

52

Conze

Überreicht vom Verfasser.

SITZUNGSBERICHTE
DER
KÖNIGLICH PREUSSISCHEN
AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
ZU BERLIN.

1897.

VIII.

Gesamtsitzung vom 11. Februar.

Über den Ursprung der bildenden Kunst.

VON ALEXANDER CONZE.

Bibliothèque Maison de l'Orient



135633

Über den Ursprung der bildenden Kunst.

VON ALEXANDER CONZE.

Wenn irgendwo auf dem Gebiete der bildenden Kunst, war in Hellas die menschliche Gestalt der Mittelpunkt, um den sich Alles bewegt, war ihre vollendete Darstellung der Gipfel der Leistung.

Aber seit einigen Jahrzehnten ist man bei der geschichtlichen Betrachtung der griechischen Kunst in frühe Perioden zurückgedrungen, wo zwar auch erste Keime jenes reichsten Triebes sich ankündigen, aber das Feld des Schaffens ganz vorwiegend von einer ganz anderen Formenwelt eingenommen wird, von der des geometrischen Stils, wie der Name sich eingebürgert hat. SEMPER ist mit einer Beurtheilung dieses Stils vorangegangen, welche, weiter verfolgt, glauben machen konnte, dass man damit bis zu einer Vorstellung von dem ersten Ursprunge der bildenden Kunst überhaupt auf Erden vorgedrungen sei.

Der »geometrische« Stil, so wie seine Formen zunächst auf griechischem Boden vorliegen, beruht der Hauptsache nach nicht auf Nachahmung der den Menschen umgebenden Formen der lebendigen Natur, sondern bewegt sich in Liniencombinationen, deren Gesetzen sich auch die Thier- und Menschenbilder, wo sie eingemischt erscheinen, anpassen. Anstatt den Stil nun etwa aus einem ursprünglichen Vergnügen der Menschen an dieser mathematischen Formenwelt, als einen Ausfluss anzusehen des Gefühles für abstracte Regelmässigkeit und Abwechslung, wies SEMPER darauf hin, dass in den primitivsten technischen Procedures, vornehmlich des Flechtens und Webens, solche Formen zur einfachen Erreichung des Zwecks dieser Techniken mit Nothwendigkeit entstehen mussten, und knüpfte daran die Hypothese, dass der Mensch zu allererst durch das Entstehen solcher Formen unter seiner Hand zu einem Gefallen an ihnen ange-regt worden sei und dann mit dem Einsetzen seiner geistigen Thätigkeit, mit ersten Regungen dessen, was man längst unter dem Namen

eines Spieltriebes als eine Wurzel der Kunst angesehen hatte, sich in die rein schmückende Verwendung der geometrischen Formenwelt habe überleiten lassen. Dabei konnte, wer etwas Urangeborenes gelten lassen wollte, ein schon im Menschen vorhandenes Gefühl den Anstoss zu solcher Aufnahme und freien Weiterbildung der mit technischer Nothwendigkeit entstandenen Formenwelt geben lassen, oder wer mehr Gewicht auf das dem Menschen durch äussere Einflüsse Anerzogene legen wollte, die Ausbildung des Sinnes für Regel und Symmetrie erst unter dem Einfluss der in langer täglicher Übung hervorgebrachten Formen vor sich gehen lassen. Oder endlich, man konnte Angeborenes und Anerzogenes dabei zusammenwirken lassen.

Diese ganze von SEMPER angeregte, von Anderen, wie man vorwurfsvoll gesagt hat, zu consequent verfolgte Anschauungsweise einer Entstehung der bildenden — und, kann man hinzufügen, zu einem Theile auch der bauenden —, der ganzen im Raume schaffenden Kunst entspricht zu sehr einer uns heute Alle beherrschenden oder beeinflussenden Denkungsweise, die, um mit GOETHE zu sprechen, eine Entwicklung »von dem geringsten thierischen Handwerkstrieb bis zur höchsten Ausübung der geistigen Kunst« verfolgen möchte, entspricht ihr zu sehr, um nicht anzusprechen.

Die geometrische Schönheit, welche die Minerale an sich selbst darstellen, welche die Biene in der polygonen Gestaltung ihrer Zellen durch das wiederholte, dicht neben einander Einbohren ihres Kopfes in die weiche Wachsmasse, wie Hr. SCHULZE mir gezeigt hat, in blinder Nothwendigkeit hervorbringt, entsteht auch unter der Hand des Menschen schon, wenn nur Zweckmässiges geschaffen wird. Und nun erfolgt der geheimnissvoll erste Schritt in das Reich dessen, was den Menschen über die übrige Schöpfung hinaushebt; der Mensch, angeregt auch durch Verschiedenfarbigkeit der Materialien, die er zu einem Ganzen verbindet, beginnt mit diesen Formen zu spielen und bewegt sich dabei in langen, nach Zahlen schwer zu messenden Perioden in den Grenzen des »geometrischen« Stiles, ohne sie zu überschreiten.

So konnte sich die Sache darstellen, als man über Griechenland hinaus zunächst auf die in unzähligen Manufacten vorliegende Kunst Alt-Europas hinausblickte. Stein- und Bronzezeit, um einmal gangbare Ausdrücke zu gebrauchen, zeigen ein solches Bild der Kunst, und der geometrische Stil in Griechenland erweiterte sich zu einem alt-europäischen Stile, dessen auch in Alt-Italien nachweisbares, südlichst vorgeschobenes Glied er wäre. Ich habe in zwei Aufsätzen in den Sitzungsberichten der Wiener Akademie 1870 und 1872 diese Be-

trachtung ausgeführt und in einem Aufsätze in den *Annali dell' istituto di corrispondenza archeologica* 1874 modificirt.

Aber so ansprechend, wie vielfache Zustimmungen gezeigt haben, die damals gebotene Auffassung sein mochte, die Lösung der vorliegenden Probleme ist nicht ganz so einfach, wie es vorübergehend scheinen konnte. Sie ist nicht so einfach nach zwei Richtungen hin, nach der Seite der geschichtlichen Stellung des geometrischen Stiles in Griechenland und nach der Seite eines Einblicks in den Ursprung der Kunst überhaupt. Es ist das Letztere, was ich in erneuter Betrachtung dieses Mal weiter zu führen versuchen will.

In Griechenland ist in den letzten zwanzig Jahren eine neue grosse Thatsache an's Licht getreten, namentlich durch die Funde SCHLIEMANN'S und ihre wissenschaftliche Verwerthung, die Existenz einer Kunstweise weit höher entwickelter Art, die nach den Fundumständen zumal in Mykenai dem geometrischen Stile vorangeht, der Kunstweise, die man nach ihrem ersten Epoche machenden Wiedererscheinen die mykenische, jetzt auch wohl die aegäische, nennt, die HELBIG noch jüngst den Phoeniziern zueignen will. Sie scheidet sich scharf von der Weise des geometrischen Stiles durch eine starke Ausbildung des dem geometrischen Stile so gut wie ganz fehlenden Pflanzenornaments, durch eine bis zur Meisterschaft gesteigerte künstlerische Beherrschung der Thierdarstellung, durch reichliches Vorkommen nicht wie im griechischen geometrischen Stile schematisirter Menschendarstellung, in der Ornamentik durch ein Vorherrschen mannigfach frei bewegter Curven gegenüber dem einförmig strengen Linienspiele einfacher geometrischer Zierformen. Der Erforschung der ältesten Kunstbewegung auf griechischem Boden ist mit dieser Entdeckung ein neues weites Feld eröffnet, auf dem nun so viel weiter zurück eine Doppelheit, wie sie später im dorischen und ionischen Stile ihre Rolle spielt, vor Augen tritt. Aber an der weltgeschichtlichen Stellung des geometrischen Stiles scheint diese neue Erscheinung und ihr zeitliches Verhältniss nichts zu ändern.

Mag man den geometrischen Stil, wie HELBIG, ohne es jetzt noch aufrecht zu halten, einst wollte, aus Vorderasien nach Griechenland kommen lassen, mag man ihn im Zusammenhange mit der alt-nord-europäischen Kunst lassen und etwa mit einer Dorereinwanderung die mykenische Kunst verdrängen lassen, mag man endlich einer dritten Auffassung zuneigen, immer bleibt dieser Stil das Primitivere, das, was uns einen Einblick in ein erstes Werden der Kunst zu eröffnen scheinen kann.

Die eben erwähnte dritte Auffassung ist die, welche ich in Vorträgen von WOLTERS, denen ich in Athen beiwohnen konnte, mit einer Fülle der Einzelbeobachtung vertreten gefunden habe, welche BÖHLAU in einem

Aufsätze »Zur Ornamentik der Villanova-Periode« ebenfalls vertritt, die SAM WIDE eben weiter zu begründen im Begriffe ist. Der geometrische Stil, alteinheimisch in Griechenland, spontan wie allüberall erwachsen, fristete in verschiedenen localen Variationen als eine »Bauernkunst« sein Dasein, auch während der Vorherrschaft des einer vornehmeren Cultur eignenden mykenischen Stils, und trat mit dem Ende dieser Cultur wieder in den Vordergrund, wurde auch von den hauptstädtischen Fabriken angenommen und folgte so, wie er aber wenigstens in ersten Anläufen ihm vorangegangen war, als ein nun sich durchbildender Stil auf den mykenischen. Mit dem Beginne des Mittelalters wiederholt sich dann in der That, wie noch jüngst HELBIG es berührt hat, ein solcher Vorgang.

Wie auch über den historischen Vorgang im Auftreten des geometrischen Stils in Griechenland entschieden werden mag, es bliebe unbenommen, soweit man hierbei sieht, den Stil als ein Erstes der Kunstentwicklung in SEMPER's Sinne anzusehen. Aber die in den letzten Jahrzehnten immer weiter ausgedehnten und intensiver geführten Untersuchungen primitiver Kunstübung auf der ganzen Erde machen es unabweisbar, sich nicht auf ein immer noch zu enges Gebiet zu beschränken, will man der Frage nach dem Ursprunge und damit im Keime dem Wesen der im Raume schaffenden Kunst näher treten. Man muss diese Fahrt auf das weite Meer wagen, für wie gebrechlich man auch sein Fahrzeug dazu halten mag.

In meiner eigenen früheren Behandlung des Themas hatte ich zu der ältest-griechischen die übrige alt-europäische Kunstweise vergleichend herangezogen und auf diesem Gesamtgebiete den geometrischen Stil als die älteste Form der bildenden Kunst zu finden geglaubt, darauf die Auffassung gegründet.

Dagegen sind in dankenswerth entschiedener Weise Einwendungen erhoben namentlich von ALOIS RIEGL in Wien in seinem Buche: *Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (Berlin 1893), und zwar in dem ersten Abschnitte über den geometrischen Stil. Am durchschlagendsten erscheint der Hinweis darauf, dass der geometrische Stil thatsächlich nicht die älteste Kunstweise auf europäischem Boden, um auf diesem zunächst zu verbleiben, ist, dass die allerältesten Bildwerke vielmehr vorliegen in den Sculpturen und Umrisszeichnungen vorzugsweise aus und auf Thierknochen, welche uns seit 1852 die Höhlenfunde in der Dordogne und nach und nach gleichartige Entdeckungen aus solcher Urzeit in anderen Gegenden beschert haben. Diese Bildwerke gipfeln aber in Abbildungen von Thieren. Die besten Abbildungen finden sich wohl bei GABRIEL und ADRIEN DE MORTILLET, *Musée préhistorique*, Paris 1881.

Ich hatte diese Manufactur früher ausser Betracht gelassen, weil ich ihrer Echtheit nicht traute. Brannte doch in den siebziger Jahren der Streit über Echtheit und Unechtheit in den Kreisen der nächstbetheiligten Forscher — ich erinnere an die Verhandlungen auf der Constanzer Anthropologen-Versammlung im Jahre 1877 —, und dass gerade von der mir nächstliegenden, der künstlerischen Seite Zweifel berechtigt blieben, sprach z. B. ECKER in seinem besonnenen Referate über die Constanzer Verhandlungen geradezu aus. Ich habe seitdem nicht Gelegenheit gehabt oder genommen, mir aus Anschauung der Stücke selbst eine eigene Überzeugung für oder wider zu bilden; es liegen aber allmählig so viele Urtheile von Augenzeugen und zwar solchen, die gegenüber den Echtheitsfragen geübt sind, zu Gunsten vor, dass man die Thatsache solcher bildnerischer Leistungen in jener Urzeit gelten lassen muss. Dazu kommen die Zeugnisse höchst urtheilsfähiger und zuverlässiger Beobachter über die Fundumstände, denen allein der Archaeologe sich ja allerdings nicht leicht bedingungslos zu fügen pflegt.

Ein Fachgenosse mit gutem und geübtem Auge und Urtheil, den ich kürzlich gebeten hatte, die im Museum von St.-Germain besonders zahlreichen Fundstücke der bezeichneten Art sich genau anzusehen, erklärt auch seinerseits, dass aus der äusseren Beschaffenheit kein Anhaltspunkt sich ergebe, der den Verdacht der Fälschung rechtfertige. Sehr bestimmt hatte er daneben freilich wieder den schon so oft, mit besonderem Eifer früher z. B. von LINDENSCHMIT betonten Eindruck, wie auffallend es sei, unter solch primitiven Verhältnissen eine künstlerisch so fortgeschrittene Leistung der Auffassung, des Auges und der Hand zu finden. »*Cette enfance de l'art est loin d'être de l'art d'enfant*«, hatte MORTILLET gesagt. CARTAILHAC charakterisirt die Thierbilder als vielfach leicht skizzenhaft und wie Übungsstücke einer freien »*passion de l'art*«, die Publicationen blieben, wie er sagt, nur zu oft hinter den Originalen zurück.

Auch dieses letzte, ohnehin schon ohnmächtige Widerstreben scheint jedoch schwinden zu müssen, wenn wir unseren Blick nun erweitern über Europa hinaus und die Zeugnisse der Reisenden darüber vernehmen, dass höchst naturalistische Wiedergabe lebender Wesen in bildlicher Darstellung gerade bei manchen Völkern auf den frühesten überhaupt noch bekannten Stufen der Cultur vorkommt. GROSSE in seiner scharf durchdachten Schrift »Die Anfänge der Kunst« (Freiburg und Leipzig 1894) schliesst seine Auseinandersetzung hierüber (S. 156 ff.) mit dem Satze: »Das Räthsel der Rennthierfunde ist durch die Ethnologie gelöst. Die vielumstrittenen Schnitzereien sind die Werke eines primitiven Volks. Gerade ihre Naturwahrheit ist nicht etwa ein Beweis

gegen, sondern der beste Beweis für ihr hohes Alter«. Er führt dafür die Bildwerke der Australier und Buschmänner an und fügt zur Erklärung hinzu, wie das, was zur Schaffung solcher Bilder nöthig sei, gerade im Jagdleben der Völker ausgebildet würde, der Existenz halber ausgebildet werden müsse, Beobachtungssinn und Handfertigkeit. Ähnlich hatten früher schon RICHARD ANDREE und noch Andere zu Gunsten der Echtheit von überwiegenden Theilen der Höhlenfunde argumentirt. Eine Arbeit wie das Rennthier von Thayingen scheint einen Höhepunkt unter Allem, was zur Vergleichung herangezogen ist, zu bilden. So urtheilt auch NADAILHAC.

RIEGL soll Recht behalten, wenn er auf Grund der Thierbilder aus den Höhlenfunden die ausschliessliche Zurückführung erster künstlerischer Formenbildung auf die aus der Technik kommenden Anregungen verwirft. Ob er ebenso Recht hat, nun wieder die Nachahmung von Naturformen, Nachahmung überhaupt, an die Stelle zu setzen, und zwar früher in plastischer Rundform als in Darstellung auf der Fläche, daneben die »geometrische« Decoration, deren frühe Spuren er auch auf den Manufacten der Höhlenbewohner findet, nur auf entstellte Naturnachbildung oder auf einen »angeborenen« Sinn und auf ein Schmuckbedürfniss des Menschen zurückzuführen — das ist die weiter zu verfolgende Frage.

Wenn ich versuche, in selbständiger Betrachtung vorzugehen, so erwarte ich nicht dabei an's Ziel zu kommen, nur vielleicht über dessen Lage etwas zu orientiren. Denn je weiter wir auf dem Wege der Beobachtung an den Anfang vorzudringen suchen, desto mehr werden wir auch hier gewahr, wie weit auch das Früheste, das sich uns bietet, von einem wirklichen Anfange schon entfernt ist.

Es bedarf also eines erweiterten Umblickes, der freilich so leicht nicht Alles umfassen wird, über Europa hinaus auf Kunstregungen bei Menschenstämmen, deren Zustand heute noch am meisten auf den Namen eines Urzustandes Anspruch machen kann — am meisten nur; denn auch solche Stämme müssen nach einer langen Existenz von dem, was wir als allererste Anfänge suchen, schon einigermassen fern sein. Sie sind in ihren Kunstleistungen nur auf einer verhältnissmässig niedrigen Stufe stehen geblieben und bei der Unmöglichkeit, sei es aus begrenzter Begabung, sei es aus Ungunst der Umstände, ihren Formenvorrath weiter zu entwickeln, haben sie vielleicht bereits Vieles verbildet, man möchte zuweilen sagen verfratzt.

Wenn wir aber bei ihnen nach Zügen suchen, die noch immer nachwachsendem ursprünglichem Triebe entstammen, so erscheint mir besonders bemerkenswerth, was ich zuerst in den vortrefflichen Berichten von KARL VON DEN STEINEN über die Urvölker Brasiliens ge-

lesen habe¹. Er hat eine zeichnende Gebärde beim Sprechen beobachtet, die zu den Sandzeichnungen (Zeichnungen im Sande des Erdbodens) führt, ein Zeichnen der Natur nachgebildeter Formen, um eine Mittheilung zu machen, das STEINEN für älter, ursprünglicher hält, als das ornamentale Zeichnen. Es wäre eine Abzweigung der Lautsprache also. Man muss die Ausführung darüber bei STEINEN selbst nachlesen. Andere Beobachter von Naturvölkern haben Ähnliches bemerkt. STANLEY² war erstaunt über die Geschicklichkeit und Naturwahrheit, mit der die Waganda am Victoria-See Zeichnungen entwarfen, um eine unvollkommene oder nicht verstandene mündliche Beschreibung anschaulich verständlich zu machen. Es sind das also, was FECHNER (Vorschule der Aesthetik I, S. 137) sichtbare Worte nennt, und der Physiker Prof. GILBERT in Göttingen, von dem FECHNER (II, S. 48) erzählt, würde also etwa aus einem Urtriebe gehandelt haben, wenn er jede Bewegung, von der er sprach, mit einem entsprechenden Kreidestriche auf der Tafel begleitete, so dass schliesslich die Tafel mit einem Gemische aller möglichen Linien bedeckt war. FECHNER bringt dieses Beispiel nur mit dem Nachahmungstriebe in Verbindung, der ja bei dieser primitiven Form der Gedankenäusserung mitspielt, ohne den sie nicht möglich wäre, der aber erst zur Perfection und geläufigen Äusserung kommt, indem man die Vorstellungsbilder einem Anderen zeigen will. Ein Freund, bei dem ich gern Aufklärung zu suchen pflege, schreibt mir: »Als erster Anlass auch zur bildenden Kunst erscheint mir ein productiver Trieb des Menschen, ein Trieb nicht der *μίμησις*, des Nachbildens im gewöhnlichen Sinne, sondern ein Trieb, die in uns entstehenden und lebenden Phantasiebilder zu fixiren. Der kindliche Anfang ist nicht, sich vor einen Gegenstand hinzusetzen und ihn abzubilden, sondern die in der Phantasie lebende Vorstellung eines Gegenstandes oder einer Handlung aufzuzeichnen.« Auf dasselbe kommt CORRADO RICCI in seiner Schrift *L'arte dei bambini* (Bologna 1887). So sprach ein nachdenkender Künstler, wie REYNOLDS, von den Kunstwerken als »*images, which have been previously gathered in the memory*«. Hier glaube ich also einen Hauptquell des Stromes der bildenden Kunst zu sehen, wo sie noch mit der Lautsprache wie in einer und derselben Wurzel zusammenliegt, woraus dann die ideographische Schrift, die von FECHNER herangezogene Bänkelsängerei, das demonstrierende Zeichnen beim Vortrage, die Buchillustration stammen, woher es stammt, dass erst in Laut- und sichtbarer Formensprache im immer

¹ KARL VON DEN STEINEN, Unter den Naturvölkern Brasiliens. Berlin 1894. S. 243 ff.

² Durch den dunkelen Erdtheil I, S. 447. Vergl. ANDREE, Ethnographische Parallelen und Vergleiche. N. F. Leipzig 1889. S. 56.

gesteigerten Streben und in der erwachenden und wachsenden Freude am Dargestellten und an der Art des Darstellens ein Volk vollständig sein Inneres darlegt. Hierher gehören auch die sogenannten »*pictographs*« der nordamericanischen Indianer, von denen GARRICK MALLERY ganz im Einklange mit dem hier Dargelegten sagt, sie seien eine »*visible expression of ideas, not a mere portraiture of an object*« (4. *annual report of the Bureau of Ethnology*. 1882–1883. Washington 1886. S. 13 ff.).

Die geschilderten Anfangsregungen bildender Kunst als Sprechen in sichtbaren Formen würden noch nicht als ein Wesentliches das Ingrediens der »Schönheit« zu haben brauchen. Den erwähnten *pictographs* der America-Indianer, wie auch den erzählenden Bildwerken von Buschmännern, von Tschuktschen und Eskimos, ist so etwas sichtlich völlig fremd. Nach begrifflichen Constructionen, die von dem entwickelt uns Umgebenden abstrahirt sind, wäre das vielleicht noch gar keine »Kunst«. In diesem Sinne konnte A. H. SPRINGER in seiner Jugendarbeit über die bildenden Künste in ihrer weltgeschichtlichen Entwicklung (Prag 1857, 2. Brief) sagen: »Die Kunst gehört keineswegs zu den ersten Lebensregungen des historischen Menschen, noch weniger findet sie im ursprünglichen, noch ungeschichtlichen Dasein des Menschen eine Stätte.« So fängt SPRINGER, wie Jemand gesagt hat, das kunstwissenschaftliche Lehrgebäude erst mit der Bel-Etage an. Aber die Keimblätter einer Pflanze haben noch nicht die Bildung der entwickelten Gestalt.

Das Streben, im bildlichen Gedankenausdruck sich so deutlich wie möglich auszusprechen, das Streben, das, was man macht, auch zur eigenen Befriedigung möglichst gut zu machen, welches die Schöpfer der Parthenongiebelfiguren diese auf der Rückseite vollendet durchzuführen trieb, die Freude am Schaffen um des Schaffens willen konnte die bildlichen Darstellungen in ihrer Naturwahrheit jedoch steigern, und der Zeichner der Rennthiere von Thayingen, wenn wir ihn als einen uralten gelten lassen müssen, hat unter solchen Impulsen geschaffen. Die Freude an der Form wäre also schon bei diesen frühesten Entwicklungsgängen erst gefolgt auf das gegenständliche Interesse. Dieser Weg führte zum Naturalismus der Kunst.

Wenn wir aber VON DEN STEINEN und anderen Beobachtern der Kunst der Naturvölker weiter folgen, so haben wir auf demselben Wege auch die auf den ersten Blick von allem Naturalismus freie geometrische Kunstformenwelt, die gerade in frühen Stadien der Menschenwelt eine so augenfällig hervorragende Rolle in der bildenden Kunst spielt, entstanden zu denken. Nach jenen Beobachtern vereinfachten sich unter der bildenden Hand bei beständiger Wiederholung die Abbilder von Gegenständen der Umgebung, und »im Kampfe um das

Dasein« behaupteten sich mehr und mehr die technisch bequem herzustellenden, auf einfache Hauptgrundlinien schematisirten Bilder gegenüber den complicirteren, ein Hergang, nach dem z. B. unsere Schrift entstanden ist; aus dem Schurze der Weiber wurde bei den Karaja in Brasilien in der immer wiederholten Darstellung das Dreieck u. s. w., nicht aus freier geometrischer, auf Abstraction beruhender Construction. Man muss da wieder in der bis zu einer gewissen Grenze völlig überzeugenden Darstellung namentlich bei VON DEN STEINEN (S. 268) nachlesen. CHARLES H. READ drückt dasselbe in seinem Aufsätze über Ornamentik bei Völkern des Stillen Meeres so aus¹: »*The first promptings of art instinct are towards realistic delineations. These perfected, so far as the power of the artist will admit it, conventionalism becomes possible. This is the more likely to occur, when the objects represented are in universal demand and have to be produced in large numbers. The artist would unconsciously lean towards a kind of generalisation of details, which by saving his time would enable him to produce more, and naturally at a cheaper rate.*«

Unverkennbar tritt aber, wenn wir so weit willig folgen und wenigstens für viele Erscheinungsformen der geometrischen Zierformen solchen Ursprung zugeben, bei der Verwendung der Formen zur Decoration mit deren Wiederholung, Reihung, Abwechslung, wodurch erst ein sogenannter geometrischer Stil entsteht, ein neues Moment hinzu, dem wir auf dem verfolgten Wege von den »sichtbaren Worten« durch die Freude am Nachahmen zum Naturalismus hin nicht begegneten, das Gefallen an Rhythmus und Symmetrie. Wir sehen hierin einen zweiten Quellfluss so zu sagen, der mit jenem ersten vereint erst den Strom zu bilden scheint, welchem wir den vollen Namen der Kunst geben. Als seinen Urgrund sieht man vielfach einen angeborenen oder früh aus der Natur, zu allernächst seines eigenen symmetrischen Körperbaues im Menschen geweckten instinctiven Sinn an, dessen künstlerische Consequenz zu ziehen der primitive Mensch angeleitet wurde namentlich beim Tätowiren mit der bei dieser eigenthümlichen Kunstübung wenn auch nicht ursprünglichsten, doch erwachenden Freude am Schmücken.

Das wird man gelten lassen, aber an der Hand der Beobachtung der Kunstentwicklung ein anderes, ein weiter erzieherisches Moment hinzutreten lassen. Das ist das Moment der Technik, der tektonischen Technik.

Von diesem Punkte aus bleibt denn Alles das bestehen, was man besonders auf SEMPER's Spuren gehend, über den Einfluss der primitiven

¹ Journal of the anthropological institute of Great Britain and Ireland. XXI. London 1892. S. 142.

Tektonik im weitesten Sinne, auf die Ausbildung der Kunst in unserem vollsten Sinne des Wortes ausgeführt hat. Ist die Tektonik nicht die alleinige Mutter, so ist sie eine Nährmutter der Kunst. Beim Zusammenfügen der Materialien beim Flechten des Korbes, beim Weben des Stoffes, beim Schichten der Mauer entsteht ohne darauf gerichtete Absicht des Menschen, wie SEMPER sagt, das Muster, wie beim wiederholten neben einander Eindrücken des Bienenkopfes das System der Sechsecke der Bienzellen entsteht. Der Mensch geht über das Thier hinaus, indem er diese Formenwelt mit vielleicht schon instinctiv vorgebildetem Gefallen aufnimmt, sie von der Nothwendigkeit ihres technischen Ursprungs befreit, sie auf Werke aus anderem Material als dem, in welchem sie entstanden sind, so von den Körben auf Thongeräthe und weiter in die Metallarbeit überträgt und variirend weiterbildet.

Auch von Beobachtern der Kunst heutiger Naturvölker wird dieser Hergang vielfach und in weitem Maasse, die früher erwähnte einseitige Herleitung alles geometrischen Ornaments aus durch Vereinfachung degenerirten Abbildungen beschränkend, anerkannt. WILLIAM H. HOLMES schliesst z. B. seine dahin zielende Betrachtung polynesischer Kunstformen mit dem Satze¹: »*All things considered, I regard it as highly probable that much of the geometric character exhibited in Polynesian decoration is due to textile dominance*«, und GROSSE in seinem bereits genannten Buche widmet dem Thema eine nach seiner Art praecise Auseinandersetzung (S. 142 ff.), welche ihn zu dem Satze führt, man dürfe mit demselben Rechte behaupten, dass die rhythmische Gliederung das Wohlgefallen am Rhythmus, als dass das Wohlgefallen am Rhythmus die rhythmische Gliederung entwickelt habe.

Wenn wir so zwei Wege zulassen, auf denen primitive Kunst zur Verwendung geometrischer Motive gelangte, davon den einen als den besonders energisch erst zur Durchbildung eines Stiles führenden, so erscheint mir nach wie vor die alt-europäische Kunst auf dem letzteren Wege gegangen zu sein.

Was die Höhlenbewohner der Dordogne und sonst in Anläufen zu naturalistischer Darstellung weit gebracht zu haben scheinen, schwindet ohne weiter erkennbare Folge dahin. Was SALOMON REINACH kürzlich in seiner reichhaltigen Abhandlung *La sculpture en Europe avant les influences greco-romaines* aufgewiesen hat², sind neue kindliche Anläufe, denen zeitlich voran- und nebenhergeht das Decorationssystem der altitalischen und nordeuropäischen Bronzearbeiten derjenigen Zeit, die man als Bronzeperiode zu bezeichnen pflegt, ein einheitlicher, in seiner Be-

¹ 6. annual report of the Bureau of Ethnology (1884–85). Washington 1888. S. 250.

² Angers 1896. Sonderabdruck aus der Zeitschrift *L'Anthropologie* 1894–1896.

schränkung vollendeter Stil, das weitergebildete Schönheitsgefühl noch heute in vollem Maasse befriedigend. Seiner linearen und plastischen Formenwelt mit all ihrer Monotonie bleibt das Verwenden der Formen der Pflanzenwelt so gut wie fremd, und es ist bemerkenswerth, dass hierin ein allgemeiner gültiges Entwicklungsgesetz liegt, da auch in der Kunst der aussereuropäischen Naturvölker die Motive aus dem Pflanzenreiche zurücktreten. Man kann dabei an das späte Auftreten des modernen Landschaftsbildes erinnert werden. Dagegen fängt das Thier- und Menschenbild an, aber nicht naturalistisch, sondern nach dem Zwange des Stils schematisirt, sich einzufügen, so besonders weitgehend an einem Endpunkte im Süden im sogenannten Dipylonstile und im Norden in einem späten Auswuchse, der irischen Ornamentik.

Für den geometrischen Stil auf europäischem Boden versagen die Versuche durchaus, seinen Formenvorrath, wie die geometrischen Muster bei den Karaya und anderen Naturvölkern, aus Vereinfachung von Abbildungen lebender Wesen oder anderer Gegenstände der menschlichen Umgebung abzuleiten. Selbst wenn es gelänge, was immer wieder versucht wird, einzelne Elemente des Formensystems, wie das Hakenkreuz, auf solche Wurzel zurückzuführen, so würde, soviel ich sehen kann, das Ganze des Formensystems davon unberührt bleiben. Der Gesamtcharakter geometrischer Decoration bei den heutigen Naturvölkern und der bei den Alt-Europäern ist bei aller Ähnlichkeit doch ein abweichender. Wie CARTAILHAC anscheinend mit BERTRAND's Worten sagt: *«il n'est pas possible d'assimiler au hasard les sauvages modernes aux primitifs nos ancêtres. Les uns portaient en eux les espérances de l'humanité, le génie des autres est peut-être sur son déclin»*.

In dem bedeutungslosen Formenwohlklange ihres geometrischen Stils haben ungezählte Generationen der alt-europäischen Völker ihr aesthetisches Bedürfniss auf dem Gebiete der bildenden Kunst befriedigt gesehen, bis sie nach und nach durch den Einfluss vom Süden her in den Kreis einer aus den Ländern am Ostwinkel des Mittelmeers stammenden, reicheren Kunstformenwelt gezogen wurden. Aber dabei verlosch ihr eigenartiges Kunstempfinden nicht endgültig rasch, wie heut zu Tage das der Wilden vor der viel übermächtiger über sie kommenden Berührung mit höher entwickelter Cultur. In Griechenland könnte der »dorische« Stil, in welchem, wie TAINÉ sagt: *«trois ou quatre formes élémentaires de la géométrie font tous les frais»*, unter Nachwirkung der Stimmung des alten geometrischen Stils erwachsen sein. Unverkennbar aber zeigt sich, wie es mir nach wie vor erscheint, die Lebensfähigkeit uralter Weise gegenüber dem Eindringen griechisch-römischer Kunst im Norden Europas. Nach erstem Unterliegen dringt namentlich alteinheimische Art, die fremden Formen umbildend, im

sogenannten gothischen Stil zu einem verklärten Ergebnisse des Kampfes der beiden Kunstwelten hindurch, und selbst im Rococo möchte man, nach abermaligem Obsiegen der Renaissance, noch ein letztes verhallendes Nachklingen vermuthen. Dem Auftreten des gothischen Stils ging in verwandter Weise in der moslemitischen Kunst ein Hervorbrechen alter Unterströmungen durch die griechisch-römische Decke parallel. So weitgehende Betrachtungen wären aber nur bei einer Nachweisung der weltgeschichtlichen Momente in der allgemeinen Kunstgeschichte voll auszuführen.

Ausgegeben am 18. Februar.
