

# WIRKUNGSGESCHICHTE/N. NEUE PERSPEKTIVEN AUF DIE ENTSTEHUNG VOLKSKUNDLICHER SAMMLUNGEN

Brigitte Heck

Im Verlauf ihrer über 150-jährigen Geschichte haben sich kulturhistorische Museen im heutigen Verständnis als Speicher exzeptioneller Kulturgüter wie auch als Orte von Bildung und Event gesellschaftlich fest etabliert. Aus unserem Alltag sind sie nicht mehr wegzudenken und genießen eine hohe gesellschaftliche Akzeptanz und Glaubwürdigkeit.<sup>1</sup> Dazu trug wesentlich bei, dass sich ihre Funktion als Vermittler von herrschaftlicher Repräsentation zu solchen von Reflexion und Identifikation einer Bürgergesellschaft mit Vergangenheit und Gegenwart gewandelt hatte. Es ist essentiell und beeinflusst unsere Arbeit bis heute, wie sich die Bedeutsamkeit der Museen ausbildete und transformierte, unter welchen Bedingungen historische Volkskundesammlungen entstanden, das museale Feld bespielten und Wirkung entfalteten. Dies vollzog sich wesentlich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und damit aus globaler Perspektive betrachtet auf dem Höhepunkt der europäischen Kolonialherrschaft. Zeitgleich fand in den neu konstituierten deutschen Mittelstaaten als Teil ihrer Identitätskonstruktion die materielle Kultur ländlicher Bevölkerungskreise Eingang in sich ausbildende Zentralsammlungen und damit eine Innenschau statt. Da die Gleichzeitigkeit beider Phänomene zu Verschränkungen führte, soll auf diesen Prozess nun ein etwas anderer Blick gerichtet und danach gefragt werden, ob etwa die Postkolonialismusdebatte der Sammlungsforschung neue Ansätze liefern kann, wie sie Helmut Groschwitz entwickelt hat.<sup>2</sup> Die Frage ist, wie der Kolonialismus in den Herkunftsgesellschaften hinsichtlich der Wahrnehmung, Erschließung und nachgeordneten Musealisierung der eigenen ruralen Kulturen begleitet wird.<sup>3</sup> Es geht konkret um Macht- und Blickregime bei Wissensproduktion und »Traditionslenkung«<sup>4</sup> sowie um frühe fachliche Formierungen und Routinen bei der »Produktion kultureller Bedeutsamkeit«.<sup>5</sup> Dazu sollen exemplarisch die Feldforschungen und

- 
- 1 Markus Walz (Hg.): *Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*. Stuttgart 2016.
  - 2 Helmut Groschwitz: *Postkoloniale Volkskunde. Eine Annäherung über das Museum*. In: Johanna Rolshoven/Ingo Schneider (Hg.): *Dimensionen des Politischen. Ansprüche und Herausforderungen der Empirischen Kulturwissenschaft*. Berlin 2018, S. 263–277.
  - 3 Anna-Maria Brandstetter: *Dinge und Theorien in der Ethnologie: Zusammenhänge und Berührungspunkte*. In: Iris Edenheiser/Larissa Förster (Hg.): *Museumsethnologie. Eine Einführung. Theorien, Debatten, Praktiken*. Berlin 2019, S. 52–69.
  - 4 Ina Maria Greverus: *Auf der Suche nach Heimat*. München 1979, S. 168.
  - 5 Markus Tauschek: *Kulturerbe. Eine Einführung*. Berlin 2013, S. 94 f.

Akquisitionen einer historischen Volkskunde zwischen 1860 und 1900 im Großherzogtum Baden in den Blick genommen werden. Anhand von drei Beispielen geht es dabei um Zuschreibungs- und Überlieferungspraxen immateriellen und materiellen Kulturguts. Es ist dies die Erhebung regionaler Trachten in den Jahren 1861 bis 1869, deren folklorisierende Inszenierung während des Karlsruher Historischen Festzuges von 1881 und die Durchführung einer volkskundlichen Sammlung von 1890 bis 1899.

## Der Handlungsraum

Das Großherzogtum Baden, im deutschen Südwesten an der Grenze zu Frankreich und der Schweiz gelegen, war zwischen 1803 und 1819 aus einer Vielzahl vorher souveräner geistlicher und weltlicher Herrschaften heraus neu konstituiert worden. Was nun als badisch tituliert wurde, musste politisch, rechtlich und in der Verwaltungspraxis neu geregelt werden. In gleichem Maße wurde der kulturelle und lebensweltliche Flickenteppich systematisch badisch eingefärbt. Die dafür notwendige Zentralisierung von Einrichtungen und Maßnahmen betrafen im 19. Jahrhundert auch den Bereich Kultur und seine sich neu ausbildenden Felder Denkmalpflege und Museumswesen. Museen fungierten als »Agenturen von Nationalität und Regionalität«.<sup>6</sup> Dazu wurde »Heimat« als staatspolitische Kategorie gesetzt, sollte im »Badener« Gestalt annehmen und dem territorialen Raum eine ethnische Grundierung verleihen. Simone Egger liefert mit ihrem Konzept des »ethnokulturellen Dispositivs«<sup>7</sup> ein überzeugendes Muster, das für diese Identitätskonstruktion des Badischen als Erklärungsansatz genutzt werden kann.

Es waren Künstler, Pfarrer und Lehrer, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Multiplikatoren eines neu konstituierten Staates wesentlich zur territorialen Identitätsausbildung beitrugen, und in der Residenzstadt Karlsruhe tat sich dabei eine Trias von Malern ganz besonders hervor – Rudolf Gleichauf (1826–1896), Johann Baptist Tuttiné (1838–1889) und Georg Maria Eckert (1828–1901) – deren Wirken im Einzelnen nachfolgend dargestellt wird.

---

6 *Gottfried Fliedl*: Das Museum im 19. Jh. In: wie Anm. 1, S. 47–52, hier S. 50.

7 *Simone Egger*: »Volkskultur« in der spätmodernen Welt. »Das Bayerische« als ethnokulturelles Dispositiv. In: »Volkskultur« 2.0. Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 27 (2016), Heft 2, S. 119–147.

## Tracht als Chiffre

Zunächst sollte der Findung und Formung des Badischen ein Vorhaben dienen, das man als frühes Feldforschungsprojekt bezeichnen könnte: die Erkundung und Beschreibung historischer Kleidungsformen als ›Badische Landestrachten‹ in den 1860er Jahren.<sup>8</sup> 1861 wurde der Karlsruher Maler Rudolf Gleichauf damit beauftragt, die Vielfalt an Trachten im Großherzogtum bildlich zu dokumentieren. Von Beginn an war dabei nicht von Trachten in Baden die Rede, sondern von ›badischen Landes-Trachten‹. Der erhoffte Fund war damit als Be-Fund im Vorhinein staatlich inkorporiert. Gleichauf bereiste von 1861 bis 1869 das Großherzogtum zwischen der nordbadischen Grenze bei Wertheim und der südbadischen an Hochrhein und Bodensee. Er tat dies mit Zeichenblock und Notizbuch, denn er fertigte auch detaillierte Beschreibungen an. Allerdings beobachtete und dokumentierte der Maler nicht neutral das Bekleidungsverhalten der Menschen jener Gegenden, die er bereiste. Schaute sich also nicht an, wie sie gekleidet waren oder befragte sie gar dazu. Er suchte nach der Tracht als ländliche modische Kleidung des frühen 19. Jahrhunderts, also nach jener dekorativen Festtagskleidung als Teil ländlicher Popularkultur, auf die sich das Begriffsverständnis zunehmend verengt hatte und die er in Gefahr sah. So mündet Rudolf Gleichaufs Arbeit in die Narration einer vermeintlich geschlossenen bäuerlichen Kultur als bedrohter Lebensart. Dem impliziten Auftrag des Großherzogs nach Stiftung von Kontinuität, Stabilität und Identität arbeitete er im Bild der Tracht ein starkes Symbol zu. Gleichauf lieferte 39 Aquarelle aus 13 Belegorten, die er als signifikant für eine ganze Region ansah. So wurde die Tracht zur Chiffre eines »Konzepts Heimat«.<sup>9</sup> Und damit legte er auch die ikonographische Grundlage für ein später so populäres Verständnis von ›Trachtenlandschaften‹. An Gleichaufs Werk fällt nicht nur das Fehlen der Industriezonen und urbanen Räume ins Gewicht. Seine Dokumentation weist auch eine signifikante Umdeutung auf, bei der sich die fatale Folge des politischen Auftrags auf die nachfolgende Erinnerungskultur zeigen sollte.

## Der gelenkte Blick

Es geht dabei um die Grenzregion zu Frankreich zwischen Kehl und Straßburg und im Besonderen um das sogenannte Hanauer Land. Die historische Grafschaft Hanau-Lichtenberg hatte seit dem späten 15. Jahrhundert auf beiden Rheinseiten Gebiets-

---

8 Brigitte Heck (Bearb.): *Badische Landestrachten*. Dargestellt und beschrieben durch den Maler Rudolf Gleichauf in den Jahren 1861 bis 1869. Ubstadt-Weiher 2019.

9 Christine Burckhardt-Seebass: *Trachten als Embleme*. Materialien zum Umgang mit Zeichen. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 77 (1981), S. 209–226, hier S. 212.



Abb. 1: Junge Frau in der Tracht des Hanauer Landes. Aquarell, Rudolf Gleichauf, August 1861. Badisches Landesmuseum C 3252/32

besitz. Während dessen linksrheinischer seit 1680 unter französischer Souveränität stand, lag der rechtsrheinische seit 1803 auf dem Territorium des Großherzogtums Baden. Rudolf Gleichauf präsentierte 1861 eine junge Frau in der Kleidung der badischen Seite und beschrieb diese im Text ausführlich als »Hanauer Tracht«, nicht jedoch als jene des »Hanauer Landes«<sup>10</sup>. Damit ist Gleichaufs Darstellung raffiniert verunklarend, denn er territorialisiert und fokussiert auf den Status nach Gründung des Großherzogtums und vereinnahmt die Tracht damit als badisch. Nur indirekt legt sein Aquarell die elsässisch-badischen, also transnationalen Wurzeln der Kleidung offen, denn die junge Frau blickt von der badischen Seite über den Rhein ins Elsass – das Straßburger Münster ist im Bildhintergrund gut erkennbar.

Da Gleichaufs Beschreibung die historische Dimension der Trachtenentwicklung beidseits des Rheins unerwähnt lässt, ist es interessant festzustellen, dass auch andere Optionen bestanden. Denn der zeitgleich zu Rudolf Gleichauf arbeitende und in Baden-Baden lebende französische Schriftsteller und Zeichner Charles Lallemand (1826–1904) fand im Jahr 1864 eine andere Lösung. Gemeinsam mit dem Fotografen Ludovico Wolfgang Hart (1836–1919) stellte er die Tracht des Hanauer Landes im Unterschied zu Gleichauf in deren tatsächlichen Verbreitungsgebieten, im Elsass

---

10 Diese Zuschreibung gab Gleichauf tatsächlich seinem Aquarell als Titel bei, was in Diskrepanz zur textlichen Darstellung steht.

wie in Baden dar. Damit repräsentiert Lallemands/Harts Dokumentation den politischen Status Quo als Spaltung eines Kulturraums. Ihr Werk >Galerie universelle des Peuples< in das diese Tracht mit Belegen beidseits des Rheins Aufnahme fand, steht für einen die Zeit prägenden Universalismus. Während Rudolf Gleichaufs Betonung des Eigenen als Innensicht einem Blickregime gleicht und für eine Territorialisierung und Ethnisierung von Landeskultur steht, dominiert bei Charles Lallemand das Nebeneinander kultureller Phänomene in einer universalistischen Betrachtung, die sich in der Zeit wachsender Nationalismen historisch jedoch nicht durchzusetzen vermochte.

Der bereits erwähnte Universalismus, der dieses Konzept augenscheinlich prägte, war seit deren Aufkommen 1851 wesentlich durch die Weltausstellungen transportiert worden. Diese hatten sich nicht nur als industrielle Leistungsschauen etabliert, sie integrierten ab 1867 auch sogenannte >Völkerschauen< in ethnologischen und volkskundlichen Objekt- und Bildarrangements mit Trachten als »visual code«.<sup>11</sup> Dabei wurden Menschen unterschiedlicher Gesellschaften in ihren landes- und regionaltypischen Trachten nebeneinander zur Schau gestellt. Diese Präsentation verstärkte imaginierte kulturelle Unterschiede, indem sie die Präsentierten von der >eigenen< Gesellschaft abhob und somit zum Gegenbild stilisierte. Dadurch boten sie eine Bühne für die Konstruktion >eigener< Identität.<sup>12</sup> In dieser ästhetischen – die Beat Wyss als »ästhetische Kolonisierung«<sup>13</sup> bezeichnet – und performativen Form flankierten Weltausstellungen den Kolonialismus auf zynische Weise und ohne dessen Ausbeutungsmechanismen zu thematisieren. Sie boten ab den 1850er Jahren reichlich Anlass zur Anlage von Mustersammlungen für Handwerk und Gewerbe sowie Einrichtungen zur staatlichen Gewerbeförderung. Daneben setzten die Weltausstellungen auch konkrete performative und szenografische Impulse für die urbane Festkultur und die musealen Felder des Sammelns und Ausstellens.<sup>14</sup>

---

11 *Martin Wörner*: Vergnügung und Belehrung. Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851–1900. Münster 1999, S. 145 ff.

12 Auf der Pariser Weltausstellung von 1867 waren badische und elsässische Trachten aus- und vorgestellt worden. Davon berichtet der Journalist und Kunstkritiker *J. Laurent Lapp*: *Les Costumes alsaciens et badois*. In: *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée*, Bd. 2, Heft 36 vom 5. 9. 1867, Kap. 4, S. 87–91.

13 *Beat Wyss*: *Bilder von der Globalisierung. Die Weltausstellung von Paris 1889*. Berlin 2010, S. 138.

14 *Gudrun M. König*: *Der Schauwert der Dinge. Weltausstellung und Museum als Institutionen des Zeigens*. In: Roland Prügel (Hg.): *Geburt der Massenkultur*. Nürnberg 2014, S. 12–19.

## Inszenierungspraxen – das Fremdgewordene in der eigenen Kultur

Das Schlagwort Performanz leitet über zu einem Rezeptionsphänomen, bei dem Gleichaufs Sample ›Badischer Landestrachten‹ erstmals Wirkung zeigte und in Szene gesetzt wurde: Dies geschah während des Historischen Festzugs, den 1881 die Residenzstadt Karlsruhe veranstaltet hatte.<sup>15</sup> Historische Festzüge waren damals in allen europäischen Zentren in Mode und können in der Rückschau als Medien der Geschichts- und Identitätskonstruktion wie auch als »populäre Wissenschaftskulissen«<sup>16</sup> betrachtet werden. Im Rahmen des Karlsruher Historischen Festzugs vom 22.9.1881 trat nun ein zweiter Maler in Erscheinung, Johann Baptist Tuttiné, der den meistbeachteten Teil, den ›Festzug der badischen Landesbevölkerung in Landestrachten‹ gestaltete und sich dabei der Vorlagen Rudolf Gleichauf's bediente. Diesen Zug im Zug konstituierten 800 Teilnehmende in Tracht, die aus ganz Baden angereist und in drei Abteilungen, genauer gesagt zu drei Hochzeitszügen gruppiert worden waren. Es ist nicht bekannt, welche Freiheiten diese bei der Auswahl ihrer Bekleidung hatten, zweifellos jedoch setzten sie ihre Tracht letztlich als Emblem in Szene. Ganz im Unterschied dazu waren vielen Besucher\*innen am Straßenrand die historischen Trachten bereits fremd geworden. Aber eine solche Distanziertheit findet sich zu dieser Zeit auch in den touristisch früh erschlossenen Fremdenverkehrsregionen des Schwarzwalds, wo Trachten den Reisenden als Inbegriff fremder, pittoresker Kultur erschienen – den Fremdenverkehr bedienende Fremdheitsmotive. Was unterscheidet den Karlsruher Trachtenauftritt nun aber, polemisch gefragt, von den gleichzeitig aufgeführten Völkerschauen? Tatsächlich findet eine Gleichzeitigkeit des Ungleichen statt, denn statt der Schaustellung von Menschen aus ›fremden Kulturen‹, wie dies seit 1867 auf Weltausstellungen beliebt geworden war oder wie es die Völkerschauen Carl Hagenbecks seit 1874 und William Frederick Codys in ›Buffalo Bills Wild West Show‹ seit 1883 praktizierten, kam es hier zur Schaustellung von ›Fremdem‹ als Fremdgewordenem in der eigenen Kultur. Wie jedoch kamen die Beteiligten zur Geltung und welche politische Absicht verband sich mit dem Festzug von 1881? Er sollte einer breiten Öffentlichkeit nicht nur die wirtschaftliche Stärke des Großherzogtums und seiner Residenzstadt demonstrieren. Man präsentierte und vereinnahmte die Vielfalt an Trachten als kulturelle Ressource des Landes. Andererseits unterstreicht eine Vielzahl von Atelierfotos die souveräne Teilhabe der Trachtträger\*innen an diesem historischen Ereignis als Teil eines aus heutiger Sicht gesellschaftlichen Aushandlungsprozesses. Denn im Zuge der unterschiedlichen Entwicklung der Lebensräume urbaner und ruraler Bevölkerung kam es zur (Selbst-)

---

15 Brigitte Heck: Festzug. Der Karlsruher Historische Festzug von 1881. Sigmaringen 1997.

16 Marcus S. Kleiner/Thomas Wilke (Hg.): Populäre Wissenschaftskulissen. Über Wissenschaftsformate in Populären Medienkulturen. Bielefeld 2018.



Abb. 2: Teilnehmende des Festzuges vom 22. 9. 1881.  
Kolorierte Fotografie, Carl Ruf. Stadtarchiv Karlsruhe 8/PBS XI 761

Präsentation von Angehörigen ländlicher Regionen, die eine >Fremdheit< konstruierte, wo sie >Eigenes< postulierte.

In seiner Nachwirkung war der Festzug von 1881 zum Initial für einen gezielten Einsatz von Tracht in der Fremdenverkehrswerbung und für die Gründung von Trachtenvereinen geworden. Deren >pflegerisches< Wirken löste fortan ein Folklorisierungskontinuum aus, denn sie reproduzierten und fixierten, was Künstler zuvor kategorial determiniert und kanonisiert hatten.

Dieser Blick auf Konstruktion und (politische) Demonstration >badischer Landstrachten< macht deutlich, wie stark die visuelle und performative Kultur, ob als Aquarell und Fotografie oder als Trachtenzug, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einer Identitätsausbildung zuarbeitete und den Wandel einer >Trachtenbeschreibung< zur >Trachtenpflege< nicht nur dokumentierend begleitete, sondern diesen mit initiierte. Und es kommt noch ein weiterer Aspekt hinzu: Rudolf Gleichauf und Johann Baptist Tuttiné betrachteten die von ihnen dargestellten und durch sie inszenierten Trachten als mobile Denkmale, die es zu schützen galt. Beides, die schaugestellten Trachten, aber auch die Idee der Denkmalpflege, führten schließlich zur Anlage einer staatlichen Volkskundesammlung.



## Staatliche Aneignungen und Setzung eines ›materiellen Kulturerbes‹

Maßgeblich dafür war die in Baden frühe Institutionalisierung der Landesdenkmalpflege,<sup>17</sup> die sich nun auch um ›mobilia‹ und verschwindende (bäuerliche) Kulturgüter des ländlichen Raumes kümmern sollte. Nachdem man 1853 die Denkmalpflege als staatlichen Auftrag neu organisiert hatte, schlug man 1875 mit der Ernennung von Ernst Wagner zum Konservator der Kunstdenkmale und beweglichen Altertümer dann auch eine Brücke zum Museum. Denn Wagner wurde zugleich Direktor der großherzoglichen Altertümersammlung in Karlsruhe und für diese sollte die Gründung des Berliner Museums für Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes<sup>18</sup> 1889 das Initial zur Einrichtung einer eigenen Volkskundesammlung bilden. Denn nur ein Jahr später bestellte Ernst Wagner Georg Maria Eckert, und damit wiederum einen Maler, zum Koordinator der ›Sammlung badischer Trachten und Hausgeräte‹. Für diese bereiste Eckert bis 1899 das Großherzogtum Baden auf der Suche nach Signifikanz und Repräsentanz.<sup>19</sup> So, wie Rudolf Gleichauf mit seiner Darstellung ›Badischer Landestrachten‹ die Beschreibung territorialer und räumlich fixierter Kultur abliefern sollte, diente mit Georg Maria Eckert ein weiterer volkskundlicher Laie der Vereinnahmung von Kultur als Herrschaftsinstrument und avancierte zum Organisator einer zentralen Dokumentation materieller Landes-Kultur. Denn neben den Trachten, wie sie Gleichauf und Tuttiné im Blick gehabt hatten, sollten nun auch Hausrat, Geräte und Erzeugnisse des Hausgewerbes als Popular-Kulturgut zur »politischen Ressource«<sup>20</sup> werden: Sie sollten ›Heimat‹ als politische Kategorie in historischen Belegen musealisieren und sichern. Eckert ließ seine Reise in Amtsblättern ankündigen und trug etwa 1.100 Objekte zusammen, die er im Kunsthandel, im Kontakt zu anderen Sammlern, größtenteils aber vor Ort und unmittelbar von den Eigentümer-, Hersteller- oder Nutzer\*innen bezog.

Bereits 1896 kam es zu einer ersten Ausstellung der bis dahin erworbenen Objekte im Gebäude der Vereinigten Sammlungen, ab 1912 wurde die ›Sammlung Eckert‹ dann im Kunstgewerbemuseum gezeigt, bis sie 1924 nach Einrichtung des Badischen Landesmuseums ins ehemalige Residenzschloss zur Aufführung gelangte.

---

17 *Winfried Speitelkamp*: Die Verwaltung der Geschichte: Denkmalpflege und Staat in Deutschland 1871–1933. Göttingen 1996.

18 *Erika Karasek/Elisabeth Tietmeyer* (Hg.): Das Museum Europäischer Kulturen: Entstehung – Realität – Zukunft. In: Faszination Bild. Kultur-Kontakt Europa. Berlin 1999, S. 13–26.

19 *Brigitte Heck*: ›Volkskunst‹ und ›Vaterländische Altertümer‹. Die Entstehung der volkskundlichen Abteilung des Badischen Landesmuseums Karlsruhe. In: Beiträge zur Volkskunde in Baden-Württemberg 5 (1993), S. 265–296.

20 *Tauschek*, wie Anm. 5, S. 23.





Abb. 3: Ausstellung der »Sammlung Eckert« 1912 im Karlsruher Kunstgewerbemuseum. Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Fotoarchiv

### Translokation von Erinnerung

Was Eckert nach Karlsruhe transportierte, waren oftmals abgelegte Dinge, die sich auf Speichern oder in Scheunen befunden hatten, manchmal aber auch Gegenstände, die er den Vorbesitzer\*innen abrang. Er spielte gezielt die Autorität der hinter ihm stehenden Staatsgewalt aus. Zentralisierung war das Gebot der Stunde, und Denkmalpflege beweglicher Kulturgüter fand nicht als Sicherung vor Ort statt, sondern durch Verbringung in die musealen Lagerstätten der Residenzstadt. Mit diesen Kulturgütern wurden Schätze der Vergangenheit vereinnahmt, die den Orten und Regionen verloren gingen. Es kam also zunächst zu einer Translokation und Zentralisierung der Erinnerungskultur. Waren dies – um nun wieder auf die Fragestellungen der Postkolonialismus-Diskussion zurückzukehren – Zwangssituationen? Handelt es sich gar um kulturellen Raub?

Manche Sammler dieser Zeit verfuhrten so: plünderten Kirchen, raubten Flurdenkmale, belogen Besitzer um den tatsächlichen Wert der Dinge, die sie ihnen gegen geringes Entgelt abnahmen. In Eckerts Fall kann dies nicht bestätigt werden. Gewiss repräsentierte er staatliches Dominanzverhalten, bewegte sich jedoch im damals rechtlich gesetzten Rahmen und verhielt sich auch aus heutiger Sicht nicht übergriffig. Es kam nachgeordnet sogar zu einem gegenläufigen Effekt. Denn die Karlsruher Sammlungsgründung initiierte die Einrichtung solcher Sammlungen in vielerlei

Lokalmuseen und damit die Sicherung lokaler historischer Kulturgüter in situ durch eine zunehmend engagierte Bürgergesellschaft, die nachhaltig auch in ländlichen Räumen und Kleinstädten wirkte und nicht nur in den Ballungszentren.

## Dekonstruiertes ›Erbe‹

Viele kulturelle Phänomene unserer Gegenwart gründen auf Zuschreibungen und Setzungen des 19. Jahrhunderts. So wirkt die Rezeption historischer (Be-)Kleidungsformen als »Denkstil«<sup>21</sup> in unsere Gegenwart hinein, wenn Trachten als »postmodernes Heimatkostüm«<sup>22</sup> über Oktoberfeste hinaus mit der Absicht der Identitätsbildung als positiv konnotierte regional-rurale Lebensart zitiert werden. Nicht nur in Baden fungierte Mitte des 19. Jahrhunderts die Tracht als *key visual* damaliger Kulturpolitik und bewirkte als Transmitter politischer Identitätskonstruktion die Ethnisierung und Territorialisierung von Heimat, die zur ›badischen Heimat‹ transformiert wurde. Die in Karlsruhe aufgebauten Zentralsammlungen dienten als Repräsentationskammern landesherrlicher Macht- und Kulturpolitik einem kulturellen Staatsbildungsprozess, und in gleicher Weise galt dies für städtische Sammlungen als Bedeutungsträger einer bürgerlichen Elite. Systemrelevant war dabei der Aspekt Besitz und Eigentum geworden, also die Frage, wer wessen Kulturgut wo, wozu und wie bewahrt oder dies unterlässt.

»Bedeutsamkeiten bilden sich in und aus der Zeit«<sup>23</sup> urteilt Gottfried Korff und so kommt einer Dekonstruktion von Bedeutsamkeitsaufladung gerade am Beispiel musealer Trachtensammlungen eine besondere Funktion zu. Provenienzforschung als Sammlungsforschung ist dabei nicht zuletzt von der Frage geleitet, » ... wie Museen zu einer bestimmten Zeit den Blick auf die Welt lenkten«<sup>24</sup>.

Das Aufkommen volkskundlicher Sammlungen und Forschungen sowie deren Ausrichtung auf die bäuerlichen als autochthonen Lebenswelten wurde in Deutschland nicht nur durch den industriellen Fortschritt und die daraus resultierende divergierende Entwicklung urbaner und ruraler Lebenswelten ausgelöst. Es vollzog sich auch zeitgleich zur kolonialen Ausrichtung der Gesellschaft, was zum fast parallelen

---

21 Lioba Keller-Drescher: ›Tracht‹ als Denkstil. Zum Wissensmodus volkskundlicher Kleidungs-forschung. In: Gudrun M. König/Gabriele Mentges/Michael R. Müller (Hg.): Die Wissenschaften der Mode. Bielefeld 2015, S. 169–184.

22 Egger, wie Anm. 7, S. 123.

23 Gottfried Korff: Paradoxien der Überlieferung. In: Überlieferungskultur. Wie viel Vergangenheit braucht die Gegenwart, wie viel Gegenwart braucht die Zukunft? Karlsruhe 2010, S. 27–41, hier S. 32.

24 Thomas Thiemeyer: Geschichte im Museum. Theorie, Praxis, Berufsfelder. Tübingen 2018, S. 28.

Entstehen ethnologischer und volkskundlicher Sammlungen führt. Beide wurden oft von denselben Sammlerkreisen und Forschenden betrieben und gründeten in gleicher Weise auf dem Konzept einer ›Rettungsethnologie‹. Freilich hätten die politischen Kontexte und Durchführungspraxen unterschiedlicher nicht sein können. Ähnlichkeiten beim Aufbau völkerkundlicher wie volkskundlicher Sammlungen sind dabei weniger im Formalen als im Inhaltlich-Strukturellen zu finden, etwa in einer, beiden Fächern und Forschenden gemeinsamen, zeittypischen Faszination am ›Primitiven‹.

Gottfried Korff nennt die lange Zeit gängige Fokussierung volkskundlicher Sammlungen auf Volkskunst als vermeintlich autochthonem Primitivismus eine ›Konstruktion im Gegensinn‹,<sup>25</sup> die einen Antimodernismus als politische Haltung bediene. Dieser entfaltet tatsächlich dort eine fatale Wirkkraft, wo es zu plumper Appropriation kommt und aus scheinbar authentischen Bild- oder Textquellen herausgelesen wird, wie etwas in historischen Alltagspraxen gewesen sei, ohne dabei Prozesse der Zuschreibung und Veränderung zu reflektieren.

Die ›Dimensionen des Politischen‹<sup>26</sup> zu klären und sichtbar zu machen, ist evident bei der Dekonstruktion von Setzungen und der kritischen Betrachtung von kulturellem ›Erbe‹. Insbesondere dann, wenn in unserer Gegenwart konstruierte Heimatbilder und Setzungen von ›eigen‹ und ›fremd‹ Ausgrenzungspraxen dienen sollen. Hier bewegt sich Sammlungsforschung unstrittig mitten in der Postkolonialismusdebatte, wie sie gerade auch in den Museen als Lernorten einer diversen Gesellschaft ausgehandelt werden muss.



Brigitte Heck  
Badisches Landesmuseum Karlsruhe  
Schlossbezirk 10  
76131 Karlsruhe  
brigitte.heck@landesmuseum.de

---

25 *Gottfried Korff*: Volkskunst und Primitivismus. Bemerkungen zu einer kulturellen Wahrnehmungsform um 1900. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 97 (1994), S. 373–394, hier S. 388.

26 *Johanna Rolshoven/Ingo Schneider* (Hg.): Dimensionen des Politischen. Ansprüche und Herausforderungen der Empirischen Kulturwissenschaft. Berlin 2018.