

Zeitschrift: Acta Tropica
Herausgeber: Schweizerisches Tropeninstitut (Basel)
Band: 15 (1958)
Heft: 4

Artikel: Grundsätzliches zur primitiven Kunst
Autor: Schmalenbach, Werner
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-310754>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Grundsätzliches zur primitiven Kunst.

VON WERNER SCHMALENBACH.

Das Wesen der primitiven Kunst kann nur von ihrer Funktion im Leben der Primitiven her erfaßt werden. Wenn über die Einordnung als «Kunst» auch kein Zweifel bestehen kann und sich unser ästhetisches Bewußtsein dieser Kunst zu Recht bemächtigt hat, und wenn ferner Ästhetisches ohne Zweifel auch bei der Herstellung der erst durch uns als «Kunst» rubrizierten Produkte im Spiel ist, so erschöpft sich doch deren Funktion durchaus im konkreten Gebrauch. Außerhalb seines Gebrauchs ist das primitive Kunstwerk funktionslos, sinnlos. Niemals wird es um seiner Schönheit oder auch nur um bestimmter darstellerischer Eigenschaften willen aufbewahrt. Ja, oft genug wird eine Schnitzerei — um hier die ja rein grundsätzlichen Fragen auf diejenige Technik primitiver Bildnerei zu beschränken, die bei weitem im Übergewicht ist — nach Gebrauch vernichtet: sie hat ihre Funktion erfüllt.

Die Funktion aber ist durchgehend kultischer Natur, jedenfalls so weit es sich um figürliche Plastik handelt. Wo außerhalb der Forderungen des Kultes Plastik hervorgebracht wird, und dann möglicherweise auch mit besonderen darstellerischen oder gar ästhetischen Rücksichten, da ist der Boden der Primitivität bereits, partiell zumindest, verlassen, sei es infolge einer gewissen kulturellen Höherentwicklung, sei es durch eine das kulturelle Gleichgewicht störende Einwirkung von außen.

Alle figürliche Plastik der Primitiven, sagen wir also fortan im Bewußtsein dieser vorläufigen Einschränkung: alle primitive Kunst hat ihre präzise Funktion innerhalb des Kultes der Seelen und Geister. Denn Seelen und Geister — Götter noch nicht! — bilden in der Welt des Primitiven den tausendfältigen Gegenstand religiöser Vorstellung. Indessen stellt der Primitive in seinen Schnitzereien die höheren Mächte nicht dar. Der geistige Vorgang ist ein anderer; die genaue Funktion, deren Erfüllung vom Schnitzwerk erwartet wird, ist eine andere. Handelt es sich etwa um ein Ahnenbild, dann gilt nicht die irgendwelche Merkmale des Ahnen konservierende Darstellung; es gilt vielmehr, sich mit Hilfe des geschnitzten Bildes vor der vom Körper losgelösten, gefahrvoll umher-schweifenden Seele des Verstorbenen zu schützen. Ihr wird ein neuer Körper verschafft, in welchem sie zur Ruhe kommt. Indem man die Seele auf solche Weise und durch weitere kultische Maßnahmen besänftigt, fühlt man sich bis zu einem gewissen, immerhin auch durchaus nicht berechenbaren Grade vor ihrem Treiben

sicher. Beruhigt oder nicht, die Seele lebt im Holzkörper weiter, und damit ist das Ahnenbild des Primitiven grundsätzlich etwas anderes als jedes Kunstwerk höherer kultureller Provenienz: es ist ein lebendiges, reales, aktionsfähiges Wesen.

Die ursprüngliche, auch heute noch sehr oft erhaltene Meinung ist die, das Schnitzwerk *sei* der Tote, *sei* mit ihm identisch. Einer offenbar sekundären Anschauungsweise gemäß wird häufig angenommen, die Seele des Toten habe im Holzkörper — zumindest zeitweise — Wohnsitz genommen, *sei in* ihm lebendig; auch da jedenfalls ist die geschnitzte Figur Träger oder Hülle eines lebendigen Wesens.

Nicht anders ist es mit den Zauberfiguren, den Fetischen, die eine andere Hauptgattung primitiver Menschenplastik bilden: der zauberkräftige Geist ist auch hier — sei er nun mit der Schnitzerei identisch oder nur in ihr eingeschlossen — lebendig präsent. Magische Substanzen, die man den Figuren nicht selten einverleibt, mögen ihre «Geladenheit», das heißt, funktionell gesprochen, ihre Wirksamkeit noch erhöhen. Auch wo figürliche Schnitzereien an Geräten und Waffen angebracht werden, repräsentieren sie nicht bloß dargestellte, sondern wirkliche, als wirklich vorgestellte, schützende oder machtvormehrende Wesen.

Wo nicht eine persönliche Totenseele, ein persönlicher Dämon, so kann es doch zumindest eine allgemeine Lebenskraft sein, die die Figuren zu lebendigen und daher wirkenden, einflußnehmenden Wesen macht. Schon allein aber durch das an sich selbst, als lebendiger Naturstoff, krafthaltige Holz ist diese Lebenskraft an allen Schnitzereien beteiligt.

Wenn man früher die «Bildenden Künste» gern auch als die «Darstellenden Künste» zu bezeichnen pflegte, so trifft diese Benennung weniger als auf irgendeine andere Kunst auf die der Primitiven zu. Nicht bloß, weil ihr aller Naturalismus fremd ist; auch abgesehen davon entzieht sich die primitive Kunst dem Begriff der Darstellung. Der Vorgang des Darstellens setzt, ohne daß dadurch schon eine naturalistische Art der Bewältigung präjudiziert würde, die Dualität von Darzustellendem und Darstellung voraus. Diese Dualität ist dem primitiven Schnitzer unbekannt. Ob er sich der sichtbaren Wirklichkeit bedient oder nicht — in der Regel tut er es —, die Funktion seiner Bildnerei liegt nicht im Darstellen, sondern im Verkörpern der Seelen, Geister und Kräfte. Das ist etwas grundsätzlich vollkommen anderes. Der Inhalt im konkreten Sinne, sofern nicht gar Identität angenommen wird, macht das Kunstwerk für ihn zu einem wertvollen, allein sinnvollen Gegenstand. Mit diesem Prinzip der Verkörperung aber grenzt sich die primitive Kunst gegen alle sonstige Kunst ab. Alle sonstige Kunst, wobei hier die

des zwanzigsten Jahrhunderts unbefragt bleiben möge, gehorcht dem Prinzip der Darstellung. Die Kunst der Primitiven allein gehorcht dem Prinzip der Verkörperung.

Dieser Begriff der Verkörperung, der hiemit in solch definitivischer Weise für die Kunst der Primitiven empfohlen wird¹, ist durchaus präzise und wörtlich zu verstehen. Nur streng gefaßt kann er sich als Antithese zum Begriff der Darstellung und dadurch überhaupt als unterscheidende Vokabel in so grundsätzlichem Sinne behaupten. Nur in solcher Schärfe verstanden, trifft er exakt und exklusiv auf die Kunst der Primitiven zu. Er ist entsprechend der primitiven Anschauungsweise konkret gemeint und hat so nichts mit jener Redensart gemein, nach welcher man auch in anderer Kunst allerlei verkörpert sehen will: eine Idee, einen Gedanken, ein Gefühl, ein Weltbild. Nicht Geistiges: Geister — nicht Seelisches: Seelen sind in diesen Figuren verkörpert, und zwar nicht bloß sinnbildlich gesprochen, sondern durchaus konkret, durchaus real. Die Vorstellung der «Verkörperung» kommt sehr gut in dem wissenschaftlich verpönten, weil gewöhnlich im Sinne von «heidnisch» deprivierend gemeinten Wort «Götze» zum Ausdruck.

Hiermit ist nun zunächst die Funktion, die das Kunstwerk für den Primitiven erfüllt, aufs allgemeinste umschrieben. Es stellt sich die weitere Frage, in welcher Weise sie das Aussehen, den Stil der primitiven Kunst bestimmt — wodurch denn schließlich auch wir noch von der ursprünglichen Bedeutung berührt werden müßten.

Zur Verkörperung höherer Wesen kann dem Primitiven ein in der Natur vorgefundener Gegenstand genügen, ein Aststück etwa

¹ Die Sache, die der Begriff bezeichnet, wird in der die primitive Kunst behandelnden Literatur seit BERNHARD ANKERMANNs «Seelenglaube und Ahnenkult bei afrikanischen Völkern» (Zeitschrift für Ethnologie 1918) immer wieder dargestellt. Selten wird dabei der Begriff als solcher verwendet, und nie wird er als entscheidend für die künstlerische Besonderheit aller primitiven Kunst im Gegensatz zu aller Hochkultur-Kunst erkannt. In mehr beiläufiger Weise taucht er schon in FRIEDRICH RATZELs «Völkerkunde», Wien 1885, auf, wo es im Zusammenhang ozeanischer Kunst heißt: «Tiefgreifenden Einfluß auf das Leben dieser Völker hatte die Tatsache, daß sie ihre Götter nicht eigentlich abbildeten, sondern vielmehr sie sich nur zufällig in willkürlich gewählte Dinge verkörpert dachten» (2. Auflage 1894, Bd. I, p. 302). Neuerdings widmet ECKART VON SYDOW in seiner posthum erschienenen «Afrikanischen Plastik», Berlin 1954, pp. 27—29, der «Frage der Beseelung» ein ganzes Kapitel, ohne aber auch seinerseits hierin das fundamentale Kriterium zu erkennen. SYDOW geht dabei auch kurz auf die Beseelung von Statuen in höheren Kulturen — Ägypten, Mesopotamien, Spätantike — ein und hält es — im Gegensatz zu unserer Auffassung — für möglich, daß die «Beseelung» in der Negerkunst von Ägypten und dem Mittelmeerkreis her beeinflußt ist und infolgedessen als «ein Zeichen weit überlegener Kulturen» zu gelten hat.

oder sehr häufig ein Pfahl, der ohne weitere menschliche Kennzeichnung als Geistträger in Frage kommt. (Hievon wird weiter unten noch zu sprechen sein.) Sobald jedoch die Differenzierung nach Analogie des Menschen, sobald also die eigentliche künstlerische Gestaltung einsetzt, gilt der Satz: alle primitive Kunst ist expressiv. In aller primitiven Kunst wird das Naturvorbild, an das der Künstler sich anlehnt, im Interesse des geistigen Ausdrucks — richtiger: im Interesse des Ausdrucks der Präsenz lebendiger Geister, Seelen und so weiter — verändert und je nachdem aufs heftigste entstellt. Alle dem Prinzip der Verkörperung verpflichtete Kunst muß, sofern sie sich mit Naturformen auseinandersetzt, expressiv sein. Sonst schlüge sie entweder um in eine Kunst, der am Darstellerischen gelegen ist, oder sie ginge den Weg einer geometrisierenden Abstraktion, in der die lebendige Gegenwart der geisthaften Wesen, ihre auch im Zustand der Ruhe fortwirkende Beunruhigung, nicht mehr zum Ausdruck käme. Indessen ist der Satz nicht umkehrbar: nicht alle expressive Kunst ist in unserm Sinne verkörpernd. Wenngleich sich die Kunst der Primitiven streng im Rahmen der expressiven Kunst aufhält, so gibt es solche doch auch in anderen, höheren Kulturen. Im Augenblick, da das Individuum in seine Rechte eintritt und sein eigenes Ausdrucksbedürfnis an die Kunst heranträgt, kann wiederum expressive Kunst entstehen, die nun aber nicht dem Prinzip der Verkörperung zu entsprechen braucht; im Gegenteil, sie wird in der Regel darstellend vorgehen. Seit der Spätrenaissance und dem Frühbarock treten solche als expressiv anzusprechende Neigungen in der europäischen Kunst immer wieder auf.

1. Abgrenzung der primitiven Kunst gegen diejenige der Hochkulturen.

Den primären Hochkulturen oder, um sie soziologisch zu fixieren, den feudalen Hochkulturen, ist das Expressive als künstlerische Sprache fremd. Denn die Beunruhigung durch die unsichtbaren Mächte, in der der Primitive lebt und die ihn seine Figuren schnitzen, ja zunächst seine religiösen Vorstellungen entwickeln läßt, hat aufgehört. Die Dämonen durchkreuzen sein tägliches, stündliches Leben nicht mehr, der Einzelne ist ihrem Wirken nicht mehr auf Schritt und Tritt und gewissenmaßen in persönlicher Konfrontation ausgesetzt. Mit der wachsenden Beherrschung der Natur verliert diese ihre sich in Willkür äußernde Gewalt über den Menschen. Sie steht ihm als in ihrem Funktionieren übersehbare, berechenbare und daher in hohem Maße lenkbare Maschinerie

gegenüber. Daß sie ihm und er ihr gegenübersteht, in objektiver Distanz, und daß sie nicht mehr in Gestalt von Dämonen aller Art in sein Leben eingreift, das ist das Entscheidende. Mit der Beunruhigung sind auch die Geister gewichen. Die grundsätzlich unbegrenzte Zahl der unsichtbaren Mächte hat der um so gewaltigeren Macht einer grundsätzlich begrenzten Zahl von Göttern Platz gemacht. Die Mächte sind ferngerückt an einen Götterhimmel, in dem alle Macht konzentriert — aber auch objektiviert ist. Gesetze sind erkannt, in gesetzmäßiger Ordnung stehen die höheren Mächte da. Wenn die um so umfangreichere Macht der Götter, auf Erden durch die Macht der Priesterschaft und des weltlichen Adels vertreten, sich auch zu Zeiten in grausamster Weise gegen den Einzelnen wenden kann, so fühlt er sich doch durch eine gesetzliche Ordnung geschützt und bedarf nicht mehr jener Schutzmaßnahmen von Fall zu Fall, als welche die Schnitzereien der Primitiven zu gelten haben.

Dieser autoritativen Ordnung der Gesamtkultur, die als solche gleichzeitig Befreiung vom willkürlichen Zugriff der Mächte und um so größere Abhängigkeit von den neuen Autoritäten bedeutet, entspricht die Grundhaltung der Kunst. Wo sie nicht den Göttern dient, da dient sie einer ähnlich durchorganisierten, durchsystematisierten, zum Gesetz erklärten weltlichen Hierarchie. Da die Beunruhigung durch die beständige Präsenz der Mächte gewichen ist, kann die Kunst hiervon nicht mehr Ausdruck sein. Sie verkörpert die Götter, denen sie nun zu dienen hat, nicht, denn die Götter sind vom Einzelnen ferngerückt und lassen sich schon allein dank ihrer beschränkten Zahl und dank ihrer weiterreichenden, klar umschriebenen Funktionen nicht in den ihnen geweihten plastischen Werken inkorporieren. Die Kunst kann die göttlichen Mächte gemäß den Vorstellungen, die man sich von ihnen macht, darstellen, oder sie kann mittels Symbolen, deren Geltung festgelegt ist, auf sie hinweisen. Sie kann sie nicht mehr körperlich beschwören. Wo da und dort noch an die Präsenz des Gottes im Kultbild geglaubt wird, da leben ältere Anschauungen, ältere Glaubensformen, oft durch uralte Traditionen lokaler Art oder auch nur durch eine kollektive oder individuelle Disposition bedingt, im Zeichen der neuen Religion weiter; es mag auch sein, daß man der dem Dämonenglauben noch nicht entwachsenen Vorstellungsweise des «rückständigen» Volkes durch solche unmittelbare Beschwörungen des leibhaftigen Gottes gerecht zu werden denkt; typischer Rang kann ihnen nicht zugesprochen werden.

Mit dem Aufkommen der polytheistischen Hochkultur-Religionen, die nun erst eigentlich, im Gegensatz zu den religiösen Vorstellungen der Primitiven, den Namen «Religion» verdienen, tritt

als neues Darstellungsmedium die Fläche auf. Die Kunst aller primären Hochkulturen tendiert zur Fläche. Die Fläche dient gleichsam als Projektionsebene. Mit ihrer Hilfe werden die Darstellungen dem Raum entzogen und damit aus ihrer unmittelbaren Verbindung und schicksalmäßigen Verkettung mit dem Leben des Einzelnen gelöst. In der Flächenprojektion äußert sich am klarsten die Objektivierung der höheren Mächte (auch der weltlichen), ihr Nicht-mehr-beteiligt-Sein, ihr Für-sich-Sein. Und so auch ihr Unter-sich-Sein: die Dargestellten sind nun miteinander in Verbindung. Auch dies gibt es in der Kunst der Primitiven nicht. Nun werden die hierarchischen und handlungsmäßigen Beziehungen dargestellt. Die Szene, die Aktion tritt auf. Die plastische Figur des Primitiven agiert persönlich, real, ihr Aktionsraum ist der uns umgebende reale Raum. In der Kunst der Hochkulturen sind die Figuren ihrer konkreten Aktionsfähigkeit beraubt, da sie ja keine lebendigen Wesen mehr sind oder beherbergen; aber im neuen Medium der Fläche haben sie ihren eigenen Raum und können als untereinander in Aktion befindlich dargestellt werden.

So gewinnt nun das Relief und schließlich auch das Wandbild hohe Bedeutung. In der Kunst der Primitiven tritt es gegenüber der freien Statuette ganz zurück; wo es vorkommt, da läßt es ebenso wie die Rundplastik die Verkörperung zu, oder aber Einflüsse höherer Kulturen machen sich bereits bemerkbar. Eine originale und gar typische Schöpfung der Primitiven ist die Wandkunst nicht.

Umgekehrt fehlt ja nun in der Kunst der Hochkulturen die Rundplastik keineswegs. Aber auch da gilt das Prinzip der Darstellung. Und auch da kann man sogar in gewissem Sinne von einer Herrschaft der Fläche sprechen, steht doch die Rundplastik weitgehend in architektonischem Zusammenhang. Und selbst in ihrer formalen Anlage wird sie vom Gedanken der Fläche beherrscht: die kubische Grundform in der ägyptischen Plastik etwa ist ja nichts anderes als ein flächenhafter Aspekt der dritten Dimension. Als besonderen Zug mag man die für alle primären Hochkulturen charakteristische Frontalität nennen, in der sich die Rundfigur der freien Verfügung über den Raum begibt. Hat die Frontalität auch schon für die Plastik der Primitiven Geltung, so wird sie doch erst jetzt zum absoluten, gnadenlosen Gesetz. An der Entschiedenheit der Frontalität einer ägyptischen Pharaonenstatue gemessen erscheint die Frontalität primitiver Schnitzfiguren nicht als ein Gesetz, dem sie streng unterworfen sind, sondern beinahe nur als natürliche Gegebenheit. Der Gegensatz von Wille und Willkür äußert sich auch in dieser ungleichen Einstellung zur Frontalität. Den primitiven Figuren bleibt ein Maß an vitaler Le-

bendigkeit erhalten, das sie nicht zur frontalen Erstarrung als Ausdruck repräsentativen Willens gelangen läßt. Ihre freie körperliche Rundung verhindert, daß die «Front», das heißt die Fläche, zu ihren Ansprüchen kommt. Aus solcherlei Gründen haben im ersten Viertel des zwanzigsten Jahrhunderts die Apologeten primitiver Kunst, als diese auf den Programmen der künstlerischen Moderne figurierte, in der Negerplastik Plastik schlechthin, Plastik als Ausdruck des Plastischen, gesehen ².

In zwei Richtungen überschreitet mit den Hochkulturen die Kunst den Rahmen des Expressiven. Einmal nimmt sie entschieden an naturalistischen Eigenschaften zu. Wenn es auch gewiß noch nicht der freie, individualisierende Naturalismus sein kann, der erst im Griechenland des fünften vorchristlichen Jahrhunderts zum Siege kommt, so geht es doch nun um Darstellung nach natürlichen Maßstäben. Die Natur ist Gegenstand geworden; wenn noch nicht Vorbild, so doch Gegenstand. Sie wird zu einem, dem besonderen «Kunstwollen» entsprechend zu lösenden, darstellerischen Problem. Ihr ist ein Recht über die künstlerische Gestaltung zuerkannt, wenn sie sich auch deren Gesetzen — der repräsentativen Funktion, der flächigen Anlage und so weiter — zu unterwerfen hat. In welcher Weise sich der Künstler der Natur auch bemächtigt, er steht ihr in objektivierender Distanz gegenüber. Keine Beunruhigung, die von ihr ausginge, diktiert irgendwelche Deformierungen. Und da andererseits das individuelle künstlerische Erleiden historisch noch nicht denkbar ist, kann es hier für den Künstler weder aus dem einen noch aus dem andern Anlaß den Weg des Expressiven geben.

Die andere Richtung, in der das Expressive gewissermaßen über-

² CARL EINSTEIN, der einer der literarischen Vorkämpfer der «Negerplastik» gewesen ist und das Wesen der afrikanischen Plastik in ihrer Dreidimensionalität sieht, polemisiert in seiner «Negerplastik», Leipzig 1915, gegen die Frontalität als ein optisches, relatives Prinzip: «Selbst die Frontalität, worin man eine strenge «primitive» Formklärung zu sehen pflegt, muß als malerisches Erfassen des Kubischen bezeichnet werden; denn hier wird die Dreidimensionalität in einige Ebenen aufsummiert, die das Kubische unterdrücken» (p. IX). «Die Frontalität betrügt fast den Beschauer um das Kubische und steigert sämtliche Kraft auf eine Seite» (p. XVIII).

Eine ähnliche Stellungnahme wird in den folgenden, der modernen Kunstprogrammatischen nahestehenden Schriften vertreten:

CARL EINSTEIN, *Afrikanische Plastik*. Berlin 1922.

WILHELM NIEMEYER, *Von Wesen und Wandlung der Plastik*. *Genius* I. München 1919, pp. 77—89.

— *Vom Wesen afrikanischer Plastik*. *Kündung*, eine Zeitschrift für Kunst. Hamburg 1921. 1. Folge, IV., V. und VI. Heft.

GUILLAUME APOLLINAIRE und PAUL GUILLAUME, *Sculptures Nègres*. Paris 1917.

ROGER FRY, *Negro Sculpture* (1920). Neu erschienen in *Vision and Design*. London 1928.

holt wird, ist die der reinen ornamentalen Stilisierung. Auch in ihr ist die Beunruhigung der Ruhe gewichen, ist eine Souveränität gewonnen, die der Primitive nicht besitzt. Es gibt wohl grundsätzlich auch expressive Ornamentik — das drastischste Beispiel bietet die Kunst Melanesiens —; aber erst wo das Ornament in sich selbst beruhigt ist, sein Gesetz in sich selber gefunden hat, erst da hat es alle Expressivität überwunden. Dafür bestehen zwei fundamentale Möglichkeiten, die historisch durchaus gemeinsam auftreten können: entweder nimmt die Form (am deutlichsten: das Ornament) streng geometrischen Charakter an, oder sie huldigt auch in ihren abstrakten Bildungen einem organischen und damit sich selbst genügenden, in sich selbst «glückhaften» Rhythmus.

Die beiden hier namhaft gemachten Formen ornamentaler Stilisierung, welche beide, vor allem aber die erstere, in den feudalen Hochkulturen auftreten können (es müßte freilich noch ein bisher unbeachtet gelassener «primitiver» Entwicklungsstrang, nämlich die Kunst der Hirtenkulturen, besprochen werden, doch soll dies erst weiter unten geschehen) decken sich mit jenen beiden Grundformen künstlerischen Denkens, die in WILHELM WÖRRINGER berühmt gewordenen Begriffen der «Abstraktion» und der «Einfühlung» zum Ausdruck kommen³. Bei allem Verdienst des bereits 1906 erschienenen Buches um die Bewertung «abstrakten» Kunstwollens ist WÖRRINGER der grundlegende Fehler unterlaufen, die «Abstraktion» (so wie er sie verstanden wissen will) aus jener existentiellen Beunruhigung des Daseins heraus zu erklären, die unseres Erachtens nur zu einer expressiven Kunst führen kann. Dies äußert sich etwa in der folgenden Formulierung: «Während der Einfühlungsdrang ein glückliches pantheistisches Vertrauensverhältnis zwischen dem Menschen und den Außenwelterscheinungen zur Bedingung hat, ist der Abstraktionsdrang die Folge einer großen inneren Beunruhigung des Menschen durch die Erscheinungen der Außenwelt und korrespondiert in religiöser Beziehung mit einer stark transzendentalen Färbung aller Vorstellungen. Diesen Zustand möchten wir eine ungeheure geistige Raumscheu nennen»⁴. Da WÖRRINGER die «innere Beunruhigung» mit dem «Abstraktionsdrang» zusammenbringt, sieht er keinen grundsätzlichen Unterschied zwischen der Kunst der Naturvölker (für die er noch kein Auge hat) und der Kunst der Hochkulturen. So stellt er fest, «daß das Kunstwollen der Naturvölker, soweit ein solches bei ihnen überhaupt vorhanden ist, dann das Kunstwollen aller primitiven Kunstepochen und schließlich das Kunstwollen gewisser orientalischer Kulturvölker diese abstrakte Tendenz zeigt. Der

³ WILHELM WÖRRINGER, *Abstraktion und Einfühlung*. München 1906.

⁴ WÖRRINGER, *Abstraktion und Einfühlung*. 2. Auflage 1909, p. 15.

Abstraktionsdrang steht also am Anfang jeder Kunst und bleibt bei gewissen, auf hoher Kulturstufe stehenden Völkern der herrschende, während er z. B. bei den Griechen und andern Orientalen langsam abflaut, um dem Einfühlungsdrang Platz zu machen»⁵. Nach unserer Konzeption ist sowohl im «Einfühlungsdrang» wie schon im «Abstraktionsdrang» die Beunruhigung überwunden: beide liegen näher beieinander, als WORRINGER — immerhin im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts und darum in bahnbrechender Weise — annimmt⁶.

Es mag sich lohnen, hier noch eine andere begriffliche Gegenüberstellung in Erinnerung zu bringen, die durch GUSTAV PAULI vorgeschlagen worden und für unsern Zusammenhang sinnvoll ist⁷. PAULI unterscheidet zwei Prinzipien der künstlerischen Gestaltung: das normative und das expressive Prinzip. «Das expressive Prinzip will Befreiung, das normative Bindung. Das expressive Prinzip gipfelt in ekstatisch gelösten Formen, in denen das Ausdrucksbedürfnis in überschwenglicher Erregung alle Grenzen verachtet und die Sprache der Elemente zu reden versucht. Das normative Prinzip will in der gefestigten Harmonie seiner Formen ein Gleichnis des Ewigen und in sich Beruhenden darstellen. Versteht man, inwiefern . . . jede der Richtungen in den Dienst eines Kultes, einer Kirche gestellt werden kann? Wie ferner für jede der beiden Richtungen ein besonders nahes Verhältnis zur Natur reklamiert werden mag?» Die Kunst des Neolithikums bezeichnet PAULI als normativ, die der Höhlenbewohner und der Neger als expressiv, wobei an den letzteren jedoch auch Normatives beteiligt sei. Nicht recht verständlich ist — da er ja auch an echte «primitive» Kunst denkt — PAULIs weitere Meinung: «Das Prinzip der expressiven Form ist individualistisch, denn der Ausdruckswert bezieht sich zunächst auf das Gefühl des Schaffenden . . . Das Prinzip der normativen Form ist dagegen kollektiv». Schließlich

⁵ WORRINGER, *Abstraktion und Einfühlung* (1909), pp. 14/15.

⁶ WORRINGERs These wurde von seiten der Ethnologie 1920 durch ECKART VON SYDOW, *Deutsche expressionistische Kultur und Malerei*, pp. 25/26, Berlin 1920, als unvereinbar mit der Völkerkunde abgelehnt. SYDOW erkannte die expressive Sprache der primitiven Kunst, die er jedoch nicht aus der «Beunruhigung» durch die numinosen Mächte, sondern aus dem Gefühl für die magische oder mystische Einheit des Seins, in der der Primitive sich durchaus «zufrieden» fühle, ableitete. «Das Prinzip der primitiven Denkweise ist die Identität der lebendigen Einheit», schreibt SYDOW und meint, «daß dem Kulturkinde und dem primitiven Menschen eigentümlich ist, daß sie die Welt in unmittelbarer Mystik erleben.» Im Gegensatz hierzu glauben wir, die beiden Thesen übers Kreuz verbinden zu müssen: WORRINGERs Beunruhigung mit SYDOWs Expressivität.

⁷ GUSTAV PAULI, *Die beiden Prinzipien des künstlerischen Gestaltens. Genius I*, pp. 177—189. München 1919.

sind nach PAULIS Überzeugung an jedem Kunstwerk, das diesen Namen verdient, beide Prinzipien beteiligt.

So haben wir das Expressive für die Kunst der primären Hochkulturen als ausgeschaltet erkannt. Indessen müssen zwei Ausnahmen von dieser Regel zitiert werden, zwei künstlerisch hoch bedeutsame Kulturen, die zumindest teilweise ein anderes Gepräge zeigen: die altamerikanische und die des frühen Mittelalters.

Die präkolumbische Kunst Amerikas weist neben naturalistischen und geometrisierenden Zügen — die immerhin dominieren — erhebliche expressive Züge auf. Den Gründen kann hier im einzelnen nicht nachgegangen werden. Entscheidend dürfte sein, daß sich im Gegensatz zu den Hochkulturen des alten Orients und Europas die Kulturen Amerikas auf rein bäuerlicher Grundlage, ohne die befruchtende Beteiligung des Viehzüchtertums, erhoben haben (dem Lama der südamerikanischen Anden kommt nicht die kulturbildende Bedeutung zu, die das Rind in so großen Teilen der Alten Welt besitzt). Möglich ist auch, daß die Expressivität, die ja am intensivsten im aztekischen Mexiko, also einer vergleichsweise späten Kultur, die Kunst beherrscht, einer gewissen kulturellen Degeneration entspricht, wie man sie dort ja auch in den terroristischen Kultformen der Eroberungszeit beobachtet. Auf jeden Fall ist dies nicht mehr die Expressivität der primitiven Kunst, denn sie verbindet sich mit dem Prinzip der Darstellung und heißt daher: Repräsentation von Macht, nicht Präsenz von Mächten. Ähnliches begegnet auch in manchen Kunstformen des Fernen Ostens.

Die andere Ausnahme bildet die Kunst des frühen Mittelalters, wobei man allerdings kaum mehr von einer primären Hochkultur reiner Prägung sprechen kann. Denn allzu Heterogenes strömt da zusammen: Autochthones, Klassisches, Orientalisches. Schon die Begegnung der vorzeitlichen Kunst nördlich der Alpen mit der Kunstwelt des klassischen Südens, der Einbruch der Griechen und Römer in den Bereich des Keltentums und des Germanentums, zeitigt eine provinzielle Expressivität der nordischen Kunst. Um so beunruhigender muß sich die Durchsetzung mit orientalisch-christlicher Geistigkeit auswirken. Besonders in von den großen mittelalterlichen Kulturzentren abgelegenen Gegenden kommt es zu Absorptionsschwierigkeiten und damit zu vehement expressiven künstlerischen Bildungen. Auch da kann man von einer provinziellen Reaktion sprechen, wodurch zugleich uralte Untergründe der Kultur aufgerührt werden und sich in drastischer Weise Heidenisches mit Christlichem mischt.

Immerhin erlangt auch hierbei das inkorporative Prinzip der Kunst keine Geltung mehr. Wo Dämonen, Teufel nach christlicher Interpretation, dargestellt werden, werden sie lediglich dargestellt,

gemäß den Vorstellungen des mittelalterlichen Menschen und gewöhnlich im Zusammenhang größerer «Szenen» wie etwa des Jüngsten Gerichts, und selbstverständlich auf die Fläche projiziert. Die Dämonen hausen hier nicht, weshalb auch die Ausstrahlung keine dämonische ist; so wenig wie diejenige präkolumbischer Figuren. Als dämonisch ist nur jene Kunst zu bezeichnen, in der die Dämonen leibhaftig verkörpert sind (und auch nicht im Schatten von Göttern oder eines einzigen Gottes stehen). Darüber hinaus ist das «Dämonische» nicht mehr denn eine Phrase.

Den «provinziellen Reaktionsformen» des frühen Mittelalters nicht allzu fern steht ein anderes Phänomen, das oftmals expressive Neigungen verrät und auch in den engeren Umkreis dieser Arbeit fällt: die Volkskunst. Auch sie besteht ja wesentlich in «reaktiver» Auseinandersetzung mit einer höheren Geistigkeit und höheren Kunstformen, und auch in ihr bleibt Uraltes in eigentümlicher Weise lebendig. In seinem Buch über die «Kunst der Vorzeit» streift ADAMA VAN SCHELTEMA diese Parallelität: «Zum tieferen Verständnis unserer Volkskunst führt indessen die Erwägung, daß unser Bauerntum infolge der unvermeidlichen und engen Berührung mit der Kirche und dem städtischen Bürgertum zu einer dauernden Reaktion auf eine ihm fremde Kunst gezwungen wird, d. h. sich in einer ganz ähnlichen Lage befindet wie unsere Vorfahren immer dann, wenn sie sich mit den bald schwächeren, bald übermächtigen Einflüssen aus dem Süden auseinanderzusetzen hatten. Damit versteht sich, daß wir die überzeugendsten vorzeitlichen Parallelen zu unserer Bauernkunst vor allem im jeweiligen Ausstrahlungsbereich der orientalisches-mittelmeerländischen Kulturwelt zu suchen haben, in der figural-ornamentalen Mischkunst der Hallstattkultur, in der germanischen Kunst der spätrömischen Kaiserzeit, namentlich aber in jener Kunst aus der Übergangszeit zum Mittelalter, als die Kirche die gesamte nordische Welt planmäßig mit einer ihr völlig fremden darstellenden und dekorativen Kunst überschwemmte und eine Anpassung verlangte»⁸. Ausgehend von seiner Voraussetzung eines schicksalmäßig bildlosen, non-figuralen nordischen Kunstwollens betont SCHELTEMA nur die Durchsetzung mit figürlich-darstellerischen Momenten, nicht aber auch die Öffnung der expressiven Ventile, auf die wir unsererseits solchen Wert legen zu müssen glauben. In jedem Fall handelt es sich auch hier, in der bäuerlichen Volkskunst, um darstellende, nicht verkörpernde Kunst. Wo Verkörperungsgedanken lebendig sind, werden sie doch von einem ganz andern Kulturbild dominiert, so daß sie höchstens als Glaube («Aberglaube»), nicht mehr als stilbestimmende Faktoren Geltung haben. (Auf das Stichwort

⁸ F. ADAMA VAN SCHELTEMA, *Die Kunst der Vorzeit*, p. 198. Stuttgart 1950

«Bauerntum», das nun schon mehrfach gefallen ist, soll erst in späterem Zusammenhang eingegangen werden.)

Wenn wir von den beiden Richtungen gesprochen haben, in denen die Kunst der Hochkulturen den Rahmen der expressiven Kunst verläßt, so müssen wir nun aber doch auch anerkennen, daß innerhalb dieses Rahmens die primitive Kunst ihrerseits die Möglichkeit hat, in denselben beiden Richtungen ein beträchtliches Stück weit vorzustoßen. In der Literatur, die die Kunst der Primitiven zum Gegenstand hat, wird sehr ausgiebig vom Begriff «Naturalismus» Gebrauch gemacht. Das ist, abgesehen von terminologischer Unbekümmertheit im allgemeinen, vor allem darum möglich, weil man sein begriffliches Rüstzeug innerhalb des Rahmens der behandelten Kulturen wählt, ohne den weiteren und weitesten kunstgeschichtlichen Horizont im Auge zu behalten, durch den die Begriffe sich relativieren und ihre Anwendbarkeit sich beschränkt. Immerhin ist es aber doch für die primitive Kunst kennzeichnend, daß der Gebrauch des Begriffes «Naturalismus» überhaupt denkbar ist und sich oft sogar aufzudrängen scheint. Denn wenn es auch nie um die Darstellung des Menschen geht, so wird doch in der Absicht der Verkörperung der menschliche Körper nicht verleugnet, und bei aller möglichen Stilisierung bleibt ihm ein Maß an Lebendigkeit erhalten, das ihm trotz offenkundiger Verstöße gegen die «Richtigkeit» eine unzweifelhafte Natürlichkeit, besser vielleicht: Naturhaftigkeit, verleiht. Schließlich gibt es in vielen Gegenden primitiven Kunstschaßens Figurentypen, die eine in der Tat fast als naturalistisch zu bezeichnende Bildung aufweisen: sie können in hohem Grade weich und Übergangsreich modelliert sein, bis in feinste Schwebungen der Körperoberfläche. Sie können auch ohne aufdringlich expressive Züge sein, dagegen aber von einem Adel, den man als sehr menschlich und vertraut empfindet. Und doch treten sie aus dem Rahmen nicht heraus, was jeder Vergleich mit irgendeinem vergleichbaren Werk höherer Stufe sofort deutlich macht. Kaum je gibt es «richtige» Proportionen (wo solche gelegentlich vorkommen, empfindet man sie bezeichnenderweise als «unnatürlich»), und nie ist der Körper organisch als funktionelle Einheit aufgefaßt.

Nicht minder häufig ist die entgegengesetzte Neigung zu geometrischer Stilisierung, zu einer Abstraktion, in der die «Lebenskräfte» zunächst überwunden scheinen. Und doch sind sie dies nie. Selbst bei den geometrischsten Masken- und Figurenformen kann man sich keinen Augenblick darüber im unklaren sein, daß die der primitiven Kunst absolut gesetzte Grenze des Expressiven und des «Inkorporativen» auch da nicht überschritten ist.

Ob aber in diesen beiden polaren Fällen innerhalb der primiti-

ven Kunst nicht bereits die Einwirkung von Kulturen höheren oder jedenfalls fremden Gepräges vorliegt, kann an dieser Stelle nicht abgehandelt und müßte auch für jede derartige Erscheinung besonders geprüft werden. Daß sie nicht den Ausgangspunkt der Entwicklung markieren, sondern schon einen relativ höheren Grad, versteht sich. Im übrigen ist daran zu denken, daß der Boden der primitiven Kunst und damit auch ihre Entwicklung selten «rein» sind; fast überall sind gerade dort, wo die Kunst in reichem Maße zum Blühen kommt, Hochkulturen in direkter oder indirekter Weise beteiligt. Dies gilt für die Kunst der Südsee — vor allem Polynesiens — ebenso wie für die westafrikanische Kunst. Es wären also über die «Primitivität» der sogenannten Primitiven manche Worte zu verlieren. Die Ursprünge der Kunst in diesen Gebieten liegen im Dunkeln, so daß sich selbst die Frage, ob wir es da mit kulturellen und somit auch künstlerischen Spätformen zu tun haben, heute noch keineswegs beantworten läßt. Grundsätzlich entscheidend bleibt, daß hier überall, auch wenn starke hochkulturliche Einflüsse die Kunst in einer der beiden Richtungen vortreiben, der Rahmen der Primitivität gemäß den für sie geltenden Kriterien nicht gesprengt wird.

Bevor auf die formalen Eigenschaften der primitiven Kunst näher eingegangen werden kann, erhebt sich die bis hierher künstlich zurückgestaute Frage, welche Kulturen, welche Kulturschichten als primitiv zu bezeichnen sind (wobei selbstverständlich dieses Wort ohne jenen pejorativen Beigeschmack ausgesprochen wird, den es ursprünglich besaß; überhaupt tut das Wort ja eher aus Gründen der Gebräuchlichkeit seinen Dienst, als weil es die Sache besonders treffend bezeichnete). Die Abgrenzung des Primitiven ist zunächst lediglich eine Frage des Ermessens, eine Frage der Übereinkunft. Doch geht es kaum an, die Hochkulturen mit dem Epitheton «primitiv» zu versehen. Die Abgrenzung der Entwicklungsstufe nach oben ist also klar. Dennoch drängt sich aus den bereits angedeuteten Gründen auch da gelegentlich das Wort «primitiv» auf, nämlich gegenüber den präkolumbischen Kulturen Amerikas und hin und wieder gegenüber der frühen Romanik. Aber wo dies naheliegt, handelt es sich immerhin um ein Nachleben echter primitiver Kulturformen; in ihrer Gesamtheit sind diese Kulturen ganz gewiß nicht primitiv. Besonders in der Wirkungsgeschichte der primitiven Kunst wird die Verschwommenheit des Begriffes deutlich sichtbar; denn die Künstler, die sich von ihr berühren ließen, waren zu keinen strengen Sonderungen genötigt und subsumierten ohne weiteres künstlerische Phänomene unter den Begriff des Primitiven, die da auf keinen Fall hingehören.

Ja, der Gebrauch des Wortes «primitiv» war bis vor kurzem und ist in manchen Sprachen bis heute sogar noch ausgedehnter, indem damit die Gotiker, ja sogar und oft in erster Linie die Quattrocentisten gemeint werden — eine sprachliche Gewohnheit, die sich mit positiver Akzentuierung seit der Romantik erhalten hat und damit selbst ein Stück Wirkungsgeschichte repräsentiert.

Und schließlich werden auch die «peintres naïfs» inmitten unserer Zivilisation vielfach als Primitive bezeichnet.

Trotz der schwankenden Anwendung des Begriffes «primitiv» glauben wir, mit guten Gründen die Grenze dort ziehen zu dürfen, wo die charakteristischen Symptome der primären Hochkulturen zu dominieren beginnen und wo vor allen Dingen durch die entscheidende Abkehr vom Prinzip der Verkörperung zugunsten des Prinzips der Darstellung das Wesen der Kunst sich wandelt.

2. Abgrenzung gegen die Kunst der Jägerkulturen.

Gemäß dieser definitiven Festlegung hat nun aber paradoxerweise die primitive Kunst auch eine Grenze nach unten⁹, wodurch die Handhabung des Wortes «primitiv» vollends problematisch erscheint. So wie wir das Wesen der primitiven Kunst beschrieben haben, entspricht diese keineswegs der frühesten Stufe menschlicher Kultur. Ihr Boden sind auf der ganzen Erde die niederen Bauernkulturen. Ihnen voraus aber gehen die Kulturen der Jäger und Sammler, die ja ihrerseits keineswegs ohne künstlerische Produktion sind. Selbstverständlich besteht nun die volle Berechtigung, auch diese Kulturen mitsamt ihrer Kunst als primitiv zu bezeichnen, was denn auch oft genug geschieht. Dennoch sollen sie hier ausgeschieden werden, und zwar aus Gründen der Zweckmäßigkeit. Denn die Kunst der altsteinzeitlichen Jäger ist so absolut andersgeartet, daß ihre Erörterung hier den Gedankengängen nur die Klarheit und Eindeutigkeit nehmen würde, ohne daß auf der andern Seite ein Gewinn an Differenzierung oder Vertiefung zu buchen wäre. Man müßte schon, um dem Paradoxon auszuweichen, auf den Begriff des Primitiven überhaupt verzichten oder ihn höchstens in steter Kombination mit «Bauernkunst» verwenden, wodurch sich jedoch kaum mehr als eine sprachliche Belastung ergäbe. So möge denn der begriffliche Mangel in Kauf genommen und «primitive Kunst» für die Kunst der primitiven Bauernkulturen (Hackbaukulturen) gesetzt werden. Dies fällt um so leichter, als sich das Wort «primitiv» angesichts etwa afrika-

⁹ «Oben» und «Unten» sind hier selbstverständlich im Sinne des Stufenbaus der Entwicklung, nicht im Sinne der zeitlichen Abfolge gemeint; sonst wären beide zu vertauschen.

nischer oder ozeanischer Kunst spontaner auf die Lippen drängt als angesichts der Malereien von Lascaux oder Altamira, die man ja geradezu wegen ihres verblüffenden Mangels an Primitivität bestaunt.

Eher also um sie auszuschalten, als um sie einzuschalten, sei hier die Kunst der Jäger mit einigen flüchtigen, nur grundsätzlichen Worten gestreift. Diese Kunst fällt nicht in das für die Frühgeschichte der Kunst so bedeutsame Kapitel der expressiven Kunst. Sie ist nicht Ausdruck unsichtbarer Mächte, sondern Darstellung sichtbarer Wesen. Sie ist also auch nicht vom Gedanken der Verkörperung geleitet. Wo ihr eine gewisse elementare Expressivität nicht abgesprochen werden kann, da beschränkt sich diese auf den sinnlichen Ausdruck der wilden Tiere; auf deren physische Kraft also und nicht auf «Kräfte». Das gleiche gilt für die Frauenstatuetten, wo allein die physische, geschlechtliche Erscheinung die Form bestimmt und wo, in stärkstem Gegensatz zu aller «primitiven Kunst», der Kopf nicht nur nicht voller Ausdrucksintensität, sondern im einzelnen gar nicht einmal gekennzeichnet ist. Sofern diese Kunst, was sehr wahrscheinlich ist, magische Funktionen hatte und also religiöser Natur ist ¹⁰, so *wirkt* sie doch nicht religiös, sondern absolut diesseitsbezogen. Optische Eindrücke — gewiß nicht indifferente, sondern für den Jäger in höchstem Grade

¹⁰ Die religiöse Funktion der paläolithischen Kunst wird vielfach in Frage gestellt; so neuerdings durch SCHELTEMA in seiner bereits zitierten Kunst der Vorzeit. Fußend auf MAX VERWORNs Unterscheidung «physioplastischer» und «ideoplastischer» Kunst (Zur Psychologie der primitiven Kunst, Jena 1907. Die Anfänge der Kunst, Jena 1909) und auf Ergebnissen der Eidetiker-Forschung, interpretiert er die Tierdarstellungen der Altsteinzeit als «eine unmittelbare Projektion von Gedächtnisbildern . . ., die nach Art der . . . Schlumberbilder oder der Anschauungsbilder unserer Eidetiker als konkret gesehen wurden . . . So ergibt sich, daß bei diesem auf der Grenze des Physiologischen und Psychologischen sich vollziehenden Prozeß nicht nur der reflektive Verstand, sondern überhaupt irgendeine schöpferische, seelisch-geistige Verarbeitung des sinnlichen Erfahrungsstoffes so gut wie unbeteiligt blieb. Man darf vielmehr sagen, daß die Wiedergabe der Tiervisionen um so vorzüglicher gelang, als sowohl die verstandesmäßige als auch die künstlerisch-gefühlsmäßige Einverleibung der sinnlichen Erfahrung unterblieb . . . Es ist genau die gleiche tastende, greifende und sammelnde Weltbeziehung, die sich sowohl in der konsumptiven Wirtschaftsform und in der destruktiven Technik als auch in der unmittelbaren Wiedergabe der aufgespeicherten Gedächtnisbilder ausprägt» (p. 36). Diese eindrückliche These bleibt selbstverständlich eine spekulative Konstruktion, solange sie durch keine beweiskräftigen Erkenntnisse gestützt wird; andererseits gilt dies natürlich auch für die «magische» Auslegung, die indessen Analogie-Erscheinungen in heute lebendigen Jägerkulturen auf ihrer Seite hat. Die Folgerung SCHELTEMAS jedoch, es sei gleichgültig, ob man somit die vorgeschichtliche Bildkunst als «Kunst» zu betrachten habe oder nicht (p. 37), läßt doch allzusehr die Tatsache unberücksichtigt, daß wir von dieser Kunst aufs stärkste künstlerisch berührt werden.

zwingende, ja lebenswichtige, aber dennoch rein optische — werden reproduziert. Die ganze geistige Kraft ist auf das Sichtbare, richtiger: auf einen entscheidenden Ausschnitt aus dem Sichtbaren konzentriert. Die Tiere werden dargestellt, geschildert, wobei es durchaus auf eine gewisse darstellerische Richtigkeit ankommt. Man hat hier von Naturalismus, von Illusionismus, ja von Impressionismus gesprochen. Wenn all diese Benennungen auch abwegig sind, so ist es doch kein Zufall, daß man sich ihrer leicht bedient. Es braucht an dieser Stelle nicht untersucht zu werden, wie weit der «Naturalismus» geht. Entscheidend allein sind die Konzentration auf die sichtbare Natur und die darstellende Methode. Und dabei ist es wiederum symptomatisch, daß die Fläche als Darstellungsmedium eine Bedeutung hat, die sie in der Kunst der «Primitiven» verliert. Freilich gilt dies nur für die Fläche als faktische Grundlage, nicht auch im Sinne der formalen Bindung der Darstellungen an die Fläche. Das beweist der Stil der Wandmalereien, die zwar flächig ausgebreitet, darüber hinaus aber keinem Flächenprinzip unterworfen sind; ebenso beweisen es die Statuetten, die durchaus «rund» konzipiert sind; und endlich beweisen es auch die an Objekten, etwa an Geweihstücken, angebrachten Ritzzeichnungen, die ihrem Träger nicht «gehörchen», ihn nicht formal interpretieren.

3. Abgrenzung gegen die Kunst des europäischen Neolithikums.

In den Zeiten, da man anfang, die Kunst der Altsteinzeit zu bestaunen, da man aber den Zugang zur Kunst der folgenden Kulturstufe, gleichgültig ob in Europa oder in den Tropen, noch nicht gefunden hatte, wurde oft die Meinung ausgesprochen, mit der letzteren sei die Kunst in einen Zustand der Primitivität zurückgesunken¹¹. Wenn diese Ansicht auch weder entwicklungsgeschichtlich noch ästhetisch zu stützen ist und heute auch von niemandem mehr vertreten wird, so darf man doch, ohne damit ein Werturteil verbinden zu wollen, dem Gefühl stattgeben, die Kunst nehme nach dem Paläolithikum «primitiven» Charakter an und es werde, um bei Europa zu bleiben, erst in der Kunst des Neolithikums die eigentliche Basis für alles Spätere gelegt. Die altsteinzeitliche Kultur empfindet man als einen Auftakt zum Weltgeschehen, der sozusagen noch außerhalb der ferneren und

¹¹ Das sei durch ein beliebig gewähltes Zitat belegt. ERNST GROSSE schreibt in seinen «Anfängen der Kunst», Freiburg i. B. und Leipzig 1894: «So hoch die Ackerbauer und Viehzüchter in der Kultur über den Jägern stehen, so tief stehen sie unter ihnen»; denn: «Weder die Ackerbauer noch die Viehzüchter bedürfen zu ihrer Erhaltung einer so hohen Ausbildung der Beobachtungsgabe und der Handfertigkeit; infolgedessen treten diese Fähigkeiten bei ihnen zurück und mit ihnen das Talent für naturwahre Bildnerei» (p. 190).

eigentlichen «Entwicklung» steht. In der Tat reicht ja vieles, was heute noch lebendig ist, in die Schicht der neusteinzeitlichen Kulturen hinab; ihre Träger empfinden wir als unsere Vorfahren, viel eher als die Höhlenbewohner. Für die Geschichte der bildenden Kunst liegt in der Kunst der Neusteinzeit ein Beginn, auf den man immer wieder zurückgeführt wird, wohingegen die paläolithischen Jäger solche fortwirkende geschichtliche Kräfte nicht entwickelt haben und ihre Kunst jenseits unserer künstlerischen Tradition zu liegen scheint. Nicht daß dieses «Gefühl» den Rang einer wissenschaftlichen Erkenntnis haben könnte. Aber es entspricht doch der Tiefe der Zäsur und dem scheinbaren Niveausturz (sofern man das Auge nur auf die künstlerischen Erzeugnisse richtet) zwischen der Altsteinzeit und der Neusteinzeit, ja der gesamten seitherigen Kunstgeschichte. Man hat hierauf oft hingewiesen, und zwar anfänglich aus einem Vorurteil gegen und später, mit dem Wandel der ästhetischen Grundanschauung, aus einem Vorurteil für die Kunst der «Primitiven». Ohne daß auf das nähere Verhältnis zwischen den beiden primären Kulturstufen näher eingegangen werden müßte, darf aus dem Gesagten doch die Berechtigung abgeleitet werden, einfachheitshalber die Kunst der altsteinzeitlichen Jäger von der «Kunst der Primitiven» loszutrennen.

Durch einen weiteren Umstand von denkbar größter Wichtigkeit wird das Gesamtbild nun aber noch einmal verunklärt und wird die Generalisierung einer «primitiven» Kunst gefährdet. Die Kunst der tropischen Gebiete nämlich unterscheidet sich wesentlich von ihrer europäischen «Parallele», dem Neolithikum, und zwar in solchem Maße, daß die Parallelität als höchst fraglich erscheint. Die Gegensätzlichkeit kommt schon darin zum Ausdruck, daß sich die gebräuchliche Bezeichnung «Naturvölker» nicht mit den neolithischen Kulturen in Verbindung bringen läßt, während sie sich, trotz ihrer Problematik im allgemeinen, ohne weiteres auf die primitiven Kulturen der Tropen anwendet. Auch dabei handelt es sich zunächst nur um ein Störgefühl der Sprache, aber solchen Störmomenten entsprechen gewöhnlich Tatbestände. Im näheren Zusammenhang der Kunst sind einmal Unterschiede mehr äußerer Natur zu nennen. Die Kunst der Naturvölker ist vorwiegend eine Kunst des Holzes, die des Neolithikums vorwiegend eine solche der Keramik; in der (nordischen) Bronzezeit kommen Stein und Metall hinzu. Während in den tropischen Bauernkulturen die Plastik den Ton angibt, herrscht in Europa die «Gebrauchskunst» vor; die figürliche Kunst tritt ihr gegenüber entschieden in den Hintergrund, und zwar bis in die Bronze- und Eisenzeit, ja über die Völkerwanderungszeit hinaus bis an die Schwelle des

Mittelalters. Für Europa ist die überragende Bedeutung der Ornamentik charakteristisch, einer Ornamentik, die von Anfang an mit klarer Bestimmtheit auf Geometrisierung und Systematisierung hin tendiert. Figürliche Plastik tritt seit dem Neolithikum zwar in wachsendem Maße, aber dennoch bis in die Völkerwanderungszeit nur am Rande auf, und meist unter fremden, von den höheren Kulturen des Südens und Ostens ausgehendem Einfluß. Vor allem aber wird das Figürliche entweder durch das ornamentale Kunstwollen des Nordens, so gut es geht, absorbiert, das heißt im Sinne des abstrakten Ornaments umgedeutet und «benützt»; oder aber es nimmt, wenn die «Absorption» nicht mehr gelingt, gemäß jenem bereits geschilderten Vorgang der «provinziellen Reaktion» expressive Züge an.

Einen autochthonen Ausgangspunkt für die Menschenplastik bildet, ähnlich wie in Afrika der Ahnen- und Geisterpfahl, das Holz- oder Steinmal. Es ist nicht ausgeschlossen, daß auch hier das Verkörperungsprinzip Geltung hat. So schreibt SCHELTEMA bei Anlaß sardinischer Steinplastiken, südfranzösischer Menhirstatuen, slawischer «Steinmütterchen» und spätgermanischer Bildsäulen: «Bei all diesen ‚Götzen‘ handelt es sich gar nicht um eine primitiv stümperhafte *Darstellung* des Menschen, sondern um eine nachträgliche Annäherung des mit magischen Kräften geladenen Stein- oder Holzblocks an die menschliche Gestalt»¹². Von früh-eisenzeitlichen Sepulkralurnen schreibt derselbe Autor, «daß sie... keinen Menschen und wohl auch keine Gottheit darstellen wollen, sondern durch die Andeutung eines Gesichts, einer Halskette oder von Brüsten in das geheimnisvolle Reich lebloser und doch persönlich beseelter Gegenstände gehoben werden»¹³. Ähnlich charakterisiert SCHELTEMA die bronzezeitlichen Idole des Mittelmeers: «Primär entscheidend ist, daß diese zwecklosen Gegenstände, die durch ihre regelmäßige Form die Aufmerksamkeit fesseln, wie Akkumulatoren mit persönlichen Kräften geladen werden und nun als Fetische ihre schützende Gewalt auf den Benützer ausstrahlen»¹⁴. Indessen sind dies, da nichts Urkundliches überliefert ist, nur Hypothesen, leidlich gestützt durch möglicherweise analoge Erscheinungen in lokalen volkstümlichen Überlieferungen¹⁵.

¹² F. ADAMA VAN SCHELTEMA, Vorzeitliche und moderne Plastik. Das Kunstwerk 1954, Heft 3—4, pp. 59/60.

¹³ ¹⁴ SCHELTEMA, Vorzeitliche und moderne Plastik.

¹⁵ «Daß aber schon unsere vorgeschichtlichen Ahnen die isolierten oder in Kreisen von geraden Linien geordneten Steinsäulen als plastische Persönlichkeiten empfanden, wird wahrscheinlich, wenn wir sehen, daß noch heute der Volksglaube solche Steinsetzungen als versteinerte Hochzeitsgäste oder Zwerge, als ‚Braut und Bräutigam‘, oder — bei den alignements der Bretagne — als versteinerte Krieger deutet.» SCHELTEMA, Kunst der Vorzeit, p. 86.

und in der Kunst der Naturvölker. Aber selbst wenn von einer Geltung des Verkörperungsgedankens hier gesprochen werden kann, wirkt sich dieser doch nicht stilistisch aus, da die Kunst, auch wenn sie figürlich ist, zur unexpressiven Abstraktion tendiert — es sei denn, es kommt zu jener sekundären, «reaktiven» Expressivität, die schwerlich als gewollter und ursprünglicher Ausdruck der Verkörperung höherer Mächte zu zitieren ist. Die Präsenz der Gottheit wird nicht unmittelbar glaubhaft. «Lebendige» Kräfte oder gar persönliche Geister beunruhigen in keiner Weise den Stil. Der Stil ist in sich selbst erfüllt, daher gibt es den Ausdruck von Geisterfülltheit in diesen Figuren nicht. Für die Bronze- und Eisenzeit ist zudem daran zu erinnern, daß es nun auch schon ausgesprochene, unzweifelhafte «Darstellungen» gibt: in den Steingravierungen Skandinaviens. Wo es aber, allgemein gesprochen, darstellende Kunst gibt, da ist das Verhältnis des Menschen zur Welt dualistisch geworden, und da bleibt dem Prinzip der Inkorporation keine Chance mehr.

Schwer zu beantworten ist die Frage, wie es in Europa zu dieser von vornherein bildfeindlichen, ornamental-reinen Kunst, zu einer «primitiven» Kunst ohne Expressivität kommen konnte. Bevor man sich auf ein irrational gegebenes «nordisches Kunstwollen» als letzte Instanz zu berufen entschließt, ist doch nach andern, faßbareren Erklärungen zu fragen. Man pflegt auf den bäuerlichen Charakter der Kulturen seit dem Neolithikum hinzuweisen, ja es gibt kaum einen Autor, der hierin, wenn auch nicht eine einseitige Ursache, so doch eine wesentliche Bedingung der nicht mehr «naturalistischen», nunmehr «stilisierenden» Kunst seit der Neusteinzeit erblickte. Dies ist so lange einleuchtend, als man sich nicht durch die Kunst anderer typischer Bauernkulturen irritieren läßt: durch afrikanische oder ozeanische Kunst. Diese Kulturen sind fruchtbarster Boden für die expressive Menschenplastik, steriler Boden jedoch für das «reine», das heißt sein Gesetz in sich selbst findende, selbstgenügsame Ornament. Vermittler ist die im primitiven Bauerntum zu höchster Intensität gesteigerte Religiosität. Die nordische Kunst stellt sich durch ihren nicht nur an-ikonischen, sondern zudem absolut unexpressiven Charakter außerhalb der Regel der bäuerlichen Kulturen.

Besonders eindeutig liegen die Verhältnisse in Afrika. Hier ist die figürlich-expressive Plastik mit so eindrucklicher Klarheit auf die ausgedehnten Gebiete des Bauerntums — auf Zentralafrika, mit dem Schwergewicht im Westen — beschränkt, daß über den soziologischen Zusammenhang keine Diskussion aufkommen kann. Überall dort jedoch, wo im Verlauf großer geschichtlicher Vorgänge das Hirtentum vom afrikanischen Boden Besitz ergriffen

und die Oberhand gewonnen hat — im Norden, im Osten und im Süden —, da überall gibt es keine Figureschnitzerei: der Elan zu künstlerischer Produktivität scheint paralysiert zu sein.

Und doch ist auch dem Hirtentum eine künstlerische Grundhaltung eigen, die sich nur in fundamentaler Weise von der des Bauerntums unterscheidet, die aber, wenn sie als solche auch weniger sichtbar in die Augen fällt, den Beginn eines wesentlichen Parallelstrangs der primitiven Kunstentwicklung bedingt. Sie entspricht der besonderen geistigen Haltung, dem besonderen Weltgefühl und schließlich den besonderen Lebensumständen des Hirten¹⁶. Der Hirte hat in seinem ganzen Gebaren einen leidenschaftlichen Hang zur Freiheit, wie ihn der primitive Bauer, bei dem das Gefühl der Abhängigkeit und Unfreiheit alle geistigen und künstlerischen Konzeptionen bestimmt, nicht kennt. Der Hirte lebt nicht unter dem Druck der höheren Mächte, ist ihrer beständigen Willkür nicht ausgesetzt, ist von ihnen nicht abhängig mit seiner ganzen physischen und geistigen Existenz. So ist er auch nicht zu unablässigen kultischen Gegenmaßnahmen genötigt, unter denen in der Welt des Bauern die Kunst eine der bedeutendsten ist. Ganz abgesehen vom materiellen Ballast, den ihm sein nomadisierendes Leben verbietet, fehlt die innere Notwendigkeit zur Herstellung massenhafter Ahnenbilder und Fetische. Zu der für die Kunst des Bauern so typischen «expressiven Not» kommt es bei ihm nicht.

Dennoch, so sagten wir, liegt auch im Hirtentum ein Keim zu künstlerischer Entwicklung, dem vielleicht ebensolche Wichtigkeit beizumessen ist wie jenem andern Ursprung der Kunst im primitiven Bauerntum. Allen Hirtenkulturen der Erde und allen Hochkulturen, in denen sich das Hirtentum sowenig wie möglich mit dem unterjochten Bauerntum verschmolzen hat (Islam!), ist eine starke, oft geradezu überbordende Schmuckproduktion eigen. Das Selbstbewußtsein des Hirten, sein soziales Prestigebewußtsein veranlaßt ihn, sein Leben auf alle erdenkliche Weise zu schmücken, zu verschönern, auch äußerlich zu adeln. Aus ethischem Bewußtsein, nicht aus religiöser Unruhe, entwickelt der Hirte eine um «Höheres» unbekümmerte ästhetische Haltung. Die Schönheit, die er zu verwirklichen trachtet, ist nicht mit jener schweren geistigen Fracht belastet, die sie im Bereich des Bauern daran hindert, zu sich selbst zu kommen. Hier zum erstenmal in der Geschichte der Kunst gehorcht die Schönheit, auch wenn sie Aus-

¹⁶ Die Differenzierungen des «Hirtentums» durch die neuere Ethnologie ändern hieran nichts. Daß im übrigen die «Reinheit» soziologischer Tatbestände wie Hirtentum, Bauerntum und so weiter in der Regel durch mancherlei Bedingtheiten gestört ist, darf nicht zur Folge haben, daß man auf diese generellen Unterscheidungen gänzlich um der konkreten Realität willen verzichtet.

druck sozialen Ranggefühls ist, ihrem eigenen Gesetz, hier zum erstenmal ist das Ästhetische als autonomer Wert verwirklicht.

Demgemäß konzentriert sich der künstlerische Gestaltungswille fast ausschließlich auf das Ornament, und zwar auf ein in seiner Grundhaltung souveränes, in seinem formalen Aufbau geometrisierendes, «reines» Ornament. So wie der Hirte zunächst aber nur die innere Disposition zum Herren mitbringt, ohne sich schon zum Herren über andere aufzuschwingen, so bringt er zunächst weniger ein reiches Arsenal «schöner» Gegenstände — und vor allem keine «freie» Kunst — als seine ästhetische Haltung, seine ästhetische Bereitschaft mit. Zur eigentlichen Zündung kommt es vor allem erst beim Zusammenfließen von Hirten- und Bauerntum. Im Augenblick der Unterwerfung von Bauernvölkern durch den Hirten und der so geförderten Errichtung feudaler Hochkulturen wird die bäuerliche Kunst durch den Geist des Hirten zu anderem befruchtet. Sie verliert ihre Expressivität und wird auf den Weg der repräsentativen Darstellung gelenkt. (Von hier aus wird auch unsere frühere Feststellung, die Expressivität der präkolumbischen Hochkultur-Kunst könne sich durch die fehlende Befruchtung durch das Hirtentum erklären, verständlicher.)

Man steht also vor der Grundsituation, daß jene Kunst, die wir infolge unserer eigenen historischen Voraussetzungen als «freie» Kunst bezeichnen, aus der geistigen Unfreiheit — des Bauern —, jene aber, die wir als unfreie oder angewandte Kunst bezeichnen, aus der geistigen Freiheit — des Hirten — geboren wird ¹⁷.

Es kann an dieser Stelle nicht untersucht werden, ob der so auffallenden Neigung des nordischen Kunstwollens zu «reiner» Ornamentik die Beteiligung des Hirtentums zugrunde gelegt werden kann. Immerhin ist zu bedenken, daß in der Bronzezeit des Nordens das Tier bereits als Zugtier, ferner das Rad und der Pflug bekannte Dinge sind, also ausgesprochene hochkulturliche Errungenschaften, die ohne Großviehzucht nicht zu denken sind. Auch die kosmische Ausrichtung der geistigen Konzeptionen, der Sonnenkult vor allem mit seinen megalithischen Symbolen, deutet auf den Geist des Hirtentums und schon der Hochkultur hin. Da indessen diese Fragestellung in der prähistorischen Forschung, soviel wir sehen, nicht in unmittelbarer Konfrontation mit der Kunst diskutiert und allgemein nur vom bäuerlichen Charakter der Kultur gesprochen wird, möge die Frage hier zwar gestellt, aber für eine endgültige Beantwortung offengelassen werden.

¹⁷ Diese Erkenntnis ist vom Verfasser in seiner «Kunst Afrikas», Basel 1953, p. 158, niedergelegt worden. Überhaupt bilden manche seiner dort — im Zusammenhang der Negerkunst — geäußerten Überlegungen die Grundlage zum vorliegenden grundsätzlichen Kapitel.

Ob nun durch den Hinweis auf das Hirtentum eine Erklärung gefunden werden kann oder nicht: feststeht die grundsätzliche Verschiedenheit der primitiven Kunst in den Tropen von der im europäischen Norden. Wenn hier die Behandlung der altnordischen Kunst abgebrochen und empfohlen wird, den Begriff der primitiven Kunst auf die Kunst der Naturvölker zu beschränken, so geschieht dies wiederum bloß aus Gründen der Zweckmäßigkeit und keineswegs aus einer vorgefaßten Meinung darüber, was «wirklich primitiv» sei. Die starken Anregungen, die die «primitive Kunst» in unserm Zeitalter den Künstlern gebracht hat, gehen in überwiegendem Maße von der Kunst der tropischen Völker und kaum von der Kunst der europäischen Vorzeit aus, und dies ist gerade dem besonderen Wesen der ersteren zuzuschreiben. Es handelt sich also nicht darum, eine möglichst saubere «primitive Kunst» auf Kosten der differenzierteren Wirklichkeit zu statuieren, sondern darum, auf Grund bestehender Unterschiedlichkeiten innerhalb der primären Kulturschichten eine Aussonderung vorzunehmen, die für die vorliegende Arbeit sinnvoll ist.

4. Formale Eigenschaften der primitiven Kunst.

So kehren wir zurück zu jener Kunst, die wir als eine dem Prinzip der Verkörperung gehorchende erkannt haben und die uns am offenbarsten in Afrika und in der Südsee entgegentritt. Sie ist gemeint, wenn im Verlauf dieser Arbeit von primitiver Kunst die Rede ist. Da nun aber nicht ihr Geist allein es war, der seit Gauguin die europäischen Künstler aufs stärkste beeindruckt und manchmal unmittelbar beeinflußt hat, sondern ebenso sehr ihre formale Haltung, soll im folgenden versucht werden, eine Reihe von grundlegenden formalen Eigenschaften der primitiven Kunst herauszuarbeiten.

Als durchgehende Funktion aller primitiven Kunst haben wir die Verkörperung unsichtbarer Mächte genannt, und wir haben dargelegt, daß diese Funktion nur durch eine expressive Kunst sichtbar erfüllt werden kann. Es stellt sich die Frage, ob dieser für alle primitive Kunst geltenden besonderen Expressivität formale Merkmale von ebensolcher Allgemeingeltung entsprechen. Wäre dies nicht der Fall, dann unterschiede sich die Expressivität primitiver Kunst nicht grundsätzlich von der Expressivität anderer Kunst, dann wäre die Verkörperung nur wißbar, nicht erlebbar für uns, da wir den Werken der Primitiven ja nicht als Glaubende, sondern als Sehende gegenüberstehen.

Eines ist nicht zu bezweifeln: primitive Kunst gibt sich unmit-

telbar als solche zu erkennen. Es müßte also möglich sein, grundlegende und exklusive Gemeinsamkeiten namhaft zu machen. Dem aber steht entgegen, daß diese Kunst keinen eigentlich gesetzhaften Charakter hat. Sie untersteht keinem ausdrücklichen und sich bis in jede Einzelheit behauptenden Gestaltungsgesetz wie in hohem Grade etwa die ägyptische Kunst. Sie wirkt in formaler Hinsicht bedeutend freier, wenn auch in geistiger Hinsicht selbstverständlich bedeutend unfreier. Man wird in der Kunst der Primitiven viel seltener den Eindruck haben, daß um eines Formgesetzes willen eine Figur in ihrer Freiheit behindert wäre; insofern sie dies ist, stellt sich unmittelbar das Argument des Expressiven ein: die besondere religiöse Funktion oder denn auch ganz allgemein die Denkweise des Primitiven läßt die Figuren zu keiner Freiheit, keiner Selbstherrlichkeit kommen. Alle «Deformationen» sind expressiv bedingt und nicht durch irgendein Formgesetz; und auch sekundär fügen sie sich nicht in ein solches. Gewissermaßen bevor ein übergeordnetes Formgesetz seine Kontrolle ausüben kann, stößt der Wunsch nach einem «Körper» auf eine bereits vorhandene Form: auf den jeweiligen, hierfür vorgesehenen und durch Generationen mit Selbstverständlichkeit wiederholten plastischen Typus. Die größere formale Freiheit führt also nicht etwa zu einem künstlerischen Anarchismus — das Individuum hat hier ja keine Forderungen zu stellen —, aber sie begegnet auch nicht dem strengen Diktat eines Formgesetzes. Sie begegnet einer andern Art von stereotyper Lösung: dem weniger formal als überhaupt gegenständlich festgelegten Bildtypus, bei dem gewissermaßen auch der formale Aufbau zur Ikonographie gehört. Der Typus aber hat, so bindend er ist, mit formaler Bindung nichts zu tun. Obwohl er Gesetzeskraft besitzt, hat er doch nicht den Rang eines Formgesetzes. Man kann ihn eher mit dem Typus eines Werkzeugs, einer Waffe, eines Gerätes vergleichen als mit jener Gesetzmäßigkeit, die etwa in allen Gestaltungen der ägyptischen Kunst ihre absolute Herrschaft bekundet.

Gewiß kann dies beides — Gesetz und Typus — auch vereint auftreten; das eine schließt grundsätzlich das andere nicht aus. Gerade die ägyptische Kunst kennt durchaus feststehende Typen, oder, um eine beliebig andere zu zitieren, die byzantinische. Der primitiven Kunst ist diese absolute Geltung eines Formgesetzes fast gänzlich unbekannt, und der kollektive Anspruch begnügt sich mit den traditionellen Figuren- und Maskentypen, die sich freilich innerhalb eines gewissen Rahmens halten. Im Nichtüberschreiten dieses Rahmens offenbart sich uns eine Gesetzmäßigkeit, die aber auch ihrerseits nicht die Bedeutung eines Formgesetzes hat.

Immerhin ist die Frage aufzuwerfen, ob nicht die primitive Kunst von einer oder mehreren Grundformen ausgeht, so wie etwa ägyptische Skulpturen bei aller plastischen Differenziertheit die Herkunft aus dem Steinblock spüren lassen. Generell ist die Frage zu verneinen. Es gibt Figuren oder Masken, die brettartig angelegt sind; es gibt andere, die zum Sphärischen neigen; wieder andere sind in ein dreidimensionales System von imaginären Ebenen eingespannt. Aber in der Regel kann von einer Grundform, die auch abgesehen von der allgemeinen plastischen Silhouette auf die Einzelformen ihren Zwang ausübt, nicht gesprochen werden. Wo ein solches Formgesetz in stärkerem Grade wirksam ist — in Afrika zum Beispiel im westlichen Sudan —, da bestehen intensive Verbindungen zu höheren Nachbarkulturen. Meistens ist es bei einem Vorhandensein einer plastischen Grundform auch so, daß sich die ursprünglich gegebene Werkform in der Schnitzerei noch ausdrückt, ohne daß damit aber schon die Herrschaft eines Formgesetzes anerkannt wäre. In diesem Sinne ist auch die bei den Primitiven der ganzen Erde so häufige Pfahlplastik zu verstehen, und auch dann, wenn über sie hinaus in vielen differenzierteren Figuren der Pfahl durchzuspüren ist, ist dies lediglich der materiell gegebene Rahmen und noch keine gewollte Form. (Es könnte eingewendet werden, auch der ägyptische «Block» sei eine Werkform, aber diese ist immerhin schon von Menschenhand geschaffen, vom Menschen gewollt, und es manifestiert sich in den Skulpturen ein ausdrückliches Bekenntnis zu ihr.)

Selbst innerhalb der engeren Stammesverbände vermögen Typen von geradezu gegensätzlicher formaler Anlage aufzutreten — was sich vermutlich durch eine Verschiedenheit in der Entstehung des «Urbilds» erklärt. Im großen und ganzen jedoch ordnen sich die Stilgruppen der primitiven Kunst nach Stämmen und Regionen. Der auffallende Pluralismus der Typen hängt weitgehend mit dieser Differenzierung in Stammesstile zusammen und damit mit der allgemeinen Kleinteiligkeit der primitiven Sozietät. Es könnte nun demnach so scheinen, als gelte innerhalb eines Stammes doch die gleiche Gesetzhaftigkeit wie in viel monumentalerer und daher bloß augenfälligerer Form innerhalb eines großen Feudalreiches wie des ägyptischen. Eine nähere Untersuchung der Stammesstile wird aber überall zeigen, daß ein Formgesetz im Sinne des ägyptischen hier nicht maßgebend ist. Die einzelnen Figuren, ja ihre einzelnen Teile werden gemäß dem feststehenden Typus geformt, die Form ist also im Typus festgelegt, ist eine solche des Gegenstandes selbst und nicht eine solche, die dem Gegenstand aufgezungen wird.

Endlich entspricht der formale Pluralismus der primitiven Kunst der Art und Weise primitiven Weltbegreifens. Dem Primitiven erscheint ja die Welt nicht als ein Zusammenhängendes, durch höhere oder immanente Gesetze Geregeltes, sondern als ein Schauplatz willkürlich wirkender Kräfte. Selbst wo man bereits die Vorstellung einer in allem waltenden Lebenskraft hat, werden doch von Fall zu Fall «Dämonen» als Träger isolierter Kräfte beansprucht. Nicht daß das Denken des Primitiven zufällig und regellos wäre. Es untersteht eindeutigen Gesetzen. Aber es schafft keine Gesetze. Wenn es auch selbst nach bestimmten Prinzipien verläuft, so ordnet es die Welt doch nicht in überlegener Weise. Die Gesetzlichkeit liegt im Denken selbst, nicht im Gedachten; und ebenso liegt sie im künstlerischen Bilden selbst, nicht im Gebilde. Das Denkprinzip ist einheitlich, aber die Verkörperungen des Denkens — die «Vorstellungen» — sind es nicht. Sie sind voneinander isoliert, ohne gegenseitige Beziehung, ja nicht selten miteinander im Widerspruch. Erst im Polytheismus der Hochkulturen ordnen sie sich zu einem durchgegliederten System. Vielleicht am deutlichsten wird diese grundsätzliche Inkonsequenz in jenem bei vielen primitiven Völkern lebendigen Glauben an ein «höchstes Wesen», welches doch nicht die Spitze in einer Hierarchie bildet, sondern in der Welt der Geister und Dämonen eine isolierte Sonderexistenz führt.

Hier kann es sich nicht darum handeln, die verschiedenen Vorstellungsweisen der Primitiven zu besprechen. Indessen lassen sie sich bei aller inhaltlichen Mannigfaltigkeit auf eine Grundform des Weltbegreifens zurückführen, nach welcher in jedem Ding und in jedem Vorgang eine Kraft wirksam ist oder sein kann. Abstrahiert man davon, ob es im Einzelfall eine Seele, ein Geist oder eine begrenzte Kraft ist, so bleibt doch eine zumindest potentielle Krafthaltigkeit aller Dinge der Natur und somit eine vitalistische Auffassung von dieser in Geltung. Entscheidend ist dabei nicht, ob an eine alles Seiende durchströmende Lebenskraft geglaubt wird, sondern: daß einzelne Dinge oder Lebewesen zu Kraftträgern werden. Gleichgültig ob in Dingen der Natur oder bloß in Dämonenvorstellungen verkörpert — die Kräfte wirken sich in völliger Isolation voneinander aus, ja in dieser Willkür ihres persönlichen Wirkens besteht ein guter Teil ihrer Bedrohlichkeit.

Und ebensolche isolierte und persönliche Verkörperungen von Kraft — ganz gleich, was für «Mächte» im Einzelfall gemeint sein mögen — sind schließlich auch die plastischen Gebilde. Damit aber stützt sich die Behauptung von «Verkörperung» in der primitiven Kunst nun nicht mehr allein auf den Glauben der Primitiven,

sondern wird auch für uns realisierbar: mit der Loslösung von den Glaubensinhalten gewinnt sie als ästhetischer Faktor Glaubhaftigkeit. Der an keine konkreten, real vorgestellten Mächte mehr gebundene Begriff der Kraft ermöglicht es uns, den Übergang vom Inhaltlichen zum Formalen zu bezeichnen und damit die sonst unkontrollierbare, durch uns ja nicht realisierbare Funktion unter unsere ästhetische Kontrolle zu bringen.

Die Kunst der Primitiven ist im Sinne der Verkörperung von Kraft als vitalistisch zu bezeichnen. Darin liegt der besondere Charakter ihrer Expressivität: Ausdruck nicht von geistigen Inhalten, sondern von Kraft an sich. Da die wirkenden Kräfte nicht in ihrem Wirken dargestellt, sondern unmittelbar verkörpert werden, dienen hierzu nur isolierte Figuren. Die Figuren sind in erster Linie «Gegenstände», die insofern Kraft ausdrücken, als sie mit Kraft geladen sind — oder in unserer Sprache umgekehrt: die insofern mit Kraft geladen sind, als sie Kraft ausdrücken.

Pluralismus also auch unter diesem Aspekt. Aber das ändert nichts an der beträchtlichen Monotonie der primitiven Kunst. Nicht nur schließt die Typisierung allen schöpferischen Individualismus aus; das Thematische, die «Ikonographie» ist aufs engste begrenzt. Abgesehen von Tierfiguren und Masken gibt es kaum anderes als Menschenfiguren in wenigen stereotypen Stellungen: stehende, sitzende, hockende, kniende. Das gilt für die freie Figuralplastik ebenso wie für die an Gebrauchsobjekten haftenden Schnitzereien. Eine weitere Aktivität entfalten die Figuren nicht, denn Aktivität wird ja nicht dargestellt, sondern aktive Kräfte werden verkörpert. Daher gibt es auch keine ausgesprochene Gruppenplastik. Verbindungen von mehreren Figuren oder von Mensch und Tier kommen bloß in additiver Form vor, wobei jede Figur ihre Autonomie wahrt und höchstens eine geistige, niemals eine handlungsmäßige Beziehung ausgesagt ist. Die Kraft, die in den Figuren verkörpert ist, ist zwar von anderem Wesen als die des (in relativem Sinne: dargestellten) menschlichen Körpers, aber es mag die Annahme gelten, sie sei außerdem größer als jene und müsse es daher vermeiden, mit ihr gemeinsame Sache zu machen; denn sonst würde ihr besonderes dämonisches und magisch ausstrahlendes Wesen preisgegeben. Die bloß körperliche Kraft kann als Kraftträger in diesem Sinne natürlich nicht in Frage kommen.

Darum stehen die Figuren fast immer in möglichster Ruhe *da*. Die geringste körperliche Aktivierung würde zwischen Verkörperung und Darstellung zumindest eine Unklarheit aufkommen lassen. Die Kraft wird nicht gemäß dem natürlichen Kräftespiel des menschlichen Körpers verteilt und kanalisiert. Nie ist der Körper, und komme seine Bildung dem Naturalismus noch so nah,

als organische, funktionelle Einheit aufgefaßt, so wie in extremem Gegensatz der nach dem klassischen Kontrapost aufgebaute Körper mit seiner Verteilung der Gewichte auf Stand- und Spielbein und den entsprechenden Verlagerungen in den einzelnen Körperzonen. Das Stehen wird nicht dargestellt, es wird zu keinem darstellerischen Problem. Die Figuren als solche — nicht als menschliche Gebilde, sondern als Gebilde aus Holz, als Gegenstände — stehen, und hierin wird alle Kraft gelegt. Daher die oft überproportionierten Füße, daher die häufig so breiten und kompakten Standflächen, in denen die Beine pfostenartig wurzeln, fußlos oder mit einer reliefartigen Andeutung der Füße. Daher auch die kurzen, gedrungenen Beine. Es ist auch von hier aus bezeichnend, daß gelegentlich vorkommende natürlich proportionierte Beine in dieser Kunst unnatürlich wirken. Daher ferner die fast überall begegnende Einknickung der Beine in den Knien: man empfindet sie als Verstärkung, Versteifung des Stehens, obwohl sie organisch betrachtet als Schwächung wirken müßte: die Gelenke funktionieren eben nicht, sie werden nur im Interesse der Intensivierung der Stehkraft benützt. Der Körper selbst «steht», auch ohne daß ihm die Beine dazu verhelfen; er wird nicht getragen, sondern steht aus eigener Kraft und gibt von dieser keinerlei «Last» an die stützenden Beine oder an die ausbalancierenden Arme ab. Die Arme haben nicht für Balance zu sorgen, auch sie sind in ihrer Haltung starr, ob sie nun an den Körper angepreßt oder von ihm abstehend gebildet sind; selbst wenn sie herabhängen, hängen sie nicht, sondern «stehen herab». Und schließlich ist auch der gewöhnlich übergroß gebildete Kopf ohne nach unten lastendes Gewicht: als wichtigstes und autonomes Kraftzentrum ragt er über dem Körper empor.

Dies alles besagt: nicht als menschliche Figuren, sondern als Holzstücke — in der Terminologie der modernen Kunst: als «objets» — sind die Schnitzereien der Primitiven mit Kraft geladen. Der Holzkörper, nicht der Menschenkörper zählt; der Gegenstand, nicht die Darstellung. Eine primitive Plastik ist, wie weit sie auch darstellerische Momente in sich aufnehme, immer vor allem ein Kraft verkörpernder, Kraft ausstrahlender Gegenstand.

Da aber könnte man nun denken, es bedürfe der Differenzierung nach Analogie des menschlichen Körpers nicht. Und in der Tat begnügt sich ja nicht selten der Primitive mit einem rohen Stück Holz. Die Identifikation erscheint als vollzogen, bevor sich die Frage äußerer Ähnlichkeit stellt. Selbst den individuellen Toten erkennt man ja im Pfahl, den man zur Re-Inkorporation seiner Seele gesetzt hat, wieder. Jedes undifferenzierte Stück Holz, ja jeder beliebige lebendige Stoff ist als Geistträger tauglich; unter

Umständen muß sogar ein bereits in ihm — in einem Baum zum Beispiel — hausender Geist vertrieben werden, damit der Geist des Verstorbenen an seine Stelle treten kann. Und dennoch beschreitet die primitive Kunst den Weg der «Menschenähnlichkeit», bedient sie sich nicht des Holzkörpers allein, sondern auch des menschlichen Körpers. Dies ist leicht erklärlich, wenn man an die Bedeutung denkt, die der Primitive aller Zonen dem Kopf des Menschen beimißt. Der Kopf gilt ihm in besonderem Grade als Sitz des Geistes oder der Seele. Schädelkult in den mannigfaltigsten Formen wird oder wurde einst bei den meisten Primitiven der Erde betrieben. Die Zusammenhänge zwischen Figuralplastik und Schädelkult sind schon früh von der ethnologischen Kunstforschung erkannt worden¹⁸. Im Augenblick, da auf den rohen Pfahl ein menschlicher Schädel gesteckt wird, ist der erste Schritt zur menschlichen Analogieform getan. Überall auf der Erde, bis hin zu den ländlichen Kinderpuppen in europäischen Gegenden, gibt es den Pfahl oder das Holzstück, dessen oberes Ende als Kopf geschnitzt ist. Endlich deutet die fast allgemeine Überproportionierung des Kopfes in den Skulpturen der Primitiven auf seinen besonderen Rang als Geistessitz hin. Durch die Kennzeichnung des oberen Pfahlendes als Kopf wird der Pfahl zum Rumpf, und damit ist für die weitere Differenzierung das Stichwort gegeben. Immer mehr wird das Element des Darstellerischen in die Figuren aufgenommen, aber nie um der Darstellung willen, nie als Selbstzweck, sondern immer nur im Dienste der Verkörperung.

Abgesehen von der Gliederung der Figuren nach Analogie des menschlichen Körpers, von der noch näher zu sprechen sein wird, bekommt mit der Aufnahme des Ähnlichkeitsmomentes die natürliche Oberfläche der Figuren besondere Bedeutung. Aber wiederum nur eine relative, und jederzeit kann, wenn nur der «ikographische» Typus gewahrt bleibt, auf die differenzierende Behandlung der Oberfläche auch verzichtet werden. Selbst innerhalb der einzelnen Typen also geht es von roh geschnitzten Stücken zu solchen, deren Oberfläche bis in die feinsten plastischen Schwebungen «modelliert» und nicht selten durch eine fast metallisch

¹⁸ LEO FROBENIUS, Masken und Geheimbünde Afrikas. Nova Acta. Bd. LXXIV. Nr. 1. Halle 1898.

LEO FROBENIUS, Ursprünge der Kultur. Berlin 1898. Im letztgenannten Werk resümiert der Verfasser folgendermaßen: «Ein Baumstamm wird auf das Grab gepflanzt. In ihm haust der Geist der Gestorbenen. Aus diesem Aste wird die Ahnenfigur. Zuerst setzt man den Schädel auf den Stab. Denn auch der Schädel ist die Wohnstätte des menschlichen Geistes. Der einfache sich hieraus entwickelnde Ahnenpfahl ist ein Stab, an dessen Oberteil ein paar Kerben angebracht sind. Das sollen Mund und Augen sein . . . Kurz und gut, wir sehen das Menschenbildnis entstehen» (p. 308).

anmutende Hochpolitur veredelt ist. Durch wechselnde strukturelle Behandlung: durch verschieden gelagerte geschnitzte Schraffurflächen in der Haarpartie etwa oder auch durch die Angabe der Tätowierungen, auf die oft ein ausgesprochener Wert gelegt wird, kann ein erhöhter Oberflächenreiz, eine gewisse besondere Kostbarkeit erzielt werden. In vielen Gegenden kommt endlich mit größter Vehemenz die Farbe hinzu; sei es, daß die Figuren gefärbt, oder sei es, daß sie polychrom bemalt werden. Wo die Farbe verwendet wird, da geschieht es gewöhnlich mit besonderer Lautstärke. Als selber krafthaltige Substanz — Naturfarben! — fügt sie den plastischen Gebilden zusätzliche Kräfte zu und steht daher weniger im Dienste der «Veredelung» als im Dienste der verstärkten Wirkung. Allein aus diesem Grunde ist es selbstverständlich, daß es nicht ihre Aufgabe sein kann, die physische «Ähnlichkeit» der Plastiken zu unterstreichen. Im Gegenteil, die Farbe tritt als betont anti-naturalistisches Mittel auf. Charakteristischerweise tritt die Polychromie in Zonen, wo die naturalistische Haltung der Kunst beträchtlich vorgetrieben ist, wie etwa in Westafrika, stärker in den Hintergrund. Und ebenso charakteristischerweise haben gerade auch in solchen Zonen die Masken eher eine Neigung zum Polychromen, während die Figuren lieber in der Monochromie verharren.

Bezeichnend ist endlich das Verhalten des primitiven Künstlers gegenüber dem in der Welt der Primitiven so bedeutsamen Schmuck: er stellt ihn nicht dar. Der Wert des Schmucks besteht ja in erster Linie in der Krafterfülltheit der verwendeten Materialien, in seinem Amulettcharakter. Ihn nur als Schmuck darstellen, hieße: das Darstellungsprinzip über das Verkörperungsprinzip siegen lassen. Ihn nur um seiner magischen Bedeutung willen darstellen, hieße dasselbe; denn mit der Preisgabe der echten Materialien hätte er sein magisches Wesen eingebüßt. Was hingegen nicht nur häufig, sondern beinahe die Regel ist, das ist das Schmücken der Figuren mit wirklichem Schmuck: sei es nun nur, damit sie geschmückt werden, oder sei es, damit sie zusätzliche Kräfte gewinnen. So wie man ja den Fetischfiguren zur Erhöhung ihrer Wirksamkeit gern alle erdenklichen magischen Substanzen einverleibt. Es ist bezeichnend, daß auch unsere Volkskunst gern ihre Götterbilder mit reichem Schmuck behängt: sie nimmt sie persönlicher, lebendiger, wirklicher, als die «eigentliche» Kunst es tut. Den Hochkulturen ist das Schmücken der Figuren, sofern nicht der Volksglaube auch da weiterhin mächtig ist, fremd. Schon in Benin wird der Schmuck mitsamt den übrigen Attributen dargestellt und nicht mehr umgehängt; ja überall, wo in den primitiven Kulturen eine ältere oder gelegentlich eine benachbarte Hochkul-

tur ihre Wirkung tut, begegnen — wie beispielsweise sehr auffallend in den Häuptlingsstatuetten der Bena Lulua im Belgischen Kongo — Figuren, die mit geschnitztem Paradeschmuck und geschnitzten Paradewaffen aufs reichste versehen sind.

Wir haben notiert, daß die Gliederung des menschlichen Körpers in der primitiven Kunst eine grundsätzlich nichtorganische ist. Die Teile werden isoliert behandelt und nicht als funktionelle Glieder eines Ganzen. Der Aufbau geschieht also in rein additiver Weise, ja selbst die einzelnen Körperpartien werden bei verhältnismäßig fortgeschrittener Differenzierung in autonome Teile zerlegt: die Beine in Füße, Unter- und Oberschenkel; die Arme in Hände, Unterarm, Oberarm und Schultern; am Körper selbst wird die Bauchpartie oft als selbständig vorspringender Teil gegeben, und ebenso selbständig werden Brust und Schulterblätter abgegrenzt; sogar Augen, Ohren, Nase, Mund setzt man oft aus sauber getrennten Elementen zusammen. Die Isolierung der Teile geschieht in der Regel nicht oder nicht in erster Linie mit linearen, sondern mit plastischen Mitteln: ein jeder ist gewissermaßen ein Stück Holz für sich (andererseits kommt in der primitiven Kunst das nachträgliche Zusammenfügen von Stücken nur in seltenen Ausnahmen vor). Zu dieser Art der Isolierung werden nun aber selten stereometrische Grundformen, sondern vielmehr einfache plastische Formen verwendet; auch hierin herrscht keine gesetzhafte, «metrische» und so auch keine stereometrische Sprache. Die plastischen Volumen werden zwar nach Formeln (Formeln für Brust, Schultern, Augen und so weiter), nicht aber nach einer Form geschnitzt; sie sind stereotyp, aber nicht strenggenommen stereometrisch.

Dies rührt daher, daß sich das Prinzip der Volumentrennung mit der vitalistischen Grundauffassung verbindet. Nicht im ganzen Körper allein ist Kraft verkörpert: mit Kraft geladen ist jeder einzelne Teil. Jedes einzelne Volumen ist nicht nur passives Glied in einem Gesamtrhythmus, sondern ein aktiver, in seiner Wirkung auf sich gestellter Körper. Für sich allein genommen herrscht ja das Prinzip der Volumentrennung keineswegs ausschließlich in der Kunst der Primitiven, es herrscht in der Kunst sämtlicher archaischen Hochkulturen. Ja, dort mag die Isolierung der Teile sogar bedeutend klarer, betonter, konsequenter sein: sie kann echt stereometrischen, kubischen und schließlich gar ornamentalen Charakter annehmen. Aber damit bleibt die Einzelform dort auch immer passives Element. In der primitiven Kunst stößt jeder Teil aktiv in den Raum vor, «verdrängt» im aktiven Sinne des Wortes Raum und nicht nur passiv im Sinne der Physik.

Diese Kraftgeladenheit, Gespanntheit, Lebenerfülltheit der Ein-

zelform wird dadurch erreicht, daß der Vorgang des Schnitzens weder durch eine naturalistische noch durch eine geometrische Endform absorbiert wird: er ist immer sichtbar im Ergebnis erhalten, man erlebt jede Figur als aus dem Holz herausgehauen, herausgeschnitzt. Das Geformtwerden ist in der Form noch lebendig. In jeder Kante, jeder Fläche, jeder Rundung erlebt man, ja beobachtet man den Entschluß des Beils oder Messers zu eben dieser Kante, dieser Fläche, dieser Rundung.

Wenn in irgendwelcher nichtprimitiven Holzplastik das Holz nur noch «modelliert» wird, kommen seine Wachstumskräfte an der Oberfläche nicht mehr zur Wirkung. Der Materialcharakter mag, durch die Maserierung etwa, noch lebendig zum Ausdruck kommen, die lebendige Kraft des Holzes aber ist überwunden. Bei den Primitiven stellt das Holz sogar in den «veredeltesten» Stücken dem Künstler — im Resultat sichtbar — seinen Widerstand entgegen. Nie sind die Spuren des bearbeitenden Werkzeugs gänzlich verwischt, und zumindest kommt in der für jeden Teil unmittelbar aufgewendeten Kraft des Formens die Gegenkraft des Holzes zum Ausdruck.

Und noch in einem weiteren Sinne ist das Holz als solches an der für uns ästhetischen, für den Primitiven magischen Wirkung des Schnitzwerks beteiligt. Bei aller Isolierung der einzelnen Teile vereinheitlicht es das Ganze. Es vereinheitlicht wiederum aber nicht auf passive, sondern auf aktive Weise — im Gegensatz zum Stein in den alten Hochkulturen oder gar zu Materialien wie der Bronze. Das Holz ist ein lebendiger, saftvoller, kraftvoller Stoff. Auch wenn es geschlagen ist, scheint es noch zu wurzeln und zu wachsen. Wichtiger als seine Schwerkraft sind die ihm innewohnenden, von unten nach oben aufsteigenden Kräfte. Diese Wachstumskräfte durchdringen, vereinheitlichen die ganzen Figuren. Die Volumentrennung ist nicht so scharf durchgeführt, daß sie diese Kräfte nicht mehr durchließe. Selbst die vertikalen Risse, die infolge der Verarbeitung des feuchten — lebendigen — Holzes beim Austrocknen zu entstehen pflegen, wirken noch als echter Ausdruck einer natürlichen Lebendigkeit und werden, da sie auf der Linie der ganzen künstlerischen Haltung liegen, von uns als legitime Erscheinung durchaus ästhetisch miterlebt. So ist es zu einem Teil das lebendige Holz selbst, das für den Ausdruck naturhafter Kraft und vitaler Lebendigkeit sorgt.

Denn im Gegensatz zu aller sonstigen Kunst empfinden wir die Kunst der «Naturvölker» als naturhaft. Der Natur als solcher ist eine gewisse Legitimität über das Kunstwerk eingeräumt. Nicht daß dadurch die ästhetisch notwendige Grenze zwischen Natur und Kunst verunklärt wäre, aber im Ästhetischen spielt die Natur

als solche in der beschriebenen Weise mit: durch die nach wie vor lebendige Kraft des Holzes; durch die zum Ausdruck gebrachte Verkörperung von wirklicher Lebendigkeit und nicht bloße Darstellung von Lebewesen; durch die Ausstrahlung der Präsenz von Dämonen, die hier nicht zu Gottheiten «versteinert», sondern von der gleichen Substanz wie die lebendige Natur, selbst also ein Stück Natur sind. Gerade weil diese Naturhaftigkeit weder durch naturalistische noch durch elementare Formen überwunden ist, wirkt die Kunst der Primitiven elementar wie keine andere: eine Kraft kommt in ihr zum Ausdruck, die auch durch keine geistigen «Inhalte» begrenzt und gebrochen wird: sie ist ungebrochen, ursprünglich und elementar.

Résumé.

Dans cet article, la notion de l'Art primitif est limitée expressément, sinon méthodiquement, à l'art des peuples primitifs agriculteurs, surtout d'Afrique et d'Océanie. L'art des peuples chasseurs du paléolithique se trouve ainsi exclu dès l'abord.

L'art primitif n'est pas descriptif mais personnifiant. Ceci le distingue par son essence de tout autre art. Sa fonction primordiale est de personnifier les âmes, les esprits et les puissances.

Tout art primitif est expressif à cause de cette fonction fondamentale. Il se distingue, d'une part, d'un art s'appuyant sur le figuratif (qui peut être, selon les circonstances, également expressif), et, d'autre part, d'un art géométrique et normatif, dans lequel toute agitation spirituelle fait place au calme et à l'ordre souverains. Alors que dans d'anciennes définitions la frontière entre l'art primitif et celui des cultures de l'antiquité ne pouvait être tracée avec précision, la présente définition, relevant le principe de la personnification dans l'art primitif, permet d'analyser celui-ci comme étant un art ayant sa propre empreinte.

L'art des cultures de l'antiquité connaît le principe figuratif et celui de la stylisation géométrique. Devenues des dieux souverains, les puissances ne sont plus des âmes et des esprits insondables; elles ne sont pas personnifiées, mais représentées soit directement, soit par des symboles. Il faut relever que la surface prend une place prépondérante du point de vue artistique soit comme facteur de représentation (relief et peinture murale), soit comme principe de style (conception cubique de la ronde-bosse, staticité, et stylisation de l'espace dans l'art mural). Il s'agit de représenter la puissance et non de personnifier les puissances. Là où l'art de l'antiquité présente de forts traits expressifs (Amérique antique, premières périodes de l'art roman en Europe), et même si l'on croit y trouver une personnification immédiate des puissances, prédominant néanmoins, d'un côté, le principe figuratif et, d'un autre côté, celui de la stylisation géométrique. Dans ces cas-là — comme également dans l'art dit populaire — des couches de croyances plus anciennes sembleraient continuer à survivre et à agir.

Un parallélisme entre l'art des populations primitives des Tropiques et celui du néolithique paraît douteux. Le dernier tend vers l'ornement géométrique et laisse à l'arrière-plan la plastique figurative. La cause de cet aspect de l'art néolithique doit probablement être cherchée dans l'influence de la vie pastorale. L'état pastoral ne connaît généralement pas la plastique figurative. Son fonde-

ment esthétique est autre. Il ignore la « note expressive » si féconde pour l'art primitif paysan ; par contre, il recèle un besoin de pure esthétique et un besoin d'ornementation issus d'une conscience de classe éthique et sociale. Nous y trouvons la tendance, inconnue à l'agriculteur, vers la beauté autonome et l'ornementation inexpressive. L'art, que nous désignons comme art « libre », prend donc racine dans la non-liberté spirituelle de l'agriculteur ; par contre, l'art dit « non libre », ou « art appliqué » sort de la liberté spirituelle du pasteur.

Le principe de la personnification a des conséquences immédiates et exclusives pour le caractère formel de l'art primitif, et ne se trouve pas épuisé par la notion de l'« expressif » qui est également valable pour d'autres formes d'art.

L'art primitif ne connaît aucune loi de la forme. Seule existe une pluralité de types de représentation qui ont force de loi dans les diverses régions, tribus et mêmes villages. Le pluralisme formel correspond au pluralisme des associations sociales, au pluralisme de la faculté imaginative, au pluralisme des imaginations elles-mêmes, et, finalement au pluralisme des âmes, esprits et puissances.

Bien que l'art primitif ait la possibilité de s'avancer très loin vers la personnification et la stylisation géométrique, il ne peut dépasser la limite où il abandonnerait le caractère d'un art de la personnification. Lorsqu'il dépasse cette frontière, quelles qu'en soient les causes, il n'y a plus d'art primitif.

Les figures de l'art primitif ne connaissent pas d'activités physiques, puisque seule compte l'activité spirituelle des puissances ou des forces personnifiées. Pour cette même raison, la représentation de groupes est rare et, s'il y en a, les figures se trouvent isolées : elles n'agissent pas de concert, mais se succèdent. Les personnages sont, en règle générale, dans la plus grande quiétude, de sorte que l'activité des esprits représentés physiquement paraît d'autant plus agitée.

Le corps humain n'est pas conçu comme une unité fonctionnelle et organique, sinon le principe de la description prévaudrait. La « puissance » est endiguée en lui et ne peut épuiser ses forces vitales par les mouvements du corps. Pour cette raison, seule compte dans tout art primitif, la méthode de la séparation des volumes. Chacun des volumes du corps est une forme isolée. Contrairement aux arts des civilisations de l'antiquité, où le principe de la séparation des volumes est également admis, cette construction additive du corps n'est pas régie dans les arts primitifs par un canon de forme général et souverain : chaque partie est chargée d'une nouvelle force plastique.

La technique de la sculpture sur bois joue un rôle actif dans le résultat formel. Là où un modelage différentiel est déjà atteint, le travail du couteau à sculpter n'est pas absorbé par lui, ni même par le « descriptif » relativement très poussé. La force du travail rend actives les forces d'inertie du matériau — et par cela même une nouvelle « force » en tant que telle.

Le primitif pense personnifier dans ces statues des forces vivantes, réelles et, par conséquent, agissantes. Nous ressentons cela directement, en dehors des convictions religieuses de l'auteur. L'efficacité s'est déplacée de la zone religieuse vers celle de l'esthétique. Nous vivons les puissances « personnifiantes » comme puissances artistiques et plastiques. Et nous sentons la présence inquiétante d'esprits vivants en tant qu'expression artistique renfermant une inquiétude spirituelle.

Ainsi se trouvent définies non seulement les propriétés exclusives et formelles de l'art primitif, mais en même temps une attitude artistique, adéquate et par cela même légitime de l'attitude du primitif.

Summary.

The use of the term "primitive art" in this paper is confined expressly if not methodically, to the art of peasant native populations, especially those of

Africa and Oceania. Thus the art of the paleolithic hunting tribes is excluded *a priori*.

Primitive art is not representational, but consists of embodiment. This distinguishes it fundamentally from all other art. The personification of souls, spirits and powers is its basic function.

Because of this basic function, all primitive art is expressive. It differs only on the one hand from representational art (which can also sometimes be expressive), and on the other hand from art which is geometrical and normative, where all spiritual restlessness gives place to peace and order. In earlier definitions the dividing line between primitive art and the art of ancient civilizations was not precisely drawn. But when primitive art is defined as the art of personification, it can then be analysed as an art with its own particular characteristics.

In the art of ancient civilizations both representation and geometrical stylisation are found. The powers—now sovereign gods, no longer inscrutable souls and spirits—are not personified, but represented, either directly or symbolically. It is significant that here the tendency to flatten established its dominion: as a means of representation (bas reliefs and wall pictures), or as a principle of style, as witness the reduction to the cubic conception of free standing plastic, rigid frontality, two-dimensional stylising in wall decorations. Its aim is the representation of Power, and not the personification of powers. Where ancient art is strongly expressive (early native American, early European Romanesque), and where it might be thought that the principle of personification was involved, it is in fact only either representationalism or geometrical stylisation. In such cases, as also with so-called folk art, it is probable that various layers of former beliefs are still alive and active.

The parallelism of the art of tropical natives and that of European neolithic peoples seems questionable. The latter tends to geometrical ornamentation and puts figurative sculpture into the background. The reason for this aspect of neolithic art is possibly the participation of pastoral tribes. Pastoral art is commonly without figurative sculpture. Its aesthetic basis is different. It does not feel the “expressive need” which is so fruitful in primitive peasant art, but instead a purely aesthetic necessity for decoration, which comes from ethical and social consciousness of quality. Here there is a tendency, unknown to the peasant, towards things beautiful in themselves and towards non-expressive ornamentation. The art which we usually call “free” originates, therefore, in the spiritual bondage—of the peasant, while the art which we are in the habit of calling “unfree”, “applied art” stems from the spiritual freedom—of the pastoral peoples.

The principle of personification has direct and exclusive consequences on the formal character of primitive art, which cannot be completely described by the word “expressive”, since it also applies to other arts.

Primitive art is not subject to any laws of form. There are only many different types of image which, in certain regions, tribes or villages, have the power of law. Formal pluralism corresponds to numerous social units, to variations in imaginative style, to spontaneity of imagination itself, to a multiplicity of souls, spirits and powers.

Although primitive art can go a long way towards representational as well as geometrical stylisation, it always stops short of the dividing line beyond which its character as an art of personification would cease to be. Where it goes beyond this line, under whatever conditions, it can no longer be described as primitive art.

The figures in primitive art do not portray any bodily action; their importance lies only in the spiritual activity of the powers they personify. For the

same reason groups are rare and where they do exist the figures in them are isolated. They have no functional cohesion; they are merely in juxtaposition. The figures are usually completely at rest, which heightens the effect of the personified spirit and makes it all the more disturbing.

The human body is not regarded as a functional, organic unit, as this would mean that the principle of representation had prevailed. The "power" in it is blocked up and cannot exert itself in the power struggle in the body. Because of this the method of separation of volumes prevails in all primitive art. Each volume of the body is an isolated form. In contrast to the art of ancient civilizations, where the principle of volume separation is likewise in operation, this additive building up of the body in primitive art is not subject to a pervading, sovereign canon of form: each part is charged with new, plastic power.

The process of carving takes an active part in the formal result. Even where modelling has reached the stage of development where it is already differentiated, the marks of the carver's tool are not absorbed. Nor are they by the very advanced representation. The power involved in the actual work brings into being the opposing power in the material, and through this process makes power as such once again active.

Primitive man tries to personify real, living, and therefore active powers in his figures. This is outside his religious convictions and can be directly experienced by us. The effect has moved out of the domain of religion into the domain of aesthetics. We experience the disturbing presence of living spirits through their expression in art in which the spiritual restlessness is confined.

Thus are demonstrated not only the exclusive, formal characteristics of primitive art, but also the artistic behaviour corresponding to the behaviour of primitive man and therefore legitimate.
