



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Reichau, Heinrich: Die Anfänge der Bildnerei

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

des Lebens, die für den Staat von weit geringerer Wichtigkeit sind, wird der Untüchtige beiseite geschoben. Für den altersschwachen Arbeiter hat der englische Staat nichts übrig, keine Hand rührt sich für einen Kaufmann, der durch Unfähigkeit das väterliche Geschäft zu Grunde richtet. Warum soll Unfähigkeit da geschützt werden, wo sie an die Wurzeln des Staates rührt?

Es wird kein Schade für den Staat sein, wenn mit der alten Gewohnheit der Bindung des Landes gebrochen wird. Es ist das einzige Mittel, den Kreis der Grundbesitzer, der sonst noch enger und kleiner zu werden droht, zu erweitern. Die Änderung wird nicht von heute auf morgen vor sich gehn, es wird mehrerer Menschenalter bedürfen, den Umschwung in den Anschauungen zu bewirken. Der Wegfall des künstlichen Schutzes durch Verbot der Fideikomnisse würde aber inzwischen die Untauglichen ausmerzen und eine große Menge Landes in den Verkehr bringen. Ist erst einmal die Möglichkeit kleiner Bauerngüter gegeben, dann wird sich auch ein Stamm von Bauern bilden als Grundlage einer neuen Landbevölkerung.

Bisher sind die Versuche einer gründlichen und umfassenden Verbesserung an dem verwickelten Wesen der ganzen Landverfassung und an dem Widerstande der Juristen gescheitert, die sich nicht über eine Lösung dieses gordischen Knotens einigen können. Aber gelöst muß der Knoten werden, und die richtige Lösung kann geschehn durch Vereinfachung der bestehenden ausgeklüftelten Formen des Landumsatzes, allgemeine Durchführung eines Grundbuches und Befreiung des Landes von den Fesseln der Fideikomnisse. Eine andre Lösung in der Weise Alexanders ließe sich auch denken. Sie ist von den Franzosen in der großen Revolution geübt worden. Doch dazu wird es in England schwerlich kommen.



Die Anfänge der Bildnerei

Von Heinrich Reichau



ie Anfänge der bildenden Kunst wechseln wie der Horizont mit dem Standpunkte, den wir einnehmen. Der Anhänger der mechanistischen Weltanschauung, der in dem Leben nur ein physikalisch-chemisches Problem sieht und keinen Unterschied zwischen den Kräften der belebten und der unbelebten Natur kennt, wird die Anfänge der bildenden Kunst bis in das Mineralreich zurückführen. Der Vitalist oder Dualist, der das Mineralreich für tote Materie hält, wird nicht über die Pflanzenwelt hinausgehn, wenn er die Keime der menschlichen Kunst enthüllen will. Wer aber das Empfindungsleben der Pflanzenwelt für zu niedrig hält, als daß er daran anknüpfen könnte, der wird die Kunst der Tiere zum Ausgangspunkt einer Geschichte der menschlichen Kunst wählen.

Nicht minder verändert sich der Horizont, wenn wir statt des naturwissenschaftlichen oder physiologischen Standpunktes den kunsthistorischen wählen. Da fallen die Anfänge der Kunst mit denen des menschlichen Geistes oder

der menschlichen Kultur zusammen, je nachdem wir den abstrakten Ästhetikern oder den beschreibenden Kunstschriststellern folgen. Die Anfänge sind national oder international, je nachdem wir die Wurzeln der Kunst im Volkstum oder in der Menschheit, in dem individuellen Selbstgefühl freier oder in dem Massengefühl despotisch regierter und primitiver Völker suchen. Wer wie der Griechen oder der Italiener der Renaissance in seiner Volksindividualität die Menschheit sieht, wird sie nicht über die Grenzen seines Vaterlands hinausverlegen. Erheben wir uns von diesem Standpunkte zu dem kontinentalen, von diesem zu dem ethnologischen oder kosmopolitischen, so werden für uns die Anfänge der Kunst in den Grenzen des Kontinents oder der Menschheit liegen.

Wieder verschiebt sich der Horizont, wenn wir den kunstphilosophischen oder kunstkritischen Standpunkt betreten. Wer das Wesen der Kunst nur in dem gesetzmäßigen Bilden sieht und den ästhetischen Genuß auf das Schöne beschränkt, der wird in der Erklärung der kunsthistorischen Thatfachen abweichen von dem, der die Kunst unabhängig von den Regeln der Ästhetik und den Wandlungen der Form und des Inhalts aus sich selbst begreift und sie in ihrem Verhältnis zu dem jedesmaligen Bewußtseinsinhalt der Menschen betrachtet. Ähnlich werden die Anfänge der Kunst in die Nähe oder in die Ferne fallen, je nachdem man in den Begriff der Kunst nur die den geistigen Interessen dienenden Künste wie die Griffel-, die Meißel- und die Pinselkunst zieht oder darunter auch die den praktischen Interessen dienenden Künste versteht, wie die architektonische, ornamentale, keramische, kosmetische oder gar Spielkunst, Narbenzeichnung und Tatuierung. Diese praktischen Künste hervorzubringen, genügte es, die Reime weiterzuentwickeln, die schon die tierischen oder halbtierischen Vorfahren gelegt hatten. Sene geistigen Künste aber sind spezifisch menschliche und setzen die Trennung des tierischen und des menschlichen Seelenlebens voraus. Je nachdem sich der Kunsthistoriker auf diesen oder den andern Standpunkt stellt, wird er die Kunstgeschichte auf die Plastik und die Malerei beschränken und nicht über die Grenzen der Menschheit hinaus verfolgen, oder er wird sie auch auf die tierische Kunst ausdehnen und in den Bereich seiner Darstellung auch die andern Künste ziehen.

Welcher Standpunkt ist der richtige? Die weiteste Fernsicht gewährt offenbar der Standpunkt der rein mechanistischen Erklärung der Kunst. Von ihm aus schwinden mit den Endursachen alle Gegensätze des Physischen und des Psychischen, der belebten und der unbelebten Natur; denn dieselben Gesetze, denen die innern Vorgänge der Lebewesen folgen, bestimmen auch die Bewegungen der leblosen Körper. Die menschliche Kunst erscheint danach als ein Gebilde der Welt- oder Schöpfungsmaschine, das mit seinen Anfängen bis ins Mineralreich zurückgreift. Die mannigfaltigen, mit mathematischer Genauigkeit ausgeführten Kristallisationen der Minerale, die kunstvollen Bildungen der Blätter und der Blüten unsrer Pflanzen, die unsre Bewunderung herausfordernden Gebilde der Tierwelt und die künstlerischen Erzeugnisse des Menschen sind nur Glieder einer Kette. So verschieden auch diese Erscheinungsformen derselben Kraft sind, so sind sie doch nicht durch Klüfte geschieden, sondern durch Gradunterschiede verbunden.

Diese Auffassung ist so alt wie die Philosophie. Sie entspricht dem in den Menschen gelegten Glauben an die physische und psychische Einheit der Welt, unserm Einheitsbedürfnis, und hat mit den Fortschritten der Descendenzlehre eine ungeahnte wissenschaftliche Bedeutung erlangt. Schon Kant wendet sich in seiner Kritik der Urteilskraft gegen sie, wenn er sagt: „Ein organisiertes Wesen ist also nicht bloß Maschine, denn die hat lediglich bewegende Kraft, sondern es besitzt in sich bildende Kraft, und zwar eine solche, die es den Materien mitteilt, welche sie nicht haben; also eine sich fortpflanzende bildende Kraft, welche durch das Bewegungsvermögen allein nicht erklärt werden kann.“ Es verliert denn auch diese Weltanschauung trotz der gewaltigen Fortschritte, die ihr die Wissenschaft verdankt, in der Gegenwart immer mehr die Autorität der Allgemein- und Ewiggiltigkeit, die ihre fanatischen Vertreter für sie in Anspruch nehmen. Weder vermögen wir wie bei den Maschinen auch bei den Organismen den Ursprung der schaffenden Kraft zu erkennen, noch vermögen wir die Spuren der Lebensvorgänge der organischen Welt in der anorganischen zu verfolgen. Überall erweist sich auch heute noch die Mechanik unfähig, alle gegenwärtige, geschweige denn alle zukünftige Erfahrung zu umfassen. Nicht einmal die Voraussetzung, von der sie ausgeht, hat die Autorität eines wissenschaftlichen Beweises. Sie setzt eine Entwicklungskette voraus, die es für uns noch gar nicht giebt.

Es fehlt nicht nur die gemeinschaftliche Grundform von dem Menschen und den vornehmsten Vertretern der Tierwelt, sondern auch die Brücke zwischen Säugtieren, Vögeln und Reptilien einerseits und Amphibien und Fischen andererseits. Weder der Solenhofner Archäopteryx noch der javanische Affenmensch noch das australische Schnabeltier, der Molchfisch oder die Brückeneidechse noch die Riefernfragmente von La Naulette und der Schipfahöhle und andre haben die fehlenden Glieder für unsre Ahnengalerie geliefert. Doch auch wenn es gelänge, das sogenannte missing link überall zu finden und nicht nur die Entstehung der Organismen aus einander, sondern auch des Organismus aus dem unorganischen Stoffe zu erklären, wären die Anfänge unsrer Schlüsse noch ebenso unsicher wie die der ionischen Philosophen, die auch von den äußern Objekten der Erscheinungswelt ausgingen, um das Rätselhafte aus dem Offenbaren, das Unbekannte aus dem Bekannten zu erklären. Man hätte den langen Weg, den die Fortpflanzung bis zur Gegenwart durchgemacht hat, aufgedeckt und gezeigt, was durch Fortpflanzung entsteht, aber nicht die Endursachen gefunden, warum es entsteht. Man hätte eine historische Rekonstruktion sondergleichen, gleichsam den Stammbaum des Menschen, entworfen, aber nicht eine kausale Theorie geschaffen, die das Problem des Lebens und seiner Erscheinungen erklärt. Eine Kenntnis aller Wirkungen der Bildungskraft giebt uns weder die Erkenntnis der bewirkenden Ursachen noch den Beweis für die vermutete Einheit des doppelten Seins von Körper und Geist. Diesen hätten wir erst, wenn der Nachweis gelänge, warum das Endliche aus dem Unendlichen, warum auch nur aus dem Obstern ein Obstbaum, aber nicht ein Tannenbaum, aus dem Säugling und dem Tiere, die auf gleich indifferenter Entwicklungsstufe des Bewußtseins stehn, so verschiedene Subjekte oder aus zwei

chemisch gleichen Palmenkernen ein männlicher und ein weiblicher Stamm entstehen mußten. So lange das aber nicht geschieht, solange nicht die Psychologie in der Gehirnphysiologie aufgeht, und solange nicht aus der Beschaffenheit des Gehirns die psychische Leistung als naturgesetzlich notwendige Folge abgeleitet werden kann, wird auch die mechanistische Weltanschauung mit der Descendenzlehre ebensowenig eine wissenschaftliche Auskunft über die wirklichen Anfänge der Kunst und die Differenzierung des Mensch und Tier gemeinsamen bildnerischen Triebes geben wie die idealistische oder dualistische Philosophie. Auch sie läßt einen unbegriffnen Rest vom Weltall in uns zurück, die Ahnung einer unbekannten und unerforschlichen Kraft, in der wir den Urquell des Lebens erkennen und verehren müssen.

Darum müssen wir tiefer steigen, wenn wir zu erkennbaren oder begreifbaren Anfängen der Kunst gelangen wollen, die in organischem Zusammenhang mit den spätern Erscheinungsformen der Kunst stehn. Von jenem Standpunkt aus verschwinden sie vor unsern Blicken wie der Menschen Wohnungen, wenn wir beim Besteigen des Berges den Wolken nahe kommen. Als endliche Wesen stehn wir dem Unendlichen oder Absoluten nicht minder verständnislos gegenüber als der Stein oder die Pflanze der Fülle des Menschengeistes. Es zu erfassen, reichen unsre gegenwärtigen Sinne nicht aus. Solange sie nicht leistungsfähiger oder zahlreicher werden und uns nicht bisher unsichtbare Dinge, verborgne Massen offenbaren, werden wir uns in den Grenzen halten müssen, die sie unsrer Erkenntnis setzen.

Erst in den Tieren glauben wir dieselbe künstlerische Kraft zu erkennen, die in uns wirkt. Sie stehn uns physisch und psychisch weit näher als die Pflanzen und die Minerale, sind uns organisch verwandt, sind wie wir zur Erkenntnis der Außenwelt auf die Sinne angewiesen und wie wir zum Kampf ums Dasein gezwungen. Dazu kommt ein Gefühl der Zusammengehörigkeit, das weniger die physische und die psychische Verwandtschaft als der innige Verkehr mit ihnen in dem ganzen Verlauf unsers Daseins großgezogen hat. Wir sind darum auch geneigt, die psychischen Grenzen zu verwischen und die seelischen Leistungen der Tiere zu überschätzen. Dieser Zug ist nicht bloß den übertriebnen Tierfreunden eigentümlich, sondern allen Menschen. Er hat uns mit den schönsten Blüten der Poesie beschenkt, den Märchen, Fabeln und dem Tierepos und ist noch heute in den Eingebornen Australiens und Südafrikas wirksam, wenn sie die Stoffe zu ihren Dichtungen dem Leben der Tiere entnehmen, die ihrem Interesse am nächsten stehn. Auch auf die Wissenschaft ist er von entscheidendem Einfluß geworden. Das beweist die Literatur aller Zeiten und Völker. Sie hat von Plato bis auf Maeterlinck eine große Anzahl von Schriften hervorgebracht, deren Verfasser in dem Leben der Tiere alle die staatlichen, wirtschaftlichen, ehelichen und künstlerischen Schöpfungen entdeckt zu haben meinen, die wir nur als einen Ausfluß der menschlichen Zivilisation zu betrachten pflegen. Mit den Vögeln teilt danach der Mensch die Einrichtung der Ehe; gleich dem Fuchs erzieht er seine Jungen; wie der Biber baut er Häuser, wie die Spinne macht er Netze, wie die Töpferwespe Gefäße, wie die Biene bildet er Staaten und gründet Kolonien, und mit der Ameise ist ihm

außerdem die Lust am Kriegsführen, am Sklavenmachen und an nutzbaren Haustieren gemein.

Es ist deshalb kein Wunder, wenn man schließlich der Überzeugung Ausdruck gegeben hat, daß viele Tiere nicht bloß schärfere Sinne als wir haben, sondern auch in ihrem ganzen Gebaren weit höher erscheinen als der unkultivierte Mensch. Die anthropoiden Affen z. B. pflegen und verteidigen die Angehörigen ihrer Familie besser, als die australischen Ureingebornen oder die Botokudenhorden und manche zivilisierten Menschen. Sie zeigen auch vielfach gegeneinander mehr Treue und Anhänglichkeit. Die Liebe zu den Jungen, nicht selten auch die Gattenliebe ragt verhältnismäßig tief in die Tierwelt hinein, und Grausamkeiten wie die bluttriefenden Thaten unter den Menschen finden ihresgleichen nicht in den wilden Lebensäußerungen der Tiere. Nichts aber hat mehr dazu beigetragen, den Glauben an eine Intelligenz der Tiere zu befestigen und die geistigen Anlagen des Menschen mit denen des Tieres durch ein vermittelndes Band zu verknüpfen, als die tierische Kunst. Sie ist bis in die jüngste Zeit hinein immer wieder von Philosophen und besonders von Tierpsychologen zu dem Beweise herangezogen worden, daß die tierische Kunst eine Vorstufe der menschlichen sei. Schon Kant und Schiller neigten zu dieser Ansicht und suchten sie zu begründen, indem sie den dem Tier und dem Menschen gemeinsamen Spieltrieb für die Wurzel erklärten, aus der so verschiedene Lebenserscheinungen wie die tierische und die menschliche Kunst hervorgegangen seien. In ihrem Sinne haben dann andre Philosophen, besonders Spencer, diesen Gedanken weiter ausgeführt und haben nachgewiesen, daß der Spieltrieb mit den künstlerischen Trieben die äußerlich zwecklose, also ästhetische Betätigung der körperlichen und der geistigen Vermögen gemein habe, wie diese von Lustgefühlen begleitet sei und einen gewissen Überfluß an Kräften nach Befriedigung der auf die Erhaltung des Einzelwesens und der Art gerichteten Triebe voraussetzt. Den Nachweis freilich, wie sich der Kunsttrieb aus dem Spieltrieb so verschieden entwickeln konnte, sind sie alle schuldig geblieben, aber dennoch haben sie mit dieser Feststellung der verwandtschaftlichen Beziehungen beider Triebe erreicht, daß moderne Schriftsteller die Kunst der Tiere zum Ausgangspunkt ihrer Darstellungen der menschlichen Kunst gemacht haben.

Gewiß verrät das Spiel eine geistige Ausbildung des Tiers, durch die es mehr als durch irgend eine andre Fähigkeit dem Menschen genähert wird; aber dennoch ist es nicht weniger geschieben von dem des Menschen als alle andern Leistungen, die das Tier hervorbringt. Der Mensch hat alle möglichen Lebensverhältnisse, Fertigkeiten und Künste wie Mimik, Tanz, Musik, Bildnerei und Poesie dem Spiel dienstbar gemacht und eine unberechenbare Anzahl erfinderischer Spiele hervorgebracht, in denen planmäßig und von einer einheitlichen Gesamtvorstellung aus der Verlauf des Spiels geregelt wird. Das Tier aber kennt nur Kampfspiele oder, wie Wundt sich ausdrückt, reine Assoziationsspiele. Es ist wie in allen seinen Leistungen an einen beschränkten Umfang von Vorstellungen gebunden und erhebt sich niemals wie der Mensch zu einer Phantasiethätigkeit, die die Existenz von Begriffen, Urteilen und Schlüssen voraussetzt. Wenn dennoch einmal der Mensch diese Lust, die den

Menschen vom Tiere trennt, überschritten haben soll, so ist das ebenso unwahrscheinlich, als daß eine Spezies unsrer höhern Tiere irgend einmal diesen ungeheuern Schritt thun werde.

Darum wird auch aus dem gemeinsamen Spieltrieb auf einen Zusammenhang zwischen Mensch und Tier nicht geschlossen werden können. Ebensovienig ist das mit dem Sprachtrieb der Fall. Töne bringen auch die Tiere hervor, die sogar mannigfaltiger als das Krächzen des Buschmanns sind, aber die Artikulationsfähigkeit der Sprachorgane, auch wenn sie wie beim Gibbon bis zum Paarungsgefange gesteigert wird, oder sich wie beim Dompfaffen durch Abrichten zum Vortrage komponierter Weisen bilden läßt, kann allein das Tier nicht befähigen, eine Sprache hervorzubringen. Dazu gehören Gedanken und Gefühle, die das Tier niemals gehabt hat und niemals haben wird. Sein seelisches Leben ist nur von dem erfüllt, was seine Sinne beschäftigt; es beginnt mit jeder Stunde, mit jedem Tage von neuem sein Leben, kennt weder Vergangenheit noch Zukunft und erhebt sich nicht zu urteilendem und schließendem Denken, das allein den Aufbau einer geistigen Innenwelt ermöglicht. Wie also der Mensch schon Mensch sein mußte, als er die Sprache erfand, so mußte er auch schon Mensch sein, als er den Fortschritt zur Spielkunst machte. Das mußte er aber erst recht sein, als er in der Bildnerie durch das Objekt den seelischen Inhalt seines Subjekts zu offenbaren begann.

Der bildnerische Trieb ist wie der der Sprache, der politische und andre eine der psychischen Anlagen, mit denen die Natur Mensch und Tier ausgestattet hat. Er differenziert sich aber in den beiden gleichartigen Organismen auf ähnliche Weise wie jeder andre Trieb oder die Bildungskraft, die aus zwei chemisch gleichen tierischen Embryos oder Pflanzen-Samenkörnern ganz verschiedene Gebilde hervorbringt. So weit wir zurückzuschauen vermögen, zeigt der bildnerische Trieb des Tiers nur eine Erscheinungsform, während der des Menschen in der Mannigfaltigkeit seiner Leistungen unerschöpflich zu sein scheint. Das Nest der Spinne, der Waben- und Zellenbau der Biene, der Honig- und der Töpferwespe, die Lusthütte des australischen Laubenvogels, das Nest des indischen Weber- oder Schneidervogels, die kegelförmig gekuppelten Wohnungsbauten der Termiten, die Bauten des Vipers und des Fuchses, kurz alle die Schöpfungen der bildnerischen Kraft des Tieres, die unser Staunen und unsre Bewunderung so oft herausfordern, sehen heute noch ebenso aus wie in grauer Vorzeit. Sie werden von allen Tieren derselben Gattung in allen Zonen und Zeiten nach denselben Modellen und aus demselben Stoffe verfertigt. Weder wissen wir, ob diese Erzeugnisse das Resultat einer vorhergehenden allmählichen Entwicklung gewesen sind, noch haben wir Grund zu glauben, daß sie sich in der Zukunft ändern werden. Und nicht bloß ihr Stoff und ihre Form, sondern auch ihre Zahl und ihre Bestimmung ist immer dieselbe geblieben. Wie die tierischen Leistungen in der Sprache und in der Staatenbildung, so verdanken auch ihre Baukünste ausnahmslos ihr Dasein nicht geistigen, sondern materiellen Bedürfnissen. Sie sind wie jene nur Waffen in dem harten Kampfe ums Dasein und dienen dem Tiere nur als Mittel zur Befriedigung der Paarungsbedürfnisse und des Hungers.

In scharfem Gegensatz dazu ist die Entwicklung dieses Triebes bei dem Menschen nie stehn geblieben. Er hat seine Gebilde immer vollkommner gemacht und immer neu gestaltet. Er allein gelangte dazu, die leblose Materie mit dem Odem seines Geistes zu beleben und die Form von dem Stoffe unabhängig zu machen. Er errichtet sein Haus aus Holz oder Stein, seine Gefäße aus Thon oder Metall, macht seine Werke je nach dem Charakter der Zeit und des Ortes verschieden und schafft nicht bloß aus Sorge, sondern auch äußerlich zwecklos aus reiner Lust am Darstellen. Deshalb findet er auch allein an der Erscheinung, an der Form der Dinge das Wohlgefallen, dem der Begriff des Schönen ebenso geheimnisvoll entsprang wie der der Religion aus der bewußten Abhängigkeit des Menschen von der Natur.

Das alles sind Unterschiede, die mehr noch als die des Spieltriebes den Gegensatz zwischen der menschlichen und der tierischen Natur ausdrücken. Das Tier schafft und bildet nur nach Gesetzen, die ihm von der Natur vorgeschrieben werden und seinem Wirken und Vermögen mit der Geburt schon eine bestimmte Grenze und ein immer gleiches Ziel setzen. Es ist in seinem Subjekt befangen und kann seine Seele nicht durch einen andern Gegenstand offenbaren. Wenn auch freier als die Pflanze, lebt es doch wie diese sklavisch im Banne der Natur. Seine bildnerischen Leistungen nähern sich deshalb vielmehr dem Bauen und Bilden der unbeseelten Natur. Erst der Mensch hat das Gängelband, an dem die Natur die übrigen Schöpfungsgebilde hält, zerrissen und sich im Laufe der Zeit immer mehr die Natur zum Diener gemacht. Er kann sein Ich oder seine Innenwelt dem Nichtich oder der Außenwelt selbstbewußt gegenüberstellen und vermag sich mit seinen Vorstellungen, die er wie eine Schatzkammer beliebig erweitern und vertiefen kann, über der äußern sichtbaren Welt auch eine innere unsichtbare zu erbauen.

Zwar entzieht es sich, wie wir gesehen haben, unsrer Erkenntnis, wie diese Unterschiede entstanden sind. Wir können nicht nachweisen, ob man sie einer Wirkung des absoluten Geistes oder einer Wandlung organischer Formen oder physikalisch-chemischen Vorgängen zuschreiben muß; wohl aber können wir wissen, daß sie vorhanden gewesen sind, solange der Mensch da ist. Das beweisen die künstlerischen Erzeugnisse der Naturvölker und der vorgeschichtlichen Völker ebenso sehr wie die der Kulturvölker. Auf den ersten Blick freilich scheinen die ohne Drehscheibe hergestellten, nur mit den Händen gekneteten, dickwandigen Gefäße vorgeschichtlicher Völker, die orientalischen und die griechischen Darstellungen der menschlichen Figur mit den merkwürdig langen Hälften und den steifen, über die Brust gelegten Armen den bildnerischen Leistungen der Tierwelt nachzustehn. In formaler und technischer Beziehung ist das auch der Fall. Durch die Motive und Ziele des künstlerischen Schaffens sind sie aber von ihnen nicht minder scharf geschieden wie die größten Kunstwerke aller spätern Zeiten. Sie sind nicht künstlich, sondern künstlerisch, nicht Produkte eines materiellen, sondern eines geistigen Verlangens und tragen die Keime zu weiterer Vervollkommnung schon in sich. Mit Recht können deshalb diese plumpen und rohen Idole sehr wohl als die Vorfahren des hehren Göttergeschlechts bezeichnet werden, das aus den Händen der klassischen Meister Griechenlands seine ewig gültige Gestalt empfangt.

Sie sind jedoch von der Gegenwart durch einen Zeitraum getrennt, der nur eine kleine Spanne der Zeit ist, in der wir das Dasein des Menschen nachweisen können. Freilich noch Cuvier, der Begründer der modernen, auf vergleichende Anatomie sich stützenden Paläontologie, führte in seiner Katastrophentheorie den Ursprung des Menschengeschlechts nicht über das Alluvium, die letzte Schöpfungsepoche, hinaus. Heute aber fehlt es nicht an gewichtigen Forschern, die aus Feuersteinen, wie sie sogar der gebildetste Anthropoide nicht zureichten kann, und aus Einschnitten auf dem Unterkiefer eines Nashorns oder auf der Rippe eines Halitheriums, die sämtlich dem Miocän angehören, auf das Dasein des Menschen in diesen nicht zu messenden Fernen geschlossen haben. Dieser Bewohner des Miocäns ist jedoch noch zu hypothetisch, als daß seine Artefakte als Beweismittel dienen könnten.

Anders ist dies mit dem Ureuropäer der fernen Zeiten, wo noch das Renntier bis an die Pyrenäen wanderte, und der Mensch auf dem schmalen Saume Mitteleuropas, zwischen den diluvialen Gletschergebieten Scandinaviens und der Alpen, ohne Haustiere und Geschirr mit Hilfe des Feuers, paläolithischer Waffen, Schlingen und Gruben den Kampf mit Tieren führte, die zu erlegen noch heute mit Pulver und Blei schwierig ist. Als seine Reste nach vielvieltausendjährigem Schlummer ans Tageslicht gezogen wurden, glaubten die damaligen Schöpfungstheoretiker, daß sie einem affenähnlichen, als halbes Klettertier auf Bäumen nistenden Geschöpfe mit überlangen Armen, kurzen Beinen und Kletterdaumen am Fuße angehörten. Die kraniologischen Untersuchungen bestätigten jedoch diese Annahme keineswegs. Nach Broca sollen sogar diese alten vorgeschichtlichen Bewohner Frankreichs in Beziehung auf die Größentwicklung des Gehirns die heutigen Bewohner Frankreichs überragen.

Mehr aber noch als die Knochenreste liefern die eingeritzten, lebenswahren Zeichnungen auf Renntiergeweihen, die unter menschlichen und tierischen Überresten, steinernen und knöchernen Werkzeugen aus den Höhlen in Südfrankreich und am Bodensee zu Tage gefördert wurden, den untrüglichen Beweis, daß ihre Verfertiger Fleisch von unserm Fleisch gewesen sind und den vorgeschrittensten Naturvölkern der Gegenwart ebenbürtig gewesen sein müssen. Diese Bildwerke zeigen den allen Jägervölkern eignen Kulturcharakter, dieselbe Roheit der Darstellung, aber auch dieselbe Lebenswahrheit, Schärfe der Beobachtung und Handfertigkeit, die überall in den Darstellungen dieser Völker hervortreten und in dem gleichartigen Nahrungserwerb ihre Erklärung finden.

Trotz der Verschiedenheit der Zeiten, Zonen und Rassen erinnern diese Bildwerke in der Wahl des Stoffs, in der Art der Darstellung lebhaft an die australischen Höhlengemälde am Glenolig oder an die australischen Felskulpturen auf Depuch Island; ja sie sind eng verwandt mit den Felszeichnungen der südafrikanischen Buschmänner sowie den hyperboräischen Knochen- und Treibholzschmuckereien der Eskimos. Wie diese, so sind auch sie der liebevollen Hingebung an das Objekt und der reinen Lust am Darstellen entsprungen; wie diese, so tragen auch sie weder den erst den Ackerbauvölkern eigentümlichen Rassencharakter oder den nationalen, wie ihn die babylonisch-assyrische, ägyptische, chinesische, indische und mexikanische Kunst zeigt, noch weniger den Charakter der individuellen Richtung, die der Griechen der Kunst gab.

Diese Bildwerke sind vielmehr eine eigne und zwar die unterste Entwicklungsstufe der Kunst, die man als die indifferente oder die internationale bezeichnen kann, da ihre Gebilde in ihrem Stil und in ihrer Auffassung weder ein deutliches Bild von dem Wesen und Werden des hervorbringenden Künstlers geben noch von der Zeit und dem Lande, dem sie angehören. Die Kunst aber, die sie vertreten, ist in ihren wesentlichen Motiven und Zielen durchaus eins mit der Kunst aller Zeiten. Sie werden nicht nur einer ästhetischen Schaffenslust gerecht, sondern offenbaren auch schon in deutlicher Weise, wie Ernst Groffe in seinen „Anfängen der Kunst“ mit Recht hervorhebt, die großen ästhetischen Grundprinzipien der Eurythmie, der Symmetrie, des Gegensatzes, der Steigerung und der Harmonie, nach denen auch die Athener und die Florentiner ihre Kunstwerke schufen. Dadurch aber rücken sie den Schöpfungen eines Phidias und Rafael weit näher als den viel künstlichern der Tierwelt.

Wer freilich, wie es in unsern Kunstgeschichten geschieht, den Wert des Kunstwerks von einer gewissen Qualität des Inhalts und der Form abhängig macht, der wird dieser ersten Entwicklungsstufe der Kunst wenig gerecht werden. Dennoch verhält sie sich zu den spätern Entwicklungsstufen wie das Einmaleins zur höhern Mathematik. Sie setzt nur einen andern Bewußtseinsinhalt oder Vorstellungsinhalt voraus, bringt aber durchaus gleichartige Wirkungen hervor. Form und Inhalt der Kunst haben von jeher gewechselt, aber das Verhältnis zum Bewußtseinsinhalt des Genießenden ist immer dasselbe geblieben. Jene sind das Vergängliche und Wechselnde der Kunst, dieses aber ist das Dauernde. Der Begriff des Schönen ist nicht objektiv, wie man glaubte, sondern subjektiv wie der künstlerische Genuß.

Entspricht also die Naturauffassung des Kunstwerks überhaupt der durchgehenden Naturauffassung einer Zeit, so kommt auch die Schönheit des Kunstwerks zum Bewußtsein. Darum wird auch in der Diluvialzeit nicht jedes Bild ein Kunstwerk gewesen sein. Anfänger, Dilettanten und Stümper hat es zu allen Zeiten gegeben. Wenn sich aber künstlerisch begabte Menschen bemühten, die Natur, wie sie sie im Kopfe hatten, nach Maßgabe der Errungenschaften der Technik ihrer Zeit darzustellen, wenn sie damit den Vorstellungsinhalt und die Naturauffassung ihrer Zeitgenossen veredelten und ihre Bewunderung hervorriefen, so wurden sie damit allen Bedingungen gerecht, von denen wir den Wert eines Kunstwerks abhängig machen. In diesem Sinne gab es damals ebenso gut klassische Werke wie heute, wenn wir auch ihre dauernden Wirkungen nicht so gut erkennen können wie bei der griechischen oder der Renaissancekunst, bei der deutschen Kunst des sechzehnten oder der holländischen des siebzehnten Jahrhunderts.

(Schluß folgt)

