (= Politik und Zeitgeschichte, 1). Wien 2005, S. 6–25, hier S. 6.
- 8 Vgl. ebd.

31 Das zeigt sich im hier folgenden Beitrag von Birgit Jöhler über das Wiener Volkskundemuseum paradigmatisch.

Österreich ist die Proklamierung des „Ständestaates“ auch vor dem Hintergrund der nationalsozialistischen Herrschaft in Deutschland zu verstehen. Eine von Hitler-Deutschland ausgehende aggressive NS-Anschlusspropaganda, die auch in Österreich nationalsozialistische Kräfte auf den Plan rief, setzte die Regierung unter Druck und ließ die Politiker Mittel und Maßnahmen zur Wahrung der nationalen Souveränität und zur Abwehr des als „protestantisch-prottestantisch“ bzw. „jehidisch-nationalsozialistisch“ charakterisierten Deutschlands ergreifen. Fortan arbeitete der Staat u.a. mit den Mitteln einer spezifischen Kulturpolitik an der Etablierung einer katholischen und auf die Habsburgermonarchie rekurrierenden großstädtelichen „Österreich“-Ideologie. Kirche, Volk und Vaterland sollten eine enge Verbundenheit bilden. Klöster, Bildstöcke und kirchliche Kunst sowie bäuerliche Bevölkerung, Tradition und Familie dienten dabei als Anknüpfungspunkte zur Konstruktion einer österreichischen Wunschgesellschaft.<sup>9</sup>

Im Austrofaschismus wurde, so lässt sich zusammenfassen, „Heimat“ ein weiteres Mal neu erfunden. Die 1934 formulierte Charakterisierung des Wiener Museums für Volkskunde als „Bollwerk“ kann demnach als Teil einer national konstruierten „österreichischen Abwehr“ gegen das nationalsozialistische Deutschland interpretiert werden. Als „Kraftspeicher“ (ders.) sollte es wohl einer ausgewählten „Volksgemeinschaft“ dienen in dessen politisch wie wirtschaftlich wie sozial schwierigen Zeiten.

Das Wiener Museum für Volkskunde mit seinen musealen Aufgaben und Praktiken – dem Sammeln, Bewahren, dem Interpretieren und Zeigen – ist bislang in der Forschung kaum mit politischen Systemen in Beziehung gebracht worden. Somit ist auch die Frage nach einer spezifisch ideologischen Wissensproduktion des Museums und seiner Akteure und Akteurinnen etwa in der Zeit des austrofaschistischen „Ständestaates“ bislang nicht gestellt worden.<sup>10</sup> Dies ist insofern bemerkenswert, als gerade die Etablierung der Volkskunde als Wissenschaft in Wien mit dem Verein und dem Museum für Volkskunde eng verbunden sind – ein volkswissenschaftliches Universitätsinstitut in Wien existierte erst ab 1939 – und die Volkskunde selbst immer wieder auch als eine Sammlungs- und Museumswissenschaft verstanden und beschrieben wurde. Ein möglicher Grund für diese Nicht-Auseinandersetzung mag auch in dem von Resentiments bestimmten Urteil Leopold Schmidts, dem richtungsweisenden Vertreter einer österreichischen Volkskunde der Nachkriegszeit, über Arthur Haberlandt zu suchen sein. Schmidt zeichnete für die Ära Arthur Haberlandt (1924–1945) das unspezifische Bild eines „erbärmlichen Musealwesens“<sup>11</sup> in der Landongasse wie er auch Haberlandts Identifikation mit dem NS-Regime zwar festhielt, aber nicht näher ausführte.<sup>12</sup>

Im Folgenden interessieren mich ausgehend von der Analyse materieller Kultur und in Anlehnung an Gottfried Korff und Mieke Bal die Expositionspraktiken sowie das Ereignis des Zeigens als öffentliche, auch affirmative Artikulation von Ansichten jener Personen, die wir als expositorische Akteure bezeichnen können. Das Museum verleiht diesen Personen kulturelle Autorität und die Objekte in den Räumen des Museums sind da, um die Aussagen dieser Akteure (in diesem Fall alle männlich) über das Format der Ausstellung zu ver-

9 Vgl. Anton Staudinger: Austrofaschistische „Österreich“-Ideologie. In: Tälös, Neugebauer: Austrofaschismus (wie Anm. 7), S. 28–52; Anna Schmitz: Propagandafotografie des „Ständestaates“. Die Darstellung Österreichs im austrofaschistischen Bild. Wien, Dipl. 2002.

10 Wie auch das Museum und seine Akteur/-innen während der Zeit des Nationalsozialismus und in den ersten Jahren der Zweiten Republik noch weitgehend unbelastet sind. Im Rahmen des in der Einleitung erwähnten FWF-Projekts wird diese Forschungsstücke bearbeitet werden. Erwähnt sei an dieser Stelle allerdings die fachgeschichtliche Arbeit von Herbert Nikitsch über den Verein für Volkskunde: Herbert Nikitsch: Auf der Bühne früherer Wissenschaft. Aus der Geschichte des Vereins für Volkskunde (1894–1945). Wien 2006.

11 Leopold Schmidt: Curriculum vitae. Mein Leben mit der Volkskunde. Wien 1982, S. 47.

12 Vgl. ebd., z.B. S. 116.

mitteln.<sup>13</sup> Am Beispiel zweier ausgewählter Dingkategorien sollen Verschiebungen in den Bedeutungszuschreibungen bzw. eine Veränderung des musealen Status der Dinge nachgezeichnet werden. Die Analyse von Präsentations- und Zeigerpraktiken geschieht unter Einbeziehung unterschiedlicher Quellen (u.a. Direktionsakten des ÖMV, wissenschaftliche bzw. populäre Textproduktionen, Fotografien, Zeitungsberichte) im Sinne der etwa von Rolf Lindner vorgestellten Kulturanalyse.<sup>14</sup> Sie ist dabei vernetzt, um die Fragen nach dem Verhältnis von staatlich konstruierter und gelenkter ständestaatlicher „Österreich“-Ideologie und der am Museum für Volkskunde praktizierten volkswissenschaftlichen Wissenschaft zu beantworten.

## 1. Der neue Wert der Weihnachtskrippe

Krippen waren von Beginn an bevorzugte Sammlungsobjekte für Volkskunde- bzw. Volkskunstmuseen. Auch das Wiener Museum für Volkskunde hatte schon bald nach seiner Gründung eine stattliche Sammlung an Krippen aus verschiedenen Ländern erworben. Franz Grishofer, einer der späteren Direktoren des Hauses, attestierte den frühen Sammlungs- und Museumsverantwortlichen ein ästhetisches, kulturgeschichtliches Interesse, der religiöse Charakter der Krippen oder deren Funktion im Ablauf des Kirchenjahres hingegen seien nicht ausschlaggebend gewesen für den Erwerb der Krippenobjekte.<sup>15</sup> Auch Leopold Schmidt, Museumsleiter von 1952 bis 1977 und in den 1930er-Jahren am Haus mit wissenschaftlichen Aufträgen betraut, resümierte über diese Sammlungsaktivitäten, dass die Museumsgründer die Krippen allgemein in den Bereich der gesammelten Volkskunst einbinden versuchten.<sup>16</sup>

Ein kunsthistorisch-ästhetisches Interesse, geknüpft an die permanente Suche nach Objekten mit regionalen Besonderheiten und auch Zuordenbarkeiten („Nordtiroler Krippe“, „Iglauer Krippe“ etc.) mag für die ersten Sammlungsjahrzehnte des Museums vor dem Hintergrund einer romantisierend-nationalen Volkskunde zutreffen. Krippen waren Teil der ständigen Schausammlung und erhielten dadurch auch keine Akzentuierung im Jahreslauf. In den 1930er-Jahren änderten sich allerdings, wie ich zeigen möchte, Funktion und auch Bedeutung der Krippenobjekte.

Im Winter 1930/31 – unter der Direktion Arthur Haberlandts – wurde zum ersten Mal eine Sonderausstellung mit Krippen geplant. Für die Organisation dieser Ausstellung wie auch für jene der Folgejahre zeichnete die Österreichische Heimatgesellschaft mit, wenn nicht gar hauptverantwortlich. Die ersten Krippenausstellungen waren möglicherweise nur in drei Räumen des Museums organisiert. Gezeigt wurden historische Krippen und Krippenfiguren, in Nachbarschaft zu Hingerglasbildern, Kacheln, Sternsingerrequisiten, Handschriften, Fotografien u.ä.m. aus dem eigenen Fundus. Externe Leihgaben sowie einige wenige zeitgenössische Objekte von Krippenkünstler/-innen ergänzten die Präsentation, die, so der hierfür eigens produzierte „Krippenführer“, die „volkstümliche österreichische Krippe jeder Art aus älteren Zeitaltern bis in die Gegenwart“<sup>17</sup> in den Mittelpunkt rücken wollte. Die Krippenausstellung 1933/34 hingegen wurde in acht der insgesamt 56 Museumsräume

13 Vgl. Gottfried Korff: Museumsdinge: Deponieren – Exponieren, hrsg. von Martina Eberspächer, Gudrun M. König, Bernhard Tschöten. Köln, Weimar, Wien 2002, S. 32ff; Mieke Bal: Kulturanalyse. Frankfurt a. M. 2006.

14 Rolf Lindner: Vom Wesen der Kulturanalyse. In: Zeitschrift für Volkskunde 99 (2003), S. 177–188.

15 Vgl. Franz Grishofer (Hrsg.): Krippen. Geschichte, Museen, Krippenfreunde. Innsbruck u.a. 1987, S. 10.

16 Vgl. Leopold Schmidt: Weihnachtskrippen in der Josefstadt. Sonderdruck 1960, S. 14.

17 Führer durch die Krippen-Ausstellung und das St. Pöltner Krippenspiel. Wien o.J., S. 1–7, hier S. 1.

präsentiert.<sup>18</sup> Organisiert auf zwei Stockwerken, zeigte man in den translozierten Stuben im Erdgeschoss – wie schon im Jahr davor – historische Krippen aus den eigenen Sammlungen. In den Räumen im Obergeschoss waren neben wenigen historischen Objekten zahlreiche zeitgenössische Krippen aus Wien, den Bundesländern und auch aus Südtirol ausgestellt, so etwa die Arbeit eines Brixener Krippenschneiders, die Zirbenholzkrrippe einer Tiroler Bildhauerin, Produkte der Gmundner Töpferwerkstätte, vom Christkindmarkt in Wien oder die Papierkrrippe eines Wiener akademischen Malers. Neben diesen als kunsthandwerklich verstandenen Objekten wurden auch einfache Krippenzeugnisse gezeigt, gefertigt von Schulklassen und Sozialprojekten. Diese Krippen waren grundsätzlich für den Verkauf gedacht, für die Verkaufsfunktion existieren Belege in den Unterlagen.

Was aber war nun ausschlaggebend für eine Funktionsverlagerung von der (jahreszeitlich ausgerichteten) historischen Krippenschau der frühen 1930er-Jahre (s. oben) hin zu einer Verkaufsausstellung mit zeitgenössischen Objekten vornehmlich österreichischer Provenienz?

Ökonomische Aspekte sind hier augenscheinlich, sie sind vor dem Hintergrund eines spezifisch österreichischen Heimatgedankens ins Treffen zu führen. Nationales Handwerk zu beleben und zu fördern war Programm der ständestaatlichen Wirtschaftspolitik und erinnert an die im ausgehenden 19. Jahrhundert propagierte Hausindustrie zur Steigerung des nationalen Leistungspotenzials.<sup>19</sup> Die Identifizierung Arthur Haberlandts jedoch mit den zeitgenössischen ständestaatlichen Bemühungen wird uns heute u.a. durch eine Verlagswerbung aus dem Jahr 1935 für das von ihm herausgegebene Werk „Volkskunde des Burgenlandes“ deutlich. Für sein Museum sei es wichtig, so Haberlandt, den „werkfertigen Ständen die Volksart Österreichs“ vorzuführen bzw. wiederzubeleben, indem es „Anknüpfungspunkte“<sup>20</sup> bzw. Anregungen für deren Tätigkeiten liefere. Die werktätigen Kreise bildeten seinem Verständnis nach Architekten, Kunstgewerbetätige, Handwerker, Wissenschaftler und Volksbildner.

Dass sich der ständestaatliche Wiederbelebungsgedanke vortrefflich mit den ökonomischen Eigeninteressen der an den Ausstellungen Beteiligten traf – bald schon zeigte sich, dass die Krippenausstellungen die meisten Besucher/-innen im Jahr anzulocken vermochten<sup>21</sup> –, darüber gibt uns ein Schreiben der Heimatgesellschaft, die ursprünglich die Krippenausstellung als Unterstützungslieferung für das finanziell angeschlagene Museum ins Leben riefen, Aufschluss:

„Dem Namen nach würde die Oesterr. Heimat Gesellschaft in Arbeitsgemeinschaft mit dem Museum für Volkskunde diese Weihnachtsausstellung [sic] veranstalten und müsste uns aus den Gesamteinahmen des Museumsbesuches vom 3. XII 1 – 7.1.34 ein Anteil von 50 % als Subvention zukommen, wobei wir vorschlagen, den

<sup>18</sup> Alle und neue Krippen. In: Wiener Zeitung, 12.12.1933, S. 7; Führer durch die Krippen-Ausstellung im Museum für Volkskunde Wien, 8. Bezirk, Laudongasse Nr. 17. Wien o.J. [1933], S. 1–8, hier S. 1.

<sup>19</sup> Der Begriff der Hausindustrie war in der Zeit, in der er von der „Volkskunst“ benutzt wurde, positiv besetzt. Bernhard Denke: Volkskunst und nationale Identität 1870–1914. In: Herbert Nitsch, Bernhard Teschöfen (Hrsg.): Volkskunst. Relektur der Österreichischen Volkskundetage 1995 in Wien (= Buchreihe der Österreichischen Zeitschrift für Volkskunde, 14). Wien 1997, S. 13–38, hier S. 27.

<sup>20</sup> ÖMV, Archiv, Ktn. 21/1935, Verlagswerbung für Arthur Haberlandt: „Volkskunde des Burgenlandes: Hauskultur und Volkskunst; hg. vom Kunsthistorischen Institut der Zentralstelle für Denkmalschutz im BMU, 1935.

<sup>21</sup> Die Krippenausstellungen gehörten zu den erfolgreichsten Ausstellungen der 1930er-Jahre: Im Dezember 1931 etwa vermerkte das Museum 1761 zahlende Besucher/-innen im Vergleich zu 253 im Monat davor. Die Krippenausstellung 1933/34, die in den Direktionsakten des Hauses durch Unterlagen am besten dokumentiert ist, hatte im Dezember 1933 1067 zahlende Gäste (im Vergleich zu 228 im November desselben Jahres). Vgl. ÖMV, Archiv, Besucherstatistiken 1930–1937.

Eintrittspreis für diese Zeit, an Wochentagen und Sonntag 50 Groschen [sic]. Kinder 20 Groschen [sic], zu erhöhen.“<sup>22</sup>

Neben der zweifellos ökonomischen Attraktivität, die diese Ausstellungen für die Veranstalter erkennen lassen – der Fokus auf nationalen Handwerk sicherte auch Subventionen des gleichgeschalteten Gewerbeförderungsinstituts – fügten sich gerade die Krippenausstellungen vortrefflich in die vom „Ständestaat“ konstruierte katholische „Österreich“-Ideologie. So sinnierte die vom Bundesministerium für Unterricht herausgegebene Zeitschrift *Österreichische Rundschau* über das eigenhändige Krippenbauen<sup>23</sup>:

„Krippenbauen ist ein heiliger Dienst und eine Schau in kleinste Dinge des Lebens und der Natur (...) und eine Schau in die Geschichte unserer Seele durch die Lebensalter der Kindheit, der Jugend, des Mannesalters und Faulebens bis in unser Geseinalter – und eine Schau in die Geschichte der christlichen Völker (...)“<sup>24</sup>

Hier kann an den bekanntesten zeitgenössischen Museologen und Konservator am Bayerischen Nationalmuseum, Georg Hager, erinnert werden. In seinem 1902 publizierten volkskundlich bzw. kunstgeschichtlich intendierten Kompendium über die Weihnachtskrrippe<sup>25</sup> beschrieb Hager diese als „Spiegel des Volkslebens“ in den christlichen Ländern. Anhand historischer Krippenfiguren ließen sich nicht nur die Eigenheiten nationaler oder regionaler Kleidung studieren, sondern auch der jeweilige „Volkscharakter“<sup>26</sup>. Der Unterschied zu Hagers Konzept der Volkskunde der Jahrhundertwende – Krippenkunst als überlieferte (deutsche) Tradition – und der Volkskunde, wie sie im Wien der 1930er-Jahre praktiziert wurde, liegt im aktiven Bemühen, Eigenes und somit Katholisches wiederzubeleben. So bewirbt das Museum die Krippenausstellungen nun als eine „das altertümliche und volksmäßige Brauchtum dieses im Volksgeheim gehaltenen Jahreschnittes veranschaulichende Sonderausstellung“. Diese ziele „im Sinne des Heimatgedankens“ auch insbesondere auf die Jugend, zu deren „Erbauung und Anregung“<sup>27</sup>. Das die alljährliche Krippenausstellung begleitende Krippenspiel, das übrigens wesentlich zum finanziellen Erfolg der Ausstellungen beitrug und u.a. von Leopold Schmidt zumindest anfangs mitorganisiert wurde<sup>28</sup>, solle den Besucher/-innen demonstrieren, „wie viel Schönheit und Humor in unserer alten Volkskultur verborgen ist“<sup>29</sup>.

Ähnlich den Intentionen des 1863 in Wien gegründeten Museums für Kunst und Industrie verstand sich nun auch das Museum für Volkskunde als Ort der Anregung und als Ort der Aus- und Weiterbildung. Auch wenn unklar bleibt, wie die Auswahl für einzelne Krippenobjekte erfolgte (die Gmundner Töpferwerkstätte etwa hatte zufällig von einem Geschäftsfreund von der Ausstellung erfahren<sup>30</sup>), übernahm das Museum durch die Präsentation und dem Verkauf des „Eigenen“ eine geschmackbildende Funktion für die

<sup>22</sup> ÖMV, Archiv, Ktn 19/1933, Mappe Korrespondenz Vereine, Robert Mucnjak an die Direktion des Museums für Volkskunde, 10.9.1933.

<sup>23</sup> Gekaufte Krippen werden in diesem Text als „vielfach minderwertige Fabrikware“ qualifiziert.

<sup>24</sup> Die Weihnachtskrrippe. In: Österreichische Rundschau 1 (1937), S. 32–34, hier S. 32.

<sup>25</sup> Georg Hager: Die Weihnachtskrrippe. Ein Beitrag zur Volkskunde und Kunstgeschichte aus dem Bayerischen Nationalmuseum. München 1902. Das Buch fand auch im Jahr seines Erscheinens Eingang in die Bibliothek des Wiener Museums für Volkskunde.

<sup>26</sup> Ebd., S. 140.

<sup>27</sup> Führer durch die Krippenausstellung (wie Anm. 17), S. 1.

<sup>28</sup> S. u.a. Jahresbericht des Vereines und Museums für Volkskunde für das Jahr 1932. In: Wiener Zeitschrift für Volkskunde 38 (1933), S. 45–52, hier S. 47.

<sup>29</sup> Führer durch die Krippenausstellung (wie Anm. 18), S. 7.

<sup>30</sup> Vgl. ÖMV, Archiv, Ktn. 19/1933, Mappe Museumaktivitäten, Gmundner Töpferwerkstätte an das Museum für Volkskunde, 31.10.1933.

vielen „Freunde der Weihnachtskrippe“.<sup>31</sup> Dabei wurde der Materialität der Krippe und den unterschiedlichen Hersteller/-innen breiter Raum gewährt, wie etwa die gleichzeitige Anwesenheit von Arbeiten eines akademischen Malers und eines Arbeitslosenhilfswerkes in der Ausstellung belegt.

Insbesondere ab 1933, so möchte ich zusammenfassen, erfährt die Krippe für das Museum in der Laudongasse eine Funktionsweiterung: Sie ist nicht mehr nur das nationale Volkskunst-Objekt; vor dem Hintergrund der Weltwirtschaftskrise und dem neuen politischen System wird sie zum kunsthandwerklich hergestelltem Verkaufobjekt, aber auch zum Nachahmungs- und Erbauungsobjekt und letztlich auch zum sozialen Objekt. Durch das Nebeneinander verschiedener Arbeiten lassen die Ausstellungen zur Weihnachtszeit Bemühungen seitens des Museums erkennen, die Krippe in den Köpfen der Städter und vor allem der Jugend als „gemeinsames Kulturgut“ zu verankern. Die Krippe sollte nicht nur zwischen den Generationen, sondern auch zwischen Land und Stadt und den sozialen Schichten harmonisieren. Krippenspiele und -lieder, dargebracht in den Räumen des Museums, wurden dem Publikum als „volkstümliches“ Beiwerk mitgeliefert, organisiert von national bzw. volkisch orientierten Verbänden am Haus. Sie intensivierten den Prozess der Verwandlung der Krippe vom volkstümlich interessanten Studienobjekt hin zum „Stimmungsobjekt“ zur Erbauung des christlichen, alpenländischen Gemüts. Krippenbauern, so weiß die Zeitschrift des Bundesministeriums, kann jede und jeder und die Volkskunde ist nicht mehr länger nur die Wissenschaft vom Verlust und vom Bewahren, nun aktiviert sie und produziert das Schöne und Gute zum Zwecke einer Kontemplation, die nicht in der Moderne des Urbanität, sondern im Traditionalen zu suchen ist. Hergestellt werden nicht mehr Räume des Vergleichs, wie sie noch in den 1920er-Jahren durch die am Museum verankerte und auch in der permanenten Krippenschau angewandten „vergleichenden Volkskunde“ gedacht wurden, vielmehr bildet der Aspekt des Eigenen bzw. des spezifisch Nationalen, der sich wiederum, wie wir gesehen haben, aus verschiedenen Komponenten speist, die Metazählung der Präsentation.

## 2. Die Stube im Austrofaschismus

Von der Krippenausstellung 1933/34 wissen wir, dass einige der größten und prächtigsten Krippen aus dem musealen Fundus in den Bauernstuben im Erdgeschoss aufgestellt waren. „Die Stuben sind unter den Krippen verschwinden“<sup>32</sup>, hält die *Wiener Zeitung* in ihrem euphorischen Ausstellungsbericht fest und Michael Haberlandt schrieb zu dieser Präsentation, dass die Bauernstuben „den trauten Eindruck der Krippen verstärken“<sup>33</sup>.

Im Wiener Museum für Volkskunde waren die Bauernstuben von jeher ein „begehrter Ort“. Diese Zinschreibung findet sich bei Arthur Haberlandt zumindest 1926 in einem Beitrag über die ins Museum translozierten Stubenobjekte:<sup>34</sup> Beschrieben wird die Stube mit dem Hinterladen-Ofen und ihre Funktion als Zentrum der Bauerfamilie, hier komme sie zusammen zur geselligen Gemütlichkeit und für die gemeinsame Mahlzeit. Auch wenn Haberlandt

in diesem Text den Verlust des „gemütlichen Platzes“ hinter dem Stubentisch für die Städter beklagt<sup>35</sup>, eine ideologische Verbrämung von Gemeinschaft und Familie ist nicht zu erkennen.

1934, in der ersten Nummer der *Österreichischen Rundschau*, einer neuen Zeitschrift mit altem Titel, herausgegeben von der Zentralstelle für Volksbildung im Bundesministerium für Unterricht (s. oben), veröffentlichte Arthur Haberlandt einen in vielerlei Hinsicht beachtenswerten Artikel. Als Wissenschaftler und „Volksforscher“<sup>36</sup>, als der er sich nun verstand und der nicht nur kritisch betrachteten, sondern vor allem Impulse zu neuem Schaffen<sup>37</sup> geben wollte, befasste sich der Wiener Museumsdirektor in diesem Text ausführlich mit dem Leben auf Österreichs Bergbauernhöfen, wobei insbesondere der Familie als der „ersten unmittelbaren volkhaften Schicksalsgemeinschaft“<sup>38</sup> und der „Hausgemeinschaft“ am bäuerliche Hof zentrale Bedeutung zukommen. Sie seien, so Haberlandt, „die Urkräfte des Volkes; die das Leben auf den Bergbauernhöfen gestalten“<sup>39</sup>. Die Stube charakterisierte er dabei als zentralen Ort für die Gemeinschaftsbildung, denn sie wecke und erhalte „Gemeinschaft bei der winterlichen Hausarbeit des Spinnens, Strickens und Nähens und beim Ausbesser der Hausgeräte“<sup>40</sup>. (Haberlandts Aufzählung will wohl weniger auf den Arbeitsalltag von Frauen verweisen als auf deren „Funktion“ zur Erhaltung und Belebung volkstümlicher Arbeiten.) In ihr wachse „geistiges Gut“, also Scherz und Spiel, Tanz und Musik oder auch das Geschichtenerzählen ebenso wie die „Poesie des Krippenbaus“<sup>41</sup>. Die antinüchternistische (und auch antimaterielle) Haltung des „Ständestaates“ tritt in diesem Beitrag in der gleichzeitigen Verneinung des „guten Buches“ zutage: In der bäuerlichen Stube sei das Lesen eines solchen nicht gemeinschaftsbildend und somit hemmend für das Mitteilung- und Gemeinschaftsbedürfnis.<sup>42</sup>

Ganz allgemein verhandelt der „Volksbildner“ und Volkskundler Haberlandt in diesem Text den ideologischen Kern einer Kultur, die sich durch Vortrefflichkeit auszeichne und deren Wesen durch „das Gemeinsame“ in „Schicksalsergebenheit“<sup>43</sup> gekennzeichnet sei. Analog zur ständestaatlichen Ideologie zog er für die Leser/-innen eine durchgehende Linie von der bäuerlichen Familie – die Dienstboten und Arbeiter/-innen auf dem Hof bleiben unerwähnt – als engstem Lebenskreis und als „echte“ und „wahre“ Gemeinschaft zu „Gebirgsvolk“ mit seinem „beharrsamem Volkstum und Lebenskreis“<sup>44</sup> bis hin zum „deutschen Volk“ als die größte wahre Gemeinschaft. In feinen Schattierungen kommt ein deutsch-nationale Gesinnung des Direktors zum Vorschein, nicht nur wenn er von jenen berichtet, die mangels Arbeit sich „hinaus ins Weite, vor allem ins deutsche Gesamtvolk“ zu orientieren hätten, sondern auch in der Huldigung Ludwig Jahns als den „Erwecker deutschen Volkstums“<sup>46</sup>.

35 Vgl. ebd., S. 52.

36 Arthur Haberlandt: Volkstum im Gebirg. In: Österreichische Rundschau I (1934), S. 16–24, hi S. 20.

37 Vgl. das Geleitwort des Bundeskanzlers Schuschnigg im selben Band. Kurt Schuschnigg: Zu Geleit. In: Österreichische Rundschau I (1934), o. S.

38 Haberlandt: Volkstum im Gebirg (wie Anm. 36), S. 17.

39 Ebd., S. 16.

40 Ebd., S. 17.

41 Ebd. Der in diesem Text angeführte Verweis auf die „dinarische Rassengrundlage“ übrigens, nach Haberlandt entscheidend sei für diese „besondere Gabe“ des Mittelens und Darstellens, rücken den Direktor in die Nähe Hans F. K. Günthers „Rassenkunde des deutschen Volkes“, die erstmals 1922 erschien.

42 Vgl. ebd.

43 Ebd., S. 20.

44 Ebd., S. 19.

45 Ebd., S. 20.

46 Ebd., S. 24.

31 Mit der im Jahr 1935 am Museum eingerichteten „Trachtenberatungsstelle“ werden die „volkstümlichen Bemühungen“ um die „Wiederbelebung der Volkskunst“, die von der Österreichischen Heimatsgesellschaft und dem Direktor des Museums initiiert und getragen wurden, offensichtlich. Zur volkstümlich-wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Gedanken der Wiederbelebung s. etwa Arthur Haberlandt: Zur Wiederbelebung der Volkskunst. In: Volksbildung. Zeitschrift für die Förderung des Volksbildungswesens in Österreich 5/6 (1933), S. 121–125.

32 Alte und neue Krippen. In: Wiener Zeitung, 12.12.1933, S. 7.

33 Führer durch die Krippen-Ausstellung (wie Anm. 17), S. 1.

34 Arthur Haberlandt: Unsere Bauernstuben. Ein Gang durch das Museum für Volkskunde. In: Kalender des Niederösterreichischen Bauernbundes (1926), S. 52–56, hier S. 52.

Die von Arthur Haberlandt 1934 dargelegte Nutzung der Stube ist kaum funktional und in keinster Weise sozial differenziert. Vielmehr wird der Wohnraum in einen ideologischen Ort der Familie als „Urkrat des Volksstums“<sup>47</sup> verwandelt. Die hier gezeichnete Stube als ideologische Keimzelle ist eine organisch gewachsene, auch werden Bezüge zur mythologischen Vorzeit vorgenommen. Wohnen wird nicht als Prozess verstanden, der gestaltet wird durch verschiedene Faktoren<sup>48</sup>, sondern als identitätsformende Gegebenheit. Das Wohnen in Haberlandts Stube ist Spiegelbild des vom „Ständestaat“ ausgerufenen sozialpolitischen Wertesystems.

1936 erhielt das Museum vom Verein „Deutsche Heimat“ ein umfangreiches Konvolut von Landschaftsaufnahmen, Fotografien von Bildstöcken, Gebäuden, Wohnräumen oder auch Personen in traditioneller Kleidung als Schenkung. Alle Aufnahmen sind älteren Datums, eine Fotografie aus diesem Fundus hat meine Aufmerksamkeit auf die Stube als Analyseobjekt im Museum gelenkt. Sie zeigt Geschwister bei der sogenannten Stubenarbeit und wurde 1910 in einer durch Hausindustrie geprägten Region in Oberösterreich aufgenommen.<sup>49</sup> Gemeinsam mit anderen Fotografien aus diesem Bestand war sie 1936 in der Schau „Volksstum im Bilde (30 Jahre Deutsche Heimat)“ in den Räumen des Museums ausgestellt.<sup>50</sup> Diese Fotografie möchte ich als inszenierte Bildproduktion bezeichnen, die den Herstellern als Träger bestimmter Botschaften dienen. Für uns heute ist sie ein Dokument nicht nur aus dem Jahr 1910, sie verweist auch in das Jahr 1936. In diesem Jahr wurde das Foto der Öffentlichkeit in den Räumen des Museums und in einem von diesem hergestellten deutsch-nationalen Zusammenhang gezeigt. Mag der ursprüngliche Kontext der Fotografie ein sozial- bzw. wirtschaftshistorischer gewesen sein<sup>51</sup>, 1936 veränderte sich der diskursive Raum zwischen dem Objekt und der Aussage: Wissensproduktion meint hier Ideologieproduktion und die bäuerliche Stube mit ihrem zentralen und offiziellen Element, dem Tisch mit dem Hausaltar, der sogenannten „Kultercke“ bzw. dem „Hergottswinkel“<sup>52</sup>, spielte dabei eine wesentliche Rolle. Die Fotografie mache die Ausstellungsbesucher/-innen zu Adressat/-innen „deutscher Kultur“ und kam gleichzeitig den kompensatorischen Bedürfnissen des städtischen Publikums auf der Suche nach einer Verklärung des einfachen Landlebens auf religiöser Grundlage entgegen.

47 Ebd., S. 16.

48 Vgl. dazu Elisabeth Katsching-Fasch: Wohnen als Forschungsfeld der Volkskunde. Gedanken und Aspekte. In: Helmut Eberhart u.a. (Hrsg.): Bauen – Wohnen – Gestalten. Festschrift für Oskar Moser zum 70. Geburtstag. Trautentfels 1984, S. 241–246, hier S. 242f.

49 S. Gertraud Liesentfeld: Löffel, Docken, Souvenirs. Auf den Spuren der Viechauer Hausindustrie. Geschichten zum Heimathaus. Wien 2005, S. 45. Die von den Holzwarenerzeugern bewohnten „Einhäuser“ wiesen eine niedrige Raumböhe und kleine Fenstern im Wohnbereich auf. Je nach Viechauer, die Drechselwaren herstellten, verfügten meist über eine eigene Werkstatt („Heimarbeit“). Die anderen (z.B. Schnitzer), arbeiteten auf der Heindelbank in der Stube („Stubenarbeit“). Ebd., S. 16 und S. 40.

50 Die Ausstellung zeigte „volkstümliche Denkmale in der Landschaft, hausgewerbliche Arbeit, Spiel- auführungen des Volkes von geistigen und weltlichem Götze, sudetendeutsches Volksstum, Trachten, Stellungen und Volkskunst aller Art“. ÖMV, Archiv, Ktn. 22/1936, Mapped Heimatschutz, Einleitung zu „Volksstum im Bilde“ 15.3.1936.

51 Die Fotografien wurden von Heinrich Schönwiese, k.k. Forst- und Domänenverwalter und diplomierten Forstwirt bzw. unter seiner Ägide angefertigt. S. Gertraud Liesentfeld: Viechauer Wäse. Studien zum Strukturwandel einer Hausindustrie in Oberösterreich mit besonderer Berücksichtigung der letzten 100 Jahre. Wien 1987, S. 22.

52 Schnurka-Rechenstamm teilt die bäuerliche Stube in zwei Hälften, in eine „offizielle und höher bewertete mit dem Tisch und dem Hausaltar“ und eine zweite Hälfte, die mit den beiden Eingängen und dem Stubentofen hinsichtlich des sozialen Geschehens weniger zentral erscheint. Vgl. Adelheid Schnurka-Rechenstamm: Wohnen in der Tragösser Stube um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. In: Helmut Eberhart u.a. (Hrsg.): Bauen – Wohnen – Gestalten (wie Anm. 48), S. 194.

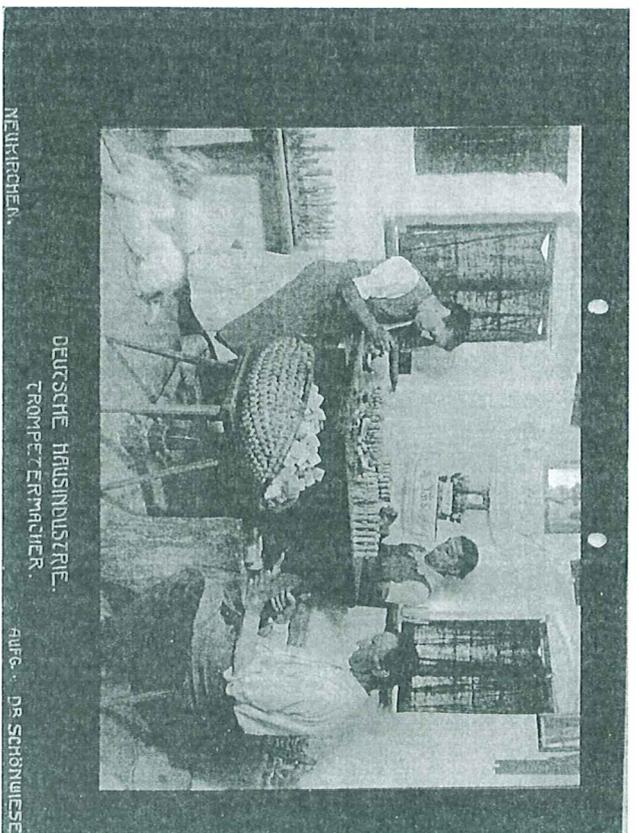


Abb. 1: Aufnahme von Heinrich Schönwiese, Neukirchen (Oberösterreich), 1910; 1936 inventarisiert und beschriftet als „Deutsche Hausindustrie“ © Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien (Inv.Nr. 8.289)

Allgemein, so kann angemerkt werden, wurde die Bauernstube im Austrofaschismus zur staatlich gepflegten Tradition.<sup>53</sup> Clemens Holzmeister, Architekt und Ideologe des „Ständestaates“, der übrigens in derselben Nummer der *Österreichischen Rundschau* wie Arthur Haberlandt einen ideologisch gefärbten Beitrag zu Landschaft, Handwerk und Kunst verfasste, war auch Ehrenmitglied des Vereins „Deutsche Heimat“ und z. B. Ausstellungseröffnung im Volkskundemuseum als Redner geladen. Holzmeister ließ sich die Veranstaltung entschuldigen – er hatte sich, wie es im Ausstellungsbericht des Vereins heißt, den Fuß verstaucht. Aber gerade Holzmeister war es gewesen, der zu jener Zeit neben anderen Architekten mit ruraler Herkunft die Bauernstube und auch den „Hergottswinkel“ zum Thema in der zeitgenössischen Architektur gemacht hatte.<sup>54</sup>

53 Vgl. etwa die ebenfalls in der *Österreichischen Rundschau* abgebildete Fotografie „Gebet v dem Essen“ des bekannten österreichischen Fotografen Rudolf Koppitz. Sie zeigt Personen traditioneller Kleidung in einer bäuerlichen Stube (mit „Hergottswinkel“) rund um einen Tisch versammelt. Österreichische Rundschau 2 (1934), S. 48.

54 Neben Clemens Holzmeister sind hier auch Franz Baumann, Siegfried Mazegg und L. Wetzelsbacher, alle Tirol, zu nennen. Für diesen Hinweis ebenso wie für den Hinweis auf c von Hans Döllgast mehrfach neu aufgelegte Buch *Alle und neue Bauernstuben. München 19 herzielten Dank an Walter M. Chromosta. Die hier auf S. 58 abgebildete Stube von Cleme Holzmeister zeigt zwar im Vergleich zu der etwa von Richard Wolfram festsagenachten diagonal Anordnung von Tisch und Ofen eine gänzlich veränderte Raumaufteilung, der „Hergottswinkel als religiöses Zentrum der Stube findet sich jedoch auch hier an der verbreiterten Wand be Essisch. Zu Richard Wolfram s. Schnurka-Rechenstamm: Wohnen in der Tragösser Stube (v Anm. 52), S. 188.*

### 3. Der Lauf der Dinge

Im Museum sind Dinge keine abgeschlossenen Entitäten, wie Lioba Keller-Drescher festhält:<sup>55</sup> Anhand der Weimarskulpture und der Bauern(-)Stube habe ich versucht nachzuzeichnen, wie und in welchem Rahmen Museumsobjekte zur Konstruktion bzw. Stabilisierung kollektiver Sinn- und Lebenswelten von den expositorischen Akteuren herangezogen wurden. Die Re-Kontextualisierung der Objekte zeige eine Verschiebung ihres Status und zwar von einer Beschäftigung mit Sachen im Kontext einer von Historismus geprägten Volkskunde hin zu „Kulturobjekten“ im Dienste eines deutschen Nationalismus österreichischer Prägung. Der Einsatz dieser Objekte im Museum als Trägermedien sozial-politischer bzw. ideologischer Botschaften kann also als eine zeitgebundene museologische Praxis beschrieben werden.<sup>56</sup>

Den Beweggründen, sich an diesem „ständestaatlichen Projekt“ zu beteiligen, liegen nicht nur ökonomische (die Abhängigkeit von Geldgebern), sondern auch ideologische Motive zu Grunde. Das Vertraute und das Behagliche, das die volkskundlichen Akteure den Krüppeln und Stuben attestierten, war selbstredend das Schöne, schon lange vor der Zeit des Austrofaschismus. In den 1930er-Jahren wurde „das Schöne“ im Wiener Volkskundemuseum jedoch spezifisch genutzt:<sup>57</sup> Volkskunst als Volkskultur erhielt im „Ständestaat“ massive politische Akzeptanz und Unterstützung und verengte sich gleichzeitig auf das Nationale und Deutsche. In den Räumen des Museums erfuhren die Betrachter/-innen der Objekte die hier beschworene Gemeinschaft als Gegebenheit bzw. als Schicksal. Für die Protagonist/-innen des „Ständestaates“ – und dazu dürfen auch die ausstellenden Akteure im Museum als eine vom Staat getragene Institution gezählt werden – war das Schaffen dieser Zugehörigkeit Projekt oder Ziel<sup>58</sup> und das Museum als Ort der öffentlichen Repräsentanz ein Mittel, diese zu erreichen. „Deutsche Kultur“ war jedoch nur dann wahr und gut, wenn sie innerhalb der „organischen Volksgemeinschaft“ produziert und von dieser auch konsumiert wurde. Das Behagen in der Volksgemeinschaft stand als kulturpolitischer Auftrag demnach stets im Vordergrund.

Die zunehmende Hervorhebung bzw. Verstärkung des Eigenen und Abweisung des Anderen, somit also die Verkleinerung vorwärtiger vergleichender Interessen der Ethnografie, wird am Beispiel anderer Ausstellungen des Museums offensichtlich: In der 1935 gezeigten Schau des nationalsozialistisch unterwanderten „Deutschen Schulvereins Südmärk“ zur „Schutz- und Kulturarbeit“ der deutschen Grenzlandaktivisten<sup>59</sup> etwa rücken die Karten der Sprachinselsforscher, Volkslied und Volksstanz mit klaren Botschaften in den Mittelpunkt. Bourdieus „System der Kraftlinien“<sup>60</sup> ist hier ein geeignetes Bild, wenn es darum geht, das Haus in der Landungasse als „Magnetfeld“ zu verstehen, in denen es zu Anziehungs- und

55 Vgl. Lioba Keller-Drescher: Das Versprechen der Dinge: Aspekte einer kulturwissenschaftlichen Epistemologie. In: Regula Kapp (Hrsg.): Verhandlungen mit (Musik-)Geschichte (= Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis 32/2008). Basel 2010, S. 235–247, hier S. 244.

56 Wie das Exponieren im Museum generell und zu jeder Zeit mit Politik und Öffentlichkeit in Beziehung zu setzen ist. Vgl. dazu den Beitrag von Lioba Keller-Drescher in diesem Band zu Sammlung als Ressource.

57 Vgl. die zeitgleich von Sigmund Freud in *Das Unbehagen in der Kultur* entworfenen Hilfestellung zur (kurzzeitigen) Linderung von den Nöten des Lebens. Freud empfahl den Genuss der Schönheit, die, wie er betont, oftmals auch das Unnutzige sein könne. Vgl. Sigmund Freud: Das Unbehagen in der Kultur. SA, Bd. IX, S. 212, 223.

58 Vgl. das Kapitel „Gemeinschaft“ in: Zygmunt Bauman: Flüchtige Moderne. Frankfurt a. M. 2003, S. 206.

59 Die Sonderausstellung „Kulturarbeit und Volksstum im Deutschen Grenzland“ wird im Mai 1935 eröffnet.

60 Pierre Bourdieu (1983), ziti. in Lindner: Vom Wesen der Kulturanalyse (wie Anm. 14), S. 181.

Abstoßungsprozessen kommt, die den „Teilchen“ ihren „Platz“ zuweisen.<sup>61</sup> Das Museum wird in seiner Ausstellungspolitik zu einem Ort völkischer Agitation am Rande der vom austrofaschistischen „Ständestaat“ deklarierten Legalität und spricht damit spezifische Kräfte in seinem städtischen Umfeld an, das *grosso modo* längst Abschied genommen hatte von Roten Wien.

Festzuhalten für die 1930er-Jahre ist schließlich auch die erstmalige Teilhabe von Verbänden bzw. externen Personen am Ausstellungsprogramm des Hauses wie auch an der Praxis des Ausstellens selbst. Die Autorität des Exponierens, das bislang den leitenden Wissenschaftlern am Haus vorbehalten war, führt auf diese Weise eine Erweiterung um das Ausstellungsprogramm des Museums zweifelsohne eine Dynamisierung. Das Wissen das hier über die Objekte generiert wurde, ist ein Zusammentreffen von volkskundlich akademischem und volkskundlich amateurlaichen Wissen. Beide „Wissensmilieus“ jedoch sind deutsch-national bzw. nationalsozialistisch gefärbt. Gemeinsam ergeben sie eine Gemengelage aus Identifikation und Zustimmung zur herrschenden Politik, die die Akzeptanz des Anschlusses an NS-Deutschland voraussetzt.

61 Vgl. ebd.

62 Den „Wissensmilieu“-Begriff verwende ich hier im Sinne von Dietzsch, Kaschuba und Scholz Irlitz. Für sie haben auch jene Akteur/-innen Anteil an der volkskundlichen Wissensproduktion die für die Erhebung, Anwendung und Verbreitung volkskundlichen Wissens von Bedeutung waren, also etwa Autor/-innen von Reiseleiterhandbüchern oder Heimatbüchern. Vgl. Ina Dietzsch Wolfgang Kaschuba, Leonore Scholz-Irlitz (Hrsg.): Horizonte ethnografischen Wissens. Ein Bestandsaufnahme. Köln u.a. 2009, S. 12f.