



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Wundts Geschichte der Bildenden Künste

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

kommandanten (Hauptmann von Stranz), der freilich über dieses Kommando gar nicht erfreut war. So harpte alles mit Spannung der Dinge, die sich da jenseits der blauen Bergkette begeben würden, viele noch immer voll fester Zuversicht auf Benedek und seinen angeblichen Plan, die Preußen möglichst tief nach Böhmen hineinzulocken und dann mit Übermacht zu vernichten. Sollten doch manche Preußen selbst bedenkliche Gesichter gemacht haben, als man ihnen die Berge zeigte und sie freundschaftlich belehrte, in welche Falle sie dahineingingen. Inzwischen hatten sie freilich die Pässe schon ungehindert überschritten und breiteten sich über die nordostböhmisches Hochebene aus, die ihnen bis zur Sfer keine besondern natürlichen Hindernisse bot.



Wundts Geschichte der bildenden Künste



Im 49. Heft des Jahrgangs 1904 haben wir über den ersten Band von Wundts Völkerpsychologie berichtet, der von der Sprache handelt. Wundt faßt diese neue Wissenschaft etwas anders auf als ihre Begründer Lazarus und Steinthal. Er will weder die Analogien zwischen dem Gemeinschaftsleben und den Vorgängen in der Einzelseele nachweisen, noch die Charaktere der verschiedenen Völker schildern. Seine Wissenschaft soll vielmehr das Seelenleben beschreiben, soweit es aus der Gemeinschaft der Menschen hervorgeht, soll nur solche psychische Vorgänge behandeln, die der allgemeinen Entwicklung menschlicher Gemeinschaften und der Entstehung gemeinsamer geistiger Erzeugnisse zugrunde liegen. Während demnach Literatur, Kunst und Wissenschaft ausgeschlossen bleiben, weil deren Erzeugnisse das Werk einzelner Personen sind, dürfen als Gegenstände der Völkerpsychologie nur Sprache, Mythos und Sitte angesehen werden, die Erzeugnisse nicht einzelner Individuen sondern der Gesamtheit sind. Erst von der Völkerpsychologie aus, meint Wundt, könne das Seelenleben des Einzelnen, das sich ja nur in der Gemeinschaft entfalte, ganz verstanden werden. Voriges Jahr ist nun vom zweiten Bande des groß angelegten Werkes, der den Mythos und die Religion behandeln soll, der erste Teil*) erschienen. Obgleich der Verfasser hofft, daß seine Untersuchungen auch die Mythologie fördern werden, ist doch sein nächster Zweck „nicht etwa der, die Mythologie durch die Psychologie zu berichtigen, sondern der psychologischen Forschung die Quellen einer für das Studium der Phantasievorgänge wie der Gemütsbewegungen unschätzbaren und unerforschbaren Erkenntnis zuzuführen“. Vor allem die Phantasietätigkeit wird

*) Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgeetze von Sprache, Mythos und Sitte von Wilhelm Wundt. Zweiter Band: Mythos und Religion. Erster Teil. Mit 53 Abbildungen im Text. Leipzig, Wilhelm Engelmann, 1905.

durch das Studium des Mythos aufgeheilt; ist er doch ganz und gar ein Erzeugnis der Phantasie. Da diese aber, gleich jeder andern Äußerung des Seelenlebens, wenn sie sich auch in der Gemeinschaft entfaltet, doch zunächst als ein Vorgang in der Einzelseele angesehen werden muß, so hat die Untersuchung mit der Zergliederung der Phantasietätigkeit in der Einzelseele zu beginnen. Da zeigt es sich denn, daß die Phantasie nicht, wie die ältere Psychologie annahm, ein besondres Vermögen ist, sondern daß wir nur eine besondere Wirkungsweise unsers Vorstellungsvermögens Phantasie nennen. Wenn wir eine aus sechs Linien bestehende Zeichnung von einer gewissen Gestalt sehen, so pflegt sie sich uns nicht als das darzustellen, was sie ist, als eine Gruppe von Linien, die in einer Ebene liegen, sondern als ein Körper, ein langgestrecktes Tetraeder. Ob wir die mittlere der längern Linien für die vorderste oder für die hinterste Kante halten, das hängt von dem Punkte ab, den wir fixieren; denn dieser erscheint uns als der deutlichere und darum als der nähere. In jedem Falle stellen wir uns ein durchsichtiges, also gläsernes Tetraeder vor, weil vom undurchsichtigen eine Kante unsichtbar bleibt. Zu dieser Auffassung einer Zeichnung wirken physiologische Ursachen (wie deutlichere Wahrnehmung einer fixierten Stelle) und psychische (Erinnerung an gesehene Körper) zusammen. Dieses Hineinsehen eines Erinnerungsbildes in die Zeichnung ist Phantasietätigkeit. Unser ganzes Seelenleben ist, von dieser Seite gesehen, Phantasietätigkeit, denn wir mischen unausgesetzt mit den wahrgenommenen Bildern Erinnerungsbilder und die so entstandnen Phantasiebilder miteinander. „Daß so in unzähligen Fällen unsre Vorstellungen wahr und dennoch eigentlich Illusionen sind, dies schließen wir erst aus den andern Fällen, wo uns diese subjektive Ergänzung [unsrer Wahrnehmungen] irreführt, und wir nun durch die nachträgliche Vergleichung mit dem wirklichen Objekt von der trügerischen Natur der vermeintlichen Wahrnehmung überführt werden.“ *) Ähnlich wie die Raumphantasie mit ihren pseudoskopischen Täuschungen, Täuschungen u. a. über Größe und Entfernung, die in sehr überraschender Weise durch Zeichnungen veranlaßt werden kann, waltet die Zeitphantasie, indem sie uns zum Beispiel betonte Silben länger erscheinen läßt. Besonders deutlich wird bei den Gehörwahrnehmungen noch der Umstand, daß sich der Wahrnehmung des Gegenstandes und der damit ver-schmelzenden Reproduktion früherer Wahrnehmungen noch Gefühle beigefellen, Gefühle eines Wechsels zwischen Bewegung und Ruhe, Spannung und Lösung. Dieses Gefühl wird am stärksten durch eine rhythmische Tonfolge erweckt. Und

*) Das passiert besonders oft dem hochgradig Kurzsichtigen und dem Schwerhörigen. Der Kurzsichtige steht in etwa fünfzig Schritt Entfernung einen mit Pferden bespannten Frachtwagen stehn. Bei größerer Annäherung verwandeln sich die Pferde in Kühe, und in unmittelbarer Nähe entpuppt sich die Erscheinung als eine Frau mit Kinderwagen und Sonnenschirm. Die Reihenfolge der Verwandlungen kann auch umgekehrt verlaufen. Und weil der Schwerhörige im Gespräch nur die Vokale deutlich hört, die Konsonanten mit seiner Phantasie ergänzen muß, so versteht er statt „übermäßiger Haarwuchs“ „Münsterberger Bratwurst“.

dieses so entstandne Gefühl legen wir in die wahrgenommne Tonfolge hinein, fassen diese als Ausdruck des Gefühls eines andern auf, und erst solche Einfühlung macht den Begriff der Phantasie vollständig. Die Phantasietätigkeit ist also „nichts, was zu den sonstigen Bewußtseinsvorgängen als ein spezifisches Erscheinungsgebiet oder als die Äußerung eines besondern Vermögens hinzukäme, sondern sie ist lediglich ein Ausdruck für die seelischen Vorgänge überhaupt, wenn diese unter dem Gesichtspunkte der Wechselwirkung äußerer Eindrücke mit den Spuren früherer Erlebnisse und unter der besondern Bedingung betrachtet werden, daß die aus dieser Wechselwirkung entspringenden Resultanten Gefühle und Affekte erwecken, die das wahrnehmende Subjekt in die Objekte projiziert, während es sie doch gleichzeitig als subjektive Erregungen empfindet. Dieser Prozeß begleitet in einem gewissen Grade alle Inhalte des Bewußtseins, da es keinen einzigen gibt, bei dem nicht in dieser Weise Wahrnehmung und Reproduktion unter mehr oder minder starken Gefühlsreaktionen zusammenwirkten.“ Das Einfühlen wird oft zum Umsfühlen, zum Beispiel beim spielenden Kinde. Dieses hält weder ein Holzstück für eine Puppe, noch die Puppe für einen lebendigen Menschen. Es erleidet keine Selbsttäuschung. Sondern der wirkliche Gegenstand, mit dem es spielt, der zwar dem vorgestellten nicht ähnlich zu sein braucht, aber wenigstens durch irgend etwas daran erinnern muß (wie durch die längliche Gestalt an den Menschen), wirkt nur als ein Reiz, der dieselben Gefühle mitteilt, die von dem vorgestellten Gegenstande ausströmen. Wundt unterläßt es nicht, bei dieser Gelegenheit eine Wahrheit hervorzuheben, die von Pädagogen seit fünfzig Jahren vergeblich gepredigt wird, daß unsere heutigen kostbaren Spielzeuge, die Naturwahrheit anstreben — gar keine Spielzeuge sind. „Die naturgetreue Nachbildung wird dem Kinde zu einem Gegenstande der Verwunderung, wenn nicht der Furcht, und der künstliche Automat, sei er nun eine springende Maus, ein fliegender Vogel oder ein zum wirklichen Dampfbetrieb eingerichtetes Modell einer Eisenbahn, sie sind Objekte, mit denen die Phantasie nichts anzufangen weiß, weil dieser alles das vormeggenommen ist, was sie aus den Objekten machen sollte.“ Maschinenmodelle und Werkzeuge für Knaben, die keine Kinder mehr sind, als Vorbereitung zum Studium der Mechanik, gehören nicht mehr in den Bereich des Kinderspiels.

Vom Kinderspiel, zu dem ja auch das Gekritzeln des zukünftigen Zeichners und das Geschichtenerfinden gehört, führt die Entwicklung in unmerklichen Übergängen in die Künste hinein, die das eigentliche Herrschaftsgebiet der Phantasie ausmachen, und deren Entstehung unlöslich mit der Entstehung des Mythos verflochten ist. Eine Durchmusterung der Phantasietätigkeit in den Künsten ließ sich also nicht abweisen, und da ist es denn dem Verfasser seltsam ergangen. Er hat in der Einleitung zum ganzen Werk über die Kunst die Ausschließung aus der Völkerpsychologie verhängt, der vorliegende Band aber ist ihm der Hauptfache nach zu einer höchst originellen Geschichte der bildenden und der musischen Künste geworden. Von den 617 Seiten des Buches sind für den

Mythus bloß 91 übrig geblieben; 440 werden den Künsten gewidmet. Das hat sich natürlich erst bei der Ausarbeitung ergeben. Hätte es Wundt vorausgesehen, so würde er wohl die Kunst nicht ausgeschlossen, sondern sie von vornherein in den Plan des Werkes aufgenommen und dieses in vier Teile gegliedert haben: Sprache; Kunst; Mythus und Religion; Sitte. Die 91 Seiten über den Mythus, die doch wohl nur, aus dem Umfange des Sprachwerks und der Kunstperiode zu schließen, die Bedeutung einer Einleitung haben, würden dann wahrscheinlich nicht diesem sondern dem folgenden Bande angefügt worden sein. Wir wollen deswegen mit dem Bericht darüber warten, bis der Band erschienen sein wird, der dem durch den Titel des gegenwärtigen verheißenen Gegenstande gewidmet ist, und uns auf die Kunstgeschichte beschränken, zunächst aus der Geschichte der bildenden Künste einiges mitteilen. Die „psychologische Entwicklungsgeschichte der bildenden Kunst“ hat im Unterschiede von der gewöhnlichen Kunstgeschichte die psychologischen Motive nachzuweisen, die ursprünglich zum künstlerischen Schaffen getrieben und dann die Kunsttätigkeit vielfach umgestaltet haben. Während die eigentliche Kunstgeschichte ihr Hauptaugenmerk den Erzeugnissen „der Kunst zuwendet, hinter denen für sie die seelischen Kräfte zurücktreten, aus denen in Wechselwirkung mit der umgebenden Welt diese Objekte hervorgegangen sind, kommt es der Völkerpsychologie auf diese Kräfte selbst an, und sie benützt daher umgekehrt die Kunstobjekte nur als die äußern Merkmale, in denen sich das innere Leben der Phantasie nach außen kundgibt“. Die bildende Kunst ist anfangs Augenblickskunst. „Das Kunstgebilde, etwa eine flüchtig in den Sand gezeichnete oder in Baumrinde geritzte oder auch durch zusammengelegte Steine, Baumzweige und ähnliches hergestellte Figur, ist eine vergängliche und höchstens für eine ganz kurze Dauer bestimmte Schöpfung, die der Wind verweht oder der nächste vorübergehende Mensch zerstört, wenn er das Material zu andern Zwecken gebrauchen kann. Solche Augenblickswerke können entweder als Merkzeichen dienen, die, weil sie nur kurze Zeit vorhalten sollen, aus mehr oder minder rasch vergänglichem zufällig vorgefundnem Material hergestellt sind; oder sie können Äußerungen eines Spieltriebs sein, der außer der Lust, die eine solche einen Gegenstand irgendwie andeutende Tätigkeit bereitet, überhaupt keinen Zweck hat.“ Wahrscheinlich ist das Augenblicksbild als Merkzeichen der zwecklosen Zeichnung vorausgegangen. Um Nachbildung, gar um treue Nachbildung ist es dem Künstler nicht zu tun; er will bloß andern etwas mitteilen oder seine eigne Vorstellung durch ein an den Gegenstand erinnerndes Zeichen befestigen. Nur um diesen Zweck sicherer zu erreichen, gibt er dem Zeichen eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Gegenstande. Erweitert sich der Gesichtskreis des Menschen, dann stellt sich das Bedürfnis ein, Merkzeichen für eine entferntere Zukunft zu schaffen. So gestaltet der Mensch Idole, Siegeszeichen, Ahnenbilder. Diese Erinnerungskunst ist das, was ihr Name besagt, noch in einem zweiten Sinne. Der Künstler bildet die Gestalten aus der Erinnerung; er denkt auch jetzt noch nicht daran, nach dem

Original oder nach einem vor Augen gestellten Modell zu arbeiten. Die Augenblickskunst ist nicht über die Zeichnung hinausgegangen; die Erinnerungskunst schreitet zur Plastik fort. Als Material für Denkmäler dient zuerst der Stein, der seiner Dauerhaftigkeit wegen gewählt wird, durch eine eingeritzte Zeichnung Spätern ein denkwürdiges Ereignis zu künden. An weicherm Gestein versucht sich der plastische Künstler in körperlichen Nachbildungen, geht sodann zum Holz über, das leichter zu bearbeiten ist, an dem sich deswegen die Technik vervollkommen kann, und nach erlangter Fertigkeit kehrt man zum Stein zurück. Auf der Stufe der Augenblickskunst war vielleicht nur der Schaffende zugleich der Genießende. Der Genuß bestand eben im Schaffen. Das Geschaffne mußte erst vervollkommenet werden — durch allmähliche Verähnlichung mit dem dargestellten Gegenstande oder durch Stilisierung —, ehe es beim Beschauer Wohlgefallen, das erste ästhetische Gefühl, erregen konnte. Von da ab wurde das Kunstwerk Antrieb zu weiterm Schaffen. „So entsteht der früheste Schmuck nicht sowohl weil der Mensch sich und seine Umgebung zu schmücken wünscht, als vielmehr deshalb, weil die von ihm ohne solche Absicht geschaffnen Gebilde seine Freude erregen.“ An der Zierkunst — Verzierung des eignen Leibes, der Gefäße, Geräte, Wohnstätten — und ihrer Vervollkommnung macht der Mensch diesen Fortschritt zum ästhetischen Empfinden, und dieses wird nun verstärkt durch die zunehmende Verähnlichung der Ziergebilde mit den dargestellten Gegenständen. Von da ab, wo das bemerkt wird, arbeitet man nach Modellen; die Erinnerungskunst erhebt sich zur Nachahmungskunst. Dabei aber bleibt doch auch die Subjektivität des Künstlers immer noch wirksam. „Die Nachahmungskunst liefert keine bloße Verdoppelung und keine nur etwa durch die Mängel der künstlerischen Reproduktion hinter der Wirklichkeit zurückbleibende Wiedergabe. Denn selbst das eifrigste Streben, den Gegenstand getreu nachzubilden, kann immer nur zu einer Reproduktion führen, die mit der Erinnerungskunst dies gemein hat, daß das aufgenommne Bild durch die sinnliche Wahrnehmung, durch das auffassende Bewußtsein und schließlich durch die Willenshandlung des nachschaffenden Künstlers hindurchgegangen sein muß.“ Zuerst unbewußt, dann bewußt macht sich das Streben geltend, eigne Gedanken in dem nach der Natur dargestellten Gegenstande zu verkörpern, und damit ersteigt die Kunst wiederum eine höhere Stufe, sie wird Idealkunst. Mit den Ideen, die der Künstler auszudrücken strebt, meint Wundt nicht platonische oder sonstige metaphysische Ideen, sondern der umgebenden Wirklichkeit entstammende Gedanken. „Unter Ideen verstehen wir hier ebensowenig transzendente Objekte wie sinnliche Vorstellungen in der allgemeinen Bedeutung des Wortes, sondern wir beziehen den Begriff auf solche Bewußtseinsinhalte, die einerseits als Erzeugnisse der Phantasie eine gesteigerte Wirksamkeit der höhern seelischen Funktionen voraussetzen, und die andererseits in den Schöpfungen, die sie hervorbringen, einen bleibenden, über die Sphäre des individuellen Bedürfnisses und Interesses hinausreichenden Wert besitzen. Darum gehören die Erzeugnisse der

Idealkunst samt und sonders nicht bloß der Wirklichkeit an, sondern sie überschreiten auch nie und nirgends die Schranken, die dem wirklichen, sinnlichen Menschen in seinen Vorstellungen und Gefühlen gesetzt sind. Diese Kunst hat jedoch ebensowenig die gemeine, mit allen wertlosen Nichtigkeiten des täglichen Lebens belastete Wirklichkeit wie eine außerhalb dieser Wirklichkeit stehende übersinnliche Welt zu ihrem Inhalt. Nicht das wirkliche Leben als solches stellt sie dar, sondern die von Ideen erfüllten und darum allgemein wertvollen Lebensinhalte. [Nicht lieber: den geistigen Inhalt der Lebenserscheinungen und Lebensvorgänge?] Darüber, was wertvoll sei, entscheidet aber kein äußeres Wertmaß, sondern nur der Wert der Ideen selbst, die das Kunstwerk verkörpert. Deshalb kann eine gemalte Haupt- und Staatsaktion trotz dem äußern Glanze, mit dem sie ausgestattet ist, unter dem Niveau der Idealkunst liegen; und ein bescheidenes Genrebild kann ihr angehören, trotz der Armlichkeit der Szene, die es darstellt. Nur das Ideenlose, nicht das Niedrige an sich ist als Kunstwerk wertlos. Und wie die Gedankenleere nach unten, so begrenzt das Übersinnliche nach oben die Sphäre der Kunst überhaupt. Soll das Übersinnliche in die Vorstellungswelt des Menschen eingehn, so nimmt es sinnliche Form an. Das ergibt sich nicht bloß aus der eignen sinnlichen Natur der Kunst, sondern auch aus der Natur jener Ideen, die ursprünglich ihren Hauptinhalt gebildet haben und die vor andern an ihrer Erhebung zur Idealkunst beteiligt waren, der religiösen. Denn diese bewegen sich zwar immer in der Richtung des Übersinnlichen [auf das Übersinnliche!], aber sie selbst sind und bleiben sinnliche Vorstellungen.“

Einer der Wege, die zur ästhetischen Auffassung und damit zur Idealkunst führen, ist die Vereinfachung. Diese „stellt sich von selbst ein: sie ist zunächst eine Wirkung der Unsicherheit des Erinnerungsbildes und des Mangels an technischer Übung. Je einfacher die nachzubildende Form ist, um so mehr nähert sie sich dem geometrischen Schema. Erst von diesem Moment an greift dann die willkürliche Variierung ein, indem sie da, wo das Bild dem Schema noch nicht völlig entspricht, solche Unebenheiten ausgleicht. Damit wird dann zugleich das ästhetische Wohlgefallen an der selbstgefertigten Zeichnung in doppelter Weise befriedigt, erstens indem die einfache Form als solche gefällt, und zweitens indem in ihr das natürliche Objekt erkannt wird, das es darstellen soll. So gilt schon für diese allerersten Anfänge künstlerischer Entwicklung der Satz, daß nichts von selbst geschieht, *) oder, was in diesem Falle auf dasselbe hinauskommt, daß nichts aus irgendeiner unerklärlichen Inspiration heraus neu geschaffen wird. Vielmehr setzt hier, wie auf allen andern Gebieten psychischen Lebens, jeder Anfang irgendwelche auslösende Reize voraus, an die dann erst in der gefestigten Folge psychischer Vorgänge die Prozesse sich anschließen, die eine neue

*) Oben wurde gesagt, die Vereinfachung stelle sich von selbst ein. Mit dem „von selbst“ ist an der ersten Stelle gemeint: vom Künstler unbeabsichtigt, an der zweiten: ohne physiologische oder psychologische Ursache.

Schöpfung erzeugen, und an die im allgemeinen immer zugleich neue, eigenartige Gefühlswirkungen geknüpft sind. Zu diesen gehört in vorliegendem Falle die eigentümliche Verbindung des Wohlgefallens an geometrischer Regelmäßigkeit mit den an das Objekt und den Akt seiner Wiedererkennung gebundenen Gefühlen.“ Dem Wohlgefallen an geometrischer Regelmäßigkeit entspringt dann unter anderm die Gewohnheit, dieselbe Figur oft zu wiederholen und dieselben Bilder in Reihen oder im Kreise anzuordnen. Der erste Gegenstand der nachahmenden Kunst ist das Tier, das zweite der Mensch. Das Tier wird im Profil, der Mensch en face dargestellt, weil beide so in der Erinnerung haften, und weil die Umrisse so am leichtesten zu treffen sind. Dann werden, zuerst spielerisch, später mit Absicht auf Zwecke, auf eine gewisse Bedeutung, die Glieder der verschiedenen Arten von Wesen zu Mischformen verbunden; man zeichnet Tierleiber mit Menschenköpfen, Menschenleiber mit Tierköpfen, geflügelte Löwen. „Besonders die Hörner der Vierfüßer und die Flügel des Vogels werden als Attribute benützt, die, wie sie in der Anschauung als relativ selbständige Körperanhänge erscheinen, so beliebig mit andern Tier- oder mit Menschenformen verbunden werden können. Die Engels- und die Teufelsgestalten der christlichen Mythologie sind die letzten Überlebniſſe dieser phantastischen Verbindungen, deren Ursprung bis zu den Bilderschriften und sonstigen Denkmälern der Naturvölker zurückreicht.“ Die Sphinx ist geeignet, die Majestät des vergöttlichten Herrschers darzustellen. „Die Ruhelage des Leibes in Verbindung mit dem starr in die Ferne gerichteten Blick des ernstesten Angesichts gibt dieser Doppelgestalt einen Ausdruck imposanter Ruhe und Kraft, den die rein menschliche Form weder in aufrechter noch in sitzender Stellung jemals in gleicher Weise wie das mit der ganzen Masse seines Körpers auf dem Boden ruhende Tier erreichen kann.“

Die Sphinx gehört nun schon einer Stufe der bildenden Kunst an, bis zu der von den Anfängen ein weiter Weg zurückzulegen war. Die Anfänge, die im Gebiete der Zierkunst liegen, lassen sich am deutlichsten an der Entwicklung der Keramik erkennen. Fruchtschalen sind die ersten Gefäße gewesen. Ihre Gestalt und die der Blütenkelche wird nachgeahmt, wenn man anfängt, künstliche Gefäße herzustellen; zuerst aus Zweig- oder Strohgeflecht, dann aus Ton, sobald man dessen Bildsamkeit erprobt und zufällig wahrgenommen hat, wie er in der Sonnen- und Feuerzglut hart wird. Die ersten Ornamente hat das Tongefäß (das sich von den zwei Grundformen: Schüssel und Flasche aus in die verschiedensten Gestalten differenziert) bei der Herstellung bekommen. Körbe werden benutzt, dem Ton festen Halt und die Form zu geben; er wird entweder in den Korb gedrückt oder um diesen herum gelegt. In Körben oder an Stricken wird das fertige aber noch weiche Gefäß zum Trocknen aufgehängt. Die Korbgeflechte wie die Stricke hinterlassen parallele Ringe. Diese werden vervollständigt, ergänzt, und nachdem einmal das Wohlgefallen an ihnen erwacht ist, auch schon beim Formen des Topfes angebracht, wenn die Töpferkunst so weit fortgeschritten ist, daß man des Korbgeflechts zur Herstellung nicht mehr

bedarf. Haben im weichen Ton die Finger des Bildners Eindrücke hinterlassen, so fügt er dann absichtlich noch einige solche hinzu, um regelmäßige Reihen von Tupsen zu erzeugen. Die Korbgewichte hinterlassen nicht bloß Ringe, sondern Muster sich schneidender Linien, die dann später nachgeahmt werden, und nun schaut sich der Künstler in seiner Umgebung um und bringt, da der Trieb zu nachahmendem Zeichnen ohnehin schon erwacht ist, Bilder von Tieren und Menschen auf der Wand des Gefäßes an. So sind also die „Herstellungsmotive“ die ersten, die zur Verzierung des Gefäßes anleiten. Mit ihnen verbinden sich die „Nachahmungsmotive“. Weider Wirkung erzeugt das ästhetische Wohlgefallen, und dieses greift nun als drittes Motiv in das Spiel der beiden andern ein und treibt zu Neubildungen, die den Hauptzweck haben, das ästhetische Bedürfnis zu befriedigen, während die ersten Künstler keinen andern Zweck gekannt hatten als die Befriedigung rein praktischer Bedürfnisse. In dieser Weise, durch diese Wechselwirkung von praktischem Bedürfnis, Herstellungsbedingungen, Nachahmungstrieb und durch das Produkt geweckter ästhetischer Lust entwickeln sich alle Künste von den rohesten Anfängen bis zur höchsten idealen Vollendung, wie Wundt unter anderm auch an der Entstehung des Spizbogens zeigt. In den Anfängen der Ornamentik erweist sich die schon erwähnte Vereinfachung als eine reiche Quelle von Veränderungen und Anlässen zu Neuschöpfungen. Wundt weist mit Zeichnungen nach, wie aus dem Schlangenorndament der Mäander, aus stilisierten Krokodilen eine geometrische Figur geworden ist, wie eine andre Stilisierung von in Reihen angeordneten Tiergestalten Pflanzenformen annimmt. Auf die Ähnlichkeit dieser „von selbst“ gewordenen Formen mit Blättern und Blumen aufmerksam geworden, zieht nun der „Wilde“ auch die bisher nicht beobachtete Pflanzenwelt in den Bereich seiner Wahrnehmungskunst und schafft die geschmackvollsten, feinsinnigsten Ornamente. (Wer Nagels Völkereunde kennt, der weiß, was für schöne Muster die „Wilden“ unsern Textilindustriellen, Schmuckkünstlern, Stickerinnen zu liefern vermögen.) Unter den praktischen Zwecken, denen Körperschmuck und Gewandung zu dienen haben, stehn die Schreckung des Feindes im Kriege durch furchtbare Erscheinung und der Zauber obenan. Auch hier also ist überall „das Ästhetische nicht das Ursprüngliche, sondern das letzte Ergebnis, das aus seiner Verbindung mit den anfangs weit überwiegenden mythologischen Beweggründen zurückbleibt“. Aus dieser psychologischen Analyse der Motive des schaffenden Künstlers geht hervor, daß sie nicht mit den Motiven zusammenfallen, die dem Beschauer Lust bereiten, und die natürlich von vornherein und vorzugsweise, wenn nicht ausschließlich, ästhetischer Art sind. Da die Ästhetik bisher fast immer nur den Genießenden ins Auge gefaßt und nicht danach gefragt hat, wie der Künstler zum Schaffen gekommen sei, so bedarf sie der Ergänzung, die Wundt in seinem Werke liefert. Er erkennt jedoch an, daß psychologisch gerichtete Ästhetiker wie Lipps und Volkelt das Bedürfnis dieser Ergänzung schon empfunden haben. Jedoch vermögen weder Selbstbekenntnisse von Künstlern, die man befragt hat, noch das Milieu — das sind die beiden Wege, auf denen die Ergänzung gesucht worden

ist — über die ursprüngliche Entstehung der Kunstwerke und über manche Stadien der spätern Entwicklung der Künste völlig befriedigenden Aufschluß zu geben; das vermag nur, davon hat uns Wundt überzeugt, seine Völkerpsychologie.

In den beschriebnen immanenten, psychologischen Prozeß greifen nun äußere Umstände lenkend, fördernd, hemmend ein: die Bestimmung des Kunstwerks für irgendeinen praktischen Gebrauch, der Wille des Bestellers, die Macht der Religion, der Sitte, der Konvention. Von solchen äußern Einflüssen aber hängt es nicht ab, ob ein Kunstwerk als Erzeugnis der Idealkunst gewertet werden soll oder nicht; das hängt eben ganz vom Ideengehalt oder von seinem Fehlen ab. „Eine Vase kann sich zur Höhe der Idealkunst erheben, wenn der bildnerische Schmuck, den sie trägt, Ideen in ästhetisch ergreifender Form zum Ausdruck bringt. Der Umstand aber, ob die Vase zugleich zu irgendwelchen weitem Zwecken dient, zum Beispiel als Opfergerät oder auch nur zur Ausschmückung eines Wohnraums, hat mit dieser Frage an und für sich nichts zu tun. Wenige Lehren sind darum unhistorischer und zugleich unpsychologischer als Kants berühmte Unterscheidung der reinen und der bloß anhängenden Schönheit. Danach wird das ästhetische Objekt nicht nach dem, was es selbst ist, sondern nach seinem sonstigen Zweck oder vielmehr nach seiner Zwecklosigkeit gewürdigt. Die nach diesem Merkmal vorgenommene Unterscheidung der höhern und der niedern Künste fand bekanntlich deshalb die freudige Zustimmung unsrer klassischen Dichter, weil diese dadurch die Selbständigkeit des Ästhetischen gesichert glaubten, während die Philosophie der Aufklärung es bald mit dem sinnlich Angenehmen, bald mit dem Nützlichen zusammengeworfen hatte. Wenn nun aber im Gegensatz dazu Kant und die klassische Ästhetik behaupteten, die »reine Schönheit« bestehe darin, daß sie mit keiner sonstigen Zweckbestimmung des Gegenstandes verbunden sei, so verwechselten sie die Eigenart der ästhetischen Wirkung, die sie gegenüber jenen Vermengungen mit Recht betonten, mit den Eigenschaften des ästhetisch wirksamen Objekts. Die Forderung, daß dieses selbst keinen andern Zweck haben solle, als ästhetisch zu wirken, würde, wenn sie erfüllbar wäre, das Ästhetische aus seinen wichtigsten und wirksamsten Stellungen verbannen. Vor allem die bildende Kunst würde mit dem besten Teil ihrer Schöpfungen zur »anhängenden Schönheit« verwiesen werden. Denn seinen Gedankeninhalt gewinnt gerade das Werk der Idealkunst erst dadurch, daß das ästhetische Objekt seine Zweckbestimmung unmittelbar in der Verwirklichung eines bedeutsamen Lebensinhalts zur Anschauung bringt. Selbst ein für sich betrachtet bedeutungsloses Ornament erhält einen höhern ästhetischen Wert dadurch, daß es einem größern zweckvollen Ganzen harmonisch sich einfügt, und die Architektur gehört darum nicht weniger zur Idealkunst, weil sie ganz und gar von den Zwecken getragen wird, denen ihre Werke bestimmt sind. Auch wird die Stufe, die ein Werk der Architektur einnimmt, nicht danach bemessen, daß sich jener Zweck ins Unerkennbare verflüchtigt, sondern nach dem idealen Wert seines Zweckes und der

Vollkommenheit, mit der er in dem Kunstwerk verwirklicht ist. Ein Gebäude, dem man nicht ansieht, ob es ein Theater, ein Rathaus oder eine Kirche ist, hat auch ästhetisch seinen Zweck verfehlt, mag es noch so gefällige Proportionen und Ornamente aufweisen. Was von der Architektur, das gilt nun aber auch für alle andern Künste, und das gilt vor allem von den zur Idealkunst sich erhebenden Werken der Plastik und Malerei, die durchaus in der Anlehnung an die Architektur entstanden und darum von den Ideen, die diese darstellt, erfüllt sind. Eine Götterstatue und ein Altarbild tragen die Ideen, die sie befeelen, nicht bloß in sich selber, sondern sie gewinnen sie zugleich aus ihrer architektonischen Umgebung, mit der sie sich zu einer einheitlichen, von den gleichen Ideen getragenen Gesamtwirkung verbinden sollen.“ Nun haben sich zwar Plastik und Malerei von der Architektur, die immer eine durch praktische Zwecke gebundene Kunst bleiben muß, losgelöst und sind insofern freie Künste geworden, als sie Werke schaffen können und wirklich schaffen, die tatsächlich keinem außerhalb des Künstlers, der in ihnen seine Ideen ausdrückt, liegenden Zwecke dienen. Aber jede der heutigen freien Künste ist einmal gebundene Kunst gewesen und bleibt immer in dem Sinne gebundene Kunst, daß ihre Werke der Übereinstimmung mit ihrer Umgebung bedürfen, wenn die in ihnen verkörperten Ideen ihre volle Wirkung üben sollen. Ein Altarbild wirkt nicht in der Bildergalerie sondern in der Kirche. Museen mögen dazu beigetragen haben, den Begriff der reinen Schönheit und des ganz auf sich selbst gestellten Kunstwerks zu erzeugen (heut lebt dieser Begriff wieder auf in der Losung *l'art pour l'art*). „Doch der natürliche Beruf der Idealkunst ist es, die Ideen, die das Leben bewegen, in ihren Gebilden zur Anschauung zu bringen. Dazu aber muß sie mitten in das Leben selber an den Orten und in der Umgebung gestellt sein, in die jene Ideen hingehören.“

Aus der Geschichte der Architektur heben wir das Kapitel über den Stilwandel als für unsre Zeit ganz besonders interessant hervor. Wundt bestreitet, daß Ermüdung die Ursache des Wechsels sei. Ermüden könne der Einzelne für ästhetische Eindrücke, die durch Wiederholung ihren Reiz verlieren, aber das sei nicht ein Prozeß, der sich über Jahrhunderte erstrecke. Wenn ein Stil verfällt und schließlich verlassen wird, so geschehe das nicht, weil die lange Dauer seiner Herrschaft irgendwen ermüdet habe; davon empfinde ja der Zeitlebende nichts, daß schon vor hundert Jahren in diesem Stile gebaut worden ist. Den Stilwandel verursache teils das praktische Bedürfnis, teils der Wandel der Ideen. Unter den bestimmenden Ideen stehn die religiösen in der ersten Reihe. „Um die Frage, ob ein Zeitalter religiös oder weltlich gesinnt, und wie in jedem dieser Fälle das religiöse Gefühl oder die Freude an der Welt gerichtet ist, darum dreht sich die Geschichte des Stilwandels bis auf die neueste Zeit; und stilllos, unsicher zwischen überlieferten Formen herumtastend ist eine Zeit dann, wenn sie in beiden Richtungen, in den Formen der religiösen Erhebung wie des Weltgenusses, der festen Ziele und der Ideale entbehrt.“ In der Geschichte

der Malerei hat uns besonders der Abschnitt über die Entstehung der Landschaftsmalerei angesprochen. Es heißt da unter anderm: „Die Erkenntnis, daß die Landschaft als solche der reinste und darum wirkungreichste Ausdruck des menschlichen Gemüths, seiner gehobnen wie der schwermutvollen Stimmungen sein könne, ist wohl eine der größten künstlerischen Entdeckungen aller Zeiten. Als subjektives Ausdrucksmittel menschlicher Affekte und Stimmungen nimmt in der That die Landschaftsmalerei unter den bildenden Künsten eine ähnliche Stellung ein wie die reine, von Gesang und Tanz losgelöste Musik unter den musischen. Aber jene Entdeckung wäre ohne die vorangegangne Bestimmung der Landschaft, als wirksamer Hintergrund menschlichen Lebens zu dienen, ebensowenig möglich gewesen, wie es eine rein musikalische Kunst geben würde, wenn dieser nicht die uralte Verbindung der Musik mit Tanz und Gesang vorausgegangen wäre. In dem Maße, als die Landschaftskunst den Sinn für die Natur geweckt und geübt hatte, wurde dann auch die Natur selbst ein Gegenstand ästhetischer Genüsse.“ Aus dem oben angedeuteten Zusammenhange der Kunst mit der Religion ergibt sich am Schlusse dieser Geschichte der bildenden Künste ein Hinweis auf den Gegenstand, dem der Verfasser zustrebt: Kunst und Religion entwickeln sich in Wechselwirkung miteinander; die Grenze zwischen niedrer und Idealkunst falle annähernd mit der zwischen Mythos und Religion zusammen. Dazu kann man ja und nein sagen; es ist ein sehr verwickeltes Thema; aber wir wollen darauf erst eingehn, wenn Wundt im weitem Verlaufe seines Werkes seinem Versprechen gemäß die Frage beantwortet haben wird: wodurch unterscheidet sich die Religion vom Mythos? Bemerket werden mag noch, daß nach Wundts Meinung (die angezweifelt werden darf) die griechische Idealform des menschlichen Antlitzes entstanden ist „zunächst wohl unabsichtlich, wahrscheinlich nicht deshalb, weil sie im alten Griechenland verbreiteter gewesen wäre als in dem heutigen, sondern weil bei ihr die plastische Gestaltung desselben und seiner Haupttheile, Nase, Augen, Mund und Kinn, auf das deutlichste und zugleich vollkommen ausgeglichen sich darstellte“.



Der Friede von Ultranstätt

Von Konrad Sturmhoefel

2



nglaublich ist die Behandlung einer so wichtigen diplomatischen Sache durch König August, wenn man seiner eignen, auch in die damaligen Zeitungen lancierten Versicherung Glauben schenken darf: „Da Se. Majestät der König ohnedem niemanden in Eile bei Sich gehabt, alles in richtiger Form aufsetzen und extendieren zu lassen, als hätte er aus großem Vertrauen dem von Pfingsten so viele chartes blanches zugestellt, als nötig gewesen, das Werk auszumachen, auf welche hernach der ihm nicht völlig bekannt gemachte Friede und dessen Ratifikation ins Reine gebracht und ausgefertigt worden.“