

6. Herr Dr. A. Riegl übersendet eine Mittheilung über

Neuseeländische Ornamentik.

Ein völlig ungetrübtes Bild vom Urzustande der Menschheit wird man von den sogenannten Naturvölkern heute nicht mehr verlangen können. Dies gilt auch mit Bezug auf die Ornamentik, mit welcher die Wilden ihre Geräte und Waffen verzieren. Untersuchungen auf diesem Gebiete erheischen daher die grösste Vorsicht, und darin liegt es wohl auch begründet, dass die Anschauungen über die Anfänge der Kunst des Schmückens heute noch so wenig geklärt sind und zum Theile weit auseinandergehen. Wenn wir nur auf irgend einem isolirten Punkte eine in sich abgeschlossene Entwicklung beobachten könnten, die, von Anbeginn auf ihren eigenen Spuren wandelnd, von fremden Einflüssen unberührt geblieben ist! Methodischer Forschung möchte es da vielleicht gelingen, aus den vorhandenen Denkmälern im Wege des schrittweisen Zurückgehens auf der Bahn der logischen, von auswärts ungebrochenen Entwicklung mit Hilfe der überkommenen rudimentären Elemente die primitiven Aeusserungen des menschlichen Schmückungstriebes bestimmter zu fassen. Aber auch die Voraussetzung einer isolirten Entwicklung scheint nirgends mehr auf dem Erdball vollständig zuzutreffen. Wir werden uns bestenfalls mit relativ minder beeinflussten und getrübten Culturen begnügen müssen; wo aber solche uns entgegentreten, da hat die Forschung zunächst einzusetzen, wenn sie es versuchen will, die Anfänge der Kunst des Schmückens aufzuhellen.

Ein solches Volk, dessen Culturentwicklung durch Dazwischenkunft fremder Elemente — wenigstens, soweit wir zu sehen vermögen — verhältnissmässig in sehr geringem Masse beeinflusst worden zu sein scheint, sind die Maori auf Neuseeland. Hiefür spricht vor Allem der Umstand, dass diesem Volke in dem Augenblicke, da die von ihm bewohnten Inseln von den Europäern entdeckt wurden, der Gebrauch der Metalle vollständig unbekannt war. Man wird in Folge dessen geneigt sein anzunehmen, dass die Maori auf der Bahn der menschlichen Culturentwicklung niemals über jenen Punkt hinausgelangt sind, den wir mit dem allgemeinen, freilich nur sehr relative Bedeutung besitzenden Ausdrucke „Steinzeit“ zu benennen pflegen. Da aber in anderen Weltgegenden schon durch viele Jahrtausende hindurch der Gebrauch der Metalle bekannt war, so stünde weiters zu vermuthen, dass die Maori seit ebenso vielen Jahrtausenden ausser Verkehr mit den vorgeschrittenen Culturländern gestanden sind, daher auch ihre Cultur und Kunst von dieser Seite keinerlei Beeinflussung, weder Förderung noch Hemmung, erfahren haben konnte.

Freilich lassen sich gegen die eben gezogenen Folgerungen Einwände finden, die die Nothwendigkeit von der Annahme einer seit Jahrtausenden autochthonen Entwicklung der Cultur auf Neuseeland nicht so schlechthin zwingend erscheinen lassen. Konnten die Maori z. B. nicht ursprünglich vor ihrer Einwanderung auf Neuseeland die Kenntniss der Metalle und ihrer Bearbeitung besessen und erst auf der metalllosen Insel diese Kenntnisse nothgedrungenerweise vergessen haben? Denkbar wäre dies immerhin; aber selbst in diesem Falle darf uns schon der eine Umstand äusserst werthvoll erscheinen, dass die Neuseeländer bereits seit sehr langer Zeit — nach ihrer theilweise sehr vorgeschrittenen und doch völlig eigenthümlichen Ornamentik zu schliessen wohl schon seit Jahrtausenden — sich selbst überlassen geblieben, und namentlich ausser Berührung mit der metallreichen ostasiatischen Culturwelt gestanden sind. Denn so wie die altägyptische und die assyrische Cultur auf die vorhellenische der Mittelmeerländer, wie die Mittelmeerultur auf die nordisch-prähistorische, so hat die chinesische Cultur auf diejenige der Inseln des Stillen Oceans vielfach verwirrend eingewirkt. Dieser missliche Umstand, der z. B. die Untersuchungen über die Ornamentik der Sundainseln-Völker so sehr erschwert, darf bei Betrachtung der neuseeländischen Kunst glücklicherweise in Wegfall kommen.

Man musste daher mit Befriedigung die Nachricht begrüssen, dass in jüngster Zeit ein verdienstvoller österreichischer Reisender und Forscher, Herr ANDREAS REISCHER, eine Collection namentlich älterer Erzeugnisse der eingeborenen Neuseeländer nach Wien gebracht und im k. k. naturhistorischen Hofmuseum dem Studium zugänglich gemacht hat. Als ich mich aufmachte, diese Collection unter der Führung des liebenswürdigen und entgegenkommenden Sammlers in Augenschein zu nehmen, trug ich mich zwar, durch anderweitige Erfahrungen skeptisch gemacht, keineswegs mit der stolzen Hoffnung, es möge sich mir diesmal „manches Räthsel lösen“. Um so angenehmer war ich überrascht, dass mir durch die Betrachtung der REISCHER'schen Sammlung Veranlassung zu Wahrnehmungen geboten wurde, die zwar an und für sich nicht beanspruchen können, eine von den fundamentalen Stylfragen der Ornamentik zur definitiven Lösung zu bringen; aber als Beiträge zu einer dereinstmaligen Lösung dürften sie vielleicht eine Veröffentlichung vor Fachkreisen verdienen, obwohl ich Niemandem zumuthe, dass er an dem Gegenstande dasselbe bedeutsame Interesse nehmen solle, wie Jemand, der sich mit der Untersuchung ornamentaler Stylfragen im Besonderen befasst.

Was die neuseeländische Ornamentik schon bei oberflächlicher Betrachtung interessant erscheinen lässt und zu einem eingehenderen Studium derselben einladet, das ist ihr ganz bestimmter und geschlossener Charakter. Es ist kein Sammelsurium von undefinirbaren Kleksen, hinter welchen sich weiss Gott welches aus der Fremde zugeführte Motiv verbirgt. In der Ornamentik der Maori haben wir es vielmehr zu thun mit einer kleinen Auswahl ganz bestimmter Motive

und mit einem ebenso bestimmten Decorationssystem: Beides untrügliche Beweise einer seit Langem geübten und ausgebildeten Kunst.

Dasjenige Motiv, das uns vor allen anderen in die Augen springt, ist die Spirale. Die Spirale als Haupt-

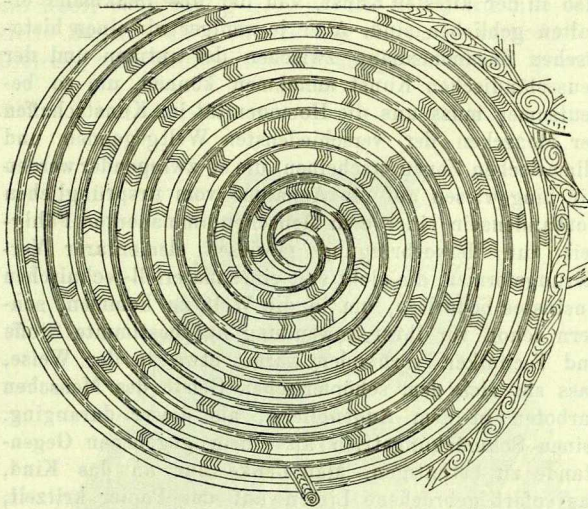


Fig. 22. Teil eines durchbrochenen Canoeschnabels der Maori; bedeutend verkleinert.

motiv einer metalllosen Kunst! Sie erscheint da zur Darstellung gebracht in der verschiedensten Weise: In Holz mittelst Kerbschnitt eingeschnitten, dann in

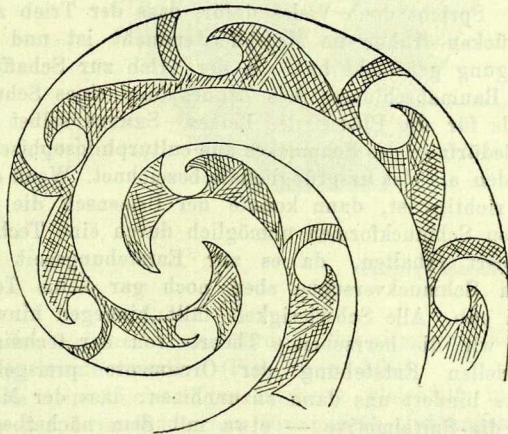


Fig. 23. Gravirung auf einer Fruchtschale der Maori.

Holz durchbrochen, so dass man ein Metallgitter zu sehen wähnt (Fig. 22), ferner in nussartige Fruchtschalen gravirt (Fig. 23)¹⁾, so dass die Spirale sich bandförmig glatt vom schraffirten und durch den eingedruckenen Schmutz geschwärtzten Grunde abhebt, endlich in Stein eingegraben und in diesem Falle von

¹⁾ Es ist dies genau dieselbe Technik, in der die Kürbisflaschen unserer südslavischen Bauern verziert sind und die sich auch am Mittelmeer verbreitet findet, von der Riviera (Monaco) bis Cypern.

eingeschlagenen Punkten begleitet (Fig. 24). Dagegen fehlen der neuseeländischen Ornamentik in Holz nicht minder merkwürdigerweise die spezifischen Kerbschnitt-motive, wie z. B. die aus dreieckigen Einschnitten zusammengesetzten sternförmigen Configurationen.

Wie verträgt sich mit den genannten beiden Thatsachen die allgemein herrschende Anschauung, wonach wir in den primitiven Verzierungsformen blos mechanische Producte aus dem Zusammenwirken von Stoff und Technik zu erblicken hätten? Dass der Kerbschnitt im Holze (mit Obsidianmessern!) zur automatischen Gestaltung der Spirale geführt haben könne, wird doch Niemand im Ernste behaupten wollen. (Ein humorvoller Freund vermeinte allerdings, mit dem Hinweise auf die Jahresringe die Theorie retten zu können.) Wenn wir aber gemäss der vorherrschenden Meinung die Spirale als das ureigenste Product der Metalltechnik gelten lassen wollten, wie konnte dann dieses Motiv

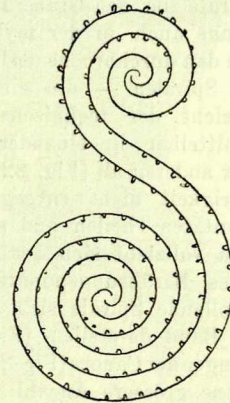


Fig. 24. Gravirung an einem Netzsenker der Maori.

auf einer metalllosen Insel auch nur zu jener überwiegenden Bedeutung und Anwendung gelangen, die wir sie daselbst einnehmen sehen? Vollends wenn man die Maori auf Neuseeland für Autochthone hält, wie mochten sie, ohne je ein Metall gekannt zu haben, zur Erfindung der Spirale gekommen sein, wenn dies nur auf technisch-materiellem Wege geschehen konnte?

Doch halt! Die Metalltechnik ist nicht die einzige Technik, die von den Kunsttheoretikern zur Erklärung der rein technischen Entstehung der Spirale herangezogen worden ist. GOTTFRIED SEMPER selbst, auf den ja die Theorie von der technisch-materiellen Entstehung der primitiven Verzierungsformen in allem Wesentlichen zurückgeht, hat auch in diesem Punkte umsichtiger gedacht und vorsichtiger gesprochen als die meisten seiner Nachredner. Ihm schien die Spirale ein viel zu verbreitetes und fundamentales Motiv, als dass er sie sich erst in der verhältnissmässig späten Zeit der Erfindung des Drahtziehens entstanden hätte denken können. Er erklärte sie daher (Styl I, 167) als das künstlerische Product der Drehung des textilen Fadens. Aber selbst mit dieser Erklärung langen wir bei den Maori nicht aus. Dieses Volk kannte nämlich keinen gedrehten Faden; seine Textilkunst ist im

Wesentlichen bei der Stroh- und Bastflechtereie stehen geblieben.

Ich muss mich hier begnügen, mit den beiden berührten Thatsachen auf die Unzulänglichkeit der Theorie von der Entstehung der primitiven Verzierungsformen auf Grund rein technisch-materieller Vorgänge einfach hingewiesen zu haben. Meine Anschauungen darüber, was nunmehr an Stelle jener unstichhaltigen Theorie zu setzen wäre, zu entwickeln, kann hier selbstverständlich nicht der Platz sein. Wir wollen daher die Eigenthümlichkeiten der neuseeländischen Ornamentik weiter verfolgen und zunächst noch bei der Spirale verweilen, da dieselbe auch im Einzelnen des Interessanten eine Fülle bietet.

Es ist nämlich ein ganz bestimmtes Spiralsystem, das uns als Hauptmotiv an den neuseeländischen Holzschnitzereien entgegentritt. Es ist die Spirale, die sich in kreisförmigem Schwunge zuerst ein- und dann vom innersten Mittelpunkte wieder herausrollt: also die ägyptische Spirale von den Gräberdecken des Neuen Reichs, wie sie uns auch in der mykenischen Kunst entgegentritt¹⁾. An den durchbrochenen Holzschnitzereien gehen die beiden Spiralen — die ein- und die ausrollende — vielleicht der technischen Schwierigkeit halber nicht unmittelbar in einander über, sondern setzen eine an der anderen ab (Fig. 22); wo aber eine technische Schwierigkeit nicht entgegenstand — also an den kerbschnitzten Theilen und an den gravirten Nusschalen — da vollzieht sich der Uebergang ohne Hervorhebung eines Berührungspunktes, so dass die ein- und die ausrollende Spirale sich als ein und dasselbe fortlaufende Band darstellen (Fig. 23). In den grossen Seitenfüllungen der Canoes (Fig. 22) beschreibt jede einzelne Spirale eine grössere Anzahl von Windungen; an den Säumen sind dagegen die Einzelwindungen geringer; ja, hier treten die Spiralen mitunter nur eingerollt und durch Tangenten untereinander verbunden auf, etwa wie im Schema der Dipylon-Spiralen (vergl. in Fig. 22 die äusserste Windung). Ferner begegnen wir Doppelspiralen (Fig. 24); ausgedehnte Anwendung hat endlich die Spirale in der Stylisirung der Barthaare und in der getreuen Nachahmung der Tätowirung an den geschnitzten menschlichen Figuren gefunden.

Bedeutet die Spirale eine geregelte Art der Bandverschlingung, so finden wir daneben auch unregelmässige Verschlingungen, die auf den ersten Blick den wirren Charakter der „nordischen“ Ornamentik zur Schau tragen. Was die Erinnerung an die frühmittelalterlichen Bandverschlingungen der abendländischen Kunst noch zu verstärken geeignet ist, das ist der Umstand, dass die verschlungenen Bänder in der Regel der Länge nach dreigetheilt sind: das dreigetheilte Band ist aber das gebräuchlichste Element der spätantiken und frühmittelalterlichen Bandverschlingungen. Es wird natürlich kaum Jemandem beifallen, in alledem historische Zusammenhänge mit der mittelländischen Antike

¹⁾ Auch die hakenförmigen Motive, die den schraffirten Grund in Fig. 23 beleben, sind im Geiste mykenischer Ornamentik gehalten. Vgl. SCHLIEMANN, Tiryns, Taf. VI e.

erblicken zu wollen. Es ist eben die künstlerische Potenz der Dreizahl, die da wie dort dazu geführt hat, das Band in der Richtung seiner Axe dreizuthellen. Dementsprechend begegnen wir der Theilung in Mittelstreifen und zwei besäumende Bordüren bereits an Bändern in der Kunst des alten Reichs von Aegypten, also in der ältesten Kunst, von der uns Denkmäler erhalten geblieben sind. Aber je weniger wir einen historischen Zusammenhang zwischen der antiken und der neuseeländischen Kunst annehmen können, um so bedeutsamer muss uns die Homogenität im Kunstschaffen der Menschen der verschiedensten Weltgegenden und klimatischen Zonen erscheinen, um so zwingender werden wir hingewiesen auf die Annahme vom ursprünglichen Vorhandensein einer dem Menschen immanenten Fähigkeit zur Hervorbringung gewisser elementarer Verzierungsformen, die nicht erst eines materiell-technischen Anstosses bedurften, um in die Welt zu kommen, sondern schon vor ihrer Anwendung auf bestimmte Stoffe und Techniken vorhanden waren, etwa in der Weise, dass sie sich dem schöpferischen Geiste des Menschen darboten in dem Augenblicke, als dieser daranging, seinen Schmückungstrieb an einem gegebenen Gegenstande zu bethätigen. Man denke nur an das Kind, das sofort gebrochene Linien auf das Papier kritzelt, sobald man ihm den Bleistift in die Hand gibt. Denkt das Kind hiebei etwa an die Fadenkreuzungen der Textilkunst, denen man die technische Urheberschaft der linearen Ornamente zuschreiben will?

Auch der Umstand, dass die Tätowirung der Neuseeländer hauptsächlich durch Spiralmotive bestritten wird, verdient in diesem Zusammenhange volle Beachtung. Spricht doch Vieles dafür, dass der Trieb zum Schmücken früher im Menschen erwacht ist und Befriedigung geheischt hat, als der Trieb zur Schaffung eines Raumabschlusses (des Zaunes) und eines Schutzmittels für die Blösse des Leibes. SEMPER selbst hat das Bedürfniss des Schmuckes aus culturphilosophischen Gründen als das ursprünglichste bezeichnet. Wenn dies aber richtig ist, dann konnte der Urmensch die primitiven Schmuckformen unmöglich durch eine Technik suggerirt erhalten, da es zur Entstehungszeit der ersten Schmuckversuche eben noch gar keine Techniken gab. Alle Schwierigkeit fällt hingegen hinweg, wenn wir die herrschende Theorie von der technisch-materiellen Entstehung der Ornamente preisgeben. Nichts hindert uns dann anzunehmen, dass der Maori sich die Spiralmotive — etwa mit dem nächstbesten Dorn — zuerst in die Haut geritzt und das allmählig liebgewonnene Ornament in der Folgezeit auch mit seinem Obsidianmesser mit unsäglichlicher Mühe in Holz geschnitzt hat.

Freilich, die psychologischen Gründe, die den metalllosen Maori veranlasst haben mochten, gerade das Spiralmotiv unter allen geometrischen Motiven zu seinem Haupt- und Lieblingsornament zu machen, wird es wohl kaum jemals gelingen, in zweifelloser Weise aufzuklären.

Bei der Wichtigkeit, die man der Technik der Flechtereie und Weberei mit Bezug auf die Entstehung

der primitiven Ornamente einzuräumen pflegt, ist es von Interesse, zu erfahren, welche Rolle diese Techniken in der Ornamentik der Neuseeländer spielen. Dass dieses Volk keinen gedrehten Faden und daher auch keine Weberei kennt, wurde schon früher erwähnt. Nur zur Verfertigung von geflochtenen Körben und Matten sind die Maori selbstthätig gelangt. Da finden wir nun verzierte Säume, die sich aus den allgemein verbreiteten Dreieck- und Rautenmustern, entsprechend der grund-

der Stylisirung der Thierfiguren sich auch an den Erzeugnissen der sarazenischen Seidenweberei des Mittelalters wiederfindet, in die sie eben aus der orientalischen Antike übergegangen ist, ohne dass die Technik damit auch nur das Geringste zu thun hatte. Letzteres lehrt denn auch die neuseeländische Kunst, die doch niemals eine Weberei, und zum allerwenigsten eine Figurenweberei, gekannt hat. Es mag eben einer primitiven Kunst jenes Gelenk besonders hervorhebenswerth

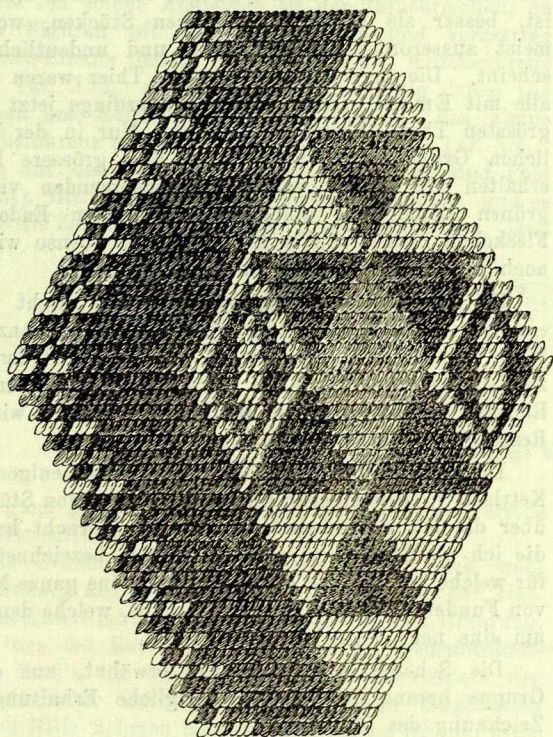


Fig. 25.

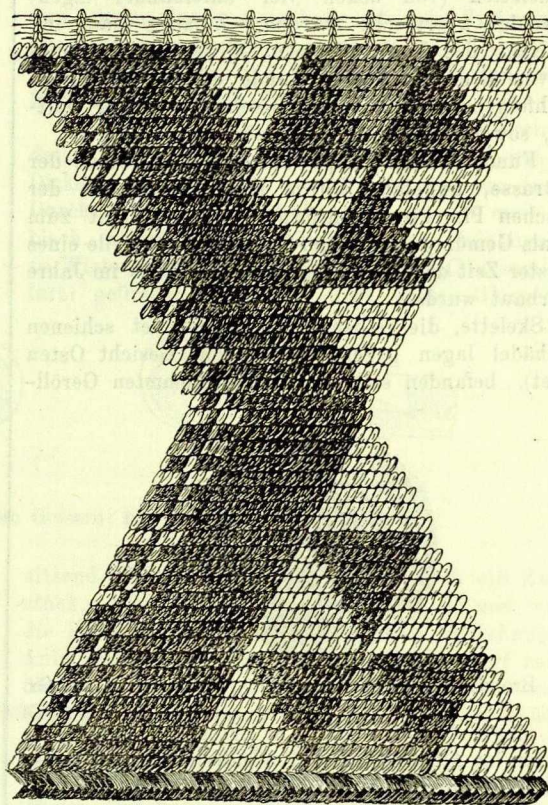


Fig. 26.

Färbige Saummuster an Matten der Maori.

legenden Zickzack-Linienführung aller primitiven Kunstübung, zusammensetzen (Fig. 25 u. 26).

Die menschliche Figur erscheint gleichfalls in den Kreis der neuseeländischen Ornamentik einbezogen. So gewahren wir sie als sitzende Rundfigur am Schnabel der holzgeschnitzten Canoes, von denen bereits oben die Rede war. Bemerkenswerth ist hiebei der Umstand, dass die Stelle, wo der Gelenkansatz des Schenkels sich befindet, an den menschlichen Figuren durch eine Spirallinie besonders hervorgehoben erscheint, genau wie es in den altorientalischen Künsten an den Thierfiguren der Fall ist. Diesen Umstand finde ich deshalb besonders erwähnenswerth, weil man noch neuerlich die Betonung der Gelenke an den altorientalischen Thierbildwerken aus der Textilkunst ableiten zu sollen glaubte, vermuthlich aus dem Grunde, weil diese Art

erschienen sein, das bei der Bewegung des Gehens sich fortwährend bemerkbar machte: dem unbedeckten Neuseeländer musste dies selbst am Menschen auffallen; die bedeckten Assyrer beobachteten es, wenigstens nach ihrer Kunst zu schliessen, nur an den Thieren.