



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 : (Schluß)

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

der Landgraf Ludwig von Hessen-Darmstadt, ein ausgezeichnete Tambour, hatten. Von der Berliner Regimentsmusik aus machte Pepusch, von der Hannöverschen aus W. Herschel sein Glück in England. In den Residenzen unterstützen sie die Operkapellen und erweitern allmählich ihren Dienstkreis bis zum heutigen Umfang. Die Entwicklung hat damit noch nicht abgeschlossen, steht vielmehr neuerdings vor neuen wichtigen Aufgaben der Verbreitung des Gesangs im Heer, der musikalischen Erziehung der Laienkraft. Aber schon das, was die Armee der Instrumentalmusik geholfen hat, ist außerordentlich bedeutend. Seit sämtliche Kapellen der Infanterie, die der andern Waffen zum Teil Streichmusik eingeführt haben, ist die Militärmusik für Deutschlands Kunst eine Macht geworden. Die Militärkapellen haben den Ausfall der Stadtpfeifereien einigermaßen gedeckt und ermöglichen Opern und Konzerte da, wo sie sonst fehlen würden. Allerdings stehn sie für diese Aufgaben nur soweit zur Verfügung, als das der Heeresdienst erlaubt. Aus diesem Grunde darf nicht fest mit ihnen gerechnet und durch sie nicht der bürgerliche Spielmannsstand zurückgedrängt werden. Sie sollen den Schwerpunkt in der Militärmusik behalten, ihre Führer deren Geist vor Schaden durch Cancanmusik behüten und durch einen Geschmack fördern, wie er in den Armeemärschen der Friedericianischen Zeit zu Hause ist. Das Weitere hat die deutsche Musik als wertvolle Zugabe dankbar anzuerkennen und als Geschenk des Offizierstandes zu würdigen. Durch seine Opferwilligkeit sind die Bataillonsmusiken entstanden, die Hilfsmusiker der Regimentskapellen, die Zulagen der etatsmäßigen Musiker. Er allein vertritt auch noch prinzipiell die gute alte Sitte, Ehren- und Freudentage, wichtige Vorgänge im Leben der Kameraden und der Regimentsgemeinschaft, Kirchen- und Staatsfeste mit Musik zu feiern und liefert damit den Beweis, daß es auch in der Gegenwart noch möglich ist, von der Macht, die die Musik als dienende Kunst hat, reichlich Gebrauch zu machen.



Die Anfänge der Bildnerei

Von Heinrich Reichenau

(Schluß)



Über die mittlere Periode der Diluvialzeit hinaus verschwindet jede sichtbare Spur der menschlichen Kunst, aber ihre Richtung kann man doch noch viel weiter zurückverfolgen. Sie führt bis zu der unberechenbar fernen Entwicklungsphase, wo die kindliche Hilfsbedürftigkeit des Menschen unübersteigbare Schranken zwischen dem Tier und dem Menschen zu errichten begann. Diese kindliche Hilfsbedürftigkeit ist es, auf die man alle Fortschritte zurückführen kann, die das menschliche Seelenleben über das tierische erhoben haben, die Unterscheidung des Subjekts von den Objekten, die Entwicklung von der Wahrnehmung bis zum Urteil und die begriffliche Trennung des Gefühls von der Empfindung. Sie

hat den Menschen erst zum Menschen gemacht und eröffnet den unbegrenzten geistigen Fortschritt, der mit innerer Notwendigkeit bei irgend einem Punkte zu Kultur und geschichtlichem Dasein gelangen mußte.

Durch ein physisches Hindernis ist dem Tiere die Sprache nicht versagt. Es hat die Elemente, aus denen die Sprache erwachsen konnte, die Gebärde, den Ausdruck der Gesichtszüge, den Gefühlston, die Wärme, Stärke, Eile einer Äußerung, aber es hat sie nicht zu der gesetzmäßigen Gliederung, zu dem mit dem Wesen der geistigen Vorstellungsbewegungen zusammenhängenden organischen Aufbau entwickelt, der die eigentliche Sprache kennzeichnet. Die Anstrengungen, die der Mensch machen mußte, diesen Fortschritt zu erreichen, hat das Tier auch nicht nötig, weil es bei seiner frühern Selbständigkeit weit weniger mitteilungs- und erziehungsbedürftig ist. Sein psychisches Leben entwickelt sich deshalb auch nicht wie das des Menschen, sondern hat eine Stabilität, die es mehr dem Wesen der Pflanzen als dem der Menschenseele nähert. Es spinnt, webt und baut ohne Erziehung und Erfahrung. Die Jungen, die dem Einfluß der Eltern entzogen werden, handeln genau wie diese und wissen sich zu helfen. Ebenso wenig konnte es den künstlerischen Trieb wie der Mensch entwickeln, weil diese höhere Entwicklung die Scheidung von Ich und Nichtich, von Subjekt und Objekt voraussetzt. Diesen Fortschritt aber kann und konnte das Tier nicht machen, weil es infolge seiner frühern Selbständigkeit in seinem Subjekt befangen ist und nicht von der bloßen Erscheinung der Dinge oder der stummen Anschauung zur Erkenntnis ihres Wesens fortschreiten kann.

Die kindliche Hilfsbedürftigkeit des Menschen aber machte eine längere Lebensgemeinschaft der Mutter mit dem Kinde notwendig und veranlaßte den geistigen Assimilationsprozeß, dessen Inhalt Lehren und Lernen und dessen älteste Träger die Mutter und das Kind sind. Mit ihr begann damals im Leben der Menschheit die wichtige Entwicklungsphase, die sich noch heute im Leben jedes Einzelnen vollzieht, wenn er als Kind auf Mutterarmen von seiner tierischen Entwicklungsstufe zur menschlichen emporgehoben wird. Nur wird es heute Mutter und Kind leichter gemacht als in den Zeiten, wo der Mensch noch nicht Säuger, sondern Jagdwild war. Aber gerade die Not machte erfinderisch. Sie schärfte die Mitteilungs-, Beobachtungs- und Vortragsgabe, nötigte zu logischen Reflexionen und bildete neben den physischen psychische Bedürfnisse aus, die im Laufe unabsehbarer Zeiträume die Anlagen des Menschen weit über die tierischen Grenzen hinaus zur Entfaltung gebracht haben. Sie kamen nicht bloß der Entwicklung des Verstandes, sondern auch der des Gemütes zu gute durch die Steigerung, die das Seelenleben erfuhr, wenn der Schmerz der Trennung, die Lust des Wiedersehens, Sehnsucht, Hoffnung und Sorge während der Abwesenheit immer wieder Blut und Nerven in Erregung brachte.

In diesen fernen Zeiten werden wir deshalb auch die wirklichen Anfänge der Bildnerlei suchen müssen. Als solche können schon die Zweige und Steine gelten, die die Mutter dem Kinde zum Spielen zurichtete, um die Sehnsucht nach ihr zu stillen. So kunstlos sie auch erscheinen, so offenbaren sie doch durch die Schnitte und Risse, die sie geistigen Zwecken dienstbar machen, die höhere

menschliche Natur. Mit ihnen beginnt die Entwicklungsperiode der Kunst, die als die erste bezeichnet werden kann und ihr Dasein der Sehnsucht oder dem Verlangen nach einem Ersatz für die Wirklichkeit verdankt. Noch heute ist dieses Motiv wirksam, wenn wir unsre Zimmer mit den Bildern der abwesenden oder abgeschiednen Lieben schmücken und die Erinnerung an wichtige Erlebnisse und Landschaften durch bildliche Darstellungen uns gegenwärtig zu erhalten suchen.

In damaliger Zeit trieb es den Jäger oder Fischer, den seine Thätigkeit wochenlang von dem Gegenstande seiner Liebe entfernt hielt, zur Darstellung der Geliebten in einem Objekt, durch das er sich einen Ersatz schaffen und sein lückenhaftes Leben ergänzen wollte. Der Jäger und der Fischer in den polaren und den tropischen Zonen, der gegenwärtig noch auf primitiver Kulturstufe lebt, wiederholt immer wieder diesen Werdeprouzess der bildenden Kunst, wie es die zahlreichen, in unsern Museen aufbewahrten weiblichen Figuren der heutigen Naturvölker beweisen. Charakteristisch dafür ist es, daß das Weib am Anfang der Kunst steht und das älteste erhaltene Kunstwerk der Welt eine aus Elfenbein geschnitzte weibliche Gestalt aus der Mammutzeit ist. Es ist dies ein in Südfrankreich 1894 gefundener weiblicher Torso, der durch mächtige, etwas unbeholfene Formfülle ausgezeichnet ist und als Venus von Brassempouy, wie man ihn nach dem Fundort genannt hat, gefeiert wird.

Dieses Verlangen war es denn auch, das nicht bloß den Kreis der Darstellung, sondern auch den der Interessierten erweiterte, wenn in den Zeiten der Ruhe und des Mangels, die sich zwischen die Perioden des materiellen Überflusses an Jagdbeute schoben, der Künstler die Tiere aufzeichnete und formte, mit deren Anblick er sich und andre ergötzte, besonders wenn die Jagd schlecht war, und der Magen knurrte. Nur eine weitere Folge dieses Fortschritts war es, daß sich neben dem Verlangen nach einem Ersatz für die Wirklichkeit der Trieb zur Mitteilung geltend machte und den Künstler veranlaßte, neben den Freuden der Jagd auch die des Kampfes durch die Scheinwelt der Bildnerie an den Wänden seiner Höhlen oder Felsen den Genossen gegenwärtig zu erhalten.

Damit aber verlieren diese primitivsten Werke der Kunst immer mehr das Gepräge allgemeiner Naturnotwendigkeit. Sie erhalten den Stempel geistig bewußten Schaffens, wenn sie auch unter allen Zonen und Zeiten eine merkwürdige Übereinstimmung zeigen und entsprechend dem Kulturcharakter prähistorischer und primitiver Völker immer wieder Weiber, Jagd- und Kriegsszenen zum Gegenstand ihrer Darstellung machen. Sie sind zwar nur ein Stammeln gleich der Sprache, die sich damals von der tierischen Entwicklungsstufe zu musikalischem Rhythmus und zur Betonung und Bildung der Vokale und Konsonanten erhob, aber darum doch die Wurzel, aus der der Baum erwuchs, der die Gebilde von individueller Freiheit zeitigen sollte.

Es sind danach dem Tiere unbekanntes Impulse geistiger Art, die der menschlichen Kunst zum Dasein verhelfen. Wie die Sehnsucht und die Lust an der Mitteilung ein Erbteil sind, das der ganzen Menschheit mit der kindlichen Hilfsbedürftigkeit zu teil wurde, so ist es auch die Kunst. Sie ist nicht

das geistige Eigentum gewisser Völker und Zeiten, sondern untrennbar verbunden mit dem Wachstum des menschlichen Geistes und greift mit ihren Anfängen zurück bis zum Ursprung der menschlichen Existenz. Darum erscheint es auch nicht gerechtfertigt, die Kunst der Tiere als eine Vorstufe der menschlichen zu betrachten und, wie es geschehn ist, in einer Geschichte der menschlichen Kunst zur Darstellung zu bringen. Auch wenn der Nachweis gelänge, daß wir bauen, spinnen, weben, formen, bohren von den Tieren gelernt hätten, würde dies nur für die Spiel-, Web- und Baukunst, Ornamentik, Kosmetik, Keramik und andre praktischen Interessen dienende Künste berechtigt sein. Die Griffel-, die Meißel- und die Pinselkunst aber oder die Bilderei gehören wie die Poesie allein dem Menschen.

Der Kunsthistoriker wird also weder den Standpunkt wählen dürfen, der die menschliche Kunst für eine Erscheinungsform der künstlerischen Kraft der Natur erklärt, noch den nächst tiefer liegenden, der menschliche und tierische Kunst umfaßt. Der für ihn gewiesene ist nur der anthropologische. Er läßt zwar den bisher üblichen Standpunkt, von dem aus die Kunst mit den Orientalen oder den Griechen beginnt, weit unter sich, aber auf seiner Höhe entspringt die wahre Quelle der Kunst. Sie ist ein allgemein menschliches Bedürfnis, nicht bloß eine individuelle, sondern auch eine soziale Erscheinung. Die Kunstgeschichte muß deshalb ihre Darstellung nicht bloß auf die Kulturvölker beschränken, sondern über alle Völker der Erde ausdehnen.

Wissenschaften wie die Staats-, die Rechts- und die Sittengeschichte, die Nationalökonomie, die Anthropologie und andre sind dieser Forderung auch schon längst gerecht geworden, sogar die Religionswissenschaft hat die alten Bahnen verlassen und im Geist ihres Begründers, der sich der unterschiedslosen Menschheit geopfert und der tief in der menschlichen Natur wurzelnden Idee der natürlichen Gleichheit aller Menschen zum Siege verholfen hat, ihre Darstellung nicht mehr allein auf die höchsten und reichsten Entwicklungsformen der Religion beschränkt, den Buddhismus, den Islam und das Christentum. Sie hat sie vielmehr mit den niedern Erscheinungsformen, dem Fetischismus, dem Totemismus, dem Schamanismus, der Idolatrie und dem Polytheismus in Verbindung gesetzt und sich sogar nicht gescheut, die zahlreichen Fäden aufzudecken, die unsere religiöse Auffassung mit der von Völkern verbinden, die wir Wilde zu nennen pflegen.

Die Verehrung von Schlangen, Krokodilen, Vögeln und andern Tieren bei den Ägyptern, von Kindern bei den Griechen, der Baumdienst in Assyrien, die Dryaden Griechenlands, die heiligen Haine, Eschen, Erlen und Eichen bei den Germanen, die heiligen Seen, der Geist des Wassers in Schottland, die Flußgötter und Nymphen der klassischen Völker, die Affen oder Elfen und Nixen der Germanen, die Anbetung der Meteorsteine und Hermen in Griechenland, des schwarzen Steins in Phönizien und Arabien, der Steinfäulen in Irland, England und Frankreich bis über die Zeiten des heiligen Patrick und Gregor von Tours hinaus, die Vestalischen Jungfrauen und die Heiligkeit des Feuers bei Persern, Griechen, Römern und Preußen, die Menschenopfer, die Anbetung der Himmelskörper und der Berge — das sind solche

Spuren einer Gottesverehrung, die aus der Urzeit stammen, bis weit in die geschichtliche Zeit hineinreichen, und die noch bei den zurückgebliebenen Völkern der Gegenwart gefunden werden können.

Ähnliches nachzuweisen hat die Kunstgeschichte nicht versucht. Weder hat sie die Kunst mit dem Wachstum des menschlichen Geistes noch mit dem der menschlichen Kultur in Verbindung gebracht; weder hat sie die Fortschritte der Technik aus kleinen Anfängen entwickelt noch die mannigfaltigen Erscheinungsformen der Kunst aus den Wandlungen der menschlichen Kultur hergeleitet. Sie wandelt vielmehr noch immer, wie Ernst Grote sich ausdrückt, mit erhobenem Haupte auf dem alten Holzwege und hält sich mit vornehmer Zurückhaltung in den Grenzen, die der Grieche der Kunst und ihrem Wesen gab. Das erscheint um so auffälliger, als alle andern Wissenschaften die auf ihrem Gebiete tyrannisch gewordenen Kultureinflüsse der Griechen schon abgestreift haben, ohne deshalb der Pietätlosigkeit bezichtigt worden zu sein.

Längst ist die Autorität des Aristoteles und des Ptolemäus auf dem Gebiete der Astronomie und der Geographie gebrochen, und der Glaube an die Ursprünglichkeit der griechischen Philosophie, für den noch Zeller jüngst so überlegen eintrat, ist ebenso wie der an die Autochthonie der ägyptischen Kultur, für die noch Erman in seinem bahnbrechenden Werke über Ägypten spricht, von der Wissenschaft überwunden worden. Allein die Kunstgeschichte ist diesem befreienden Zuge nicht gefolgt. Allerdings hat der Grieche zuerst über die Anfänge der Kunst nachgedacht, aber die Resultate, zu denen er gelangt, zeigen deutlich, eine wie wenig begründete Anschauung er von der geschichtlichen Entwicklung der Kunst und der Stellung, die er darin einnahm, hatte und haben konnte. Er hat den Weg der Kunst nicht über die Grenzen seines Vaterlandes hinausgeführt. Zeitlich verfolgte er ihre Anfänge nicht über das siebente Jahrhundert zurück. Das Schmelzen und Schmieden der Metalle wandten nach ihm zuerst Künstlerfamilien an, die er nach dem Schmelzen Telchinen, nach der Handarbeit Daktylen nennt; die Holz- und die Thonplastik waren nach ihm Erfindungen des Dädalus und des Autades, die Malerei und der Erzguß Erfindungen des Kleantes aus Korinth und des Somniers Rhoikos. Ebenso sind ihm auch das Sägen des Marmors, das Löten des Eisens, kurz alle technischen Fertigkeiten der Kunst Schöpfungen griechischer Meister.

Das zeigt zur Genüge, wie sehr er das Verständnis für den Unterschied der Kulturen, die sich einst auf seinem heimatlichen Boden begegnet hatten, verloren hatte. Es hat aber dennoch nicht gehindert, daß die moderne Kunstgeschichte, wenn auch nicht die Technik, so doch die Kunst allein für den Griechen in Anspruch nimmt. Darum blieb es auch ohne Einfluß auf ihre Entwicklung, als die Kunst des alten Morgenlandes aus den Grüften am Nil und Euphrat-Tigris zu neuem Leben erstand. Diese erhielt zwar einen Platz in den Kunstgeschichten, aber nicht als die legitime Mutter der griechischen Tochter, sondern als eine verstäubte Ahnfrau, mit der sie kein geistiges Band mehr verknüpft. Die Erweiterung, die die Kunstgeschichte dadurch erfuhr, trug deshalb auch nur dazu bei, ihr die geschlossene Einheit zu nehmen, die sie

bisher gehabt hatte. Zu der occidentalen oder europäischen Kunst wurde die orientalische hinzugefügt, aber nicht mit ihr organisch verbunden. Dazu kam noch eine weitere Spaltung, als man die sumerisch-babylonische Kunst von der ägyptischen isolierte und wie die griechische für autochthon erklärte. Seitdem ist es üblich geworden, daß man in Kunstgeschichten von mehreren Anfängen der Kunst spricht.

Und doch bietet gerade die Bildnerer ein noch sicheres Material als die vergleichende Sprach- und Religionswissenschaft, wenn man beweisen will, daß die ägyptische Kunst ebensowenig wie die griechische bodenwüchsig gewesen ist und zu einer Zeit, wo noch die Giraffe und der Elefant in Ägypten heimisch waren, schon auf einer hohen Entwicklungsstufe aus altchaldäischen Sizen über die Völkerbrücke von Suez in diese Nase Afrikas eingezogen ist. Schon der Umstand, daß die Kolonisation Ägyptens von der Asien zugewandten Seite ausging, spricht für diese Einwanderung, aber mehr noch das älteste ägyptische Denkmal, ein kleines Sigbild aus Granit. Es zeigt schon gleich den ältesten Grabbauwerken und Reliefs der dem alten Reiche vorausgehenden Frühzeit alle die Eigentümlichkeiten und Stilgesetze, die die ägyptische Kunst mit unwesentlichen Umbildungen in allen spätern Kolossalstatuen und Bildern von Göttern und Königen wiederholt. Unmöglich kann es also als ein Ausgangspunkt der ägyptischen Kunst betrachtet werden.

Ebenso weisen die Form der ältesten Keule, der Bau und die Einrichtung der ältesten Gräber, die Art der Bestattung in hockender Stellung, die den Toten mitgegebenen Schminktöpfchen mit grüner Farbe, vor allem aber die Siegel, die den spätern Ägyptern fremd sind, unverkennbar nach Babylonien. Für diesen Zusammenhang spricht auch der rege diplomatische Verkehr, der zwischen den Herrschern am Nil und Euphrat-Tigris bestand und durch die zu Tell-Amarna jüngst ausgegrabnen Thontafeln mit babylonischer Keilschrift eine unerwartete Bestätigung erhalten hat. Solchen Thatfachen gegenüber erscheint es fast so, als ob man darauf wartete, daß ein alter Ägypter auferstehe und den Hergang erzählten solle.

Ebenso wurden auch die mykenischen Funde, die den Stempel des Orients an der Stirn tragen, nicht dazu benutzt, wie es die mythologischen und die Sprachforschungen für die Religion und den Handel längst gethan hatten, den Zusammenhang zwischen Orient und Occident auch für die Kunst zu beweisen. Man schrieb sie vielmehr, um die Autochthonie der griechischen Kunst zu retten, einer Vorblüte hellenischer Kunst zu, ohne die Kluft überbrücken zu können, die zwischen ihr und der über tausend Jahre spätern Blüte liegt. Daß alle jene Kostbarkeiten nur Produkte einer schon hochentwickelten Industrie und Kunst sein konnten, darüber war kein Zweifel, ebensowenig über die Thatfache, daß sie in einem Lande gefunden wurden, dessen Bewohner zu der Zeit, wo sie angefertigt wurden, in den Kreis älterer Kulturvölker noch nicht hineingezogen waren. Sie boten in dieser Beziehung manchen Vergleichspunkt mit dem Silberchatz, der wenig Jahre vor den mykenischen Funden am Galgenberge zu Hildesheim aufgedeckt worden war. Keinem Archäologen war es da eingefallen, das Hildesheimer Tafelgeschirr für die einheimische Kunstübung

der Germanen in Anspruch zu nehmen; ausnahmslos aber erklärte man die Kunstschätze von Mykenä für hellenisch. Darum gilt auch noch immer das verstümmelte und verwitterte Hochrelief über dem Felsenthor von Mykenä, das steigende Löwen zur Seite einer Säule darstellt und nach einem im Orient althergebrachten Kunstmotiv dargestellt ist, in unsern Kunstgeschichten als das älteste Denkmal der griechischen Kunst.

Wenn dennoch in letzter Zeit auch vereinzelt nicht nur die Bildnerei der orientalischen, sondern auch die der Halbkultur-, der Natur- und der Urvölker, ja sogar der Tiere in den Bereich der Kunstgeschichte gezogen wird, so ist man damit doch nicht zu wesentlich andern Zielen gelangt. Weder wurden die Entwicklungslücken zwischen der orientalischen und der griechischen Kunst noch die zwischen der assyrisch-sumerisch-babylonischen und der ägyptischen, noch weniger die zwischen der geschichtlichen und der geschichtslosen Kunst ausgefüllt. Für diesen Mangel an innerem Zusammenhang bietet einen nur schwachen Ersatz der Zuwachs an Stoffmassen. Sie machen unsre Kunstgeschichten zu nützlichen Nachschlagebüchern, die zwar Haufen von Bausteinen ansammeln aber nicht nach architektonischen Gesetzen zu einem Neubau zusammenfügen.

Solange man sich wie in den Zeiten des Neogräcismus darin gefiel, in schwindelerregenden Konstruktionen, denen jeder thatsächliche Unterbau fehlte, den Nachweis zu liefern, daß nur Eins das Schöne sein könne, und dieses Schöne sich allein in der griechischen Kunst offenbart habe, mochte dies gerechtfertigt sein. Ein solcher Standpunkt entsprach Zeiten, wo die Kunst den Weg zum Volke noch nicht gefunden hatte, die Geschichte nur Raub- und Dynastienstaaten kannte, und die menschliche Gesellschaft ständisch, religiös und politisch weit mehr als heute zerklüftet war. Er wird aber nicht mehr der Erweiterung gerecht, die im letzten Jahrhundert nicht bloß unser geistiger und politischer Horizont, sondern auch der Begriff der Menschheit erfahren hat. Aus den Raub- und Dynastienstaaten sind National- und Weltstaaten geworden, die die entlegensten Weltteile in ihre Interessensphären hineinziehen und die Erdbewohner zu einer organischen Einheit, zu einem gewaltigen Gesamtorganismus umzugestalten streben.

Wir sind allgegenwärtiger geworden, seitdem uns die Schifffahrt alle Ozeane wegsam, und der Telegraph alle Bewohner der Erde zu Nachbarn gemacht hat, und sehen nicht mehr wie die Völker des Altertums oder des Mittelalters in einer Volksindividualität oder einer Glaubensgemeinschaft die Menschheit. Unser Blick richtet sich vielmehr hinaus auf alle Meere, Länder und Lebewesen und erkennt immer mehr, daß alle Menschen Glieder einer Kette sind, und unsre Zivilisation mit der Wurzel bis zu den kulturfernsten, zurückgebliebenen und bisher vernachlässigten Schichten der Menschheit hinabreicht. Kurz, wir werden uns bewußt der individuellen Überhebung, mit der so viele Kulturvölker meinten, ihre politischen, religiösen und künstlerischen Bildungen seien aus dem Boden ihrer nationalen Vorstellungen ohne jeden fremden Einfluß erwachsen; und wir sehen nicht mehr Klüfte zwischen uns und den Ur- oder Naturvölkern, sondern nur Gradunterschiede.

Darum können die Ansichten der Griechen, der Neogräcisten und der modernen Kunsthistoriker über die Anfänge der Kunst mit Hindernissen ver-

glichen werden, die, wie die Katarakte des Nils, bis in die jüngste Zeit hinein den Zugang zu den wahren Quellen der Kunst versperret haben. Sie bannen das Wesen der Kunst in die Grenzen bevorzugter Volksindividualitäten und machen es abhängig von einem objektiven Schönheitsbegriff. Der Begriff des Schönen ist aber subjektiv. Er ändert sich mit dem Vorstellungsinhalt und der Naturauffassung der Menschen und ist unabhängig von der Form und dem Inhalt des Kunstwerks. Die Kunst ist also auch nicht das geistige Erbteil bestimmter Völker, sondern eine allen Menschen angeborne Fähigkeit, die wie das Handwerk durch Übung entwickelt wird, aber nicht durch praktische, sondern durch geistige Motive in ihrer Entwicklung bestimmt wird.

Von diesem Standpunkt aus können die Gebilde des Diluvialmenschen sehr wohl als die bescheidenen Ahnen unsrer größten Künstler gelten, da sie wie diese dem ästhetischen Bedürfnis ihrer Zeitgenossen gerecht geworden sind und dieselben Gefühle der Lust, der Erhebung und der Bewunderung hervorgerufen haben. Auch sie setzen schon eine vieltausendjährige Entwicklung voraus, die bis zu der Absonderung des Menschen vom Tiere zurückführt und die nebelhafte Vergangenheit umfaßt, wo der Stab noch nicht zur Lanze und der Stein noch nicht zum Werkzeug geworden war. Wir können nicht mehr den Weg verfolgen, den der Mensch hat zurücklegen müssen, bevor er auf die Höhe gelangte, auf der seine Kunst im Diluvialzeitalter erscheint. Nur als Vermutung ist ausgesprochen worden, daß die kindliche Hilfsbedürftigkeit die Hauptursache gewesen sein dürfte, der wir es verdanken, daß wir aus Tieren zu Menschen, aus Knechten der Natur zu Herren darin geworden sind. Unter den Fähigkeiten aber, die sie entwickelte, wurde dem Urmenschen in seinem Kampf ums Dasein gerade die bildnerische von ganz besonderer Bedeutung. Sie leitete ihn an, seine eignen Organe durch Nachbildung zu verstärken und die Kraft des Armes durch den Stock und die Lanze, des Armknochens und der Faust durch die Keule, des Zahnes und der Zahnreihe durch Meißel und Säge, des Fingers mit dem Nagel durch Bohrer und Schaber zu vervielfältigen. Damit erst wurde dem an angeborenen materiellen Waffen so armen Menschen die Möglichkeit gegeben, die Herrschaft über das Tierreich zu erringen, die er schon in der zweiten Hälfte dieser Periode hatte.

Diese zweite Hälfte der ersten Entwicklungsperiode der Kunst ist seit einem Menschenalter in ein immer helleres Licht getreten durch die Funde, die vorwiegend in Europa, außerdem aber auch in Nordamerika in steigender Anzahl zu Tage gefördert worden sind. Schon vorhin wurde die sogenannte Venus von Brassampouy und eine Ritzezeichnung auf einem Renntiergeweih erwähnt. Sie liefern neben zahllosen Steinmessern, Pfriemen, Sägen, Lanzenspitzen, Äxten, Nadeln, Pfeilspitzen, Harpunen und Dolchen nur einen Teil der rundplastischen Darstellungen, Skulpturen und Gravierungen und gehören mit diesen zwei Perioden der paläolithischen Kulturperiode an, dem Mammutzeitalter, einer wärmern Vor- und Zwischenzeit mit freien Wohnplätzen in den Ebenen, und dem Renntierzeitalter mit kaltem Klima und aus Höhlen stammenden Werkzeugformen und Bildwerken.

Inhaltlich verraten sie alle den Kulturcharakter des Jägerlebens, der beiden Zeitaltern gemeinsam ist, aber ihre Form zeigt deutlich die Fortschritte, die

auch in damaliger Zeit schon Handwerk und Kunst gemacht haben. Je nachdem die Werkzeuge mit Schlagsteinen zugeschlagen, durch Druck zurechtgeschnitten, durch Abspitterung gemuschelt, retouchiert oder mehr oder weniger symmetrisch zugespitzt, die Umrißzeichnungen eingeritzt oder halberhaben herausgearbeitet sind, gehören sie ältern oder jüngern Entwicklungsperioden an. Auch in Bezug auf den Stoff treten diese Fortschritte hervor, wie es der Übergang von dem härtern Gestein zu dem bildsamern Horn und Knochen beweist.

Allerdings war die Feindschaft zwischen der Natur und dem menschlichen Geiste damals noch zu groß, als daß eine Vermählung beider, eine Darstellung des Subjekts im Objekt, wie sie sich im eigentlichen Kunstwerk vollzieht, hätte erfolgen können. Der Vorstellungs- oder Bewußtseinsinhalt war auch noch zu beschränkt, als daß die künstlerischen Produktionen Übersetzungen in eine persönliche und neue Sprache hätten werden können. Man wird aber seine Bewunderung diesen ehrwürdigen Werken ebensowenig versagen wie die Ur-ahnen, deren ästhetisches Lustgefühl sie erweckten, wenn wir bedenken, daß der künstlerische Standpunkt, auf den sich ihre Verfertiger geschwungen hatten, durch unermessliche Zeiträume hindurch nicht überschritten worden ist. In dem ganzen neolithischen Zeitalter, wo der Mensch vom Jäger- zum Nomadentum vorschritt, an dem Hunde Zähmungsversuche anstellte und sich mit Hilfe der Zähmung eine immer größere Anzahl von Tieren dienstbar machte, hat die Kunst, wenn man von der Glättung der Steine und der weitem Ausbildung der Keramik absieht, keine Erhöhung erfahren. Auch als man anfing, sich durch künstlichen Anbau Vorräte zu verschaffen, die allmählich die Zwingherrschaft des Hungers brachen und den Geist für höhere Interessen als die Befriedigung dieses Tyrannen freimachten, werden die Fortschritte kaum merklich.

Gerade die Entwicklung, die die Religion in dieser Zeit erfuhr, indem sie von dem Fetischismus oder dem Angriff auf die Gottheit zur Idolatrie oder der Unterwerfung unter die Gottheit vorschritt, war der bildenden Kunst günstig. Aber sogar im Orient, wo zuerst die Götter aus gestaltlosen, großen Dämonen oder Schattenbildern in menschlich fühlende und menschlich handelnde Wesen von bestimmtem Charakter umgedichtet wurden, erhob sich die bildende Kunst nur wenig über die des Diluvialmenschen. Auch der Ägypter blieb an dem Typischen der menschlichen Figur haften und vermochte sich nicht zur vollen Freiheit der Kunst zu erheben trotz der Fortschritte, die die Technik mit der Bearbeitung der Metalle gemacht hatte. Über den Teilen des Körpers erkannte er das Ganze ebensowenig wie der Ureuropäer. Darum überraschen auch bei ihm ebenso wie bei diesem die Lebendigkeit und die Naturwahrheit der Tierdarstellungen gegenüber der mangelhaften Wiedergabe des menschlichen Körpers. Seine Reliefs aber, die ausnahmslos nur Umrißzeichnungen sind und zur Zeichenkunst gehören, stellen zwar einen größeren Kreis von Erscheinungen der Wirklichkeit dar, setzen aber keine höhere Entwicklung der Griffelkunst voraus, als sie im Diluvialzeitalter schon vorhanden war.

