



Was die naturwissenschaftliche Forschung auf gibt an weltumfassenden Ideen und an lockenden Gebilden der Phantasie, wird ihr reichlich ersetzt durch den Zauber der Wirklichkeit, der ihre Schöpfungen schmückt.
Schwendener.

Organ der Deutschen Gesellschaft für volkstümliche Naturkunde in Berlin.

Redaktion: Professor Dr. H. Potonié und Professor Dr. F. Koerber
in Grofs-Lichterfelde-West bei Berlin.

Verlag von Gustav Fischer in Jena.

Neue Folge VI. Band;
der ganzen Reihe XXII. Band.

Sonntag, den 17. November 1907.

Nr. 46.

Abonnement: Man abonniert bei allen Buchhandlungen und Postanstalten, wie bei der Expedition. Der Halbjahrspreis ist M. 4.—. Bringegeld bei der Post 15 Pfg. extra.



Inserate: Die zweigespaltene Kolonelleile 40 Pfg. Bei größeren Aufträgen entsprechender Rabatt. Beilagen nach Übereinkunft. Inseratenannahme durch die Verlags-handlung.

Zur Psychologie der primitiven Kunst.

[Nachdruck verboten.]

Ein Vortrag von Max Verworn (Göttingen).

Hochgeehrte Versammlung!

Die Beschäftigung mit der psychologischen Analyse des künstlerischen Schaffens ist alt. Aber sie ist vielfach recht einseitig gewesen und hat sich von einer sehr schmalen Basis erhoben. Die Kunstpsychologie bestand fast ausschließlich in der traditionellen Ästhetik. Den Mittelpunkt aller psychologischen Kunstbetrachtungen bildete immer und immer wieder allein der Schönheitsbegriff der Kulturvölker. Das preßte die wissenschaftliche Behandlung des Gebietes von vornherein in einen allzu engen Rahmen und es ist durchaus begreiflich, wenn die Begründung dieses Gebietes auf einen so speziellen und noch dazu so unheimlich schwankenden Begriff von vornherein zu mannigfaltigen Widersprüchen und durch und durch gekünsteltesten Systemen führen mußte. In Wirklichkeit ist das Gebiet unendlich viel größer.

Die künstlerische Produktion ist ein Ausdrucksmittel des Menschen für Empfindungen und Vorstellungen, für Gedanken und Gefühle. Dieses Ausdrucksmittel ist zwar nicht so bequem und praktisch wie Sprache und Schrift, aber es leistet nicht selten mehr als diese. Es erhellt manche Falte des Geisteslebens mit einem Schlage, die das ge-

sprochene Wort selbst bei genauer Bekanntschaft der Persönlichkeit nur spärlich beleuchtet. Es enthüllt dem, der es zu deuten versteht, eine Fülle von Zügen, von denen ihr Urheber selbst nie etwas ahnt. Vor allen Dingen aber ist es imstande, uns einen Einblick in das Empfindungs- und Vorstellungsleben von Völkern zu geben, von denen kein gesprochenes und kein geschriebenes Wort je Zeugnis ablegen wird. Freilich muß, wenn dieses Ausdrucksmittel nutzbar gemacht werden soll, die psychologische Analyse der Kunstproduktionen von einer viel breiteren Basis ausgehen, als von einem einseitigen Schönheitsbegriffe. Wir müssen uns auch auf diesem Gebiete gewöhnen, den heutigen Menschen im Zusammenhange mit seinen primitiveren Vorstufen bis weit in seine tierische Vorfahrenreihe hinein zu betrachten. Nur so werden viele Züge in unserem heutigen geistigen Leben verständlich und sichtbar, die sonst erstaunlich erscheinen, wenn wir sie bemerken, oder die ganz im Verborgenen bleiben. Der entwicklungsgeschichtliche Gedanke muß auch in das Gebiet der Kunstpsychologie seinen Einzug halten, wenn wir es aus seiner abgeschlossenen Einseitigkeit herausheben wollen.

Einen wirksamen Impuls zu vollständig neuer Gestaltung produziert erfahrungsgemäß ein altes Wissenschaftsgebiet aus seinem traditionellen Betrieb nicht leicht selbst. Ein solcher Impuls kommt in der Regel von außen. So wird die Kunstpsychologie auch nie aus ihrer ästhetischen Richtung heraus eine neue Anregung zu freierer Entwicklung erhalten. Vielmehr zeigt sich, daß diese Anregung von ganz anderer Seite herkommt. Sie entspringt einerseits der Beschäftigung mit der Kunst des Kindes, die von rein pädagogischen Motiven ihren Ausgang genommen hat und heute schon einen großen Umfang zu gewinnen verspricht, andererseits der Beschäftigung mit der primitiven Kunst der heutigen wie der prähistorischen Naturvölker, die namentlich durch die Entdeckung der französischen Höhlenkunst seit einem Jahrzehnt einen wachsenden Zustrom des Interesses erfahren hat.

Ich möchte mir erlauben, aus der ungeheuren Fülle von Tatsachen und Problemen, die auf dem Gebiete der primitiven Kunst sich dem Auge erschließen, heute eine allgemeine Frage herauszugreifen, die in alle einzelnen Verhältnisse nicht bloß der primitiven, sondern aller Kunstschöpfung hineinreicht und die auch recht deutlich zeigt, eine wie breite Basis das ganze Gebiet der Kunstpsychologie in Wirklichkeit hat.

Jedem, der in einem Überblick die Kunstproduktionen des prähistorischen Menschen von den ältesten bis in die jüngsten Zeiten vor seinem kritischen Auge Revue passieren läßt, wird der gewaltige Gegensatz auffallen, der zwischen den künstlerischen Leistungen der paläolithischen Mammut- und Renttierjäger und denen der neolithischen, bronzzeitlichen, eisenzeitlichen Völker besteht. Die Renttier-, Bison-, Pferdezeichnungen usw. der ersteren sind in ihrer überwiegenden Mehrzahl von einer erstaunlichen Lebenswahrheit und Naturtreue in Haltung und Bewegung; die Idole und Helleristningar, die Tier- und Menschenfiguren auf Urnen und Bronzegeväßen der letzteren erscheinen ausnahmslos in steifer, konventioneller, durchaus stilisierter Form ohne Spur von Naturwahrheit und lebendiger Bewegung. Jene flott in skizzenhafter Weise durch wenige Linien das Charakteristische in richtiger Perspektive wiedergebend, so daß man das lebendige Objekt vor Augen zu haben glaubt, diese in vollkommener Vernachlässigung aller anatomischen Proportionen und aller Perspektive, in rudimentärer Entstellung und nicht selten ornamentaler Umgestaltung der einzelnen Teile das natürliche Vorbild verzerrend, so daß man häufig im Zweifel bleibt, ob überhaupt ein lebendiges Wesen gemeint ist. Dort immer nur lebendige Wesen, welche die Natur wirklich hervorbringt, hier vielfach phantastische Fabelgestalten und abenteuerliche Mischformen.

Freilich, und das möchte ich gleich von vornherein ausdrücklich betonen, ist der Schnitt, der die paläolithische von der neolithischen und späteren

Kunst trennt, in Wirklichkeit nicht so scharf, wie man wohl vielfach geglaubt hat. So wie sich der bekannte „Hiatus“ zwischen der paläolithischen und neolithischen Kultur für Europa durch neuere Entdeckungen immer mehr ausfüllt, so ist auch die stilisierende Richtung der Kunst nicht plötzlich und unvermittelt aufgetreten. Sie bereitet sich schon vor in den letzten Zeiten der paläolithischen Renttierperiode. Wie der Abbé Breuil nachweisen konnte, beginnt bereits in der Magdalénienstufe neben dem naturalistischen Tierbild vereinzelt eine zu ornamentalen Zwecken stilisierte Zeichnung von Tieren oder Tierteilen aufzutreten. Aber sie gibt der Gesamtheit der paläolithischen Kunst — und die Gesamtheit der Kunst habe ich im folgenden allein im Auge — nicht ihren allgemeinen Charakter.

Der Gegensatz im allgemeinen Charakter der paläolithischen und der späteren Kunst ist zweifellos da. Er ist ja auch des öfteren schon in der Literatur klar zum Ausdruck gebracht worden. Aber wie ist er psychologisch begründet?

Ich muß gestehen, daß dieser Gegensatz mir einen ganz besonders tiefen Eindruck gemacht hat, als ich vor einigen Jahren zum ersten Male die paläolithischen Wandzeichnungen in den Höhlen der Dordogne in ihrer geradezu überwältigenden Fülle kennen lernte. Als ich damals von Les Eyzies kommend mit den frischen Eindrücken auf einsamer Bahnfahrt über den merkwürdigen Gegensatz nachgrübelte, sind mir die ersten Gesichtspunkte für sein psychologisches Verständnis aufgegangen. Das Problem hat mich seitdem nicht losgelassen. Es ist für mich der Anlaß geworden zu Studien über das Geistesleben des primitiven Menschen nach mannigfaltigen Richtungen hin, die zum Teil wieder mit anderen psychologischen und rein physiologischen Studien zusammentrafen, mit denen ich seit längerer Zeit beschäftigt bin. Wichtige Gesichtspunkte habe ich gewonnen aus der vergleichenden Ethnologie. Unschätzbare Material lieferten mir ferner Experimente, die unter planmäßig ausgewählten und systematisch variierten Versuchsbedingungen über zeichnerische Wiedergabe gesehener Objekte angestellt wurden und zwar an Schulkindern entlegener Dörfer Thüringens und der Rhön. Meinem Freunde, Herrn Pfarrer Schröder in Hainichen bei Dornburg a. d. Saale bin ich für die unermüdliche Durchführung der Experimente zu größtem Danke verpflichtet.

Ich möchte Ihnen nun im folgenden einige Ergebnisse aus diesen verschiedenartigen Studien mitteilen.

* * *

Es handelt sich bei der bildenden Kunst um die Wiedergabe von optischen Empfindungen und Vorstellungen. Da ist es zweckmäßig, sich zunächst einmal die physiologischen Grundlagen dieses Vorganges klarzumachen.

Am einfachsten liegen die Verhältnisse beim direkten Nachbilden eines Gegenstandes nach der Natur. Ich möchte die folgende Betrachtung nur auf die Zeichnung beschränken. Bei der zeichnerischen Wiedergabe des Gesehenen nach der Natur haben wir im einfachsten Falle zwei Komponenten des Vorganges, eine sensorische und eine motorische. Die von dem Gegenstande her in das Auge einfallenden Lichtstrahlen erregen die Netzhaut. Von hier aus geht die Erregung zunächst nach der ersten Station der Sehnervenbahn im Zwischenhirn und von da nach der Sehphäre des Großhirns. Mit der Erregung der Ganglienzellen in der Sehphäre ist die Gesichtsempfindung verbunden. Das ist der sensorische Teil des Vorganges, die Wahrnehmung, die Beobachtung des Objektes. Bei der direkten Reproduktion des Empfindungsbildes geht nun die Erregung von der Sehphäre zu dem Gebiet der Bewegungsvorstellungen, die nötig sind für die zeichnerische Ausführung, und von da zu den entsprechenden Bewegungszentren selbst, die sie von der Großhirnrinde über die motorische Station des Rückenmarks zu den erforderlichen Muskeln des Armes und der Hand weiter leiten. Das ist der motorische Teil des Vorganges, die Ausführung der Zeichnung. Diese Ausführung vollzieht sich beim Zeichnen nach der Natur unter stetiger Kontrolle durch die gegebenen Gesichtsempfindungen und wird durch diese fortwährend korrigiert. Die Zeichnung wird in diesem Falle je nach dem durch Übung erworbenen Grade der Ausschleifung der sensorischen und motorischen Bahnen, d. h. der Beobachtung und Handgeschicklichkeit eine mehr oder weniger naturgetreue Wiedergabe des gesehenen Objektes sein. Es entsteht so eine durchaus physioplastische, d. h. der Natur entsprechende Kunst.

Aber schon bei dem direkten Abzeichnen nach der Natur drängen sich unter Umständen Momente ein, die geeignet sind, die Naturwahrheit der Zeichnung zu trüben. Jeder, der Erfahrungen gesammelt hat beim Abzeichnen von komplizierteren Objekten nach dem mikroskopischen Bilde, wird beobachtet haben, wie ungeheuer leicht man dazu verführt werden kann, manches in der Zeichnung darzustellen, was in Wirklichkeit gar nicht beobachtet ist. Es gehört die allerstrengste kritische Kontrolle dazu, um das zu vermeiden. Wie kommt das? Das liegt zweifellos daran, daß man bei allen komplexen Gesichtseindrücken immer nur bestimmte Bestandteile des Objektes mit Bewußtsein wahrnimmt, nie alles, was sich im Gesichtsfelde des Auges befindet. Für die zeichnerische Wiedergabe ist aber der Zusammenhang der wirklich beobachteten Elemente notwendig und so ergänzt man das Fehlende. Der kritische Zeichner wird es durch fortwährende, erneute Beobachtung ergänzen, der weniger gewissenhafte nach Maßgabe seiner Kenntnisse, die er durch Abstraktion aus einer großen

Anzahl von Beobachtungen an verschiedenen Exemplaren des Objektes, aber nicht aus der speziellen Beobachtung des einzelnen, gerade vorliegenden Exemplares gewonnen hat, das durchaus immer seine eigenen spezifischen Eigentümlichkeiten besitzt. Hier liegt die Quelle der Täuschungen, die zu den Abirrungen der Zeichnung von der Naturwahrheit führen. Nur wer wirklich öfter nach dem Mikroskop gezeichnet und sich selbst kritisch beobachtet hat, weiß, wie ungeheuer groß die Verführung ist, ganz unwillkürlich seine eigenen abstrakten Vorstellungen von dem Objekt in die Zeichnung mit einfließen zu lassen an Stelle von reinen Beobachtungen. In unserem Schema würde sich dieser Faktor so darstellen, daß sich zwischen die Station in der Sehphäre und im Bewegungsvorstellungsgebiete noch andere Stationen aus verschiedenen Assoziations- oder Vorstellungsbereichen einschieben, die alle die motorische Innervation beeinflussen.

Spielt diese Quelle für die Trübung der Naturwahrheit schon beim direkten Abzeichnen nach der Natur eine gewisse Rolle, so entfaltet sie doch eigentlich erst ihre Bedeutung in vollem Umfange, wenn die stetige Kontrolle der Zeichnung durch fortwährende Beobachtung des Objektes überhaupt ausgeschlossen ist, d. h. wenn nach dem Gedächtnis gezeichnet wird. In diesem Falle wird nicht der Empfindungskomplex, sondern die Vorstellung d. h. das Erinnerungsbild desselben reproduziert. Die Erregung nimmt in diesem Falle ihren Ursprung von dem Rindengebiet der optischen Vorstellungen und geht von hier aus zu dem Gebiet der entsprechenden Handbewegungsvorstellungen usw. Dabei kommt es aber ganz darauf an, wie die Vorstellung des betreffenden Gegenstandes beschaffen ist, wieviel in ihr aus wirklicher Beobachtung und wie viel aus Abstraktion und assoziativer Kombination entsprungen ist. Die Vorstellungen, die wir von den einzelnen Gegenständen haben, sind vollständig abhängig von dem Reichtum unseres Assoziationslebens, denn die Vorstellungen beeinflussen sich gegenseitig durch Assoziation. Auf der assoziativen Kombination der einzelnen Vorstellungen beruht ja alles Denken. Je reicher also das Vorstellungslieben entwickelt ist, um so größer wird die Gefahr sein, daß die Vorstellung, d. h. das Erinnerungsbild eines Gegenstandes, durch Assoziationen von den verschiedensten Seiten her verändert wird, also durch unzählige Faktoren, die nicht der unmittelbaren, sinnlichen Wahrnehmung des Gegenstandes entsprungen sind. Die motorische Innervation ist hier die Resultante von zahllosen assoziativen Prozessen in den großen Vorstellungsbereichen. Es wird daher in der Zeichnung nicht das reine Erinnerungsbild des Gegenstandes zum Ausdruck kommen, sondern alles, was der Zeichner von dem Gegenstande denkt und weiß. Es entwickelt sich so im Gegensatz zur physioplastischen eine durchaus ideoplastische Kunst.

Die Kinderzeichnungen liefern dafür die glänzendsten Belege. Die Kunst des Kindes ist von Anfang an durch und durch ideoplastisch. Ich habe meine Experimente gerade an Bauernkindern aus entlegenen Gebirgsdörfern angestellt, die mehr Gelegenheit zur Beobachtung der Natur haben und weniger mit Vorstellungsmaterial durch die Erziehung überfüllt werden, weil ich sehen wollte, ob man hier nicht wenigstens in einem früheren Entwicklungsstadium physioplastische Charaktere der Zeichnung finden würde. Aber selbst hier ist zu der Zeit, wo überhaupt eine erkennbare Zeichnung von den Kindern hergestellt werden kann, der Charakter derselben ein durchaus ideoplastischer. Selbst auf dem Lande werden die Kinder bereits in den frühesten Jahren durch die Erziehung mit einem ungeheuren Vorstellungsmaterial erfüllt, das niemals der sinnlichen Beobachtung entspringen ist. Wie bei unserer gesamten Erziehung, so hat auch hier die weitaus größte Fülle des geistigen Inhalts nicht durch das Tor der Sinne ihren Einzug gehalten. Die sinnliche Beobachtungsgabe ist ebenso wie die motorische Geschicklichkeit im Vergleich mit dem hoch entwickelten Vorstellungsleben völlig zurückgeblieben. Die Kunst des Kindes bringt das in erstaunlicher Weise zum Ausdruck. Wenn das Kind ein Pferd zeichnet oder eine Kuh oder einen Mann, so zeichnet es alles, was es davon gelernt hat. Es zeichnet beim Pferde den Kopf, die Mähne, den Rumpf, den Schwanz, die vier Beine mit ihren Gelenken, die Hufe usw., aber das Ganze ist kein Pferd. Oder wenn das Kind einen Mann zeichnen soll, so setzt es alles zusammen, woraus der Mann nach seiner Kenntnis besteht: einen Kopf mit zwei Augen, zwei Ohren, einer Nase und einem Mund, ferner einen Hals und einen Rumpf, zwei Arme mit Händen und je fünf Fingern und zwei Beine mit Füßen usw. Aber so sieht niemals ein Mensch in Wirklichkeit aus. Besonders charakteristisch sind die Fälle, in denen das Kind die Körperteile durch die Kleidungsstücke hindurch sichtbar zeichnet, wie das vielfach auch in der ganz ideoplastischen Kunst des alten Ägyptens geschah. Das Kind zeichnet dabei, was es weiß. Obwohl es durch die Kleider hindurch niemals die Extremitäten oder den Leib gesehen hat, weiß es doch, sie stecken darin. Es zeichnet seine Kenntnisse, seine Gedanken, seine Überlegungen, nicht das wirklich Gesehene Objekt. Interessant sind in dieser Beziehung auch die zahllosen Kombinationszeichnungen, die das Kind von den Gegenständen dadurch liefert, daß es verschiedene Ansichten desselben Objektes, die man von verschiedenen Seiten erhält, zu einem einheitlichen Bilde vereinigt. So entstehen Menschenzeichnungen mit einzelnen Körperteilen en face, mit anderen im Profil, wie das auch in der ideoplastischen Kunst der Ägypter wieder zur Regel gehört. So entstehen ferner Wagenzeichnungen, bei denen der Wagenrumpf und die Deichsel von oben, die Räder von der Seite gesehen neben dem

Rumpf ausgebreitet erscheinen, wie bei den ideoplastischen Wagenzeichnungen auf bronzezeitlichen Felsbildern Schwedens oder auf früheisenzeitlichen Urnen aus Österreich. Ich möchte nicht die Aufzählung der Beispiele noch weiter fortsetzen. Sie zeigen immer wieder dasselbe, nämlich, daß die Kunst des Kindes von Anfang an eine durchaus ideoplastische Kunst ist. Die Kinderkunst ist also nicht mit der rein physioplastischen Kunst der paläolithischen Zeit in Parallele zu setzen, wie man nach dem biogenetischen Grundgesetze hätte denken können, sondern vielmehr der streng ideoplastischen Kunst der späteren Zeiten. Die oben genannten Parallelen ließen sich ins Unendliche vermehren.

* * *

Wie die Kunst des Kindes, so liefert auch die Kunst der heutigen Naturvölker eine Fülle von Beispielen für die genannten Tatsachen. Die Kunst fast aller heutigen Naturvölker mit wenigen wichtigen Ausnahmen, die sogleich noch unser besonderes Interesse erfordern werden, ist völlig ideoplastisch. Man bringt in den künstlerischen Darstellungen von Göttern, Dämonen, Tieren, Himmelskörpern usw. die phantastischen, mystischen, religiösen und mythologischen Vorstellungen zum Ausdruck, die man von ihnen hat. Diese Darstellungen sind ein treues Spiegelbild der Schöpfungen einer zügellosen, bizarren, auf Schritt und Tritt von Geisterfurcht erfüllten Phantasie, wie sie das Geistesleben dieser Völker charakterisiert. Denn das primitive Denken dieser Völker ist nicht wie das Denken des modernen Kulturmenschen ein kritisches, ich möchte sagen experimentelles Denken, das jeden auftauchenden Gedanken wie der naturwissenschaftlich geschulte Experimentator sofort an den bekannten Tatsachen der Wirklichkeit prüft, sondern es ist ein noch sehr kurzatmigtes Denken, das keine langen, logischen, Gedankenreihen zu bilden vermag und keine fernerliegenden Konsequenzen übersieht, das vielmehr immer nur im engsten Anschluß an die momentane Situation theoretisiert und daher unbemerkt fortwährend Widersprüche erzeugt. So kommt es, daß die naiven Spekulationen dieser Völker über die umgebende Welt weit entfernt sind von aller Naturwahrheit, so kommt es, daß ihnen die abenteuerlichsten Schöpfungen einer erregten Phantasie keinerlei kritische Bedenken erwecken. Und das tritt wie in ihrem Wort, so in ihrem Bild in schlagendster Weise hervor. So zeichnet der Haida-Indianer einen phantastischen Mann mit einem Wassereimer und einem Strauch in den Mond entsprechend seiner Mythe, nach der einst der Mond einen Mann mitsamt seinem Eimer und dem Strauche, an dem er sich festhielt, zu sich hinaufzog, so daß es nun regnet, sobald der Mann seinen Eimer umkippt. So zeichnet der Zuni-Indianer bei einem Hirsch das Herz in roter Farbe durch die Brust sichtbar und

mit dem Maule kommunizierend ganz im Sinne seiner Idee, daß die rote Seele, das Leben bei einem Blattschuß aus dem Maule entweicht. So schnitzt der Giljake eine rohe Menschenfigur mit einer Kröte auf der Brust als Amulet gegen Brustschmerzen oder eine große Hand mit Menschenkopf daran als Schutzmittel gegen Reißen im Handgelenk.

Diesen Völkern gegenüber, zu denen die Neger Afrikas wie die Indianer Amerikas, die Bewohner der Südseeinseln wie die Mongolenstämme Nordasiens gehören, steht eine nur sehr kleine Gruppe von Völkern, deren Kunst einen fast physioplastischen Charakter trägt. Das sind vor allem die Buschleute Süd-Afrikas und vereinzelte Hyperboräer. Die bekannten Felsenzeichnungen der ersteren sind in der Regel völlig frei von allen ideoplastischen Zügen. Die Buschleute gehören unstreitig zu den primitivsten Stämmen des Menschengeschlechts. In grellem Gegensatz zu ihren afrikanischen Landsleuten, den Kaffern und Negern ist ihnen alles Spekulieren und Phantasieren über Leben und Tod, über Leib und Seele, über Krankheit und Zauberei, über Dämonen und Geister, über Traum und Schlaf gänzlich fremd. Ihr ganzes Denken und Wollen ist erfüllt allein von der Jagd. Das Aufsuchen, Täuschen, Beschleichen, Erlegen des Wildes bildet ihr erstes und letztes Interesse. Die Fähigkeit der Beobachtung, die aufmerksame Beachtung der kleinsten Momente ist dadurch zu einer Höhe entwickelt, von der sich der Kulturmensch nach der übereinstimmenden Angabe aller Kenner auch nicht eine annähernde Vorstellung machen kann. Ihre Legendenbildung beschränkt sich ebenfalls ganz auf die Jagdsphäre. Wo so überwiegend wie hier das ganze Interesse an der Natur, an der Wirklichkeit klebt, wo so überwiegend alles Tun und Treiben direkt von den Sinneseindrücken beherrscht wird, da muß auch die Kunst einen Ausdruck dafür liefern. Es sind nicht komplizierte, bizarre und phantastische Assoziationen, es sind die unmittelbaren Erinnerungsbilder der sinnlichen Eindrücke des gesehenen Objektes selbst, welche das Vorstellungsleben dieser Menschen repräsentieren, und sie sind es dementsprechend auch, die ganz überwiegend in den Kunstproduktionen der Leute ihren Ausdruck finden. Dadurch ist der ganze Gegensatz zwischen ihrer physioplastischen Kunst und der ideoplastischen Kunst der anderen Naturvölker bedingt.

* * *

Die vorhin erörterten physiologischen, psychologischen und ethnologischen Tatsachen führen uns nun auch zu einem Verständnis für die merkwürdige Tatsache, daß die älteste Kunst, die wir kennen, die paläolithische Höhlenkunst, eine so ausgesprochen physioplastische Kunst, die spätere prähistorische Kunst dagegen eine durch und durch ideoplastische Kunst ist. Wir haben bei den paläo-

lithischen Jägern Lebensbedingungen, die fast genau denen der heutigen Buschleute entsprechen. Die Mammuth-, Bison-, Pferde-, Renntierjäger Südfrankreichs waren Menschen, bei denen das Sinnesleben wie bei den südafrikanischen Jägerstämmen ganz in den Vordergrund trat. Ihr Vorstellungsleben bestand lediglich in dem Spiel der unmittelbaren Erinnerungsbilder ihrer Sinnes-Empfindungen. Von einem Nachgrübeln über die „Ursachen“ der Dinge war bei ihnen sicherlich gar keine Rede, ja ich bin überzeugt, daß ihnen der Begriff einer unsichtbaren „Ursache“ im Sinne späterer Spekulationen noch vollständig fehlte. So bildete sich der paläolithische Jäger auch keine Ideen und Theorien von den Dingen, die er sinnlich wahrnahm, als eben die Vorstellungen, die der sinnliche Eindruck direkt hinterließ. Alles Theoretisieren und Spekulieren war dieser Kulturstufe vollkommen fremd, und somit waren die Bedingungen für die Entwicklung einer ideoplastischen Kunst noch gar nicht gegeben.

Es ist ein großer Fehler, den wir machen, wenn wir aus der Schwierigkeit, die selbst heute der Durchschnittsmensch bei dem Versuche einer naturalistischen Reproduktion gesehener Objekte empfindet, den Schluß ziehen, daß der Naturalismus unbedingt eine höhere Entwicklungsstufe des künstlerischen Könnens repräsentiert als die verzerrte, verfratzte, bizarre, phantastische Darstellungsweise der meisten Naturvölker. Diese Vorstellung ist durchaus falsch, denn jenen 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 unseres Wissens und Überlegens und durch die Verkümmern unserer Beobachtungsgabe sowie auch z. T. unserer Handgeschicklichkeit stark gefälschte Vorstellungsbilder von der Wirklichkeit bilden 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 infolge seiner Übung in der Bearbeitung des Feuersteins, des Holzes, des Knochens auf einer bedeutenden Höhe. So zeichnete er von dem, was seine Seele erfüllte, von dem Tier, das er soeben belauscht, und in lebhafter Erregung erlegt hatte, je nach seiner individuellen Fähigkeit ein mehr oder weniger gelungenes Bild, wie es unter dem frischen Eindruck klar und deutlich vor seinem geistigen Auge stand. Die paläolithische Kunst steht also gar nicht zu der übrigen Kultur ihrer Zeit in einem Gegensatz, wie man ihn gewöhnlich im Hinblick auf das Verhältnis zwischen primitiver Kunst und Kultur späterer Zeiten konstruiert und so erstaunlich findet, sondern sie entspricht

vielmehr genau einer Stufe, auf der die höhere geistige Tätigkeit, das theoretische oder gar das kritische Denken noch ganz oder nahezu fehlt. Eine solche Stufe muß, wenn sie überhaupt Kunstleistungen produziert, naturwahre, physioplastische Kunstwerke liefern. Wir sollten nicht darüber erstaunt sein, daß die paläolithischen Mammutjäger schon so naturalistische Kunstwerke hervorgebracht haben, sondern viel eher darüber, daß sie trotz ihrer bereits hoch differenzierten übrigen Kultur, wie sie uns die französischen Funde zeigen, noch so physioplastisch zeichneten.

* * *

Die große Frage ist nun aber die, welche Umstände führen denn in der prähistorischen Kulturentwicklung das scheinbar plötzliche und vollständige Erlöschen der physioplastischen Höhlenkunst herbei und machen die Kunst der neolithischen und späteren Kulturstufen total ideoplastisch?

Es muß sich in jener Zeit des Übergangs von der paläolithischen zur neolithischen Kultur ein tiefgreifender Umschwung im Geistesleben des Menschen vollzogen haben. Eine solche einschneidende Änderung entsteht aber nicht plötzlich von heute auf morgen. So wird sie sich auch hier nur ganz allmählich entwickelt haben, in manchen Gegenden früher, in anderen erst später, wie ja diese Kulturen selbst in verschiedenen Gegenden zu sehr verschiedenen Zeiten sich abgelöst haben. Worauf beruht also dieser Umschwung? Nach unseren vorhin angestellten Erörterungen kann kein Zweifel sein, daß er bedingt ist durch ein starkes Emporwuchern des Vorstellungslebens.

Dieser notwendige Schluß aus unserer psychologischen Analyse der künstlerischen Produktion findet nun in der Tat durch alle heutigen Erfahrungen über die prähistorische Kulturentwicklung eine glänzende Bestätigung. Eine große Fülle von Tatsachen zeigt uns, daß in jene Zeit des Übergangs der erste größere und ungemein folgenschwere Beginn des Theoretisierens und Spekulierens über den Menschen und seine Umgebung fällt. Es ist die Konzeption der Seelenidee und die darauf beruhende dualistische Spaltung des menschlichen Wesens in Leib und Seele.

Die Idee, daß im Menschen eine unsichtbare Seele wohne, die das Leben und Empfinden, das Denken und Fühlen, das Wollen und Handeln hervorbringt, die im Schlaf sich vom Körper vorübergehend trennen und auf die Wanderung begeben kann, die im Tode für immer entweicht, diese Idee hat, wie die ethnologische Erfahrung von heute noch zeigt, durch die Hunderte und Tausende von Konsequenzen, die sich daraus ziehen lassen, zu einer unabsehbar reichen Entwicklung des gesamten Vorstellungslebens den

Anstoß gegeben. Aus ihr entspringen die Wurzeln aller mystischen Vorstellungen des Menschen. In ihr liegen die Keime des unklaren Ursachenbegriffs, der Vorstellung einer unsichtbaren Kraft, die das einfache empirische Betrachten der Dinge allmählich ablöste. Von ihr nehmen die Vorstellungen der Seelenwanderung und der Seelenbannung ihren Ausgang. Aus ihr geht der Glaube an Geister, Dämonen und Götter hervor, und sie ist schließlich die Mutter aller religiösen Ideen, ja selbst der höchst vollendeten Religionsformen und metaphysisch-philosophischen Systeme der Gegenwart. So bildet die Seelenidee einen Kern, um den sich schließlich das ganze Denken und Grübeln, alles Deuten der Wirklichkeit, jedes Spekulieren und Theoretisieren herumkristallisiert. Es entwickelt sich der ungeheure Komplex von mystischen, religiösen Vorstellungen, der bei den primitiven Völkern bald das Leben beherrscht, der eine unerschöpfliche Quelle von schwer kontrollierbaren und daher überall mit Furcht und Hoffnung aufgenommenen Deutungen liefert, die man in alle Dinge der Wirklichkeit, in alle Probleme und Situationen und Vorgänge des täglichen Lebens hineinträgt. Der afrikanische Neger, um nur ein Beispiel aus der Fülle der heutigen Naturvölker anzuführen, zeigt uns diesen Zustand in üppigster Blüte. Diesem Zustande naiven Theoretisierens und unheimlich bizarrer Phantasieschöpfungen entspricht die ideoplastische Kunst.

Der paläolithische Jäger der älteren Zeit hatte die Seelenidee mit ihrem ganzen Gefolge, soviel wir wissen, noch nicht. Er spekulierte überhaupt nicht über die Dinge. Er suchte nichts hinter den Dingen. Er kannte keine Metaphysik. Er berücksichtigte einfach nur, was er wahrnahm. In alledem glich er völlig dem Buschmann. Keine einzige von all den zahllosen Erscheinungen, die uns in neolithischer und späterer Zeit die Existenz der Seelenidee und religiösen Vorstellungen beweisen, ist aus dem Paläolithikum mit Sicherheit bekannt. Keine Idole, keine Amulette, keine heiligen Zeichen, keine Trepanationen, keine Opfer, keine Heiligtümer, keine Grabmonumente und anderes mehr. Die gewissenhaften Ausgrabungen des Abbé de Villeneuve in den „Baoussé roussé“ von Mentone scheinen zwar das Vorkommen von Totenbestattungen bereits für die paläolithische Zeit gesichert zu haben, indessen die Totenbestattung an sich liefert noch keinen Beweis für die Existenz der Seelenidee. Aber selbst wenn man annähme oder nachweisen könnte, daß die Seelenidee bereits in paläolithischer Zeit konzipiert worden sei, so wäre jedenfalls soviel sicher, daß diese Idee zu jener Zeit unmöglich schon das Denken des Menschen in dem Maße beherrscht haben kann, wie es in späterer Zeit tatsächlich der Fall ist. Im übrigen fehlen bei Mentone die physioplastischen Wand- und Knochenzeichnungen der Höhlenkunst ganz, und andererseits ist aus keinem paläolithischen Gebiete mit rein physioplastischer

Kunst auch nur irgend eine von den Erscheinungen nachweisbar, die im Neolithikum und später in solcher erdrückenden Fülle die Existenz religiöser Ideen unzweideutig erhärten. Der Gegensatz ist auffällig und er geht ganz parallel mit dem Gegensatz im Charakter der Kunst.

Auch unter den heutigen Naturvölkern finden wir bei einem Umblick denselben Parallelismus. Alle Völker, bei denen die Seelenvorstellungen und religiösen Ideen das ganze Leben überwuchert haben, wie die Neger, die Indianer, die Südseeinsulaner usf. zeigen uns eine extrem ideoplastische Kunst. Je weniger Einfluß dieser Vorstellungskreis auf das Tun und Denken der Völker hat, um so mehr wird der Charakter der Kunst physioplastisch. Bei den Buschleuten, soweit sie fern von der Berührung mit ihren kultivierteren Nachbarn leben, fehlen religiöse Ideen, wie es scheint, ganz. Freilich sind für den Fremden derartige Dinge nur sehr schwer sicher zu ermitteln. Aber wenn sie andeutungsweise vorhanden sein sollten, nehmen sie jedenfalls nicht den geringsten Einfluß auf das Denken und Handeln der Leute. Demgemäß ist die Kunst der Buschleute eine fast ausschließlich physioplastische Kunst. Ideoplastische Züge mischen sich nur vereinzelt insofern bei, als gelegentlich anthropomorphisierte Gestalten aus ihren Tiersagen zur Darstellung gelangen neben der überwiegenden Fülle ganz rein physioplastischer Bilder. Man darf übrigens auch nicht übersehen, daß von seiten benachbarter Stämme sich hier zweifellos Einflüsse bemerkbar machen. Wie dem aber auch sei: auf alle Fälle hat die Kunst der Buschleute in ihrer Gesamtheit einen durchaus physioplastischen Charakter.

So führen die prähistorischen und die ethnologischen Tatsachen zu dem gleichen Ergebnis wie die physiologische und psychologische Analyse:

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 ersten mächtigen Impuls zur Entwicklung des theoretisierenden Vorstellungslebens in prähistorischer Zeit gab die Konzeption der Seelenidee. Die aus dieser Idee entspringenden religiösen Vorstellungen lieferten die allgemeinen Bedingungen für die Entstehung einer ideoplastischen Kunst.

Ich möchte mich indessen hier vor einem Mißverständnis verwahren. Ich bin weit entfernt davon, die Beteiligung anderer Momente an der Entwicklung ideoplastischer Kunstformen zu unterschätzen. Es erscheint mir zweifellos, daß bei diesem Prozeß auch zahlreiche spezielle Faktoren eine wichtige Rolle spielen und gespielt haben. Ein solches Moment ist z. B. die

Verwendung von Bildern lebendiger Wesen zur dekorativen Verzierung von Werkzeugen und Geräten. Der Wunsch, ein Tier- oder Menschenbild auf einem Gebrauchsgegenstand als Ornament anzubringen, kann vielfach nur realisiert werden, indem die natürliche Gestalt des Bildes der Form, der Größe, der Oberflächengestalt des Gegenstandes Konzessionen macht. Dadurch wird die Naturwahrheit beeinträchtigt. Gleichzeitig bringt die ornamentale Verwendung von Tierbildern an sich schon eine gewisse Neigung zu bestimmten Anordnungen, zu symmetrischen Umbildungen etc. mit sich, besonders wenn daneben schon andere, nicht figurale Ornamentmotive im Gebrauch sind, die in regelmäßigen Anordnungen einfacher geometrischer Figuren bestehen. Dann kann die Ornamentik die figurale Darstellung derartig beeinflussen, daß Mischformen aus beiden entstehen. Das ist z. B. in paläolithischer Zeit bereits der Fall, wo einfache geometrische Ornamentik schon in der ältesten Kunst gleichzeitig und neben physioplastischer figuraler Kunst auftritt. Ich möchte einzelne Erscheinungen aus der späteren paläolithischen Zeit, wie z. B. die ersten spärlichen Ansätze von ornamentaler Umformung tierischer Gestalten auf Gebrauchsgegenständen, in diesem Sinne deuten. Ein weiteres Moment, das sehr leicht zur Abweichung von der Naturwahrheit führt, ist das handwerksmäßige und massenhafte Kopieren von Vorlagen. Hört die genaue Beobachtung des natürlichen Objektes auf, so ändert sich unbemerkt auch das Bild, das von ihm geliefert wird, weil jede, selbst die beste physioplastische Zeichnung eines Objektes doch immer zahlreiche Lücken und Ungenauigkeiten enthält. Dient aber jede neue Kopie jeder folgenden wieder als Vorlage, so verändert sich das Bild erstaunlich schnell. Ich habe in dieser Beziehung an Schulkindern Versuche über das fortgesetzte Kopieren schöner physioplastischer Zeichnungen der paläolithischen Zeit gemacht. Das erste Kind bekam die genaue Kopie des Originals, das zweite kopierte die Zeichnung des ersten usf. Schon nach 6—7 Kopien war das Original nicht mehr zu erkennen. Ich glaube nicht, daß dieses Moment in paläolithischer Zeit, wo die genaue Beobachtung der Natur noch überall hoch entwickelt war, und wo eine fabrikmäßige Massenproduktion von Kunstwerken noch nicht bestand, schon eine merkliche Rolle gespielt hat, aber es begann zweifellos sehr wirksam zu werden, als man später die ideoplastischen Ahnenbilder, Götzen- und Fabelgeschöpfe der religiösen Phantasie in großen Mengen wieder und immer wieder kopierte. Schließlich dürfte auch der Übergang des Jägerlebens zum Hirten- und besonders zum Ackerbauleben und die damit einhergehende Verminderung der Beobachtungsgabe eine Rolle gespielt haben bei dem Übergang der physioplastischen in die ideoplastische Kunst der prähistorischen Zeiten. Indessen alle diese Momente treten doch in ihrer

ideoplastischen Wirkung ganz in den Hintergrund gegenüber der allgemeinen und fundamentalen Bedeutung der Konzeption des Seelengedankens und seiner Konsequenzen. Mit dieser Konzeption war der große gewaltige Anstoß gegeben, der das gesamte Vorstellungsleben zu mächtiger Entwicklung anregte, mit dieser Konzeption erhielten die verschiedensten Dinge der Umgebung neben ihrem sinnlichen Empfindungswert noch einen ganz besonderen, mystisch religiösen Ideenwert. Die speziellen Momente treten an Wert für die allgemeine Entwicklung der prähistorischen Ideoplastik ganz in den Hintergrund gegenüber diesem allgemeinen Faktor von elementarer Bedeutung.

* * *

Ein Blick auf die Genese und Entwicklung der Kunst von ihren ersten Anfängen an zeigt uns also ein Bild, das getreu den Entwicklungsgang des geistigen Lebens der Menschheit wieder spiegelt.

Eine Betätigung des primitiven Menschen, die einerseits tief in die Tierreihe hinabreicht und andererseits die Wurzel zahlreicher höherer Kulturercheinungen bildet, ist das Spiel. Ich verstehe dabei unter Spiel eine Beschäftigung mit Dingen, die lediglich den angenehmen Empfindungen und Vorstellungen entspringt, welche die betreffenden Dinge erwecken. In diesem Sinne ist das Spiel eine Wurzel des Körperschmucks, der Kleidung, der Arbeit, der Kunst.

Dem paläolithischen Jäger schwebte das Erinnerungsbild seines Jagderfolges lebhaft vor Augen. Dasselbe recht oft wieder wachzurufen, machte ihm Freude. So spielte er gern in Gedanken mit der Erinnerung an das stattliche Tier, das er überwand und mit den Seinen verzehrte. So versetze er sich lebhaft in die Situation zurück, indem er sein Erinnerungsbild des Tieres, wie es ihm vorschwebte, in ein Knochen- oder Schieferstück ritzte oder in die Wand seiner Schutzhöhle kratzte, denn wie jeder primitive Mensch auf dieser Stufe, wie jeder Buschmann oder Hottentott, war der paläolithische Jäger faul, wenn er sein Nahrungsbedürfnis gestillt hatte, und beschäftigte sich an seinem Lagerfeuer nur mit Dingen, die ihm Vergnügen machten. Die Kunst auf dieser Stufe zeigt uns, wie der Anfang aller Kunst nur dem Bedürfnis entspringt, mit angenehmen Empfindungen und Vorstellungen zu spielen. In diesem

Sinne ist es in der Tat das Schönheitsmoment in seiner primitivsten Form, das ihr ursprünglich zugrunde liegt. Man reproduziert und will nur reproduzieren, was einem Freude macht. Das ist natürlich das, woran das ganze Interesse des Lebens hängt; das reale Objekt der Jagd. Keine theoretische Überlegung, keine Spekulation über diese Objekte trübt die physioplastischen Bilder. Je treuer, je lebenswahrer sie vor dem Künstler entstehen, um so freudiger erregen sie seinen weidmännischen Sinn.

In dem Maße wie das Ideenleben sich entwickelt, gewinnt aber die Kunst einen anderen Charakter. Jetzt werden es abstrakte Vorstellungen, die den Geist des Menschen erfüllen, jetzt bringt er in seinen Kunstschöpfungen zum Ausdruck, was er sich denkt. Die Idee, die den ersten großen Versuch einer Theorienbildung über die Dinge repräsentiert, ist die düster-phantastische, unheimliche Seelenidee. So wird die Kunst beherrscht von dieser Idee und den mannigfaltigen religiösen Vorstellungen, zu denen sie sich auspinnt. Die Kunst wird streng ideoplastisch. Hier steht die Wiege der phantastischen Fabelwesen und seltsamen Mischgestalten von Mensch und Tier in ihrer Furcht erregenden, Anbetung heischenden Form.

Erst auf der hohen Stufe der eigentlichen Kulturvölker, wo das kritisch experimentelle Denken mit dem Spuk der bizarren Phantasiegebilde nach und nach aufräumt, wo die nüchterne Wissenschaft mit ihren auf reine Erfahrung gegründeten Vorstellungen den Sinn für die Wirklichkeit hebt und allgemein ausbreitet, tritt im gleichen Maße, jetzt aber durchaus bewußt und beabsichtigt, wieder ein physioplastischer Zug des Kunstwerks hervor. Daneben fehlt es nicht an bewußt gewollten ideoplastischen Darstellungen, denn die Kunst der modernen Kulturvölker ist so mannigfaltig und so unsagbar fein differenziert, wie das moderne Geistesleben überhaupt, dessen Ausdruck sie ist. Man will nicht bloß reale Objekte, man will auch Ideen zum künstlerischen Ausdruck bringen. Neben dem lebendigen Realismus eines Wereschtschagin bringt dasselbe Volk die steifen und konventionellen Heiligenbilder und Ikone der griechischen Kirche hervor. Neben den lebenswahren Bildern des genialen Franz Hals hängen ungestört die mystischen Werke des modernen Symbolismus. Die Kunst ist der Spiegel der Seele.