

Hb 739

Bettina Beer / Hans Fischer (Hg.)

Ethnologie

Einführung und Überblick

Sechste, überarbeitete Auflage

Ethnologisches Seminar
der Universität Basel
Münsterplatz 19
CH-4051 Basel

A-3568506

Dietrich Reimer Verlag

27.10.
Abzug
Weth

- Firth, Raymond
1959 Problem and Assumption in an Anthropological Study of Religion. In: Journal of the Royal Anthropological Institute 89: 129–148.
- Frazer, James G.
1890 The Golden Bough: A Study in Magic and Religion. 2 Bde. London.
- Geertz, Clifford
1966 Religion as a Cultural System. S. 1–46 in: Michael Banton (Hg.), Anthropological Approaches to the Study of Religion. London.
- Gennep, Arnold van
1909 Les rites de passage. Paris.
- Harris, Marvin
1974 Cows, Pigs, Wars, and Witches: The Riddle of Culture. New York.
- Keesing, Roger
1987 Anthropology as Interpretive Quest. In: Current Anthropology 28: 161–176.
- Kippenberg, Hans G., und Brigitte Luchesi (Hg.)
1978 *Magie: Die sozialwissenschaftliche Kontroverse über das Verstehen fremden Denkens.* Frankfurt am Main.
- Malinowski, Bronislaw
1922 *Argonauts of the Western Pacific.* London.
1935 *Coral Gardens and Their Magic.* 2 Bde. London.
1948 *Magic, Science and Religion and Other Essays.* Garden City, New York.
- Rappaport, Roy A.
1968 *Pigs for the Ancestors: Ritual in the Ecology of a New Guinea People.* New Haven.
1999 *Ritual and Religion in the Making of Humanity.* Cambridge.
- Saler, Benson
2000 *Conceptualizing Religion: Immanent Anthropologists, Transcendent Natives, and Unbounded Categories.* 2. Aufl. New York und Oxford.
- Schmidt, Pater Wilhelm, S.V.D.
1926–55 *Der Ursprung der Gottesidee.* 12 Bde. Münster.
- Spiro, Melford E.
1966 Religion: Problems of Definition and Explanation. S. 85–126 in: Michael Banton (Hg.), Anthropological Approaches to the Study of Religion. London.
- Stevens, Phillips, Jr.
1996 Religion. S. 1088–1100 in: D. Levinson und M. Ember (Hg.), *Encyclopedia of Cultural Anthropology*, Bd. 3. New York.
- Turner, Victor W.
1966 Colour Classification in Ndembu Ritual. S. 47–84 in: Michael Banton (Hg.), *Anthropological Approaches to the Study of Religion.* London.
1969 *The Ritual Process.* New York.
- Tylor, Edward B.
1871 *Primitive Culture.* London.

Till Förster

Kunstethnologie

1. Einleitung
2. Kunst im kolonialen Archiv
3. Kulturrelativismus und Universalität der Kunst
4. Die lebensweltliche Perspektive
5. Die Suche nach Kreativität
6. Ästhetische Praxis
7. Einführende Literatur

1. Einleitung

In der Ethnologie hat sich die Beschäftigung mit den bildenden und darstellenden Künsten sowie der Musik erst spät ein Objekt geschaffen. Im 19. und in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts bildeten die Künste ein Feld, das im Rahmen der allgemeinen ethnologischen Theorien thematisiert wurde.

In der Auseinandersetzung mit der Vielfalt der außereuropäischen Kunst und dem Scheitern universalhistorischer Annahmen über die Kunst der „Primitiven“ tauchten jedoch Fragen auf, die zur Ausdifferenzierung einer eigenen Subdisziplin, der Kunstethnologie, führten. Was Kunstethnologie ist und welche Ziele sie verfolgt, lässt sich anhand der Geschichte dieser Fragen anschaulich machen. Einige der Fragen, die einst für die Kunstethnologie zentral waren, können heute als beantwortet oder obsolet gelten. Andere sind nach wie vor Gegenstand der Forschung und werden auch in der Öffentlichkeit verhandelt. In den letzten Jahren sind neue Themen und Fragen hinzuge treten, die vor allem aus der sich globalisierenden Kunstwelt an die Ethnologie herangetragen wurden.

2. Kunst im kolonialen Archiv

Während die indische und ostasiatische Kunst bereits im 18. Jahrhundert „entdeckt“ und anerkannt wurde, blieb den Künsten der meisten außereuropäischen Gesellschaften die ästhetische Anerkennung bis in das 20. Jahrhundert hinein versagt. Zwar hatten einzelne Reisende und Ethnologen schon vorher auf den künstlerischen Wert von Plastik, Skulptur und, wenngleich in geringerem Maße, auch Malerei jener Gesellschaften hingewiesen, die man seinerzeit als *Naturvölker* von den *Kulturvölkern* schied, aber ihre Sicht konnte sich nicht durchsetzen. So galten die Skulpturen Afrikas und Ozeaniens gemeinhin als „hässlich“ und „grob“. Die „wahre Kunst“ sah man dagegen als ein Privileg der Kulturvölker.

Die Ethnologie der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde von der evolutionistischen Suche nach den Ursprüngen der Menschheit dominiert. In diesem konzeptionellen Rahmen stellte sich auch die Frage, wie die erste Kunst der Menschen ausgesehen habe und wie sie entstanden sein mochte. Die Aufsehen erregenden urgeschichtlichen Funde in Frankreich und Spanien wurden in der Ethnologie aufmerksam verfolgt und als Vor- oder Frühformen der eigentlichen Künste gedeutet. Eine Ethnologie der bildenden und darstellenden Kunst und der Musik ging dementsprechend in der allgemeinen Geschichte der Menschheit auf. Künstlerische Ausdrucksformen sollten sich analog zu den Stufen der allgemeinen Entwicklung des Menschen gebildet haben. Dabei nahm man an, dass künstlerische Ausdrucksformen zunächst weitgehend unbewusste und nur teilweise beabsichtigte Ergebnisse handwerklicher Arbeit oder religiöser Kulthandlungen waren. Aufgrund des vermuteten spontanen und unverstellten Charakters dieser Künste nahm man weiter an, in ihnen den „ursprünglichen“ gestalterischen Willen des Menschen entdecken zu können. Je nach theoretischem Konzept lag dieser zuerst in der Nachahmung der Natur oder in der Abstraktion. Eine auf Beobachtung und Erfahrung gegründete Auseinandersetzung mit der Entstehung künstlerischer Ausdrucksformen in den damals zeitgenössischen außereuropäischen Gesellschaften fand dagegen so gut wie nicht statt.

Analog zur den Postulaten des Evolutionismus glaubte man aber stets, in den künstlerischen Ausdruckformen der zeitgenössischen „Naturvölker“ die Kunst der ersten Menschen wieder erkennen zu können, eine im Wortsinne „primitive Kunst“. Dabei wurden die Künste Afrikas und Ozeaniens als die reinsten auf uns gekommenen Zeugnisse dieser primitiven Kunst auch als *art nègre* zusammen gefasst – ein Sammelkonzept, das überdies diffusionistischen Konnotationen offen stand. Die Konstruktion einer einheitlichen *ursprünglichen*, bzw. *primitiven* Kunst begleitete die sich im 20. Jahrhundert formierende Kunstethnologie. Sie ist bis heute eine mächtige und populäre Denkfigur, an der sich noch immer Museen und Ausstellungen orientieren. Erst in den

1970er Jahren ist ihr exklusiver Charakter, der den außereuropäischen Künstlern und Künstlern die Zeitgenossenschaft vorenthält, kritisiert worden.

Die eigentliche Entdeckung der außereuropäischen Kunst als Kunst ging nicht von der Ethnologie aus, sondern von Künstlern der klassischen Moderne. Unabhängig voneinander begannen sich 1907 in Paris der Künstlerkreis um Pablo Picasso und 1910 in Dresden die Künstler der *Brücke* für afrikanische und später ozeanische Skulpturen zu interessieren. Für die Künstler und Kritiker Anfang des 20. Jahrhunderts waren diese Skulpturen und Plastiken *objets trouvés* – Fundsachen, über deren Entstehung man nichts wusste und nichts zu wissen brauchte. In ihrer äußeren Gestalt fanden die Künstler Lösungen für formale Probleme, die sich in ihrer eigenen Kunst stellten. Gleichwohl markierte die Entdeckung der Künstler und der Kunstwelt eine Wende in der Auseinandersetzung mit der Kunst der außereuropäischen Völker. Die Frage, ob Menschen immer schon schöpferisch waren oder nicht, war obsolet geworden. Statt dessen stellten sich neue, stilistische und ästhetische Fragen, die aus ethnologischer Sicht in einer eigenen Subdisziplin, der Kunstethnologie zu beantworten waren.

Anfang des 20. Jahrhunderts hatte sich in Folge der nahezu vollständigen imperialistischen Durchdringung der Welt eine schier unüberschaubare Vielfalt an „primitiver Kunst“ in den ethnographischen Museen angesammelt. Das Konstrukt einer einheitlichen Kunst der Frühzeit des Menschen war durch die Anschauung enträufelt – auch wenn es noch verspätete Rettungsversuche gab, die eine solche Einheitlichkeit in einigen, oft technisch bedingten Gemeinsamkeiten der Holzskulpturen aus Afrika und Ozeanien sahen. Wenn es aber keine einheitliche Kunst der Frühzeit des Menschen gab, so war zu fragen, wie sich ihre stilistische Vielfalt ordnen ließ. Dabei zeigte sich bald, dass sich Stil als ein historisches Grundkonzept der europäischen Kunstgeschichte nicht ohne weiteres auf außereuropäische Kunst übertragen ließ. Denn fast nirgends war es möglich, eine Stilgeschichte wie in der abendländischen Kunst zu schreiben. Die Werke in den Museen ließen sich kaum in eine relative Chronologie einordnen, geschweige denn eindeutig datieren. Dieser Mangel an historischer Tiefe wurde zunächst auf die lückenhafte Dokumentation der meisten Sammlungen zurückgeführt. Häufig kannte man nur die Provenienz der Werke, und selbst die war oft genug nur dürftig dokumentiert.

Die Identifikation von *Stilzentren* war mithin eines der ersten Unternehmen der sich formierenden Kunstethnologie. Da eine Zuordnung zu einzelnen Künstlern und Werkstätten kaum je möglich war, trat neben die bloße geographische Bezeichnung der Ethnos als die vermeintlich verlässlichste Herkunftsbezeichnung. Diesem Muster entsprechend suchte man alle Schöpfungen außereuropäischer Kunst zu in sich geschlossenen stilistischen Einheiten zusammenzustellen, zu ordnen und der wissenschaftlichen Untersuchung zugänglich zu machen. Es entstand ein imaginäres Archiv, ein Kata-

log, der dem Verzeichnis der beherrschten Völker entsprach und sich derselben ethnischen Etiketten bediente. Es war ein letztlich koloniales Inventar, das sich bis in die Ausstellungsräume der Museen fortsetzte.

Dieses Unternehmen der kolonialen Inventarisierung war für Ozeanien Ende der 1920er, für Afrika Mitte der 1930er Jahre weitgehend abgeschlossen. Die Sammlungsgeschichte der altamerikanistischen und der Kunst der süd- und nordamerikanischen Indianer verlief anders, da hier, von Ausnahmen abgesehen, kaum offizielle Expeditionen in eigene Kolonien durchgeführt werden konnten, statt dessen aber früh eine rege private Sammlertätigkeit einsetzte. Gemeinsam war dem kolonialen Archiv jedoch, dass es den Ethnos zum Schöpfer der Werke machte. Man nahm an, dass „der primitive Künstler“ sich stets an „der Tradition seines Stammes“ orientiere und deren stilistischen Kanon möglichst getreu zu reproduzieren suche. Dazu habe auch die fehlende technische Entwicklung beigetragen. Man nahm an, dass die Künstler, bzw. Handwerker kaum innovativ seien und sich stets mit den ihnen vertrauten Materialien und Verfahren begnügt hätten und auch künftig begnügen würden. Was man bei der Kolonialisierung vorgefunden hatte, projizierte man unverändert in Vergangenheit und Zukunft. Die so entstandene Kunst musste also weitgehend statisch und ahistorisch sein, was wiederum durch die Anschauung der ethnographischen Museen belegt zu sein schien und dem populären Bild entsprach, dass man sich von diesen „in der Tradition verhafteten“ Gesellschaften machte.

3. Kulturrelativismus und Universalität der Kunst

Zu den ersten, die sich aus eigener Anschauung den künstlerischen Ausdrucksformen außereuropäischer Gesellschaften zuwandten, gehörte Franz Boas (1848–1942). Bereits 1885 wurde durch eine Sammlung des Berliner Museums für Völkerkunde sein Interesse an den indianischen Kulturen der Nordwestpazifikküste und ihren Masken geweckt. Nach seiner Übersiedlung in die USA gewann er Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts auf mehreren Reisen Einblick in das Leben der dort lebenden Kwakiutl. Anders als seine Zeitgenossen ordnete er die Masken und andere Objekte, aber auch die Tänze der Kwakiutl nicht einem universalgeschichtlichen Muster unter, sondern versuchte sie aus dem von ihm beobachteten Gebrauch im Alltag, ihren rituellen Handlungen und aus den damit zusammenhängenden Mythen zu verstehen. Dementsprechend führte er die Kunst auf zwei allgemein anthropologische Wurzeln zurück: einerseits technische Ziele, die die Menschen zu erreichen suchten, und andererseits den Wunsch, eigene Gefühle und Gedanken auszudrücken.

Boas beschrieb damit die Umriss einer selbstständigen Theorie der vor-modernen Kunst. Ihm ging es um die emische Perspektive, also um die Sicht derjenigen, die diese Werke hervorgebracht hatten. In zahlreichen Veröffentlichungen wandte er sich scharf gegen die damals dominierende evolutionistische Ethnologie und ihre Deutung aller materieller Zeugnisse einer Kultur nach einem unilinearen Entwicklungsschema. Die Kunst einer fremden Kultur zu verstehen hieß, sich die Perspektive der Menschen zu Eigen zu machen. Dazu bedurfte es einer vor Ort durchgeführten Feldforschung. Boas hatte mit seinen Forderungen zuerst die allgemeine Ethnologie im Auge. Doch er setzte mit ihnen auch den Rahmen für die sich gerade bildende Kunstethnologie, deren wichtigste Anliegen er 1927 in seinem Buch *Primitive Art* im Zusammenhang formulierte. Gegenüber der evolutionistischen Frage, wie die Kunst entstanden sei und wie die erste Kunst der Menschheit ausgesehen haben mochte, schob sich nun eine andere Frage in den Vordergrund: Wie hat die Kunst Teil an der Lebenswelt einer fremden Gesellschaft?

Die mit der Frage einhergehende Grundannahme, dass künstlerische Ausdrucksformen in verschiedenen Gesellschaften unterschiedlich geschaffen, genutzt und gesehen werden, wird bis heute von den meisten Kunstethnologen geteilt. Künstlerische Ausdrucksformen in anderen Gesellschaften haben andere Aufgaben als in unserer eigenen Gesellschaft, weshalb auch ihr Gebrauch und das Wissen über sie ein anderes ist. Die Fragestellung selbst war letztlich dem Kulturrelativismus der allgemeinen Ethnologie und insbesondere der amerikanischen *cultural anthropology* geschuldet. Das damit vorgegebene übergeordnete Thema ließ sich in mehrere Richtungen wenden, doch bildete es in seinen vielschichtigen Facetten einen gemeinsamen Ausgangspunkt für die in den 1930er Jahren einsetzenden kunstethnologischen Feldstudien und dominierte empirische Arbeiten bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Dennoch waren kulturrelativistische Grundannahmen in der Kunstethnologie bei weitem nicht so unbestritten, wie in anderen Zweigen der Ethnologie. Immer standen ihnen die universalistischen Ansprüche der Moderne gegenüber – Ansprüche, die sich im konzeptionell-ästhetisierenden Sehen der modernen Künstler bereits geäußert hatten und sich in Kunstkritik und Kunsthandel ein eigenes Forum schufen, in dem umgekehrt genauso fraglos von der Einheit der menschlichen Ästhetik und damit auch seiner Kunst ausgegangen wurde. Während also die Kunstethnologie fragte, wie fremde künstlerische Ausdrucksformen in anderen Gesellschaften entstanden sind, wie sie in Gebrauch genommen und daher auch unterschiedlich gesehen werden, war hier die Grundannahme entgegengesetzt: Die Anschauung eben derselben Kunst zeigte jedem, der des Sehens mächtig war, dass es allen Menschen gemeinsame Vorstellungen ästhetischer Qualität gab und immer gegeben hatte. Es musste sie geben, weil sie das Gemeinsame der Menschheit bezeugten.

Es kam also nicht darauf an, die zweifelsohne vorhandenen Unterschiede in der Herstellung und im Gebrauch zu untersuchen, sondern vielmehr galt es, die dahinter verborgene Universalität der Kunst und der menschlichen Ästhetik zu entdecken. Sie allein konnte das eigentliche Thema einer Anthropologie fremder Künste sein.

Nach dem zweiten Weltkrieg nahm die Auseinandersetzung polemische Züge an, die vornehmlich zwischen empirisch arbeitenden Ethnologen einerseits und der modernen Kunstkritik, aber auch Kunsthistorikern und Ausstellungsmachern andererseits ausgetragen wurde. Der relativistischen Kunstethnologie warf man vor, der von ihr untersuchten Kunst ihren Charakter als Kunst abzusprechen und sie zu einem bloßen Handwerk oder schlimmer noch zu einem zufällig entstandenen Artefakt herabzuwürdigen. Die Auseinandersetzung gipfelte in dem Vorwurf, Ethnologen und insbesondere so genannte Kunstethnologen hätten überhaupt kein Interesse an dieser Kunst, sondern nur daran, ihre vorgefassten Theorien zu bestätigen. Sie schlossen die Kunst fremder Gesellschaften aus dem Erbe der Menschheit aus, leugneten die Existenz einer einzigen, die Universalität der menschlichen Ästhetik bezeugenden Weltkunst und machten sich somit an einem fortgesetzten kulturellen Kolonialismus mitschuldig. Ethnographische Museen, die Kunst in ihren jeweiligen Gebrauchszusammenhängen zeigten, seien nichts anderes als Stein gewordene Zeugnisse der kolonialen ethnographischen Praxis. Vielmehr komme es darauf an, diese Kunst als das zu zeigen, was sie sei: als Kunst. Darin bestünde die eigentliche Entdeckung der *primitiven Kunst*, und dazu habe man eine humanistische Pflicht. Dementsprechend konnte es keinen Unterschied zwischen Ausstellungen moderner, westlicher Kunst und der anderer Gesellschaften geben. Man habe sich auf das Wesentliche, also die Form, die Gestalt zu konzentrieren. Das Ergebnis waren typische *white cube* Ausstellungen, wie sie für alle moderne Kunst üblich waren und geblieben sind.

Kunstethnologen hielten ihren Gegnern vor, die Vielfalt des Menschen auf eine Vorstellung zu reduzieren, die nicht universal, sondern genuin modern sei. Der eigentlich koloniale Akt läge nicht in den empirischen Arbeiten der Kunstethnologie, sondern in den hegemonialen Ansprüchen der Moderne selbst. Die Kunstethnologie habe dagegen eine offene Fragestellung, die ihre Ergebnisse nicht vorweg nehme, sondern neugierig sei auf das, was die Künste dieser Gesellschaften von der der modernen Industriegesellschaften unterscheidet. Im übrigen dürfe man nicht verkennen, dass die idealistische Ästhetik im Dienste eines Kunstmarktes stehe, der zur Expropriation der eigentlichen Eigentümer dieser Kunst führe. Ethnographische Museen seien zwar aus der kolonialen Ethnologie hervorgegangen, aber spätestens seit der Unabhängigkeit in den 1950er, 1960er Jahren spielten sie gegenüber dem privaten Markt nur mehr eine untergeordnete Rolle. Letztlich erschaffe sich der Kunstmarkt selbst die idealistische Ästhetik, die mithin im Kern ideologisch sei.

Mit dem Ende der Moderne verlor der Streit seinen Sinn. Ab Mitte der 1980er Jahre erschienen erste Rückblicke auf die Debatte, auch wenn im Ausstellungsbereich mit den dort notwendigen praktischen Entscheidungen über Präsentationsformen der Disput noch fortgesetzt wird. Trotz aller Polemik darf man jedoch nicht verkennen, dass die Auseinandersetzung auch fruchtbare Seiten hatte. Ein großer Teil kunstethnologischer Feldstudien wäre ohne diesen Hintergrund nicht entstanden oder hätte sich nicht der gleichen Fragen angenommen. So konnten vielen Fragen der Kunst in außereuropäischen Gesellschaften behandelt und einer Antwort wenigstens näher gebracht werden.

4. Die lebensweltliche Perspektive

In der Beschäftigung mit der lebensweltlichen Einbettung der Kunst in außereuropäischen Gesellschaften hatten sich bereits Mitte des 20. Jahrhunderts nationale Schwerpunkte gebildet. Während in Frankreich mehr die Symbolik der Künste im Vordergrund stand, konzentrierte man sich in Deutschland eher auf kulturhistorische Zusammenhänge und schon sehr früh auf die Kreativität individueller Künstler. In Großbritannien und in den USA wurden eher Fragen der sozialen Integration und Kontrolle sowie der Repräsentation thematisiert.

Als Erbe der Moderne stand jedoch immer wieder die Frage nach der Autonomie der Künste in außereuropäischen Gesellschaften im Raum: Wie weit ließ sich das moderne Konzept des *l'art pour l'art* dort als ästhetische Selbstständigkeit wieder finden? Zwar hatte schon Carl Einstein in seinen ersten Werken über afrikanische Kunst aus den Jahren 1915 und 1920 deren Einbettung in religiöse Kulte und Grundüberzeugungen behauptet, aber seine Schriften waren ausschließlich auf Quellen gegründet, die die Kunst aus einer eher marginalen Perspektive in den Blick nahmen. Als in den 1930er Jahren das Fehlen auf eigener Anschauung gegründeter tiefergehender Studien, aus denen zu entnehmen war, wie sich künstlerische Ausdruckformen tatsächlich in religiöses und alltägliches Handeln eingebettet waren, offensichtlich wurde, begannen in allen Ländern Ethnologen mit kunstethnologischen Feldforschungen. Häufig gingen diese von den großen ethnologischen Museen aus, dem Peabody Museum in Boston, der ethnographischen Sammlung des *British Museum* in London, den Hamburger und Berliner Museen für Völkerkunde oder dem *Musée Royal d'Afrique Centrale* in Tervuren bei Brüssel.

Zu den ersten, die kunstethnologische Feldforschungen durchführten, gehörte eine Gruppe belgischer Ethnologen, unter ihnen Frans Olbrechts, Adriaan Gerbrands und Pieter Jan Vandenhoue. Frans Olbrechts (1899–1958) war

der Gründungsvater der belgischen Kunstethnologie. Er verfolgte verschiedenartige Interessen, darunter kulturhistorische und stilgeschichtliche, die er im Laufe seines Lebens zu einer spezifisch kunstethnologischen Recherche und Methode verschmolz. Der Person des Künstlers schenkte er besondere Aufmerksamkeit, worüber noch zu sprechen sein wird. Olbrechts sich wandelnden Interessen hingen ohne Zweifel eng mit seinen Felderfahrten zusammen: Schon zwischen 1926 und 1930 reiste er zu verschiedenen nordamerikanischen Indianern, und 1933 brach er zum ersten Mal zu einer „Expedition“ nach Westafrika auf. Ihr folgten viele weitere Reisen, zunächst von ihm und später auch von seinen Schülern. Die wichtigste war wohl die 1937 und 1938 zusammen mit Vandenhoute und einem weiteren Schüler durchgeführte *Expedition der Universität Ghent und des Antwerpener Vleeshuis Museums an die Côte d'Ivoire*. Auf dieser Reise verfolgte Olbrechts zwei Ziele: Er wollte einerseits alle künstlerischen Aktivitäten im weitest möglichen Sinne erfassen, wobei er den in der westlichen Côte d'Ivoire dominierenden Masken besondere Aufmerksamkeit schenken wollte. Zweitens wollte er die „Ursprünge des Kunstwerkes“ erkunden – eine Aufgabe, die als eine direkte Antwort auf die universalhistorischen und kulturgeschichtlichen Spekulationen seiner Zeit verstanden werden konnte. Um den Einfluss theoretischer Vorannahmen möglichst gering zu halten, wollte er strikt vom Handeln des individuellen Künstlers ausgehen: Seinen Motiven, seinen Inspirationsquellen, seiner handwerklichen Ausbildung, der ihm zur Verfügung stehenden Technik, aber auch den ökonomischen und anderen gesellschaftlichen Faktoren, die seine Arbeit durchdrangen.

Olbrechts Ansatz war also ein empirisches Programm, nicht etwa bloße Theoriescheu oder Unfähigkeit zur Verallgemeinerung. Gleichwohl wurden die Ergebnisse seiner Reise – es handelte sich nicht um eine lange, stationäre Feldforschung, wie sie unter Malinowski seinerzeit bereits in der britischen *social anthropology* Standard geworden war – hauptsächlich von seinen Schülern in verallgemeinerter Form publiziert. Vor allem Gerbrands' 1956 zunächst auf Flämisches und ein Jahr später auf Englisch veröffentlichter umfangreicher Aufsatz über *Kunst als cultuur-element* war eine viel gelesene Zusammenfassung der wichtigsten kunstethnologischen Ergebnisse ihrer Arbeiten. Vieles von dem, was Gerbrands damals zusammenfasste, hat sich nicht nur als weiterhin gültig für jene Gesellschaften erwiesen, die die Ethnologie damals unter dem Etikett *Naturvölker* gruppierte, sondern für den größten Teil der vor-modernen Gesellschaften überhaupt.

Der von Einstein und nach ihm vielen Anderen beschriebenen religiösen Bindung der Kunst widersprach man in der belgischen Kunstethnologie heftig. Es mache keinen Sinn, Kunst als an das Sakrale gebunden zu beschreiben, wenn im Alltag der Menschen zwischen sakral und profan nicht unterschieden werde. Genauso wenig ließe sich etwas mit der Unterscheidung von

religiös und *utilitaristisch* anfangen. Die Differenzierung beider Sphären war mithin nicht als ein evolutionärer Schritt in der Geschichte der Menschheit zu verstehen, sondern als eine spezifische historische Entwicklung, die sich im Abendland und möglicherweise auch anderswo vollzogen haben mochte, aber keineswegs als universal gelten konnte. Konzepte wie *sakral* und *profan* stünden einer empirischen Untersuchung der Kunst fremder Völker nur im Wege und sagten über die tatsächlichen Funktionen des Kunstwerkes wenig oder nichts aus. Desgleichen ist, so mag man hinzufügen, Benjamins nicht empirisch gewonnenes, sondern am Schreibtisch erdachtes Konzept der *Aura* für die Kunst vor der technischen Reproduzierbarkeit des Werkes zwar genial gedacht, aber falsch und durch die Fakten nicht zu bestätigen. Wo man etwas Vergleichbares fand, war es nicht an Objekte gebunden, sondern an das Handeln der Menschen.

Wer sich den tatsächlichen Aufgaben eines Kunstwerkes zuwenden wolle, so Gerbrands weiter, dürfe auch nicht auf die ihm vertrauten Funktionen und Nutzungsformen als analytische Kategorien zurückgreifen. Denn generell kann nicht vorausgesetzt werden, dass soziale und kulturelle Differenzierungsprozesse in fremden Gesellschaften genauso wie in der abendländischen Kunst ablaufen oder abgelaufen seien. So passten die Masken der westlichen Côte d'Ivoire in keine der westlichen Kunstgattungen. Von der Herstellung einmal abgesehen sind sie nur im festlichen oder rituellen Auftritt zu sehen, und anders als in den Vitrinen der europäischen Museen werden sie stets mit einem umfangreichen Kostüm getragen. Ihr Tanz ist ein wesentliches Element zu ihrer Bestimmung. Oft werden sie nur anhand des Tanzes, bzw. der Bewegungen des Maskenträgers identifiziert, weil durch die schnellen Bewegungen die Gestalt des hölzernen Maskenkörpers kaum zu erkennen ist. Was in den Schaukästen einer Ausstellung zu sehen ist, mag zwar der wichtigste Teil des Ganzen sein, aber eben doch nicht mehr als ein Relikt, ein Bruchstück, das für sich genommen für einen lokalen Zuschauer keinen Sinn macht. Was in der abendländischen Kunst in bildende und darstellende Kunst, in Literatur und Musik auseinander fällt, ist hier eine Einheit, ein Gesamtkunstwerk, das als Ganzes erfahren wird und deshalb auch als Einheit zu untersuchen ist.

Die Masken als Ensemble aus geschnitztem Holzkörper, der vor dem Gesicht getragen wird, dem Kostüm, dem Tanz und den begleitenden Musikern verkörpern oft ein Wesen, das wir einen Geist nennen würden. Doch auch diese kategorielle Unterscheidung von *natürlichen* und *übernatürlichen* Wesen macht in der lokalen Lebenswelt keinen Sinn, da diese Wesen als ganz gewöhnliche, eben natürliche Teile der Welt gelten. Einige von ihnen mögen gefährlich sein, andere sind es nicht, und auch darin unterscheiden sie sich nicht grundsätzlich von den Menschen oder Tieren oder anderen Dingen in der Welt.

Weder für den Tänzer der Maske noch für die Zuschauer macht es Sinn, zwischen der Maske und dem Wesen, das sie verkörpert, zu unterscheiden.

Der Auftritt ist der Auftritt des Wesens, das durch die Maske dargestellt wird. Gerbrands fügte hinzu, dass es keineswegs klar sei, ob die Zuschauer zwischen dem Tänzer und dem Wesen, das die Maske verkörpere, unterschieden. Jedenfalls sei dies keine Frage, die sie irgendwie beschäftige. Bei der spontanen Beurteilung des Auftritts spiele es keine Rolle. Vielmehr gilt ein Auftritt dann als gelungen, wenn die rituellen Kriterien erfüllt sind, d. h. die verlangten formalen Handlungsfolgen korrekt durchgeführt wurden.

Aus heutiger Sicht mag dieses Bild zu undifferenziert erscheinen. Aber es ist klar, welche Herausforderung der Befund für eine idealistische Ästhetik darstellt. Er steht quer zu allen Annahmen, die ästhetische Autonomie der Kunst sei auf die eine oder andere Art und Weise in anderen Kulturen wieder zu finden, wenn es nur gelänge, die entsprechenden ästhetischen Deutungsmuster zu identifizieren. Dazu hat es seit Olbrechts und Gerbrands eine lange Reihe von Untersuchungen gegeben, die eines haben deutlich werden lassen: Die uns vertraute Autonomie der Kunst, verknüpft mit einer auf die künstlerische Gestalt bezogenen Kritik, ist nicht die Regel, sondern die ganz große Ausnahme. Deshalb ist es angemessener, von künstlerischen Ausdrucksformen zu sprechen. Dadurch wird das in der Moderne mit dem Begriff *Kunst* einhergehende *l'art pour l'art* umgangen.

Ab den 1950er Jahren gab es eine Fülle von Feldstudien, die künstlerische Ausdrucksformen als Teil der gesellschaftlichen Wirklichkeit untersuchten. Fast alle gingen davon aus, dass künstlerische Formen immer der gesamten Gesellschaft verpflichtet sind. Sie greife durch das Schaffen des einzelnen Künstlers wie durch den Gebrauch der Masken und Figuren, durch das Schaffen von Musikern, aber auch durch das Sehen und Hören, also die Wahrnehmung der Künste hindurch. Was diesen Ansatz in Misskredit brachte, war seine einseitige und oft naive Anwendung. Funktionalistische und strukturfunktionalistische Konzepte wurden ohne große Modifikationen auf die Künste übertragen. Das Verhältnis von Kunst, Künstler und Gesellschaft wurde nicht, wie später bei Adorno, dialektisch, sondern mehr als sozialer Zwang gesehen. Gleichwohl verdanken wir diesen Arbeiten wichtige Einsichten, wie künstlerische Ausdrucksformen in ihren je eigenen Gesellschaften in Gebrauch genommen werden. Seit Mitte der 1960er Jahre erschien eine lange Reihe von Sammelbänden, in denen die Ergebnisse dieser kunstethnologischen Richtung nachzulesen sind.

Die meisten dieser Arbeiten gingen aber an der Geschichtlichkeit künstlerischer Ausdrucksformen vorbei. Dieser Mangel schien nicht nur dem theoretischen Paradigma, sondern auch der damit einhergehenden Methode geschuldet zu sein. Sehr häufig bauten die Arbeiten auf nur einer längeren Feldforschung auf und konnten daher nicht mehr als eine Augenblicksbeschreibung der Gesellschaft liefern. Darüber hinaus wurde den Vertretern der eher funktional orientierten Kunstethnologie, oft sicher zurecht, mangelndes histori-

sches Interesse nachgesagt. Der Vorwurf, dass der theoretische Ansatz selbst ahistorisch sei, läuft dagegen ins Leere. Man hätte sehr wohl eine Funktionsgeschichte künstlerischer Ausdrucksformen schreiben können. Schließlich lässt sich gerade in der heutigen Zeit beobachten, wie ehemals rituell eingebundene Formen mehr und mehr Funktionen an andere Medien abtreten, und teilweise wieder andere hinzugewinnen.

Aus anderen Zweigen der Ethnologie wissen wir, dass sich manche Gesellschaften geradezu verzweifelt gegen gesellschaftlichen Wandel und das Eindringen der Geschichte wehren. Sie haben oft zyklische Zeitvorstellungen, die sich natürlich auch auf ihre künstlerischen Ausdrucksformen beziehen. Außereuropäische Gesellschaften hatten offenbar nicht das gleiche Interesse an einer diachronen Herleitung von Stil und künstlerischen Ausdrucksformen. Viele schriftlose Gesellschaften versuchen, sich von dem Druck einer drückenden Vergangenheit frei zu halten. Vergessen und Erinnern bedingen einander. Vor diesem Hintergrund kann es nicht Wunder nehmen, dass sich in diesen Gesellschaften unser Modell einer geradlinigen Stilgeschichte nicht anwenden lässt. Die Geschichtlichkeit der nichtwestlichen Künste verlangt theoretische Konzepte, die auch die Perspektive der Handelnden berücksichtigen. Damit wäre auch anders nach der Autonomie der Kunst zu fragen: Wie differenzieren sich künstlerische Ausdrucksformen in Prozessen gesellschaftlichen Wandels? Führen diese notwendig zu einer Autonomie der Kunst, wie wir sie aus der modernen Kunst kennen – oder entsteht dort etwas anderes?

Diese Frage gewinnt heute zunehmend an Aktualität. Während die globale Kunstwelt als eine Institution ausbeuterischer Aneignung beschrieben werden kann, die letztlich alle lokalen Künste zu einer einzigen Weltkunst reduziert, neigen Kunstethnologen zu der Annahme, dass auch in den neuen, zeitgenössischen Künsten immer das Lokale dominieren wird. Für beide Annahmen lassen sich Belege finden, und es wäre kurzfristig, hier wieder auf allgemeine, universalhistorische Vermutungen über den Fortgang der (Kunst)Geschichte zurückzufallen. Es ist eine offene, also nur empirisch zu beantwortende Frage.

5. Die Suche nach Kreativität

Eng verbunden mit der Geschichtlichkeit der außereuropäischen Kunst war stets die Frage nach der Kreativität, nach der Entstehung des Neuen: Wie war diese Kunst entstanden? Nach dem Ende der evolutionistischen und universalgeschichtlichen Theorien konnte man nicht mehr auf eine sich notwendig vollziehende, gleichsam unabhängig von den Künstlern sich ereignende Geschichte der *primitiven Kunst* zurückfallen. Auch die strukturfunktionalistischen Arbeiten boten darauf keine befriedigende Antwort. Eine nahe lie-

gende Alternative war, wie schon Olbrechts es verlangte hatte, sich den einzelnen Künstlern als denjenigen zuzuwenden, die schließlich jedes dieser Werke erschaffen hatten. Man gab der allgemeinen Frage eine Wendung, die sie von jedem überkommenen theoretischen Ballast befreien und sie für neue Erkenntnisse offen halten sollte: Wer hat diese Werke erschaffen? Und wie sind sie erschaffen worden?

Zu den ersten, die sich diesem Themenfeld zuwandten, gehörte Hans Himmelheber, der schon in den 1930er Jahren kunstethnologische Feldforschungen in Alaska und verschiedenen Regionen Afrikas durchgeführt hatte. Wie Boas und Olbrechts ging es ihm darum, die Sicht der lokalen Künstler zu erfassen. Bereits nach seinen ersten Untersuchungen, die er mittels Informanten und Mittelsmännern durchführte, wurde deutlich, dass die Idee des schöpferischen, seine eigenen Ziele verfolgenden Künstlers seinen Gesprächspartnern fremd war. Sie verstanden sich vielmehr als Handwerker, denen es darum ging, ein möglichst „gutes“ Werk zu schaffen. Doch während seiner langen, nach dem Krieg zusammen mit Eberhard Fischer fortgesetzten Feldforschungen, gelang es Himmelheber, die individuelle Hand in einzelnen Werken und darüber hinaus persönliche Stile zu identifizieren. Die übliche Gleichsetzung „ein Stamm – ein Stil“ ließ sich mithin nicht mehr halten. Die Person des Künstlers musste offensichtlich rehabilitiert werden.

Seit Anfang der 1960er Jahre folgten dann eine Reihe Aufsehen erregender Feldforschungen, die Künstlern und ihren persönlichen Stilen gewidmet waren. Unter dem Einfluss von Eberhard Fischer, der seine in Afrika begonnenen Forschungen später in Indien fortsetzte, entstand ein eigener Zweig der Kunstethnologie, der sich vor allem mit dem Rietberg Museum in Zürich verband. Dabei zeigte sich, dass auch in vormodernen Gesellschaften Künstler immer die verschiedensten Anregungen aufgegriffen und in ihren Werken umgesetzt hatten – und nicht selten suchten sie solche weit jenseits der Grenzen ihrer eigenen Kultur. Was sie schufen, war niemals nur der Tradition verpflichtet, sondern immer auch eigene Schöpfung, über deren Qualität sich die Künstler durchaus im Klaren waren und über die sie, wenngleich in anderen Worten, auch Zeugnis ablegen konnten.

Während in den strukturfunktionalistisch orientierten Arbeiten die Gesellschaft zum Schöpfer der Werke wurde, so trat nun die Person des Künstlers an ihre Stelle. Seiner Kreativität allein war diese Kunst zu verdanken. Verstehen bezog sich auf den individuellen Lebenslauf und die Ereignisse, die ihn prägten. Dieser Ansatz sah die Geschichte außereuropäischer Kunst auf der lokalen Ebene der Tradierung in individuellen Werkstätten, bzw. den Umbrüchen, die dort die Generationen voneinander trennten. Jeder Künstler hatte einen zweifelsfrei wieder erkennbaren Stil, der sich aus seinem Leben erklären ließ. Stil und Stilgeschichte wurde großenteils zur Psychologie der Person. Die Kreativität des Individuums, des Künstlers wird zur Vorausset-

zung aller künstlerisch signifikanten Form. Es komme nur darauf an, diese Form auch als solche zu erkennen. Wenn man nur genauer hinsähe, werde man in allen Gesellschaften finden, dass einzelne herausragende Künstler existierten und besondere Kreativität bewiesen.

Diesem Unternehmen war nur teilweise Erfolg beschieden. Dafür gab es Gründe, die nicht nur im Fehlen entsprechender Untersuchungen lagen. Neben Gesellschaften, in denen die Kreativität einzelner Künstler erkannt und anerkannt wurde, gibt es mindestens ebenso viele, in denen das nicht der Fall ist. Ähnlich wie bei der Geschichtlichkeit der Kunst wird künstlerische Kreativität häufig nicht als solche thematisiert. Vielmehr sucht man sie zu normalisieren, sie einzubinden.

Der vermeintlich neutrale, nur an dem tatsächlichen Handeln des Einzelnen interessierte Ansatz reproduzierte letztlich ein gänzlich modernes Deutungsmuster, das des genialen Künstlers. Aus der Tatsache, dass andere, nicht zuletzt Kunstkenner, Kunstwerke als solche erkennen folgt keineswegs, dass sie auch als solche geschaffen wurden. Man wird hier auf eine alte phänomenologische Erkenntnis zurückverwiesen. Zum Wahrnehmen und Erkennen von Dingen in der Welt gehört immer zweierlei: Das Objekt und ein es wahrnehmender Mensch. Diesen Zusammenhang aufzuklären war eine Aufgabe der Mitte der 1980er Jahre einsetzenden Kritik, die meist unter dem etwas unglücklichen Etikett *Postmoderne* zusammen gefasst wird.

6. Ästhetische Praxis

Künstlerische Ausdrucksformen sind in vormodernen Gesellschaften gegenüber dem Alltag und anderen gesellschaftlichen Sphären selten autonom. Die Herausforderung für die Wissenschaft besteht darin, die andere ästhetische Praxis zu erfassen und zu verstehen. Die Konzeptualisierungen von Gestalt und Form vollziehen sich nicht primär in der Sphäre deutender Sinngebung, sondern im Handeln, im Umgang mit den Dingen und ihrer Form. Es geht nicht um das Denken darüber, sondern um das Tun. Deshalb hat die Frage nach der ästhetischen Praxis die essentialistische Frage nach der Kunst und dem, was sie ist, in den Hintergrund gedrängt. Nicht nur die Gestaltung, auch das Wahrnehmen von Kunst ist dem Handeln verpflichtet.

Viele Untersuchungen gingen zunächst davon aus, dass das Fehlen einer Kunstkritik und einer expliziten Ästhetik auf die lückenhaften Daten zurückzuführen seien. Wenn man nur die fremden Kulturen besser kennen lerne, werde man auch ein ausdifferenziertes ästhetisches Vokabular finden. Als nahezu klassisches Beispiel dienten die Yoruba im südwestlichen Nigeria, bei denen seit 1962 Robert Farris Thompson und später seine Tochter Margaret

Thompson Drewal und ihr Mann Henry John Drewal arbeiteten. Sie beschrieben ein umfangreiches Vokabular, das eine ebenso differenzierte Kunstkritik wie im Westen erlaubte und auch entsprechend genutzt wurde. Gegenstand der Untersuchung war die Sprache, derer sich vor allem Künstler und Preissänger bedienten. Es gab eindeutige Standards für Schönheit, die sich namentlich in der oralen Literatur äußerten. Sie bezogen sich auf Bewertungskriterien wie Ähnlichkeit, Proportion, Komposition, Ausgewogenheit, Abstraktion und dergleichen mehr. Diese Kriterien waren ihrerseits übergeordneten ethischen Werten verpflichtet. Ein Schnitzer würde zum Beispiel einen angesehenen alten Mann niemals in seiner derzeitigen Gebrechlichkeit darstellen, sondern immer auf dem Höhepunkt seiner einstigen körperlichen und geistigen Leistungsfähigkeit.

Doch der Befund, dessen Gültigkeit bei den Yoruba belegt zu sein schien, ließ sich in anderen Gesellschaften nicht bestätigen. Vielmehr zeigte sich, dass eine Unterscheidung zwischen „schön“ und „gut“, bzw. „wirkungsvoll“ in natürlichen Alltagssprachen nur selten getroffen wird. Und auch bei den Yoruba wird das ausgefeilte ästhetische Vokabular durch den schlussendlichen Rückbezug auf ethische Werte relativiert. Schriftsteller und Philosophen, die selber den Yoruba angehörten, betonten außerdem, dass dieses Vokabular keineswegs so allgemeine Gültigkeit beanspruchen konnte, wie es in den Arbeiten Thompsons erschien. Es war vielmehr ein Register, dessen sich vor allem die Künstler, also die Schnitzer und die Preissänger bedienten. Arbeiten wie die über die Yoruba hatten ein spezifisches Anliegen: Sie wollten zeigen, dass Kunst in anderen Gesellschaften der gleichen Ästhetik verpflichtet ist wie die unsere. Sie waren letztlich dem Universalismus der Moderne verpflichtet und haben anderen Fragen Platz gemacht.

In neueren Arbeiten, wie sie unter anderem Howard Morphy vorgelegt hat, wird nicht mehr einfach nach Existenz oder Fehlen ästhetischer Deutungsmuster gefragt. Im Mittelpunkt steht eine *Soziologie des Wissens*, die danach fragt, wie groß die Reichweite eines solchen ästhetischen Vokabulars ist, in welchen Zusammenhängen es produziert und reproduziert wird, und wie weit es für das künstlerische Schaffen normativ ist. Dabei hat sich gezeigt, dass Künstler – unabhängig davon, welche Kunst sie ausüben – sich in einigen, aber auch nicht in allen Gesellschaften, eines speziellen Vokabulars bedienen können, das die selbstständige Bewertung künstlerischer Formen erlaubt. Ob ein solches Register besteht, hängt mit der Bildung und Selbstständigkeit des Milieus zusammen. Wichtig ist auch, wie dieses Wissen reproduziert wird. In den meisten nichtwestlichen Gesellschaften wird das Sehen von künstlerischen Ausdrucksformen nicht, wie in der Moderne, an diesen selbst gelernt. Künstlerische Ausdrucksformen sind keineswegs immer selbstreferentiell. Die Bezüge liegen größtenteils außerhalb ihrer selbst, nämlich in den Gebrauchszusammenhängen. Die anthropomorphe Figur eines Ahnen wird vor dem Hin-

tergrund dessen gesehen, was man über Ahnen in der entsprechenden Gesellschaft weiß, also welche kulturellen Deutungsmuster zur Hand sind, wenn man in einer bestimmten Situation mit einer bestimmten Figur umgeht. Und natürlich ist entscheidend, wie solches Hintergrundwissen dann aktualisiert wird und sich mit den Widerständen der jeweiligen Situation verbinden lässt.

Es geht um eine ästhetische Praxis, die sich nicht in sedimentierten sprachlichen Deutungsmustern niederschlägt. Denn in der Sprache bildet sich nur das ab, was auch Gegenstand der Kommunikation wird. Das Milieu der Künstler bietet sicher einen besseren Nährboden für die Entstehung eines solchen sprachlichen Registers. Das ist wenig erstaunlich. Was Menschen erleben, erfahren und in ästhetischer Praxis erschaffen, ist aber ungleich mehr. Damit eröffnet sich der Kunstethnologie ein Feld, welches sie bislang kaum betreten hat. Die Frage richtet sich auf ein anderes Handeln: Wie erleben und erfahren Menschen künstlerische Ausdrucksformen in verschiedenen Gesellschaften? Wie sehen sie Malerei und Plastik, wie hören sie Musik?

7. Einführende Literatur

Boas, Franz
1927²1955

Primitive Art. New York. Heute historische, zur Zeit ihres ersten Erscheinens wegbereitende Veröffentlichung zur kulturrelativistischen Ästhetik, entwickelt an der Kunst der amerikanischen Nordwestküste.

Coote, Jeremy / Shelton, Anthony (Hgg.)

1992 Anthropology, Art and Aesthetics. Oxford. Aktuelle Sammlung, die einen guten Einblick in die postmoderne Debatte um die Möglichkeiten und Grenzen einer transkulturellen Theorie der Kunst und Ästhetik gibt.

Forge, Anthony (Hg.)

1973 Primitive Art and Society. London. Rückblick auf die funktionalistische Auseinandersetzung mit der Kunst in außereuropäischen Gesellschaften, enthält Aufsätze vieler bekannter Autoren.

Gell, Alfred

1998 Art and Agency: An Anthropological Theory. Oxford. Eine der wenigen allgemeine Ansprüche erhebende ethnologischen Kunsttheorien der letzten Jahre, entwickelt anhand von Beispielen aus vielen Gesellschaften, vornehmlich jedoch aus Polynesien und Neuseeland.

Hug, Andreas (Hg.)

1997 Die anderen Modernen. Zeitgenössische Kunst aus Afrika, Asien und Lateinamerika. Berlin. Gibt einen brauchbaren visuellen Einblick in die zeitgenössische Kunst aus drei Kontinenten, die Texte vermitteln dagegen ein wenig aktuelles Bild der Diskussion dieser Kunst in der Kunstwelt und in der Wissenschaft.

Jopling, Carol (Hg.)

- 1971 Art and Aesthetics in Primitive Society. New York. Anthologie zur vergleichenden Ästhetik, die als Einführung in viele einflussreiche Texte der 1950er und 1960er Jahre noch brauchbar ist.

McEvilley, Thomas

- 1992, 21996 Art and Otherness: Crisis in Cultural Identity. Kingston. Eine kunsttheoretisch und kunsthistorisch reflektierte Auseinandersetzung mit den Künsten anderer Gesellschaften und Kulturen, die die Art und Weise, wie diese zu anderen Künsten gemacht werden, in den Mittelpunkt stellt.

Maquet, Jacques

- 1986 The Aesthetic Experience. New Haven. Theoretisch reflektierte Einführung in die interkulturell vergleichende Ästhetik aus einer persönlichen Perspektive.

Marcus, George et al. (Hgg.)

- 1995 The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology. Berkeley. Sammlung kritischer Auseinandersetzungen mit den Prozessen der Aneignung fremder Kunst durch Ethnologie und Kunstmarkt vor dem Hintergrund der Krise der Repräsentation.

Marschall, Wolfgang et al. (Hgg.)

- 1992 Die fremde Form. L'esthétique des autres. Bern. Sammlung von Aufsätzen einer Konferenz, die dem Diskussionsstand zu Kunst und Ästhetik aus der Sicht der Ethnologie zum Thema hatte.

Morphy, Howard et al.

- 1996 Aesthetics is a cross-cultural category, in: Tim Ingold (Hg.), Key Debates in Anthropology. London, p. 249–293. Einflussreiche, teilweise wörtlich wiedergegebene Debatte über die Universalität von ästhetischen Sichtweisen, Bewertungen und Einstellungen.

Otten, Charlotte (Hg.)

- 1971 Anthropology and Art: Readings in Cross-Cultural Aesthetics. Austin. Anthologie klassischer Texte zur Kunst, vor allem aus den kulturrelativistischen und strukturfunktionalistischen Schulen der Ethnologie. Enthält auch einen Wiederabdruck des einflussreichen Aufsatzes *Kunst als cultuur-element* von Gerbrands in Englisch.

Philips, Ruth / Steiner, Christopher (Hgg.)

- 1999 Unpacking Culture. Berkeley. Darstellungen, die den Warencharakter der außereuropäischen Kunst in den Mittelpunkt stellen und ihn vor dem Hintergrund der kolonialen und postkolonialen Geschichte untersuchen.

Rubin, William (Hg.)

- 1984 Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts. München. Katalog der sehr einflussreichen, aber noch ganz der Moderne verpflichteten Ausstellung in New York. Die einzelnen Beiträge sind vor allem den stilistischen Einflüssen der außereuropäischen Kunst auf verschiedene Kunstrichtungen des 20. Jahrhunderts gewidmet.

Simon, Artur (Hg.)

- 1983 Musik in Afrika. Berlin. Trotz des Bezugs auf Afrika eine immer noch gute Einführung in die Fragestellungen der Musikethnologie.

Ströter-Bender, Jutta

- 1991 Zeitgenössische Kunst der ‚Dritten Welt‘. Köln. Einführende Gesamtdarstellung, die durch das kleine Format leider nur wenig detailreiche Abbildungen bietet.