

Von primitiver Kunst.

Kunst ist eine der Urthätigkeiten sinnlich-geistiger Wesen. Wo wir sie finden, wenn auch in noch so unvollkommenen, unbeholfenen Formen, ist die Spur eines geistig-leiblichen Geschöpfes gefunden, und begegnet uns ein Kunstgebilde auf früherer Stufe der Erdgeschichte, dann wissen wir, daß es in jener grauen Vorzeit bereits Menschen gab. Zwar haben auch manche Tiere eine erstaunliche Kunstfertigkeit — es gibt unter ihnen Architekten, Plastiker, Musiker, Kunstgewerbler —, auch aus ihren Werken spricht eine geistige Kraft, aber wir wissen, daß wir weiter gehen müssen, um den Träger dieser geistigen Kraft zu finden, die sich im Tiere selbst lediglich als Naturtrieb äußert, der immer und unter allen Umständen das gleiche „Kunstwerk“ hervorbringt. Keine Spigenklöpplerin ist imstande, ein so wundervolles Gewebe zu fertigen wie die Spinne, aber noch keiner Spinne ist es eingefallen, das Linienmuster ihres Netzes einmal zu ändern oder gar aus den Fäden ein Abbild irgendeines Naturgegenstandes zu formen. Sie webt heute noch das gleiche Netz wie ihre Urahnen vor Jahrtausenden, die bereits auf gleicher Entwicklungsstufe standen. Und unsere Nachtigallen singen heute noch das gleiche Lied wie die zur Zeit ihres begeisterten griechischen Bewunderers. In der Kunst der Tiere gibt es weder Fortschritt noch Rückschritt, weder Schüler noch Meister, weder Genie noch Stümper. Darum ist es uns auch ein Leichtes, selbst die primitivste Äußerung menschlicher Kunsttätigkeit von der eines Tieres zu unterscheiden und als Spur eines immanent wirkenden Geistes zu deuten.

Ist es nicht sonderbar, daß man bis in die letzten Jahrzehnte hinein den Uranfängen der Kunst in ästhetischer Beziehung sowohl wie in psychologischer kaum Beachtung schenkte? Wohl haben die Prähistoriker und Ethnologen gewissenhaft alles erreichbare Material gesammelt, aber weder die Ästhetiker noch die Kunsthistoriker haben es eingehender Betrachtung wert erachtet; man scheute sich geradezu, das Ehrentwort „Kunst“ solchen, wie man meinte, kindlichen Versuchen beizulegen, die sich an den Hochgipfeln europäischer Kunst überhaupt nicht messen ließen. Erst die moderne Umstellung der Ästhetik von der normativ erachteten Klassik zu den psychologischen Wurzeln aller Kunst brachte Wandel. Nun sah man bei diesen zum Teil uralten Werken auf einmal mehr als unbeholfene Handübungen, und selbst die Kunstgeschichte sah sich veranlaßt, ihr Gebiet bis in die vorgeschichtliche Zeit auszudehnen und nicht wie früher mit den Ägyptern zu beginnen. Diese neue Einstellung brachte es auch mit sich, daß den Zeichnungen und Malereien der Kinder und Irren eine lebhaftere Anteilnahme entgegengebracht wurde, während es bisher niemand eingefallen war, sie unter die Rubrik „Kunst“ einzureihen.

Freilich drängt sich nun schon gleich das Sphinxrätsel vor: Was ist Kunst? Ist es nicht trotz aller Psychologie ein Unsinn, die Krigeleien der Kinder und Narren als Kunst zu bezeichnen, fordert nicht diese vielmehr dem Wort entsprechend, das doch von „können“ abgeleitet ist, jenen Grad von Fertigkeit, den man früher dem Begriff „Kunst“ als wesensnotwendig zuschrieb? Hat Aristoteles recht, wenn er die Kunst definiert als „die ausgebildete Fähigkeit, nach richtigen und von der Vernunft erfaßten Regeln etwas Bestimmtes zu

machen“, oder Herbert Kühn, der in dem Buch, das uns noch weiter beschäftigen wird¹, die Kunst (im objektiven Sinne) als den gestalteten Ausdruck der Beziehung des endlichen Ich zum unendlichen Ich bezeichnet, die Kunst im subjektiven Sinne, wie sie bei Aristoteles zu verstehen ist, als die Fähigkeit zu dieser Ausdrucksgestaltung bezeichnen müßte?

Der griechische Philosoph gebraucht das Wort „Kunst“ im weitesten Sinn, Kühn im heute üblichen engeren. Uns gilt weder die Leistung des Zimmermanns noch des Schmieds als Kunstleistung, und reden wir auch von Regierungskunst, Schwimmkunst, Kochkunst, so denkt doch niemand an diese Fähigkeiten, wenn man von Kunst schlechthin spricht, und niemand wird einen guten Staatsmann, Schwimmer oder Koch Künstler nennen. Der Begriff „Kunst“ ist eingeschränkt und in die Grenzen dessen gebannt worden, was man früher die schönen Künste nannte. Diesen Ausdruck liebt jedoch der moderne Mensch nicht mehr, weil das Wörtchen „schön“ in der Tat zu vielen Mißverständlichkeiten und Einseitigkeiten Anlaß bietet. Es müßte also aus der Definition des Aristoteles jeder Nutzwert ausgeschaltet werden, so daß sie etwa so lautete: „Kunst ist die (ausgebildete) Fähigkeit zu einer sinnfälligen, keinerlei Nutzwerten dienenden Leistung nach bestimmtem Plane.“ Die Sache ist klar: ein Messerschmied z. B. bleibt so lange Handwerker, als er sein Erzeugnis nur mit solchen Eigenschaften ausstattet, die der Gebrauchszweck erfordert. Dagegen wäre jede Art von Verzierung an Klinge oder Heft bereits künstlerische Tätigkeit, da sie den Nutzwert in keiner Weise fördert, eher hemmt. Aber auch das Wörtchen „ausgebildet“ kann man bei der Definition preisgeben, da es sich bei der Begriffsbestimmung nur um die Abgrenzung dieser ganz bestimmten Art menschlicher Tätigkeit und Fähigkeit von andern handelt, nicht aber um ihren höchsten Grad. Darum ist auch das Kinderzeichnen bereits Kunst im wahren und eigentlichen Sinn. Der einzige Einwurf, der auf den ersten Blick bestechen könnte, ist, daß sich Kunst und Spiel nicht mehr unterscheiden ließen. Allein das Spiel hat als Ziel nicht so sehr eine Leistung als vielmehr angenehmen Zeitvertreib, auch fehlt der bestimmte Plan, und vieles bleibt dem Zufall überlassen. Immerhin sind Kunst und Spiel nahe verwandte Tätigkeiten mit gleicher psychologischer Wurzel; wir reden z. B. von Regelspiel, Klavierspiel, Geigenspiel auch dort, wo ein erster Künstler das Instrument bedient. Die Definition Herbert Kühns aber ist, ganz abgesehen davon, daß sie von monistischen Voraussetzungen ausgeht, noch viel unklarer als das Wort „Kunst“. Selbst wenn man sich auf den Standpunkt des Verfassers stellte, paßte die Definition nicht für eine naturalistische Kunst, die ja doch nur gestalteter Ausdruck der Beziehung des endlichen Ich zu einem endlichen Nicht-Ich wäre.

Da es uns durchaus nicht darum zu tun ist, eine philosophische Abhandlung zu schreiben, wollen wir keine weiteren Versuche machen, den Begriff „Kunst“ aus seinem dunklen Schlupfwinkel zu zerren. Schon wartet ein anderer auf Prüfung, der kaum schärfer umgrenzt ist als der Begriff „Kunst“, mag sein Inhalt auch weniger durch dunkle psychologische Urstatsachen bestimmt sein als durch Gebrauch und Ubereinkunft. Was hat man nicht schon alles primitiv genannt! Bald ist es das zeitlich in grauer Vergangenheit Liegende, bald das Rohe, Unkultivierte, Kindliche, Unentwickelte, Stümperhafte, bald das Schlichte, Einfache, streng Stilisierte, das man mit diesem Beiwort bedacht hat. So wurde der ägyptische, assyrische, altgriechische und altchristliche Stil, aber auch

¹ Herbert Kühn, Die Kunst der Primitiven. 4^o (246 S. mit 216 Abbildungen.) München 1923, Delphinverlag. Dem Buch hat der Verleger eine wahrhaft fürstliche Ausstattung mit auf den Weg gegeben. Der Verfasser, in Form- und Stilfragen von den gesunden Grundanschauungen Wölfflins getragen, hat aus reicher Stoff- und Literaturfülle geschöpft. In manchen nicht unwichtigen Punkten können wir freilich nicht mit ihm gehen. Das wird sich wiederholt im Laufe dieser Abhandlung, die durch Kühns Buch angeregt wurde, zeigen.

die mittelalterliche, altitalienische Kunst als primitive bezeichnet, dann wieder die prähistorische und die Kunst der wilden Völkerstämme, die Kunst der Kinder und der Irren und der modernen Expressionisten, die das Wort „primitiv“ zu besonderen Ehren erhoben haben. Wir möchten den gesamten Umkreis primitiver Kunstäußerungen in unsere Betrachtung einbeziehen, nicht um eine Geschichte dieser Kunst zu zeichnen, sondern um unsere Kunstbegriffe zu läutern und zu erweitern, die von der Wissenschaft der Ästhetik allzusehr auf ein Teilgebiet eingeengt worden waren. Sodann werfen diese Kunstwerke ein helles Licht auf das Seelenleben dieser gänzlich unbefangenen Künstler und Völker, von denen wir durch andere Quellen vielfach keine Kunde mehr erhalten können.

Am Anfang alles menschlichen Bewußtseins steht das Naturerlebnis, das Aufsaugen eines Objektes zuerst durch die Sinne, dann durch die Erkenntnis. Das, worin der Mensch vom ersten Augenblick an unbewußt lebt, faßt er nun auf als etwas außer ihm Seiendes, von seinem Ichbesitz Getrenntes und doch in wirklicher Beziehung zu ihm Stehendes. Die Erfahrung lehrt ihn, daß diese Beziehungen nicht immer freundlicher Art sind und daß er mit den Fähigkeiten seines Körpers und seiner Seele sich gegen das Feindliche und Ungute wappnen, das Freundliche und Gute zu sich heranziehen muß. Der Dualismus zwischen Ich und Welt ist ihm aufgegangen. Eine weitere Stufe ist die Kausalitätserfahrung, die sich ihm so ausnahmslos und allgemein aufdrängt, daß er schließlich zur Frage aller Fragen kommt: Woher sind Ich und Welt? Damit ist die Brücke zur Erkenntnis des Welt schöpfers geschlagen, der Dualismus zwischen Gott und Welt, Schöpfer und Geschöpf, Sichtbarem und Unsichtbarem, Materie und Geist ist ins Bewußtsein getreten. Das alles nicht nach Art ausgesprochener Schlußfolgerungen und formulierter Syllogismen, sondern in ganz naturhaftem Wachstum. Es ist auch nicht so, als ob dieses Wachstum ein Prozeß von Jahrhunderten oder Jahrtausenden wäre, so daß die primitivsten Völker allemal zuerst völlig erdbefangen wären, dann erst ganz allmählich durch das weite, ausgedehnte Gebiet des Irrationalen hindurch zu einer mehr oder minder klaren Gotteserkenntnis gelangten; Geschichte und Ergebnisse gewissenhafter Forscher lehren vielmehr, daß eine klare Erkenntnis Gottes am Anfang jedes primitiven Volkes steht. P. Wilhelm Schmidt S. V. D. schreibt darüber in seinem neuesten Buch „Menschheitswege zum Gotteserkennen“ (München-Kempten 1923) gegen R. Otto, der in seinem Werk „Das Heilige“ die Behauptung versichert, eine klare Gotteserkenntnis sei erst möglich, wenn einmal die Vorhöfe des Irrationalen, das prälogische Denken durchschritten wäre:

„Fassen wir nun alles zusammen, was wir über die Religion der Urbölker und ihr höchstes Wesen feststellen konnten, so ist es ein Bild voll Klarheit und Bestimmtheit, Größe und Würde, Wärme und Liebe, das uns da entgegentritt. Schon durch die Klarheit und Bestimmtheit seiner Formen, durch die Einheit und alles überragende Oberhoheit des höchsten Wesens verhindert es irgendwelches übermäßiges Aufkommen irrationaler Elemente, die eher in Dunkel und Verschommenheit ihren günstigen Mutterboden finden. Insbesondere aber der Kern und die tiefste Grundlage dieser ältesten Gottesgestalt ist fest und groß, hell und klar eine rationale durch die Erfassung Gottes als Schöpfers der Welt und des Menschen; denn hier tritt offenbar das stärkste rationale Element in Geltung, der Kausaltrieb, und zwar in seiner tiefsten und umfassendsten Form. Wenn alsbald hell und freundlich und warm und liebevoll anmutende Affekte besonderer Art, die Erfassung Gottes als des nur Guten und Gütigen,

als des Vaters, als des vertrauten Menschenfreundes, sich zugesellen, so kann man auch diese nicht irrational nennen; denn sie fließen größtenteils aus dem Erfassen Gottes als der tiefsten und letzten aller Ursachen ganz natürlich hervor. Jedenfalls aber sind es keine Elemente dunkler, schreckender und verwirrender Art, die wir hier antreffen; sind sie vorhanden, so sind sie gewiß nicht in der Übermacht, noch weniger aber bilden sie Anfang und Grundlage der andern irrationalen oder gar der rationalen Elemente.“

Später schreibt der Verfasser, es sei die Sünde als Übertretung der Gebote Gottes und die über sie verhängte Sanktion, die ein breites Tor weit öffne, durch das nun dunkle, schreckende, verwirrende und damit auch irrationale Elemente in Fülle sich eindringen könnten. Ottos „Vorhöfe“ seien also eigentlich „Nachhöfe“.

Wie erblicken wir nun diese Verhältnisse im Spiegel der Kunst? Scheint sie nicht denen recht zu geben, die erst ganz allmählich aus einem prälogischen Denken das Logische sich entwickeln lassen und die Erkenntnis eines überweltlichen Wesens als Endergebnis jahrtausendelangen Durchschreitens der „Vorhöfe“ betrachten?

Die älteste Kunst, von der wir bislang Kunde erhalten haben, ist die paläolithische, die Kunst der Eiszeit, die nach den neueren Forschungen etwa 20 000 bis 50 000 Jahre hinter unsrer Zeit liegen dürfte. Spuren künstlerischer Tätigkeit finden sich in allen damals eisfreien Gebieten: in Westrußland, Polen, Mähren, Niederösterreich, Nordschweiz, Südfrankreich und Nordspanien. Auch Nordafrika wäre hierher zu rechnen, wenn die Datierung, die Grobenius den dortigen Felsbildern zuteilt, zu Recht besteht, worüber das letzte Wort vielleicht noch nicht gesprochen ist¹. Das ist immerhin merkwürdig, wenn wir die so unentwickelte Kultur des damaligen Menschen bedenken, der von der Jagd lebte und nichts von Ackerbau wußte, dessen Geräte, aus Feuerstein, Knochen, Geweihen gefertigt, noch weit davon entfernt waren, ihren Zwecken vollkommen zu dienen. Nichts beweist deutlicher, wie tief der Kunsttrieb in der menschlichen Natur begründet ist. Wahrhaft staunenswert aber ist es, daß dieser Kunsttrieb schon damals Leistungen hervorbrachte, die uns heute noch zur Bewunderung zwingen. Südfrankreich und Nordspanien haben uns die eigenartigsten Denkmale bewahrt, Malereien, Plastiken, Ritzzeichnungen, deren Naturtreue aufs höchste überrascht. Man ist unbedingt geneigt, vorerst einen groben Irrtum in der Datierung anzunehmen und die Kunstwerke einer viel späteren, weiter entwickelten Zeit zuzuweisen, wo nicht gar bewußte Fälschung zu vermuten; indes versichert die Fachwissenschaft, daß an einen Irrtum gar nicht zu denken und der paläolithische Ursprung in jeder Hinsicht sicher gestellt sei.

Es sind zumeist Tierbilder, wie Wisent, Bär, Eber, Wildpferd, Urrind, Renntier, Hirsch, Mammut, auch menschliche, zumeist weibliche Gestalten, diese letzteren von besonders auffälliger, maßlos übertriebener Fettleibigkeit, Ornamente aus geometrischen und Tiermotiven, die von den Forschern bislang aufgefunden wurden. Die Figurendarstellungen, die plastischen sowohl wie die gemalten, zeigen fast durchweg das Bestreben des Künstlers, das Naturvorbild getreu wiederzugeben, nicht selten mit fast impressionistischem Erfassen des

¹ Leo Grobenius, Das unbekannte Afrika. München 1922.

Stimmen der Zeit. 106. 3/4.

Augenblicks, wie z. B. beim eingerichteten eilenden Renntier von Saint-Marcel in Frankreich. Die Beziehungen und Verhältnisse der einzelnen Teile sind mit modernem Scharfblick geschaut, die Scharniere der Gelenke nie übersehen, die Stellung der zwei dem Beschauer abgewandten Füße, wo sie überhaupt als Paare erscheinen, stets perspektivisch richtig wiedergegeben. Die Linien sind nicht hart hingesezt wie bei Dilettantenarbeiten, sondern mit jener nervösen Erregung und jenem zielsichern Schwung, der die Künstlerhand verrät. Man sehe nur einmal, wie die Füße und Hufe gebildet sind, oder die Biegung der Hörner, die Behaarung des Schwanzes.

Die Farben sind schematisch. Rot, Braun, Gelb, Schwarz und Weiß und die sich daraus ergebenden Stufungen finden Verwendung. Blau und Grün und ihre Mischfarben fehlen¹. Aber mit welcher Weichheit sind die Farben aufgetragen und ineinander moduliert! Scharfe Umrißlinien sucht man wenigstens bei den besseren Werken vergeblich. Man kann darum in der Tat von den ersten Äußerungen eines echten Impressionismus in der Geschichte reden. Selbst die Plastik erinnert in der Art, wie Figuren in den rohen Stein hineingehauen wurden, an die impressionistische Plastik eines Rodin.

Sehr merkwürdig ist es, daß eine technisch so vollendete Kunst über das Einzelbild kaum hinauskam und selten sicher zu deutende Gruppen und Handlungen darstellte. Die Tierfresken in Altamira (Nordspanien) sind nichts als ein regelloses Gewimmel einzelner Tiere, die nicht einmal alle auf wagerechter Basis stehen. Ausnahmen bilden z. B. die urzeitlichen Felsbilder Nordafrikas². Die Elefant, die ihr Junges gegen einen angreifenden Leoparden in Schutz nimmt, das Nashorn, das eine Antilope jagt, die kämpfenden Wildbüffel³ zeigen der europäischen Urkunst gegenüber einen merklichen Fortschritt in dieser Hinsicht.

Eine solche Vorliebe, um nicht zu sagen Vorbestimmung für das Einzelbild ist ein psychologisches Rätsel. Sollen wir seine Lösung darin suchen, daß der paläolithische Mensch, wie Kühn meint, noch ganz in der parasitischen Wirtschaft, wo jedes Individuum auf sich selbst gestellt ist, befangen und der Gemeinschaftsgeist noch nicht so ausgebildet war wie bei späteren, symbiotisch lebenden Völkern? Indes kam auch der Mensch der Urzeit nicht aus ohne mannigfache Beziehung zum Mitmenschen und zum Tier, so daß reale Grundlagen und Beobachtungsstoff genug vorhanden gewesen wären für die Darstellung von Gruppen und Handlungen. Oder lag der Grund darin, daß der paläolithische Mensch Jäger war, den vor allem das einzelne Tier fesselte? Oder hat er diese Tierbilder trotz ihrer naturalistischen Form als Götter-

¹ In den einschlägigen Schriften mit farbigen Tafeln zeigt die Farbe oft erhebliche Abweichungen. Wenn wir etwa den Wolf aus Font-de-Gaume in R. R. Schmidts „Die Kunst der Eiszeit“ (Augsburg-Stuttgart 1922, Dr. Gilsen Verlag) mit der gleichen Darstellung in Herbert Kühns „Die Malerei der Eiszeit“ (München 1922, Delphinverlag; besprochen in Band 104 [1923] S. 159 dieser Zeitschrift) vergleichen, so sind die Farben derart verschieden, daß man sich erstaunt fragen muß, wer nun eigentlich recht habe. Selbst in den Formen zeigen sich Unterschiede. Die Tafeln bei Schmidt verdienen zweifellos den Vorzug.

² Vgl. S. 129.

³ Grobenius, Das unbekannte Afrika, und Grobenius-Obermaier, Hadschra Maktuba. Dieses letztere Werk erscheint in Lieferungen beim Verlag Kurt Wolff in München 1923. Der Text, der auch über die Entstehungszeit dieser Bilder Aufschluß geben wird, liegt noch nicht vor.

symbole betrachtet? Möglich aber auch, daß wir heute gar nicht mehr recht zu empfinden vermögen, welch hohe geistige Fähigkeiten die Bildung beziehungs-voller Gruppen — die Syntag der Kunst, wie sie M. Hoernes¹ nennt — erfordert. Wir kennen indes aus dem östlichen und südlichen Spanien und aus Nordafrika Felsmalereien und Felszeichnungen, „die nicht so sehr viel jünger sind als die Höhlenfresken der kantabrisch-französischen Region, aber bei weit geringerem formellen Kunstvermögen eine viel höhere Fähigkeit zum Ausdruck des Lebens, der Bewegung, der Gruppenbildung bekunden“ (Hoernes). Wir sind somit noch nicht imstande, die tieferen Gründe dieser Einseitigkeit auf-zuspüren.

Welches Licht aber wirft der Umstand, daß die Kunst des paläolithischen Menschen vor allem durch ihre naturalistischen Züge auffällt, auf seine Welt-anschauung?

Rühn nennt diese Kunst sensorisch im Gegensatz zu einer mehr geistig ge-richteten Kunst, die er imaginativ nennt. Dieses letztere Wort ist vielleicht nicht bezeichnend genug, da es auch naturalistische Imagination gibt. Was er mit dem Begriffspaar sagen will, läßt sich wohl durch analoge Paare klären wie z. B. visuell—visionär, Sehkunst, Schaukunst, real—mystisch, physioplastisch—ideoplastisch (Verworn), Objektkunst, Subjektkunst, naturalistisch—expressio-nistisch. Hat nun Rühn recht, wenn er meint, diese sensorische Kunst könne nur leben in einer Zeit, die unfrohm ist, die noch nicht das Geheimnis des Dinges hinter dem Ding erschaut? Hat dieses argumentum ex silentio Schlußkraft?

Vor allem: selbst wenn es zuträfe, daß der paläolithische Mensch unfrohm gewesen ist, so würde damit nichts für eine Entwicklung der Religion aus einem unreligiösen Zustand bewiesen sein. Der Schluß ist offenbar verkehrt: Das paläolithische Kunstzeitalter ist das erste, das wir kennen, frühere können nur auf einer tieferen Kultur- und Geistesstufe gestanden haben. Wir brauchen gar nicht einmal die Offenbarungsquellen zu Rate zu ziehen, nach denen die Gottentfremdung auf den ursprünglichen Zustand der Gottverbundenheit folgte. Die Geschichte zeigt uns Beispiele genug von Völkern, die geistig degenerierten. Warum konnte nicht auch das paläolithische Kunstzeitalter bereits auf einer Stufe religiösen Niedergangs stehen? Und hat nicht P. W. Schmidt S. V. D. ein überraschendes Beweismaterial dafür gebracht, daß es ein ursprünglich gottloses Naturvolk gar nicht gibt? Daß aber die Geschichte der Menschheit nicht erst mit dem paläolithischen Künstler begonnen hat, beweist gerade die hohe Stufe dieser Kunst, die eine lange, uns unbekannte Entwicklung voraussetzt.

Das alles, wenn wir annehmen, daß eine naturalistische Kunst ein unfehl-bares Zeichen eines rein aufs Diesseitige eingestellten Menschen ist. Ich habe aber schon darauf hingewiesen, daß es noch gar nicht ausgemacht ist, ob diese Tier- und Menschenbilder nicht doch als Symbol des Göttlichen betrachtet wurden. Gerade der Umstand, daß nur Einzelwesen dargestellt wurden, nicht handelnde Gruppen, und zwar vielfach an schwer zugänglichen Stellen, könnte einen stützig machen². Es ist eine große Täuschung, zu meinen, daß Symbole

¹ Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa. Wien 1915. Vgl. unsere Besprechung in dieser Zeitschrift in Band 91 (1916).

² Auch Hugo Obermaier glaubt für diese Bilder einen religiös—praktischen Hintergrund an-nehmen zu müssen (Der Mensch der Vorzeit, Berlin 1912).

des Göttlichen unbedingt expressionistisch—imaginativ sein müßten. Es gibt auch in der christlichen Zeit noch Perioden, wo naturalistische Kunst auch zum Ausdruck des Religiösen geradezu Zeitstil war. Die letzten Jahrhunderte seit der Renaissance bis zum Auftreten des Expressionismus kannten auch für das Metaphysische, Überzeitliche nur die Sprache naturalistisch geformter Bildsymbole. Nur der Barock macht Ausnahmen.

Sodann muß man sich bei der Kennzeichnung der paläolithischen Kunst als einer naturalistischen sehr vor Übertreibungen hüten. Auch die Tiermalereien aus Altamira sind durchaus nicht in allen Einzelheiten naturalistisch, so sehr sie auch gründliche Kenntnis der Natur verraten. Dieser liegende Wisent mit gewendetem Kopf (Kühn S. 24) z. B. hat eine derartige stilistische Umwandlung erfahren, daß man geradezu an die expressionistischen Tierbilder eines Franz Marc erinnert wird. Und der Künstler, der den stehenden Wisent mit so verblüffender Sicherheit hingemalt hat (Kühn S. 28), hat dem Tier Hörner gegeben, so dünn wie die Fühler eines Schmetterlings. In dem Bestreben, alle Wucht auf den mächtigen Leib zu konzentrieren, waren ihm solche Nebendinge wie die Hörner eben noch erwähnenswert; eine Andeutung genügte ihm, ohne sich auf die Verhältnisse der Wirklichkeit einzulassen. Daß unter solchen Umständen von einem reinen Naturalismus nicht mehr gesprochen werden kann, liegt auf der Hand. Und wenn so ein primitiver Künstler auf den Gedanken verfällt, innerhalb der Umriss eines Elefanten das Herz¹ einzuzichnen, so ist das gewiß alles eher als Naturalismus.

Auch das rhythmische Ornament und symbolische Zeichen verschiedener Art, die doch zur imaginativen Kunst zählen, fehlen nicht in der paläolithischen Zeit. Die nordafrikanische Kunst kennt sogar die „Drante“ und die Gebetshaltung (vgl. Frobenius a. a. D.). Ein Beweis, daß der Mensch jener grauen Vorzeit unförmig, daß ihm „alles Geheimnisvolle“ fremd gewesen sei, läßt sich also nicht erbringen. Noch weniger, daß er nur als „Tier unter Tieren“ gelebt habe. Das widerlegt jede, auch die naturalistische Kunst. Viel eher hat Hoernes in seinem bereits erwähnten Werk die Wahrheit getroffen, wenn er schreibt:

„Indem wir die magische, religiöse oder irgendwie transzendente Bedeutung der naturalistischen Bildwerke des Eiszeitalters bezweifeln, liegt es uns ferne, den alten Höhlenbewohnern religiöse Vorstellungen und Gebräuche abzusprechen. Sie mögen deren so viel besessen haben, als sich nur immer aus andern Quellen und begründeten Kombinationen erschließen läßt. Die Überlieferung enthält ja auch, wie wir sahen, symbolische Zeichen und piktographische Elemente, die nicht dekorativ, sondern schriftartig gesetzt sind. Obwohl ihr Sinn im einzelnen immer dunkel bleiben wird, so können sie doch im allgemeinen auf andere als rein weltliche und profan-künstlerische Absichten bezogen werden. Außerdem kann es von vorneherein als feststehend angenommen werden, daß den spätpaläolithischen Jägerstämmen geistige Regungen, wie sie von den Ethnologen als Magismus oder Zauber Glaube, Animismus oder Seelenglaube, Totemismus, Schamanismus, Fetischismus usw. bezeichnet worden, nicht fremd geblieben sind.“

Es ist sodann auch heute noch nicht ausgemacht, welche Art künstlerischer Tätigkeit die erste Stelle in der Kunst der Menschheit einnimmt, die naturalistische oder die schematisch-geometrisch-dekorative. Wäre das letztere der

¹ Ob diese Deutung richtig ist, dürfte freilich zweifelhaft sein.

Fall, dann würde schon dadurch die moderne Theorie von der Entwicklung der Religion aus einem unreligiösen Zustand widerlegt, vorausgesetzt, daß man die Meinung neuer Prähistoriker gelten läßt, daß ornamentale Kunst Ausdruck religiöser Haltung ist. Aber auch das wäre erst zu beweisen. Nicht die Tatsachen haben sich in ein System zu fügen, sondern das System in die Tatsachen.

Ein weiteres Problem drängt sich vor, bei dem gleichfalls der Verdacht sich regen könnte, daß Tatsachen in ein System gezwängt werden. Der Umstand, daß sich sensorische Kunst beim parasitischen Jägervolk des paläolithischen Zeitalters findet, wie auch später bei Völkern mit lebhaften Handelsbeziehungen, die über lokale Produktion und Konsumtion hinausgehen, bei Völkern also mit bewegter Lebensweise, während imaginative Kunst bei sesshaften Bauernvölkern angetroffen wird, hat den Gedanken nahegelegt, daß die Formen der Kunst von den Formen der Wirtschaft bedingt seien. Auch Kühn huldigt dieser Anschauung, die zuerst von Karl Marx verteidigt wurde. Es hängt diese Meinung mit der eben besprochenen zusammen, wonach die religiöse Haltung eines Volkes, die sich in der Kunst spiegle, von den Formen der Wirtschaft abhängt. Also eine Anwendung der materialistischen Geschichtsauffassung, die einen der geistigen Grundpfeiler des marxistischen Sozialismus bildet, auf das Sondergebiet der Künste. Es ist hier nicht der Ort, die Irrtümer, die in dieser Theorie liegen, aufzudecken; das ist von anderer Seite längst geschehen. Eduard Bernstein, selbst ein Anhänger des Sozialismus, hat sie schon vor mehr als zwanzig Jahren einer vernichtenden Kritik unterzogen¹. Wichtiger noch als der Stoffwechsel zwischen Mensch und Natur, worin nach Marx die Wirtschaft besteht, sind bei allen menschlichen Verhältnissen, in der Entwicklung der Kultur Geist und Freiheit. Sie sind die eigentliche Basis für den Bau der Geschichte, mag die Materie und ihre notwendige Geseglichkeit noch so sehr hineinspielen. Dadurch, daß Kühn sich allzu vertrauensvoll dem marxistischen Grundsatz angeschlossen, mußte seine Darstellung in vieler Hinsicht Konstruktion werden, genau wie eine Darstellung der allgemeinen Geschichte, die nur notwendig wirkende Kräfte gelten läßt, Konstruktion werden mußte. Bernstein hat in dieser Hinsicht ganz klar und scharf gesehen.

Schon in dem Abschnitt „Die Kunst der arktischen Völker“ zeigt es sich, wie wenig die Theorie Kühns zu den Tatsachen paßt. Die wirtschaftlichen Bedingungen erforderten hier eine durchaus naturalistische Kunst; statt ihrer sehen wir überall den Trieb nach Stil. Es ist eben unter allen Umständen festzuhalten: Geistiges — und Kunst ist ein geistiger Prozeß — kann nur Geistiges als Ursache haben, Materielles höchstens als Bedingung. Ganz ähnlich steht es mit der Kunst der Australier. Sie leben „im Grunde noch parasitisch“. Und doch finden wir bei ihnen eine höchst merkwürdige imaginative Kunst, der gegenüber die wenigen naturalistischen Elemente von keinem Gewicht sind. Wie steht es ferner mit jenen Völkern, die, wie die altgriechischen Völker Kretas und Mykenas, der afrikanische Stamm von Benin, die amerikanischen Völker Mexikos und Perus, in Klassen geschichtet waren, feste Staatsbildung, Handel und Militär besaßen und der Theorie Kühns entsprechend und diesen ökonomischen

¹ Vgl. „Stimmen aus Maria-Laach“ Bd. 57 (1899): „Die Grundlagen des marxistischen Sozialismus nach Eduard Bernstein.“

Bedingungen gemäß sensorisch-naturalistische Kunst gelübt haben müßten? Gewiß, es gibt naturalistische Motive pflanzlicher und tierischer Art — die Ziege mit Jungen, ein Fayencerelief aus Knossos (ca. 1500 v. Chr.), läßt sich gut mit den paläolithischen Tiergestalten zusammenstellen —, es gibt Menschenköpfe von ganz erstaunlicher Naturwahrheit wie etwa den Mädchenkopf aus Benin oder den schlafenden Mann aus Peru; aber selbst bei diesen Werken hat das Stilistische das Naturhafte überwunden und vorherrschend ist das Imaginative-Ideoplastische. Und den prachtvollen Bronzehahn aus Benin, der in gleichem Maße Natur ist wie Stil, würde man heute unbedingt als expressionistisch gelten lassen. Nicht minder das peruanische Tongefäß mit den zwei Affen.

Es steht nicht gut mit einer Theorie, die so viel Ausnahmen machen muß. Gehen wir in die neueste Zeit. Welcher Wechsel der ökonomischen Bedingungen rechtfertigt den Übergang vom Impressionismus zum Expressionismus? Sind nicht Kinematographie, Flugtechnik, drahtlose Telegraphie, Automobilindustrie ganz und gar im Dienste jener ökonomischen Verhältnisse, die den sensorischen Stil hervorbringen sollen? Und doch hat sich der Übergang vollzogen, und er hat sich vollzogen, weil die gesamte Geisteshaltung eine andere geworden ist. Und sie ist eine andere geworden, nicht weil sich die ökonomischen Bedingungen wesentlich geändert hätten, sondern aus einer ganzen Summe von Bedingungen heraus, unter denen die wirtschaftlichen gewiß nicht den ersten Platz behaupten. Welchen Einfluß haben auf die Bildung der Gesichtszüge einer Kunst allein Klima und Landschaft! Daß z. B. im lachenden Italien der Geist des Menschen sich nicht zu jener Grübelelei wenden konnte wie im ernsten Norden, daß Italien darum von Natur aus mehr zur sensorischen Kunst, zur Schönheitskunst, der Norden zur imaginativen, zur Ausdruckskunst prädestiniert war, gleichviel ob Bauerntum oder Jägertum herrschen, ist unschwer einzusehen. Darum konnte auch der gotische Stil in Italien nie recht heimisch werden.

Gegenüber dieser Theorie, nach welcher die Kunst ein Spiegel der Wirtschaftsform ist, betont Max Verworn¹ mit Recht, daß die Kunst ein Spiegel der Seele sei. Freilich leidet auch seine Darstellung durch die Voraussetzung einer erst allmählich sich entwickelnden Vorstellung höherer Kräfte. „Die primitive Kunst hat um so mehr physioplastische Züge, je mehr die sinnliche Beobachtung, sie hat um so mehr ideoplastische Züge, je mehr das abstrahierende, theoretisierende Vorstellungsleben der Völker im Vordergrund steht. Den mächtigsten Impuls zur Entwicklung des theoretisierenden Vorstellungslebens in prähistorischer Zeit gab die Konzeption der Seelenidee. Die aus dieser Idee entspringenden religiösen Vorstellungen lieferten die günstigsten Bedingungen für die Entstehung einer ideoplastischen Kunst.“

Die Erklärung, die Verworn für den Umstand bietet, daß die älteste Kunst, die wir kennen, gleich mit so erstaunlicher Naturwahrheit auftritt, ist zum mindesten originell: „Zenen paläolithischen Jägern der paläolithischen Zeit mußte unter den Bedingungen ihres Geisteslebens die naturalistische Reproduktion des gesehenen Objekts viel leichter werden als uns, die wir durch allerlei Abstraktionen und Assoziationen unsres Wissens und Überlegens und durch die Verkümmernng unsrer Beobachtungsgabe, sowie auch zum Teil unsrer Handgeschicklichkeit stark gefälschte Vorstellungsbilder von der Wirklichkeit machen und bei der Reproduktion wiedergeben. Der paläolithische Künstler brauchte sich überhaupt keine Mühe zu geben. Seine Zeichnung ergab sich von selbst in naturalistischer Weise, weil er nichts hatte von Theorien und Ideen, was ihre Naturwahrheit hätte fälschen können. Seine motorische Handgeschicklichkeit stand ebenfalls

¹ Zur Psychologie der primitiven Kunst. Jena 1917.

infolge seiner Übung in der Bearbeitung des Feuersteins, des Holzes, des Knochens auf einer bedeutenden Höhe.“ Glaubt Verworn allen Ernstes, daß der Urmensch nicht einmal so viel von Theorien und Ideen in sich gehabt habe, um über die Dinge, die ihn tagtäglich umgaben, auch etwas zu wissen und nicht nur das äußere Vorstellungsbild mit sich herumzutragen? Jedem Menschen bietet doch die Welt, in der er lebt, eine Fülle von Assoziationen. Welche Summe von Theorien, Abstraktionen und Ideen verrät ferner die bei aller Naturwahrheit oft so kühne stenographische Darstellungsmethode dieser alten Künstler, ganz abgesehen davon, daß schon die Übertragung eines körperhaften Gegenstandes in ein Flächenbild eine nicht geringe Menge unterbewußter Verstandesoperationen erheischt. In Wirklichkeit ist das gar kein Nachbilden mehr, sondern ein Umbilden. Wer möchte sodann die motorische Handgeschicklichkeit des Feuersteinbearbeiters mit der Handgeschicklichkeit des Künstlers vergleichen! Nein, wir müssen umgekehrt schließen; die Höhe der paläolithischen Kunst erweist eine nicht geringe geistige Kraft ihrer Verfertiger.

Wie aber diese Kunst zu ihrer Blüte gekommen ist, wird wohl stets ein ungelöstes Rätsel bleiben. Hoernes schreibt darüber: „Die Entstehung und das Vergehen dieser Kunst sind nach wie vor in Dunkel gehüllt; sie springt als fertige Erscheinung aus dem Nichts hervor, nachdem sie eine außerordentliche Stabilität besessen hat, die dem Wandel und Wechsel nur geringen Spielraum läßt — vielleicht ein Beispiel großartiger ‚Mutation‘ im Bereich der menschlichen Kultur.“

Es könnte scheinen, daß der Schluß von dem Werte der Kunstwerke auf die geistigen Fähigkeiten durch die Buschmänner widerlegt werde, deren geringe geistige Kräfte nicht nur erschlossen, sondern beobachtet werden konnten. Gleichwohl haben sie eine Kunst hervorgebracht, die von scharfer Naturbeobachtung zeugt und das Mittelmaß primitiver Kunstleistungen weit übersteigt. Ich habe indes nicht von der geistigen Kraft des Volkes gesprochen, sondern der Künstler, die solche Kunst zu erzeugen imstande sind. Man könnte meinen, diese Künstler hätten denn doch als Führer ihres Volkes diesem viel höhere kulturelle Bedingungen schaffen können, als wir sie tatsächlich finden. Aber wer wüßte nicht, daß Künstler am wenigsten zu Volksführern geeignet sind, und daß sie, dem praktischen Leben fremd, sich am leichtesten in die äußern Bedingungen fügen, die sie vorfinden. Ihr Reich ist ein ideelles, nicht das einer systematisch ausgebauten und gesegneten Wirtschaft. Und dieses Reich haben sie ausgebreitet, das beweist die künstlerische Tradition, die wir bei den Buschmännern ebenso finden wie bei den Paläolithikern.

Die Kunst der Buschmänner ist nicht mehr ausschließlich naturalistisch, so sehr sie auf treuer Naturbeobachtung beruht. In ihrem Betonen des Wesentlichen ist sie sogar ausgesprochen expressionistisch. Ein Bild wie die Büffelherde (Kühn S. 32) könnte in jeder modernen Kunstausstellung hängen. Die Rhythmik, die sich in dieser Gruppe von Tieren bereits bemerkbar macht, ist bei der Antilopenjagd (Kühn S. 36) Wesenselement und bis zur Groteske übersteigert. Das wilde Voranstürmen der Jäger konnte kaum überzeugender zum Ausdruck gebracht werden als durch die verdünnten Körper mit übermäßig langen, weit ausgreifenden Beinen. Solche Kunst ist nur mehr im Motiv naturalistisch, aber nicht mehr in der Form. Der Überschlag ins Imaginative, den Kühn in der Kunst der arktischen Völker findet, ist auch hier vorhanden.

Sind schon die psychologischen und ethnologischen Vorbedingungen der sensorischen, physioplastischen Kunst rätselhaft, so ganz besonders die der imaginativen, ideoplastischen, deren Erscheinungsweisen fast so mannigfaltig sind wie die seelischen Erlebnisse und Zustände ihrer Verfertiger. Dort spielt die sinnliche Anschauung eines Naturobjektes, das Objekt in seiner Erscheinungsform, die entscheidende Rolle, hier dagegen das Objekt in seiner Seinsform, ja es kann sogar sein, daß es gar nicht mehr Ziel ist, sondern nur Mittel, Seelisches zum Ausdruck zu bringen. Was man vom Objekt sieht, trachtet eine sensorische Kunst festzuhalten, eine imaginative dagegen, was man vom Objekt weiß. Außerdem gehört in den Bereich der imaginativen Kunst das ganze, weit ausgedehnte Feld der ornamentalen Kunst, die rhythmische Wiederholung der gleichen Motive. Ihr psychologischer Nährboden ist das Assoziationsvermögen der menschlichen Seele und der elementare Reiz des Rhythmus. Beides lebt schon im Kind und lebt noch im Irren — der Grund, warum auch die Kunstwerke dieser Menschenklassen die Aufmerksamkeit eines jeden erregen müssen, der an ein Kunstwerk nicht allein die Norm der Naturwirklichkeit anlegt, selbst wenn die Handfertigkeit vielleicht noch recht unausgebildet ist. Nichts zeigt deutlicher, wie leicht sich assoziative Elemente bei der Kunstübung einschleichen, wie die Veränderungen, die ein und dasselbe Urbild bei häufigem Kopieren erleidet, wenn die neue Kopie immer nach der nächstvorhergehenden gefertigt wird. Ähnliches geschieht ja auch beim wiederholten Abschreiben von Texten, wie jeder Historiker weiß. Verworn hat öfters Versuche dieser Art gemacht und bringt einen davon, den er mit neun- bis zwölfjährigen Kindern aus verschiedenen Dörfern angestellt hat, in seinem Werkchen: „Ideoplastische Kunst“ (Jena 1914). Zu Grunde lag eine paläolithische Mammutzeichnung. Bald war diese bis zur Unkennlichkeit verändert, wobei eine Zunahme mathematischer Formen festzustellen ist. Die 27. Kopie zeigt schließlich ein hausähnliches Gebilde.

Unererschöpflich wie die menschliche Phantasie sind die Möglichkeiten der ideoplastischen Kunst. Ein figurales Motiv wird mit ornamentalen durchsetzt, ja geradezu zu einem Ornament oder zu bloßen Andeutungen der Figur verflüchtigt. Die Abstraktion und Umbildung ist oft so stark, daß man nur mehr mit Mühe die Urform herauslesen kann. Der Kopf wird ein Kreis, der Rumpf ein Viereck, Arm und Beine gerade Striche. Nase und Mund werden angedeutet durch eine Senkrechte über der Wagrechten, die Augen durch zwei Punkte. Besonders in den Zeichnungen der Kinder offenbart sich die Fähigkeit, irgendwelche Naturformen auf die elementarsten zeichnerischen Begriffe zurückzuführen. Man hat früher darüber gelacht; in Wirklichkeit ist es ein großes psychologisches Geheimnis¹.

¹ Es gibt aber auch bei Kindern merkwürdige Ausnahmen. Verworn bringt Tierzeichnungen von achtfährigen Indianermädchen, die an Naturtreue den besten paläolithischen Werken nicht nachstehen. Hartlaub (Der Genius im Kinde. Breslau 1922) führt uns andere höchst lehrreiche Beispiele vor, die eine besonders starke visuelle Vorstellungskraft bekunden. So zeichnet ein Knabe von achteinhalb Jahren, der schon mit vier Jahren ganze Zeichenbücher gefüllt hatte, fliehende Soldaten mit einer ganz erstaunlichen naturhaften Trefflichkeit. Ein anderer sechsjähriger Knabe — er starb bereits mit sieben Jahren — zeichnete aus der Erinnerung die schwierigsten perspektivischen Städtebilder, auch von der Vogelperspektive, so daß Adolf v. Hildebrand, der mehrere Zeichnungen dieses Wunderknaben veröffentlichte, gestand, daß ihn ein solches Phänomen unheimlich berühre. Ein zehnjähriges Mädchen zeigt außer scharfer

Weitere Abarten der ideoplastischen Kunst sind die Karikatur, die wirkliche Merkmale um einer Idee willen übersteigert, die Phantastik, die aus Merkmalen verschiedener Wesen ein neues bildet wie Zentauren, Sphinx, Satyrn, ferner das „Röntgenbild“, das Dinge darstellt, die dem Gegenstand zwar eigen sind, aber nicht gesehen werden können. Wir haben den paläolithischen Elefanten mit dem angeblichen Herzen bereits erwähnt; bei den Ägyptern finden wir öfters die Umriffe des Körpers durch die Kleider hindurchgezeichnet. Besonders Kinder lieben diese Darstellungsart, wie Bertvorn durch mehrere Beispiele belegt. Des weiteren zählt zur ideographischen Kunst das ganze Gebiet der Symbolik, wie sie besonders von der christlichen Kunst ausgebildet wurde. Die Herz-Jesu-Darstellung ist eines der bekanntesten Beispiele (zugleich Röntgenbild). Zahlreich sind sodann die Fälle, wo sich eine Naturwirklichkeit eine bewußte Umgestaltung gefallen lassen muß, sei es aus stilistischen Gründen oder um eine seelische Tatsache besonders ausdrucksvoll zu gestalten. Die ganze moderne, nachimpressionistische Kunst ist von solchen Absichten beherrscht.

Ideographisch ist schließlich das Ornament, sowohl das, welches organische Formen benützt, wie besonders das reine Ornament, das ohne Beziehung zu Lebewesen gestaltet wird und seine Motive zumeist aus der anorganischen Natur nimmt, die rhythmisch wiederholt werden, oder aus Artefakten, die bereits Rhythmus besitzen, wie aus geflochtenen und geknüpften Gebrauchsgegenständen, Umschnürungen, Netzen. Einige Völker zeigen mehr eine Vorliebe für das lineare, eckige Ornament, z. B. die Ägypter, andere für krause, schnörkelige Formen, wie sie besonders auffällig bei den Kelten in Erscheinung traten, später wieder im Rokoko verwendet wurden und nochmals im Jugendstil ein kurzes Leben fristeten.

Als die Kunst nach dem langen Stillstand, der auf ihr erstes Erblühen in der paläolithischen Zeit erfolgte, wieder schüchtern auftauchte, hatte sie nicht nur ihr örtliches Heim gewechselt und war in mehr östlich gelegene Gebiete gezogen, die sich etwa vom Pontus bis zum linken Rheinufer und von der ägäischen und adriatischen Küste bis nach Skandinavien erstrecken, sie hat auch einen ganz andern Charakter angenommen. Hatte sie früher fast ausschließlich der Vergegenwärtigung des Naturobjekts gedient, so war sie nunmehr ein Abdruck des durch die Seele umgestalteten, als Träger einer menschlichen Idee erscheinenden Objekts. War die paläolithische Kunst mehr Aufnahme, so ist die neolithische Abgabe geworden, kurz, die ideoplastische Kunst erscheint nun zum ersten Mal wesenrein.

Was war inzwischen in der menschlichen Kultur vor sich gegangen? Wenn wir all das üppige Gestrüpp und Rankenwerk ausroden, das phantasievolle Prähistoriker um die spärlichen beweisbaren Tatsachen gelegt haben, so finden wir nunmehr im Gegensatz zu den geschlagenen Steinwerkzeugen der Paläolithiker geschliffene, feiner und zweckdienlicher gearbeitete. Während sodann

Naturbeobachtung auch eine wahrhaft glänzende impressionistische Technik, um die sie mancher Meister beneiden dürfte. Eines dieser Bilder, in dem es schildert, wie die Nachricht aus dem Kriegsschauplatz „Gefallen“ in der Familie wirkt, offenbart außerdem eine außerordentlich feine Empfindsamkeit für seelische Erschütterungen. Solche Beispiele, wo Kinder von Haus aus zur sensorischen, physioplastischen Darstellung neigen, sind seltene Ausnahmen; in weitaus den meisten Fällen werden Kinderzeichnungen von Ideen beherrscht und nicht von Gehakten.

der Paläolithiker Jäger war mit parasitischer Lebensweise (individueller Nahrungssuche und reiner Verbrauchswirtschaft), ist der neolithische Mensch zum Ackerbau übergegangen, zu einer symbiotischen Lebensweise und Produktionswirtschaft. Hacke und Pflug kommen zur Verwendung.

Läßt sich nun aus dieser Tatsache schließen, daß der neue Mensch religiöser gewesen sein muß als der frühere? Man mag zugeben, daß die ruhige, sesshafte Lebensweise des Bauern der Hinwendung des menschlichen Geistes zum Göttlichen günstiger ist als die schweifende eines Jägers. Im übrigen aber sind die Spuren Gottes in der Natur dem Jäger nicht minder zugänglich und lesbar wie dem Bauern. Die einzigen Zeugen, die in unsrer Frage einiges Licht zu werfen imstande sind, sind die Kunstwerke. Aus ihnen scheint allerdings hervorzugehen, daß die Religion des neolithischen Menschen ungleich machtvoller zum Ausdruck drängte wie die des Paläolithikers. Die zahllosen Götterbilder und Idole, die sich finden, sind des Zeugen. Aber Religion befigen und künstlerischen Ausdruck für sie finden sind zweierlei Dinge. Gerade eine naturalistisch eingestellte Kunst wird die Schwierigkeit, für Göttliches einen bildhaften Ausdruck zu finden, besonders peinlich empfinden und vor solchen Aufgaben zurückscheuen. Es geziemt sich also äußerste Vorsicht im Urteil.

Wir europäischen Kulturmenschen waren bis in die letzte Zeit auf die physioplastische Kunst abgestimmt, und als plötzlich der Sturmwind des Expressionismus über die müde gewordene Kulturwelt hinwegfegte, waren wir nur zu geneigt, all das Neue als Wahnsinn zu betrachten. Und als uns gar zugemutet wurde, die Kunst der Wilden als wahre Kunst, ja als wertvollere Kunst zu werten als unsre eigene Wirklichkeitskunst, mochten wir uns wohl entrüstet abwenden von dem nun drohenden Chaos.

Es ist indes immer so gewesen, daß eine elementare geistige Gegenströmung nur dann entsteht, wenn irgend etwas im Althergebrachten faul und morsch geworden ist. Nicht unbedingte Ablehnung ist darum die richtige Stellungnahme, sondern Prüfung des Wahrheitskerns, den eine neue Bewegung in ihrer Verschalung trägt. Wir mußten unser Gewissen erforschen, ob unsre Vorliebe für die klassische Linie und für das impressionistische Leben nicht doch einseitig und erweiterungsfähig sei. Wir brauchten deshalb noch lange nicht zu verdammen, was wir bisher geliebt, sondern nur kennen zu lernen, was wir bisher keiner Beachtung gewürdigt hatten. Und mußte nicht allein der Umstand, daß die neue Bewegung vor allem aufs Geistige zielte, natürliche Sympathie für sie wecken, mochten uns auch die bisherigen Leistungen noch wenig entsprechen? Wir haben ferner bei der Kunst vielleicht viel zu sehr Gewicht auf das technische Können gelegt, auf das Erlernbare, und naturwüchsige, aber ungeschlacht auftretende Begabungen nicht genügend geschätzt. Und doch ist bei der Kunst die Hauptsache nicht das, was die Schule zu vermitteln vermag, sondern die ursprüngliche Formkraft. Das *poeta nascitur* gilt auch vom bildenden Künstler. Gerade die Kunst der Primitiven bezeugt das auf Schritt und Tritt. Neben unbeholfenem Stammeln finden wir reife Schöpfungen und ein Ausdrucksvermögen, das zur Bewunderung zwingt. Man braucht nur einmal die ethnographischen Museen unter dieser Rücksicht zu durchsuchen. Dabei ist dieser Expressionismus wilder Völkerstämme ein

Naturprodukt und nicht eine Frucht langatmiger spekulativer Programme wie so viele Werke der Neuesten.

Die formalen Grundsätze, die den modernen Expressionisten leiten, finden wir alle bereits in der primitiven Kunst vorgeschichtlicher und wilder Völker. Das Felsgemälde aus Nordwest-Australien mit den vier Köpfen (K. 58)¹, die rhythmisch angeordnet sind, in Ausschaltung des Unwesentlichen so weit gehen, wie nur möglich ist, und in dem ruhigen Farbdreiklang Blau, Rot, Gelb gehalten sind, könnte in seiner stillen kultischen Feierlichkeit ebensogut ein moderner Russe gemalt haben, die langgestreckte Bronzefigur aus Griechenland und die andere spätminoische aus Kreta (K. 86 und 128) erinnern in ihrer Streckung und Dünngliedrigkeit an Lehmbruch und seine Nachahmer, und die Holzschnitzerei „Mann mit Drachen“ aus Neuguinea (K. 110) ist aus Grundsatz kubistisch. Die Geisterfigur aus Indonesien (K. 118), der mexikanische Jaguar aus Ton (K. 150) und die ganz ähnlich gebaute Figur mit dem Menschenkopf (K. Abb. 102), ebenso die Göttergestalt aus Kolumbien (K. Abb. 43) zeigen ganz jene straffe von der Natur nicht angestrebte Geschlossenheit, die das Ziel der Modernen bildet, und die Hüpflingsfigur mit erhobener Hand und gesteigertem, fast ekstatischem Gesichtsausdruck (K. 104) leistet auf dem Gebiete der Bildhauerei das gleiche, was Nolde malt. Wer wird ferner beim Anblick der Indianerin aus der Insel Vancouver (K. Abb. 51) nicht sofort an die wuchsende und breite Art eines Barlach erinnert und beim Wappenstein aus Nordwest-Amerika (K. Abb. 52) nicht an die gewalzten Plastiken eines Knappe? Einprägsamere und kraftvollere Männergesichter kann auch ein moderner Künstler nicht schaffen, als sie die Peruaner schon vor Jahrhunderten geschaffen haben (K. 158 160 164 und Abb. 116 und 117). Auch jene Art des modernen Expressionismus, welche die menschliche Gestalt ins Ornamentale überleitet, ist den wilden Völkern nicht fremd. Wir finden sie z. B. in der Ahnenfigur aus Deutsch-Neuguinea (K. 112), in dem Elfenbeinfigürchen aus Belgisch-Kongo (abgebildet in Bahr, Expressionismus), in dem Tanzbrett aus den nördlichen Salomonsinseln (K. Abb. 54), in dem afrikanischen Holzbecher (K. Abb. 28), in dem Holzschmel aus Kamerun (K. 88), bei denen Erfindungsgabe und Schmuckwirkung gleich hoch stehen. Ob der Messingteller aus Nigeria (K. Abb. 39) mit dem prächtig getriebenen und gepunzten Ornament nicht doch eingeführte Ware ist? Auch die schon erwähnten Bronzearbeiten aus Benin, die meist so stilvoll und technisch vollendet vor uns stehen, sind ohne Annahme einer Schulung der eingeborenen Künstler an der Kunst europäischer Kulturvölker schwer verständlich, so sehr sich Kühn gegen diese Annahme sträubt. Wissen wir doch, daß im 15. und 16. Jahrhundert lebhaft Beziehungen dieses afrikanischen Volkes mit Europa bestanden. Ebenso wird es indirekte Beziehungen zu Ostindien — durch europäische Handelsleute — gegeben haben. Die Elfenbeinbüchse (K. Abb. 92), ein vollendetes Meisterstück der Kleinplastik, ist kaum zu erklären ohne europäische und indische Abhängigkeiten. Ein wahres Wunderwerk ornamentaler Kunst ist die Gallionsfigur aus Neuseeland (K. 114). Das Kleine ist mit gleicher Liebe und gleichem Geschmaack gearbeitet wie die zwei großen Spiralen, die dem Ganzen ihren schwingenden Rhythmus mitteilen. An die dekorative Überschwenglichkeit und Phantastik der indischen Plastik erinnert die Stele mit Hieroglyphen aus der mexikanischen Mayakultur (K. Abb. 95), die vielleicht aus dem 5. Jahrhundert n. Chr. stammt. Man mag auch bei dem überreichen und doch geschmackvoll geordneten Wirrwar im Ornamentalen an germanische dekorative Motive aus der Völkerwanderungszeit als Parallelerscheinung gemahnt werden. Hier ebenso wie in Mexiko und Indien liegt der Gegenpol der klassischen Ruhe und Zucht, jenes Sich-

¹ K. bedeutet im Folgenden Kühn und die beigefügte Ziffer die Seitenzahl seines Buches bzw. die Nummer der Abteilung. Die Originale der meisten dieser Werke sind in deutschen ethnographischen Museen; einige befinden sich in Wien.

nichtgenugtunkönnen, das ein Erbstück solcher Völker ist, deren Geistigkeit stark aufs Mystische eingestellt ist.

So dreht sich die Welt. In unfrem Kulturstolz wähnen wir, daß die Menschheit immer höher und höher emporklettere in kerzengeradem unentwegtem Aufstieg. Aber da sehen wir, daß wir auf einmal wieder dort sind, wo wir Ausgang genommen haben. Ohne es zu merken, haben wir uns auf einer Kreislinie bewegt.

Was wird das Schicksal der heutigen Begeisterung für primitive Formen sein? Wird die Ausdruckskunst nun bleiben für alle Zeiten oder wird man auch ihrer einmal müde werden und, übersättigt von all dem Ausdruck und all der psychologischen Neugier, wieder nach ruhiger Schönheit dürsten? Ich glaube ja. Ist aber diese Stunde gekommen, dann wird der Mensch auch den Geschmack an der primitiven Kunst der Urmenschen und Wilden wieder verlieren, und sie wird kein lohnender Gegenstand kostbarer bibliophiler Druckwerke mehr sein. Dagegen werden alle Künstler des klassischen Ebenmaßes, die man heute hinter Schloß und Riegel gesteckt hat, aus ihren Kerker befreit werden. Und abermals — vielleicht nach Jahrhunderten — wird man der Schönheit wiederum überdrüssig werden; das Sehnen und Streben nach Ausdruck wird neuerdings erwachen. Wie wunderbar und krumm sind doch die Wege, auf denen die Menschheit ihren irdischen Kulturzielen entgegenwandelt!

Josef Kreitmaier S. J.