

Martin Scharfe

Augen-Wissen. Einige Überlegungen zur volkscundlich-kulturwissenschaftlichen Bildinterpretation¹

1. Vom Wissen des Körpers und der Sinne

Grundlage und Voraussetzung einer jeden Bildbetrachtung ist die Einsicht in Sinnlichkeit und Sinnengebundenheit des Menschen. Das Wissen beispielsweise – als Bearbeitung und Bewältigung von Welt – scheint eine Sache des Kopfes zu sein; doch wie kommt es in den Kopf hinein? Es sind die Sinnesorgane, welche die Welt in verschiedene Sinnesreize und Sinnesbotschaften auflösen und aufspalten: diese Organe befördern unterschiedliche Aspekte von Welt in uns hinein. Das Wissen also, das wir von der Welt haben können, läßt sich ebenfalls aufspalten: die Ohren vermitteln uns andere Erfahrung von Welt (Bachrauschen, Preßlufthammer, Stimme des Vaters am Telefon, Bachsche Fuge auf der Orgel gespielt, Autos an der Ampel anfahrend, Knurren unseres Magens, Knarren des Stuhls, auf dem ich sitze) als unsere Zunge, unsere Nase sagt uns anderes als unsere Augen. So wie es also ein Gedächtnis der Sinnesorgane gibt – ein Ohrengedächtnis, ein Zungen- und Gaumengedächtnis, ein Nasengedächtnis, ein Augengedächtnis (man denke an das wirklich unerklärliche Wunder, daß man eine Stimme am Telefon wiedererkennt, daß man ein Gesicht wiedererkennt: das Wunder des Wiedererkennens, das erst im Wahn oder vielleicht im höchsten Alter oder in der Todesstunde außer Kraft gesetzt ist): wie es also, sage ich, ein Gedächtnis der Sinnesorgane gibt, gibt es auch ein *Wissen* der Sinnesorgane – Ohrenwissen, Zungenwissen, Nasenwissen, ein Wissen der Haut, der Gliedmaßen und Glieder, des ganzen Körpers; und nicht zuletzt gibt es ein Wissen der Augen.

Doch den Sinnen und ihren Erfahrungen entspricht auch ein Objektives in der Außenwelt: zur Nase gehören Geruch, Duft, Gestank; den Ohren sind Geräusche zugeordnet, Lärm, Töne, Musik, gesprochene Worte; und den Augen entspricht das Sichtbare aller Art. Dabei genügt es im Augenblick und für unseren Zweck völlig, das Sichtbare nur als Stationäres zu betrachten und nicht als Bewegtes (als Bewegung, Vorgang, Film): wichtiger ist, daß wir unterscheiden zwischen dem, was von Anfang an da ist (und was wir gemeinhin als Natur bezeichnen: das Meer, die Berge, die Gestirne), und dem, was der Mensch als sichtbares Werk in die Welt setzt und als Kultur bezeichnet: Gebäude, Geschriebenes, konkretes Verhalten, bildhaft Gestaltetes. All dieses Kulturwerk ist Resultat der Auseinandersetzung mit Natur (das Haus macht uns unabhängig von der Witterung, die gesellschaftliche Regel macht uns unabhängig von den Trieben und Launen der einzelnen Subjekte), enthält also Erfahrungen, so daß man sagen könnte: Augen-Wissen ist die Aktivierung und Aneignung all jener Erfahrungen, die im sichtbaren Kulturwerk aufbewahrt und sedimentiert sind. Solche Aneignung, die meist unmittelbar mit der Wahrnehmung der Kulturdinge einhergeht, bezeichnen wir als Verstehen: etwa als ›Verstehen‹ einer Grußgebärde, eines Kirchturms oder der schwarzen Trauerkleidung unserer Nachbarn. Daß solches ›Verstehen‹ nicht vom Himmel fällt, sondern des so unauffälligen wie intensiven kulturellen Trainings bedarf (»Familiendekart«, sagte Herder; heute sprechen wir von Sozialisation oder Enkulturation), muß nicht eigens betont werden.

2. Tradition und Geschichte volkskundlicher Bildforschung

Der Ausdruck Augen-Wissen meint also bei genauerem Zusehen sehr viel mehr, hat einen viel weiteren Horizont und eine bedeutend größere Tiefe, als man zunächst meinen mag, und doch umfaßt er noch längst nicht alles, was die Kulturwissenschaft Volkskunde interessieren muß: die Volkskunde² als Wissenschaft von der Alltagskultur und ihrer Geschichte oder als Wissenschaft von den Bedingungen, Traditionen, Wirkmechanismen, Regeln und Formen der Alltagskultur – oder wie immer wir sie umschreiben wollen. Wenn aber schon das hier vorläufig so benannte Augen-Wissen nur einen Teil (wenn auch einen großen und bedeutsamen Teil!) des volkskundlichen Interesses trifft: um wie viel weniger werden Bild-Schaffen und Bild-Verstehen, soweit sie sich in den Rahmen alltäglicher Kultur einfügen, im Zentrum volkskundlicher Bemühung stehen können; oder richtiger gesagt: Man darf nicht *Selbstverständlichkeit* eines volkskundlichen Interesses an Bildbeschreibung, Bilddeutung und Bildwirkungsanalyse voraussetzen (wenn sie auch sehr wohl zu begründen wäre!).

Diese komplizierten wissenschaftstheoretischen Verhältnisse, mehr noch aber die – aufs Ganze gesehen – aufregenden, ja fast atemberaubenden Wandlungen des volkskundlichen Interesses selbst (vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg) spiegeln sich in der Geschichte volkskundlicher Bildforschung ab – wie könnte es auch anders sein. Man muß die Phaseneinteilung, die ich vorschlage, gewiß nicht für der Weisheit letzten Schluß halten; doch die eine oder andere Verwerfung wird jeder aufmerksame Beobachter der Entwicklung feststellen können. Ich für mein Teil schlage vor, drei hauptsächliche Entwicklungsphasen zu unterscheiden, die ich vorläufig und behelfsmäßig benenne als: ursprüngliches Bildinteresse, Bildforschungsanomie und neues Bildinteresse.

2.1. Ursprüngliches Bildinteresse. — Wenn man freilich wissenschafts-historiographisch von ›ursprünglichem‹ volkskundlichem Bildforschungsinteresse reden will, muß man den Ausdruck zugleich auch wieder denunzieren: denn dieses historisch ältere Interesse war borniert insofern, als es weitgehend identisch war mit Interesse an ›Volkskunst‹, etwa an Motivbildern oder Malereien auf sogenannten Bauernschranken; nicht einmal die Befassung mit Imagerie populaire war selbstverständlich. So sehr also Forschergestalten wie Wilhelm Fraenger und vor allem Adolf Spamer die heutige Sicht der Wissenschaftsgeschichte zieren, so deutlich muß doch zugleich ihre Ausnahmestellung betont werden. Erst als nach dem Zweiten Weltkrieg (besonders seit den späten Fünfzigern und frühen Sechzigern) Zweifel aufkamen, ob man denn noch von ›Volk‹ reden dürfe und könne, anders gesagt: als immer deutlicher wurde, daß ›Volk‹ – modern und modisch gesprochen und mit einer Metapher unserer Tage – eine ›Konstruktion‹ war und ist: da wurde langsam klar, daß auch Begriff und Vorstellung von ›Volkskunst‹ eine ›Konstruktion‹ gewesen waren. Diese tiefgehende theoretische Verunsicherung führte zu einer zweiten Phase des volkskundlichen Umgangs mit dem Bild – man mag sie bis in die Mitte der achtziger Jahre reichen lassen –, die man als die Zeit der Bildforschungsanomie bezeichnen könnte.

2.2. *Bildforschungsanomie*. – Ich meine, daß sich dieser Zustand unserer Wissenschaft – eine Phase ohne Orientierungssicherheit – in dreierlei verschiedenen Tendenzen gezeigt hat. Die erste Tendenz könnte man *Ghettoisierung* nennen: Bildforschung war nicht als Grundlage oder doch wenigstens als integrierter Bestandteil von Kulturforschung begriffen; sie zog sich vielmehr, als Spezialität von Spezialisten, in wissenschaftliche Ghettos zurück – Kennerinnen und Kenner der Szene denken an die ehemalige Volkskunst-Kommission der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde oder an das international agierende SIEF-Bildkomitee (SIEF bedeutet: Société Internationale d’Ethnologie et de Folklore). Eine zweite Tendenz ließe sich *Instrumentalisierung* nennen: das Bild geriet zwar durchaus in den Blick des Interesses – doch nicht *als Bild*, sondern (wie das verräterische Wort lautete) als ›Quelle‹, das heißt: Dem Bild kam lediglich dienende Funktion zu in sächlichem Interesse, es wurde benutzt als Detail-Lieferant in positivistischer Absicht oder gar bloß als Illustration. So ist es kein Wunder, wenn nun als dritte Tendenz der Bildforschungsanomie *Verflüchtigung* behauptet wird – Verflüchtigung als Konsequenz jenes in den späten Sechzigern aufkommenden und die Siebziger beherrschenden Funktionalismus: auf die Bilder selbst, wurde postuliert, komme es nicht an; bedeutsam seien allein die Funktionen, die sie für die Menschen hätten. Diese Betonung der Funktion, dieser volkswundliche Funktionalismus konnte zur Folge haben – und hatte zuweilen zur Folge –, daß die Bilder unwichtig wurden, daß sie sich verflüchtigten und (trotz ausschweifender Rede *über* Bilder) faktisch aus dieser Art Forschung verschwanden. Es gibt Bild-Studien aus jener Zeit, die zwar Tabellen und Kurven und ›wissenschaftliche‹ Graphiken in großer Zahl enthalten, aber keine vernünftige Bildreproduktion und keine einzige ausführliche Bildbeschreibung.

2.3. *Neues Bildinteresse*. – Es wäre natürlich naiv und wider alle Erfahrung, wollte man eine dritte Phase (ich nenne sie ganz simpel und vorläufig, wie es sich für denjenigen gehört, der noch nicht den Überblick hat: neues Bildinteresse) unumstößlich auf eine Jahreszahl datieren: diese jüngste Phase, die sich durch ein prinzipielles – also weder spezialistisches noch funktionalistisches – Interesse an Bild und Bildforschung auszeichnet, ist erstens noch nicht sehr ausgeprägt wahrzunehmen, und zweitens hat sie natürlich ihre Vorstufen. Immerhin hat sie schon Anfang der achtziger Jahre Ausdruck gefunden im wichtigen Buch »Bildlore. Studiet av folkliga bildbudskap« (1981) des schwedischen Volkskundlers Nils-Arvid Bringéus (im Untertitel etwa: Studie über die Botschaft volkstümlicher Bilder; in der deutschen Übersetzung und Ausgabe von 1982 ist der Titel leider sprachlich verhunzt als: »Volkstümliche Bilderkunde«) – allein schon die Bemühung um einen neuen Begriff ist zu würdigen und kündigt die neue Phase an: Bild-Lore (also etwa: Bild-Kunde), ein immerhin schon in die neue schwedische Nationalenzyklopädie aufgenommenes Kunstwort, ein Kompositum aus dem schwedischen (skandinavischen) und deutschen Wort Bild und dem englischen Lore (wie in Folk-lore)³, signalisiert das neue Interesse.

Man möchte schon die Entdeckung der Waren-Eigenschaft des Bildes seit den sechziger, siebziger Jahren in der Folge der nicht zuletzt kulturwissenschaftlich so fruchtbaren Kapitalismuskritik jener Jahre unter die Verbote eines neuen Bildinteresses einreihen; jedenfalls hat etwa Wolfgang Brückners Studie über »Die Bilderfabrik« (1973) zu neuer Sensibilität in bezug auf Bildmotive und Bildästhetik führen

müssen. Zu diesem ersten Impuls – *das Bild als Ware* – trat ein zweiter, scheinbar ganz entgegengesetzter und faktisch doch eng zugehöriger: die Wiederentdeckung der *alltagsästhetischen Kreativität der Individuen*; sowohl im deutschen Osten als auch im deutschen Westen, sowohl unter der Fahne des ›bildnerischen Volksschaffens‹ als auch unter derjenigen der ›Laienkunst‹, kam es zu neuer wissenschaftlicher Wertschätzung des Bildes. Als eher subkutan wirksam dagegen mag man den Impuls einschätzen, der von der Kenntnisnahme und den frühen Analysen der *Massenmedien* ausging: zwar ging es stets und selbstverständlich auch um die Bilder in Tageszeitungen, in Illustrierten, in der sogenannten Trivalliteratur, in der Werbung, in Film und Fernsehen; doch ist nur schwer zu erkennen, auf welche Weise diese Bemühungen auch ein generelleres Interesse am Bild stimuliert haben. Deutlicher wahrnehmbar indessen (nämlich *expressis verbis* formuliert) ist ein vierter Strang des neuen Bildinteresses unter dem Etikett einer *Visuellen Anthropologie* – freilich ist hier, wie so oft, zu beobachten, daß den wohlklingenden Absichtserklärungen und Selbstnennungen (bis jetzt wenigstens) noch wenig substantiell voranweisende und überzeugende Versuche gefolgt sind.

3. Zu Spezifik und Profil volkskundlich-kulturwissenschaftlicher Bildforschung und Bildinterpretation

Vielleicht ist es aufgrund der grob skizzierten wissenschaftshistorischen Erfahrungen und vor dem Hintergrund eines neu erwachenden volkskundlichen Bildinteresses erlaubt und möglich, vorsichtig eine vorläufige Bilanz zu ziehen – ihr apodiktischer Ton soll nicht darüber hinwegtäuschen, daß es sich um Thesen – sechs Thesen – handelt, die zur Diskussion stehen. Ich beginne mit zwei Thesen zum volkskundlichen *Umgang mit Bedeutung und Funktion des Bildes*:

3.1. *Bedeutungsanalyse*. – Als *Kulturwissenschaft* befaßt sich Volkskunde mit kulturellen Objektivationen, also auch mit Bildern und der in den Bildern selbst beschlossenen liegenden Bedeutung. Dies zu betonen ist keineswegs eine Selbstverständlichkeit, hat sich doch in den letzten Jahrzehnten die Funktionsanalyse derart in den Vordergrund geschoben, daß sie weithin als die allein legitime volkskundliche Methode auf diesem Gebildesektor angesehen wurde.

3.2. *Funktionsanalyse*. – Denn als *Sozialwissenschaft* (ein Interessenaspekt, der sich besonders seit den späten Sechzigern auszubreiten begann) interessiert sich Volkskunde in besonderer Weise für den »Sitz im Leben« (so der schöne Ausdruck des Alttestamentlers Hermann Gunkel), den die Bilder haben – also, moderner gesprochen, für ihre Funktionen im Alltag, für ihre Funktionen in sozialen Gruppen und Klassen, für ihre verschiedene Funktion hinsichtlich der Geschlechter, für ihre wechselnden Funktionen im Wandel der historischen Epochen. Gemeint ist also, so kann man hin und wieder lesen, ein ›Verbraucherstandpunkt‹, den die Wissenschaft einnimmt, indem sie den Gebrauchszusammenhang des Bildes in den Blick nimmt und somit die Freiheit gewinnt, den sogenannten Kitsch, den sogenannten Schund ernstzunehmen, das Massenhafte allein der Quantität wegen in die Betrachtung einzubeziehen wie auch das scheinbar Banale und das vermeintlich Triviale.

Wer sich nun in der Lage sieht, die vorgeschlagene Unterscheidung zwischen Bedeutung und Funktion zu akzeptieren – Bedeutung als eine Qualität, als Potential, das der kulturellen Objektivierung selbst innewohnt oder anhaftet oder zukommt; Funktion als eine Qualität, welche die kulturelle Objektivierung, also das Bild, für bestimmte Nutzer hat oder entfaltet –: der findet sich auch vor unterschiedliche methodische Konsequenzen gestellt – er wird zumindest theoretisch die Bildbedeutungsanalyse von der Bildfunktionsanalyse trennen. Letztere meinte die Analyse tatsächlicher Meinungen und tatsächlicher Wirkungen – womit auch gleich gesagt ist, daß die beiden unterschiedlichen analytischen Zugänge auch unterschiedlicher Empirien bedürfen. Jedenfalls ergeben sich aus der fachspezifischen Betonung von Gebrauch und Nutzung zwei weitere Thesen zum variablen Horizont oder zur Perspektive der Analyse – man könnte auch sagen: zum *Verhältnis von Detail und Gesamtzusammenhang*.

3.3. *Bagatellen-Analyse*. – Da die Volkskunde zunächst kein ›qualitatives Gewissen‹ hat und haben muß (denn sie ist fürs erste freigestellt vom Auftrag, künstlerische Qualität zu beurteilen und dieses Urteil zu begründen), ist sie offen für das scheinbar Nebensächliche: sie darf ein beliebiges Detail und Bagatell (das sich damit natürlich als *vermeintliches* Bagatell entpuppt) herausgreifen, isolieren und wie unter dem Mikroskop betrachten.

3.4. *Kontext-Analyse*. – Doch diese ›mikroskopische‹ oder ›Bagatellen-Analyse‹ bedingt zugleich auch ihr Gegenteil: eine ›teleskopische Analyse‹ sozusagen, die zwar vom konkreten Bild ausgeht, sich dann aber alsbald davon löst und die möglicherweise weit entfernten Horizonte des Kontextes wie mit einem Fernrohr absucht.

Leser und Leserinnen, die nun argwöhnen, diese beiden Thesen oder Aspekte seien doch allzu nah an dem, was soeben als Instrumentalisierungstendenz kritisiert worden ist, haben vielleicht nicht einmal unrecht – in der Tat ist die volkskundliche Einfärbung des hier sicher grob skizzierten Verhältnisses zum Bild unverkennbar. Als die Volkskunde in der Nachkriegszeit und besonders seit den siebziger Jahren ihren erschütterten Standort neu zu bestimmen und ihr Profil zu schärfen suchte, tat sie das mit dem damals innovativen Hinweis auf ihren sozialwissenschaftlichen Charakter. Seither gehört es zum volkskundlichen Selbstverständnis (um nicht zu sagen: zum Dogma!), zwei harte Postulate zu äußern in bezug auf kulturelle Objektivierungen mit Kunstqualitätscharakter: Diese und jene Objektivierung, pflegen wir unseren Studierenden einzuprägen, ist Kunst, ist gar ›hohe Kunst‹, ›hohe Literatur‹ – sie geht uns nichts an (erstens), sie gehört ins Territorium der Kunst-, Musik- oder Literaturwissenschaft, wir ziehen sie gar nicht in den Bereich unserer Betrachtung ein. Und zweitens: Sollten wir doch einmal unangenehmerweise damit konfrontiert werden – so dozieren wir weiter –, dann hüten wir uns strikt vor einem ästhetischen Werturteil.

So wichtig es nun wäre, auf Gründe und Begründungen dieser doppelten Abstinenz zu reflektieren: die Erörterung führte an dieser Stelle entschieden zu weit. Es soll nur festgehalten sein, daß die auf Kunstqualität bezüglichen volkskundlichen Positionen der siebziger Jahre von der Entwicklung des Faches hin zu einer allgemeinen Kulturwissenschaft historisch überholt zu sein scheinen. Es sind also zwei Thesen zum neuen *volkskundlichen Umgang mit Kunstqualität* zu formulieren:

3.5. *Objektauswahl.* – Hinsichtlich des Einbezugs kultureller Objektivierungen in die volkskundliche Analyse kann künstlerische Qualität kein Ausschließungsgrund mehr sein, weil Gültigkeit und Aussagekraft der Forschungsergebnisse sonst unzulässig eingeschränkt wären. Wir wollen also Bilder nicht mehr allein deshalb aus der Betrachtung ausschließen, weil sie *gute* Bilder sind.

3.6. *Werturteil.* – Damit ist freilich das alte volkskundliche Gebot der Enthaltung von Urteilen über künstlerische Qualität nicht mehr schlüssig, denn Qualität ist nicht von der inhaltlichen Bedeutung eines Bildes abzutrennen: was überzeugend zum Ausdruck gebracht ist, ist eben anders zum Ausdruck gebracht (das heißt: es drückt auch etwas anderes aus!), als wenn dies stümperhaft oder verstümmelt geschehen ist.

4. *Warum die Kulturwissenschaft Volkskunde die Bilder stärker berücksichtigen muß*

Es bleibt mir zum Schluß der Auftrag, ein Plädoyer für stärkere volkskundliche Beachtung der Bilder abzugeben – eine gewisse Inkonsequenz, werden Leserinnen und Leser denken, die meine Argumentation aufmerksam verfolgt haben, derzufolge Bild-Schaffen und Bild-Verstehen nicht im Zentrum des volkskundlichen Interesses stehen können. Aber Konsequenz ist oft einfach banal und kalt und ohne Reiz, während die Reibung der Inkonsequenz den Zunder der wissenschaftlichen Konventionen zum Entflammen bringen kann. Ich versuche mein Plädoyer mit drei völlig unterschiedlichen Argumenten zu stützen.

4.1. *Das Bild als Ausdruck und Kulturgebärde.* – In den kulturellen Objektivierungen liegt der fast unermeßliche Erfahrungsschatz (man möchte sagen:) der Menschheit beschlossen; das ist bekanntlich ein Gedanke, der das Spätwerk Karl Poppers beherrscht: »Welt 3« (in der Sprache Poppers) besteht aus der Summe der Objektivierungen, welche die Menschen von sich selbst abgesondert haben, damit sie nun ihr eigenes Dasein führen jenseits des vergänglichen Lebens. Insbesondere in den Bildern, so könnte man den Gedanken fortsetzen, sind Wissen und Erfahrung, Gedanken- und Gefühlsarbeit, Reflexionen, Kulturstimmungen und Kulturaffekte aufbewahrt: Eindrücke, die im Bild Ausdruck werden. Das Bild ist (um einen heute vergessenen Gedanken des Volkskundlers Friedrich Sieber aufzunehmen) »Kulturgebärde«. Wenn sie erstarrt ist, ist sie wieder zu verflüssigen; das in der kulturellen Objektivierung Bild Gefesselte soll wieder befreit werden; die fossilisierte Erfahrung wollen wir aufs neue herauspräparieren: alles spricht für eine stärkere Berücksichtigung der Bilder zum Nutzen kulturwissenschaftlicher Erkenntnis.

4.2. *Sprach-Bild und Bild-Bild.* – Wer immer heute einen wissenschaftlichen Kongreß unseres Faches (nur unseres Faches?) besucht, wer immer einen neu erschienenen Tagungsband in die Hand nimmt mit den Papier und Druckschrift gewordenen Resultaten angestrengter und neuester wissenschaftlicher Bemühung, dem wird eine bestimmte Art von Wissenschaftssprache auffallen, welche sich wie Mehltau über die Gedanken gelegt hat – eine Meta-Sprache, die wie ein terminologisches Tarnnetz über die Ideen gezogen und gezurrt ist und diese Ideen zudeckt, lähmt und erstickt, eine falsch verstandene Theoretisiererei und Begriffsklopferei, welche die Texte grau und

staubig macht und den Gedankenwitz, sofern er vorhanden war, längst zu trocken zähem Leder gegerbt hat: es scheinen allenthalben (wie Nietzsche einmal gesagt hat) die Strumpfwirker des Geistes am Werk, die ihre mühsam eingepackte Geheimsprache mit Wissenschaft verwechseln. Wer aber sagt, daß Wissenschaft grau und öd und trocken sein muß? Wer hat ihr das Dutzendhafte verordnet, und wer gebietet den Gebrauch der obligatorischen Floskeln? Wer hat die Sinnlichkeit aus ihr vertrieben und die Bilder? Da wäre dann die Hoffnung (Hoffnung, nicht Sicherheit), daß die Bild-Bilder auch die Sprach-Bilder belebten, und daß ein wenig Auslieferung an Sinnlichkeit den Schranzenwahn in die Schranken wies.

4.3 Erfahrungen der Dialektik: drei Blicke. – Erfahrungen mit dem Deutungsgeschäft von Bildern führen mich zu einem dritten Argument, das göltiger sein mag, als es zunächst den Anschein hat: es kann sein, daß die Behauptung einer dialektisch sich steigernden Analyse sich keineswegs bloß auf das Bildgenre bezieht, aus dem sie gewonnen wurde: sogenannte Volkslebenbilder. Volkslebenbilder sind Darstellungen des Volkslebens aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert, und zwar keine ironischen oder gar hämischen Darstellungen, sondern Bilder mit Sympathie – wir denken an Frauen in Trachtenkleidung, an ländliche Verrichtungen, Feste aller Art, andächtige Situationen, Bräuche und Gewohnheiten des Volkes; es gibt solche Bilder aus allen deutschen und europäischen Regionen. Lehrreich ist nun die Geschichte des wissenschaftlichen Blicks auf solche Bilder. Nahm sie ein erster Blick für bare Münze, indem er sie auf positivistische Weise zur Quelle erklärte, aus der »Informationen« über diesen und jenen Sachverhalt zu ziehen seien (*So* sahen die Häuser aus und *so* die Trachten des Volkes!), so unterstellte ihnen ein zweiter Blick Täuschung und ideologische Verdrehung, ja bewußt erweckten Schein oder gar schlicht Lüge; die Bilder galten nun nicht mehr als Aussagen über ländliche Kultur, sondern als bürgerlich-städtisches Konstrukt oder, genauer und bei Licht besehen, als Selbstdarstellungen des Bürgertums in ländlicher Maskierung. Erst ein dritter, jüngster Blick läßt uns ahnen, daß sich Erkenntnis nicht in einfacher These oder Antithese erschöpft: die Volkslebenbilder sind zwar keineswegs direkte Abspiegelung dieses Volkslebens, aber sie sind deshalb noch lange nicht bloße Projektion bürgerlicher Kulturbedürfnisse; sie enthalten vielmehr – Wahrheit in bestimmter Dosierung. Sie herauszufiltern ist gewiß ein schwieriges Geschäft. Doch es könnte sein, daß die Bilder – und zwar alle Bilder – ein besonders dankbares Operationsgebiet für dieses methodologische Geschäft sind.

Anmerkungen

- 1 Mit solchen Überlegungen habe ich meine Vorlesung des Wintersemesters 1999/2000 »Augen-Wissen. Volkskundlich-kulturwissenschaftliche Bildinterpretationen« eingeleitet (Marburg, 26. Oktober 1999).
- 2 Gemeint ist damit das Fach, wie es an den deutschsprachigen Universitäten vertreten ist, auch und gerade in seinen moderneren Benennungen wie *Ethnologia Europaea*, Empirische Kulturwissenschaft, Europäische Ethno-

logie/Kulturwissenschaft, Europäische Ethnologie, Kulturanthropologie. In diesem Aufsatz verwende ich in der Regel die traditionelle Bezeichnung Volkskunde, wie sie sich auch in den Benennungen zentraler Institutionen (wie: Deutsche Gesellschaft für Volkskunde, Zeitschrift für Volkskunde) erhalten hat.

- 3 Ich danke Prof. Dr. Nils-Arvid Bringéus, Lund, für seine brieflichen Erläuterungen vom 29. November 1999.