

Lomberg eindeutig ein zu massiver Verstoß gegen die angestrebte Kulturfreiheit.

Es bleibt zu hoffen, dass bei einem eventuellen weiteren Versuch, mit Außerirdischen Kontakt über Bilder aufzunehmen, einiges von dem berücksichtigt wird, was sich innerhalb der Bildwissenschaften an methodischen Ansätzen herausgebildet hat. So wenig alle bildwissenschaftlichen Schulen einig darüber sein mögen, ob ein Bild im Singular, ob Bilder im Plural oder ob Bilder im Kontext ihrer Verwendung der wichtigste Forschungsgegenstand sind, und so sehr es auch sonst Methodenstreitigkeiten zuhauf geben mag, so leicht könnte man sich doch darauf einigen, dass die für die extraterrestrischen Bildprogramme Verantwortlichen klare Fehler gemacht haben. Dabei hätte gerade dieses Projekt dazu dienen

können, grundsätzliche Fragen über Bilder zu stellen. Am Beispiel extremer und nicht vorhersehbarer Bedingungen der Bildrezeption hätte sich diskutieren lassen, was als Minimum gegeben sein muss, damit überhaupt ein angemessenes Bildverständnis möglich ist. Die Leitidee der ‚Kulturfreiheit‘ könnte aber auch sonst ergiebig sein, um auf allgemeine Voraussetzungen eines Umgangs mit Bildern zu stoßen. Einige Fragen, die in den Bildwissenschaften ohnehin schon diskutiert werden, lassen sich auf diese Weise präziser als bisher formulieren.

PROF. DR. WOLFGANG ULLRICH

Neue ikonographische Einsichten in eine Welt ohne Schrift

Vernon James Knight, Jr.
Iconographic Method in New World Prehistory. Cambridge/
 New York u.a., Cambridge University Press 2013. 214 p. ISBN 978-1-
 10702-263-8. £ 62,00

Edith Futscher et al. [Hgg.], *Was aus dem Bild fällt*, München 2007, 108). Insgesamt gilt dieser Ansatz zur Benennung von Bildinhalten in der Kunstgeschichte wohl unstreitig als „ein unersetztes und kaum ersetzliches Instrumentarium“ (Thomas Noll, Art. „Ikonographie/Ikonologie“, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, 2011, 198).

Wenn ein neuerer Sammelband zur Ikonographie ausweislich seines Reihentitels „Neue Wege der Forschung“ dokumentieren will, so ist es symptomatisch, dass die dort abgedruckten Kritiken an der Methode von Autoren wie Svetlana Alpers oder Max Imdahl stammen, mithin also auch schon über 30 Jahre alt sind (Sabine Poeschel [Hg.], *Ikonographie*, Darmstadt 2010). Das größte methodische Problem der Ikonographie scheint im übrigen, wenn man den Einleitungen zu den zahlreichen „Einführungen“ in dieses Thema Glaubenschenken darf, zu sein, dass „heute der humanistische – und natürlich auch der religiöse – „Bildungshintergrund fehlt“, um Bildinhalte ebenso

Trotz der in jüngerer Zeit wieder verstärkt geäußerten Kritik, die ikonographische Methode provoziere eine „Tyrannie des Lesbaren“ und reduziere Bilder auf eine vermeintlich sichere und stabile Abbildfunktion (Georges Didi-Huberman, *Vor einem Bild*, München 2002), ist zu konstatieren, „dass die Ikonographie in der Praxis die weltweit am weitesten verbreitete Methode darstellt“ (James Elkins, Über die Unmöglichkeit des Close-Readings, in:

intuitiv wie treffsicher zu entschlüsseln, wie Erwin Panofsky das noch vermochte.

Ein gewisser Grundkonsens scheint immerhin zu bestehen: Niemand wird leugnen, dass ziemlich viele Bilder zunächst etwas darstellen, sei es eine Person, sei es ein Objekt wie einen Baum oder einen Tisch. Darüber hinaus steht weitgehend außer Frage, dass diese Darstellungen meist bestimmte Themen wiedergeben, also etwa Szenen der biblischen Historie. Selbst ein fundamentaler Kritiker des Repräsentationsbegriffs wie der genannte Didi-Huberman hat prinzipiell kein Problem damit zu konzedieren, dass eine Fotografie in Batailles *Documents* einen Schlachthof, oder ein Gemälde von Fra Angelico eine Verkündigung zeigt.

TEXTLOSE IKONOGRAPHIEN

Angesichts solcher vorgeblicher Sinn-Sicherheiten kann das hier zu besprechende Buch des an der University of Alabama lehrenden Anthropologen Vernon J. Knight auch und gerade Kunsthistorikern empfohlen werden. In Anbetracht der gegenüber einem Großteil traditioneller kunsthistorischer Forschungsfelder grundsätzlich anderen Ausgangsbedingungen, die im Falle seines Forschungsgegenstandes, der prähistorischen Mississippi-Kultur, vorliegen, werden grundlegende Fragen über die Mechanismen des Verstehens von Bildern neu aufgeworfen. Knights Buch diskutiert die Möglichkeiten und Probleme der Bestimmung einer Ikonographie im Falle von Bildwerken, die von schriftlosen Kulturen geschaffen wurden. Das Problem ist offensichtlich: In Panofskys klassischem Dreistufenmodell der Ikonologie behandelt die zweite Stufe, eben die „ikonographische Analyse“, „konventionale Sujets“, die sich zumeist nur über literarische Quellen erschließen lassen. Zwar schreibt Panofsky, dass auch andere als schriftliche Quellen als Grundlage denkbar seien. Doch die von ihm genannten Alternativen, etwa die Typengeschichte, sind mehr als Brückenbauer zu verstehen, die den Ikonographen in den nächsten sicheren textuellen Hafen führen.

In der prähistorischen Kunst ist dagegen die Rückbindung eines Bildes an ein Thema (also z. B.

die Bestimmung, dass ein „bärtiger Mann am Kreuz“ Christus sei) mangels Textgrundlagen vor äußerste Probleme gestellt. Für den Kunsthistoriker methodisch interessant ist dieses Problem auch, weil es nicht nur prähistorische Kunst, sondern auch zahlreiche Fälle der sogenannten „Weltkunst“ betrifft. Wohlgemerkt, es geht hier nicht um „Ikonologie“, also jene Fragen nach der mentalitäts- und kulturgeschichtlichen Bedeutung von Bildern. Zur Debatte steht zunächst einmal die simple Benennung von Bildmotiven. Die zu beantwortende Frage ist laut Knight: „what is the referent?“ und nicht „what does it mean?“ (56)

Eine Skizze des methodischen *state of the art* in der Vor- und Frühgeschichte mag dabei die zusätzliche Virulenz des Themas andeuten: Der in dieser Disziplin vorherrschende Ansatz, um eine Interpretation (oder auch nur motivische Benennung) dieser nicht von geschriebener Überlieferung hinterfangenen Bildwerke zu ermöglichen, ist der Rekurs auf ethnologische Vergleichsbeispiele. Zur Deutung einer bestimmten Ikonographie wird also nach verwandten Bildformen in anderen Kulturen gesucht, die teils in einer beträchtlichen historischen und zeitlichen Distanz zum eigentlichen Objekt der Untersuchung stehen. Manfred Eggert hat sogar postuliert, dass „analogisches Denken als epistemologisches Grundprinzip der Ur- und Frühgeschichtlichen Archäologie betrachtet werden kann“ (in: ders. u.a. [Hgg.], *Zwischen Erklären und Verstehen?*, Münster 2003, 175). Die weite Verbreitung dieses Ansatzes dokumentiert etwa der Band *Iconography without Texts* (hg. v. Paul Taylor, London/Turin 2008). Auch der spektakuläre Entzifferungsversuch der Bildzeichen der neolithischen Kultstätte Gökepli Tepe in Anatolien durch den Ägyptologen Ludwig Morenz basiert auf demselben Ansatz (vgl. 12.000 Jahre alte Texte? Zeichen zur kulturellen Bewältigung von Furcht, in: *Zeitschrift für Semiotik* 31.1/2, 2009, 115–132).

Die Frage, wie valide ein solches Vorgehen ist, führt uns zu hochaktuellen Problemen der Kunsts geschichte im engeren Sinne. Die Gegenstandserweiterung des Faches auf außereuropäische Bildproduktionen ging in jüngster Zeit mit entschiedenen Plädoyers einher, die in der Erschließung die-

ser Themenfelder auf die Analyse weitreichender globaler Migrationsprozesse und transkultureller Kontaktzonen setzten. Aby Warburgs Projekt einer Kartierung der globalen Bilderwanderungen und der transhistorisch und -kulturell nachlebenden Energetik gewisser Symbole steht hierfür oft Pate. Knight würde diesem Ansinnen wohl in aller Entschiedenheit widersprechen. Denn die Kritik einer Praxis der Benennung ikonographischer Themen mit Hilfe von ethnographischen Parallelisierungen ist das vielleicht wichtigste Anliegen seines Buches.

Der grundsätzliche Einwand gegen ein solches Vorgehen ist seit Langem bekannt: Knight verweist auf die Beobachtung, dass Bilder und Symbole in verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten völlig unterschiedliche Bedeutungen haben können. Panofsky nannte dies, im Anschluss an Adolph Goldschmidt, das „principle of disjunction“ (in: *Renaissance and Renascences in Western Art*, New York 1960; vgl. Goldschmidt, *Die Bedeutung der Formenspaltung in der Kunstentwicklung*, Cambridge/Mass. 1937). Als Anthropologen ist Knight dieser Gedanke bestens vertraut, hatte Franz Boas doch bereits in einem 1903 veröffentlichten Aufsatz über „The Decorative Art of the North American Indians“ (in: *Popular Science Monthly* 63, 481–498) den Gedanken formuliert, dass von späteren Generationen in ältere Symbole immer wieder neue Bedeutungen „hineingelesen“ („reading-in“) würden (73).

Knights erster methodischer Schritt in der Analyse prähistorischer Ikonographien ist eine denkbar simple Konsequenz aus dieser Beobachtung, dass ein Bildmotiv zu verschiedenen Zeiten auf verschiedene Referenten verweisen kann. Seinen primären Grundsatz nennt er das „principle of the priority of style“: „The understanding and control of style in a corpus of images is an essential prerequisite to an adequate iconography of those images“ (23). Es geht dabei um die bestmögliche Rekonstruktion dessen, was ein Archäologe „geschlossene Funde“ nennen würde, also darum, nur Werke, die demselben historischen wie geographischen Umfeld entstammen, zu berücksichtigen – eben, um der Gefahr einer bereits erfolgten „disjunction“ der

zu untersuchenden Symbole zu entgehen. Für den Kunsthistoriker ergibt sich hieraus eine interessante Erfahrung: Angesichts des fremden Materials ist er plötzlich bereit, die Notwendigkeit eines methodischen Ansatzes wie einer traditionellen Stilanalyse anzuerkennen, die im Falle einer Anwendung auf die klassischen Gegenstände des eigenen Faches (natürlich auch in Anbetracht der meist gänzlich anderen Ausgangslage) im besten Falle als sehr konservativ empfunden würde.

Der erste Schritt in Knights Methodologie zielt also auf eine radikale Beschränkung des zu untersuchenden Objektcorpus. Höchste Skepsis äußert er in Anlehnung an Ernst Gombrich (vgl. *Symbolic Images*, London 1972, 5) auch gegenüber dem Vergleich von Bildern verschiedener Gattungen. Ein gebückter, nackter Mann auf einem öffentlichen Monument wird wohl etwas anderes bedeuten als dasselbe Motiv auf einer Pfeife (34–37). Dem Kunsthistoriker wird in solchen Passagen mitunter eindrucksvoll vor Augen geführt, mit welcher Bandbreite von Dingen und Werkzeugen der Alltags-, Fest- und Ritualkultur es der Prähistoriker zu tun hat, und wie unklar allein schon die Kontexte der Verwendung zahlreicher solcher Objektklassen sind.

KONFIGURATIONSANALYSE

Knights nächster Schritt und zugleich der Dreh- und Angelpunkt seiner Methodik ist die sogenannte „configurational analysis“, eine methodische Praxis, die der amerikanische Kunsthistoriker George Kubler Ende der 1960er Jahre in Studien zur Kunst der Maya formuliert hat (v.a. in: *The Iconography of the Art of Teotihuacán*, Dumbarton Oaks 1967). Kubler ist bekanntlich in den letzten Jahren dank seines formalistischen Essays *The Shape of Time* (1962) zu einem der Leitsterne einer Kunstgeschichte aufgestiegen, die globale Austausch- und Migrationsprozesse ins Zentrum ihres Interesses gerückt hat. Seine Versuche einer *ikonographischen* (und nicht nur formalen) Erschließung der außereuropäischen Bildwelten führte ihn, aus denselben Gründen wie Knight, zu einer Konzen-

tration auf „geschlossene Funde“. Die einschlägige Arbeit zu Teotihuacán beschränkte sich etwa ganz bewusst auf diese eine Stadt des Maya-Reiches und innerhalb dieser Grenzen wiederum ausschließlich auf die Gattung der Wandmalereien. Interessanterweise vollzieht Kubler ausgerechnet in dem Moment, in dem er sich mit Inhaltsedeutungen bzw. kulturellen und symbolischen Funktionen von Bildern beschäftigt (und also nicht nur mit den in *Shape of Time* diskutierten künstlerischen ‚Aufgaben‘ und ihren Lösungen), eine radikale Abkehr von einer globalen Perspektive und plädiert stattdessen für eine absolute Konzentration auf extrem kleine, lokale Kontexte und Konfigurationen.

Diese sogenannte „Konfigurationsanalyse“, die Knight von Kubler adaptiert, zerlegt die Bilder in ihre motivischen Bestandteile: „configurational analysis begins by decomposing images into potentially significant formal elements“ (89). Einzelne ikonographische Elemente werden also isoliert und katalogisiert, etwa unter den Begriffen „Schwert“, „Vogel“, „vierbeiniges Tier“, „Kreis“. Eine eindrucksvolle Untersuchung in diese Richtung ist das Buch von James A. Brown und Philipp Phillips über *Pre-Columbian Shell Engravings* (Cambridge, Mass. 1978), dem Knight in hohem Maße verpflichtet ist. Brown und Phillips haben mit Hilfe einer Konfigurationsanalyse ein „Glossary of Motifs“ erarbeitet, das einzelne Gegenstände bzw. Bildelemente wie beispielsweise „Pfeil“, „Vogelkopf“, „Rhombus“ verzeichnet. Mittels einer statistischen Erfassung des Auftretens dieser Motive und der Analyse, welche davon häufig zusammen zu finden sind, gelingt es, gewisse Motiv-Cluster auszumachen. Es bleibt freilich bei allgemeinen Benennungen wie der Zuordnung von Motiven zu einem „Jaguar-Kult“ oder Ähnlichem. Der Ertrag dieses Vorgehens wäre also in etwa der selbe wie die Identifikation eines „Bärtiger-Mann-vor-Kreuz“-Clusters (dem auch die Motive „weinende Frau“ und „Mann mit Lanze“ angehörten) in der christlichen Kunst.

Eine solche methodische Herangehensweise ähnelt den ikonographischen Motivkatalogen, wie sie um die vorletzte Jahrhundertwende beliebt

waren: Man denke etwa an Karl von Amiras Katalogisierung von Handgebärden in Handschriften des Sachsenpiegels von 1905. Auch in der Amerikanistik wird diese Methodik in derselben Zeit entwickelt; ähnliche Erfassungen von Motiven der mesoamerikanischen Kunst unternahm um 1900 beispielsweise Eduard Seler (89). Die radikale Konzentration auf die Konfigurationen von Einzelartefakten erinnert zudem in Vielem an das, was in der Soziologie von Vertretern einer „objektiven Hermeneutik“ im Umfeld von Ulrich Oevermann gefordert wurde. Angewandt auf die prähistorische Archäologie plädiert auch dieser Ansatz dafür, die „immanente, kontextfreie Analyse als die Kernoperation der objektiv-hermeneutischen Erschließung von Wirklichkeit“ zu begreifen (Matthias Jung, *Zur Logik archäologischer Deutung*, Bonn 2006, 13).

ETHNOGRAPHIE ALS HILFSWISSENSCHAFT?

Knight erkennt an, dass in vielen Fällen gar nicht mehr als solche „visual themes“ (88) bestimmt werden können und tiefere Bedeutungen der prähistorischen Kunst für die heutige Forschung schlicht nicht mehr erschließbar sind. Auch bei der Benennung der einzelnen Motive sucht er bevorzugt „safety in neutrality“ (120). Er stellt sich damit ungeniert jener unangenehmen Erkenntnis, gegen die so viele Archäologen aufgelehren, dass das Fehlen von Schriftquellen ein unüberwindbares Manko für unser Verständnis der betreffenden Kulturen ist. Der eindeutigste Indikator hierfür sei, so Knight, die Entzifferung der Schrift der Maya und die sich daraus ergebenden Konsequenzen für das Verständnis ihrer Kunst. Was man heute darüber wisse, sei „a world apart from the interpretations [...] of an earlier generation“ (2) An diesem Punkt gesteht Knight dann doch der ethnographischen Analogiebildung wieder eine wichtige methodische Funktion zu. Auch hier ist er (anders als so mancher der „objektiven Hermeneutik“ verpflichteter Forscher) undogmatisch genug um anzuerkennen, dass jedes archäologische Verstehen, und sei es nur die Identifikation eines spitzen Steins als Speerspitze, auf Analogiebildung beruht (132).

Allerdings akzeptiert er diese Bildung ethnographischer Parallelen nur als komplementäres Erkenntnismittel, das zur vorsichtigen Verifizierung (oder Falsifizierung) der im Rahmen einer Konfigurationsanalyse gewonnenen Befunde genutzt werden darf. Ethnographische Vergleiche sind nützlich als „a second source of data to give us, in essence, a triangulation on trial models of the referents of imagery“ (20). Knight beschreibt umsichtig und plausibel die Bedingungen, die gegeben sein müssen, damit eine moderne ethnographische Beobachtung Relevanz für die Erklärung prähistorischer Ikonographien haben kann (136–138). Die Verbreitung eines beobachteten Phänomens, eine anzunehmende homologe soziale Struktur der zu vergleichenden Gesellschaften, vor allem aber eine möglichst enge genealogische Verbindung der mit ethnographischen Methoden untersuchten Kultur zu den Schöpfern des prähistorischen Untersuchungsobjekts gehören zu diesen Kriterien.

Diese sorgfältig abwägende, undogmatische Grundhaltung ist eine der Stärken des Buches. Polemisch wird Knights Argumentation nur selten, zumal er auch in keiner Weise für sich in Anspruch nimmt, einen gänzlich neuen Schlüssel zur Analyse prähistorischer Ikonographien gefunden zu haben. Vielmehr evaluiert sein Buch die existierenden Ansätze und unternimmt eine stets handlungsleitende Hierarchisierung und Gewichtung der verschiedenen Methoden. Zusammenfassend benennt Knight seinen Entwurf dementsprechend als *Synthese* von „both a systematic version of Kubler's configurational analysis of visual forms and a carefully controlled application of ethnographic analogy, together with an integrated analysis of style“ (13).

Streckenweise gewinnt das Buch damit eine Art Lehrbuch-Charakter. Sogar die Hauptthesen, formuliert in 18 „principles“, sind, wie in der didaktischen Literatur üblich, in gerahmten Kästen hervorgehoben. In der Tat könnte Knights Buch durch seine stringente, analytisch-klare Argumentation gerade auch in der akademischen kunsthist-

torischen Lehre eine wesentlich bessere Grundlage für eine methodenbewusste Einführung in die Ikonographie sein, als die eher auf Fallstudien bezogenen Texte, die den Markt dominieren.

BILDER-SEHEN IN SCHRIFTLOSEN KULTUREN

Trotz dieses positiven Fazits wären einige Aspekte der „Konfigurationsanalyse“ noch eingehender zu diskutieren. Der Ansatz von Knights Kronzeugen Kubler birgt nämlich auch problematische Züge: Dieser verstand die verschiedenen Motive (also: „Vogel“, „Schwert“, etc.), die er im Rahmen seiner Konfigurationsanalyse gewann, in ihrer Funktion für die gesamte Bildkonfiguration als analog zu den verschiedenen Wortarten. Grundlage seiner These war also, dass Bilder nach einer gewissen Syntax und Grammatik strukturiert sind und darin der Ordnung und Struktur einer Sprache ähneln. Was er suchte, war eine „general solution by constructing a linguistic model that would correspond more or less accurately to all the systematic relationships without seeking detailed interpretations of any single form [...], which requires that each form be examined for its grammatical function, whether noun, adjective, or verb“ (Kubler 1967, 5). Den Mangel an geschriebenem Material, das den Schlüssel zur ikonographischen Bedeutung bieten konnte, kompensiert Kubler hier, indem er die Bilder selbst zu Texten erklärt. Im Fall der Maya, in dem immerhin bekannt war, dass sie eine Schrift besaßen (die man allerdings nicht lesen konnte), mag diese Vermutung einer grammatischen Syntax der Bilder nicht ganz abwegig sein. Problematischer erscheint es jedoch, diese auch vollkommen schriftlosen Kulturen zu unterstellen.

Knight konstatiert in diesem Zusammenhang zu Recht: „As images change character in the presence of writing, there can be no doubt that the ‚rules of the game‘ in the absence of texts are qualitatively distinct.“ (3) Dennoch bewegt sich auch Knight stellenweise recht nahe an Kublers linguistischem Modell, wenn er den meisten Bildern zumindest eine grundsätzlich kommunikative, also schriftähnliche Funktion attestiert. Er begründet

dies etwa mit Hinweis auf semasiographische Notationssysteme wie die Bilderschriften der Mixteken, Azteken oder Ojibwa, die bestimmten orthographischen und syntaktischen Konventionen folgen, dabei aber nicht auf eine gesprochene Sprache referieren (8). Dennoch muss man diese Fälle wohl als vollwertige Schriftsysteme behandeln. Analogien zu gänzlich schriftlosen Kulturen sind auch hier mit Vorsicht einzusetzen. Umgekehrt hat die Forschung zur Entstehung früher Schriften herausarbeiten können, dass selbst die ersten Schriftformen (deren Abgrenzung zu Bildern oft noch fließend war) lange auf textproduzierende Partikel wie Präpositionen oder Adjektive verzichtet haben (vgl. Ludwig Morenz, *Bild-Buchstaben und symbolische Zeichen*, Fribourg 2004). Vor diesem historischen Entwicklungsschritt eine grammatischen „Syntax“ der prähistorischen Bilder zu unterstellen, scheint daher zweifelhaft. In jedem Fall wäre hierzu eine bedeutend eingehendere Auseinandersetzung mit der umfangreichen Forschung zu diesem Thema nötig (zusammenfassend: Klaus Sachs-Hombach/Klaus Rehkämpfer [Hgg.], *Bildgrammatik*, Magdeburg 1999), als dies bei Knight geschieht.

Das schwerwiegendste Problem an einer Konfigurationsanalyse scheint aber im Falle von prähistorischer wie auch indigener außereuropäischer Kunst die grundlegende Unsicherheit zu sein, ob allein die „präikonographische“ Erschließung von Bildinhalten zu auch nur ansatzweise sicheren Resultaten führt. Panofsky hat diesen Schritt bekanntlich als eine Art anthropologischen Automatismus beschrieben. „Bilder-Sehen“ funktioniert hiernach unproblematisch und bruchlos, ganz wie das „Alltags-Sehen“ (dazu: Whitney Davis, *A General Theory of Visual Culture*, Princeton 2011, 196ff.). Aber es gilt doch für die „prehistoric art“ vielmehr: „Everyday experience with the objects and events represented [...] is precisely what we lack“ (Brown/Phillips 1978, 103). Anders gesagt: Man kann sehr gut anhand des prähistorischen Bildes eines Wolfes darüber spekulieren, ob dieses eine anthropologisch konstante Funktion,

etwa als apotropäisches Zeichen oder Herrschaftssymbol, hatte. Tatsächlich ist jedoch nicht einmal gesichert, dass man es hier wirklich mit dem Bild eines Wolfes und nicht vielmehr mit dem eines ganz anderen vierbeinigen Wesens zu tun hat.

KUNSTGESCHICHTE DES SCHEINS

Jeder der glaubt, in prähistorischen Darstellungen einen eindeutigen Referenten bestimmen und zur Grundlage einer Interpretation machen zu können, muss letztlich, so Knight, der „it seems to me‘ school of iconography“ (58) zugeordnet werden. Zu dem berühmten Kippbild, das wahlweise einen Hasen oder eine Ente zeigt, schreibt er treffend: „There are iconographers of ancient images who would, every bit seriously, insist not only that the figure is a rabbit but specifically *Lepus americanus*, and would move from there to a discourse on the importance of snowshoe hares in ancient society X or Y.“ (58) Den stärksten, von Knight nicht zitierten Beleg für solche Probleme hat der Anthropologe Neil William Macintosh publiziert (Beswick Creek Cave two decades later: A Reappraisal, in: P. J. Ucko [Hg.], *Form in Indigenous Art*, Canberra 1977): In detaillierten zoologischen Kontextualisierungen und der Identifikation minimaler, aber charakteristischer Merkmale der tierischen Anatomie gelang es ihm, in den Höhlenmalereien der Aborigines 22 konkrete dargestellte Spezies zu identifizieren. Als er seine Deutungen allerdings mit einem australischen Ureinwohner diskutierte, zeigte sich, dass 15 dieser Identifizierungen aus Sicht des Kenners falsch waren, die übrigen sieben ebenfalls nur grob zutreffend. Damit wird aber bereits die Möglichkeit einer *präikonographischen* Beschreibung bzw. Motivbenennung für prähistorische Bildkulturen ein unüberwindbares methodisches Problem. Aus einer entgegengesetzten Perspektive wurde dies schon verschiedentlich festgestellt: Die Fälle, in denen Vertretern von indigenen Kulturen europäische Bilder vorgelegt wurden, und es diesen nicht gelang, für Europäer eindeutige räumliche Beziehungen oder auch nur Gegenstände zu identifizieren, sind bekannt. Doch kehrseitig gilt der gleiche Befund: Die „vitale Daseinserfahrung“, oder moderner gesprochen,

die Visualität, die Panofsky als Grundlage seines Dreischritts propagierte, ist in vielen Fällen schlichtweg nicht vorhanden.

HEURISTISCHE VERFREMDUNGEN

Man kann nun versuchen, solche Identifikationen als Hypothesen darzustellen und folglich ganz bewusst „gedankenexperimentell Szenarien sinnvoller Einbettungen der Objekte in lebenspraktische Vollzüge“ zu entwerfen (Jung 2006, 16). Liest man aber die auf diesem Wege entstandenen Deutungen, entbehren diese mitunter nicht einer gewissen unfreiwilligen Komik. Dennoch ist ein experimenteller Ansatz nicht ohne Wert: Inwieweit das methodische Kalkül der Konfigurationsanalyse tatsächlich geeignet ist, etwa sinnvolle Unterscheidungen zwischen „Figur“ und „Attribut“ zu beschreiben, könnte in kontrafaktischen Experimenten sinnvoll zu untersuchen sein. Was hindert den heutigen Kunsthistoriker daran, schlicht einmal experimentell auszuprobieren, welche Ergebnisse diese Methode – angewandt auf einen kanonisierten europäischen Bilderbestand, sagen wir: die Fresken der Oberkirche von Assisi – produzieren würde? Die Geschichtswissenschaft hat schließlich auch in großem Maße von der Integration ethnologischer und anthropologischer Sichtweisen in ihre Methodologie profitiert, wie die anregenden und weitführenden Untersuchungen der *Annales*-Schule und ihre Rezeption in der deutschen Historiographie in den letzten Jahrzehnten belegen.

Eine ethnographische Herangehensweise an die eigene Vergangenheit mittels Konfigurationsanalyse kann zu grundlegenden Einsichten in Bildstrukturen führen, indem der Kanon dem distanzierenden Blick „von außen“ unterzogen wird. Eine Unterscheidung zwischen Bildern mit narrativen Strukturen, und solchen, die diese nicht aufweisen, könnte dadurch klarer konturiert werden. Einen solchen Versuch zu „Hawaiian Petroglyphs as Narratives“ hat etwa der Kunsthistoriker Jerome Feldman vorgelegt (in: Taylor 2008, 161–174). Hiermit wären methodische Fragen angeprochen, die seit den Pionierarbeiten von Colin Renfrew gerne unter dem Label „kognitive Archäologie“ firmieren – eine Selbstbezeichnung,

die auch Knight explizit für sich in Anspruch nimmt (18–21). Letztlich geht es bei beiden Ansätzen um Mustererkennung, und das heißt zunächst, um den Versuch, weniger zu beschreiben, *was*, vielmehr, *wie* etwas dargestellt wurde. Wie auch Brown und Philipps zeigen: Was prähistorische Bilder im „cognitive system of an ethnic group“ bedeuten, ist kaum fixierbar. Aber „that particular forms do have conventional meanings, and that other forms have the same, or different, conventional meanings, is not beyond reach.“ (1978, 103)

Damit wäre man bei einer schlichten, aber vielleicht nicht uninteressanten Definition von Ikonographie, wie sie Hans G. Kippenberg (in: *The Encyclopedia of Religion*, Bd. 7, New York 1987, 7) gegeben hat: Ikonographie als „a description of how other cultures read their images“. Über die hier angewandte Sprachmetapher wäre natürlich zu diskutieren. Doch die Reichweite des Erkenntnisinteresses, das sich die Kunstgeschichte zutrauen und für die eigene Methodik in Anspruch nehmen kann, wäre so doch recht präzise bestimmt. Dies könnte dann auch wieder zu einer Weitung des Untersuchungsrahmens, jenseits der zunächst sinnvollen Beschränkung auf „geschlossene Funde“, führen. Denn hätte man eine hinreichend genaue Beschreibung davon gewonnen, wie eine Kultur ihre Bilder „liest“, dann könnte dies in einem nächsten Schritt, zumindest als Gedankenexperiment, zu einer Reflexion darüber führen, wie dieselbe Kultur zur gleichen Zeit fremde Objekte, produziert von einer jeweils anderen Kultur, „gelesen“ und welche Einordnung diese Form von Alterität in ihrem kognitiven System erfahren hat. Ob dies freilich noch ein ikonographisches Problem ist, wäre zu diskutieren.

DR. DES. HANS CHRISTIAN HÖNES