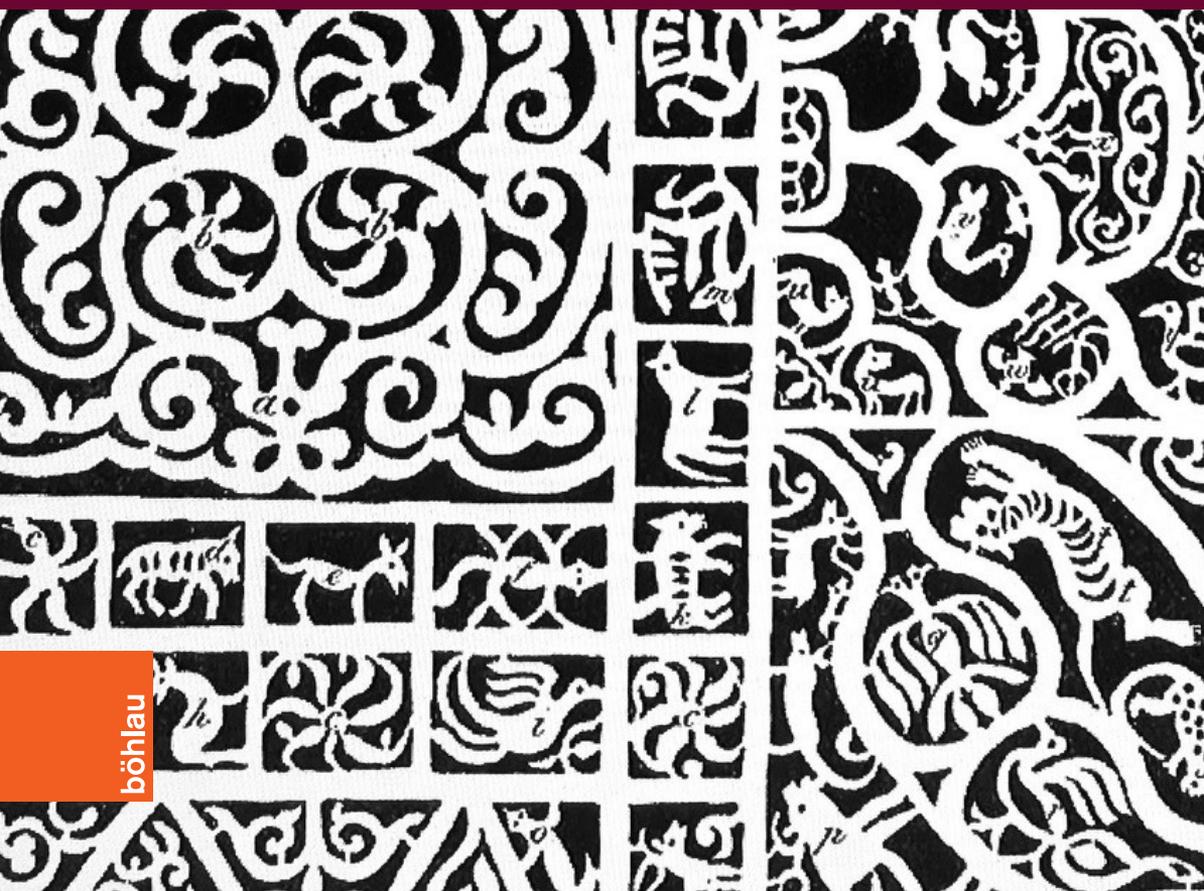


DORIS KAUFMANN

# ORNAMENT- WELTEN

ETHNOLOGISCHE EXPEDITIONEN  
UND DIE KUNST DER »ANDEREN«  
[1890–1930]







Doris Kaufmann

# Ornamentwelten

Ethnologische Expeditionen  
und die Kunst der »Anderen«  
(1890–1930)

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind  
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2020 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Lindenstraße 14, D-50674 Köln  
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen  
schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Papiermuster der Nanai. In: B. Laufer, *The Decorative Art of the Amur  
Tribes*, New York 1902, 45

Einbandgestaltung: Guido Klütsch, Köln  
Satz: Michael Rauscher, Wien

**Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | [www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com](http://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com)**

ISBN 978-3-412-51835-6

# Inhalt

Einleitung . . . . .	7
I. Ornamente als anti-evolutionistische Zeugnisse . . . . . Die Kunst-Diskussion in der amerikanischen Kulturanthropologie um Franz Boas, 1890–1930	13
II. Ornamente als Volkssprache . . . . . Die sibirischen Ethnien am Amur und auf Sachalin im Blick des Orientalisten Berthold Laufer, 1898–1899	37
III. Ornamente als Geschichtserzählung . . . . . Deutung und transkulturelle Rezeption »primitiver Südseeornamentik« auf der Haut – der Völkerkundler Karl von den Steinen auf den Marquesas	73
IV. Ornamente als Politik . . . . . Koloniales Sammeln, ethnologisches Wissen und das afrikanische Kunsterbe – Expeditionen in das kongolesische Königreich der Kuba, 1885–1908	109
Quellen- und Literaturverzeichnis . . . . .	149
Bildnachweis . . . . .	169
Personenregister . . . . .	173



## Einleitung

Vom Ende des 19. Jahrhunderts bis in die 1920er Jahre lieferten sich Völkerkundler, Archäologen, Prähistoriker, Kunsthistoriker, Entwicklungspsychologen und Soziologen einen erbitterten Streit über die Ornamentik insbesondere der sogenannten Naturvölker. Mitgetragen von Künstlern, Journalisten, Reiseschriftstellerinnen und -schriftstellern wurde die transdisziplinäre und transnationale wissenschaftliche Debatte über Ornamente auch einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Im Mittelpunkt stand nichts weniger als die Frage nach dem Ursprung des Menschen und nach der Entwicklung der Menschheit zur »westlichen Zivilisation«.

Abenteurer, Kapitäne, Kolonialbeamte, Kolonialoffiziere und -soldaten, Kaufleute, Händler, Missionare und Völkerkundler brachten im Zuge der kolonialen Eroberung der Welt von ihren Reisen und Expeditionen für den europäischen Geschmack ästhetische und außergewöhnliche Dinge mit nach Europa. Ihre besondere Aufmerksamkeit richtete sich von Beginn an auf ornamentierte Gegenstände. Prominent präsent in den Sammlungen der im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts gegründeten Völkerkundemuseen, auf Völkerschauen, in Welt-, Kolonial- und Gewerbeausstellungen, auf Kolonialpostkarten und -briefmarken, auf Sammelbildern, in illustrierten Zeitschriften wie dem *Globus* und der *Gartenlaube*, auf Buchumschlägen von Abenteuer-, Jugend- und Reiseliteratur, in Musterbüchern, als Motiv in belletristischer Literatur und als Gegenstand von wissenschaftlichen Monographien und Aufsätzen – niemand hätte dem Ethnologen Karl Weule widersprochen, der 1896 in der Festschrift für den Nestor der deutschen Völkerkunde Adolf Bastian »die Stunde der Ornamentik« der »Naturvölker« ausrief.<sup>1</sup>

Diese Stunde war mit tätiger Sammelhilfe der Ethnologen eingeläutet worden. Sie stand für den ersten großen Arbeitsschwerpunkt in der frühen Phase der professionellen Etablierung ihres Fachs.<sup>2</sup> Zwar unterschied sich die Praxis aller

1 Karl Weule: Die Eidechse als Ornament in Afrika. In: Festschrift für Adolf Bastian zu seinem 70. Geburtstage, Berlin 1896, 169–194, hier 171.

2 Siehe dazu Glenn H. Penny: *Objects of Culture. Ethnology and Ethnographic Museums in Imperial Germany*, Chapel Hill/London 2002.

beteiligten europäischen Sammler nicht grundsätzlich voneinander – genauer: die Aneignung und der ungleiche Tausch im kolonialen Machtzusammenhang. Doch grenzten sich die Völkerkundler von den anderen Sammlern ab. Nicht das Mitbringen exotischer Souvenirs und Trophäen für private Schauzwecke oder ein Verkaufsgewinn auf dem zunehmend boomenden Ethnographica-Markt, sondern die Rettung der materiellen Kultur der »Naturvölker« (die sogenannte *Salvage Anthropology*), die durch den Kontakt mit der westlichen Zivilisation von Zerstörung bedroht war, sollte die Sammlungspraxis bestimmen und Wissen über die außereuropäischen Anderen generieren, nicht zuletzt auch zum Vorteil der kolonialen Herrschaftssicherung.<sup>3</sup>

»Anleitungen für ethnographische Beobachtungen und Sammlungen«<sup>4</sup> gaben den nach wie vor unverzichtbaren Zulieferern in kolonialen Handels- und Staatsdiensten und Missionen sowie den Völkerkndlern selbst einen ausführlichen Aufgabenkatalog mit auf den Weg. Aus allen Bereichen des alltäglichen, religiösen und politischen Lebens und Arbeitens sollte gesammelt werden. Die Stücke waren zu nummerieren und mit genauen Angaben zu Namen und Verwendung zu versehen. Dringend erwünscht waren ebenfalls Auskünfte über ihre Bedeutung in religiösen Kontexten. Dass dieser Auftrag schwer einlösbar sein würde, war dem Verfasser der deutschen Anleitungsschrift Felix von Luschan bewusst. »Ohne vollständige Beherrschung der einheimischen Sprachen sowie jahrelangen intimen Verkehr mit den Eingeborenen«<sup>5</sup> konnte nur eine möglichst umfangreiche empirische Materialsammlung erwartet werden. Aber genau sie bildete im ethnologischen Selbstverständnis um die Jahrhundertwende die wichtigste Grundlage für die Arbeit der Ethnologen in ihren Heimatländern.

Zumeist als Zoologen, Botaniker und Mediziner ausgebildet mit überwiegend evolutionistischem Hintergrund, nahmen sie die Ornamente auf den unter-

3 »Wir (haben) längst schon eingesehen, dass auch politische Erfolge in den Schutzgebieten stets nur auf der Grundlage ethnographischer Erfahrungen erwartet und erreicht werden können und dass Unkenntnis der ethnographischen Verhältnisse nur allzu oft von politischen Misserfolgen und von großen Verlusten an Geld und Menschenleben gefolgt war.« So Felix von Luschan: *Anleitung für ethnographische Beobachtungen und Sammlungen in Afrika und Oceanien*, Berlin 1899, 101.

4 Von Luschan, *Anleitung*; *Notes and Queries on Anthropology for the use of Travellers and Residents in Uncivilized Lands*, hg. v. British Association for the Advancement of Science, London 1874. Die »Notes and Queries« erschienen 1892 in einer 2. und 1899 in einer 3. Auflage ohne Zielgruppenangabe im Titel.

5 Felix von Luschan: *Anleitung zu wissenschaftlichen Beobachtungen auf dem Gebiete der Anthropologie, Ethnographie und Urgeschichte*, Leipzig 1910, 88.

schiedlichen gesammelten Gegenständen wie Objekte der Natur – Tiere, Pflanzen und Mineralien – in den Blick. Sie lösten die Ornamente von ihren Trägerobjekten, von sozialen und religiösen Kontexten und damit von ihren charakteristischen Bedeutungen und Verwendungen in den außereuropäischen Kulturen. Die Ornamente wurden in hierarchische Gruppen eingeteilt und in eine zeitliche Entwicklungsreihe eingeordnet, die eine stetige Höherentwicklung der Ornamentformen konstruierte – meist von einer konkreten zu immer abstrakteren Darstellungen eines Naturmotivs.<sup>6</sup> Auf Basis dieses evolutionären Konzepts konstatierten die Völkerkundler auch »Verkümmerungs-« und »Wucherungsprozesse« in der Ornamentik einzelner »Naturvölker« sowie Redundanz und mangelnde Variabilität bei anderen. Sie galten ihnen als Zeichen für ein mangelhaftes künstlerisches Vermögen und für eine niedrige Platzierung auf der evolutionären Stufenleiter der Zivilisationsentwicklung.

Der evolutionistische Ansatz blieb nicht unwidersprochen. Prominentester Kritiker war Franz Boas, der im Mittelpunkt des ersten Kapitels dieses Buchs steht. Der Begründer der amerikanischen Kulturanthropologie wies unter Hinweis auf seine Ornamentforschungen bei den *Native Americans* der Nordwestküste die behauptete Kongruenz von gesellschaftlicher Entwicklungsstufe und spezifischer Kunstform zurück und erklärte außerdem den autonomen Ursprung von Ornamentik. Ornamente waren bei Boas Beweisstücke in seiner anti-evolutionären Kritik wie auch indigene Kunstartefakte. Kunstforschung wurde in der Kulturanthropologie Boas'scher Prägung, in der ebenfalls Räume für individuelle Kreativität in den Grenzen künstlerischer Tradition zum Thema wurden, bis in die 1920er Jahre zu einem der Schlüssel, Singularität und Eigenwert, d.h. die grundlegende Idee einer außereuropäischen Ethnie – gedacht als Kulturentität, als »cultural whole« – zu erfassen.

Deutlich folgte der Orientalist Berthold Laufer, der im zweiten Kapitel vorgestellt wird, diesem Ansatz. Als Teilnehmer der von Boas initiierten und geleiteten Jesup North Pacific Expedition (1897–1902) untersuchte er die Ornamentik der sibirischen Ethnien am Amur. Er bewertete ihre Ornamentmuster auf Fischhaut, Leder, Seidenstoffen und Papier als Kunstwerke und interpretierte sie im Kontext seiner ethnologischen Forschungsarbeit als Volkssprache. Die ornamentale Kunst insbesondere der Golden (heute Nanai) sicherte ihnen nach Laufer einen Platz unter den »civilized nations« unter der Voraussetzung, dass es den Golden

---

6 Als Beispiel Alfred C. Haddon: *Evolution in Art – As Illustrated by the Life-Histories of Designs*, London 1895.

gelänge, ihre kulturelle Selbstbehauptung gegenüber russischer Einflussnahme – das Amurgebiet wurde 1858 dem Zarenreich einverleibt – zu bewahren.

Der Völkerkundler Karl von den Steinen, Hauptfigur im dritten Kapitel, gehörte ebenfalls zum Boas'schen deutschen Netzwerk. Er reiste 1897 als *Salvage Anthropologist* auf die ostpolynesische Inselgruppe der Marquesas in französischem Kolonialbesitz. Ein vordringliches Ziel war, »die Geheimnisse einer ganz ungewöhnlichen und rätselhaften Ornamentik«<sup>7</sup> auf der Haut der Marquesaner und Marquesanerinnen aufzudecken. In enger Zusammenarbeit mit alten, nicht mehr praktizierenden Tätowiermeistern – die Kolonialregierung hatte die Praxis des Tätowierens verboten – trug er eine umfassende Sammlung der Ende des 19. Jahrhunderts noch vorhandenen Tätowiermuster als Zeichnungen auf Papier zusammen. Um ihre Bedeutung zu entschlüsseln, arbeitete von den Steinen mit einem frühen Oral History-Ansatz, d.h. er interviewte alte Marquesanerinnen und Marquesaner. Zudem untersuchte er die Muster auf Veränderungen in der Zeit und wertete frühere Literatur von Naturforschern, Kapitänen und Missionaren aus. Im Ergebnis wurden die Tätowiermuster zu Quellen, die die Geschichte der Marquesas erzählen.

Der Tätowierungsband und seine Abbildungen erfuhren fünfzig Jahre nach der Veröffentlichung ein weltweites Interesse und zirkulierten in heterogenen Rezeptionsmilieus. Das Buch – im kolonialen Kontext verfasst – wurde zum Bildarchiv für eine Rekonstruktion der »vergessenen Geschichte« der Marquesas in den kolonialkritischen kulturellen Revival-Bewegungen der 1970er Jahre in Polynesien. Bis heute sind die abgebildeten Musterblätter wie auch Einzelmotive international präsent in Tätowierstudios, in der Südsee-Tourismus-Werbung, in der globalen Kunstszene und nicht zuletzt im marquesanischen Tourist Art-Geschäft.

Bedeutungswandel und Zirkulation von Ornamentmustern in verschiedenen politischen und kulturellen Verwendungskontexten ist auch ein wichtiges Thema im vierten Kapitel. Untersucht wird, welche Transformationen die ornamentierten Raphia-Stoffe aus dem kongolesischen Königreich der Kuba, der sogenannte *Kasai Velvet*, seit der kolonialen Eroberung des Kongo durch die Belgier durchliefen – vom Souvenir und von einer Trophäe zum ethnologischen Wissensobjekt mit Wert für die Kolonialadministration, zum Instrument in der belgischen

7 Karl von den Steinen: Die Marquesaner und ihre Kunst. Studien über die Entwicklung primitiver Südseeoramentik nach eigenen Reiseergebnissen und dem Material der Museen, Bd. 1: Tatauierung. Mit einer Geschichte der Inselgruppe und einer vergleichenden Einleitung über den polynesischen Brauch, Berlin 1925, Vorwort, unpag.

und bakubanischen Gabenpolitik, zum Gegenstand in Völkerkundemuseen, zur Ware auf dem Ethnologica- und Kunstmarkt, zum Kunstwerk in Kunstausstellungen und -museen, zur Vorlage für amerikanische Designer und Textilindustrie und zum Ausdruck des afrikanischen Kunsterbes und Beweis für die kreativen Fähigkeiten der (im zeitgenössischen Sprachgebrauch) »Negro race« in der Harlem Renaissance der 1920er Jahre.

Bei Boas, Laufer, von den Steinen und den beiden Ethnologen des Kongo-Kasai William Sheppard und Emil Torday fungieren die Ornamente auf menschlicher und tierischer Haut, auf Stoffen und Papier als ethnologische Objekte, die Wissen über die untersuchten Kulturen liefern. Sie werden aber zugleich auch als Kunstartefakte beschrieben, deren ästhetische Qualität betont wird. Damit überschreiten sie in den Schriften dieser Ethnologen die getrennten Zonen von Ethnologie und Kunst.<sup>8</sup> Eine Grenzüberschreitung, die das europäische Kunstverständnis zu erweitern beginnt, bevor in den 1910er Jahren mit Carl Einsteins Buch *Negerplastik* sowie durch mehrere Galerieausstellungen in Frankreich und den USA und mit dem Interesse der europäischen künstlerischen Avantgarde vorrangig die afrikanische Plastik ihren Siegeszug als universale Kunst antritt. Ethnologen waren die ersten, die vor Ethnologica-Sammlern und Sammlerinnen, Kunsthändlern, Künstlern, Galeristen, Museumskuratoren, Kunstwissenschaftlern und Publizisten außereuropäische Artefakte als Kunst »nobilitierten«, wie es Walter Grasskamp ausgedrückt hat, und damit den europäischen Kunstbegriff des späten 19. Jahrhunderts in Frage stellten.<sup>9</sup>

---

8 Dazu James Clifford: On Collecting Art and Culture. In: Ders.: *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge/London 1988, 215–251; Sally Price: *Primitive Kunst in zivilisierter Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1992, u. a. 125–150.

9 Walter Grasskamp: André Malraux und das Imaginäre Museum. *Die Weltkunst im Salon*, München 2014, 115. Zu den Entwürfen eines Weltkunstkonzepts in der Kunstgeschichte bzw. Kunstwissenschaft um 1900 siehe Ulrich Pfisterer: *Origins and Principles of World Art History – 1900 (and 2000)*. In: Kitty Zijlmans/Wilfried van Damme (Hg.): *World Art Studies. Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam 2008, 69–89.



## I. Ornamente als anti-evolutionistische Zeugnisse

Die Kunst-Diskussion in der amerikanischen Kulturanthropologie um Franz Boas, 1890–1930\*

Eine Untersuchung über das Verhältnis von Ethnologie und Kunst(-Geschichte) von der Jahrhundertwende bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts kann an einem zentralen vieldiskutierten zeitgenössischen Werk nicht vorbeigehen. Es beeinflusste in unterschiedlicher Weise die Teilnehmer der ethnologischen Expeditionen nach Sibirien, in die Südsee und in den Kongo, die in diesem Buch vorgestellt werden. Sein Autor steht zugleich für einen neuen Ansatz in der Anthropologie. Gemeint ist Franz Boas' Buch *Primitive Art*<sup>10</sup>, das bis heute als Klassiker gilt. Es fasst Boas' Forschungen zum Thema außereuropäischer Kunst zwischen 1890 und 1916 zusammen. Im Jahr 1927 erstmals veröffentlicht und 1955 als Taschenbuch in einer Neuauflage erschienen, ist *Primitive Art* noch immer auf dem Buchmarkt erhältlich und eine Referenzgröße für Kunstwissenschaftlerinnen, Ethnologen, Kulturanthropologen und Kulturhistorikerinnen geblieben. Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen mit unterschiedlichen Erkenntnisinteressen verbeugen sich vor dem »great anthropologist« Franz Boas wie der Kunsthistoriker und Warburg-Biograph Ernst Gombrich 2002 in seinem letzten Buch *The Preference for the Primitive*. Gombrich betont mit Bezug auf Boas ausdrücklich: »Makers of primitive images should not be characterized as primitive species of the human race.«<sup>11</sup> Auch der Ethnologe Lorenzo Brutti beruft sich auf Boas' Buch als Ausgangspunkt seiner scharfen Kritik an

\* Überarbeitete Fassung meines Aufsatzes Die Entdeckung der »primitiven Kunst«. Zur Kulturdiskussion in der amerikanischen Anthropologie um Franz Boas, 1890–1940. In: Hans-Walter Schmuhl (Hg.): Kulturrelativismus und Antirassismus. Der Anthropologe Franz Boas (1858–1942), Bielefeld 2009, 211–230.

10 Franz Boas: *Primitive Art*, New York 1955 (zuerst 1927). Der Begriff »Primitive Kunst« aus dem Untersuchungszeitraum wird auch im Folgenden verwandt. »Primitive Kunst« als im kolonialen Zusammenhang konstruiertes Subjekt mit abwertender Konnotation, das in der heutigen postkolonialen Zeit verschwunden ist, wird jedoch auch gegenwärtig noch in Bezeichnungen wie Stammeskunst oder Tribal Art, Ethnic Art und l'art premier weitergeschrieben. Dazu Price, *Primitive Kunst*.

11 Ernst H. Gombrich: *The Preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art*, London/New York 2002, 269 ff., hier 273.

dem 2006 eröffneten Pariser Musée du Quai Branly, das die Sammlungen des Musée de l'Homme und des Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie unter einer universalistischen Kunstkonzeption vereinigt, die die verschiedenen kulturellen, sozialen und politischen Kontexte der Artefakte zum Verschwinden bringe.<sup>12</sup> Die Anthropologin Aldona Jonaitis aus Alaska schließlich betont, dass Boas nicht allein die Grundlage für alle weiteren Analysen der amerikanischen Nordwestküsten-Kunst gelegt habe, sondern auch eine vorbildliche Wissenschaftlerpersönlichkeit gewesen sei: »Boas has given us an early model of how values and tolerance coupled with openness and critical judgement can coexist without grinding down or dismissing the Native people studied«.<sup>13</sup> Diese Stimmen aus unserer Gegenwart ließen sich leicht um zeitgenössische Urteile aus den 1920er Jahren vermehren.

Umso überraschender ist auf den ersten Blick die Rezension des Boas'schen Buches von Alfred L. Kroeber, die 1929 im zentralen Fachorgan *American Anthropologist* erschien.<sup>14</sup> Kroeber, einflussreicher Professor für Anthropologie an der University of California in Berkeley, war Franz Boas' erster Doktorand gewesen – er hatte 1901 über *Decorative Symbolism of the Arapaho* promoviert – und galt lange als einer der führenden »Boasians« der zweiten Generation.<sup>15</sup> Kroeber warf Boas vor, zwar jeden erdenklichen Aspekt »Primitiver Kunst« systematisch behandelt und die Komplexität des Phänomens erschöpfend herausgearbeitet

12 Lorenzo Brutti: Die Kritik. Ethnographische Betrachtungen des Musée Du Quai Branly aus der Perspektive eines teilnehmenden Beobachters. In: Cordula Grewe (Hg.): Die Schau des Fremden. Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft, Stuttgart 2006, 231–251. Zur Gründungsgeschichte und Kritik des Musée Du Quai Branly siehe Sally Price: Paris Primitive. Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly, Chicago 2007.

13 Aldona Jonaitis (Hg.): A Wealth of Thought. Franz Boas on Native American Art, Seattle 1995, 335; siehe die instruktive Einführung der Herausgeberin ebd., 3–37. Ein vorzüglicher Abriss von Boas' Kulturanthropologie auch bei Boris Weiler: Die Ordnung des Fortschritts. Zum Aufstieg und Fall der Fortschrittsidee in der »jungen« Anthropologie, Bielefeld 2006, 296–415; Alexa Geisthövel: Intelligenz und Rasse. Franz Boas' psychologischer Antirassismus zwischen Amerika und Deutschland, 1920–1942, Bielefeld 2013.

14 Alfred Kroeber: Review of Primitive Art by Franz Boas. In: *American Anthropologist* 31, 1929, 138–140.

15 Ira Jacknis: The First Boasian. Alfred Kroeber and Franz Boas, 1896–1905. In: *American Anthropologist* 104, 2002, 520–532; Marvin Harris: The Rise of Anthropological Theory. A History of Theories of Culture. Aktual. Ausg., Walnut Creek 2001, 319–342; Thomas Buckley: »The Little History of Pitiful Events«. The Epistemological and Moral Contexts of Kroeber's Californian Ethnology. In: George W. Stocking (Hg.): *Volksgeist* as Method and Ethic. Essays on Boasian Ethnography and the German Anthropological Tradition, Madison 1996, 257–297; Theodora Kroeber: Alfred Kroeber. A Personal Configuration, Berkeley/Los Angeles/London 1979.

zu haben, jedoch keine umfassende These zu liefern, die seine Ergebnisse zusammenbinde. Boas gehe naturwissenschaftlich vor, nicht historisch. Er zerreiße die Raum-Zeit-Relation der kulturellen Phänomene, um einzelne dynamische Elemente herauszufiltern. Dies sei die im Labor übliche Methode. Boas habe mit allen seinen Arbeiten die Anthropologie so nahe wie möglich an die Naturwissenschaften herangeführt – so Kroebers Hauptargument, das er 1935 in einem langen Grundsatzartikel *History and Science in Anthropology* weiter ausführte.<sup>16</sup> Als Beispiel für Boas' vorherrschende naturwissenschaftliche Orientierung galt Kroeber auch hier dessen Umgang mit der Kunst. Boas setze sich in *Primitive Art* nicht mit dem elementaren kunsthistorischen Begriff des Stils auseinander. Dies heiße, auf ein historisches Vorgehen zu verzichten, das nach Kroeber eine beschreibende und interpretierende Integration von kulturellen Phänomenen bedeute. Nicht die Analyse von »small bits of culture« wie der Nadelbüchsen aus Alaska, der Bieberhüte der Nordwestküste und der aztekischen Tonscherben, die Boas in seinem Buch behandle, sondern eine kohärente Synthese der Totalität einer Kultur als ein lebender Organismus müsse die Aufgabe der Anthropologen sein.<sup>17</sup> Die Werke der Boas-Schülerinnen Ruth Benedict, Margaret Mead und Ruth Bunzel aus den späten 1920er und frühen 1930er Jahren führte Kroeber als gelungene Beispiele dafür an und rückte ihre Arbeiten »in its essential character and spirit« in die Nachfolge von Jacob Burckhardts *Kultur der Renaissance in Italien*.<sup>18</sup>

Kroebers Einwände veranlassten Boas zu einer längeren zurückweisenden Replik,<sup>19</sup> in der er sich zur Untersuchung von »cultural wholes« bekannte und für einen vorurteilslosen Gebrauch von historischen und naturwissenschaftlichen Methoden in der Anthropologie eintrat – nach den jeweiligen Erfordernissen des zu lösenden Problems. Zur konkreten Kritik verwies er auf sein längeres Kapitel über Stil in *Primitive Art*. »Maybe Dr. Kroeber has an idea of his own of what

16 Alfred Kroeber: *History and Science in Anthropology*. In: *American Anthropologist*, 37, 1935, 539–569. Zur Integration von natur-, geistes- und sozialwissenschaftlichen Wissensfeldern in der Boas'schen Kulturanthropologie Doris Kaufmann: »Rasse und Kultur«. Die amerikanische Kulturanthropologie um Franz Boas in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – ein Gegenentwurf zur Rassenforschung in Deutschland. In: Hans-Walter Schmuhl (Hg.): *Rassenforschung an Kaiser-Wilhelm-Instituten vor und nach 1933*, Göttingen 2003, 309–327.

17 Kroeber, *History*, 556.

18 Ebd., 557.

19 Franz Boas: *History and Science in Anthropology. A Reply*. In: Ders., *Race, Language and Culture*, New York 1940, 305–311.

style is, as he has an idea of his own of what history is«, schrieb Boas.<sup>20</sup> Er verstand Kroebers Kritik nicht. Noch in den 1980er Jahren bewegte die Erinnerung an diese Auseinandersetzung um Stil und Geschichte den Anthropologieprofessor und ehemaligen Boas-Schüler Alexander Lesser zu einer Attacke auf Kroeber, über den Boas in einem Brief geschrieben habe: »He never thinks anything through«. <sup>21</sup>

Die Kontroverse zwischen Boas und Kroeber<sup>22</sup> ist Ausgangspunkt für die folgende Untersuchung. Zum einen soll nach der bisher wenig untersuchten und unterschätzten Bedeutung gefragt werden, die der Gegenstand »Primitive Kunst« in der knapp fünfzigjährigen Wissenschaftsgeschichte der von Boas geprägten Kulturanthropologie zwischen 1890 – dem Erscheinungsjahr seines ersten Artikels zum Thema – bis in die 1930er Jahre spielte. Zum anderen sollen begriffliche und methodische Transferprozesse zwischen Anthropologie und Kunstgeschichte thematisiert werden. Wie oben erwähnt, konnte der kunsthistorische Begriff des Stils ebenso wie der Bezug auf den Schweizer Kunsthistoriker Jacob Burckhardt zum Kritikarsenal eines Anthropologen gehören. Die Rezeptionsprozesse zwischen anthropologischem und kunstgeschichtlichem Wissen besaßen in unserem Fall auch eine räumliche, internationale Dimension. Sie waren Austauschprozesse zwischen nordamerikanischen Anthropologen, deutschen Völkerkundlern – Letztere vor allem aus dem alten Boas'schen Netzwerk aus Berliner Zeiten<sup>23</sup> – und deutschsprachigen Kunsthistorikern.

Das Sujet der »Primitiven Kunst« nahm in der Formierungsphase der Kulturanthropologie einen breiten Raum ein. Grund war die Forschungspraxis, die sich zunächst auf die Sammlung von sogenannten Ethnologica für Museen konzentrierte. In seiner Feldforschungszeit zwischen 1883 und 1900 folgte Boas – abgesehen vom Sammeln linguistischen Materials und von Volksmärchen – der vorherrschenden objektzentrierten Arbeitsweise.<sup>24</sup> Als einer der wichtigsten Vertreter einer Neuorientierung in der Anthropologie, die sich in den 1880er Jahren durchzusetzen begann, forderte er jedoch eine veränderte Sammlungspraxis. Der wissenschaftliche Wert eines gesammelten Objekts sollte allein an der Zuordnungsfähigkeit in einen spezifischen kulturellen Herkunftskontext gemessen

<sup>20</sup> Ebd., 308.

<sup>21</sup> Alexander Lesser: Franz Boas. In: Sydel Silverman (Hg.): Totems and Teachers. Key Figures in the History of Anthropology, Walnut Creek 2001, 1–23, hier 22.

<sup>22</sup> Siehe auch Harris, Rise, 276–277.

<sup>23</sup> Dazu Geisthövel, Intelligenz, 107–127.

<sup>24</sup> Ira Jacknis: The Ethnographic Object and the Object of Ethnology in the Early Career of Franz Boas. In: Stocking, Volksgeist, 185–214.

werden. Daher mussten möglichst viele Informationen über Funktionsweise und kulturellen Platz erlangt werden. Die ästhetische Wertschätzung einzelner Artefakte trat demgegenüber mindestens programmatisch in den Hintergrund.<sup>25</sup> So schrieb Boas im Herbst 1886 an seinen ehemaligen Kollegen Felix von Luschan aus dem Berliner Völkerkundemuseum<sup>26</sup> über seine nordamerikanische Nordwestküsten-Reise: »Der Himmel verzeihe, was frühere Sammler gesündigt haben. Die Sachen, zu denen man hier nicht gleich die Geschichte sammelt, werden größtenteils immer unverstanden bleiben.«<sup>27</sup> Dass dieses Geschichte-Sammeln vor Ort jedoch im Falle mancher »Sachen« schwierig, ja fast unmöglich war, erfuhr Boas bei seiner ersten Feldforschung selbst. Das Wissen über die Bedeutung bestimmter Kunsterzeugnisse war keineswegs allgemein und nicht immer von den sogenannten indigenen Informanten zu erhalten. Oftmals war es an einen hohen sozialen Rang und ein damit verbundenes Eigentumsrecht geknüpft.<sup>28</sup> Doch breit gesammelt und beschrieben werden konnten und sollten Alltags- und Arbeitsgegenstände.<sup>29</sup> Dies stand im Einklang mit dem Ansatz der sogenannten *Salvage Anthropology*, die so viel wie möglich von den materiellen Erzeugnissen einer fremden Kultur vor ihrem Kontakt mit der zerstörerischen »weißen Zivilisation« retten wollte. Ein umfassendes Sammeln war zudem ein zwingendes Gebot, da fremde Kulturen als singuläre Einheiten (*wholes*) galten, in die sich die verschiedenen kulturellen Einzelphänomene integrierten. Dieser neue Aspekt wurde besonders von Boas betont. Der Historiker Glenn Penny hat in seinem Buch *Objects of Culture* dargelegt, dass das ethnologische Sammeln trotzdem weiterhin von der Faszination für das Außergewöhnliche, das Absonderliche, das

25 H. Glenn Penny: *Objects of Culture. Ethnology and Ethnographic Museums in Imperial Germany*, Chapel Hill/London 2002, 84 ff.

26 Über F. v. Luschans Ansatz und Arbeit Anja Laukötter: *Von der »Kultur« zur »Rasse« – vom Objekt zum Körper. Völkerkundemuseen und ihre Wissenschaften zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld 2007; Peter Ruggendorfer/Hubert Szemethy (Hg.): *Felix von Luschan (1854–1924). Leben und Wirken eines Universalgelehrten*, Wien/Köln/Weimar 2009.

27 Boas an v. Luschan am 23.11.1886. In: *Nachlass Felix von Luschan, Briefwechsel mit Franz Boas*, Staatsbibliothek Berlin, Handschriftenabteilung.

28 Siehe Boas, *Primitive Art*, 280; Jacknis, *Object*, 193.

29 So schrieb z.B. Boas, nunmehriger Kurator am American Museum of Natural History, am 10.9.1896 an Luschan: »Ich plage mich hier mit der Aufstellung unserer ethnologischen Sammlungen ab, kann aber nicht viel anstellen [...]. Ich habe jetzt gerade das Material aus Neu-Britannien und Neu-Irland in die Schränke gestellt. Da stellt sich nun heraus, dass wir nichts als Masken, Schnitzereien und Ruder [...] haben. Also alles, was das eigentliche Leben des Volkes ausmacht: Kleidung, Schmuck, Geräth, Fischereigegegenstände u. s. w. fehlt. Es muss doch ein Haufen solches Zeug sich in Berlin herumtreiben. Wissen Sie nicht von einer Sammlung, die derartiges Material enthält und die billig zu kaufen wäre?« (in: *Nachlass Felix von Luschan*).

Alte, das Rare und das Ästhetische beeinflusst blieb.<sup>30</sup> Der spektakuläre Erfolg der ersten Sammlung von materieller Kultur der indianischen Ethnien entlang der Nordwestküste von Vancouver bis Alaska durch den Kapitän und Sammler Johan Adrian Jacobsen<sup>31</sup> in den Jahren 1881 bis 1883 – im Besitz des Berliner Völkerkundemuseums und von Boas als damaligem Mitarbeiter des Museums teilweise bearbeitet – beruhte primär auf der besonderen ästhetischen Qualität der Objekte im europäischen Blick, die sich vor allem aus der Ornamentierung beinahe aller Gegenstände ergab. Als Boas 1886 selbst zu Feldforschungen in diese Region aufbrach, untersuchte er die Verbreitung und Bedeutung von Ornamenten auf der Körperhaut, auf sakralen Objekten und auf Haushalts- und Arbeitsgegenständen bei den dortigen *Indian Nations*. Die *Decorative Art* der nordamerikanischen Nordwestküste stand dann auch im Mittelpunkt seiner Veröffentlichungen über »Primitive Kunst« zwischen 1890 und 1927.

Boas nahm damit an der transdisziplinären Debatte von europäischen und amerikanischen Anthropologen, Kunstwissenschaftlern und Prähistorikern über das Ornament teil, die im Rahmen des Primitivismus-Diskurses geführt wurde.<sup>32</sup> Das Ornament stand im Mittelpunkt dieser weltanschaulichen und epistemischen Grundsatzdebatte am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Es ging um nichts weniger als um die Erklärung des menschlichen Ursprungs und der Anfänge und Entwicklung der Menschheit zum Stand der westlichen Zivilisation, die sich vermeintlich analog zur Entwicklungsgeschichte eines einzelnen Menschen vollzogen. Gestritten wurde also um die Frage, ob sich Phylogenese und Ontogenese entsprachen.

Als »Leitfossil« für eine solche »biogenetische Betrachtung«<sup>33</sup> von geschichtlichem wie menschlichem Entwicklungsgang galt die Kunst. Die Ornamentik, die als quantitativ bedeutende Kunstform bei vorgeschichtlichen und außereuro-

30 Penny, *Objects*, 81.

31 Zu Jacobsen siehe Viola König: Adolf Bastian and the Sequel. Five Companions as Successors and Collectors for Berlin's Royal Museum of Ethnology. In: Manuela Fischer/Peter Bolz/Susan Kamel (Hg.): *Adolf Bastian and his Universal Archive of Humanity*, Hildesheim 2007, 134–136.

32 In ihrer Dissertation führt Elisabeth Wilson (*Das Ornament auf ethnologischer und prähistorischer Grundlage*. Ein Abschnitt aus den Anfängen der Kunst, Phil. Diss. Erfurt 1914) mehr als 139 einschlägige Literaturtitel an. Zum Primitivismusdiskurs Doris Kaufmann: »Primitivismus«. Zur Geschichte eines semantischen Feldes 1900–1930. In: Wolfgang Hardtwig (Hg.), *Ordnungen in der Krise. Zur politischen Kulturgeschichte Deutschlands 1900–1933*, München 2007, 425–448.

33 Wilson, *Ornament*, 4.

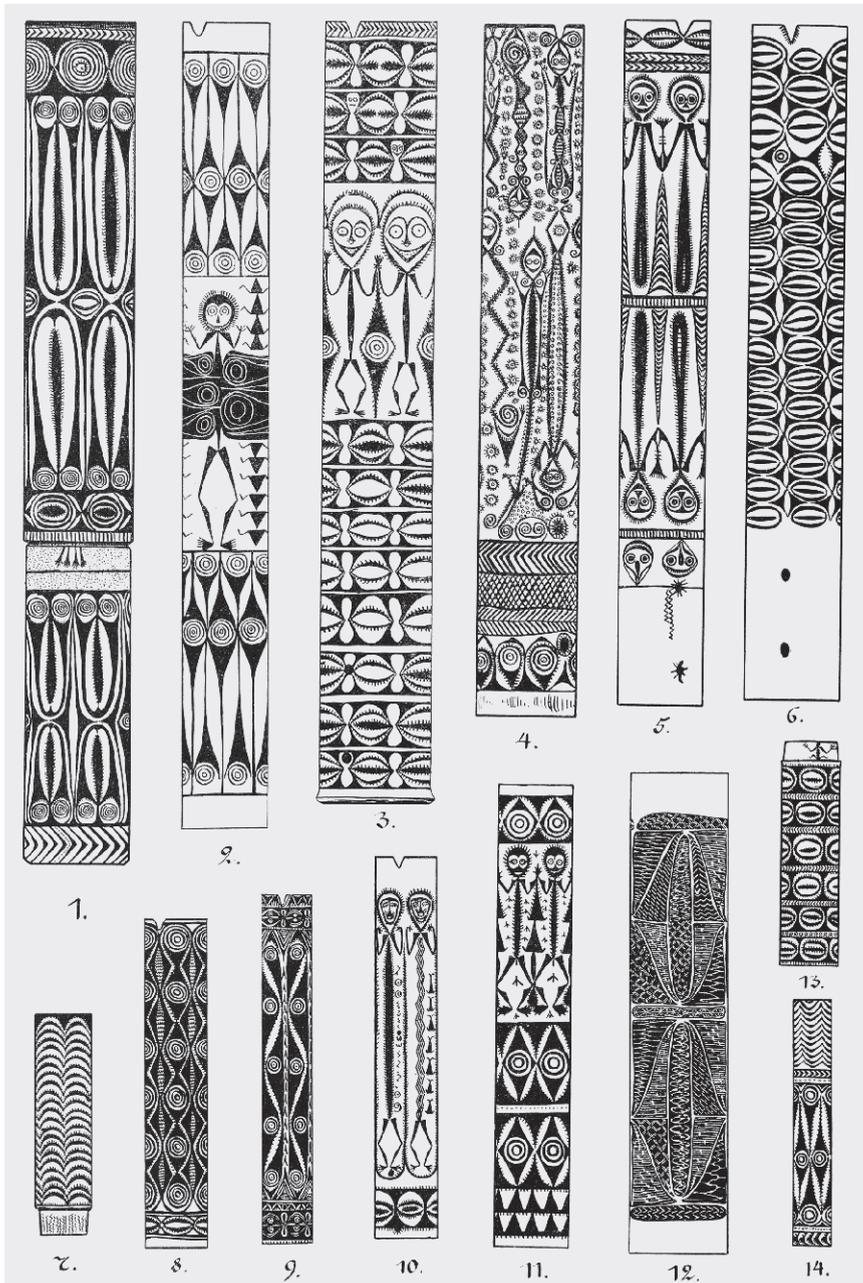


Abb. 1 Ornamente auf Nasenflöten vom Bismarck-Archipel, Papua-Neuguinea

päischen Völkern gefunden und dokumentiert wurde<sup>34</sup> (Abb. 1), hielt man für den »Schlüssel für das geistige Leben der Naturvölker«.<sup>35</sup>

Ein Bündel von Fragen wurde aufgeworfen. War das Ornament als nicht-naturalistische Kunstäußerung ein Zeichen mangelhaften künstlerischen Vermögens, gar eine Verflachungs- oder Verfallserscheinung? Konnte primitive Ornamentik überhaupt als Kunst gelten, war sie eine »uranfängliche« Kunstform? Oder stellte sie allenfalls eine Zwischenstufe dar, da Ornamente – so wurde in der Nachfolge des Architekten und Kunsttheoretikers Gottfried Semper argumentiert – ohne künstlerische Absicht zustande kamen und allein die vom Trägermaterial vorgegebenen Muster reproduzierten, also der Beschaffenheit des Rohstoffs und des Werkzeugs wie den Bedingungen des Gebrauchszwecks Rechnung trugen?<sup>36</sup> Gab es eine Höherentwicklung der Ornamentformen im Verlauf der Geschichte von der Prähistorie bis zu den zeitgenössischen sogenannten Naturvölkern – analog zur Entwicklung eines europäischen Kindes, das mit steigendem Lebensalter differenziertere formale Ausdrucksmöglichkeiten erlangte? Oder hatte auf einer bestimmten gesellschaftlichen Stufenleiter die Entwicklung eines »Naturvolkes« ein Ende, weil die geistigen Fähigkeiten seiner Angehörigen – die *mentalité primitive* (Lévy-Bruhl), die auch gelegentlich auf eine beschränkte Hirnkapazität zurückgeführt wurde – kein weiteres Fortschreiten mehr erlaubte? Diese Fragestellungen entstammten einer evolutions-theoretischen Betrachtungsweise,<sup>37</sup> in die sich auf deutscher Seite unter anderen Beiträge des Psychologen Wilhelm Wundt, des Historikers Karl Lamprecht und des Anthropologen Theodor Koch-Grünberg einfügten.<sup>38</sup>

34 Ein Beispiel ist der umfangreiche Tafelanhang mit Ornamentreihen bei Felix von Luschan: Beiträge zur Völkerkunde der deutschen Schutzgebiete, Berlin 1897.

35 Ebd., 10.

36 Gottfried Semper: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, München 2 1878 (zuerst 1861–63).

37 So z.B. Haddon, Evolution; Henry Balfour: The Evolution of Decorative Art: An Essay upon its Origin and Development as Illustrated by the Art of Modern Races of Mankind, London 1893; Hjalmar Stolpe: Entwicklungserscheinungen in der Ornamentik der Naturvölker. In: Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft Wien 22, 1892, 19–62.

38 Wilhelm Wundt: Völkerpsychologie, Bd. 3: Die Kunst, Leipzig 3 1919; Karl Lamprecht: Fragen moderner Kunst. In: Neue deutsche Rundschau 12, 1901, 734–741; Theodor Koch-Grünberg: Anfänge der Kunst im Urwald, Berlin 1904; in seinem lateinamerikanischen Expeditionsbuch auch Karl von den Steinen: Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiiliens. Reiseschilderungen und Ergebnisse der Zweiten Schingú-Expedition 1887–1888, Berlin 1894, 243–294; Karl Weule: Die Eidechse als Ornament in Afrika. In: Festschrift für Adolf Bastian, Berlin 1896, 169–194; Leo Frobenius: Die Kunst der Naturvölker. In: Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte 40, 1895, 329–340; Heinrich Schurtz: Urgeschichte der Kultur, Leipzig/Wien 1900, 492–552; Max

Es gab dazu jedoch auch dezidierte Gegenpositionen. Ihre wichtigste Stimme war der Wiener Kunsthistoriker Alois Riegl. Er veröffentlichte 1890 eine Miszelle über die neuseeländische Ornamentik, um dann 1893 ausführlich in seinem Buch *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* das Ornament als vollständig anerkanntes Kunstwerk zu untersuchen.<sup>39</sup> Riegl ging von einem in allen Völkern und zu allen Zeiten verbreiteten »Kunstwollen« aus, d.h. von einem »immanenten künstlerischen Trieb, der im Menschen rege und nach Durchbruch ringend vorhanden« sei.<sup>40</sup> Eine Entsprechung von hoher »sittlicher Kulturstufe« und künstlerischem Rang wies er unter Hinweis auf die bedeutende paläolithische Kunst, die Höhlenmalerei der »Halbkannibalen Aquitaniens« zurück.<sup>41</sup>

Einem solchen kunsthistorisch begründeten Kulturrelativismus schloss sich Anfang des 20. Jahrhunderts auch ein deutscher Südseereisender an. Zwischen 1904 und 1906 hatte Emil Stephan ethnographische Studien und Sammlungen<sup>42</sup> im Bismarck-Archipel betrieben, während er als Schiffsarzt auf einem kaiserlichen Marinedampfer arbeitete, dessen Mannschaft die Aufgabe hatte, Küstenvermessungen der deutschen Kolonialgebiete Neu-Guineas vorzunehmen.<sup>43</sup> Die

---

Verworn: *Die Anfänge der Kunst*, Jena 1909; Konrad T. Preuß: *Die geistige Kultur der Naturvölker*, Leipzig/Berlin 1914; Martin Heydrich: *Afrikanische Ornamentik. Beiträge zur Erforschung der primitiven Ornamentik und zur Geschichte der Forschung*, Leiden 1914.

39 Alois Riegl: *Das neuseeländische Ornament*. In: *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien* 20, 1890, 84–87; Alois Riegl: *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin <sup>2</sup>1923.

40 Riegl, *Stilfragen*, 20.

41 Ebd., 19. Für einen knappen Überblick siehe Frank-Lothar Kroll: *Ornamenttheorien im Zeitalter des Historismus*. In: Isabelle Frank/Freia Hartung (Hg.): *Die Rhetorik des Ornaments*, München 2001, 163–175; sowie Ernst H. Gombrich: *Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens*, Stuttgart 1982.

42 Sie befinden sich im Ethnologischen Museum in Berlin.

43 Zum kolonialen Hintergrund von Stephans Südseeforschung Andrew Zimmerman: *Anthropology and Antihumanism in Imperial Germany*, Chicago/London 2001, 221–238. 1907 wurde Stephan Leiter der Deutschen Marine-Expedition, die im Auftrag des Berliner Museums für Völkerkunde – finanziert vom Kaiserlichen Marineamt und Preußischen Kultusministerium – ausgewählte Gebiete Neuirlands erforschen und dort sammeln sollte. Er starb im Mai 1908 auf Neuirland, sein Nachfolger Augustin Krämer führte die Expedition durch; siehe Anette Schade: *Fragen, Sammeln, Fotografieren. Die Deutsche Marine-Expedition nach Neuirland (1907–1909)*. In: *Expeditionen in die Südsee. Begleitbuch zur Ausstellung und Geschichte der Südsee-Sammlung des Ethnologischen Museums*, hg. v. Markus Schindlbeck, Berlin 2007, 91–118; Markus Schindlbeck: *Deutsche wissenschaftliche Expeditionen und Forschungen in der Südsee bis 1914*. In: Hermann Joseph Hiery (Hg.): *Die Deutsche Südsee, 1884–1914. Ein Handbuch*, Paderborn 2001, 132–155; Rainer Buschmann: *Anthropology's Global Histories. The Ethnographic Frontier in German New Guinea, 1870–1935*, Honolulu 2009.

Ergebnisse seiner Forschungen, die er in die laufende kunstgeschichtliche und anthropologische Ornamentdiskussion einband, veröffentlichte Stephan in seinem Buch *Südseekunst*.<sup>44</sup> Nachdrücklich forderte der Autor eine neue ästhetische Begriffsbildung. Sein Buch fand sofort Eingang in die deutsche und amerikanische Debatte über »Primitive Kunst«, stieß jedoch nicht auf einhellige Zustimmung.<sup>45</sup> Das war nicht erstaunlich, übte Stephan doch grundsätzliche Kritik an »unsere[r] ›Bildung«, die uns daran hindert, die sicher vorhandene Schönheit und den ästhetischen Gehalt der [Südsee-]Kunst zu verstehen.«<sup>46</sup> Die westlichen Betrachter – so Stephan – seien in den herrschenden ästhetischen Wertmaßstäben, selbst Produkt europäischer Geschichte, befangen. Er resümierte:

Man sollte überhaupt nicht mehr von der »Ornamentik der Primitiven«, sondern schlechtweg von der »Kunst der Primitiven« sprechen, weil die technischen Ausdrücke unsrer Ästhetik bei ihrer Anwendung auf die Kunst der sogenannten Naturvölker eine falsche Auffassung geradezu herausfordern, wie dies eingehend begründet worden ist.<sup>47</sup>

Stephan lieferte eine »richtige Auffassung« in systematischer Form nicht. In seiner Auseinandersetzung mit dem evolutionistischen kunstgeschichtlichen Ansatz versuchte er vielmehr, ihn – modern ausgedrückt – zu dekonstruieren. Er konzentrierte sich auf einige der evolutionistischen Hauptannahmen wie das mangelnde Abstraktionsvermögen der Primitiven, die er zurückwies. Zur Unterstützung seiner Beweisführung griff der Mediziner Stephan auf ein Verfahren zurück, das bei der Ermittlung von ärztlichen Diagnosen üblich war, nämlich den Erzählungen der Patienten zuzuhören, d.h. in diesem Fall seinen beiden Hauptinformanten und melanesischen Künstlern, Selin und Pore. Zunächst ließ sich Stephan in Gesprächen und durch demonstrierendes Zeichnen auch auf

44 Emil Stephan: *Südseekunst. Beiträge zur Kunst des Bismarck-Archipels und zur Urgeschichte der Kunst überhaupt*, Berlin 1907. Er widmete sein Buch den »Manen Rembrandts«.

45 Kritisch z.B. Felix Speiser: Die Ornamentik von St. Cruz. In: *Archiv für Anthropologie* N. F. 13, 1915, 323–334. Eine andere Art von Kritik äußerte der Gouverneur des damaligen Deutsch-Neuguinea Albert Hahl. Er könne keinen kolonialen Nutzen in der Monographie entdecken und schrieb Stephan, dass er kein Interesse an den neuesten Kunsttheorien habe und beim Lesen der *Südseekunst* Mühe gehabt habe, wach zu bleiben. Hahls Brief v. 26.1.1908 ist zitiert bei Rainer Buschmann: *Colonizing Anthropology. Albert Hahl and the Ethnographic Frontier in German New Guinea*. In: H. Glenn Penny/Matti Bunzel (Hg.): *Worldly Provincialism. German Anthropology in the Age of Empire*, Ann Arbor 2003, 230–255, hier 247.

46 Stephan, *Südseekunst*, 125.

47 Ebd., 124.

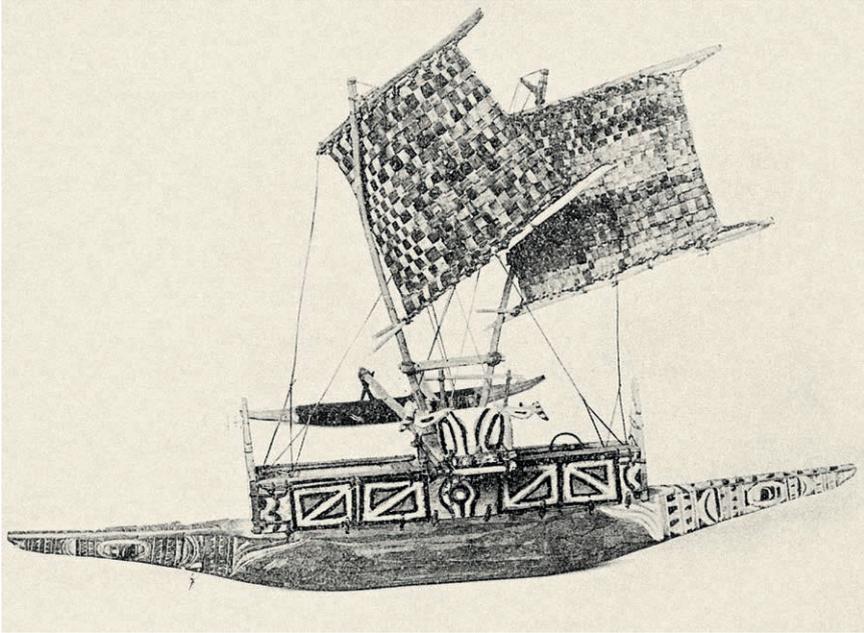


Abb. 2 Bootmodell, angefertigt von dem Siassi-Insulaner Aitogarre, Bismarck-Archipel

die für ihn hergestellten Bootmodelle über die Gestaltung von Ornamenten unterrichten (Abb. 2 u. 3).<sup>48</sup>

Nachdem er die lokale Sprache in Ansätzen gelernt hatte, sammelte er weitere Stimmen über die Bedeutung der verschiedenen Ornamente, die er auf dem Bismarck-Archipel vorfand.

Statt »Sammeln« sollte »Beobachten« das Lösungswort werden, und einige Hefte voll sorgfältiger Aufzeichnungen sind ein viel wertvolleres Reiseergebnis als große Kisten voll eilig zusammengerafften Gegenständen, die man in der Südsee mit einem äußerst treffenden Namen als Kuriositäten bezeichnet.<sup>49</sup>

<sup>48</sup> Vgl. Andrew Zimmerman: Selin, Pore, and Emil Stephan in the Bismarck Archipelago. A Fresh and Joyful Tale of the Origin of Fieldwork. In: *Pacific Arts*, 2000, H. 2 1/22, 69–84.

<sup>49</sup> Stephan, *Südseekunst*, 132.



Abb. 3 Ornamentierungen auf Bootsmodellen vom Bismarck-Archipel

Stephans Vorgehensweise ähnelt derjenigen Boas'. Boas ging es vor jeglicher Klassifikation und Theoriebildung zunächst darum, möglichst viele Informationen über ein kulturelles Phänomen zu sammeln. In seiner kritischen Auseinandersetzung mit dem evolutionistischen Sammlungskonzept des American Museum of Natural History im Jahr 1887 führte Boas nicht zufällig die Kunst als Beispiel für seinen neuen Ansatz an:

The art and characteristic style of a people can be understood only by studying its production as a whole. In the collections of the national museum the marked character of the North-west American tribes is almost lost, because the objects are scattered in different parts of the building, and are exhibited among those from other tribes.<sup>50</sup>

Gegen eine Klassifikation und eine hierarchische Anordnung von Objekten nach dem Stand ihrer Technik – seit der Arbeit Gottfried Sempers *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* von 1861–1863 ein gebräuchliches und Boas bekanntes Ordnungsprinzip – monierte der amerikanische Anthropologe weiter:

The rattle for instance is not merely the outcome of the idea of making noise, and of the technical methods applied to reach this end: it is, besides this, the outcome of religious conceptions, as any noise may be applied to invoke or drive away spirits, or may be the outcome of the pleasure children have in noise of any kind; and its form may be characteristic of the art of people.<sup>51</sup>

Das entnervte Resümee einer Leipziger Kunsthistorikerin in ihrer Dissertation über das Ornament aus dem Jahr 1914, dass Boas »am Ende seiner Untersuchungen keine Ergebnisse erhält, sondern sich mit gewissen methodischen Positionen negativen Charakters begnügt«,<sup>52</sup> ist durchaus unzutreffend. Ihr Urteil benennt jedoch im Kern Boas vordringliches Erkenntnisinteresse an einer Kritik und methodischen Zurückweisung der Evolutionstheorie, das seinen Untersuchungen der »Primitiven Kunst« zu Grunde lag. Ausgehend von zwei großen Prämissen – »der fundamentalen Gleichheit von geistigen Prozessen bei allen Rassen und in allen kulturellen Formationen und der Geschichtlichkeit jedes

50 Franz Boas: The Principles of Ethnological Classification (1887). In: George W. Stocking (Hg.): A Franz Boas Reader. The Shaping of American Anthropology, 1883–1911, Chicago/London 1974, 61–67, hier 62.

51 Ebd., 65.

52 Wilson, Ornament, 71.