

Zeitschrift: Ethnologica Helvetica
Herausgeber: Schweizerische Ethnologische Gesellschaft
Band: 16 (1992)

Artikel: Das Fremde und das Eigene
Autor: Boehm, Gottfried
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1007629>

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: 14.01.2026

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

Das Fremde und das Eigene

I

Die Unterscheidung des *Fremden* vom *Eigenen* dient seit alters der Selbstbestimmung von Kulturen¹: Die Griechen, die sich von den Unverständlichen, den Barbaroi, unterschieden, die Christen, die sich gegenüber den Heiden, die Mohammedaner, die sich gegenüber den Ungläubigen, die Tolteken, die sich gegenüber den Chichimeken definierten u.s.w. Der Kontrast «Wir» und die «Anderen», das Eigene vor der Folie des Fremden hat seine Fruchtbarkeit bewiesen, besonders dann, wenn er die Begegnung mit dem Fremden nicht ausschloss, subtile Übersetzungen zustande kamen, in denen sich beispielsweise Elemente der ägyptischen Kultur in die griechische, diese wiederum in die römische etc. übertragen haben. Diese kontinuierlich bildenden Transferleistungen haben sich unter modernen Vorzeichen grundlegend verwandelt. Die der neueren Geschichte zugehörige Zweiteilung unserer Gesellschaften in den Gegensatz «modern und traditionell» wurde auch nach aussen projiziert. Wenn die Europäer auf andere Kulturen und Zivilisationen stiessen, haben sie diese *rückständig* genannt. Die Expansion der europäisch-nordamerikanischen Zivilisation ist gewiss nicht der erste Fall eines Versuches, anderen die eigene Ordnung aufzuzwingen. Wohl aber verändert sich der Inhalt, das Prinzip dieser Usurpation. Für die Christen oder Mohammedaner bestand die Inferiorität des Fremden darin, dass dieser ihren Glauben nicht teilte oder die eigene Sprache nicht sprach. Seit dem späten 18. bzw. frühen 19. Jh. sind die Angehörigen der afrikanischen oder asiatischen Kulturen inferior, weil sie nicht «modern» sind. Längst gibt es ein Mass, diesen Abstand zu messen: es ist dasjenige der «Unterentwicklung». Aus den Heiden, Barbaren, Unreinen etc. sind underdogs, Unterentwickelte geworden, entsprechend gibt es «Entwicklungsländer». Basis dieser Demarkationslinien ist die Gleichsetzung von Zivilisation (Kultur) und Modernität. Sie war nur aus europäischer Perspektive überhaupt denkbar, denn die Moderne ist ein ausschliesslich westlicher Begriff, den es in keiner anderen Kultur gibt.

Im Schatten, gleichsam auf der Rückseite dieses historischen Prozesses wurde das Fremde aber auch zum Gegenstand einer Sehnsucht, einer versuchten Aufhebung eigener Unvollkommenheit. Die lange Geschichte des Exotismus gibt dafür zahlrei-

¹ Dieser Beitrag entstand aus Gesprächen innerhalb des Seminars «Wege zum Verständnis aussereuropäischer Kunst», das in Zusammenarbeit mit Prof. Meinhard Schuster und Dr. Christian Kaufmann während des Sommersemesters 1989 an der Universität Basel stattgefunden hat. Ausser den Genannten bin ich zahlreichen studentischen Beiträgen zu Dank verpflichtet, sowohl aus der Kunstgeschichte wie der Ethnologie.

che Belege. Vielfach wurde dargetan, dass hier die Fremdheit kein Verstehen des «Anderen» veranlasste, sondern zur Kompensation des Eigenen diene, eigener Bedürfnisse. Das Interesse an der fernen Kultur soll die Wunden heilen, die sich die fortschrittliche Zivilisation durch ihre Widersprüche selbst geschlagen hat. In diesem Zusammenhang ist auch die unerhörte Übersetzungsleistung zu sehen, die europäische Künstler des 19. und 20. Jh. versuchten, als sie Elemente ausser-europäischer Hoch- und Stammeskulturen der eigenen Ausdruckssprache einverleibten. Diese Geschichte des sogenannten «Primitivismus» ist vielfach diskutiert worden, sie zeigt eine Fülle von «Verwandtschaften» in Geist und Form. Es fällt freilich auf, dass diese Verwandtschaften keine wirkliche Gleichberechtigung schaffen. Die Aneignung des Fremden in die eigene kulturelle Sprache hat nicht jene Zweiseitigkeit, die wir im Begriff des Transfers bzw. der Übersetzung eigentlich meinen. Hier ist immer die wechselseitige Übertragung gedacht: das eine Idiom lässt sich ins andere stets *übersetzen* und *rückübersetzen*. Die Angehörigen der Stammeskulturen am Sepik in Neuguinea beispielsweise übersetzen sich die europäische Zivilisation inzwischen zwar auch ins Eigene. Der Preis ist, wie man weiss, eine rapide Selbstvernichtung der autochthonen Lebensordnung. So hat die Ideologiekritik natürlich recht, wenn sie dem Aneignungsprozess des Fremden die Einseitigkeit europäischer Vorzeichen vorwirft, deren Nostalgien und Kompensationen der Aufrechterhaltung und Optimierung des eigenen Bewusstseins dienen. Aber auch diese reinigende Ideologiekritik findet freilich keine Antwort auf die Frage, was uns an der fremden Kultur, dem fremden «Kunstwerk», das uns – ausgegliedert aus seinem Kontext – vor Augen steht, denn dermassen fasziniert, unser Verstehen herausfordert. Am Ende sind es doch die konkreten Gestaltungen der Gebilde selbst, die Art und Weise ihrer Formulierung, die wir ernst nehmen. Jenseits aller Projektionen (die wir auf die primitive Kunst richten) bleibt doch die Frage nach der Bildkraft, der bildlichen Logik solcher Werke. Diese Frage steht an. Wie lässt sie sich überhaupt formulieren?

Bevor wir dieser Spur weiterfolgen, gilt es, das Ungleichgewicht zwischen den beiden Seiten des kulturellen Dialogs in einer spezifischen Perspektive zu betrachten. Sie berührt die Disziplinen Kunstgeschichte bzw. Ethnologie, weil sie beide von «Kunst» sprechen, wenn z.B. von «Stammeskunst» die Rede ist. Was ist damit gemeint? Ist der «Kunstabegriff» eine reine Verlegenheitsformel, die nicht näher befragt werden kann? Was kann der Kunsthistoriker zur Klärung des Problems überhaupt beitragen – was nützt ihm selbst (seinem Erkenntnisinteresse) der Blick auf die fremden Kulturen, das Werk der Stammeskunst?

In diesem Zusammenhang stellt sich oftmals eine fatale Spaltung der Debatte ein. Sie hat damit zu tun, dass man eine leere Formbetrachtung von der Bedeutungsseite dieser Kunst abzulösen trachtet. Man hält die ästhetische Wirkung für eine rein formale Angelegenheit, von der man Funktion, Sinn und Gehalt etc. abtrennen darf. Die ethnologische Information wäre – in dieser Perspektive – sogar störend, sie lenke von der ästhetischen Wahrnehmung nur ab. Dieser visuellen Logik unterstellt man oft auch eine interkulturelle (anthropologische) Universalität oder Konstanz: damit wäre dann zugleich erklärt, warum auf kulturferne, uninformierte westliche Betrachter Werke der Stammeskunst dennoch Suggestionen und Faszinationen ausüben können.

Fatal ist diese Spaltung – in der die Ethnologie die Aufgabe übernimmt, die sprachlichen, sozialen, mythologischen, kurz gesagt ikonographischen Grundlagen

zu erkunden –, weil sie das Problem eher verbirgt als zu Tage fördert. Man hat also die Wahl zwischen einem leeren Formalismus und einer blinden, allenfalls einäugigen Inhaltsdeutung. Diese Unterscheidung löst sich auch dann nicht auf, wenn man Formanalyse und Inhaltsdeutung nach- oder nebeneinander betreibt.

Die genannte Fatalität hat andere Ursachen. Sie hängen mit dem europäischen Kunstbegriff zusammen. Er hat, in einer reichen Entwicklung, die jetzt nicht zur Debatte steht, doch eine unverzichtbare Minimalbedingung hervorgebracht. Sie besteht schlicht darin, dass man Kunst von allem anderen unterscheiden kann und muss. Auch wenn man diese Differenz nicht abrupt denkt (sondern in Gestalt eines Kontinuums mit Übergängen): man kommt nicht umhin, die Gründe anzugeben, die es sinnvoll machen, irgend etwas Kunst zu nennen und etwas anderes nicht. Es handelt sich dabei auch gar nicht um den Versuch einer Definition, sondern um nachträgliche Beschreibungen dessen, was jeweils für Kunst gegolten hat.

In der europäischen Neuzeit (seit der Renaissance und dann wieder seit 1789 bzw. seit der Romantik) hat sich dieser Begriff von Kunst weiter präzisiert, aber auch verengt. Dieser Vorgang wird meist unter der Etikette der Autonomie diskutiert. Demnach ist die künstlerische Sonderexistenz eines Werkes etwas radikal Werk-internes. Was immer ein Werk dem Stoffe, d.h. dem Inhalte nach formuliert: sein Kunstcharakter ist ausschliesslich durch die Logik der Gestaltung verursacht.

Diese einerseits überragende Einsicht erwies sich andererseits aber auch als gefährlich. Wir wollen an dieser Stelle die ideologiekritischen Kanonaden nicht wieder auffahren, die gegen diesen angeblich «bürgerlichen» Kunstbegriff abgefeuert worden sind. Vieles ist an dieser Debatte immer noch zu lernen. Nur eines *nicht*: wer die interne Logik des Werkes überhaupt leugnet, der hat keinerlei Argumente mehr, die Realität «Kunst» von anderen Realitäten zu unterscheiden. Der Kunstbegriff müsste dann konsequenterweise fallengelassen werden. Die hier von uns verfolgte Strategie zielt freilich aufs Gegenteil: auf die Differenzierung des Kunstbegriffes, seiner Rekonstruktion angesichts der Erfahrung des Fremden.

Was ist eigentlich ungenügend am Versuch, die externen, kultur-, gesellschafts-, stammesspezifischen Inhalte und Konditionen eines Artefaktes zu identifizieren? Ungenügend ist daran, dass dieses Unternehmen zu früh *abbricht*. Es begnügt sich damit, Gestaltungen als Träger einer Bedeutung zu nehmen, wobei die anschauliche Präsenz, die bildliche Logik etc. nur insoweit interessieren, als sie Indikatoren abliefern, die es gestatten, einen jeweiligen Gehalt festzustellen: *dies* bedeutet *das*.

Man darf sich nicht täuschen: wer als Ethnologe oder Kunsthistoriker auf diesem Wege den lästigen Kunstbegriff loswerden möchte (indem er die Kunst auf ihre Inhalte und Funktionen reduziert), dem kommt er hinterrücks doch wieder nachgelaufen. Denn auch diesem Verfahren liegt ein unausgesprochener Kunstbegriff zugrunde, nämlich derjenige der *Illustration*. Werke bebildern, illustrieren, veranschaulichen einen primär symbolisch-sprachlich-gesellschaftlichen Kontext, der ausserhalb des Werkes schon immer existiert hat. Diese Funktion erfüllen Werke zweifellos *auch*, aber: wir wissen inzwischen sogar aus ethnologischer Forschung eine ganze Menge über die Fähigkeiten von Stammesgesellschaften, verschiedene Ebenen der Gestaltung zu unterscheiden, das Dichte, Gelingende vom Ausgeleierten, sich Wiederholenden zu trennen. Und, ein zweites Argument: die Angabe des Inhaltes allein ist in keiner Weise geeignet, die Bildkraft und die visuelle Suggestion zu klären, die von bestimmten Stücken ausgeht – sowohl auf diejenigen, die einem Stamm angehören, wie auf solche, die ihm nicht angehören, kulturell fern stehen.

Das Dilemma unseres europäischen Kunstbegriffs besteht im Grunde also darin, dass er sich entweder völlig gegenüber äusseren Gegebenheiten abschliesst, Kunst als ein ganz internes Phänomen beschreiben will, die Autonomie radikalisiert, oder dass das Artefakt als Träger jeweiliger Bedeutungen des Umfeldes, in dem es entstanden ist oder funktioniert, verstanden wird. Sein Kunstcharakter lässt sich so jedoch nicht festhalten, nicht einmal die jeweilige Bildqualität beschreiben. Damit ist aber auch schon die Linie der Debatte vorgezeichnet: es geht darum, den Kunstbegriff so zu wenden, dass er seine interne Logik behält und gleichzeitig nach aussen offen bleibt, mehr noch: dass die innere Perfektion durch die vielfältigen Beziehungen zur jeweiligen kulturellen Physiognomie, ihren Eigenarten und Bedingungen geprägt wird. Handelt es sich dabei nicht um eine unlösbare, weil widersprüchliche Aufgabe?

II

Wir möchten diese Frage zunächst ein Stück weit anschaulich entwickeln und dabei einfaches Material benutzen. Zunächst ein ganz simples Gebilde, eine im mittleren Sepikgebiet (bei den Iatmul im Dorf Aibom) hergestellte und benutzte Feuerschale, *gugumbe* genannt (Abb. 1, 2). Sie dient als Herd. In der Nähe der aus Palmmaterial gefertigten Hauswand aufgestellt, schützt sie vor Flammen und Funkenflug – domestiziert das Feuer. Jede verheiratete Iatmul-Frau besitzt eine oder zwei solcher Herdstellen. Dieses einfache Gebilde würde man nach traditionell europäischen Kategorien als ein geschmücktes Gerät beschreiben, welches im wesentlichen durch die Funktion definiert wäre. Eine Bastardkategorie (z.B. der Verlegenheitsbegriff des «Kunstgewerbes» oder der «angewandten Kunst») bietet sich dafür an. Auch er macht ja keinerlei Angaben, was jeweils mit «Kunst» gemeint ist.

Lassen wir uns anschaulich auf das Gebilde ein, so sehen wir tatsächlich zuerst, wie es benutzt wird. Wir sehen, dass es Teil an der Mythologie der Iatmul hat, insofern sie ein solches Gefäss wie ein belebtes Wesen behandeln, das seinen bestimmten Ort in der Weltdeutung dieses Stammes besitzt. Darauf verweist unter anderem das Gesicht mit scharfkantiger Nase in der Art eines Vogelschnabels. Es wird als Geistwesen interpretiert, in unserem Falle ist es die Kolimangge, eine mythologische Begründungsfigur – die erste Töpferin, deren Geschichte in Aibom jedes Kind kennt.² Die Exploration solcher ethnologischer Verweise wollen wir jetzt im einzelnen nicht weiter verfolgen, sondern unser Augenmerk nur darauf wenden, wie wir das Gebilde dabei ansehen; wir suchen nämlich nach Indikatoren, nach Zeichen, die uns den Kontakt mit der Kultur herzustellen erlauben: das Gesicht, die schalenförmige, gleichsam weibliche Form etc. Da gibt es die Aufstellung vor der Wand des Hauses. Da gibt es die Beobachtung zur Funktion. Unser Sehen verfährt dabei wiedererkennend und dechiffrierend: es fragt das Gebilde nach Anzeichen ab, die von ihm fortdeuten. Umgekehrt macht man die Erfahrung, dass die Erkenntnis der Weltordnung dieses Stammes das Gebilde als ein ungemein inhaltsgesättigtes «welthaltiges» Ding

² Die hier benutzten ethnologischen Interpretamente verdanke ich mündlichen Beiträgen von Gisela Schuster und Meinhard Schuster innerhalb des erwähnten Seminars. Besondere Anleihen im Text von Gisela Schuster (1987) und Meinhard Schuster (1987).



Abb. 1: Feuerschalen aus Aibom, Iatmul, Papua New Guinea (Foto Gisela Schuster). Siehe Text von M. Schuster S. 145.



Abb. 2: Feuerschalen aus Aibom, Iatmul, Papua New Guinea (Foto Gisela Schuster). Siehe Text von M. Schuster S. 145.

erscheinen lässt – umsomehr, wenn man näher auf die Geschichte der ersten Töpferin Kolimangge einging, in deren Arbeit die Töpfe wie ihre Kinder entstehen, belebt sind, sich bewegen, Namen tragen. Dieses Geschehen vollzieht sich in einer «goldenen» Vergangenheit, die durch einen Sündenfall zerstört wird. In jeder Schale und ihrem Gebrauch wird diese Urzeit wiederholt.

Schliesslich beobachten wir auch, dass unser Auge noch anderes und auf andere Weise perzipiert. Wir folgen beispielsweise der Wellenlinie am Rande, deren Ornament hinsichtlich seiner Semantik ganz vieldeutig ist, umrunden die Öffnung, gelangen zum Gesicht (von zwei Seiten her), und an der Stelle des Gesichtes folgen wir dessen Blickrichtung, die in das Zentrum der Schalenöffnung zurückverweist. Ein solches Betrachten tut nichts anderes, als dem zu folgen, was die Töpferin an gestalterischer Ordnung geschaffen hat. Es erfüllt sich aber nicht in der Feststellung von bedeutungstragenden Zeichen, sondern in der Herstellung einer Erfahrung von der Ganzheit des Gebildes. Wir üben uns in ein Sehen ein, welches die bildliche Organisation, die Bildkraft ernst nimmt. In diesem Falle gehört dazu eine denkwürdige Reflexivität. Der Kopf und die Wellenlinie heben das einfache Tun des Kochens und Feuerns ausdrücklich heraus. Dergleichen bedarf es nicht, wenn die Feuerschale nur funktionieren soll. Und doch ist die Ordnung der Gestaltung keine künstlich-überflüssige Dreingabe, sondern sie resultiert aus dem Zweck. Aber auf eine überraschende Weise: sie folgt aus dem Zweck und macht daraus etwas anderes – ein *Bild*. Das Bild lässt sich in die Funktion nicht zurücknehmen, aus ihr nicht herleiten oder erklären, obwohl es mit ihr untrennbar einhergeht. Diesem Bild werden wir in einem Betrachten gerecht, welches die optischen Verweise und Zusammenhänge realisiert, den Schwung der Wölbung, die Tiefe der Höhlung, das sich Ausbreiten und Öffnen der Schale (ihre thematische Zusammenfassung in der Wellenlinie und ihre Selbstreferenz im Blick des Gesichtes usw.). Dieses Sehen möchte nichts dechiffrieren, grenzt sich aber von den wiedererkennbaren Inhalten nicht ab. Es kommt mitten im Nützlichen und im Abbildlichen vor, ist von ihm her veranlasst und doch etwas ganz anderes: die Erfassung des Bildmässigen, des In-sich-gefügt. Wir nehmen es wahr, wenn wir den Rhythmus des Gefässes mitvollziehen. Dieser Vollzug ist aber kein leeres ästhetisches Geniessen. In ihm wird gleichzeitig erkannt, wie eine bestimmte Kultur einen Ort definiert, Raum schafft, mit den Elementen (z.B. dem Feuer) umgeht, die Chemie der Küche betreibt.

Was haben wir jetzt an dieser Feuerschale aus dem Dorf Aibom gezeigt? Wir haben beobachtet, wie zwei Arten des Sehens sich an ihr aktivieren, die man jedoch nicht voneinander abtrennen kann.³ Diese beiden Arten des Sehens erlauben, Nutzen und Schönheit, Form und Gehalt wechselseitig zu differenzieren, ohne sie gegeneinander

³ Diese Unterscheidung spielt auf Max Imdahls Methodik von «sehendem und wiedererkennendem Sehen» an – die er vor allem an Werken der klassischen Moderne erprobte (vgl. z.B.: «Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen», abgedruckt in Imdahl (1981: 9-68). Imdahl war freilich an der Integration von Gebrauch und Formgedanken nicht interessiert. Seine Ueberlegungen bewegten sich innerhalb der Geschichte des «Tafelbildes» und seiner Veränderungen im 20. Jh. Entsprechend bedarf es auch einer anderen theoretischen Begründung für diese Synthese. Vgl. dazu auch Anmerkung 5.

zu setzen. Die Funktion wird im Bildcharakter aufgehoben, indem sie mitangeschaut wird, der Bildcharakter weist auf die Funktion zurück, welcher dieses Gebilde seine Existenz verdankt, der es dient.

Diese Feststellung ist deshalb bemerkenswert, weil wir nicht gezwungen waren, Ästhetik und Gebrauch gegeneinander auszuspielen, sondern ganz im Gegenteil: die Ästhetik (d.h. die bildnerische Logik) erfüllt sich erst angesichts der externen Funktion, zu der das Kochen ebenso gehört wie die ikonographischen Attribute.

Vielleicht wird, was wir zu formulieren versuchen, deutlicher, wenn wir auf ein weiteres Beispiel zu sprechen kommen. Wir betrachten das Männerhaus von Kanganaman (am Sepik) – ein unvergleichlich komplexeres Gebilde als die Schale (Abb. 3-5). Auch hier ist festzustellen, dass diese Architektur einem Zweck dient (der rituellen Versammlung und anderem mehr). Es besitzt sodann eine Ikonographie, die wir vor allem an den vertikalen Tragpfeilern ablesen können und an den Giebelmasken. Hier wird wiederum Kosmogonie, Weltdeutung und Normierung betrieben – was uns ethnologische Forschungsarbeit eindrucksvoll zeigt.

Diese Bedeutungswelt, in der die Vergangenheit durch rituelle Wiederholung Präsenz erlangt, spiegelt sich auch darin, dass das ganze Haus fast wie ein Schiff – verankert an seinen vertikalen Pfosten – in einem offenen Bereich treibt, der zu ihm gehört. Tatsächlich hat die Mythologie der Iatmul mit Überschwemmungen und Landgewinn, mit der Instabilität des Landes, dem Prozess einer Revision des Festen ins Flüssige etc. zu tun. Soweit sehen wir das Gebilde noch ganz auf ethnographischer Basis an. Jene weiterführende, zusätzliche Ebene, wo sich das Ganze in seiner komplexen Metaphorik lesen lässt, ist darin aber bereits angelegt. Vor allem ist wichtig, dass wir zur Kenntnis nehmen, dass das Männerhaus nicht durch seinen physischen Bestand allein definiert ist, sondern ein offenes (schwer abgrenzbares) Umfeld Teil seiner Existenz ist. Mehr noch: das rituelle Handeln, die Versammlung und Aktion gehören ebenso zum «Werk». Man kann es also in seinem physischen Bestand allein gar nicht verstehen, sondern erst in einer Art des Sehens (einer «dichten Beschreibung»)⁴, in der wir z.B. anerkennen, dass die Vertikalen der Pfosten nicht nur Träger einer Darstellung sind, sondern auch genuine, raumschaffende, raumqualifizierende Gebilde. Der Raum dieses Hauses besitzt eine anschauliche Qualität (keine, die sich allein metrisch bestimmen liesse). Sie hat mit dem Auftragen zu tun, in dem sich gleichzeitig Ahnenfigur und Genealogien etablieren etc. Zu dieser Setzung eines festen Punktes (durch das Haus) gehört also die Qualifizierung von Raum und Zeit: wir erfahren sie, indem wir ihre Dimensionen realisieren, die ganze eigene Vermittlung von Höhe und Breite, das körperliche Herabsinken der Rückenlinie vom vorderen zum hinteren Pfosten etc., die Beherrschung eines freien Umraumes durch dieses Haus, der von ihm auf eine schwer aussagbare Weise regiert und erfüllt wird. Auch hier können wir die Gebrauchsfunktion, die rituelle Potenz des Gebäudes von der visuellen Metaphorik, der Bildkraft nicht abtrennen. Das Ästhetische daran erfüllt sich gerade im äusseren Anlass, im Nutzen, anlässlich der Gelegenheit äusserer Umstände. Natürlich gehören die Ikonographie und Mythologie zu dieser Metaphorik hinzu, sie wird aber in anschauliche Bedingungen überführt, wo wir sie nicht nur nachbuchstabieren wollen, sondern als ein Ganzes sehen. Auch diese Gesamtwirkung, das Bildmässige will doch beschrieben und verstanden sein.

⁴ Vgl. Clifford Geertz (1983: 7ff.), besonders das erste Kapitel: Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur.



Abb. 3: Männerhaus Wolimbit, Kanganaman, Iatmul, Papua New Guinea (Foto René Gardi, 1956). Siehe Text von M. Schuster S. 145-146.



Abb. 4: Männerhaus Wolimbit, Kanganaman, Iatmul, Papua New Guinea (Foto Alfred Bühler, 1956). Siehe Text von M. Schuster S. 145-146.



Abb. 5: Stützpfeiler, Männerhaus Wolimbit, Kanganaman, Iatmul, Papua New Guinea (Foto Alfred Bühler, 1956). Siehe Text von M. Schuster S. 145-146.

In diesem skizzierten Verfahren folgten wir der Maxime, interne bildliche Logik mit äusseren Ursachen, Funktionen und Bedeutungen zu verknüpfen. Wie sich zeigt, ist der Kunstcharakter solcher Werke gerade von der Art, dass der äussere Anlass, die kulturelle Gelegenheit, das Bedeutungssystem eines Stammes usf. die Herstellung des Gebildes («Feuerschale» oder «Männerhaus») stimulieren. Dennoch ist das Werk mehr und anderes als blosses Dokument dieser äusseren Veranlassung.

Wenn sich der angedeutete Weg als gangbar erweisen sollte, dann geht es stets darum, die bildliche Logik nicht von den äusseren Bedingungen abzutrennen, eine ziel- und ortlose, d.h. formale ästhetische Qualität zu identifizieren, sondern gerade einzusehen, wie das Gebilde auf seine Veranlassung reagiert. Es weist von sich weg (in den kulturellen Kontext), andererseits weist es aber auch strikte auf sich selbst. Diesen wechselseitigen Verweis gilt es interpretierend sichtbar zu machen, ihn nicht aufzulösen.

Damit ist nun aber auch der Kunstbegriff umformuliert, die fatale Alternative ästhetische Autonomie oder Funktion vermieden. Wir konnten doch gerade *sehen*, dass die gezeigten Werke ihre künstlerische Bedeutung aus der Gelegenheit ziehen, die sie veranlasst. Die Töpferin bzw. ihre Arbeit (das Artefakt) bestimmt diese Gelegenheit und ihren Inhalt fort, gibt ihr überhaupt erst ein Gesicht. Das Externe wird in solchen Kunstwerken also bleibende Gestalt – auch dann, wenn wir im einzelnen gar nicht wissen und einlösen können, was es besagt. Die Fremdheit der Bedeutung lässt sich auch mit ethnologischen Mitteln nie völlig beseitigen, zuletzt deshalb nicht, weil wir (und der Ethnologe nicht minder) nur mit unseren eigenen modernen Augen zu sehen vermögen, in das Sehen fremder Kulturen nicht so einzutauchen vermögen, dass unsere eigenen Voraussetzungen getilgt wären. Schon der Angehörige des Stammes kann z.B. die Geschichte der Kolimangge nicht deuten oder erklären, er erzählt sie nach, er erzählt sie weiter und variiert sie. Für ihn hat die Fremdheit dieses Sinnes eine produktive und kulturelserhaltende Funktion.

Für diesen Kunstbegriff ist entscheidend, dass der Anlass, der Inhalt, die Funktion den künstlerischen Anspruch nicht mindern, sondern im Gegenteil: das Werk gehört mit dem, worauf es Bezug nimmt, unauflöslich zusammen, gibt ihm allererst geklärte Präsenz. Ein «Kunstwerk an sich» wäre die schiere Abstraktion. Für diese Revision unseres Verstehens gibt es in der europäischen Tradition bereits eine Reihe von Vorbildern.⁵

⁵ Die vorliegenden Überlegungen zielen darauf, die falsche Alternative zwischen künstlerischer Autonomie und Heteronomie abzubauen, vgl. dazu auch vom Verfasser (1989: 13 ff.). Sie hat die kunstgeschichtliche Methodendebatte lange genug behindert. Der Versuch, Wölfflins wissenschaftlichen Ansatz mit demjenigen Erwin Panofskys in ein polemisches bzw. kompensatorisches Verhältnis zu bringen, kennzeichnet ein überwundenes Stadium der Debatte, auch wenn es in zeitgenössischer Form weiterlebt. Man erinnere sich an den Formalismusvorwurf von Seiten einer engagierten Sozialgeschichte der Kunst bzw. den Versuch, das Paradigma der Funktionsgeschichte zu etablieren. Die hier verfolgte hermeneutische Linie kann sich auf Vorbilder in der europäischen Tradition stützen. Darauf wies z.B. Hans-Georg Gadamer (1960) hin, als er in seiner Bildtheorie die bildbefördernde Verbindung von ikonischer Eigenständigkeit und äusserem Anlass in der Kategorie des Dekorativen identifizierte. Das Wesen der Dekoration besteht darin, «dass sie jene zweiseitige Vermittlung leistet, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zu ziehen, seinen Geschmack zu befriedigen, und doch auch wieder von sich wegzuweisen in das Grössere des Lebenszusammenhanges, das sie begleitet» (Gadamer 1960: 163). Im

Zu diesen Modellen können wir vor allem diejenigen Werke rechnen, welche die Aufmerksamkeit des Betrachters einerseits auf sich ziehen und zugleich doch wieder von sich weg verweisen in das grössere Ganze des Lebenszusammenhanges, den sie begleiten. Dies ist oftmals in der Architektur der Fall oder auch in der sogenannten dekorativen Kunst, einer Kategorie, die – im Schatten des autonomen Tafelbildes – immer noch negativ klingt. Die modernen Überschreitungen des autonomen Bildfeldes oder Werkes haben diesen Begriff aber längst wieder rehabilitiert – wenn auch nicht unter dem Namen des Dekorativen.

Damit wären wir bei einem zweiten Beleg. Die modernen «Erweiterungen» des Kunstbegriffs, die verschiedenen Öffnungen auf Lebenskontexte sind auf der Basis des überkommenen europäischen Kunstverständnisses nicht begreifbar.⁶ Immer wieder können wir die Beobachtung machen, dass wir die Fremdheit und Uneinlösbarkeit von Inhalten, die wir erfahren, nicht als einen Mangel empfinden, obwohl wir sie nie völlig auflösen vermögen. Auch dies gilt von modernen Kunstwerken.

An Brancusis Vogel (1926) z.B. liesse sich zeigen, wie die Vieldeutigkeit des Gebildes uns gar nicht gestattet zu sagen, «was» da fliegt oder sitzt oder abhebt. Zugleich ist die ganze visuelle Logik darauf abgestellt, einen eigenen Ort zu schaffen, den Raum zu qualifizieren, eine Flugerfahrung komplexer Art zu erzeugen. Die Vieldeutigkeit und Unerreichbarkeit des Inhaltes stimuliert unser Betrachten. Ähnliches liesse sich an Giacomettis «Nase» (1947) oder an der bewusst schamanisierenden Coyote-Performance von Joseph Beuys zeigen (1974). Prinzipielle Fremdheit manifestiert sich auch in solchen Werken der Moderne, wo Erhabenheit (das Sublime) ins Spiel kommt, u.a. bei Barnett Newman. Es ging ihm ganz ausdrücklich darum, mit der Übergrösse des Bildes die Situation einer Unerfassbarkeit zu erzeugen (besonders für den nahtsichtigen Betrachter), in der er anerkennen muss, dass wir uns der sichtbaren Totalität betrachtend gerade nicht anzunähern vermögen, geschweige sie vereinnahmen. Mit der Erfahrung des Sublimen würden wir zur Anerkennung des Fremden – das gleichwohl ganz «da», ganz visuell präsent ist – gezwungen.

Solche und andere Beispiele zeigen, dass die Moderne auf einer tieferen Ebene als derjenigen des stilistischen Zitates bzw. der Formübernahme mit aussereuropäischen Werken zu korrespondieren vermag. Sie zeigen auch, dass die Vermittlung des

Dekorativen vermittelt sich also die eine Existenz des Kunstwerkes mit seinen externen Bezügen und zwar so, dass das Künstlerische durch die äussere Gelegenheit und den Anlass nicht geschwächt, sondern in der ihm möglichen Perfektion herausgebracht wird. Zu beachten bleibt freilich, dass die Beziehung zwischen bildlicher Logik und kulturellem Kontext im Falle von aussereuropäischen Kulturen besonderen Regeln folgt, die es zu erforschen gilt. Vgl. hierzu auch den Beitrag in diesem Band von Christian Kaufmann, «Stil und Kanon – zum Stilbegriff in der Ethnologie der Kunst – Versuch einer Standortbestimmung», der vor allem die Rolle von Kanon und Topologie diskutiert.

⁶ Jenseits der etablierten Primitivismusdebatte, wie sie sich z.B. in dem von William Rubin herausgegebenen New Yorker Ausstellungskatalog abbildet, gibt es noch ungenutzte Möglichkeiten, die Veränderungen des europäischen Kunstdenkens im 20. Jh. *methodisch* für das Verständnis aussereuropäischer Werke und Kulturen zu nutzen. Der Fall Beuys böte sich dafür besonders an. Zur angedeuteten Brancusi-Analyse vgl. auch Boehm (1983: 535ff.).

Fremden im Eigenen kein Sonderfall ist, sondern eigentlich das Zentrum eines jeden kulturellen Prozesses. Freilich gibt es höchst verschiedene Grade der Fremdheit, die beim Alltäglichen beginnen und sich in aussereuropäischer Kunst paradigmatisch verschärfen.

Unsere Konklusionen wären also – auf der Basis des revidierten Kunstbegriffes – die Fremdheit, die uns begegnet, nicht unseren Begriffen schlechterdings zu unterwerfen, sie einzuverleiben bis zur Unterscheidungslosigkeit mit uns selbst. Im Gegenteil: die Exempel fremder Kulturen geben uns Gelegenheit, uns in die Endlichkeit unseres Verstehens einzulassen, dessen humane Folge nicht Resignation oder erkenntnistheoretische Skepsis ist, sondern die Anerkennung eines «Anderen», das wir erfahren. Gerade diese unaufgelöste Spannung, schon zwischen Ich und Du, Wir und Euch, dem Eigenen und dem Fremden ist fruchtbar. Wir begreifen mehr und besser, sowohl uns selbst wie den Gegenstand, wenn wir uns nicht nur selbst bespiegeln, sondern Fremdheit anerkennen.

Literaturangaben

BOEHM Georg

1989. «Was heisst: Interpretation?», in: FRUH C., R. ROSENBERG. und H.-P. ROSINSKI (Hrsg.), *Kunstgeschichte – aber wie?* Berlin: Reimer, S. 13-26.

1983. «Mythos als bildnerischer Prozess», in: BOHRER K. H. (Hrsg.), *Mythos und Moderne*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 528-544.

GADAMER Hans-Georg

1960. *Wahrheit und Methode*. Tübingen: Mohr Siebeck.

GEERTZ Clifford

1983. *Dichte Beschreibung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

IMDAHL Max

1981. *Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei*. Mittenwald: Mäander.

SCHUSTER Gisela

1987. «Nutzung der Erde: Töpferei in Aibom», in: MÜNZEL M. (Hrsg.), *Neuguinea. Nutzung und Deutung der Umwelt*. Bd.I, Museum für Völkerkunde Frankfurt/M., S. 289-329.

SCHUSTER Meinhard

1987. «Totemismus als Deutung der Umwelt», in: MÜNZEL M. (Hrsg.), *Neuguinea. Nutzung und Deutung der Umwelt*. Bd.II, Museum für Völkerkunde Frankfurt/M., S. 560-577.

Texte zu den Abbildungen

Meinhard Schuster

Abbildungen 1 und 2: Feuerschalen aus Aibom, Iatmul, Papua New Guinea

Die grosse, am Rand verzierte Tonschale ist funktional nicht ein Behältnis, sondern eine Feuerstelle, ein Herd. Abbildung 1 zeigt sie in ihrer Gebrauchsposition und in ihren Grössenverhältnissen im Innern eines der Wohnhäuser mit Boden und Wänden aus Holz oder anderem leicht brennbaren Material. Dieses wird durch die Schale vor Feuer und Funkenflug geschützt.

Abbildung 2 zeigt ein anderes Stück in einer für Filmaufnahmen vorgenommenen künstlichen Aufstellung im Freien. Die Anordnung des Feuerholzes zwischen zwei umgestülpten kleineren Schalen und unter einer flachen Schale zum Backen von Sagofladen ist deutlich sichtbar. Diese grossen Feuerschalen gelten als Verkörperung einer weiblichen Urzeit-Gottheit, die – als Kulturheroin – die Töpferei brachte und sich, wie die Mythik ereignisreich berichtet, schliesslich in einen Berg und damit in den Ton verwandelte, den man aus diesem holt; so ist sie (nach unserer Logik) prinzipiell in allen keramischen Erzeugnissen, nach klarer einheimischer Interpretation aber insbesondere in den Feuerschalen gegenwärtig, die oben auf der ausgezackten Spitze, an Nase und Augen deutlich erkennbar, ihr Gesicht tragen. Es blickt auf das Feuer in der Mitte des Schalenbodens herab – in ihren Schoss also, wo das Feuer einst verborgen war und jetzt geborgen ist. Der in der Mythologie genannte Aufbewahrungsort in der Scheide der Kulturheroin wird gleichsam bildhaft, durch die Anordnung der umgestülpten Topfhalteschalen mit dem Feuerraum dazwischen, vorgeführt. Geborgen im Schoss der Schale sind auch die anderen keramischen Kochgefässe, die als Kinder der Gottheit verstanden werden. Der Gefässrand schwingt, ihren Armen gleich, beidseitig aus, umfasst die Szene, schliesst damit das inhaltsschwere plastische Bild formal ab und gestaltet es zugleich zu einer technisch höchst zweckmässigen, runden, nach vorne sich absenkenden Schale. Künstlerische Form, gedanklicher Inhalt (als Teil einer umfassenden Weltdeutung) und praktische Nutzung sind untrennbar miteinander verbunden, wechselseitig aufeinander verweisend.

Abbildungen 3, 4 und 5: Männerhaus Wolimbit, Kanganaman, Iatmul, Papua New Guinea.

Die den Männern vorbehaltenen Kulthäuser, von denen jedes Dorf früher mehrere besass, sind die zentralen Orte des religiösen und politischen Lebens. Im Erdgeschoss der riesigen Bauten, die mit ihrem geschwungenen Giebeldach alle anderen Häuser überragen, sind an den Längsseiten die knapp mannshohen Sitzplattformen der Clane nebeneinander angeordnet, liegen die mehrere Meter langen, geschnitzten Schlitztrommeln und steht – als sakraler Mittelpunkt des Hauses – eine stuhlförmige Holzskulptur, deren Lehne das Gesicht eines bedeutenden Vorfahren zeigt und dessen geistige Gegenwart sichtbar macht.

Die Clane sind im Rahmen einer umfassenden, die Weltsicht im ganzen strukturierenden Dualität in zwei Hälften geordnet, von denen die eine dem Wasser, dem unterirdischen Raum und den dunklen Dingen zugeordnet ist, aber auch

«Mutter» heisst und sich als Vertreterin der primären Aspekte des Seins fühlt; die andere Hälfte ist gedanklich mit dem festen Land, dem Berg, den oberen hellen Dingen einschliesslich von Sonne und Feuer assoziiert, aber auch mit der genealogischen Position des Sohnes – dadurch die männlich-weibliche Polarität hier in eine generationenübergreifende, also die Zeitdimension bewusst einbeziehende Sonderform umgestaltend.

In jedem Männerhaus sitzen die Clane entsprechend ihrer Hälftenzugehörigkeit einander gegenüber, durch diese anschauliche Ordnung und durch ihr komplementäres rituelles Zusammenwirken die beiden Hälften als ein Ganzes bezeugend; entsprechend ist das obere Geschoss mit seinem noch höheren Grad an Sakralität als überfangender, einheitlicher Raum konzipiert. Das Kulthaus als Ganzes ist eine besondere Verkörperung der urzeitlichen Muttergestalt, die uns schon in ihrem die Töpferei bringenden Aspekt in den Abbildungen 1 und 2 begegnet ist.

An den Seiten des Kulthauses stehen zwischen den Sitzplattformen die grossen Stützpfeiler des Daches, in die in höchster künstlerischer Qualität menschen- oder tiergestaltige Abbilder der jeweiligen – mythologisch auch mit Bäumen verbundenen – urzeitlichen Clanvorfahren hineingearbeitet sind (Abb. 5), oft mit bildlichen Hinweisen (zum Beispiel Tierdarstellungen) auf mythisches Geschehen, in dem diese Ahnen wirkten, und durchgängig von Referenzen auf den Bereich des Wassers in Form von Wellen und Seerosen umgeben. Die reliefartigen Skulpturen verlassen kaum die Rundung des Stammes, sie bleiben in ihn eingebunden, seine Baumhaftigkeit nicht aufhebend. Ihre Funktion – Dach und obere Plattform zu stützen – zeigen die Pfeiler in eindrucklicher Anschaulichkeit als eine gleichsam materiell und geistig erlebte: wie die Pfeiler dem Gebäude, so geben die Ahnen der im Kulthaus organisierten Gesellschaft den festen Halt.

Von der kosmologischen, von schöpferischen Ereignissen sich herleitenden Qualität des Kulthauses zeugen auch seine äussere Erscheinung und sein Ort in der Landschaft, die dadurch selbst zu einer gestalteten wird. Die Kulthäuser stehen auf einer freien, von zwei erhöhten Palmenreihen wie von zwei Ufern gesäumten Grasfläche, die sich als langes Band, bisweilen gebogen und mehrere hundert Meter lang, durch das Dorf zieht und den Kultplatz bildet (Abb. 3); dessen sakraler Rang beruht darauf, dass er als Flusslauf und damit als Teil des einst die ganze Welt bedeckenden Wassers gesehen wird – ein mythisches Bild, das sich eher von der alljährlich erlebten, die urzeitliche Situation wiederholenden Überschwemmung des Sepik-Beckens als von der Konzeption eines Meeres herleitet. Aus dem Wasser bildete sich der feste Ort für die Menschen, wie eine schwimmende Grasinsel oder ein Kanu auf dem Wasser treibend und bleibend des Haltes bedürftig; entsprechend stand vor jedem Kulthaus – Kristallisationspunkt der menschlichen Siedlung überhaupt – auf einem kleinen Hügel inmitten des weiten Platzes eine besondere Palme zum rituellen «Anbinden» des Hauses, gerade so, wie ein Kanu an einem in den Boden festgerammten Stock angebunden wird. So fügt die komplexe innere und äussere Metaphorik dieser Sakralarchitektur nicht nur die Teile zu einem Ganzen, das Soziale mit dem Religiösen und das Gegenwärtige mit dem Vergangenen zusammen, sondern schliesst in ausdrucksstarker Bau- und Bildsprache auch scheinbar Widersprüchliches ein: Festigkeit, Geborgenheit und machtvollen Anspruch, doch auf unsicherem Grund, und das Auffragen gen Himmel, doch mit unaufhebbarer Rückbindung an eine gerade aus dem Wasser emporgestiegene Erde.

Weiterführende Literatur

SCHUSTER Meinhard

1969. «Die Töpfergottheit von Aibom»: in *Paideuma* (Wiesbaden) 15, S. 140-159.

1985. «Urzeit und Jenseits am mittleren Sepik», in: *Jenseitsvorstellungen verschiedener Völker*. Akademie Völker und Kulturen. St. Augustin, S. 83-110.

SCHUSTER Gisela und Meinhard SCHUSTER

1975. *Aibom (Neuguinea, Mittlerer Sepik), Töpferei (Backschale, Feuerschale, Sago-Vorratstopf)*. Encyclopaedia Cinematographica, E 1368, Begleitpublikation, Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen.

STANEK Milan

1983. *Sozialordnung und Mythik in Palimbei. Bausteine zur ganzheitlichen Beschreibung einer Dorfgemeinschaft der Iatmul (East Sepik Province, Papua New Guinea)*. Basler Beiträge zur Ethnologie 23, Basel.

