

Einleitung : die Kunst ist die Wirklichkeit

Autor(en): **Marschall, Wolfgang**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Ethnologica Helvetica**

Band (Jahr): **16 (1992)**

PDF erstellt am: **25.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1007623>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Einleitung: Die Kunst ist die Wirklichkeit

Einverleibung und Nutzung der fremden Form

In der Geschichtsschreibung der Künste haben namhafte Autoren und Autorinnen behauptet, der Zusammenhang zwischen der europäischen Kunstentwicklung seit dem *fin de siècle*, insbesondere während der Phase, die ich die konstruktivistische nennen möchte, und den Werken und Stücken von Menschen aus Völkern, die ausserhalb Europas und des Vorderen Orients ihre Heimat haben, bestünde nicht nur in einer zufälligen Gleichzeitigkeit, sondern sei als Wirkungszusammenhang zu definieren. Und tatsächlich ist die Auseinandersetzung mit den fremden Werken seit dem Ende des 19. Jh. eine andere als in den vorausgegangenen Jahrzehnten und Jahrhunderten. Da hatte man in Raritätenkabinetten das zusammengetragen, was komisch oder bizarr war, oder es konnten die fremden Werke ein – auch ästhetisches – Vergnügen bewirken, wie es bei Albrecht Dürer sich einstellte, als er 1520 in Brüssel die mexikanischen Schätze sah, die Cortés dem Kaiser gesandt hatte, und darauf notierte, dass seiner Lebtag sein Herz nichts so erfreut habe wie diese Dinge, unter denen wunderbare Kunstwerke zu sehen seien.

Seit dem Ende des 18. Jh. und durch das ganze 19. Jh. werden orientalische oder vermeintlich orientalische Elemente wirksam in der europäischen Kunst. Herders Einfluss aus den «Stimmen der Völker in Liedern», wo er wie selbstverständlich ein grönländisches Totenlied neben ein schottisches Schäferlied stellt (Herder 1878/9), Anquetil Duperron's in den Jahren 1801/2 vorgelegte lateinische Übersetzung der Upanishaden (Gonda 1960: 1) und Wilhelm von Humboldts Untersuchungen zur altjavanischen Dichtersprache trugen dazu bei, dass aussereuropäische Literatur zur Kenntnis genommen wurde, gelegentlich sich auch auf die europäische Literatur auswirken konnte.

In der Bildkunst waren es Antoine-Jean Baron Gros, Théodore Géricault, Eugène Delacroix, Théodore Chassériau und andere, die zunächst mit übernommenen Motiven, dann aber auch aus ihrer Reiseanschauung nicht nur den Orient malten, sondern «orientalisch» zu malen versuchten. Eine vergleichbare Entwicklung ist in der Musikgeschichte zu hören. Früher noch als in der Malerei setzt ein musikalischer Orientalismus ein, der seinen Ausgang bei Stücken «alla turca» nimmt und mit neuen Tonskalen, etwa der sogenannten «Zigeunerskala», mit ungewohnten Taktarten wie 5/4 oder 7/4, häufigen Taktwechseln und besonderer Instrumentierung Orientalisches vorgibt, gelegentlich sogar eine orientalische Melodie verwendet, wie dies Carl Maria von Weber in der Ouvertüre zu Turandot tut, deren Grundlage eine im frühen 18. Jh. aufgezeichnete chinesische Melodie ist (Weltkulturen 1972: 16i).

Das fremde Werk bleibt jedoch fremd. Allenfalls nutzt man von ihm ausgehende Impressionen, wozu der geniale Musikhistoriker Erich von Hornbostel (1921: 175) schrieb: «Hier war das Fremde nicht der Widerspruch, vielmehr nur eine Nuance des Eigenen». Und zumeist wird dem fremden Werk gar kein eigener Wert zugestanden.

Hier äussern sich Wissenschaftler und Künstler in ähnlicher Weise. Die fremden Werke sind Götzen oder Fetische oder die Ohren beleidigendes Geräusch, die allenfalls als Zeugen früherer Zustände des Menschengeschlechts einen gewissen Wert aufweisen mögen. So schreibt in seinem Artikel «The Art of Savages» der Ethnologe Andrew Lang im Jahr 1882 (zitiert nach Fraser 1971: 30): «The savage has sense enough to confine himself to the sort of work to which his materials are fitted» – der Wilde wird also ganz im Banne der Naturgegebenheiten gesehen –, und Hector Berlioz (zitiert nach Pelinski 1972a: 155) schreibt in seinem Kommentar zur chinesischen Musik, die er 1851 auf der Londoner Weltausstellung gehört hat: «Je conclus que les Chinois et les Indiens auraient une musique semblable à la nôtre, s'ils en avaient une; mais qu'ils sont encore à cet égard plongés dans les ténèbres les plus profondes de la barbarie et dans une ignorance enfantine où se décèlent à peine quelques vagues et empuissants instincts.»

Gegen Ende des 19. Jh. tritt jedoch eine Wende ein. Nicht nur die zahlreich durchgeführten Reisen, sondern in besonderem Masse die Weltausstellungen in den europäischen Hauptstädten bringen die interessierten Europäer mit den Stücken, den Werken von Aussereuropa in direkten Kontakt. Die Ausstellung von 1889 in Paris nimmt dabei eine Schlüsselrolle ein. Hier sind nämlich nicht nur die den Europäern halbwegs bekannten Regionen des Nahen und Mittleren Ostens vertreten, sondern mit ihren Werken auch die beiden Amerika, Afrika und Südostasien. Gauguin und Van Gogh besuchen die Ausstellung, und Van Gogh reagiert auf eine Zeichnung einer mexikanischen Wohnanlage mit der Bemerkung «primitiv und sehr schön». Dieselbe Ausstellung besuchen zwei prominente Komponisten. Maurice Ravel und Claude Debussy hören dort zum ersten Mal ein indonesisches Gamelan-Orchester, können die Instrumente selbst ausprobieren. Debussy ist begeistert. Hatte Berlioz das Kennzeichen «Kindlichkeit» verwendet, um die fremde Musik zu degradieren, so verwendet Debussy es nun zur Bewertung europäischer Musik. An Pierre Louys schreibt er 1895: «Rapelle-toi la musique javanaise qui contenait toutes les nuances même celles qu'on ne peut plus nommer, où la tonique et la dominante n'étaient plus que vains fantômes à l'usage des petits enfants» (Pelinski 1972b: 412). Und als Musikkritiker unter dem Namen Monsieur Croche schreibt er Jahre später: «Cependant, la musique javanaise observe un contrepoint auprès duquel celui de Palestrina, n'est qu'un jeu d'enfant» (Pelinski 1972b: 412).

Die Reaktion der Maler ist ähnlich. Um 1900 sieht James Ensor plastische Werke aus dem Kongo und setzt sich mit ihnen malerisch auseinander, 1904 hat Vlaminck im Pariser Vorort Bistro seine berühmte Begegnung mit afrikanischer Plastik, und Picasso soll beim Anblick einer afrikanischen Statue, die ihm Derain zeigt, gesagt haben, sie sei schöner als die Venus von Milo.

So wie man von Debussy gesagt hat, er habe auf Anregung vom javanischen Gamelan seine Harmonien entwickelt und eines seiner Stücke aus dem zweiten Teil der «Images» komme der javanischen Pentatonik so nahe wie dies auf dem Klavier nur möglich sei, so hat man von Picasso, der sicher mit afrikanischen Werken vertraut war, gesagt, sie hätten zu seiner Entwicklung beigetragen, besonders zur Abstraktion, wie sie sich in den berühmten «Demoiselles d'Avignon» von 1906/7 erstmals zeigte. Picasso selbst hat diese Verbindung bestritten, hat die iberische Kunst als allenfalls sein Vorbild genannt und versichert, er habe afrikanische Kunst erst nach Fertigstellung der «Demoiselles d'Avignon» kennengelernt.

Ob dies im Einzelfall sich so zugetragen, ist nicht sicher, aber auch ohne Belang. Denn es ist eine falsche Bewertung der Bedeutung aussereuropäischer Werke, wenn man sie als Auslöser neuer Richtungen in der europäischen Kunst ansieht. Zwar hat Van Gogh ein Selbstbildnis in der Form einer frühen peruanischen Gefäßplastik geschaffen, zwar haben Vuillard, Degas, Monet und andere unter dem Einfluss japanischer Holzschnitte Gartenszenen, Brücken, Blumen und Felsen gemalt, zwar nimmt Debussy Hokusai's «Welle» als Titelbild für «La Mer», zeichnet und malt Emil Nolde direkt nach einer koreanischen Wegegott-Statue, einer *Kachina*-Figur der amerikanischen Hopi und einem Trophäenkopf der Mundurucú, fügt Schmidt-Rotluff in seine Porträts afrikanische Statuen ein, schnitzt Ernst Ludwig Kirchner Möbel nach Eindrücken von Werken aus dem Kameruner Grasland, trotz allem: der Einfluss der aussereuropäischen Werke ist nicht entscheidend, er trifft sich nur mit der Entwicklung neuer, auflösender oder konstruktivistischer Richtungen in Europa. Als Kirchner 1905 im Museum für Völkerkunde zu Dresden die bemalten Hausplanken von der ozeanischen Insel Palau sah, fühlte er sich in *seiner*, schon entwickelten Formensprache bestätigt. Bevor Claude Debussy javanische Musik hörte, sollte er vom Konservatorium geworfen werden, weil er Harmonien entwickelt hatte, die den gegebenen Schulrahmen sprengten. Gauguin's «Der Totengeist schaut zu», in Tahiti gemalt, ist nicht unter dem Eindruck polynesischer Kunst entstanden, sondern eine auf der anderen Seite der Erdkugel geschaffene *hommage* an Manet und seine «Olympia» (vgl. Rubin 1984: 199).

Hat man also die Bedeutung des Aussereuropäischen für die jüngere europäische Kunstgeschichte mehr in der Bestätigung als in der wesentlichen Anregung zu sehen, so fällt ein anderer damit verbundener Vorgang umsomehr ins Gewicht. Es sind nämlich von den europäischen Künstlern die aussereuropäischen Werke nur in ihren Formen unter formalen Aspekten wahrgenommen worden. Gelegentlich begleitet von sehnsuchtsvollen Äusserungen zu schöner Einfachheit und urtümlicher Kraft, sah man in ihnen nur die fremde Formgebung, die dadurch Wert erhielt, dass sie der eigenen Wertentwicklung nahekam. In freibeuterischer Weise wurden die fremden Werke der eigenen Ästhetik unterstellt und erhielten auch die Orte der eigenen Ästhetik: wenn nicht im Museum schön plaziert und damit dort ebenso deplaziert wie das mittelalterliche Tafelbild mit der Madonna auf Goldgrund, dann schön an eine Wand gehängt oder in eine Wandnische gestellt. Man gab den aussereuropäischen Werken die räumliche Position des autonomen Kunstwerks. An diesem Prozess konnte zunächst auch die ethnologische Sicht von Kultur als einem komplexen Ganzen, einem organisch Zusammenhängenden oder einer auf einem Kollektivgedächtnis beruhenden Ganzheit nichts Wesentliches ändern. Die fremden Werke waren isolierte Gegenstände ästhetischer Wertschätzung, und die Kriterien der Wertschätzung waren europäische. Werkimmanente Interpretation in ihrer engsten Fassung war der einzige Zugang zu den Werken, die im übrigen schon ganz geläufig als *Kunstwerke* bezeichnet wurden.

Für ein Verständnis dieser Bildwerke war es unerheblich, ob sie als Kunstwerke angesehen wurden. Eine solche Bestimmung ging ohnehin vom Kunstmarkt aus und hatte mit Geld sehr viel, mit Verstehen oder Verstehenwollen sehr wenig zu tun.

Funktion und Bedeutung der fremden Form

Es war die Entwicklung der funktionalistischen Theorie und Analyse in der Ethnologie, aber auch das Bemühen einzelner Ethnologen wie Franz Boas (1927) und besonders Ernst Vatter (1926), die dazu geführt haben, die Isolierung zu überwinden, in die die aussereuropäischen Bildwerke in Europa getrieben worden waren, und über eine eurozentrisch-ästhetische Bewertung hinauszugelangen. Das Funktionsdenken betonte die gegenseitige Verflechtung und Abhängigkeit aller Elemente in einem Kulturganzen, und in einer seiner Richtungen geht der ethnologische Funktionalismus davon aus, dass die Funktion eines Kulturelements, einer Institution, einer Idee, eines Bildwerks, sein Beitrag zum Kulturganzen sei. Nun wurden die Werke aussereuropäischer Maler, Schnitzer und Bildhauer, welche in Europa zu isolierten Kunstwerken geworden waren, auf ihre kulturellen Zusammenhänge hin, auf ihre Funktionen, Leistungen, Wirkungen, auf den Ort in der ihnen zugehörigen Lebenswelt hin untersucht. Nicht selten geschah dies unter – zum Teil bewusster – Vernachlässigung der ästhetischen Bewertung. Doch musste man diese erst einmal hinter sich lassen, um sich der je einheimischen, kulturgebundenen Bedeutung der Bildwerke nähern zu können. Dabei erschlossen sich, buchstäblich, Welten. Nur auf diese Weise können die im Zusammenhang mit Emil Nolde genannten *kachina*, die heute im Kunsthandel hochbezahlten Figuren der Hopi, verstanden werden (Waters 1970). Diese Figuren werden in erster Linie für die Kinder geschnitzt, bemalt und auf weitere Weise dekoriert. Über sie werden die Kinder mit dem *kachina*-Konzept vertraut. Dieses umschließt die gesamte Kosmographie und Kosmogonie der Hopi. Danach ist unsere Erde die vierte physische Manifestation von Lebensraum, und es wird drei weitere solcher Manifestationen geben. Jede neue Welt beginnt gut, es dringt jedoch das Böse ein und zerstört die Welt. Ein Mensch, der den Hopi-Normen, wie sie in den *kachina* verkörpert werden, entspricht, wird nach dem Tod selbst ein *kachina* und kann sich frei von den Erdenzyklen bewegen. Ein *kachina* kann zu den Menschen zurückkehren und ihnen alle wichtigen Dinge bringen, Regen vor allem, gute Ernten und den Fortbestand des Lebens. *Kachina* als eine Lebenskraft ist auch in allen materiellen Erscheinungen, so auch in den Masken der *kachina*-Tänzer, die in ihren Tänzen die Weltlehre der Hopi darstellen. Diese Tänzer mit den Masken sind es auch, die die Hopi-Kinder durch die Initiation führen und damit zu richtigen Menschen machen. Figuren, Masken und Tänze sind ohne die Einbettung in die gesamte Kultur nicht zu verstehen. Sie haben in der Kultur der Hopi die Aufgabe, in einer für alle verständlichen Weise die Weltsicht der Hopi mit den daraus abzuleitenden Normen zu verkörpern, zu versinnbildlichen.

Soll mit einiger Gültigkeit über aussereuropäische Gesellschaften gesprochen werden, so müssen auch solche genannt werden, in denen Bildwerke keineswegs immer die Qualität eines Sinnbildes oder Inbegriffs der Werte und Normen haben, denen *alle* Mitglieder einer Gesellschaft gleichermassen zu folgen aufgefordert sind. Vielmehr haben Bildwerke häufig die Funktion, gerade das Bestehen ungleicher Verhältnisse vor Augen zu führen und zu verinnerlichen.

In einer wenig komplizierten Form lässt sich dies bei den Kilenge des westlichen Neubritannien in Melanesien aufzeigen. Die soziale Organisation der Kilenge, die vom Feldbau mit Knollenfrüchten und vom Fischfang leben, ist bestimmt von einem Heiratshälften-System, das zwei exogame Patriklans umschließt. Neben dieser grundlegenden verwandtschaftlichen Organisation gibt es bei den Kilenge sogenannte

big men, die als Führer eines Klans wirken. Diese Position ist erblich und geht jeweils auf den ältesten Sohn über. Der *big man* verwaltet das Klanland, ist Führer des Männerhauses und kann Kollektivarbeit organisieren. In einer Gesellschaft, in der ständig präsenten Lebensziel die Erhöhung von Prestige über die Ausweitung von Allianzen ist, ist besonders der *big man* verpflichtet, sein Prestige immer wieder zu steigern. Er tut dies, indem er Handelsfahrten über See oder grosse Schweinejagden organisiert. Besonderes Prestige erwirbt sich ein *big man*, wenn er ein Fest gibt, zu dem Nahrung im Überfluss bereitgestellt wird und vor allem viele Schweine geschlachtet werden. Der *big man* nimmt an dem Fest selbst nicht teil, sondern lässt es wirken in der Hoffnung, andere *big men* zu übertrumpfen und für den eigenen Klan und sich persönlich Prestige anzuhäufen. Alle bildnerische Aktivität bei den Kilenge dient dem Klan und dem *big man*. Während den Festen treten Masken auf, manche vier Meter im Durchmesser, die von den *big men* hergestellt werden. So jedenfalls wird es in der Gesellschaft der Kilenge gesehen. Dabei sind es Holzschnitzer, die im Auftrag arbeiten. Sie verwenden Formen nach einem für einen Klan gültigen Code, schnitzen, malen und dekorieren nach eigenen Kombinationen innerhalb dieser Vorgabe. Aber man sagt, der *big man* habe eine Maske gemacht. Zwar sehen die Kilenge diese Tätigkeit als Werk für den Klan, aber ebenso deutlich ist, dass hier ein Bildwerk nicht nur Sinnbild der gesamtgesellschaftlichen Werte ist, sondern zugleich als Bestärkung einer Machtposition und eines Abhängigkeitsverhältnisses fungiert (Dark 1973).

Dass Bildwerke Sinnbild und Inbegriff von Herrschaftsverhältnissen sein können, ist vielfach belegt. In religiös wie in weltlich bestimmter Herrschaft fungieren Bildwerke als Legitimationsmittel, als letzte rechtliche Instanz, als Unterwerfungsobjekte, als Auslöser von Emotionen. In liberianischen Gesellschaften waren Bildwerke eine wesentliche Hilfe, die Rechtsordnung aufrechtzuerhalten. Dort wurden die Gesellschaften der Mano und Gio von Chiefs und Ältestenräten geführt, und die gewöhnliche Rechtsprechung wie die Verwaltungsarbeit wurden in der Öffentlichkeit durchgeführt. Aussergewöhnliche Fälle und Krisensituationen wurden jedoch von einem engeren Zirkel behandelt, dem anzugehören Mitgliedern eines Geheimbundes vorbehalten war. Je prekärer eine Situation, desto enger der behandelnde Kreis und geheimer seine Zusammenkünfte. Deren wichtigste fanden unter Leitung eines Oberpriesters an einem geheimen Ort im heiligen Hain statt. Wenn ein Mitglied dieses engsten Zirkels starb, wurde von ihm eine Maske angefertigt, in der der Geist des Toten wohnen konnte. Diese Masken von den einflussreichsten Leuten wurden verehrt und befragt. In allen Fällen, in denen es um Leben und Tod ging, trug der Oberrichter selbst eine Maske mit dem dazugehörigen Kleid. Der Richterspruch wurde in Falsetto vorgetragen, sodass der nicht identifizierbare Richter ohne Rücksichtnahmen, aber auch rücksichtslos sein Urteil verkünden konnte. In wichtigen Fällen wurde zudem noch die Maske eines früheren Bundmitglieds befragt. Der Maske wurde die richterliche Entscheidung vorgetragen und dann eine Stellungnahme abverlangt. So konnte man ein Orakel mit Schneckengehäusen durchführen, aus deren Lage Zustimmung oder Ablehnung des in der Maske wirksamen Ahnengeistes abgelesen wurde (Harley 1950).

Am Beispiel einer indonesischen Maske soll dieses Verhältnis von Bildwerk und Lebenswelt ein letztes Mal verdeutlicht werden. In einem Dorf im südlichen Mittel-Java spielt eine Maske eine Rolle, die man sich – losgelöst vom kulturalen Umfeld – als Museumsstück vorstellen könnte. Allein nach ästhetischen Kriterien beurteilt,

könnte sie als Kunstwerk ausgestellt sein. Ohne weiteres liesse sich diese Maske formal analysieren, liessen sich Angaben zur Farbgebung machen, liesse sich möglicherweise etwas über den expressiven Charakter dieses Bildwerks sagen. Aber da es ein Werk ist, das weder für die individuelle Erbauung als Wandschmuck noch als Kunstwerk für Galerie oder Museum geschaffen wurde, müsste eine solche Analyse dürftig erscheinen gegenüber dem Verstehen des dichten Netzes von Funktionen und Bedeutungen, in das dieses Werk eingebunden ist. Sie wäre auf dem Niveau einer Analyse eines Bildes von Maria und Elisabeth ohne die Kenntnis des ersten Kapitels des Lukas-Evangeliums und des Begriffs der Verheissung oder eines Bildes von einem Reiter auf rotem Pferd ohne die Kenntnis der apokalyptischen Vision des Johannes.

Diese Maske heisst *barongan*. Sie ist Teil eines ganzen Maskenkostüms, das bei Trancetänzen benutzt wird. Dann wird die Maske bewegt, und sie ist eine Maske für die allgemeine Öffentlichkeit. In den schwachrituellen Zeiten ruht sie im Hause des spirituellen Führers der Trancetänzer. Sie ist mit aussergewöhnlicher Macht ausgestattet. In ihr können sich die Ahnen, denen man alles verdankt, niederlassen, verkörpern, durch sie können die Ahnen ihre Informationen übermitteln und Anweisungen geben. Auch verhilft die Maske zur moralischen Entlastung des Dorfes, da sie gebeten werden kann, die absichtlichen und unabsichtlichen Verfehlungen der Dorfbewohner auf sich zu nehmen und aus dem Dorf zu entfernen. Als Symbol für und gleichzeitig als Verkörperung der Ahnen ist sie ein Mittel der Identifizierung des Einzelnen, der sich in der Trance die Maske aufsetzt oder aufsetzen lässt und damit die Ahnen in der Gesellschaft lebendig macht, wie auch der Gesellschaft, die eine lebendige Verkörperung der Ahnen, ohne die die Welt nicht wäre, vor sich sieht. Die Maske wird als lebend angesehen und erhält an allen wichtigen Tagen Opfer. Sie kann strafen, sie kann gefährlich sein und Unglück bringen, todbringend sein. Es wird ehrerbietig zu ihr gesprochen. Sie bestärkt das Wertsystem des Dorfes. Nur, wenn alle Dorfbewohner nach den erklärten Werten leben, wenn sie wenigstens versuchen, diesen Werten entsprechend zu leben, können über die Maske die Verfehlungen von den Menschen genommen werden, kann das Dorf *bersih* «sauber» werden. Es geht hier nicht darum, die einzelnen Werte darzulegen, doch ist von Bedeutung, dass die Trancetänze, denen streng formalisiertes Tanzen vorausgeht, in aller Öffentlichkeit durchgeführt werden, dass vor allem auch die Kinder anwesend sind, in deren Kulturierung die Maske eine wesentliche Rolle spielt. So wird nur, wenn man den erwarteten moralischen Forderungen entspricht, der für den Reisanbau erwartete Regen ausreichend fallen, eine Krankheit sich wieder verlieren, eine Gefahr sich verziehen.

Zu nichts anderem diene diese beliebig erweiterbare Ethnographie als dazu, aufzuzeigen, dass Bildwerke in aussereuropäischen Gesellschaften fest in Funktions- und Bedeutungsnetze eingebaut sind. Sie sind ethisch sinnvoll, nützlich und notwendig. Sie sind Zweckbilder, indem sie Wert- und Normsysteme liefern und bestärken. In Bewegung gesetzt, bei Tanz, Prozession oder durch eine Enthüllung, erfüllen sie eine weitere wesentliche Aufgabe: Sie rufen bei den Anwesenden gemeinsame Emotionen hervor, über die zusätzlich die Solidarität der Gruppe oder Gesellschaft bestärkt wird. Die Bildwerke sind ein Versuch, die unendliche Zahl der Erscheinungen in der Welt, Natur und Kultur, zu komprimieren. Sie zeigen das Wirksame, das Bewirkende. Sie sind gestaltetes Wirkungsvolles. Und da alle, wie auch immer erfahrbare

Wirklichkeit auf dieses Wirkungsvolle zurückführt, ist das Kunstwerk, ist die Kunst die Wirklichkeit.

Der Kunstcharakter der fremden Form

Was ich bisher als Bildwerke bezeichnet habe, nenne ich nun Kunst. Dieser Kunstcharakter bedarf der Erläuterung. Mit welchem Recht ist als Kunst zu bezeichnen, was im 19. Jh. Götzen, Fetische und Teufelswerk waren? Ist es Kunst, weil sich einige europäische Künstler seit der Jahrhundertwende dafür interessierten? Weil August Macke (1912: 59) schrieb: «Die Bronzegüsse der Neger von Benin in West-Afrika (im Jahre 1889 entdeckt), die Idole von den Osterinseln aus dem äussersten Stillen Ozean, der Häuptlingskragen aus Alaska und die Holzmaske aus Neukaledonien reden dieselbe starke Sprache wie die Schimären von Notre-Dame und der Grabstein im Frankfurter Dom»? Ist es Kunst nur, weil der raffgierige Kunstmarkt es so will, auf dem vor einiger Zeit bei Sotheby eine Benin-Maske für 2 Millionen Pfund verkauft wurde?

Ich habe gezeigt, wie die aussereuropäischen Bildwerke in Europa ohne weiteres als Kunstwerke angesehen wurden. Dann habe ich entwickelt, dass diese Bildwerke als Inbegriff des Wirkungsvollen und damit der Wirklichkeit anzusehen sind. Jetzt bleibt, darüber hinaus den Kunstcharakter dieser Bildwerke zu erschliessen. In diesem Feld steht die ethnologische Forschung deutlich hinter der Funktions- und Bedeutungsforschung zurück. Zwar sind in der ikonographischen Analyse seit Franz Boas' Pionierarbeiten an Umfang und Einsicht reiche Forschungen durchgeführt worden, man denke etwa an Bill Holm's und Claude Lévi-Strauss' Untersuchungen zur Kunst der amerikanischen Nordwestküste, aber in anderen Bereichen sind unsere Kenntnisse eher verstreut. Das betrifft etwa die Position der Künstler. Da, aus europäischer Überheblichkeit heraus, die aus Unkenntnis oder Unwillen lange Zeit das fremde Individuum hinter dem so konzipierten fremden Kollektiv versteckte, der einzelne Künstler oder die einzelne Künstlerin kaum beachtet wurden, fehlen heute über viele Gesellschaften Einsichten in den künstlerischen Produktionsgang und die Position der Künstler. Einige Einsichten lassen sich jedoch durchaus gewinnen. Masken- und Figureschnitzer sind nie nur Künstler, schon gar nicht im Sinn des modernen Künstlerbegriffs. Diese Künstler sind Handwerker, häufig noch neben ihrer bäuerlichen Tätigkeit, und es sind das handwerkliche Können und die Fähigkeit, Sinnbilder für die Gesellschaft zu produzieren, die sie zu Künstlern macht. Damit diese Sinnbilder die gewünschte kognitive und emotionale Wirkung hervorrufen können, müssen sie feste, möglichst allen Mitgliedern der Gesellschaft geläufige, Formen annehmen, die auch bei allen Betroffenen gleiche oder ähnliche Reaktionen hervorrufen sollten. Das Kunstwerk muss in diesem Zusammenhang als erstes die wesentlichen Zeichen enthalten und nicht die individuelle Ausgestaltung. Eine Statue muss als eine Ahnenfigur erkennbar sein, weniger als ein bestimmter Vorfahr, so wie die Madonna in der Prozession als die Sinnbild-Madonna erkennbar sein muss. Die individuellen Züge sind nicht das Wesentliche. Man hat oft das Stereotype an ethnischer Kunst erwähnt, ohne es mit den über Jahrhunderte laufenden Stereotypen der Christus- oder Madonnenbilder zu vergleichen. Wenn aber die javanische Maske, die *kachina* oder das Madonnenbild Weltsicht vermitteln und bei einem möglichst grossen Teil der Gesellschaft ähnliche, auf Solidarität und Identität

zielende Emotionen hervorrufen sollen, dann ist nicht nur eine gewisse, festgelegte Allgemeinheit der Kunstwerke zu verstehen, es ist auch einzusehen, dass in einer Gesellschaft ein hoher Druck entwickelt wird, einmal akzeptierte Formen beizubehalten, um die individuelle Unsicherheit und Ungerichtetheit aufzufangen. Da in jeder Gesellschaft ein beträchtliches Mass an Energie verwandt wird, das bestehende Wertsystem und die Verhaltensnormen zu bestärken, und zu dieser Bestärkung nichts so wirkungsvoll eingesetzt werden kann wie Rituale und Kunst, ist zu erwarten, dass die künstlerische Aktivität starker Kontrolle unterliegt. So verwundert es nicht, dass von den Maya berichtet wird, dass bei einem Fehler im Ritual das ganze Ritual wiederholt werden musste, dass der *kachina*-Tanz wiederholt werden musste, wenn ein Tänzer stolperte, oder ein Gamelan-Orchester von Bali noch einmal von vorn beginnen musste, wenn ein Spieler einen Fehler gemacht hatte. So herausgebildete und auf Permanenz gerichtete Formensätze nennen wir Kunststile, und es ist wichtig, sie nicht nur als Gegenstand der Ästhetik-Reflexion, sondern auch der ethnologischen Reflexion anzusehen, wenn sich doch Kunststile als, zum Teil vermutlich absichtlich herbeigeführte, kulturelle Erkennungszeichen nach innen und aussen erweisen.

Einheimische Ästhetik

Wir sehen also die Kunstproduktion an feste Formensätze gebunden, wenn auch – gerade in der Bildkunst – individuelle Unterschiede möglich sind und wir uns hüten sollten, bei uns unzugänglicher historischer Tiefe gleich auf «uralte» Traditionen zu schliessen. Trotzdem sind Masken der westafrikanischen Dan oder der Singhalesen von Sri Lanka ohne weiteres als solche zu erkennen. Während nun diese Kunstprodukte von europäischen Künstlern und Händlern einverleibt wurden, hat die Ethnologie Mühe gehabt, diese Werke als Kunstwerke zu beschreiben, ohne sie sogleich unter europäischer Perspektive zu sehen. Ein Grund für diese Schwierigkeiten liegt darin, dass bei den heutigen Anforderungen an ethnologische Untersuchungen vor allen Interpretationen, Einschätzungen und Bewertungen von Fremdkulturem die jeweiligen Eigenbewertungen der uns Fremden erkundet werden müssen, und wenn auch ein problemloser Umgang mit der Sprache der fremden Gesellschaft eine selbstverständliche Voraussetzung ethnologischer Feldforschung ist, so ist ebenso evident, dass für die Analyse ästhetischer Bewertung, die in der eigenen Sprache oft durch diffuse Begriffe sich auszeichnet, in einer fremden Gesellschaft die Sprachkenntnisse aussergewöhnlich detailliert und intim sein müssen und relevante Informationen nur von wenigen Fachleuten zu erwarten sind.

Harold Schneider (1966) hat eine kurze Analyse der ästhetischen Konzepte der Turu, einer Bodenbauer- und Hirtengesellschaft in Tanzania publiziert, in der die semantischen Felder der Begriffe *-ja*, *luhida*, *nsaasia* und *majighana* erschlossen werden. *-ja* umfasst, was «gut», «schön», auch «nützlich» ist, alles, was «von Wert» ist, auch von ästhetischem. *-ja* hängt mit menschlichem Handeln zusammen, aber auch mit natürlich Vorgefundenem, obwohl ein Informant meinte, in der Natur Befindliches sei nur dann *-ja*, wenn es «wie gemacht» aussieht. Rinder, Kleidung, Gesänge, wertvolles Handeln sind *-ja*. Weiche Dinge, «auf denen man gut liegen kann», sind *-ja*, der Himmel dagegen ist nicht *-ja*, denn «wenn der Himmel sichtbar ist, dann hat es keine Wolken, also auch keinen Regen». *Luhida* hat mit Sichtbarem

zu tun, Lieder und Dinge, die beim blossen Anfassen Vergnügen bereiten, können nicht *luhida* sein. Ornamente vor allem sind *luhida*, insbesondere, wenn sie Rhythmus, Symmetrie und Balance zeigen. Eine getünchte Hausmauer kann nicht *luhida* sein, wohl aber dieselbe Mauer, wenn sie mit einer gefälligen Serie von Kreisen, Flecken und anderen geometrischen Mustern versehen ist. *Luhida* kann auch in der Natur vorkommen: Die Musterung einer Giraffe oder einer gefleckten Kuh kann als *luhida* empfunden werden. Wenn Darstellungen der Sonne, des Mondes, von Pflanzen oder Stoffbahnen gut in ein allgemeines Muster eingeordnet sind, sind sie auch *luhida*, ebenso eine Perlenkette, wenn die verschiedenen Perlen ein angenehmes Muster ergeben. Eine gefällige Anordnung ist *luhida*. Einfach, wie dieses Konzept zunächst erscheint, ist es in der Betonung der Balance, des Gleichgewichts ein Grundbegriff, ein Grundkriterium aller ästhetischen Wertung und wirft die Frage nach universalen ästhetischen Wahrnehmungen und Bewertungen auf. Noch stärker als durch *luhida* wird diese Frage aufgeworfen durch *nsaasia*, das sowohl das handwerkliche Können des «Künstlers» meint, wie es in einer mittelalterlichen Malerwerkstatt auch benannt werden könnte, dann aber auch das Produkt dieser künstlerischen Tätigkeit. Nur vom Menschen gemachte Dinge können *nsaasia* sein. Was *nsaasia* nun von *luhida* unterscheidet, ist, dass über die Rhythmen, die Balance hinaus ein Objekt nur dann *nsaasia* sein kann, wenn es als Ganzes, als etwas in sich Geschlossenes, eine Integration wahrgenommen werden kann. Ein ornamentloser Stuhl kann *nsaasia* sein, weil die Linienführung und das Objekt als Ganzes als vollkommener Entwurf gelten. Mit allen Vorbehalten übertragen: Ein Bild von Klimt wäre eher *luhida*, eine Plastik von Henry Moore eher *nsaasia*.

Hier breche ich die Darstellung der ästhetischen Konzepte der Turu ab, um der Frage nachzugehen, warum derartige Sätze von ästhetischen Bewertungskriterien bisher nur selten bekannt geworden sind, wären es doch gerade sie, die uns beim Erfassen des Kunstcharakters eines Bildwerks zunächst leiten sollten und auch zur Bildung einer Metaästhetik führen könnten. Eine Antwort wurde schon gegeben: Der Mangel könnte mit den mangelnden Sprachkenntnissen des Ethnologen oder der Ethnologin zusammenhängen; auch könnte die auf Funktionen und Bedeutungen ausgerichtete Fragestellung das Thema nicht haben aufkommen lassen. Eine weitere, wesentliche Antwort kann gegeben werden. Wenn tatsächlich, wie ich versucht habe zu zeigen, das Kunstwerk vornehmlich die Aufgabe hat, das Wertsystem und die Wirklichkeit einer Gesellschaft zu begründen, zu erhalten und ein diesen Werten gemässes Leben einzufordern, dann kann dies nur von Kunstwerken geleistet werden, die einem allgemeinen Code folgen. Wenn dieser Code die künstlerische Tätigkeit beherrscht, dann ist, was künstlerische Freiheit genannt wird, begrenzt. So, wie die mittelalterlichen Zünfte zu gewissen Zeiten verboten haben, Neuerungen einzuführen, müssen die künstlerischen Codes auch so beherrschend und zeitlos sein, dass sich deutliche Abweichungen verbieten. Die Schnitzer und Maler der hochkomplizierten Bootsteile der hochseegängigen Kanus von den Trobriand-Inseln werden – noch heute – bestraft, wenn sie eine geringfügige Änderung im Zeichen- und Symbolsatz vornehmen wollen. Hat das Kunstwerk den Sinnbildcharakter für die Wirklichkeit und geht dieser von den bestimmten Formen des Kunstwerks aus, so bedarf es für die Beurteilung eines Kunstwerks keines ausgebauten Satzes ästhetischer Konzepte. Dann ist ein Kunstwerk falsch, und dann wird es gar nicht akzeptiert, oder es ist richtig – und da passte Karl Valentins Ausspruch: «Kunst ist schön, macht aber viel Arbeit» –, denn dann zählt als erstes Kriterium – und das ist

das Exklusive an des Künstlers Arbeit –, ob es handwerklich gut gemacht ist, gut behauen, gut geschnitzt, gut gemalt oder gezeichnet. Denn richtig ist es sowieso. Eine ästhetische Wirkung bezieht sich also auf die Vollkommenheit der künstlerischen Tätigkeit auf ein Objekt hin, dessen allgemeiner Wert schon vorher feststeht.

Auch der umgekehrte Schluss ist zulässig und notwendig. Wenn eine Gesellschaft ein solches Mass an sozialer und ökonomischer Differenzierung erreicht, dass eine künstlerische Norm und die ihr entsprechenden Werke nicht mehr in der Lage sind, Sinnbilder der gesamten Gesellschaft zu sein, dann werden sich für Teile der Gesellschaft neue, Wert und Teilwirklichkeiten verkörpernde Kunsttraditionen entwickeln. Es werden sich regionale Entwicklungen zeigen, stärker noch Traditionen aus der sozialen Absonderung bilden, von sozialen Schichten her und auch von Widerstandsgruppen. Wiederum werden Wert verkörpernde Kunstwerke in spezifischen ästhetischen Rahmen zur Identifikationsschaffung hergestellt werden. Schliesslich ist es der Einzelne, der, vielleicht für eine Gruppe, im modernen Verständnis vielleicht nur noch für sich selbst, Kunst schafft. Der nicht mehr einlösbarer Anspruch der Kunst, die Wirklichkeit zu sein, zeigt sich noch in Bildtiteln wie «Kosmos», manchmal auch «Kosmos» 1, 2 und 3 oder «Die Materie» oder auch im Bild ohne Titel. Die soziale Differenzierung hat auch zu einer Zerfaserung der Kunsttraditionen samt dem dazugehörigen Ausbau komplizierter oder vermeintlich komplizierter Systeme ästhetischer Kriterien und Urteile geführt, Kunsttraditionen, die allesamt nicht mehr leisten können, was einmal zu leisten war: Die Kunst als die Wirklichkeit.

Literatur

BOAS Franz

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

DARK P. J. C.

1973. «Kilenge big man art», in: FORGE Anthony (ed.) *Primitive Art and Society*. London: Oxford University Press, p.49-69.

FRASER Douglas

1971. «The Discovery of Primitive Art», in: OTTEN Charlotte (ed.), *Anthropology and Art*. Austin, London: University of Texas Press, p. 20-36.

GONDA Jan

1960. *Die Religionen Indiens I*. Stuttgart: Kohlhammer.

HARLEY George

1950. *Masks as Agents of Social Control in Northeast Liberia*. Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnography XXXII, 2, Cambridge, Mass.

HERDER Johann Gottfried

(1778/9) 1885. *Stimmen der Völker in Liedern*. Sämtliche Werke, hrsg. von B. Suphan, Band 25. Berlin.

HORNBOSTEL Erich von

1921 «Musikalischer Exotismus». *Melos* (Mainz) 2, Nr.9, S. 175-182.

MACKE August

1912. «Die Masken», in: KANDINSKY Franz und Franz MARC (Hrsg.), *Der Blaue Reiter*, München: Piper, S. 53-59.

PELINSKI Ramon

1972a. «Orientalisches Kolorit in der Musik des 19. Jahrhunderts», in: *Weltkulturen und moderne Kunst*. München: Bruckmann, S. 152-163.

1972b. «Musikexotismus um 1900: Claude Debussy», in: *Weltkulturen und moderne Kunst*. München: Bruckmann, S. 412-413.

RUBIN William (ed.)

1984. «Primitivism» in *20th Century Art*. 2 vols., New York: The Museum of Modern Art.

SCHNEIDER Harold

1966. «Turu Esthetic Concepts». *American Anthropologist* 68, p.156-160.

VATTER Ernst

1926 *Die religiöse Plastik der Naturvölker*. Frankfurt: Frankfurter Verlagsanstalt.

WATERS Frank

1970. *Book of the Hopi*. New York: The Viking Press.

WELTKULTUREN

1972. *Weltkulturen und moderne Kunst*. Ausstellungskatalog Haus der Kunst. München: Bruckmann.

