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

Artikel: Ikonorgraphie im ethnographischen Kontext
Autor: Heintze, Dieter
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1007624

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: 11.07.2025

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

Dieter Heintze

Ikonographie im ethnographischen Kontext

I

Zweifellos gehört Ikonographie zu jenen detektivischen Aktivitäten, deren Reiz in der Durchführung am konkreten Fall, in den methodischen Einfällen liegt und deren Wert in der Schlüssigkeit eines Resultats zutagetritt, das die Zeichen ihrer Bedeutung überführt hat. Weniger dankbar ist die Aufgabe, allgemein über diese Arbeit Rechenschaft abzulegen, und wohl unmöglich die, für alle denkbaren ikonographischen Probleme im voraus sagen zu sollen, wie man sie denn, im neudeutschen Jargon, «anzugehen» habe.

Dennoch sind allgemeine Darstellungen der ikonographischen Arbeit von Zeit zu Zeit versucht worden. In der Kunstgeschichte am bekanntesten sind sicher diejenigen von Erwin Panofsky (1932 und 1939).[1] Wenn auch der kunsthistorischen Ikonographiediskussion nichts Vergleichbares in der Ethnologie zur Seite gestellt werden kann, wäre doch, beiläufig, an einige Résumés und Programme zu erinnern, z.B. Robert Redfield (1959) oder Anthony Forge (1979); oder an Übersichten über die kunstethnologische Forschung insgesamt, z.B. Harry Silver (1979) oder Roger Neich (1982), um nur zwei Aufsätze aus dem letzten Jahrzehnt zu nennen, die neben den Kapiteln zu Stil und Form, zur Ästhetik, zum sozialen Kontext oder zu Wandlungsprozessen eines auch der Bedeutungsforschung widmen. Zu erinnern wäre aber vor allem an einige Einzelstudien, die die Diskussion angeregt haben, z.B. an die schon 1944/5 zuerst veröffentlichte Untersuchung *Die Zweiteilung der Darstellung in der Kunst Asiens und Amerikas* von C. Lévi-Strauss oder seine Schrift *Der Weg der Masken* (1975) oder an Studien von Anthony Forge zur Kunst der Abelam, publiziert zwischen 1960 und 1979 oder an Nancy D. Munn (1973).

II

Eine ältere Definition der Ikonographie, dem Brockhaus' Konversations-Lexikon von 1898 (Bd. 9: 520) entnommen, nennt ein wesentliches Moment, das man z.B. in der Definition in der Encyclopaedia Britannica von 1979: «the science of identification, description, classification, and interpretation of symbols, themes, and subject matter in the visual arts» (15th Ed., Micropaedia, vol. V: 283) vermisst: «Ikonographie (...) die der Erklärung der Bilder gewidmete Wissenschaft, insofern sie namentlich das Verständnis der kirchlichen Kunst früherer Zeiten, ihrer *uns fremd gewordenen* Gesamtauffassung, der religiösen Symbole, der Attribute der Heiligen u.s.w. fördert» (Hervorhebung D.H.).

[1] Wiederabdruck des Artikels von 1932 in Panofsky 1979a. Die Arbeit von 1939 ist stellenweise verändert wieder abgedruckt in Panofsky 1955 als Kapitel I. Deutsch s. Panofsky 1979.

Im selben Jahr erschien in erster Auflage Emile Mâles *L'art religieux du XIIIe siècle en France*. Im Vorwort kommt Mâle (1907: 2) auf die Notwendigkeit von Ikonographie zu sprechen: «Dem XIX. Jahrhundert war es beschieden, mühselig den Sinn der mittelalterlichen Werke wieder herauszufinden, der dunkler geworden war als derjenige der Hieroglyphen. Wer immer unvorbereitet vor das Portal von Amiens tritt oder vor die Nordfassade von Chartres, wird eine verschlossene Welt vor sich haben, in die er ohne Führer nicht einzudringen vermag.» Ikonographie ist also die Wissenschaft, auf die wir angewiesen sind, wenn sich eine Bildsprache unserem unmittelbaren Verständnis entzieht, sei es in die Vergangenheit oder, wäre zu ergänzen, in die Ferne einer anderen Kultur. Sie teilt mit der Ethnographie eine Bedingung ihrer Möglichkeit, die kulturelle Differenz, und ist wie jene ein Vermittlungsprozess. Wer ein vollkommen unmittelbares Verständnis eines Bildes (eines Zeichens, eines Symbols) hätte, brauchte keine Ikonographie, ja, müsste diese als störend, wenn nicht destruktiv empfinden. Ein unmittelbares Verständnis wäre ein Grad von Synthese, wie sie, um es mit einem von Anthony Forge (1979: 285) aus seinem Forschungsgebiet in Neuguinea angeführten Beispiel zu illustrieren, vielleicht dort jene alten Männer erreichen, «who have seen many ceremonies and are artists or ritual experts, who seem to me to have the most complete patterns and to be the most influenced by them».

Ein solches Verständnis ist aber dann nicht vorauszusetzen – und höchst suspekt, wenn es als Einfühlung prätendiert wird – wenn jemand, wie per definitionem die Ethnographin oder der Ethnograph, sich einer Kultur und ihren Bildern von aussen nähert. Wenn daher beispielsweise Nancy Munn von Dubinskas und Traweek kritisiert worden ist, sie habe einen dem europäischen Denken gewohnten Begriff des Zeichens verwendet – dem gemäss getrennt werde zwischen Zeichen und Bezeichnetem: das aber entspreche nicht dem Denken der Walbiri, die die Zeichen nicht auf etwas hin auslegten, das sie bezeichneten, sondern unmittelbar von ihnen sich betroffen fühlten – so hielt Robert Layton m. E. (1985: 439) mit Recht dieser Kritik entgegen: «Even if this is a valid criticism the thoughts of the Warlpiri are not directly accessible to us (or to one another). We, as anthropologists, must consciously analyse the significance of words and designs the Warlpiri apprehend without reflection and it is this analysis which Munn has carried out.»

III

Auch dann allerdings, wenn man das Repertoire visueller Zeichen einer Kultur von aussen betrachtet, scheinen einige von ihnen oder etwas an ihnen einem unmittelbaren Verständnis zugänglich, der von Erwin Panofsky (1979: 210) so genannten vorikonographischen Beschreibung. Das primäre oder natürliche Sujet dieser Verständnisebene erfasse man, heisst es bei ihm, «indem man reine Formen identifiziert, nämlich: gewisse Konfigurationen von Linie und Farbe oder gewisse eigentümlich geformte Bronze- oder Steinstücke als Darstellungen natürlicher Gegenstände wie menschlicher Wesen, Tiere, Pflanzen, Häuser, Werkzeuge und so fort; indem man ihre gegenseitigen Beziehungen als Ereignisse identifiziert; und indem man solche ausdruckshaften Eigenschaften wie den schmerzlichen Charakter einer Pose oder einer Geste oder die heimelige und friedliche Atmosphäre eines Innenraums wahrnimmt».

Das Problematische dieser Aufzählung Panofskys, besonders dessen, was er über die Ereignisse und die ausdruckshaften Eigenschaften sagt, liegt auf der Hand: dass vieles an diesem primären Sujet nur für ein Verständnis primär oder natürlich sein kann, das derselben kulturellen Tradition angehört. Welche Missverständnisse aus der falschen Identifikation eines primären Sujets hervorgegangen sind, darüber liesse sich, man braucht das kaum hinzuzufügen, eine lange Geschichte schreiben.[2] Dennoch lässt sich, was Panofsky über die vorikonographische Ebene der Deutungsarbeit gesagt hat, auch so verallgemeinern, dass es auf die ethnographische Situation anwendbar wird.

Victor Turner (1967: 50f.) hat zur Erschliessung der Bedeutung eines Symbols unterschieden zwischen *exegetical meaning*, Bedeutung, die sich aus den Aussagen von Informanten ergibt; *operational meaning*, Bedeutung, die sich aus der Beobachtung ergibt, wie man Symbole verwendet und wie man auf sie reagiert; und *positional meaning*, Bedeutung, die sich aus der Beziehung von Symbolen zu anderen Symbolen ergibt. Aufgrund dieser Unterscheidung könnte man als Formel für die «vorikonographische» Deutungsarbeit aufstellen: sie identifiziert jene Bedeutungen, die sich vor und ohne Befragung, Beobachtung und Analyse des Zusammenhangs der Zeichen untereinander erkennen lassen. Sie fragt also nach den Wahrnehmungen, die nicht von der besonderen kulturellen Tradition bedingt (wenn auch überformt) scheinen. Zu denken wäre an den menschlichen Körper und seine Teile bzw. deren Schemata, an Naturgegenstände überhaupt – die Schemata der früher so genannten Naturreiche, der Vögel, Fische, Säuger usw.; oder an den Hell-Dunkel-Gegensatz, den Oben-Unten-Gegensatz; an Fläche und Kontur, oder Fläche und Tiefe, oder – Panofsky zitierend – Linie und Farbe, oder Fülle und Leere. Diese und andere Wahrnehmungen scheinen unmittelbar möglich. Über die weitere Deutung ist mit deren Feststellung aber noch nichts gesagt, also beispielsweise noch nicht, was für ein Wesen ein anthropomorphes Zeichen bedeutet oder die Zweiteilung eines menschlichen Antlitzes in eine helle und eine dunkle Hälfe. Zur «Ausrüstung» (Panofsky) für diese Ebene der Deutungsarbeit gehört eine ausreichende Kenntnis der natürlichen Umwelt der Gesellschaft, der man sich zugewendet hat. Allerdings ist die Deutungsarbeit unter dieser Voraussetzung auch nicht unproblematisch, man denke an die Differenzen in den Taxonomien. Selbst wenn also die Bestimmung einer dargestellten Tierart ohne weiteres möglich scheint, bleibt zusätzliche Befragung immer nötig.

[2] Panofsky (1979a: 190); «Wie also unsere praktische Erfahrung durch eine Einsicht in die Art und Weise zu korrigieren war, wie unter wechselnden historischen Bedingungen Gegenstände und Ereignisse durch Formen ausgedrückt werden (...)» (Panofsky 1979: 221). «Diese rein phänomenale Beschreibung setzt nun wirklich nichts weiter voraus, als dass wir uns das Bild gut ansehen und es auf Vorstellungen beziehen, die uns aus der Erfahrung geläufig sind. Und dennoch ist selbst sie mitnichten unproblematisch.» Oder «Hier wie dort stellt sich heraus, dass die Möglichkeit der Zusammenbeziehung selbst der geläufigsten Erfahrungsvorstellungen mit einer Bildgegebenheit – und damit die Möglichkeit einer zutreffenden Beschreibung – abhängig ist von einem Vertrautsein mit den allgemeinen Darstellungsprinzipien, von denen die Gestaltung des Bildes bestimmt wird, d.h. von einer Stilkenntnis, die hier wie dort nur durch ein Hineinwachsen in die historische Situation erworben werden kann (...)» (1979a: 190-191).

Eindeutige Bestimmungen auf dieser Deutungsebene werden erleichtert, wenn der Formenkanon einer Kultur annähernd naturalistische Darstellungen einschliesst – eine Voraussetzung, die ihrerseits durch die Deutungsarbeit erst verifiziert werden muss. Als ein Beispiel aus Ozeanien kann die Malagankunst Neuirlands angeführt werden: manche Tierarten sind sofort erkennbar. Eine Bestätigung des naturalistischen Elements ist es dann, wenn z.B. zeitweise die den Nashornvogelkopf darstellenden kleinen Schnitzereien, die man bei bestimmten Tänzen im Munde hielt, durch einen echten präparierten Nashornvogelkopf ersetzt wurden, als es – darf man älteren Berichten glauben – durch die Einfuhr von Schusswaffen leichter war, den Vogel zu erlegen.

In anderen Fällen behalten die Zeichen auf dieser Deutungsebene ein hohes Mass an Vieldeutigkeit. Sie ist allerdings auch nicht unbegrenzt, ihre Grenzen werden durch ihre Ikonizität gezogen, d.h. dadurch, dass sie ein Objekt bezeichnen, indem sie es abbilden, weil sie «gewisse Merkmale (mindestens ein Merkmal) mit dem Objekt gemeinsam» haben (Bense u. Walther 1973: 38f.). Als Beispiel sei auf die Zeichen der Walbiri in Zentralaustralien hingewiesen, die sie bei Sandzeichnungen benutzen. Ein Kreis kann Nest, Loch, Wasserloch, Yams, Baum, Hügel, bereitetes Essen, Feuer, aufrechtstehenden (also in den Boden gesteckten) Kampfstock, zusammengerollt daliegenden Hund usf. bedeuten – aber nicht den liegenden Speer, den liegenden Kampfstock, einen ausgestreckt liegenden Hund usf., Bedeutungen, die in das Bedeutungsspektrum der geraden Linie fallen. Erst die Erzählung, die von den Zeichnungen begleitet wird, greift eine der Bedeutungen aus dem jeweiligen Spektrum heraus: «Each element covers a range of possible meaning items (...); the breadth of these ranges varies for the different graphs, but the over-all tendency is toward a relatively high degree of category generality (...). The particular class of items meant – such as a spear, a kangaroo, or a man lying down – depends upon narrative context, and specification takes place within the storytelling process» (Munn 1973: 64).

Die Quintessenz aus dem bisher Gesagten könnte lauten: dass man an visuellen Zeichen einer fremden Kultur auch unmittelbar etwas deuten kann, liegt einerseits daran, dass diese Zeichen ikonische Zeichen sind, also weder rein hindeutende, d.h. indexikalische, noch rein konventionelle, d.h. symbolische. Andererseits liegt dies daran, dass es Erfahrungen und Wahrnehmungen gibt, deren Möglichkeit nicht von besonderen kulturellen und historischen Gegebenheiten abhängt. Es wäre noch hinzuzufügen, dass die Situation einer völligen Fremdheit zwischen Kulturen eine theoretische Konstruktion ist und in der Realität ein Extremfall. Fremdheit ist graduell, eine Funktion von Geographie und Geschichte.

IV

Die Chance, durch direkte Befragung ikonographische Aufschlüsse zu erhalten, wird häufig gering eingeschätzt: «(...) informants tend to restrict themselves to naming totalities and bits of designs, using class names: 'this is a cassowary', 'this is a hornbill beak', 'this is a man.' If pushed, they may give further names – either secret names, as many everyday things have special names in ritual contexts, or specific names to the actual example under discussion (...). Questions such as 'Why do you use a hornbill's beak here?' or 'What does a cassowary mean in this position?' rarely, if ever,

get an answer that satisfies our idea of an explanation, although the answers seem perfectly satisfactory to those who are giving them: they see no problem and often regard the question itself as meaningless» (Forge 1979: 279). Gerade wegen des zuletzt hier Ausgesprochenen braucht man die emphatische Skepsis nicht zu teilen. Man müsste nur versuchen, sich so weit an die Stelle des befragten Insiders der Kultur zu versetzen, dass man die Implikationen der kurzen Antwort – gerade das selbstverständlich Mitgemeinte liess sie so kurz ausfallen -versteht. Um bei der Avifauna zu bleiben: mag auch die direkte Befragung als Bezeichnetes nur den Namen einer Vogelart ergeben, so steht uns doch indirekt durch die Zusammenstellung alles dessen, was in der jeweiligen Gesellschaft zu dieser Vogelart gesagt wird, eine Information zur Verfügung, die zumindest an die Möglichkeit denken lässt, es könne erklärt werden, warum bestimmte Vogelarten ausgewählt werden, warum sie in gewisser Häufigkeit an den Darstellungen erscheinen, warum sie in bestimmten Konstellationen mit anderen Zeichen auftauchen, beispielsweise in Kombinationen mit dem menschlichen Körper und seinen Teilen.[3] Eine Formulierung von Lévi-Strauss paraphrasierend könnte man sagen, es komme zunächst darauf an, sämtliche Informationen, die wir über eine Vogelart aus einer Kultur besitzen, zu ordnen, d.h. alles, was wir über ihre Merkmale hören, ihre Herkunft, ihr Verhalten, ihre Beziehung zum Menschen und anderen Naturwesen, schliesslich alles, was wir über ihre Rolle in den Mythen und Erzählungen erfahren. Wenn wir so eine Akte über sie zusammengestellt haben, kann man sie dann mit anderen Akten vergleichen.[4] Nur beiläufig braucht darauf hingewiesen zu werden, wie wenig wir über die Vorstellungen zu Vögeln oft tatsächlich wissen, ja überhaupt noch erfahren können, wenn traditionelles Wissen unter dem Einfluss der westlichen Kultur und sich verändernder Interessen in Vergessenheit gerät.[5] Gegenüber der Ikonographie im ethnographischen Kontext ist diejenige im Kontext der europäischen Kunstgeschichte in einer weitaus günstigeren Position. Diese kann, jedenfalls für bestimmte Perioden, auf einen Fundus schriftlicher Dokumente aller Genres zurückgreifen, aus denen sich die Kultur einer Epoche und die Bedeutung der ihr zugehörigen visuellen Zeichen – der Bilder, in denen die Menschen der Epoche dachten und lebten – rekonstruieren lassen. Demgegenüber muss sich die Ikonographie im ethnographischen Kontext allzu häufig mit einer Anhäufung fragmentarischer Informationen zufrieden geben, wie sie die Zufälle der interkulturellen Kontakte im grossen und, gegebenenfalls, der zeitlich und örtlich begrenzten Feldforschung bei aller Systematik im kleinen beschert haben.

[3] Zu den hybriden Hai/Mensch-, Fisch/Mensch- oder Vogel/Mensch-Figuren z.B. der Salomonen vgl. Waite 1979.

[4] Fast stereotyp wurde mir z.B. auf Neuirland bei der Erwähnung des häufig an Malagan zu sehenden Drongo mit den langen Schwanzaussenfedern die Eigenschaft genannt, er rufe zu früher Stunde, er sei «unsere Uhr.»

[5] Wem fällt hierzulande, wenn er die Taube mit dem Ölzweig als Friedenssymbol sieht oder anwendet, spontan der zugehörige mythische Text noch ein? Gen. 8, 10-11: «Dann wartete Noah weitere sieben Tage und sandte wiederum die Taube aus der Arche. Die Taube flog gegen Abend zu ihm zurück; aber siehe, sie trug ein frisches Ölblatt in ihrem Schnabel. Noah merkte, dass das Wasser auf Erden gefallen war,» d.h. dass Jahwe mit den Menschen seinen Frieden geschlossen hatte.

Ein günstiger Fall für die ikonographische Arbeit ist die enge Verbindung von Zeichen und Zeichenkonfigurationen mit Erzählungen. In den «*sand stories*» der Walbiri bilden Erzählungen und graphische Darstellung zwei parallele «Texte»: «As the story is recounted, successive graphic elements appear on the sand, their sequence bound directly to the flow of narrative action. But while the sequence of elements reflects the temporal order of the narrative, the arrangement of elements on the sand reflects the spatial positions of actors and objects (...). The spatial assemblage constitutes a graphic scene; division between scenes is marked by *erasure*, and a graphic story develops through the continuous cycling of scenes in the manner of a movie» (Munn 1973: 69). «Generally speaking, the scene (or sometimes the episode within one scene) functions as a configurative unit displaying the spatial relations of actors and objects; but when the scene shifts this set of relations is obliterated. Since by the use of erasure an indefinite number of scenes can be conveyed without expanding the pictorial space (the sand 'screen'), the medium itself does not impose limits on the number of scenes (...)» (Munn 1973: 72).

Munns Beschreibungen erinnern daran, dass Sand ein besonders hybrides Medium ist – massen auch wir doch einst mit ihm die Zeit –, um zwischen der Linearität der Erzählung und der Simultaneität der graphischen Darstellung zu vermitteln. Als graphische Darstellung bildet die Sandzeichnung simultan ab, was sich in der Zeitfolge der Erzählung entfaltet. Mit dieser aber teilt sie durch die Zäsur des Auswischens und durch das Einhalten ein und desselben Bildraums das Angewiesensein auf die Erinnerung, um die Struktur der gesamten Erzählung zu erfassen. Sie ist *eine* Antwort auf das Diktum Lessings: «Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, so wie der Raum das Gebiet des Malers» (Laokoon, XVIII). Es sei nur beiläufig daran erinnert, dass sich auch die mittelalterliche Kunst, die sich als Biblia Pauperum verstand, mit dem Problem beschäftigte, das lineare Heilsgeschehen in simultanen Bildern zu vermitteln. Ihre Lösung bildete im Prinzip das Gegenteil zu der *sand story* der Walbiri. Bei diesen sitzen die Betrachtenden, und die Bilder bewegen sich, lösen sich ab wie im Film. Bei der mittelalterlichen Kunst sind es die Betrachtenden, die sich bewegen: mit den Augen von Bildfeld zu Bildfeld in den Bildsequenzen (wie den Bernwardstüren in Hildesheim) oder mit den Füssen von Bild zu Bild in den Kathedralen oder auf dem Kreuzweg oder auf den Pilgerstrassen von Heilsstätte zu Heilsstätte. Die natürliche Zeit selber bewegte sich durch die Stationen des Kirchenjahres. Auch diese Lösung ist den 'Aborigines' geläufig, wenn sie sich auf den Pfaden der Traumzeitahnen durch die «mythische Landschaft» bewegen wie jene einst in der Abfolge der mythischen Ereignisse von heiligem Ort zu heiligem Ort, wie sie durch die Zeichen jener Ereignisse, oft Felsbilder, markiert sind.

Auch für das lange Zeit in der europäischen Kunst vorherrschende Verfahren, Erzählungen ins Bild zu transformieren, das Festhalten einer bestimmten charakteristischen Episode der Erzählung, sei ein Beispiel aus Ozeanien angeführt. In Nord-Neuirland gibt es unter den Malagan einen Typos, der einen senkrecht stehenden Palmwedel zeigt, der – wie sich aus der Erzählung ergibt – als Tabuzeichen an den Stamm einer Areca-Palme gebunden ist. Oben und unten sind in der Regel zwei Männer in Kletterhaltung erkennbar. Es heisst, der obere wolle trotz des Tabus Areca-Nüsse stehlen und der untere warne ihn oder sei hinter ihm her, um ihn deswegen zu verprügeln. Die Episode ist fast gleichlautend Edgar Walden 1909 (Nevermann 1940: 27) und mir 1968 erzählt worden. An der Darstellung selber war

1968 das Interessante, dass ein Schnitzer, der seine Kunst in der Missionsschule gelernt hatte, sie in einen völlig anderen Stil, den quasinaturalistischen naiver europäischer Kunst übersetzt hatte – was übrigens nicht hinderte, dass sie als adäquates Malagan im Ensemble der Skulpturen dieses Malaganfestes zugelassen wurde. Der Episodencharakter des Dargestellten trat dadurch offen zutage, unterstützt noch durch die Verwendung z.B. echter Areca-Nüsse statt geschnitzter Wiedergaben. Die Malagankunst kennt jedenfalls in einigen ihrer ikonographischen Typen – keineswegs in allen – die Darstellung von Ereignissen. Nach den Feststellungen von Forge (1979: 279) ist das z.B. bei den von ihm studierten Gruppen am Sepik nicht der Fall: «While some specifically named pieces may have the name of characters from myths, there is no portrayal of any scene from a myth, at least in New Guinea, or indeed any 'action' scene.» Bei der Anwendung der Erzählungen in der ikonographischen Analyse wäre daher auch immer darauf zu achten, ob ein Stil die Darstellung von Ereignissen im Bild kennt oder zwar die Darstellung von *Personen* und *Requisiten* des Mythos, jedoch nicht die dramatische Aufführung der *Ereignisse* wiedergibt. Das entspräche der Warnung Panofskys, man müsse die Stilgeschichte kennen, wenn man nicht Gefahr laufen wolle, das Falsche zu sehen. Wir lesen ja in der ikonographischen Deutungsarbeit «in Wirklichkeit das, 'was wir sehen', entsprechend der Art und Weise, wie Gegenstände und Ereignisse unter wechselnden historischen Bedingungen durch Formen ausgedrückt werden. Indem wir das tun, unterwerfen wir unsere praktische Erfahrung einem berichtigenden Prinzip, das man die Stilgeschichte nennen könnte» (Panofsky 1979: 217). Dass es sich hier um einen Erkenntnisprozess handelt, in dem sich, wie Panofsky (1979a: 200) sagt, Erkenntniswerkzeug und Erkenntnisgegenstand wechselseitig bewahrheiten müssen, hat gelegentlich zum Vorwurf des Zirkelschlusses geführt: dass man das Formenrepertoire zuerst erschliesse, bevor man es als Kriterium der richtigen Deutung etabliert. Diese Art Zirkelhaftigkeit begleitet aber die gesamte ikonographische Deutungsarbeit, zumal dann, wenn sie, wie gerade in vielen neueren Untersuchungen, Bedeutungen aus den Beziehungen der Zeichen untereinander und zu anderen kulturellen Äusserungen erschliessen will, die sich durch direkte Aussagen nicht mehr stützen lassen.

Nicht, dass solche expliziten Aussagen prinzipiell überhaupt nicht zu erwarten wären, wie manchmal noch vor wenigen Jahrzehnten in einer gewissen naiven Überheblichkeit vorausgesetzt wurde: «Diese Zusammenstellung zu einer geordneten Einheit ihres Geisteslebens müssen *wir* besorgen, ebenso wie die Fixierung ihrer Grammatik und des Wörterbuches. Aber durch ständiges Nachkontrollieren der Tatsachen, die immer nur zerstreut und zusammenhanglos geboten werden, gelangt man doch zuguterletzt zu einem einigermassen wahrheitsgetreuen Bild» (Laufer bei Fischer 1965: 307). Doch abgesehen von den Fällen, in denen das Wissen um die – wie sie dann heissen – *wirklichen* Bedeutungen esoterisch ist, und in denen u.U. quasi-offiziell verschiedene Bedeutungsschichten existieren, die den fortschreitenden Graden der Einweihung entsprechen, können explizite Aussagen auch durch eine Angst verhindert werden, das intuitive Erfassen der Fülle der Bedeutungen, wie es sich aus langer Erfahrung ergibt, werde durch ein zu grosses Mass an Verbalisierung profaniert. Anthony Forge (1979: 285) hat gerade auf diese Angst eindrücklich hingewiesen: «But there is a more important aspect to this question. Basically, if they could and did make explicit the meanings, the systems would no longer work – the extra emotional charge received in creation and beholding in the ceremonial context

would be dissipated in a conscious decoding of a visual message. The style would become allegorical in the worst way: it would lose all charges of sacredness and power. Any member of a culture who, fully socialized and possessing all the data, worked out the system and discovered the structures (and I have little doubt that many of them could do it) would be cutting himself off from his culture by the process. I suspect that at least some of my informants were aware of this.» Nicht nur der Grad von Mitteilungsbereitschaft zieht expliziten Aussagen zur Ikonographie Grenzen, sondern auch die individuelle Kompetenz. Darauf hinzuweisen erübrigt sich eigentlich, seit andere Gesellschaften nicht mehr als undifferenzierte Kollektive betrachtet werden, bei denen man die Aussagen einzelner mit der Formel «die Eingeborenen sagen» referieren zu können meinte. Es genügt, auf historische Analogien hinzuweisen: auch im Mittelalter reichte das Verständnis der Bilder von der schlichten Seele, die die Biblia pauperum diachronisch als Bericht vom Heilsgeschehen las, bis zu den geschulten Klerikern, denen sich in synchronischer Betrachtung der Bilder einer Sequenz ganze theologische Konzeptionen erschlossen.

V

Der Teil der Ikonographie, der sich auf unmittelbar Erkennbares und auf direkte Aussagen stützt, bleibt unabdingbare Voraussetzung auch jener Deutungsversuche, die seit längerem im Vordergrund des theoretischen Interesses stehen und Verfahren anwenden, die in starkem Mass von der Linguistik angeregt sind und sich teilweise auch ihrer Terminologie bedienen. Sicher antworten diese Versuche auch auf die unbefriedigenden Resultate der Ikonographie im ethnographischen Kontext, die mit der Sammlung von Identifikationen des Bezeichneten und der Zusammenstellung von Aussagen sich erreichen liessen. Bezeichnenderweise hat sich die Ikonographie im Kontext der europäischen Kunstgeschichte längst vor der Anwendung jener Verfahren und ohne sie mit bedeutenden Resultaten entwickelt, man denke nur an Emile Mâle, Aby Warburg, Erwin Panofsky usw., und die gemeinten Verfahren spielen dort auch in der Gegenwart nicht dieselbe Rolle wie in der ethnologischen Kunstforschung.

Folgen wir Roland Barthes (1969: 38), so bedeutet der Rekurs auf jene Verfahren den Wechsel von einem vorherrschenden Interesse am Bezeichneten zu einem an der Beziehung der Zeichen untereinander: «Der Strukturalismus insbesondere kann historisch definiert werden als der Übergang vom Symbolbewusstsein zum Paradigmabewusstsein; es gibt eine Geschichte des Zeichens, die die Geschichte der Arten seines Bewusstseins ist.»

Für das vorherrschende Interesse am Bezeichneten gebraucht Barthes den Terminus Symbolbewusstsein, wobei der Symbolbegriff hier nicht der der Semiotik ist als eines Zeichens, insofern sein Objektbezug auf Konvention beruht, sondern der traditionelle emphatische als eines Zeichens, das eine Fülle und eine Tiefe an Bedeutungen erschliesst. In Wirklichkeit, so Barthes (1969: 39), sei «für das Symbolbewusstsein das Symbol viel weniger eine (kodifizierte) Kommunikationsform» als «ein (affektives) Instrument der Teilhabe.» Dieses Symbolbewusstsein ist es z.B., das bei den alten Männern in Neuguinea vorausgesetzt werden muss, von denen Forge in der zitierten Passage gesprochen hat, und auf das die Ausdrücke

«*extra emotional charge*», «*sacredness*» und «*power*» zutreffen. Symbole, die eine Fülle von Bedeutungen haben, können beispielsweise auch die Malagan in Neuirland sein, und es ist sozusagen die Verführung durch die Auffassung seiner Gewährsleute, wenn William C. Groves (1936/7: 237) die Malagan-Institution als *raison d'être* der neuirländischen Kultur bezeichnet hat. Betrachtet man ein Malagan in diesem Sinne, so dominiert die indexikalische Funktion in dem, was das Malagan evoziert, und die symbolische unter dem Aspekt, was es alles beinhaltet, während die ikonische nur eine untergeordnete Rolle spielt. Das Malagan ist Symbol für historische Reminiszenzen, Kontinuität der Gruppen und ihrer Beziehungen, Legitimität von Ansprüchen, wirtschaftliche Leistungsfähigkeit, Prestige usw. Dies alles macht seine Bedeutung aus, und zwar in den Augen der Neuirländer selber. Die Bedeutung der Bilder an sich ist nur ein Teilaspekt und keineswegs der, auf den Neuirländer zuerst zu sprechen kämen. Ikonographie ist nicht gleichzusetzen mit dem Studium der gesamten Bedeutung eines visuellen Zeichens. Sie ist nur ein Teil einer Semiotik der visuellen Zeichen.

Die Untersuchung der formalen Beziehungen der Zeichen untereinander geht von der Voraussetzung aus, dass die Zeichen ihre Bedeutung nicht nur aus der Verbindung von Zeichen und Bezeichnetem erhalten, sondern ebenso von dem Verhältnis der Zeichen untereinander. Das ist, mit linguistischen Termini benannt, entweder eine syntagmatische Beziehung (wie eine Kette von Wörtern, die nach Regeln zu Phrasen und Sätzen zusammengefügt sind) oder eine paradigmatische Beziehung (wie die einer Reihe von Wörtern, die systematisch nach Übereinstimmungen und Differenzen zusammenhängen und klassifiziert werden können; sie können sich an bestimmten Positionen einer syntagmatischen Kette vertreten). Da die Bedeutung eines Zeichens auch auf der Ebene der Beziehung untereinander gesucht werden muss, kommt es nicht so sehr auf die zweiseitige Entsprechung an wie auf die Homologien, die Strukturgleichheiten, die zwischen den Beziehungen herrschen. Das war das Verfahren, das Lévi-Strauss z.B. auf den Totemismus angewendet hat, so dass er an der Stelle einer vergeblich gesuchten kausalen Erklärung der Verbindung bestimmter Clans mit bestimmten Tierarten ein Ordnungssystem fand, das auf den homologen Beziehungen bestimmter Species untereinander, der Clans untereinander und der Clans und Species beruhte.

Durch die Untersuchung der Beziehungen der visuellen Zeichen untereinander zeigt sich auch, ob eine Kultur sie als ein Bedeutungssystem sui generis verwendet neben anderen wie dem der Sprache, also als eine andere Sprache mit ihrer eigenen «Grammatik». «Any systematic symbolism must be at the level of the relation between symbols, and at this level may not be consciously perceived by either the artist or the beholder. For this sort of analysis the overt meaning of any symbol is not of great importance. What matters is the arrangement of symbols and the significance of that arrangement» (Forge 1971: 297). Von den Gemälden der Abelam, Neuguinea, die diese Voraussetzung erfüllen, heisst es: «It seems to me that Abelam painting could be regarded as a form of language operating on its own rules and communicating things that are not communicable by other methods» (Forge 1970: 288). Sicher sind die verschiedenen Bedeutungssysteme, z.B. Musik, Sprache, visuelle Zeichen, Sozialordnungen usw., in der Realität in ihren Mitteilungen weitgehend voneinander unabhängig. Wenn ein Schild einen von einer hinreichend grossen Zahl von Menschen eindeutig erkennbaren graphischen Hinweis gibt, wäre seine verbale Wiederholung redundant. Theoretisch ist jedoch noch weiter zu fragen, ob die vollständige

Übersetzbarkeit der Mitteilung aus einem Bedeutungssystem in ein anderes prinzipiell unmöglich ist. Dann wären auch der Ikonographie a priori Grenzen gezogen. Visuelle Zeichen sind reale Objekte, und der ikonische Objektbezug kann an ihnen nicht getilgt werden. Das Objekthafte bleibt an ihnen selbst dann erhalten, wenn sie als imaginäre Bilder existieren. Sie lassen sich nicht vollständig «wegbeschreiben», in verbale Mitteilung auflösen – eine triviale Feststellung. Die visuellen Zeichen haben als System von Bedeutungen gegenüber anderen Systemen von Bedeutungen, zumal dem der Sprache – so wie stets Interdependenzen vorhanden und Übersetzungen möglich sind –, dennoch auch ihre Autonomie. «This is somewhat contrary to the expectation of Barthes (...)[6] who contended that collections of objects can enjoy the status of systems only insofar as they pass through the relay of language, thereby inverting Saussure's original declaration that linguistics is only a part of the general science of signs that is semiology. However, the work of Forge, Stratherns, Humphrey and Ardener (...)[7] indicate that natural and culturally-produced objects can be articulated into semiological systems whose signifieds can exist independently of language» (Neich 1984: 31).

Wenn die visuellen Zeichen ein Bedeutungssystem sui generis bilden, ist ein jeweils charakteristisches Repertoire an Formen (entsprechend der Phonetik im Sprachlichen), an Zeichen (entsprechend dem Vokabular) und an Kombinationsregeln (entsprechend der Grammatik) zu erwarten. Die Sandzeichnungen der Walbiri kommen mit einem relativ begrenzten Bestand an Grundformen aus: Strichen, Kreisen, Halbkreisen, Punkten, Wellenlinien usw. Sie werden nach gewissen Grundmustern, bei denen Munn (1973) Kernzeichen und angefügte Zeichen unterscheidet, zusammengefügt. Da die Zahl der Bedeutungen die Zahl der möglichen Formen um ein Vielfaches überschreitet, ist das System auf die Intervention eines anderen Systems, der Sprache, angewiesen. Diese Intervention gilt übrigens allein der Auswahl aus paradigmatischen Reihen, nicht der Definition der Zeichen als konventionelle, wie man wegen der Einfachheit der Zeichen vielleicht vermuten könnte. Denn in einem Nachtrag zu Munns Studie haben Dubinskas und Traweek (1984) die Bildhaftigkeit dieser Zeichen herausgearbeitet und damit einmal mehr deutlich gemacht, welche Rolle Boden und Land im Denken der Aborigines spielen. Die Zeichen sind nichts anderes als die Spuren, die im Boden hinterlassen werden. (Ein

[6] Vgl. Barthes (1988: 187): «Aber wie verleihen die Menschen den Dingen Sinn, die keine Laute sind? Vor dieser Aufgabe stehen derzeit die Forscher. Dafür, dass sie noch keine entscheidenden Schritte zurückgelegt haben, gibt es mehrere Gründe: zunächst, weil man auf dieser Ebene nur äusserst rudimentäre Codes untersucht hat, die soziologisch nicht von Belang sind, wie etwa die Verkehrsregeln; dann *weil alles, was in der Welt mehr oder weniger bedeutet, immer mit Sprache vermengt ist*: es gibt keine signifikanten Objektsysteme im Reinzustand; *die Sprache greift immer als Relais an*, namentlich in Bildersystemen wie Titeln, Bildunterschriften und Artikeln (...)» (Heraushebung D. H.). Vgl. zu Barthes' Position Calvet 1974, der auch eine prononcierte Stelle aus Barthes' *Éléments de sémiologie* zitiert: «Il faut, en somme, admettre dès maintenant la possibilité de renverser un jour la proposition de Saussure: la linguistique n'est pas une partie, même privilégiée, de la science générale des signes, c'est la sémiologie qui est une partie de la linguistique» (Calvet 1974: 24). Vgl. dagegen Barthes' kleine Betrachtung *Ohne Sprache* (1981: 22-23).

[7] Es sei auf die verhältnismässig umfassende Bibliographie bei Neich (1984: 36-42) hingewiesen.

mit verschränkten Beinen sitzender Mensch hinterlässt einen Kreis, ebenso ein in den Boden gesteckter Stock, während ein liegender Stock einen Strich hinterlässt, usw.).

Formenrepertoire und Kombinationsregeln bestimmen den Stil der visuellen Darstellungen, sie schränken die Darstellungsmöglichkeiten ein. Das ist der Preis, der für den Gewinn einer Bedeutung gezahlt werden muss, die über das unwiederholbar Individuelle und Momentane hinausgeht, also nicht zuletzt in der Mitteilbarkeit selber liegt: dass die Träger einer Kultur sich in der Auswahl eines begrenzten Repertoires an Formen und Regeln die Möglichkeit der Übermittlung und des Verstehens von Bedeutungen schaffen, dabei sich zugleich ihrer kulturellen Identität innewerdend. Die Auswahl von Formen und Kombinationsmöglichkeiten, der Symmetrie und Asymmetrie, der Proportionen, der Verteilungen über den Raum usw. gewinnt an sich eine Bedeutung, zumal wenn man sie zu den anderen Bedeutungssystemen einer Kultur in Beziehung setzt. Auch die Formen und formalen Verhältnisse selbst haben eine semiotische, Panofsky hätte wohl gesagt: ikonologische Dimension. Sie sind, um in seiner Diktion zu bleiben, Aussagen über das Weltverhältnis einer Epoche bzw. einer Kultur. Am ethnographischen Material wird wohl eher deutlich, dass Form- und Bedeutungsanalyse nicht so beziehungslos nebeneinander stehen, wie es durch gewisse Frontenbildungen in der europäischen Kunstgeschichte einmal suggeriert worden ist.

Jede Realisierung eines Zeichens stellt eine Auswahl dar. Mit linguistischen Termini kann man daher unterscheiden zwischen den aktualisierten visuellen Zeichen als «*parole*» einerseits und der Gesamtheit der Zeichen und Regeln, «*langue*», andererseits. Für die Ikonographie erlaubt diese Unterscheidung Aussagen über die Rigidität oder Toleranz in Auswahl und Kombination der Zeichen, also auch über den Gestaltungsspielraum der Künstler oder ihrer Auftraggeber; über Tendenzen und Moden, grössere und geringere Relevanz von Zeichen und Bildthemen, nicht zuletzt auch über den Grad der Veränderungs- und Anpassungsfähigkeit einer gestalterischen Tradition. Denn nicht nur setzt die «Sprache» die Differenzen in der Realisierung, die Realisierungen können auch Repertoire und Regelwerk differenzieren. Eine Tatanua-Maske wird in Neuirland noch immer als derselbe ikonographische Typos identifiziert wie vor 100 Jahren, obwohl sie sich oft genug schon in Aussehen und Machart von den damaligen Tatanua unterscheidet. Neue Objekte werden eingeführt und in bestimmten Positionen der syntagmatischen Beziehung eingesetzt, wodurch ein Licht auf die ihnen zugedachte Rolle fällt. Um 1900 z. B. tauchen Malaganfiguren auf, die einen Gürtel mit Koppelschloss tragen wie die damaligen Polizeisoldaten. Sie treten zu den herkömmlichen Insignien eines «*bikman*» (Kapkap, Armringen usw.) hinzu. Tatsächlich dienten ja von der Kolonialmacht verliehene Ämter und Würden als Bausteine einer *bikman*-Karriere.

Zeichen und Zeichenkombinationen werden ferner durch die Möglichkeiten definiert, die durch ihre Realisierung ausgeschlossen sind, denn sie korrespondieren durch Übereinstimmung und Differenz mit den anderen Gliedern ihrer paradigmatischen Reihe. Sie finden sich aber auch als Elemente einer syntagmatischen Struktur, die anderen homolog sind. Neich (1982) hat für den Festschmuck der Bewohner des Mount-Hagen-Gebietes (Papua New Guinea) die Bedeutungen der unterschiedlichen Formen nach paradigmatischer und syntagmatischer Ebene angeordnet. In der Reihe der Festteilnehmer stehen, in den Austauschvorgängen «Geber» und «Empfänger» einander gegenüber. Dem entspricht in der Reihe des Federschmucks der Gegensatz zwischen den blauen Federn des *Koiwal* für den Geber und

denen des *Sicklebill* für den Empfänger. Auch der übrige Schmuck lässt sich entsprechend in Schmucktypenreihen ordnen. Neich kommentiert, dass die Position des Federschmucks in der Kombinationsformel des Körperschmucks an sich nicht so wichtig sein mag wie das kontrastierende Nebeneinander des Federschmucks von «Geber» und «Empfänger». Erst die Differenz macht den eigentlichen Wert aus, nämlich den des Prestiges. Dieser Wert, der auf beiden Ebenen, der syntagmatischen und assoziativen (paradigmatischen), hervorgebracht werde, sei von vitaler Bedeutung. Bekannt ist das Gedankenexperiment von C. Lévi-Strauss (1977) angesichts einer Maske der Nordwestküsten-Indianer, die einen herabgeklappten Unterkiefer hat, eine lang heraushängende Zunge, volle Wangen, röhrenartig hervortretende Augen und eine insgesamt Helligkeit betonende Erscheinung. Er hat aus diesem Maskentypos das Gegenteil konstruiert: «Angenommen, es gäbe einen Maskentypus, der zu dem *Swaihwé* in einem Gegensatz- und Korrelationsverhältnis stünde, dann müsste man, wenn man den letzteren kennt, seine Eigentümlichkeiten aus denen ableiten können, die uns dazu gedient haben, den ersten zu beschreiben. Wagen wir den Versuch. Durch ihr Zubehör und ihr Kostüm zeigt die *Swaihwé*-Maske eine Affinität zur weissen Farbe. Die andere wird also schwarz sein oder eine Affinität zu dunklen Tönen aufweisen. Die *Swaihwé*-Maske und ihr Kostüm sind mit Federn geschmückt; falls die andere Maske Schmuck tierischen Ursprungs trägt, müsste er aus Haaren bestehen. Die *Swaihwé*-Maske hat hervortretende Augen; die Augen der anderen Maske werden demnach tief liegen. Die *Swaihwé*-Maske hat einen weit offen stehenden Mund, einen nach unter geklappten Unterkiefer, aus dem eine riesige Zunge heraushängt; beim anderen Typus müsste die Form des Mundes so beschaffen sein, dass sich dieser Körperteil unmöglich zeigen kann (...). Nun reicht es aber schon aus, dass wir die Voraussetzungen, denen diese Maske genügen müsste, *a priori* benannt haben, um ihre reale Existenz zu erkennen. Anhand rein formaler Forderungen haben wir nämlich nichts anderes getan, als die sogenannte *Dzonokwa*-Maske mit all ihren plastischen Merkmalen zu beschreiben und zu restituieren, welche die Kwakiutl neben vielen anderen Masken besitzen, zu denen auch, vergessen wir es nicht, unter den (sic) Namen Xwéxwé die von den Salish entlehnte *Swaihwé*-Maske gehört» (Lévi-Strauss 1977: 56f.).

Die Komplementarität der Maskenformen findet ihre Entsprechung in Ursprungsmythen und funktionalen Rollen: «Wir erinnern uns, dass den Salish zufolge die Prototypen der *Swaihwé*-Masken vom Himmel oder aus dem Wasser kommen, d.h. von oben oder von unten. Die Menschenfresser und Menschenfresserinnen, Prototypen der *Dzonokwa*-Masken, stammen, so sagten wir, aus den Bergen oder aus dem Wald, also aus der Ferne. Funktional gesehen, stellen die *Swaihwé*-Masken die Vorfahren dar, welche die höchsten Linien gegründet haben: sie verkörpern die soziale Ordnung, im Gegensatz zu den *Dzonokwa*, die asoziale Geister, keine Vorfahren sind – der Definition nach Erzeuger von Generationen, die ihnen folgen –, sondern Räuber und Räuberinnen von Kindern, die diese Ahnenfolge verhindern» (Lévi-Strauss 1977: 58 f.).

Im mittleren Neuirland gibt es einen eigentümlichen Ritualaufbau, den Abschnitt eines Baumstamms, der mit dem Wurzelwerk nach oben in den Boden gesteckt ist. Er wird zum grossen Abschlussfest der Gedenkzeit an einen oder mehrere Verstorbene errichtet. Auf der Plattform tanzt ein junger Mann, der am Anfang einer Karriere als *bikman* steht. Um den Baumstamm herum sitzen junge heiratsfähige Mädchen auf Astgabeln, die ebenfalls in den Boden gesteckt sind. Diesen Baum, *a kamba*, hat schon

Augustin Krämer 1909 gesehen und als «Wurzeltisch» beschrieben, ohne ihn deuten zu können (Krämer 1925: 55 f.). Roy Wagner (1987), der bei den Barok in dieser Region 1979 Feldforschung durchgeführt hat, hat einen Deutungsversuch veröffentlicht, der sich auf Transformationen stützt, die *a kamba* und Männerhof verbinden. Es ist ja auch das Gebiet von Neuirland, in dem es in den Dörfern den Moieties gehörende Männerhöfe gibt, umfriedet mit niedrigen Steinmauern mit einer grossen Astgabel als Einstieg. Das Männerhaus steht in der Mitte des Hofes. Dessen vorderer Teil, zwischen Einsteiggabel und Haus, dient als Platz für die Feste; hier laufen Sitzbänke an der Mauer entlang und stehen Nahrungsmittelplattformen, hier werden die Schweine geschlachtet. Der Hofteil hinter dem Haus ist der Begräbnisplatz für die Verstorbenen der matrilinearen Moiety. Der Hof ist also Behälter für Fest und Grab, für ein Hervorholen und ein Einschliessen; die Barok vergleichen den Männerhof auch mit einem Baum, dessen Wurzelwerk dem rückwärtigen Sektor, also dem der Ahnen, und dessen Wipfel dem vorderen Sektor entspricht. In der Gestalt des Männerhofs und seiner Metapher drückt sich die normale Ordnung der Dinge aus. Der *kamba*-Baum stellt diese nun wortwörtlich auf den Kopf. Der Wurzelstock ist oben, der Wipfel in der Erde, das Eingeschlossene liegt zutage, das zutage Liegende ist eingeschlossen. Im Wurzelwerk, eigentlich dem Bereich der Ahnen, findet das Fest statt, werden Schweine geschlachtet, tanzt der Neophyt. Der *kamba* ist ausserhalb des Männerhofes aufgestellt inmitten des Festes, d.h. nicht mehr enthält der Baum / der Männerhof das Fest, sondern dieses jenen. Die Umkehrung erfolgt noch in weiteren Details, ist auch eine Umkehrung des Geschlechterverhältnisses. An der Stelle der mythischen Ahnfrau der Moiety steht ein Mann. Die Mädchen um den Baum «hängen» an den (imaginären) aus dem Boden herauskommenden Ästen des Baums, während die Metapher des Normalen die Männer die Früchte des Baums sein lässt, d.h. die Früchte der Lineage, die in andere Linien hineinheiraten und die Rolle der Nährenden übernehmen.

Roy Wagner zieht noch weitere Konsequenzen. Wenn die Ordnungskategorien der sozialen Welt in ihr Gegenteil verkehrt werden können, sind sie nicht der Grund für deren Aufrechterhaltung, sondern illusionäre Vorstellungen. Der *kamba*-Baum ist «the revelation of a transcendental power *over* society, rather than a statement of the things society is about, its principles, forces, ideals, or goals» (Wagner 1987: 62). Es ist die Macht, die die Bedeutung der Bilder transformieren kann. Es gibt bei den Barok einen Ausdruck, der besagt, dass die Figur-Erdboden-Umkehrung der Weg ist, «auf dem Macht in Kunst übertragen wird.» Es handelt sich also um, wie Wagner (1987: 62) schreibt, das Bild einer Transformation, das geformt wird durch die Transformation eines Bildes.

VI

Soll man die Aufgabe der Ikonographie beschreiben, könnte man sich an den ersten Teil des Begriffs halten und diese Aufgabe aus der Definition eines Icon in der Semiotik ableiten, einer Definition, die zugleich zureicht, Ikonographie von anderen Bereichen der Semiotik abzugrenzen: «Icon (...) im Objektbezug das Zeichen einer Qualität oder Eigenschaft, das ein Objekt bezeichnet, indem es das Objekt abbildet, imitiert, weil es gewisse Merkmale (mindestens ein Merkmal) mit dem Objekt gemeinsam hat. Icone sind zum Beispiel Bilder, Muster, Strukturen, Modelle,

Schemata (...)» «Da iconische Zeichen unmittelbar wahrgenommen und verstanden werden, sind sie unmittelbar kommunikativ» (Bense u. Walther 1973: 38 f.). Der letzten Feststellung wäre allerdings ein «der Möglichkeit nach» hinzuzufügen oder der Zusatz: für eine göttliche Intelligenz, die alle denkbaren ikonischen Zeichen überblickt, also auch die, die den normalen Intelligenzen der Sterblichen durch zeitliche oder kulturelle Ferne entrückt und keineswegs unmittelbar kommunikativ sind. Dass sie das nicht sind, begründet den Sonderfall ikonographischer Deutungsarbeit im ethnographischen Kontext, für den nicht Unmittelbarkeit, sondern Vermittlung Voraussetzung, Problem und Maxime ist. «Da das Icon ferner die Eigenschaft eines Objektes oder einer Objektart bezeichnet, ist seine Existenz nicht an ein bestimmtes Objekt gebunden, sondern bleibt ein Icon, auch wenn es kein reales Objekt mit dieser Eigenschaft gibt (z.B. die Skulptur eines Zentauren)» (Bense u. Walther 1973: 38f.).

Der Gegenstand der Ikonographie sind die Imagines, ob sie materialisiert sind oder nicht. Man hat ihr schon früh vorgeworfen, sie führe nicht zur Kunst, sondern zur Kulturgeschichte, Weltanschauungsanalyse, oder wie immer man das nannte. In der Tat bleibt ihre Beziehung zum Begriff des Kunstwerks problematisch. Kunst taucht als ein möglicher unter ihren Gegenständen auf.

Literaturverzeichnis

BARTHES Roland
1969. *Literatur oder Geschichte*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
1981. *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
1983. *Elemente der Semiologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
1988. *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

BENSE Max und Elisabeth WALTHER
1973. *Wörterbuch der Semiotik*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

CALVET Louis-Jean
1974. «Une sémiologie politique». *L'ARC* 56, p. 25-29.

DUBINSKAS Frank A. and Sharon TRAWEEK
1984. «Closer to the Ground: A Reinterpretation of Walbiri Iconography». *Man*, n.s. 19, p. 15-30.

FISCHER Hans
1965. *Studien über Seelenvorstellungen in Ozeanien*. München: Renner.

FORGE Anthony
1970. «Learning to See in New Guinea», in: MAYER Philip (ed.), *Socialisation. The Approach from Social Anthropology*. London: Tavistock Publications, p. 269-291.
1971. «Art and Environment in the Sepik», in: JOPLING Carol F. (ed.), *Art and Aesthetics in Primitive Societies*. New York: Dutton, p. 290-314.

1973. «Style and Meaning in Sepik Art», in: FORGE Anthony (ed.), *Primitive Art and Society*. London, New York: Oxford University Press, p. 169-192.
1979. «The Problem of Meaning in Art», in: MEAD Sidney M. (ed.), *Exploring the Visual Art of Oceania*. Honolulu: The University Press of Hawaii, p. 278-286.

GROVES William C.
1936/7. «Secret Beliefs and Practices in New Ireland». *Oceania* 7, p. 220-245.

KRÄMER Augustin
1925. *Die Málanggane von Tombára*. München: Georg Müller.

LAYTON Robert
1985. «The Cultural Context of Hunter-Gatherer Rock Art». *Man*, n.s. 20, p. 434-453.

LÉVI-STRAUSS Claude
1967. «Die Zweiteilung der Darstellung in der Kunst Asiens und Amerikas», in: LÉVI-STRAUSS, Claude: *Strukturale Anthropologie* (I.). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 267-291.
1977. *Der Weg der Masken*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

MÂLE Emile
(1898) 1907. *Die kirchliche Kunst des XIII. Jahrhunderts in Frankreich. Studie über die Ikonographie des Mittelalters und ihre Quellen*. Strassburg: Heitz. [Deutsch von L. Zuckermandel].

MUNN Nancy D.
1973. *Walbiri Iconography. Graphic Representation and Cultural Symbolism in a Central Australian Society*. Ithaca and London: Cornell University Press.

NEICH Roger
1982. «A Semiological Analysis of Self-Decoration in Mount Hagen, New Guinea», in: ROSSI, Ino and Contributors: *The Logic of Culture. Advances in Structural Theory and Methods*. London: Tavistock, p. 214-231.
1984. «Some Recent Developments in the Anthropology of the Visual Arts». (1982) *Pacific Arts Newsletter* No. 19, p. 24-42.

NEVERMANN Hans
1940. «Totenfeiern und Malagane von Nord-Neumecklenburg. Nach Aufzeichnungen von E. Walden bearb. v. Hans Nevermann». *Zeitschrift für Ethnologie* 72, S. 11-38.

PANOFSKY Erwin
1932. «Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst». *Logos* 21, S. 103-119.
1939. «Introductory». *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Oxford University Press.
1955. *Meaning in the Visual Arts*. Garden City, N.Y.: Doubleday.

PANOFSKY Erwin
1979. «Ikonographie und Ikonologie», in: KAEMMERLING Ekkehard (Hrsg.), *Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme*. Köln: DuMont, S. 207-225.
1979a. «Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst», in: KAEMMERLING Ekkehard (Hrsg.), *Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme*. Köln: DuMont, S. 185-206.

REDFIELD Robert
1959. «Art and Icon», in: REDFIELD Robert, Melville J. HERSKOVITS and Gordon F. EKHOLM, *Aspects of Primitive Art. New York*: The Museum of Primitive Art, p. 12-40.

SILVER Harry
1979. «Ethnoart». *Annual Review of Anthropology* 8, p. 267-307.

TURNER Victor
1967. *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca and London: Cornell University Press.

WAGNER Roy
1987. «Figure-Ground Reversal Among the Barok», in: LINCOLN Louise, *Assemblage of Spirits. Idea and Image in New Ireland*. New York: George Braziller, in association with The Minneapolis Institute of Arts, p. 56-62.

WAITE Deborah B.
1979. «Aspects of Style and Symbolism in the Art of the Solomon Islands», in: MEAD Sidney M. (ed.), *Exploring the Visual Art of Oceania*. Honolulu: The University Press of Hawaii, p. 238-264.