291.1601
XLV 600

Ideoplastische Kunst

Ein Vortrag

von

Max Verworn
Bonn

Mit 71 Abbildungen im Text



Jena
Verlag von Gustav Fischer
1914

AL RI
0



Duke - 25639676
0000103390

XLV 600

Ideoplastische Kunst

Ein Vortrag

von

Max Verworn
Bonn

Mit 71 Abbildungen im Text

Jena
Verlag von Gustav Fischer
1914

Alle Rechte vorbehalten

Fürstlich priv. Hofbuchdruckerei (F. Mitzlaff) Rudolstadt

Vorwort.

Der folgende Vortrag wurde am 14. April 1914 zu Bielefeld auf der 15. Hauptversammlung des »Landesvereins akademisch gebildeter Zeichenlehrer Preußens« als Festvortrag gehalten. Sein Inhalt schließt sich eng an meine beiden Vorträge: »Zur Psychologie der primitiven Kunst« und »Die Anfänge der Kunst« an und bildet mit diesen zusammen eine Einheit. Während der Vortrag »Zur Psychologie der primitiven Kunst« sich mit der Frage beschäftigt, welche allgemeinen Bedingungen die Entwicklung der ursprünglich durchaus realistischen Kunst der älteren Steinzeit in den späteren prähistorischen Perioden zu einer von der Naturwahrheit mehr oder weniger abgekehrten Kunstrichtung bestimmt haben, behandelt der Vortrag über »Die Anfänge der Kunst« speziell die erste psychologische Genese der ornamentalen und figuralen Kunst der ältesten Zeit, der vorliegende Vortrag dagegen die spezielle Psychologie der von der Naturwahrheit abgewandten Kunst der späteren prähistorischen Perioden, ferner der heutigen primitiven Stämme, der historischen Zeiten, der modernen Expressionisten und Futuristen, und endlich des Kindes.

Um den Inhalt des Vortrages im einzelnen anschaulich zu machen, habe ich dem Text eine große Menge von Abbildungen beigefügt, die zum Teil nach Gegenständen meiner eigenen Sammlungen angefertigt, zum Teil anderen Werken prähistorischen und ethnologischen Inhalts entnommen sind. Ich hoffe, daß die Abbildungen zugleich eine allzu ausführliche Beschreibung der Gegenstände im Text in willkommener Weise ersparen werden. Zugleich habe ich den Text durch eine Reihe von Anmerkungen und Literaturnachweisen erweitert.

Bonn, physiologisches Institut der Universität,
im Mai 1914.

Max Verworn.

Hochansehnlich

Man spricht heute
land, und das Interess
Problemen der Kunstth
worden. Neue Richtun
tigen Kontroversen g
schaft für das Neue u
das Alte. Was dem e
ändern als absurd und
ist eine Entwicklung in
nach langer Stagnation
werden nach und nach
die Malerei, die Plastik
Musik, die Dichtkunst,
anders zu machen als
Versuche nach hierhin

Man mag über di
wie man will, ein G
uns veranlaßt, die ha
eigentlich Kunst ist, w
Begriff der Kunst, de
das alleinseligmachen
geruht hat, beginnt
ändern. Die Renaiss
des Altertums einem
aufgepfropft, einem V
denkt als Griechen
dazu in seiner eigen
längst zu einer gew
herrschten die Form
jedem Gebäude, an
jedem Buffet. Das i

Max Verworn, Ideoplas

Hochansehnliche Festversammlung!

Man spricht heute wieder viel von Kunst in Deutschland, und das Interesse für die Beschäftigung mit den Problemen der Kunstforschung ist ungemein lebhaft geworden. Neue Richtungen in der Malerei haben zu heftigen Kontroversen geführt. Man kämpft mit Leidenschaft für das Neue und man verteidigt mit Erbitterung das Alte. Was dem einen als Ideal erscheint, gilt dem andern als absurd und krankhaft. Überall gärt es. Es ist eine Entwicklung im Gange seit den letzten Jahrzehnten nach langer Stagnation. Alle Zweige des Kunstschaffens werden nach und nach von dem starken Strome ergriffen: die Malerei, die Plastik, die Graphik, die Ornamentik, die Musik, die Dichtkunst. Überall regt sich der Wunsch, es anders zu machen als bisher. Überall sieht man tastende Versuche nach hierhin und dorthin.

Man mag über diese Versuche im einzelnen urteilen wie man will, ein Gutes haben sie gehabt: Sie haben uns veranlaßt, die bisherige Vorstellung von dem, was eigentlich Kunst ist, einmal gründlich zu revidieren. Der Begriff der Kunst, der so lange auf dem weichen Polster des alleinseligmachenden antiken Schönheitsideals ausgeruht hat, beginnt bereits sein Antlitz wesentlich zu ändern. Die Renaissance hatte die klassischen Formen des Altertums einem durch und durch unklassischen Volke aufgepfropft, einem Volke, das total anders empfindet und denkt als Griechen und Römer, einem Volke, das noch dazu in seiner eigenen, selbständigen Kunstentwicklung längst zu einer gewissen Blüte gelangt war. Dennoch herrschten die Formen der Antike bis vor kurzem an jedem Gebäude, an jeder Tapete, an jeder Lampe, an jedem Buffet. Das ist heute ein wenig anders geworden.

Man hat sich daran gewöhnt, selbst in der Übertragung prähistorischer und außereuropäischer Formenmotive auf das moderne Kunstgewerbe nichts Auffallendes mehr zu sehen, und schon spricht man von Kunst, wo es früher als Blasphemie gegolten hätte, diesen Ausdruck zu gebrauchen.

Ich möchte hier nicht in eine Erörterung darüber eintreten, wie weit oder wie eng man die Grenzen des Kunstbegriffs zu ziehen habe. Nur eine fundamentale Tatsache zur Charakteristik des Kunstbegriffs, auf die man sich erst jetzt wieder mehr und mehr zu besinnen beginnt, sei besonders betont, das ist die Tatsache, daß alle Kunst ein Ausdrucksmittel ist für geistige Vorgänge. So wie das Mienenspiel und die Bewegungen, so wie die Sprache und die Schrift, so ist daher auch die Kunstproduktion eine unschätzbare Quelle für die Beurteilung geistigen Lebens. Von diesem Gesichtspunkte aus gewinnt das Studium der Kunst aller Zeiten und Völker eine hohe psychologische Bedeutung, und selbst die Beschäftigung mit den bizarrsten unter den modernen Kunstäußerungen erhält ein ernsthaftes wissenschaftliches Angesicht. Die Kunstforschung wird dadurch aus einer bloßen Unterhaltung und Ergötzung zu einem der wichtigsten Mittel für die Ergründung des menschlichen Geisteslebens, ja sie wird geradezu unentbehrlich überall da, wo einfachere und feinere Indikatoren, wie die Sprache und Schrift, uns nicht zu Gebote stehen, also vor allem für die Völker der prähistorischen Zeiten.

Ich möchte versuchen, an einer speziellen Richtung der bildenden Kunst, die in der prähistorischen Zeit sowohl wie in der geschichtlichen und in der Gegenwart, bei den Naturvölkern sowohl wie bei den Kulturnationen, im jugendlichen Lebensalter ebenso wie beim Erwachsenen eine ungeheuere Verbreitung hat, zu zeigen, wie scharf die Kunstproduktion die verborgensten Winkel des Empfindens und Denkens und Fühlens erleuchtet.

* * *

Seitdem in neuerer Zeit das Interesse für die Kunst der diluvialen Mammut- und Renntierjäger Südfrankreichs und Spaniens einen gewaltigen Aufschwung genommen hat, ist man immer wieder von neuem überrascht gewesen von der Naturwahrheit, mit der diese Menschen der älteren Steinzeit ihre Jagdtiere an den Wänden der Höhlen oder auf kleinen Steinen und Knochen, sei es in Umrißzeichnungen, sei es in farbigen Bildern, wiederzugeben verstanden[1]). Man war und ist um so mehr erstaunt, als die späteren Kulturen schon seit dem letzten Abschnitt des Paläolithikums, dann aber besonders in der jüngeren Steinzeit, Bronzezeit und Eisenzeit[2]) diese Kunstrichtung völlig verlassen und wie die heutigen Neger, Indianer, Südseeinsulaner und andere primitive Völker zu einer durchaus von der Natur abgekehrten Richtung der gegenständlichen Kunst übergehen. Die ursprünglich realistische Kunst des Paläolithikums wird in den späteren Perioden abgelöst durch eine phantastische, bizarre, fratzenhafte, verschnörkelte Wiedergabe des Figuralen, und die charakteristischen Züge dieser neuen Kunstrichtung lassen sich verfolgen bis in die mittelalterliche Kunst des Abendlandes, in einzelnen Ausläufern sogar noch bis jetzt. Und doch hat die Kulturentwicklung in dieser langen Zeit eine gewaltige Höhe erreicht. Hierin findet man den Punkt, der diese Tatsache so paradox erscheinen läßt. Die Kulturentwicklung ist gewaltig vorgeschritten, und dennoch erscheint die Kunst degeneriert!

Man hat sich in wunderliche Hypothesen verstrickt, um diesen Widerspruch zu lösen, aber man ist dabei nie den psychologischen Momenten gerecht geworden. Man hat verschlungene Spekulationen angestellt, statt die Vorurteile zu prüfen, von denen man ausging. Ja, man ist schließlich nicht davor zurückgeschreckt, den Tatsachen Gewalt anzutun. Indem man stillschweigend annahm, daß die Naturwahrheit der figuralen Darstellung ein Gradmesser für die Entwicklungshöhe der Kunst sei, hat man die nachpaläolithische Kunst für einen Rückschritt gehalten

gegenüber der paläolithischen. Indem man sich auf das »biogenetische Grundgesetz« Ernst Haeckels berief, hat man rücksichtslos einen Parallelismus konstruieren wollen zwischen der Kunstentwicklung in der Geschichte der Menschheit und der Kunstentwicklung im Leben des Kindes[3]). Indem man in der Entwicklung des modernen Kindes von den ersten, unbeholfenen Anfängen der Zeichnung an bis zu den sicheren Leistungen des späteren Lebens eine fortschreitende Kunstentwicklung erblickte, hat man kein Bedenken mehr gefunden, die unbequeme Tatsache, daß die Anfänge der prähistorischen Kunst völlig naturwahr sind, so lange zu drehen und zu wenden, bis man zu der allen Tatsachen widersprechenden Hypothese gelangte, diesen Anfängen der paläolithischen Kunst seien noch unvollkommenere Anfänge vorangegangen[4]). Daran, daß es in dem einen Falle die Leistungen eines Kindes mit noch unbeholfener Auffassung und Innervation, im anderen die Leistungen eines erwachsenen Menschen mit sicherster, ja gewandtester Benutzung seiner Sinne und Muskeln sind, die man hier miteinander vergleicht, daran hat man offenbar nicht gedacht[5]). Es ist eine wahre Fundgrube von falschen Voraussetzungen und schiefen Konsequenzen, die sich hier vor einem kritischen Auge eröffnet.

Versuchen wir, ein psychologisches Verständnis der objektiv wirklich festgestellten Tatsachen zu gewinnen, so handelt es sich zunächst um die Kernfrage: Welche Momente sind es, die eine Kunstrichtung zur Abkehr von der Naturwahrheit veranlassen können?

Gelingt es, diese Frage zu beantworten, dann ergibt sich damit nicht nur die Antwort auf die Frage, wie die nachpaläolithische Kunst die Naturwahrheit eingebüßt hat, sondern aus dem Fehlen dieser Momente in der paläolithischen Zeit auch zugleich eine Begründung für den verblüffenden Realismus in den Anfängen der Kunst.

* * *

Analysiert man eine Reihe von charakteristischen Beispielen für die Kunstproduktion der nachpaläolithischen Zeit oder der heute lebenden Naturvölker oder des Mittelalters oder des Kindes oder schließlich der modernen, von der Naturwahrheit abgewandten Kunstrichtungen, so findet man sehr bald, daß allen diesen Leistungen ein gemeinschaftliches psychologisches Moment zugrunde liegt. Diese Kunst stellt gar nicht wirklich beobachtete Gegenstände dar, sondern Vorstellungsgebilde, die dem Assoziationsleben mit allen seinen tausend verschlungenen Wegen entsprungen sind und die sich bald weniger, bald mehr von der Ähnlichkeit mit realen Objekten entfernen, bis zu völlig neuen Phantasieschöpfungen hin.

Da diese Kunst gar nicht die Beobachtung wirklicher Naturobjekte, sondern vielmehr abgeleitete Inhaltsbestandteile des Vorstellungslebens zum Ausdruck bringt, so kann man sie am besten kurz als »ideoplastische Kunst« bezeichnen im Gegensatz zu der »physioplastischen Kunst« des Paläolithikums.

Welche Inhaltsbestandteile des Vorstellungslebens sind es nun, die in der ideoplastischen Kunst die Darstellung, sei es unbewußt, sei es in vollkommen klarer Absicht im einzelnen Falle beherrschen?

Ein Überblick über die reiche Fülle ideoplastischer Darstellungen der mannigfachsten Herkunft läßt uns hier mehrfache Faktoren erkennen, welche die Kunstproduktion von der Naturwahrheit abführen.

Das älteste und bereits im Paläolithikum wirksame Moment ist die Vermischung der figuralen und ornamentalen Kunst. Die rein ornamentale Kunst hat ihre Wurzeln schon im älteren Paläolithikum, wo noch nichts von figuraler Kunst nachweisbar ist[6]). Sie ist offenbar die ältere der beiden Schwestern. Es konnte nicht ausbleiben, daß beide Kunstrichtungen bald in nähere Beziehungen zueinander traten.

So finden wir denn schon im Ausgang der Renntierperiode, im Magdalénien, daß man figurale Darstellungen zu ornamentalen Zwecken verwendet. Ganze Tiere und dann auch Tierteile, wie Köpfe (Fig. 1), werden in Reihen als Ornamente auf Knochengeräten angeordnet, und sehr bald beginnt man auch bereits, Tierköpfe schematisch für ornamentale Zwecke umzugestalten,



Fig. 1.
Bruchstück des Handgriffs eines Knocheninstruments mit reihenförmig angeordneten Tierköpfen auf beiden Seiten. Magdalénien von Laugerie basse (Dordogne). Nach Girod et Massénat.

wie besonders der Abbé Breuil in seinen Studien gezeigt hat (Fig. 2). Dasselbe gilt von Pflanzenmotiven, besonders von Ranken, die zu Spiralornamenten umgeformt werden (Fig. 3). Es ist nicht zutreffend, wenn man in den Kreisen der klassischen Archäologen vielfach auch heute noch annimmt, daß das Spiralmotiv dem Ausgang der jüngeren Steinzeit oder gar der mykenischen Kultur entstammt. Wir haben auf Knochenschnitzereien bereits im Paläolithikum typische Spiralornamente, die dem Pflanzenreiche entnommen sind.

Die ornamentalen Umformungen figuraler Motive erreichen aber erst ihren Höhepunkt in den nachpaläolithischen Perioden und führen schnell bis zur vollkommenen Unkenntlichkeit ihres Ursprungs [Fig. 4 und 5][7]. Bei dieser allmählichen Umformung ist aber nicht bloß der Wunsch, die ornamental wirksamen Elemente des figuralen Gegenstandes hervorzuheben, beteiligt, sondern auch noch ein anderes Moment: das wiederholte Kopieren. Besonders wenn das Bild, welches kopiert wird, dem Kopisten schon



Fig. 2.

Fortschreitende ornamentale Umformung von Renntier- und Ziegenköpfen en face auf Knochengeräten der Magdalénienstufe.

a und *e* von Laugerie basse, *b* von La Madeleine, *c* und *d* von Raymonden (Dordogne). Nach Abbé Breuil.

nicht mehr ganz in seiner ursprünglichen Bedeutung verständlich ist, tritt sehr rasch durch fortgesetztes Kopieren eine völlige Entstellung desselben ein. An diesem Punkte aber ist nun sehr häufig eine neue Erscheinung zu beobachten. Der Kopist beginnt, in das ihm unverständliche Bild andere, ihm bekannte und geläufige Elemente hineinzulegen, so daß schließlich ein ganz anderer Gegenstand resultiert. Wie schnell solche Umformungen durch fortgesetztes Kopieren entstehen, haben mir Experimente an Schulkindern gezeigt. Als Beispiel möchte ich hier nur einen Fall aus der großen Anzahl von Versuchen



Fig. 3.

Verschiedene Stadien der Stilisierung von Pflanzenmotiven auf diluvialen Knochen und Elfenbeinschnitzereien aus der Grotte des Espélugues bei Arudy (Lourdes). Nach Piette.

a Pflanzenstengel mit Blättern ohne Stilisierung. — *b* Der Pflanzenstengel ist aufgelöst in einzelne zusammenhängende Teile. — *c* Stilisierte Ranken am Stengel. — *d* Desgleichen. Bildung von Spiralen und Kreisen. — *e* Weitgehende Stilisierung des Pflanzenmotivs. Der Stengel ist verschwunden, Spiralen und andere ornamentale Elemente sind allein übrig geblieben. Sämtlich in der Sammlung Piette. Nat. Gr.



Fig. 3.
r Stilisierung von Pflanzenmotiven au
beinschnitzereien aus der Grotte des Es
dy (Lourdes). Nach Piette.
rn ohne Stilisierung. — b Der Pflanzenst
menhängende Teile. — c Stilisierte Bild
Bildung von Spiralen und Kreisen. —
anzenmotivs. Der Stengel ist verschwund
le Elemente sind allein übrig geblieben. S
Sammlung Piette. Nat. Gr.



Fig. 4.
Ornamentale Umformung der Pferde-Figur auf La Tène-Gefäßen Spaniens. 1 stellt den Ausgangspunkt für die Umbildung zu einem typisch keltischen Bogenschnörkel vor, wie sie Serie 2′ bis 8 in verschieden Stufen zeigt. In 9 sind um eine Mittellinie dreimal zwei Pferdemotive zu einem doppelten Schnörkelornament vereinigt. Die Serie 2″ bis 6″ zeigt eine andere Umformung der Pferdefigur. Nach Abbé Breuil.



Fig. 5.

Ornamentale Umformung der Alligatorfigur auf Tongefäßen der prähistorischen Chiriqui-Indianer aus Panama. *A* und *B* bemalte Tongefäße mit Alligatorverzierungen, *C*, *D*, *E* Umformung der einfachen Alligatorfigur, *F*, *G*, *H* Umformung des doppelköpfigen Alligators. Nach Mac Curdy.



Fig. 5.
ung der Alligatorfigur auf Tongefäßen
ndianer aus Panama. *A* und *B* benach
C, *D*, *E* Umformung der einfachen Alli
es doppelköpfigen Alligators. Nach

herausgreifen (Fig. 6). Die Vorlage bildete eine genaue Kopie des Bildes eines Mammuts aus der Höhle von Combarelles. Die Kopien wurden angefertigt von 9- bis 12-jährigen Kindern in verschiedenen Dörfern. Die erste Kopie diente als Vorlage für die zweite, die zweite als Vorlage für die dritte usf., so daß jedesmal ein anderes Kind kopieren mußte. Das Resultat war das beifolgende (Fig. 6). Aus dem Bilde eines Mammuts, das sehr bald entstellt und unverständlich wurde, war schließlich ein hausähnliches Gebilde geworden. Analoge Beobachtungen lassen sich zahlreich im Gebilde der primitiven Kunst machen. Die umstehende Fig. 7 zeigt ein Beispiel aus dem Mittelalter. Hier ist durch Kopieren des Profilkopfes schließlich ein burgähnliches Bild geworden.

Aber die Vermischung ornamentaler und figuraler Kunst bleibt nicht auf die ornamentale Verwendung figuraler Motive beschränkt. Man trägt auch umgekehrt ornamentale Motive in die figurale Darstellung hinein. Auch das beginnt schon im Paläolithikum, indem man die an sich durchaus physioplastischen Tierbilder mit Punkten oder Strichen ornamentiert (Fig. 8).

Einen enormen Umfang aber nimmt diese Einführung von Ornamentmotiven in die figurale Kunst an in den späteren Kulturen. Hier liegt z. B. der Ursprung des geometrischen Stils der späten Bronze- und älteren Eisenzeit. Man ist so für die geometrische Linienführung in der Form von Dreiecken eingenommen, daß man die Menschen und Tierdarstellungen in einfache geometrische Formen zwängt (Fig. 9 u. 10). Wir können hier in Analogie zum modernen Kubismus direkt von einem Triangulismus sprechen. Sie sehen, der moderne Kubismus, der ebenfalls aus Begeisterung für gebrochene Linien und Winkel, sogar alle in der Natur runden Formen in seinem geometrischen Formideal wiederzugeben strebt (Fig. 11), ist durchaus keine moderne Kunstrichtung. Der geometrische Ornamentstil, wie er im heutigen Kubismus auftritt, ist aber auch bei außer-

europäischen Völkern schon in prähistorischer Zeit zu hoher Ausbildung gelangt. Ein geradezu klassisches Beispiel dafür liefern die prähistorischen Indianer nament-



Fig. 6 a.
Umgestaltende Wirkung fortgesetzten Kopierens. *A* Originalvorlage. *B* Zehnte, *C* achtzehnte, *D* siebenundzwanzigste Kopie.

lich Südamerikas, die in ihren Treppen- und Mäanderornamenten ein typisches geometrisches Motiv zu einer wundervollen Blüte der Anwendung geführt haben (Fig. 12

ern schon in prähistorischer Z
gelangt. Ein geradezu klass
n die prähistorischen Indianer



Fig. 6 a.
fortgesetzten Kopierens. *A* Origin
ehnte, *D* siebenundzwanzigste Kopie.

e in ihren Treppen- und Mäan
sches geometrisches Motiv zu
er Anwendung geführt haben (Fig

und 13). Man kann hier von Mäandrismus und Skalismus reden, wenn man die Zahl der »Ismen« in der Kunst noch vermehren will[8]).

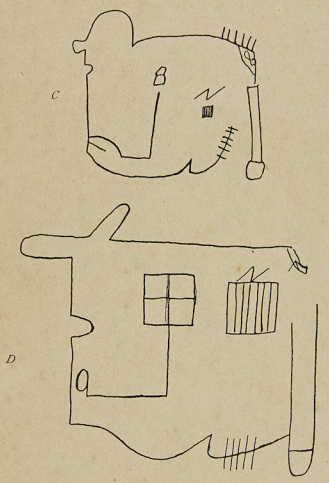


Fig. 6 b.

Ja, kubistische Neigungen sind sogar in der Kinderkunst gelegentlich zu beobachten, indem ein Kind an den geometrischen Formen ein solches Wohlgefallen gewinnt, daß es auch Tier- und Menschendarstellungen



Fig. 7.
Mittelalterliche Denare von Chartres und Vendôme aus dem XI. bis XIII. Jahrhundert. Umbildung des Profilkopfes zu dem Burgschema des „Type tournois". Nach Engel und Serrure. Nat. Größe.



Fig. 8.
Wandmalerei in Rot und Schwarz aus der Grotte von Marsoulas, Dép. Haute Garonne. Nach Cartailhac und Breuil.

in gradlinige kubistische oder triangulistische Umrißformen kleidet (Fig. 14).

Ein glänzendes Beispiel für die Verwendung eines andersartigen Ornamentmotivs bietet die keltische Kunst. Hier ist das Ornamentideal der Bogenschnörkel, wie er etwa im Umriß der Fischblase sich findet, wie er aber auch als Locke, als Ranke und in zahllosen anderen Variationen erscheint (Fig. 15). Dieses Ornament wird nicht nur überall als selbständiges Dekorationsmittel auf den verschiedensten Gegenständen, Gefäßen, Münzen, Spangen, Halsringen, Armreifen, Schildbeschlägen, Löffeln usw. zur Anwendung gebracht, sondern überwuchert auch die ganze figurale Kunst, so daß Menschen- und Tierfiguren ganz in ihm aufgehen. Am schönsten zeigen das die Darstellungen auf den keltischen Münzen, des Westens sowohl wie des Ostens, denn dieses Bogenschnörkelmotiv ist das charakteristische ornamentale Leitmotiv der gesamten keltischen Kunst[9]).

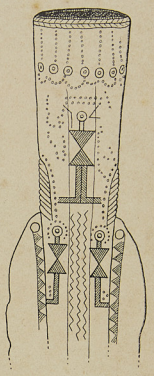


Fig. 9.
Unterer Teil einer Bronzelanzenspitze mit menschlichen Figuren im triangulistischen Stil. Ältere Eisenzeit. Unteritalien.
Nach Hoernes. $^3/_4$ nat. Gr.

Die keltischen Münzen sind zum überwiegenden Teile Nachahmungen der griechischen Goldstatere Philipps II. von Mazedonien im Westen und seiner Tetradrachmen im Osten, die auf der einen Seite einen Profilkopf, auf der anderen einen Wagenlenker, bzw. den siegreich von den olympischen Spielen heimkehrenden König zu Pferde darstellen. Was der keltische

Künstler durch Hineintragen seines spezifischen Formideals in diese Darstellung aus dem klassischen Vorbilde gemacht hat, mögen die beifolgenden Proben von menschlichen Köpfen und Pferden demonstrieren (Fig. 16 u. 17).



Fig. 10.

Triangulistische Menschen- und Pferdefiguren von Urnen der älteren Eisenzeit Ungarns. Ödenburg. *A* Frau mit Spindel. *B* Frau. *C* Reiter. *D* Pferd. Nach Hoernes.

Dem Triangulismus, Kubismus und Mäandrismus gesellt sich hier ein vollendeter Volutismus hinzu, dessen ästhetisches Ideal auch in die irische Kunst eindringt (Fig. 18), zur Entwicklung der nordischen Tierornamentik

beiträgt und schließlich noch der gotischen Kunst mit dem Fischblasenmotiv (Fig. 19) ein wirkungsvolles und charakteristisches Element zuführt.

Solche Fälle der Überwucherung der figuralen Kunst durch ganz spezielle Ornamentmotive ließen sich noch

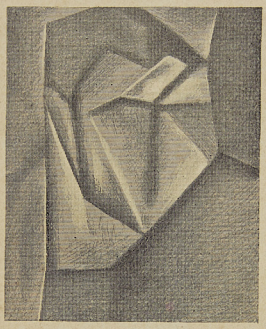


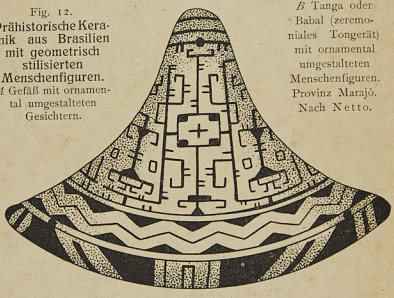
Fig. 11.
Modernes kubistisches Porträt von W. Burljuk. Nach Kandinsky und Franz Marc.

zahlreiche namhaft machen. Ihnen allen ist das Eine gemeinsam, daß sie die figurale Kunst in ideoplastischem Sinne beeinflussen. Diejenige Idee, die hierbei die Darstellung beherrscht, ist eben die des ästhetischen Formideals. Es entsteht eine ornamentale Ideoplastik.

Ein zweites wichtiges Moment, das zur Entwicklung einer ideoplastischen Darstellung Anlaß gibt, liegt in der Hervorhebung wichtig und der Unterdrückung



A



B

Fig. 12. **Prähistorische Keramik aus Brasilien mit geometrisch stilisierten Menschenfiguren.** *A* Gefäß mit ornamental umgestalteten Gesichtern. *B* Tanga oder Babal (zeremoniales Tongerät) mit ornamental umgestalteten Menschenfiguren. Provinz Marajò. Nach Netto.

nebensächlich erscheinender Elemente. So entsteht eine schematisierende Ideoplastik. Dabei wird das, was dem Künstler als wesentlich, und das, was ihm als gleichgültig erscheint, vollständig von seinem

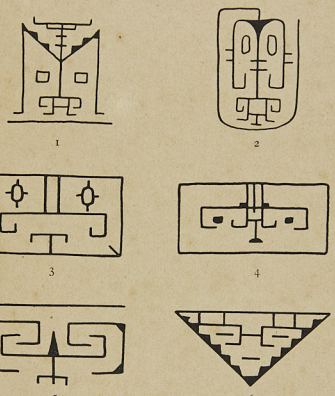


Fig. 13.
Menschliche Figuren und Gesichter in mäandrischer Stilisierung. Von brasilianischer Keramik der prähistorischen Indianer von Marajó. 1 und 2 ganze Menschengestalten, 3 bis 6 menschliche Gesichter. Nach Netto.

eigenen individuellen Vorstellungsleben bestimmt. Jedes Schema ist an sich schon naturunwahr. Wird aber das für besonders wichtig Gehaltene auch besonders stark übertrieben und das als unwesentlich Erscheinende bis zum vollständigen Fortfall vernachlässigt, dann verliert das

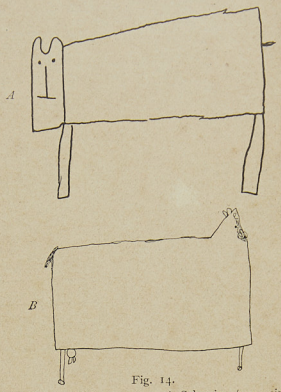


Fig. 14.
Kubistische Kinderzeichnungen. *A* Schwein (von einem 7jährigen Dorfjungen). *B* Ziege (von einem 9jährigen Dorfmädchen).

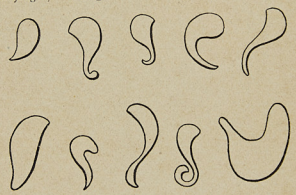


Fig. 15.
Variationen des allgemein keltischen Bogenschnörkelmotivs von keltischen Münzen des III. bis I. Jahrhunderts aus dem westlichen und östlichen Gebiete des keltischen Kulturkreises.



Fig. 16. **Ornamentale Umbildung griechischer Köpfe durch die Kelten.** 1 und 2 griechische Vorbilder (1 Zeuskopf auf einer Tetradrachme Philipps II. von Mazedonien, 2 Apollokopf auf einem Goldstater Philipps II.). 3 und 4 keltische Nachbildungen von 1 aus Ungarn, 5 und 6 keltische Nachbildungen von 2 aus Frankreich. Bei Nr. 6 ist der Kopf bereits ganz in Bogenschnörkel aufgelöst und fast unkenntlich geworden. Nach Originalen aus der Sammlung des Verfassers. Doppelte nat. Größe.

Fig. 14.

...rzeichnungen. *A* Schwein (von einem ...
B Ziege (von einem 9jährigen Dorfstier

Fig. 15.

...lgemein keltischen Bogenschnörkel...
...des III. bis I. Jahrhunderts aus den ...
...m Gebiete des keltischen Kulturkreises



1



2



3



4



5



6

Fig. 17. **Ornamentale Umbildung griechischer Reiter- u. Pferdedarstellungen durch die Kelten.** 1 und 2 griechische Vorbilder (1 Revers von Fig. 16, 1; 2 Revers von Fig. 16, 2). 3 bis 5 keltische Nachbildungen von 1 aus Ungarn. 6 keltische Nachbildung von 2 aus Nordfrankreich. Nach Originalen aus der Sammlung des Verfassers. Doppelte nat. Gr.

dargestellte Objekt seine wirklichen Proportionen, und es sind die Bedingungen für die Entstehung bizarrer, ja schließlich dem Uneingeweihten völlig unverständlicher Darstellungen gegeben. Solchen durchaus unproportionierten Figuren, die manchmal kaum noch kenntlich sind,



A *B*

Fig. 18.
Menschliche Darstellungen in keltischen Ornamentformen aus irischen Handschriften des frühen Mittelalters. *A* nach Lübke, *B* nach Sophus Müller.

begegnen wir schon von der jüngeren Steinzeit an. Hierher gehören z. B. die figural behandelten Menhirs Frankreichs (Fig. 20), die kleinen steinernen Idole der vormykenischen Zeit Griechenlands (Fig. 21), manche bronzezeitlichen Felsbilder Schwedens (Fig. 22) und der Seealpen (Fig. 23), die kleinen bronzenen Götterfiguren der älteren Eisenzeit Italiens (Fig. 24) und vieles andere. Aber auch

die heute lebenden Naturvölker liefern eine große Fülle von Material dafür. Wenn die Golden im östlichen Sibirien sich gegen Steifigkeit in den Gelenken des Armes

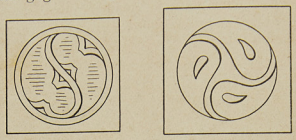
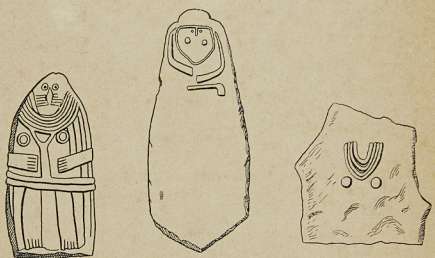


Fig. 19.
Oculi mit Fischblasenmotiven aus lothringischen Kirchen. Nach Abbé Walbock.



A *B* *C*

Fig. 20.
Figurale Steinskulpturen der neolithischen Zeit aus Frankreich. *A* von Saint Sernin (Aveyron), *B* von Collorgues (Gard), *C* von Dampmesnil bei Gisors. *A* und *B* nach Mortillet, *C* nach Hoernes.

schützen wollen, benutzen sie ein geschnitztes hölzernes Amulet, das eine menschliche Figur darstellt, die aber nur aus einem kleinen Kopf und einem großen, mit beweg-

lichen Gelenken versehenen Arm besteht (Fig. 25). Der Arm mit seinen beweglichen Gelenken ist die Hauptsache. Der Kopf ist nur nötig, um anzudeuten, daß es sich um einen menschlichen Körper handelt, alles andere ist unwesentlich und folglich ganz weggelassen. Es kommt nur auf die Idee der Gelenkbeweglichkeit an, die das ganze Bildwerk beherrscht. Um die Idee einer aus-

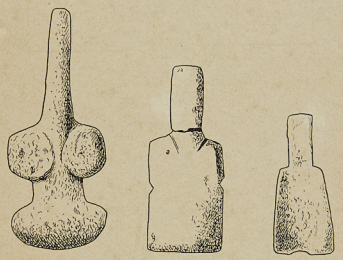


Fig. 21.
Neolithische Brettidole von den Kykladen. Kleine stilisierte Menschenfiguren von Marmor. (Aus *Εφημερις αρχαιολογικη* 1896.)

zehrenden Krankheit auszudrücken, stellt man eine hölzerne Figur her, die nur die Wirbelsäule und die Rippen deutlich hervortreten läßt, alles andere ist vernachlässigt und roh (Fig. 26). Um den Teufel der einseitigen Gesichtslähmung darzustellen, binden sich die Singhalesen bei ihren religiösen Tänzen eine bizarre Holzmaske vor, die in übertriebener Weise eine einseitige Kontraktur der Gesichtsmuskeln zum Ausdruck bringt (Fig. 27) usf. In der mittelalterlichen Kunst wird die Seele häufig als Brustbild-Medaillon dargestellt (Fig. 28).

Eine schematisierende Ideoplastik entsteht ferner sehr leicht, wenn die Darstellung dem Zweck der Mitteilung oder Beschreibung dienen soll, besonders wenn ganze Szenen oder Begebenheiten berichtet

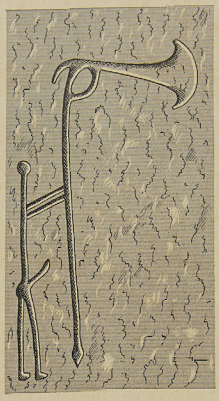


Fig. 22.

Bronzezeitliche Felsenskulptur aus Schonen. Die Bronzeaxt und das männliche Glied sind durch besondere Größe hervorgehoben. Alles andere ist vernachlässigt. Nach Montelius. Stark verkleinert.

werden. Eine solche deskriptive Benutzung der Kunst fehlt dem Paläolithikum noch vollständig[10]). Hier sind nie ganze Szenen oder Vorgänge, sondern immer nur einzelne Tiere oder auch Menschen, höchstens einmal Gruppen

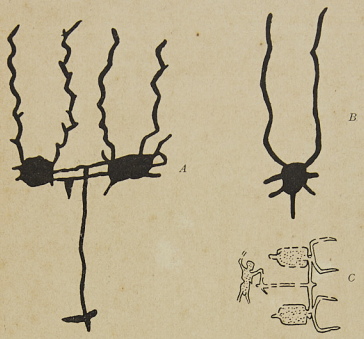


Fig. 23.
Bronzezeitliche Felsskulpturen aus den Seealpen. *A* Pflug mit zwei Ochsen bespannt, an denen die Hörner besonders stark betont sind. *B* Rind von oben gesehen mit riesigen Hörnern. *C* Pflüger mit zwei Rindern pflügend. *A* u. *B* nach Bicknell, *C* nach Stiegelmann. Stark verkleinert.

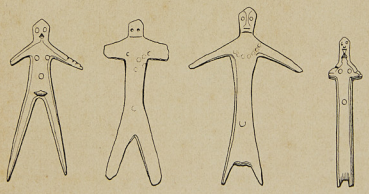


Fig. 24.
Bronzene Götterfiguren der älteren Eisenzeit Italiens. $^2/_3$ natürlicher Größe. Sammlung des Verfassers.

von Tieren, etwa zwei weidende Renntiere oder eine vom Bullen gefolgte Renntierkuh, oder eine herangaloppierende

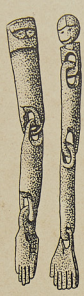


Fig. 25.
Amulettfigur der Golden gegen Gelenksteifigkeit.
Nach Bartels.

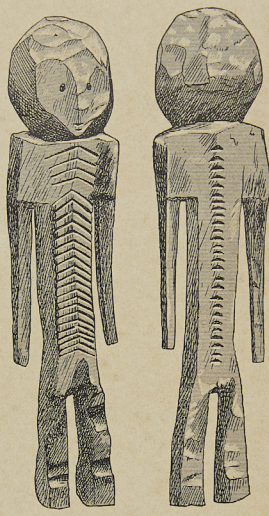


Fig. 26.
Amulettfigur der Golden gegen Auszehrung.
Nach Bartels.

Herde von wilden Pferden, wie sie der Jäger gelegentlich beobachtet hat, dargestellt. Die deskriptive Wiedergabe von Handlungen und Begebenheiten beginnt erst im



Fig. 27.
Maske des Teufels der einseitigen Fazialislähmung bei den Tänzen der Singhalesen. Nach Bartels.

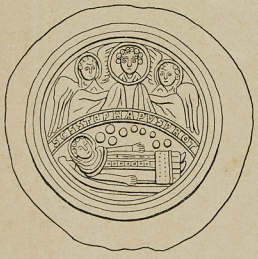


Fig. 28.
Brakteat mit der Darstellung der Himmelfahrt des heiligen Stephanus. Unter dem Bogen liegt der gesteinigte Heilige mit den Steinen. Über dem Bogen tragen zwei Engel auf ihren mit Tüchern bedeckten Händen die Seele des Heiligen in Form eines Medaillons in den Himmel. Brakteat des XII. Jahrh. von Halberstadt. Sammlung des Verfassers. Doppelte natürliche Größe.

Neolithikum, z. B. auf den Felsbildern Spaniens (Fig. 29), und erreicht in der Bronzezeit Schwedens auf Felsflächen eine reiche Entwicklung (Fig. 30). Dabei werden die



Fig. 29.
Neolithisches Jagdszenengemälde auf einem Felsen bei Cogul (Lerida, Spanien). Nach Abbé Breuil. Ein Jäger schießt nach einem Hirsch. Ein Hirsch liegt bereits am Boden (rechts).



Fig. 30.
Steinplatte des bronzezeitlichen Grabmonuments von Kivik in Schonen. Darstellung der Taten (?) der Verstorbenen. Nach Montelius.

einzelnen Figuren ideoplastisch schematisiert, weil es für den Zweck der Beschreibung gar nicht nötig ist, alle Einzelheiten wiederzugeben, wenn nur der Beschauer weiß,

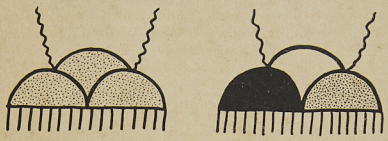


Fig. 31.
Konventionelle Darstellung von Gewitterwolken bei den Indianern Nordamerikas. Zwei Gewitterwolken mit Blitz und Regen von ceremonialen Opfergefäßen der Hopi-Indianer. Nach Originalen aus der Sammlung des Verfassers.

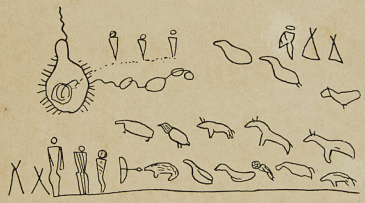


Fig. 32.
Bericht eines Ojibwä-Indianers über eine Jagdexpedition von drei Indianern. Zeichnung auf Birkenrinde. Links oben der Red Cedar-See in Minnesota mit einem nordwärts aus ihm entspringenden Fluß und einem gleichen, mehrere Seen durchfließenden Fluß nach Osten. Der große See ist von Bäumen umstanden (kurze Striche). Im See ist eine Insel gelegen, welche die drei Indianer besucht haben (Verbindung der drei Indianer mit derselben durch eine punktierte Linie). Rechts oben zwei Zelte, welche einen Lagerplatz andeuten. Ein anderer Lagerplatz befindet sich links unten. Daneben die drei Jäger auf der Jagd. Die Tiere stellen die Jagdbeute vor. Nach Mallery.

was damit gemeint ist. Diese Vereinfachung der figuralen Darstellung in der deskriptiven Ideoplastik, die wir bei den Indianern (Fig. 31 u. 32) und Australiern (Fig. 33), bei den Afrikanern und Asiaten ebenso beobachten wie bei den nach-

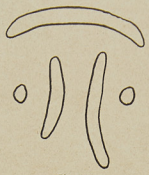


Fig. 33.
Schematische Darstellung des Lagerplatzes eines Australiers und seiner Frau. Oben Windschirm, rechts und links die beiden Feuer, in der Mitte der Mann und seine Frau. Nach Basedow.



Fig. 34.
Schematisierende Ideoplastik im Dienste der Geschäftsreklame. In *A* ist entsprechend dem dazugehörigen Texte die Idee des »raschen Siegeslaufs«, in *B* die des tiefen Nachdenkens versinnlicht. Nach Kathreiners Annoncen in den Tagesblättern.

paläolithischen Völkern Europas, führt schließlich zur Entwicklung einer wirklichen piktographischen Symbolik, die eine der primitivsten Formen der Schrift bildet (Fig. 32). Sobald aber die Darstellung eines Gegenstandes nur noch den Wert eines Symbols haben soll, das konventionell eine bestimmte Bedeutung erhält, tritt sehr bald eine so starke schematische Vereinfachung ein, daß das Bild mit dem wirklichen Gegenstande, den es zum Ausdruck bringen soll,



Fig. 35.
Meergeist der Melanesier. Nach Cordrington bei Frobenius.

schon gar keine Ähnlichkeit mehr hat. Kein Mensch würde z. B. die beistehende (Fig. 33) durchaus figural gedachte Felszeichnung eines Australiers verstehen, wenn nicht ein Eingeborener meinem Freunde, Herrn Dr. Basedow, gesagt hätte, daß damit der Lagerplatz eines Australiers mit seiner Frau gemeint ist, wobei die horizontale Figur einen Windschirm, die beiden vertikalen Figuren den Mann und seine Frau und die beiden Kreise das neben jedem von beiden brennende Feuer darstellen soll. So

gelangt die symbolisierende Ideoplastik schließlich zur stärksten Abkehr von der Naturwahrheit.

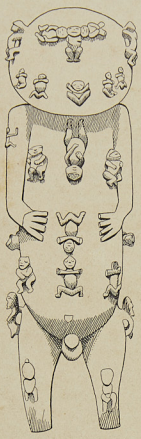


Fig. 36.
Hohle Holzfigur des Gottes Tangaroa Upao Vahu der Polynesier von Rurutu. Der Gott ist als Schöpfer aller anderen Götter und Menschen dargestellt, die aus seinem Körper herauswachsen. Das Innere der Holzfigur war ebenfalls angefüllt mit kleinen Holzidolen. Nach Read. (British Museum.)

Im modernen Leben findet die symbolisierende Ideoplastik eine höchst wirkungsvolle Verwendung in der Plakatkunst und Geschäftsreklame. Hierbei kommt es darauf an, sowohl die Aufmerksamkeit des Beschauers zu erregen, als auch das Wesentliche, das man ausdrücken will, auf den ersten Blick klarzumachen. Das wird beides erreicht durch so starke Betonung der einen und durch so starke Weglassung der anderen Züge, daß ein bizarres, die Blicke auf sich lenkendes Bild entsteht, das nur eine einzige Idee unzweideutig ausdrückt.

Die humorvollste Anwendung schließlich hat die schematisierende Ideoplastik in der Karrikatur. Alle Karrikaturistik ist ideoplastische Kunst und beruht stets auf der Betonung, Übertreibung und geistvollen Umänderung bestimmter Einzelheiten, eventuell unter mehr oder weniger starker Unterdrückung anderer. Stets bringt die Karrikatur bestimmte Ideen zur Wiedergabe.

Neben die schematisierende und die ornamentale Ideoplastik stellt sich schließlich die phantastische Ideoplastik. Hier werden überhaupt keine realen Objekte, sondern reine Phantasieschöpfungen zur Darstellung gebracht (Fig. 35—38). Dabei darf aber Eins nicht ver-

gessen werden: auch das unwirklichste Gebilde des Phantasielebens, auch das gräßlichste Albtraumgespenst schöpft die Elemente, aus denen es sich zusammensetzt, in letzter Linie immer aus wirklich einmal wahrgenommenen Dingen. Darüber kommt niemand in seinem Geistesleben hinaus, denn allein die sinnliche Wahrnehmung liefert uns die

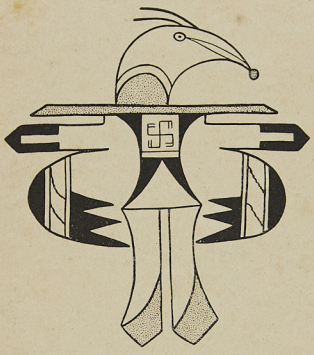


Fig. 37.
Sonnenadler der Hopi-Indianer. Malerei von einer Tonschale aus Tewua, im Besitze des Verfassers.

Elemente unseres gesamten Bewußtseinsinhalts. Es ist vielmehr die völlig der Wirklichkeit entsagende Art, wie diese Elemente miteinander vereinigt werden, was die Phantasieschöpfungen charakterisiert. Auf diesem Wege entstehen die phantastischen Götter- und Dämonengestalten der primitiven Völker aller Zeiten, die Mischgestalten aller Art, die Fabeltiere, die Drachen und Greifen, die

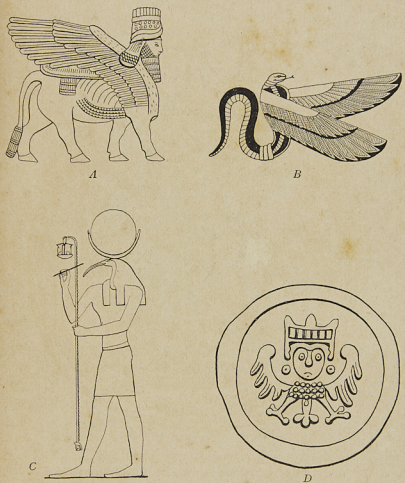
Chimären und Vampire, die Cherubs und Engel (Fig. 39) usw. Es sind durchaus neue Formgebilde, die hier durch Synthese der heterogensten Ideenelemente zustande kommen. Hier liegt die Vollendung der ideoplastischen Kunst.



Fig. 38.
Holzschnitzerei vom Kaiserin Augusta-Fluß in Neu-Guinea. Menschen- und Vogelfiguren sind so miteinander verknüpft, daß derselbe Körperteil immer zu anderen Figuren gehörig erscheint, je nachdem man die Schnitzerei aufrecht oder umgekehrt hält. Nach F. von Luschan.

An die phantastische Ideoplastik lehnen sich moderne Bestrebungen gewisser Expressionisten und Futuristen an, die darauf hinausgehen, sich womöglich voll-

kommen von den sinnlich wahrgenommenen Dingen bei der Darstellung zu emanzipieren. Man pflegt in der Regel etwas zu schnell fertig zu sein mit seinem Urteil über diese Richtung. Soweit es sich hier um pathologische Fälle oder



A *B* *C* *D*

Fig. 39.

Phantastische Mischgestalten. *A* Stier mit Menschenkopf und Vogelflügeln. Babylonischer Cherub. Nach Delitzsch. *B* Geflügelte Schlange. Ägyptisch. Nach Erman. *C* Ägyptischer Gott mit Vogelkopf. Nach Erman. *D* Bracteat des XIII. Jahrhunderts von Augsburg. Adler mit Königskopf. Doppelte natürliche Größe. Sammlung des Verfassers.

um junge »Künstler« handelt, die auf dem billigen Wege des Bluffs die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken suchen — und das ist wohl ein sehr großer Teil —, ist dieser Standpunkt ja auch durchaus gerechtfertigt. Aber es geht doch nicht an, diejenigen, die wirklich eine ernste künstlerische Tendenz vertreten, auch wenn man ihre Richtung als falsch und verkehrt betrachtet, einfach zu igno-



Fig. 40.
„Tango". Futuristische Zeichnung von Gino Severini.

rieren. Die Tendenz ist damit nicht erledigt, und diese Tendenz enthält, wenn man von allem äußeren Beiwerk absieht, in diesem Falle einen Kern, der eine objektive Kritik wohl verdient[11]). Dieser Kern besteht darin, daß man gegen die enge Fassung unseres bisherigen Kunstbegriffes Front macht und den Begriff freier und weiter ausgestalten will, indem man der bildenden Kunst die Berechtigung zu erkämpfen versucht, überhaupt alle Be-

wußtseinsinhalte zum Gegenstand ihrer Darstellung zumachen. Man will die bildende Kunst nicht beschränkt wissen auf die Darstellung von wirklich gesehenen Körpern, sondern man will sie auch anwenden zum Ausdruck von Bewußtseinsvorgängen, denen keine Körpervorstellungen zugrunde liegen, also von einfachen Empfindungen, Gefühlen und Stimmungen. Diesem Bestreben läßt sich, als einer Reaktion gegen einen allzu beschränkten

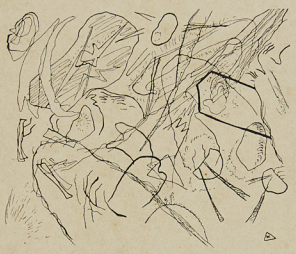


Fig. 41.
Futuristische Zeichnung von Kandinsky.

Kunstbegriff, die Berechtigung nicht ohne weiteres absprechen. Es fragt sich nur, ob die bildende Kunst überhaupt geeignet ist zur Wiedergabe nicht körperlicher Vorstellungen, oder ob sie diese Aufgabe nicht besser anderen Kunstübungen, wie der Musik, überlassen soll. Es ist wahr, daß die Möglichkeit innerhalb gewisser Grenzen wohl existiert, auch ohne die Darstellung bestimmter Körperformen rein durch gewisse Farbenzusammenstellungen oder Linienführungen eine ästhetische Empfindung, etwa die des Wohltuenden, Angenehmen oder des Unangenehmen, Unbehaglichen zum Ausdruck

zu bringen. Aber man erreicht das in einer wesentlich feiner nuancierenden und wirksameren Weise auch dadurch, daß man ein körperliches Objekt als Träger oder assoziativ auslösendes Moment für das ästhetische Gefühl oder die Stimmung verwendet. Diese altbewährte Methode ist der futuristischen jedenfalls insofern überlegen, als sie auch den Beschauer viel sicherer erkennen läßt, was der Künstler darstellen wollte. Den letzteren Zweck verfolgen ja doch die expressionistischen Künstler wohl auch, sonst würden sie ihre Gemälde nicht auf die Ausstellungen schicken. Viele extremen Erzeugnisse der expressionistischen Kunst (Fig. 40 und 41) sind aber schlechterdings unverständlich und nicht imstande, irgendeinen anderen Bewußtseinsinhalt beim Beschauer auszulösen, als den einen Gedanken: wie muß es in diesem Gehirne aussehen? Mit solchen Produkten kommt der Expressionismus und Futurismus nicht annähernd an das heran, geschweige über das hinaus, was jede phantastische Ideoplastik der primitiven Völker leistet, die ihren Darstellungen körperliche Objekte zugrunde legt und durch ihre Phantasieschöpfungen mit oder ohne Hilfe von Farben alle Stimmungen, Gefühle und Leidenschaften des Menschen packend wiederzugeben versteht.

* * *

Meine Herren und Damen! Ich habe versucht, Ihnen die wesentlichen Momente kurz zu skizzieren, welche die figurale Darstellung von der Naturwahrheit abkehren. Sie werden daraus ersehen, daß in allen Fällen die ideoplastische Abänderung des realen Objektes bei der Darstellung dadurch zustande kommt, daß man nicht das reine unmittelbare Erinnerungsbild des Gesichtseindruckes wiedergibt, sondern eine assoziative Verarbeitung desselben mit anderen Vorstellungen, die unter Umständen weit abliegen können und nicht selten erst durch weitgehende Abstraktionen gewonnen sind. Man stellt in der ideo-

plastischen Kunst nicht dar, was man sieht, sondern was man denkt. Die denkende Verarbeitung des Gesehenen ist aber zweifellos ein viel höher entwickelter psychischer Vorgang als das bloße Sehen. Es ist also nicht ohne weiteres richtig, wenn man von vornherein die ideoplastische Darstellung für eine niedere Stufe der Kunst hält als die physioplastische, lediglich weil die letztere naturwahrer ist als die erstere.

Machen wir uns aber auf der andern Seite klar, wie die Darstellung eines realen Objektes naturwahr wird, so finden wir da zwei Möglichkeiten, die beide verhindern, daß das einfache Vorstellungsbild des realen Objektes mit solchen Vorstellungen assoziiert wird, welche seine künstlerische Wiedergabe in ideoplastischem Sinne beeinflussen. Entweder es sind solche Assoziationen gar nicht vorhanden, oder sie werden durch bewußte Kritik ausgeschaltet. Beide Fälle werden die Entstehung eines physioplastischen Bildes gestatten, aber im ersteren handelt es sich um eine naive unbewußte, im letzteren um eine absichtlich erstrebte Physioplastik, so wie ja auch die Ideoplastik eine naive, oder, etwa bei den Modernen, eine bewußt gewollte sein kann.

Um mit bewußter Kritik die den physioplastischen Charakter der Zeichnung trübenden Assoziationen unwirksam zu machen, sind nun bei einem Menschen mit reicher entwickeltem Assoziationsleben manche Schwierigkeiten zu überwinden. Vor allen Dingen gehören für ihn zwei Voraussetzungen dazu: eine gute Beobachtungsgabe und eine gute kritische Kontrolle seines eigenen Gedächtnisbildes resp. der Zeichnung des beobachteten Gegenstandes. Beides findet sich nicht immer vereint beim modernen Menschen. Ist aber, wie das die Regel vorstellt, der wichtigste Faktor, die Beobachtungsgabe, wenig entwickelt, dann nutzt auch die schärfste Kritik im Denken nichts, wenn es darauf ankommt, die Zeichnung nach dem Gedächtnis herzustellen. Die

Bilder der paläolithischen Jäger sind aber ausnahmslos Gedächtniszeichnungen[12]). Auf jeden Fall sind ziemlich hoch entwickelte geistige Fähigkeiten und einige Anstrengungen erforderlich, um kritisch alle die Darstellung in ideoplastischem Sinne beeinflussenden Assoziationen bei einem Menschen mit größerem Umfang des Vorstellungslebens für die Gedächtniszeichnung unwirksam zu machen, eine Kulturhöhe, die man wohl bei den Kulturvölkern des klassischen Altertums und der Gegenwart, aber kaum bei den diluvialen Mammutjägern voraussetzen darf.

Anders liegt die Sache bei der naiven Physioplastik. Hier sind solche störenden Assoziationen überhaupt nicht vorhanden, weil das Vorstellungsleben noch einen sehr eng begrenzten Umfang hat. Vor allem sind hier noch die abstrakten Vorstellungen sehr wenig entwickelt. Wenn nun aber statt dessen noch eine gute Beobachtungsgabe besteht, so muß die Zeichnung von selbst physioplastisch werden, vorausgesetzt, daß die motorische Innervation für die manuelle Ausführung der Zeichnung genügend entwickelt ist.

Welche von beiden Möglichkeiten ist nun in der paläolithischen Kunst verwirklicht? Ich glaube, hier kann ein Zweifel kaum noch bestehen.

Daß die geistige Entwicklung im Paläolithikum eine höhere gewesen sei als in allen späteren Zeiten, selbst als im Mittelalter, hat meines Wissens noch niemand behauptet. Wenn aber die paläolithische Geisteskultur eine tiefere Stufe vorstellt als die der folgenden Perioden, dann dürfte es von vornherein schon wenig Wahrscheinlichkeit für sich haben, daß die physioplastische Kunst des Paläolithikums eine höhere Stufe der Kunstentwicklung vorstellen sollte als die ideoplastische der späteren Zeiten.

Indessen der geistige Zustand des paläolithischen Künstlers wird uns erst klar, wenn wir daran denken, daß diese diluvialen Menschen ausschließlich Jäger ge-

wesen sind. Wie uns die heute noch lebenden reinen Jägerstämme zeigen, ist die Beobachtungsgabe bei solchen Völkern ganz erstaunlich fein, so fein, daß ein Europäer sich keinen Begriff davon macht. Gleichzeitig aber ist ihr ganzes Vorstellungsleben nur um einen einzigen Punkt zentriert, um das Wild und die Jagd. Die Bildung von abstrakten Begriffen ist bei ihnen, wie ebenfalls wieder die auf einer ähnlich niedrigen Kulturstufe stehenden modernen Naturvölker, z. B. die Australier und Buschleute, zeigen, noch außerordentlich wenig entwickelt. Wenn also nicht etwa durch Berührung mit höher kultivierten Stämmen fremde Vorstellungsgebilde in das geistige Leben der diluvialen Mammutjäger von außen hineingetragen worden sind, — und das ist in der paläolithischen Zeit, wo alle Menschen Jäger waren, noch ausgeschlossen — dann konnten die realistischen Vorstellungsbilder der Jagd durch keinerlei störend wirkende assoziative Prozesse getrübt werden, dann waren die Bedingungen für die Entwicklung einer naiven Physioplastik gegeben.

Die Kunst des diluvialen Jägers war also nur deshalb naturwahr, weil der Künstler das Vorstellungsbild des realen Objekts durch keine weitergehende assoziative Verarbeitung umgeformt, direkt als solches reproduzierte. Bei dem paläolithischen Jäger überwogen die realistischen Vorstellungen der sinnlichen Beobachtung noch über das abstrahierende Denken; deswegen war er naiver Physioplastiker. Bei dem Künstler des Neolithikums, der Bronzezeit, der Eisenzeit und des Mittelalters usw. überwucherte, ebenso wie bei den etwas höher stehenden unter den heutigen Naturvölkern, z. B. den Negern, Indianern, Südseeinsulanern, das spekulative Vorstellungsleben mehr und mehr die sinnliche Beobachtung; deshalb wurde seine Kunst ideoplastisch. Es ist also nichts verkehrter, als den Grad der Naturwahrheit in den künstlerischen Darstellungen als einen Maßstab für die Entwicklungshöhe der Kunst zu betrachten. Die naiv physioplastische Kunst

des Paläolithikums ist trotz ihres verblüffenden Realismus doch eine niedrigere Stufe als die spätere ideoplastische Kunst trotz ihrer naturunwahren Darstellungen, denn in der paläolithischen Kunst kommt ein Überwiegen des einfachen Sinneslebens über das Denken, in der ideoplastischen Kunst der späteren Zeit dagegen ein Überwiegen des Denkens über das bloße Sinnesleben zum Ausdruck.

* * *

Wie steht es nun mit der ontogenetischen Entwicklung der Kunst beim Kinde? Ist es wirklich wahr, daß zwischen der Kunstentwicklung beim Kinde und der Entwicklung der Kunst in der Geistesgeschichte der Menschheit ein Parallelismus besteht?

Läßt sich in der Kunstentwicklung des Kindes ein Anfangsstadium nachweisen, das der physioplastischen Kunst der paläolithischen Jäger entspricht? Ich habe dieser Frage seit längerer Zeit eine ganz besondere Aufmerksamkeit zugewendet. Freunde in Göttingen, Berlin und Jena haben mir Material von Stadtkindern aus den der Schulzeit vorangehenden Jahren besorgt. Mein Freund, Herr Pastor Schröder in Hainichen bei Dornburg, hat mich bei der systematischen Ausführung von Massenexperimenten an 6- bis 14jährigen Dorfkindern unterstützt. In zahlreichen Dörfern Thüringens, Hessens und der Rhön haben die Lehrer auf meine Bitte nach bestimmt präzisierten Aufgaben von den Kindern Gedächtniszeichnungen ausführen lassen. Bei meinem Aufenthalt im Gebiete der Hopi-Indianer hat Miß Stanley, Lehrerin an der Indianerschule in Oraibi, die Freundlichkeit gehabt, mich mit Zeichnungen und Ausschneidebildern von Indianerkindern zu versorgen. So kann ich über ein recht beträchtliches, nach systematischen Gesichtspunkten gewonnenes Material urteilen, das noch fast ins Unendliche erweitert wird durch die bekannten großen Sammlungen von Kerschen-

steiner und Levinstein. Die Antwort, die sich daraus auf die genannte Frage ergeben hat, läßt an Klarheit und Eindeutigkeit nichts zu wünschen übrig. Es ist keine Spur eines Parallelismus zwischen der ontogenetischen Kunstentwicklung beim europäischen Kinde und der Kunstentwicklung in der Geschichte der Menschheit zu sehen. Die Kunst des Kindes der Kulturvölker hat schon von dem Augenblick an, in dem überhaupt erkennbare Lei-

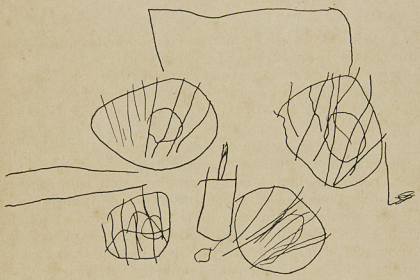


Fig. 42.
Wagen. Zeichnung eines 4jährigen Jungen aus Göttingen.

stungen hervortreten, also frühestens vom vierten Lebensjahr an, einen ganz ausgesprochen ideoplastischen Charakter. Das moderne Kind zeichnet gar nicht, was es gesehen hat, sondern was es gelernt hat und weiß. Es beobachtet nicht erst genau und lernt dann, sondern es lernt erst und sieht dann das Gelernte und zwar mit schematisierender Hervorhebung der ihm wichtig erscheinenden Momente in das, was es beobachtet hat, hinein. Es ist eine schematisierende Ideoplastik vom reinsten Wasser, die einem in der Kinderkunst entgegentritt. Ich

möchte das an einigen charakteristischen Symptomen etwas näher illustrieren.

Die Kinderzeichnungen sind fast ausnahmslos naturunwahr. Ein allgemeiner Zug derselben besteht in der

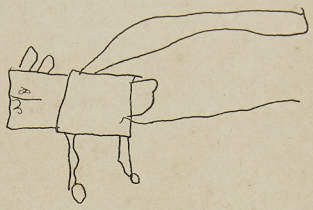


Fig. 43.

Droschkenpferd. Zeichnung eines 4jährigen Jungen aus Göttingen. Die Zügel und die Deichsel der Droschke sind mitgezeichnet.

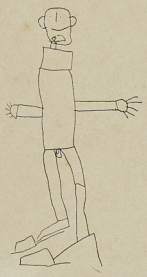


Fig. 44.

Mann. Zeichnung eines 4jährigen Jungen aus Jena.

Vernachlässigung der Formen und Proportionen des dargestellten Objekts.

Die Darstellung gibt sich in ihren ersten Anfängen schon als eine Synthese aus mehreren dem Kinde bekannten Einzelheiten zu erkennen, wie z. B. die hier beigefügte Zeichnung eines Wagens zeigt (Fig. 42). Alle Teile, die Räder, die Speichen, die Deichsel, die Tür, der Wagenkörper, der Tritt sind in einem ganz lockeren Zusammenhange angeordnet. Daraus resultieren Gesamtbilder, die durchaus nicht der Wirklichkeit entsprechen, weil die Teile miteinander kein harmonisches Ganzes liefern. Das

Bild eines Pferdes (Fig. 43), eines Mannes (Fig. 44) und eines Tisches (Fig. 45) zeigt das Gleiche.

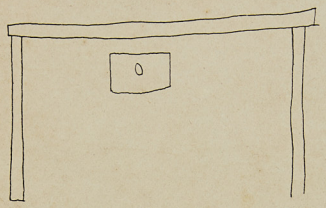


Fig. 45.

Tisch. Zeichnung eines 8jährigen Dorfjungen. Der Tisch hat nur 2 Beine, der Tischkasten schwebt in der Luft.

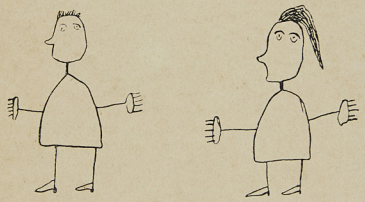


Fig. 46.

Menschenschema mit eingezeichneten Spezialcharakteren (Haare). *A* Mann, *B* Frau. Das Gesicht ist teils en face, teils en profil gezeichnet. Zeichnung eines 11jährigen Dorfjungen.

Ein wenig später fügen sich die Einzelheiten in der Regel zu einem typischen Schema zusammen, das bereits der klassische Ausdruck eines echten Abstraktionsprozesses ist. So ist z. B. das Schema »Mensch«, das Schema

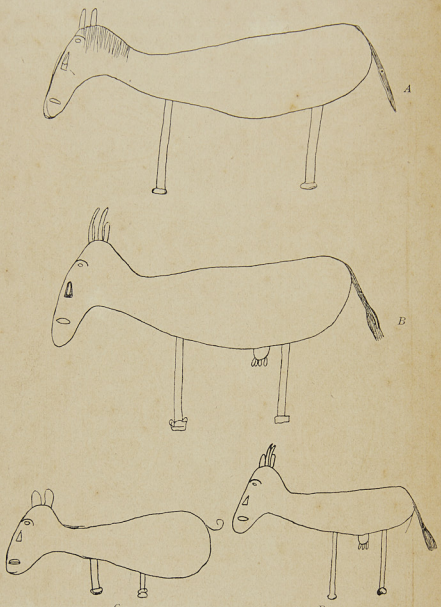


Fig. 47.
Tierschema mit eingetragenen Spezialmerkmalen. *A* Pferd, *B* Kuh, *C* Schwein, *D* Ziege. Zeichnung eines 10jährigen Dorfmädchens.

»Tier« usw. vorhanden, und wird zunächst als solches gezeichnet, wenn ein bestimmter Mensch und ein spezielles Tier gezeichnet werden soll. In diese Schemata

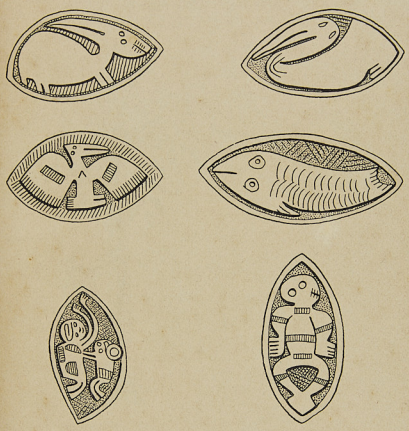


Fig. 48.
Spielsteine eines afrikanischen Spieles, aus Kokusnußschale geschnitzt, mit Tier- und Menschenfiguren in gemischter Ansicht. Die Augen sind sämtlich auf einer Körperseite gelegen. Aus dem Hinterland von Kamerun. Nach den Originalen in der Sammlung des Verfassers.

werden dann die spezifischen Unterscheidungsmerkmale eingetragen. So unterscheidet sich z. B. die Frau vom Mann gewöhnlich nur durch die Haare (Fig. 46). Die Haustiere Pferd, Kuh, Schwein, Ziege haben gar nicht selten genau

dieselbe Körperform, eben die abstrahierte Form »Tier«. Daran werden beim Pferd die Mähne, bei der Kuh die Hörner und das Euter, beim Schwein der Ringelschwanz angebracht. Die Ziege unterscheidet sich von der Kuh im vorliegenden Falle nur durch ihre Größe (Fig. 47).



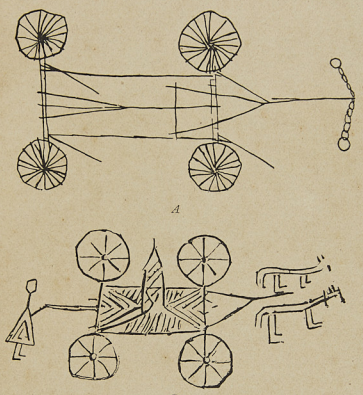
Fig. 49.
Menschliche Figur in gemischter Profil- u. Enface-Darstellung. Kopf und Beine en profil, Schultern und Arme en face. Letztere in unmöglicher Haltung. Ägypten IV. Dynastie. Nach Lepsius.



Fig. 50.
Brandmalerei eines Negers auf einem Flaschenkürbis. Ein Pavian steigt mit steifen Beinen auf eine Palme. Südafrika. Nach dem Original im Besitze des Verfassers.

Vielfach treten aber noch andere Symptome an der Zeichnung auf, die besonders schlagend demonstrieren, daß das Kind die Dinge nicht darstellt, wie es sie sieht, sondern wie es sie denkt. Ein solches Symptom ist die Vermischung verschiedener Betrachtungsstandpunkte in

derselben Zeichnung, eine Erscheinung, die wir auch in der ideoplastischen Kunst der primitiven Völker finden. So wird sehr häufig beim Menschen der Körper von vorn, der Kopf von der Seite, oder auch das Gesicht von



A

B

Fig. 51.

Wagen. *A* Zeichnung eines 14jährigen Dorfjungen. *B* Zeichnung von einem Tongefäß der älteren Eisenzeit aus Ödenburg. — *B* nach Hoernes. Die Räder sind in der seitlichen, der Wagenkörper teilweise in der Oberansicht gezeichnet.

vorn, aber die Nase von der Seite gesehen gezeichnet (Fig. 46). Das Bild ist aus dem Wissen heraus synthetisch konstruiert, aber nicht wirklich als solches beobachtet.

Ein vollkommenes Analogon zu diesen Kinderzeichnungen mit gemischtem Profil zeigen die beistehenden

Figuren von Spielsteinen aus Kamerun (Fig. 48) und die ägyptische Darstellung (Fig. 49).

In ganz ähnlicher Weise ist der Neger verfahren, der die umstehende Zeichnung eines Pavians auf ein Kürbisgefäß gebrannt hat (Fig. 50). Der Pavian steigt auf eine Palme. Dabei ist er aber nicht so dargestellt, wie er im Klettern

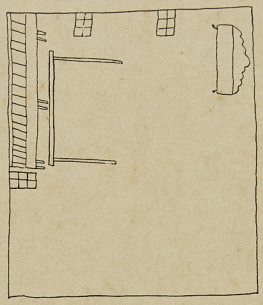


Fig. 52.

Stube. Zeichnung eines 14jährigen Dorfmädchens. An der linken Seite neben dem Fenster eine Bank, davor ein Tisch. An der gegenüberliegenden Wand ein Sofa. An der dritten Wand zwei Fenster. Alles ist in seitlicher Ansicht auf die Bodenfläche projiziert.

die Beine hält, sondern so, wie er auf der Erde läuft, d. h. mit gestreckten Beinen. In dieser Stellung ist er einfach seitwärts an den Palmenstamm angefügt, obwohl es mechanisch vollkommen unmöglich ist, daß ein Pavian in dieser Stellung auf eine Palme steigen kann. Das Bild ist konstruiert aus zwei verschiedenen Beobachtungsstandpunkten, aber der daraus sich ergebende Widerspruch macht dem Künstler keine Bedenken.

So wird ferner vom Kinde der Wagen (Fig. 51 A) oder die Stube (Fig. 52) usw. teils von oben, teils von der Seite gesehen dargestellt. Dafür haben wir wiederum vollkommene Analoga bei den primitiven Völkern (Fig. 51 B und Fig. 53) sowohl wie bei den alten Ägyptern (Fig. 54) und im Mittelalter (Fig. 55).



Fig. 53.
Darstellung eines amerikanischen Lagers von einem Winnebago-Indianer. Nach Mallery. Die Menschen und Wagen sind sämtlich in seitlicher Ansicht auf die Bodenfläche projiziert gezeichnet.

Ein höchst charakteristisches Symptom der Kinderkunst ist die Art der Zeichnung, die ich als »Röntgenbild« bezeichnen möchte, weil sie durch Medien, die in Wirklichkeit undurchsichtig sind, die dahinter befindlichen Dinge erkennen läßt. So sieht man z. B. die Körperteile durch die Kleider, die Wurzeln der Blume durch den Blumentopf, die Wurzeln des Baumes durch den Boden, den Inhalt des

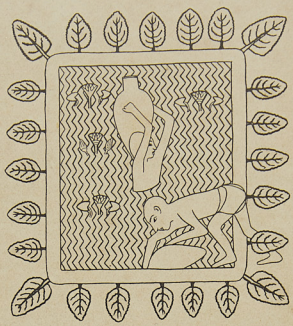


Fig. 54.
Ägyptische Darstellung eines Gartens mit Teich aus der XVIII. Dynastie (um 1550 vor Chr.). Bäume, Wasserträger und Lotosblumen in Seitenansicht auf die Bodenfläche projiziert. Nach Prisse d'Avennes.

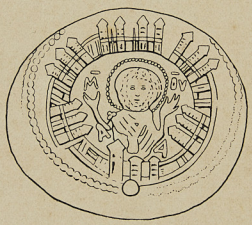


Fig. 55.
Münze des byzantinischen Kaisers Michael VIII. (1261—1282) mit Darstellung der Stadt Konstantinopel, in deren Mitte die Jungfrau Maria. Die Türme und Mauern der Stadt sind in Seitenansicht auf die Bodenfläche projiziert. Nach dem Original in der Sammlung des Verfassers. Doppelte nat. Größe.



Fig. 54.

erstellung eines Gartens mit Teich aus der
Chr.). Bäume, Wasserträger und Leute
die Bodenfläche projiziert. Nach Prinz



Fig. 55.

zantinischen Kaisers Michael VIII. (1261–
tadt Konstantinopel, in deren Mitte die
Mauern der Stadt und in Seitenansicht auf
n Original in der Sammlung des Verlassers.

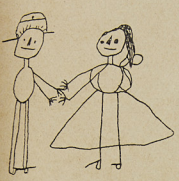


Fig. 56.

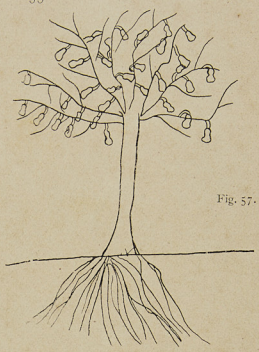


Fig. 57.

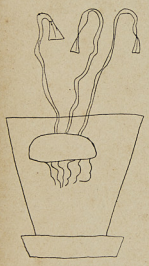


Fig. 58.

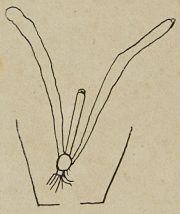


Fig. 59.

Fig. 56 bis 59.

„Röntgenbilder". Fig. 56. Die Haare des Mannes sind durch den Hut, der Körper der Frau durch die Kleider hindurch sichtbar gezeichnet. Fig. 57. Die Wurzeln des Baumes sind durch den Boden hindurch sichtbar. Fig. 58 und 59. Die Wurzeln der Blume sind durch den Blumentopf hindurch sichtbar. — In Fig. 59 ist der Blumentopf oben offen gezeichnet, weil das Kind weiß, daß er oben nicht geschlossen ist, und ebenso ist unten das Loch im Boden des Topfes einfach in der Umrißlinie ausgespart. — Fig. 56 von einem 8jährigen Dorfjungen, Fig. 57 von einem 12jährigen Dorfmädchen, Fig. 58 von einem 11jährigen Dorfjungen, Fig. 59 von einem 10jährigen Dorfjungen.

Tragkorbes durch die Korbwand, das Wasser durch das Brunnenrohr hindurch (Fig. 56 bis 62). Das alles beweist aufs deutlichste, daß das Kind überall in seiner Zeichnung das darstellt, was es von den Dingen weiß, ganz ohne Rücksicht darauf, ob es wirklich zu beobachten ist. Auch solche »Röntgenbilder« sind bei den primitiven Völkern zu beob-



Fig. 60.
„Röntgenbild". Der Inhalt des Rucksacks und des Korbes ist sichtbar gezeichnet. Zeichnung eines 12jährigen Dorfjungen.

achten, wie das Beispiel des Hirsches zeigt, bei dem man die Eingeweide durch den Körper hindurch sieht (Fig. 63).

Sehr häufig ist ferner die Erscheinung, daß das Kind offene Teile von Gegenständen, wie z. B. das Loch im Boden eines Blumentopfes (Fig. 59) oder die obere Umgrenzung eines offenen Wagens (Fig. 65) einfach in der Weise darstellt, daß es an der betreffenden Stelle

den Umriß unterbricht und überhaupt keine Linie zeichnet. Es weiß, da ist nichts, folglich wird auch nichts gezeichnet. Daß die Beobachtung dennoch eine Umrandung zeigt, wird völlig außer acht gelassen.

Sehr bezeichnend sind schließlich auch die Bilder der Sonne. Kein Kind hat jemals in solcher Form die Sonne



Fig. 61.

„Röntgenbild". Die Bewohner des Hauses und die Gegenstände in der Stube sind durch die Hauswand hindurch sichtbar gezeichnet. Zeichnung eines 8jährigen Dorfjungen.

gesehen. Es weiß aber, daß die Sonne Strahlen entsendet, folglich werden die Strahlen in irgendeiner schematischen Weise gezeichnet. Dabei entstehen Sonnenbilder, die bis in die Einzelheiten genau den Sonnenbildern primitiver Völker entsprechen (Fig. 66). Die Sonne wird auch personifiziert, denn die Sonne steht auf, die Sonne geht zu Bett, die Sonne lacht, die Sonne versteckt sich — so wird dem Kinde erzählt — also muß die Sonne wie

ein lebendiges Wesen auch ein Gesicht haben. Der Mond hat ja auch eins.

Diese Beispiele mögen genügen. Die ganze Kunst des modernen Kindes zeigt, daß längst, ehe die motorische Innervation so weit entwickelt ist, daß das Kind überhaupt Gegenstände darstellen kann,

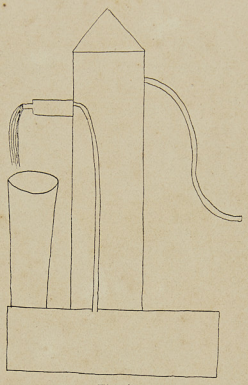


Fig. 62.

„Röntgenbild". Das aufsteigende Wasser ist durch das Brunnenrohr hindurch sichtbar gezeichnet. Zeichnung eines 13jährigen Dorfmädchens.

die Erziehung bereits das kindliche Bewußtsein mit allerlei Ideen erfüllt hat, die das Kind zur Synthese seiner Vorstellungsbilder von den Gegenständen ebenso benutzt, wie die selbst von ihm beobachteten Elemente. Sobald das Kind daher überhaupt erkennbare Gegenstände zeichnen

kann, ist das, was es zeichnet, schon nicht mehr allein wirklich beobachtetes, sondern in ideoplastischem Sinne durch die Erziehung beeinflußtes und umgeformtes Material. Eine physioplastische Vorstufe, die der paläolithischen Kunst



Fig. 63.

Bemaltes Tongefäß der Zuni-Indianer. Der Hirsch ist so gezeichnet, daß man die Eingeweide durch die Körperwand hindurch sehen kann. Nach dem Original im Besitze des Verfassers. $^1/_3$ nat. Größe.

entspräche, ist nicht vorhanden. Von einem Parallelismus zwischen der Entwicklung der Kinderkunst und der prähistorischen Kunst im Sinne des biogenetischen Grundgesetzes kann auch nicht im entferntesten die Rede sein. Wer eine solche behauptet, berücksichtigt die Tatsachen nicht, und sein Denken ist in demselben

Sinne naturunwahr und konstruiert, wie die Kinderkunst ideoplastisch ist[13]).

Als ich vor einer längeren Reihe von Jahren auf Grund der Zeichnungen von Stadtkindern zu diesem Ergebnis gekommen war, dachte ich an die Möglichkeit, daß auf dem Lande vielleicht günstigere Bedingungen für die Entdeckung einer physioplastischen Anfangsstufe in der Entwicklung der kindlichen Kunst beständen. Ich setzte voraus, daß hier die kindliche Psyche noch nicht mit einer so konzentrierten Nährlösung von Wissen gefüttert wäre, und daß die direkte Beobachtung der wirklichen Dinge noch mehr im Vordergrunde des Geisteslebens stände. Völlig gefehlt! Der größte Teil der hier vorgeführten Beispiele stammt von Bauernkindern! Dagegen ist mir unter der allerdings nicht sehr großen Zahl von Zeichnungen und ausgeschnittenen Papierbildern der Kinder von Hopi-Indianern ein verhältnismäßig stärkerer Zug zur Naturwahrheit bei vielen derselben aufgefallen (Fig. 67 bis 71), obwohl die Kunst der erwachsenen Hopi-Indianer, soweit überhaupt eine solche für zeremonielle und dekorative Zwecke geübt wird, im höchsten Grade ideoplastisch ist. Die Hopikinder leben aber viel mehr im Verkehr mit der Natur, als selbst unsere europäischen Bauernkinder, und die Alten kümmern



Fig. 64.
Ägyptisches „Röntgenbild“. Der bekleidete Körper der opfernden Frau ist durch das Gewand hindurch sichtbar dargestellt. Gemälde in der Nekropole von Theben. XIX. Dynastie. Nach Prisse d'Avennes.

sich um ihre Erziehung kaum. So erklärt es sich, daß sich in den Zeichnungen noch öfter eine gewisse Annäherung an die Naturwahrheit findet und daß ideoplasti-

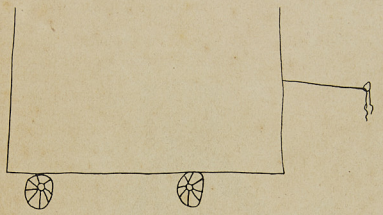


Fig. 65.
Wagen, oben offen gezeichnet. Zeichnung eines 7jährigen Dorfjungen.

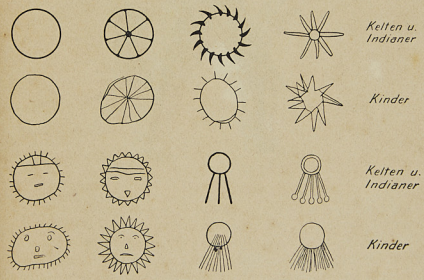


Fig. 66.
Sonnendarstellungen von Kindern, Kelten und Indianern. Die Übereinstimmung ergibt sich aus dem Vergleich der untereinander stehenden Reihen

sche Züge mehr zurücktreten als bei europäischen Kindern, wo die exzeptionellen Fälle einer Begabung für naturwahre Zeichnung unter tausenden immer nur einmal beobachtet werden. Diese letzteren Kinder aber sind geborene Künstler.

Die ganze große Masse aller europäischen Kinder liefert — das glaube ich als unerschütterliches Ergebnis aus meinen eigenen Experimenten und Beob-



Fig. 67. (Erklärung siehe folgende Seite.)

achtungen ebenso, wie aus denen aller anderen Beobachter ableiten zu dürfen — Zeichnungen, die in klassischer Weise die Züge der ideoplastischen Kunst zeigen, und die an geradezu paradigmatischen Schulbeispielen die Psychologie der Ideoplastik beleuchten. Wir sehen hier, wie sich das gesamte Vorstellungsleben getreu in der Kunst-

übung spiegelt. Mit der physioplastischen Kunst des Paläolithikums hat die Kunst des europäischen Kindes schlechterdings gar nichts gemein.



Fig. 68.



Fig. 69.

Fig. 67 bis 69.
Ausgeschnittene Silhouetten eines Indianers mit Kaninchen und Kaninchenwurfholz, eines fressenden Kaninchens und eines Hundes. Von einem 8jährigen Hopi-Indianermädchen aus Oraibi, Arizona.

Aus den mitgeteilten Tatsachen ergeben sich aber auch mancherlei Gesichtspunkte für die praktischen Fragen der Erziehung. Was die ideoplastische Kunst des Kindes bei den Kulturvölkern mit erschreckender

Deutlichkeit zeigt, das ist die weitgehende Vernachlässigung der eigenen Beobachtung und das Sichverlassen auf das Gelernte. Es ist wahr, daß die ideoplastische Kunst eine höhere Stufe geistiger Tätigkeit zum Ausdruck bringt als die naive Physioplastik der ältesten Zeit. Das asso-



Fig. 70.



Fig. 71.

Fig. 70 und 71.
Zeichnungen von 8jähr. Hopi-Indianermädchen aus Oraibi, Arizona.

ziative Arbeiten mit abstrahierten Vorstellungen ist zweifellos ein komplizierterer Prozeß als die einfache Assoziation der unmittelbar gewonnenen Sinnesvorstellungen. Aber das berechtigt uns nicht, den Wert der einfachen sinnlichen Wahrnehmung zu unterschätzen und auf die Beobachtung gänzlich zu verzichten. Ist ja doch die sinnliche Beobachtung die einzige und unerläßliche Quelle für die Ent-

stehung aller höheren abstrakten Vorstellungsgebilde. Ohne sinnliche Beobachtung existiert überhaupt kein Vorstellungsleben. In unserer heutigen Erziehung wird aber die Ausbildung der sinnlichen Beobachtungsfähigkeit und der daraus entspringenden eigenen Abstraktionstätigkeit im Verhältnis zu der Übernährung mit fertig abstrahiertem Vorstellungsmaterial grenzenlos vernachlässigt. Das gilt besonders von den Gymnasien. Hier kommt die Beschäftigung mit den konkreten Objekten ganz entschieden zu kurz. Ich bin persönlich mehr ein Freund des Gymnasiums als ein Gegner, aber gerade weil ich das bin, liegt mir daran, daß die Mängel, die der Gymnasialbildung anhaften, möglichst beseitigt werden[14]). Es ist ja nicht bloß der künftige Naturforscher, Arzt und Techniker, der eine gute Beobachtungsgabe sich erwerben muß. Für diese Berufe bringt die spätere Fachausbildung schon noch Gelegenheit, das Versäumte allmählich bis zu einem gewissen Grade nachzuholen, wenn auch die 12 Jahre der Schulzeit gerade während der wichtigsten geistigen Entwicklungsperiode in dieser Hinsicht nicht ohne dauernde Nachwirkung bleiben. Aber die Vertreter der anderen Berufe brauchen im Getriebe des heutigen Lebens ebenfalls auf Schritt und Tritt eine gute Beobachtungsgabe, und diese Leute haben später keine Gelegenheit mehr in ihrem Berufe, die Lücke, welche die Gymnasialbildung gelassen hat, auszufüllen.

Ich mache bei meinen Studenten, die sich hauptsächlich aus ehemaligen Gymnasiasten zusammensetzen, in jedem Sommersemester, sobald die praktischen Übungen beginnen, immer von neuem wieder die Erfahrung, wie hilflos sich viele den realen Objekten gegenüber anstellen. Sie sind nicht imstande, einen Gegenstand, einen Vorgang, den sie direkt vor sich haben, wirklich genau zu beobachten und zu beschreiben. Wenn man sie nach Dingen der Beobachtung fragt, bekommt man viel öfter zu hören, was sie darüber in den Büchern gelesen oder in den Vorlesungen gehört, als was sie wirklich davon

gesehen haben. Das ist ein Produkt unserer Schulbildung und ein vollendetes Gegenstück zu der Kunst der Schüler. Ihre Beschreibung hat einen ideographischen Charakter, wie die Kunst des Kindes ideoplastisch ist.

Mir scheint nun, daß gerade besonders der Zeichenunterricht hier ganz außerordentlich helfen kann. Nichts schärft so sehr die Beobachtungsfähigkeit, wie gerade das Zeichnen nach einem realen Objekt. Das Zeichnen nach der Natur ist unersetzlich in dieser Beziehung. Jeder Naturforscher weiß das. Wenn er glaubt, ein Objekt unter dem Mikroskop wirklich bis in alle Einzelheiten hinein genau beobachtet zu haben, und er beginnt es zu zeichnen, dann merkt er erst, wieviel er davon überhaupt noch gar nicht gesehen hat. Gerade auf dem Gymnasium, wo die Beschäftigung mit dem konkreten Objekt mehr zurücktritt als auf irgendeiner anderen Schule, sollte daher der Zeichenunterricht auch viel ausgiebiger gestaltet werden als auf jeder anderen Schule, zur Kompensation des Mangels an Beschäftigung mit naturwissenschaftlichen Gegenständen.

Damit soll aber keineswegs gesagt sein, daß sich der Zeichenunterricht ausschließlich auf das Zeichnen nach der Natur beschränken soll. Im Gegenteil, das Zeichnen nach dem Gedächtnis muß stets das Zeichnen nach der Natur ergänzen. Hier erst sieht der Lehrer klar, wie die Psyche des Schülers beschaffen ist. Hier erst gewinnt er ein wirkliches Urteil über das Mischungsverhältnis des durch eigene Beobachtungen gewonnenen und des nur angelernten Wissens beim Einzelnen. Hier erst erkennt er den Punkt, wo er mit der Korrektur seiner Erziehung beim einzelnen Individuum einsetzen muß, um das ihm erwünschte Verhältnis von beiden Faktoren zu erzielen. Ja, der Zeichenlehrer wird auf Grund der Gedächtniszeichnungen nach einiger Zeit vielfach in der Lage sein, einen tieferen Einblick in die Psyche des einzelnen Schülers zu gewinnen, als der Sprach-, Mathematik- oder

Geschichtslehrer, der immer nur eine spezielle Seite der geistigen Veranlagung kennen lernt. In der Gedächtniszeichnung, wenn die Aufgaben nach systematischen Gesichtspunkten gestellt werden, offenbart sich zugleich die ganze Geistesanlage des Schülers.

So führt die scheinbar rein theoretische Beschäftigung mit der primitiven Kunst tief in die eminent praktischen Fragen der Erziehung. So verknüpft die psychologische Analyse des menschlichen Geistes die modernsten Bestrebungen der Gegenwart mit den künstlerischen Leistungen der ältesten Vorzeit.

Anmerkungen.

1) pag. 3. Eine größere Auswahl charakteristischer Beispiele für die figurale Kunst des Paläolithikums, sowohl aus der Liniengravierung, wie aus der Malerei und Rundplastik, findet sich in meinem Vortrage über »Die Anfänge der Kunst«, Jena, Gustav Fischer, 1909.

2) pag. 3. Eine Übersichtstabelle über die prähistorischen Kulturstufen und ihre charakteristischen Merkmale habe ich bereits in dem Heft »Zur Psychologie der primitiven Kunst«, Jena, Gustav Fischer, 1908, zusammengestellt. Es sei hier darauf zur Orientierung verwiesen.

3) pag. 4. Vgl. Johannes Kretzschmar: »Kinderkunst und Urzeitkunst«. In d. Zeitschr. f. pädagogische Psychologie, Pathologie und Hygiene, Verlag von Quelle & Meyer, Leipzig. (Band und Jahreszahl ist merkwürdigerweise auf dem mir zur Verfügung stehenden Separatabdruck vom Verlag nicht angegeben.)

4) pag. 4. Vgl. Th. W. Danzel: »Die Anfänge der Schrift«, Leipzig, Voigtländer, 1912. Der Verfasser dieses verdienstvollen Sammelwerkes hat sich leider hier auch von dem Vorurteile eines Parallelismus zwischen der ontogenetischen Entwicklung der Kunst beim modernen Kinde und der phylogenetischen Entwicklung derselben in der Geschichte der Menschheit gefangen nehmen lassen, ohne die Fülle der prähistorischen Tatsachen und die Psychologie der kindlichen Kunst gebührend zu würdigen.

5) pag. 4. Es ist mir nicht ganz verständlich, wenn Kretzschmar (vgl. Anmerkung 3) sagt: »Verworn vergleicht in Wirklichkeit nicht den diluvialen Künstler mit dem Kinde, also Psyche mit Psyche, sondern lediglich die Darstellungen einer frühen Zeitepoche mit kindlichen Leistungen«. Kretzschmar geht hier in der taschenspielerartigen Sophistik, die er in seiner Beweisführung mehrfach an die Stelle klarer Tatsachen treten läßt, doch etwas zu weit. Wenn jemand den angeblichen Parallelismus zwischen der ontogenetischen Entwicklung der Kunst beim Kinde und der phylogenetischen Entwicklung der Kunst in der Vorgeschichte der Menschheit beweisen will, dann kann es sich doch wohl für ihn bloß um einen Vergleich der Leistungen in beiden Fällen handeln. Ich wüßte wenigstens nicht, wie man die Kunst beider Entwicklungsreihen sonst noch anders vergleichen sollte. Die »Darstellungen« und »Leistungen« sind ja die Kunst. Wenn also ein Parallelismus zwischen der ältesten Stufe der Kunst in der Entwicklung der Menschheit und der frühesten Stufe der Kunst des Kindes behauptet wird, so scheint mir doch diese

Frage nicht anders erörtert werden zu können als dadurch, daß man die Leistungen beider miteinander vergleicht. Über die psychischen Vorgänge, welche die Kunst beherrschen, sollen uns ja erst die künstlerischen Leistungen Aufschluß geben, nicht umgekehrt. Verlangt aber Kretzschmar dennoch, der Vergleich solle darin bestehen, daß man den diluvialen Künstler mit dem Kinde, also Psyche mit Psyche, vergleicht, so muß er sich doch selbst sagen, daß hier zwei ganz ungleichwertige Größen einander gegenübergestellt werden, deren Vergleich von vornherein erst recht keinen Parallelismus ergeben kann. Wenn daher der Ausdruck »Parallelismus zwischen der Phylogenie und der Ontogenie der Kunst« überhaupt einen Sinn haben soll, so kann es nur der sein, daß trotz aller Verschiedenheiten zwischen dem erwachsenen paläolithischen Jäger und dem heutigen Kinde die Kunstentwicklung des Kindes dieselben charakteristischen Merkmale wiederholt, welche wir in der frühesten paläolithischen Kunst finden. Nur wenn das der Fall wäre, könnte man überhaupt von der Gültigkeit des biogenetischen Grundgesetzes sprechen. Dabei geht es aber nicht an, daß man die fundamentalen Unterschiede zwischen Kinderkunst und paläolithischer Kunst, die einem unbequem sind, einfach wegzueskamotieren sucht, indem man sich darauf beruft, daß die eine von einem modernen Kinde, die andere von einem diluvialen Jäger stammt. Was hat dann das biogenetische Grundgesetz überhaupt noch zu sagen?

6) pag. 5. Vgl. »Anfänge der Kunst«.

7) pag. 7. Sehr charakteristische Beispiele aus der Vasenmalerei der La Tène-Kultur Spaniens bringt Breuil: »Sur l'origine de quelques motifs ornementeaux de la céramique peinte d'Aragon«. Bulletin Hispanique, Tome XIII, 1911. Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux et des Universités du Midi, quatrième série, XXXIII Année. Typische Beispiele aus der Keramik der prähistorischen Chiriqui-Indianer in Zentralamerika finden sich in der ausgezeichneten Monographie von Mac Curdy: »A Study of Chiriquian Antiquities«. Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Sciences, Vol. III, New Haven, Yale University Press 1911.

8) pag. 13. Beispiele finden sich in großer Zahl in »Archivos do Museo Nacional do Rio de Janeiro«, Volume VI, 1885. Indessen ist diese Stilrichtung des Mäandrismus und Skalismus in ganz Amerika so verbreitet, daß fast alle größeren Werke über die prähistorische Kunst der Indianer Beispiele dafür enthalten. Das Treppen- und Mäandermotiv ist eine derjenigen Erscheinungen in der prähistorischen Kultur Amerikas, die in ganz besonders schlagender Weise einerseits die Einheitlichkeit der gesamten Indianerkultur und anderseits ihre Herkunft aus der neolithischen Kultur der alten Welt demonstrieren. Das Mäandermotiv tritt in Europa bereits in der Kultur der Bandkeramik auf, deren Zusammenhang sich von Ostasien bis Portugal zu erstrecken scheint. (Vgl. Max Verworn: »Der Kulturkreis der Bandkeramik«. In Sitzungsber. d. Anthopolog. Ver. zu Göttingen, Mai 1909, Korrespondenzblatt d. Deutsch. Ges. f. Anthropol., Ethnol. u. Urgesch. XLI. Jahrg., 1910.) Das Treppenmotiv dürfte aus der Technik

des Flechtens und Webens in die figurale Kunst hineingelangt sein. Diese Technik verleitet ganz besonders zur Ersetzung der runden durch rechtwinklig gebrochene Linien. In der Tat ist gerade in der indianischen Kultur die Korbflechterei und Deckenweberei in hohem Maße entwickelt.

Im allgemeinen darf indessen der Einfluß, den gewisse Arten der Technik auf die Umänderung figuraler Darstellungen im Sinne der Stilisierung besitzen, nicht überschätzt werden.

9) pag. 15. Vgl. Max Verworn: »Note sur un motif d'ornement très employé dans l'art celtique«. In Compte rendu du Congrès des sociétés françaises de Géographie, Bordeaux 1907. — Derselbe: »Keltische Kunst«. In Sitzungsber. d. Anthopol. Ver. zu Göttingen, Juli 1906; Korrespondenzbl. d. Deutsch. Ges. f. Anthopol., Ethnol. u. Urgeschichte, XL. Jahrg., 1909.

Die Geschichte des national-keltischen Ornamentmotivs läßt sich heute ziemlich gut überblicken. Die ältesten Wurzeln des Bogenschnörkelmotivs reichen bis in die letzten Abschnitte des Paläolithikums zurück, wo zum ersten Male mit der Einführung pflanzlicher Ornamentformen die Ranke, die Spirale, der Kreis als Ornamentmotiv auftritt. Die Spirale, das Bogenband, der Kreis erscheinen dann in der neolithischen Ornamentik der Bandkeramik in weiter Verbreitung, und zwar in der linearen Bandkeramik des mittleren Europa, auf den Gefäßen von Butmir, auf japanischen Gefäßen der jüngeren Steinzeit, auf der neolithischen Gefäßmalerei der prähistorischen Indianer. Die ausgehende Kultur der jüngeren Steinzeit überliefert das Motiv an die frühe Metallzeit, wie die Funde in den Donauländern zeigen. Von hier gelangt es in die Kunst der mykenischen Periode, wo der Kreis und die Spirale besonders beliebte Motive werden und sich vereinigen mit einem anderen Pflanzenmotiv, das aus dem Südosten des Mittelmeerbeckens zu kommen scheint, mit dem Palmettenmotiv. Damit ist eine neue Vorstufe des keltischen Ornamentmotivs bezeichnet. Während sich in der Bronzezeit des Nordens die reine Spirale als herrschendes Motiv erhält, entwickelt sich im Süden die Palmette zu einem beliebten Ornamentmotiv der hallstattzeitlichen, der klassisch griechischen und der römischen Kunst. Beide beteiligen sich aber an der Genese des national-keltischen Bogenschnörkelmotivs. Die früheste keltische Kultur war einerseits noch in engstem Konnex mit der Kultur der Bronzezeit, wie besonders diejenigen Länder zeigen, die weiter ab von den südöstlichen Kulturzentren des mykenischen, des hallstättischen, des griechisch-römischen Kreises liegen, also etwa Spanien und England, wo die bronzezeitlichen Kultur- und Kunstformen fast unbeeinflußt in die mächtig sich entwickelnden Elemente der keltischen Kultur übergehen, andererseits trat die keltische Kultur später, namentlich seit dem vierten Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung, in Frankreich und den Donauländern in engste Berührung mit der griechischen und noch später mit der römischen Kultur. Diese Zeit vom vierten Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung an ist die Periode, in der sich der national-keltische Ornamentstil entwickelt. Hier liegt die Geburt des keltischen Bogenschnörkelmotivs, des einzigen originellen Ornamentmotivs,

das die keltische Kunst hervorgebracht hat. Dieses Ornamentmotiv beherrscht jahrhundertelang die keltische Kunst und gibt ihren spezifischen Schöpfungen den eigentlich keltischen Charakter, bis der letztere hier früher, dort später durch die stärkeren Einflüsse an den Berührungsstellen mit anderen Kulturen verwischt wird. Das letztere geschieht verhältnismäßig früh an der Reibungsfläche mit der römischen Kultur. Je intensiver diese Reibung wird, um so mehr tritt der keltische Zug in den Hintergrund. Hier ist der keltische Ornamentstil um Christi Geburt vielfach bereits im Erlöschen. Viel länger erhält er sich an den Berührungsstellen mit der germanischen Kultur, ja, hier liefert er ein Element, das stark mit teilnimmt an der Synthese der germanischen Kunst aus der Völkerwanderungszeit. Das zeigt sich namentlich im Norden an der germanischen Tierornamentik. Das keltische Bogenschnörkelmotiv ist ein so charakteristisches Ornamentmotiv, daß es als ein stets leicht kenntliches Element in der germanischen Kunst erscheint, wo es sich noch Jahrhunderte hindurch nachweisen läßt. So nimmt es z. B. an der Entwicklung der nordischen Flechtornamentik teil, die unmittelbar mit der Tierornamentik verknüpft wird und als ein charakteristischer Bestandteil der romanischen Kunst bis in das XIII. Jahrhundert sich rettet, und so erscheint es schließlich noch als Fischblasenmotiv in der gotischen Kunst. Auch im Osten des keltischen Kulturkreises scheint sich der Einfluß dieses Ornamentmotivs geltend gemacht zu haben, doch fehlen hier noch genauere Untersuchungen.

10) pag. 26. Die angeblichen Szenendarstellungen der paläolithischen Kunst, wie z. B. die Darstellung des sich anschleichenden Bisonjägers von Laugerie basse sind nichts als phantasievolle Deutungen moderner Autoren. Es ist geradezu ein charakteristisches Merkmal des Wesens der paläolithischen Kunst, daß sie keine zusammengesetzten Handlungen oder Vorgänge darstellt. In dieser Beziehung besteht auch ein fundamentaler Unterschied zwischen der paläolithischen Kunst und der Kunst der Buschleute in Südafrika, welche letztere in mancher anderen Beziehung unter den Kunstproduktionen aller heute noch lebenden Naturvölker zweifellos der paläolithischen Kunst am nächsten steht. Die Buschmannskunst zeigt sehr häufig umfassende Szenenbilder und hat nicht selten direkt erzählenden oder berichtenden Charakter. Diese Tatsache, sowie die nicht ganz seltene Vernachlässigung der Proportionen in den Figurendarstellungen zeigt, daß die Buschmannskunst trotz ihres bisweilen noch sehr naturwahren Charakters doch keine rein physioplastische Kunst mehr ist und nicht ohne weiteres mit der paläolithischen Kunst auf die gleiche Stufe gestellt werden darf. Es haben sich hier eben offenbar von außen her schon ideoplastisch wirkende Einflüsse auf die ursprünglich wohl auch rein physioplastische Kunst geltend gemacht.

11) pag. 38. Zur genaueren Orientierung über die neuen Tendenzen eignet sich am besten das außerordentlich anregende Buch von Kandinsky: »Über das Geistige in der Kunst«, München 1912, R. Piper & Co. Ferner: »Der blaue Reiter«, Herausgeber Kandinsky, Franz Marc,

München 1912, R. Piper & Co. Endlich die Zeitschrift: »Der Sturm«. Herausgeber und Schriftleiter Herwarth Walden, Berlin. Kandinsky ist zugleich theoretischer Kunstschriftsteller und ausübender Künstler. Darin liegt ein wichtiges Moment für die Beurteilung mancher seiner Bilder. Diese scheinen vielmehr das Produkt der Spekulation, als der Ausdruck einfacher Empfindungen zu sein. Wären sie wirklich das letztere, so blieben sie für einen gesunden Menschen unverständlich.

12) pag. 42. Daß die paläolithischen Bilder der Höhlenwände oder auch nur der Kleinkunst auf Knochen und Stein unmittelbar nach der Natur abgezeichnet wären, ist schon durch die Natur der dargestellten Objekte von vornherein vollkommen ausgeschlossen. Zudem wäre es in einer niedrigen Höhle, in der ein Mensch vielfach kaum aufrecht stehen kann, oder in engen Gängen, wie in Combarelles, Font de Gaume und anderwärts vollständig unmöglich, daß der Zeichner ein Renntier, ein Mammut oder einen Bison vor Augen gehabt hätte. Die gesamte paläolithische Kunst ist ausnahmslos Darstellung von Gedächtnisbildern.

13) pag. 60. Wie falsch es wäre, auf Grund des biogenetischen Grundgesetzes um jeden Preis einen Parallelismus zwischen der Entwicklung der Kinderkunst und der prähistorischen Kunst konstruieren zu wollen, zeigt eine genauere Betrachtung des biogenetischen Grundgesetzes selbst, wie es Haeckel in präzisester Fassung in seiner »Anthropogenie« formuliert hat. Hier heißt es: »Die Keimesentwicklung (Ontogenesis) ist eine gedrängte und abgekürzte Wiederholung der Stammesentwicklung (Phylogenesis); und zwar ist diese Wiederholung um so vollständiger, je mehr durch beständige Vererbung die ursprüngliche Auszugsentwicklung (Palingenesis) beibehalten wird; hingegen ist die Wiederholung um so unvollständiger, je mehr durch wechselnde Anpassung die spätere Störungsentwicklung (Cenogenesis) eingeführt wird.«

Haeckel selbst hat auf die Bedeutung der cenogenetischen Momente in der Ontogenese in allen seinen Schriften stets mit großem Nachdruck hingewiesen und gezeigt, wie sie die einfache Rekapitulation des Ganges der phylogenetischen Entwicklung stören und entstellen. Ein solches cenogenetisches Moment haben wir bei der ontogenetischen Entwicklung der Kinderkunst in dem Überspringen einer physioplastischen Vorstufe, welche der paläolithischen Kunst in der phylogenetischen Entwicklung der menschlichen Kunst entsprechen würde. Die Kinderkunst setzt gleich mit der ideoplastischen Stufe ein, die in der prähistorisch-phylogenetischen Entwicklung der Kunst den Leistungen der nachpaläolithischen Kunst in jeder Beziehung mit geradezu erstaunlicher Übereinstimmung aller psychologischen Merkmale entspricht. Es ist aber ganz besonders interessant, daß wir in der Ontogenese der Kinderkunst diesen cenogenetisch wirkenden Faktor, der den Ausfall der physioplastischen Vorstufe bedingt, ganz genau kennen. Es ist die Erziehung oder — um einen Begriff zu gebrauchen, der in unserer Zeit allmählich anfängt, einen weniger wohltuenden Klang anzunehmen — die »Bildung«. Schon in den ersten Lebensjahren beginnt die künstliche Düngung

der harmlosen Kinderseele mit Wissen, das nicht auf Selbsterlebtem beruht. Das moderne Kind ist eine Treibhauspflanze; der paläolithische Jäger war ein Wildling, der sich in der Natur entwickelte. Darin liegt der Unterschied, der sich in ihrer Kunst äußert. Erst mit höherer Entwicklung des Geisteslebens, erst mit der reicheren Ausgestaltung des Vorstellungsinhaltes, die besonders in der üppigen Entfaltung der religiösen Konzeptionen im Ausgange des Paläolithikums, in der neolithischen Kultur und den folgenden Perioden ihren deutlichen Ausdruck finden, nimmt die ursprünglich rein physioplastische Kunst mehr und mehr ideoplastischen Charakter an. Das Kind dagegen beginnt gleich mit dieser ideoplastischen Stufe und läßt die physioplastische Phase ganz aus. Die Ontogenese ist abgekürzt gegenüber der phylogenetischen Entwicklungsreihe, wie immer und überall. Sie ist verkürzt, weil zu der Zeit, wo das Kind überhaupt zu den ersten Zeichenversuchen fähig wird, sein Geistesleben bereits mit einer reichen Fülle von Vorstellungen, die es nicht aus eigener Beobachtung hat, beladen ist. Aber in dieser Abkürzung der Ontogenese durch die Erziehung liegt nur ein cenogenetisches Moment im Sinne Haeckels, wie wir es eben ausnahmslos in jeder ontogenetischen Entwicklung beobachten.

Die Tatsache, daß die phylogenetische Entwicklung der Kunst mit einer physioplastischen Phase beginnt und erst allmählich zu einer ideoplastischen vorschreitet, während die ontogenetische Entwicklung beim europäischen Kinde die physioplastische Phase überspringt und gleich mit der ideoplastischen beginnt, zeigt zwar, daß kein Parallelismus in bezug auf die Anfänge der Kunst in beiden Reihen existiert, aber sie steht doch mit dem wohlverstandenen biogenetischen Grundgesetz in seiner präzisen Form, wie sie Haeckel ihm gegeben hat, durchaus nicht in Widerspruch. Es ist mir daher schlechterdings unverständlich, weshalb einzelne Autoren, um die Übereinstimmung der Kunstentwicklung mit dem biogenetischen Grundgesetz herzustellen, zu so verschlungenen und gekünstelten Hypothesen ihre Zuflucht nehmen zu müssen glauben, wie es z. B. Kretzschmar (vergl. Anm. 5) tut. Kretzschmar macht, um einen vollkommenen Parallelismus zwischen den Anfängen der Kinderkunst und der prähistorischen Kunst zu gewinnen, die völlig willkürliche Hypothese, daß der physioplastischen Kunst des Paläolithikums eine primitivere Stufe vorangegangen sei. Diese Annahme ist nun bekanntlich durch die Tatsachen nicht zu begründen. Das erkennt Kretzschmar auch an. Er muß daher die weitere Hilfshypothese machen, daß diese primitivere Stufe nicht in den uns bis jetzt bekannt gewordenen Gebieten sich entwickelt habe. Er nimmt zu diesem Zwecke weiter an, daß das paläolithische Jägervolk, das die Höhlenkunst hinterlassen hat, erst aus einem anderen Erdteil eingewandert sei. Ein förmlicher Rattenkönig von Hypothesen, die alle in der Luft schweben! Über die Völkerwanderungen und Rassenverhältnisse der Steinzeit wissen wir absolut gar nichts. Es sind reine Phantasien, wenn man annimmt, daß die Aurignac-Menschen sich in einem anderen Erdteil entwickelt hätten, als die Neanderthal-Menschen. Wir werden auch darüber so lange nichts wissen, wie nicht ein ganz

ausgedehntes Material von somatischen Menschenresten zur Verfügung steht. Das wird jeder einsichtige Anthropologe ohne weiteres unterschreiben. Aber selbst wenn die Anfänge der Kunst sich nicht auf europäischem Boden entwickelt haben, und selbst wenn die Anfänge noch primitiver, d. h. anders als die paläolithischen Kunstäußerungen gewesen wären, was wäre dann für die Frage des Parallelismus der prähistorischen und der Kinderkunst gewonnen? Wie sie ausgesehen haben würden, wenn sie überhaupt existiert hätten, darüber braucht man sich wahrlich nicht den Kopf zu zerbrechen, denn für die Behauptung eines Parallelismus würden damit die Schwierigkeiten nur wachsen. Die Vertreter der Parallelismus-These würden ja dann gezwungen, zu zeigen, wo in der Entwicklung der Kinderkunst die physioplastische Phase des Paläolithikums zu finden wäre, auf die dann erst später die ideoplastische Phase folgt. Mir scheint, mit dem Hypothesengebäude Kretzschmars hat sich die Parallelismus-Lehre einen tiefen Schnitt ins eigene Fleisch beigebracht.

14) pag. 65. Meinen Standpunkt und meine Forderungen habe ich zum Ausdruck gebracht in meinem Beitrage zu der Sammelschrift: »Beiträge zur Frage des naturwissenschaftlichen Unterrichts an den höheren Schulen«. Von W. Detmer, R. Hertwig, M. Verworn, H. Wagner, J. Wagne und J. Walther, gesammelt von Max Verworn. Jena 1904, Gustav Fischer.

Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen. Von Dr. **E. Mach,** emer. Professor an der Universität Wien. Sechste, vermehrte Auflage. Mit 38 Abbildungen. 1911. Preis: 5 Mark, geb. 6 Mark.

Die steinzeitliche Technik und ihre Beziehungen zur Gegenwart. Ein Beitrag zur Geschichte der Arbeit. Von Dr. **Ludwig Pfeiffer,** Geh. Med.-Rat in Weimar. (Festschrift zur 43. allgemeinen Versammlung der deutschen anthropologischen Gesellschaft. Weimar, 4.—8. August 1912. Heft 1.) Mit 250 Originalabbildungen im Text. (340 Seiten. 4°.) 1912. Preis: 13 Mark.

Inhalt: 1. Zur Geschichte der Technik in der Steinzeit. — 2. Die physikalischen Unterlagen der Steintechnik. — 3. Von den Werkzeugen. — 4. Die steinzeitliche Knochenverarbeitung. — 5. Die steinzeitliche Holzverarbeitung. — 6. Das Zerlegen der Jagdtiere in der Steinzeit. — 7. Das Erlöschen der Steinzeittechnik.

Frankfurter Zeitung vom 8. Juni 1913:

Der Wert des durch und durch originellen Buches liegt vor allem darin, daß der Verfasser nicht nur die Waffen und Werkzeuge der Steinzeiten abbildet und beschreibt, sondern daß er versucht, ihrer Herstellung nachzugehen. Eigene Experimente in großer Zahl, Besuche und eifrige Studien bei den letzten Feuersteinspaltern in England und Frankreich und viele, in den Illustrationen gut wiedergegebene Verwendungsversuche zur Fellbearbeitung, zum Sägen, Schaben, Bohren usw. zeigen ernste Arbeit und lange Erfahrung. . . . Es ist wohl einer der ersten Versuche, die Steinwaffen und Werkzeuge nicht chronologisch aufzustellen, sondern ihre Verwendung und die allmähliche Vervollkommnung des primitiven Arbeitsgerätes Schritt für Schritt zu verfolgen, unter fortwährendem Hinzuziehen jetzt üblichen Handgerätes. Hierbei kommt das weniger glanzvolle Material, die abgenutzten Werkzeuge, zur Geltung, ja es erlangt besondere Wichtigkeit. Die Tafeln, die einzelne Zweige dieser alten Technik wiedergeben, müssen als kleine didaktische Musterarbeiten bezeichnet werden.

Die steinzeitliche Muscheltechnik und ihre Beziehungen zur Gegenwart. Ein Beitrag zur Geschichte der Arbeit und zur Psychologie der Geräte. Von Dr. **Ludwig Pfeiffer,** Geh. Med.-Rat in Weimar. Mit 332 Abbildungen im Text. (4°.) 1914.

Dieser Beitrag zur Geschichte der Arbeit ist die Ergänzung der 1912 in Weimar den Teilnehmern am 43. Anthropologen-Kongreß dargebotenen Festschrift: Die steinzeitliche Technik und ihre Beziehungen zur Gegenwart. (Beschreibung der Stein-, Fell-, Fleisch-, Holz- und Knochentechnik.) Der zweite Beitrag stellt die Muscheltechnik dar, wie sie sich als Mitträgerin der materiellen Kultur und in Konkurrenz mit der Steintechnik entwickelt hat, sowohl in Ozeanien, Amerika, Afrika als auch in Europa, hier allerdings verschiedene Jahrtausende früher. Der Schwerpunkt der vorgeführten Untersuchungen ist auf die Technologie gelegt.

Verfasser will noch nachzuweisen versuchen, daß auch in Europa das Muschelmaterial im Besitz des steinzeitlichen Menschen eine Rolle spielt, welche größer ist als bisher angenommen wird.

Mit voller Absicht geht Verfasser nicht auf Mythologie, Philosophie, Religion und Sitten ein; das bleibt den Forschern überlassen, die Land und Leute aus eigener Anschauung schildern. Die „Muscheltechnik“ schließt, ebenso wie früher die Stein- und Knochentechnik, ab mit dem Erscheinen der Bronze in Europa, mit dem Import europäischen Eisens nach Amerika, Ozeanien.

Die paläolithischen Funde von Taubach in den Museen zu Jena und Weimar. Festschrift zum 350jährigen Jubiläum der Universität Jena. Von Dr. **Gustav Eichhorn,** Konservator am Germanischen Museum der Universität Jena. Mit 29 Abbildungen im Text und 272 Abbildungen auf 39 Tafeln (mit 39 Blatt Erklärungen) kl. 4°. 1909. Preis: 18 Mark.

Lehrer-Zeitung für Thüringen und Mitteldeutschland. 1909, Literarische Beilage Nr. 7:

Wer kennt nicht den Namen Taubach? In der gesamten wissenschaftlichen Welt hat er eine Ehrenstellung. Die dortigen Funde haben insofern einen außerordentlich hohen Wert, weil durch sie unwiderleglich bewiesen wird, daß schon (mindestens) zur Diluvialzeit Menschen gelebt haben (zusammen mit Elephas antiquus, Bison priscus, Ursus spelaeus, Hyaena spelaea u. a.)

Die besonders auch für die Entwicklungsgeschichte des Menschen gute Dienste leistenden Funde aus Steinmaterial und Tierknochen sind in dem Prachtwerke, soweit sie im Jenaer und Weimarer Museum aufbewahrt sind, sämtlich durch wirklich ausgezeichnete Photographien wiedergegeben und kurz beschrieben. Dem Spezialisten bietet diese künstlerisch vollendete Zusammenstellung sicherlich einen wahren Genuß.

Der Derfflinger Hügel bei Kalbsrieth (Großherzogtum Sachsen). Eine thüringische Nekropole aus dem Unstruttale, von der Steinzeit bis zur Einführung des Christentums benutzt. Von **Armin Möller,** Kustos des städtischen Museums in Weimar. Mit 4 Tafeln und 8 Textabbildungen. (76 S. 4°.) (Festschrift zur 43. allgemeinen Versammlung der deutschen anthropologischen Gesellschft. Weimar, 4.—8. August 1912. Heft 3.) 1912. Preis: 5 Mark 40 Pf.

Inhalt: I. Der Dörfling oder Derfflinger Hügel bei Kalbsrieth. 1. Der ältere Hügel. 2. Drei Hocker der Schnurzeit. 3. Kistengrab der Kugelamphorenzeit. Skeletteile als Speisebeigaben. Werkzeuge, Schmuck, Kinderleiche. 4. Gefäße. Steinpflasterungen. Dolmenartiger Bau unter einem Steinkegel. 5. Bootsarg. 6. Brandgräber der la Tène-Zeit. 7. Fränkischer Krieger. 8. Undatierbare Reihengräber. Nachtrag (Steinpflasterung, Steinpackung, Lehmtenne). — II. Der Hut- oder Häuschenhügel.

Die Ergebnisse einer vor 10 Jahren vorgenommenen Ausgrabung, die wertvolle Funde zutage förderte, werden hier in wissenschaftlicher Bearbeitung vorgeführt. Für Kulturhistoriker, Ethnologen und Altertumsforscher, namentlich aber für Germanisten und die Erforscher der thüringischen Heimatkunde, dürfte das kleine Werk von besonderem Interesse sein.

Volkswirtschaft und Kunst. Von Dr. **Karl Kindermann,** Prof. der Nationalökonomie an der Universität Heidelberg. Preis: 1 Mark.

Wirtschaft und Kunst. Eine Untersuchung über Geschichte und Theorie der modernen Kunstgewerbebewegung. Von **Heinrich Waentig.** 1909. Preis: 8 Mark, geb. 9 Mark.

Inhalt: Einleitung. — I. **Das neue Evangelium.** Carlyle und Ruskin. William Morris. Die englische „Renaissance". — II. **Die moderne Kunstgewerbebewegung.** Frankreich und England. Amerika. Deutschland und Österreich. — III. **Kunst und Gewerbe.** Kunst und Arbeit. Kunst und Bedürfnis. — Schluß. — Autorenverzeichnis. — Index.

Kölnische Zeitung vom 23. Februar 1910:

. . . Das Buch stellt sich als eine sehr brauchbare und nützliche Zusammenfassung der ganzen modernen Bewegung in den Hauptländern dar und gibt hauptsächlich in den beiden Schlußkapiteln sehr wertvolle Erörterungen über die Stellung und vielfach unterschätzte Bedeutung des Kunstgewerbes innerhalb der Nationalwirtschaft. . . .

Beiträge zur Frage des naturwissenschaftlichen Unterrichts an den höheren Schulen.

Von **W. Detmer**-Jena, **R. Hertwig**-München, **M. Verworn**-Göttingen, **H. Wagner**-Göttingen, **J. Wagner**-Leipzig, **J. Walther**-Jena, gesammelt und herausgegeben von Max Verworn. 1904. Preis: 1 Mark 50 Pf.

Inhalt: I. Zur Frage des naturwissenschaftlichen Unterrichts an den höheren Schulen. Von Max Verworn, Göttingen. — II. Erfordernisse der Vorbildung der Mittelschulen für das Studium der Zoologie. Von Richard Hertwig, München. — III. Der botanische Unterricht an den höheren Schulen. Von Wilhelm Detmer, Jena. — IV. Über den chemischen Unterricht an höheren Schulen. Von Julius Wagner, Leipzig. — V. Die Geologie im Schulunterricht. Von Johannes Walther, Jena. — VI. Die Erdkunde im Schulunterricht. Von Hermann Wagner, Göttingen.

Der Mensch.

Sein Ursprung und seine Entwicklung. In gemeinverständlicher Darstellung. Von **Wilhelm Leche,** Prof. an der Universität zu Stockholm. (Nach der zweiten schwedischen Auflage.) Mit 369 Abbildungen. 1911.
Preis: 7 Mark 50 Pf., geb. 8 Mark 50 Pf.

Inhalt: Vorwort. 1. Deszendenztheorie. 2. Der Mensch und die Wirbeltiere. Die Ausbildungsstufen der Wirbeltiere. 3. Die Aussage der ausgestorbenen Lebewesen. 4. Der Mensch im Lichte der vergleichenden Anatomie. 5. Das Ergebnis der Embryologie. 6. Die rudimentären Organe des menschlichen Körpers. 7. Das Gehirn. 8. Der Mensch und seine nächsten Verwandten. 9. Die ersten Menschen. 10. Der Affenmensch von Java. — Die Menschheit der Zukunft.

Aus der Natur 1912, Heft 3:

Als eine „Anthropogenie" kann man dieses Buch bezeichnen und darf es, was die Klarheit und elegante Form der Darstellung anlangt, jenem bekannten Werke E. Haeckels sehr wohl zur Seite stellen. Bei all diesen Erörterungen vermeidet der Verfasser jegliche tendenziöse Mache; er spricht zum Leser lediglich als Forscher. Das Buch, das sich auf jeder Seite als Leistung eines bedeutenden Gelehrten zu erkennen gibt, darf als eine der besten Darstellungen über die Entwicklungsgeschichte des Menschen angesprochen werden. Hervorgehoben sei noch die gediegene Illustrierung, die zahlreiche originelle und selten reproduzierte Bilder enthält.

Aus dem Werdegang der Menschheit.

Der Urmensch vor und während der Eiszeit in Europa. Von Dr. **H. von Buttel-Reepen.** (Erweiterter Abdruck aus der Naturw. Wochenschrift, N. F. X. Bd.) Mit 109 Abbildungen im Text und 3 Tabellen. 1911. Preis: 1 Mark 80 Pf.

Inhalt: Einleitung. — Der Neandertalfund. — Geologische Zeiträume und Gliederungen. — Die Eolithen. — Mitteleuropa vor der Eiszeit. — Der Affenmensch von Java. — Homo heidelbergensis Schoetensack. — Die Eiszeit und ihre Gliederungen. — Die Stein- und Knochenwerkzeuge des diluvialen Menschen. — Die Neandertalrasse und die neuesten Funde. — Homo mousteriensis Hauseri. — Homo Chapellensis. — Die äußere Erscheinung des Neandertales. — Die Fundstätte von Taubach. — Die „Lößjäger"-Rasse. — Die Fundstätte von Brünn. — Die Fundstätte von Solutré. — Die Fundstätte von Predmost. — Die Grimaldi-Rasse in Mentone. — Kunstwerke der Grimaldi-Rasse. — Homo Aurignacensis Hauseri. — Das Nebeneinander zweier Rassen im Diluvium. — Die Entwicklung der Primaten ausgehend vom hypothetischen Ursprungsland. — Der Fund einer neuen Urform. — Die Gro-Magnonrasse (Renntierjäger). — **Die Kunst des Urmenschen.** — Die Nacheiszeit. — Beginn des Ackerbaues und der Seßhaftigkeit. — Literaturverzeichnis. — Alphabetisches Register.

Verlag von Gustav Fischer in Jena

Vorträge über Deszendenztheorie. Gehalten an der Universität Freiburg i. Br. Von Professor **August Weismann.** Dritte verbesserte Auflage. Mit 3 farbigen Tafeln und 141 Abbildungen im Text. (XXIV, 697 S.) 1913. Preis: 11 Mark, geb. 13 Mark.

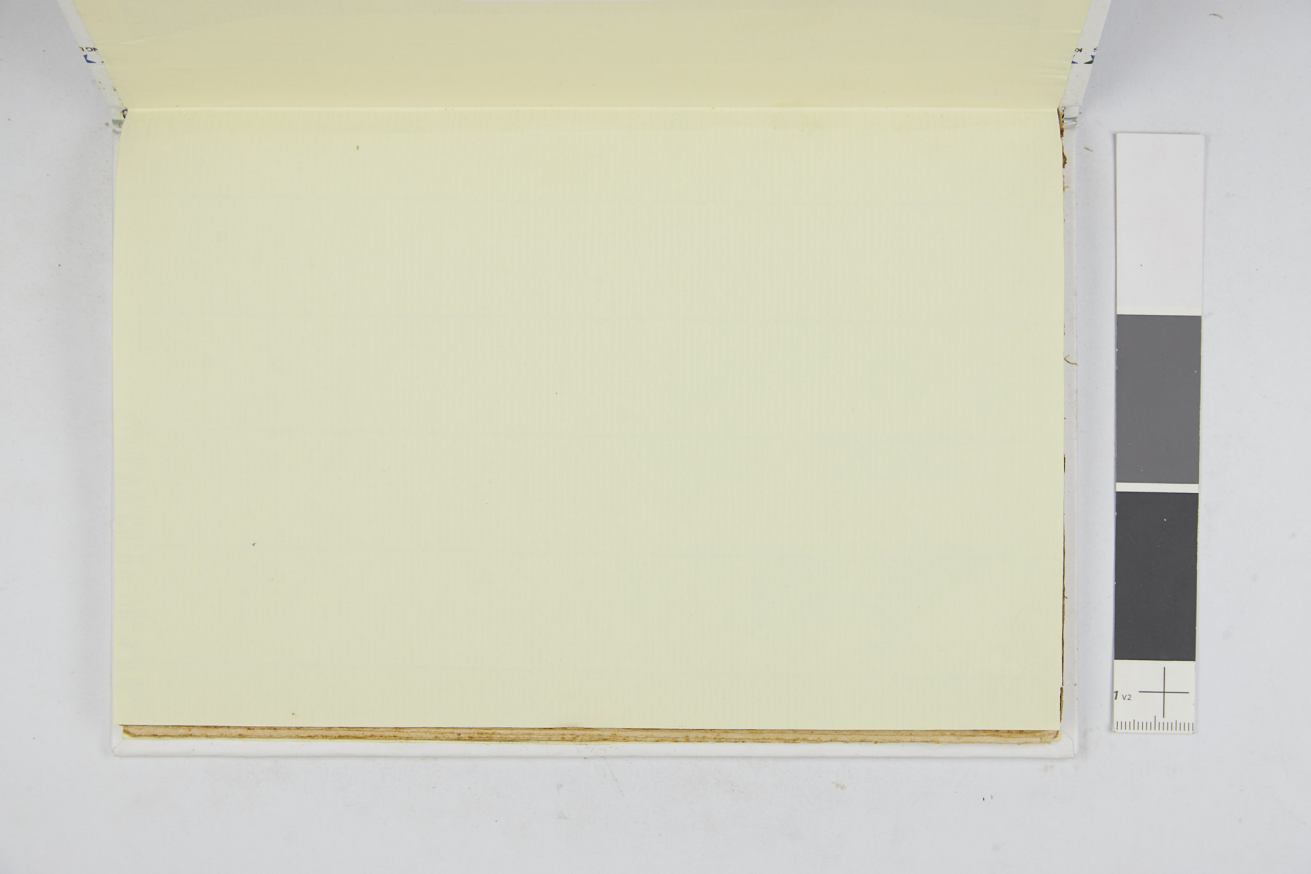
Inhalt: 1./2. Allgemeine und historische Einleitung. — 3. Das Prinzip der Naturzüchtung. — 4. Die Färbungen der Tiere und ihre Beziehung auf Selektionsvorgänge. — 5. Eigentliche Mimicry. — 6. Schutzvorrichtungen bei Pflanzen. — 7. Fleischfressende Pflanzen. — 8. Die Instinkte der Tiere. — 9. Lebensgemeinschaften bei Symbiosen. — 10. Die Entstehung der Blumen. — 11. Sexuelle Selektion. — 12. Intraselektion oder Histonalselektion. — 13. Die Fortpflanzung der Einzelligen. — 14. Die Fortpflanzung durch Keimzellen. — 15. Der Befruchtungsvorgang. — 16. Der Befruchtungsvorgang bei Pflanzen und Einzelligen. — 17./19. Die Keimplasmatheorie. — 20./21. Regeneration. — 22. Vererbungserscheinungen im engeren Sinne. — 23. Anteil der Eltern am Aufbau des Kindes. — 24. Prüfung der Hypothese einer Vererbung funktioneller Abänderungen. — 25. Einwürfe gegen die Nichtvererbung funktioneller Abänderungen. — 26./27. Germinalselektion. — 28. Biogenetisches Gesetz. — 29./30. Allgemeine Bedeutung der Amphimixis. — 31. Inzucht, Zwittertum, Parthenogenese und asexuelle Fortpflanzung und ihr Einfluß auf das Keimplasma. — 32. Medieinflüsse. — 33. Wirkungen der Isolierung. — 34./35. Entstehung des Artbildes. — 36. Artentstehung und Artentod. — 37. Urzeugung und Entwicklung. — Schluß.

Die Abstammungslehre. Zwölf gemeinverständliche Vorträge über die Deszendenztheorie im Licht der neueren Forschung. Gehalten im Winter-Semester 1910/11 im Münchener Verein für Naturkunde. Mit 325 teils farbigen Abbildungen im Text. 1911. Preis: 11 Mark, geb. 12 Mark.

Inhalt: **1. Einleitung in die Abstammungslehre.** Von Geh. Rat Prof. Dr. Richard Hertwig, München. — 2. und 3. **Die Artbildung im Lichte der neueren Erblichkeitslehre.** Von Prof. Dr. Richard Goldschmidt, München. — 4. **Können erworbene Eigenschaften vererbt werden?** Von Prof. Dr. Rich. Semon, München. — 5. **Zuchtversuche zur Abstammungslehre.** Von Privatdozent Dr. Paul Kammerer, Wien. — 6. **Die Stellung der modernen Wissenschaft zu Darwins Auslesetheorie.** Von Prof. Dr. Franz Doflein, München. — 7. **Tiergeographie und Abstammungslehre.** Von Prof. Dr. August Brauer, Berlin. — 8. **Paläontologie, Systematik und Deszendenzlehre.** Von Dr. Eduard Dacqué, München. — 9. **Die Bedeutung der fossilen Wirbeltiere für die Abstammungslehre.** Von Prof. Dr. O. Abel, Wien. — 10. **Die Tatsachen der vergleichenden Anatomie und Entwicklungsgeschichte und die Abstammungslehre.** Von Prof. Dr. Otto Maas, München. — 11. **Anzeichen einer Stammesentwicklung im Entwicklungsgang und Bau der Pflanzen.** Von Prof. Dr. Karl Giesenhagen, München. — 12. **Die Stellung des Menschen im Naturganzen.** Von Prof. Dr. Hermann Klaatsch, Breslau. — **Register.**

Die Anthropologie in ihren Beziehungen zur Ethnologie und Prähistorie. Eine akademische Antrittsrede von Dr. **Otto Schlaginhaufen,** a. o. Prof. der Anthropologie und Direktor des Anthropologischen Instituts der Universität Zürich. (20 S. gr. 8°.) 1913. Preis: 80 Pf.

Hofbuchdruckerei Rudolstadt



WAGTEAN
TGL
PARAF
QC
PASSED

PERPUSTAKAAN NA
XLV : -
IG LAYANAN KOLEKSI KHUS
VANAN KOLEKSI KHUSUS KOLEKSI BUKU LANGKA - BIDANG LAYANAN KOLEKSI KHUSUS KOLEKSI BUKU LANGKA - BIDANG LAYANAN KOLEKSI KHUSUS KOLEKSI