

**Zeitschrift:** Ethnologica Helvetica  
**Herausgeber:** Schweizerische Ethnologische Gesellschaft  
**Band:** 16 (1992)  
  
**Artikel:** Stil und Kanon : zum Stilbegriff in der Ethnologie der Kunst : Versuch einer Standortbestimmung  
**Autor:** Kaufmann, Christian  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-1007625>

### **Nutzungsbedingungen**

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

### **Conditions d'utilisation**

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

### **Terms of use**

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

**Download PDF:** 15.01.2026

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

**Christian Kaufmann**

**Stil und Kanon**  
**Zum Stilbegriff in der Ethnologie der Kunst –**  
**Versuch einer Standortbestimmung**

**Inhaltsübersicht**

Einleitend werden die Grundlagen des abendländischen Stilbegriffs in Erinnerung gerufen. Stil ist u.a. ablesbar an Bildern, die ihre Existenz der Verankerung im menschlichen Gedächtnis verdanken. Die bisher in der Ethnologie angewandten Methoden der Stiluntersuchungen erlauben es nicht, den intendierten Gehalt der Formkonventionen ausreichend zu gewichten. Ausserhalb der Ethnologie ist dazu unter dem Stichwort «Kanon» ein Ansatz erarbeitet worden, der, verknüpft mit der von Bateson hervorgehobenen existentiellen Bedeutung der stilisierten Formen, ein vertieftes Verständnis von Stil erlaubt.

Die begrifflichen Werkzeuge der Untersuchung sind unter Einbezug nicht nur des Kontextes, sondern auch von jeweils einheimischen ästhetischen Kriterien zu verfeinern. Viele der bekannt gewordenen einheimischen Bewertungen von Kunst – aber nicht alle – beziehen sich auf die dem Kanon gemässe Umsetzung von Weltanschauung in Bilder. Damit werden Bildwerke funktionsfähig. Ihre weitere Wirksamkeit hängt aber zugleich vom Grad der künstlerischen Beherrschung und Durchdringung der jeweils richtigen Form – dem Stil im engeren Sinne – ab. In dieser doppelten Prägung durch die Normen der weltanschaulichen Überlieferung und durch die Gestaltung aus einem bestimmten individuellen Erfahrungshorizont und gesellschaftlichen Kontext heraus liegt eine Wurzel der Selbständigkeit des Werkes, gerade in der aussereuropäischen Kunst.

**Vorbemerkung**

«Stil» impliziert formale Ordnung, Konvention, Regelmässigkeit, ja Über-Formalisierung, Verlust des Lebens durch ein Zuviel an systemabhängiger Steuerung – daher gilt mancher Ethnologin bzw. vielen Ethnologen: Stil ist von gestern, ist unwesentlich, existiert ausserhalb dessen, was uns bewegt und betroffen macht, kurzum, Stil ist «out». – Mindestens schien es bis vor kurzem so. Das Interesse an Fragen nach dem Vorhandensein von Stil und nach der Ausbreitung von Stilen, wie es neuerdings in Ausstellungen wieder zutage tritt<sup>1</sup>, an Fragen nach der Funktion von Stil und Stilen, nach dem Verhältnis von Stilform zu Struktur, nach der Beziehung

<sup>1</sup> Die Rückkehr der Universalästheten zu den Phänomenen der Reihung in Regional- und Stammesstilen ist mit Interesse zu registrieren, so etwa in der Ausstellung «Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller, Genf» im Kunstmuseum Bern 1989 (Schmalenbach 1988) oder in der Publikation von Lucien Stéphan et al. (1988).

zwischen intendiertem Inhalt eines Ausdrucks und der erzielten Form in ihrer individuellen Prägung wie in ihrer über-individuellen Verbindlichkeit lebt wieder auf. Es gesellen sich Fragen dazu wie die nach der Rolle der Hülle einer Botschaft, bezogen auf die Spielfreude ihres Autors, oder auf dessen Wunsch, durch die eigene Kreativität sein Ich und seine Identität in der Gruppe zu bestimmen; überdies interessieren wir uns vermehrt auch für die Gewichtung der Botschaft aus der Sicht des von der Regellosigkeit überforderten Empfängers. Dieses Interesse an Stilfragen wurde, nicht ganz überraschend, durch soziologische Einstrahlungen begünstigt. Wesentlich war dabei offenbar auch die Erkenntnis, dass im Wandel auch Regelhaftigkeiten des Kreativen und seines Potentials zu dauerhaftem Wirken aufscheinen, wie etwa René König am Beispiel der Moden dargelegt hat.<sup>2</sup>

Oder anders ausgedrückt: Stil ist, was im hektischen Wandel und gegen die Tendenz zur Auflösung die Verständigung zwischen mehr als zwei Beteiligten überhaupt erst bzw. noch ermöglicht. Inzwischen hat die Debatte auch jene Disziplinen erreicht, in denen Stiluntersuchungen im Umgang mit Bildwerken aller Art und mit dem sprachlich-schriftlichen Ausdruck seit langem zum täglichen Brot gehören: die Archäologien, die Literaturwissenschaften<sup>3</sup>, die Ethnologie<sup>4</sup>. Die Geschichte des Stilbegriffs kennt ein stetes Auf und Ab von Zustimmung, intensiver Anwendung, Aufkommen einer grundsätzlichen Kritik, Ablehnung, ja Demontage des Begriffs bis hin zum neu erwachenden Interesse – ein Ablauf, der sich anhand von Begriffsanwendung, unterschiedlichen Begründungen und unterschiedlichen Benennungen verfolgen liesse. Dies ist nicht meine Absicht.<sup>5</sup> Angesichts der Vielfalt von historisch gewordenen Denkformen droht, ähnlich wie beim Kulturbegriff, eine gedankliche Verstopfung. Gerade in dieser Situation vermag ein Heraustreten aus dem gewohnten Untersuchungsfeld vielleicht ganz neue Möglichkeiten der Untersuchung und Beurteilung zu eröffnen.

<sup>2</sup> René Königs Studie (1988) über die Rolle der Mode im Zivilisationsprozess; wichtig die Beiträge zu einer Tagung über Stil, herausgegeben von H.U. Gumbrecht und K. L. Pfeiffer (1986), hier insbesondere Th. Luckmann (1986: 612-619), der auf die kulturalanthropologische Dimension eingeht, ihr gegenüber aber für eine restriktive Anwendung des Begriffs auf Gestaltungen (statt auf das ganze Handeln in der Lebenswelt) eintritt, sowie Luhmann (1986: 620-672).

<sup>3</sup> Zusammenfassend und deutend etwa K. Ludwig Pfeiffer (1986: 685-725).

<sup>4</sup> E. Grosse (1894) und A.C. Haddon (1902) kennen wohl die Sache und das Wort, nicht aber den Begriff «Stil», anders E. Stephan (1907: 74ff.); F. Boas mit einem Kapitel «Style» (1927: 144-182); F. Speiser (1936); A.L. Kroeber (1957); Paul S. Wingert (1962: 77ff.) u.a.m.

<sup>5</sup> Eine knappe Einführung in Vielfalt und Wachstum des Stilbegriffs gibt M. Schapiro (1953a), zum mathematischen Aspekt ergänzend Schapiro (1953b). Eine eigentliche Geschichte des Stilbegriffs fehlt meines Wissens noch immer, siehe H.U. Gumbrecht (1986: 726-788); Müller (1981: 6ff., 124-167); vgl. auch die Einführung und die Hinweise auf die deutschsprachige Literatur bei Dittmann (1968: 13-15); ferner s.v. sowie «Stilkritik» in: *Lexikon der Kunst* 4 (1977). – Bemerkenswert bleibt das Fehlen von einschlägigen Einträgen unter dem Stichwort «Stil» in modernen enzyklopädischen Werken, vgl. *Encyclopaedia of World Art* (1967) bzw. *The New Encyclopaedia Britannica* (1976), *Macropaedia* 17, kein Eintrag und *Micropaedia* IX, s.v. nur botanische Bedeutung und «style galant»; aber auch das *Lexikon der Antike* (1970) und der *Kleine Pauly* (1978), im Gegensatz dazu prägnant: *Grand Larousse encyclopédique* 10 (1964: 13).

Beim Bildbegriff liegen die Dinge etwas anders; er stand, ausser in den Diskussionen von Theologen und Denkern gerade auch in bildfeindlichen oder bildfernen Religionen, nie für längere Zeit im Zentrum eines allgemeineren Interesses. Die vertiefte theoretische Auseinandersetzung mit dem umfassenden Begriff des «Bildes» hat eben erst begonnen.<sup>6</sup> Es bedarf wohl keiner ausführlichen Begründung, dass der Ethnologe, wenn er von Bildern spricht, sicher erst zuletzt an das europäische Tafelbild denkt und dass er auch den Bildbegriff der Photographie, also das zwar mechanische, aber keineswegs wertfreie Abbilden von Situationen, nicht zum Orientierungspunkt seines Denkens machen wird.<sup>7</sup> Der Bildbegriff wird für die weiteren Ausführungen hier nur insofern von Belang sein, als er in der Überschneidungszone zum Stilbegriff steht. Weitere Darlegungen, die sich insbesondere auch eingehender mit dem Zusammenhang zwischen Gedächtnis und Bild, also mit der Erinnerung von Bildern und der Erinnerung durch Bilder beschäftigen, sind im Rahmen einer anderen Arbeit vorgesehen.<sup>8</sup>

### Zur Geschichte von «Stil» als Benennung und Begriff

Das Wort «Stil» stammt aus dem Lateinischen und lässt sich auf die indoeuropäische Wurzel \**stei-* für «stechen, stupfen» zurückführen; von dort stammt auch *stimulus*, das spitze Gerät des Hirten (sowie des Folterknechts).<sup>9</sup> *Stilus* ist der Griffel aus Holz, Bein oder Metall, das Schreibgerät, am einen Ende spitz zum Schreiben in Wachs, am anderen Ende abgeflacht zum Glattstreichen des Wachses, d.h. zum Korrigieren des Eingeritzten. Der Bezug des spitzen Griffelendes zur Handschrift des Schreibers (der nicht notwendigerweise mit dem Autor des Textes identisch zu sein braucht), eben zur persönlichen Ausprägung oder Stilisierung eines allgemein anerkannten Formenschatzes, hier der Schriftzeichen, schwingt von Anfang an mit, ebenso der Bezug des flachen, spatelförmigen anderen Endes zum individuellen Gestalten eines Textes, zum Feilen an der Form – was immer auch ein Verschieben von Gewichtungen im Bezug auf den Inhalt miteinschliesst. Wir denken dabei vielleicht in erster Linie an ein Präzisieren, eine Reduktion auf das Wesentliche durch die willentliche Verknappung der sprachlichen Form, sollten aber die entgegengesetzte Möglich-

<sup>6</sup> Gottfried Boehm, *Das Fremde und das Eigene* (1992: 133-147) sowie (1987: 1-23), Hans Holländer (1986: 71-94). Grundlegendes hat, wie G. Boehm betont, bereits H.G. Gadamer (1972: 129-152) festgehalten.

<sup>7</sup> John Collier (1975: 211-230).

<sup>8</sup> Kaufmann, Projekt «Bildsprachen in Melanesien», u.a. *Images et imageries dans l'art mélanésien*, Vortrag gehalten am 1.12.1988 im Musée d'ethnographie de Genève, Manuskript; Bildverständnis, Bildgedächtnis und Bildüberlieferung am Beispiel melanesischer Kulturen, in Vorbereitung.

<sup>9</sup> Die Ableitung aus dem Indoeuropäischen (Wurzel 'stei' für «to pick») nach *Oxford Latin Dictionary* (1976: 1820); dort auch die Grundbedeutungen von *stilus*: langes zugespitztes Stück Metall, Dorn bzw. Stengel einer Pflanze. Das Schreibgerät folgt auf Platz drei; vgl. J. Pokorny, *Indogermanisches Wörterbuch* (1979: 1015), (*s*)*tei-* «spitzig», *st(o)i-lo-* «Spitze», daraus lat. *stilus* «spitziger Pfahl, Stiel [Handgriff], Stengel, Griffel zum Schreiben» und *sti-mu-lus* «Stachel». Die Zuweisung ist nicht eindeutig, vgl. St. E. Mann, *An Indo-european Comparative Dictionary* (1984-87: Sp. 1281-1331): kein \**stei-*, aber mehrere Wurzeln zwischen *st(h)a-* und *st(h)u-*, deren Klangbilder und Bedeutungsfelder sich überlappen.

keit – die Erweiterung, das Ausgreifen, das Auf- und Ausblühenlassen des Textes, die Verzierung von Grundzeichen – auch als von jeher darin angelegt miteinbeziehen. Diese zum Teil gegensätzlich wirkenden Tendenzen sind somit bereits im ersten Bild zum Stilbegriff enthalten; um den Griffel richtig zu gebrauchen, braucht es Übung in beiden Arten der Anwendung.<sup>10</sup> Die Wahrnehmung von Stil ist somit zunächst einmal an die verhältnismässig junge Kunst des Textens, nicht aber an primär visuelle Ausdrucksformen, gebunden.<sup>11</sup>

Mit der Benennung *stilus* werden unterschiedliche Bilder angesprochen, neben dem Führen des Griffels etwa das Wenden des Griffels (*stilum vertere*), somit der Wechsel von einem Vorgehen – dem Einritzen der Schrift – zum anderen: dem Feilen am Text. In der frühen Anwendung von *stilus* erfolgt eine erste Übertragung des Sinns (so bei Terenz, mehrfach bei Cicero, dann insbesondere ab Plinius dem Jüngeren), aus der eine engere Beziehung zum geschriebenen Text, zum Schreiben der Rede, zur Stilübung entsteht. Im zweiten übertragenen Sinn bedeutet das Bild vom Wenden des Griffels dann auch den Wechsel von einem Ausdrucksmodus in den anderen – etwa die Art und Weise, wie der oder jener dies oder das tut, wie einer sich ausdrückt, aber auch die Betonung unterschiedlicher individueller oder gar gruppenspezifischer Verhaltensweisen.

Die Vorbereitung und formale Gestaltung des vorzutragenden Textes wird somit von der römischen Rhetorik in einem gewissen Gegensatz zur Ausgestaltung der Rede im Vortrag, zur *elocutio*, gesehen. Beide Fertigkeiten, zentral in der grundlegenden *ars dicendi*, der Rhetorik, sind durch lange Einübung auszubilden. Ohne ethische Verankerung droht allerdings die bedenkliche Entwicklung, dass die Formen der Rede sich selbständig machen, d.h. dass ihnen der Sinn abhanden kommt, ja dass sie um ihrer selbst willen vorgebracht werden. Dabei war das Streben nach Vollendung der Form nach griechischem Verständnis anders gemeint. Die Beredsamkeit war nach dieser Auffassung in ihrer Vollendung unmittelbarer Ausdruck des Guten, Erhabenen in der Person des Sprechenden – d.h. Ausdruck seines Anteil-Habens an der von den Göttern geformten wahren Natur. Theoretisches Ziel

<sup>10</sup> Die zunächst einleuchtende Ableitung der Benennung «Stil, Styl» von griech. *stylos*, Säule, verbunden mit der gedanklichen Gegenüberstellung der dorischen und der ionischen Form, also verstanden als «Säulenschrift» (Nachweis für Kinderling 1795 bei J. und W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch* 10/2 (1941: Sp. 2924), ist etymologisch falsch, vgl. *Oxford Latin Dictionary* (1976: 1820).

<sup>11</sup> Wiewohl auch in Griechenland die Rhetorik als Lehrgebäude in der Redepraxis der vorschriftlichen Zeit wurzelt – die vollständige Erziehung des Helden im homerischen Zeit führt sowohl zum richtigen Gebrauch der Waffen im Kampf wie auch zur Beherrschung der Rede vor Zuhörern –, fällt ihre Herausbildung zu einer erlernbaren *techné*, einem System von Verfahren zur Erkenntnisfindung, zum Gestalten des Ausdrucks und zum Organisieren des Erinnerns in die Zeit der Klassik. Wer diese Verfahren in den verschiedenen Gattungen der Rede (*genera causarum*) zu beherrschen lernte, war so in der Lage, Reden vor Gericht, zur Erinnerung an Verstorbene und in der Volksversammlung zu halten – um nur die wichtigsten Möglichkeiten zu erwähnen. Jede Rede konnte in einfacher, gemischter oder hoher Ausdrucksart – dem nächsten griechischen Äquivalent (*lexis*, später lat. *elocutio*) zum späteren Stilbegriff (*genera dicendi*) – gehalten sein. Die einflussreichste Formulierung des Lehrgebäudes stammt von Aristoteles. – Zur Geschichte der Rhetorik H. Hommel in: *Lexikon der Alten Welt* (1965: Sp. 2611-2626, identisch in: *Der Kleine Pauly* s.v.).

der Beredsamkeit ist daher die Darstellung des Wesentlichen, ihr praktisches Ziel die «Über-Redung» zum guten Tun; der auch der Antike nicht fremde Missbrauch ist nicht der angestrebten Kunstfertigkeit, sondern dem schlechten Charakter des jeweils Ausführenden anzulasten.<sup>12</sup> Erst viel später, im ausgehenden Mittelalter, wird die Rhetorik modellhaft als Ausgangspunkt für alle erkennenden, mitteilenden und darstellenden Künste gelten. Auf diese Weise werden die besonderen Erfahrungen der Antike zu einer Grundlage für den abendländischen Umgang mit Kunst und Stil.

Zusammenfassend sei festgehalten, dass etwa vom 2. Jh. n. Chr. an die Benennung «Stil» allgemein für begriffliche Unterscheidungen verwendet wird, die schon im früheren antiken Denken im Rahmen der rhetorischen Kategorien eine Rolle gespielt haben. Damit beginnt im abendländischen Denken die Vereinheitlichung des künstlerischen Stilbegriffs. Die Übertragung auf die darstellenden Künste braucht allerdings noch viel Zeit.

Dem Mittelalter scheint der autonome Begriff des Stils in seinen Aspekten der synchronen Differenzierung wie auch des diachronen Wandels wenig bedeutet zu haben, obwohl die Stilisierung der künstlerischen Ausdrucksformen in Raum und Zeit selbst sehr deutlich zu fassen ist. Die Kunst selbst und die Kodifizierung ihrer Ausdrucksmittel blieben eng in das religiöse Weltverständnis eingebunden; die Benennungen bewegten sich daher weiterhin im traditionellen Rahmen der lateinischen Rhetorik (*genera dicendi*), der Rechts- und Verwaltungslehre (*modi scribendi*, Kanzleistil, Stil der Rechtssetzung) sowie der Theologie.

In der Renaissance gilt die Aufmerksamkeit neu auch den darstellenden Künsten. Wesen und Erscheinungen künstlerischer Stile werden vorerst mit Benennungen wie *maniera* eingekreist, die sich auf die von den Künstlern angewandten Arbeitsweisen der Hände, später auch auf ihre Sehweisen beziehen. Das Wort «Stil» verbleibt zunächst, wiederum dem lateinischen Gebrauch folgend, im Bereich des schriftlichen Ausdrucks. Die «Manier» erhält zeitweilig in der Kennzeichnung übertreibender, verzerrender Darstellungsweise nicht-italienischer Künstler durch Italiener eine eher abwertende Bedeutung (*maniera tedesca*, *maniera greca*). Später wird die deutsche Wortform «Manier» ohne disqualifizierenden Beigeschmack wieder allgemein üblich und bezeichnet das Gegenstück zum überindividuellen Stil, d.h. die persönliche, allerdings oft unvollkommene Auffassung des Künstlers, so auch bei Goethe.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Die Rolle der Rhetorik bei der Wahrheitsfindung, insbes. vor Gericht, bildete denn auch stets von neuem Anlass zu Auseinandersetzungen über die ethische Grundlage, so bei Sokrates und ausführlich bei Platon, vgl. Hommel, in: *Lexikon der Alten Welt* (1965: Sp. 2613). – Der Stilbegriff ist somit auch von dieser Seite vorbelastet, wie sich nicht erst am Beispiel der süffigen Formeln der Massenkommunikation erweist, mit deren Hilfe – an der alten, schwer zu bezeichnenden Grenze zwischen Kunst und Kitsch – auch Unwahrheiten zum Wesentlichen gemacht werden können.

<sup>13</sup> vgl. Schulz/Basler, *Deutsches Fremdwörterbuch* 2 (1926/42: 66f.), aus afrz. *maniere*, mlat. *manarius*, lat. *manuarius*, «zu den Händen gehörig, handlich, passend» sowie Grimm, *Deutsches Wörterbuch* 6 (1885: 1552f.). Neben den guten und schlechten Manieren ist Manier «die individuelle art eines künstlers, seinen schöpfungen form zu geben», «formgebung in rücksicht auf das verwendete material» bzw. «musikalische verzierungen einer melodie durch den ausführenden künstler». Grimm verweist auf Goethes Unterschei-

Im 17. Jh. gesellt sich, basierend auf dem Kanzleibrauch (*modus scribendi*) des 15. und 16. Jhs., der mittellateinische *modus*-Begriff als Benennung wie als begriffliche Erweiterung zum Stilbegriff. Damit sollen die absichtlich gewählten Formeigenschaften eines literarischen Kunstwerkes von den unabsichtlich (oder brauchmässig) enthaltenen – dem «Stil» oder «Styl» des Textes – abgegrenzt werden.

Gebräuchlich wird die Bezeichnung «Stil» im Bereich der bildenden Kunst und der Kunstwissenschaft allerdings erst, ausgehend von J.J. Winckelmann, am Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jhs., wobei der französische «style», angewandt auf die Literatur, vorausgegangen zu sein scheint. Der Naturforscher Buffon formulierte: «Le style n'est que l'ordre et le mouvement qu'on met dans ses pensées» und folgerichtig, weil nur der Mensch seine Gedanken zwischen Ordnung und Bewegung ausdrücken und gestalten kann: «Le style est l'homme même»<sup>14</sup>.

Der geraffte Überblick über die Geschichte der Benennung «Stil» zeigt schon, dass eine Neubestimmung des Begriffs heute unmöglich in geschichtlicher Betrachtung von einem allenfalls zu gewinnenden gemeinsamen Nenner aus zu leisten sein wird. Immerhin mag es hilfreich sein, sich auf grundsätzliche Bedeutungen, die am Ausgangspunkt der abendländischen Begriffsgeschichte stehen, zurückzubessinnen, denn ein Fallenlassen der eingeführten Benennung kommt meines Erachtens – aller Vieldeutigkeit, ja Widersprüchlichkeit zum Trotz – nicht in Frage. Die historische Sicht lehrt auch, wie spät der Begriff entstanden ist und dass die Trennung in Unterbegriffe wie literarischer Stil, Stil der Malerei oder Stil der Plastik mehr einem Bedürfnis der einzelnen Wissenschaftszweige nach Abgrenzung entspricht als einer sachlichen Notwendigkeit. Um der methodisch begründeten Einheitlichkeit des Forschungsgegenstandes willen sei im folgenden «Stil» nur in seiner Funktion als Bestandteil bildlicher Gestaltungen berücksichtigt. Sollten sich die daran geknüpften methodischen Überlegungen als richtig erweisen, wird dem Versuch einer Rückübertragung auf andere Ausdrucksformen nichts entgegenstehen.

---

dung zwischen Nachahmung («beruht auf dem ruhigen dasein und einer liebevollen gegenwart»), Manier («ergreift eine erscheinung mit einem leichten fähigen gemüth») und Stil «ruht auf den tiefsten grundfesten der erkenntnis, auf dem wesen der dinge, in so fern uns erlaubt ist, es in sichtbarer und greiflicher gestalt zu erkennen»).

<sup>14</sup> Aus Buffons «Discours sur le style», als Rede gehalten bei seiner Aufnahme in die Académie Française, 1753, zitiert nach *La Grande Encyclopédie* (1885-1901, vol. 30: 559), s.v., vgl. *Grand Larousse encyclopédique* 2 (1960: 431), s.v. «Buffon», und Müller (1981: 40-44); zum französischen Einfluss Beispiele bei Grimm, *Deutsches Wörterbuch* 10/2 (1941: Sp. 2924ff.). – J.J. Winckelmann erkennt als erster den tieferen inneren Zusammenhang (heute würden wir von einer Homologie sprechen) zwischen den Phasen eines Stils und den Phasen von Wachstum, Blüte/Reife und Verfall des organischen Lebens und schafft damit die seither gültige Grundlage für eine kritische Einschätzung von Kunst unter dem Aspekt des endogenen, «organischen» Stilwandels. – Für eine bemerkenswerte Parallele in der Begrifflichkeit zeitgenössischer Maori vgl. Sidney M. Mead (1984: 63-75). – Goethes Unterscheidung zwischen einfacher Nachahmung, der Manier (oder Auffassung) eines Künstlers und dem übergreifenden Stil (vgl. Anm. 13) wird in der Klassik in Bezug auf letzteren erweitert: Stil kann real (einen Zustand schildernd) oder ideal (eine Idee erläuternd) sein (*Lexikon der Kunst* s.v. «Stil», «Stilkritik», «Nachahmung»).

## Grundlagen eines ethnologischen Bildbegriffs

Die Geschichte der deutschen Benennung «Bild» haben die Gebrüder Grimm (vermutlich Jacob) prägnant in zehn Aspekte der Bedeutung gegliedert.<sup>15</sup> Dem ist nichts beizufügen. Hervorgehoben sei indessen, dass sich schon aus der Wortgeschichte vier besondere Merkmale des Bildbegriffs ergeben. Das Bild *verweist* erstens immer auf seinen Ursprung, seine Quelle – ob als Werk eines schaffenden Menschen, einer zeugenden Naturkraft oder einer wie auch immer gearteten, sagen wir «kosmischen», Spiegelung. Zweitens, das Bild *setzt ein Gleichnis*. Das Bild *lebt* drittens als Leistung des Gedächtnisses *im Wiedererkennen*, denn Vergleichen und Erinnern gründen auf vorher Geschautem (oder oder auch auf im Voraus-Geschautem). Und das Bild *ist* viertens *mehr* als ein Werk, eine Wiederholung, eine Abspiegelung, eine Vorstellung oder ein Gleichnis; es wirkt als ein von innen heraus Geformtes, zugleich eine überkommene Gestalt Weiterführendes weiter und vermag so selbst Leben auszustrahlen – oft wird ihm daher überragende Kraft zugeschrieben.

Der Bildbegriff lässt sich aufgrund neuerer, experimentell erhärteter Einsichten der Hirnforschung und der Psychologie objektivieren. Der Mensch hat, was lange

<sup>15</sup> J. u. W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch* 2 (1860: Sp. 8-15), s.v. bild, bilden. – Grimm geht von ahd. *piladi*, *pilidi*, mhd. *bilde* bzw. mhd. *billen* aus, um die Grundbedeutung mit «das Gestossene, Gehauene, Gemeisselte, Geknetete, Gestaltete, Geschaffene» zu bestimmen. Zu unterscheiden wären dann: 1. das «unter schaffender [s.o.] hand hervorgegangene werk», mit dem bedeutungsvollen Grimmschen Zusatz: «und über dem bild schwebt dieses urbild: hier schwindet, wie Klopstock sagt, das bild vor dem urbild.», 2. das Menschenbild, goth. *manleika*, «gleichnis des menschen», 3. das anfänglich plastische Kunstwerk – «erst nachher auf die flache zeichnung und auf das gemälde erstreckt», 4. die wirkliche Wiederholung «wie sie in der natur durch zeugung oder abspiegelung stattfindet, da wo von gar keinem kunstwerk die rede ist.», 5. die lebende Gestalt, *figura*, *persona*, 6. verschiedene, durch Beiwörter ausgedrückte Abstrakta, 7. der «täuschende, trügende schein wie lat. *species*, (...) das scheinbild», 8. die «sache, die der anderen zum symbol, zum zeichen dient, (...) ein denkbild, sinnbild», 9. das Bild als «vorbild, typus, beispiel», 10. «Am allers häufigsten eine blosser vorstellung, idéa, die wir uns in gedanken machen, die wir uns einbilden (*figurare*, *ingere*, *imaginari*), in ein gewand oder gleichnis kleiden», mit der wichtigen Ergänzung: «In den bildlichen vorstellungen liegt: – vergleichung, (...) – erinnerung, (...) – zukunft».

Beizufügen ist, dass die sprachliche Verknüpfung von «Bild» und «Vorstellung als Erinnerungsbild» im deutschen Begriff «Bild» wesentlich durch Notkers Erkenntnislehre geprägt worden ist (Karg-Geisterstädt und Frings, *Althochdeutsches Wörterbuch* 1 (1953: Sp. 1048).

Die Vorgeschichte von «Bild» kann nach F. Kluge, *Etymologisches Wörterbuch* (1963: 76), ergänzt werden; danach ginge «Bild» nach A. Wolf zurück auf germ. *bil-* (so auch in *billig*, *Bilwis*, *Unbilde*, *Weichbild*) «über-/ungewöhnliche Kraft, Wunderkraft»; ahd. *bilidi* ist erst «Wesen, Gestaltetes», danach «Abbild, Nachbildung». «Dem entspr. die Zeitw.: die alte -jan-Bildung ahd. *biliden* ist 'einer Sache Gestalt und Wesen geben', erst das jüngere *bilidon* 'eine vorgebildete Gestalt nachbilden'». – Diese Deutung ruht allerdings auf schwachem Fundament, vgl. E. Karg-Geisterstädt und Frings, *Althochdeutsches Wörterbuch* 1 (1953: Sp. 1028, 1033, 1035); das von innen heraus Geformte und das einer anderen, veräusserlichten Gestalt Nachgebildete stehen gerade in der frühen Bedeutungsstreuung als zusammengehörig nebeneinander, so neuerdings auch Kluge, *Etymologisches Wörterbuch* (1989: 76).

umstritten blieb, ein eigenes Bildgedächtnis, das der Verarbeitung, aber auch der langfristigen Speicherung von Bildern dient. Es steht autonom neben dem Wortgedächtnis und ist diesem auf unterschiedlichen Stufen direkt verbunden. Fest steht somit – nach heutigem Wissen –, dass Bilder nicht nur dank ihrer Einbindung in ein Umfeld aus anderweitig sinnlich wahrgenommenen Eindrücken und deren begrifflicher Aufarbeitung, sondern auch selbständig vorgestellt, gespeichert und erinnert werden, fest steht auch, dass nicht nur das optische Wahrnehmen und Erfassen, sondern auch das interne Verarbeiten eigenen, dem visuellen Bereich vorbehaltenen regelhaften Prozessen unterworfen sind; dazu gehören beim Verarbeiten insbesondere Drehungen, Spiegelungen, Dehnungen und Schrumpfungen. Was gespeichert ist, wird laufend mit den neu eingehenden, einer biologischen Triage unterworfenen Bildeindrücken verglichen; ohne diesen Vorgang des Vergleichens von Erinnerung und Wahrnehmung wären wir nicht ausreichend «im Bilde», d.h. – über Gehör-, Tast- und Geruchswahrnehmungen und deren Verarbeitung – nur beschränkt orientiert.<sup>16</sup>

Es gibt somit ausser den Bildern in der materiellen Welt auch immaterielle, aber physisch reale, in die Natur des Menschen eingebundene, von seiner optischen Wahrnehmung bestimmte Vor-, Neben- oder Nach-Bilder. Diese Bildwelt ist grundsätzlich auch anderen Lebewesen vorgegeben; spezifisch menschlich scheint zu sein, dass die Existenz der Bilder mit einem ereignis-orientierten Langzeitgedächtnis verknüpft ist und dass auch das Bewusstsein mit diesen Bildern zu arbeiten vermag. Wie sagte doch Grimm schon 1860 (unter Verweis auf Klopstock): «(...) über dem Bild schwebt dieses Urbild».

Im Hinblick auf das uns hier als Ethnologen interessierende Problem des Aus- bzw. Umgestaltens visuell wahrnehmbarer Formen können wir die folgende vorläufige Bestimmung für das Begriffsfeld «Bild» wagen: Jedes Bild wird in irgendeiner (im einzelnen genauer zu bestimmenden) Weise als visuelle Äquivalenz zu einem Anderen gesetzt – sei dieses Andere nun ein an Emotionen gebundenes Erlebnis, eine tiefe existentielle oder mystische Einsicht in das Wesen von Vorgängen oder Dingen, eine Erinnerung an Vergangenes, eine vernünftige Erkenntnis über die «Welt» oder über eine abstrakte Qualität des Seins (wie z.B. das Numinose) – oder aber eine gehörte, gesehene, erfüllte oder sonstwie empfangene Botschaft. Vergleichbar einer mathematischen Funktion bestehen Verhältnisse der Zuordnung einmal zwischen dem Bild als einem Äquivalent im weiteren Sinne und dem zugrundeliegenden Anderen, dann zwischen diesen beiden Grössen und den Bezugsfeldern des Autors oder des Betrachters und schliesslich zwischen den genannten Feldern und dem jeweiligen Hintergrund, von dem sich das Andere bzw. das Bild als verschieden und damit als bedeutungsvoll abheben. Davon zu trennen ist für den Zweck der Untersuchung der Wirkungszusammenhang, die Funktion im biologischen Sinn eines gerichteten Abhängigkeitsverhältnisses, wenn vom Handelnden in seinem Kontext Bilder anstelle des Gemeinten, sozusagen als Instrumente eingesetzt werden.

Die allerwenigsten materialisierten Bilder sind Abbilder von etwas, also direkte mechanisch bzw. photographisch erarbeitete Reproduktionen, sondern es sind Umsetzungen auf der Basis von Vorbildern und Bildkonzepten, die sich im visuellen Gedächtnis der Menschen seit der frühesten Jugend festgesetzt haben. Die materialisierten Bilder als Werke der einen werden umgehend wieder zu Bildein-

<sup>16</sup> Martha J. Farah (1986: 245-272), Steven Pinker (1986: 1-64), Larry R. Squire (1987: 169ff.), Werner Wippich (1984: 119-155; 1985: 7ff., 38-70).

drücken bei anderen. Und wie die vorausgehenden Einzelbilder werden auch diese Umsetzungen nach den eigenen Regeln des visuellen Gedächtnisteils ausgefiltert, durch Wiedererkennen und Interpretieren entziffert, weiter bearbeitet und gespeichert.

Immer steht der Bildner zwischen dem Einen, das Ausdruck seines schaffenden Handelns ist, und dem Anderen, das er sich aneignet. Wollen wir aus dem Bild mehr herauslesen als die bereits in seinen Teilen, den Zeichen, möglicherweise enthaltene(n) Teil-Botschaft(en), so sind wir auf die Entzifferung auch des Phänomens «Stil» angewiesen, dem wir die Ordnung der Einzelzeichen zu einem Ganzen zu verdanken scheinen. Dieses Ganze eines Bildes enthält mehr Mitteilungen, als der Summe seiner Einzelteile entspräche. Das heisst, wir müssen die Bedingungen verstehen lernen, unter denen sowohl die Kohärenz als auch die Diskontinuität von Formen des Ausdrucks in Raum und Zeit auftreten.

### **Zur Umschreibung des Stilbegriffs**

Galt die Aufmerksamkeit bis dahin der allgemeinen Geschichte des Stilbegriffs und der Klärung der Ausgangslage, so ist nun im Hinblick auf die Verwendung des Begriffes in der Kunst-Ethnologie der Inhalt des Stilbegriffs zu bestimmen. Über Stil ist selbstverständlich schon viel Richtiges gesagt worden, dem zuzustimmen wäre, aber auch Vieles, das durch die Verabsolutierung an sich richtiger Beobachtungen zum Widerspruch herausfordert.<sup>17</sup> Ethnologen haben, grob gesagt, auf drei Ebenen mit dem Stilbegriff hantiert: um Gemeinsamkeiten in der formalen Gestaltung von Gebrauchs- und Kunstgegenständen zu beschreiben, um die empirisch festgestellte

<sup>17</sup> Die Diskussion hätte wohl, folgen wir den enzyklopädischen Vorgaben (Schapiro 1953a; *Lexikon der Kunst* 4 1977: 692-694 und Dittmann 1967: 16-83), einzusetzen bei den Kunsthistorikern Alois Riegl (1893) – d.h. bei der positivistischen Unterscheidung der taktischen (haptischen) von der optischen Auffassung als Grundlage des Kunstwollens – und Heinrich Wölfflin (1915) – d.h. bei der doppelten Wurzel von Stil in der Darstellungsform und in der Anschauungsform, jedenfalls im Sehen. Wenig abzugewinnen ist W. Worringer (1911), mit seiner unpräzisen Gegenüberstellung von Stil als Abstraktion und Stil als Einfühlung, gleichsam als Grundlage eines Stilepochen-Evolutionismus. Methodisch für die Ethnologie dagegen von Bedeutung der Versuch von Wilhelm Pinder (1924 und 1929), den spätgotischen Epochenstil mit Hilfe datierter und lokalisierter Werke in einzelne Landschaftsstile und deren Phasen aufzugliedern und so die vielfältigen Erscheinungsformen des «Zeitstils» zu erfassen. – Wichtig wären sodann nach Schapiro (1953a) P. Frankl und die Schapiro und Frankl gemeinsame Betonung des Zeichencharakters von Stil als des Ausdrucks von der Einheitlichkeit einer Kultur (und Denkweise); im Ablauf der Entwicklung einer Kultur in der Zeit wird damit allerdings eine Kontinuität des Ungleichzeitigen (oder eine Ungleichzeitigkeit von Gleichem) impliziert, die letztlich schwer zu dokumentieren ist. – Ebenso wenig vermag der Ethnologie Panofskys Kriterienpaar von vielgestaltiger «Fülle» in der Zeit und geordneter «Form» im Raum, eingesetzt zur Beurteilung künstlerischer Lösungen von Bildproblemen, als überragendes Licht weiter voraus ins weltumspannende Dunkel fremder ästhetischer Bezugssysteme zu leuchten (publiziert 1915, wieder aufgegriffen 1957, zur Kritik vgl. Dittmann 1967: 109). Seine Mahnung allerdings, dass wir uns sowohl die Geschichte des zu untersuchenden Typus (also sozusagen den Niederschlag der Fülle in der Zeit) als auch die Geschichte des

Vielfalt von Erscheinungsformen gestalteter Geräte und Ritualobjekte durch Zuordnung zu Stilkonstrukten geschichtlich zu ordnen, aber auch um die kulturelle Prägung des Verhaltens der Angehörigen von ganzen Gesellschaften in grundlegenden Kulturmustern oder Kulturstilen zu erfassen.<sup>18</sup> Die wesentlichen älteren Arbeiten befassen sich mit dem beschreibenden Erkennen von Ordnungsprinzipien in der empirischen Vielfalt.<sup>19</sup>

Je gründlicher das Wissen von einheimischen Kulturen in die neueren Darstellungen der Ethnologen mit einfließt, desto deutlicher zu erkennen sind die Zusammenhänge zwischen formalen Gestaltungen und Bedingungen des Kontexts wie Herstellungsverfahren, materieller und symbolischer Funktion, Status des Urhebers, Weltanschauung. Der grundsätzliche Erkenntniszuwachs im Hinblick auf einen neuen, Ethnologie und Kunstwissenschaft verbindenden Ansatz bleibt wegen der fehlenden Reflexion vorerst gering. Allerdings sollte man die nun mögliche Klärung negativer Positionen auch nicht gering schätzen. Dazu gehört zum Beispiel die Einsicht, dass die Beschreibungen von Idealkonfigurationen von Anbeginn an als dialektische Denkfiguren, als Hypothesen des Untersuchenden, auszulegen sind, für die in der völkerkundlichen Beschreibung nicht nach Entsprechungen im Massstab 1:1 gesucht werden darf. Das gilt bereits für das emische Typisieren als eine Vorstufe des systematischen Formvergleichs, d.h. für die Verbindung von formalen Eigenschaften von Gegenständen mit deren Aufgaben aus der Sicht der untersuchten Gesellschaften selbst. Soviel ist aus heutiger ethnologischer Sicht also klar: Stil ist ein Konstrukt, eine Abstraktion in der Form gegenüber der Wirklichkeit, eine Anschauungsform, die zwischen Betrachter, Werk und Urheber vermittelt.<sup>20</sup> Alle aussenstehenden Betrachter stehen vor der Schwierigkeit, zwar das Konstrukt wahrnehmen zu können, aber das Konstruktionsverfahren nicht zu kennen.

Im Sinne einer Arbeitshypothese beginne ich die weiteren Darlegungen mit der folgenden Minimaldefinition: Stil bezeichnet einen zusammengehörenden Satz

---

jeweiligen Stils (also das Schema einer Ordnung der Formen im Raum) für eine gültige Interpretation der aufzudeckenden tieferen Bedeutung der komplexen Bilder anzueignen hätten, wollen wir nicht in den Wind schlagen (Panofsky 1967: 10-13). Allerdings fehlt auch hier das für die Betrachtung aussereuropäischer Kunst unter den heutigen Voraussetzungen notwendige methodische Fundament noch, zu sehr sind Panofskys Annäherungen an das Vorhandensein von schriftlich fassbaren Traditionen als Hilfen beim Konstruieren seiner Interpretationen geknüpft.

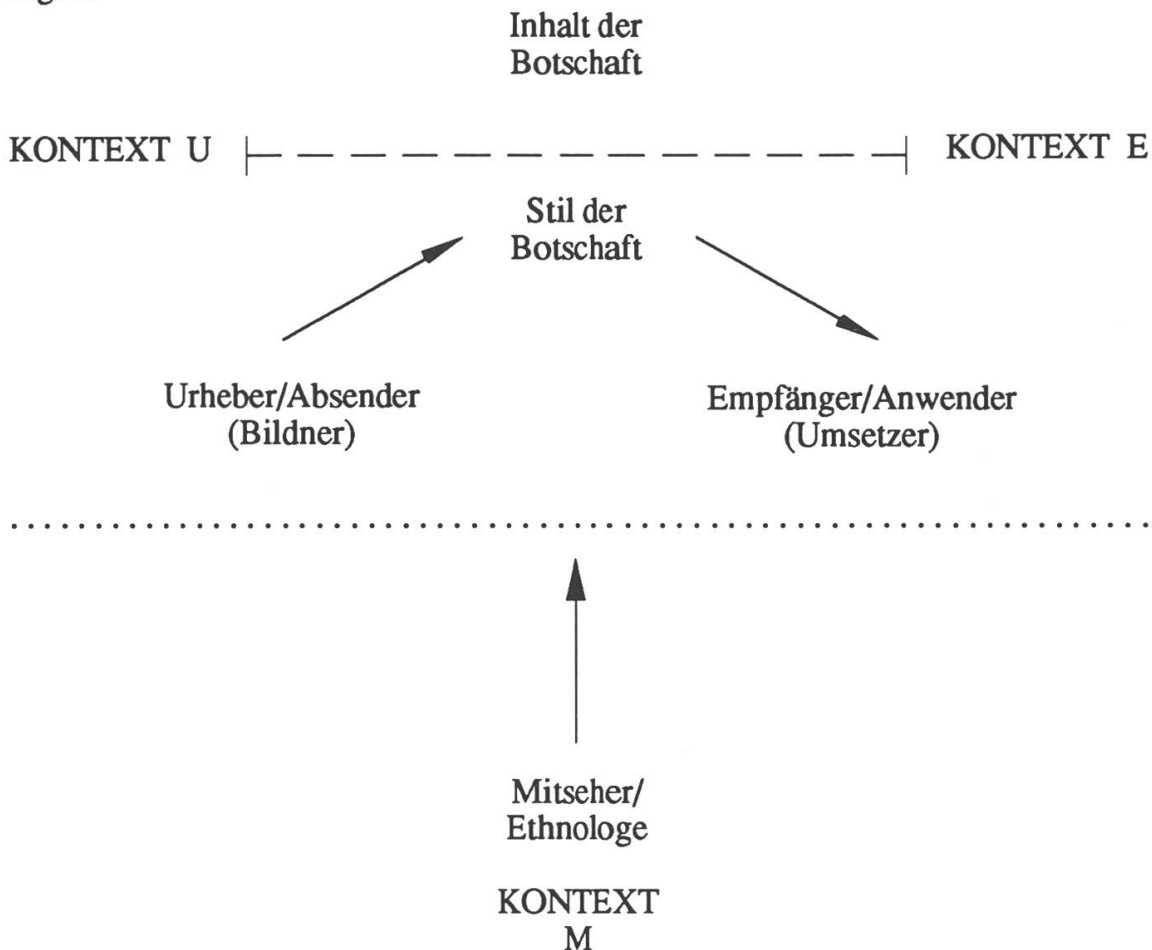
<sup>18</sup> Erinert sei an Ruth Benedict's *Patterns of Culture* (1955: 44ff., 64ff.) und ihre Übertragung der von Friedrich Nietzsche bzw. Oswald Spengler übernommenen gegensätzlichen Stil Kategorien bzw. «Schicksalsideen» – «apollinisch» und «dionysisch» bzw. «faustisch» – in ethnologische Modelle.

<sup>19</sup> z.B. Boas (1897), Frobenius (1923), Grosse (1927), Kjersmeier (1935-1938), Krämer (1925: 55-76, 79ff., 87), Linton & Wingert (1946), Stolpe (1892), Sydow (1923: 20ff., 50ff.). – Vgl. dazu beispielhaft den Wandel der Auffassungen und Kenntnisse bei Leuzinger et al. (1978: 49ff., 69ff., 111ff.).

<sup>20</sup> Im Lexikon der Kunst wird das passende Diktum Goethes in Erinnerung gerufen: «Jede Form, auch die gefühlteste, hat etwas Unwahres, allein sie ist ein für allemal das Glas, wodurch wir die heiligen Strahlen der verbreiteten Natur an das Herz des Menschen zum Feuerblick sammeln» (*Lexikon der Kunst* 4, 1977: 692).

formaler Konventionen; diese dienen u.a. dazu, Botschaften für die Übermittlung von Autor zu Empfänger<sup>21</sup> zu kodieren. Da bereits die Wahl des Übermittlungsweges sowohl die Möglichkeiten des Absenders sich auszudrücken wie auch den Inhalt des zu Übermittelnden beeinflusst und überdies auf die Fähigkeit des Empfängers einwirkt, die ausgefertigte Botschaft zu entziffern, besteht eine wechselseitige Abhängigkeit zwischen Stil und Inhalt, aber auch zwischen dem Stil und dem jeweiligen Kontext, in dem der Autor beim Hervorbringen bzw. Absenden und der Empfänger beim Umsetzen stehen.

Fig. 1:



Diese Minimaldefinition impliziert, dass Stil die Brücke sei, die Urheber/Absender und Empfänger/Anwender verbindet – auch dann, wenn die Brücke selbst das einzige Gemeinsame zwischen den beiden bliebe. Dass Stil somit, zum mindesten bezogen auf die bildhaften Ausdrucksformen, das einzige Element ist, das visuell

<sup>21</sup> Alle Bezeichnungen von abstrakten Rollen beziehen, was in ethnologischer Sicht wichtig ist, immer auch die Mehrzahl sowie das andere Geschlecht mit ein: «der Autor» kann auch eine Künstlergruppe bezeichnen, und grundsätzlich können die Autoren oder die Empfänger männlichen oder weiblichen Geschlechts sein.

präsent bleibt, heisst aber auch, dass es nicht nur vom Hervorbringenden und vom Empfangenden, sondern auch von Dritten, von Mitsehenden, wahrgenommen werden kann. Diese Mitempfänger sehen nur die lichte Brücke im unverständlichen Dunkel; sie staunen ob der Stärke des Kontrastes und würden gerne genauer ins Schwarze blicken. Sie befinden sich damit genau in der Position des Ethnologen, d.h. sie bleiben vorerst von der Entzifferung des Inhalts der Botschaft ausgeschlossen und halten das Gemenge von Zeichenform und Stilform für eine unauftrennbare Einheit.

Als Ethnologen mögen wir etwas Trost aus dem Umstand schöpfen, dass wir uns dabei unsererseits in eine Lage versetzt finden, die jener von manchen unserer Mitmenschen gegenüber der zeitgenössischen Kunst der eigenen Gesellschaft ähnelt. Auf der einen Seite wird in der Gegenwartskunst in vielen Individualstilen der Wert der Zeichensetzung gegenüber dem Wert der Verständlichkeit so stark betont, dass die Botschaft, vergleichbar der hermetischen Kunst im Umkreis okkulturer Glaubensgemeinschaften, nur noch wenigen zugedacht ist und nur noch von diesen unmittelbar empfangen werden kann. Auch die formale Systematisierung der Zeichen findet fast nur noch auf der Ebene des Individuums statt. Der Brückencharakter des Stils verdünnt sich sozusagen zu einem Faden. Auf der anderen Seite greift, wer sich durch Kunst à tout prix verständlich machen will, zu den Stilmitteln der Massenkommunikation – und läuft damit gleich Gefahr, dass der populäre Stil der leicht reproduzierbaren Zeichen als Inhalt der Botschaft missverstanden wird, dieser Inhalt also sozusagen durch einen Fall von der Brücke verlorengeht.

Stil, so können wir aus diesem Gedankenexperiment an extremen Punkten des Möglichen schliessen, hat sehr viel mit den Bedingungen im Umfeld zu tun, mit der Tragfähigkeit des Untergrunds, auf dem die Brückenpfeiler stehen, mit der Zusammensetzung der Atmosphäre, die die Brücke umflutet, mit dem Licht, das auf die Brücke fällt usw. Wir werden auf diesen Kontext zurückzukommen haben.

Stil, soviel sollte bis dahin klargeworden sein, ist ein Phänomen, mit dem sich nicht nur die Ethnologen bei der Untersuchung fremder Kulturen oder die Kunstwissenschaftler bei der Auseinandersetzung mit Werken der eigenen Kultur, sondern im Grunde alle – wenn auch nicht bewusst – laufend auseinanderzusetzen haben. Gemäss meiner Zielsetzung, für die theoretischen Darlegungen auch andere als die überlieferten ethnologischen Haltungen zu nutzen, verlasse ich an dieser Stelle das engere Feld der Ethnologie. Drei methodisch nutzbare Bezugspunkte verdienen es, nicht nur bemerkt, sondern auch für weitere Überlegungen fruchtbar gemacht zu werden: Topologie, Kanon und Bildwirksamkeit.

### *Topologie*

Hier handelt es sich darum, das gedankliche Vorstellungsfeld zu umreissen, innerhalb dessen Stil gedacht und als Problem untersucht wird. Einem topologischen Überblick ist zu entnehmen<sup>22</sup>, wie eng im europäischen begrifflichen Denken «Stil» – und hier insbesondere der rhetorische Stil (da ist die Topologie, die Lehre von den [Gedächtnis-]Orten des Redners, ursprünglich ja zu Hause) und der literarische Stil mit einer Reihe von *Bildern* verknüpft sind, die sich auf visuell wirksame Aus-

<sup>22</sup> Wolfgang Müller (1981)

drucksformen des Menschen beziehen. Das Denken in Bildern und Räumen gehört zur Rhetorik nicht nur aus Gründen der metaphorischen bzw. metonymischen Ausdrucksweise, sondern insbesondere auch als Teil der Anleitungen zum Erinnern; Rhetorik und *ars memoriae* sind auf vielfältige Weise miteinander verknüpft.<sup>23</sup> Denken über Stil ist somit oft ein Denken in Bildern, in die umgesetzt wird, was direkt kaum ausgesagt werden kann.

Angewandt auf die Begriffsgeschichte von Stil ergeben sich so vom topologischen Gesichtspunkt aus aufschlussreiche Verknüpfungen, denen hier leider nicht im einzelnen nachgegangen werden kann. Im Rückblick auf das bereits Gesagte wäre etwa für Buffon bemerkenswert, dass er den (literarischen) Stil bildlich als dem Wesen des Menschen zugehörig, als geordneten und zugleich bewegten Ausdruck seines Kerns versteht – und Stil eben nicht, in Analogie zur Kleidung des Menschen, einer äusserlichen und auch auswechselbaren Hülle der Gedanken gleichsetzt, wie dies andere nach ihm insbesondere im klassizistischen Denken getan haben.<sup>24</sup> Wenn im Stil eines Werkes ein Wesenskern seines Autors steckt, so ist danach zu fragen, wie letzterer das Verhältnis zu seinem Werk bestimmt. Ein einprägsames Bild dafür ist Rilke gelungen, der dabei zugleich die Brücke vom Dichter zum Bildhauer geschlagen und damit die Idee der Verschmelzung von Autor und Werk wieder aufgenommen hat: Der Dichter hat sich «in Worte zu verwandeln / wie sich der Steinmetz einer Kathedrale / verbissen umsetzt in des Steines Gleichmut»<sup>25</sup>.

Verwandelt sich der Autor so gänzlich in sein Werk, wird dieses zum objektivierten, überpersönlichen Ausdruck seines Wesens. Wo der Stil des Autors anzusiedeln sei – eher in seinem Werk oder eher in seiner Persönlichkeit –, ist damit noch nicht festgelegt.

Jeder Stil kann demnach von zwei Polen her bestimmt werden: vom stark zeitgebundenen, in der Zeit auch spielerischen Umgang mit «Hüllen» – auch geschlossene Zeichensystemen können so verstanden werden – einerseits und vom weltanschaulichen Gegenüber, jenem dem Wesenskern zum Ausdruck verhelfenden Ringen des Autors um die dauerhafte Form anderseits.

Diese erste, hier nur beispielhaft angedeutete Anregung vermittelte allein schon genügend Impulse für einen ausführlicheren Bericht. Es wäre lohnend, eine Topologie des ethnologischen Denkens in Bezug auf «Stil», «Werk» und «Kunst» zu erarbeiten und dabei die Inhalte bisheriger Lösungsansätze im Anschauen ihrer jeweiligen Bildern zu vergleichen. Es liegt auf der Hand, dass der Stilbegriff je nach den gestalteten Werkstoffen und Formen, an denen er beispielhaft gedacht wird, unterschiedlich ausfallen wird. Um auf Rilkes Gleichnis zurückzugreifen: Setzen wir den Dichter der Töpferin oder dem Schnitzer oder dem Goldschmied oder dem Maler gleich, entwerfen wir jeweils ein ganz anderes Bild vom Verhältnis des Autors zum Werk. Im Hinblick auf die ethnologische Topologie gilt es dabei zu beachten, dass Ethnologen ihre Thematik, meist unausgesprochen, an zwei (oder mehr) Material-

<sup>23</sup> Frances A. Yates (1984)

<sup>24</sup> Müller (1981: 52-84) spannt den Bogen von den Wurzeln bei Cicero und Seneca über Mittelalter (ornatus) und Renaissance zum Klassizismus und insbesondere zu Alexander Pope.

<sup>25</sup> zitiert nach Müller (1981: 156), aus Rilkes Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth; vollständiger (und in Begleitung anderer erhellender Texte und Bilder) bei G. Boehm (1985: 13).

komplexen vergleichend abhandeln, nämlich an einem empirisch mehr oder weniger vollständig beschriebenen aus ihrem Forschungsgebiet und an einem zweiten aus ihrer heimatlichen Erfahrungs- und Wissenswelt. Dieser zweite Horizont bleibt allzuoft im Verborgenen.

Der ethnologische Umgang mit Stil ist bisher über weite Strecken deskriptiv und nicht analytisch. Die wichtigsten Stationen seien stichwortartig erwähnt:

a. Das Vorhandensein von Stil bezeugt den Kunstcharakter. Hier wird Stil verstanden als für einzelne Gruppen bzw. Ethnien mehr oder weniger einheitliche Stilisierung der Ausdrucksformen. Indem es gelingt, das Vorkommen verschiedener Stile zu belegen, wird nachgewiesen, dass es sich bei diesen Ausdrucksformen um Kunst handelt, so etwa schon bei Emil Stephan.<sup>26</sup>

b. Stil ist primär von Material und Werkverfahren abhängig. Diese Sempersche Erkenntnis, die zugleich den Vorrang der Ornamentformen als Studienmaterial für das Erkennen von Stil- und Kunstphänomenen begründet, wird zur Prämisse der Evolutionisten und hat insbesondere über Alfred C. Haddon und andere auf die ethnologischen Auffassungen von Stil eingewirkt. Unterschiedliche Stile von Gegenständen aus demselben Ausgangsmaterial verweisen so, grob gesagt, auf unterschiedliche Entwicklungsstufen<sup>27</sup>. Aufgrund des skizzierten Gedankengangs lässt sich scheinbar einleuchtend begründen, warum innerhalb derselben Gruppe unterschiedliche Gestaltungsformen auftreten können.<sup>28</sup>

c. Im Stil spiegelt sich die Geschichte der Hersteller als Gruppe. Zur Beschreibung von Stil eignen sich häufig vorkommende und daher auch als Typen und deren Abwandlungen erkennbare Konfigurationen. In den Wandlungsformen spiegelt sich weniger die Evolution der Menschheit als vielmehr menschliche Geschichte in den Dimensionen von Erdteilen und Regionen. Mit diesem Ansatz haben insbesondere Leo Frobenius und Felix Speiser ihre an Ort und Stelle selbst gesammelten und durch spätere systematische Studien ergänzten Materialien zu interpretieren versucht. So sind Modelle der Geschichtsinterpretation für Afrika, insbesondere für Westafrika, beziehungsweise für die Südsee, namentlich für Melanesien, entstanden, die sich sehr deutlich darauf stützen, die Ausbreitungsvorgänge von Kulturphänomenen aufgrund vergleichender stilistischer Untersuchungen zu gewichten und zeitlich zu ordnen.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> (1907: 51f., 64, 74ff.), vgl. auch Augustin Krämer (1938 und 1925).

<sup>27</sup> Grosse (1894: 111-155), Haddon (1902: 75-202).

<sup>28</sup> Auch wenn man, darin G. Semper (1860/63) folgend, den Einfluss der Technik auf die erzeugte Form als wesentlich ansieht – gerade das Modellieren aus Ton oder die unterschiedlich strukturierten textilen Techniken des Schlingens von Maschen [u.a. mit mathematisch definierbaren Regelmässigkeiten bei gemusterten Hängematten der Indianer Amazoniens, vgl. A. Seiler-Baldinger (1979: 59-130)], des Flechtens von Architekturelementen und des Webens von bebilderten Textilien liefern dafür gute Beispiele –, so wird man dennoch aus heutiger vergleichender Sicht den Primat der Gestaltungskraft der Bildschöpfer innerhalb der ihnen von der Überlieferung gesetzten Grenzen betonen wollen (und so im Grundsätzlichen Riegl (1893) folgen).

<sup>29</sup> Skulpturen, Ton- und Holzgefäße sowie die Architektur West- und Zentralafrikas stehen im Stildenken von Frobenius, nach Provinzen und zugewiesenen Stilen geordnet, unvermittelt nebeneinander, vgl. Frobenius (1923), s.v. «Stil». Felix Speiser seinerseits untersucht verzierte Gebrauchsgeräte und künstlerisch gestaltete Gegenstände aus Ozeanien und Südamerika. Die Entwicklung seines von zwei Standpunkten her erarbeiteten Stilkonzepts

Während Frobenius von einem um geistesgeschichtlich-psychologisches Verstehen bemühten Ausgangspunkt aus argumentiert, setzt sich Speiser in knappen Formulierungen mit entwicklungsgeschichtlichen Annahmen auseinander. Alfred C. Haddon folgend beginnt Speiser mit der Annahme, ursprüngliche Bildformen seien, wegen der religiösen Bindung zwischen Urheber und Gemeintem, der Naturform des Gemeinten sehr nahe, das Bild des Vogels, den man treffen oder abhalten will, entspreche auf dem Pfeil noch dem Vogel. Es wird erst viel später, nach vielfacher Wiederholung und der damit verbundenen Vereinfachung zum Ornament. Ähnliches gilt für die Ritualgeräte. Stilisierung, die besonders ausgeprägt an sakralen Bildern (Skulpturen, Malereien) festzustellen ist, entspringt der Überformung und dem Optimieren der geläufig gewordenen Form; in ihr spiegelt sich also Geschichte. Diese ist umso komplexer, je mehr sich der Stil von den naturnahen Formen entfernt. Sie verliert sich schliesslich im Dunkel, wenn stilisierte Formen erst zu Ornamenten und dann zu nicht einmal mehr benannten Zeichen reduziert worden sind. Stil wird so zum ursprünglich weltanschaulich fundierten Konzept. In unterschiedlichen Stilen manifestieren sich Gesamtkonzepte geschichtlich unterschiedlichen Ursprungs. Für die Südsee stellt Speiser fest, einige davon seien in Melanesien lokal (Primärstile) oder regional (Kurvenstil, der kantige Tami-Stil) entstanden, andere von weither gekommen (der Schnabelstil, der Korwarstil und der Malangganstil, deren Ursprünge Speiser auf dem asiatischen Festland im hinduistischen Indien bzw. bei den Khmer sowie in Indonesien «gesehen» hat). Speiser denkt «Stil» somit nacheinander auf einer einfacheren und einer komplexeren Ebene: zuerst ist Stil von ihm anschaulich in den Formen von Ornamenten und zeichenhaften Verzierungen auf südamerikanisch-indianischen sowie auf melanesischen Waffen und Geräten – in geschichtlichen Spätformen sozusagen – erkannt worden; später versucht er, die vielfältigen Formen von plastischen bzw. gemalten Bildwerken Melanesiens nach Stilen zu ordnen, wobei er diese nun als Ausdrucksstufen versteht, die sowohl auf frühere, autochthone Wurzeln als auch auf spätere, von Fremdeinflüssen abhängige Prägungen verweisen.<sup>30</sup>

Im Laufe der Zeit ist dieser Ansatz auf der Basis einer eingehenderen Kenntnis des Materials wesentlich verfeinert worden. So kam William Fagg zum Schluss, grundsätzlich habe jeder Stamm seine eigene Sprache und seinen eigenen Stil, ergo seine eigene Geschichte – ein Postulat, das sich bei der Zuweisung der einzelnen Stile an bestimmte Ethnien als nicht durchführbar erwiesen hat.<sup>31</sup> An der Ausbreitung von

---

breitet Speiser nicht zusammenhängend aus; sie ergibt sich rückwirkend. Künstlerisches Gestalten beginnt in Formen, die so nahe an der Naturform als Material und Technik es zulassen, das Gemeinte darstellen; in der Wiederholung schleift sich die ursprüngliche Darstellung zu stilisierten, in der Form festen Zeichen ab, bei denen schliesslich der Sinn abhanden kommen kann (F. Speiser 1915: 323-334; 1926: 175-182); – in der späteren Arbeit wird diese Auffassung auf den abhängigen Handwerker als Techniker projiziert (Speiser 1941: 5f.).

<sup>30</sup> Hier findet die Zuordnung formaler Elemente zu einem historischen Ursprungskern (und damit die Bestimmung des Stils) in der Intuition, sozusagen visionär und jedenfalls jenseits des Feldes kontrollierter Beobachtung statt – was den kritischen Nachvollzug erschwert.

<sup>31</sup> Fagg (1965: 13). Bereits F. Willett (1971: 188-208) stellt dieses Prinzip am Beispiel von Masken grundsätzlich in Frage. Philip Dark (1973, 1975) unternimmt es, die jeweilige Vielfalt von Kontext, Stil und Geschichte am Beispiel der höfischen Kunst (insbesondere der Bronzeköpfe) von Benin ganzheitlich zu sehen.

Stilen lassen sich in der Tat, jenseits des Aufzeigens von Grenzen der Stammes-territorien, noch weitere reale Prozesse wie zwischenstammliche Beziehungen, Handelsnetze, Systeme zur Verteilung von Macht und Prestige ablesen. Erinnert sei in diesem Zusammenhang an die Arbeiten von Frans Olbrechts über Strukturierung und Ausgestaltung der Plastik im Kongo-Becken und von Alfred Bühler über die äusserst abwechslungsreichen Kunststile im Gebiet des Sepik-Stromes. Die von Bühler angeregte methodische Absicherung, nämlich durch eine Aufgliederung und Verfeinerung der formalen Untersuchungskriterien zu statistisch relevanten Aussagen über stilgeschichtliche, also regionalhistorische Abhängigkeiten zu gelangen, konnte von Reimar Schefold nur bedingt erbracht werden. Immerhin ist damit aufgezeigt worden, dass dem entgegengesetzten Versuch, die einzelnen Kunstäusserungen anhand von sehr allgemeinen Stilkriterien (oder Struktur Tendenzen) wie «'Pfahlstil' als Abstraktion in kubistischer Richtung und 'Rundstil' als Abstraktion in realistisch-expressiver Richtung» geschichtlich einzuordnen, kein Erfolg beschieden sein kann.<sup>32</sup>

d. Im Stil spiegelt sich die Individualität der Künstlerpersönlichkeit. Angeregt durch Persönlichkeitsstudien ist auch die Frage nach dem Ausdruck der Persönlichkeit des Künstlers aufgegriffen worden; dies geschah in der Feldforschung schon sehr früh durch die Boas-Schülerin Ruth Bunzel. Diese «sah» Stil an den von Individuen gestalteten Keramiken der Pueblo-Indianer. Später haben insbesondere Hans Himmelheber, Eberhard Fischer, Adrian Gerbrands und Bill Holm mit Studien in Afrika, Asien, Melanesien und Nordamerika wesentliche Einzelerkenntnisse über das Verhältnis von künstlerisch tätigen Individuen zu ihren Werken wie zum Werken als Prozess von Formfindung und Ausdruck gewonnen.<sup>33</sup> Allzulange hat die westeuropäische Vorstellung vom Künstler als dem genialen Einzelgänger den Blick auf die feineren Möglichkeiten verstellt, Persönliches innerhalb überlieferter formaler Konventionen und innerhalb von Gruppen homolog handelnder Individuen adäquat

<sup>32</sup> Schefold 1966; Zitat bei Leuzinger (1970: 15) nach H. Baumann; Frans Olbrechts (1959) ist es gelungen, im Kongobecken durch ein methodisch gesichertes Vergleichen ausgewählter Stilmerkmale die einzelnen Stilregionen zu umschreiben und innerhalb dieser einzelne, lokal oder im Sozialgefüge verankerte Stile zu definieren. – Alfred Böhlers Definition von Stilprovinzen des Sepik-Gebietes von Neuguinea, die er in einer Basler Ausstellung unterbreitet hat (Bühler 1960), ist aus der Auseinandersetzung mit den geschnitzten und bemalten Werken selbst entstanden. Das Herausschälen von Stilen war gleichzeitig als ein Erkennen regionaler historischer Prozesse zu verstehen. Dieses Stilverständnis ist Teil einer Gedankenkette, wonach in den prägenden Formen jedes Stils stets eine schöpferische Vermittlung zwischen dem von Material und Technik her Möglichen und dem vom Künstler im überlieferten weltanschaulichen Rahmen seiner Religions- und Lebensgemeinschaft Angestrebten stattfindet – mindestens solange eine Stiltradition lebendig bleibt (Bühler 1970: 39–46), vgl. dazu seine Stilbestimmungen bei der Untersuchung der stärker technisch determinierten bzw. von komplexeren Gesellschaften geprägten Musterrungen von asiatischen Textilien (Bühler 1972: 121–125; 187–190; 307–315).

<sup>33</sup> R. Bunzel hat das Spannungsverhältnis zwischen Kontinuität der Herstellungsprozesse, Stabilität der ornamentalen Ausdrucksformen im Grundsätzlichen – als Stil –, Variabilität der vom Individuum geprägten Einzelform und Innovation treffend herausgearbeitet. Sie schliesst daraus: «Style undoubtedly arises in the dependence of artists upon the visual image, either consciously called forth, dreamed, or otherwise involuntarily evoked. Some few potters even supplement this subjective process by recourse to pattern books of one sort

zum Ausdruck zu bringen. Das Identifizieren von Herstellern im sozialen Kontext («Werkstätten», Gruppen-Traditionen) ist heute eine wesentliche Aufgabe der ethnologischen Kunstforschung.<sup>34</sup>

e. Stil ist Ausdruck von Weltanschauung. Er spiegelt damit, der Sprache vergleichbar, Zusammengehörigkeitsgefühle, also Identität. Wenn verhältnismässig geschlossene, kleinräumige Gesellschaften sich aufgrund ihrer objektgebundenen Ausdrucksformen voneinander abgrenzen lassen, so wird man danach zu fragen haben, ob den formalen Unterschieden auch inhaltliche entsprechen. Was sich im grossen Masstab und bei schematischer Anwendung als verfehlt oder mindestens als problematisch erwiesen hat – es gibt keinen westafrikanischen, geschweige denn einen afrikanischen oder ozeanischen Stil<sup>35</sup> –, vermag sich, auf ein regional und lokal begrenztes Feld bezogen, als fruchtbare Hypothese zu entpuppen.<sup>36</sup> Vorauszusetzen ist dabei, dass die im Stil herausgehobenen Gemeinsamkeiten nicht an die klassi-

---

or another. The visual images, among the vast majority of people, are of things once directly perceived. Often, as in dreams, they are composites of different experiences, the familiar elements appearing in new combinations. It is precisely this sort of modified reproduction that characterizes some of the best examples of primitive art» (Bunzel 1972: 87); vgl. Fischer (1963: 185ff.) sowie Fischer und Himmelheber (1976), Gerbrands (1967), Himmelheber (1937), Holm and Reid (1975). Die Frage bleibt, welcher Begriff von Individuum und Individualität anzuwenden sei – vgl. Förster (1988: 218ff., 233) insbesondere die abschliessende Bemerkung: «(...) vielmehr wäre zu überlegen, woran die Angehörigen einer afrikanischen Gesellschaft selbst die Individualität ihrer Kunst wie die ihrer Künstler festmachen».

<sup>34</sup> K.C. Carroll, J. Picton und F. Willett haben bei den Yoruba erstmals versucht, den Einfluss der Arbeitsteilung zwischen Meister und gewöhnlichem Werker auf die im entsprechenden Stil wirksamen Formen zu erfassen (Willett 1971: 236f.), vgl. für die Lobi Meyer (1981: 121-156), für die Guro Fischer und Homberger (1985: 48-73); für die Kilenge auf Neubritannien Dark (1983: 27-31) – in einer melanesischen «Bauhütte» ist es allerdings kaum noch möglich, das Werk einzelner «Hände» zu erfassen, geschweige denn, diese nachzuweisen (Kaufmann 1979: 316-322; 1983).

<sup>35</sup> Wohl ist eine Verallgemeinerung einzelner Rahmenbedingungen zuweilen erhellend – mit *African Art in Motion* von Thompson (1974) ist ein neues Niveau des Verstehens erreicht worden. Ganz allgemein aber anhand von materialisierten Ausdrucksformen und den bei deren Organisation angewandten Prinzipien – diese Kombination wird als Stil bezeichnet – auf Grundtypen der Gesellschaftsorganisation und deren Weltbild schliessen zu wollen, wie dies etwa J.L. Fisher (1961, darin H. Barry folgend) vorgeschlagen hat, führt allzuleicht vom (Original-)Werk weg und verleitet überdies zu kulturtheoretischen Zirkelschlüssen. Dies gilt auch für den Versuch, die aus Religion, Ritus und Verhalten heraus bestimmten Motive und die damit verbundenen Stilelemente der Schnitzkunst summarisch zu erfassen und darauf eine Deutung der Geschichte der austronesischen und der papuanischen Kunst in Melanesien aufzubauen, wie dies C.A. Schmitz (1956) vorgeschlagen und später durchzuführen versucht hat (Schmitz 1971: 41ff.).

<sup>36</sup> Bereits 1941 war für F. Speiser Stil als gewollte Übereinstimmung der Form der Ausdruck von religiöser Ergriffenheit in der Gemeinschaft. Dem tief verwurzelten «gemeinsamen Lebensgefühl und Temperament» entspricht «eine unbewusste Übereinstimmung (darüber), was ideale Form sei». Unter diesem normativen Aspekt betrachtet, «treffen wir Stil vor allem in den 'offiziellen', den sakralen Kunstwerken», die sich nach Auffassung der Allgemeinheit in ihrer Form «an das Hergebrachte» zu halten haben, «damit sie wirksam seien» (Speiser 1941: 7f.). Speiser hat damit wie vor ihm Vatter die in religiöser Ergriffenheit wurzelnde grundsätzliche weltanschauliche Bindung aussereuropäischer

schen Stammesgrenzen gebunden sind. Von besonderem Wert sind derartige Untersuchungen, wenn sie auch die inzwischen erarbeiteten archäologischen und sprachgeschichtlichen Erkenntnisse mit verarbeiten, wie dies Jan Vansina für die Geschichte der Kunst in Afrika anstrebt.<sup>37</sup>

f. Stil, ablesbar aus realen Erscheinungsformen, verweist auf über-individuelle Ordnungsprinzipien. Die von André Leroi-Gourhan eingeführte enzyklopädische Betrachtung kultureller Formungen von zwei entgegengesetzten Standpunkten aus, jenem der tatsächlich erzielten Form, dem «fait» – der «Realisierungsform» –, und jenem des zugrundeliegenden Strukturprinzips oder der «Tendenz», erlaubt den Schritt auf die Ebene methodisch besser abgesicherten Erkennens: allgemeine Determinanten, die sich aus der Handhabung von Stoffen, Techniken und Verfahren ergeben, lassen sich von den speziellen Bedingungen von Ort, Zeit, Individuum und Gesellschaft abheben. Stil wird so zum Besonderen, zum Kennzeichnenden innerhalb eines grösseren Ganzen.<sup>38</sup>

Es wäre gewiss lohnend, den skizzierten Weg einer topologischen Betrachtung der ethnologischen Auseinandersetzung mit Kunst einmal in ganzer Länge abzuschreiten, haben doch alle Untersuchungen, auch die hier nicht berücksichtigten, eine Facette ethnologischen Denkens über und mit «Stil» mitgeprägt. In dieser Beziehung ist aufschlussreich, dass ein so kluger Vordenker der Ethnologie der Kunst wie Ernst Vatter Stilphänomene nur ganz am Rande und sehr summarisch abgehandelt hat.<sup>39</sup> Charakteristisch für den spezifisch ethnologischen Umgang mit Stil scheint mir zu sein, dass sich eine scharfe Trennung von Stil einer oder mehrerer künstlerischer Ausdrucksformen und allgemein prägendem Kultur- oder Gesellschaftsstil umso weniger erzielen lässt, je mehr man über und um die künstlerisch ausgedrückten Inhalte weiss.

---

Kunst hervorgehoben. Daher ist für Speiser die Stilgeschichte der Kunst der Südsee auch ein religions- oder geistesgeschichtlicher Spiegel. – Dass die vereinfachte Gleichung «jedem Stamm seinen Stil» nur sehr bedingt anwendbar ist, wurde bereits dargelegt (vgl. Anm. 31). Aus neueren Forschungen stammen die Einsichten, dass erstens die Weltanschauungen nicht nur von Sprachgemeinschaft zu Sprachgemeinschaft, von Gesellschaft zu Gesellschaft, ja von Ort zu Ort, sondern auch von Trägerschaft zu Trägerschaft innerhalb einer egalitären Gesellschaft unterschiedlich ausgeformt und ins Bild gesetzt werden können, so im Falle der westafrikanischen Geheimbundmasken oder von Tausch- bzw. Kultgemeinschaften in Neuguinea, und dass zweitens nicht alle ausser-industriellen Weltanschauungen religiös eingebunden zu sein brauchen (Boone 1986: 15ff., 235; Ezra 1986; Forge 1979; Förster 1992).

<sup>37</sup> J. Vansina (1984: 174-195) stellt insbes. am Beispiel der Kunst von Nigeria den Stilwandel ins Zentrum seiner auf ein umfassendes Geschichtsverständnis gerichteten Überlegungen. Er erkennt in der dokumentierten geschichtlichen Abfolge von Kunstformen kleiner und grosser Höfe West- und Zentral-Afrikas ein wichtiges Feld historischer Stilbestimmung.

<sup>38</sup> Die Anregung, den Ansatz von Leroi-Gourhan systematisch auf die gestalteten Formen von Produkten des Handwerks (einschliesslich der Kunst) zu übertragen, ist A. Bühler zu verdanken. R. Schefold (1966) ist in der Analyse der künstlerisch gestalteten Aufhängehaken auf halbem Weg stehen geblieben, da er die Formen nicht nach ihrem Inhalt differenzieren konnte. Ein eigener Versuch der Begründung liegt vor (Kaufmann 1972: 61-100); die Anwendung in einer vergleichenden Untersuchung von sieben Töpferei-Traditionen ist noch immer erst teilweise veröffentlicht (Kaufmann 1984, o.J.).

Damit wäre der topologische Bogen zu seinem logischen Ende geführt. Es geht nicht nur um die Topologie von Stil und Kunst in der Ethnologie, sondern mit zu bedenken wäre auch das, was aus den Quellen der Feldforschungen über die Topologie einheimischer Gesellschaften in Bezug auf die Einschätzung von Stil im allgemeinen zu erfahren wäre. Dies ist eine Aufgabenstellung, die erst sehr spät erkannt worden ist. Meist beschränkt sich der Bericht auf das oft Gehörte: «Wir machen es gerade so, wie wir es tun, weil es die Vorfahren/Ahnen schon immer so gemacht haben» oder auch – wie beispielsweise von den Topfornamenten der Kwoma gesagt wurde – «...weil dies die Zeichen [oder sollen wir übersetzen: die Bilder ?] der Ahnen sind»<sup>40</sup>.

Tatsächlich sind nicht nur die Formen von gestalteten Objekten, sondern auch alltägliche Verhaltensweisen der Normierung zur stilgerechten Form unterworfen. Dass diese Allgegenwart überlieferter Stilnormen in der traditionellen Lebensart auch als Last empfunden werden kann, mag eine Äusserung von Albert Wendt zur Charakterisierung der herkömmlichen Einstellung von Samoanern der alten Schule illustrieren. Wendt, selbst Samoaner, schildert, wie bei den Alten alles, was von der Gesellschaft akzeptiert werden sollte, mit «Stil und Technik» zu geschehen habe, das Entfalten der Gedanken mit den treffenden Worten in der richtigen Art und Weise wie beinahe alle anderen denkbaren Vorhaben: «Even when you shat you had to do it with style (...)»<sup>41</sup>. Stil prägt also auch das Alltagsleben vieler, wenn nicht sogar aller Gesellschaften – sogenannte Stillosigkeit wäre demnach auch eine extreme Art von Stil, nämlich die der ungeregelten Freiheit der Wahl. Dabei wäre die Regelhaftigkeit mit einem Wert nahe bei 0 bedacht und würde damit für die Formfindung irrelevant. Diese bliebe dem zufälligen Wirken der beteiligten Faktoren überlassen: eine Lösung, die theoretisch denkbar bleibt, auch wenn sie kaum realisierbar scheint.

Ein Hinweis auf die andere Extremposition, in der «einen Stil beherrschen durch das Erzielen völliger Übereinstimmung», nämlich von Ausdruck und Erkenntnis, mit der Bewältigung der Lebensaufgabe(n) gleichgesetzt wird, hier also auf den Zen-Buddhismus und sein Verhältnis zum bildlichen Ausdruck, mag im übrigen helfen, den sehr weiten Rahmen wenigstens grob abzumessen.<sup>42</sup> Hier ist die dem Buddhismus schon früh eigene Absage an jede Bildlichkeit der göttlichen Sphäre konsequent zu Ende gedacht. Da ein Bild des «Nicht», des höchsten, göttlichen Seins-Zustandes, unmöglich gegeben werden kann, wird der Mensch frei, sein Verhältnis zu dieser Erkenntnis in Zeichen und Stimmungsbildern auszudrücken. Deren Stil ist Ausdruck seines Erkenntnisstandes.

Das Beispiel des Zen-Buddhismus signalisiert sehr deutlich, dass letztlich Stilformen ohne Kenntnis des Inhalts und Gehalts eines Ausdrucksverhaltens nicht

<sup>39</sup> Vatter (1926: 158-172)

<sup>40</sup> Feldforschungsdokumentation Kaufmann (1972/73)

<sup>41</sup> Wendt (1981: 37): «When he [Taulilopepe] sensed that Toasa was listening attentively he knew he was displaying his thoughts in the right words in the right way. For method was everything to Toasa: style and technique were the justification for almost everything. If you had to do something, anything, you had to do it better than it had ever been done before. Even when you shat you had to do it with style, he remembered Toasa joking once.»

<sup>42</sup> Dem Völkerkundler liegt zu Unrecht E. Herrigels *Zen in der Kunst des Bogenschiessens* (1957) näher als die hier relevantere Literatur: H. Brinker (1973) sowie grundsätzlich D. Seckel (1976: 55-66).

einmal im Ansatz zu verstehen sind – und umgekehrt. Hier stellen sich einer umfassenden ethnologischen Ästhetik, wie sie neuerdings etwa S. Schomburg-Scherff (1986) aus der Beobachtung des *Erscheinungsbildes* beim Auftreten und Verhalten im Alltag wie bei festlichen Gelegenheiten ableiten will, schon in der Analyse des Ausgangsmaterials grosse Schwierigkeiten in den Weg.<sup>43</sup> Ohne Kenntnis einiger ästhetischer Kategorien einer Gesellschaft, d.h. ohne Zugang zu deren Intentionen, somit zur Sicht von innen, lässt sich die Aussagekraft ihrer Werk- und Ausdrucksformen gar nicht abschätzen; dasselbe gilt, wie bekannt, in Bezug auf die weltanschaulichen Grundlagen. Wo ist die den Stil prägende Kraft zu denken, im Ästhetischen oder im Weltanschaulichen?

### *Stil und Kanon*

Genau an diesem Punkt wird die zweite Anregung fruchtbar; sie stammt vom Ägyptologen Jan Assmann. Unter dem Titel «Viel Stil vom Nil?»<sup>44</sup> schöpft er aus dem reichen Schatz ägyptologischer Auseinandersetzung mit dem Spannungsverhältnis zwischen Stil als differenzierendem Ausdruck von Leben – das ohne Wandel zum Erliegen käme – und Kontinuität als Organisationsprinzip der Herrscherklasse im Diesseits. Diese Kontinuität kann aus ethnologischer Sicht auf alt-ägyptische Lebensformen auch als ein erstrebenswertes Ziel religiöser Menschen jeder Klasse in Bezug auf das ewige Leben im Jenseits verstanden werden.<sup>45</sup> Ohne diesen Bezug verlöre das Herrschaftsprinzip seine Beglaubigung und Kraft.

Assmann überprüft den Begriff Stil im weiteren Zusammenhang von «Kulturstil». Er kommt zu einem negativen Ergebnis: die langlebige Standardisierung der Darstellungskonventionen und der Bildinhalte in der Kunst Ägyptens ist nicht Kennzeichen ägyptischen Stils. Assmann schlägt vor, künftig mit dem Begriffspaar «Stil» und «Kanon» zu arbeiten, wobei im gegebenen Fall die reguläre Entwicklung ägyptischer Kunst und Kultur von der Frühzeit bis zur Blüte des Alten Reiches als Entwicklung eines Stils zu verstehen wäre. Jede Stilentwicklung schliesst die Möglichkeit für die nachgeborenen Generationen (oder für die Nachbarn) ein, im Wandel, der das Sich-unterscheiden erlaubt – und sei dieser noch so gering –, einen Anschluss an das Bisherige, an das Prägende unter Wahrung der eigenen Identität herzustellen. Ein Stil ist also bei aller Grenzziehung grundsätzlich offen, schafft Möglichkeiten für Anknüpfungen.

Der ganze spätere Ablauf im Bereich der ägyptischen Herrscherkunst dagegen, die in ihrer engen Verbindung von Flachkunst, Plastik, Architektur und strenger Hieroglyphenschrift auf Verewigung im Bannkreis des Totenkultes zielte und deren Piktogramme, bezogen auf die Fülle der schriftlichen Äusserungen im Neuen Reich, vielleicht 5% der Werke ausgemacht haben mochten, wäre als ein Wirken des Kanon-Prinzips zu verstehen. Im «Kanon» sind nach Assmann die Formen all jener Äusserungen einer Gesellschaft festgelegt, «geregelt», die auf ununterbrochene

<sup>43</sup> Für die ausführlich behandelten Abeln vgl. das von Hauser-Schäublin (1989) untersuchte und vorgelegte Material.

<sup>44</sup> Jan Assmann (1986), vgl. Aleida und Jan Assmann (1987)

<sup>45</sup> Hier argumentiere ich möglicherweise etwas über Assmann hinaus.

Fortsetzung, auf Kontinuität um jeden Preis, auf Anschluss an die Ewigkeit zielen und aus deren Kreis – und dies ist das Entscheidende – Veränderungen daher prinzipiell ausgeschlossen bleiben müssen, soll der Zusammenhang im Gang der Generationen erhalten bleiben. Kaum eine andere Gesellschaft hat wie die ägyptische dieses Ziel so überzeugend und über so lange Zeit hinweg erreicht. Kontinuität über lange Zeit, d.h. das Alter sakraler Ausdrucksformen und ihrer Schemata, wäre von daher gerade *nicht* Merkmal des ägyptischen Stils in Plastik, Malerei, Hieroglyphik und Architektur, sondern Ergebnis der Wirksamkeit des weltanschaulichen Kanons in einem Sektor des Lebens.<sup>46</sup>

Daneben habe es, so Assmann, in der ägyptischen Alltags- und Volkskultur, im Umkreis jener anderen 95% der schriftlichen Lebensäußerungen, genügend Platz für lebensnahen Wandel der Formen gegeben. Dass dieser Wandel grundsätzlich auch im alten Ägypten stattgefunden habe, erweise sich gerade in der Gegenüberstellung der unveränderten Ritual-Bildschrift und der sich stark verändernden Verwaltungsschrift. Bezeichnenderweise sei das Ende der aus dem Altägyptischen hergeleiteten, von diesem Wandel abgeschotteten Ordnung denn auch nicht durch einen Einbruch aus künstlerischer Entwicklung markiert, sagt Assmann – es habe eben nicht der Stil des Hellenismus den altägyptischen Kanon abgelöst –, sondern durch das Vordringen eines neuen Glaubenssystems oder Kanons, des Christentums, und – worauf S. Morenz eindringlich hingewiesen hat – seines auf einem Offenbarungsglauben beruhenden Formen- und Zeichenschatzes.<sup>47</sup>

Nach Assmann bestehen zwischen Kanon und Stil Gemeinsamkeiten wie auch Unterschiede, die unter den folgenden fünf Gesichtspunkten begrifflich zu fassen wären<sup>48</sup>.

Zum Kanon gehört erstens seine Bindung an die Wahrheit bzw. die Abstützung auf eine *Heilsgewissheit*, der Kanon verweist auf ein positives Sinn-Zentrum. Stil dagegen setzt einen gewissen Pluralismus voraus, die Freiheit, es so oder anders zu machen. Dabei lassen sich an Makro-Stilen (oder Epochenstilen) unter diesem Aspekt weniger Freiheit und mehr weltanschauliche Regelung durch Wertsetzungen mit Wahrheitsanspruch (der «gute Geschmack», die Vernunftgemässheit, die Natürlichkeit, «edle Einfalt und stille Grösse» etc.) erkennen, während in den Mikro-Stilen der Ausdruck von Eigenart im Vordergrund steht.

<sup>46</sup> Assmann beginnt seine Darlegungen mit Platons Würdigung der Leistungen ägyptischer Kunst (Wahrheitsbindung des Schönen, Orientierung an Standardtypen, *schemata*, die in Tempeln angebracht auf Dauer wirksam gehalten werden) und zeigt dann die Regelkomplexe für Proportionen, Projektionen, Darstellung, Ausschluss (insbes. durch Abstraktion) und Bild-Syntax auf (Assmann 1986: 520-524). «*Stil gibt es nicht dank, sondern trotz der Wirksamkeit dieser der ägyptischen Kunst immanenten Grammatik*» (Assmann 1986: 528, Hervorhebung im Original).

<sup>47</sup> z.B. in S. Morenz (1965: 28ff). – Der neue Glaube ist von anderer Qualität und gesellschaftlich anders organisiert; dem neuen Kanon fehlt die Verpflichtung, eine dem Wandel entzogene Bildpräsenz des Göttlichen im Diesseitigen herbeizuführen. Selbst bei einer Ablehnung des eng gefassten Offenbarungsbegriffs von Morenz (wie R. Schlechting, «Offenbarung», in: *Lexikon der Ägyptologie* 4 (1982: 556, 559) dürfte hier ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal aufscheinen. Nicht in jeder Theophanie vollzieht sich eine für alle zugängliche Offenbarung. Priestermacht bedarf der kanonischen Regelung mehr als der volksnahe Predigerglaube.

<sup>48</sup> Assmann (1986: 530f.)

Der Kanon beruht zweitens auf *Exklusivität*: die Wahrheit des Eigenen wird gegen die Lüge des Früheren bzw. Fremden abgegrenzt. Hierin treffen sich Kanon und Stil.

Kanonische Regelungen sind drittens *explizit*: sie erklären alles aus einem Sinnzentrum. «Die umzäunte Wahrheit muss so vollständig zur Erscheinung gekommen sein,...dass 'nichts hinzugefügt, nichts weggenommen, nichts verändert' zu werden braucht» (Assmann 1986: 530). Ziel des Kanons ist die unveränderte Wiederholung, Ziel des Stils dagegen die Anknüpfung.

Die *Normativität* des Kanons verlangt viertens unbedingte Gefolgschaft; Abweichungen werden unter Sanktion gestellt. Stil dagegen kann, aber muss nicht normativ sein. Tritt in einem Stil das gegen die Zeit arbeitende Festhalten an einer Formensprache auf, wird er «entweder zur Schablone devaluiert oder zum Kanon aufgerüstet» (Assmann 1986: 532).

Der Kanon will fünftens durch *Sinnpflege* im Bewusstsein gehalten werden: «Jeder Kanon arbeitet gegen die Zeit, das heisst den 'schleichenden Wandel' an. (...) Stillstellung ist (...) nur durch unausgesetzte Anstrengungen möglich. Verzichtet ein Kanon auf diese hermeneutische Arbeit, dann verkommt er zum Fetisch, zur Zauberformel» (Assmann 1986: 530). Stil dagegen setzt den Wandel voraus.

Hier müssten wir Ethnologen uns ganz besonders angesprochen fühlen, denn im Prinzip weisen manche der von uns untersuchten Kulturen (aus diachroner Sicht) bzw. Gruppen und Gesellschaften (aus synchroner Sicht) gerade dieses Spannungsfeld auf, auf dem zwischen der Notwendigkeit des Wandels einerseits und dem unbedingten Willen, die aus göttlichem Ursprung beglaubigte Ordnung unverändert weiter zu führen, immer wieder ein Ausgleich herbeigeführt werden muss. Spontan und vorschnell reagierend neigen wir vielleicht dazu, entweder uns auf den Sondercharakter unseres Materials zu berufen, unter Verweis auf das Nicht-Vorhandensein von Schriftsystemen in der überwiegenden Zahl der Beispielfälle, oder aber umgekehrt, die Relevanz von Stiluntersuchungen grundsätzlich in Frage zu stellen. Ich meine, der Respekt vor den Urhebern der von uns untersuchten Werke und kulturellen Leistungen verpflichte uns zu gründlicherem Arbeiten. Wir werden daher auf das Begriffspaar von Stil und Kanon zurückzukommen haben, wobei wir schon hier die eigenwillige Bedeutungsverschiebung registrieren wollen, die Assmann in Bezug auf den Formen-«Kanon» vorgenommen hat. Dem Kanon als der Festsetzung von allgemeinen Mess-Regeln, insbesondere auch von Vorschriften zur Wiedergabe etwa des menschlichen Körpers innerhalb von zahlenmässig festgesetzten «richtigen» Proportionen, wird wieder eine weltanschauliche Dimension unterlegt.<sup>49</sup> Sollte

<sup>49</sup> Kanón wird aus einem semitischen Lehnwort (hebr. *q'aneh* oder *Qanae* für eine edle, ursprünglich in Asien beheimatete besonders gerade wachsende Sorte Rohr, *arundo donax*, bzw. für die daraus hergestellten Geräte) abgeleitet. Im Griechischen bezeichnet Kanon das gerade Richtscheit der Bauleute, im 5. Jh. dann auch deren Messlatte, im übertragenen Sinne die Exaktheit, ferner ein einsaitiges Musikinstrument zum mathematisch fundierten Messen der Intervalle. «Kanon» war auch der Titel einer nur fragmentarisch erhaltenen Schrift von Polyklet über die exakten, d.h. richtig bemessenen Proportionen der menschlichen Gestalt in Skulpturen; sein Doryphoros (Speerträger) galt als Kanon, Vorbild. Eine andere Bedeutungslinie sieht im Kanon die ethische Richtschnur, die Begrenzungslinie. Wichtig sind vor allem die juristischen Auffassungen des Kanons als Gesetz, als Richtschnur der Gerechtigkeit und als Satzung, Regel geworden. Kanon bedeutet im Glauben der neuen Christen (so bei Paulus) den inneren Masstab (der Freiheit durch Christus). Vermutlich aus

mit dieser Weltanschaulichkeit nicht nur die Relativität – jede Gesellschaft kann einen eigenen Kanon entwickeln – gemeint sein, sondern auch der totalitäre Anspruch auf ewige Gültigkeit zum Ausdruck gebracht werden, so ist Vorsicht mit dem wissenschaftlichen Begriff des «Kanon» am Platze.<sup>50</sup> Es drohen andernfalls mehrere Missverständnisse sich einzuschleichen, denn auch im akzeptierten Kanon steckt ein Anteil von Stil, wie umgekehrt in jedem verbreiteten Stil eine gehörige und zuweilen verdeckte Portion Kanon mitwirkt: auch in der Herrscher- bzw. Totenkunst des Neuen Reiches sind formale Wandlungen festzustellen<sup>51</sup>, so wie umgekehrt in anderen Kulturepochen trotz Wandel der weltanschaulichen Ordnungsvorstellungen u.U. eine Konstanz der Bildformen in grossen Zusammenhängen erkennbar wird (z.B. in der Renaissance). Besser wäre es daher, die beiden Positionen als zwei einander gegenüberliegende Endpunkte in einem zusammenhängenden, begrifflich zu abstrahierenden Erscheinungsfeld zu verstehen. Das heisst, «Kanon» ist nicht absolut gegen «Stil» zu setzen, sondern es sollen mit den beiden Benennungen zwei entgegengesetzte Standpunkte des Betrachtens und Denkens festgelegt werden.

Damit wäre im *Kanon* der bewusst regelhafte, auf Wahrheit und auf Dauer ausgerichtete sowie auf Erfüllung gebundener Botschaften bedachte Anteil der künstlerischen Ausdrucksformen zu erfassen, im *Stil* dagegen dessen schöpferisches, den Wandel bejahendes, dem Ausdruck individueller Einsichten verbundenes Gegenüber.

So verstanden bilden Kanon und Stil im engeren Sinne eine Einheit. Ihr fällt eine grundlegende Aufgabe in der Kommunikation unter Menschen zu. Lässt sich diese Aufgabe näher beschreiben?

### *Stil und Bildwirksamkeit bei Bateson*

Gregory Bateson hat in seinem 1973 veröffentlichten Beitrag zum Sammelband «Primitive Art and Society» den Zusammenhang von Stil und Informationstheorie

---

dem musikalischen Umfeld ist, über den «Kettengesang» und das zentrale Gebet zur Wandlung in der Messe, Kanon zum Inbegriff der zentralen Glaubensinhalte (des Neuen Testaments) geworden, deren Formalisierung im Dogma vollzogen wurde.

Die Existenz eines antiken Kanons schriftstellerischer Werke wird nach wie vor heftig debattiert; kanonische Listen haben ihre formprägende Wirkung erst in der späteren Überlieferung der alten Literaturen und Bildkünste (nämlich in klassizistischen Perioden) auszuüben begonnen. Aber: «(...) le *canon* du 'bien écrire' ou du 'bien peindre' n'est ni du style ni le style», denn – so La Bruyère -: «Moïse, Homère, Platon, Virgile, Horace, ne sont au-dessus des autres écrivains que par leurs expressions et leurs images», zitiert nach F. Brunetière, «Style» in: *La Grande Encyclopédie* 30 (1885-1901: 559); zum Kanon vgl. A. u. J. Assmann (1987: 7-27), D. Conrad (1987: insbes. 48ff.); H. Gärtner s.v. in: *Der Kleine Pauly* 3 (1979: Sp. 108f.); E. Schott s.v. in: *RGG* 3 (1959: Sp. 1116-1118); D. Schulz s.v. in: *dtv-Lexikon der Antike* III (1970: 322).

<sup>50</sup> wie das Beispiel der ideologischen Verrenkungen von Benzing (1978) zeigt, der ein kruder Materialismus verbunden mit einer eindimensionalen Wertaxiomatik den Blick auf die Bedeutung der grundsätzlich als wichtig erkannten emischen Kategorien verstellt.

<sup>51</sup> vgl. H. Altenmüller, s.v. Stilkriterien, in: *Lexikon der Ägyptologie* 6 (1986: Sp. 20) unter Verweis auf H.W. Müller, insbes. fassbar im Wandel der Einzelformen der Gesichter, sowie E. Brunner-Traut, s.v. Stilwandel, (1986: Sp. 41-45).

erhellte.<sup>52</sup> Natur und Gott befinden sich im Zustand der Gnade, besser in dem der begnadeten Vollkommenheit<sup>53</sup> – so der dritte Begriff Batesons. Alles ist von Natur her unbewusst und reguliert sich selbst; das Ausgedrückte meint das in der jeweiligen Situation Notwendige und Richtige; es ist unmittelbar verständlich, selbst dann, wenn Tiere in ihrem eingeschliffenen Verhalten, ihren Ritualen so tun müssen (oder gar spielen), «als ob», um ihrem Gegenüber die intendierte Botschaft zu übermitteln (wie Bateson am Beispiel des gespielten Kampfes der Hunde im Begrüssungsritual erläutert). Unbewusstes und im Augenblick bildlich Bewusstes sind ein ungebrochenes Ganzes.

Ganz anders beim Menschen. Je komplexer das Problem, desto mehr ist der Mensch darauf angewiesen, im Denken, im Bewusstsein eine Lösung zu finden. Glückt ihm die Lösung, wird er das neu gefundene Verhalten so lange einüben, bis er die Lösung «ohne zu denken», also gewohnheitsmässig reproduzieren kann. Damit *sinkt* aber der ganze Lösungsvorgang als automatisierte Reaktion ins Unbewusste ab, ist also in einer äusserlich, d.h. im visuellen Schema völlig anders gearteten, grundsätzlich aber gleichen Situation nicht mehr greifbar. Es kommt daher darauf an, die Lösung *im Bewusstsein* zu halten. Genau an diesem Punkt werden die nicht ans Wort gebundenen Künste wichtig. Sie verankern ins Unbewusste abgesunkene Inhalte im Bewusstsein, halten sie in greifbarer Nähe.

Die Perspektive bisheriger psychoanalytischer Deutung von Traum- und Kunstformen ist nach Bateson verkehrt: Das Unter-/Un-/Nicht-Bewusste ist Teil der Natur, *nicht* vergessene oder verdrängte Lebensgeschichte oder Kultur. Träume sprechen bildhaft *über* das Unbewusste, nicht *aus* dem Unbewussten.

«Kunst wird so zum Unterfangen (zwischen Künstler und Publikum), sich über Erscheinungsform und Wesen des Unbewussten zu unterhalten » (nach dem engl. Originalzitat bei Bateson 1973a: 242).

Unveränderte, also vollkommene Wiedergabe der Natur ist nach Bateson sinnlos – je gekonnter in ihrer Form sie glückt, desto mehr trifft dies zu, denn sie ist ohne Relevanz für das Bewusstsein. Erst die gestalteten Abweichungen enthalten die Mitteilungen, auf die es ankommt. Kunst ist in der Lage, Bedeutung zum Ausdruck zu bringen und damit Inhalte zu vermitteln, weil visuell lesbare Muster vom Künstler

<sup>52</sup> Bateson (1973a), gleichzeitig abgedruckt in G. Bateson (1973b: 101-125).

<sup>53</sup> Ob das von Aldous Huxley übernommene «grace» mit Vollkommenheit (als Ausdruck transzendenter Gnade), (vollkommener physischer) Anmut, oder (von Dankbarkeit erfüllter) Gewissheit zu übersetzen sei, wäre zu überlegen, vgl. *The Oxford English Dictionary* 6 (1989: 718-720) für das weite Bedeutungsfeld. Marianne König (Bern, mündliche Mitteilung, 21.10.89) hat sich unter Hinweis auf Kleists Abhandlung über das Marionetten-Theater für «Anmut» entschieden. Kleist (1910: 221, 225f.) spricht in der Tat von der die bewusstseins-lose unbelebte Materie (den «Gliedermann») mit Gott und seinem unendlichem Bewusstsein verbindenden Anmut, Grazie. – Meiner Ansicht nach müsste die deutsche Bezeichnung 'Anmut' im Text von Bateson zu sehr die Vorstellung erwecken, alle natürlichen Lebensformen seien an sich und aus sich heraus «schön». – Zu vermuten bleibt, Bateson habe den Begriff ganz bewusst und beispielhaft in seiner Mehrdeutigkeit belassen, zu der ja neben der Anmut im Sinne anziehender physischer (naturgegebener) Schönheit auch die transzendente Vollkommenheit gehört; für diese Interpretation sprächen biographisch die Überlagerungen im Denken von Bateson durch Prägungen sowohl aus naturwissenschaftlichen wie auch aus liberal-theologischen Umfeldern seiner Vorfahren, vgl. David Lipset (1982: 3-41).

so lange verdichtet werden, bis sie in eine feste Form, einen Stil, eingebunden sind. Es ist die völlige Beherrschung der Formungsprozesse, das technische Können, das den Künstler in die Lage versetzt, neue Inhalte durch die Wahl neuer Formen bewusst zu machen. Gleichzeitig bedroht genau das vervollkommnete technische Können die Ausdrucksfähigkeit des Künstlers: er erliegt leicht der Bequemlichkeit, Formen zu reproduzieren, ohne dabei zu denken.

Die Stilisierung der Formen schafft somit nach Bateson zwar die Voraussetzungen dafür, dass Hervorbringer und Empfänger den Kontakt aufnehmen und Botschaften transportieren können, sie stellt aber nicht sicher, dass eine Entzifferung auch tatsächlich stattfinden kann. Dieselbe Zeichenkombination kann dazu dienen, mehrere Inhalte auf unterschiedlichen Ebenen gleichzeitig zu vermitteln. Es ist gerade die Aufgabe des Künstlers, mit seinen Mitteln innerlich Zusammenhängendes, aber scheinbar Gegensätzliches im Bewusstsein zu verankern. Bateson sieht diese Aufgabe des Künstlers insbesondere in den Bereichen ausserhalb der gesprochenen und geschriebenen Sprache, denn: «If I could say it, I would not dance it», soll die Tänzerin Isadora Duncan gesagt haben. So sind denn die Bilder aller Art heute das erste Medium der Künstler.

Die weiteren Ausführungen von Bateson zu materiell vorliegenden Kunstwerken sind wenig ausführlich.<sup>54</sup> Immerhin ergeben sich einige Hinweise. Die Strukturierung der Zeichenkombinationen kann in ganz unterschiedlicher Weise erfolgen; nicht selten geschieht sie unter Anwendung eines der möglichen Symmetrieprinzipien oder auch durch das Einführen von ideellen Primärbildern wie Kreis, Kante, Spirale, Dreieck; auch letztere können auf der Ebene der Bildstrukturen versteckt werden – wie das ja auch im Falle eines anderen Prinzips der Bildordnung, bei der (europäischen) Zentralperspektive, geschieht – betrachtet man Bilder der letztgenannten Art für einmal nach dem Masstab nicht-europäischer Sehkonventionen. Im Ergebnis helfen die auf verschiedensten Wegen erreichten Mehrdeutigkeiten mit, Gegensätze im Inhalt der Botschaften sowohl auszudrücken als auch zu überwinden.

Der Grundgedanke von Bateson ist, dass die im Gang der abendländischen Entwicklungen von Technik und Kunst angestrebte Eliminierung dieser intendierten Mehrdeutigkeiten zu Konflikten geführt hat, die das Überleben bedrohen. Aufgabe des Künstlers, der Kunst und ihrer Kritik – auch der wissenschaftlich fundierten – wäre es demnach, diese Mehrdeutigkeit zurückzugewinnen. Ohne Kenntnis der Funktionen und Mittel von Stil als der festen, technisch beherrschten und durch stetige Veränderung im Bewusstsein gehaltenen Form ist diese Aufgabe nicht zu lösen. Der Stil ist es, der die Bilder, die wesentliche Botschaften enthalten, am Leben erhält.

### *Der erweiterte Stilbegriff*

Versuchen wir, aus den drei besprochenen Denkansätzen – erstens dem einer erweiterten, emische Aspekte berücksichtigenden Topologie, zweitens dem auf eine Bestimmung des weltanschaulich begründeten Anteils an geregelten Formen zielenden Kanon-Verständnis und drittens dem Interesse an stilisierten Formen um ihrer

<sup>54</sup> Bateson (1973a: 250-255) beschränkt sich auf die Auslegung einer einzigen balinesischen Malerei.

in der Wandlungsfähigkeit wurzelnden Fähigkeit willen, Aussagen im Bewusstsein zu halten – das Gemeinsame, das zu einer neu begründeten Anwendung des Stilbegriffs Hinführende zu gewinnen.

In einem ganzheitlichen Denken, wie es dem Ansatz von Bateson zugrundeliegt, gewinnt Stil als künstlerischer Anteil an der Gestaltung von inhaltlich wesentlichen Formen eine existentielle Bedeutung. Mit dem Mittel des sich wandelnden Stils werden in Bilder eingebettete, sozial relevante Botschaften einer Gesellschaft wach gehalten, d.h. im Bewusstsein der Individuen verankert. Gegenüber dem zu sprechenden Text, der im Untersuchungsbereich der Ethnologie meist ohne Stützung durch die Schrift zu memorieren ist, weist das Bild den Vorzug auf, die Einheit des Ganzen in der sozial notwendigerweise vielfältigen und mehrdeutigen Realität eindringlicher veranschaulichen zu können.

Für jede untersuchte Kultur wäre demnach der formal konventionalisierte Ausdruck in Bildern auf seinen Anteil an Stil zu untersuchen. Indem wir aus dem Kontext inhaltlich bestimmte, also ikonographisch erfasste Bilder durch die begriffliche Brille von «Stil» und «Kanon» betrachten, beginnen wir, ihren Charakter als Kunstwerk oder Kunstprozess einerseits bzw. als Instrument der Ideologie anderseits zu verstehen.

Die Methoden der Erfassung von Stil in diesem umfassenden Sinne setzen ein behutsames Vorgehen voraus. Die begriffliche Zange aus den Elementen «etisch» für das deskriptive Sezieren bzw. «emisch» für das scharfsinnige Erschliessen der Spielregeln aufgrund authentischer Aussagen erweist sich im Zugriff auf Stil und Kanon aus naheliegenden Gründen als zu wenig präzise. Denn im Fall der emischen Sichtweise taucht wie immer die Schwierigkeit auf, zwischen Normen, die – von oben oder aussen, sagen wir von der Gesellschaft oder von deren herrschendem Teil – eingeprägt werden, und solchen, die – von innen heraus, sozusagen von unten – angestrebt werden, zu unterscheiden. Die Abgrenzung von Kanon gegenüber Stil erlaubt es zwar, die von oben/aussen gesetzten Normen begrifflich zu bestimmen. Stil kann aber auch normativ wirken aus einer inneren Folgerichtigkeit heraus, aus einer intendierten Ordnung, die nur die geregelte Kommunikation, also sich selbst zum Ziel hat.

Wie am Beispiel der Rindenmalereien aus Arnhem-Land in Nord-Australien zu zeigen wäre, hat sich die Schraffierung der Flächen bei den Malern dieser australischen Region in den letzten dreissig Jahren offensichtlich aus Gründen innerer Konsequenz weiter ausgebreitet.<sup>55</sup> Ist dieses Merkmal nun Teil eines (Makro-)Stils von Nord-Australien oder gar eines Nationalstils der Aborigines Australiens? Gibt

<sup>55</sup> Anlässlich der grossen Ausstellung von 1989 aus Beständen der Australian National Gallery of Art in Canberra wurde ein erheblicher Stilwandel für die Zeit zwischen 1960 und 1989 sichtbar, z.T. auch in den Werken desselben Künstlerindividuums (vgl. Caruana 1989, Kupka 1972, Morphy 1981). Auf den ersten Blick entstand der Eindruck, die Bilder hätten an Ausdruckskraft verloren und seien irgendwie flacher geworden, vermutlich aus Gründen, die im gesellschaftlichen Umfeld zu suchen wären. Ein genaueres Hinsehen ergab allerdings dreierlei:

Erstens, das Verfahren, Flächen durch eine feine im Winkel zueinander oder kreuzweise angelegte Schraffur aufzuwerten – die heutigen Maler sehen darin ein direktes Aufladen des Bildes mit spiritueller Kraftsubstanz, das Bild wird so auch materiell zum Ausdruck der «Traumzeit» –, hat sich in Arnhemland von Ost nach West ausgebreitet. Die Bildsprache

es derartige Makrostile entweder als deskriptiv festgehaltene oder als normativ erschlossene Grössen überhaupt? Oder können wir einen zugehörigen Kanon in der Überlieferung erkennen und in seiner gegenwärtigen Wirksamkeit bestimmen?

Das oben bereits erwähnte Begriffspaar «Tendenz und Realisierungsform» (S. 48) mag hier weiterhelfen. Vereinfachend lässt sich die Tendenz als die vom Betrachter (dem einheimischen wie dem aussenstehenden) erkannte und in ihrer Vorläufigkeit definierte Strukturidee, die Realisierungsform als die manifeste Verwirklichung von erst teilweise aufgedeckten Intentionen auffassen. Realisierungsformen zur selben Tendenz können sehr vielfältig sein und lassen sich unter Umständen in Gruppen gliedern.<sup>56</sup> Wiewohl als Ergebnis einer gründlichen Untersuchung die Formulierungen für Kanon und Tendenz als Strukturprinzip sich weitgehend entsprechen sollten, ist das Ziel erst erreicht, wenn auch alle Realisierungsformen unter dem Aspekt des Stils

---

ist in diesem Masse über alte regionale Grenzen hinweg in der wahrnehmbaren Form einheitlicher geworden.

Zweitens, diese Vereinheitlichung wird dadurch unterstrichen, dass alle Maler heute als Weiss dieselben, stärker leuchtenden und einheitlicher wirkenden Pigmente zu verwenden scheinen. Wo früher geschabte weisse Kreide bzw. feiner Kalk oder feine Tonerde unterschiedlichen lokalen Ursprungs mit unterschiedlich starken Beimengungen (bzw. natürlichen Beimischungen) von rotem Ocker verwendet wurden, dominiert heute das reine Weiss von Kaolinit (volkstümlich meist als Pfeifenton bezeichnet), das überdies aus einer einheitlichen Quelle kommen könnte. Selbst bei gleichbleibender individueller Maltechnik und bei Verwendung gleichbleibender Bildmuster entsteht der Eindruck eines veränderten, im vorliegenden Fall wegen des Zurücktretens der nicht-weissen Teile als «verflacht» empfundenen Stils.

Drittens, die Wahrnehmung des Betrachters wird wesentlich mitbestimmt durch die Qualität des Bildträgers. Die z.T. weniger sorgfältig gemalten Bilder auf den konvexen Flächen der Baumstämme erschienen beim Augenschein in der Ausstellung als lebendiger, verglichen mit den an sich besseren Formen auf den oft konkav sich werfenden Eukalyptusrinden, deren Oberfläche ebenso glatt ist wie die der geschälten Bäume. Setzt man das ethnologische Wissen dazu, dass mindestens ein Teil der gemalten Bilder bei Initiationen nicht nur zur Unterweisung auf den Rindentafeln, aus denen die Wand der Initiationshütte bestand, sondern auch zeichenhaft auf dem Oberkörper der Initianten angebracht worden ist, so wird der den Besucher der Ausstellung überraschende Unterschied in der unmittelbaren Wirksamkeit der Bilder verständlich.

Wir erleben an dieser Beispielreihe die Wirksamkeit von Stil auf verschiedenen Ebenen: auf derjenigen des Ausdrucks seitens der Urheber in ihrem gesellschaftlichen und religiösen Umfeld, dann auf derjenigen der Prägung bzw. Begrenzung durch die zum Formen eingesetzten Geräte bzw. Materialien und schliesslich auf derjenigen der Wahrnehmung seitens des näheren oder fernen Betrachters.

Ich danke Margaret Tuckson, Wahroonga N.S.W., dafür, dass sie bei unserem gemeinsamen Besuch in der Ausstellung im August 1989 mit ihren exakten Beobachtungen und Kenntnissen den Anstoss zu einer Neuformulierung meines Verständnisses von Stil gegeben hat.

<sup>56</sup> Kaufmann (1972: 64-68), ausgehend von den auf die Erfassung von Strukturen gerichteten Gedankengängen von A. Leroi-Gourhan, A. und K. Bühler-Oppenheim sowie C. Lévi-Strauss. Das Begriffspaar umschreibt eine Bewertung der Erscheinungsformen von verschiedenen einander entgegengesetzten Gesichtspunkten her: einmal von einem affektiven, dann von einem abwägend-notativen oder aber in der Richtung von innen nach aussen beziehungsweise von aussen nach innen.

auf ihnen zugrundeliegende, möglicherweise nirgends formulierte Tendenzen hin ausgeleuchtet worden sind. An die Stelle eines umfassenden, aber notwendigerweise unpräzise verallgemeinernden Konstruktes wie «Nationalstil», «Zeitstil», «Stammesstil» tritt eine Gruppe von Teilkonstrukten, die sich näher am Ausgangsmaterial befinden. Gemeinsamkeiten werden so im ganzen weniger postuliert als aus der Untersuchung abgeleitet.

Die am Material aus Nord-Australien gestellten Fragen wären demnach sehr unterschiedlich zu beantworten. Eine sorgfältige Erhebung des Bestandes an einheimischer Malerei Australiens lässt keine umgreifende Definition von strukturellen Gemeinsamkeiten zu, die auf alle bekannt gewordenen Malerei-Formen aus unterschiedlichen Epochen passen würde.<sup>57</sup> Im umfassenden Sinne von einem einheitlich bestimmten nordaustralischen Stil oder einem Stil der Aborigines zu sprechen, entbehrt somit der empirischen Grundlage. Die Ausbreitung der Schraffuren lässt sich andererseits sehr wohl als signifikanter Wandel, nämlich als Ausdruck von neu ins Bewusstsein der Maler gerückten weltanschaulichen Gemeinsamkeiten verstehen. Angesichts der vielfältigen Bedrohungen durch die Industriegesellschaft ist es wichtiger geworden, unter den Aborigines das Gemeinsame und nicht das Besondere, nur der eigenen sozialen Gruppe Zugehörige zu betonen.

### Stil und ästhetische Wertsetzungen

Je nach Forschungs- und Untersuchungssituation, in der wir die Benennung «Stil» im weiteren Sinne anwenden, nehmen wir auf recht unterschiedliche Erscheinungen und/oder kulturelle Prozesse Bezug. Wir dürfen als Resultat bisherigen kunstwissenschaftlichen Erkennens festhalten, dass «Stil» aus heutiger Sicht nicht mehr ein Tendieren zu einem transkulturellen, überzeitlichen Grazil-Gefälligen, zu einem Schönen einheitlichen Aussehens implizieren kann. Es gibt keinen allgemeinverbindlichen, universalen Kanon, der in jedem Stil enthalten sein könnte. Die menschliche Schönheit hat daher im Bewusstsein der Menschheit viele Gesichter, selbst dann, wenn die allen Bewertungen zugrundeliegenden, auf der Erinnerung an Grunderfahrungen beruhenden Primärbilder des attraktiven Körpers – ob des weiblichen oder des männlichen, ist von sekundärer Bedeutung –, der glatten Haut, der richtigen Proportion, des geschmeidigen Gangs, der kraftvollen Bewegung, des graziilen Schwungs und so weiter innerhalb der Spielbreiten des *homo sapiens sapiens* letztlich nicht allzu weit auseinander zu liegen scheinen. Die Wertungen betonen die Unterschiede und verknüpfen sie mit jeweils anderen Inhalten.

Während die Griechen, insbesondere des 6.- 4. Jhs. v. Chr., das Göttliche im Idealbild der individualisierten menschlichen Erscheinung als eine vollkommene Verwirklichung von Natur erfasst und damit die europäischen Idealvorstellungen von «schön» und «schrecklich» nachhaltig geprägt haben, sind aus der unterschiedlichen Sicht anderer Kulturen abweichende Wertsetzungen bekannt. Dort sieht das Bild des göttlich Schönen (wie auch des Schrecklichen) gezwungenermaßen anders

<sup>57</sup> Ucko (1977), Maynard (1979), Morphy (1981); es gibt somit selbst im seit Jahrtausenden isolierten Australien keine kulturellen Wesenskerne, die, als homologe Struktur Tendenzen verstanden, stets gleiche Bilder erzeugt hätten.

aus. Die Meinung der griechischen Klassik wurde im übrigen bereits in späteren Epochen der europäischen Geschichte relativiert. Das Ideal irdischer menschlicher Schönheit mag sich daher (oder mag sich auch nicht) in der Nähe der antiken Kategorien bewegen – die höhere, göttliche Ebene bleibt in unserem Zusammenhang die ausschlaggebende. Die kulturgebundenen Vorstellungen von dem, was sich für die Darstellung von Göttern beziehungsweise von Menschen ziemt, können somit zu deutlich voneinander abweichenden Bildauffassungen führen. Darstellungen, die, für sich genommen, beispielsweise ein geschnitztes Maskengesicht, eher statisch wirken, können u.U. mitten im Lebensstrom eines Rituals stehen und aus diesem bzw. durch diesen ihr Leben schöpfen oder Leben aussenden. Unsere Charakterisierung als «statisch» etc. zielt in einem solchen Fall am Wesentlichen vorbei.

In jedem Fall bewegen wir uns mit diesen Beurteilungen im Gelände der kulturspezifischen Ästhetik. Ohne Kenntnis der einer Kultur oder Gesellschaft eigenen Ästhetik wird es uns kaum gelingen, die Stilprinzipien der unter diesen Bedingungen hervorgebrachten Kunst zu bestimmen.

Die Bestimmung des Kunststils (oder der Kunststile) einer Kultur setzt somit voraus, dass wir uns über die der betreffenden Gesellschaft eigene Verarbeitung von bildhaften Grunderfahrungen, d.h. über ihren Umgang mit Primärbildern Klarheit zu verschaffen versuchen.<sup>58</sup> Im Hinblick auf den Anteil von weltanschaulichen Vorgaben oder Normen, d.h. von Kanon an den Erscheinungsformen der Kunst, ist es unerlässlich, dass wir im weiteren versuchen, diesen Umgang mit Primärbildern genauer einzugrenzen: auf der einen Seite stehen, wie bei der Einführung des Bildbegriffs erläutert, die Vorgänge, die sich in unserem Gehirn bei der visuellen Speicherung und Verarbeitung abspielen – dazu gehören Drehungen um Symmetrieachsen und -punkte, Ergänzungen und andere Prozesse wie Dehnungen und Verzerrungen; auf der anderen Seite sagen die gestalteten Bilder, wie von Bateson betont, viel über die Scheidung in wichtige und unwichtige Erfahrungen aus, d.h. in das, was im ursprünglichen Sinn merk-würdig, und das, was belanglos ist.

### Stilpotential und Kanon

An diesem Punkt ist auch auf das oben eingeführte Begriffspaar von Stil und Kanon näher einzugehen und sein Erkenntnis-Potential für ethnologische Untersuchungen zu prüfen. Wenn «Kanon» die festgelegte, ihrem Wesen nach auf Dauer angelegte Norm künstlerischer Bildform, die Art und Weise der Übermittlung einer Botschaft

<sup>58</sup> Vgl. bei den Mende in Sierra Leone die Gegenüberstellung einerseits des einen weiblichen Maskentyps der Sande-Gesellschaft, d.h. der schwarzen Sowu-Helmmaske und der vier Maskentypen des Poro-Geheimbundes bzw. innerhalb der Sande-Gesellschaft die Abgrenzung von Weiss als der positiv bewerteten Farbe der Sande-Gesellschaft von Schwarz als der Auszeichnung weiblicher körperlicher und spiritueller Schönheit gemäss dem Sande-Kanon: «All these refractions and reflections of language and image bind together the key Mende concepts of beauty and spirituality. The black stone taken from deep, cold waters, the black mask coming to earth from an aquatic heaven, a black-skinned girl emerging from her bath in a stream – all are blended into a Sande Sowu, the magical being that comes dancing into the village. When you have seen Sowu you have seen the depths and the perfection of all that is blackness» (Boone 1986: 238; vgl. 1986: 18ff., 87-144).

meint, so kann – bezogen auf die jeweils kodierten Normen – deren Einhaltung am einzelnen Werk überprüft werden. Die Antwort müsste dann mit «richtig» oder einem Äquivalent gegeben werden können; «schön» jedenfalls wäre als Antwort weniger zu erwarten. Genau dies ist die Situation, die in vielen ethnographischen Quellen beschrieben wird. «Richtig», «korrekt», aber auch «kraftvoll, von (religiöser) Kraft erfüllt» lauten die zur Hervorhebung der Qualität eingesetzten Vokabeln.<sup>59</sup>

Wenn am gedachten Pol «Stil» dagegen der Wandel der Übermittlungs-Form durch Kreativität, die Intensität des Ausdrucks, die Bewertung der gestalteten Form angesiedelt wird, dann passen die aus Feldforschungsberichten bekannten Antworten wie «sein (des Autors) Einfall», «gut», «glänzend», «wunderbar», «virtuos» u.a. bestens dazu.<sup>60</sup>

Stimmt die an den speziellen Verhältnissen Alt-Ägyptens formulierte Theorie von Assmann, so hätten wir es eigentlich im Bereich der aussereuropäischen Kunst ausserhalb der komplexen geschichteten Gesellschaften Asiens und Alt-Amerikas

<sup>59</sup> Léopold Sédar Senghor schrieb schon 1956/57 (zitiert nach Benzing 1978: 64): «Die Wahrheit ist die, dass der Negro-Afrikaner die Schönheit mit der Qualität, vor allem mit der Wirkungskraft gleichsetzt. So werden zum Beispiel in Wolof, Senegal, die Wörter *târ* und *rafet*, *Schönheit* und *schön*, vor allem auf Menschen angewandt. Handelt es sich jedoch um Kunstwerke, benutzt das Wolof die Eigenschaftswörter *dyêka*, *yèm*, *mat*, die ich übersetze mit: *was entspricht*, *was gemäss ist*, *was vollendet*. Es handelt sich also um funktionelle Schönheit. Eine Maske, ein Gedicht ist dann schön, wenn das Kunstwerk beim Publikum die gewünschte Emotion hervorruft: Traurigkeit, Freude, Heiterkeit oder Schrecken.»

<sup>60</sup> Die Beispiele bei Thompson (1974: 47ff., 117ff., insbes. Anm.1, sowie 251-275) verdeutlichen die Unterscheidung für die westafrikanische Kunst: Haltung und Gesten werden auf göttliche Vorbilder zurückgeführt. Was im gestalteten Bild (ob in einer Skulptur oder in menschlichen Tanzbewegungen) zur Darstellung kommt, mag daher sowohl in Bezug auf Korrektheit als auch auf Schönheit beurteilt werden; vgl. dazu Thompson (1973: 56), wo er allerdings alle Idealvorstellungen der Yoruba vom Guten und Schönen zum Kanon ihrer Kunst rechnet. Der bedeutendste Wert im Kanon der Yoruba ist «mystic coolness (*itutu*)», auch als «gentleness of character» umschrieben. Darin vereinigen sich eine rituelle und eine ästhetische Komponente. Dieser Wert ist selbst in der Kunst der ehemals versklavten Yoruba in Amerika noch wirksam (Thompson 1983: 12-16). – E. Fischer erläutert, wie die Dan in Liberia zwischen dem Auftritt von *dean*-Masken, die «lieblich, feminin, schön» sind, und von «männlich grotesken» *ba*- bzw. *bu*-Masken sowie den «grossen, furchteinflössend imposanten» *gle wa*-Masken unterscheiden. Bei den ersteren, die als Mittler zwischen dem Dorf und dem Beschneidungslager agieren, kommt es auf die Nähe körperlich und insbesondere physiognomisch gesehenen Ideal weiblicher Schönheit an (Fischer und Himmelheber 1976: 31ff., insbes. 34). – Die Mende beurteilen nach S. Boone die weiblichen Helmmasken nach acht Kriterien; diejenigen *sowo-wui*, die nicht nur «korrekt, leicht zu tragen, schwarz glänzend, glatt, ebenmässig, klar geformt, frisch», sondern auch «fein» gestaltet sind, bezeugen übermenschliche Hilfe an den Schnitzer (Boone 1986: 157-161) – K. Ezra (1986: 10-13) berichtet über positive Bewertungen des Blickfang-Aspekts bestimmter Bamana-Figuren. – Gemäss A. Forge (1979: 280, 284ff. sowie 1973) gewichten nicht nur die Abelam (und andere Gesellschaften Melanesiens) eher die Richtigkeit als die Schönheit: «(...) the actual aesthetic of any culture will be very closely linked to the prescriptions of correctness in terms of the style and ideas of power». Weniger wichtig als die Botschaft selbst und als die Kenntnis der Grammatik ihrer Formensprache ist somit nach Forge die Beherrschung der Darstellungsprozesse.

(und möglicherweise auch dort) gar nicht mit Stilphänomenen, sondern mit solchen des Kanon im weiteren Sinne zu tun – eine verblüffende Feststellung.

Ist sie berechtigt? Zweifellos nicht, sofern wir bloss mit einem Entweder-Oder «Kanon» anstelle von «weltanschaulich bestimmtem, in der Erinnerung verankertem 'Stil'» setzen würden. Doch wir gewinnen ein klareres Bild, wenn wir versuchen, den Aspekt der kanonischen Bestimmung einer Kunst getrennt vom Aspekt ihres stilistischen Eigenlebens zu erfassen. Es wird, so meine ich, mit diesem begrifflichen Werkzeug leichter, das *Nebeneinander* ganz verschiedener Formfindungsreihen in derselben Kultur zu verstehen. Es empfiehlt sich daher wohl, für das umfassende Begriffsfeld die Benennung «Stil» beizubehalten, die engere Fassung dagegen von nun an als «Stilpotential» zu kennzeichnen.<sup>61</sup>

## Beispiele

Unternehmen wir zur Illustrierung den Versuch einer solchen doppelten Bestimmung am Beispiel der Kunst sowohl der Iatmul (und ihrer Nachbarn, der Sawos) wie auch der Kwoma, zweier ethnischer Gruppen im Sepik-Gebiet von Papua-Neuguinea, die sich in den äusseren Formen ihrer künstlerischen Produkte deutlich voneinander unterscheiden.

Zum Kanon-Pol gehören die einheimischen ästhetischen Normen, die wir, soweit sie uns nicht aus direkten Mitteilungen bekannt sind, aus den Primärbildern von Menschen zu gewinnen suchen, wie sie uns in mündlichen Überlieferungen, in freien Schilderungen oder in gelebten bzw. kommentierten Wertsetzungen in Alltag und bei Festen begegnen.

Da wäre einmal der kräftige, gut gebaute Iatmul-Mann mit kräftigem Oberkörper (ein erfolgreicher Paddler in seinem Einbaum), mit langgezogener, leicht gebogener Nase in einem länglichen Gesicht. Seine Haut ist straff und glatt, bei Festen wird sie, in Anlehnung an alten Kriegerbrauch, oft geschwärzt. Bei den älteren Männern, in denen das insbesondere mündlich übermittelte soziale und religiöse Wissen ruht und die daher besonders angesehen sind, schwindet der Anteil fleischiger Fülle am Gesamterscheinungsbild. Das auffallend häufig nur spärlich vorhandene Haupthaar

<sup>61</sup> Einen ausgezeichneten Einstieg in diese Thematik vermittelt am Beispiel der figürlichen Plastik der Bamana («Bambara») Kate Ezra (1986: 17-21). Neben weiblichen Figuren «nyeleni», die die begehrenswerten Kennzeichen junger Frauen betonen, bilden die ebenfalls weiblichen «sonkalani» Stabfiguren als Zeugen für Opfer zugunsten der Initianden einen anderen Typ; beide zusammen unterscheiden sich formal deutlich von stärker individualisierten Figuren, männlichen und weiblichen – darunter solchen, die eine Mutter mit ihrem Kind zeigen –, die bei jährlich wiederkehrenden Anlässen der Jo- und Gwan-Ritualgemeinschaften ihre Rolle spielen (Ezra 1986: 23-38). Ezra zeigt aufgrund ikonographischer Merkmale die Existenz mehrerer, auch inhaltlich zu unterscheidender Typen auf, weist auf Zeugnisse einer bemerkenswerten Kontinuität über 300 bis 700 Jahre hin (inkl. Tonfiguren als mögliche Vorläufer) und lässt in den abgebildeten Skulpturen die Variationsbreite des Stilpotentials der Schnitzer aufscheinen. – Das Nebeneinander unterschiedlicher Stilauffassungen bei den Iatmul und den Abelam hat schon A. Forge (1973) beschäftigt. Er begnügt sich mit der Feststellung, dass der Anlass dazu in theologischen Aussagen zu liegen scheine.

lässt die Schädelform deutlich hervortreten, am Körper in guter Haltung werden die knöchernen Grundformen bestimmend; die Haut wird schlaffer, ohne in Runzeln überzugehen. Das Idealbild der Iatmul von der Frau weicht in der Gesamterscheinung nur wenig von jenem des Mannes ab; Brüste und Hüften sollen voll sein.<sup>62</sup>

Für die Primärbilder von göttlichen Wesen (einschliesslich der auf Kommunikation bedachten *waken*-Geister) sind wir auf Merkmale ihrer oft als tierförmig beschriebenen hauptsächlichsten Erscheinungsformen angewiesen. Die Einschränkung, dass fast jederzeit auch Verwandlungen in die Gestalt von Menschen sowie in jene von anderen ausgewählten Tieren möglich sind, macht die Vielfalt der Erscheinungsformen derselben Wesenseinheit zu einem Grundmerkmal. Bei den Iatmul gehören daher zur göttlichen Gestalt Körper, die die Merkmale verschiedener Tierarten und des Menschen vereinen. Die Haut ist oft faltig oder sonstwie genarbt – wir denken an Krokodilhaut –, geschuppt (Fischhaut) oder struppig (Balg des Kasuars oder behaarte Schweinhaut) oder eine Hülle wie das feine Federkleid des Paradiesvogels. Der aussermenschliche Charakter äussert sich insbesondere in den Gesichtsformen, die oft raffiniert aus verschiedenen Elementen zusammengesetzt sind. Bekannt ist auch das Motiv der Verselbständigung des Kopfes und die Reduktion auf eine Kombination von Gesicht und heraustretenden, durch Schuppenreihen noch weiter dynamisierten Augen (Abb. 1).

Bei Menschen, die sich bei ihrem Tod im hohen Alter der Existenzform der Vorfahren angenähert haben, ist nach Ansicht der Iatmul der Anteil der Knochen und damit der männlichen Ahnenlinie hervorgehoben. An alten Männern (und Leichen) scheint daher die Längenausdehnung gegenüber der Breite und Tiefe des Körpers betont zu sein. Nach Ansicht der Iatmul stammen Blut und Fleisch von der Mutterseite.

Betrachten wir nun die Bildwerke der Iatmul, wozu auch die Auftritte geschminkter und geschmückter Figuranten bei Zeremonien und Festen gehören, so finden wir

- am Pol des Stilpotentials: auf Gebrauchsobjekten wie Aufhängehaken und Gerätschaften, ganzfigurige Darstellungen individualisierter Ahnen, d.h. «grosser Männer», als Vorfahren, auch in Verbindung mit Tierformen; hier ist der variierende Reichtum an Formen offensichtlich Absicht, weil in individuellen Abweichungen die Bedeutung liegt (Gesichtsbemalung); festzustellen ist aber auch ein Aufblühen und Ausbreiten verselbständigter, z.T. neuer Formen (Schildornamentik, Speere);
- am Pol des Kanon: mythische Ahnen in übermenschlicher Gestalt, die theriomorphe und anthropomorphe Elemente verbindet; Grundmuster der Darstellung, die sich in wenig abgewandelter Form und beachtlicher Zahl an Hauspfosten, Giebelaufläufen, Giebelmasken, Schlitztrommeln und anderen Musikinstrumenten bzw. Kultgeräten, an weiteren Vergegenwärtigungen der Urzeitkrokodile und anderer Schöpfergestalten sowie an *waken*-Masken wiederholen.

<sup>62</sup> Die geraffte Darlegung der Verhältnisse bei den Iatmul beruht sowohl auf eigener Feldforschung (1966 und 1972) wie auf einer Vielzahl von Quellen und Einsichten, namentlich von F. Weiss in Morgenthaller, Weiss und Morgenthaller (1984), M. Stanek (1982) sowie von M. und G. Schuster, M. Schindlbeck, J. Schmid, J. Wassmann u.a., die in die Basler Sepik-Dokumentation eingeflossen sind (B. Obrist et al. 1984), vgl. Übersicht in Kaufmann (1990).



Abb. 1: Zentraler Träger der Firstpfette eines ehemaligen Iatmul-Männerhauses im Dorf Palimbai, mittlerer Sepik-Fluss, Papua-Neuguinea (Photo F. Weiss 1973).

Schon dieser erste Anwendungsversuch unseres Begriffspaares Stilpotential/Kanon zeigt, dass wir erwartungsgemäss am Pol des Stilpotentials eher mit formal-ästhetischen Bewertungen zu operieren und die dabei auftretenden Schwierigkeiten zu überwinden haben, während die funktions-ästhetische Beurteilung am Kanon-Pol eine eingehende Kenntnis von Weltanschauung und Ritualsystem voraussetzt.

Bei den Iatmul wird die Zuweisung im Einzelfall zusätzlich dadurch erschwert, dass die recht zahlreichen menschlichen Ganzfiguren und die übermodellierten Schädel eigentlich die Mitte des Stilfeldes besetzen. In ihnen fliessen die Darstellung individualisierter Verstorbener und die Verkörperung von noch individuellen Vorfahren oder schon zu einem Typ generalisierten Ahnen bewusst ineinander über. Unter dem Gesichtspunkt der im Kanon erfassten Vorstellungskonzeption, des

Idealbildes, passiert also Ähnliches wie in Griechenland bis zur Klassik: Mensch und Götterscheinen im gleichen Bild, denn der idealisierte Verstorbene und die idealisierte anthropomorphe Erscheinungsform göttlicher Gründerahnen sind identisch; sie können nur um den Preis ihrer Auflösung voneinander getrennt werden. Obwohl diese Grundhaltung aus verschiedenen Kulturen Ozeaniens bekannt ist, erreicht ihre künstlerische Umsetzung bei den Iatmul und ihren unmittelbaren Nachbarn ein für die Kunst Ozeaniens ausserordentliches Niveau, in Ozeanien einzig der Malanggan-kunst Neuirlands vergleichbar.

So kommt es, dass uns in dieser Mitte des Feldes zahlreiche Darstellungen bekannter und unbekannter Ahnen entgegentreten. Höhepunkte bilden zweifellos die Vergegenwärtigungen ganz grosser Gründerahnen, die, obwohl genealogisch schon recht weit von den Heutigen entfernt, doch namentlich bekannt sind und aufgrund ihrer Wichtigkeit als Schöpfer der Lebensgrundlagen eine herausragende Stellung einnehmen. Als Beispiele seien hier der eine der Dorfgründer von Angerman (Abb. 2) sowie Moem vorgeführt, der sich in die Sagopalme und in die Sagostärke, ein zentrales Nahrungsmittel und wichtiges Tauschgut, verwandelt hat (Abb. 3 und 4).

Am zweiten Beispiel, den Schnitzereien für die grossen Yamsfeste der Kwoma in den Washkuk-Bergen nahe dem Sepik<sup>63</sup>, ist auf eine zusätzliche Unterscheidungsebene aufmerksam zu machen, die wohl in allen ähnlich gelagerten Fällen zu beachten wäre. Werke, die einem rituellen Zweck dienen, sollen die Anforderungen des entsprechenden Kanons erfüllen. Tun sie dies, sind sie «richtig». Unter mehreren Werken, die den Anforderungen genügen, werden von einheimischen Gewährsleuten bessere, d.h. «kräftige, scharfe» (kw. *hapangga, ou*) oder «vollendete, schöne, strahlend saubere» (kw. *kepe*)<sup>64</sup> von solchen unterschieden, die diese Qualitäten nicht aufweisen. Das Kriterium der Kraft ist eher im Kontext religiöser Vorstellungen wirksam, während das der Vollendung stärker im Zusammenhang der Beurteilung von Sinneswahrnehmungen, also im ästhetischen Kontext zu sehen ist.

Mit anderen Worten, aus einer ganzen Anzahl von kanonisch richtigen Werken können unter Umständen einige auch noch «vollendet», also schön sein. Dies trifft aber bei weitem nicht in allen Fällen zu. Auch gilt die Umkehrung nicht allgemein für alle Beispiele von vollendeten Werken. Soweit die als «vollendet» bewerteten Gestaltungen nicht dem Ritualbereich angehören, sind sie nicht automatisch auch kanonisch «richtig». Wir erhalten somit zwei Unterscheidungsebenen an jedem der beiden Pole, also vier Möglichkeiten einheimischer Bewertung, deren Sinn unmittelbar einzusehen ist.

<sup>63</sup> Kaufmann (1968, 1979, 1983, 1986); Newton (1971: 81-110); Bowden (1983a).

<sup>64</sup> Bemerkenswert ist die Nähe zu *kele*, schwarz; ein «schöner» Tänzer/Krieger färbt sich mindestens das Gesicht schwarz.

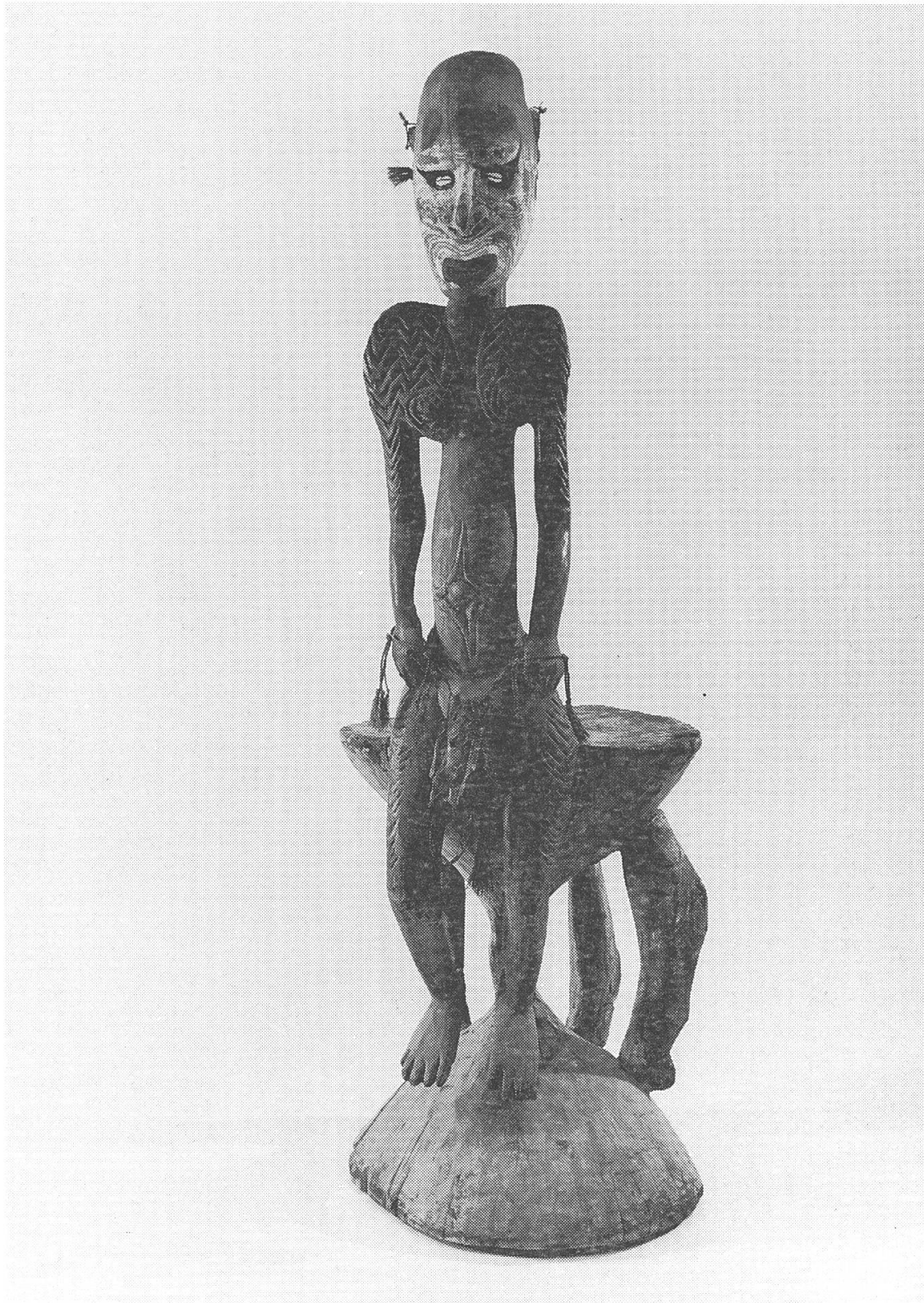


Abb. 2: Vergegenwärtigung eines Klanahnen, auf einem Zeremonialstuhl sitzend und zugleich Teil dieses zur Ausstattung eines Männerhauses des Iatmul-Dorfes Angerman gehörenden Gerätes, mittlerer Sepik-Fluss, Papua-Neuguinea; H. 158 cm, Museum für Völkerkunde Basel (Vb 9403, Slg. F. Speiser 1930, Photo P. Horner).

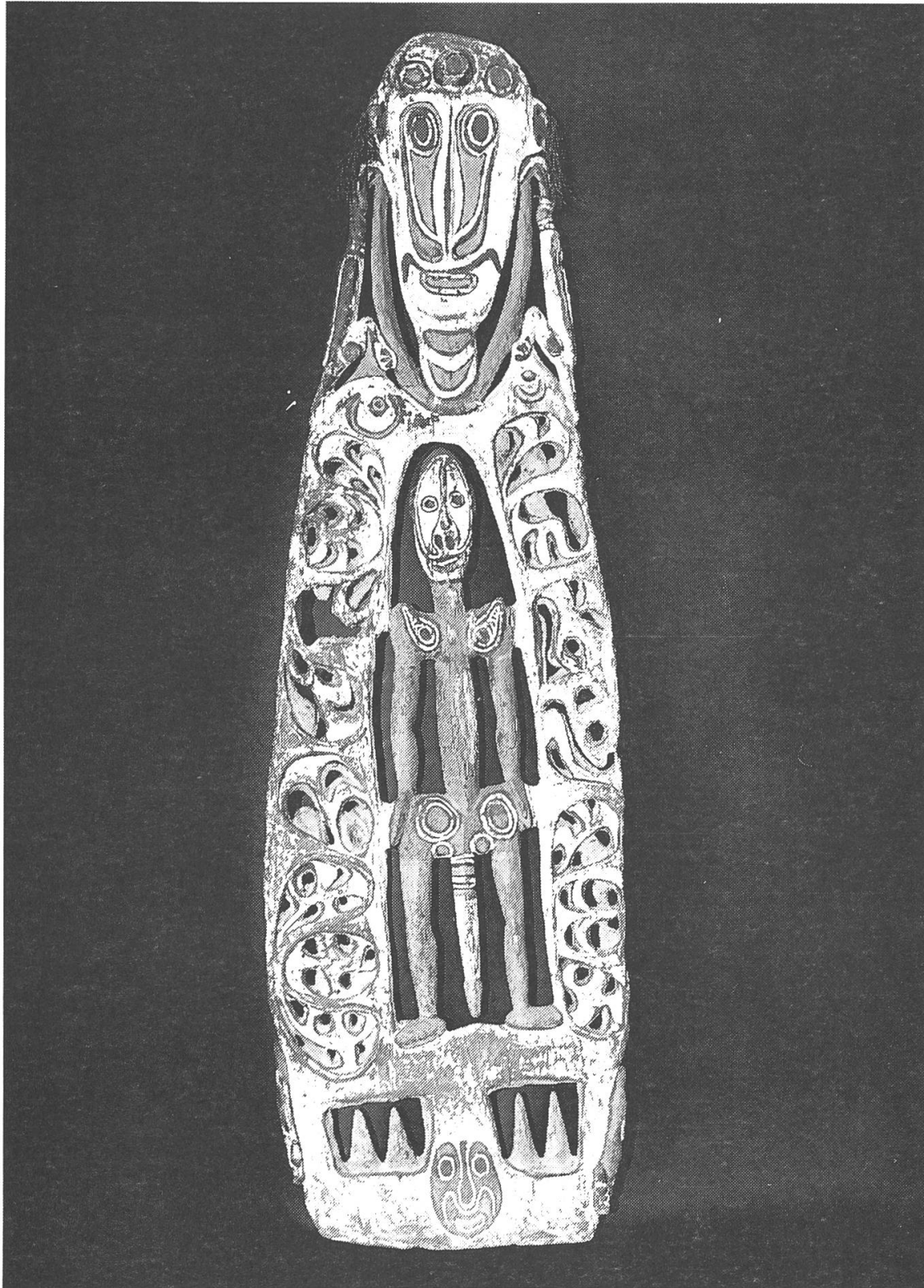


Abb. 3: Moiem, der sich in die Sagopalme verwandelt hat und als wichtigste Gründergestalt des Iatmul-Dorfes Kararau gilt; Kararau, mittlerer Sepik-Fluss, Papua-Neuguinea. Darstellung in à jour-Technik als Teil eines *malu*-Bretts, aus Kararau, möglicherweise Werk eines Sawos-Schnitzers; H. des Brettes 235 cm, Museum für Völkerkunde Basel (Vb 2905, Slg. L. Eckert aus altem deutschem Besitz; Photo P. Horner).

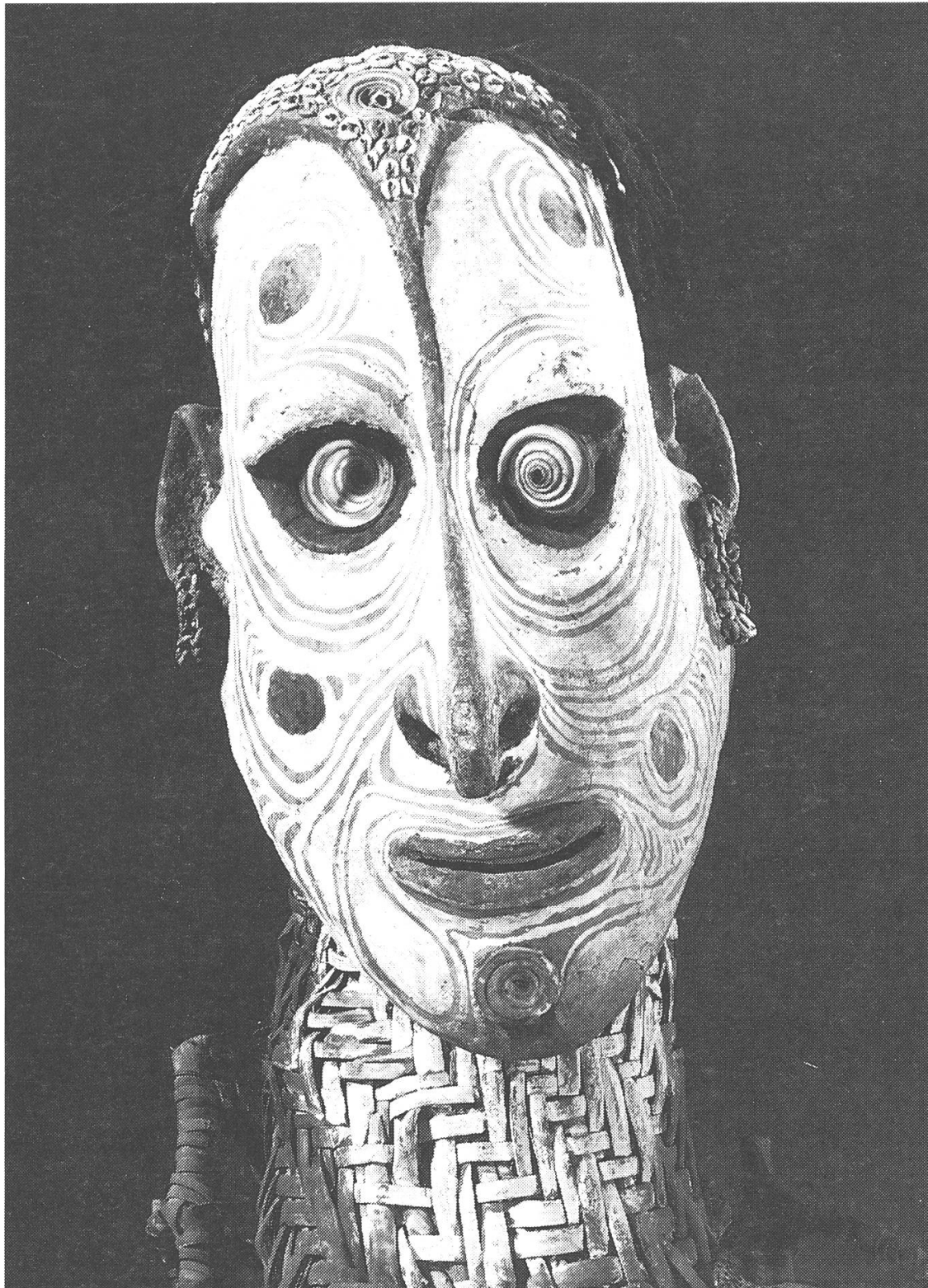


Abb. 4: Kopf des Moiem auf einer *awan*-Maske, über einem Schädel modelliert; Kararau, mittlerer Sepik-Fluss, Papua-Neuguinea; H. (Ausschnitt) 25 cm, Museum für Völkerkunde Basel (Vb 21 714, Slg. A. Forge 1963, Photo P. Horner).

<p>Hauptebene:</p> <p>Pol Kanon [Gestaltungsformen mit festem Codewert, «Ritual»]</p> <p>positive Bewertung als «richtig, korrekt», auch «stark»</p>	<p>Pol Stilpotential [Stil im engeren Sinne, Gestaltungsformen ohne festen Codewert, «Kunst»]</p> <p>positive Bewertung als «vollendet»</p>
<p>Zusatzebene:</p> <p>Auswahl nach zusätzlichem Referenzwert «Ritual» (Pol Kanon):</p> <p>positive Bewertung als «vollendet» und «ohne Zweckbestimmung» bzw. «einfach so, dem Denken des Herstellers entsprungen»</p>	<p>Auswahl nach zusätzlichem Referenzwert «als ob Kunst» (Pol Stilwandel):</p> <p>positive Bewertung als «richtig» und «vollendet»</p>

Sollte diese Präzisierung des Feldes einheimischer Beurteilungsmöglichkeiten nach ästhetischen und nach rituell-funktionalen Kriterien auch auf andere Beispiele zutreffen – insbesondere auch auf solche aus afrikanischen, südostasiatischen oder indianischen Kulturen –, wäre damit für eine vergleichende Betrachtung eine neue methodische Basis gewonnen.<sup>65</sup>

Kehren wir noch einmal zu den Schnitzereien und den anderen Bildwerken für die rituellen Feste der Kwoma zurück. Sie entsprechen keineswegs Idealbildern von der menschlichen Gestalt grosser Männer oder Frauen (*harpa ma* bzw. *harpa mima*), wie wir sie aus der verbalen Schilderung in Mythen erschliessen bzw. an anderen Bildwerken, etwa Schnitzereien an einzelnen Männerhäusern, ablesen können. Stellen wir uns aber – angepasst an die Sozialstruktur der Kwoma<sup>66</sup> – die Frage, wie

<sup>65</sup> Die Klärung dieser Frage kann im hier vorgegebenen Rahmen nicht geleistet werden; vgl. Ezra (1986), Thompson (1983), Vogel (1979) bzw. Holm and Reid (1975).

<sup>66</sup> Es besteht eine Abstammungsrechnung in der väterlichen Linie mit einer Terminologie vom «Omaha»-Typus, vgl. Whiting (1941: 7ff.) und die Diskussion bei Bowden (1983b: 746-765) sowie Kaufmann (1986). Die einzelnen Abstammungslinien innerhalb der Patri-Klane werden nach ihren charakteristischen Schlitztrommelsignalen benannt; sie bewohnen mehr oder weniger zusammenhängende Weiler (*aka-ma*, «Häuser & Menschen») innerhalb einer der vier grossen Siedlungsgemeinschaften (heute «Dörfer», eigentlich *akakopa*, «Häuser-ganz grosse/viele») der Kwoma. Für jedes Individuum bestehen neben den durch die väterliche Abstammung bestimmten Beziehungen weitere intensive soziale

denn die Gründerahnen ausgesehen haben könnten bzw. wie sie gemäss dem uns unbekannten Kwoma-Kanon aussehen müssten, so sind neben dem jederzeit möglichen Bezug zur menschlichen Gestalt und im Unterschied zu den Iatmul keine göttlichen Idealgestalten auszumachen, die über der Klan- oder gar Sippenebene anzusiedeln wären. Am ehesten liessen sich recht allgemeine bildliche Bezüge zu Gesichtern und Körpergestalten aller Art – menschlichen und tierförmigen, z.B. zum Fliegenden Hund, zum Kasuar und zu anderen Laufvögeln u.a.m. gehörenden, aber auch pflanzenförmigen, z.B. auf die gemusterte Haut der Yamsknollen hinweisenden – herstellen (Abb. 5, 6, 7).

Allerdings kann die Frage auch auf eine andere Ebene verschoben werden: Wie sähe ein Bild von der Substanz der Vorfahren aus, in dem das Gemeinsame, über die detaillierten Überlieferungen der einzelnen Klane Hinausgehende ausgedrückt wird? Für das Auffinden einer Antwort kann wie folgt überlegt werden: da in der männlichen Linie die Substanz der Knochen weitergegeben wird, müsste ein verbindliches Bild davon diese Reduktion auf das Wesentliche sozusagen greifbar machen (Abb. 8).

Betrachten wir die Schnitzwerke für die beiden sich ergänzenden Kultfeste der *yenama*- bzw. *mindjama*<sup>67</sup>-Ritualgemeinschaften unter diesem Gesichtswinkel, so kommen wir zu einer neuen Lesart der gemeinsamen Grundform wie auch der unterscheidenden Ausstattung bei Kultfesten und der den einheimischen Gewährsleuten so wichtigen individuellen Namengebung. Das geschnitzte Bild vergegenwärtigt die Substanz der *sikilawas*-Ahnen: so zeigen die *yena*-Köpfe ein Ahnen-Gesicht, auf die Knochen reduziert – und dabei doch mehr als einen einfachen menschlichen Schädel. Die Deutung dieser Form als gemeinsame Ahnen-Substanz wird zusätzlich unterstrichen durch die angeschnitzten Knochendolche auf der Rückseite und nicht zuletzt auch durch den Stab, mit dessen Hilfe die Köpfe auf den Kultaltar aufgebunden werden können. Auf der nächst spezifischeren Ebene verweisen geschnitzte Attribute wie der herzförmige Mund oder die heraushängende Zunge auf die regionale Herkunft der Schnitzform, wenn nicht des Gegenstandes selbst. Erst Bemalung und Schmuck verleihen aber zusammen mit dem Namen dem Werk jenen individualisierten Charakter, den jede der Schnitzereien – es sind auf einem *yena*-Altar zwischen fünf und fünfzehn – als identitätsstiftende Verbildlichung des von den einzelnen Ritualveranstaltern geforderten Beitrages zum Gelingen des Ganzen notwendigerweise haben muss.

---

Bezüge zur Abstammungsgruppe der eigenen Mutter und zu deren Verwandten in väterlicher Linie. Diesen Beziehungen wird bei verschiedenen Gelegenheiten (wie Heirat und Tod) in zeremoniellen Tauschhandlungen bildlicher Ausdruck verliehen. Über die Dorfgrenzen hinweg besteht aufgrund der mündlichen Überlieferung über Geschehnisse in der mythischen Urzeit ein meistens eher lockerer Zusammenhang zwischen Patri-Klanen gleichen Namens bzw. gleich geglaubten Ursprungs. Dieses Zusammengehörigkeitsgefühl im Sippenverband war im traditionellen System von überdörflichen Ritual- und Initiationsgemeinschaften wichtiger als im Alltagsleben, zu dem auch kriegerische Auseinandersetzungen zwischen Kwoma-Dörfern gehört haben. Anders als bei den Iatmul ist keine durchgehende Teilung in Zeremonialhälften und eine daraus abgeleitete Zuteilung der einzelnen Klane zu solchen sich bekämpfenden und zugleich sich ergänzenden Welt-Hälften festzustellen.

<sup>67</sup> Die linguistisch korrekte Schreibweise wäre *mindza*.



Abb. 5

Kopfdarstellung für rituelle Verwendung, aus gebranntem Ton, gefäßartig aufgebaut und verziert; vergegenwärtigt einen männlichen Wassergeist mit seinen Kindern, der beim Fischen hilft; Kwoma-Dorf Tanngwinsham, Arbeit des Töpfers Waswai-øndu, Washkuk-Hügelland, Papua-Neuguinea; H. 36.5 cm, Museum für Völkerkunde Basel (Vb 22550, Slg. C. Kaufmann 1966).

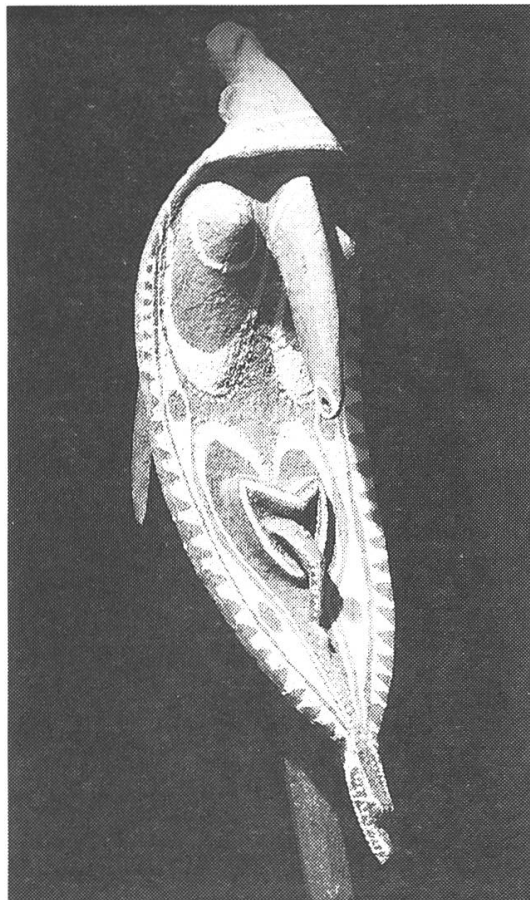


Abb. 6:

Kopfdarstellung für zeremonielle Verwendung im Yamskult, Teil der *yena*-Gruppe; auf der Rückseite angeschnitzte Knochendolche; Kwoma-Dorf Meno-Saserman, Washkuk-Hügelland, Papua-Neuguinea; H. 172 cm, Museum für Völkerkunde Basel (Vb 22354, Slg. M. Schuster/C. Kaufmann 1966).

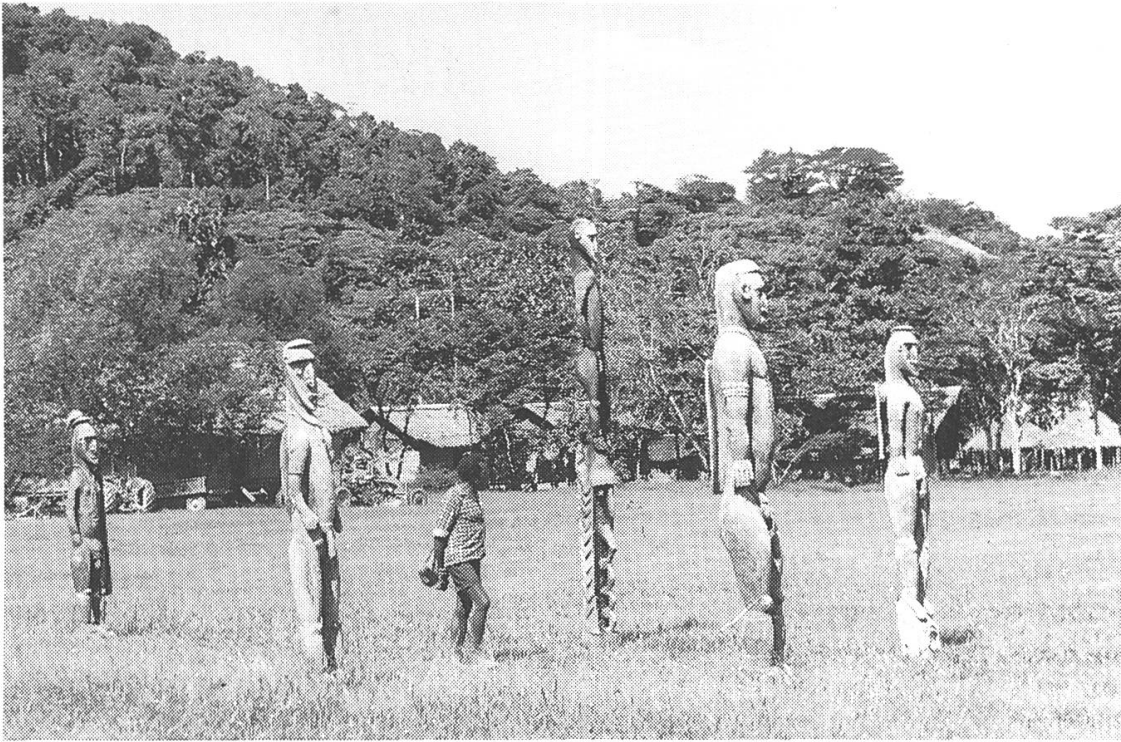


Abb. 7: Idealporträts von mythischen Vorfahren, die das menschliche Mass überragen, aufgestellt vor dem Gebäude des Distriktrates in Ambunti, das einem besonders reich ausgestatteten traditionellen Kulthaus der Kwoma-Männer nachgebaut wurde; Kwoma-, Nukuma- und Manambu-Schnitzer, Sepik-Gebiet, Papua-Neuguinea (Photo C. Kaufmann 1973).



Abb. 8:  
Waffe und Bild in einem: Knochendolch der bei den Kwoma im Washkuk-Hügelland üblichen Art, aus einem menschlichen Oberschenkelknochen; bei den Kwoma früher von einflussreichen Männern auch als Nackenschmuck getragen; erworben im Iatmul-Dorf Timbunke, mittlerer Sepik-Fluss, Papua-Neuguinea; H. 36 cm, Museum für Völkerkunde Basel (Vb 15818, Slg. A. Bühler 1959, Photo P. Horner).

Im Verlauf des Kultfestes wird diese Verbildlichung der Substanz noch weitergeführt, indem dem väterlichen Element, den «Knochen», auch noch das mütterliche Element – das was nach einheimischer Auffassung zu «Saft und Fleisch» im weiteren Sinne gehört – beigefügt wird: Die zentrale Verdickung am Mast unter dem zentralen *yena*-Gesicht erinnert an das Ei (aus väterlicher Schale und mütterlichem Inhalt) des Ritualbegründers, des Grossfusshuhns, die Altarfläche wird mit Netztaschen – dem weiblichen Traggerät<sup>68</sup>, Ur-Kleidungsstück<sup>69</sup> und Symbol von Wachstum und Fruchtbarkeit – zugedeckt, im Innern und am Fuss des Altars werden Yamsknollen, für Kwoma die personifizierten «Mütter und Kinder», zusammen mit anderen Erntegütern wie den Kokosnüssen gestapelt. Das kreisförmige Umtanzen des Altars durch alle Festteilnehmer und weitere Einzelabläufe im Ritual unterstreichen den Charakter der Gesichter als der gemeinsamen, alle Linien, Klane und Sippen verbindenden Ahnen-Substanz.

Für das *mindja*-Kultfest kann im grossen und ganzen dieselbe Deutung gelten. Allerdings nehmen dort, wiederum festgebunden auf einem Altar, jeweils nur zwei Schnitzereien an einem Fest teil. Die Verschränkung der Bilder von der väterlichen und der mütterlichen Substanz wird verstärkt, indem auf einem abgeäugten Platz ausserhalb des Männerhauses auch die reich ausgestaffierten Frauen mittanzen. Dabei ist der Zaun so gebaut, dass die Ahnenbilder selbst die vor dem Haus mit ihren zu Tanzschilden aufgespannten Netztaschen auftretenden Frauen zu sehen vermögen, letztere aber nur den gelegentlich zitternden Kopfschmuck der Ahnen, nicht aber das eigentliche Bild ihrer Substanz wahrnehmen können (Abb. 9).

In dasselbe Deutungsmuster passen auch die Bilder der anderen Ritualstufen bzw. die aus Schilderungen von den Kwoma und ihren unmittelbaren Nachbarn, den Nukuma und Yassean-Mayo, bekanntgewordenen früheren Ausformungen der bereits geschilderten Zeremonien. Statt der Holzschnitzereien können auch wie Töpfe aus Ton geformte, verzierte und gebrannte Kopfdarstellungen im Ritual eingesetzt werden. Hier scheint der Bezug zu den Yamsknollen als einer möglichen Erscheinungsform der Ahnen noch stärker betont zu werden; dabei kommt der Haut (*sap*) als dem Element «väterlichen» Ursprungs besondere Bedeutung zu.

Im Zentrum der höchsten Ritualstufe der Kwoma stehen Frauenfiguren, deren eigentümliche bildliche Form vom Standpunkt der hier versuchten Deutung aus ebenfalls befriedigend zu deuten ist. Die Figuren zeigen meist überdehnte Gliedmassen in harten, knöchigen Formen, also väterliche Substanz, sind aber im Vergleich zu den vorwiegend männlichen Gesichtern doch reicher mit (geschnitztem) Fleisch ausgestattet. Noch wichtiger ist die Ergänzung der Schnitzerei durch die in natura umgehängten gefüllten und geschmückten Netztaschen als eines betont weiblichen und mütterlichen Elements<sup>70</sup> (Abb. 10).

<sup>68</sup> Kaufmann (1986: 129-137)

<sup>69</sup> Kaufmann (1988: 36)

<sup>70</sup> Kaufmann (1986: 166-169), vgl. dazu auch den Kwoma-Mythos, der die Netztaschen aus einer zweiten Haut pflanzlichen Ursprungs hervorgehen lässt, die sich aber ihrerseits in das Federkleid des Paradiesvogels (bzw. von zwei Urfrauen) verwandelt, wie Anm. 69. – Zum Bild der gefüllten Netz Tasche: W. Fagg (1973: 164ff.) hat an Beispielen afrikanischer Kunst auf die Bedeutung von Linienführungen hingewiesen, die exponentiellen Kurven entsprechen und in denen er universell einen bildhaften Hinweis auf das Prinzip des Wachstums hat sehen wollen.



Abb. 9:  
Netztasche, gefüllt mit Zeremonial-  
geld aus Schnecken- und Muschel-  
schalen auf Maschenstoffunterlagen,  
angehängt ein Paradiesvogelbalg;  
Präsentation anlässlich einer Hoch-  
zeit - der Klan des Bräutigams hat mit  
Hilfe der Freunde des Bräutigams  
den Brautpreis zusammengetragen;  
die Netztasche verweist auf zwei  
mythische Frauen, auf deren Haut  
aus Bastfasern Paradiesvogelfedern  
gewachsen sind; Kwoma-Dorf  
Orumbantj, Washkuk-Hügelland,  
Papua-Neuguinea (A. Kaufmann-  
Heinmann 1972).



Abb. 10:  
Frauenfigur für *noukw*-Zeremonie im  
Yams- und Initiationsritual; Kwoma-  
Dorf Meno-Saserman, Washkuk-  
Hügelland, Papua-Neuguinea; H. 71  
cm, Museum für Völkerkunde Basel  
(Vb 17697, Slg. D. Wirz 1955, Photo  
P. Horner).

Mag diesselbe Herleitung gemeinsamer Formen aus einer breit abgestützten und glaubensmässig verankerten Bildvorstellung für alle Kunstäusserungen der Kwoma und ihrer Nachbarn gelten? Die summarische Antwort muss «nein» lauten, wobei die Gründe für das grössere Divergieren der Formen, für die Herausbildung von dörflichen und insbesondere individuellen Ausdrucksvariationen von mannigfaltiger Art sein können, wie im folgenden noch gezeigt werden soll.

### **Ohne Kanon kein Stil, ohne Stil keine Resonanz**

Wenn wir uns beim letzten Beispiel etwas ausführlicher am Pol der kanonischen Vergegenwärtigung der Welt der mythischen Ahnen aufgehalten haben – und dabei nebenbei gesehen haben, dass die kanonische Wiedergabe des Allgemeinen sich in der Tat mit einer Individualisierung des oder der Kultbilder verbinden lässt –, so bleibt nun noch das Wechselspiel der Bewertungen im Begriffsfeld Kanon/Stilpotential zu Ende zu führen. Festzustellen ist, dass die kanonische Festlegung des Bildes von der Ahnensubstanz pro verwendetes Ausgangsmaterial (Holz bzw. Ton) zu in der Struktur recht einheitlichen Formen bei allen Ritualgemeinschaften der gleichen Stufe im Gebiet der Kwoma und auch der Nukuma geführt hat. Diese Formulierungen, ja Konventionalisierungen wären nach unseren Überlegungen nun nicht als das Ergebnis eines gemeinsamen «Stil-Wollens» bei der Gestaltung aufzufassen, sondern als Übereinstimmung auf der überindividuellen Ebene des wissenden Schauens von «Vor-Bildern». Wir befreien uns mit dieser Sicht davon, für alle Schnitzer von Kwoma-Ritualobjekten ein dumpfes kollektives Formgefühl annehmen zu müssen. An dessen Stelle tritt ein durch Enkulturation – und dabei insbesondere durch Unterweisungen im Rahmen von Initiationen – erworbenes präzises Wissen, das verbalisierte und visualisierte Einsichten zu einem auch sinnlich erfahrbaren Ganzen verknüpft. Im Ritual verwendete Bildwerke verleihen diesem von Anbeginn auch in Gedächtnis-Bildern verankerten Wissen prägende Gestalt. Diese Bildwerke sind alle von führenden Mitgliedern der Ritualgemeinschaften angefertigt worden; die Qualität der Bildformulierung verhilft ihnen zur Resonanz.

Im Falle der Kwoma-Ritualkunst besagen mündliche Überlieferungen, dass die für die Mitte des 20. Jhs., d.h. ab 1936 zahlreich belegten *yena*- und *mindja*-Holzschnitzereien erst zu Beginn dieses Jahrhunderts an die Stelle der früher ausschliesslich verwendeten Tonköpfe getreten seien. Träfe diese Angabe zu – und es gibt wenig Grund, an einem derartigen Wandel der Ausdrucksformen zu zweifeln –, so hiesse dies, dass die uns bekannten Formen innert kurzer Zeit gefunden und im Rahmen der betreffenden Ritualgemeinschaften als «richtige Bilder» rasch verbreitet worden wären. Dementsprechend hätten wir auch am Pol der kanonischen Vor-Bestimmung der Bilder mit dem Wandel der Bild-Vorstellungen zu rechnen. An diesem Punkt zeigt sich denn auch ein Rückkoppelungseffekt: auch die nur innerlich geschauten Bilder sind gesteuerten oder spontanen Wandlungsvorgängen ausgesetzt, gehen unter Umständen wie Moden durch mentale Phasen nicht nur des Bestimmens von Bedeutung in der Form, sondern auch der Stilfindung.

Wenden wir den Blick noch einmal den materialisierten Bildwerken selbst zu. Am Pol des an die Erscheinung von Stil gebundenen Formenpotentials bewegen wir uns, sobald innerhalb einzelner Formenserien konsistent auftretende Abweichungen oder

Ausgestaltungen in Details greifbar werden, die den Gesamtcharakter (oder die Struktur) des betreffenden Bildes nicht grundsätzlich verändern. Ob beispielsweise die Zunge aus dem Mund hervortritt und wie sie dabei ausgestaltet wird, ändert am Gesamtbild eines *yena*- oder *mindja*-Kopfes nur wenig, gibt aber Auskunft über die Herkunft innerhalb der grösseren Einheit und stellt so – als Klan- oder Dorfstil – die Brücke zwischen Hersteller und mit-wissendem Betrachter her.

Am Beispiel der verzierten Keramik liesse sich etwa zeigen, dass – übereinstimmend mit der einheimischen Auffassung – individuelle Macharten, also Individualstile, in der Ausführung der Kerbschnitt-Verzierungen unterschieden werden können. Die Verzierungen selbst entstammen einem Vorrat an kombinierbaren Bildelementen, der, wenn nicht als unerschöpflich, so doch als komplex gelten darf. Diese Bildelemente sind insofern Allgemeingut der Töpfer, als ihre Form – auf entsprechende Fragen hin oder in der Diskussion – grundsätzlich als richtig bzw. unrichtig bewertet und benannt und so im Sinne eines Kanons heimgewiesen wurde; andererseits hiess es zu manchen Beispielen von verstorbenen Töpfern, nur der Hersteller selbst vermöge seine Formen richtig zu benennen. Ich deute dies so, dass bei der Verzierung der Tongefässe der individuelle Anteil am Ausdruck, der Individualstil, die «Handschrift» des Töpfers gegenüber der Vermittlung eines kanonischen Bildinhalts das Übergewicht erlangt hat (Abb. 11,12). Entgegengesetztes war bei geschnitzten Bildern festzustellen, die der Ausstattung von Zeremonialhäusern oder aus diesen abgeleiteten Gebäuden des Regionalparlamentes und des Regionalgerichts dienten. Hier hielt sich die Darstellung an allgemeine Formvorstellungen zur Wiedergabe von Gesichtern von Geistwesen bzw. zur Repräsentation von menschengestaltigen Vorfahren. Die Individualisierung der Dargestellten erfolgte wie bei den Bildwerken für die Rituale, d.h., wenn formal überhaupt erkennbar, dann mit ganz einfachen zeichenhaften Abweichungen oder Zusätzen, einer eingedellten Nase, einem Abzeichen, im übrigen aber durch die Namengebung nach Vollendung des Bildwerkes bei der Einweihung des Bauwerkes, mit anderen Worten anlässlich der Herstellung des sozialen und religiösen Kontextes.

Stilistisch waren innerhalb der Gruppen gleichförmiger Gestaltungen Unterschiede auszumachen, allerdings nur bei genauerem Hinsehen und nur auf der Ebene der Atelierstile, da es ja nach Auffassung der Kwoma gerade darauf ankommt, in der vollendeten Form von Bildwerken das Überindividuell-Richtige hervorzuheben und nicht das Individuell-Schöpferische. Die Verzierungen der Zeremonialgefässe und bis zu einem gewissen Grad auch die Malereien, mit denen das Innere der Dachflächen der Zeremonialhäuser verkleidet wird, bilden den Kontrast dazu: bei diesen weniger wichtigen Bildern wird der individuellen Fähigkeit des Ausdrucks, der Entwicklung und Beherrschung einer Formenvielfalt innerhalb der Grenzen der Konvention grössere Bedeutung zugemessen als dem korrekt wiedergegebenen Inhalt. Das egalitäre Selbstverständnis der Kwoma-Männergesellschaft verhindert aber, dass die als weniger «gut» eingestuften Werke konsequent ausgeschieden würden, weil Teilhabe am weltanschaulich zentralen Ritualsystem wichtiger ist als die formale Qualität des Ausdrucks: Kanon geht vor Stil.



Abb. 11:  
Zeremonialtopf, *aumar*, Werk des  
Pi'ol-Nggailmindja, eines besonders  
bekannten Töpfers, spätestens um  
1925-1930, d.h. zur Zeit des ersten  
Kontakts mit der Regierungsstation  
Ambunti; Verzierung *mándang-  
garanggara*, eine Spinne; Meno-  
Saserman, Kwoma, Washkuk-  
Hügelland, Papua-Neuguinea; H. 31.8  
cm, Museum für Völkerkunde Basel  
(Vb 22502, Slg. C. Kaufmann 1966).



Abb. 12:  
Zeremonialtopf, *aumar*, getöpft von  
Ukumima und mit Kerbschnittmu-  
stern verziert von ihrem Mann,  
Yabokoma, 1966; Verzierung  
*árgunjáulum*, ein Insekt, das auf der  
Wasseroberfläche zu gleiten vermag;  
Meno-Saserman, Kwoma, Washkuk-  
Hügelland, Papua-Neuguinea; H. des  
Topfes 32.8 cm (Photo C. Kaufmann).

## Schlusswort

Die als Arbeitshypothese bezeichnete Umschreibung von «Stil» (s. S. 40) müsste nach unserer jetzigen Einsicht in zwei Punkten präzisiert werden. Wenn ich gesagt habe, «Stil bezeichnet einen zusammengehörenden Satz formaler Konventionen», so ist nun noch anzugeben, welche Qualität diesen Konventionen zukommt. Sie können, wie wir gesehen haben, auf unterschiedliche Weise zustandekommen.

Im Einzelfall verdankt eine Konvention ihre Existenz entweder einer (Voraus-) Bestimmung der Bildform durch einen die Weltanschauung organisierenden Kanon. Konventionen dieser Art leisten aber über die Festlegung eines Code-Systems Zusätzliches, enthalten sie doch schon einen geordneten Anteil an mentalen Vorbildern, die ihrerseits die Ausgestaltung von materialisierten Bildwerken deutlich prägen. Oder die betreffende Konvention ist entstanden aus gemeinschaftlichem künstlerischem, d.h. im bildnerischen Tun kreativ-tätigem Einschleifen des Sehens und Umsetzens von Bildkonzeptionen.

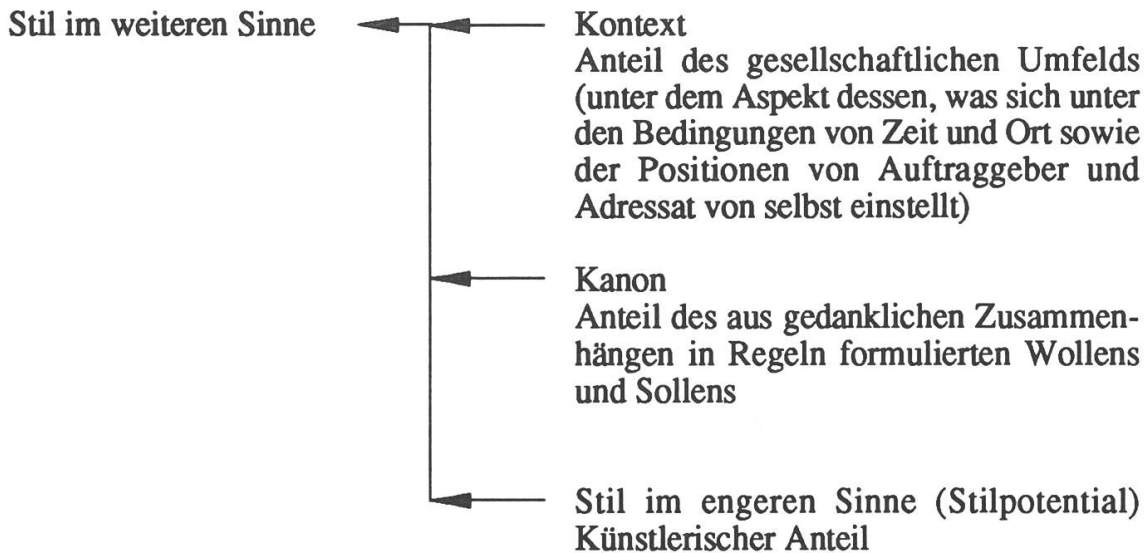
Im ersten Fall wären die Form-Konventionen eher dem inhaltlich bestimmten Kanon-Pol zuzuordnen. In einer die einheimische Sicht des Bildwerkers berücksichtigenden Darstellung ist dementsprechend in erster Linie eine Beurteilung der Korrektheit der Darstellung zu erwarten. Im zweiten Fall hätten wir in den betreffenden Form-Konventionen ein wesentliches Merkmal von Stil im *engeren Sinne* erfasst. Die Definition in erweiterter Fassung müsste also lauten:

*Stil im weiteren Sinne* bezeichnet einen zusammengehörenden Satz formaler Konventionen im bildlichen Ausdruck. Die Konventionen werden entweder im Sinne eines *Kanon* inhaltlich vorbestimmt oder ergeben sich als *Stil im engeren Sinne* aus der künstlerischen Auseinandersetzung mit Material, Form und Aufgabe.

Die Konventionen vereinheitlichen aus der Sicht der betreffenden Kultur u.a. die Form des Ausdrucks von Botschaften für die Übermittlung vom Autor zum Empfänger:

Kanonspezifische Konventionen dienen vorrangig der Kodierung von Inhalten, stilspezifische dagegen der Betonung von Urheberschaft, Können und Ausdruckspotential.

Da bereits die Wahl des Übermittlungsweges sowohl die Möglichkeiten des Absenders sich auszudrücken wie auch den Inhalt des zu Übermittelnden beeinflusst und ebenso auf die Fähigkeit des Empfängers einwirkt, die ausgefertigte Botschaft zu entziffern, besteht eine wechselseitige Abhängigkeit nicht nur zwischen *Kanon* und Inhalt, sondern auch zwischen *Stil im engeren Sinne* und Inhalt, sowie gleichermaßen zwischen *Stil im weiteren (oder umfassenden) Sinne* und dem jeweiligen *Kontext*, in dem der Autor beim Absenden bzw. der Empfänger beim Umsetzen stehen.



Wird die Teilbestimmung von Stilformen durch Vor-Bilder, die sich auf einen weltanschaulichen Zusammenhang beziehen, akzeptiert, so hat auch die transkulturelle Bewertung der Stilformen diesem Umstand Rechnung zu tragen; sie darf sich insbesondere weder in einer räumlich-zeitlichen Aufgliederung noch in einer Umschreibung hypothetischer Primär- und Sekundärstile erschöpfen. Einen wichtigen Teil jeder umfassenden Stilanalyse an Einzelwerken und Werkgruppen bildet daher die Bestimmung der in Glauben und Überlieferung verankerten mentalen Vor-Bilder.

Kurz: Der Kanon begründet die Abhängigkeit eines Bildwerkes, im Stil sensu stricto aber vermittelt sich seine Autonomie. Für eine erste Annäherung mag das genügen.

### **Dank**

Mit Hinweisen unterstützt haben mich ausser den in Text und Anmerkungen Genannten: Prof. Gottfried Boehm, Prof. Felix Heinemann, lic.phil. Annemarie Kaufmann-Heinemann, Dr. Annie Kaufmann-Hagenbach, Frau Gisela Schuster, Prof. Meinhard Schuster, der auch das Manuskript kritisch gelesen hat, Prof. Wolfgang Marschall sowie verschiedene Seminar-Teilnehmer. Der Text wurde im Rahmen des Projektes «Bildsprachen in der Kunst Melanesiens» verfasst; die mit Hilfe der Max Geldner-Stiftung, Basel, der Freiwilligen Akademischen Gesellschaft zu Basel und weiterer Kontribuenten erfolgte Freistellung vom Museumsdienst sei herzlich verdankt.

### **Anhang: Stil Kategorien**

Ein begrifflicher Raster möglicher Kategorien von Stil im weiteren Sinn könnte den Meinungsaustausch über Stil erleichtern. Stichwortartig und ohne Anspruch auf Vollständigkeit in der Anlage, basiert diese Hilfskonstruktion etwa auf den folgen-

den Leitgedanken: Ausgegangen wird von der Betrachtung von Formen des Ausdrucks und von dem im Vergleich vollzogenen Herausschälen von Stilmerkmalen. Unterschieden wird einmal nach der Richtung, in der die Betrachtung auf die Stilphänomene im weitesten Sinne gerichtet wird. Weitere Standpunkte der Betrachtung sind ebenfalls möglich und erlauben eine weitere Differenzierung der Untersuchung.<sup>71</sup>

Die Untersuchung erfolgt:

A in synchroner Betrachtung, wobei Identitätsmerkmale dominieren; festgestellt wird die Zugehörigkeit bzw. die Unterscheidung nach dem Vorkommen innerhalb/ausserhalb von Formkonventionen:

- Individualstil
- Gruppenstil, Atelierstil
- Klassenstil im weiteren Sinne (Klassen, Kasten, Bünde)
- Regionalstil, Volksstil, Kontinentalstil

B in diachroner Betrachtung, wobei Strukturmerkmale dominieren; festgestellt wird der Wandel von Formen bezogen auf eine abstrahierte Einheit in der (kulturellen) Ordnung bzw. auf die Unterscheidung durch Neubestimmung der sinngebenden Koordinaten:

- in begrenzten Zeitabschnitten wirksame Stiltendenz(en)
- in abgrenzbaren Epochen wirksame Stilprägung(en)

C gleichzeitig auch in Bezug auf andere mögliche Zuordnungen, von denen die folgenden genannt seien:

- geformtes Material und damit die Fragestellung nach dem stilbestimmenden Anteil der Technik – psychische Disposition des Autors, etwa zur Grenzüberschreitung<sup>72</sup>
- Funktionsgattung (Wirkungszusammenhänge zwischen zu lösender Aufgabe und Form des Werks, aber auch wechselseitige Abhängigkeitsverhältnisse, etwa zwischen Autor, Anwender – und u.U. zugleich Auftraggeber – sowie Publikum, z.B. bei Masken)
- weltanschaulicher Zusammenhang<sup>73</sup>

D mit einer Methode, die im differenzierenden Beschreiben sowohl die faktische Vielfalt stilisierter Ausdrucksformen als Stil im engeren Sinn zu erfassen als auch deren normative Prägung und Wirksamkeit als Kanon analytisch zu werten versucht

<sup>71</sup> Ein vergleichbares Modell, das bewusst auf eine Kombination der von verschiedenen Standpunkten aus bzw. auf verschiedenen Wegen der Betrachtung zu gewinnenden Ansichten trachtet, entwickelt auch Kaufmann (1972: 45-73). – Das Verfahren des Standortwechsels liegt schon H. Wölfflins Schema der fünf Wege oder Begriffspaare der Betrachtung zugrunde.

<sup>72</sup> Gorsen (1973).

<sup>73</sup> Benedict (1934), Kroeber (1957), Thompson (1973), Forge (1979), Vogel (1979), Boone (1986), Förster (1988: 180-217).

E unter Beachtung von Kriterien der Übereinstimmung von stilgeprägtem sozialem Verhalten und stilprägender über-individueller Absicht sowie der Fragen nach der Strahlkraft bzw. der Echo-Intensität eines Stils. Daraus abzuleiten ist die Unterscheidung in *Mikrostile* (hier stimmen die Absicht einerseits und die kräftige, inhaltlich ausgefüllte Ausdrucksform anderseits überein – also beispielsweise zeitlich eingegrenzte Dorf-, Stammes- und Stadtstile) und *Makrostile* (hier kann zwar grossräumig und in weitläufigem zeitlichem Rahmen eine Übereinstimmung der Zeichenformen festgestellt werden, aber diese umfassen alles, von Vorläufern über die blühenden Vollformen bis zu den blutleeren Nachläufern und den Nachahmungen, wobei erst noch Form und inhaltliche Intention auseinanderklaffen können; also beispielsweise die Romanik, Gotik und deutsche bzw. französische Gotik, Renaissance, Barock, aber auch Archaik bzw. Klassik der Griechen, der Maya, der Maori usw.).

Manuskriptergänzungen abgeschlossen am 30. August 1990.

### Literaturverzeichnis

ASSMANN Aleida und Jan (Hrsg.)

1987. *Kanon und Zensur*. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation 2. München: Fink, S. 7-27.

ASSMANN Jan

1986. «Viel Stil vom Nil?», in: GUMBRECHT Hans Ulrich und K. Ludwig PFEIFFER (Hrsg.), *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 512-535.

BATESON Gregory

1973a. «Style, Grace and Information», in: FORGE Anthony (ed.), *Primitive Art and Society*. London: Oxford UP, p. 235-255.

1973b. *Steps to an ecology of mind*. London: Granada.

BENEDICT Ruth

(1934) 1955. *Patterns of Culture*. Boston. Dt.: *Urformen der Kultur*. Hamburg: rde

BENZING Brigitta

1978. *Das Ende der Ethnokunst. Studien zur ethnologischen Kunsttheorie*. Studien und Materialien der anthropologischen Forschung 1,4. Wiesbaden: Heymann.

BOAS Franz

1897. «The Decorative Art of the Indians of the North Pacific Coast of America», in: *Bulletin American Museum of Natural History* 9, p. 123-176.

(1927) 1955. *Primitive Art*. New York: Dover.

BOEHM Gottfried

(1978) 1985a. «Zu einer Hermeneutik des Bildes», in: H.-G.GADAMER und G. BOEHM (Hrsg.), *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 444-471.

1987. «Bild und Zeit», in: PAFLIK H. (Hrsg.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*. Weinheim: Acta Humaniora, S. 1-23.

1992. «Das Fremde und das Eigene», in: MARSCHALL W. und M. SCHUSTER (Hrsg.), *Die fremde Form*. Ethnologica Helvetica 16. Bern, S. 133-147

BOEHM Gottfried (Hrsg.)

1985b. *Rilke und die bildende Kunst*. Insel-Almanach auf das Jahr 1986. Frankfurt M.

BOONE Sylvia Ardyn

1986. *Radiance from the Waters. Ideals of Feminine Beauty in Mende Art*. New Haven: Yale UP.

BOWDEN Ross

1983a. *Yena. Art and Ceremony in a Sepik Society*. Pitt Rivers Museum Monograph 3, Oxford.

1983b. «Kwoma terminology and marriage alliance: The «Omaha» problem revisited». *Man*, n.s. 18, S. 746-765.

BRINKER H.

1973. *Zen-buddhistische Bildnismalerei in China und Japan*. Münchener Ostasiatische Studien 10. Wiesbaden: Steiner.

BÜHLER Alfred

1960. *Kunststile am Sepik*. Führer durch das Museum für Völkerkunde und Schweizerische Museum für Volkskunde Basel.

1970. *Kunst der Südsee/Art of Oceania*. Zürich: Atlantis und Museum Rietberg.

1972. *Ikat, Batik, Plangi. Reservemusterungen auf Garn und Stoff aus Vorderasien, Zentralasien, Südosteuropa und Nordafrika*. 3 Bde. Basel: Pharos.

BUNZEL Ruth L.

(1929) 1972. *The Pueblo Potter. A Study of Creative Imagination in Primitive Art*. New York: Columbia University Press, repr. Dover Public.

CARUANA Wally (ed.)

1989. *Windows on the Dreaming. Aboriginal Paintings in the Australian National Gallery*. Canberra: Australian National Gallery.

COLLIER John

1975. «Photography and Visual Anthropology», in HOCKINGS P. (ed.), *Principles of Visual Anthropology*. World Anthropology 5, The Hague, p. 211-230.

CONRAD D.

1987 «Zum Normcharakter von 'Kanon' in rechtswissenschaftlicher Perspektive», in: ASSMANN Aleida und Jan (Hrsg.), *Kanon und Zensur*. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation 2. München: Fink, S. 47-61.

DARK Philip J.C.

1973. *An Introduction to Benin Art and Technology*. Oxford: UP.

1975. «Benin bronze heads: styles and chronology», in: McCALL D.F. and E.G. BAY (eds.), *African images. Essays in African iconology*. New York: Africana, p. 25-103.

1983. «Among the Kilenge 'Art is something which is well done'», in: MEAD S.M. and B. KERNOT (eds.), *Art and Artists of Oceania*. North Palmerston: Dunmore, p. 25-44.

EZRA Kate

1986. *A Human Ideal in African Art. Baman Figurative Sculpture*. Washington: Smithsonian Inst. Press.

DITTMANN Lorenz

1967. *Stil, Symbol, Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*. München: Fink.

FAGG William

1965. *Sculptures africaines. Les univers artistiques des tribus d'Afrique noire*. Paris: Hazan.

1973. «In Search of Meaning in African Art», in: FORGE Anthony (ed.), *Primitive Art and Society*. London/New York: Oxford UP, p. 151-168.

FARAH Martha J.

1986 «The Neurological Basis of Mental Imagery: A Componential Analysis», in: PINKER S. (ed.), *Visual Cognition*, in: *Cognition: International Journal of Cognitive Psychology* 18, 1984, repr. Cambridge Mass.: MIT Press, p. 245-272.

FISCHER Eberhard

1963. «Künstler der Dan». *Baessler-Archiv* N.F. 10, S. 161-262.

FISCHER Eberhard und Hans HIMMELHEBER 1976.

*Die Kunst der Dan. Maskenwesen in Westafrika 1*. Zürich: Museum Rietberg.

FISCHER Eberhard und Lorenz HOMBERGER

1985. *Die Kunst der Guro, Elfenbeinküste*. Zürich: Museum Rietberg.

FISHER John L. 1961. «Art Styles as Cultural Cognitive Maps», in: *American Anthropologist* 63, p. 79-93, repr. in: OTTEN Ch.M. (ed.), *Anthropology and Art. Readings in Cross-Cultural Aesthetics*. Garden City: Natural History Press 1971, p. 141-161.

FORGE Anthony

1973. «Style and Meaning in Sepik Art», in: FORGE Anthony (ed.), *Primitive Art and Society*. London: Oxford UP, p. 169-192.

1979. «The Problem of Meaning in Art», in: MEAD S.M. *Exploring the Visual Art of Oceania*. Honolulu: Hawaii UP, p. 278-286.

FÖRSTER Till

1988. *Kunst in Afrika*. Köln: DuMont.

1992. «Leben und Arbeit. Über Kunst und Gesellschaft bei den Senufo», in: MARSCHALL W. und M. SCHUSTER (Hrsg.), *Die fremde Form*. Ethnologica Helvetica 16. Bern, S. 149-170

FROBENIUS Leo

1923. *Das unbekannte Afrika*. München: Beck.

GADAMER H. G.

(1960) 1972. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr, S. 129-152.

GERBRANDS Adrian A.

1967. *Wow-ipits. Eight Asmat Woodcarvers of New Guinea*. The Hague: Mouton.

GORSEN P.

1973. «Kunst, Literatur und Psychopathologie heute», in: GADAMER H.G. und P. VOGLER (Hrsg.), *Kulturanthropologie*. Neue Anthropologie 4, Stuttgart: Thieme dtv, S. 359-345.

GROSSE Ernst

1894. *Die Anfänge der Kunst*. Freiburg/Br.: Mohr.

1927. *Ostasiatisches Gerät*. Zürich: Gewerbeschule, Kunstgew. Abt.

GUMBRECHT Hans Ulrich und K. Ludwig PFEIFFER (Hrsg.)

1986. *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurs-elements*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

GUMBRECHT Hans Ulrich

1986. «Schwindende Stabilität. Eine Geschichte des Stilbegriffs», in: GUMBRECHT Hans Ulrich und K. Ludwig PFEIFFER (Hrsg.), *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 726-788.

HADDON Alfred C.

(1895) 1902. *Evolution in Art: as illustrated by the Life-Histories of Designs*. London: Scott.

HAUSER-SCHÄUBLIN Brigitta

1989. *Leben in Linie, Muster und Farbe. Einführung in die Betrachtung aussereuropäischer Kunst am Beispiel der Abelam, Papua-Neuguinea*. Basel: Birkhäuser.

HIMMELHEBER Hans

1937. *Eskimo-Künstler. Teilergebnisse einer ethnographischen Expedition in Alaska*. Stuttgart: Strecker und Schröder.

HOLLÄNDER Hans

1986. «Bild, Vision und Rahmen», in: FICHTE J. O. et al. (Hrsg.), *Zusammenhänge, Einflüsse, Wirkungen*. Kongressakten zum ersten Symposium des Mediävistenverbandes in Tübingen, 1984. Berlin: de Gruyter, S. 71-94.

HOLM Bill and B. REID

1975. *Form and Freedom*. Houston: Rice UP.

KAUFMANN Christian

1968. «Über Kunst und Kult der Kwoma und Nukuma (Nord-Neuguinea)». *Verhandl. Naturforsch. Ges. Basel* 79, S. 63-112.

1972. *Das Töpferhandwerk der Kwoma in Nord-Neuguinea*. Basler Beiträge zur Ethnologie 12, Basel: Pharos.

1979. «Art and Artists in the Context of Kwoma Society», in: MEAD S.M. (ed.), *Exploring the Visual Art of Oceania*. Honolulu: University of Hawaii Press, p. 310-334.

1983. «Pflanzer und Künstler. Zwei Rollen führender Männer bei den Kwoma (Papua-Neuguinea)». Film D 1479, IWF Göttingen. *Publ. Wiss. Film., Sect. Ethnologie*, Ser.13, Nr. 25/D 1479.

1984. «Von den mündlich überlieferten Geschichten zu den Umrissen einer Geschichte des Sepik-Gebietes (Papua-Neuguinea)», in: KAMBER P. und R. MOSER (Hrsg.), *Diachronica*. *Ethnologica Helvetica* 8, S. 137-152.

1986. «Maschenstoffe und ihre gesellschaftliche Funktion am Beispiel der Kwoma von Papua-Neuguinea». *Tribus* 35, S. 127-175.

1988. «Bekleidete Nackte in der Südsee», in: HAUSER-SCHÄUBLIN B. (Hrsg.), *Kleidung und Schmuck*. Reihe Mensch, Kultur, Umwelt 3, Basel: Birkhäuser, S. 31-40.

1990. «Swiss and German Ethnographic Collections as Source Materials: A Report on Work in Progress», in: LUTKEHAUS N. et al. (eds.), *Sepik Heritage. Tradition and Change in Papua New Guinea*. Durham: Carolina Academic Press, p. 587-595.

o.J. *Töpferei-Traditionen im Sepik-Gebiet von Papua-Neuguinea als historische Quellen*. Manuskript.

KLEIST Heinrich.

1910. *Sämtliche Werke und Briefe in 6 Bänden*. W. Herzog (Hrsg.), Leipzig: Insel.

HOLM Bill and B. REID

1975. *Form and Freedom*. Houston: Rice UP.

KJERSMEIER Carl

1935-1938. *Centres de style de la sculpture nègre africaine*. Vol.1-4. Paris et Copenhague.

KÖNIG René

(1986) 1988. *Menschheit auf dem Laufsteg. Die Mode im Zivilisationsprozess*. Frankfurt/Main: Ullstein, München: Hanser.

KRÄMER Augustin

1925. *Die Málanggane von Tombára*. München: G. Müller.

1938. *Palau*. Wissenschaftl. Südsee-Expedition, Hamburg: Friederichsen.

KROEBER Alfred L.

1957. *Style and civilizations*. Ithaca: Cornell UP.

KUPKA Karel

1972. *Peintres aborigènes d'Australie*. Publications de la Société des Océanistes 24. Paris.

LEROI-GOURHAN André

1943. *L'Homme et la Matière*. Paris: A. Michel.

LEUZINGER Elsy

1970. *Die Kunst von Schwarz-Afrika*. Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich. Zürich.

LEUZINGER Elsy et al.

1978. *Kunst der Naturvölker*. Propyläen-Kunstgeschichte, Supplement III, Berlin.

LINTON Ralph and P.S. WINGERT with R. D'HARNONCOURT

1946. *Arts of the South Seas*. New York: Museum of Modern Art.

LIPSET David

1982. *Gregory Bateson. The Legacy of a Scientist*. Boston: Beacon Press.

LUCKMANN Thomas

1986. «Soziologische Grenzen des Stilbegriffs», in: GUMBRECHT Hans Ulrich und K. Ludwig PFEIFFER (Hrsg.), *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 612 - 619.

LUHMANN Niklas

1986. «Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst», in: GUMBRECHT Hans Ulrich und K. Ludwig PFEIFFER (Hrsg.), *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 620-672.

MAYNARD Lesley

1979. «The Archaeology of Australian Aboriginal Art», in: MEAD S.M., *Exploring the Visual Art of Oceania*. Honolulu: Hawaii UP, p. 83-110.

MEAD Sidney M.

1984. «Becoming Maori Art», in: MEAD S.M. (ed.), *Te Maori. Maori Art from New Zealand Collections*. New York: Abrams, p. 63-75.

MEYER Piet

1981. *Kunst und Religion der Lobi*. Museum Rietberg, Zürich.

MORGENTHALER Fritz, WEISS Florence und Marco MORGENTHALER

1984. *Gespräche am sterbenden Fluss. Ethnopschoanalyse bei den Iatmul in Papua-Neuguinea*. Frankfurt: Fischer.

MORPHY Howard

1981. «The Art of Northern Australia», in: COOPER C. et al., *Aboriginal Australia*. Sydney: Australian Gallery Directors.

MORENZ Siegfried

1965. *Gott und Mensch im alten Ägypten*. Heidelberg: Schneider.

MÜLLER Wolfgang G.

1981. *Topik des Stilbegriffs. Zur Geschichte des Stilverständnisses von der Antike bis zur Gegenwart*. Impulse der Forschung 34, Darmstadt: Buchges.

NEWTON Douglas

1971. *Crocodile and Cassowary. Religious Art of the Upper Sepik River, New Guinea*. The Museum of Primitive Art, New York.

1979. «Prehistoric and Recent Art Styles in Papua New Guinea», in: MEAD S.M. (ed.), *Exploring the Visual Art of Oceania*. Honolulu: Hawaii UP, p. 32-57.

OBRIST Brigit et al.

1984. *Iatmul-Objektkatalog*. Sepik-Dokumentation, Museum für Völkerkunde Basel.

OLBRECHTS Frans M.

1959. *Les arts plastiques du Congo Belge*. Bruxelles: Erasme. [Original flämisch, publ. 1946].

PANOFSKY Erwin

(1939) 1967. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Harper & Row, 3. Auflage.

PFEIFFER K. Ludwig

1986. «Produktive Labilität. Funktionen des Stilbegriffs», in: GUMBRECHT Hans Ulrich und K. Ludwig PFEIFFER (Hrsg.), *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 685-725.

PINDER Wilhelm

1924. *Die deutsche Plastik des ausgehenden Mittelalters und der Frührenaissance*. Reihe Handbuch der Kunstwissenschaft (A.E. Brinckmann, Hrsg.), Wildpark-Potsdam: Akad.Verl.

1929. *Die deutsche Plastik der Hochrenaissance*. Reihe Handbuch der Kunstwissenschaft (A.E. Brinckmann, Hrsg.), Wildpark-Potsdam: Akad.Verl.

PINKER Steven

1986. «Visual Cognition: An Introduction», in: PINKER S. (ed.), *Visual Cognition*, in: *Cognition: International Journal of Cognitive Psychology* 18, 1984, repr. Cambridge Mass.: MIT Press, p. 1-64.

RGG

1959. *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*. Dritte Auflage. Tübingen: Mohr

RIEGL Alois

(1893) 1923. *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin: Schmidt.

SCHAPIRO Meyer

1953a. «Style», in: KROEBER A.L. (ed.), *Anthropology Today. An Encyclopedic Inventory*. Chicago: UP, p. 287-312.

1953b. «Statement on Style», in: TAX Sol et al. (eds.), *An Appraisal of Anthropology Today*. Chicago: UP, p. 63-66.

SCHEFOLD Reimar

1966. *Versuch einer Stilanalyse der Aufhängehaken vom Mittleren Sepik in Neu-Guinea*. Basler Beiträge zur Ethnologie 4. Basel: Pharos.

SCHMALENBACH Werner (Hrsg.)

1988 *Afrikanische Kunst*. München: Prestel.

SCHMITZ Carl-August

1956. «Style Provinces and Style Elements: A Study in Method». *Mankind* 5, p. 107-116.

1971. *Oceanic Art. Man, Myth and Image in the South Seas*. New York: Abrams.

SCHOMBURG-SCHERFF Sylvia M.

1986. *Grundzüge einer Ethnologie der Ästhetik*. Campus Forschung 495. Frankfurt/M.: Campus.

STANEK Milan

1982. *Geschichten der Kopffäger. Mythos und Kultur der Iatmul auf Papua-Neuguinea*. Köln: Diederichs.

SECKEL Dietrich

1976. *Jenseits des Bildes. Anikonische Symbolik in der buddhistischen Kunst*. Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Kl. 1976, Nr. 2, Heidelberg: Winter.

SEILER-BALDINGER Annemarie

1979. «'Hängematten-Kunst': textile Ausdrucksformen bei Yagua und Ticuna-Indianern Nordwest-Amazoniens», in: *Verhandlungen der Naturforschenden Gesellschaft Basel* 90, S. 59-130.

SEMPER Gottfried

1860-1863. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik*. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. 1. Bd. Frankfurt/ M. 1860, 2. Bd. München 1863.

SPECHT Jim

1979. «Rock Art in the Western Pacific», in: MEAD S.M. (ed.), *Exploring the Visual Arts of Oceania*. Honolulu: Hawaii UP, p. 58-82.

SPEISER Felix

1915. «Die Ornamentik von Santa Cruz». *Archiv für Anthropologie* N.F. 13, S. 323-334.

1926. *Im Döster des brasilianischen Urwalds*. Stuttgart: Strecker und Schroeder.

1936. «Über Kunststile in Melanesien». *Zeitschrift für Ethnologie* 68, S. 304-369.

1941. *Kunststile in der Südsee*. Führer durch das Museum für Völkerkunde Basel. Basel.

SQUIRE Larry R.

1987. *Memory and Brain*. New York: Oxford UP.

STEPHAN Emil

1907. *Südseekunst. Beiträge zur Kunst des Bismarck-Archipels und zur Urgeschichte der Kunst überhaupt*. Berlin: Reimer.

STEPHAN Lucien et al.

1988. *L'art africain*. Paris: Citadelles.

STOLPE Hjalmar

1892. «Entwicklungserscheinungen in der Ornamentik der Naturvölker». *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien* 22: 19-60.

SYDOW Eckart von

1923. *Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit*. Propyläen-Kunstgeschichte 1, Berlin.

THOMPSON Robert Farris

1973. «Yoruba Artistic Criticism», in: D'AZEVEDO W.L., *The Traditional Artist in African Society*. Bloomington: Indiana UP, p. 19-61.

1974. *African Art in Motion. Icon and Act in the Collection of Katherine Coryton White*. Berkeley: UCLA.

1983. *Flash of the spirit. African and Afro-American Art and Philosophy*. New York: Random.

UCKO Peter (ed.) 1977. *Form in indigeneous art. Schematization in the art of Aboriginal Australia and prehistoric Europe*. Canberra: AIAS.

VANSINA Jan

1984. *Art History in Africa. An introduction to method*. London: Longman.

VATTER Ernst

1926. *Religiöse Plastik der Naturvölker*. Frankfurt/M.: Frankfurter Verlagsanstalt.

VOGEL Susan

1979. «Baule and Yoruba Art Criticism, a comparison», in: CORDWELL J. M. (ed.), *The Visual Arts. Plastic and Graphic*. World Anthropology, The Hague: Mouton, p. 309-325.

WENDT A. 1981. *Leaves of the Banyan Tree*. Harmondsworth: Penguin.

WHITING John W.M. 1941. *Becoming a Kwoma*. New Haven: Yale University Press.

WILLETT Frank

1971. *African Art. An Introduction*. London: Thames and Hudson.

WINGERT Paul S.

1962. *Primitive Art. Its Traditions and Styles*. New York: Meridian.

WIPPICH Werner

1984-85. *Lehrbuch der angewandten Gedächtnispsychologie*. 2 Bde., Stuttgart: Kohlhammer.

WÖLFFLIN Heinrich

(1915) 1923. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. 6. Auflage, München: Bruckmann.

WORRINGER W.

1911. *Abstraktion und Einfühlung*. München: Piper.

YATES Frances A.

(1966) 1984. *The Art of Memory*. London: Ark.

