

Zeitschrift: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums
Herausgeber: Bernisches Historisches Museum
Band: 26 (1946)

Artikel: Kunst der Naturvölker
Autor: Heydt, Eduard von der
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1043613>

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: 13.01.2026

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

Kunst der Naturvölker.

(Mit 2 Tafeln.)

Von Eduard von der Heydt.

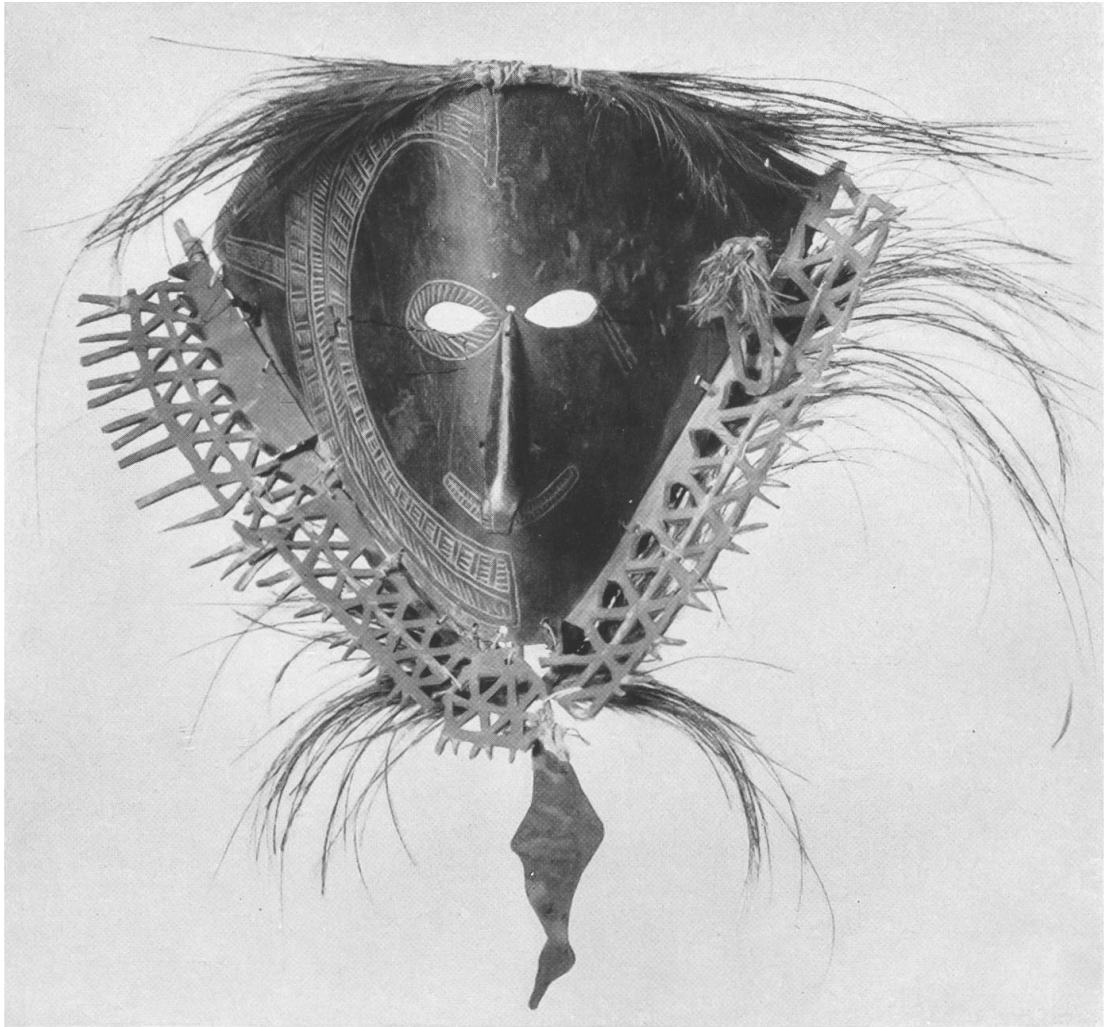
«Das Schaudern ist der
Menschheit bestes Teil.»

(Faust II.)

Dass die Schnitzereien der sogenannten Wilden Kunst sein sollten, wurde noch vor wenigen Jahren heftig bestritten; die Schüler Raphaels und Ingrès' wollten das nicht zugeben. Eher schon die Verehrer Goyas, Füßlis, Delacroix's, der gesagt hatte: «L'art, c'est l'exagération à propos», oder eines Gauguin, dessen Worte, die er in Tahiti niederschrieb, viel zitiert wurden: «Die Wilden, diese Unwissenden, haben den alten Kulturmenschen vieles gelehrt, vieles, in der Kunst zu leben und glücklich zu sein: Vor allem haben sie mich gelehrt, mich selber besser zu kennen; ich habe von ihnen nur tiefste Wahrheit gehört».

Die Kunst der Naturvölker ist etwa seit dem Jahre 1905 weiteren Kreisen bekannt geworden. Damals begannen europäische Künstler, hauptsächlich in Paris, an ihrer Spitze Picasso, Matisse, Modigliani, sich für Negerplastik zu begeistern, und von Paris aus verbreitete sich das Interesse für die Kunst des schwarzen Erdteils über die ganze Welt. Zwar hatte schon Frobenius im Jahre 1895 auf die Kunst der Naturvölker, insbesondere auf die Kunst der Bewohner Afrikas hingewiesen, aber er behandelte sie nicht vom künstlerischen, sondern vom wissenschaftlichen Standpunkt aus. Künstler, nicht Männer der Wissenschaft, haben die Kunst der Primitiven entdeckt.

Die Negerkunst, so wie wir sie heute kennen, ist verhältnismässig späten Ursprungs. Die Zeit der Entstehung ist nicht zu bestimmen. Immerhin steht fest, dass die Stücke der Sammlung Armbraser und Weickmann, die sich im Museum in Ulm befinden, schon vor 1600 nach Europa gebracht wurden. Historische Unterlagen besitzen wir eigentlich nur von dem sagenhaften Königreich Benin. Schon ehe die Portugiesen im Jahre 1472 dort landeten, bestanden Berichte von Genueser Kaufleuten, die im 14. Jahrhundert die westafrikanische Küste befahren hatten. Kaufleute aus Dieppe sollen schon im Jahre 1364 in Benin gewesen sein. Aber erst im Jahre 1897 kamen die ersten Benin-Bronzen nach Europa. Damals hatte der britische Konsul Philipps ver-



Taf. I. Maske von der Torresstrasse.

(Leihgabe E. von der Heydt im Bernischen Historischen Museum.)



Taf. II. Maske der Toba Batak, Sumatra.
(Leihgabe E. von der Heydt im Bernischen Historischen Museum.)

sucht, die Hauptstadt von Benin während einer religiösen Zeremonie zu betreten, obwohl man ihn vorher gewarnt hatte. Er wurde mit seinen Begleitern niedergemacht, und zur Strafe wurde die ganze Hauptstadt von englischen Truppen zerstört. Glücklicherweise entgingen viele Kunstschätze der Vernichtung und kamen nach London, von wo sie in die wichtigsten Museen Europas gelangten. Besonders die Bronzen erregten allgemeinen Beifall und grosses Erstaunen. Bekannt ist der Ausspruch von Luschan «Cellini hätte keine besseren Bronzen giessen können». Die Bronzen waren alle in dem schwierigen Verfahren der «cire perdue» hergestellt worden. Die Tatsache, dass, wenn nicht viel, so doch wenigstens etwas von der Geschichte Benins bekannt war, veranlasste das geschichtsfreudige Europa, die Kunst Benins an die Spitze der Negerkunst zu stellen, zumal hervorragende Gelehrte, wie z. B. Frobenius, auf eine gewisse Verwandtschaft mit der europäischen Mittelmeerkunst hingewiesen und sogar einen Einfluss der alten Kunst Kretas feststellen zu können glaubten. So wurde die Kunst Benins gegenüber der übrigen afrikanischen Kunst ebenso überschätzt, wie seinerzeit die græco-buddhistische Kunst Gandaras ursprünglich gegenüber der nicht von Griechenland beeinflussten rein indischen Kunst überschätzt worden war. Allmählich erst stellte man fest, dass in andern Teilen Afrikas eine ebenso hohe, wenn nicht noch höhere Kunst bestanden hatte. Heute schätzt man am höchsten die Kunst der Pangwe in Gabon, des belgischen Kongos und der Goldküste. Religion in der Form von Ahnen- und Geisterverehrung, sowie ein gewisser Fruchtbarkeitskultus sind wohl die Hauptursachen zur künstlerischen Betätigung der Neger gewesen. Es berührt zuerst merkwürdig, dass die Neger fast ausschliesslich den Menschen dargestellt haben. Wenn sie auch von Tieren umgeben waren, die ihre Phantasie reizen mussten, wie Löwen, Elefanten, Giraffen usw., so haben sie diese verhältnismässig selten abgebildet. Die Neger tragen bekanntlich nur geringe Kleidung und haben eine wilde Leidenschaft für den Tanz, und doch haben sie plastische Dynamik des menschlichen Körpers selten dargestellt. Am wichtigsten war ihnen der menschliche Kopf in statischer Ruhe. Sie suchten nicht die Schönheit, wie die Griechen, selten die Erotik, wie die Inder, sondern die Lebens- und Geisteskraft des inneren Menschen darzustellen, die, wie sie glaubten, in gewissen Formen und Rhythmen zum Ausdruck kam. Die Negerkunst ist in der Hauptsache eine rein geistige Kunst. Überall glaubt sich der Neger von Natur- und Ahnengeistern umgeben, und dies hat er in erster Linie in seiner Kunst zum Ausdruck gebracht. Die Formen des Kopfes werden nach gewissen, uns unbekannten Gesetzen stilisiert. Häufig dominiert die Stirne, die Augen springen stark hervor, der Mund ist verhältnis-

mässig klein, manchmal wird er ganz weggelassen. Ein Gefühl von Leiden und Resignation drückt sich in den meisten Gesichtern dieser Plastiken aus. Frobenius ist der Ansicht, dass das feinste religiöse Gefühl und damit auch die höchste Kunst, bei den Gartenbauern Westafrikas zu finden sei. Er bringt diese Religiosität mit der Sesshaftigkeit in Zusammenhang. Wer am selben Orte lebt, sagt er, wird unwillkürlich an die erinnert, die denselben Fleck Erde bewohnten. Das Grab erinnert hier überall an die Vergangenheit. Es fehlt meist eine ausgebildete Göttervorstellung, aber die Achtung vor den Ahnen ist so gross, dass in diesem Punkt der Neger weit über dem Europäer steht und an die Ahnenverehrung der Chinesen denken lässt. Man hat beobachtet, dass den Bildern der Ahnen auch in Zeiten des Mangels Speise und Trank geopfert wird, und dass der Eingeborene erst der Verstorbenen gedenkt, ehe er an sich denkt, und dass er nicht selten hungert, wenn nur der Tote seine Nahrung bekommt.

Die Kunst Afrikas hat das Schwere, Breite des Kontinents selber. Ganz anders ist die Kunst Ozeaniens oder Amerikas.

Wenn die Kunst Afrikas auf Konzentration und auf Bindung aufgebaut ist, dann die Ozeaniens auf Unterbrechung, auf Auflösung und Gliederung des Raumes; wenn in Afrika das Kunstproblem zum Fest Kubischen tendiert, dann in Ozeanien zum Raumintervall, der das Kubische spaltet, variiert und immer von neuem zerlegt. Die Kunst Afrikas drängt zu scharfer Tektonik, die Ozeaniens zum Dekorativen, das in das Tektonische hineinwächst. Es ist ein Ineinanderströmen von Tektonischem und Dekorativem. Das Aufsuchen der grossen Verhältnisse, das Streben nach Allgemeinheit, nach Kristallisierung des Gegebenen ist wohl vorhanden, aber es ist oft durchflutet von einem barocken Element, von springender Raumaufteilung, von leichter Zergliederung, von offener Form, die das Geschlossene durchbricht. Stand als formbestimmendes Prinzip in Afrika das Rechtwinklige, die Vertikale im Vordergrund, dann ist hier die Hauptströmung eine diagonale, dort hat die Kunst etwas Fixiertes, hier ist sie beweglicher. Die Symmetrie, das Statische, die Anordnung auf die Achse lebt hier wie dort, hier wie dort das durchaus Imaginative, in Afrika aber das Schwere, die Stabilisierung des Gleichgewichts der Massen, in Ozeanien der Eindruck von Spannung und Bewegung, die flüssige Kurve, die Lockerung der Linie, das Spiel des Rhythmus und der Windungen. Das Grundsätzliche bleibt das Gleiche: die Gesetzmässigkeit, die Bindung in feste Formen. In Afrika aber ist das Gesetzmässige starrer, zwingender, hier ist es verborgener, versteckter. In Ozeanien liegt das Gesetzmässige in der Konsonanz der Formen, in den scharfen Kontrasten, die sich gegenseitig

tragen, in dem bestimmten Durcheinanderfluten der Formen, in der Folge des Nebeneinander der Linien, die das Ganze durchfliessen. Die Kunst Ozeaniens ist, worauf auch Kühn hinweist, froher, wie auch die Menschen sorgloser sind, sie spielt mit dem Ineinander der Formen, der Rhythmus löst sich auf und fesselt sich immer wieder von neuem.

Seit den letzten 50 Jahren hat sich der Begriff der Kunstgeschichte ausserordentlich erweitert. Als Schiller im Mai 1789 in Jena seine akademische Antrittsrede hielt über die Frage: «Was heisst und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?», war der Begriff, den man mit dem Wort Universalgeschichte verband, erheblich enger als heute. Universalgeschichte war damals die Geschichte Europas, des Mittelmeerkreises, vielleicht noch Vorderasiens. Im 19. Jahrhundert hat sich diese Vorstellung kaum erweitert. Sie war beherrscht von den Auffassungen Hegels und Rankes. Beide aber, Ranke mehr noch als Hegel, zogen der Universal- oder Weltgeschichte auch räumlich feste Grenzen. Der Orient, ganz Asien, ganz Afrika und ganz Amerika blieben ausserhalb. Diese Völker, meinte Hegel, liegen gleichsam noch «ausser der Weltgeschichte». Auch Ranke sprach von den Völkern des ewigen Stillstandes. Uns Gegenwärtigen klingen solche Urteile voreilig und vermessen, doppelt so in dem Munde so grosser Denker. Die Ereignisse der letzten 50 Jahre haben diese Gedankengebilde hinweggeschwemmt. An der Geschichte und Kunst Chinas kann heute kein Gebildeter mehr vorbeigehen, aber ebensowenig an der Kunst der Naturvölker.

Schliessen wir mit einem Worte Laotse's:

«Die vor alters tüchtig waren als Meister, waren im Verborgenen eins mit den unsichtbaren Kräften. Tief waren sie, so dass man sie nicht kennen kann, weil man sie nicht kennen kann, darum kann man nur mit Mühe ihr Äusseres beschreiben.»
