

## Anfänge der Kunst

Thurnwald, Richard

Veröffentlichungsversion / Published Version

Sammelwerksbeitrag / collection article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Thurnwald, R. (1929). Anfänge der Kunst. In *Verhandlungen des 6. Deutschen Soziologentages vom 17. bis 19. September 1928 in Zürich: Vorträge und Diskussionen in der Hauptversammlung und in den Sitzungen der Untergruppen* (S. 248-268). Tübingen: Mohr Siebeck. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-188065>

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

### Terms of use:

This document is made available under Deposit Licence (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

## G.

**Untergruppe B: Ethnologische Soziologie.**  
**»Anfänge der Kunst«.**

## I.

**Vortrag des Vorsitzenden Prof. R. Thurnwald.**

Dem Vortrage lagen folgende gedruckte Leitsätze zugrunde:

1. Alle Gebiete der bildenden Kunst haben bestimmte Möglichkeiten der Materialbewältigung zur Voraussetzung und hängen in dieser Richtung vom Stande der Technik ab.

2. In ihrer Entfaltung ist die Kunst im hohen Maße an verschiedene soziale Bedingungen geknüpft:

- a) Vertiefung und Spezialisierung in Kunstbetätigung hat ein Minimum von Muße zur Voraussetzung,
- b) es müssen Menschen da sein, die Kunstwerke wünschen und schätzen,
- c) soziale Schichtung und die aus der Führerschaft sich abzweigende Nutzung der Macht durch einzelne Gruppen oder Persönlichkeiten, die nach Ansehen durch Prunk streben, kommt daher der Kunst zugute.

3. Als Ausgangspunkte für die bildende und darstellende Kunst sind besonders die Gedanken einer vorbildlichen („zauberischen“) oder symbolischen Beeinflussung des Geschehens zu betrachten.

4. Zum Teil trifft dies auch für die mit dem Wort oder der Musik geübte Kunst zu.

5. Obgleich vielfach von uns in die handwerklichen oder anderen Erzeugnisse der Gedanke künstlerischer Betätigung hereingetragen wird, fehlt auch solchen Werken nicht ein gewisser künstlerischer Gehalt, der von der gesamten sozialen Lebenslage und der mit ihr zusammenhängenden Geistesverfassung getragen wird.

6. Bei der Uebernahme fremder Kunstbestandteile muß besonders die Anpassung und Einordnung in das Kultursystem des übernehmenden Volkes berücksichtigt werden.

Ich eröffne die Sitzung dieser Abteilung und werde in der Weise verfahren, daß ich zuerst das Referat halte, hierauf die Lichtbilder zeige, welche sich zur Illustration des Vortrages daran anschließen, und dann eine kleine Pause eintreten lasse.

Ich bitte die Herren, die sich zum Worte melden, während der Pause bei mir vorsprechen zu wollen. Nach der Pause wird die Diskussion beginnen.

Ich komme zur Sache. Den Gegenstand dieses Vortrages sollen die

»Anfänge der Kunst«

bilden.

Es hat sich von verschiedenen Seiten her in den letzten Jahren und Jahrzehnten die Aufmerksamkeit auf die primitive Kunst gerichtet. Die Strömungen in der expressionistischen Kunst haben verschiedene primitive Kunstmotive aufgenommen. Die Psychoanalyse hat Sagen, Mythen und ähnliche Kunstformen ihrer Untersuchung unterworfen. Die modernen Tänze, etwa Gesellschaftstänze, knüpfen direkt an die Negertänze an. Aber auch Kunztänze haben wir, welche sich etwa an ägyptische oder indische Motive anlehnen. Auf diese Weise ist also ein allgemeines Interesse für primitive Kunst wachgerufen worden, und daran schließen sich die Fragen nach den Anfängen der Kunst überhaupt, wie sie zum Gegenstande dieser Tagung gemacht wurden.

Nun kann man nicht erwarten, daß in einem soziologischen Kreise eine ästhetische Würdigung der primitiven Kunst und der verschiedenen primitiven Kunstrichtungen und Kunstarten gegeben wird, sondern, worauf es ankommt, ist hauptsächlich, die soziologische Bedingtheit der Kunst, der primitiven Kunst, zu zeigen. Dabei gibt es eine solche Fülle von Problemen, daß es unmöglich ist, sie alle zu erwähnen oder anzuschneiden.

Ich kann also nur — und das möchte ich gleich vorwegnehmen gegenüber irgendwelchen Einwänden, die gemacht werden — einige wenige von soziologischen Gesichtspunkten aus für die Betrachtung der primitiven Kunst interessante Problemstellungen hier zur Sprache bringen.

Wenn man von Anfängen der Kunst redet, wird man zunächst einmal fragen: Was sind überhaupt Anfänge? Wo fängt denn etwas an? Das Anfangen setzt immer ein gewisses Fortschreiten voraus. Es ist der Gedanke, daß etwas begonnen wird und sich dann irgendwie anhäuft und weiter fortschreitet.

Infolgedessen gestatten Sie mir eine kleine Abschweifung nach der Seite des Problems vom Fortschritt überhaupt. Was schreitet fort? Schreitet die Kunst fort oder schreitet irgend etwas anderes fort, das sich vielleicht nur nach der Seite der Kunst hin auswirkt? Blicken wir zunächst dorthin, wo wir wirklich einen Fortschritt sozusagen mit Händen greifen können: nämlich auf das Gebiet des technischen Fortschritts. In der Technik und auch auf dem Gebiete des Wissens wird Altem Neues hinzugefügt, dadurch entstehen Veränderungen, entsteht das Bild eines Wachsens, einer Vermehrung, einer Anhäufung.

Ein Beispiel aus der primitiven Technik: der Pflug besteht

aus einer Hacke, vor die ein Tier gespannt ist. Dieser Pflug setzt voraus, daß eine Hacke konstruiert worden ist, an der unten irgendeine Spitze ist oder ein Stein und dergleichen, und diese Hacke setzt natürlich wiederum voraus, daß man einmal einen Grabstock verwendet hat, daß die ganze Technik sich zunächst einmal auf die Ausbildung eines solchen Grabstocks geworfen hat. In dieser Abfolge: Grabstock, Hacke, Pflug liegt ein Fortschritt. Es wird etwas Neues dem Alten hinzugefügt. Vor den Pflug ist ein Tier gespannt — Ochse oder Maultier, wie wir das aus neuesten sumerischen Ausgrabungen wissen. Der Pflug setzt also auch die Zähmung des Tieres voraus, setzt voraus, daß Menschen bestimmte Tiere soweit behandeln und nützen lernten, bis sie vor diese Hacke gespannt werden konnten. Auch unser heutiger Fortschritt spielt sich in ähnlicher Weise ab. Denken wir etwa an das Flugzeug: es war nicht möglich ohne den Benzinmotor, ohne das Automobil, und das Automobil in seiner Konstruktion und in seiner ganzen Ausbildung setzt wieder das Fahrrad voraus. Diese technischen Fortschritte setzen also immer etwas Minderes, eine geringere Beherrschung der Natur voraus, der Verbesserungen folgen, die zu einer höheren Naturbeherrschung, zu einer immer stärkeren Ausnützung von gewissen Naturkräften führen. Das ist ein Prinzip des Fortschritts.

Und ähnlich ist es auf dem Gebiete des Wissens. Ich brauche nur etwa auf die Medizin zu verweisen, in der die Kenntnis des anatomischen Aufbaues, der physiologischen Funktionen usw. Voraussetzung bildet für die ganze Ausbildung der Aerzte, für die Erfassung der verschiedenen Funktionen im menschlichen Körper usw. Wenn wir etwa die Medizin von Naturvölkern oder des Mittelalters mit der von heute vergleichen, so wird man ohne weiteres sagen können: hier haben wir einen Fortschritt. — Liegen nun die Dinge so einfach, daß wir überall ein solches Fortschreiten sehen? Nein! Auch nicht auf dem Gebiete der Kunst! Die Vorgänge sind da sehr viel komplizierter, und es wird unsere Aufgabe sein, zu versuchen, diese Komplikationen einigermaßen hier aufzuzeigen.

Der oben skizzierte Fortschritt zeichnet sich dadurch aus, daß er irreversibel ist, also einen nicht umkehrbaren Prozeß darstellt. Wir können uns nicht denken, daß der Pflug etwa vor dem Grabstock erfunden wurde oder irgendwelche höheren medizinischen Kenntnisse vor minderen entstanden. In einem gewissen

Sinne ist nun die Kunst auch von der Technik abhängig: es ist z. B. notwendig, etwa für Malereien Felswände zu glätten, wie es die primitiven Maler taten, die in den Höhlen von Fonds de Gomme oder les trois frères usw. in Nordspanien und Südfrankreich ihre wunderbaren Malereien auf die Wände warfen. Es ist notwendig, daß man heute Leinwand hat oder daß man wie heutige Naturvölker Rindenstoffe oder irgendwelche Stoffe verfertigt usw. Es ist nötig, daß man Farben herstellt. Ganz bezeichnend ist es z. B., daß auf den meisten primitiven Malereien die blaue Farbe nicht vertreten ist und die blaue Farbe fast immer ein Index dafür ist, daß sie erst in späterer Zeit durch die Weißen eingeführt wurde. Die vielen Glasperlen, die nach Amerika, nach der Südsee, nach Afrika gebracht wurden, bildeten direkt den Ansporn für eine Ausbildung der primitiven Kunstbetätigung, dem hier plötzlich ein neues Material auftauchte, an welches das ästhetische Gefallen und das ästhetische Wirken anknüpfen konnte.

Also die Technik ist wohl von einer sehr großen Bedeutung. Ich brauche auch nur auf die Musik zu verweisen. Die Musikinstrumente wurden konstruiert und bildeten auch weiterhin eine Grundlage für den Gesang. Dadurch, daß die Musikinstrumente feste Töne hergeben, wird auch für die menschliche Stimme ein fester Halt erzielt, an dem sich wieder der Gesang weiterrankt. Am wenigsten ist vielleicht der Tanz von der Technik abhängig. Aber schon für mimische Tänze, Maskentänze und dergleichen, die mit einem großen Apparat von Schmuck usw. auftreten, ist auch eine gewisse technische Geschicklichkeit nötig. Ganz besonders aber bedarf der Technik die Baukunst!

Der primitive Jäger und Sammler braucht natürlich keine Hütte oder errichtet, sagen wir, keine solche, weil er eben nicht die Technik besitzt, größere Hütten zu erbauen. Schon das Errichten von Bambushütten, wie wir sie bei mittleren Naturvölkern finden, setzt erhebliche technische Fertigkeiten voraus. Wie außerordentlich hoch entwickelt die Technik bereits sein muß, wenn Steinpaläste und dergleichen erbaut werden, läßt sich ermessen, wenn Sie allein bedenken, mit welchen Schwierigkeiten das Behauen und Heranschaffen von Steinen usw. verbunden ist.

Das sind also lauter Momente, welche für die Entwicklung der Kunst sehr wichtig und auch gerade für ihre Anfänge von Bedeutung sind. Damit ist aber nur ein ganz roher, äußerlicher

Rahmen gewonnen, innerhalb dessen die Kunstprobleme selbst erst beginnen. Bei der Betrachtung primitiver Kunstwerke drängt sich uns nämlich eine andere Frage auf. Die Kunstwerke sind ganz anders als unsere heutigen. Woher kommt diese Andersartigkeit? Ist sie nur auf die technische Unzulänglichkeit, nur auf die Auswirkung dieser primitiven Technik zurückzuführen? Ich glaube, wir müssen auch auf die seelischen und geselligen Formen des Lebens zurückgreifen, um hier Klarheit zu schaffen; erst auf diese Weise können wir auch die Anteilnahme feststellen, welche der Soziologie zufällt. Allerdings wirkt bei diesem Erfassen seelischer und geselliger Faktoren umgekehrt auch wieder die Technik hinein, da ja die geselligen Formen und das Geistesleben zu einem erheblichen Teil von ihr abhängig sind.

Ich möchte nun versuchen, die Anfänge der Kunst insofern zu umreißen, als ich einmal die Anlässe und Reize, die zu einer Formgebung und zu einem Kunststil führen, wenigstens flüchtig andeute. Als solche Anlässe und Reize dienen in erster Linie die Gegenstände selbst. — Hier bleiben wir also noch einmal im Materiellen befangen. Die Gegenstände, die bestimmten Zwecken, bestimmten Techniken dienen, bilden den Anreiz für eine, sagen wir: funktionelle Ueberbetätigung; und diese funktionelle Ueberbetätigung ist es, die sich in diesen Gegenständen auslebt und zum Teil wenigstens zu dem führt, was wir Kunst oder künstlerische Ausgestaltung nennen. Dabei müssen wir uns auch wieder eines gewissen sozialen Prozesses bewußt bleiben: eine führende Einzelperson, wie man das ständig bei den Naturvölkern selbst beobachten kann, schlägt irgendein neues Verfahren ein; das findet Anklang, wird von anderen nachgemacht, und so entsteht schließlich ein Kunststil. Es ist genau so wie bei uns, wenn irgendein hervorragender Maler, Musiker oder Architekt mit irgend etwas Neuem auftritt. Die anderen bewundern das, er findet also Anklang, ein Echo in der Seele der anderen, und nun gehen sie daran ihm nachzuahmen. So entstehen die Kunststile alle. Das sind aber soziale Prozesse. Ihnen gehen psychische Anlässe voraus. Besonders für die primitive Kunst spielt die Behandlung der Leichen, die Zauberei eine außerordentlich große Rolle, ferner totemistische Vorstellungen über die Abstammung vom Tier, über gewisse Verhältnisse zum Tier, die zu Tierornamenten führen und dergleichen. Um das Verhältnis der Kunst zum Zauber einigermaßen zu illustrieren, möchte ich nur an die zauberischen Riten erinnern,

welche etwa von den sibirischen Schamanen beobachtet werden. Dazu finden ausgedehnte Veranstaltungen statt, etwa bei den Jakuten und anderen Stämmen, die in einer großen Musikaufführung mit Trommeln und Pfeifen bestehen. Man läßt dabei im verdunkelten Raum die verschiedensten Tierstimmen ertönen, die Trommelmusik allmählich anschwellen, dann plötzlich abbrechen. Endlich, nachdem zwei oder dreimal ein derartiges Anschwellen und Abebben der Musik vor sich gegangen ist, findet die große Beschwörung statt. Der Geist, der besondere Schutzgeist des Zauberers, wird angerufen und gebeten, bestimmte Wünsche zu erfüllen und dergleichen. Diese Vorführungen sind außerordentlich eindrucksvoll und von tiefem Ernst. Ein fester dramatischer Aufbau liegt vor. Die äußere Umgebung wird dem Gesamteindruck harmonisch angepaßt. Das Feuer auf dem Herd wird gedämpft und wieder entfacht. Dieser eindrucksvolle Wechsel unterstützt das ergreifende An- und Abschwollen des Trommelwirbels und Gesangs. Bei einzelnen Mongolen- und Turkstämmen werden die Töne menschlicher Stimmen noch dadurch verstärkt und variiert, daß ihre Schamanen von Zeit zu Zeit ein kleines Metallinstrument zwischen den Zehen erklingen lassen. Die beschwörende Handlung bildet eine geschlossene und wohlgegliederte Einheit. Wir erleben eine künstlerische, wesentlich aus Musik und Gesang bestehende Aufführung, die in der Erscheinung des helfenden Geistes ihren wohlvorbereiteten Höhepunkt erreicht. Zuweilen fällt der Schamane beim Erscheinen des Geistes, wie vom Blitz getroffen, zu Boden. Bei höherstehenden Völkern ist er der alleinige Darsteller, der Mittelpunkt der allgemeinen Aufmerksamkeit und der religiös-dramatischen Spannung. Er versteht es, den Dialog so zu gestalten, daß er die Gemüter der Beiwohnenden ganz gefangen nimmt. Die verschiedenen Versmaße und die übrigen Ausdrucksmittel ordnet er so an, daß die feinsten Nuancen zustande kommen, zugleich aber ein einheitlicher Gesamteindruck sich ergibt. Versmaß und Gesänge werden in streng feststehender Weise vorgetragen, auch da, wo der Text improvisatorisch wechselt. Die ganze Vorführung erfolgt in kunstartiger Geformtheit und macht in ihrem Verlauf den unmittelbar zwingenden Eindruck eines zusammenhangvollen inneren Erlebnisses und zugleich eines in sich gegliederten dramatischen Wirkens.

Das sind Vorgänge, wie wir sie auch in verschiedenen anderen Gegenden finden, z. B. am mittleren Kongo, wo bei dem Begräbnis eines Mannes die großen Taten dieses Menschen dramatisch dargestellt werden. Irgendwelche Schlacht- und Kampfszenen oder Jagdszenen werden von der ganzen Trauergemeinde aufgeführt, noch einmal sozusagen sinnlich wiedererlebt. Das ist ein mächtiges Agens für die Kunstentwicklung auf diesem mimisch-dramatischen, gesanglich-musikalischen Gebiet. Es wäre aber verfehlt, nur diese gefühlsmäßige, religiös-zauberische Getragenheit der primitiven Kunst ins Auge zu fassen. Gefühl und Intellekt sind unzertrennlich. Wir sehen schon, welche Rolle etwa die Symbolik spielt, die darin besteht, daß ein Bild für ein anderes gebraucht wird oder ein Vorgang des Geschehens oder Erlebens für einen anderen gesetzt wird, um dadurch eine Mitteilung herbeizuführen. Den Mitteilungscharakter der Kunst überhaupt, insbesondere der primitiven Kunst, kann man nicht überschätzen. Die Mitteilungen können sich auf das Hervorrufen von Gefühlen und Stimmungen unmittelbar beziehen. Sie können unmittelbar eine bestimmte seelische Situation vorführen oder auf dem Umwege der Beschreibung von Szenen diese zu erwecken suchen. Dabei scheidet sich das Mitgeteilte in Darstellungen, die Gedanken hervorrufen und auf dem Umweg über diese wieder Gefühle auslösen wollen, oder aber auch Tatsächliches zu vermitteln beabsichtigen. In dem einen wie dem anderen Fall stecken Wirkungen von Mensch zu Mensch, von Gruppe zu Gruppe, indem in verschiedener Weise nicht nur die Mitteilungen von der einen zeitgenössischen Gruppe zur anderen zeitgenössischen, sondern auch für die Zukunft vermittelt werden. Insbesondere ist diese Art der Kunstrichtung wichtig für die ganze Entwicklung der Schrift aus der primitiven Kunst heraus. Immerhin bleibt die Zweiteilung bestehen zwischen einer magischen und einer mitteilenden Kunstrichtung, obwohl beide, gerade in der primitiven Kunst, vielfach ineinander übergehen.

Indessen zeigt sich gerade bei den allerältesten, aus der ausklingenden Altsteinzeit uns erhaltenen Denkmälern eine bemerkenswerte Scheidung. Die prachtvollen Höhlenmalereien von Südfrankreich und Nordspanien mit ihrem vor allem religiös-zauberischen Gehalt haben die optisch-ästhetische Seite betont, während die Szenen in vereinfachten Formen an den ostspanischen Felswänden offenbar etwas mitteilen wollen. Wahrscheinlich handelt es sich hier nicht darum, daß die letztere Art der Dar-

stellung aus der ersteren hervorgegangen ist, sondern, daß hier überhaupt zwei Möglichkeiten der Kunstbetätigung zutage treten, zwei Möglichkeiten des Anpackens und künstlerischen Gestaltens, von denen eine jede mit der Eigenart eines bestimmten Volkes oder einer bestimmten Kultur verbunden ist. Es wäre also verfehlt, hier die Theorie aufzustellen, daß die eine Art durch die andere bedingt ist, hier also gewissermaßen ein Fortschritt etwa von der zauberischen zur mitteilenden oder von der mitteilenden zur zauberischen Kunst zu suchen wäre.

Ein besonders starker Kunstreiz geht, wie ich schon erwähnte, von der Behandlung der Toten, von den Vorstellungen über Leben und Tod aus. So begegnen wir z. B. den Versuchen, den Leichnam zu trocknen, zu mumifizieren und dergleichen. Damit hängen wieder bestimmte Seelenvorstellungen zusammen, auf die ich hier nicht eingehen kann. Weiterhin erscheint die Leichenverbrennung, die wahrscheinlich gerade an das Austrocknen der Leichen, an den Versuch, die Leichen zu erhalten, anknüpft und nun statt der nichterhaltbaren Leiche ein anderes Gebilde setzt, ein Gebilde aus Lehm, aus Stein, aus Holz, je nachdem. Es ist bemerkenswert, daß z. B. in solche Holzgebilde in der mexikanischen Kultur und in den von der mexikanischen Kultur beeinflussten Gebieten die Asche des Toten oder seine Gebeine mit verarbeitet werden. Aus diesen, sagen wir, »Ersatzleichen« sind Kunstgebilde, Figuren, Statuen hervorgegangen. In der mexikanischen Kultur finden wir, daß derartige Figuren, welche Leichenbestandteile enthalten, wenn es sich um Häuptlinge oder Könige handelt, meistens mit einem Mantel bekleidet aufgestellt werden und Verehrung genießen, um dann zum Schluß verbrannt zu werden, wie man sagt, damit die Seele befreit wird und im Rauch gegen den Himmel steigt.

In dieser Beziehung gibt es nun eine Unzahl von Ritualen, die alle mit der Behandlung des Bildnisses oder der Statue des Toten verknüpft sind. Wenn z. B. im alten Mexiko ein Mann, etwa ein Händler abseits von der Heimat starb, oder ein Mann in der Schlacht fiel, so wurde nachher ein kleines Holzstatuettchen geschnitzt, dieses Schnitzwerk wurde dann verbrannt und beerdigt oder die Asche von dem verbrannten Schnitzwerk über die Angehörigen ausgestreut, geradeso als wenn es sich um den Leichnam selbst gehandelt hätte.

Auch mit dem Totemismus hängen vielerlei Darstellungen

in Schnitzwerken oder Herstellungen von Puppen und dergleichen zusammen, die auch als Ornamente verwendet werden. Dabei handelt es sich häufig um Tierfiguren, oder um Mischwesen, halb Tier, halb Mensch und dergleichen, die in der absonderlichsten Form die gedanklichen Vorstellungen irgendwelcher Mythen oder Auffassungen von den Beziehungen des Menschen zu den Tieren enthalten und hier gewissermaßen in einem greifbaren, sinnlich faßbaren Zusammenhang niedergeschlagen wurden.

Aber auch soziologische Anlässe sind zur Kunstbetätigung vorhanden, etwa die Veranstaltung besonderer Feste, wie Erntefeste, Siegesfeiern, Huldigungen vor großen Häuptlingen, Fürsten und Königen — somit in der geschichteten Gesellschaft — der Bau von Palästen und Tempeln in archaischen Kulturen, d. h. in den höchsten primitiven Kulturen; denn wir müssen zwischen den verschiedenen Staffellungen und Typen der primitiven Kultur außerordentlich unterscheiden. Die Verehrung der persönlichen Macht und des Einflusses der lebenden und toten Herrscher gehört zu den stärksten Anreizen für das Schaffen von Kunstwerken, die weiterhin durch die Herausbildung von Mußegruppen und Mußeschichten, also von Priesterschaften, Hofbeamten und dergleichen eine Spezialisierung nach der Seite des Kunstschaffens hin ermöglichen. Jede Kultur prägt wieder ihren Lebensstil, ihre Eigenart auch der ganzen Gestaltung der Kunst auf. Diese soziologischen Faktoren machen sich in höheren Gesellschaften stärker geltend, während in den niedrigeren Gesellschaften das Zaubersche von größerem Einfluß ist. An diese Anreize und Anlässe knüpft die Aesthetisierung des Schaffens an, die aber erst in den Hochkulturen zur Verselbständigung der Kunst als Leistung, als Leistung besonderer Art führt. Erst im Anschluß an die dort ermöglichten Mußegruppen und Mußeschichten ist eine solche Loslösung der Kunst als besonderer Tätigkeitsbereich und als Berufszweig möglich.

Eine Aesthetisierung des Schaffens aber hat nicht eigentlich angefangen. Es wird sich vielmehr um eine Grundeigenschaft handeln, die von jeher im Menschentum mehr oder weniger latent lag und durch bestimmte Umstände und Reize geweckt, ausgebildet, befördert werden konnte.

Deshalb muß man auch von »den Anfängen der Kunst« *cum grano salis* sprechen.

Vielleicht ist es indessen angezeigt, die Frage aufzuwerfen, ob

das, was wir Kunst nennen, auch für diese frühgeschichtlichen Kulturen und die Naturvölker Kunst ist. Man sagte früher, die Kunst sei aus dem Spiel hervorgegangen. Heute betont man mehr und mehr die Bedeutung der sogenannten Zauberei für die Kunst; ich sage »sogenannten« Zauberei, weil auch das Wort Zauberei ein Ausdruck ist, den wir für bestimmte Praktiken den Naturvölkern unterschieben. Es ist nicht alles Zauberei für den Naturmenschen, was wir so nennen. Ich möchte an gewisse medizinische Dinge erinnern und nur darauf hinweisen, daß wir heute etwa eine alte Therapeutik von vor 200 oder 300 Jahren auch als Zauberei bezeichnen, welche die Aerzte von damals sicher nicht als solche empfanden. Ist also das, was für uns Kunst ist, für jene Völker Spiel oder Zauberei? Nein, das auch nicht!

Blicken wir, um klarer zu sehen, nach anderen Seiten der Lebensbetätigung! Ist es »Religion« in unserem Sinne, was wir etwa bei den Australiern finden? Sind die politischen Gemeinwesen dort als »Staat« zu bezeichnen? Ich glaube nicht! Darf man Schichtungen der Naturvölker, etwa der Samoaner oder der Maori »Klassen« in unserem Sinne nennen? Auch das nicht! Ist das, was wir als »Geld« bei Naturvölkern finden, etwa mit dem Geld und den Funktionen des Geldes, das wir heute haben, auf eine Stufe zu stellen? Auch das nicht! Die Begriffe von »Familie«, von »Ehe« sind ganz anders. Wir können alle diese Begriffe nur aus der Kenntnis der tatsächlichen Verhältnisse, des ganzen Kultur- und Wirtschaftslebens dieser Leute verstehen. Nun wenden wir Worte, die von unserem Leben abgezogen sind, auf ganz fremde Kulturen an. Außerdem sind diese Worte und Begriffe in der Ethnologie leider noch sehr wenig abgeschliffen, und daher entstehen die zahllosen Mißverständnisse, dieses Herumreden, ob jenes Gemeinwesen ein Staat ist oder nicht, ob wir da von Familie, von Ehe sprechen können, ob das, was wir da vorfinden, Kunst ist, ob wir es mit Religion zu tun haben usw. Es ist alles so, aber doch ganz anders!

Die Gleichheit in den Grundlagen der menschlichen Natur wirkt sich selbstverständlich zunächst einmal aus. Sie bedingt eine ähnliche Gestaltung gewisser Grundgebilde des geselligen und geistigen Lebens und führt von da aus zu gewissen ähnlichen — aber nicht gleichen — Erscheinungsgebilden. Ist doch jeder einzelne Mensch und jede Gruppe immer wieder anders! Sie sind in steter Variation und auch zeitlicher Veränderung begriffen.

Im Kaleidoskop der Erscheinungsbilder sehen wir die verschiedenen elementaren Bestandteile der menschlichen Existenz in eine immer andere Lage zueinander geraten. Wie weit sich die Elementaranlagen selbst im Laufe der Zeit ändern, kann hier nicht untersucht werden. Wir müssen uns damit begnügen festzustellen, daß die erwähnten akkumulativen Faktoren der Technik und des Wissens Veränderungen hervorrufen, die auch auf die Art des politischen und sozialen Zusammenschlusses sowie auf die geistigen Vorgänge einwirken.

Damit werden wir vor die Frage gestellt, wie die relativ konstanten Grundanlagen sich zum Fortschritt verhalten und wie sie sich in die Gestaltung der Kunst, der Kunsthorizonte und der Kunstsphären einordnen. Beiläufig gesagt, glaube ich, daß wir unterscheiden müssen zwischen Kunsthorizonten und Kunstsphären. Unter Kunsthorizonten möchte ich hier das Ergebnis aus dem Zusammenwirken technischer Bedingtheiten verstehen, welche die einer technischen Fortschrittsstufe entsprechenden Möglichkeiten der Kunstgestaltung zusammenfassen. Als Kunstsphäre soll die konkrete Kunstgestaltung bezeichnet werden, wie sie als das Ergebnis von Wechselbeziehungen unter verschiedenen Völkern bei einem Stamm tatsächlich und zu einer bestimmten Zeit in Erscheinung tritt. Hier ist also die historisch einmalige, individuelle Gestaltung das Entscheidende. Der Kunsthorizont bildet für sie nur einen von mehreren Faktoren, und zwar den hauptsächlich technisch bedingten Faktor. Zu diesem treten noch andere geistige und soziale Faktoren, die sich teils aus der selbständigen geschichtlichen Gestaltung eines Stammes herleiten, teils aus den Beeinflussungen von außen und deren Assimilation gemäß dem eigenen Kultursystem.

Kehren wir nun zu dem unterbrochenen Gedankengang wieder zurück! Die Kunst als solche werden wir auf Grundanlagen des Menschen zurückzuführen haben. So wie der Mensch gesellig lebt und politische Verbände bildet, wie er Fertigkeiten zustande bringt, Kenntnisse anhäuft, wie er wirtschaftet, so liegt in seinem Schaffen auch der Zug zu dem, was wir Kunst nennen. Auch Wirtschaft oder Staat haben ja nicht in dem Sinne angefangen, daß die Menschen sie nun plötzlich erfunden haben. Ebensowenig gilt das für die Kunst.

Die traditionellen Techniken haben sich jedesmal mit einer bestimmten geographischen Umweltsbedingung auseinander-

zusetzen. Das wird besonders deutlich auf dem Gebiete der Architektur. Diese variiert nicht nur nach Zeitströmungen, sondern muß sich notwendigerweise um so mehr der Oertlichkeit anpassen, je schwieriger die Transportmittel angesichts der unzulänglichen technischen Voraussetzungen sind. Noch für spätere Epochen, etwa für das Mittelalter, gilt diese Ortsgebundenheit der Architektur, und sie wird natürlich schon angesichts der großen klimatischen Verschiedenheit niemals ganz verschwinden. Das Vorkommen von Wäldern, Grassteppen, Moorstrichen bedingt den Charakter der Wohnungen und damit ihr Aussehen und ihren künstlerischen Gehalt. Man hat nach geographischen, klimatischen, mineralogischen Voraussetzungen versucht, gewisse architektonische Typen zu konstruieren. Indessen fällt es uns auf, daß sich diese Typen tatsächlich niemals vollkommen mit den theoretischen Forderungen decken, die vom geographischen und klimatischen Standpunkt aus erhoben werden. Nicht nur, daß der Stand der Technik unter den Völkern, die bestimmte Landstriche bewohnen, verschieden ist, sondern es gibt auch verschiedene Möglichkeiten, sich mit derselben gegebenen Naturbedingung auseinanderzusetzen. Ob man die Häuser rund oder viereckig baut, kann man nicht auf klimatische Bedingungen zurückführen. Es muß auffallen, daß gewisse Gegenden in Neuguinea die Pfahlbauten direkt in das Wasser hineingebaut haben, während das in anderen Gegenden nicht der Fall ist, die Leute sich da vielmehr auf die Höhen zurückziehen. Es gibt zwei verschiedene Möglichkeiten, diesem einen — ich möchte sagen — »Strandreiz« gegenüber. Worauf ist aber dieses verschiedene Verhalten zurückzuführen? Auf gewisse Ueberlieferungen, die teilweise in Wanderungen einzelner Volksbestandteile, aber auch noch in anderen Faktoren wurzeln. Ein ziemlich komplizierter sozialer Prozeß bedingt die Architektur solcher Häuser. Aber noch eines tritt hinzu: das Uebernommene wird fast überall in eigener Weise umgestaltet, es stellt niemals einen vollkommenen Abklatsch nachgeahmten Formen dar. Hier zeigt sich wiederum die Einwirkung des geselligen Zusammenlebens nicht nur nach der räumlichen, sondern insbesondere auch nach der zeitlichen Dimension. Ueberdies werden in derselben Kulturgemeinschaft verschiedene Haustypen errichtet, je nachdem sie verschiedenen sozialen Zwecken dienen, z. B. in den höheren Kulturen der Südsee bei den Mikronesiern und Polynesiern Schlafhäuser, Häuptlingshallen, Frauenhäuser,

Bootsschuppen und dergleichen. In der archaischen Kultur tritt dazu die Errichtung von Tempelbauten, Palästen usw. Ein soziologisches Moment psychologischer Natur, das besonders für die genießende Kunstwertung ausschlaggebend ist, mag noch erwähnt werden. Wir haben uns heute gewöhnt, die Kunstleistung etwa der italienischen Renaissance oder des Wiener Barock zu bewundern. Bei derartigen abgezogenen Kunstbetrachtungen vergessen wir gewöhnlich unsere Erziehung zu einer romantischen Bewunderung gewisser vergangener Kulturen und Kunstrichtungen, aber auch die ganz andersartigen Voraussetzungen des Gemeinschaftslebens jener Zeiten, in denen die betreffenden Bauten entstanden sind, die ganz andersartigen Ideale der Lebensführung und Notwendigkeiten des Tages; nicht nur die geistige Haltung ist anders, auch die gesamten gesellschaftlichen Grundlagen. Was in Wirklichkeit unsere Bewunderung verdient, ist eigentlich die Zweckmäßigkeit und Geschlossenheit des Ausdrucks einer Kultur, die systematische Abtönung und die Harmonisierung aller Seiten des Lebens, und das ist es auch, was uns bei der primitiven Kultur und bei der primitiven Kunst eigentlich so sehr imponiert. Die primitive Kultur und ihre Kunst, ja jeder einzelne Mensch, dem wir da begegnen, ist ein abgetöntes, festes Stück, herausgenommen aus einem großen Kulturgefüge. Das ist etwas, was bei uns heute nicht der Fall ist. Gerade wir sind ja viel weniger harmonisiert. Es handelt sich darum, daß die primitiven Kulturen wie auch die Frühzeiten unserer Kultur viel geringeren Veränderungen unterlagen und daher die Möglichkeit gegeben wurde, die Menschen wirklich harmonisch durchzubilden. Bei unserem rapiden Tempo der Veränderungen infolge der Technik ist die Notwendigkeit stets neuer Stellungnahmen gegeben, und dadurch verliert auch unsere Kultur und unsere Kunst diese innere Festigkeit, diese Harmonie, wie sie gerade den primitiven Kulturen in so besonderem Maße eigen ist.

Soziologisch bedeutungsvoll ist aber nicht nur das Zusammen-, Neben- und Gegeneinander gleichzeitig lebender Menschen, sondern auch die zeitliche Folge der Generationen. Die Einstellung zum Alten und Vergangenen oder zum Neuen und Jungen ist keineswegs immer gleich. Im allgemeinen kann man sagen, daß alle primitiven Kulturen verhältnismäßig konservativ sind. Kultursysteme werden hier nur selten durch grundlegende Aenderungen erschüttert. Aenderungen werden im Horizont der Primitivität

weniger durch technische Fortschritte als durch Aenderungen der Naturlage, etwa durch Wanderungen herbeigeführt, entspringen also dem Versetzen des Menschen in andere Lebensbedingungen, die gerade bei der primitiven Technik schon unter verhältnismäßig geringen Ortsverschiebungen eine besondere Anpassung erfordern. Aber auch solche Veränderungen bringen an sich gewöhnlich nicht sehr tiefgreifende geistige Umwälzungen mit sich, weil die technische Existenzgrundlage trotzdem, vermöge der Gebundenheit an Ueberlieferungen sich überraschend wenig ändert. Hirten oder Jäger, die oft weite Strecken hinter sich gebracht haben, bleiben bei ihrer hergebrachten Lebensweise. Nur die Vermischung mit Völkern anderer Existenzgrundlage, wie etwa von Hirten mit Feldbauern, vermag auch eine Aenderung in der Kultur herbeizuführen. Noch weniger ins Gewicht fallen die zahllosen lokalen Kämpfe, die für Kulturänderungen kaum in Betracht kommen. Die Kultur eines sogenannten Naturvolkes stellt ein festes System hergebrachter Mittel dar, sich mit der Natur auseinanderzusetzen, sie zu betrachten, über sie bestimmte Gedanken zu hegen, sich dementsprechend in allem Tun und Lassen zu verhalten. Einen Teil von alledem macht das aus, was wir als »Kunst« auslegen und bezeichnen. Auch die Kunst ist daher an das überlieferte Kultursystem gebunden. So treffen wir z. B. auf die hergebrachte Methode des Bauens oder gewisser Ornamentik als abgezweigte Traditionen etwa eines Teiles der leiblichen oder kulturellen Ahnen eines Stammes. Dabei mag die Deutung oder Bedeutung von solchen Schnitzereien oder Malereien, von Figuren oder Mustern vergessen sein oder sich verändert haben. Denn ein beständiger Siebungsprozeß ist bei allen Ueberlieferungen wirksam, der das für die Zeit und die Menschen Bedeutsame, ihnen wichtig Erscheinende betont oder umgestaltet, anderes wieder verfallen läßt. Um die Macht der Tradition zu erhellen, brauchen wir nur etwa an die japanische Malerei zu denken, die in ganz bestimmten Formen von frühester Jugend an dem Kinde eingepflanzt wird; das Bild muß sozusagen schon in den Fingerspitzen festsitzen und das Thema bereits geistig und technisch derart beherrscht werden, daß es ohne Korrektur hingesetzt werden kann. Natürlich vollziehen sich auch hier gewisse Aenderungen, jedoch nur in einem sehr langsamen Rhythmus, und dieser Unterschied im Rhythmus ist es vor allem, der die gesamte primitive Kunst und auch die Kunst der archaischen

Völker von der modernen Kunst trennt. In dieser Traditionsgebundenheit tritt auch die Einordnung in die Gemeinde in ganz anderer Weise zutage als bei uns. Unsere Künstler suchen gerade den Weg von Manier und Schule weg, sie möchten mit unerhört Neuem und Individuellem auftreten. Diese Tatsache allein weist schon auf das rasende Tempo der Umformung hin, in der unsre Gesellschaft und Kultur begriffen ist. Dieses Tempo rückt das Eigene und Besondere gerade unter dem Gesichtspunkt der Führung in den Vordergrund.

Die kulturelle Traditionsgebundenheit kommt namentlich bei unserer genießenden Bewertung der Kunstleistung der primitiven Kultur in Betracht. Die Stellungnahme zur primitiven Kunst ist bei uns vielfach durch eine Gegnerschaft und eine romantische Flucht vor der herrschenden Richtung bestimmt, wie das wenigstens in vielen Werken, die sich mit primitiver Kunst beschäftigen, zum Ausdruck kommt. Wenn man etwa Totempfähle als Lebensbaum oder Sexualobjekt gedeutet hat, so hören wir den modernen Psychoanalytiker, der ohne die Dinge allzu genau zu untersuchen und sich in eine fremde Kultursphäre einzufühlen, einfach alles ergreift, was in seine vorgefaßte Theorie paßt. Tatsächlich handelt es sich bei den eben erwähnten Pfählen um primitive Nachbildungen der Menschengestalt. Spricht man von der »stabilen« ägyptischen Kunst — um ein Beispiel aus der archaischen Kunst anzuführen —, oder vergleicht man den ägyptischen Tempel mit einem Getreidespeicher von Chicago und deduziert daraus einen gleichgerichteten Kunstwillen, so liegen auch da ganz erhebliche Denkfehler vor. Es fehlt die soziologische und kulturhistorische Perspektive. Ähnlich liegt es bei der beliebten Unterscheidung der gesamten primitiven Kunstleistung etwa nach zwei Haupttypen, denen man verschiedene Namen gab wie: geometrisch-linear und realistisch; ideoplastisch, physioplastisch, oder abstrakt-einführend, oder imaginativ, sensorisch usw. Man bemühte sich eifrig, die ganze Kunst, insbesondere die Kunstgestaltung danach zu orientieren. Indessen hat die Aufstellung von solchen Einteilungen gewöhnlich einen sehr beschränkten Wert. Die Scheidung nach zwei Seiten hin ist aber ganz besonders verhängnisvoll — wie auf allen Gebieten. Ich erinnere mich dabei immer der vorzüglichen Einteilung, welche die Küstenstämme von der Gazellenhalbinsel in der Südsee machen; sie unterscheiden Wesen und Dinge, die beißen und solche, die nicht beißen. Die

Rettung, wenn etwas nicht stimmt, liegt in dem Zusatz, daß es Dinge gibt, die nur manchmal beißen.

Die zwei Kunstrichtungen, wie die abstrahierende und die einfühlende, finden sich aber oft im gleichen Volk scharf nebeneinander, z. B. bei den Crow- und Shoshone-Indianern, bei denen lineare Muster für Pfeifensäcke, Lederbeutel, Bänder, Mokassins usw. verwendet werden, dagegen piktographische Darstellungen sich finden, um gewisse Ereignisse aus ihrer Geschichte zu verewigen.

Auch auf dem Gebiete der Kunst können wir nicht mit einem einlinigen und geradlinigen Verlauf der Entwicklung operieren. Die Kunst wird durch Kulturgestaltungen bestimmt, in die sie eingebettet ist, von denen sie getragen wird und als deren Ausdruck sie gewertet werden muß. Die wohlausgeglichenen Kulturen der Naturvölker unterliegen nur einem langsamen Veränderungsrythmus, und dadurch hat sich, wie gesagt, auch dieser feste Stil herausgebildet.

Das, was wir als Kunst bei dem einzelnen Naturvolk finden, ist jedesmal der historisch-psychologisch bedingte Ausdruck der gesamten Lebensgestaltung. Es sind Auseinandersetzungen mit der örtlichen Umgebung und Erlebnisse mit den Nachbarn. Diese stellen sich nicht nur darin dar, daß Bevölkerungssplitter etwa von anderer Seite aufgenommen werden, sondern daß das, was von diesen erworben wird, nun noch gemäß der Eigenart der eigenen Kultur assimiliert wird.

Dazu kommen auch noch andere Formen der Kulturübertragung, etwa durch Erwerb von Frauen oder durch Kriegsgefangene, die eine außerordentlich wichtige Rolle neben und außer den Wanderungen spielen.

In allen diesen Beiordnungen, Unterordnungen und Einordnungen von solchen Kulturbestandteilen liegt stets auch etwas von Kunst, deren Stildrang sich bald in einer Art von Ornamentik, bald in speziell handwerklichen künstlerischen Möglichkeiten oder im Dienst zauberisch-religiöser Vorstellungen auswirkt. Alle diese Beeinflussungen und Uebertragungen finden aber nicht in der Art statt, wie man einen Museumsgegenstand von einem Schrank in den andern legt, sondern als sozial-psychischer Prozeß, und ein solcher sozial-psychischer Prozeß besteht in der Wechselwirkung zwischen Personen und Gruppen. Das ist ein komplizierter Vorgang, der sich im wesentlichen darin auswirkt, daß eine führende Per-

sönlichkeit irgendeine Aenderung vollzieht, die von den anderen nachgemacht wird, bei ihnen Anklang findet, also auf dem Prinzip von Führerschaft und Siebung durch zustimmendes oder nachahmendes Echo von seiten der anderen Individuen beruht und unter einer glücklichen Ausschaltung des Trägheitsmoments der Opposition vor sich geht. Nicht immer setzt sich bekanntlich eine solche Neuerung durch. Es findet eine Auswahl des der Tradition Adäquaten im positiven oder negativen Sinne statt, d. h. entweder von etwas, das sich der Kultur einfügt, z. B. Ornamentmuster der Dakotaindianer durch die Crowindianer, oder von neuen Maskenformen dort, wo man schon Masken kennt. Es kann auch vorkommen, daß eine neue Kunstrichtung, ein neuer Stil als etwas vollkommen Volksfremdes irgendwie aufgenommen wird.

Man ersieht daraus, daß man einen Kunststil, wie das vielfach geschieht, niemals oder wenigstens in der Regel nicht restlos aus dem vorhergegangenen ableiten kann. Man darf die Kunstformen eben nie isoliert und ohne Rücksicht auf die ganze Kultur betrachten. Wenn wir etwa die Ausführungen über afrikanische Kunst oder ozeanischen Stil, über amerikanische Bildnerei hören, so klingen derartige gewöhnlich sehr summarische Zusammenfassungen, die durch willkürliche Beispiele und nebeneinandergestellte Interpretationen gestützt werden, auf den ersten Blick namentlich für den Laien sehr bestechend. Welche Unterschiede enthüllen sich aber für den Sachkenner! Welche Unterschiede liegen etwa zwischen der Kultur und Kunst der mexikanischen und der Mayavölker Amerikas auf der einen Seite und der der brasilianischen Waldstämme oder der Eskimos von Kanada auf der andern Seite, zwischen der Kunst der Haussastämme und der Kunst der Kongoneger! Kann man da von amerikanischer Kunst oder von afrikanischer Kunst als einem einheitlichen Gebilde reden? Nein! Ganz gewiß nicht! Und noch weniger kann man dies etwa zur Grundlage einer Interpretation für die Volksseele machen. Die Volksseele dieser verschiedenen Stämme weist abgrundtiefe Unterschiede auf, ebenso wie die Lebensführung der einzelnen Völker.

Was soll man dagegen zu den merkwürdigen Aehnlichkeiten sagen, die sich etwa zwischen gewissen Holzmasken und Kopfbänken Neu-Guineas und Westafrikas finden, und anderen weitreichenden Uebereinstimmungen? Die Dinge liegen da außerordentlich kompliziert. Aber auch mit der Methode der Kul-

turkreislehre die sieben oder acht Merkmale herausgreift und nun auf Grund dieser sieben oder acht Merkmale fünf oder sechs Kulturkreise aufstellt, kommt man nicht weiter. Das reicht nicht aus, um der ungeheuren historischen Mannigfaltigkeit der Gebilde und der Einzigartigkeit des Gewordenen wirklich gerecht zu werden.

Dazu kommt, daß die Kunst nicht einmal gleich intensiv überall und in allen Gemeinden betrieben wird. Meine eignen Erfahrungen in Neu-Guinea und auf den Salomoinseeln bestätigen das. Ich lernte z. B. ein Dorf kennen, das ich als Künstlerdorf bezeichnen könnte. Gesang und Malerei waren die Dinge, denen sich die Leute vollauf widmeten. Daneben finden Sie aber ein anderes Dorf, in dem die Zauberei daheim ist, wo alle die großen Zauberer leben. Dann kommt ein drittes Dorf, in dem die Krieger wohnen, das immer Kämpfe führt und sich nicht um irgendwelche Kunst, auch weniger um Zauberei kümmert. Wir sehen also, wie in diesen kleinen Gemeinden, in dieser kleinen Kultursphäre die verschiedensten Formen nebeneinander leben und sich auf Grund von familial gepflegten Begabungen, auf Grund von Tradition ausgebildet haben. Schon die Kulturhorizonte primitiver Sammler- und Jägerstämme, der Jäger-Gartenbauerinnen, der Hirten usw. bestimmen nicht nur den Rahmen der Kunstmöglichkeiten, sondern wirken sich auch in gewissen allgemeinen Richtlinien des Kunststiles aus. Wir haben gesehen, daß die Art des Zauber- und des Totenkults auf das innigste mit der übrigen Lebensführung zusammenhängt. Der Jäger und Fänger mit seinen Wurzeln und Früchte sammelnden Frauen nimmt seine Zaubereien für ganz andere Zwecke vor als etwa der auf andere Weise nomadisierende Hirt. Denn man muß auch zwischen Nomadenstämmen sehr unterscheiden. Der nomadisierende Hirt nomadisiert ganz anders, d. h. wählt seinen Ort unter völlig anderen Gesichtspunkten als der nomadisierende Jäger und Sammler. Infolgedessen widmet er auch seine künstlerische Betätigung ganz anderen Zwecken.

Gewöhnlich übersehen auch die genannten Einteilungen die daneben einhergehende Ausgestaltung des Handwerks, das ja für die künstlerische Entfaltung von außerordentlicher Bedeutung ist; denn die primitive Kunst spielt sich eigentlich nur innerhalb des Handwerks ab. Durch seine Entfaltung ändert sich die ganze Stellungnahme den Kausalzusammenhängen gegenüber. Dazu kommt noch, daß die geschichteten Völker, wie ich schon andeu-

tete, ganz andere Möglichkeiten für die künstlerische Entwicklung aufweisen.

Nun mag man einwenden, das sei lauter ethnographischer Kleinkram, und der Künstler brauche das alles nicht; er sei unbedingt und sein hoher Flug der Intuition losgelöst von Zeit und Raum, er strebe in das Ewige und Absolute. Solcher Worte Klang wird man vom soziologischen und psychologischen Standpunkt aus nicht gelten lassen können. Auch der Künstler ist nicht losgelöst von seiner Gesellschaft, von seiner Zeit und deren Denkweise, sei es, daß er mit seiner Kultur schwimmt oder sich gegen sie stemmt. Auch in seiner Ablehnung — und da oft noch viel mehr — bleibt er volks- und zeitverknüpft wie wir alle.

So ist es auch beim primitiven Künstler und seinem Werk. Nichts wirkt darum verwirrender, als wenn ein Kunstsachverständiger unserer Kultur unter Anlegung unserer Maßstäbe an solche Kunstwerke herantritt. Wir leiden an einer ganz ähnlichen Romantik, wie sie vor hundert Jahren herrschte, als die Kunst der Griechen und Römer gepflegt wurde. Sehen wir uns doch einmal den primitiven Künstler eines mittleren oder höheren Kulturvolkes an! Halb ist er Handwerker, halb Zauberer; denn im Grunde haftet allem Schaffen, auch dem handwerklichen, etwas Zauberesches an, etwas Furchtbares, Uebermenschliches. Einen göttlichen Funken sieht man darin glühen. So wird jedes Werk mit heiliger Inbrunst begonnen und durchgeführt mit sorgsamer Rede und vorsichtigem Beachten aller möglichen Vorzeichen und vermuteter übermenschlicher Weisungen. Im Grunde ist alles Schaffen Kunst und jeder Handwerker ein Künstler, in diesem Sinne aber auch ein Zauberer. Blicken wir in unser Mittelalter und auch auf die ihm folgenden Jahrhunderte, so finden wir da noch eine ganz ähnliche Einstellung. Dementsprechend auch die Haltung gegenüber der Bezahlung! Sie ist wohl eine gute Sache; aber der Stolz des Schaffenden gebietet Würde, der durch Zeremonien beim Empfang irgendwelcher Entlohnung Nachdruck verliehen wird.

Ich habe versucht, nicht von einer begrifflichen Seite, sondern von der Erfahrung her — und auch aus meinem Stück persönlicher Erfahrung heraus — etwas zu den Anfängen der Kunst vor diesem Kreise von Soziologen zu sagen. Die Anfänge der Kunst im historischen Sinn, wie wir sie in den vorgeschichtlichen Resten zutage fördern, lassen sich soziologisch nur erfassen,

wenn wir sie in bestimmte Faktoren auflösen, wenn wir zu den heute lebenden Naturvölkern gehen und ihr Kunstschaffen innerhalb ihrer konkreten Lebensgestaltung untersuchen. Nur auf diesem Wege können vorsichtige Schlußfolgerungen auf die tatsächlichen sogenannten Anfänge menschlicher Kunstbetätigung gezogen werden.

Die Bedeutung solcher ethno-soziologischen Untersuchungen liegt aber wohl vor allem darin, daß sie geeignet sind, das zeitliche Moment in den sozialen Vorgängen zu unterstreichen und die Perspektiven durch die Hinwendung des Blicks auf die Formveränderungen sozialer Gestaltung innerhalb des gesamten uns zugänglichen Menschentums außerordentlich zu erweitern und zu vertiefen.

Prof. Dr. von W i e s e:

Nur einiges zur Disposition über unsere Zeit. Herr Kollege Thurnwald wird jetzt nach der Pause die Bilder zeigen, die zum Vortrage gehören. Darnach wird Herr Prof. Dr. Wehrli die große Freundlichkeit haben, uns in seine Sammlung für Völkerkunde zu führen, hier im Hause. Sie ist zwar augenblicklich in Umstellung; aber wir werden uns seiner Führung nachher anvertrauen dürfen. Hernach würden wir die Diskussion beginnen. Das ist die zeitliche Ordnung.

Dann darf ich geschäftsordnungsmäßig daran erinnern, daß heute nachmittag um 5 Uhr die ordentliche Mitgliederversammlung stattfindet, und ich bitte die ordentlichen Mitglieder doch daran teilzunehmen.

Es obliegt mir noch eine angenehme Pflicht. Wir haben die große Freude und Ehre, heute unser korrespondierendes Mitglied, Herrn Prof. Dr. Cosentini, zu begrüßen, der uns seinerzeit in Heidelberg willkommen geheißen hat. Ich darf ihm Dank sagen, daß er uns heute durch seine Anwesenheit erfreut.

Prof. Dr. W e h r l i:

Meine Damen und Herren!

Ich will Ihnen nur zwei Sätze sagen: Erstens, daß ich mich sehr freue, Ihnen unsere kleine Sammlung — es ist kein Museum

— zeigen zu können, die zurzeit leider in Umstellung begriffen ist, und zweitens, daß Herr Kollege Lips von Köln und, ich bin ganz sicher, auch Herr Prof. Dr. Thurnwald und ich Sie gerne im Zusammenhang mit dem außerordentlich Wertvollen, was wir heute gehört haben, auf die Stücke, die in unserer Sammlung sind, aufmerksam machen werden.

(Es folgt die Führung durch die ethnographische Sammlung.)

---