

tümer und moderne Stadtkulturen im Herzen Südostasiens. Köln (2. Auflage).

Ross, A. S. C. (1958), *Etymology, with Special Reference to English*. London.

Roux, J. (1912), *Le triomphe définitif en Indochine du mode de transcription de la langue annamite à l'aide des caractères romains ou quoc ngu*. Paris.

Sacher, R. und Nguon Phan (1985), *Lehrbuch des Khmer*. Leipzig.

Santoro, A. (1981), „Indonesia e Indocina“. In Bussagli 1981, 143–216.

Sedillot, R. (1992), *Muscheln, Münzen und Papier. Die Geschichte des Geldes*. Frankfurt/M. und New York.

Serdjučenko, G. P. (1967), „O v'etnamskich dialektach i literaturnom jazyke“. *Jazyki jugo-vostočnoj Azii*: 126–134.

Serov, S. J. (1988), „Guardians and Spirit-Masters of Siberia“. In Fitzhugh und Crowell 1988: 241–255.

Shorto, H. L. (1962), *A Dictionary of Modern Spoken Mon*. Oxford.

Sirk, J. Ch. (1967), „O klassifikaciji avstronezijskich jazykov“. *Jazyki jugo-vostočnoj Azii*: 81–107.

Sirk, J. Ch. (1975), *Bugijskij jazyk*. Moskau.

Solncev, V. M., J. K. Lekomcev, T. T. Mchitarjan und M. I. Glebova (1960), *V'etnamskij jazyk*. Moskau.

Stephan, R. v. (ed.) (1977), *Musik fremder Kulturen*. Mainz.

Stratanovič, G. G. (1967), „Mestnye etnolingvističeskie klassifikacii narodov Indokitaja“. *Jazyki jugo-vostočnoj Azii*: 60–72.

Swadesh, M. (1971), *The Origin and Diversification of Language* (ed. J. Sherzer). Chicago.

Tarling, N. (ed.) (1992), *The Cambridge History of South-East Asia*, vol. 1: *From Early Times to ca. 1800*. Cambridge, England.

Thanh Ha (1967), „Les langues des minorités nationales et la création ou le perfectionnement de leurs écritures particulières“. In Nguyen Khac Vien 1967: 129–146.

Thierry, S. (1993), „Earth Spirits in South-East Asia“. In Bonnefoy 1993: 144–150.

Truong Vinh Ky (1888), „Ecriture en Annam“. *Bulletin de la Société des Etudes Indochinoises 1888/1*: 5–9.

U Tin Htway (1983), „Word-borrowing and Word-making in Modern South Asian Languages: Burmese“. In Fodor und Hagège 1983: 367–381.

Voegelin, C. F. und F. M. Voegelin (eds.) (1977), *Classification and Index of the World's Languages*. New York, Oxford und Amsterdam.

Wales, H. G. Q. (1969), *Dvaravati. The Earliest Kingdom of Siam*. London.

Whitehouse, D. und R. Whitehouse (1990), *Archäologischer Weltatlas*. Köln.

Wulf, A. (1991), *Vietnam. Pagoden und Tempel im Reisfeld – im Fokus chinesischer und indischer Kultur*. Köln.

Harald Haarmann, Helsinki (Finnland)

98. Zeichenkonzeptionen in Ozeanien

1. Ozeanien – Ein Überblick
2. Australien – Die Kunst der Aborigines
3. Polynesien – Kagobais Zeichensprache
4. Mikronesien – „Stabkarten“
5. Melanesien – Knotenschnur der Iatmul und Zeichenkonzeptionen der Trobriander
6. Schlußbemerkung
7. Literatur (in Auswahl)

1. Ozeanien – Ein Überblick

„Ozeanien“ – das ist der treffende Sammelbegriff, unter dem man die Inselwelt Polyneziens (Vielinselgebiet), Mikronesiens (Kleinselgebiet) und Melanesiens (Schwarzinselgebiet, benannt nach der dunkelhäutigen Bevölkerung) und den Kontinent Australien zusammenfaßt. Die etwa 8,95 Mill.km² umfassende Landfläche Ozeaniens, deren Hauptan-

teile natürlich auf Australien (7,7 Mill.km²) und dann auf Neuguinea (880 000 km²) und Neuseeland (27 000 km²) entfallen, verteilt sich auf weitere ca. 3000 Inseln im etwa 180 Mill.km² großen Seegebiet des Pazifik (Stanley 1987, 43). Ozeanien erfaßt mit dem Pazifik ein Gebiet, das ca. 1/3 der Erdoberfläche ausmacht. Politisch gliedert man Ozeanien zum einen in unabhängige Staaten wie Tonga, West-Samoa, Tuvalu, Neuseeland (Polynesien), Fidschi, Vanuatu, Salomonen, Papua Neuguinea (Melanesien), Nauru, Kiribati (Mikronesien) und Australien, zum anderen in Gebiete mit Zugehörigkeit zu Frankreich (Wallis und Futuna, Ost-Polynesien, Neukaledonien), zu Großbritannien (Pitcairn), zu Chile (Osterinsel), zu Ecuador (Galapagos), zu Neuseeland (Cook-Inseln, Tokelau-Inseln, Niue), zu den USA (Amerika-

nisch-Samoa, Marshall-Inseln, Föderation der Staaten von Mikronesien, Belau, Guam, Nördliche Marianen, Hawaii), zu Indonesien (Irian Jaya) und zu Australien (Norfolk-Inseln) (vgl. auch die Geschichte und politische Gliederung Südasiens: Art. 96 § 3. und 97 § 1.). Man kann heute mit großer Sicherheit davon ausgehen, daß die Bevölkerung Ozeaniens auf Migrationen aus Süd- bzw. Südostasien zurückzuführen ist. In den westlichen Teilen finden wir hauptsächlich dunkelhäutige, in Polynesien und Mikronesien eher hellhäutige Menschen. Mit Ausnahme wohl von Australien kann man davon ausgehen, daß man nirgendwo reinrassige Gruppen findet. Bei Polynesien und Mikronesien deutet vieles auf eine physische und kulturelle Verwandtschaft hin. Melanesien dagegen ist in eine Vielzahl von Einzelkulturen aufgesplittert. In Ozeanien unterscheidet man zwei große Sprachfamilien, die austronesischen (auch: malayo-polynesischen) Sprachen und die nicht-austronesischen (auch: Papua- oder voraustronesischen) Sprachen. Bei den austronesischen Sprachen unterscheidet man eine melanesisch/mikronesische und eine polynesischen Gruppe; letztere wird geographisch in westliche und östliche Sprachgruppen unterteilt. Die melanesisch/mikronesische Gruppe erstreckt sich über Mikronesien und Melanesien; hier ist anzumerken, daß auf den Palau-Inseln und den Marianen Sprachen verbreitet sind, die zur indonesischen Sprachgruppe gehören. Die Untersuchung vieler dieser Sprachen hat gezeigt, daß sie zu dem ozeanischen Zweig der austronesischen Sprachfamilie gehören (Krupa 1982, 6). Die austronesische und die nicht-austronesische Sprachfamilie zerfallen in eine Fülle von Einzelsprachen, die selbst meist in Dialekte aufgesplittert sind. Allein in Neuguinea und im übrigen Melanesien werden $\frac{1}{4}$ aller bekannten Sprachen der Welt gesprochen. Man kann davon ausgehen, daß hier ca. 30% aller natürlichen Sprachen (nicht Dialekte!) existieren. Viele dieser Sprachen sind in der von Stephen Wurm und anderen an der Australian National University in Canberra edierten Reihe „Pacific Linguistics“ beschrieben. Die Sprachenvielfalt ist ein besonderer Aspekt der Zeichenvielfalt in Ozeanien. Mit ozeanischen Zeichenkonzeptionen haben sich nicht nur Linguisten und Ethnologen, sondern auch Vertreter vieler weiterer Wissenschaftsdisziplinen beschäftigt. Dieser Beitrag gibt einen Überblick; einige Fallbeispiele unterschiedlicher Zeichenkonzeptionen in Ozeanien werden angeführt, die Bibliographie ermöglicht dem Leser ein tieferes Eindringen in die nur kurz umrissenen Phänomene und in die Gesamthematik.

2. Australien – Die Kunst der Aborigines

Die Kunst der Ursiedler Australiens, die vor ca. 24 000 Jahren den Kontinent zu erschließen begannen, und die aufgespalten in etwa 500 Stämme als Jäger und Sammler lebten, ist fast ausnahmslos religiös motiviert. Robinson (1970, 511) definiert die Kunst der Australiden als „integral part of the pattern of religion, tradition and ritual which governs the tribal Aborigines' whole existence“. Das religiöse System der Aborigines ist wie bei vielen Jägern und Sammlern charakterisiert durch die Vorstellung eines heiligen Eins-Seins mit der Natur (Tatz 1970, 28). In diesem System setzt sich eine anfangslose Urzeit, erschließbar durch Traum und Ekstase, in die Gegenwart fort: In der Vorzeit erscheinen, meist aus dem Erdinnern kommend, riesige mythische Traumwesen in der ungeordneten, formlosen Welt. Die menschen-, tier- oder mischgestaltigen Wesen sind die Schöpfer der Natur mit all ihren Formen und ihrem Leben; sie sind Schöpfer der Geistkinder, die als Menschenkinder geboren werden können und so eine Verwandtschaft zwischen Menschen und Traumwesen begründen. Damit sind die Urzeitwesen auch die Begründer der totemistischen Vorstellungen der Aborigines und somit Schöpfer aller Kultur und Gesellschaftsordnung. Nachdem die Traumwesen auf ihren Wanderungen ihre Schöpfungsaufgabe erfüllt hatten, verwandelten sie sich in Felsen oder andere Naturformen. An allen Orten ihrer Wanderungen aber ließen sie Teile ihrer Kraft und Macht zurück, die durch Kult und Ritus der initiierten erwachsenen Männer immer wieder erneuert und reaktiviert werden können (zu derartigen animistischen Vorstellungen in anderen Kulturen vgl. Art. 32 § 5.1., Art. 36 § 5., Art. 37 § 3.1., Art. 38 § 2., Art. 47 § 2.5., Art. 58 § 2., Art. 89 § 4., Art. 90 § 2., Art. 91 § 4.3., Art. 93 § 5.2., Art. 97 § 4.5. und Art. 99 § 5.2.).

Sowohl bei der Initiation als auch bei den Riten an den Kultstätten, aber auch im alltäglichen Leben spielt die Kunst, vor allem die graphische Kunst, in ihren offen-profanen und geheim-sakralen Kontexten eine entscheidende Rolle (Bühler, Barrow und

Das wollten
die Editoren
So...

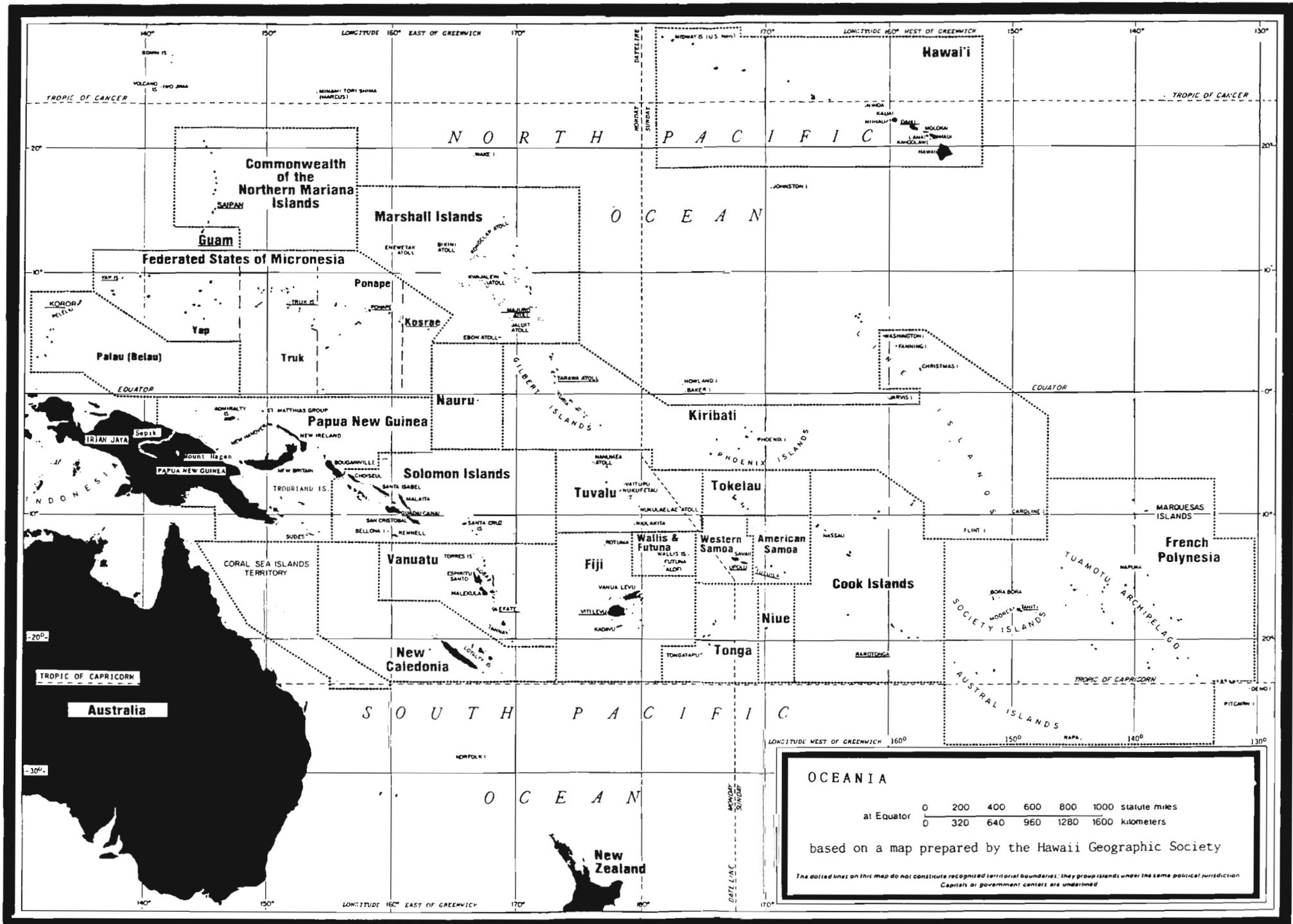


Abb. 98.1: Die geographische und politische Gliederung von Ozeanien.

Mountford 1961, 211–231; Tatz 1970; Helfrich 1972). Durch Rezitation, Gesang, Tanz und darstellendes Spiel, durch Herstellung und Erneuerung von Höhlen-, Fels- und Rindenmalereien, durch Bodenzeichnungen, durch Schwirr- und Seelenhölzer („tjurunga“), durch steinerne „tjurunga“, flache gravierte Holztafeln, Pfosten, Pfähle, Holzfiguren, Kopfschmuck, Körperbemalung und andere Kultobjekte, aber auch in der Art der künstlerischen Verzierung selbst alltäglicher Gebrauchsgegenstände wird die mystische Verbindung zwischen Menschen und Traumwesen aufrechterhalten. Durch die tradierte künstlerische Vergegenwärtigung der Schöpfungstaten der mythischen Wesen kann deren Kraft konserviert und nutzbar gemacht werden (vgl. Abb. 98.2 auf Tafel XII). Von daher ist die Kunst der Aborigines Ausdruck einer spezifischen mythischen Zeichenkonzeption, die besonders dazu dient, die Verbindung zur Traumzeit und zu den Traumwesen aufrechtzuerhalten, die deren Macht begründet, die die Natur und die Regeln des sozialen Miteinanders erklärbar und verstehbar werden läßt und die auch durch die Einbeziehung kodierter praktischer Information über Topographie, Wegbeschreibungen und Ressourcen erst ein (Über-)Leben im Einklang mit der Natur ermöglicht (Bardon 1979; Leuzinger 1985, 182 ff). Adam (1954, 37, 59 f, 152 ff, 231 f), Bühler, Barrow und Mountford (1961, 211 ff) sowie Robinson (1970, 511 ff) geben ausführliche Darstellungen der einzelnen Formen, Stilrichtungen, Techniken, Materialien, Entwicklungen und Schulen der für die Aborigines charakteristischen Kunst in ihrem jeweiligen religiösen und sozialen Gesamtzusammenhang. Natürlich zeigt die Kunst der Aborigines nur eine, wenn auch stark ausgeprägte Art der Zeichenkonzeption. Zu anderen Konzeptionen, die sich in den Gebärdensprachen ausdifferenziert haben, wurde in jüngster Zeit erneut publiziert (Kendon 1988). Diese besonderen Zeichensysteme werden hier nicht am Beispiel der Aborigines, sondern an einem spektakulären Fall aus Polynesien diskutiert.

3. Polynesien – Kagobais Zeichensprache

Ein außergewöhnliches, ja einzigartiges Beispiel für die vielfachen Zeichensysteme Polynesiens wurde von Kuschel (1973 und 1974) beschrieben. Es handelt sich dabei um die

vom etwa 1915 taubstumm geborenen Kagobai entwickelte Gebärdensprache. Kagobai ist der einzige Taubstumme der Insel Rennell, die mit der Nachbarinsel Bellona als „Polynesian Outliers“ zu den Salomonen gehört. Kuschel hat insgesamt 217 Zeichen Kagobais beschrieben, die ohne melanesische oder westliche Einflüsse allein als Ergebnis der persönlichen Kreativität des Taubstummen, als Kagobais eigene Strategie, um mit seinen Mitmenschen kommunizieren zu können, gelten müssen. Kuschel weist darauf hin, daß eine Vielzahl dieser Zeichen, wie z. B. das Zeichen für das Bruder-Schwester-Verhältnis, das das komplizierte Vermeidungsverhalten dieser Verwandten in der Rennell-Kultur ausdrückt (Kuschel 1973, 15, 17 f; 1974, 35, 52, 98), kulturell determiniert sind. Er schlägt deshalb zunächst eine Klassifikation der Gebärden nach dem Grad ihrer unmittelbaren bzw. mittelbaren Dekodierbarkeit vor. Im 1974 publizierten Lexikon gruppiert der Feldforscher noch plausibler Kagobais Zeicheninventar – „with due consideration for the principles of encoding, i. e., the relationship between the sign vehicle and its referent“ (Kuschel 1974, 23) – in indikative, imitative und symbolische Zeichen. Es ist hier nicht der Ort, im einzelnen auf Kagobais Zeichen einzugehen – dem Leser seien Kuschels Arbeiten zur Lektüre empfohlen. Hier ist festzustellen, daß der vorgestellte Extremfall einer persönlich entwickelten Zeichensprache als Paradebeispiel dafür gelten kann, wie unterschiedliche Bedürfnisse, Bereitschaften, aber auch Zwänge zur Kommunikation, zur Informationsspeicherung und -weitergabe in ganz Ozeanien die Entwicklung verschiedenartiger Codes ermöglicht haben. Zu anderen Zeichenpraktiken der Polynesier wie zu ihrer Kunst, besonders in ihrer wohl bekanntesten Ausformung als Tätowierung (Brain 1979, 56 ff; vgl. Art. 97 § 4.2.), aber auch zu ihren im Zusammenhang mit den seefahrerischen Fähigkeiten entwickelten Hilfsmitteln der Navigation muß ich auf die Bibliographie verweisen. Seefahrerische Zeichensysteme sind in Polynesien stark ausgeprägt; sie lassen in Verbindung mit Mythen Rückschlüsse auf die Glaubensvorstellungen der Polynesier über das Universum zu. Eine entsprechende Zeichenkonzeption wird an einem mikronesischen Beispiel vorgestellt.

4. Mikronesien – „Stabkarten“

In Polynesien und in Mikronesien entwickelten die Seefahrtsspezialisten eine Reihe von Zeichen, die ihnen bis in die Anfänge des 20.

Jahrhunderts – zu einer Zeit, als man dort noch keine Atomtests durchführte, als auf dem Johnston-Atoll noch nicht chemische Waffen gelagert und „entsorgt“ wurden, und als das Rongelap-Atoll noch nicht für die vielen Fälle von Schilddrüsenkrebs berüchtigt war – vor ihren teilweise sehr weiten Reisen als Orientierungshilfe zum Navigieren dienten. Neben Franz (1971), Lewis (1978), Thomas (1987) und anderen hat vor allem Åkerblom (1968) die Methoden und Techniken polynesischer und mikronesischer Navigation ausführlich dargestellt. Hier wird nur eines dieser Hilfsmittel näher betrachtet, die sogenannten „Stabkarten“ der Marshall-Insulaner, die wohl nur für diese Inseln speziell entwickelt wurden. Ein komplexes Netzwerk von zusammengebundenen Palmlattrippen mit z. T. daran befestigten Schneckengehäusen und Korallen, die Atolle repräsentieren, stellen verschiedene Dünungen dar, die zur für Fernfahrten geeigneten Saison in verschiedenen Gebieten der Inselgruppe zu erwarten sind. Auf den Marshall-Inseln existiert ständig eine Dünung von Osten, die von einer Insel immer bogenförmig abgelenkt wird. Eine ebenfalls vorhandene schwächere Dünung von Westen wird ebenfalls von einer Insel abgelenkt. Das gleiche gilt für Dünungen aus dem Süden und Norden. Werden zwei entgegenstehende Dünungen durch eine Insel abgelenkt, ergeben sich auf beiden Seiten der Insel Kabelleungspunkte, in denen diese beiden Dünungen aufeinandertreffen. Die Kabelleungspunkte setzen sich immer schwächer werdend ins offene Meer fort. Konnte ein Bootsführer einen solchen Punkt ausmachen, dann diente ihm die Reihe der weiter zu erwartenden Kabelleungspunkte als eine Art Führungslinie hin zu der Insel, die diese Kabelleungen verursachte. Die verschiedenen Dünungen sind in den Rahmen der Stabkarten repräsentiert, in denen außerdem Kabelleungspunkte und die Art, in der die Dünungen abgelenkt werden, aber auch mögliche Routen zu einzelnen Inseln, durch Querstäbe symbolisiert werden. Bei den nach Süden ausgerichteten Karten unterscheidet man drei Typen: Übersichtskarten über eine Inselgruppe, Spezialkarten für bestimmte Teilgebiete einer Inselgruppe und Lehrkarten. Die Stabkarten waren Geheimbesitz von Häuptlingen und Navigationsspezialisten; nur derjenige, der eine solche Karte anfertigte, konnte sie auch lesen. Das Entscheidende dieser bei Åkerblom (1968, 116ff) illustrierten Karten aber ist, daß sie nie an Bord eines

Kanus benutzt wurden, sondern vor dem Beginn einer Reise dem Schiffsführer als mnemotechnische Orientierungshilfe dienten. Mit den Stabkarten prägte er sich den einzuschlagenden Kurs seines Kanus genau ein. Die Stabkarten der Marshall-Insulaner sind ein Zeichensystem, das aus der genauen Beobachtung der maritimen Umwelt hervorgegangen ist. Zur Information über weitere solche Systeme verweise ich auf die Bibliographie; frühe Kartographie in Europa beschreiben Art. 46 § 6., Art. 55 § 7.2. und Art. 57 § 2.5.

5. Melanesien – Knotenschnur der Iatmul und Zeichenkonzeptionen der Trobriander

Melanesiens mannigfaltige Zeichensysteme in angemessener Weise darzustellen, erforderte ein mehrbändiges Handbuch. Stellvertretend für die Vielzahl dieser Systeme werden hier zwei Fallbeispiele vorgestellt; ansonsten muß ich wieder auf die Bibliographie verweisen. In seiner 1982 erschienenen Arbeit *Der Gesang an den fliegenden Hund* ist es Wassmann gelungen, die „kirugu“-Knotenschnur der Einwohner des Dorfes Kandingei am Mittelsepek als Ordnungssystem der innerkulturellen Beziehungen der Iatmul zu dokumentieren und zu analysieren (zur Verwendung von Knotenschnüren in Altamerika vgl. Art. 99 § 2.4.2.). Die Knotenschnur „ist“ die urzeitliche Wanderung des Clangründers und der weiteren Urzeitwesen, welche die heutige Welt-Ordnung begründet, und sie trägt den Namen des Wanderkrokodils, das dem Clangründer den Weg bahnte“ (Wassmann 1982, 315). Am Anfang einer solchen Knotenschnur repräsentieren kleine Knoten die Namen der weiblichen Schöpfungserde; große Knoten symbolisieren Orte und Stationen der urzeitlichen Wanderungen der jeweiligen Clangründer; kleine Knoten zwischen den größeren Verknüpfungen stehen für Namen von Urzeitfrauen, Kulturbringerinnen, die den Boden der Orte bilden oder Frauen der Orte oder der Männerhäuser sind. Das Verstehen einer Knotenschnur ist nur möglich, wenn man die in ihr implizierte Schöpfungsvorstellung der Iatmul kennt. Die in der Knotenschnur kodifizierten Daten bestimmen noch heute die Landbesitzverhältnisse und das Totemsystem der verschiedenen Clangruppen. Zusätzliches Wissen über Ereignisse während der Urzeit, für dessen Abrufen die Schnur nur mnemotechnische Hilfe leistet, begründet darüber hinaus

verschiedene Rechte und Privilegien verschiedener Clanmitglieder. Die Knotenschnur in ihrer Gesamtheit ist nur wenigen „big men“ bekannt. Sie dient ihnen als Basis für politische Entscheidungen vor allem im Zusammenhang mit Namen und Landbesitz und für ihr Weltverständnis insgesamt. Obwohl demnach die Knotenschnur im Prinzip geheim ist, wird sie, allerdings durch Auslassungen „zensiert“, im Gesangszyklus öffentlich akustisch dargestellt, besonders um zu gewährleisten, daß die Clanmitglieder sich mit ihrem Clan weiter identifizieren und ihre Ansprüche auf bestimmte Dinge und Privilegien, begründet in ihrer Clanzugehörigkeit, aufrechterhalten. Die von Wassmann dokumentierten Knotenschnüre der Iatmul können als Beispiel dafür gelten, wie ein Zeichensystem und seine rituelle Anwendung in einer Ethnie zum Verstehen der Gesamtzusammenhänge führt, die die Kultur dieser Ethnie ausmachen.

Auch auf den Trobriand-Inseln ist in unterschiedlichen Bereichen die soziale Konstruktion der gesellschaftlichen Realität in Zeichenkomplexen kodifiziert und reflektiert. So zeigt sich beim Erlernen des Kilivila, der Sprache der Trobriander, daß ein adäquater Sprachgebrauch nur möglich ist, wenn der aus einer anderen Kultur kommende Sprachlerner die auch im metasprachlichen Vokabular bezeichneten Konzepte ihrer „situations-intentionalen“ Varietäten erfassen kann. Nur so wird sich ihm erschließen, daß die Gemeinschaft über das sprachliche Mittel dieser Varietäten, die zur Ritualisierung von Kommunikation eingesetzt werden, ihre soziale Harmonie wahren und sich ihrer versichern kann (Senft 1986, 1989 und 1996). Daß diese Notwendigkeit besteht, läßt Rückschlüsse auf die gesellschaftliche Struktur auf Trobriand zu. Diese Ethnie ist in Clans aufgespalten; die Gesellschaft ist stark hierarchisch stratifiziert. Das zeigt sich auch in der Art und Weise, wie sich Angehörige von Clans unterschiedlichen Ranges anlässlich von Festlichkeiten und Feiern schmücken dürfen (vgl. Abb. 98.3 auf Tafel XIII), wie um wen getrauert wird oder wer von wem nach der Ernte wieviel Yams erhält (Malinowski 1935; Weiner 1987). Bei diesen Anlässen zeigen sich im Körperschmuck, im Komplexitätsgrad von Trauerritualen und in der Yamsverteilung sozial konstitutive Zeichenkonzeptionen der Trobriander, die das Verhältnis der Clanmitglieder, aber auch das Verhältnis zwischen den Geschlechtern in ihrer Gesellschaft reflektieren und konservieren.

Ein weiteres Zeichensystem, das diesen funktionalen Aspekt einschließt, ist die Schnitzkunst. Bestimmte Motive und Schnitzwerke werden als Mittel zur Rangmarkierung eingesetzt. Mit seiner Schnitzarbeit kann sich insbesondere der Künstler selbst Rang erwerben. In den im Schnitzwerk kodifizierten Inhalten werden auch mythische gesellschafts- und welterklärende Ideen und Vorstellungen tradiert (Scoditti 1990; vgl. Abb. 98.4 auf Tafel XIV).

In weniger künstlerisch verfremdeter Art findet man diese Ideen im Spiel; hier müssen vor allem Fadenspiele als besondere Form eines Zeichensystems genannt werden (Senft und Senft 1986). Auf den Trobriand-Inseln sind Zeichen in nahezu allen Bereichen des Alltagslebens präsent; sie erfüllen in ihren verbalen und nonverbalen Ausprägungen vor allem gesellschaftskonstituierende und -bewahrende Funktionen.

6. Schlußbemerkung

Betrachten wir die ozeanischen Zeichen und Zeichenkonzeptionen, dann können wir folgendes festhalten: Alle behandelten Zeichensysteme sind in den jeweiligen Kulturen anerkannte Phänomene, über die geredet wird, über deren Funktionen man Auskunft geben kann (bei den meisten Ethnien ist auch die Struktur der Zeichen so präsent, daß darüber reflektiert wird). Sie können hier nur deshalb vermittelt werden, weil Angehörige dieser Ethnien Wissenschaftlern im Diskurs die den Zeichensystemen zugrunde liegenden Konzeptionen expliziert haben. So steht hinter der Kunst der Aborigines das Konzept der „Traumzeit“: hinter den „Stabkarten“ steht das Konzept der „Orientierung im Raum“; hinter der Tätowierung der Polynesier, der Schnitzkunst, dem Körperschmuck und der Komplexität der Rituale der Trobriander (vgl. Abb. 98.5 auf Tafel XV) steht primär das Konzept des „Ranges“; und hinter der Knotenschnur der Iatmul steht gar ein Konzept, aus dem diese Ethnie ihr Selbstverständnis insgesamt herleitet. Man kann die ozeanischen Zeichenkonzeptionen zurückführen auf einige dem Menschen wohl auch angeborene Bedürfnisse; sie sind Umsetzungen seiner Naturbetrachtung und abstrakter Ausdruck seiner im Gemeinwesen entwickelten Gesamtkultur. Mit der Entwicklung dieser Zeichenkonzeptionen hat sich der Mensch in Ozeanien ein wichtiges Hilfsmittel geschaf-

fen, um sich sein (Über-)Leben zu ermöglichen und zu sichern (zur Funktion von Artefakten und Mentefakten für das Überleben einer Kultur vgl. Art. 99 § 9.2.).

7. Literatur (in Auswahl)

- Adam, Leonhard (1954), *Primitive Art*. Melbourne, London und Baltimore.
- Åkerblom, Kjell (1968), *Astronomy and Navigation in Polynesia and Micronesia*. Stockholm.
- Bardon, Geoff (1979), *Aboriginal Art of the Western Desert*. Adelaide.
- Barrow, Terry (1972), *Art and Life in Polynesia*. London.
- Barth, Frederik (1987), *Cosmologies in the Making. A Generative Approach to Cultural Variation in Inner New Guinea*. Cambridge MA.
- Bellwood, Peter (1979), *Man's Conquest of the Pacific*. New York und London.
- Brain, Robert (1979), *The Decorated Body*. London.
- Bühler, Alfred, Terry Barrow und Charles P. Mountford (1961), *Ozeanien und Australien. Die Kunst der Südsee*. Baden-Baden.
- Emerson, Nathaniel B. (1909), *Unwritten Literature from Hawaii*. Washington.
- Foley, William (1986), *The Papuan Languages of New Guinea*. Cambridge, England.
- Franz, Erhard (1971), *Das Navigieren mit „Stabkarten“ auf den Marshall-Inseln*. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Museum für Völkerkunde, Führungsblatt 097 a/b. Berlin.
- Gell, Alfred (1975), *Metamorphosis of the Cassowaries: Umeda Society, Language and Ritual*. London.
- Hauser-Schäublin, Brigitta (1988), *Kulthäuser in Nordneuguinea*. Berlin.
- Helfrich, Klaus (1972), *Religionen in Australien und Ozeanien*. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Museum für Völkerkunde, Führungsblatt 084 a. Berlin.
- Keesing, Roger (1981), *Cultural Anthropology*. 2. Auflage New York.
- Kendon, Adam (1988), *The Sign Languages of Aboriginal Australia: Cultural, Semiotic and Communicative Perspectives*. New York.
- Krupa, Viktor (1982), *The Polynesian Languages*. London.
- Kuschel, Rolf (1973), „The Silent Inventor“. *Sign Language Studies* 2: 1 -27.
- Kuschel, Rolf (1974), *A Lexicon of Signs from a Polynesian Outlier Island*. Kopenhagen.

- Leuzinger, Elsy (1985), *Kunst der Naturvölker*. Bd. 22. Frankfurt am Main.
- Lewis, David (1978), *The Voyaging Stars*. New York.
- Malinowski, Bronislaw K. (1935), *Coral Gardens and Their Magic*. 2 Bde. London.
- Munn, Nancy (1986), *The Fame of Gawa*. Cambridge, England.
- Poignant, Roslyn (1967), *Oceanic Mythology*. London.
- Robinson, Roland E. (1970), „Aboriginal Art“. In Venturini 1970: 511–524.
- Schlesier, Erhard (1983), *Me'udana*. Teil 2: *Das soziale Leben*. Berlin.
- Scoditti, Giancarlo (1990), *Kitawa. A Linguistic and Aesthetic Analysis of Visual Art in Melanesia*. Berlin und New York.
- Senft, Barbara und Gunter Senft (1986), „Ninikula – Fadenspiele auf den Trobriand Inseln“. *Baessler-Archiv* 34: 93–235.
- Senft, Gunter (1986), *Kilivila – The Language of the Trobriand Islanders*. Berlin, New York und Amsterdam.
- Senft, Gunter (1989), „Prolegomena to the Pragmatics of 'Situational Intentional' Varieties in Kilivila Language“. In Verschuereen 1989: 235–248.
- Senft, Gunter (1996), *Classificatory Particles in Kilivila*. New York und Oxford.
- Stanley, David (1987), *Mikronesien-Handbuch*. Bremen.
- Strathern, Andrew und Marilyn Strathern (1971), *Self-Decoration in Mount Hagen*. London.
- Tatz, Colin Martin (1970), „The Aborigines“. In Venturini 1970: 27–40.
- Thomas, Stephen (1987), *The Last Navigator*. New York.
- Tryon, Darrell T. (ed.) (1995), *Comparative Austronesian Dictionary. An Introduction to Austronesian Studies*. Berlin und New York.
- Venturini, Venturino G. (ed.) (1970), *Australia – A Survey*. Wiesbaden.
- Verschuereen, Jef (ed.) (1989), *Levels of Linguistic Adaptation: Selected Papers from the 1987 International Pragmatics Conference*. Part II. Amsterdam.
- Wassmann, Jürg (1982), *Der Gesang an den fliegenden Hund*. Basel.
- Weiner, Annette B. (1976), *Women of Value, Men of Renown. New Perspectives in Trobriand Exchange*. Austin TX.
- Weiner, Annette B. (1987), *The Trobrianders of Papua New Guinea*. New York.

Gunter Senft, Nimwegen (Niederlande)



Abb. 97.8: Buddhistische Mönche in Angkor Wat (vgl. Brand und Phoeurn 1992: 19).

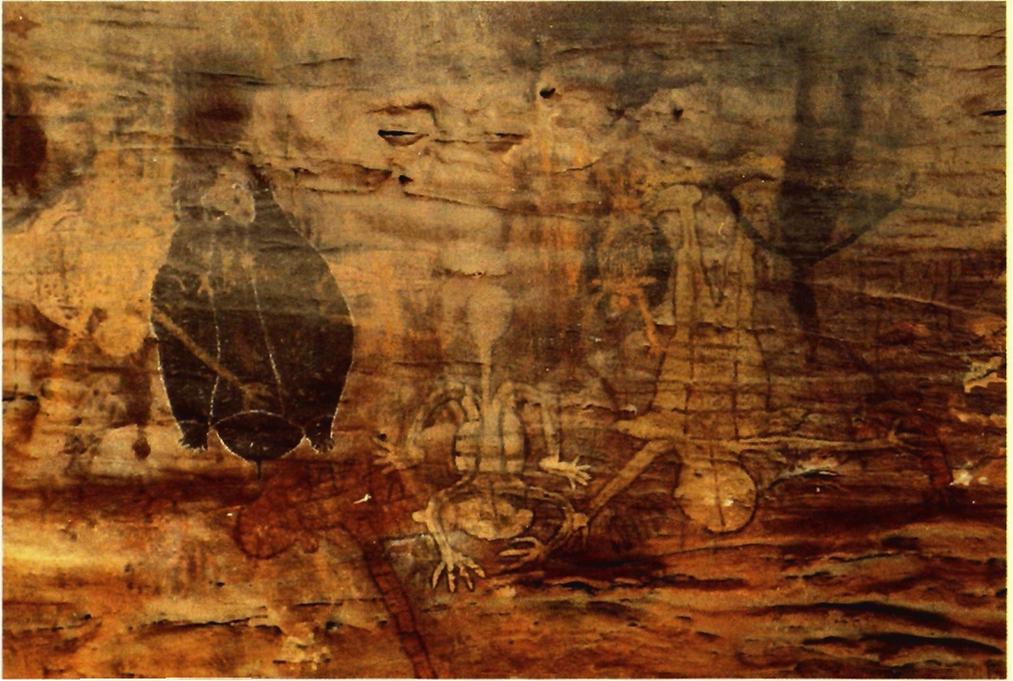


Abb. 98.2: Quinkan-Felsmalerei der Aborigines in den „Split Rock Galleries“ bei Laura, North Queensland (Foto: B. und G. Senft). Die Felsmalereien im Gebiet von Laura haben eine Tradition von ca. 13 000 Jahren. Das Gebiet ist benannt nach den Quinkans – einer mit froschähnlichen Extremitäten ausgestatteten Geisterfigur, die in der Mitte der Abbildung weiß ausgemalt zu sehen ist. Die Quinkans hatten als Geister die Aufgabe, vorwitzige oder sich abweichend benehmende Mitglieder der Aborigines-Gruppen zu erschrecken und sie somit zurechtzuweisen und zu gruppenkonformem Verhalten zu veranlassen. Die Geister lebten der Auffassung der Aborigines nach in Felsspalten. Um die zentrale Quinkan-Figur sind neben einer weiblichen Figur eine ganze Reihe von Tieren und Pflanzen der Umgebung in verschiedenen Lagen über- und nebeneinander gemalt. Die Ermahnung zu gruppenkonformem Verhalten tradiert so zum Überleben der Gruppe notwendige und wohl auch zur Einordnung und Zuordnung zu den jeweiligen Totems wichtige Tiere und Pflanzen.

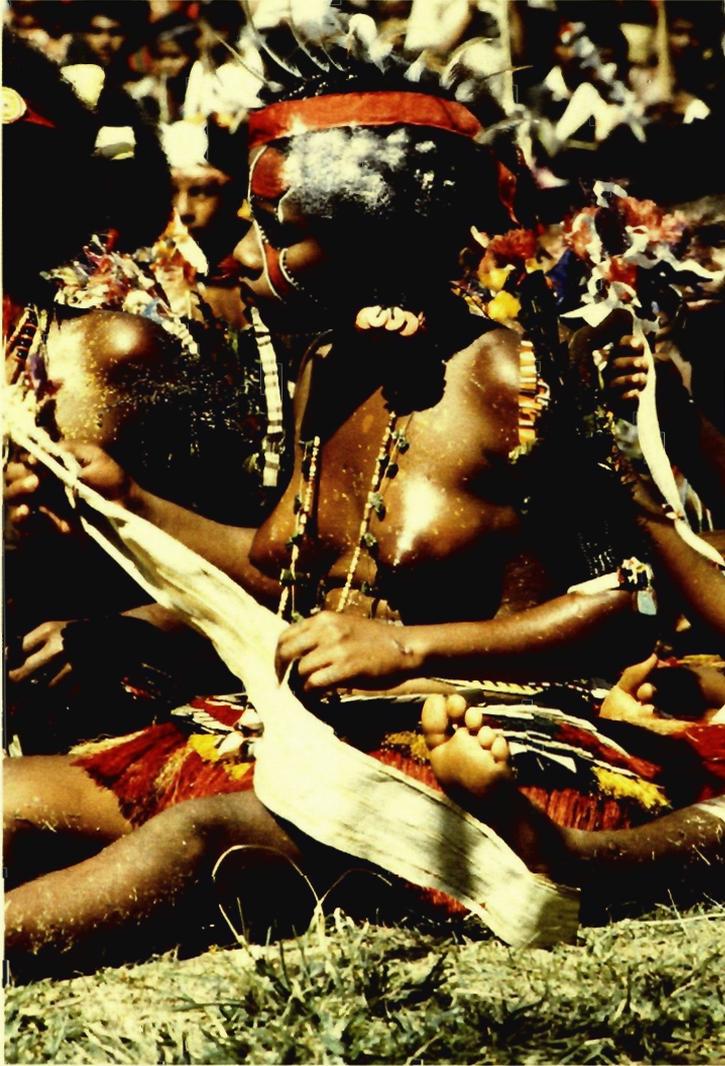


Abb. 98.3: Trobriand-Mädchen in vollem Schmuck (Foto: B. und G. Senft). Es trägt weiße Kakadu-Federn im Haar, das mit „Johnson's Baby Powder“ weiß eingesprenkelt ist und von einem roten Band umfassen wird. Quer über das Gesicht ist ein „soba“-Ornament aus Betelsaft (rote Farbe) und Kalk aufgemalt. In den durchstoßenen und geweiteten Ohrläppchen trägt das Mädchen „paya“-Ohringe aus poliertem Schildpatt mit zahlreichen rangmarkierenden „kaloma“ (flach polierten Teilen roter Conchyliegehäuse). Um den Hals hat es eine „bagi“ genannte Kette ebenfalls aus Conchyliegehäusen sowie eine lange „doga“ genannte Kette mit einer – vom Pandanusblatt verdeckten – Muschelscheibe in Form eines Eberzahns und weiteren „kaloma“ am Ende. Der ganze Körper des Mädchens ist mit Kokosöl gesalbt, auf dem Öl sind gelbe Baumwblütenblätter verteilt; darüberhinaus ist das Mädchen mit einer Essenz aus wohlriechenden Kräutern eingerieben. Stark duftende Kräuter sind ebenfalls in den oberen Teil des aus Naturfasern geflochtenen „kwasi“ genannten Oberarmbandes gesteckt. Am unteren Ende dieses Armbandes trägt das Mädchen ein aus Schneckengehäusen gefertigtes Muschelarmband („mwali“). Um die Hüften ist ein aus Naturfasern und Plastikstreifen geflochtener Gürtel („duliduli“) geschlungen. Dazu trägt das Mädchen den kurzen aus Bananenblättern und Pandanusblattstreifen gefertigten „Gras-Rock“ („doba“), der mit seiner Kürze das Mädchen als unverheiratet ausweist. Der Fußschmuck – ein geflochtenes Pandanusband („kwepitapatifa“), das um das Fußgelenk getragen wird – ist leider nicht zu sehen. Der Körperschmuck insgesamt weist dieses Mädchen als dem ranghöchsten „Malasi“-Clan zugehörig aus (vgl. Weiner 1976: 237ff).



Abb. 98.4: Kunstvoll geschnitzte Abschlußbretter eines „masawa“-Kanus aus Kitava am Strand des Dorfes Tauwema auf den Trobriand-Inseln (Foto: B. und G. Senft). Das große quer zum Einbaum aufgesetzte Abschlußbrett („lagim“) ist am Rande mit weißen Kaurischnecken umflochten. Diese Schneckengehäuse verdecken die in der Mitte des oberen Brettrandes eingeschnitzte menschenähnliche Schnitzfigur („tokwali“) und den „bulibwali“ oder „budibudi“ genannten oberen durchbrochenen Rand der großen rechten und der kleinen linken Ausbuchtung, die „tegala“ (‘Ohren’) genannt werden. Die Art und Weise, wie die halbkreis- und ellipsenförmigen Ornamente auf der Vorderseite des Brettes aufeinander abgestimmt sind, markieren die Kunstfertigkeit des Schnitzers. Längs auf dem vordersten spitzen Teil des Einbaums sitzt das sogenannte „tabuya“-Abschlußbrett. Art, Größe und Relation des durchbrochenen Brett-Teils zeigen hier die Meisterschaft des Schnitzers an. Die Seitenbretter des Kanus sind ebenfalls bemalt. Auch die Spitze des Einbaums selbst ist mit Schnitzwerk (der sogenannten „pusa“-Ornamentierung) und Kauri-Schneckengehäusen verziert. Die Komplexität der Zeichenfunktion dieser Kanu-Abschlußbretter ist bei Scoditti (1990) ausführlich dargestellt und interpretiert (vgl. auch Senft 1986: 437).



Abb. 98.5: Frau aus Mount Hagen in vollem Schmuck (Foto: B. und G. Senft). Die Zusammenstellung und die Bestimmung der Federn des großen Feder-Kopfschmucks, die Bedeutung der Auswahl von Paradiesvogelfedern bzw. -schwüngen, die Muster und die Farbzusammenstellung der Gesichtsbemalung, die Bedeutung von Körperfarbe, Muschelschmuck, Armreifen, Gürtel und übriger Kleidung sind in ihrer gesamt-kulturellen und für die Trägerinnen individuellen Bedeutung je nach den unterschiedlichen Anlässen, zu denen solcher Schmuck angelegt wird, ausführlich von Marilyn und Andrew Strathern (1971) beschrieben worden. Die einzelnen Bestandteile des Schmuckes sind in ihrer Funktion als Zeichen so komplex, daß sie hier selbst nicht im kurzen Aufriß beschrieben werden können.

Fig. 92.6: Hand gestures (*hastas*) described in the *Nāṭyaśāstra* of Bharata that are still used today (cf. Govindarajan 1991).

There are striking similarities in the hand gestures used in Indian dancing and in Indian sculpture; examples are the *abhaya mudra* (photo 1) and the *varada mudra* (photo 2). In iconography, these gestures or *mudras* normally take the name of the action they symbolize, i. e., the act of 'fear-dispelling' or the act of 'protection' (*abhaya*) and the act of 'boon-giving' (*varada*). In dance, however, hand gestures are named with respect to their physical manifestations. Thus the *patāka hasta* (photo 3) or the *ardhacandra hasta* (photo 4) is used to symbolize the acts of *abhaya* and *varada*. The same *patāka hasta* if held with the fingers pointing upwards indicates the act of 'protection' and if held with the fingers pointing downwards indicates the act of 'boon-giving'.

There is a great deal of artistry in the *hastas*. For instance, if the dancer wishes to depict the act of 'calling or beckoning' (photos 5 a, 5 b, 5 c), 'crying' (photo 6), 'speaking' (photo 7) or 'thinking' (photos 8 a, 8 b, 8 c), she would have to do so with specific hand gestures, body postures and eye movements which one would not use outside the dance.

One distinguishes single-hand gestures (*asamyuta hastas*) from gestures that involve both hands (*samyuta hastas*). Some of the *asamyuta hastas* in the contemporary classical dance form of *bharata nāṭya* are the *tripatāka hasta* ('a flag in the tree', represented by bending the finger of the *patāka* hand; photo 9), the *mayura hasta* ('peacock'; photo 10), the *alapadma hasta* (photo 11), the *arāla hasta* ('bent hand'; photo 12) and the *sikhara hasta* ('crest or peak'; photo 13).

Most of the *samyuta hastas* take the name of the object they resemble, as in the *śankha hasta* (photo 14), which bears resemblance to the conch, or the *cakra hasta* (photo 15), which is indicative of the discus. The *nāgabanḍha hasta* ('serpent knot'; photo 16), the *pāśa hasta* ('noose'; photo 17) and the *garuḍa hasta* ('eagle'; photo 18) are further gestures in which both hands interact.

Almost all hand gestures used to depict gods and goddesses (*dēvatā hastas*) indicate an attribute held by the deity. Thus, the *hasta* used to depict Lord Brahmā indicates that he is the giver of the four *vēdas*. Hence he is depicted in dance as holding the palm leaf in the left hand and the stylus in the right hand (photo 19). Lord Viṣṇu is symbolized in dance as holding the two hands in the *tripatāka hasta* near the shoulders (photo 20) and Goddess Śrī is symbolized by holding the two hands in the *kapittha hasta* near the shoulders, representing the lotus flowers that the Goddess holds. Agni, the God of Fire, is symbolized with the right hand held in the *tripatāka hasta*, which is indicative of the rising flames, and the left hand held in the *padmakōśa hasta*, which is indicative of the fire itself (photo 22). The *alapadma hasta* and the *patāka hasta* are used to symbolize the rising moon (*candra*; photo 23), wherein the *alapadma hasta* represents the moon and the *patāka hasta* symbolizes the aspect of rising.

Personal relationships, when indicated by the *hastas*, are depicted according to their level and their nature. Thus, the *dampati hasta* (used to represent man and wife) is done with the right hand representing the head of the family and the left hand representing the woman, where the right hand is held at a slightly higher level than the left hand to indicate the "always-accepted" superiority of the man over the woman.

Hand gestures used to depict the various social castes (the *jātiya hastas*) have been conceived with respect to the activities of the particular caste. Thus, the *vaiśya jāti* is depicted with the hands held in the *hamsāsya hasta* and the *kaṭakāmukha hasta* (photo 25). This *hasta*, which is symbolic of the scale, is aptly suited to describe the caste which was the merchant or business community engaged in trade. Likewise the *śudra jāti hasta* (photo 26) contains ample symbolism, in that the *hastas* used here are suggestive of the subservient status of this caste.

It should be emphasized that if a hand gesture is to be effective, it must be co-ordinated with the movements of the entire body. This has two different kinds of consequences. On the one hand one and the same *hasta*, e. g., the *patāka hasta*, can be used to convey several different meanings such as 'prowess' (photo 27), 'refusal' (photo 28), 'sleeping' (photo 29), 'the horse' (photo 30), depending on where and how it is done. Similarly, the *alapadma hasta* can be used to convey different ideas such as 'sorrow due to separation from one's beloved' (photo 31), 'admiring oneself in the looking glass' (photo 32) and 'beauty' (photo 33). On the other hand the co-ordination determines the intensity of involvement (*rasa*) on the part of the audience. Note, however, that there have been cases when adept dancers have been able to convey an idea effectively by a mere lifting of the eyebrows or a glance of the eye. A slight tilt of the head (photo 34) can effectively bring forth the expression of 'questioning', and the widening of the eyes combined with the raising of the eyebrows (photo 35) can indicate the feeling of 'surprise' (adapted from Govindarajan 1991, who, incidentally, poses as a dancer on the photos herself).