

man noch Nr. 492, das Vorderteil eines Schiffes von *Palopo* (Taf. XXVI Fig. 13), weiterhin das in eigentümlicher Weise geschnitzte eine Ende der Einlesehienen an Webstühlen von *Gorontalo* (vgl. Nr. 56 b, i, ja und Taf. XII Fig. 7-9) und das Ruder Nr. 1 von *Negeri lama* in *Bolauing Uki* (Taf. XIII Fig. 6), die Radspeichen des Spulrades Nr. 53 von *Gorontalo* (Taf. XII Fig. 16; vgl. aber auch Midden-Sumatra Ethn. Atl. Taf. CXIII, 1 1881), vielleicht auch die Zuckermodel Nr. 287 von *Rurukan*, schließlich das Mittelbrett des Lobo-Giebelschmuckes Nr. 579 vom Ostanfer des *Passo Sees* (Taf. XVII Fig. 1b). Man siehe die Bemerkungen zu allen diesen Stücken.¹⁾

¹⁾ Die Ranke der linken Seite des Bettbalkens ist vollkommen identisch mit dem bei A. R. Hein. Die bildenden Künste der Dayaks 1890 S. 120 Fig. 82 (vgl. auch Fig. 81) abgebildeten tibetischen Ornamente, mit dem der Verfasser S. 129 eine Reihe borneischer Ornamente „weitgehend verwandt“ sein läßt. Mit solchen weitgehenden Vergleichen, an denen das Buch reich ist, ist nichts gewonnen. An Entleerung eines Ornamentes aus fremdem Kulturgebiet darf man erst dann denken, wenn sich einerseits der Versuch, es innerhalb des Kulturgebietes, in dem es auftritt, mit der Stolpeschen Methode der Serienbildung zu erklären, als unmöglich herausstellt oder auf eine Grundform des Ornamentes führt, die uns in dem Kulturgebiet seines Auftretens unverständlich bleibt, und wenn andererseits ein historischer Zusammenhang mit jenem Kulturgebiet, aus dem man es ableitet, in überzeugender Weise nachweisbar ist. Sonst sind jene Zusammenstellungen nichts als rein äußerliche Vergleiche. Bei Formanalogien von Ornamenten einander fremder Kulturkreise müssen wir immer daran denken, daß dasselbe Ornament an verschiedenen Stellen in vollkommen identischer Form aus ähnlichen oder auch verschiedenen Urformen entstehen kann, wofür auch in dieser Arbeit Beispiele gegeben werden sollen (s. z. B. die Ausführungen hinter Schwert Nr. 376 von *Passo*).

In seiner Verurteilung von A. R. Heins Neigung, indonesische Verzierungen an arabische, indische und chinesische anzuknüpfen, geht andererseits G. P. Rouffaer Ind. Gids XXIII 1901 Okt. S. 1192ff. (vgl. auch J. A. Loebér: Kol. Weekbl. Oost en West I 1901 5. Sept. - Nr. 13 S. 1, mit dessen Aufsatz der von Rouffaer in Gedankenlang und Tendenz ungefähr übereinstimmt) vielleicht zu weit, wenn es auch, wie schon hervorgehoben, keinem Zweifel unterliegen kann, daß Hein vielfach in phantastischer Weise weitgehende Zusammenhänge konstruiert hat. Ob Rouffaer (vgl. auch Loebér a. a. O.) Recht hat, wenn er Hein S. 1194 vorwirft, auf Borneo die Kunst der zugewanderten Malaien von der eingeborenen Bevölkerung nicht geschieden zu haben, muß solange dahin gestellt bleiben, als nicht der Beweis erbracht ist, daß „op Borneo twee scherp te onderscheiden toestanden en bevolkingen bestaan: de werkelijke Dayak's en de Maleiers; de autochthonen en de zeevarende Inkomelingen“, die übrigens mit einander keine Wechselwirkung gehabt haben sollen. Er verweist zwar auf seinen Catalogus d. Oost-Ind. Weefels, Tentoonstelling v. „Oost en West“ 1901 S. 50², doch wird weder da, noch auch bei Loebér, der zuerst darauf aufmerksam geworden zu sein scheint (vgl. Nieuwe Rotterd. Cr. II. Aug. 1901 Erste Blad A S. 2 Sp. 2 und Oost en West I 1901 5. Sept. Nr. 13 S. 1), der Beweis angetreten. Recht hat er aber, wenn er (vgl. auch Loebér a. a. O.) auf der andern Seite Hein einen Blick für das Schöne zuerkennt, und wenn er es würdigt, daß Hein mit Wärme für die Kunst auf Borneo eingetreten ist. S. 1197f. (vgl. auch S. 1207) beweisen jedoch, daß er selbst in der Ornamentbetrachtung auf keinem berechtigteren Standpunkte steht als Hein, der an den Westen anknüpfen wollte. Rouffaer weist uns nach dem Osten, von Timor zu den Papuas auf Neu Guinea; da legen die Wurzeln der indonesischen Kunst und ihrer Kraft. Erst dahin solle man blicken, ehe man sich an das Studium der Kunst auf Celebes oder bei den Bataks auf Sumatra wagt. Auch dies ist ein Gedanke von J. A. Loebér (N. Rotterd. Cr. 4. Aug. 1901 I. Blad B S. 2 und II. Aug. 1. Blad A S. 2); vgl. übrigens — Hein S. 55, 85, 89, 94, 105, 106. Mit Loebér tritt Rouffaer ferner S. 1197f. und 1207 für den Gedanken ein, daß die indonesischen Künstler nicht etwa vorwiegend naiv und unter dem Bann einer Tradition schaffen, sondern daß sie ihre „nu eens rustig-sobera dan weer rhythmisch-weelderige sierfiguren“, wenn auch auf einer festen Basis, so doch geometrisch frei konstruieren und „alleen uit den natuurlijken drang om mooie dingen te bezitten, hun voorwerpen van dagelijksch gebruik eigenhandig versterden naar aangeboren smaak en met overgeërde vaardigheid“ (S. 1197f.). So sind z. B. die Sirihbüchsen der Timorleute „met al de bewuste meesterschap van een alermint luk-zakk, maar eerder geometrisch construerend kunstenaar“ verziert (S. 1197). Also: „Geen aantrekkelijk naïviteiten die ons Westlingen als zoodanig boeien, ... maar een krachtig sich handhavend karakter van soberheid en weldde tegelijk, een volkomen beheerschen van den vorm bij alles wat men in lijnen van strength, of in speelscheid van dactel durven zoo en niet anders wil, een wonderlijk evenwicht tusschen de deelen en het geheel, kortom dat zeldzame en harmonische wat aan onze Westerse beschaving in haar geheel zoo vreemd is geworden: kunststijl“ (S. 1197). Daß der Begriff des objektiven Stiles durchaus nicht ausschließlich den Künsten der höhern Völker eignet, sondern daß ein ganz ausgesprochener Stil auch bei den sogenannten Naturvölkern zu finden ist, und zwar nicht nur in ihrer Kunst, sondern in ihren Waffen, in ihren Geräten, in ihren Werkzeugen usw., das hat M. Buchner in trefflicher Weise dargestellt; vgl. Umschau II 1898, 2 (8. Jan.). Daß auch ein subjektives Stilgefühl, ein Takt für das, was mit einander harmonisiert in den Kunstschöpfungen dieser Völker vorliegt, darüber kann kein Zweifel bestehen. Bei Foy & Richter, Zur Timor-Ornamentik: Abh. Mus. Dresden VIII Nr. 3, 11ff. 1898 ist der Versuch gemacht worden, dies auf einem beschränkten Gebiet (auf demselben Gebiet übrigens, an dem sich Rouffaers

Altes, geschnitztes Brett (291) einer Schlafstelle von Tomohon (Toumbulus), Taf. IV Fig. 20, $\frac{1}{8}$ n. Gr. Flach, aus braunem Holze, 2-4 m l, bis zu 5 cm d und 16-5 br, mit nicht ganz gerader Basis. An den Enden je ein viereckiges Loch; das rechte ausgebrochen. Die eine Breitseite trägt Reliefschnitzerei; der

Vorstellungen gebildet haben) in schlechter und möglichst genauer Weise, nicht in schön klingenden, jedoch unklaren, weil aus unbestimmten Gefühlen gebornen Worten darzulegen; vgl. auch Meyer & Richter, Bestattungsweisen in der Minahassa: Ethn. Mus. I, 105 1901. Aber dies naive Stilgefühl, das sich in langsamer Entwicklung am Bilde des Überlieferten eingestellt hat, das durch eine lange, ununterbrochene, das Überlieferte in unbewußter Weise folgerichtig weiterentwickelnde, Kunstübung herangezogen worden ist, man könnte sagen, in einer Art langsam vorschreitender, gesetzmäßiger Abklärung (denn daß es sich um eine Art Gesetzmäßigkeit handelt, darauf weist die scharfe Abgrenzung und Beständigkeit des Stiles; vgl. Buchner a. a. O.), dieses naive Stilgefühl also zu einem bewußten, charaktervoll aufbauenden Beherrschen der Darstellungsmittel, zu einer nach klar erkannten Schönheitsideen vorgenommenen, wählerischen Anwendung derselben unzuenden, das ist verkehrt. Wie unklar Rouffaers Vorstellungen sind, erhellt auch daraus, daß er in einem Abmache von Volksstil und Kunststil redet: „Er is geen alleenstaande begaafdheit van een enkele bevoorrechte, maar waarachtige volksstijl, doorgaande kunststijl, die leeft in de vlakke versiering, zooals onder andere volken de plastiek heeft gebloeid“ (S. 1198). So wird es begreiflich, daß er für ein Thema des Herrn Loebér eintritt, das lautet: „De geometrische basis van het vlakornament in Ned.-Indie“ (S. 1198), ein Thema, das jedem Museumsethnographen und überhaupt jedem Ethnographen, der sich methodisch geschult hat, als Verkehrtheit erscheinen muß. Ein solches Thema beweist nur die eigne Rückständigkeit in der Auffassung der Ornamentik der primitiven Völker, es beweist, daß man den prinzipiellen Fortschritt an sich nicht erlirht hat, der durch Hjalmar Stolpe (vgl. vor allem: „Entwicklungsgeschichten in der Ornamentik der Naturvölker“ MAGW. XXII 8, 19-62 1899) ein- für allemal in der Betrachtung und Untersuchung der Ornamente der primitiven Völker gemacht worden ist (vgl. darüber besonders M. Buchner, Umschau II 2 1898, 8. Jan.) und den z. B. in Deutschland bis auf wenige Ausnahmen alle Ethnographen (z. B. auch Grosse, Preuß. v. d. Steinen, Wenig) mitgemacht haben, weil der Stolpesche Gedanke dem nüchternen und gewissenhaften Forscher der einzig vernünftige ist; es beweist, daß man vielmehr noch in der veralteten, kunsthistorischen und in der dilettantischen Ansicht befangen ist, daß die Urform des Ornamentes die Linie und der Punkt sind. Nachdem Stolpe mit diesem Irtum ein- für allemal aufgeräumt hat, kann ein Thema, wie das genannte, und von einem Verfasser, der „Entwicklungsgeschichten“ [gemeint sind Serienbildungen] geringschätzig als „randschlichtig“ verspottet (Loebér, Nieuwe Rotterd. Cr. II. Aug. Erste Blad A S. 2 Sp. 2), nicht viel Ansicht auf Billigung haben. Daß in der Abhandlung von Foy & Richter, Zur Timor-Ornamentik (Abh. Mus. Dresden VIII N. 3 1899) der Versuch gemacht worden ist, das zum erstenmal durch Wilhelm [NB nicht A. R.] Hein, Zur Entwicklungsgeschichte des Ornamentes bei den Dayaks: Ann. Mus. Wien 1895 S. 94ff. (vgl. auch MAGW. XXI, 45ff. 1891 und Feestbundel Veth 1894 S. 273-275) in das Studium der Ornamentik der indonesischen Völker eingeführte neue Forschungsprinzip auf ein neues Gebiet der Ornamentik dieser Völker anzuwenden, das haben Loebér und Rouffaer nicht erkannt. Es ist ihnen nicht klar geworden, daß man beim Studium der Kunst, insbesondere der Ornamentik wenigstens vier Standpunkte der Betrachtung deutlich auseinanderzuhalten hat: 1) den rein technischen: wie wird das Ornament hergestellt, welches ist der Grad von Handfertigkeit und der Bewältigung des Rohmaterials? 2) den rein künstlerischen: was macht auf mich den Eindruck des Schönen? 3) den Standpunkt, der fragt: welches ist die sekundäre, symbolische Bedeutung eines Ornamentes (vgl. über Bedeutungen M. Buchner, Globus LXXIV, 137ff. 1898), und 4) den historischen, der nach dem Ursprunge (d. h. der primären Bedeutung) eines Ornamentes forscht; denn jedes einzelne Ornament hat für sich seine eigene Geschichte. Für den, der die Kunst studiert, ist der zuletzt genannte Standpunkt der nächstliegende, und jene andern, die z. T. überhaupt nicht wissenschaftliche sind, erst von zweiter Bedeutung. In der Beurteilung von Ornamentstudien hat übrigens Rouffaer (a. a. O. 1193) vor Loebér (Oost en West a. a. O.) dies voraus, daß er mit A. Grünwedel (ZfE. XXVI, 142f. 1894) die schematische Wiedergabe primitiver Ornamentformen, eine Wiedergabe, die „das möglichst richtige und vorurteillose Erfassen des der Dekoration zu Grunde liegenden Gedankens“ (Hein a. a. O. XII) anstrebt, d. h. die Wiedergabe in einer Form, die man selbst im Gegebenen zu finden vermeint, in einer idealisierten Form also, als eine wissenschaftliche Leistung nicht anerkennt. Sehr richtig sagt Grünwedel, daß eine solche konstruierende Wiedergabe der angewandten Kunst, dem Kunstgewerbe, angehört. Daß Loebér für eine solche eintritt und nicht für eine wahrheitsgetreue Wiedergabe, die sich bestrebt in möglichst genauer Weise mit allen seinen Unebenheiten nur das wiederzugeben, was dem Künstler gelungen ist, liegt in seiner kunstgewerblichen Richtung, wie er sich denn als Kunstbuchbinder fortschrittlicher betätigt hat (vgl. Rouffaer a. a. O. 1198 Anm. 2). Vielleicht nimmt Rouffaer, ganz so wie er jetzt sein Urteil über die Kunst einiger indonesischer Völker in dem Artikel „Kunst“ der Encyclopedie van Ned.-Indie I 1908 nicht mehr unterschreiben will (a. a. O. 1197f.), auch einmal die Worte zurück, die er auf S. 1197f. niedergeschrieben hat, und vielleicht „gehen“ ihm abermals „die Augen auf“, und er erkennt, daß es auch anderswo als in Borneo und in der Timorgruppe, auf die sein Blick jetzt ganz besonders geheftet ist, im Ostindischen Archipel „een wonderlijk meesterschap van ornamentatie“ (S. 1196) und einen „kunststijl“ (S. 1197) gibt.