

Die Ornamente des Ikat-Gewebe von Sumba

Autor(en): **Steinmann, Alfred**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Mitteilungen der Schweizerischen Gesellschaft der Freunde Ostasiatischer Kultur**

Band (Jahr): **2 (1940)**

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-145050>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Ornamente der Ikat-Gewebe von Sumba

Von Alfred Steinmann

Zu den dekorativsten Erzeugnissen indonesischer Ikatkunst gehören unzweifelhaft die, durch die außerordentliche Farbwirkung ihrer Musterung sich auszeichnenden Gewebe von Sumba, Flores, Timor und einiger Nachbarinseln. Dies gilt in erster Linie für die auffallenden Textilerzeugnisse der Insel *Sumba*, die, von den Forschern früher gänzlich übersehen, heute unter den indonesischen Geweben einen hervorragenden Platz beanspruchen.

Diese eigenartige Ikatkunst kommt nur in einem kleinen und relativ eng begrenzten Teil der Insel vor, nämlich längs der Küstengebiete von Ost- und Mittelsumba, während sich im westlichen Teil, speziell im Gebiet von Kodi, eine, hinsichtlich der Motive, ihrer Anordnung sowie der Farbgebung ganz selbstständige Ikatmusterung entwickelt hat, deren abweichender Charakter sich unter anderem im Fehlen der Farbenfreudigkeit und des Formenreichtums der Musterung äußert. Wann die Ikattechnik auf Sumba eigentlich eingeführt worden ist, läßt sich leider nicht feststellen. Im Innern des Landes scheint sie völlig zu fehlen¹⁾. Eine primitivere Art der Musterung, bzw. Verzierung von Geweben durch Aufnähen von kleinen Muscheln und Glasperlen wird vom ersten Kontrolleur von Sumba, Roos, aus dem Jahre 1872 erwähnt²⁾. Auf diese Weise wurden damals nicht nur Kleidungsstücke, vor allem Lendentücher für Frauen, sondern auch kleine, aus schwarzem oder roten Kattun bestehende, am einen Ende

¹⁾ Nach *W. O. J. Nieuwenkamp*. Soemba-weefsels (Tijdschr. Kon. Aardrijksk. Genootsch., deel 37, 1920, p. 376) ist bereits nach zwei Gehstunden landeinwärts keine Spur von Ikat-Verfertigung zu finden.

²⁾ *S. Roos*. Bijdrage tot de kennis van taal-, land en volk op het eiland Soemba. (Verhandelingen Bat. Genootschap, XXXVI, 1872.)

mit einem 30-40 cm breiten, schweren Streifen von Muscheln und Perlen versehene Lappen verziert, die zur Aussteuer einer Braut gehörten und als Untersätze für die Körbe mit dem Brautschatz Verwendung fanden. Die Verzierung bestand meist aus Rautenmotiven, seltener aus Menschen- und Tierornamenten. Ein Lendentuch für Frauen (lau) mit derartigen aufgenähten Menschendarstellungen, die nur durch Prinzessinnen und ihre Sklavinnen getragen werden durften, entsprach damals im Wert etwa einem nicht zu teuren Pferd³⁾. Als Beispiel einer solchen Verzierungstechnik sei nach Fig. 1a verwiesen. Das Bestehen einer Ikatechnik wird von Roos nicht besonders erwähnt, dagegen sollen die aus schwarzgefärbtem, dickem und grobem Kattun bestehenden Frauensarongs oft mit Figuren durchwoben sein. Solche alten, meist schmalen und oft bis 3 Meter langen Tücher, auf denen die Figuren mit weißem Garn auf dunkelm Untergrund eingewoben wurden, sind auf Fig. 4a und 4c abgebildet⁴⁾. Hier ist das Ornament also eingewoben, während bei den Ikatgeweben die Musterung schon vor dem Weben durch das Abbindverfahren der Kettfäden erzielt wird. Auf gewissen Frauensarongs kommen nach Nieuwenkamp⁵⁾ sogar beide Arten der Musterung, nämlich sowohl das Einweben wie das Ikat von Mustern, zusammen vor.

Wir finden nun dieselben Motive, die in Primitivtechnik mittels Müschelchen und Glasperlen aufgenäht wurden, in farbiger Musterung auf den Ikattüchern wieder, wobei genau die gleichen Menschenfiguren und kombinierten Tiermotive vorkommen. Die Erstgenannten haben also zweifellos als Vorläufer und Vorgänger für einen Teil der Orna-

³⁾ S. Roos, l. c. p. 13. Die Perlen wurden ehemals, wie K. W. Dammerman: Een tocht naar Soemba. (Natuurk. Tijdschr. v. N. I. 1929, p. 50/51) berichtet, in der Portugiesenzeit auf Sumba gegen Pferde eingetauscht.

⁴⁾ Solche Tücher mit eingewebtem Muster sind bei W. O. J. Nieuwenkamp: Eenige voorbeelden van het ornament op de weefsels van Soemba. (Ned. Indië oud en Nieuw, 11. jaarg. afl. 9, 1927, p. 262-266) mehrfach abgebildet worden.

⁵⁾ W. O. J. Nieuwenkamp. Soemba-weefsels. (Tijdschr. Kon. Ned. Aardrijksk.-Gen. 37, 1920, p. 374-378.)

mente der Ikatgewebe gedient, auf die sie übertragen worden sind. Die Ikattücher bestehen aus zwei aneinandergenähten Streifen von durchschnittlich zirka $2\frac{1}{4}$ m Länge und zirka $1\frac{1}{4}$ m Breite. Man unterscheidet dabei Tücher, die durch Männer getragen werden (hinggi) und solche für die Frauen (lau). Von diesen Ikatgeweben dienen heutzutage die gewöhnlichen Exemplare als Kleidungsstücke (sie werden als Schulter- und Lendentücher, sogenannte "hinggi paduku" und „hinggi paborung" gebraucht) für den täglichen Gebrauch, während die schöneren und breiteren Stücke ausschließlich als Leichentücher verwendet werden, in denen die Toten eingewickelt zu Grabe getragen werden⁶⁾. Die Musterung zeigt in ihrer Anordnung eine Folge von verschiedenen, schmälere und breitere Querstreifen, die vom breitesten, oft fast die Hälfte des ganzen Tuches einnehmenden Mittelstreifen aus nach beiden Enden zu in gleicher Anordnung wiederkehren. Die Musterung des Mittelstreifens besteht in der Regel aus dem Rautenmotiv in verschiedenen Abwandlungen, und überhaupt aus geometrischen Ornamenten, zu denen wir auch das Kreuzmotiv rechnen, während die schmalen Streifen meist einen roten Hintergrund haben und eine Verzierung von Menschen- und Tierfiguren aufweisen. In Ostsumba war das Verfertigen, d. h. das Knüpfen der Muster durch Umwinden der Kettfäden, also das eigentliche Ikat, das ausschließliche Vorrecht adliger Frauen und Mädchen, während man das Färben und Weben den Sklavinnen überließ⁷⁾. Während diese Gewebe heute Allgemeingut der Bevölkerung von Sumba geworden sind, war nach Angabe des Missionars Wielenga⁸⁾ aus dem Jahre 1925 noch vor 20 Jahren (also um 1900 herum) das Tragen solcher ornamentierter Tücher nur den Begüterten erlaubt, die ab und zu Stücke ihren Untergebenen schenkten,

⁶⁾ nach *Nieuwenkamp*. Soemba-weefsels, 1920 sind die Totentücher fast 2 M. breit.

⁷⁾ *De Roo van Alderwerelt*. Soemba. (Tijdschr. Bat. Gen. XXXIII, 1890, p. 594); *H. Hangelbroek*. Soemba, land en volk, 1910, p. 66 u. A.

⁸⁾ *D. K. Wielenga*. Soembaneesche weefsels. (Tentoonstelling 24. Jan. - 1. Febr. 1925 v/h Kon. Bat. Gen. v. Kunsten en Wetenschappen te Batavia, Catalogus, p. 14.)

um sie bei festlichen Gelegenheiten zu tragen. Hier, wie auf der Insel Rote war das Tragen bestimmter Motive ausschließlich dem Adel, den Fürsten und ihren Familien vorbehalten. Auf Sumba waren es die Gewebe mit Darstellungen von Menschenfiguren, und zwar nach Loebèr⁹⁾ speziell diejenigen mit Reihen stilisierter, männlicher Gestalten, welche die Hände emporheben¹⁰⁾. Nach Wielenga und Nieuwenkamp soll es sich dabei um Darstellungen von Kindern handeln; (Fig. 4 b, c) dagegen will Loebèr in diesen Menschenfiguren mit emporgestreckten Händen eher Sklaven oder Diener erblicken, deren barhäuptige, fast demütige Haltung tatsächlich in auffallendem Gegensatz steht zu jenen Männergestalten mit herabhängenden Armen, ihrer selbstbewußten Haltung und ihren reichverzierten, breitrandigen Kopfbedeckungen¹¹⁾, auf denen übrigens oft das Motiv des Baumes mit den beiden, ihn flankierenden Vögeln auftritt –, die man nur noch auf einigen älteren Sumbatüchern findet (Fig. 4a). Es ist dies eine ähnliche Adorantenstellung, wie wir sie unter anderem von den Darstellungen menschlicher Gestalten mit erhobenen Händen aus den Schiffen schwedischer Felsbilder her kennen. – Nicht nur war das Tragen dieser Motive ausschließlich den sumbanesischen Fürsten und Häuptlingen samt ihren Angehörigen vorbehalten, sondern jede Familie besaß sogar ihr eigenes Motiv, das von der Mutter auf die Tochter durch Generationen hindurch vererbt wurde¹²⁾, sodaß man an dem betreffenden Tuch sofort erkennen konnte, wem es gehörte und woher es stammte. Die Verwendung persönlicher Motive ist aber inzwischen nach und nach verschwunden, doch kann man heute noch vielfach, entweder aus der Anordnung der Ornamentstreifen und aus der Wahl und Kombi-

⁹⁾ J. A. Loebèr. *Het weven in Nederlandsch Indië*. (Bull. Kol. Inst. te Haarlem. No. 29, 1903, p. 51.)

¹⁰⁾ Weibliche Figuren kommen höchst selten vor; so hat z. B. Nieuwenkamp nur ein einziges Mal ein Sumbatuch mit Frauendarstellungen gesehen.

¹¹⁾ Ähnliche Kopfbedeckungen findet man heute noch bei Sumbanesen (siehe K. W. Dammerman, l. c., pl. 7. unten: Typen aus Palla (Westsumba).

¹²⁾ Wielenga, l. c. p. 17.

nation der verwendeten Farben bestimmen, aus welchem Teil der Insel ein Tuch stammt. Während im allgemeinen bei den Tüchern von Ostsumba die roten und rotbraunen Töne vorherrschen, weisen die blau und weiß gemusterten Gewebe nach der Gegend des Fürsten von Melolo, die orangegelb und schwarz gefärbten nach Way-djelu an der Südküste und diejenigen mit vorwiegend in der Längsrichtung verlaufenden Ornamentstreifen nach Kodi in Westsumba¹³).

Bei der Bewertung des Ursprungs und der Bedeutung des Ornamentschatzes auf diesen Tüchern muß man sich von vornherein darüber klar sein, daß er jedenfalls *nicht einheitlichen Ursprungs* ist, sondern daß sich hier zahlreiche Elemente ganz verschiedener Herkunft und Provenienz treffen und vermischen. Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, die mutmaßlich ältesten und bodenständigsten Motive herauszuschälen und zu trennen von den, auf fremde, von außen eingedrungene Einflüsse zurückzuführenden bzw. davon abzuleitenden Ornamenten, und für einige Motive die Quellen aufzuzeigen, von denen sie sich möglicherweise ableiten lassen. Da ja diese Ikatkunst ausschließlich in den Küstengebieten vorkommt, die durch ihren Verkehr einer Begegnung mit fremden Einflüssen besonders ausgesetzt sind, ist das Eindringen und die Einwirkung fremder Elemente auf diese Kunst ohne weiteres verständlich und naheliegend. Als Beispiel, wie die Bewohner eines bestimmten Gebietes die Kunstäußerungen einer anderen Gegend oft gerne nachahmen und übernehmen, hat de Visser¹⁴) die stilisierten Tierfiguren und rautenförmigen Muster eines Sarongs

¹³) Während im ganzen indonesischen Archipel bei den in Ikattechnik gemusterten Baumwolltüchern eine bestimmte Einteilung der Fläche vorherrscht, wobei die Motive meist in Längsstreifen angeordnet sind, die ihrerseits oft noch durch ebenfalls längslaufende Seitenstreifen gegeneinander abgegrenzt sind, zeigen die Tücher von Flores und Ostsumba eine andere, nämlich vorwiegend horizontale Aufteilung der Fläche durch Querstreifen. Dies dürfte eine spätere, jüngere Erscheinung sein, denn auch die älteren Stücke aus Ostsumba mit eingewebtem Muster weisen eine Orientierung der Ornamentstreifen in der Längsrichtung auf.

¹⁴) H. F. E. De Visser. Tentoonstelling der Oostindische weefselcollectie Van Kerckhoff. (Ned. Indië Oud en Nieuw, 1918/19, p. 17-32)

von Flores angeführt, die sich auf einem Sumba-Tuch wiederfinden und welche er einer Niederlassung von Bewohnern von Flores auf der benachbarten Insel Sumba zuschreibt. Abgesehen von solchen lokalen Übertragungen und Beeinflussungen gehen bestimmte, ältere Motive, wie das als „Patola“ bekannte, längliche Rauten-Ornament, auf ein vorderindisches Tjindé-Muster zurück und tragen neuere Motive, wie das Kreuzmuster mit gleichmäßigen Armen oder die, dem niederländischen Wappen entlehnten Löwenmuster deutlich den Stempel der portugiesischen Mission, bzw. der niederländischen Kolonisation.¹⁵⁾

Abgesehen von den Menschenfiguren und den Darstellungen der sogenannten Schädelbäume, an denen früher die Köpfe der getöteten Feinde, oder, besser gesagt, die bei der Kopfjagd erbeuteten Schädel-trophäen befestigt wurden, besteht das Hauptcharakteristikum der Sumba-Tücher in ihrer ausgeprägten *Tierornamentik*, das heißt in der vorwiegenden Darstellung verschiedener Tierfiguren. Daneben gibt es aber auch rein geometrische Motive und stilisierte Darstellungen von Schmuckgegenständen, im besonderen von Körperschmuck, die aber in Ostsumba gegenüber den Tier- und Menschendarstellungen ganz in den Hintergrund treten, dagegen in Westsumba (zusammen mit geometrischen Mustern) vorherrschend sind. – Unter den verschiedenen, auf den Sumba-Tüchern dargestellten Tierfiguren, deren wichtigste Formen nebenstehend abgebildet sind, finden sich Pferde, Büffel, Hirsche, Affen, Hunde, Fledermäuse, zahlreiche Vogelarten wie Enten, Hühner, Gänse, Störche, Reiher, Papageie, Pelikane und Flamingo's, ferner Eidechsen oder Krokodile, Schlangen, Schildkröten, Fische, Tausendfüßler, Skorpione, Krebse, Fluß- und Seegarneele, Seepferde, Tintenfische, Seesterne und selbst Käfer. Bei den meisten auf den Geweben abgebildeten Motiven aus dem Tier- und Pflanzenreich handelt es sich

¹⁵⁾ Das Löwenpaar des niederl. Wappens war auf dem goldenen und silbernen Knauf der Stöcke eingraviert, welche die Fürsten früher als Zeichen ihrer Würde von der Ostindischen Compagnie zum Geschenk erhielten. Von hier dürfte vielleicht die Übernahme dieses Motivs auf den Tüchern ihren Anfang genommen haben.

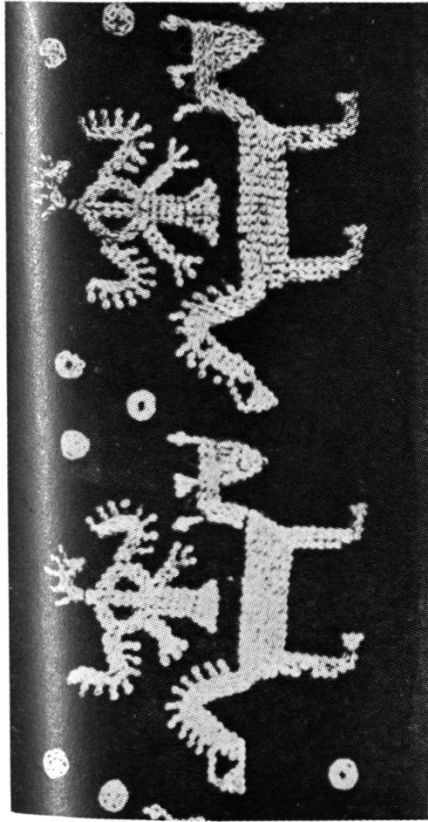


Fig. 1a

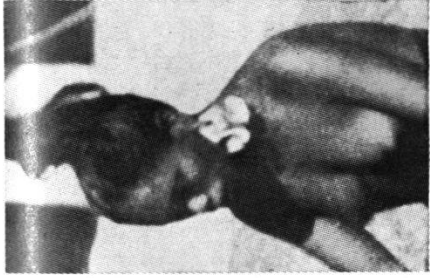


Fig. 3a

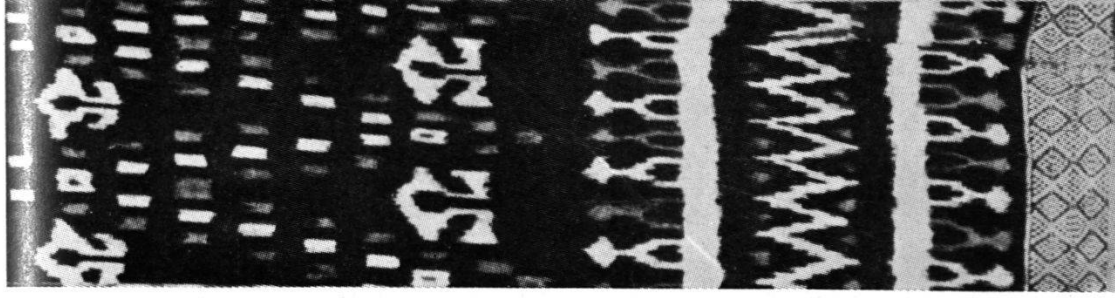


Fig. 3b

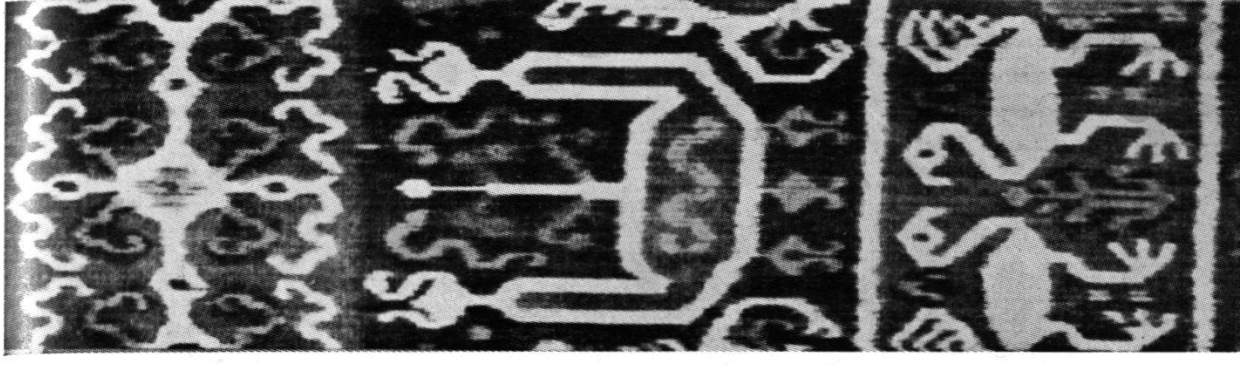


Fig. 3c

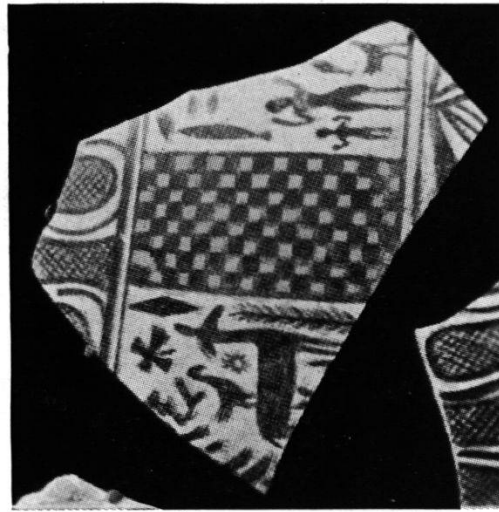


Fig. 1b

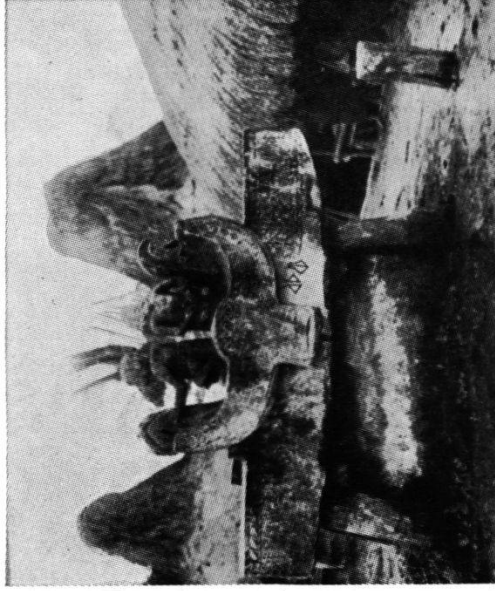
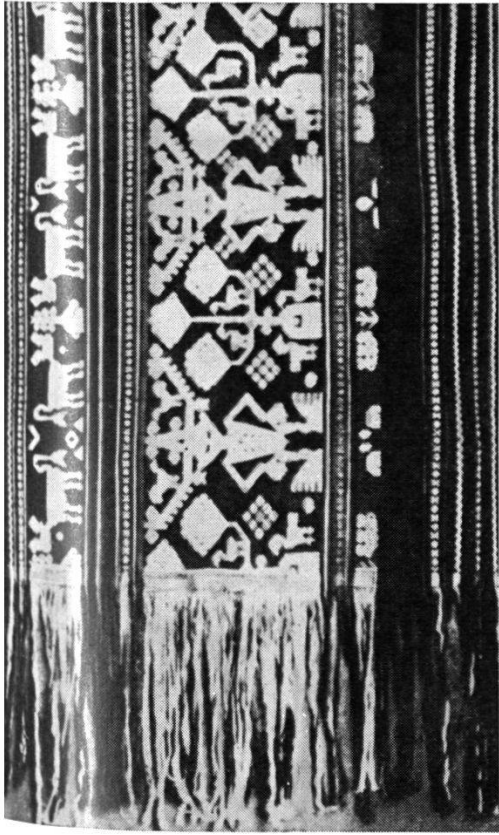


Fig. 2

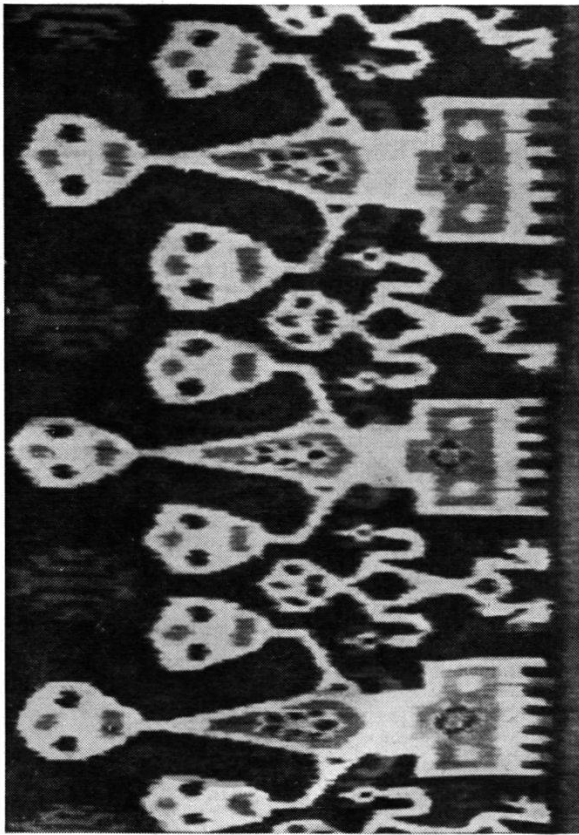
Fig. 1. Motiv des Vogels auf Vierfüßler. a. auf einem alten, mit Muscheln und Perlen verzierten „kiri mbola“, Sumba (n. Nieuwenkamp). b. auf einer Tonscherbe aus Harappa (Arch. Survey of India).

Fig. 2. Vorderseite eines Steingrabes mit Rinderkopfmotiv und Ohrgehänge, bei Wai Kabubak, Westsumba (nach Witkamp).

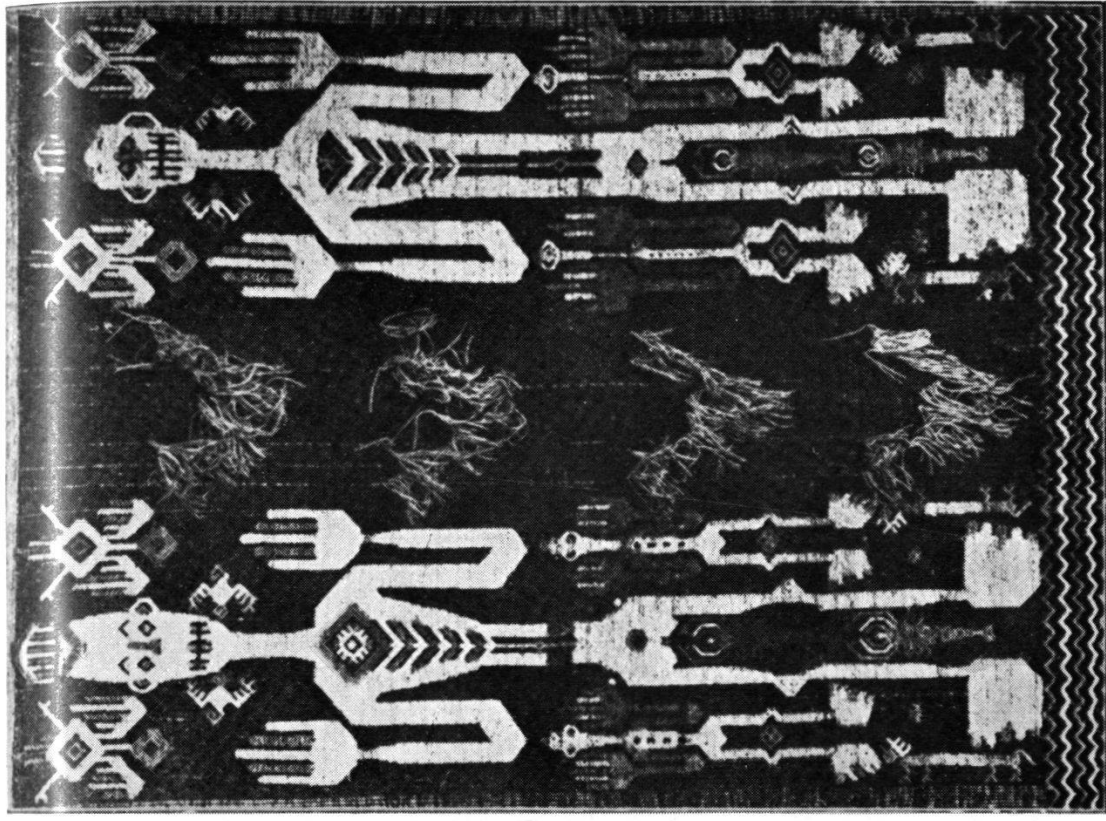
Fig. 3. Schmuckmotive auf Sumba: a. Sumbanesisin aus Laora (Westsumba) mit Ohrgehänge (mamuli) (nach Dammerman). b. Omega-förmiges Ohrgehänge-Motiv auf einem Tuch von Westsumba (nach Loeber). c. Stirnschmuck - Motiv, darunter 3 Ohrgehänge (nach Nieuwenkamp).



a.



b.



c.

Fig. 4. Sumbatücher mit Menschenfiguren

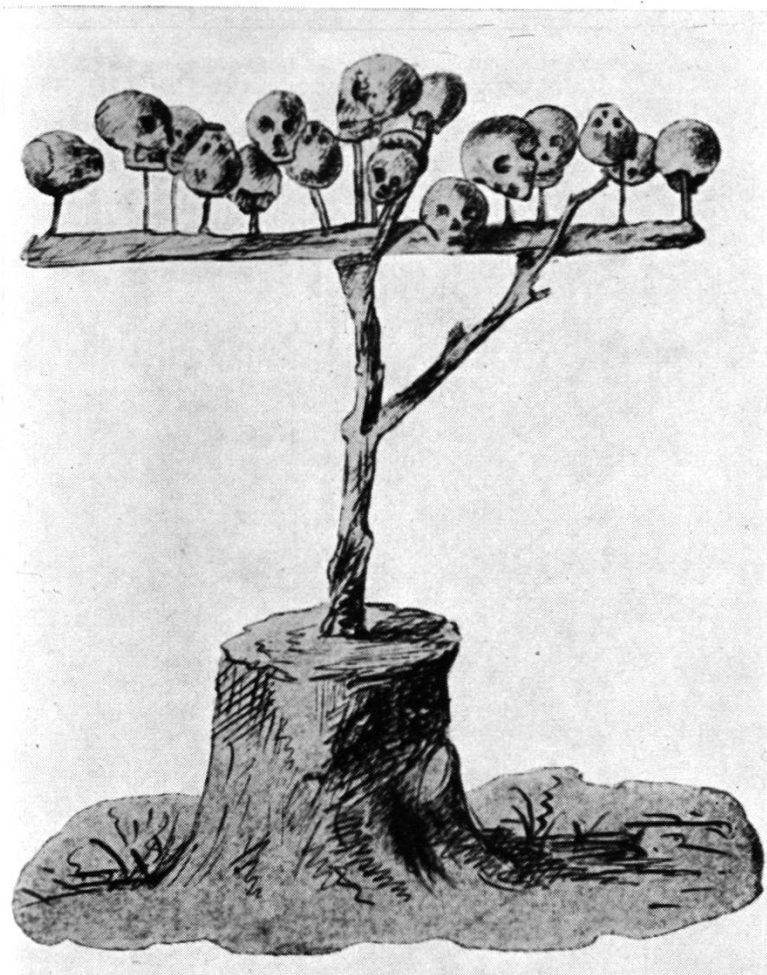
- a. mit herabhängenden Armen und reichverzierten Kopfbedeckungen; dazwischen der Lebensbaum mit zwei Vögeln. Musterung eingewebt, in weiß auf schwarzem Grund (nach Nieuwenkamp).
- b. mit erhobenen Händen; dazwischen große, dreiköpfige Schädelbäume. Musterung in Ikattedchnik, Ostsumba. (Sammlung A. Steinmann).
- c. Menschenfiguren mit erhobenen Händen auf einem alten, von der Tochter des Fürsten von Batu Kapedu in Westsumba gewobenen Tuh (Museum Artis, Amsterdam).



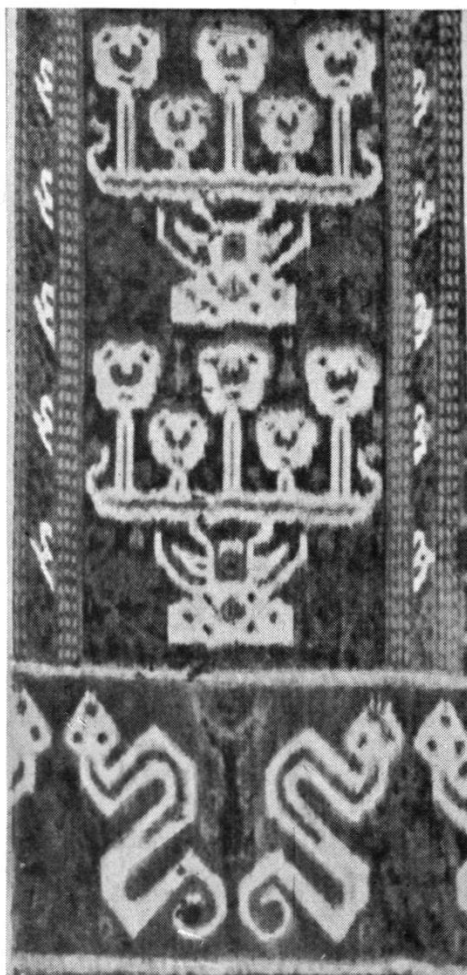
Fig. 5. Ikatgewebe von Sumba mit Tiermotiven. Vogel auf dem Rücken eines Hirsches, Krebse und Hähne (Sammlung Steinmann).



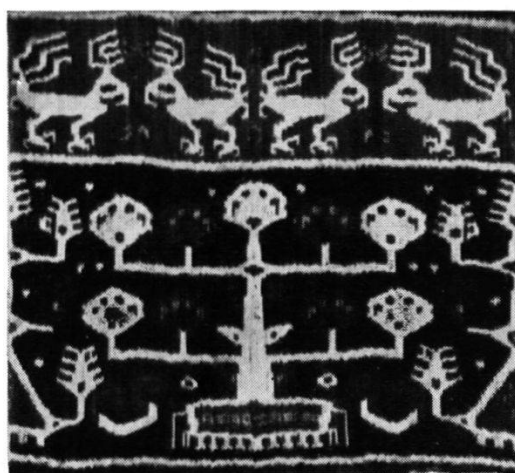
Fig. 6. Ikatgewebe aus Ostsumba. Breites Mittelfeld mit Patola- oder Rautenmotiv, unterhalb Hirsche und Schlangen (Sammlung Steinmann).



b.



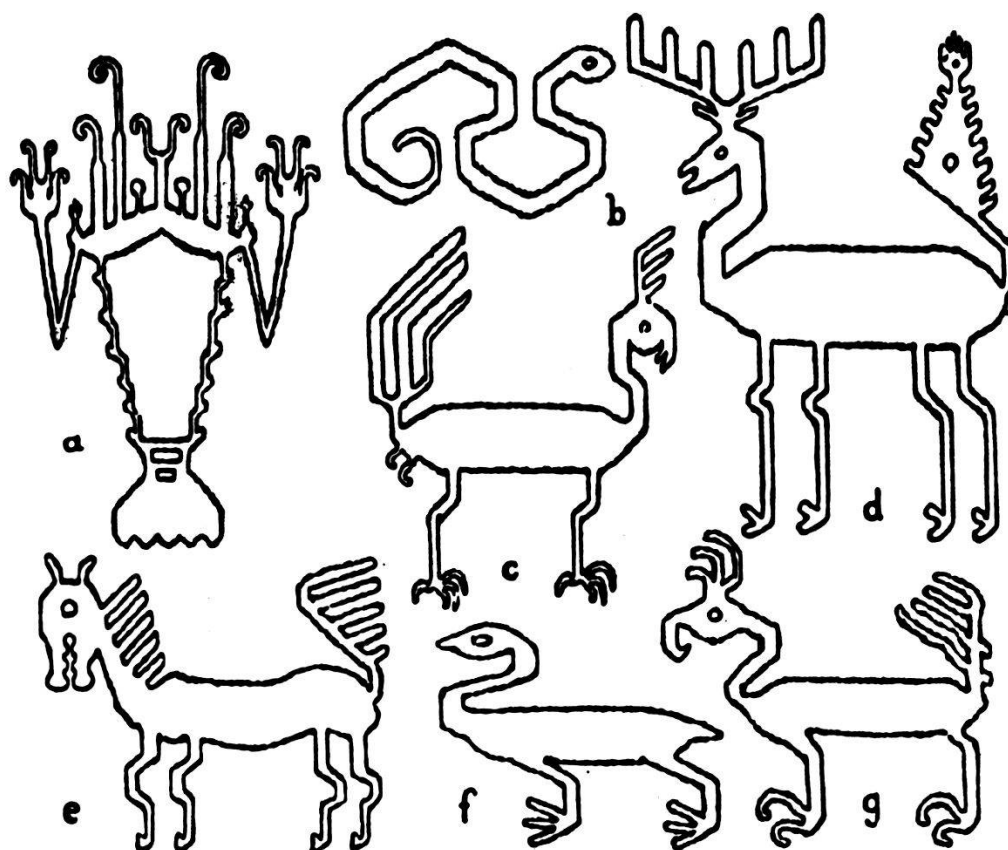
c.



a.

Fig. 7. Schädelbäume.

- a. Neunköpfiges Schädelbaum-Motiv mit Rindergehörn auf einem Ikattuch aus Waingapu, Zentralsumba (Sammlung A. Steinmann).
- b. Schädelbaum vor dem Haus des Fürsten von Rende, Ostsumba (nach Hangelbroek).
- c. Schädelbaum-Motiv mit Rindergehörn auf Sumbatuch, Ikat. (nach Nieuwenkamp).



Tiermotive auf den Ikat-Geweben von Sumba

- a. Krebs, b. Schlange, c. Hahn, d. Hirsch, e. Pferd, f. Ente, g. Papagei
(nach Dammerman)

um Tiere, die entweder als Reittiere oder als besondere Zeichen des Reichtums (Pferde, Büffel) oder als ersehntes Jagdwild (Hirsche, Affen, Vögel) bzw. als Nahrungsmittel (Hühner, Schildkröten, Fische, Seetiere, Krebse usw.) im täglichen Leben des Sumbanesischen eine Rolle spielen. Die Vorliebe für Tierfiguren will Wielenga darin sehen, daß jede Familie ihre heiligen Tiere besitzt, für welche ein Speiseverbot bestehen soll, und die sie als Inkarnationen ihrer verstorbenen Ahnen betrachtet¹⁶⁾. Ganz ähnliche Tierfiguren, wie sie auf den Tüchern vor-

¹⁶⁾ Wielenga, l. c. p. 17.

kommen, findet man als Tätowierung auf Armen, Beinen und Händen der Eingeborenen, und zwar im N.W. Teil von Sumba sowohl bei Männern wie bei Frauen¹⁷⁾, während das Tätowieren in Ostsumba weniger gebräuchlich ist und mir nur die diesbezügliche Angabe Dammerman's bekannt ist, der Tätowierungen von Fischen und Krebsen bei sumbanesischen Mädchen von Pajeti, in der Nähe von Wai-ngapu in Ostsumba feststellte¹⁸⁾. Vielleicht dürfen wir darin ein Fortleben von Resten ehemaliger, totemistischer Anschauungen erblicken, was umso bemerkenswerter ist, als uns Anzeichen von Totemismus auf den Nachbarinseln Flores und Timor durch die Beiträge von Arndt¹⁹⁾ und Cornelissen²⁰⁾ berichtet sind, die bis jetzt von Sumba gänzlich fehlten. Andererseits weist das Vorkommen solcher Tierfiguren (Büffelkopf, Pferde, Fische, Krebse und Krokodile, bzw. Eidechsen) als Verzierung der schweren Decksteine sumbanesischer Megalithgräber²¹⁾ auf ihre Beziehung zum Toten- und Ahnenkult und vielleicht zum Megalithentum hin, da auch das Hauptmotiv der megalithischen Kunst, der Rinderkopf, als Verzierungsmotiv auf den sumbanesischen Steinsetzungen anzutreffen ist (Fig. 2).

An Pflanzenmotiven kommt fast ausschließlich ein, ähnlich wie der Schädelbaum in stereotyper Weise mit meist drei Ästepaaren wieder-gegebener Baum auf den Geweben vor, den Wielenga als den, auf Sumba kultivierten Brotfrucht- oder Pinekarara-Baum bezeichnet und auf älteren Stücken als eingewebtes Muster eine Palmenart, die Nieu-

¹⁷⁾ *Hangelbroek*, l. c. p. 47 führt die Tätowierung eines Hahns auf dem Unterarm eines Fürsten an.

¹⁸⁾ *K. W. Dammerman*, l. c. p. 49.

¹⁹⁾ *Arndt*. Die Religion der Ngada (Flores). (Anthropos 1937.)

²⁰⁾ *Cornelissen*. Totemisme op Flores en Timor. (Ned. Indië Oud en Nieuw, 1928/29.)

²¹⁾ *Hangelbroek*, l. c. p. 25. — *Nieuwenkamp*. Een vijfdaagsche tocht naar het binnen land van Soemba. (Tijdschr. K. Ned. Aardrijksk. Gen. Deel 37, 1920, p. 503-513.)

wenkamp als Kokospalme anspricht²²⁾). Diese stets wiederkehrende Art der Darstellung von Bäumen, sei es als Lebensbaum, als Schädelbaum oder als Brotfruchtbaum wird oft als „Kandelabermotiv“ bezeichnet.

Überaus häufig ist auf den Sumba-Tüchern das Motiv eines Tieres vertreten, das auf seinem Rücken einen Vogel trägt. Dieses Muster ist dort sicher nicht einheimisch, doch auf fremde Einflüsse zurückzuführen. – Das kombinierte Motiv des Raubvogels auf dem Rücken eines Vierfüßlers ist uralte und sozusagen über die ganze Welt verbreitet. A. Leroi-Gourhan²³⁾ ordnet dieses Thema unter die Jagdmotive ein und führt als älteste Dokumente die Abbildungen eines Vogels auf dem Rücken eines Steinbocks an aus dem „Sumérien archaïque“ (l. c. *Fig. 223*). Eine der ältesten diesbezüglichen Darstellungen entdeckten wir auf der Abbildung einer Tonscherbe von Harappa im Indusgebiet aus der Mitte des dritten Jahrtausends vor Chr.,²⁴⁾ die eine, ihr Junges säugende Hindin darstellt, mit einem Vogel auf ihrem Rücken (*Fig. 1 b*). Bei den Sumerern und in der Kunst von Susa II und von Griechenland bilden Böcke, Widder, Hirsche, Büffel und Stiere in dieser Kombination den Bestand der dargestellten Vierfüßler; in China kommen Wildschwein und Elefant hinzu, letzterer übrigens auch bei den Arabern und in der byzantinischen Kunst, während in Europa und Zentralasien noch das Pferd hinzutritt. Leroi-Gourhan²⁵⁾ hat darauf hingewiesen, daß man die besten Beispiele auf skytho-sibirischen Bronzen findet und daß dieses Motiv die Grenzen der Kunst der Steppen-

²²⁾ *W. O. J. Nieuwenkamp*. Eenige voorbeelden van het ornament op de weefsels van Soemba. (Ned. Indië Oud en Nieuw. 11. jaarg. Jan. 1927, p. 260.)

²³⁾ *A. Leroi-Gourhan*. Documents actuels pour l'art comparé de l'Asie septentrionale. IV. Les thèmes alternants finnois dans l'ensemble eurasiatique. (R. A. A. XII. Déc. 1938, p. 151, 159.)

²⁴⁾ *Madho Sarup Vats*. Excavations at Harappa. (Annual Report of the Archaeological Survey of India, 1927/28, pl. XXXV; text. p. 84.)

²⁵⁾ *A. Leroi-Gourhan*. Le thème des deux chevaux dans la broderie finnoise. II. „L'oiseau sur le cheval“. (R. A. A. XI, Sept. 1937 No. III, p. 158.)

völker weit überschritten hat²⁶). Auch die ältesten Tierdarstellungen Kaukasiens aus der kupferzeitlichen Kubankultur, wie diejenigen der Silbergefäße aus dem Prunkgrabe des Nomadenfürsten von Maikop (3000–1800 v. Chr.) zeigen Raubvögel mit gebogenem Schnabel auf dem Rücken von Raubtieren (Löwen, Panther) sowie einen Vogel mit flachem Schnabel auf der Kruppe eines Hammels²⁷). Rostovtzeff²⁸) hat diese Darstellungen mit denen von heraldisch aussehenden Adlern über Löwen und Böcken einer griechischen Vase von Entenema verglichen. Übrigens bildet der, über andere Tiere triumphierende Adler ein sehr häufiges Motiv auf Siegelzylindern. K. von Spieß²⁹) weist in seiner Studie über die Behälter des Unsterblichkeitstrankes auf die Verbreitung solcher Tiergestalten aus vorgeschichtlicher Zeit, auf deren Hals oder Rücken kleine Vögel sitzen und auf die mythische Überlieferung, die ihnen zugrunde liegen soll. Meist sind es Pferde, die in diesem Zusammenhang auftreten; an ihre Stelle können auch Rind, Ziege und Schaf treten. Ich erwähne hier nur die Darstellung eines Rindes mit dem, auf seinem Rücken sitzenden Vogel auf einem spät-keltischen Schwert aus Mihovo (Krain) des 1. Jahrhunderts n. Chr.³⁰), dessen mythische Bedeutung als Rauschtrankbehälter (und des Vogels als Rauschtrankbringer) durch von Spieß aus der keltischen Überlie-

²⁶) *G. Borowka*. Scythian art. New York, 1928. (Skythisches Kunstgewerbe in *Bossert*, Geschichte der bildenden Kunst, 1928, I, p. 101).

²⁷) *F. Hancar*. Zum Problem des kaukasischen Tierstils. (W. B. K. K. A. IX, 1935, p. 4). *C. Hentze*. Mythes et symboles lunaires. Anvers 1932, p. 192, fig. 172, 173. Das Vasenbild von Maikop hat verschiedene Deutungen erfahren. *Hentze*, der jenen Darstellungen die symbolische Bedeutung von Weltbergen und Tierkreis-Tieren zuschreibt, sieht die Vögel über dem Rücken der Raubtiere als Fruchtbarkeits-symbole an.

²⁸) *Rostovtzeff*. *Iranians and Greeks in South Russia*, p. 23/24.

²⁹) *K. von Spieß*. Die Behälter des Unsterblichkeitstrankes. (Mitt. anthrop. Ges. Wien 44, 1914, p. 38 uff.)

³⁰) *Ed. Beninger*. Spätkeltisches Schwert aus Mihova (Krain). (W. B. K. K. A. IX, 1934).

ferung abgeleitet wird. Beninger³¹⁾ weist dann auch darauf, daß der auf dem Rücken eines Vierfüßlers, meist eines Pferdes sitzende Vogel auf griechischen Funden des geometrischen Stils recht häufig dargestellt wird und daß diese Szene auch in der Situlenkunst eingedrungen ist. Derartige Darstellungen sind nach Hoernes³²⁾ aus dem griechisch-archaischen Kulturkreise wohlbekannt; auf Tierfibeln aus der Hallstattzeit ist die Verbindung von Pferd und Vogelfigur sehr häufig, besonders aus der älteren Villanova-Periode Italiens, aus Ungarn, den Alpenländern usw., dann auch auf großen, viereckigen Fibelfußplatten aus Bötien, ferner auf der oft abgebildeten Situla von Watsch, bei der im mittleren Figurenstreifen anstelle des Pferdes ein Widder steht, auf dessen Rücken sich ein Vogel befindet³³⁾.

Bei den Sumba-Geweben findet sich das Motiv „Hahn auf einem Pferd“ auf einem alten, mit Muscheln und Glasperlen verzierten, roten Kattunlappen, einem sogenannten „kiri mbola“³⁴⁾, aufgenäht (Fig. 1 a), der als Untersatz für den Korb mit dem Brautschatz dient. Hähne

³¹⁾ A. Roes. *Greek geometric art, its symbolism and its origin*. London 1933. B. Schweitzer. (Gnomon, Berlin, 1934, p. 351).

³²⁾ M. Hoernes. *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa*. Wien, 1898, p. 480–482).

³³⁾ Das Motiv des Vogels auf dem Pferd, das vor allem im Baltikum, im Gebiete der karelischen Finnen in der modernen Stickerie häufig ist, hat im Laufe seiner Verbreitung alle möglichen Wandlungen durchgemacht, wobei in Europa und speziell in Deutschland und Griechenland vielfach der Hirsch an die Stelle des Pferdes getreten ist und statt eines Raubvogels meist ein Vogel mit Kamm und voluminösem Schwanz (Hahn, Pfau) dargestellt wird. Wir treffen das Motiv selbst in der spanisch-maurischen Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts an, wie dies ein Teller aus Valencia mit der Darstellung eines Stieres mit einem Stelzvogel auf dem Rücken zeigt. Die Bauernkunst Italiens (Umbriens) und Österreich-Ungarns bevorzugt auf bestickten Tüchern das Muster von Hirschen und Pferden mit Vögeln ober- und unterhalb derselben (siehe Ch. Holme. *Peasant art in Italy*. The Studio. 1913. – *Ders.* *Peasant art in Austria and Hungary*, ibidem. 1911. Über diese Motive auf sardinischen Teppichen siehe *Wegleitung 138 des Kunstgewerbemuseums Zürich*, 29. Mai – 10. Juli 1938, p. 3, 25.)

³⁴⁾ kiri = zuunterst; mbola = Korb.

auf den Rücken von Hirschen sind in der Musterung der Totentücher dort sehr häufig (Fig. 5, siehe *Abb. 14–16* bei Nieuwenkamp, 1927). Anstelle der Vögel treten vielfach Schlangen, manchmal gehörnte Exemplare (*Abb. 12, 13, 19* von Nieuwenkamp). Selbst das Umgekehrte, Vierfüßler auf dem Rücken eines Vogels trifft man an (*Abb. 21* bei Nieuwenkamp); die Abwandlung dieses Motivs kann soweit gehen, daß anstelle des Vierfüßlers ein großer Vogel tritt, ober- und unterhalb welchem sich je ein kleinerer Vogel befindet (*Abb. 16* oben und *20* bei Nieuwenkamp, Titelbild bei Loëber: *Indonesische Frauenkunst*, 1937).

Wenn wir auch die Wahrscheinlichkeit einer Übernahme der, aus anderen Gebieten bekannten, symbolhaften Darstellung des Vogels auf dem Pferd, Hirsch oder anderen Vierfüßler nicht in Abrede stellen wollen, so darf man aber andererseits, wenigstens für den asiatischen Bereich, nicht außer acht lassen, daß der Anblick von Vögeln als ständigen Begleitern der Büffel, welche diesen die Zecken und anderes Ungeziefer vom Rücken wegfressen (und auch am Boden, aus deren Kot ihre Nahrung picken) im ganzen tropischen Gebiete Ostasiens etwas ganz alltägliches ist und bei der Entstehung dieses kombinierten Motivs jedenfalls mit in Berücksichtigung zu ziehen ist.

Der (Lebens-)baum, von zwei Tieren flankiert, ist ebenfalls auf den Sumba-Geweben vertreten. Fig. 4 a zeigt ihn, von zwei Vögeln umgeben, auf einem, in schwarz und weiß gehaltenen Tuch, mit Menschenfiguren abwechselnd, auf deren breitgeränderten Kopfbedeckung wiederum das Motiv des Baumes mit den beiden Vögeln vorkommt. Über dieses, gleichfalls sehr verbreitete Motiv verweise ich nach untenstehender Literatur³⁵). Bei den, auf den Sumba-Geweben dargestellten Hirschen ist übrigens vielfach das Ende des aufgerichteten

³⁵) C. Hentze. *Mythes et symboles lunaires*. Anvers, 1932, p. 116–117. *Arbre de vie, animal mythique et ancêtre*, p. 155. – G. Ledler. *The tree of life in Indo-European and islamic cultures*. (*Ars islamica*, IV, 1937). – A. Leroi-Gourhan, 1. c. p. 162.

Schwanzes in stark stilisierter Weise als 5–7zweigiger Baum gestaltet: offenbar eine ornamentale Synthese mit der Lebensbaum-Darstellung (Fig. 5).

Als Ornamentmotive der Tücher finden auch die, auf Sumba am meisten verbreiteten *Körperschmuckgegenstände* vielfach Verwendung, darunter an erster Stelle die omega-förmigen Ohrgehänge (mamuli) (Fig. 3a, b, c), die ihrerseits oft mit Darstellungen von Menschen, Affen und Vögeln verziert sind, sowie die, meist nur bei großen Festlichkeiten verwendeten, halbmondförmigen Stirn- und Brustzierate (lamba, lambu), die mit nach oben gerichteten Sichelenden an der Stirn getragen und mit einem Band um den Kopf befestigt werden (Fig. 3c). Dieser auf der Stirn getragene Halbmond ist ein Abzeichen, das nach Heine-Geldern (Kopf- und Menschenopfer in Assam und Birma und ihre Ausstrahlung nach Vorderindien. – Mitt. anthropol. Ges. Wien, Bd. 47, 1917, p. 51) in Assam und in Indonesien irgendwie mit der Kopfjagd zusammenzuhängen scheint. Sowohl bei den Naga's, wie auch bei den Inlandstämmen von Borneo und Celebes tragen es die Krieger auf Helmen und Kriegshüten; es tritt auch als Attribut Shiva's auf. Einen ganz ähnlichen, aus einer halbmondförmigen, silbernen Sichel bestehenden Stirnschmuck findet man auch bei den Meo's oder Kopfjägern von Timor³⁶). Möglicherweise besteht zwischen beiden ein Zusammenhang, doch ist auf Sumba keine Beziehung zwischen dem Tragen dieser Stirnsichel und der Kopfjagd bis jetzt nachgewiesen worden, obwohl denkbar wäre, daß sie hier vor allem bei Festen aus Anlaß erbeuteter Köpfe ursprünglich getragen wurden. Die silbernen und goldenen Ohrgehänge der Sumbanesen gehören demselben Typus an, den man schon aus dem Neolithikum Südostasiens her kennt³⁷). Die

³⁶) W. O. J. Nieuwenkamp. Het kostuum van een Meo of koppensneller op Timor. (Tijd. Kon. Ned. Aardrijksk. Gen. serie II, 37, 1920, p. 256).

³⁷) K. Hamada. Rapport des fouilles du site néolithique de Kô, Kawachi. (Rapports de l'institut archéologique de l'Université Impériale de Kyôto, II, 1918, IV, 1920). – Jinjirô Nakaya. L'influence des civilisations continentales sur l'âge de pierre au Japon. (R. A. A. VII, 1931, p. 149, fig. 4, p. 151; carte 5, p. 154).

einfacheren, runden Ohrgehänge in Form eines offenen Ringes (*formant un anneau ouvert*), die sogenannten *mamuli lobu*, entsprechen den, in China unter dem Namen „*ketsu*“ bekannten, übrigens auch im prähistorischen Japan vorkommenden Ohrschmuck aus Stein, während die, an den Enden des Spalts flügelartige Auswüchse tragenden, omegaförmigen „*mamuli mapawih*“³⁸⁾ etwas komplizierter gebaut sind. Sowohl die Stirnzierate wie die Ohrgehänge findet man oft auch als Ornament der Steindenkmäler auf sumbanesischen Gräbern³⁹⁾, mit Vorliebe an den Schmalseiten des schweren Decksteins⁴⁰⁾. Diese darf man vielleicht, zusammen mit dem Büffelhornmotiv, das auf den Steinkistengräbern als vollplastische Verzierung angetroffen wird (Fig. 2), mit dem Megalithentum in Zusammenhang bringen, das ja in mannigfacher Form auf Sumba nachweisbar ist. Bekanntlich ist gerade das Abbilden des Schmuckes Verstorbener auf den Stein- (und Holz-)denkmälern für bestimmte Gebiete mit ausgeprägtem Megalithwesen besonders charakteristisch wie zum Beispiel für Nias oder die Lakhèr-Stämme Hinterindiens. Die ganze, nüchterne Ornamentierung der Sumba-Gewebe, das Fehlen der in der Gewebemusterung Indonesiens sonst vorwiegenden Kurven, Spiralen, Flechtbändern und ornamentalzeichnerischen Formen, an deren Stelle unter anderem die Verwendung von Symbolen wie das Rinderkopfmotiv, sowie Schmuck- und geometrische Motive getreten sind, die nach Heine-Geldern⁴¹⁾ als Reichtums- und Fruchtbarkeitssymbole zu den Bestandteilen des monumental-

³⁸⁾ *mamuli mapawih* = welcher Beine oder Auswüchse hat. Siehe *Alb. Kruijt, De Soembaneezen*. (Bijdr. Taal-, Land- en Volkenkunde, 78, 1922, p. 542).

³⁹⁾ *H. Hangelbroek*, l. c. p. 27. — *H. Witkamp*. Een verkenningstocht over het eiland Soemba. (Tijdschr. Kon. Ned. Aardrijksk. Gen. serie 2. XXX, 1913. Grab bei Wai Kabuba. — *W. O. J. Nieuwenkamp*. Een vijfdaagsche tocht naar het binnenland van Soemba. *Ibidem*. 37, 1920, p. 510.

⁴⁰⁾ *K. W. Dammerman*, l. c. p. 64.

⁴¹⁾ *R. Heine-Geldern*. Vorgeschichtliche Grundlagen der kolonialindischen Kunst. (W. B. K. K. A. VII, 1934, p. 32).

symbolhaften Stils des Megalithentums gehören, stützen die oben genannte Hypothese. Tatsächlich kommt auch das bereits erwähnte Fruchtbarkeits- und Reichtumsmotiv des Megalithwesens, nämlich der, ebenfalls in der Denkmalkunst der megalithischen Gräber auf Sumba auftretende Rinderkopf nach Wielenga⁴²⁾ auf den Totentüchern ab und zu vor (Fig. 7 a und c), wie sich ja auch der vom Rinderhorn ableitende, gabelförmige Opferpfahl (eine hölzerne Nachbildung der Stierhörner) nach Witkamp⁴³⁾ auf Sumba vorfindet, und die Schädel der geopferten Büffel oft die Eingänge der Häuser verzieren⁴⁴⁾. Die Körperschmuckgegenstände sind hier aber zugleich Grabbeigaben, die man den Toten oft in ihre letzte Ruhestätte für die Reise ins Seelenland mitgibt⁴⁵⁾.

Unter den *rein geometrischen Motiven*, die wie bereits erwähnt, in Ostsumba gegenüber den Menschen- und Tierdarstellungen ganz in den Hintergrund treten, im westlichen Teil der Insel dagegen vorherrschend sind, ist wohl das komplizierte und sehr dekorative sogenannte *Patola*-Muster am wichtigsten. Diese Bezeichnung, die im Gegensatz zum Tjindé- oder geblünten Muster auch an anderen Stellen des Archipels (bei den Batak von Sumatra, den Dajak von Borneo, auf N-Celebes und Bali, wie auch auf Java im Limbar-Motiv der Batiks) verwendet wird, geht nach G. P. Rouffaer⁴⁶⁾ auf das vorderindische Wort pattuda-patola zurück und entspricht dem indonesischen Worte limar, womit das *Rautenmotiv* der Schußikatgewebe von Palembang, Gresik, Bali und selbst von Bangkok bezeichnet wird, nach welchem man auch die Pythonschlange (*Python reticulatus*) in Westjava

⁴²⁾ D. K. Wielenga. Soembaneesche weefsels, I. c. p. 20.

⁴³⁾ H. Witkamp, I. c. p. 756, I; p. 633, III.

⁴⁴⁾ K. W. Dammerman, I. c. p. 89.

⁴⁵⁾ K. W. Dammerman, I. c. p. 51.

⁴⁶⁾ G. P. Rouffaer. Over Ikats, Tjindé's, Patola's en Chiné's. Den Haag, 1902, p. 12, 25. — G. P. Rouffaer. Catalogus der Tentoonstelling van Ind. Kunstnijverheid. Groep III, O-Indische weefsels, 1901, p. 54–56.

als Patola-Schlange bezeichnet. Während der Name *tjindé* mehr für die komplizierteren Blumenmuster der Schußikatgewebe verwendet wird, bezeichnet *patola* die einfachere, primitivere Form desselben, das die Malaien und Javaner „*limar*“ nennen und bei welchem die Musterung aus dem einfacheren schiefen Rauten- (oder *limar*-)Muster besteht. Dammerman⁴⁷⁾ beschreibt dieses *patola*-Muster der Sumbatücher als bestehend „aus einer großen Anzahl länglich-rautenförmiger Figuren in vielen Farben“, das eine Nachahmung der Zeichnung auf der Haut der Pytonschlange darstellt, die man in Ostsumba – offenbar nach der Musterung der Gewebe – *patola ratu* = Königsschlange, auf Ambon *ular patola* = *patola*-Schlange nennt (Fig. 6). Zu erwähnen ist noch das Kreuz- und Kreuzrosemotiv, das meist zur Füllung der mittleren Querbahnen oder sogar des ganzen Mittelfeldes der Sumbatücher verwendet wird (Fig. 5). Nach Loebèr soll dieses Muster den portugiesischen Segelschiffen entlehnt worden sein, die als erste europäische Seemacht den Archipel befuhr.

Ein besonders auffallendes Motiv, das als Erinnerung an die früher auf Sumba geübte Kopffjagd gewertet wird, ist die Darstellung des Schädelbaumes (*andung hindi*), welcher die erbeuteten Schädel trophäen an seinen Zweigen trägt (Fig. 7 a). Hangelbroek und andere Autoren beschreiben, wie die Totenschädel in gewissen Dörfern an langen Stangen oder an Baumzweigen prangen (Fig. 7 b), oder wie diese Schädel trophäen längs den Wegen in den Zweigen der Bäume hängen. Dammerman⁴⁸⁾ sah noch 1926 im Kampong Rende südlich von Melolo auf dem Platz zwischen den Häuserreihen, neben den Gräbern den Schädelbaum stehen, an dem früher die erbeuteten Köpfe aufgehängt

⁴⁷⁾ *K. W. Dammerman*, l. c. p. 53/54. Die Beliebtheit dieses Patolaschlangenmusters mag zum Teil mit der, in einigen Teilen von Sumba sehr verbreiteten Schlangenerverehrung zusammenhängen, wobei die Pythonschlange als Sohn eines großen Marapus (Geist) oder als Vorfahr angesehen und meist mit „Vater“ und „Großvater“ angeredet wird. (Siehe *Alb. C. Kruijt. De Soembaneezen. 1922, p. 544–547*).

⁴⁸⁾ *K. W. Dammerman*, l. c. p. 88.

wurden. Auf den Sumbatüchern wird er stets auf dieselbe Weise, meist mit 3, seltener mit 5, 7 oder 9 Ästen dargestellt (Fig. 4b und 7a, c). Wurden vielleicht Tücher mit derartigen Schädelbaum-Motiven ursprünglich erfolgreichen Kopfürgern als Erinnerung an ihre Taten mit ins Grab gegeben (in Analogie mit der in Nias üblichen Sitte, wo das Megalithwesen auch in hoher Blüte steht, ein Jahr nach dem Tode, bei der Errichtung des Daro-daro auch die früher vom Verstorbenen erbeuteten Köpfe aufzustellen)? Eine eingehende Untersuchung nach dem Ursprung dieses Motives dürfte sehr zu empfehlen sein!

Was die Bedeutung der Ornamentfiguren dieser farbig gemusterten Ikatgewebe aus Sumba betrifft, so müssen wir Wielenga, diesem ausgezeichneten Kenner der Insel, der in einer Reihe von Beiträgen in der Zeitschrift „De Macedonier“ höchst wertvolle Aufschlüsse über Land und Volk niedergelegt hat, beipflichten, nach dessen Ansicht die Motive in erster Linie der unmittelbaren Umgebung und dem täglichen Leben des Sumbanesen entnommen sind. Zunächst muß die enge *Beziehung dieser Ikatgewebe zum Totenkult* in den Vordergrund gestellt werden, denn sie spielen besonders bei Beerdigungen und Begräbnissen eine Rolle. Während die einfacheren Sumbatücher als Kleidung für den täglichen Gebrauch dienen, werden die schönen Exemplare bis zum Todestage aufbewahrt. Man unterscheidet, wie Nieuwenkamp⁴⁹⁾ angibt, je nach der Breite Tücher für Lebende und solche, die nur für die Toten bestimmt sind. Diese sind meist besonders schön gearbeitet und im Gegensatz zu den, als Kleidung dienenden, meist zirka 1¹/₄ m breiten Tüchern, beinahe 2 m breit. Die Leichen ansehnlicher Personen wurden, darin eingewickelt, zu Grabe getragen. Ein Dorfoberhaupt bekam deren 40 bis 50 und ein Fürst sogar 100 bis 200 Stück mit in seine letzte Ruhestätte. Nach einem Bericht von Dammerman⁵⁰⁾ soll der Fürst von Rende (bei Melolo, Ostsumba), in

⁴⁹⁾ W. O. J. Nieuwenkamp. Soembaweefsels. (T. K. Aardrijksk. Gen. 37, 1920, p. 376).

⁵⁰⁾ K. W. Dammerman, l. c. p. 89.

nicht weniger als 160 prächtige Tücher eingewickelt, ins Grab gelegt worden sein. Bekanntlich werden auf Sumba ansehnlichen und begüterten Personen auch Schmuckgegenstände (goldene Ohrgehänge, Gürtel, Goldmünzen) mit ins Grab gegeben, die man entweder zwischen die Tücher hineinsteckt oder dem Toten in den Mund legt (Goldmünzen), was leider vielfach zu Grabschändungen, vor allem seitens der habgierigen Endehnesen führte; beim Begräbnis des Fürsten von Rende soll der Boden des Grabes mit Stapeln silberner Taler bedeckt worden sein.

Nach der gebräuchlichen Vorstellung der Reise ins Seelenland muß auch auf Sumba nach Kruijt⁵¹⁾ die Seele erst einen breiten Strom überqueren, in welchem zahllose Krokodile mit geöffnetem Rachen auf diejenigen lauern, die hinunterfallen. Während die armen Leute den Fluß auf einem schwankenden, schmalen Baumstamm passieren müssen, geschieht dies bei den Reichen hoch zu Roß; zugleich treiben sie die, bei ihrem Begräbnis geschlachteten Tiere mit viel Geschrei über den Fluß vor sich her, vertreiben dadurch die Krokodile und gelangen so ungehindert über den Strom. Die in ganz Ostasien verbreitete Vorstellung, daß das Leben im Jenseits eine direkte Fortsetzung des irdischen Lebens darstellt, bringt es mit sich, daß man dem Toten alles mitgibt, was er auf Erden benötigte und dafür sorgt, daß es ihm im Jenseits an nichts fehle. So wird auf Sumba das Lieblingspferd des Fürsten, zusammen mit seinen zwei schönsten Pferden am Begräbnistage getötet, und es ist nach Bieger⁵²⁾ keine Seltenheit, daß ein Fürst Tücher und Kostbarkeiten im Wert von mindestens 3000 Gulden mit ins Grab bekommt und 300 Pferde und ebensoviele Büffel am Begräbnistag geschlachtet werden, damit er, von aller Pracht und von seinem

⁵¹⁾ *Alb. C. Kruijt*. De Soembanezen. (Bijdr. Taal-, Land- en Volkenkunde. 78, 1922, p. 548 uff.

⁵²⁾ *Ph. Bieger*. Een doodenfeest te Rende op Soemba. (Med. vanwege het Ned. Zendelingsgenootschap, 1890, p. 153).

Reichtum umgeben, bei seinen Vorfahren im Totenland ankommen kann⁵³). Bekanntlich wurden früher den Fürsten auch eine Anzahl Sklaven und Sklavinnen, die beim Begräbnis mit Knüppeln erschlagen oder erwürgt wurden, als Totenopfer mit ins Grab gegeben, die nach Bieger dem Verstorbenen im Jenseits dienen sollen, welche Sitte später, nach Kruijt und Wielenga⁵⁴) u. a. nur noch symbolisch durch die, gegen entsprechende Bezahlung an ihrer Statt sich zur Verfügung stellenden „ata pepangga“ oder „Mitläufer“ angedeutet wurde. Wäre es da nicht möglich, daß wir in gewissen Menschenfiguren auf den Totentüchern Darstellungen solcher Sklaven oder Diener, gewissermaßen als Ersatz für die, früher als Totenopfer hingemordeten Sklaven, zu erblicken haben? Diesen Gedankengang hat Loebèr⁵⁵) eingeschlagen, wenn er schreibt: „Wer ins Sterbehaus kam, brachte ein schönes Tuch als Ehrengabe mit“ und er die darauf abgebildeten Männerfiguren als vorbestimmt ansieht, *im Jenseits die Sklaven und Diener des Verstorbenen zu werden*. Man darf deshalb wohl die Frage aufwerfen, ob möglicherweise nicht nur die, auf den Totentüchern abgebildeten Menschen, sondern auch bestimmte Tiere und Zierate ursprünglich Opfergaben und Geschenke symbolisieren sollten, mit andern Worten einen Ersatz für die, beim Totenfest als Geschenk mitgebrachten und geschlachteten Tiere (Büffel, Pferde, Hühner) darstellen. Wenn man sich überlegt, daß heutzutage noch am Begräbnistage ein Hahn, mindestens ein Pferd sowie einige Büffel geschlachtet werden, daß man ferner dem Toten allerlei Kostbarkeiten, Geld und wertvolle Tücher mit in seine letzte Ruhestätte gibt, so ist die, auf den Totenkult bezügliche Symbolik bei gewissen Darstellungen von Menschen, Tieren und Schmuckgegenständen auf diesen Geweben wohl ohne weiteres einleuchtend!

⁵³) D. K. Wielenga. Soembaneesche weefsels. Batavia, 1925, p. 15.

⁵⁴) D. Wielenga. Soemba (Onze zendingvelden, VI, 1925/26). Alb. C. Kruijt. De Soembaneezen. 1922, p. 522, 524, 526, 530–533.

⁵⁵) J. A. Loebèr. Indonesische Frauenkunst, 1937, p. 19.

Könnten da nicht auch manche der abgebildeten Tiere, im besonderen die Pferde, welche im Leben des Sumbanesen eine Hauptrolle spielen, deren Besitz, zusammen mit dem Bestand an Büffeln und Hühnern für den Wohlstand und Reichtum des Einzelnen maßgebend ist, sowie die auf Pferden reitenden Männergestalten⁵⁶⁾ auf den Totentüchern, welche als Ehrengabe von denjenigen, die ins Sterbehaus zu Besuch kamen, dem Toten und seinen Hinterbliebenen angeboten wurden, im Grunde genommen ursprünglich symbolische Grabbeigaben darstellen? Dabei würden dann die Gewebe mit Darstellungen von Reihen stilisierter Menschenfiguren mit emporgehobenen Händen, die *Loebèr* als Sklaven deutet, bekanntlich den Fürsten und ihren Angehörigen vorbehalten waren, möglicherweise die zugleich mit dem verstorbenen Fürsten getöteten, bzw. als Totenopfer dargebrachten Sklaven, deren Seelen den Toten ins Jenseits begleiten, versinnbildlichen. Und stellen die abgebildeten Pferde und Büffel vielleicht die Tiere dar, auf denen der Tote ins Seelenland reitet, indem er die geschlachteten Büffel durch den Strom vor sich her treibt?⁵⁷⁾

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Ornamente auf den Sumbatüchern zweifellos keine Zufallsprodukte sind und die ausgesprochene Tierornamentik ihren Ursprung nicht nur der reinen Freude an der zeichnerischen Wiedergabe verdankt, sondern daß alte Anschauungen und Gebräuche auf Sumba in jener Musterung der Gewebe ihren Niederschlag gefunden haben. Dies ist in erster Linie der Fall bei der Darstellung des „andung hindi“ oder Schädelbaumes als Erinnerung an die früher geübte Kopfjagd, dann aber auch bei jenen

⁵⁶⁾ Ähnliche, auf Pferden reitende, oft mit Lanzen bewaffnete und nach Hirschen jagende Männergestalten wie auf den Tüchern findet man als Zeichnungen auf Kalkbüchsen der Sumbanesen (*Dammerman*, l. c. p. 118. fig. 14), die allerdings von rezentem Datum sind.

⁵⁷⁾ Tatsächlich figurieren alle Lebewesen (Menschen, Pferde, Büffel, Hähne) und Zierate, die dem Toten in seine letzte Ruhestätte mitgegeben werden, neben anderen Darstellungen auf den Tüchern, mit denen der Tote eingewickelt, zu Grabe getragen wird.

Ornamenten, die zum Totenkult und Megalithwesen in Beziehung stehen und teilweise ebenfalls als Verzierung der dortigen Steinmonumente auf den Gräbern auftreten, von denen sie offenbar auf jene Tücher übertragen worden sind, die man den Toten ins Grab mitgibt. Gewisse andere, als Tätowierungsmotive auf Armen und Beinen der Sumbanesen vielfach anzutreffende Tierdarstellungen, die man ebenfalls auf der Musterung der Gewebe von Sumba findet, stellen vielleicht Reste totemistischer Anschauungen dar. Auf vorderindische Einflüsse ist das Patola- oder Rautenmotiv zurückzuführen, während das kombinierte Motiv des Vogels auf einem Vierfüßler, sowie dasjenige des (Lebens-) Baumes mit den zwei Vögeln in ihrer weltweiten Verbreitung wohl ursprünglich auf westliche Einflüsse zurückgehen dürften. Die heraldischen Wappenmotive, wie Löwenpaare, Doppeladler, Kreuzmotive usw., auf den Tüchern jüngeren Datums weisen auf die Einflüsse der portugiesischen Mission und der späteren Kolonisierung durch die Holländer hin, und schließlich müssen noch die modernen Degenerationserscheinungen erwähnt werden, indem, wie Nieuwenkamp⁵⁸⁾ angibt, neben Darstellungen auf alten Münzen, auch solche auf Streichholzschachteln, Konservengläsern und sogar aus Zeitschriften heutzutage als Vorbilder für die modernen, für den Export bestimmten Sumbatücher dienen. Unter diesem verderblichen, europäischen Einfluß werden kitschige Motive, Darstellungen von Dampfschiffen, Fahrrädern und dergleichen für den Bedarf der Touristen, meist unter Verwendung greller Anilinfarben gefertigt. Es wäre deshalb dringend zu wünschen, Mittel und Wege zu finden, um diese schöne, einheimische Kunst vor drohender Verflachung und Untergang zu bewahren.

⁵⁸⁾ *W. O. J. Nieuwenkamp*. Soembaweefsels. (Tijdschr. Kon. Ned. Aardrijksk. Gen. 37, 1920, p. 374.

