Zeitschrift: Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 55 (2001)

Heft: 4

Artikel: Zum Problem der "Bedeutung" in Interpretationen der Dekormotive der frühen chinesischen Bronzezeit

Autor: Schneiter, R. Daniel

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-147560

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: 12.07.2025

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

ZUM PROBLEM DER "BEDEUTUNG" IN INTERPRETATIONEN DER DEKORMOTIVE DER FRÜHEN CHINESISCHEN BRONZEZEIT

R. Daniel Schneiter, Universität Zürich

Bei der Beschäftigung mit dem Dekorvokabular auf Ritualgefässen der frühen chinesischen Bronzezeit (2. Hälfte 2. Jahrtausend v.u.Z.) können Form- und Stilanalysen wesentliche Erkenntnisse über die Entwicklung von Motiven mit ihren Veränderungen im Laufe der Zeit und durch ihre Vermittlung von einer Regionalkultur in eine andere bringen. Nun scheint aber die Beschränkung auf rein formale Aspekte unbefriedigend. Zum einen besitzen die betreffenden Motive (unter ihnen das so genannte *taotie*, manchmal auch "Monstermaske" genannt; Abb. 1 bis 4) eine ungeheure visuelle Kraft; zum anderen handelt es sich bei den Objekten, auf denen dieses Motive auftreten, um rituelle Objekte – Objekte die im Ahnen- und Grabkult verwendet wurden.[1] Deshalb setzt bei der Beschäftigung mit solchen Dekormotiven meist unmittelbar die Frage nach ihrer "Bedeutung" an – wobei damit in der Regel ein bestimmter Symbolgehalt als Ausdruck der Glaubensvorstellungen jener Zeit gemeint ist.

Ob es sinnvoll ist, solche Fragen zu stellen, ist aber auch schon in Zweifel gezogen worden – nicht zuletzt im Hinblick auf die äusserst rudimentäre Quellenlage bezüglich den Kulturen der frühen chinesischen Bronzezeit. Dabei erweist sich, dass das methodische Problem im Begriff der "Bedeutung" liegt. So differenziert Robert Bagley zwischen "(symbolischer) Bedeutung" (*meaning*) und "Bedeutsamkeit" (*significance*) und kommt in seinen Analysen zum *taotie* zum Schluss, dass sich das Vorhandensein dieses Motivs und seine formale Ausgestaltung ausreichend erklären lassen, ohne auf das Konzept einer symbolischen Bedeutung zurückgreifen zu müssen. Seine hauptsächliche Funktion hätte der Dekor darin erfüllt, dem Objekt, dem er aufliegt, – und damit auch dessen Besitzer – Wichtigkeit zu verleihen.[2] Auch andere Autoren haben

1 Für eine Einführung in die chinesische Bronzezeit s. BRINKER (1980).

2 BAGLEY (1987:19-21) und (1990).

versucht, sich in ihren Ausführungen auf die Funktion der Motive in spezifischen Kontexten zu konzentrieren.[3]

Abbildung 1: *Ding*, ausgegraben 1977 in Zhumazui, Kreis Liquan, Provinz Shaanxi. Frühe Bronzezeit, ca. 14. Jh. v.u.Z., Bronze, H. 88 cm. Zhaoling Museum, Liquan.

3 Z.B. RAWSON (1990) und KESNER (1991).

Abbildung 2: Detail aus Abb. 1.

So aufschlussreich die jeweiligen Erkenntnisse sein mögen, so bleiben sie auf einer theoretischen Ebene dennoch unbefriedigend, da sie nicht versuchen, die verschiedenen Funktionen systematisch in einen grösseren Kontext zu setzen. Ziel der nachfolgenden Ausführungen ist, eine allgemeine Theorie visueller Kommunikation zu skizzieren, welche verschiedene Methoden zur Interpretation von Ritualgefässen und ihren Dekormotiven in Bezug zueinander setzt. In Zentrum soll dabei die Frage stehen, wie sich "Bedeutung" visueller Elemente konstituiert, um in einem weiteren Schritt abzuklären, welche Methoden sinnvoll sein können, um unter einem historischen Blickwinkel "Bedeutungen" zu rekonstruieren.

In einem einfachen Modell kann jeder Kommunikationsprozess in fünf Elemente gegliedert werden: Produzent der Mitteilung – Sendegerät – Medium – Empfangsgerät – Rezipient der Mitteilung.[4] Gemäss diesem Modell besteht das Wesen der Kommunikation in der Überlieferung einer Mitteilung von einem Produzenten zu einem Rezipienten. In semiotischer Betrachtungsweise besteht

4 Für eine Einführung in kommunikationstheoretische Fragestellungen vgl. ECO (1972:45-144) und FASSLER (1997).

eine Mitteilung in einer Korrelation von Ausdrucksformen mit Inhaltsformen. Diese Korrelation beruht auf Kodes, die als Zeichensysteme beschrieben werden können.

Abbildung 3: *Ding*. Frühe Bronzezeit, frühes 11.–10. Jh. v.u.Z., Bronze, H. 57 cm. Museum Rietbert, Zürich.

Abbildung 4: Detail aus Abb. 3.

Da im Medium jedoch nur Ausdrucksformen manifest sein können, bedarf es einer doppelten Kodierungsarbeit: Auf Produzentenseite formt der Produzent die Information, die er mitteilen will, aufgrund der ihm zur Verfügung stehenden Kodes. Auf Rezipientenseite dekodiert der Rezipient die Information, welche er empfängt, aufgrund der *ihm* zur Verfügung stehenden Kodes. In dem Ausmass, in dem sich die jeweiligen Kodes decken, in dem Ausmass decken sich das, was der Produzent mitteilen möchte, mit dem, was der Rezipient als Mitteilung empfängt.[5]

Das, was der Rezipient mit einem Empfangsgerät empfängt, ist bloss eine Äusserung, die noch nicht inhaltlich gegliedert ist und deren Grenzen noch nicht festgelegt sind. Indem der Rezipient über eine Kompetenz verschiedener semiotischer Systeme sowie über eine Kompetenz, *welche* semiotischen Systeme sinnvoll auf eine Äusserung angewendet werden können, verfügt, interpretiert er die Äusserung – die genau dadurch zu einem inhaltlich geschlossenen Ganzen wird: zu einem Text.

Da es verschiedene Arten der Kommunikation gibt, stellt sich für eine Kommunikationstheorie die Frage, wie die verschiedenen Mitteilungsformen

5 Zum Problem, inwieweit Kommunikation überhaupt gelingen kann, vgl. den Überblick in FASSLER (1997:36-48).

(Textarten) klassifiziert werden können. Normalerweise werden Texte nach Art des Zeichensystems, das primär als relevant angesehen wird, um eine Äusserung zu interpretieren, unterschieden. So wird beispielsweise von sprachlichen, musikalischen, bildnerischen, architektonischen oder gestischen Texten gesprochen.

Unter einem systematischen Blickwinkel scheint mir eine solche Kategorisierung aber nicht nützlich: Zeichensysteme gibt es prinzipiell unendlich viele; deshalb ist es nicht möglich, eine abschliessende Aufzählung und Klassifikation solcher Zeichensysteme zu erreichen. Zudem ist im Medium, durch welches die Äusserung vermittelt wird, nicht festlegbar, durch welches Zeichensystem die Äusserung gemäss der Intention des Produzenten interpretiert werden soll. Deshalb kann jede Äusserung Grundlage für eine Vielzahl verschiedener Texte sein, je nachdem, welche Zeichensysteme der Rezipient für die Interpretation der Äusserung als relevant ansieht. Ein Vortrag kann demnach als sprachlicher oder als gestischer Text verstanden werden, er könnte aber (von jemandem, der den Kontext nicht standardmässig interpretiert) auch als musikalischer (eine singende Vortragsweise) oder als künstlerischer Text (eine Performance) verstanden werden.

Für eine systematische Kategorisierung verschiedener Kommunikationsarten möchte ich deshalb nicht auf die als primär interpretierten Zeichensysteme referieren, sondern auf den Kanal, über den die Äusserung emfpangen wird.[6] Die weitaus wichtigsten Kanäle sind der visuelle und der auditive, eine umfassende Kommunikationstheorie muss aber auch taktile, gustatorische und olfaktorische Kanäle berücksichtigen.

Visuell vermittelte Texte müssen weiter in aktionale und bildnerische Texte unterschieden werden. Diese Unterscheidung beruht auf der Tatsache, das visuelle Äusserungen in verschiedenen Substanzen realisiert sein können. Bei aktionalen Texten ist die Substanz bloss vorübergehender Träger der Ausdrucksform (z.B. Gesten, Film). Dagegen ist bei bildnerischen Texten die Ausdrucksform in einer spezifischen Substanz materiell fixiert worden (z.B. Bilder, Architektur, Plastik oder Gegenstände ganz im Allgemeinen): Die Ausdrucksform bleibt bestehen, auch nachdem die Botschaft produziert bzw. rezipiert worden ist. Unser Beispiel der frühbronzezeitlichen Ritualbronzen ist demnach als bildnerischer Text zu klassifizieren.

Diese Textarten-Klassifikation beruht auf dem *Prozess* der Vermittlung einer Mitteilung von einem Produzenten an einen Interpreten. Dass ein Kommunikationsprozess aber überhaupt stattfindet, beruht darauf, dass der Produzent

6 Dem entsprechen die sensoriellen Kanäle, die erwähnt sind in ECO (1973:50-51).

mit der Mitteilung einen *Zweck* beabsichtigt, wobei sich verschiedene Zwecke überlagern können. Durch diese Zweckbestimmung erhält die Mitteilung Funktionen zugewiesen. Ihren Zweck erreicht die Mitteilung, wenn der Rezipient diese Funktionen so interpretiert, wie der Produzent dies beabsichtigt hat – inwieweit eine Mitteilung ihr intendiertes Ziel auch erreicht, soll hier nicht untersucht werden.[7]

Bezogen auf bildnerische Texte soll hier vorgeschlagen werden, dass sie eine referentielle, emotionale, pragmatische, autopoietische und metakommunikative Funktion erfüllen können. Die "Bedeutung" eines Textes mag dabei definiert werden als die Gesamtheit aller Funktionen, welche der Text in einem spezifischen Kontext erfüllt. Alle diese fünf Funktionen können nebeneinander bestehen, obwohl normalerweise eine dieser Funktionen zu dominieren scheint. Bei der Analyse bildnerischer Texte ist es nun essentiell, diese verschiedenen Funktionen zu unterscheiden, da jede Funktion auf jeweils anderen Kompetenzen der Kommunikationspartner beruht und für deren Beschreibung auf jeweils andere Theorien und Erklärungsmodelle zurückgegriffen werden muss. Diese Hypothese beruht auf der Annahme, dass der menschliche Geist eine Anzahl verschiedener Kapazitäten besitzt, die miteinander interagieren, aber autonom aufgebaut sind.[8] Solch ein Ansatz hat sich in der Linguistik als sehr fruchtbar erwiesen;[9] er hilft auch zu einem besseren Verständnis, wie bildnerische Texte als Mittel der Kommunikation funktionieren.[10]

7 Vgl. Anm. 5.

8 Bei den für die einzelnen kommunikativen Funktionen relevanten mentalen Fähigkeiten würde es sich dabei um die (als autonom aufgebaut postulierten) Kapazitäten des Bezeichnens, Fühlens, Handelns, Vergleichens und Denkens handeln.

9 Vgl. hierzu etwa die zahlreichen Theorieentwürfe von Noam Chomsky (z.B. CHOMSKY 1986); diese Art der Linguistik muss eigentlich als Teilbereich der kognitiven Psychologie verstanden werden.

10 Die vorgeschlagene Klassifikation weicht nur in Nuancen von den Diskursfunktionen ab, die JAKOBSON (1963) in Bezug auf Sprache aufgestellt hat. Dieser Bezug auf Jakobson darf jedoch nicht dahin gehend verstanden werden, dass hier die Ansicht vertreten wird, dass bildnerische Kommunikation gleich strukturiert ist wie "Sprache"; vielmehr liegt dieser Klassifikation die Ansicht zugrunde, dass alle Kommunikationsarten prinzipiell die gleichen grundlegenden Funktionen aufweisen, wobei je nach Kommunikationskanal die Funktionen unterschiedliche Wichtigkeit haben (so kann Jakobsons phatische Funktion nur dann relevant sein, wenn die Substanz des Mediums abhängig ist von einem zeitlichen Kontinuum, in dem sie rezipiert wird – weshalb sie bei bildnerischen Texten nicht realisiert sein kann). Falls dieser generalisierende Ansatz sich als sinnvoll herausstellen sollte, dann darf es nicht erstaunen, dass diese grundlegenden Funktionen nicht nur zur Klassifikation von bildnerischen Texten (worunter auch geschriebene Sprache – also Schrift – fällt) dienen, sondern ebenso auf die von Jakobson im ursprünglichen Sinn verstandene "Sprache" – nämlich die

Im Folgenden sollen die fünf kommunikativen Funktionen bildnerischer Texte kurz beschrieben werden, wobei sie jeweils in Bezug zu der Dekodierungsarbeit auf Rezipientenseite gesetzt werden.

Die metakommunikative Funktion erfüllt sich darin, dass ein Rezipient durch die Zeichen, die er aufgrund der referentiellen Funktion als solche identifiziert, auf die Funktionsweise der Kommunikationsart (Texttyp), zu der die Zeichen gehören, aufmerksam wird. Im Bereich der bildnerischen Texte ist eine metakommunikative Funktion beispielsweise essentiell bei den Werken von M. C. Escher oder Josef Albers: Die Betrachtenden werden durch die unvereinbaren Widersprüchlichkeiten der gegenständlichen Lesarten darauf hingewiesen, dass sie nicht reale Gegenständen betrachten, sondern "bloss" ein Bild. Für Objekte der frühen chinesischen Bronzezeit scheint diese Funktion aber nicht relevant zu sein.

Die emotionale Funktion erfüllt sich darin, dass ein Text (oder Elemente des Textes) eine emotionale Reaktion im Rezipienten auslöst. Zur Beschreibung dieser Funktion muss man auf psychologische Erklärungsmuster zurückgreifen. Doch bei der genauen Analyse stellen sich rasch Schwierigkeiten ein. Obwohl wir immer wieder erfahren, wie stark Emotionen uns bewegen, so sind Emotionen doch nur sehr schwach intersubjektiv kodifiziert. So fehlen uns bei der sprachlichen Beschreibung oft die richtigen Worte und wir müssen auf metaphorische Ausdrücke ausweichen.

Obwohl die meisten emotionalen Kodes, die verantwortlich sind für die spezifische emotionale Art, in welcher wir auf bildnerische Texte reagieren, sehr persönlicher Natur sind, dürften gewisse psychische Verhaltensmuster auf anthropologischen Konstanten beruhen. Eine dieser anthropologischen Konstanten ist für Interpretationen des so genannten *taotie* – das oft als apotropäisches Symbol interpretiert wird – relevant. Das Konzept anthropologischer Konstanten muss hier jedoch strikt von einem sehr problematischen Konzept eines "natürlichen" oder "universalen Symbolismus" geschieden werden.[11] Wie unten in Bezug auf die referentielle Funktion gezeigt wird, ist Symbolismus eine konventionalisierte Bedeutung, die an eine spezifische Kultur gebunden ist. Da ein Symbol immer konventionell ist, kann es auch keine "natürlichen Symbole" geben.

---

gesprochene Sprache – bezogen werden können, wobei diese unter einem systematischen Blickwinkel auf einer ersten Ebene als auditive Textart zu bestimmen ist.

11 Vgl. auch BAGLEYS (1987:49-50, Anm. 47, und 1990:48-50) Kritik am Konzept des "natürlichen Symbolismus".

Beziehen wir uns auf das *taotie*, so müssen wir zwischen seiner psychologischen Kraft und seiner symbolischen Bedeutung unterscheiden. *Dass* ein Augenmotiv apotropäisch wirken kann, beruht auf der emotionalen Funktion der Darstellung, die psychologisch begründet werden muss. Dass ein Augenmotiv aber auch wirklich *apotropäisch* wirkt, ist dagegen eine konventionalisierte referentielle Bedeutung, die erst durch das kulturelle System festgelegt wird und die eine pragmatische Funktion erfüllen soll. Statt Unheil abzuwenden können Augenmotive genauso gut – und sogar sehr effizient – eingesetzt werden, um generell Aufmerksamkeit zu erregen.

Dass das Erregen von Aufmerksamkeit eine grundlegende psychische Reaktion auf Augenmotive darstellt, die meines Erachtens als anthropologische Konstante bezeichnet werden muss, belegen Studien zur Wahrnehmung von Säuglingen, in denen untersucht wurde, in welchem Alter Säuglinge auf welche Reize mit einem Lächeln reagieren.[12] Augen gehören offensichtlich zu den frühesten Elementen, die Säuglinge in ihrer Wahrnehmung der Welt identifizieren. Solche Studien erlauben meiner Ansicht nach den Schluss, dass die mächtige emotionale Wirkung von Augenmotiven eine anthropologische Konstante darstellt – ein Konstante, welche diese Motive so effizient machen, um Aufmerksamkeit zu erregen.

Die autopoietische Funktion[13] erfüllt sich darin, dass der Rezipient das, was er aufgrund der referentiellen Funktion als Zeichen identifiziert, allein aufgrund der Ausdrucksform des Zeichens beurteilt. Die Ausdrucksform selbst wird dadurch zum Zeichen in einem System formaler Erscheinungen. Wird ein Motiv in einer traditionellen Art gestaltet, so bringt genau diese Art zum Ausdruck, dass der Produzent des Textes sich in dieser Tradition verankert weiss – so wie ein bewusstes Verstossen gegen etablierte Gestaltungsprinzipien eine kreative Neuschöpfung des Produzenten erkennen lassen. Weiter erlaubt die Untersuchung der Einzelform auch Rückschlüsse auf den Produktionsprozess des Objekts (dies ist die oft wichtigste kommunikative Funktion beispielsweise bei der Schriftkunst).

Die autopoietische Funktion ist immer insofern kommunikativ, als sie einen Gestaltungswillen zum Ausdruck bringt. Um nun den Anteil eines Gestaltungswillens an der konkretisierten Formgestalt erfassen zu können,

12 LARGO (1993:62-63), der sich auf AHRENS (1954) stützt.

13 JAKOBSON (1963) bezeichnet seine entsprechende Kategorie als "ästhetische" Funktion. Auf den Versuch einer Definition des Begriffs Ästhetik soll hier aber verzichtet werden. Was mit diesem Begriff meistens abgedeckt wird, ist m.E. ein ideologisches System, das die verschiedenen kommunikativen Funktionen vermischt und deshalb zur unterscheidenden Analyse einzelner Funktionen nicht dienlich ist.

bedarf es Untersuchungen der verwendeten Technologien. Dass die Dekoreinheit auf vielen runden Dreifüssen (*ding*) der frühen Bronzezeit in analoger Gestaltung dreifach wiederholt ist, beruht darauf, dass der Gussmantel in drei gleich grosse Teile geteilt wurde. Durch die Breite der Gussformen ist also die Breite der Dekoreinheit definiert worden. Das häufigste Motiv dieser Dekoreinheit – das so genannte *taotie* – lässt in der frühen Phase der Bronzezeit in der Regel abgesehen vom Augenpaar kaum gegenständliche Elemente erkennen. Vermutlich ging es damals auch einzig darum, ein Augenpaar effektvoll darzustellen (die emotionale Funktion). Dass der Rest der Dekoreinheit nicht leer blieb, liesse sich in einer psychologischen Erklärung auf einen *horror vacui* bzw. einen *amor infiniti* zurückführen. Dass dazu die jeweils speziellen Formen von Voluten und Spiralen gewählt wurden, ist dagegen Ausdruck des Gestaltungswillens.

Ein solcher Gestaltungswille entsteht nun aber nie im kontextfreien Raum. Jede handwerkliche Technik ist beeinflusst von tradierten Gestaltungsmustern, die jede Generation ihren eigenen Bedürfnissen folgend anpasst. Wichtige Züge in der Entwicklungsgeschichte des *taotie* lassen sich unter einer solchen Sehweise erklären, wobei es sich zeigt, wie eng miteinander verbunden die verschiedenen kommunikativen Funktionen sind. Werden die abgeplattet ovalen Formen als Augen verstanden, dann können die Augen auch als Teil eines Gesichtes verstanden werden; und ein Gesicht kann dann als Teil eines ganzen Körpers verstanden werden. Das, was ursprünglich vielleicht "reine" ornamentale Form war (autopoietische Funktion), kann so plötzlich eine gegenständliche Lesart kriegen; und etabliert sich eine solche Lesart, dann werden die Formen entsprechend angepasst, um diese Vorstellung besser zum Ausdruck zu bringen. Eine Erklärung der Entwicklung des *taotie* könnte so ohne jede Bezugnahme zum kulturellen System erfolgen, sondern einzig auf einer Wechselwirkung zwischen psychologisch und technologisch beeinflussten Gestaltungsprinzipien einerseits und gegenständlichen Uminterpretationen einzelner formaler Elemente andererseits beruhen.[14] – Es ist offensichtlich, dass eine solche Beschreibung der Entwicklung des *taotie*-Motivs weitreichende Folgen für die Weise der ikonographischen Interpretation des Motivs mit sich bringt.

Die ikonographische Bedeutung nun gehört zur referentiellen Funktion, die sich darin erfüllt, dass der Rezipient eine Äusserung als eine gegliederte Ansammlung von Zeichen identifiziert (und sie damit interpretiert), indem er

14 Vgl. dazu BAGLEY (1987, 1990). Zur Entwicklung des *taotie* s. LOEHR (1953). – Loehrs Hypothesen wurden im Laufe der letzten Jahrzehnte durch neue archäologische Daten in ihren wesentlichen Grundzügen bestätigt. Vgl. hierzu auch BAGLEY (1999:146-155).

Formen des Ausdrucks mit Formen des Inhalts korreliert. Bei bildnerischen Texten, die als Darstellung eines anderen Gegenstandes interpretiert werden, beruht die Korrelation von Formen des Ausdrucks mit Formen des Inhalts auf einer ersten Ebene auf einem ikonischen Kode, der festlegt, was ein bildnerischer Text in einer gegenständlichen Lesart darstellt. Auf einer zweiten Ebene kann die Inhaltsform des ikonischen Zeichens zu einer Ausdrucksform des ikonographischen Zeichens werden, wobei die Korrelation von Ausdrucks- und Inhaltsform des ikonographischen Zeichens durch einen ikonographischen Kode festgelegt wird. Der ikonographische Kode kodifiziert damit jene zusätzlichen, kulturell bestimmten inhaltlichen Konzepte und Vorstellungen ("symbolischer Gehalt"), welche einem Gegenstand in einem bestimmten Kontext zukommen können.

Die Leistung des ikonischen Kodes – also die gegenständliche Lesart eines darstellenden bildnerischen Textes – wird meist als trivial angesehen, obwohl zwischen einem wahrgenommenen Objekt der Welt und einer Darstellung eines solchen Objekts (in einem anderen Objekt der Welt, welches als komplexer bildnerischen Text zu analysieren ist) eine unauflösbare Spannung besteht. Das Verhältnis der Ikonizität zwischen darstellendem und dargestelltem Objekt beruht nach Umberto Eco auf einem doppelten, äusserst komplexen Kodierungsprozess.[15] Demnach werden durch Erkennungskodes bestimmte Bedingungen der Wahrnehmung der Gegenstände der Welt selektioniert; und aufgrund eines ikonischen Kodes, der die Äquivalenz zwischen bestimmten gestalterischen Elementen und relevanten Merkmalen des Erkennungskodes festlegt, werden im ikonischen Zeichen einige dieser Wahrnehmungsbedingungen reproduziert.

Da wir uns im Alltag der Mechanismen unserer Wahrnehmung nicht bewusst sind, stellt sich das Problem der Konventionalität dessen, was wir wahrnehmen (was auf der Selektion relevanter Merkmale des Perzepts beruht), in der Regel nicht. Nichtgegenständliche Lesarten darstellender bildnerischer Texte (die Beschreibung von Linien, Flächen, Formen, Farben etc.) erscheinen deshalb als unproblematisch, weil in solchen Lesarten der Text ohne Interpretation durch einen ikonischen Kode gelesen wird.

Auch gegenständliche Lesarten bildnerischer Texte werden im Alltag oft unbewusst vollzogen. Da der diesem Prozess zugrunde liegende ikonische Kode selbst wiederum auf einem doppelten Kodierungsprozess beruht, stösst er aber nicht selten an seine Grenzen.[16] Die Gründe dafür können einerseits auf der

15 ECO (1972:200-214).

16 Zur Konventionalität von nachahmenden Kodes vgl. GOMBRICH (1956).

Ebene der erkennenden Wahrnehmung der gestalterischen Elemente liegen, andererseits auf der Ebene der Korrelation der erkannten gestalterischen Elemente mit dem Wahrnehmungsmodell eines Gegenstandes der Welt.

Auf der Ebene der erkennenden Wahrnehmung der gestalterischen Elemente liegt die Problematik darin begründet, dass die Selektion relevanter gestalterischer Elemente von Darstellungsgewohnheiten abhängig ist. Die Konventionalität dieser Selektion ist besonders ausgeprägt bei syntaktischen Aspekten des ikonischen Kodes: Gewisse ikonische Aussagen eines komplexen Textes werden nur durch die Struktur der einzelnen Elemente vermittelt. So muss beispielsweise ein bildnerischer Text eines Gemäldes vollkommen anders interpretiert werden, je nachdem, ob man ihm eine zentralperspektivische, eine parallelperspektivische oder eine kubistische syntaktische Ordnung unterlegt.

Auf der Ebene der Korrelation der erkannten gestalterischen Elemente mit dem Wahrnehmungsmodell von Objekten der Welt liegt das Problem darin begründet, dass der bildnerische Text in seinem Rezeptions-Kontext ohne weitere Informationen zuwenig eindeutig sein kann, damit der ikonische Kode eine Zuordnung erreichen könnte. Mittels Werktiteln oder erläuternden Kommentaren (also mit der Hilfe anderer Kodes) kann der Rezipient aber eventuell seinen ikonischen Kode erweitern und dadurch eine Korrelation zwischen gestalterischen Elementen und Wahrnehmungsbedinungen eines Gegenstands der Welt erreichen. Dieser Prozess liegt in seiner elementarsten Form den Bildrätseln in Kleinkinderzeitschriften zugrunde, bei denen eine aus wenigen Strichen bestehende Zeichnung mit der Frage "Was ist das?" kombiniert wird. Nach dem Lesen der meist versteckt angebrachten Auflösung ist die gegenständliche Interpretation der anfangs in der Regel unverständlichen Zeichnung klar geworden: es hat ein Lernprozess stattgefunden, in dem der ikonische Kode erweitert worden ist.

Dass der ikonische Kode konventioneller Natur ist, wird offensichtlich beim so genannten *taotie*. Wenn wir einmal annehmen, dass die Wahrnehmungs- und Erkennungskodes von uns modernen Menschen hinreichend ähnlich mit jenen von Personen der frühen Bronzezeit sind, so ist bei *taotie*-Darstellungen dennoch nicht offensichtlich, wie der ikonische Kode gegliedert ist. Je nach Interpretation des ikonischen Kodes kommt man beispielsweise bei manchen *taotie*-Darstellungen zu ganz anderen Schlüssen, ob zweimal entweder ein Maul in Profildarstellung oder ein frontales Maul ohne Unterkiefer dargestellt ist (meines Erachtens können formale Analysen zeigen, dass letztere Ansicht völlig unplausibel ist). Zudem können *taoties* manchmal je nach syntaktischer Ordnung, die man unterstellt, entweder als Darstellung eines einzelnen Wesens in Profilansicht, dessen Körper gleichsam zu beiden Seiten

ins Profil aufgespalten ist, oder als Darstellung zweier Wesen in Profilansicht, die mit dem Kopf aneinanderstossen, interpretiert werden. Zeitgenössische Quellen könnten dieses Dilemma lösen – da solche aber nicht vorhanden sind, können Hypothesen zum ikonischen Kode der frühen Bronzezeit und seinen Entwicklungsstufen einzig aufgrund von Analysen der Formen und ihrer Entwicklung gewonnen werden.[17]

Wenn aufgrund mangelnder Quellenlage bereits die Beschreibung des ikonischen Kodes Schwierigkeiten bereitet, so gilt das noch in viel grösserem Masse für den ikonographischen Kode. Da die Beschreibung der höchst komplexen und umfangreichen ikonographischen Kodes ein Wissen über das kulturelle System im weitesten Sinne bedingt, stösst man bei nichtliterarischen Kulturen, wie sie in der frühen Bronzezeit anzutreffen sind, rasch an Grenzen.

Ein grundlegendes Problem ist beispielsweise, dass wir beim so genannten *taotie* gar nicht wissen, ob es sich dabei um eine relevante Kategorie für die Leute von damals handelt. Diese Bezeichnung ist erst sehr viel später benutzt worden. Ist das, was *wir* als *taotie* bezeichen, wirklich ein einziges Motiv gewesen? Hatten die Personen damals vielleicht unterschiedliche Bezeichnungen, je nachdem, wie zum Beispiel die Formen der Hörner aussehen? Hatten sie vielleicht gar keinen eigenen Namen für dieses so genannten *taotie* – sprachen sie vielleicht einzig vom "Gesicht"? – Es gibt keinerlei Quellen, die darüber Aufschluss geben würden.[18]

Eine wesentliche ikonographische Aussage, die sich mit dem heutigen Wissen dennoch sehr gut begründen lässt, ist mit der pragmatischen Funktion verbunden. Diese Funktion erfüllt sich darin, dass der Text (oder Elemente des Textes) ein bestimmtes Verhalten des Rezipienten bewirkt. Die ikonographische Aussage des so genannten *taotie* wäre demnach, dass das Objekt, dem Dekor solcher Art aufliegt, als Ritualobjekt zu verstehen ist. (Diese Aussage kann ein Objekt nicht nur aufgrund spezifischen Dekors vermitteln, sondern auch aufgrund seines Materials, seiner Grösse oder durch das Anbringen einer Inschrift.) Die pragmatische Botschaft, die dadurch mitgeteilt werden soll, ist: Gewisse Handlungen von gewissen Personen sind adäquat für dieses Objekt – und andere Handlungen von anderen Personen sind nicht adäquat. Die genaue Bestimmung der pragmatischen Funktion bedarf deshalb einer Analyse des

17 Es ist dabei auch durchaus möglich, dass in einigen Regionen in einer späten Phase der frühen Bronzezeit ein Wechsel der syntaktischen Ordnung erfolgt sein könnte.

18 Versuche zur Klassifikation der verschiedenen Dekormotive nach Hornformen etc. und durch den Vergleich mit Zeichen der Orakelknochen- und Bronzeinschriften haben bisher keine schlüssigen Ergebnisse zu diesen Fragen liefern können. Vgl. etwa das monumentale Werk von HAYASHI (1986).

Handlungswissens, das immer auch mit sozialer Kompetenz verbunden ist. Auch wenn wir nie im Detail über die Abläufe in frühbronzezeitlichen Ritualen im Bild sein werden, so darf dennoch geschlossen werden, dass diese pragmatische Botschaft des Dekors essentiell gewesen ist für die Ritualgefässe der frühen Bronzezeit.

Wie wichtig die pragmatische Funktion als Teil der Mitteilung bildnerischer Texte ist, wird besonders deutlich bei religiösen Gegenständen, die in einer Handlung, die dadurch als Sakrileg aufgefasst wird, bewusst aus ihrem religiösen Kontext gerissen werden. Das Sakrileg besteht gerade darin, dass ein Objekt ein bestimmtes Verhalten nahezulegen scheint, gegen dieses aber in seinem aktualen Gebrauch bewusst verstossen wird.

Es wurde hier im Rahmen eines kommunikationstheoretischen Modells der Frage nachgegangen, wie sich "Bedeutung" von bildnerischen Texte konstituiert. Die Bedeutung eines Textes wäre demnach die Summe der Zwecke, die dem Text im Rahmen eines kommunikativen Kontextes zukommen. Diese kommunikativen Zwecke können verschiedenen Funktionen zugeordnet werden. Es wurde postuliert, dass fünf grundlegende Funktionen existieren, die alle miteinander verbunden sind, aber auf autonomen Kapazitäten des menschlichen Geists beruhen. Zur Analyse müssen diese verschiedenen Kapazitäten deshalb streng auseinander gehalten werden. Dieser Ansatz kann eingrenzen, auf welche Erklärungsmodelle man zurückgreifen muss, wenn eine Interpretation vorgebracht wird – und welche Aspekte der gesamten Aussage aufgrund der gewählten Erklärungsmodelle abgedeckt werden können. Ein solcher Ansatz ist deshalb einerseits hilfreich, um die Schwachpunkte bisheriger Interpretationen aufdecken zu können. Andererseits kann er dazu beitragen, dass zukünftige Interpretationen grössere Plausibilität beanspruchen können, indem sie die verschiedenen kommunikativen Funktionen als solche behandeln und voneinander abgrenzen.

Im Rahmen dieser Theorie werden die Botschaften von bildnerischen Texten mit dem Begriff der Funktion analysiert. Funktion als Verrichtung, die einem Teil im Rahmen eines Ganzen obliegt, ist immer ein relationaler Aspekt und vom Kommunikationskontext abhängig.[19] Zudem kann ein einzelner bildnerischer Text zusammen mit anderen bildnerischen Texten oder mit anderen Textarten einen komplexen Text bilden, wobei ein und demselben bildnerischen Text in unterschiedlichen Kontexten andere Funktionen zukommen können. Je nach Kontext können zudem andere Personen als Produzent oder Rezipient in Erscheinung treten (z.B. Giesser; Auftraggeber; (spätere)

19 Zum Funktionsbegriff s. BUSCH (1997: 18).

Besitzer; Personen, die das Ritual durchführten oder dabei anwesend waren; die Ahnen, denen das Ritual galt). Was für eine Mitteilung ein bildnerischer Text vermittelt, kann deshalb auch nicht am Objekt der Äusserung festgemacht werden, sondern nur bei den Personen, die am betreffenden Kommunikationsakt beteiligt sind.

Zudem habe ich mich hier auf die kommunikativen Funktionen bildnerischer Texte beschränkt. Das Ritual, in dem die Objekte verwendet wurden, stellte einen komplexen Text dar, beim dem ein aktionaler Text nicht nur mit bildnerischen, sondern auch mit olfaktorischen und gustatorischen Texten kombiniert wurde: die Gerüche, die von den Speisen und Getränken ausgingen, galten vielleicht als ein wesentliches Kommunikationsmitteln mit der übernatürlichen Sphäre, für welche das Ritual eigentliches Ziel der Kommunikation war.[20] Und das Ritual der Shang-Kultur war zudem offenbar mit dem Genuss von Hirsebier verbunden – ein Genuss, der durch seine physiologischen Folgen aufgrund seines Alkoholgehalts womöglich ebenfalls Wesentliches dazu beitrug, das Ritual gelingen zu lassen. Diese Aspekte gesamthaft zu untersuchen, wäre dann Aufgabe intertextuellen Analysen. Solche Analysen setzen allerdings inhaltlich autonome Texte als diaologisierende Partner voraus. Die Analyse bildnerischer Texte leistet einen ersten Beitrag dazu.

Bibliographie

AHRENS, R.

1954 Beitrag zur Entwicklung des Physiognomie- und Mimikerkennens. In: *Zeitschrift für Experimentelle und Angewandte Psychologie* 2 (1954), S. 412–454, 599–633.

BAGLEY, Robert W.

1987 *Shang Ritual Bronzes in the Arthur M. Sackler Collections*. (Ancient Chinese Bronzes in the Arthur M. Sackler Collections; Bd. 1). Washington, Cambridge/Mass.: The Arthur M. Sackler Foundation Washington/The Arthur M. Sackler Museum, Harvard University, Cambridge, Massachusetts.

1990 Meaning and Explanation. In: Roderick WHITFIELD (Hrsg.): *The Problem of Meaning in Early Chinese Ritual Bronzes*. Colloquy held June 1990. (Percival David Foundation of Chinese Art: Colloquies on

20 Vgl. WOODWARD (1994).

Art and Archaeology in Asia; Bd. 15). London: School of Oriental and African Studies (University of London), 1993, S. 34–55.

1999 Shang Archaeology. In: Michael LOEWE, Edward L. SHAUGHNESSY (Hrsg.): *The Cambridge History of Ancient China: From the Origins of Civilization to 221 B.C.* Cambridge, New York & Melbourne: Cambridge University Press, S. 124–231.

BRINKER, Helmut

1980 Bronzekunst der Shang und Zhou. In: Helmut BRINKER, Roger GOEPPER (Hrsg.): *Kunstschätze aus China: 5000 v. Chr. bis 900 n. Chr. Neuere archäologische Funde aus der Volksrepublik China.* Zürich etc.: Kunsthaus Zürich etc., S. 15–100.

BUSCH, Werner (Hrsg.)

1997 *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen.* München, Zürich: Piper.

CHOMSKY, Noam

1986 *Knowledge of Language: Its Nature, Origin, and Use.* New York: Praeger.

ECO, Umberto

1972 *Einführung in die Semiotik.* Übers. von *La struttura assente* (1968). Autorisierte, völlig überarbeite dt. Ausgabe von 1972. 8. unveränderte Auflage. (UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher; Bd. 105). München: Fink, 1994.

1973 *Zeichen: Einführung in einen Begriff und seine Geschichte.* Übers. von *Segno.* (edition suhrkamp; Bd. 895). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977.

FASSLER, Manfred

1997 *Was ist Kommunikation?* (UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher; Bd. 1960). München: Wilhelm Fink.

GOMBRICH, Ernst H.

1956 *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation.* (Bollingen Series; 35: The A.J. Mellon Lectures in the Fine Arts; 1956). London: Phaidon; New York: Pantheon, 1960.

HAYASHI Minao

1986 *In Shû jidai seidôki monyô no kenkyû.* (In Shû seidôki sôran; Bd. 2). Tôkyô: Yoshikawa Kôbunkan.

JAKOBSON, Roman

1963 *Essais de linguistique générale.* Paris: Minuit.

KESNER, Ladislav

1991 The Taotie Reconsidered: Meanings and Functions of the Shang Theriomorphic Imagery. In: *Artibus Asiae* 51.1/2, S. 29–53.

LARGO, Remo H.

1993 *Babyjahre: Die frühkindliche Entwicklung aus biologischer Sicht – Das andere Erziehungsbuch*. Ungekürzte Taschenbuchausgabe, 7. Auflage. München, Zürich: Piper, 1998.

LOEHR, Max

1953 The Bronze Styles of the Anyang Period. In: *Archives of the Chinese Art Society of America* 7, S. 42-53.

RAWSON, Jessica

1990 Late Shang Bronze Design: Meaning and Purpose. In: Roderick WHITFIELD (Hrsg.): *The Problem of Meaning in Early Chinese Ritual Bronzes*. Colloquy held June 1990. (Percival David Foundation of Chinese Art: Colloquies on Art and Archaeology in Asia; Bd. 15). London: School of Oriental and African Studies (University of London), 1993, S. 67–95.

WOODWARD, Hiram W., Jr.

1994 To the Editor concerning Robert W. Bagley, 'Meaning and Explanation'. In: *Archives of Asian Art* 47, S. 77.