

Einführung in die Anthropologie der Kunst

a.o. Univ. Prof. Dr. Thomas Fillitz

Liebe Kollegin, lieber Kollege,

Dieses Skriptum basiert auf einer Mitschrift von Nora und wurde durch die alten Skripten von 2002 bis 2004 von mir ergänzt bzw. korrigiert. Ich habe das natürlich einmal für mich gemacht, da die anderen Skripten nicht mehr adäquat sind, dann für meine KollegInnen und schließlich, um andere Studenten zu motivieren, selbst ein Skriptum zu erstellen (was bei der großen Zahl eigentlich sowieso passieren müsste).

Es muss gleich vorweg gesagt werden, dass ich keinerlei Garantie für die Richtigkeit des hier veröffentlichten Materials geben kann. Auch Rechtschreibfehler können vorkommen. Falls jemand Fehler eindeutig bemerkt, wäre es natürlich super, wenn die betreffende Person gleich eine Korrektur vornimmt und die neue Version online stellt.

Personen ohne die dieses Skript nicht existieren würde:
Nora, Kuksi, Zipferlak, Kap, und einige unbekannte...

Es ist ratsam sich das Kapitel „Art Nexus“ genauer anzusehen, vielleicht sogar das Buch Art & Agency von Alfred Gell. Ich wäre auch sehr verbunden, wenn sich jemand die Mühe machen würde und die Tabelle ergänzt, die ich von einer Overheadfolie in der Vorlesung abgeschrieben habe. Diese Tabelle sollte auch in Gells Buch sein.

Da ich sowohl ein PDF als auch ein Word-Dokument online stelle, dürfte es kein Problem sein diese Mitschrift laufend zu verbessern.

Also viel Spaß mit der Lektüre, macht was...

Love, Peace & Respect,
Markus Hollenstein

Inhaltsverzeichnis

- 1 Einführung in die Thematik. Was ist Kunst?
- 2 Stil (Form) – Kontext
- 3 Kulturalisierung der Stilfragen, Ikonologie
- 4 Ästhetik und Mimesis
- 5 Außereuropäische Ästhetikkonzepte der Yoruba & Fang
- 6 Aesthetic Anthropology
- 7 Primitivismus
- 8 Art Worlds
- 9 Papunya, Australien (Aboriginal Art World)
- 10 Alfred Gell, Art Nexus

Prinzipielles zur Vorlesung:

Inhalt:

Allgemeine Einführung in das Sachgebiet, wobei unter Kunst die bildende Kunst verstanden wird. Themen, methodische Ansätze und Relevanz für das allgemeine Fach der Kulturanthropologie werden behandelt.

Thematischer Auszug: Beriffserklärung, die Frage des Kontexts, Begriff Ästhetik, Kunstwelten und Transfer von Kunst.

Literaturempfehlungen:

Coote j. and A. Shelton (eds.), 1992, Anthropology, Art and Aesthetics. Oxford.
Marcus, G.E. and F.R. Myers (eds.), The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology. Berkeley, Los Angeles, London.

Prüfungsmodus:

ausschließlich schriftlich; vier Fragen, davon drei Pflicht...

1 Einführung in die Thematik: Was ist Kunst?

Zitat Vidil nach *BENZING, Brigitta „Das Ende der Ethnokunst – Studien zur ethnologischen Kunsttheorie“ – Kunstethnologie in H. Fischer Ethnologie.*

Eine Einführung; 1978:

„was immer man tun mag, eine afrikanische Maske ist kein Kunstobjekt. Man mag ihre Ausdrucksform, Kraft, den Reichtum des verwendeten Materials, die Ausführung ihrer Vornehmheit oder, im Gegenteil, ihrer Bestialität bewundern. Eine Maske ist nichts aus sich heraus, nichts ohne den Menschen, der sie belebt und der ihr ermöglicht, eine Rolle zu spielen. Wir wissen, dass Maske und Träger sehr eng zusammengehören, aber diese Maske ist nicht mehr Person ohne Musik. Ohne Verkleidung, ohne Haartracht, ohne den Rhythmus des Tanzes, die Anwesenheit der übrigen Masken, welche die Gegenwart bilden, ohne die Sinnggebung des Mythos, an dem sie teil hat, ist sie nichts...“

Im Sinne Vidils ist die bloße, von ihrem Kontext losgelöste Maske ein bearbeitetes Stück Holz. Betrachten wir die Maske nur als solche z.B. im Museum, kann sie für uns allerdings auch als Kunst gelten. Eine Maske wird aber in ihrem ursprünglichen Kontext immer im Ritual gesehen und erlebt. Sie ist als Einheit mit dem Träger ein Gott. Sie lebt im Ritual; wenn man sie wegstellt, ist sie tot und es ist verboten sie so zu sehen. Das Zitat bezieht sich auf das Verhältnis solcher Objekte in Museen.

Was aber sehen die Menschen, die den Riten beiwohnen und diesen Kontext kennen? Was macht eine Maske aus?

Masken sind also nur ein Teil eines **Kunstkomplexes**, und insofern im Museum kein wirkliches Kunstwerk bzw. keine Masken, da der Großteil des Komplexes fehlt.

Was ist Kunst? Was betrachten wir als Kunst?

Nach **Haselberger**: Kunst ist angeschaffenes Können ethnisch wirksamer Gebilde.

Nach **Rothfuchs- Schulz**: (deutsche Ethnologin) Ihr waren individuelle Aspekte der Kunstethnologie wichtig. Ein Kunstbegriff für alle Gesellschaften ist nicht möglich und auch nicht sinnvoll!

Nach **Benzing**: Ethnokunst ist ein Produkt (nicht notwendigerweise ein Gegenstand), das von einer Ethnie oder Region stammt, für deren wissenschaftliche Erforschung traditionell vorrangig das Fach der Ethnologie zuständig ist.

Benzing grenzt also die „Ethno“kunst von der „europäischen“ ab, in dem sie nach wissenschaftlichen (überholten) Traditionen **Ethnokunst** definiert; durch räumliche Abgrenzung also.

Ethnie an sich ist ein problematischer Begriff. Auch das Kunstwerk als „**Produkt einer Ethnie**“ zu sehen bzw. überhaupt hier (Ethno-) **Kunst** zu projizieren ist fraglich.

Die Kulturanthropologie der Kunst beschäftigt sich unter anderem mit dem Verhältnis von Bildender Kunst zu Visuellen Erfahrungen.

Traditionelle Künste sind in traditionellen Gesellschaften vorrangig.

Definition von Kunst: Ist operieren mit einer Vorstellung von Kunst. Die Assoziation gewisser Dinge mit Kunst generiert Kunst. Es gibt deshalb auch keine Fixpunkte (das ist Kunst- das nicht) in einer Definition. Es gibt **Konzepte** von Kunst, man kann Kunst als (Kunst-) Konzept bezeichnen.

Die moderne Kunstethnologie beschäftigt sich genauso mit „Hochkunst“ in Europa und Amerika. Englisch: **ethnic art** 1949 macht die UNESCO den Vorschlag statt primitiver Kunst von Volkskunst zu sprechen. Es ist aber keine „Volkskunst“ sie ist nicht ländlich. Man sollte nicht automatisch „außereuropäische“ Kultur als bäuerlich abstempeln, es gibt auch höfische Kultur, also Hochkultur.

Die 4 (überholten) **Kriterien von (Ethno-)Kunst nach Benzing**, Brigitta:

- 1) *Traditionsgebundenheit*; Kunst ist an gesellschaftliche Traditionen gebunden
- 2) keine Änderungen/Entwicklungen in der Formgebung, der *Stil ist statisch*
- 3) Kunst hat grundsätzlich religiöse Funktion; *Funktionsgebundenheit*
- 4) Kunst ist für eine bestimmte Gesellschaft *charakteristisch*

Was heißt der Begriff Kunst / Künstler? Gibt es dazu in allen Gesellschaften äquivalente Begriffe?

Bis in die 60er Jahre hinein wurde von der ethnologischen Seite her der Begriff Kunst stark negiert, und zwar, weil es bei betreffenden Gesellschaften keine vergleichbaren Worte/Begriffe für Kunst/Künstler gab. Man sprach eher von „**Spezialisten**“, die andere Sachen machen, in anderen Tätigkeiten gut sind. Die Argumentation des Begriffs „Kunst“ oder „Künstler“ bewegt sich in der abendländischen Tradition und ist in dieser Form in anderen Gesellschaften nicht gegeben.
Gibt es jedoch andere Wege zum Verständnis dessen?

*Ab wann ist ein Objekt Kunstwerk? Was ist Kunst?
Was passiert mit der Bedeutung von einem Objekt?*

Bei einer Änderung des Umfelds eines Objektes, also bei Kunsthandel, verändert sich auch die Bedeutung des Objektes, man spricht vom Transfer, eine Bedeutungsverschiebung. Ein Objekt macht also bei einer Änderung des Kontext eine Metamorphose durch.

Bis ins Ende des 19.Jhdt. haben die Ethnographen Objekte verschiedenster Kulturen gesammelt, meist ohne ihnen besondere künstlerische Bedeutung zuzuschreiben. So war dann eine Maske neben einem Pflug derselben Ethnie (oft nicht einmal das) ausgestellt, sie waren also keine Kunst sondern Charakteristika/Dokumente einer Kultur, bloß materielle Kultur.

Anfang des 20.Jhdt. hat sich die Bedeutung schon etwas verändert, es wurde nämlich als exotisch, komisch oder ungewöhnlich gesehen, aber erst in den 30ern hat man begonnen Objekten einen gewissen Kunstcharakter zuzugestehen, doch stets mit dem Hinweis, dass es eigentlich keine Kunst sei. Es gab damals ausgedehnte Diskussionen gegenüber der Philosophie und der Kunstgeschichte, und zwar weil herausragende Objekte aus der Fremde nicht als solche angesehen wurden (unter anderem waren Künstler wie Picasso an den Diskussionen beteiligt).

Der alte Begriff Kunstethnologie wurde auf außereuropäische Gesellschaften angewandt, „dort wo Kunsthistoriker nicht im Lehm rumsitzen wollen“. Der Bereich der Kunstethnologie wurde also den Ethnologen und nicht den Kunsthistorikern zugeteilt. Was natürlich aus heutiger Sicht überholt ist, da sich mindestens so viel Kunsthistoriker mit Ethnokunst auseinandersetzen wie Kultur- und Sozialanthropologen, wobei auch inhaltlich ähnliche Schwerpunkte gesetzt werden.

Bis in die 40er Jahre haben große Namen der Anthropologie wie BOAS, BATESON, FIRTH, LEVI-STRAUSS etc. zum Thema Kunstethnologie publiziert, dann plötzlich bricht das Interesse an das Fach ab.

In den 70er Jahren entsteht wieder ein gewisser Sinn für Ästhetik. Das Konzept der Ästhetik ändert sich, man interessiert sich mehr für Inhalte. Früher standen Stilanalysen im Vordergrund.

Erst ab 199(2) entsteht wieder wirklich Interesse rund um die Ethnokunst, obwohl sie nicht zum zentralen Thema der Anthropologie wird.

Die Anthropologie der Kunst oder auch visuelle Anthropologie beschäftigt sich mit Malerei, Skulpturen, Architektur, Skarifizierungen, Tätowierungen, Tonobjekten, Textilien, Schmuck, usw.

Der Objektbereich ist aber bis heute nicht wirklich geklärt, er ist noch näher zu definieren. Small scale (kleine Größenordnung) Gesellschaften werden z.B. bäuerlicher Kultur zugeordnet, was aber genau gesehen eine Schmälerung der Kultur darstellt. Der Objektbereich muss also noch näher definiert werden.

Ein großes Problem der Kunstanthropologie ist die Gleichung:
„Ethnokunst = Naturvölkerkunst = primitive Kunst“

Mittlerweile ist der Gegenstandsbereich der Kunstanthropologie sehr breit gefächert. Man beschäftigt sich mit **Touristenkunst**, wo z.B. Werbeplakate und Schilder von Interesse sind. Auch aktuelle Kunstformen, also **zeitgenössische Kunst** ist ein Thema. Die **Rezeption von außereuropäischer Kunst** im veränderten Kontext, der Transfer von Kunst, die sozialen Bedeutungen von Kunst, all das gehört zum Bereich. Es wird immer stärker auf das **Kunstphänomen** zugegangen. Ursprünglich war Kunstethnologie auf eine Objektgruppe beschränkt, heutzutage wird auch **Souvenirkunst** einbezogen oder **Populärmalerei**.

Was ist der Beitrag der Anthropologie zu Kunstforschung? Wo liegt die Abgrenzung zu den Kunsthistorikern oder den Philosophen?

Johannes Fabian: Populärmalerei:

Fabian betrieb viel Feldforschung, wobei er oft wochenlang unterwegs war. Dann, nach 2 Jahren Forschungsaufenthalt bemerkte seine Frau ganz in der Nähe eine Straße voller Kunstwerkstätten. „Habe er übersehen, weil es nicht sein Forschungsgebiet war.“

Es gibt verschiedene Kriterien zur Beurteilung von Kunst:

- ❖ Grad von Exzellenz der Objekte
- ❖ charakteristische Form
- ❖ Die Tätigkeit des Künstlers ist in der sinnlichen Wahrnehmung zu fassen
- ❖ Wohlgefallen und kulturelle Werte, die mit diesem Objekt verbunden sind

2 Stil - Kontext

Generell gibt es 2 Arten der Betrachtung eines Kunstobjektes:

- ❖ Das Objekt muss in seinem soziokulturellen Kontext untersucht und betrachtet werden. *Was ist das Umfeld des Objektes? Welche Werte und Vorstellungen stehen dahinter? Was ist sein soziokultureller Zweck?*
- ❖ Das Objekt soll ohne Kontextualisierung betrachtet werden. *Wie ist seine Form? Welches Material wurde benutzt? Welchem Stil läßt es sich zuordnen?*

Das Objekt steht im folgenden System:

- ❖ Künstler, z.B.: Schnitzer, Maler, Bildhauer, Schmied, Töpfer, etc.
- ❖ Das Gestalten, Formen, die Produktion
- ❖ Gesellschaftliche Dimension des Objekts
- ❖ Erkennen, Betrachten, Interpretieren

Das Objekt wird vom Künstler geformt, und zwar durch:

- ❖ kollektive **Erfahrungen** (beruht auf historischen Werten unter Rückgriff auf bestehendes Wissen)
- ❖ persönliches **Erleben** (ist etwas Unmittelbares, ein sensitiver Eindruck, die subjektive Wahrnehmung)

2 Fragestellungen, die ebenfalls die Darstellungs- und Betrachtungsweise beeinflussen, können folgendermaßen definiert werden:

- ❖ Basiert das Kunstobjekt auf **Imitation**?
Seit der platonischen Philosophie als Mimesis bekannt, geht es hier um eine Perfektion photographischer Darstellungsmethoden. Es wird versucht der Natur so gut wie möglich zu entsprechen. *Will ich etwas ähnlich den Vorlagen darstellen?*
- ❖ Oder basiert das Kunstwerk auf **Konzeption**?
Wie sehe ich etwas und wie will ich etwas Bestimmtes von einer Vorlage darstellen? Es geht also darum bestimmte Qualitäten eines Objektes hervorzuheben bzw. um die Verwirklichung eines Konzeptes, was seit Aristoteles eine Möglichkeit der Darstellung ist.

Die Frage des Gestaltens korrespondiert nicht immer mit der Problematik des Erkennens, das heißt jedes Kunstschaffen muss kulturell positioniert werden, sonst bleibt der Sinn unverständlich oder die Aussage des Künstlers kommt nicht herüber. Das läßt wieder schließen, dass viele verschiedene Betrachtungsweisen, vor allem aber die soziokulturelle, herangezogen werden müssen.

Definition von Stil:

Meyer-Schapiro (1940-50), Style. in ed.: Kreober, Anthropology Today.

„By style is meant the constant form – and sometimes the constant elements, qualities, and expressions – in the art of an individual or a group.“

Was ist konstante Form?

Inwiefern man überhaupt bei Kunst von konstanten Elementen sprechen kann, hängt wieder stark von der Betrachtungsweise ab, denn eigentlich ist eine 100% exakte Kopie physikalisch nicht möglich. Wenn etwas konstant ist, dann erscheint es uns so.

Bei afrikanischen Objekten operiert man bei stilistischen Fragen meist mit folgenden Kriterien:

- ❖ **Position im Raum:** Wie sind die verschiedenen Teile einer Skulptur miteinander verbunden? Wie stehen sie zueinander? Wie stehen sie im Raum?
- ❖ **Proportionen:** Wie sind die verschiedenen Teile des Körpers zueinander proportioniert? Dies stellt die zentrale Kategorie der Stilanalyse dar.
- ❖ **Details:** Welche Teile sind besonders gestaltet oder hervorgehoben? Details sind teilweise in Konventionen unterzuordnen (z.B.: Bei afrikanischen Figuren Augen als schalenförmig hervortretende Zonen), oder sind oft Ornamente (Skarifizierungen, Haartracht, Schmuck, etc.), die über soziale Positionierung, Abstammung und Status von Personen Aufschluss geben können.

Beispiel: Bieri-Figurinen der Fang aus Gabon (heutiges Kongo)

Die kleinen holzgeschnittenen Figuren sind immer in sitzender Haltung wie wartende Jäger dargestellt. Sie werden auf kleine Kisten mit Knochen von Verstorbenen gesetzt. Sie haben einen langen Oberkörper. Die Arme sind unmittelbar oberhalb des Nabels und oft angewinkelt. Die Haltung der Beine ist charakteristisch gebeugt. 3 Figuren werden betrachtet, wobei die relative Ähnlichkeit der Gesichter auffällt. Eine Figur in schwarz-weiß hat Skarifizierungen im Bauchbereich und charakteristisch ausgeprägte Muskeln, wobei es sich wahrscheinlich um eine besondere Darstellung eines Individuums handelt.

Diese Figuren wurden in den 70ern von einem Belgier untersucht, wobei er 400 Stück dieser Figuren aus dem nördlichen Gabon formal analysierte. Er erstellte Vergleiche von einzelnen Körperteilen, wie Augen, Nasen, Gliedmaßen, etc., von der Gesamtgröße, den Proportionen und der Armpositionierung.

Er hat dabei 4 stilistische Haupttypen gefunden, die alle mit den Proportionen zu tun haben, räumlich fand er allerdings viel mehr Typen. Man geht davon aus, dass die Künstler in relativ großen Regionen herumgewandert sind und voneinander kopierten. Die Köpfe der Figuren werden im Ritual eingerieben, weshalb diese dann dunkler und glatter erscheinen.

Anhand von Stil kann man **Verbreitungsgebiete** oder **Werkstätten** feststellen.

Heutzutage muss der Künstler immer identifiziert werden (oder die Werkstatt), da alle Figuren neben traditionellen Stilelementen auch sehr spezifische Variationen aufweisen, da nicht jeder Künstler dasselbe macht und jede Werkstatt ihre eigenen Variationselemente hat. (Wo wird die Variation gemacht?)

Man beachte die Frage der **Repräsentativität** (Verbreitungsgebiete durch den Stil festgelegt), der Bedeutung, aber auch des Stils, denn Künstler verwenden den Stil oft um einen bestimmten Inhalt zu vermitteln. Die meisten Künstler sind kulturell initiiert und arbeiten mit anderen initiierten zusammen (Kontext).

Stil ist ein wichtiges Element von Kunstbetrachtung, es sollte aber nicht das einzige sein, wie es noch nicht vor all zu langer Zeit in der Kunstgeschichte der Fall war.

Coote & Shelton postulieren, dass die Kunstanthropologie dort anfängt, wo die Kunstgeschichte aufhört. Es gibt viele Methoden, Theorien und Zugänge zur Kunst, von denen man viele gebrauchen kann. Fakt ist jedoch:

Form und Kontext können nicht klar getrennt werden!

3 Kulturalisierung der Stilfragen, Ikonologie

Form ist vor allem in der Kunstgeschichte der Wiener Schule vor 1960 als formalistisches Element von Bedeutung. Heute ist es wieder Trend in der Kunstbetrachtung sich mit stilistischen Elementen auseinanderzusetzen ohne den sozialen Kontext zu beachten. In den 60ern wurde vor allem feministische und marxistische Aspekte des Kunstkontexts diskutiert.

RIEGEL (Wiener Schule) setzt sich eingängig mit dem Kunstbegriff an sich auseinander, wobei er dem Kunstschaffen das Kunstwollen gegenüberstellt. **Kunstwollen** ist all das, was in einer Gesellschaft an künstlichen Werten/Wünschen vorhanden ist. Dieses Kunstwollen drückt sich in verschiedenen Stilen aus, da der Kunstkenner eben neue, andersartige Kunst will. Es ist der Wille zur Kunst auf der Seite des Betrachters, sowie auf der Seite des Künstlers der Wille besteht, gewisse Probleme der Darstellung zu lösen und sich mit einem neuen Stil auseinanderzusetzen. Stil ist eine Abfolge von bestimmten Formen. Weiters prägt Riegel die Begriffe:

❖ **Haptisch**: plastisch, abgegrenzt, (be)greifbar

❖ **Optisch**: malerisch, zeichnerisch

Eine Bewegung vom haptischen zum optischen hin ist laut Riegel in der Kunst jener Zeit bemerkbar, wobei wichtig ist, dass die Formgebung des Künstlers vom Betrachter verstanden wird.

WÖFLIN (Basel) entwickelt eine formalistische Methode, die „**Reine Sichtbarkeit**“. In den 50ern arbeitet er am haptischen/optischen Begriff weiter, spezialisiert sich aber aufs 17. Jahrhundert und kommt so zum Schluss, dass auch die innere Form eines Kunstobjektes wichtig ist, nämlich das, wie der Künstler zu der äußeren Erscheinung gekommen ist: Was ich vor mir sehe, ist der Ausdruck des Künstlers. Stil ist für Wölflin ein Produkt des Volksgeistes.

❖ **äußere Form**: Was man unmittelbar sieht. (Art des Materials, Farben, etc.)

❖ **innere Form**: Wie der Künstler zu dieser äußeren Erscheinung gekommen ist.

Beispiel: Die AKW'ABA Figuren der Fanti

Diese Figuren heißen so, seit einem sprachlichen Missverständnis zwischen Europäern und Afrikanern: Akw'aba heißt eigentlich „Willkommen“. Die Europäer kamen ans afrikanische Festland und man hat ihnen zur Begrüßung diese Figuren hingehalten und Akw'aba gerufen. Die Europäer meinten, die Figuren heißen so. Mittlerweile nennen sie auch die Fanti spaßhalber so.

Sie sind eigentlich Spielzeug für junge Mädchen, denn ein besonders runder Kopf ist bei den Fanti Schönheitsideal. Das ging so weit, dass man jungen Kindern Tücher fest um den Kopf gebunden hat, auf das er runder werde.

Der Kopf der Puppen ist also scheibenförmig, der Hals weist meist Wülste auf, auch die Bein- und Handhaltung ist gerundet, was aber nicht so wichtig ist, da diese auch oft einfach fehlen. Der Scheibenkopf sitzt vorne am Hals auf. Dieser Übergang ist sehr filigran, was ein Zeichen von Qualität und Originalität ist. Heutzutage ist er oft aus einem Stück gefertigt, was aber nicht original bzw. traditionell ist.

PANOFSKY (Hamburg, 1935 nach Princeton ausgewandert) gilt als der Begründer der Ikonologie bzw. der Ikonographie, einer Methode der Kunstgeschichte, die sich mit der Bedeutung von (Formen) Kunst auseinandersetzt und sich hauptsächlich gegen den reinen Formalismus wendet.

Zitat: Zwei treffen sich und heben den Hut.

Was passiert wenn man diese Szene aus dem Kontext nimmt?

Die Grundideen der **Ikonographie**:

1. **subject-matter** or **factual meaning** ist wichtiger als die **pure form**.
Damit ist die **erste Wahrnehmung** der Formen und der Veränderung, die dabei stattfindet, gemeint. Alles andere ist noch unbegründet. Ich sehe also Formen, die ich zunächst nicht benennen kann, und ich sehe eine Veränderung, die dabei stattfindet. Alles andere ist noch ungeklärt.
2. **statement of meaning**, also die **Bedeutung des Ausdrucks** wird danach interpretiert, dass heißt ich erkenne die Aussage der Bedeutung.
Z.B.: In der Art, wie der Hut gehoben wird erkennt man, ob einem der andere freundlich gesinnt ist oder nicht.
3. Die **ikonologische Ebene** beinhaltet all die **Konventionen** bzw. Abmachungen, an die sich der Künstler zu halten hat. Um einen gewissen Inhalt auszudrücken, muss er sich eben an gewisse Formen halten. Das heißt, es ist ein gewisses Wissen zur Entschlüsselung des Ausdrucks notwendig. Was wird mir vermittelt?
Z.B.: Grußverfahren haben immer kulturspezifische Elemente in sich. Es ist in gewissen afrikanischen Gesellschaften unhöflich, dass man sich bei einer gegenseitigen Begrüßung unter Männern in die Augen sieht. – Westliche Werte können hier für ein Verständnis der Situation nicht herangezogen werden.

Beispiel: Tintorette – Susanna im Bade (mit den zwei Greisen).

Einerseits können die Farbflecken als bedeutungslose Formen interpretiert werden. Die Geschichte dazu ist jedoch interessanter: Diese stammt aus dem alten Testament und es geht dabei um die Wiederherstellung der Ehre einer Frau. Zwei Greise wollten Susanna verführen, diese wollte darauf jedoch nicht eingehen. Erzürnt verbreiten die Alten das Gerücht, dass Susanna mit ihnen geschlafen habe. Diese wiederum beteuert ihrem Mann gegenüber ihre Unschuld und ruft einen Propheten als Schiedsrichter herbei, der ihre Ehre wieder herstellt. Die Unholde werden verstoßen.

Die Fragestellung muss sich hier auf stilistische und ikonologische Elemente beziehen. Die Körperdarstellung, das Schönheitsideal, Freizügigkeit, Körperlichkeit und Erotik werden von gesellschaftlichen Werten (Moral & Ethik) geformt und geprägt. Die Körperproportionen sind in diesem Fall extrem stilisiert, was in der heutigen Zeit nicht als erotisch gelten würde. Man muss also den Zusammenhang zwischen einer Zeitepoche, den dazugehörigen gesellschaftlichen Verhältnissen und der gewählten Form der Darstellung sehen. Kontextwissen ist hier unerlässlich.

Beispiel: „Mother and Child“ Figur der Yoruba:

Besonders auffallend ist der verhältnismäßig große Kopf, die grobe Form der Frisur, das glatte Gesicht. Die Mutter sitzt auf einem Schemel und hält in ihren großen Händen eine Schale. Das unemotionale Kind klammert sich an ihren Rücken. Es handelt sich hier um kein Mutter-Kind-Objekt sondern um die Verkörperlichung bestimmter Werte, die an Frauen übertragen werden sollen:

Genealogie, Nachwuchs, Mutterschaft, gute Erziehung, Weiterführung der Kultur, Großzügigkeit (Schale), Edelhaftigkeit (Sitzen), Ehrwürdigkeit!

Panofsky operiert mit **historischen Kontexten**, er versucht Objekte in die Geschichte einzubetten. Die Kunst der Ikonologie ist, das Thema eines Produktes zu erkennen, die Aussage dahinter zu verstehen. Hier folgen nun einige afrikanische Beispiele:

Thronstuhl der KOM aus Kamerun:

Wir sehen hier zwei Leoparden, die übereinander angeordnet einen Stuhl bilden. In Afrika hat alles, was mit Sitzen zu tun hat, auch mit Macht zu tun. „Normale“ Menschen stehen, die Mächtigen sitzen. Leoparden sind etwas Außergewöhnliches, daher symbolisieren sie in diesem Fall außergewöhnliche Macht (KOM-Stuhl). Daher ist dieser Stuhl ein Thron.

LLUBA-Stuhl, Kongo:

In diesem Stuhl werden beide Geschlechter repräsentiert und zwar auf der Hinter- und der Vorderseite, das bedeutet, dass die kulturelle Identität gewährleistet wird. Die Macht des Herrschers sieht alles und hat mentale Kraft (Januskopf)
Die Figur hält außerdem eine Tasse am Kopf, was die Verbindung zwischen der Bevölkerung und dem Herrscher ausdrückt. Sie repräsentiert also:

- ❖ die *Herrschaft*
- ❖ die *Legitimation* der Macht und damit die Verbindung zur Genealogie
- ❖ die *Geschlechterbeziehung*
- ❖ die Macht des Herrschers, der alles sieht, seine *mentale Kraft* also

Eine Figur als Sitz von den CHOKWE aus Angola:

Die Figur sitzt am Boden und stützt den Kopf mit den beiden Händen hinter den Ohren ab. Sie hat einen konzentrierten Gesichtsausdruck. Das bedeutet:

- ❖ ein *Ausbalancieren* der Macht, was Gleichgewicht schafft.
- ❖ *Klugheit, die Figur denkt nach*, was die Hände an den Schläfen symbolisiert.

Diese Stühle sind Machtsymbole, keine Alltagsobjekte. Der Stuhl ist ein Ort und zeugt von Weisheit, Rang und Alter des Besitzers.

BAMANA (Bodenbauer) aus Mali

DOGON aus Mali

Beide Figuren stehen mit leicht gebeugten Knien. Es ist, als ob sie auf der Luft sitzen würden. Der Oberkörper ist gerade. Die gebeugten Knie weisen auf ein Wippen hin, das Stehen auf die Verbindung mit den Göttern. Die *Beinhaltung ist dynamisch*. Der *Solar Plexus* symbolisiert das Kraftzentrum. Hier werden zwei Dimensionen aktiv: Die *mentalen* und die *physischen Kräfte* sind hier miteinander verflochten. Die Figuren scheinen sich zu bewegen.

Zwei reitende Figuren der DOGON und der KORE

Die Kore sind eine Initiationsgemeinschaft, das heißt, nur wer initiiert ist, wird in ihr Wissen eingewiesen und als vollwertiges Mitglied der Gesellschaft angesehen. Grundsätzlich sind südlich der Sahara kaum Pferde vorhanden (gewesen), also sind *Pferde Symbole von Macht und Herrschaft*, denn nur Mächtige besaßen welche. Reiten hat eine *sakrale Dimension*. Alles was trägt, kniet und stützt ist unterwürfig.

4 Ästhetik und die Bedeutung des Begriffes Mimesis

Was heißt schön? Was ist nicht schön? Kann man Schönheit messen?
Prinzipiell bedeutet Ästhetik „(Die Lehre) Vom Schönen“

mimesis [alt-griechisch]:

Nachahmung der Wirklichkeit in der künstlerischen Darstellung. Seit der Antike eines der meist umstrittensten Begriffe der Ästhetik und Kunstphilosophie.

Die Landkarte von Borges:

Das ist die Geschichte von einem König, der den Wunsch hatte, dass seine Wissenschaftler sein Reich 1:1 darstellen sollten. Diese sagten zu ihm: „Schau aus dem Fenster!“

Worum geht es bei einer Darstellung? Was steckt dahinter, was nicht? Was ist Original, was Kopie?

Zwei afrikanische Beispiele hierzu:

Benin:

Im traditionellen Afrika gibt es fast keine Portraits. Bis ins 19. Jhdt. hinein war Benin ein großes Königreich. Große Bronzeköpfe wurden mit einem für die Region charakteristischen Gussverfahren hergestellt. Hierbei handelte es sich um Hofkunst, nicht um Volkskunst. Die Bronzegießer waren nur am Hof des Königs tätig und durften keine anderen Aufträge annehmen. Die Herrscherköpfe ähnelten sich durch die Jahrhunderte hinweg stilistisch immer sehr.

Wieso? (Frage muss immer gestellt werden) Warum sieht etwas so aus wie es aussieht? Warum diese Ähnlichkeit?

Es geht um das Wesen und Prinzip des Herrschertums, welches abgebildet wird. Der Herrscherkopf mit Büste stellt stilistisch die Macht und Einheit des Königreiches dar. Stilistisch ist die Macht ausgedrückt durch die

- Skarifizierungen
- Herrscherlinien
- Symbole der Macht/ Herrschersymbole

Außerdem durfte die Skulptur der lebenden (oder toten) dargestellten Person nicht zu ähnlich sein, da in der Glaubensvorstellung bei Seelenwanderungen die Seele nicht mehr den richtigen Körper findet, da sie durch die große Ähnlichkeit verwirrt ist.

Populärkunst

Bekannter Vertreter: Moke

Parade 1990 aus Kinshasa: Dargestellt ist der Staatsempfang von Präsident Mobuto, wobei er alle symbolischen Insignien von traditioneller Herrschaft trägt. Sie stehen für Kontinuität:

- Der Präsident steht im offenen Auto, was Power ausdrückt.
- Der Gepardenfellhut von Mobuto als Herrschersymbol
- Gehstäbe in Mobutos Hand

In der Antike entstanden zum Thema Ästhetik zwei Haltungen:

Platon:

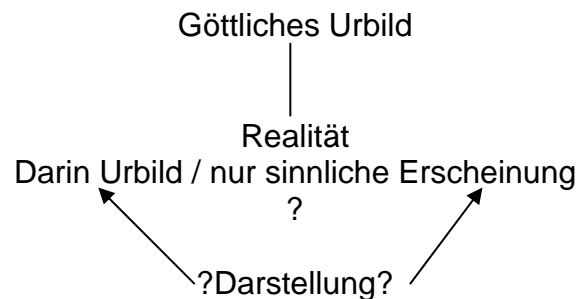
Platon unterscheidet zwischen der sinnlichen Wahrnehmung = SEHEN und der geistigen Wahrnehmung = DENKEN, wobei dem Denken eine höhere Stellung zukommt.

Es gibt 3 Kategorien:

1. Wahrheit (in Verbindung mit formaler Schönheit)
2. Schönheit (pers. Form – Tugend, Moral)
3. das Gute (aufgehen in Gesetzen und Ordnung) i

In der göttlichen Ordnung, im URBILD, fließt alles ineinander!

Träume und Bilder sind niedrigere Darstellungen, weil sie die sinnliche Wahrnehmung zeigen.



Mimesis:

Geht es bei einer Darstellung um

- eine Nachahmung der Realität (so wie es ist und wie die göttliche Welt erscheint und wir sie erkennen)
- die Erscheinung der Realität

Plato meint es handelt sich um eine Erscheinung, wobei der Künstler die Erscheinung sinnlich darstellt. Mimesis ist so ausschließlich eine Sichtweise, eine Erfahrungsweise der Realität, sie ist niemals Realität oder göttliches Urbild. Für Platon ist Kunst nur sinnliches Vergnügen; „Kunst ist überflüssig“ Sie ist eine Abbildung dessen, was ich sehe.

Ein Beispiel zum göttlichen Urbild:

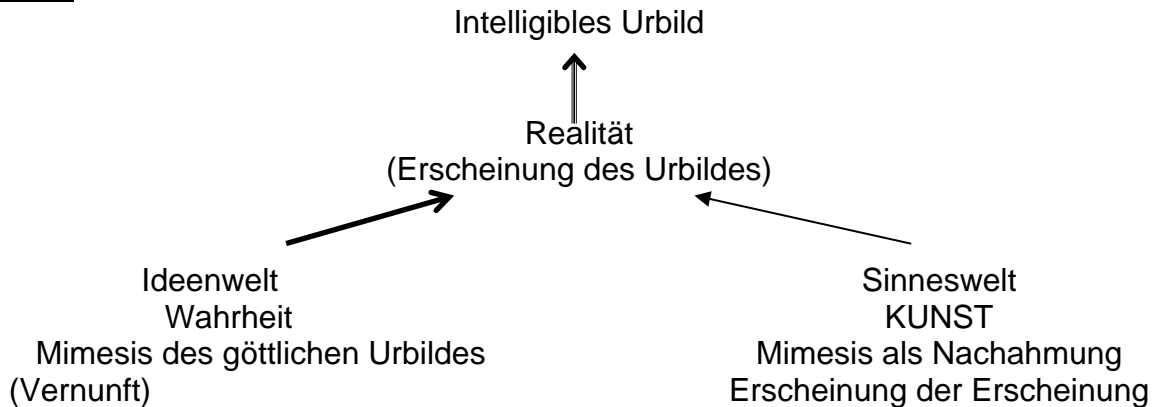
Nebeneinander steht ein Bild von einem Notebook (Metallteile, Plastik, Programme...) und ein Imitat aus Holz (Koffi Kouakou 1990)

1. Echtes Notebook = Göttliches Urbild
2. Bild von einem Notebook = Erscheinung von realem Notebook
3. Holznotebook = Erscheinung von Erscheinung

Echtes Notebook: Wir haben eine sinnliche Wahrnehmung davon, es erscheint!

Der Holzcomputer hingegen ist eine künstliche Darstellung davon; er ist die Erscheinung einer Erscheinung. Diese Holzkiste hat keine Qualitäten des realen Computers

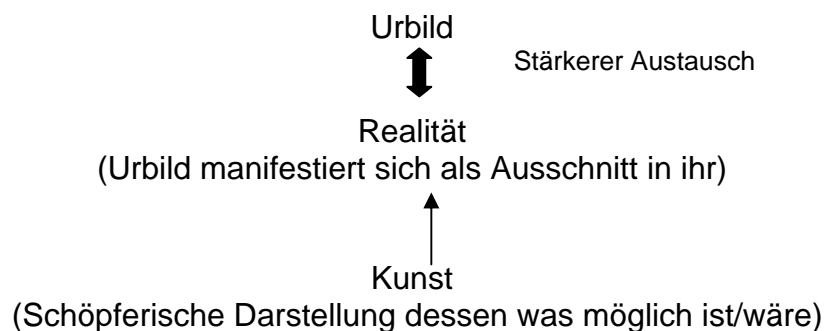
Platon:



Kunst ist nach Platon also eine niedrigere Form der Schönheit.
Kunst allein bringt uns nicht weiter, nur zusammen mit der Reflexion der Vernunft!

Aristoteles: (in Politea)

Übernimmt die Idee der Mimesis von Platon., nur trennt er das Gute vom Schönen. Das Schöne ist für ihn eine Tugend, es ist eine Funktion des Guten und Wahren. Durch das Schöne kommt man zum Guten, es ist ein Zugang, um Gutes erleben zu können. Bei Aristoteles ist Materielles getrennt von Schönheit. Gutes ergibt sich in der Handlung. So rührt Schöpferisches zu etwas Besserem. Das göttliche Urbild manifestiert sich als Ausschnitt in der Realität. Kunst ist für ihn somit eine schöpferische Darstellung dessen was möglich ist oder wäre. In der menschlichen Haltung ist immer das Streben nach Gutem zu finden. Der Künstler schafft deshalb ein besseres Bild, als es die Realität zeigt.



Aristoteles geht es nicht darum, ein Wesen so darzustellen wie es in der Wirklichkeit aussieht, sondern darum, dessen Qualitäten zu repräsentieren. Mimesis ist also keine Imitation, sondern vielmehr ein Mittel, um das Wesen (von einem Menschen etc.) zu erfassen. Gewisse Qualitäten werden dabei betont, andere vielleicht sogar weggelassen. Wahrheit aufgrund von Qualität. Ein gutes Beispiel wären hier Karikaturen.

Bei Mimesis geht es also um die Darstellung von Realität einerseits und von Qualitäten andererseits.

In konzeptionellen Arbeiten: Wie kann ich z.B. Weisheit darstellen?

Das heißt es geht nicht um fotografisch genaue Portraitmalerei, sondern es geht um das Aussuchen von Elementen, mit denen ich Qualitäten entwickeln kann. Es geht nicht darum, Personen schön darzustellen!

Bsp Weisheit:

- Alter (Alter macht weise, doch alter Körper macht wieder schwach...)
 - Daher brauche ich Kraft (Vitalität)
- Hier passt die Darstellung von letzter VL gut: Darstellung von einer alten (weisen) Person in einem jungen Körper mit allen symbolischen Ausformungen.

Was ist die Qualität einer Person?

Genau das hebt man in Portraits heraus!

Bsp.: Mythische gottähnliche Figur, *Kadenda*:

MAMI WATA

Diese Figur ist eine Meerjungfrau, ½ Frau, ½ Fisch. Sie lebt im Wasser. Verbündet sie sich mit einem Menschen, führt das zu Reichtum.

Verführerische, jedoch gefährliche Vorstellung: Wenn man ihr einmal folgt, muss man ihr immer treu bleiben.

Darstellungen: Ihre Haut ist meistens weiß. Sie trägt eine Armbanduhr. Das sind Symbole von Wohlstand. Eine Schlange umgibt sie, im Hintergrund ist Wasser. Der Fischschwanz ist eine religiöse Komponente. All das symbolisiert Ausbeutung durch Kapital (weiße Haut, Uhr...).

Nach Aristoteles wird die Vorstellung von Mami Wata immer intensiver, sogar die Landschaft wirkt bedrohlich und vermittelt die Qualitäten dieser Gottheit.

Man sagte auch, dass Mombuto ein Bündnis mit Mami Wata hatte. Er lebte auch am Wasser, da er Angst davor hatte ermordet zu werden. Und dennoch starb er am Ende. Man glaubte, das sei die Rache von Mami Wata, weil er ihr nicht treu geblieben ist.

Baumgartner, A.G. (1750-1758), Aestetica

Das Göttliche / Absoluter Geist/das Gute

Realität

Kunstwerk – Darstellung: das Schöne

Immanuel Kant: Kritik der Reinen Vernunft.

In seinem wohl bekanntesten Werk der Naturphilosophie unterscheidet er drei Wege zur Erkenntnisgewinnung:

1. Sinnesempfindung (Sehen, Riechen, etc.)
2. Intuition (Gefühl)
3. Vernunft (Ratio)

Kant spricht vom „Desinteressierten Wohlgefallen“, dass bedeutet man kann Schönheit ohne Erklärung, ohne Intervention oder Vermittlung erfahren; sie ist eine Sinnesangelegenheit.

Die Frage des Schönen hat nichts mit Moral zu tun, sie ist nicht praktisch und auch nicht wissenschaftlich. Es ist eine Frage des ästhetischen Urteils, was wiederum mit Intuition zu tun hat. Man muss eine Form nicht interpretieren.

Kant unterscheidet nicht Natur und Kultur, sondern er zeigt auf die Erfahrung der Form. Durch das Hinschauen, durch Sinnesempfindung erkennen wir die Form des Objekts. Dies ist ein universaler Zugang; man kann Kunstwerke aus allen Kulturen betrachten, ohne die Kultur an sich kennen bzw. verstehen zu müssen.

G.W.F. Hegel: Ästhetik

Hegel macht eine Unterscheidung zwischen **natur schön** (absolut) und **kunst schön**, wobei das Naturschöne das Göttliche darstellt, während das Kunstschöne im Kunstwerk als Reflektion und Auswahl vom Naturschönen erscheint.

Hegel spricht vom **Konzept der Entäußerung**. Man kann Gott in seinen eigenen Handlungen erfassen, sie sind Entäußerungen. Jede Vorstellung wird durch Artikulation entäußert. Jede Artikulation ist eine Erfahrung des Göttlichen. Jeder Gedanke wird durch Handlungen erzeugt: Indem ich etwas sehe, fasse ich es auf. Dadurch komme ich weiter.

Schönheit ist die Erfahrung des absoluten Geistes.

In der Natur zeigt sich Gott in seiner gesamten Komplexität.

Im Kunstwerk erscheint ein Produkt der Gedanken, die sich materialisiert haben. Im Betrachten erfahre ich wieder Gott.

Aufgrund der Komplexität kann ich Gott nur in Teilen denken, und diese Aspekte finde ich in der Kunst. (Kunst ist wie ein Filter) Für Hegel ist die Kunst höher zu stellen, denn sie zeigt nur Teile und nicht das ganze Spektrum Gottes.

Scheinen: Die Schönheit muss an der Oberfläche des Schönen erscheinen. Das Hinschauen soll Freude bereiten! Was auch immer man über Gott aussagen möchte, muss SCHEINEN. Die Idee muss von innen heraus ERSCHEINEN.

Die Schönheit der Ausführung ist das Interesse daran auch negative Seiten schön darzustellen; es ist eine Auseinandersetzung.

Die Konsequenz Hegelscher Ästhetik ist all die negativen Aspekte Gottes, wie Armut, Tod, Krieg, Leid, etc., auch schön erscheinen zu lassen, da in der künstlerischen Auseinandersetzung das Schöne siegen muss. So werden auch weniger schöne Sachen schön dargestellt.

K. Rosenkranz (1857): Ästhetik des Häßlichen; Leipzig. Reclam.

Das Häßliche kann sich nur am Schönen messen. Wenn nun Gott auch das Häßliche ist, dann ist das Wahre/Gute nicht notwendigerweise schön.

Wie kann ich sinnlich das Häßliche erfahren, wenn es nicht häßlich dargestellt ist?

Natürlich gar nicht... Die Konsequenz ist Häßliches muss häßlich dargestellt werden, da es sonst nicht echt ist.

~~Das Göttliche/ absoluter Geist /Gutes~~

Realität

Kunstwerk/Darstellung: ~~Das Schöne~~

Nikolai Hartmann „Ästhetik“ 1953 Berlin:

Hartmann postuliert 3 Paradigmen:

- 1) Künstlerisch Gelungenes muss nicht unbedingt schön sein.
- 2) Es gibt Gattungen des ästhetisch Wertvollen, die nicht im Schönen aufgehen.
- 3) Ästhetik muss auch Häßliches einschließen

Das Gute muss nicht immer schön sein, das heißt auch, ein Kunstwerk muss nicht an seiner Schönheit gemessen werden. Daraus folgt: Das Wertvolle ist nicht an Schönheit gebunden. Ästhetik hat auch mit Hässlichkeit zu tun

Schichtenkonzept:

1. Das sinnlich Gegebene = **Die äußere Form**
2. Das darin Erscheinende = Inhalt = **Die inneren Formen (nicht Wölflin)**

Die innere Form von Objekten ist vielschichtig, doch die Darstellung ist für alle gleich. Oder anders, ein Kunstwerk schaut für jeden gleich aus, doch jeder sieht etwas anderes darin. Die innere Elemente werden also vom Betrachter unterschiedlich gesehen.

DIE FRAGE DER ÄSTHETIK:

Ästhetik führt zu einer Kontextualisierung von Kunst:

- Ästhetik ist sinnliche Wahrnehmung,
- Die Frage nach Schöнем ändert sich ebenso wie die Darstellungsweise
- Von der Oberfläche ausgehend gibt es mehrere Inhalte, die sich ändern
- Es gibt kein universelles Kriterium für Schönheit

Adorno:

Avant-garde response to the cognitive, ethical and aesthetics:

Truth is a lie, morality stinks, beauty is shit!

Arnheim, Rudolph (1965) Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges. Berlin: de Gruyter.

Arnheim postuliert die Universalität eines jeden Bildes. Das Auge "macht" das Bild, es ist der wahre Schöpfer. Jedes Bild entsteht im Auge des Betrachters, somit ist jedes Objekt für jeden Betrachter anders. Jeder sieht nur das, was er sehen will. Es werden Aspekt isoliert, herausgehoben und verstärkt, was mit der subjektiven Geschichte eines jeden einzelnen zu tun hat. Jeder sieht ein Bild anders, oder jeder sieht ein anderes Bild.

5 Außereuropäische Ästhetikkonzepte

Die Ästhetik der Yoruba & Fang (3 afrikanische Fallbeispiele)

„Ästhetik“ und „Schönheit“ sind keine absoluten Begriffe, sondern wandeln sich historisch und geographisch. Schönheit hat mit Gottesvorstellungen, mit dem Sublimen oder allgemeinen Wertvorstellungen zu tun.

Gerade hier liegt einer der Forschungsschwerpunkte der Kultur- und Sozialanthropologie; die Konzepte für Kunst liegen nahe an den Konzepten der Ästhetik und lassen viel auf den sozialen, ideologischen oder religiösen Kontext schließen, wie man auch umgekehrt die Kunst einer Kultur erst nach eingehendem Studium des zugehörigen Kontexts, des Kunstkomplexes, verstehen kann. Wie komplex ein ästhetisches Konzept sein kann, soll hier mit den nächsten drei Beispielen über die Ästhetik der Yoruba & Fang dargestellt werden.

Yoruba:

Die Yoruba sind eine sehr große Ethnie, die ursprünglich im Süden Nigerias beheimatet ist. In der Zeit des Kolonialismus wurden Millionen versklavt und für Zuckerrohrplantagen nach Cuba & Brasilien verschifft. Auf Cuba konnte sich so eine hybride Religion, die Santeria, bilden, die bis heute praktiziert wird, so wie auch Candomble in Brasilien.

In Nigeria selbst praktizieren heutzutage nur mehr ein Bruchteil der Yorubas die traditionelle Religion. Die meisten von ihnen sind Katholiken, wobei es aber wieder einen Trend zu den Roots gibt. „Die Kunst der Yoruba ist ein nie ruhender Fluss.“ Dasselbe lässt sich über ihre ganze Kultur sagen.

Es gibt einige native Forscher, die über die Kunst der Yoruba publizieren:

R. Abiodun, H. J. Drewa und J. Pemperton III sind nur die drei bekanntesten von ihnen. Die Traditionen der Yoruba sind fast schon gänzlich erforscht, was allerdings nicht von ihrer jetzigen soziokulturellen, politischen oder migrativen Situation behauptet werden kann.

Visuelles Beispiel: Kultstab Oshe-Shango; am Stabende ist der Kopf des Orishi (Gottes) Shango dargestellt. Er ist einer der größten und mächtigsten Götter.

Fagg, William (1973) In Search of Meaning in African Art

Fagg stellt zwei konstante Elemente der Yorubakultur und –kunst fest:

4 Dimensionen, Statik, Dynamik, Lebenskraft u. Energie

Die vierte Dimension ist die Lebenskraft, die Zeit, die einem Menschen bleibt. Sie spielt bei den Oriki (Orakel) eine wichtige Rolle, da sie für alle Generationen und Werte steht, quasi eine chronologische Kategorie darstellt, aber auch eine geographische, durch eine ständige Verbreitung von Ideen und Werten. Sie ist die mensch-bezogene Dimension des generationellen Wandels und des Wiederauflebens von traditionellen Wertesystemen. Die dritte Dimension wiederum wird als die Welt der Ahnen beschrieben. Wenn ein Mensch/Künstler stirbt, bleibt seine Skulptur in der dritten Dimension übrig; sie ist zeitlos.

Kultur wird als ruhender Fluss, als kontinuierliche Reise verstanden.

Verbale und visuelle Kunst ist ebenfalls eine Reise, die der Künstler antritt. Der Fluss bewegt sich langsam und als seine Quelle werden drei mythische Orte, kulturelle Zentren, angesehen, die der Ausgangspunkt der gesamten Kultur ist:

- ILE-IFE liegt im Zentrum des Yorubagebietes an einem Fluss. Es ist der Ort der Schöpfung und das rituelle Zentrum der Yoruba. Odudawa soll der Gründervater der Kultur sein.
- OWO ist einige hundert Kilometer Richtung Küste von Ile-Ife entfernt und ist das politisch-religiöse Zentrum.
- ALT-OVO ist die mythisch königliche Stadt, die 100 km nördlich von Ile-Ife gelegen ist. Insgesamt bildeten die drei kulturellen Pole ein kleines Dreieck.

Laut dem **Gründungsmythos** gibt der oberste Gott des Universums Olodumare oder Olofi(n) den Schöpfungsauftrag an den weltlichen Gott Ifa, der streut Samen, daraus wachsen Hühner, und wiederum daraus entstehen Menschen. Das bringt Komplikationen mit sich, denn die Menschen entwickeln sich anders als vorgesehen. Die Götter ziehen sich zurück, und weil sie beleidigt sind, wollen sie nicht mehr zurückkehren.

Sie geben den Menschen aber das **IFA-Orakel** mit, um die Kommunikation und den Kontakt mit ihnen aufrecht zu erhalten. Das Orakel dient zur Zukunftsvorhersage, Reinigung und Heilung. Es ist die göttliche Hilfe im Leben. Shamanen werfen normalerweise 16 Bohnen oder ähnliches nach Anrufungszeremonien. Aufgrund der Bohnenkonstellation erkennt der Priester, was im Leben der um Rat suchenden Person angesagt ist.

Insgesamt gibt es 16 Hauptgötter, die sogenannten **Orishas**, zu denen die Bohnen in Bezug stehen. Es gibt unendlich viele mögliche Konstellationen. Der Priester stimmt Lobgesänge in der Zeremonie an, die **Oriki**. Der Priester muss diese Gedichte in Beziehung zur Person stellen und zur gestellten Frage; jene reagiert hierauf.

Es gibt zwei unterschiedliche **Arten der Einsicht** bei den Yoruba:

- OJU-INU Das innere Auge ermöglicht Einsicht in das Anliegen, es zeigt, was dahinter steckt. Es erkennt den Geist einer Sache.
- OJU-ONA Das äußere Auge erkennt die gute Form. Es ist das Auge im Gesicht und für die materiellen Einsichten gegeben.

Ein guter Künstler muss nach den Vorstellungen der Yoruba vor allem Oja-Inu haben, um ein wirklich herausragendes Kunstwerk zu schaffen.

Es lassen sich fünf weitere **Kreativitätskonzepte** formulieren:

- ASÉ Kreative Kraft, die den visuellen und verbalen Künsten inne liegt; die Kraft des Wortes, die Ausdrucksfähigkeit. Hier kommt Materielles und Immaterielles zusammen. Eine Energie, die mit den Augen in Verbindung steht.
- ORI Innerer geistiger Kopf, der vorhandene Konzepte und Ideen beherbergt, einerseits als Sitz der Götter, andererseits als Lebenspotential.
- IWA Ist das Wesen, die Essenz, der Charakter einer Person
- EWA Schönheit, die physische Vollendung des Wesens, nach traditionellen Werten
- ONA Ist eine gute materielle Form, sie ist die schöpferische Kraft, die Beherrschung des Handwerks, die durch Phantasie & Perfektion gelungene Vollendung.

Yoruba Figurinen haben alle große Köpfe. Wichtig dabei ist, dass die Objekte im Kreis herum geschnitzt und auch betrachtet werden, weswegen auch charakteristische Details/Aspekte an den Seiten oder hinten zu erkennen sind. Der Körper der Figuren ist immer gedrungen.

Die **Ibeji**-Figuren sind **Zwillingsfiguren**. Sie sind immer zu zweit und sehen fast immer gleich aus. Nur wenn die geborenen Zwillinge von unterschiedlichem Geschlecht sind, werden die Figurinen nicht vollkommen ähnlich geschnitzt. Wenn eine Figur Schmuck kriegt, muss die andere diesen auch bekommen. Zwillinge sind etwas ganz besonderes. Sie bringen **Prestige** und bekommen besondere Namen. Zwillinge stehen für **Dualität**, sie repräsentieren Ordnung und Chaos.

Zwillinge müssen sehr gut behandelt werden, da sie starke zerstörerische Kräfte haben. Bei einer Zwillingengeburt ist die Säuglingssterblichkeit extrem hoch. Stirbt ein Zwilling, bedeutet das eine schwere Störung des gesellschaftlichen Gleichgewichts; Kultur und Gesellschaft sind in Gefahr. Deshalb werden diese Zwillinge geschnitzt und auf den Hausaltar gestellt. Die Mutter trägt den lebenden Zwilling auf der einen Seite und die Figur auf der anderen, oder der lebende Zwilling trägt sie.

Unordnung ist heiß, sie ist zerstörerisch und destabilisierend. Hitze ist ein Übergangsstadium, das wieder zur Kühle führt und überwunden werden muss. **Ordnung ist kühl**. Sie steht in Analogie zu Wasser, Weisheit, Reinigung, Heilung, Erneuerung, Erhabenheit und Schönheit. Wertvorstellungen stehen für Kühle.

Diese Dualität existiert auch bei Göttern, es ist ein durchgehendes Muster. Das IFA-Orakel ist dazu da, um wieder in die Kühle, die Ordnung hinüber zu führen. Durch Ibeji- Figuren soll auch wieder Kühle hergestellt werden.

Die Körper sind sehr kraftvoll und erwachsen dargestellt. Die Haltung ist angespannt, was eine gewisse Dynamik, einen Handlungswillen andeutet. Ihr Kopf ist überdimensioniert, wie bei einem Baby, das noch unwissend, also heiß ist. Ein großes Problem bei früh verstorbenen ist, dass sie noch nicht durch Skarifizierungen initiiert sind. Der Gesichtsausdruck ist kühl, sehr ruhig, emotionslos und würdevoll, was eine hohe Qualität bedeutet. Die Augen sind schalenhafte Auswölbungen, die Gesichtszüge nicht zu sorgfältig gearbeitet.

Shango ist der Beschützer der Ibeji, denn er ist ihr Vater. Er ist der vierthöchste Gott im Pantheon und steht für kulturelle Erneuerung, aber auch Zerstörung, wenn ihm nicht genug Aufmerksamkeit gewidmet wird. Seine Farbe ist rot, Blitz und Donner sind ihm geweiht, Hitze und Feuer sind seine Attribute.

ASA Stil, Tradition. Auswahl der Stilistischen Mittel um bestimmte Dinge auszudrücken. Auswahl der Komponenten, mit dem Ziel etwas Neues zu kreieren und eine Rückkehr zu zyklischen Methoden zu vermeiden. Kultur als kontinuierlicher Fluss eben.

OBI Begriff, der sich auf das religiöse Konzept vom Sitz der Götter bezieht: Sie leben in ihrer eigenen Welt zum einen und im Kopf eines Menschen zum anderen. Deshalb sind auch die Köpfe der Ibeji so groß; in ihnen sitzt Shango, ihr Beschützer.

Thompson: "Aesthetics in Traditional Africa" in ed.: Joplin, C. F. 1971; Art und Aesthetics in Primitive Societies. New York

Kritik an Kunstobjekten wird bei den Yoruba nicht öffentlich ausgetragen, es gilt als unhöflich. Die Namen der Künstler werden nicht bekannt gegeben, weil sie mit dem Wesen der Person zu tun haben, und auf diese daher einwirken könnten. Die Künstler sind also besonders verwundbar.

All das erschwert natürlich das Forschen bezüglich der Qualitäten eines Kunstobjektes ungemein, was Thompson so gelöst hat: Er hat verschiedenste Objekte erworben, diese im Dorf aufgestellt und die Bewohner jeweils eines auswählen lassen.

Er behauptet, es gibt 18 ästhetische Kriterien nach denen die Objekte ausgewählt wurde. Die wichtigsten vier Kriterien sind:

Mittlere Mimesis:

Was eine Frage der Abstraktion ist: Ein Kunstobjekt darf bei den Yoruba keine zu große Ähnlichkeit zu einer lebenden Person haben, da man glaubt, die Seele des Menschen wird nach dem Tod durch die exakte Kopie verwirrt. Das geht so weit, dass ein zu ähnliches Objekt sofort zerstört wird. „Mittlere“ bezieht sich darauf, dass das Objekt nicht zu weit abstrahiert werden darf, d. h. das Objekt muss noch als Person erkennbar sein. Darstellungen von Bewegungen werden gemieden, die Pose stellt immer Würde und Ruhe dar. Die Figuren weisen oft eine Art Muskelanspannung auf, die Handlungspotential und Dynamik birgt. Große Brüste sind kein Zeichen für Weiblichkeit, sondern ein Hinweis auf starke Brustmuskulatur.

Sichtbarkeit / Erkennbarkeit:

Alle Körperteile und Glieder müssen erkennbar sein. (Dia: Hauspfahl für die Aristokratie in Form einer sitzenden Frau) Ornamente und Skarifizierungen müssen klar abgebildet werden, auch Haartracht. Die Klarheit von Form und Linie ist entscheidend, da Skarifizierungen als Merkmale von Kulturzugehörigkeit, Rang und Status durch die Initiation viel über einen Menschen sagen.

Scheinen oder Strahlen:

Alles was scheint, strahlt und glänzt wird bevorzugt. Dies kann durch weiße/helle Farbe, durch Polieren, Wachsen oder Ähnliches erreicht werden. Es wird darin eine gewisse Heiligkeit gesehen.

Symmetrie:

Eine gleichmäßige und ausgewogene Form, die optimale Balance der Darstellung zwischen Jugend und Alter, eine gerade und symmetrische Darstellung kommt dem Ideal der Yoruba am nächsten. Assymetrischer Körperbau oder Gesichtszüge lassen auf Krankheit und Unordnung schließen, sind also Elemente, um das darzustellen, können aber auch eine Besonderheit der Person sein.

GBE bzw. YA Beides sind Ausdrücke für „Schnitzen“ YA meint das Schnitzen von Gebrauchsgegenständen, wie einen Pflug z.B., während GBE provozierend schnitzen heißt. GBE-Masken sollen provozieren, aber auch provoziert werden. Eine GBE-Maske fordert heraus, will herausgefordert werden, um etwas weiter zu entwickeln und neue Situationen zu erzeugen. Sie haben folgende Dimensionen:
Verbindung mit der Erde - Dimension der Genealogie/Chronologie; es geht um die Abstammung von den Ahnen, um die zeitliche Dimension einer Kultur
Unterhaltungsmasken, die aber für durchaus kritische Themen herangezogen werden, z.B. für das Thema AIDS oder gegen Korruption. Sie sind Kritikträger.
Dualismus ist stets präsent: Sie sollen Gutes erhalten und gleichzeitig Schlechtes erneuern, sie repräsentieren im Spiel kalt oder heiß
Die Masken werden auch bei Ritualen eingesetzt oder eben bei öffentlichen Tanz- und Theatervorführungen. Sie spielen mit dualen Konzepten und verweisen dadurch auf bestimmte Personen(gruppen), die von den Zuschauern erkannt werden. Sie sind daher Kritikträger, weil sie ein Thema heiß und provozierend herausfordern. Durch den Dualismus des Erhaltens / Erneuerns üben sie Kritik an einem sozialen Phänomen aus, aber nie an einer Privatperson direkt.

Fang:

Leben in Gabon, südlich von Nigeria, heute Teil der Republik Kongo, (Probleme der Region: Militärdiktatur und Ölkompagnien zerstören das Land, was in Afrika nicht unüblich ist!).

Die **Bieri** der Fang in Gabon sind kleine holzgeschnitzte Figurinen, die immer in sitzender Haltung wie wartende Jäger dargestellt werden. Man stellt sie auf kleine Kisten mit den Knochen von verstorbenen Ahnen. Die Bieri gehören den Ahnen und sollen über sie wachen. Sie illustrieren 2 für afrikanische Kunst und Kultur typische **Konzepte:**

Fraser, D. 1955, African Art and Philosophy. New York

Eines der wichtigsten Konzepte ist **Balance**, sie steht für Vitalität und Leben. Der Dualismus im Weltbild wird durch zwei Pole dargestellt, die in einem bewegten Verhältnis zueinander stehen. Sehr ausgeglichene Formen, eine starke Symmetrie, die jedoch nie 100%ig ist... *Balance nicht im Sinne von Statik oder Gleichgewicht, sondern permanente Bewegung um einen Pol, Dynamik und Veränderung.*

Es sind immer wieder ähnliche Begriffe, die auftauchen, wie Symmetrie und Balance. Wichtig dabei ist, dass diese Begriffe ausgefüllt werden müssen, denn das Konzept der Balance und Symmetrie kann sehr unterschiedlich sein von dem unseren, aber auch innerhalb der verschiedenen afrikanischen Kulturen:

Bei den Yoruba bedeutet Balance Kühle, bei den Fang Bewegung & Vitalität
Bei den Fang ruft dieses Konzept direkter zu Handlungen auf als bei den Yoruba, beide Konzepte sind aber handlungsorientiert, es geht nicht um das Ergötzen an der Schönheit eines Kunstwerks, sondern um Aktion.

Fernandez, J.W. (1971) Principles of Opposition and Vitality in Fang Aesthetics, in ed. C. F. Jopling, Art and Aesthetics in Primitive Society, New York

Enin ist das **Raumkonzept** der Fang, das mit **Komplementarität** zu tun hat: Man soll nicht zu nahe einander sein, besser ist, man steht einander gegenüber. Auch in der Dorfkonstruktion ist dieses Konzept zu finden, man sieht gegenüberstehende Häuser; ältere Menschen leben gegenüber von jüngeren. Verwandtschaftliche Beziehungen manifestieren sich räumlich, sodass nahe Verwandte nah beieinander wohnen, ferne Verwandte sind einander fern.

Frau: Kühl, Erde, Nacht

Mann: Heiß, Sonne, Tag

Mutter: Zentrum der Reflektion, der Entscheidung; Bauch

Vater: Zentrum des Willens, des Handelns; Kopf

Die Bieri der Fang:

Die Bieri Figurinen sitzen auf Keilen, nicht damit die Figur steht, sondern es sind kleine Kisten mit Knochen von Ahnen drinnen. Die Figuren stecken auf diesen Kisten, die das *Zentrum der Tradition*, der Kultur und der Macht sind.

Ein weiteres zentrales Element ist das Torso und das Sonnengeflecht am Bauch (Zentrum der Reflektion, der Kraft). Die Komponente des Aufnehmens ist in den übergroßen Augen und dem großen Kopf (Zentrum der Handlungsentscheidung) dargestellt. Es kommt zu einer **symbolischen Dreiteilung**:

Schachtel, Bauch & Kopf.

Eine der gezeigten Figuren hält eine Flöte. Die Figur wird einmal im Jahr bei *Initiationen* für Kinder verwendet. Sie wird im Ritual um den Hals des Kindes gebunden und wippt beim Tanzen hin und her, wobei Energie mitgenommen wird. Es ist die Wächterfigur selbst, die tanzt. Sie steht für die **Kontinuität** mit den Ahnen, für Junge bedeutet sie **Fruchtbarkeit** und eine Verbindung der Generationen vom Kleinkind bis zu den Alten, da durch sie mit den Ahnen kommuniziert wird.

Manche Wächterfiguren haben eine starke Muskulatur, die von Alter zeugt. Alter wiederum steht für Erinnerung und Kontinuität. Die **physische Kraft** ist natürlich auch zum Bewachen der Reliquien nötig, denn die Figur bewacht das Zentrum der Kontinuität / Tradition. Das Alter zeigt auch die ganze Kraft einer Kultur.

Die Kindlichkeit wird anhand der Kopfproportionen verdeutlicht, nämlich durch eine große Stirn und durch übergroße Augen. Diese herausstechenden großen Augen stehen für **Jugend**, die ihrerseits wieder für *Erkennen, Erkenntnis und Wissen* durch Lernen & Erfahren steht.

In derselben Figur ist also Jugend und Alter vereint. **Komplementarität** ist also auch hier zu finden, einerseits in Kontinuität andererseits in Veränderung.

Diese Figuren halten also eine Fülle von Informationen bereit.

Was aber sieht ein Dorfmitglied, welches auf eine Figur schaut?

1. In den Augen der Figuren sehen sie den **Blick von Göttern** und Ahnen, die zuschauen und sehen, dass kulturkonform gehandelt wird, dass die Menschen ihre Tradition bewahren, was sie in der Größe der Augen erkennen.
2. Dadurch, dass so die Aufmerksamkeit der Ahnen bemerkt wird, sehen wir, dass die **Ahnen Interesse an uns** haben, dass die Götter etwas tun, um uns in unserem Alltag zu helfen.

So ist optimal eine Interaktion zwischen Gott und Mensch über die Ahnen garantiert.

6 Aesthetic Anthropology

Maquet, J, 1979: Introduction to Aesthetic Anthropology. Malibu Terminology.
Ein erfreuliches Erlebnis durch Betrachten von Schönheit, durch sinnliche Wahrnehmung, die auf visuellem Erleben beruht, was Emotionen hervorruft, sind laut Maquet die universellen Kriterien Schönheit festzustellen:

1. Man erkennt *universell die Qualität(en)* eines Objektes.
2. Die Schönheit kann in *historischem und sozialem Kontext* verstanden werden!

Die Bedeutung eines Kunstwerks kann so aber nicht erfahren werden! [Zuordnung]

Leach, E. (1954): "Aesthetics" in E.E.E. Pritchard: The Institutions of Primitive Societies; Oxford 25-38

Edmund Leach schrieb einen Aufsatz zum Thema Ästhetik. Er betonte, dass jede Gesellschaft ihre eigenen *ästhetischen Traditionen* hat, die nur dieser Gruppe angehören. Die Besonderheit eines Kunstwerks sind nur dem Künstler und der jeweiligen Gesellschaft klar. Doch selbst innerhalb einer Gruppe gibt es verschiedene Konzepte von Ästhetik.

Wenn nur eine bestimmte Gruppe jeweilige Schönheit erfahren kann, kann man dann transkulturell überhaupt Schönheit erfahren?

In den 50/60er Jahren wurden dazu Vergleichsstudien angestellt:

1. Es gibt immer eine historische Besonderheit, die dem Künstler zu eigen ist. Hier gebraucht man den Begriff „Aesthetic Locus“
2. Solche Kriterien sind auch für den Betrachter gültig: Für eine Geschichte sind nicht alle Kriterien gleich.
3. Auch innerhalb dieser Gruppe gibt es Unterscheidungen

In diesen transkulturellen Studien wurde also versucht, ästhetische Kriterien festzulegen, die einheitlich sind, was aber wie man sieht nicht funktioniert. Objekte werden aufgrund unterschiedlicher Kriterien bewertet.

Was ist für wen relevant? Was bedeutet das Schöne?

Es gibt keine Universalität was schön ist!

Die Auseinandersetzung mit Schönheit ist in einer Epoche mal so, dann wieder so: Erst ist Töpferei, dann eher Textilien, oder dann wieder Bronzeguss in/schön!

Die zweite Dimension von Ästhetik ist eine Frage der ästhetischen Werte:

Zitat aus *Aesthetics*, E. Leach, S. 138:

Ästhetische Werte können nur im Kontext eines Wissens verstanden werden, was für richtig oder falsch befunden wird oder für gesellschaftlich wünschenswert.

Hier geht es also nicht nur um die Frage der reinen Form, sondern auch um die Ethik. Wir haben also Konzepte, Vorstellungen und Werte, die vermittelt werden.

D'Azevedo, W. (1958): "A structural approach to Aesthetics: Towards a definition of Art in Anthropology." American Anthropologist 60: 701-14

Mit Ästhetik muss ein kognitiver Prozess bezeichnet werden, in dem Werte ausgesucht werden, die dann im Objekt organisiert und verstärkt werden.

Der zweite Prozess dabei ist der Kontext, woher die Werte kommen, also die Erfahrung und das Leben des Künstlers.

Benzing, B (1978): Das Ende der Ethnokunst. Studien zur ethnologischen Kunsttheorie. Wiesbaden.

Allgemein ist allen ethnologischen Künsten gleich, dass sie Ordnungsprinzip und Kommunikation sind. (Ausführlicher nachzulesen in dem ersten Kapitel)

Schaumburg-Scheif, S. 86 Grundzüge einer Ethnologie der Ästhetik.

Jede Gesellschaft führt ästhetische Aktivitäten durch, versucht also, Sinneseindrücke kognitiv zuzuordnen.

Coote, J. and A. Shelter, Anthropology, Art and Aesthetics; Oxford.

Nach ihnen werden die Objekte selbst viel zu wenig beachtet, obwohl sie charakteristische Träger von gesellschaftlichen Konzepten und Weltbildern sind, also genau das, wonach der Anthropologe eigentlich sucht.

NUER in Afrika (Sudan, Savanne); erforscht von *Pritchard, E.E.E.: „The Nuer“*

- Keine Töpferwaren
- Keine besonderen Textilien
- Keine Schnitzwaren

Wo ist also der *Aesthetic Locus*?

Antwort: **Vieh, genauer Rinder.**

Die Frage der Schönheit wird mit der Farbe der Rinder beantwortet / verglichen.

Skarifizierungen auf Hörnern sollen gleichmäßig sein, dann gelten sie als schön.

Auch Namensgebungen von Kindern sind mit den Tieren verbunden.

Geld, D. (1992): „The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology“ in eds.: Coote and Shelton „Anthropology, Art and Aesthetics“. Oxford Seite 40-66:

“I would suggest that the study of Aesthetics to art is as the study of theology to religion.”

Die Aussage dahinter ist, dass ästhetische Diskurse oft sinnlos sind, da sie nur Dogmen repräsentieren. Die Anthropologie der Kunst soll also mit der Ästhetik brechen und Kunst vielmehr als Element der Technologie erfassen.

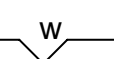
Technology of Enchantment: Technologie, welche verzaubert, wobei die Kraft des Enchantment aus der Technologie kommt.

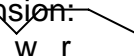
Beispiel Tobriand-Inseln: *Campbell, S. 2002, The Art of Kula, Oxford, New York*

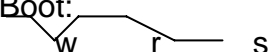
Als Beispiel dient hier das Schnitzen des Hinterteiles eines Kula-Bootes:

Es gibt 2 Begriffe für Schnitzen: Alltagsschnitzen heißt Tika Janali, während Schnitzen in Verbindung mit Magie Tokabutam genannt wird. Letzteres kann zwar nachgemacht werden, wenn die Technik beherrscht wird, aber die Dimension des magischen Wissens fehlt.

Drei Farben haben dabei Bedeutung:

1. Weiß: Wo kleine Vertiefung: 

2. Rot: Wo schwarz und weiß zusammentreffen würden, physische Dimension: 

3. schwarz: Repräsentiert Reife, daher tiefster Punkt in Boot: 

Der Akt des Schnitzens soll den Kula-Tausch fördern. Die Macht der Magie trennt mich und mein Wissen von der Leistung des Schnitzers. Mit Hilfe der Platten kann ich nicht wissen, was der Schnitzer leistet.

Ich kann also beim Kunstwerk nie rational nachvollziehen, was dort gemacht wurde.

Was es bedeutet, kann sich also nicht durch den Marktpreis ausdrücken.

Das Objekt hat aktiven Status; es wird ausgestattet, um zur Handlung zu führen

7 Primitivismus

Autoren:

Goldwater: *Klassiker „Primitivism in Modern Art“, 1986, Erstausgabe 1938!*

Rhodes: *„Primitivism and Modern Art“, London 1994*

Rubin: *„Primitivism in 20th Century Art –*

Affinity between the Tribal and the Modern“ NY 1984, Ausstellungskat.

Connelly: *„The Sleep of Reason – Primitivism in Modern European Art and Aesthetics 1725 – 1907“, 1995*

Hiller (Hg.): *„The Myth of Primitivism. Perspectives and Art“, London – New York 1991*

Ende des 19. Jhdts. bis zum Anfang des 20. Jhdts. kommen vermehrt Kunstobjekte aus Afrika nach Europa, womit das Phänomen des Primitivismus beginnt.

Europäische Künstler beschäftigen sich mehr mit Kunst außerhalb des europäisch-amerikanischen Kontexts; es passiert eine Hinwendung zur traditionellen (Ritual-) Kunst. Endpunkt ist die Ausstellung „Primitivism in 20th Century Art“ 1984 im Museum für zeitgenössische Kunst in New York.

Kunstgeschichte und Kunstanthropologie vertreten (vertraten) hierzu unterschiedliche Positionen. Goldwater ist der erste, der Primitivismus wissenschaftlich aufarbeitet. Primitivismus ist in der europäischen Kunst ein älteres Phänomen, es ist eigentlich ein Rückgriff auf frühere Kunstentwicklungen, wie etwa in Italien um 1725 Kunst aus der Antike wiederbelebt wurde, nämlich in der Renaissance.

Das *Konzept der Primitive Society* stammt aus dem 19. Jh. und wurde aus der Sozialanthropologie entwickelt, daher ist es wenig verwunderlich, dass man Anfang des 20. Jh. von primitiver Kunst spricht.

Was am Primitivismus interessiert, ist das *primitive*, man bewundert:

1. Die Einfachheit der Formgebung
2. Die emotionale physische Handlung
3. Keine Vermittlung abstrakter Ideen – keine Ratio

Descartes: „Ich denke also bin ich.“ Heute ist Sinnlichkeit wieder stark gefragt, auch in der Wissenschaft, was bedeutet, dass nicht nur reines Kalkül zählt.

Der Primitivismus setzt (laut Goldwater) den Primitiven voraus. Diese künstliche Kategorie setzt wiederum voraus, dass...

1. Künstler Interesse daran haben.
2. Künstler diese primitiven Kunstformen kennen.
3. diese Kunstform als primitiv (emotional) angesehen wird.
4. Künstler auf frühere Kunstentwicklungen zurückgreifen.

Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts kommt es zu einer kurzen Abfolge verschiedener Kategorien des Primitivismus', die Goldwater je nach inhaltlichem Schwerpunkt definiert, wobei es dann auch noch Mischformen gibt:

1. Romantischer Primitivismus:

Bekanntester Vertreter war Gauguin, der Ende des 18. Jhdts. von Paris in die Bretagne zog. Dies war damals noch eine unterentwickelte rurale Gegend Frankreichs. Die Intention Gauguins war es, die Reinheit, Natürlichkeit und Unschuld des bäuerlichen Lebens darzustellen, es zu idealisieren. Die Motive seiner Bilder waren Frauen bei der Arbeit, nackte unschuldige Mägde, Bauern am Feld, etc. Später zog er dann in die Südsee, wo er bis 1906 blieb, und weiter Bilder von exotischen Schönheiten malte (Bild: *Manao, Tupapao - Spirit of the Dead, Gauguin 1892*) Zitat Gauguin: „*Ich bin ein Barbar!*“ (Auch ein Vertreter des Konzeptes des Edlen Wilden, a la Roussau: „*Retourne a la nature!*“) Er verritt eine Position gegen den Akademismus, die modernen Tendenzen und die Überladenheit der Kunstszene dieser Epoche.

Gauguin sieht im Reisen die Verjüngungsquelle, für Frische, Vitalität und Inspiration. Nur so konnte er von der europäischen Lebensweise, mit ihren gesellschaftlichen Zwängen und Wertvorstellungen wegkommen.

Mit der Romantik endet die sogenannte erste Phase des Primitivismus.

2. Emotionaler Primitivismus:

„*Die Brücke*“, eine Dresdner Künstlergruppe, wurde 1904 von Emil Nolde gegründet. („*Der blaue Reiter*“ Berliner Kunstbewegung um 1906 von Wassili Kandinski gegr.) Nolde reist 1914 in die Südsee und besucht in ganz Europa ethnologische Museen. Zitat: „*Not too long ago...*“ – hat man die Kunst von einigen Perioden und Regionen dieser Welt in ethnologischen oder frühgeschichtlichen Museen ausgestellt und nicht in Kunstausstellungen und Galerien.

Warum erkennt man diese Kunst nicht als Kunst an?

Außereuropäische Kunstobjekte vor allem aus Kolonien wurden damals ja gemeinsam mit Arbeitswerkzeugen und alltäglichen Gebrauchsgegenständen z.B. im Naturhistorischem Museum ausgestellt, und plötzlich werden erstmals Ausstellungsstücke etwa Afrikas als Kunst gesehen.

Nolde beeindruckt vor allem die hohe Energie und die Unmittelbarkeit der Herstellung und er versucht Kultus-Objekte, die er in Museen gesehen hat, in seine Bilder als Elemente einzubauen. Hier wären zwei Beispiele zu nennen:

Emil Nolde, „Der Missionar“ (1912): Der Straßengott von Korea aus dem Berliner Ethnologischen Museum, eine Yoruba Mutter-Kind-Figur und eine weiße Maske im Hintergrund, die Dogon-Masken aus Mali ähnlich sehen, sind hier zu finden.

Emil Nolde, „Stilleben mit Uli“ (1915): Dieses Bild enthält eine Uli-Figur aus Neuirland, Ozeanien, dessen Originalobjekt Nolde offensichtlich bekannt war.

3. Intellektueller Primitivismus:

1907 beginnt die moderne Malerei mit *Pablo Picassos* Bild „*Les Femmes d'Alger (O. J. Version O)*“, welches einen Meilenstein der Kunst darstellt, weil es mit den traditionellen Kunstvorstellungen und dem Akademismus dieser Zeit bricht. Stilistisch versucht Picasso hier mehrere verschiedene Betrachtungs(winkel)-möglichkeiten in einem Bild zu kombinieren. Es hat keine naturalistische, sondern eine direkte Formgebung. John Berger, ein Kunstkritiker, formuliert es so:

„... war ein Schock, ein Angriff gegen das Kunstverständnis. Es wurden Kräfte freigebracht, die es bis dahin in der Kunst nicht gab!“ Es war ein Angriff gegen den monotonen Stilkanon; schlichtweg ein Skandal!

Picasso besuchte 1906 bei der Weltausstellung in Trocadéro das Kolonialmuseum und bestaunte dort die afrikanischen Masken der ethnologischen Sammlung. Er war begeistert von den Masken, die er später auch sammelte und änderte deshalb die Skizzen zu den Desmoiselles ab.

Les Desmoiselles zeigen einige Ähnlichkeiten mit afrikanischen Masken:

Die Mund- und Nasenform ähnelt einer Dan-Maske (westl. Elfenbeinküste). Die Schraffierungen erinnern an Skarifizierungen einer Etumbi-Maske (Kongo), wobei sich die Farbgebung aber unterscheidet. Reliquarfiguren der (Ba)Kota aus Gabun haben eine ähnliche Armhaltung wie die „leichten Mädchen“. Die stark unsymmetrischen Gesichtszüge sind den Kifwebe-Masken (Kongo) ähnlich, bei denen ein schiefes Gesicht Krankheit, Verrat und Verbrechen symbolisiert. Der Betroffene hat die notwendige Balance verloren und wird von den Ahnen bestraft. Beim intellektuellen Primitivismus der Kubisten geht es nicht um Idealisierung der „Wilden“ oder um den Einbau von Objekten ins Bild, sondern es geht um einen direkten Bildaufbau. Diese stilistischen Entlehnungen sind ein Weg zur Abstraktion. Die Methode der Abstraktion ist also aus afrikanischer und nicht aus europäischer Kunst entstanden.

Inwiefern waren den Künstlern die originalen Objekte bekannt, deren Elemente sehr deutlich in ihren Kunstwerken auftauchten?

Bei der New Yorker Ausstellung 1984 „*Primitivism in the 20th Century Art – Affinity between the Tribal and the Modern*“ wurden bewusst Ethnokonstobjekte ausgesucht, die den gezeigten europäischen Bildern entsprechen.

Die Frage nach Entlehnungen muss vorsichtig gestellt werden:

Im Allgemeinen war eher die Kunst aus den Küstengebieten bekannt...

1920 Dogon-Kunst, 1930 Etumbi (Picasso könnte sie gesehen haben), 1952 Dan-Masken, 1967 Kifwebe-Masken nach Europa. Man weiß, dass Picasso Kunstwerke der Kota bekannt waren und dass er zu Hause eine Grebo-Maske hatte.

Jedenfalls ist bis heute nicht eindeutig nachzuweisen, welche Objekte die Künstler kannten und als Vorlage benutzten und welche nicht. Oder ob die Möglichkeit besteht, dass sie aus Reiseberichten, Skizzen etc. Informationen bekommen hatten.

Einige andere Beispiele stilistischer Übernahmen:

Pablo Picasso, „La Guitara“: Der Zylinder ist stilistisch den Grebo-Masken abgeschaut, denen zylindrische Augenpaare aus dem Kopf heraustreten, und wurde als Stilelement damals zum ersten Mal in Europa verwendet.

Giacometti, „Kopf eines Mannes“ ähnelt sehr einer Helmmaske aus Neubritannien, nur das G. die Maske falsch deutete; er hielt den röhrenförmigen Mund für die Nase, sodass seine Figur jetzt eine lange Nase hat.

Brancusi (ital. Bildhauer) zerstörte sein Werk, als er darauf angesprochen wurde, ob er Elemente von afrikanischen Skulpturen übernommen habe.

Paul Klee, „Poster für 7 Komödianten“: Hier haben wir ganz deutliche Ähnlichkeiten zu einer Arbeit aus Rindenbaststoff aus dem Kongo.

Die Kubisten waren im Grunde Formalisten, sodass sie die Bedeutung von Objekten in ihrem ursprünglichen Kontext nicht interessierte. Für sie ging es um die geometrischen Abstraktionen, um die Reduktion der Formen.

Der Pariser Kunsthändler Kahnweiler, der erste Picassosammler und Kunstsammler mit Interesse an außereuropäischer Kunst, trug viel dazu bei, dass diese Kunst nicht a priori negativ bewertet wurde, sondern als äquivalente Kunst fremder Kulturen galt.

Picasso selbst glaubte, dass Kunst wie Krieg sei; Bilder sind wie Waffen. Senghor, der damalige Präsident Senegals war ein Intellektueller und ein guter Freund von ihm. Einmal soll er ihn mit dem Spruch, „ich bin's, der kleine Neger!“ begrüßt haben. Picasso meinte hingegen bei einer Diskussion: „Es gibt keine schwarze Kunst!“ Er selbst war ein Gegner des Kolonialismus. Seine Desmoiselles waren ein Statement gegen das Kolonialsystem, ein Angriff auf die ästhetischen Normen Europas.

4. Primitivismus des Unterbewussten (Surrealisten):

Paul Klee, so wie die meisten Surrealisten, interessierte sich für die Psychoanalyse und das Unterbewusste nach C.F.G.Jung oder S.Freud. So schafft er den Übergang zu der letzten großen primitivistischen Kunstbewegung. Max Ernst geht es vor allem um die Welt des Phantastischen. Das Prinzip ist, gewohnte Objekte ungewohnt/unwirklich zu machen/gestalten.

Die Surrealisten wandten sich zunehmend nativer Kunst aus Ozeanien, Nordamerika und Indonesien zu, weil sie die europäische Vereinnahmung afrikanischer Kunst ablehnten, besonderes Interesse kam den Mauwi auf Neuseeland zu.

Das anthropologische Interesse der Kubisten war quasi nicht vorhanden, während es bei den Surrealisten seit 1925 einen Lernzirkel gemeinsam mit Anthropologen, Philosophen und Psychologen gab, und Vorlesungen, Symposien, etc. auf Universitäten besucht wurden. So war Michelle Leiris Ethnologe und Künstler und *André Breton* meinte: „*Auf der Seite der Surrealisten bestand ein schier unstillbarer Hunger nach Wissen, aber die Ethnographie konnte die Distanz zum Wissen nicht vermindern.*“

Der ethnologische Standpunkt zu außereuropäischer Kunst:

Viele Surrealisten sammelten Objekte, aber sie hatten ein anderes Verständnis für diese; sie bezeichneten sie als Kunst, die Ethnologen hingegen als materielle Kultur. Sie waren Kuriositäten, wobei das Material entscheidend für den Aufbewahrungsort war: Objekte aus Gold, Silber oder Elfenbein kamen in Wien unter den Habsburgern ins Kunsthistorische Museum, waren sie aus einem anderem Material, so kamen sie in das ethnographische Museum.

Heutzutage wäre die Rezeption von außereuropäischer Kunst Thema eines KSA.

Die Kriterien der primitive society:

1. Verwandtschaft / Abstammung
2. Exogamie
3. Endogamie – Heirat von Brüdern und Schwestern
4. Animismus / Totemismus – „Natutteligion“

Fragen des Primitivismus:

Perpetuation des Primitivismus: Wie lange existiert er noch?

Was hat Europa an Kunst in die Kolonien exportiert? (Den letzten Schrott)

Wie wird Primitivismus nach wie vor benutzt?

Wie werden diese Kunstobjekte weiterhin vereinnahmt (z.B. von Kunsthistorikern)?

Kommt es zu einer Wertung außereuropäischer Kunst?

Ist er eine Auflehnung gegen alte verstaubte Kunsttraditionen?

Kommt es durch den Primitivismus zu einem anti-kolonialen Diskurs?

Was ist mit dem Konzept Primitive Society?

Kommt es zu einer Exklusion moderner außereuropäischer Kunst?

Wurden die Künstler verstanden, oder wie?

8 Art Worlds

Kunsttransfer: *Wie wird Kunst plötzlich in andere Kontexte hinein transferiert, was sehen Leute danach?* Je nach Kontext ändert sich die Definition Kunst, bzw. ihre Bedeutung.

Maquet, J. 1971 Introduction to Aesthetic Anthropology. Malibu;

Prägte den Begriff des *Aesthetic Locus of Culture*, der auch heute noch ein gutes Analysewerkzeug ist. Es gibt in bestimmten Plätzen zu bestimmten Zeiten bestimmte Objekte, die eine bestimmte Bedeutung repräsentieren. Das heißt, was gut / schön ist, ist je nach Locus auf eine bestimmte Objektgruppe hingelenkt. Es findet eine Konzentrierung von Kunst statt. Z. B.:

Dogon haben nicht nur Masken geschnitzt, sondern hatten auch Textilien und Töpferei. Aber es gab einen zentralen Bereich, worauf der Akzent lag, und das waren eben die Masken und nicht die Töpferei. Das meint der *Aesthetic Locus of Culture*. Ein anderes Beispiel sind die *Nuer*, wo der Kunst-/Ästhetikakzent auf dem Vieh und seiner Farbe liegt.

Es gibt 2 Unterscheidungen zwischen Objekten die zu Kunst werden:

Einerseits gibt es Objekte, welche mit der Intention Kunstwerke zu sein, produziert werden. Das Ziel des Künstlers ist also Kunst, man spricht von *Destination*. Andererseits gibt es Objektgruppen, welche erst zu Kunst gemacht werden, indem gewisse Personen ihnen Kunstwert zuschreiben. Das Museum wechselt, der Preis wechselt und damit oft der gesamte Kontext. *Maquet* hat hierfür den Begriff der *Metamorpho*

Hierzu ein Beispiel von einer Ethnokunstaussstellung:

1. *Frisörschild in Maun, Botswana*
2. *Weiteres Frisörschild aus Lomé* (beide heiß begehrt auf dem Kunsmarkt)
3. *Mathilde Moro, „Die Tänzerin“ 1996* (Hatte Ausbildung als Künstlerin, lebte auch lange in Paris)

Man stelle sich vor: In der Ausstellung „Moderne Kunst aus Afrika“ findet die Künstlerin ihr Bild neben einem Frisörschild. Also Kunst neben Firmenschild.

Der Begriff der *Metamorphosis* kann also unbefriedigend sein, denn Kunst wird gemacht: Bei dem Transfer von Objekten, können Alltagsgegenstände zu Kunst werden, wobei aber Personen aus der (ansässigen) Ursprungskultur diese Metamorphose nicht nachvollziehen können, dort bleiben die Objekte banal.

Wir sehen 2 Bilder von den *Dakpogan* Brüdern, ursprünglich Schmiede aus Benin:

1. *Théodore Dakpogan: „Asen“ 1996*; Metallstücke, teilweise aus Schrott, erinnert an Rechen. Normalerweise sind Arsen eher klein. Haben Bezug zu Ahnen und Götter; Schmiede wussten, welche Darstellung sie machen mussten, um einen Bezug zu Schutzgöttern/Ahnen herzustellen
2. *Calixte Dakpogan: „Amazone“ 1995*; Stil blieb eher klassisch, Objekt ebenfalls aus Schrottteilen zusammengeschweißt.

In Dahomey (altes Königreich in Westafrika) waren Schmiede sehr hoch angesehen und direkt an den Hof gebunden, einer der Könige war selbst auch Schmied. Das Ansehen der Schmiede kommt daher, dass der höchste Gott Ogun der Gott der Schmiede und des Metalls ist, auch gilt er als Befreier aus der Sklaverei.

Noch heute hat Schmiedearbeit eine besondere Bedeutung und viel Ansehen.

Beide Künstler haben einen der wichtigsten Kunsthaine geschaffen: *Ouidah*. An der Sklavenküste gelegen wurden dort von ihnen 250 Götterstatuen (die wichtigsten) als Angedenken an die Sklaverei gefertigt und ausgestellt. Dies war eine riesige Auftragsarbeit.

Ein Kunsthändler wurde auf ihr Talent aufmerksam, sodass Dakpogan Objekte in Afrika nun zeitgenössische Kunst sind, während sie aber in Europa unter ethnologischer Kunst zu finden sind. Das heißt, wir haben hier einen Wandel von Schmieden zu Künstlern, der sich aber nicht überall vollzieht.

Eine persönliche „Zollgeschichte“ von Prof. Fillitz: Er hatte sich bei einem Afrikaaufenthalt ein modernes Kunstwerk aus Metall erstanden, ähnlich den Asen-Statuen und fürchtete, es hoch versteuern zu müssen. Als der Zöllner fragte, „haben sie etwas zu versteuern?“ sagte er, „ja, leider, das hier könnte teuer werden.“ Der Zöllner warf einen verächtlichen Blick drauf und sagte: „Diese Schrottteile sind nichts wert!“ Man sieht hier ganz deutlich: Die Konstruktionen wandeln sich.

Becker, H., 1982: Art World. Berkley et al.: University of California, Seite 34: Kunstwelten bestehen aus allen Menschen, deren Aktivitäten notwendig für die Produktion jener charakteristischen Arbeiten sind, die diese Kunstwelt als Kunst bezeichnet.

Komplexe (Theater, Archäologie, etc...) werden geschaffen, sind aber durchlässig, außerdem gibt es auch innerhalb dieser Komplexe „Unterkomplexe“:

- ❖ Künstler, die Person, die ein Kunstwerk schafft
- ❖ Familie um den Künstler herum
- ❖ Bereich der Materialbesorgung
- ❖ Kunstproduktionsnetzwerke (Studios, etc.), Kunstproduktionsstätten
- ❖ AssistentInnen
- ❖ Institutionen, die Künstler ausbilden: Schulen, Universitäten, Vereine, Seminare,...
- ❖ Institutionen, die Kunst ausstellen/öffentlich machen: Galerien, Museen,...
- ❖ Medien: print-, visuelle, auditative, etc.
- ❖ Buchhandlungen
- ❖ Kunstsammlungen
- ❖ Kunstkritiker, Kunsthistoriker, Kunsttheoretiker
- ❖ Sponsoren, Mäzene, Liebhaber,...
- ❖ Kunstkonsumenten, Sammler, etc.

In Ländern, wo es kaum Institutionen dieser Art gibt, ist es für Künstler entsprechend schwieriger bekannt und erfolgreich zu werden.

Dakpogan-Brüder: Sie besorgten sich Eisen aus Werkstätten. Zu Anfang bekamen sie die Teile geschenkt, da es ja nur Schrott/Müll war. Als die Künstler sich bereits einen Namen gemacht hatten, wurde plötzlich für denselben Müll Geld verlangt)

Ein Beispiel für einen einflussreichen Mäzen: *Clement Greenberg* (USA) wollte eine bestimmte Art von Kunst, viele andere Richtungen wollte er nicht. Durch seinen Einfluss gab es praktisch nur eine Kunstrichtung in den NewYorker Galerien und Museen, er bestimmte eine Zeit lang fast den gesamten Kunstmarkt.

Danto, A.; 1965, The Art World. Journal of Philosophy 61: 571-84

Er prägt den Begriff der **Stilmatrix**:

Versuch der Verbindung von Avantgarde Kunst mit älteren Kunstströmungen.

Was eine ideale Gemeinschaft kreiert sind Bezugssysteme aufgrund von Kunstwerken. Kunstwerke bilden also eine ideale und ideelle Gemeinschaft. Das heißt auch, dass, wenn der Bezug auf zeitgenössische Objekte genommen wird, die Problematik entsteht, wer Kunstobjekte bestimmt und erklärt, wie diese Objekte zusammen gehören. Dafür gibt es Dantons Meinung nach **Spezialisten**, die fähig sind solche Verbindungen zu schaffen. Wichtig sind die Verbindungen, das gesamte Geflecht von einer Kunstwelt.

Dickie, G.; 1975, Art and the Aesthetics. An Institutional Analysis. Ithaca.

Dickie ist noch radikaler als Danton. Formuliert den Begriff des *Candidate for Appreciation*, das heißt, der Kontext muss gegeben sein, in dem das Kunstwerk aufgenommen, angenommen oder abgelehnt wird. Das Bild gehört zur Kunstwelt, wenn es Wertschätzung im Sinne von sinnlicher Wahrnehmung hervorrufen kann. Doch wer bestimmt dies?

Eine relativ freie Zusammensetzung von Personen, z.B. Besetzung von Museum. Diese Gruppe von Menschen sucht sich ihre Spezialisten aus, welche die Arbeit leisten zu sagen: „Ja“ oder „Nein“. (z.B.: Peter Weibl bestimmt einiges in Austria) *Warum „Institutional Analysis“? Warum Institution?*

Es muss ein bestimmter Kontext gegeben sein, in welchem ein Objekt gezeigt wird, wo Spezialisten aktiv werden. Es muss BetrachterInnen geben, die sagen, „hier kommt Kunst!“. Dickie entfernt sich also vom Begriff der Metamorphosis.

Die Problematik bei beiden Konzepten ist, dass sie nur auf europäische Kunst anwendbar sind.

Marcus, G. & F. Myers (eds.), 1995 The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology. Berkeley et a.: University of California P.

Sie kreieren den Begriff der *Critical Anthropology of Art*. Sie sind der Meinung, dass dies eine neue Begründung der (Kunst-) Anthropologie darstellt.

Forschung konzentriert sich nicht länger auf den Herkunftskontext, sondern auf die interpretierende / betrachtende Kultur.

Was passiert mit den jeweiligen Objekten, wie wird Kunst gemacht, wie wird durch Kunst Kultur geschaffen, wie wird Differenz geschaffen?

All dies auf der Basis des Postulats, dass Kunst ein zentrales Element dafür ist, wie Kultur produziert wird, wie Differenzen gesetzt werden. (Was wird z.B. als nationales Gut betrachtet etc...) Darüber hinaus wird Kritik an der „westlichen Welt“ geübt.

3 Kategorien wurden von ihnen postuliert:

1. **Appropriation:** Wie wird angeeignet, was wird übernommen, wie wird Inhalt verändert, welche Inhalte werden konstituiert?
2. **Boundary:** Abgrenzungsdiskurse, d. h. welche Kunst kommt nicht zu uns und aus welchen Gründen nicht?
3. **Circulation:** Wo werden Objekte, die hereinkommen, gezeigt, wie werden sie gezeigt, wie werden sie weitergereicht? Werden Objekte glorifiziert, beworben oder exotifiziert? Bspiel: Künstlerinnen aus Afrika wurden in den 80ern immer nur zu Ausstellungen von NGOs und kirchlichen Ausstellungen verwiesen.

Anthropologen sollen danach fragen, wie Kunst ist, oder was ihr Kontext ist. Wie wird Kunst gemacht, was hat ein Objekt für eine Bedeutung, wie ändert sich diese, was sind die sozialen Netzwerke dahinter, wie antworten Leute auf Kunst, wie reagieren sie, was sehen sie darin?

Philosophen und Kunsttheoretiker können sich fragen, was Kunst ist.

9 Papunya, Australien (The Aboriginal Art World)

Myers, F.R. 2002 Painting Culture. The Making of an Aboriginal High Art. Durham and London: Duke UP.

Wie kommt es zum Begriff "Aboriginal Art"?

Papunya liegt in der Nähe von Alice Springs, was ein Kunstzentrum in der Mitte Australiens ist, und in der Central Eastern Desert Region liegt. In diesem Gebiet wurden von der Regierung aus die Pintupi angesiedelt. Ihr Lager heißt Yayayi. Es wurde dort traditionelle Höhlenmalerei bis etwa 1970 betrieben, danach vollzog sich ein Wandel zu Acrylmalerei. In der traditionellen Aborigines Kunst wird meistens mit oder auf Materialien gearbeitet, die nicht beständig sind, wie etwa Sand, Rindenbaststoff, Körperbemalung, Lehm und Holz.

Dreaming: Auch Dream-Time genannt, bezeichnet das „in Beziehung treten“ mit den spirits (Geister). Es ist ein Eintauchen in eine spirituelle Dimension, welche die Zukunft bestimmt. In ihr träumt der Künstler von den Formen.

Nach der Schöpfungsgeschichte der Yirriya, lebten einst im Erdinneren Lebewesen, die sich irgendwann nach oben gearbeitet haben und der Erdoberfläche Leben eingeflößt haben. Dieses mythologische Wesen heißt Tjukurppa. Es ist über Wasserlöcher und Höhlen an die Oberfläche gekommen, und hat alles geistige Eigentum erschaffen, die spirits. Es gibt verschiedene Kategorien und Kräfte, die sich verändern können. Kategorien sind Lebewesen, Dinge, Naturphänomene. Ein Lebewesen kann sich in ein anderes verwandeln, oder auch zwischen Kategorien schweben. Die wesentlichen Lebewesen sind Känguru und Emu.

Die Ältesten verfügen über geheimes Wissen, wie man die Eingabe der spirits kontrolliert, was in Zeremonien weiter gegeben wird. Es gibt darüber auch allgemeines Wissen. Bilder werden im Rahmen von Ritualen geschaffen, auf dem Körper, auf dem Boden, auf Rinde, etc. Beim Schaffungsprozess durften keine Frauen und Kinder anwesend sein. Oft auch 2-3 Jahre nach der Herstellung durften sie die Bilder nicht sehen. Erst ab 1975 durften Frauen aus anderen Gebieten diese sehen. Die Männer waren untereinander, feierten, malten und führten danach Adäquatheitsdiskussionen mit speziellem Wissen über Dreaming. Auch andere rituelle Objekte wie Kopfschmuck, etc. wurden geschaffen. Dies waren gesellschaftliche Prozesse, es wurde nicht nur gemalt. Kunstkritik war ein wesentlicher Bestandteil des Prozesses, man konnte aber nur mit entsprechendem Wissen darüber mitdiskutieren.

Munn, Nancy; Warlpiri: Sie schuf erstmals visuelle Kategorien für die Traumbilder und zeichnete auf, welches mythische Symbol was bedeutet.

Peter Fannin (Kunstberater): Fine Art Ethnology: „Um die Bedeutung der Bilder zu begreifen, muss man nicht nur Kunst verstehen, sondern auch Ethnologie“

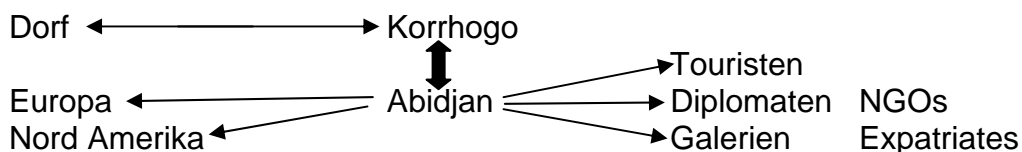
Acrylmalerei: Fannin war der erste Kunsthändler / Kunstberater der sich mit Aborigines Art auseinandersetzte. Er lieferte in den 70ern Acrylfarben, motivierte Künstler und vermittelte den Zugang zum Kunstmarkt und zu Museen usw. Der Papunya Aboriginal Art Verein wird 1972 von ihm gegründet und hat zu Beginn 11 Mitglieder, 2 Jahre später aber schon 40. Peter Fannin zahlte 1974 360Dollar für vier Bilder. Kunst wurde zur Einnahmequelle. Von Beginn an wurde individuell gezahlt.

Obwohl die *Traumbilder* traditionell *Gruppenbesitz* waren, wurden nur selten Besitzansprüche von anderen Mitgliedern gestellt. Die Reziprozität durch die Diskussionen ging verloren, was die Originalität und Qualität stark minderte. *Besonders sakrale Bilder wurden nicht verkauft.* Die tatsächliche Deutung der Dreaming Bilder wurde geheim gehalten. Besonders wichtige mythische Zeichen und sakrale Elemente wurden bei der Herstellung weggelassen, sodass man praktisch unvollständige Bilder verkaufte, was den Schutz der Kultur garantierte. Die Australische Regierung führte in den 70ern immer noch kulturelle Assimilation durch; die Aborigines sollten brave Staatsbürger werden, nicht ihre eigene Kultur ausüben. Sie blockierten zuerst den Handel mit den Bildern, indem sie diese als *Government Paintings* bezeichneten und so auch Geldauszahlungen verhinderten. Nach 18 Monaten wird diese Haltung jedoch aufgegeben. Der wahre Durchbruch der *Aboriginal Art* gelang jedoch mit einem Kunstwettbewerb in Alice Springs, bei dem ein Aborigine-Künstler gewann. Danach stieg das Interesse an dieser Kunstform stark an. Die Ausstellung *1973 Aboriginal Arts and Crafts*, von Weißen in Sydney organisiert, brachte zwischen 18 und 50 Mio. australische Dollar ein. Man begann, Objekte zu verbreiten, führte die Kategorie der *Aboriginal Art* ein, man schaffte Galerien. Hierdurch veränderte sich auch die Beziehung von Staat und Aborigines. Ab 1979 wurde die Malerei dann doch völlig frei vollzogen, auch für Frauen und Kinder. Ein steigendes Problem der Kunsthändler waren die Preise und Erwartungen der Künstler, die natürlich mit wachsendem Erfolg stark anstiegen. Die totale Öffnung dieses Genres vollzog sich aber erst 1990, als Kunstvermittler große Distanzen überwinden mussten (Händler, Galerien, Schiffe, Markt finden) und sich der Kunstmarkt weltweit öffnete.

ART

Ethnographic	Bicultural	High Aboriginal Culture Values
Tourist	Decorative	Low Aboriginal Culture Values
High Western Aesthetics	Low Western Aesthetic Values	

Steiner, Ch. 1994, *African Art in Transit*. Cambridge: Cambridge UP
 Forchte an der Elfenbeinküste in Abidjan. „Was wird eigentlich wie zur Kunst?“



Steiner beschäftigte sich mit den Senufo, die extrem gute Schnitzer haben, und beobachtete den Handel mit einem kleinen Dorf, das im Endeffekt einen Großteil der Kunst bereitstellte. Sein Mittelsmann hieß Korrhogo, der nur in Abidjan Handel betrieb und nie die genaue Lokation des Dorfes bekannt gab. Beim Kunsthandel gibt es große Gewinnspannen, wobei bei jeder Handelsetappe eine Null an den Preis angehängt wird. In Afrika bekommt so der Künstler 8 Euro, in Europa der Endhändler ein paar 1000 Euro.

Ericson, D., 1988, *In the Stockholm Art World*. Stockholm: Univ. of Stockholm

Price, S. 1989. *Primitive Art in Civilized Places*. Chicago: Chicago UP

10 Alfred Gell: ART NEXUS

Gell, Alfred, 1998, Art and Agency.

Eine Kunsttheorie, die für alle funktioniert und keine Positionierung darstellt.

Er ist gegen das Programm: „Nur ausschließlich europäische Projekte etc...“ erfüllen die Kriterien „schön“ zu sein. Die Produktion von Kunstwelten gehört nach Alfred Gell in die Soziologie hinein.

Seine Theorie besagt, dass im Zuge des sozialen Prozesses die Prinzipien einer Arbeit (Schnitzereien etc...) aktiviert werden, indem ich als sehender auf das, was ich auf mich zukommen sehe, reagiere.

Zitat A. Gell: „The simplest way to imagine this is to suppose that...“

Er ist auf der Suche nach einer Theorie, in der Menschen, die sozialen Kontakt haben (Sozialagenten) in manchen Kontexten der Interaktion durch Objekte ersetzt werden. Ein Kunstwerk ist also definiert als Mediator (Vermittler) in Sozialbeziehungen.

“The Art Object is whatever is observed in the spot.”

Kunstwerke sind nicht universell, nicht per se Kunstwerke, sondern das Kunstwerk ist das, was Menschen bestimmen und wodurch sie es bestimmen. Es gibt keine innere Struktur, die automatisch Kunst ist, sondern immer nur Positionierungen:

1. Kunst wird bestimmt von Menschen
2. Kunstwerke können Menschen ersetzen

Wann ist Kunst? Wer bestimmt wie und warum? (NICHT: Was ist Kunst?)

Mauss, Marcel: Die Gabe:

Ein Objekt, das ich weitergebe, ist wie eine Verlängerung von mir. Die andere Person gerät dadurch in Abhängigkeit (von mir), es bedarf einer Gegengabe.

In Gells Theorie des Kunstnexus werden verschiedene Begriffe verwendet, um die starke Verknüpfung aller beteiligten Personen in einer Formel ausdrücken zu können und um ihre Intentionen, Abhängigkeiten und Verantwortungen darzustellen. Er geht immer von einer handelnden Person aus, dem AGENT, der eine gewisse Wirkung auf eine empfangende Person, den PATIENT, ausübt. Er definiert vier Kategorien, die jeweils Agent oder Patient sein können:

INDEX: materieller physischer Gegenstand, der zu Operationen, Handlungsableitungen und kognitiven Interpretationen anregt. (z.B.: Rauch ist der Index von Feuer)

ARTIST: Durch den kreativen Akt ist der Künstler Handelnder, ein Agent. Er wird zum Patienten, wenn besonders harte Materialien verarbeitet werden, oder das Material bestimmte Formen vorgibt, sodass ich künstlerisch nicht alles frei machen kann. Z.B.: Lingams, heilige Steine in Indien, werden im Hindus gefunden. Der einzige künstlerische Akt dabei ist, die entsprechenden Steine aus dem Wasser zu holen.

REZIPIENT: Jede Person, die Kunst betrachtet, empfindet oder erlebt.

PROTOTYP: Ist das, was man im Index erkennt. Bei einer Buddha-Darstellung (Afghanistan): ist der Stein, welcher die Statue darstellt, der Index. Der Prototyp ist Buddha selbst (Buddhismus).

Mögliche Formeln nach Alfred Gell in Englisch:

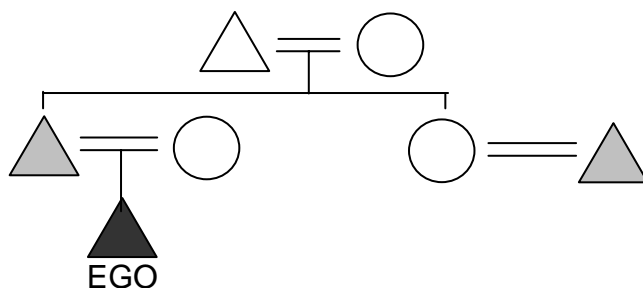
	artist (A)	index (A)	prototyp (A)	recipient (A)
artist (P)	artist as source	material inherently dictates to artist the form it assumes	p.t. controls artists actions, appearance imminent realistic	recipient agent because of artists action as patron
	witness of creation			
index (P)	shaped by artists intentions and agency	„selfmade“	prototype dictates the form taken by index	cause of origination & form taken by index
		index as „made“ thing - readymade		
prototype (P)	artist dictates the appearance of the prototype	image&actions of pt controls means of index (powerlocus)	pt cause of index	power ofer the prototype – volt sorcery
			prototype affected by index	
recipient (P)				recipient as patron

Zweites Konzept von A. Gen: THE EXTENDED MIND/PERSON

Strathern, M. (1988); *The Gender of the Gift*.

Konzept der **Distributed Person**, beruht darauf, dass man in Verwandtschaftsbeziehungen seine Verwandten und die damit verbundenen Beziehungen subjektiv „ordnet“, was **kognatisch** passiert, d. h. man hat die Wahl zwischen der matrilinearen und der patrilinearen Seite der Verwandtschaft. All diese Personen haben verschiedene Rechte & Pflichten gegenüber, wobei das soziale Umfeld permanent geordnet wird. Man selbst als Person ist in den Beziehungen drinnen. Besteht auch darin, dass man Wohnung, Fahrrad, Freunde hat....das besagt das Konzept der Distributed Person.

Verwandtschaftssysteme in Melanesien nach Strathern, M.:



Wagner, R. (1991); *The Fractal Person*; in eds.: Strathern, M. & Godelier, M.: *Big Men & Great Men: Personifications of Power in Melanesia*.

Wagner erweitert Stratherns Konzept und postuliert die **Fraktale Person**. Es geht nicht nur um Gruppenzugehörigkeit, sondern, das ist der wichtige Aspekt, wie die Verteilung der Person gemacht wird.

Alfred Gell wiederum spricht von der **Extended Person**, wobei er das Prinzip um eine coditive Dimension erweitert. Genauer gesagt ist es das **Extended Mind**, dass ich also Dinge, die mit mir zu tun haben, in mich hinein setze, sie „einverleibe“. Man kann mit dieser Theorie auch das Werk eines Künstlers deuten: Das Lebenswerk eines Künstlers ist eine ständige Entwicklung seiner selbst, man sieht das Leben wie in Linien entschlüsselt. Die Person des Künstlers artikuliert sich in seiner Kunst. Im Kunstwerk steckt das extended mind des Künstlers, so kann es beim Betrachten Gedanken hervorrufen. Die sozialen Beziehungen, Emotionen, sein Geist und seine Intentionen, all das spiegelt sich in den Phasen seines Werkes.

Neu-Irland, Ozeanien:

Malangan nennt sich dort ein eigener Bestattungsritus und im Laufe der Zeit wurden auch die entsprechende Objekte so genannt. Wenn das Ritual beendet ist, dann sind die Objekte tot, sie haben dann jegliche Bedeutung verloren und werden weggeworfen, was dazu führt, dass man sie relativ leicht erwerben kann.

Wenn dort eine Person stirbt, beginnt eine relativ komplizierte Zeremonie. Zuerst wird ein Bestattungsplatz gesucht, denn die Essenz der Person soll in den Boden kommen. Nach 5-6 Tagen löst sich der Innere Geist (Lebenskraft) vom Körper ab und wandert ins Land der Ahnen. Erst danach kommt es zu einer zweiten „richtigen“ Bestattung an einem eigenem Ort und der Tote erhält sein endgültiges Grab. Dann vergehen Jahre. Verwandte und Freunde (Sozialbeziehungen, also auch ökonomische und andere Reziprozitäten), die an den ersten beiden Zeremonien teilgenommen haben, kommen nach Jahren (bis zu 20!) zusammen und leiten dann die dritte Phase der Bestattung ein. Es wird diskutiert, wie das Malangan sein soll. Dann wird der Künstler geholt, man gibt ihm Instruktionen, führt ihn an den allerersten Bestattungsort und setzt ihn dort in eine Hütte. Die Schnitzerei plus der Bemalung und dem Finish dauert ca. 3 Monate. Das Malangan wirkt symbolisch wie eine Haut, in der die verstorbene Person mit all ihren Sozialbeziehungen steckt. Wenn das Objekt fertig ist, betrachten es die Beteiligten, was dem Objekt wieder Lebensenergie einhaucht. Dann wird das Objekt auf den 2. Bestattungsplatz gebracht und öffentlich gezeigt, dabei werden die Teilnehmer aufgefordert Präsente (auch Geld) zu machen. Das Malangan wird auf den Boden gelegt und dazu werden die Geschenke gegeben. Mit diesem Prozess beginnt die zeremonielle Tötung. Dies passiert durch eine neue Definition der sozialen Rechte & Pflichten, indem Sozialbeziehungen im Objekt artikuliert werden. Man wird dadurch Inhaber der Form des Malangan, es entsteht ein „geistiges Bild“. Bei der Geschenkgabe werden Stücke vom Malangan abgebrochen (symbolisches Kapital), damit klar ist, dass es die alte Person nicht mehr gibt und dass jetzt neue Beziehungen entstehen können. Bei dieser „Produktion des Vergessens“ handelt es sich um eine Verlängerung, eine Extension, des Denkens. Es ist ein Prozess, eine aktive Handlung.

Dieses Malangan ist nur ein Beispiel dafür, dass Kunst mit Handeln zu tun hat und nicht nur zum Anschauen da ist.

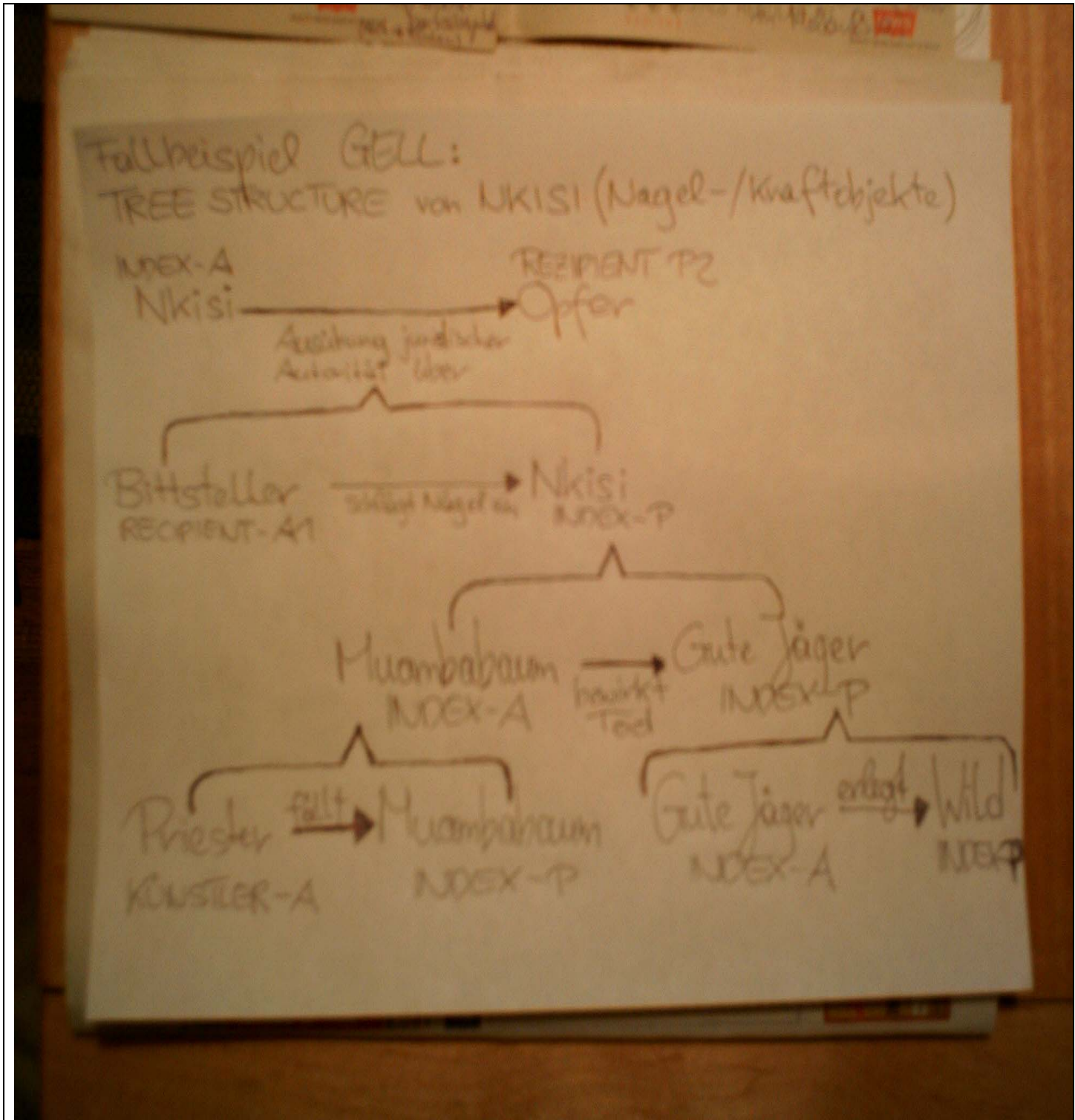
Es kann nie nur eine richtige Theorie geben. Wichtig ist, wenn wir uns mit Kunst beschäftigen, so viele verschiedene Zugänge wie möglich zu aktivieren. Wir sollten keine Geschichte der Formen schreiben, sondern im Bereich von Sozialbeziehungen und kultureller Darstellung arbeiten. Es ist eine Frage des Blickes.

Noch eine kleine Geschichte zum Einschlafen:

Afrikanische Steinschleuder-Männchen: Ein Kaufmann (Scanzi) begann sie zu sammeln, innerhalb von 2-3 Jahren hatte er ca. 1000 Stück. Kunsthändler sahen Interesse, daher ab 1980 reger Zuspruch, relativ billig und sehr interessant. Genauso passierte es mit Keulen oder Kornspeicherleitern. Als 1990 aber ein anderer Kunsthändler große Bestände an Mörsern kaufte, blieb er darauf sitzen.



Bildnis MamiWata



Nkisi Tree Structure