Zeitschrift: Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires

Herausgeber: Empirische Kulturwissenschaft Schweiz

Band: 43 (1946)

Artikel: Bemerkungen zu den Grundlagen der Volkskunst

Autor: Pfister, Arnold

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-114221

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: 04.12.2025

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

Bemerkungen zu den Grundlagen der Volkskunst.

Von Arnold Pfister, Basel.

Der Ausgangspunkt dieser Ausführungen ist ein kurzer Aufsatz, den der Verfasser im Korrespondenzblatt der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde unter dem Titel „Der Maler Adolf Dietrich und die Volkskunst" zu Beginn des Jahres 1944 veröffentlicht hat[1]. Es handelte sich darum, das Werk des als Bauernmaler oder Peintre naïf bezeichneten Künstlers Adolf Dietrich mit entsprechenden Darstellungen der Volkskunst im eigentlichen Sinne zu vergleichen, diesen gegebenen Falles anzugliedern oder davon abzuscheiden. Dabei ergaben sich zwanglos gewisse stilistische und inhaltliche Gesetze, denen sich echte Volkskunst unterordnet; in erweiterter Form wurden sie der Basler Sektion der Gesellschaft für Volkskunde im Dezember 1944 in einem Vortrag mit Lichtbildern dargelegt. Dem Wunsch des Herausgebers, diese Fragen nochmals zu überdenken und sie im Zusammenhang mit den letzten, von philosophischer Warte aus gesehenen und geäusserten Beobachtungen Stavenhagens darzustellen, verdanken die folgenden Zeilen ihre Anregung[2].

An und für sich ist es ein kühnes Unterfangen, auf ein paar Seiten grundsätzlich über Volkskunst und damit Volkskunde im allgemeinen schreiben zu wollen. Denn jeder Kundige weiss, dass er am Ufer eines unerschöpflichen Meeres steht, wenn er Volkswesen und Volkswerke fassen und begreifen will. Mit dem kleinen Löffelchen, genannt Stilkritik, wird kein Kunsthistoriker auf den Grund dieses Ozeans kommen! Darum darf der Leser auch nicht mehr erwarten, als der Titel dieser Zeilen verspricht. Erleichtert wurde die Aufgabe durch das grosse Entgegenkommen des Herausgebers und der Gesellschaft, die eine Unterstützung des Wortes durch das Bild

[1] SVk 34 (1944), S. 1—11. — [2] Kurt Stavenhagen, Kritische Gänge in die Volkstheorie. I. Volkskultur und Hochkultur. Abhandlungen der Herder-Gesellschaft und des Herder-Instituts zu Riga. 5. Bd., Nr. 7, Riga 1936.

ermöglichte, und durch zahlreiche Auskünfte auswärts wohnender Volkskundiger, denen hier mein wärmster Dank ausgesprochen sei.

Der Theoretiker, mit dem sich der Verfasser in erster Linie auseinanderzusetzen hat, der Kulturphilosoph Stavenhagen in Riga, ist vielleicht nicht mehr unter den Lebenden. Sein Optimismus gegenüber der Entwicklung der „Ratio", des kritischen Verstandes, sein Vertrauen in die Wissenschaft sind möglicherweise durch Ereignisse überholt worden, die aus irrationalen Tiefen der Völker und des menschlichen Schicksals erwachsen. Dadurch erhalten alle seine scharfsinnig vorgetragenen Grundsätze und die Einwände, die man dagegen erheben mag, ein ganz besonderes Licht: der in den Völkern entfachte Sturm ist über den Kritiker selbst hinweggegangen.

Stavenhagen bedient sich zur Darlegung seiner Prinzipien einer Terminologie, die wir hier des knappen Raumes wegen nicht durch weitgehende Zitate erklären können. Die Begriffe, in die er Volkswesen und ganz besonders Volkskunst fasst, sind kurz folgende. Er unterscheidet eine Unter- und eine Oberschicht nicht in soziologischem Sinne, sondern rein psychologisch und folgt in dieser grundsätzlichen Einstellung, allerdings mit gewissen Vorbehalten geistiger Art, Spamer[1], der die Volkskunde eine Wissenschaft mit psychologischer Zielsetzung genannt hat. Soweit Individualität, Schöpfung mit eigenem Charakter und keineswegs nur „abgesunkenes" Kulturgut aus höheren Schichten im Wesen des Volkes, der „Unterschicht", anerkannt werden, folgen wir, heute wohl mit dem Grossteil der Volkskundler, dem Rigaer Philosophen. Der Mann im Volk, besonders der Bauer, ist kein homo pauper. Auch geistig nicht! Er hat nur einen andern Horizont als der Inhaber der voraussetzungslosen Ratio in den Städten. Aber, ob dieser Umkreis nur durch psychische Faktoren bestimmt ist, daran möchten wir von vorneherein zweifeln. Gegenstände der Volkskunde sind nach Stavenhagen: Uneigenständiges traditionsgebundenes, phänomenal ungeschichtliches und umweltlich gebundenes Leben. Eine kurze Erklärung dieser Begriffe ergibt folgendes Bild. Uneigenständig ist der Mensch, der sein Urteil und seine Handlungen nach einer Mehrheit ausrichtet, ohne deren Kom-

[1] Adolf Spamer, Die Volkskunde als Wissenschaft. Berlin 1935. S. 9.

petenz selbst grundsätzlich in Zweifel zu ziehen. Das „de omnibus dubitandum est“ des Philosophen Descartes ist nicht Sache des Volkes. Traditionsgebunden aber ist der Mann der Unterschicht nicht aus irgendwelchen oberflächlichen Motiven, sondern weil für ihn die selbstverständliche Regel gilt, dass die „allgemeine Tradition vor allen Einzeltraditionen steht“. Für ihn besteht der Grundsatz moderner Wissenschaft dass es „nur eine einzige Tradition gibt, nämlich an keine Tradition zu glauben“, von Anfang an nicht. Darum muss sich sein Leben auch in „phänomenal ungeschichtlichem“ Ablauf vollenden. Denn wer überhaupt nicht dazu neigt, das Überkommene aus Prinzíp in Frage zu stellen, stürzt nichts um, macht bewusst keine Geschichte. „Phänomenal“, d. h. von sich selbst aus, erfüllt sich so die Existenz der Unterschicht ausserhalb der treibenden Führerschicht. Endlich ist alles Gestalten des „Volkes“ — und hier kommt wesentlich die Kunst jeder Art in Betracht — „umweltlich gebunden“. Nichts liegt dem Volkskünstler ferner als Begriff und Wesen des „L'art pour l'art“.

Für sich ist jede dieser Ansichten schon von andern Kennern der Volkskunde geäussert worden. Aber als System, das darauf hinzielt, alle genannten Eigenschaften in Gegensatz zu einer grundsätzlich verstandesmässigen oder auf allen Gebieten des Lebens mit bewusster Einstellung arbeitenden und gestaltenden Oberschicht zu bringen, erscheinen sie zum ersten Mal in dem klar geschriebenen knappen Werk des baltischen Philosophen.

Was sagt nun die Geschichte der Menschheit — in unserm besondern Fall die Archäologie und Kunstgeschichte — zu diesen bescheiden und sympathisch geäusserten, aber stahlharten Grundsätzen einer rein psychologischen Auffassung des Wesens des Volkes und der Volkskunde? Wir leben in einem Lande, wo Ober- und Unterschicht nicht im selben Masse getrennt sind wie im Osten. Selbständigkeit, ja Aufsässigkeit des „Volkes“ gehören zu den ursprünglichen Eigenschaften unseres Staates. Zwar wurde in bestimmten Gegenden der Schweiz, besonders zu Beginn der Neuzeit, der Untertan und Bauer von der Aristokratie und ihren Ämtern ebenfalls tief gehalten; die seit dem 17. Jahrhundert aufblühende Volkskunst beweist aber, dass im Ganzen gesehen die Unterschicht sich zum mindesten wirtschaftlich und moralisch behauptet

hat. An der letzten politischen Neugestaltung war sie entscheidend beteiligt und lieferte die rabiatesten Anhänger des „de omnibus dubitandum est". Trotzdem weicht die nebenher gepflegte Volkskunst in wesentlichen Zügen nicht von der gleichzeitigen des übrigen Europa ab! Wir haben also auf einer Seite politische Reife, die an Einsicht und Durchschlagskraft diejenige der bisher führenden Oberschicht in manchem übertraf, auf der anderen aber, wenigstens in den Anfängen, eine konservative kulturelle Haltung. Wir begnügen uns vorerst, ohne die genaueren Gründe dafür zu untersuchen, mit dieser wichtigen Feststellung. Sie ist geeignet, eine starre Theorie der sog. Unterschicht aufzulockern.

Wenn wir der Auffassung Stavenhagens von der wesentlich psychischen Begrenzung der Volksschichten auf den Grund gehen, so stossen wir auf weitere Widersprüche. Ist die Haltung jedes Menschen wirklich geistig individuell bestimmt und reiht ihn z. B. seine angeborene Natur den Zweiflern, den wissenschaftlichen Köpfen oder den selbständigen Führern zu, auch wenn er durch seine Geburt der Unterschicht angehört, dann wird er auf alle Fälle die Schranken zu durchbrechen suchen. Besitzt er die nötigen Fähigkeiten und liegen die Unterschicht in ihrer Existenz gefährdende Verhältnisse vor, so bringt er seinen Stand dazu, die bisherige Tradition entweder vorübergehend oder dauernd zu verlassen. Er macht die Revolution! Gehört derselbe Mann aber der Oberschicht an, so besteht grosse Wahrscheinlichkeit, dass er in der Mehrzahl der Fälle die Tradition seiner Gesellschaftsgenossen stützt und ihr folgt. Die Überlieferung wird ihm als das Selbstverständliche erscheinen. Eine kluge und nicht selber in Tradition erstarrte Oberschicht wird sich deshalb bemühen, solche Naturen abzufangen und ihren eigenen Zwecken dienstbar zu machen. Der zurückgebliebene Rest des „Volkes", die bisherige Unterschicht jedoch kann dann wie im Falle jenes Wagnersohnes, der Bischof von Mainz geworden war, verzweifelt ausrufen: „Willegis, Willegis, denk, woher du kommen sis!" Gelingt es der Oberschicht aber nicht, die hervorragenden Köpfe der bisherigen Unterschicht aufzunehmen oder abzuschlagen, so wird sie unerbittlich mit erheblichen Teilen den Platz wechseln müssen. Sie stösst dann zu jenem Teil des Volkes, der immer unten bleibt, beeinflusst ihn mehr oder weniger, muss sich aber im Wesentlichen den tieferen wirtschaftlichen und damit

auch kulturellen Verhältnissen anpassen. Gerade die Völkerwanderung bietet in der Schweiz dafür bezeichnende Beispiele. In die Gebirgstäler hat sich mit den ursprünglichen Einwohnern mancher Legionär und Kolone zurückziehen müssen und hat mitgeholfen, den Stamm der Rätoromanen zu bilden. Eine statische Auffassung der von Stavenhagen gegebenen Regeln würde damit dem geschichtlichen Verlauf nicht gerecht! Sie scheitert an der Veränderlichkeit der Verhältnisse und an der Plastik des Menschengeschlechts.

Noch in einer weiteren Hinsicht durchbricht die Dynamik der Geschichte den Panzer philosophischer Kategorien. Wir haben oben festgestellt, dass die politische Erneuerung der Schweiz, die im letzten Jahrhundert stattgefunden hat, wesentlich durch Personen, die der Unterschicht angehört hatten, bestimmt worden ist, dass aber zu gleicher Zeit die Volkskunst konservativ blieb. Dieses Wort „konservativ", d. h. in der Stavenhagenschen Terminologie „uneigenständig traditionsgebunden und umweltlich bedingt", ist sehr cum grano salis zu nehmen. Wir werden sehen, dass sich diese scheinbar unbewegliche Volkskunst von selbst wieder entwickelt und sich der sogenannten hohen annähert, und zwar nicht nur unter deren Einfluss. Auch wenn man das Gras bis zur Narbe abmäht, wächst es wieder nach! Es braucht ganz besondere, äusserlich bedingte Umstände, um eine Volkskunst längere Zeit festzuhalten. Jeder Trachtenkenner weiss, wie schnell zuweilen der Brauch wechselt[1] und wie wenig traditionsgebunden das Volk in unnützlichen und nützlichen Dingen sein kann.

Eines aber pflegen sich manche Herren am Schreibtisch nicht zu überlegen, dass nämlich die sozialen Verhältnisse, noch genauer gesagt die besonderen Umstände einer durch den Beruf gebundenen Schicht, es gar nicht erlauben, die Tradition zu brechen, auch wenn die grösste Lust dazu bestände. Ein Bauer kann keine Tracht tragen, kein Mobiliar in seine Kammer stellen, und kein Haus bauen, das den Bedürfnissen und den Verhältnissen widerspricht, in denen er leben muss. Die städtische Mode, die stark plastischen Möbel werden vereinfacht nicht nur, weil der Bauer am Über-

[1] Vgl. die Guggisberger Tracht, die kaum 80 Jahre bestanden hat Fr. Wanzenried und P. Wyss, Trachten des Kantons Bern, hg. von der Kantonal-Bernischen Trachtenvereinigung. Langnau 1944. S. 25.

kommenen und den alten Formen hängt, sondern weil diese sich im Lauf der Jahrhunderte als ausserordentlich praktisch erwiesen haben. Im Dekor ist er gar nicht so rückschrittlich, wie man meint. Aber es genügt, wenn er einfach ziert! Plastisches Ornament und dergleichen auf ganz andere Situationen zugeschnittene Stilelemente passen nicht in seinen Rahmen. Darum kann er politisch sehr fortschrittlich sein, ja er folgt in gleichem Sinne in aufgeweckten Landesgegenden sogar den neuesten fachlichen Anregungen seines Berufes. Daneben pflegt er ruhig weiter, was ihm bisher nützlich und brauchbar erschienen ist. Die Ausdrücke „uneigenständig", „traditionsgebunden" und „umweltgebunden" sind deshalb nicht in unbedingt „phänomenalem" Sinne zu nehmen. Es gibt — und dafür sorgt die Natur, der wir nun einmal angehören — kein Ding, das der Lauf der Welt, das Rad der Zeit nicht erfassen würde. Die Stavenhagensche Volkstheorie entwirft deshalb nur einen Querschnitt, der sich mit der Zeit sehr ändern kann. Denn prinzipiell und a priori konservativ ist nichts in der Welt, wenn auch das allgemeine, von der Natur als weiser Schutz geschaffene Trägheitsmoment (das im Tierleben eine so grosse Rolle spielt) einen allzu raschen Ablauf der Ereignisse periodisch abstoppt. Die Volkstheorie kann deshalb nicht auf rein psychische Faktoren gegründet werden: jede Schicht, ganz abgesehen von der gewöhnlich mannigfaltigeren Gliederung der Verhältnisse, ist auch sozial und soziologisch bestimmt! Die materiellen Bedingungen haben ein entschiedenes Mitspracherecht.

Stavenhagen widmet einen breiten Raum seiner theoretischen Darlegungen dem Verhältnis der Volkskunst zur Hochkunst (S. 67 ff.). Dieser Abschnitt gehört darum zum Lesenswertesten, weil er von einem Philosophen geschrieben ist, der an Kunstempfinden manchen Mann vom Fach in den Schatten stellt. Die Diskussion wird von Stavenhagen hauptsächlich dazu benützt, den Begriff „umweltlich gebundenes Leben" schärfer zu erfassen. Es wird dargelegt, dass der Charakter der Volkskunst aller Kategorien nicht allein vom Verbraucher abhängt, sondern eigenen Stil verrät (Volkslied). Und das ganz besonders in dem häufigeren Falle, wenn Gut der Oberschicht in dasjenige der Unterschicht durch sogenannte „Eingeistung" (Spamer) aufgenommen wird. Dabei wird der Versuch gemacht, das Wesen des Kunstwerkes überhaupt näher

zu bestimmen. „Je mehr (nämlich) die aus praktischen Gründen (z. B. bei Altarbildern) nicht vermeidbaren Beziehungen auf die eigene Umwelt unwesentliches Beiwerk sind, die für das künstlerische Verständnis belanglos sind, desto mehr ist das Kunstwerk 'reines' Kunstwerk“ (S. 69). In Gegensatz dazu setzt Stavenhagen die Kunstübung, die wesentlich illustrativ ist und nur der Erklärung irgend eines Gegenstandes oder eines Inhaltes dient. Beide Arten von Wirklichkeitsdarstellungen werden zur weiteren Erläuterung in Beziehung gesetzt zu den entsprechenden zwei Einstellungen dem Gegenstand gegenüber von Seiten des die Kunst Aufnehmenden. So geniesst dieser z. B. „eine echt künstlerisch gemalte Landschaft (nur) deswegen, weil sie zufällig seine Heimat ist,“ „ein künstlerisches Lied ergreift (ihn nur darum), weil es das eigene Vaterland preist“ und dergleichen mehr. Die andere Einstellung ist das Ergriffensein von der Art des Schilderns irgend eines Gegenstandes, d. h. von dessen „Art zu sein“ im Kunstwerk. Um es gleich vorweg zu nehmen: Hohe Kunst gehört oder neigt zu dieser Kategorie, während die Volkskunst in erster Linie vom Gegenstand, vom Inhalt des Darzustellenden abhängt — ganz entsprechend den Voraussetzungen ihres Geniessers, fügen wir hinzu.

Stavenhagen wird sich der Gefahren einer solchen Antithese in der Definition von Hoch- und Volkskunst aber sofort bewusst. „Aber haben wir uns nun nicht“, schreibt er, „indem wir dieses universale, der Welt wegen ihrer Art-zu-sein geltende Interesse dem partikularen auf die Umwelt bezogenen Interesse gegenüberstellen und als Vorbedingung für jede Hochkunst hinstellen, den Weg zu der von uns gesuchten 'Volkskunst' verbaut? Ist neben der gekennzeichneten Art von Kunst noch andere Kunst möglich? Das könnte doch nur eine aus dem Umweltinteresse schaffende Kunst sein. Ist aber nicht so etwas wie stofflich orientierte Kunst ein Widerspruch in sich?“

An dem Beispiel des Märchens wird gezeigt, dass Wirklichkeitsdarstellungen möglich sind, die zwar keine „künstlerischen Einheiten“ sind, wohl aber als „ästhetische Einheiten“ sich aus ihrer Umgebung herausheben. „Wenn das Märchen trotzdem als Kunstform bezeichnet worden ist, so liegt das u. a. daran, dass die Führung der Handlung keineswegs allein, wie das beim Kinostück und Hintertreppen-

roman der Fall ist, durch die umweltbedingte Identifikation des Hörers mit dem siegreichen Helden bestimmt wird, sondern durch gewisse formale Momente mitbedingt wird, die nur aus einem andern Interesse heraus verständlich werden.“ Stavenhagen erwähnt dabei u. a. das Mittel der „Dreierreihen mit Achtergewicht“, d. h. ein „eurhythmisches“ Element. Und daran schliesst er die Bemerkung, dass das „eurhythmische, alle Kunst beherrschende Prinzip nur sehr verschieden angewandt werden könne: dem eurhythmischen Prinzip können die dargestellten Gegenstände äusserlich unterworfen werden oder aber die wiedergegebene Wirklichkeit kann innerlich durchrhythmisiert werden. Das ist bei der Hochkunst der Fall, wo die Wirklichkeit in der durch das Darstellungsmaterial vorgeschriebenen Form in jeder Hinsicht ‘bildhaft‘, d. h. als eurhythmisches im Gleichgewicht befindliches Ganzes gesehen wird. Aber die Voraussetzung dafür, dass das geschieht, ist, dass von allen Einheitsbildungen und Akzenten, die die Wirklichkeit durch das Umweltinteresse erhält, total abgesehen wird. Solange aber die Darstellung der Gegenständlichkeit unter dem Gesichtspunkt des Umweltinteresses erfolgt, von dem aus das künstlerisch Interessante nicht sichtbar wird, wird das Verhältnis der dargestellten Gegenständlichkeit zu der sie beherrschenden Eurhythmie ein äusserliches bleiben...“ (S. 82—83). Da wir zur Kürze gezwungen sind, wollen wir auch gleich die endgültige Definition, die Stavenhagen von Hoch- und Volkskunst gibt, hier anschliessen: nach ihm ist grundsätzlich zu unterscheiden „die eigentliche Kunst, die Hochkunst, die aus reinem Interesse für die Art der Welt, für den ‚Geist‘ der Welt, der sich in dem dargestellten Vorgang kundtut, entsteht, deren Ziel künstlerische Deutung der Welt aus den ihr immanenten Bedingungen ist und deren Kunstwerke dadurch ‚Stil‘ haben, dass in ihnen je ein Ausschnitt aus der Wirklichkeit unter einem einheitlichen materialen Gesichtspunkt wiedergegeben wird. Und andererseits das, was man primitive Kunst nennen mag: darstellende Werke, in denen je ein durch das Umweltinteresse bestimmter Ausschnitt aus der Wirklichkeit wiedergegeben und durch die eurhythmischen Faktoren zu einer ästhetisch formalen Einheit gestaltet wird“ (S. 83—84).

Man wird auf den ersten Blick zugeben müssen, dass in den hier sehr abgekürzt mitgeteilten Definitionen eine grosse,

geistige, klärende Arbeit geleistet worden ist. Die endgültige Formulierung steht hoch über den billigen Allgemeinheiten, die man besonders in der kunsthistorischen Literatur über diese grundsätzlichen Fragen zuweilen lesen kann. Und doch ist auch da Stavenhagen der Tücken der Geschichte nicht völlig Herr geworden! Es ist fraglos richtig, wenn ein entscheidendes Kunstmittel der Volkskunst in der äusserlichen Eurhythmie gesehen wird. Aber auch jede archaische Kunst weist solche Züge im Überfluss auf. Sind etwa die attischen oder jonischen Koren des 6. und des beginnenden 5. Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung Volkskunst? Entstammt ihre raffinierte Modekunst, ihre plastische Finesse, ihre distinguiert verteilte und abgewogene, aber „äusserlich aufgeprägte" Dekoration der unteren Kulturschicht? Wenn irgend etwas in der Welt, so sind sie der Ausdruck einer typischen Aristokratie, einer Oberschicht ersten Ranges! Sind dann etwa die Bildhauer dieser hervorragenden Kunstwerke Leute der Unterschicht und prägen ihnen ihren Geist auf? Das Erste wird stimmen, das Zweite aber keineswegs. Auch inhaltlich gesehen hat alle archaische Kunst — man denke an die Vasenmalerei, an die Portalfiguren der Spätromanik usw. — ein erstes Interesse am Umweltlichen, d. h. am stofflichen Gehalt ihrer Darstellung. Das macht sie noch lange nicht zur Volkskunst! Und im übrigen: war den grossen Künstlern, den herrschenden Individualitäten der sog. Hohen Kunst, wenigstens subjektiv das Inhaltliche so wenig wichtig, dass sie es nur gewissermassen als Gerüst oder als Kern ihrer ästhetischen Form betrachteten? Und in wie vielen Fällen redet der Besteller hinein, ohne dass wir es nachträglich feststellen könnten! Natürlich wird man mit Recht einwenden, das ändere alles nichts an der Sachlage einer ausgewogenen Rhythmik in klassischen und barocken Kunstwerken.

Zu ebenfalls paradoxen Schlüssen führt es, wenn man die Situation von Seiten des Kunstgeniessers oder besser Kunstaufnehmenden aus betrachtet. Wohl wird dessen Standpunkt, wenn er nicht ein entwurzelter Ästhet ist, wesentlich durch den Vorgang des Dargestellten bestimmt. Hinge sein Urteil aber nur vom Inhalt, vom Ikonographischen ab, so müsste er eigentlich vor den Werken der Volkskunst, wenn ihn deren Stoffe zufällig interessieren, in helles Entzücken geraten. Das geschieht keineswegs! Durchschnittlich wird der ungeübte

Blick des Vertreters der Hochschicht, ja sogar eines guten Teils des Volkes selbst[1] sich an der Darstellungsweise stossen: so stark ist nämlich deren rein ästhetische, d. h. künstlerische Wirkung!

Die Auflösung des Rätsels kann nur auf historischem, nicht rein begrifflichem Wege gefunden werden. Wir wollen hier nicht zuviel davon vorwegnehmen. An den folgenden Beispielen wird der Leser und Betrachter ein objektives Urteil sich selber bilden können. Aber so viel sei gleich für die allgemeine Einordnung der Volkskunst ins kulturelle Geschehen festgestellt: Volkskunst, besonders seit der Renaissance, ist keine einschichtige Erscheinung! Aus dem Grund gehört z. B., wie wir gleich sehen werden, die Jahrtausende zählende Kunst des Paläolithikums in eine andere Kategorie der Schöpfungen als unsere neuere oder auch jede andere Volkskunst des jetzigen erdgeschichtlichen Zeitalters. Und auch die Kunstgattungen im ethnographischen Bereich, in dem ich nicht Fachmann bin, werden und können sich nicht völlig mit unserer Volkskunst decken, obwohl auch jene sich ganz verwandter, ästhetischer Gestaltungs-Prinzipien bedienen. Stavenhagen beachtet selbstverständlich das Problem der „Eingeistung" höheren Gutes in die tiefere Schicht. Aber er zieht daraus nur dieselben Schlüsse wie für die Definition des Phänomens im Ganzen. Aus einer gewissen Opposition heraus, und zwar gegen die frühere allgemeine Ansicht, dass Volkskunst nur „abgesunkenes" höheres Kulturgut sei, unterschätzt Stavenhagen die fundamentale Wirkung des „eingegeistigten" Gutes innerhalb der Volkskunst. Archaische Kunst ist selbstgewachsen; die entwickelte Volkskunst[2] aber schleppt auf dem Grund ihrer Seele archaisches Gut mit sich und versucht, das unterdessen in einer anderen Schicht neu Gewachsene diesem anzugliedern! Daneben kann sie aber erst noch selbstschöpferisch sein und zwar darin, dass sie aus der sozialen Situation ihres menschlichen Trägers heraus ihre Stimme, oft ihren Jammer über dessen Los ganz

[1] Vgl. die Auswahl der künstlerisch geringen, aber naturalistischen modernen Votivtypen durch das Volk bei Missachtung der originellen expressiven alten Formen im Kult des hl. Leonhard in Bayern: Archäol. Anzeiger zum Jahrb. d. dtsch. Arch. Instituts, Bd. 43, 1933, Sp. 394. — [2] Auch die frühere „Volkskunst" der Völkerwanderungszeit ist bereits gegliedert durch antike und ständische Einflüsse!

unmittelbar erhebt, nicht psychologisch gegliedert, nicht künstlerisch reflektiert, sondern aus ihrem ganzen, vom Kummer gepressten Herzen! Sie tut das meist in literarischer und musikalischer Weise; denn, es im Umkreis der bildenden Künste zu leisten, dazu fehlen ihr, gemessen am Besitz der Oberschichten, schon die wirtschaftlichen Mittel! Sie versucht es auch meistens gar nicht: ihre Kraft und das, was sie aufwenden kann, spart sie für den Dekor.

In dieser Hinsicht noch ein allgemeines Wort über das Wesen der Tradition in künstlerischen Dingen. Hier scheint — man verzeihe den Ausdruck! — ein schöner Teil der Volkswissenschafter und der übrigen Kulturhistoriker dem Mythos anzuhängen, dass Volkskunst die traditionelle Kunst par excellence sei. Keine Kunst aber hat mehr Tradition als die sogenannte hohe. Ja, man kann bei Kenntnis der Tatbestände ruhig behaupten, dass die Überlieferung dort sogar eine kontinuierlichere, geschlossenere ist als in jeder Volkskunst. Nehmen wir etwa das Beispiel der Säule, sicher ein Motiv der hohen oder zu Hohem berufenen Kunstart. Dieses wichtige tektonische Glied aller Baukunst lässt sich Jahrtausende bis in prähistorische Zeiten zurückverfolgen und dürfte gerade so alt sein wie ein Urmotiv der Volkskunst, die Rosette. Sie hat sich zwar in ihrer Erscheinung gewandelt, aber das tat in den Grenzen des Möglichen auch das geometrische Motiv der durch Achsen geteilten Scheibe. Ja, die Säule ist direkt zum Gradmesser der Stile geworden, mit deren Hilfe man diese bestimmt: von ihrem griechischen Namen leitet sich bekanntlich das Wort Stil her!

Wenn Stavenhagen mit dem unbekümmerten Optimismus des abstrakten Balten und Nordländers ein hohes Lied der voraussetzungslosen Wissenschaft singt, so können wir in unseren Tagen nicht mehr einstimmen. Abgesehen davon, dass es keine voraussetzungslose Wissenschaft gibt (darin geht ja auch de facto Stavenhagen mit uns einig), kann auch eine gebundene an allem grundsätzlich zweifeln. Wir reden hier nicht der Scholastik das Wort. Aber als Historiker müssen wir einfach feststellen, dass sie an Kraft des Zweifelns und Überwindens der vom Verstand erhobenen Einwände der Tat eines Descartes gleichkommt und, ganz gleich wie das moderne Wissen die heutige Kultur, diejenige des hohen Mittelalters, auch die künstlerische, begleitet. Im Gebiet der Kunst selbst

kann schon aus praktischen und technischen Gründen der Schöpfer nie denselben voraussetzungslosen Standpunkt einnehmen wie in der Wissenschaft, am allerwenigsten in der sog. hohen Kunst. Übrigens haben selbst im Barock ein Rubens und ein Rembrandt, in der Hochrenaissance ein Michelangelo und ein Tizian nie gewisse Grenzen des Glaubens überschritten. Das ist wesentlich für die Wirkung ihrer Werke! „L'art pour l'art" ist ein modernes Postulat. Wenn die allerneuesten Vertreter der Muse auf allen Gebieten versuchen, koste es was es wolle, durch Zuwendung zur abstrakten Kunst aller bisherigen „hohen Tradition" zu entrinnen, so werden sie einfach wieder einer anderen verfallen. Notwendigerweise suchen deshalb ihre Propagatoren auch so energisch den Anschluss an die Kunst der Primitiven und der Unterschicht![1] Der Möglichkeiten, der Tradition des Menschengeschlechtes zu entrinnen, sind auch für den voraussetzungslos sich einstellenden abstraktesten Vertreter der Oberschicht bedenklich wenige. Auch die Angehörigen der führenden Oberschicht verbleiben der Natur verhaftet, auch auf dem Grunde ihrer Seele ist zum Glück Unterschichtliches: wir gewahren es nur durch einen anderen Spiegel als beim sog. Volke, und es hat eine andere Wichtigkeit und Energie für die Existenz des kulturell entwickelten Menschen.

Das Wort Tradition für Volkstümliches, Unterschichtliches, am Überkommenen Haftendes führt historisch gesehen zu einem merkwürdig paradoxen Aspekt. Einmal muss doch die Kunst entstanden sein! Höchstens, dass gewisse ihrer Eigenschaften — was psychologisch unbedingt richtig und heute auch wissenschaftlich anerkannt ist — sogar ins Tierreich zurückführen. Mit dem haben wir uns an dieser Stelle nicht zu beschäftigen, wohl aber mit der ersten Stufe ihrer Entwicklung. An dieser Stelle kann es aber keine menschliche Tradition im Sinne der Volkskunde geben! Wie sieht nun diese Kunst aus? Ist sie etwa Hochkunst?

Wenn wir den grossen Kreis der Gelehrten betrachten, die sich mit den Kunstformen des Paläolithikums, der Altsteinzeit, geologisch des Diluviums oder Quartärs, der letzten Eiszeiten beschäftigten, so fallen uns selbstverständlich neben

[1] Bezeichnend für diese Tendenz ist das Buch des Geologen W. Paulcke, „Steinzeitkunst und Moderne Kunst. Ein Vergleich". Stuttgart (1923).

zahlreichen Autodidakten zuerst die Naturwissenschafter ins Auge. Dann erst die Archäologen. Das war im Laufe der Forschung nur von Nutzen. Denn bereits die Archäologen bringen teilweise Gesichtspunkte in die wissenschaftliche Diskussion, die — um es kühn zu sagen — aus den „oberen Regionen“ stammen. Einer der ersten namhaften Altertumsforscher, die sich mit Volkskunst von ihrem Standpunkt aus wirklich auseinandersetzten, ist der ehemalige Konservator der Altertumsabteilung am Strassburger Museum, der Schweizer Robert Forrer. In seinem Büchlein, das den bezeichnenden Titel „Von alter und ältester Bauernkunst“[1] trägt, projiziert er den Begriff „Bauernkunst“, d. h. Volkskunst, sogar ins Paläolithikum zurück. Er kann das auf Grund seiner Definition ihres Wesens: für ihn liegt der Unterschied zwischen hoher und Bauernkunst noch einfach in der „Qualität“, im Können. Dabei misst er dieses Werturteil unbewusst an naturalistischen Forderungen gegenüber der Kunst. Darum durfte er auf S. 42 seines Buches u. a. folgendes äussern:

„Der Unterschied zwischen hoher und Bauernkunst ist sogar noch älter als die Neolithik. Er tritt meines Erachtens schon in der verschiedenen künstlerischen Qualität der Skulpturen und Zeichnungen aus den Höhlen der Mammut- und Renntierzeit zutage. Schon dort begegnen wir in ein und derselben Station Kunstwerken, welche, obgleich annähernd gleichzeitig, ersichtlich Händen entstammen, die auf ganz verschieden hoher Stufe des Könnens standen. Ich erinnere an die prächtig der Natur abgelauschte und künstlerisch selbst für heutige Begriffe hervorragende Zeichnung des weidenden Renntiers von Thaingen (Abb. 32) und anderseits an die in derselben Höhle gefundene, aber ungleich viel rohere Zeichnung (Abb. 31). Ich erinnere zugleich daran, dass gegenüber den an solchen Kunstprodukten so reichen französischen und schweizerischen Renntierhöhlen diejenigen des übrigen Europa den Menschen auf einer künstlerisch wesentlich tieferen Stufe zeigen und also auch in dieser Hinsicht uns Zonen verraten, deren eine weit fortgeschritten der Zeit voraneilt, indessen die andere abseits gelegen kulturell ‘nachhinkt’.“

Was hier 1906 geschrieben erscheint, zitiere ich nicht, um etwa den seither erfolgten Fortschritt der volkskundlichen

[1] Führer zur Kunst, hg. von Herm. Popp, 5. Bändchen. Esslingen 1906.

Wissenschaft zu demonstrieren und dem verdienten Verfasser der obigen Zeilen eines auszuwischen. Im Gegenteil: die geäusserten Ansichten enthüllen eine ganze Reihe von Fragestellungen, welche die Archäologie keineswegs in ihrem ganzen Umfang schon beantwortet hat. Dass das Paläolithikum ausserhalb des franko-kantabrischen Gebietes künstlerisch tiefer steht, ist durch neue Funde widerlegt. Nur fällt das Gewicht im Osten Europas mehr auf die Plastik[1]. Ausserdem können die beiden von Forrer in seinen Abbildungen gegebenen Beispiele nicht unmittelbar miteinander verglichen werden. Im einen Fall handelt es sich um die gewohnte Projektion der paläolithischen Kunst, um das Profil, im andern aber um die von der Dekoration geforderte Aufsicht von oben. Grundsätzlicher ist schon der Irrtum, eine Jägerkunst einer Bauernkunst gleichzusetzen. Noch bedenklicher die Verwechslung provinzieller Kunst mit Volkskunst und am schwerwiegendsten der Einsatz des Gradmessers „Können" in die Diskussion um eine generelle Frage. Damit steht Forrer allerdings nicht allein unter den Gelehrten. Immer wieder werden z. B. unter dem Sammelnamen „ideographische Darstellung" Volkskunst, Provinzkunst, geometrischer Stil und offenbares Nichtkönnen, d. h. unbegabter Dilettantismus zusammengeworfen. Gewöhnlich schliessen sich noch die Kunst der Kinder und Geisteskranken an. Für unsere Zwecke ist vorderhand allein eine Definition des unbegabten Dilettantismus notwendig, um diesen gefährlichen Gegner aus der Diskussion auszuschalten. Abgesehen von den technischen Schwierigkeiten bei der bildlichen Formulierung einer Vorstellung, liegt das geistige Wesen der künstlerisch unbegabten Produktion darin, dass sie ein gegebenes Thema nicht auf Grund eines bestimmten, sinnlich betonten Reizes oder einer derartigen Erinnerung, sondern nur vermittelst einer ganzen Anzahl von Abstraktionen darzustellen versucht. Dabei

[1] Vgl. u. a. die auf russischem Gebiet gefundene Elfenbeinfigur von Kostienki: Herbert Kühn, Kunst und Kultur der Vorzeit Europas. Das Paläolithikum. Berlin und Leipzig 1929. Tf. 10, c. — Zu beachten ist auch die sehr weit im Osten neuerdings entdeckte, einzige bisher in Deutschland gefundene Höhlen-Ritzzeichnung einer Hirschkuh im kleinen Schulerloch bei Kelheim (Altmühltal), die mir aus der Abb. auf S. 96 (wo irrtümlich „jungsteinzeitlich" steht) und den kurzen Berichten auf S. 58 und S. 99—100 in den „Mitteilungen über Höhlen- und Karstforschung", 1938, bekannt ist. Sie gehört dem Magdalénien an.

bemüht sie sich — besonders, wenn sie sich nicht unmittelbar dem Objekt gegenüber befindet — die grösste Summe ihrer Erfahrungen zu geben. So mischen sich wirklich Gesehenes und Abstrahiertes nach besonderen Gesetzen, die aber der Psychologe und nicht der Kunsthistoriker zu untersuchen hat. Die ideographische Kunst dagegen, wenn sie den Namen „Kunst" wirklich verdient, stellt keine ästhetische Einheit vor, sondern ist eine unrealistische Mischung sinnlicher Erfahrungen im direkten oder überlieferten Vorgang und reizbetonter Geometrisierung der Form. Pflegt sie das sinnliche Vergnügen an den dargestellten Ornamentierungen ursprünglich organischer Formen, so entwickelt sie sich zum sogenannten „geometrischen Stil". Ein Ausweg, der dem unbegabten Dilettantismus immer versperrt sein wird. Mit dem weiteren Begriff „ideographische Kunst" wird aber der engere der Volkskunst nicht genügend definiert.

Es wäre merkwürdig, wenn sich in der altsteinzeitlichen Kunst alles auf derselben Stufe des Könnens fände. Trotzdem gehört es zu ihrer Eigenart, dass sich die dilettantischen Versuche durchaus in derselben Projektion wie die besten Kunstleistungen darstellen. Das erklärt sich einfach aus den einheitlichen Bedingungen des Lebens. Der sinnlich Begabte wie der Unbegabte sehen auf der Jagd gleichermassen auf den Kontur des gegen den Horizont im Profil stehenden Wildes. Denn diese Ansicht gibt die charakteristischen Formen der mit Vorliebe erlegten Säuger. Auf was für notwendige sinnliche Erlebnisse kann sich aber heute ein Mensch beziehen, wenn er vor die Aufgabe gestellt wird, einen Gegenstand oder ein Lebewesen bildlich darzustellen?

Die Entstehung der Kunst ist heute weitgehend geklärt. Über die neuesten Schlüsse geben folgende zusammenfassenden Erörterungen Auskunft.

Hugo Obermaier[1]: „Die Bildwerke des späten Eiszeitalters ruhen in der ewigen Nacht tiefer Höhlen, welche grösstenteils bereits seit weit zurückliegenden Jahrtausenden

[1] Hugo Obermaier, Die Uranfänge der Gravierung und Plastik beim Eiszeitmenschen. Forschungen und Fortschritte. 17. Jg. (1941) S. 149–152. — Zur kurzen Orientierung über neuere Fragen der paläolithischen Forschung vgl. die ausgezeichnete Zusammenfassung und die Literaturangaben von Walter Drack, Aus der urgeschichtlichen Forschung der Schweiz, Beilage zur Monatsschrift des Schweizer. Studentenvereins, Weihnachten 1944 (89. Jg. der „Monatsrosen").

dem riesigen Höhlenbären Unterschlupf gewährt hatten... Die Anwesenheit dieses Raubtiers bezeugen... Tatzenabdrücke an den Höhlenwänden. Die letzteren erscheinen besonders an den Stellen, welche mit zähem Zersetzungslehm überkrustet sind, mit Abdrücken der Tatzen bedeckt und von tiefen, mehr oder weniger parallelen [!] Klauenfurchen zerfetzt, die sich häufig in buntem Strichwirrwarr kreuzen und schneiden... Diese sehr deutlichen... Tatzenspuren waren es, welche den im Aurignacienmenschen schlummernden Kunsttrieb weckten und auslösten. Eine genauere Untersuchung der ersten und ältesten 'Bilderschichten' lässt klar erkennen, dass sie Nachahmungen der Höhlenbärentatzenmuster sind: sie entstanden durch neugieriges Nachprobieren derselben, wobei man mit den Fingern in den Wandlehm ähnliche parallele Gleitfurchen eingrub. Diese 'Urkunst' lebte erdnah, man ging aber alsbald daran, über die tierischen Vorbilder hinausgehende Eigenformen zu schaffen. Durch Vibrieren der Finger entstanden gewellte Linien und an Spiralen, Mäander oder Kreise erinnernde Gebilde, die sich kreuzen, überschneiden, verwirren."

Schon ein Dutzend Jahre vor diesen Feststellungen ergänzte Herbert Kühn in seinem grundlegenden Werk über die „Kunst und Kultur der Vorzeit Europas" diese Beobachtungen durch eine genaue Erklärung bestimmter Tatbestände [1].

Herbert Kühn: „Unter einer ganz einfachen Umrisszeichnung in Castillo (Tf. 4), die zweifellos dem Aurignacien angehört, liegen viele Handumrisse, die dadurch hergestellt worden sind, dass man die Hand an die Wand legte und Ocker — wohl mit dem Mund — dagegen spritzte. Diese Handumrisse müssen als der Anfang der Kunst erscheinen... Die meisten Handumrisse sind durch Umrandung der aufgelegten Hände entstanden, nur die von Bédeilhac und eine in Altamira ist positiv gegeben... Gerade Gargas (Fundort) ist ein Beweis, wie aus dieser mechanischen Arbeit, aus dem Abklatschen der beschmierten Hand, die Idee der Kunst entstehen konnte. Die Handumrisse sind an einer Stelle symmetrisch wie eine Girlande... nebeneinandergelegt, die Hände sind in eine rhythmische, ganz bestimmte Reihung gebracht...". (S. 224—225).

Es bestehen also zwei Formen ursprünglicher Kunst: die Ritzung, die Obermaier zur Definition führt: „Im Anfang

[1] Im IV. Kapitel: „Die Geburt der Kunst", S. 215—235.

war die Linie", und die Handabdrücke, die uns zur Ansicht lenken könnten: „Am Anfang war die Fläche". Doch nähert sich Kühn in weiteren Ausführungen dem Standpunkt Obermaiers:

„In La Clotilde da Santa Isabel bei Torrelavega in Kantabrien finden sich Ritzungen mit den Fingernägeln, aus denen an einer Seite plötzlich ein Tierkopf wird. Die zuerst zufälligen Striche wurden als Haare oder Borsten angesehen, die Umrisslinie des Kopfes vollendet das hineingesehene Bild. Die anderen Bilder derselben Station (Tf. 6 a, b) sind ebenfalls ganz primitiv und archaisch." (S. 231) „Und nun ist es von allergrösster Bedeutung, dass wir heute auch dies Entstehen der Kunst aus dem Nichts, dies erste Aufatmen erkennen können. Wir können die Stadien sehen, in denen die Entwicklung vorwärts ging, wir können sie verfolgen und fast bis ins einzelne nacherleben. Es ist La Pileta, das dies Schauspiel aufbewahrte, das es uns ermöglicht, den Anfang der Kunst, über den so viel gesprochen, so viel geschrieben, so viel philosophiert worden ist, mit Augen zu sehen. Die Linien mit gelber Farbe [!] in La Pileta verwirren sich, laufen umeinander, durcheinander und berühren sich wieder, vollkommen sinnlos. Plötzlich erscheinen daneben Linien, die einen Sinn haben. Linien, wohl mit drei Fingern [!] oder mit einem Instrument mit drei Spitzen gezogen, schlängeln sich herab (Tf. 3 a), sie bekommen am Ende einen Abschluss, eine Art Kopf: sie sind eine Schlange geworden. Die mechanische, zufällige Linie hat erinnert an ein Vorbild der Natur — so wird das Vorbild 'hineingesehen', die erste mechanische Linie gewann Leben, sie wurde zur Wiedergabe der Natur, aus dem mechanischen Spiel und aus der Idee des Wiedererkennens, aus der Idee der Ähnlichkeit war die Kunst geboren. La Pileta hat uns mehrere solche Fälle aufbewahrt. Eine andere Linie verläuft in Windungen von links unten nach rechts oben. Man gab ihr eine Art Fuss und plötzlich war sie zum Tier geworden. (Tf. 3 b). An anderer Stelle wieder wird aus den Linien, aus den zufälligen Strichen, ein Kopf mit Hörnern, wohl ein Steinbock (Tf. 73 b), an wieder anderer Stelle ein Rhinozeros, fast unerkennbar, plump, gezeichnet wie eine Spielerei der Kinder auf einem Blatt Papier." (S. 230—231).

Zu diesen Deutungen verweisen wir auf unsere Abb. 1. Wir sehen dort Gruppen von Parallelen, die sich links von

unvollendeten Umrissen eines Mammuts und eines Urstiers ausbreiten. Eine ganze Reihe weiterer Darstellungen aus der Altsteinzeit enthält ebenfalls neben ausgeführten Tierumrissen usw. ein ornamentales Feld paralleler Linien. Ob nun vom wissenschaftlichen Standpunkt aus eine so genaue, wenn auch bestechende Erklärung der stratigraphischen und formalen Tatbestände, wie sie Obermaier und ganz besonders Kühn geben, erlaubt ist, darf man bezweifeln. Obermaier selbst leitet in einem zweiten Artikel der „Forschungen und Fortschritte" mit dem bezeichnenden Titel „Die Uranfänge der Malerei beim Eiszeitmenschen"[1] die mit Farben gegebenen, den eingeritzten Linien aber in der Parallelführung und Musterung völlig entsprechenden und gleichzeitigen Wandzeichnungen technisch von der Körperbemalung ab. Dabei nimmt er keinen unmittelbaren Bezug auf seine erste Herleitung der Kunstanfänge aus der Nachahmung der Kratzspuren von Höhlenbären. Dagegen wird auf die Vorstufe der oben von Kühn schon herangezogenen Handabdrücke hingewiesen. Solche bereits im älteren Aurignacien, der den eigentlichen Kunstanfängen an den Höhlenwänden unmittelbar vorausgehenden Epoche, feststellbare Handabklatsche sind bei primitiven Stämmen auf der ganzen Erde nichts Ungewöhnliches und wurden „noch vor kurzem" in Australien ausgeführt. Ist nun die Herleitung der ersten Kunstversuche aus der Graphik, angeregt durch tierische Kratzspuren an den Höhlenwänden, oder aus der Malerei, den Handsilhouetten und dem Körperschmuck, gültig? Geograpisch gehören die frühsten Strichmalereien Südspanien, die ersten Fingergravierungen aber der franko-kantabrischen Gruppe an. Das beiden Bezirken Gemeinsame ist die Verwendung der menschlichen Hand, bezw. der Finger zur Darstellung parallel geführter Liniengebilde und der ersten bekannten Umrisse von Tieren. In beiden Techniken verschmelzen die getrennt geführten mehrteiligen Konturen mit dem Fortschritt der Anschauung und der Zuwendung zur Figur im einlinigen Umriss (Vgl. unsere Abb. 2).

Zeigen sich schon, ganz ohne näher eingehende Interpretation, auf einem so kleinen Gebiet so verschiedene Möglichkeiten frühester Kunstschöpfung, so muss man in anderen Teilen der Erde wohl noch auf anderes gefasst sein. Denn unsere

[1] Jahrg. 17 (1941) S. 216—218 mit weiterer Literatur und Abbildungen.

heutigen Kenntnisse der ersten Entwicklungsstufen der Menschheit erlauben uns noch nicht, im franko-kantabrischen Gebiet die Wiege der ganzen Bevölkerung unseres Planeten und ihrer Kunst zu sehen. Ein ganz besonderer Umstand aber legt die schon von Hoernes geäusserte Ansicht nahe, dass der Körperschmuck oder die Tätowierung am Anfang aller Kunst oder Ornamentik im weitesten Sinn stehe[1]. Abgesehen davon, dass die Handsilhouetten bereits das Wissen um den Kontur verraten, fällt der entwickelte Parallelismus der Linienführung sowohl in der Ritzung oder Gravierung wie in der Malerei auf. Das ist keine Nachahmung von Klauenfurchen, sondern das ist bereits die aesthetisch genossene Freude an diesem dem menschlichen Sinne angenehmen graphischen Phänomen. Von den primitiven Stämmen Nigerias, den Pagans (pegens)[2] bis zu den allbekannten Maoris bildet die Parallelführung von Gesichtsschnitten und Tätowierungen die Grundlage des Körperschmuckes. Daneben, zuweilen am selben Männer-Kopf[3], sehen wir stegartige Schmucknarben, die den paläolithischen einfacheren geometrischen Verzierungen an Gegenständen sehr ähnlich sind. Ja, es fragt sich, ob nicht der merkwürdige Aufbau in parallel geführten Rundlinien im Verein mit dem Grätenmuster der berühmten Ritzzeichnung von Předmost in Böhmen mit Tätowierung zu erklären ist[4]. Die Parallelführung der Linien aller Art enthält ein rhythmisches Element und eine Verbindung von Fläche und Linie, die noch heute den Sinnen durch Bewegung und Weichheit schmeicheln. Die Annahme des Körperschmuckes als sicherer Ursprung der Linienkunst findet eine entschiedene Stütze an Funden von Ocker-, Rötel- oder Kohlebruchstücken, die weit vor die ersten Anfänge einer reproduzierenden Kunst, bis ins Acheuléen zurückreichen und sich in den tieferen Schichten des Aurignacien häufen[5]. Sie können kaum einem anderen Zweck als der Körperbemalung gedient haben. Die Handabdrücke aber, die sich ganz be-

[1] Moritz Hoernes, Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa, 3. Aufl., Wien 1925, S. 28 und Oswald Menghins Ergänzungen nach Scheltema, daselbst S. 654. — [2] Vgl. E. R. Hänny, Vom Sudan zum Mittelmeer, St. Gallen 1944, Abb. bei S. 48 und auf S. 75. — [3] Hänny, Abb. S. 48. — [4] Abb. u. a. in: W. Paulcke, Steinzeitkunst und Moderne Kunst, Stuttgart (1923), Abb. 4 auf S. 13. — [5] Obermaier, S. 216. Ferner: Emmanuel Passemard, La Caverne d'Isturitz en Pays Basque, Préhistoire T. IX, Paris 1944, p. 23 s.

sonders gern in Höhlen mit Kratzspuren von Bären finden, und über die spätere Schichten mit Tierbildern gelegt sind, haben wahrscheinlich kultischen Sinn. Das beweist schon der Umstand, dass man sie übereinander an ganz bestimmten Stellen anbrachte[1]. Vielleicht wollte der Höhlenbewohner des Aurignacien neben die Spur des Bären seine eigene, die Hand setzen, um damit in magischer Weise Besitz vom Terrain zu ergreifen oder den tierischen Gegner zu bannen.

Die Entwicklung des Tierbildes aus den amorphen, aber doch zu Symmetrien und rhythmisierten Mustern vorstossenden Fingergravierungen und Malereien an den Höhlenwänden ist eine Möglichkeit, die in Betracht fällt. Eine solche Hypothese hat darum Einiges für sich, weil sie mit dem angeborenen Spieltrieb des Menschen rechnet. Dieser ist aber die psychologische Wurzel der Beschäftigung mit Dingen, die keinen unmittelbaren Nutzen versprechen. Im Gegensatz zu tierischer Art, die sich in diesem engen Rahmen hält, gibt er dem Menschen die Möglichkeit zur Darstellung und raschen Entwicklung ästhetischer Eindrücke. Was das höher entwickelte Tier, besonders in erotischem Zusammenhang ästhetisch erregt, kann der Mensch losgelöst von diesem unmittelbaren Zweck darstellen und mit neuem Sinn erfüllen. Tiefer gesehen dient aber auch die künstlerische Begabung des Menschen der Erhaltung der Art: sie bindet ihn durch Schmuck der Gegenstände und durch reizbetonte Darstellung der ihn interessierenden Umgebung an seine zunächst nur „nützlichen" Artefakte und an sein Lebensmilieu. Sie ist untrennbar verknüpft mit aller menschlichen Kultur. Und darum ist schon das ganze Leben aller ausgestorbenen und noch bestehenden Primitiven von ästhetischem Wesen erfüllt. Eine bestimmte Annahme, dass sich die Schöpfung der ersten Figurenbilder so vollzogen haben müsse, wie Kühn und Obermaier annehmen, ist aber schon darum ausgeschlossen, weil wir nicht wissen und vermutlich nie wissen werden, was die ersten Kulturträger der Menschenrasse ausserhalb ihrer Wohnhöhlen noch alles getrieben haben. Sicher aber ist die Gravierung, die einfache Ritzung im Profil tief im menschlichen Geist verhaftet geblieben, wie die immer wieder in der späteren Volkskunst auftauchende gleiche Darstellungsart beweist. Man vergleiche dazu die Ritz-

[1] Obermaier, S. 216. Tf. 4 in Kühn, Kunst und Kultur der Vorzeit Europas, zeigt einen Bison über darunter lagernden Handsilhouetten.

zeichnungen in den Dreschtennen des Schwarzwaldes[1] oder an den Bettladen der Tennalpe in Salzburg[2] und anderes mehr. Immer verknüpfen sich damit auch religiös gefärbte Vorstellungen[3].

Auch die Frage der Priorität von Plastik oder Malerei bezw. graphischer Darstellung ist heute nicht mehr mit absoluter Sicherheit zu entscheiden. Zwar scheint es nach den bisherigen Funden, dass die graphische Darstellung der körperlichen vorausgegangen sei. Aber selbst ein so entschiedener Gegner der plastischen Priorität und erster Kenner der Verhältnisse wie Hugo Obermaier muss einräumen, dass die Skulptur dem ebenen Bilde auf dem Fusse folgt. Wir wissen aus osteuropäischen Fundplätzen, dass man dort die aus Ton und nicht wie sonst aus unvergänglichem Material hergestellten Kleinplastiken brannte[4]. Das gibt vielleicht einen Hinweis darauf, dass uns ältere, der graphischen Reproduktion gleichzeitige plastische Werke einfach nicht mehr erhalten sind. Interessant in dieser Hinsicht ist jedenfalls die frühe Nachahmung eines Tierzahnes in Elfenbein, die Passemard in Isturitz entdeckt hat[5]. Dieser Gelehrte gibt vielleicht, ohne dass er in überflüssiges Grübeln verfällt, die beste Formulierung unseres heutigen Wissens:

„On pourrait penser qu'au temps même des premières manifestations artistiques, c'est la sculpture en ronde-bosse qui devait se rencontrer et que c'est la forme vraie, dans

[1] Karl Theodor Weigel, Ritzzeichnungen in Dreschtennen des Schwarzwaldes. Wörter und Sachen, N. F., Beiheft 1. Heidelberg 1942. Zahlr. Tf. — [2] Jahrb. f. histor. Volkskunde, II. Bd. (1926) Tf. 3, Abb. 3. — [3] Nicht nur mit den in vorstehenden Anmerkungen belegten Ritzzeichnungen der späten Volkskunst sind religiöse Vorstellungen verknüpft, sondern auch fraglos mit denjenigen an den Wänden des Paläolithikums (Jagdzauber). Vgl. dazu die Zusammenfassung bei Kühn, op. cit., S. 457 ff. — Wenn Eugène Pittard in seinem Vortrag „L'art admirable des hommes préhistoriques" (1943) nach dem Referat im Bulletin de la Société neuchâteloise des Sciences Naturelles, T. 68, 1943, p. 145, den magischen Sinn der Tierdarstellungen bestreitet unter Hinweis auf die Höhe dieser Kunst, so ist es dasselbe, wie wenn man in der christlichen Hochkunst und in jeder andern den Inhalt leugnen wollte. Die primitiven Anfänge haben vielleicht noch keine tiefere Bedeutung; je mehr sich die Darstellung entwickelt, je deutlicher tritt der Sinn hervor, den die Jägerkünstler hineinlegten. — Religiösen Sinn der mesolithischen und späteren Steinritzungen Liguriens nimmt Carlo Conti an (Bull. di Paletnologia Italiana. N. S. Anno IV: 1940, p. 4 ff.). — [4] Obermaier in Forschungen und Fortschritte 17 (1941) S. 152. — [5] Op. cit. p. 23.

ses trois dimensions, qui a influencé le primitif. Or, il ne semble pas qu'il en soit ainsi. Ou tout au moins ce que nous connaissons de l'art préhistorique ne nous permet pas de l'affirmer. Nous allons voir, dans toute la partie supérieure du gisement d'Isturitz, se développer un art multiple où la sculpture sera bien représentée, mais où elle ne tiendra, en somme, qu'une petite place dans le temps, alors que la gravure l'aura précédée, accompagnée et dépassée. C'est un phénomène très curieux de voir que le primitif a naturellement interprété la forme, probablement presque dès son début, et qu'en tout cas, il n'y a qu'une chose qui l'ait frappé, ce sont les contours extérieurs de ce qu'il voulait représenter." (p. 26).

Wenn Passemard den Umstand, dass der Kontur den Eiszeitmenschen so stark beeinflusst hat, als „très curieux" bezeichnet, so finden wir ihn „très simple". Eine empirische Betrachtungsweise wird uns sofort nahe legen, dass der Jäger — und das war der Höhlenmensch im ganzen Umfang seines Wesens — durch seinen „Beruf" dazu gezwungen ist, ständig auf den Kontur zu achten. Gewiss verliess er sich auch auf seine gute Nase und sein Gehör, aber soweit der weit tragende und vor allem zeitlich bereits Vergangenes an der hinterlassenen Spur feststellende Gesichtssinn in Frage kommt, musste er diesen immer wieder auf Umrisse richten. Weil nun, ganz abgesehen von der Spurendeutung, das Wild auch unmittelbar und zwar auf grössere Entfernung vor dem Horizont erkannt werden muss, so drängte sich bei den jagdbaren Säugern von selbst das Profil auf! Dieser Profilismus, der von fundamentaler Bedeutung für die ganze spätere Kunstdarstellung geworden ist, verdankt der Natur selbst seine Entstehung. In der Verkürzung, besonders direkt von vorne lassen sich nur Tiere mit Gehörn auf die Entfernung sicher erkennen. Aber das ist ein Ausnahmefall. Das ganze Tier zeigt seinen charakteristischen Bau nur im Profil. Dieses entwickelt zwischen bezeichnenden Stützpunkten die langen variabeln Linien. Mit seinem Rücken ragt das Wild auch über den Graswuchs hinaus, und darum begnügen sich die früheren paläolithischen Darstellungen sehr oft mit der Wiedergabe nur dieser Körperpartie und lassen die Extremitäten im Unbestimmten (vgl. unsere Abb. 1). Die Körperlichkeit aber lernte der Eiszeitmensch am ehesten bei seinem Ehepartner kennen: und schon aus diesem Grund überholen

in einer Kunst der Männer die sexuell betonten Weiberstatuetten alle anderen freiplastischen Darstellungen mit Ausnahme der Tiere an Zahl und Güte der Charakteristik.

Selbst in einer, vermutlich erst nach Jahrhunderten eingetretenen höchsten Entwicklung der eiszeitlichen Malerei (vgl. unsere Abb. 2) folgt bei möglichster sinnlicher Ergriffenheit vom dargestellten Gegenstand der Künstler dem einmal gewonnenen Darstellungs-Schema des Profilismus. Ja, er beginnt schon das Rezept mit einem andern zu vereinigen, nämlich mit dem der Frontalität. Im Grunde genommen ist aber Frontalität nur ein verhüllter Profilismus; es wird einfach am dargestellten Gegenstand die Ansicht instinktiv ausgesucht, die der Projektion in die Fläche keine Schwierigkeiten macht. Die auf unserer Abb. 2 gewissermassen über dem gefangenen Mammut gezeichnete, d. h. zum Tier addierte Schwerkraftfalle mit den dachartigen Fanghölzern[1] ist in der Ansicht der kürzeren Seite, der frontalen, gegeben, sodass sie nur zufällig wie ein Schnitt wirkt. Aber das erst spät mit der Entwicklung der Fangtechnik aufgetauchte Problem, ein Wild nicht nur in freier Bahn, sondern nun plötzlich in einem umhegten Raum darzustellen, wird nicht mehr mit dem seelischen Interesse gelöst wie die erste und frühe Aufnahme des dämonisch empfundenen Tieres selbst. Der Raum sagt dem Eiszeitmenschen sinnlich nichts, höchstens die durch den Tastsinn vermittelte Plastik der Gegenstände. Denn in dieser Hinsicht war er schon durch eine Jahrtausende zählende Tradition in der Herstellung der Artefakte aus Stein, Horn und Knochen technisch erzogen.

Überlegt man nun die auch bei niedern Ansätzen gegenüber historischen Zeitepochen unendlich lange Dauer der Frühentwicklung des Menschen, so kann es nicht wundernehmen, dass sich die grundlegenden Darstellungserfahrungen, die künstlerischen Schemata des Profilismus und der Frontalität, beide ursprünglich in der Natur erlebt, als untilgbare Überlieferung festgelegt haben. Das Gesetz der Trägheit hat sie auch der späteren Entwicklung bis auf unsere Tage trotz alles Besser-

[1] Über die Fallen vgl. die fraglos richtigen Feststellungen von Julius Lips bei Kühn, S. 315 ff. — Bei Tierdarstellungen kommen Vorder- und Rückansicht sowie Aufsicht fast nur in der Dekoration vor (Kühn Tf. 49). Wenn das Wild den Menschen bemerkt, so wendet es den Kopf, was vielmals durch Klappung dargestellt wird (Kühn Tf. 25 a).

wissens übermittelt. Und noch heute ist sie unverhüllt in aller reinen Volkskunst wirksam. Ist nun deshalb etwa die Kunst des Paläolithikums eine Volkskunst? Mit nichten! Denn erstens waren die Rassen jenes Zeitalters noch nicht zu Völkern sozial und wirtschaftlich konstituiert, und zweitens war ihre Kunst keine überlieferte im Sinne der späteren Epochen, sondern eine Neuschöpfung. Darum zeigt sie auch, bedingt durch Umweltverhältnisse und die besondere Tätigkeit des jagenden Menschen, zwar Züge einer raschen und unverbrauchten, in ihrer Frische nie mehr erreichten Unmittelbarkeit, aber auch etwas Skizzenhaftes, einen Mangel an Organisation des Bildes, der sie grundsätzlich nicht nur von der späteren Hochkunst, sondern auch von der ornamental gliedernden der Ackerbauvölker und der Bauern unterscheidet. Profilismus und Frontalität sind ihr Darstellungsprinzipien, die aus der unmittelbaren Beobachtung erwachsen; ihre dekorativen Möglichkeiten vermag das Paläolithikum aber nicht zu erfassen, geschweige denn in Systemen auszuschöpfen, wie sie die geometrischen Übergangsstufen zu den archaischen Kunstübungen zeigen und durch diese latent in aller hohen Kunst enthalten sind. Die späte oder rezente Volkskunst aber kann nicht verleugnen, dass ihre Elemente schon alle durch geometrische, archaische und hohe Stile hindurchgegangen sind; bei ihr sind Profilismus, Frontalität und Klappung keine Neuschöpfungen, sondern, einmal negativ ausgedrückt, Bequemlichkeitserscheinungen, Trägheitsmomente, Organisationsprinzipien, die ihren besonderen dekorativen Absichten auf die einfachste Weise entgegenkommen. Gemessen an der Länge der altsteinzeitlichen Entwicklung und der immer rascher vonstatten gehenden Umwälzungen des Neolithikums und der historischen Epochen ist die späte Volkskunst vom pessimistischen Standpunkt aus eine Alterserscheinung. Ein Teil des Volkes kommt bei der ständischen Gliederung der entwickelten Kulturen nicht mehr mit, wird unterdrückt und fällt auf primitivere Formen der Geistigkeit zurück oder bleibt in ihnen befangen. Eine optimistische Auffassung aber wird die Güte der Natur und die Fügung der Umstände darin sehen, dass sie zur Kraftspeicherung Ruhebecken schafft, in denen das Wasser langsam wieder steigt, bis es eines Tages in einem neuen grossen Fall wieder vorwärts schiesst.

*

Wenn der Jägergeist des Paläolithikums dem Wesen weder der Hoch-, noch der Volkskunst entspricht, so muss man deren Wurzeln wohl im Bauernboden suchen. Für die altsteinzeitliche Menschlichkeit aber gilt der treffende Satz, den Alfred Vierkandt für alle Primitiven geprägt hat: „ihre Intelligenz besitzt mehr Beobachtungscharakter als zergliedernde und abstrahierende Kraft“ [1]. Das prägt sich sogar noch im Ornament dieser Epoche aus: es ist Zugabe zur naturnahen Beinplastik, mit der es sich in leichter und liebenswürdig unkonsequenter Weise verbindet. Wo es selbständig erscheint, hat es immer noch den Duft der Natur an sich. Denn es fehlt ihm im Grunde die strenge tektonische Aufgabe, Gefässe oder Bauformen zu schmücken, kurz Gestaltungen aus vegetabilischen (Holz) und toten Stoffen (Ton und Stein). Wo er kann, weicht der Jäger in seiner Zier ins organische Gebiet aus: es wirkt alles wie beseelt.

Zwar hat sich am Ende der Epoche und im Mesolithikum mit den geologischen Grundlagen, mit dem Rückgang des Eises und dem Wärmeeinbruch seine wirtschaftliche Lage grundsätzlich verändert. Es traten äussere Umstände ein, die ihn zum Wechsel seiner Lebensformen zwangen. Und da geschah — ob auf äusseren Anstoss oder infolge eigener Beobachtung, ist unsicher — der wichtigste Schritt, den der Mensch vielleicht geistig getan hat, nämlich statt der brutalen Überwindung seines tierischen Gegners in ritterlichem Zweikampf dessen Zähmung und damit die sicher sehr langsame und örtlich bedingte Verbreitung von Viehzucht und Ackerbau. Daneben lebte in abgelegeneren Gebieten die alte Jägerkultur weiter. Der Feldbau zwang den Menschen aber zum Verlassen seiner früheren Stützpunkte, der Höhlen, und zur Errichtung künstlicher Wohnsitze, zum Hausbau. Dieser ist aber zu allen Zeiten und bei allen Völkern der Ursprung monumentaler, abstrakter und tektonischer Gestaltung, der Lehrmeister differenzierter Ornamentik gewesen.

Ob sich nun die Zähmung des Tieres auf dem Wege über die Fallentechnik und die Entwicklung der ersten Bauformen aus der Falle selbst vollzogen hat, bleibe dahin gestellt. Aber die Wirkung beider Vorgänge, besonders des ersten, musste von unabsehbaren Folgen für die geistige, religiöse und damit künstlerische Haltung des Menschen sein.

[1] Jahrb. f. histor. Volkskunde, II. Band (1926) S. 7.

BIBLIOTHEK der E. T. H.

Das Tier verlor seine dämonische, magische Bedeutung und an seine Stelle traten die abstrakten Symbole. Ausgezeichnet charakterisiert Herbert Kühn in seinem Werke über „Die vorgeschichtliche Kunst Deutschlands“ [1] die neue Sachlage: „Das Tier trat heraus aus dem Mittelpunkt des Lebens, an seine Stelle trat der Sinn. Er liegt nicht mehr nur im Geheimnis von Geburt und Tod, er liegt im Geheimnis der Jahreszeiten, des Regens, des Wassers, der Fruchtbarkeit. Man kann die Fruchtbarkeit nicht malen, wie man die Tiere malen konnte, aber man muss auch sie schaffen, magisch, zauberisch schaffen, und man schafft sie durch das Symbol, das Amulett, durch die Ladung mit Kraft. Hier entsteht zuerst das Heilige; es ist ein Stein, ein Holz, ein Schmuck wie andere Steine auch — aber durch den Zauber geladen mit Kraft, jetzt selbst zauberisch, wirksam, nützend, helfend. So wie wir noch heute die erste Stufe in uns tragen, wie jetzt noch Bilder, Heiligenbilder, sprechen, helfen, nützen, so wie man auch Photographien tötet, durchsticht, zerreisst — so lebt auch das zweite Stadium in uns; und Amulette, die helfen, Symbole, die schützen, Zeichen, die bewahren, sind heute so wirksam wie vor Tausenden von Jahren“ (S. 32—33).

In dieser Geistigkeit erkennen wir die Wurzeln auch der Volkskunst bis auf den heutigen Tag! Darin liegen die abstrakten Kräfte auch für die bildliche Gestaltung, und es bleibt uns nun nur noch übrig, einen kurzen Blick auf den Teil des Wortes zu werfen, der den Begriff „Volk“ enthält. Dabei ist es für unsere Zwecke nicht nötig, auf die komplizierten geschichtlichen Vorgänge, die zur Bildung von Völkern im modernen Sinne geführt haben, einzugehen oder sich gar mit den zahlreichen Volkstheorien auseinanderzusetzen. Selbst deren jüngste [2] gehen von heutigen Voraussetzungen aus und haben nur zu oft den Wunsch zum Vater des Gedankens. Die historisch greifbaren Völker, deren Kunst bis auf unsere Tage nachwirkt, entstanden auf Grund der grossen Wanderungen des Neolithikums. Aus dem ständigen Prozess der Verschmelzung und des Zerfalles der alten Stämme formten sie sich innerhalb geographisch greifbarer Bezirke zu Einheiten

[1] Ergänzungsband der Propyläen-Kunstgeschichte. Berlin (1935). — [2] U. a. biologisch von Lothar Stengel-von Rutkowski, Was ist ein Volk? Eine kulturbiolog. Untersuchung seiner Definition und seiner Bedeutung für Wissenschaft, Weltanschauung und Politik. Erfurt 1940.

mit bestimmter sprachlicher und künstlerischer Physiognomie. Wanderungen von Ackerbauern haben dabei ein ganz anderes Gewicht als solche von Jägerstämmen. Die organisatorische Kraft, die im Feldbau nötig ist, das schwerere Mobiliar und das Vieh, die dauernde Berührung mit einer bestimmten Landschaft und sesshaften Nachbaren bilden konservative Eigenschaften aus, die den Jägern und Nomaden von Natur aus nicht eigen sind. Der Gewinn an abstrakten ordnenden Charakterzügen wird aber mit einem Verlust an Naturgefühl und Beweglichkeit bezahlt, der sich schon bei den ältesten lokal greifbaren Völkern des Westens und des Mittelmeeres deutlich zeigt. Die für uns interessante Epoche ist aber erst die Bronzezeit. Sie vollendet die im Spät-Paläolithikum angebahnte, im Neolithikum in zahlreiche Varianten zerfallende Abstraktion von Figur und Ornament zum festen bäuerlich gebundenen Typus. So entsteht im weiteren Sinne das Bauernvolk, das durch alle folgenden Zeiten hindurch der eigentliche Träger der Volkskunst geworden ist. Am besten erklärt sich dieser Vorgang aus den Kunstdokumenten selbst.

Als Vergleichsobjekt wählen wir das wichtigste Nutztier, das Rind. Es findet sich in seinem neuen „Amt" dargestellt in Felszeichnungen hoch oben an der ligurischen Küste im Gebiet des Monte Bego und in der Nähe des Col di Tenda (unsere Abb. 3)[1]. Die Figuren sind „mit einem stumpfen Instrument (Hammer oder Pickel, vermutlich aus Stein) flach (ca. 0,1 — 0,3 cm tief) und rauh eingehauen". Nach den dargestellten Schaftdolchen oder Dolchstäben ist eine Datierung auf den Beginn der Bronzezeit (vor oder um 1600 v. Chr.) gesichert. Die im ausgehenden Paläolithikum angebahnte

[1] Die Originalveröffentlichungen von Clarence Bicknell, u. a. dessen Werk „Rock Engraving", 2. Aufl., Bordighera 1911, sind mir nicht zugänglich. Zu vergleichen sind: Moritz Hoernes, Urgeschichte... 3. Aufl., Wien 1925, S. 216—18 (Abb. S. 215) u. 618—19; Kühn, Kunst und Kultur der Vorzeit Europas.., S. 348, Anm. 4 (Lit.); Der Grosse Brockhaus, 6. Bd., Leipzig 1930, S. 130: Gabriel Hanotaux, La Provence niçoise, Paris 1928, Tf. bei p. 44, wonach unsere Abb., der Text p. 44—45 fraglich. — In jeder Beziehung grundlegend für die frühere mesolithische Gruppe der ligurischen Felszeichnungen ist: Carlo Conti, Scoperta della più antica fase delle incisioni rupestri di Monte Bego (Alpi Marittime), im Bullettino di Paletnologia Italiana, N. S. Anno IV (1940) p. 3—28. Vgl. für die Verbindung unserer späteren bronzezeitlichen Motive mit den mesolithischen u a. seine Abb. 21 (Gehörn und Projektion der Rinder!).

Geometrisierung[1] ist hier im neuen Volkstum restlos vollendet. Im Rückblick auf die von Naturduft förmlich dampfende altsteinzeitliche Kunst empfinden wir da zunächst eine trostlose Öde. Unter dem Einfluss einer neuen religiösen Haltung zur Welt ist alles zum Symbol geworden[2]. Das zeigt schon die in der späteren Volkskunst immer wieder angewandte Mischung der Ansichten. Die pflügenden Ochsen sind von oben gesehen, ebenso die Pflüge; Bauern und Pflugschar aber im Profil. D. h. von dem Mittel der Klappung in die Bildfläche wird systematisch und erbarmungslos Gebrauch gemacht. Eine solche Kombination der Ansichten wandte die Altsteinzeit bezeichnenderweise nur im Dekor an und ebenfalls bei figürlichen Kompositionen[3]. Hier aber ist mit der trockenen Nützlichkeit der Landwirtschaft „Ordnung" geschaffen! Einzig ein dekoratives Element, die eindrucksvoll in ihrer Grösse übersteigerten Hörner, verspricht etwas Neues. Wir treffen es am Ende derselben Epoche, der Bronzezeit, in der Plastik. Das in Pommern bei Löcknitz gefundene kleine Bronzerind in Vollguss kann infolge seiner Technik und einer ursprünglichen Flickung des rechten Vorderbeines mit Eisendraht in diese Zeit gesetzt werden (unsere Abb. 4)[4]. Die „Konstruktion" seines Körpers zeigt alle Konsequenzen eines geometrischen Stiles in plastischer Erweiterung. Der von den altsteinzeitlichen Jäger-Künstlern so füllig und naturhaft schwer gestaltete Bauch ist zu einer dünnen und dürren Walze eingeschrumpft. An ihn setzen nicht mehr die leicht beweglichen, nervigen und eleganten, immer zum Sprung bereiten Extremitäten des Freiwildes an, sondern in einem Zapfen gegossene und dann abgespaltete Knickebeine des Zugtieres. Am wichtigsten ist dem Bauern das stattliche Haupt mit den übergrossen Hörnern. Über Jahrtausende hinweg finden wir dieses Tier und diese Gestaltung in der späteren europäischen Volkskunst. Die Verehrung des „bayrischen Herrgottes",

[1] Ostspanische Kunst bei Kühn, Kunst u. Kultur ..., S. 394 (Abb.) und die schon als Schriftzeichen aufgefassten andalusischen figürlichen Abstraktionen sowie die Mas d'Azil-Zeichen bei W. Paulcke, Die Ur-Anfänge der Bildschrift..., Verh. d. Naturwiss. Ver. in Karlsruhe, 29. Bd. (1922/23) S. 1 ff. (Abb.). — [2] Betreffs der kultischen Bedeutung interessant ist der Vergleich mit den Ausführungen K. Th. Weigels, Ritzzeichnungen..., S. 45 ff. — [3] Kühn, op. cit. Abb. 13 auf S. 71. — [4] Fundbericht von Hugo Schumann in „Nachrichten über Deutsche Alterthumsfunde", 12. Jg. (1901) S. 52—54. Unsere Abb. nach Kühn, Die vorgeschichtl. Kunst Deutschlands, S. 316, dazu Text S. 529 mit Lit. und S. 92.

des Stallheiligen der Bajuvaren und Österreicher, des hl. Leonhard, führte zu einer reichen Industrie in eisernen Votivfigürchen. Sie sind geschmiedet und nicht gegossen, was ihre abwechslungsreiche, aber auch darum notwendig primitive Gestaltung veranlasste. Der Volkswissenschafter Fritz Boehn hat in einem Vortrag vor der Berliner archäologischen Gesellschaft auf diese wichtigen Zeugen der Volkskunst hingewiesen[1] und sie in Beziehung zu den ebenso primitiven Weihgeschenken bzw. Votiven der alten Hellenen, die in Olympia ausgegraben worden sind, gesetzt. Mit vollem Recht, wie der Augenschein zeigen wird. Das von uns in Abb. 5 wiedergegebene, entzückende, spielzeugartige Rind aus Kärnten könnte aus demselben Stall stammen wie die Kuh von Löcknitz. Dieselben übergrossen Hörner, dieselbe Langführung des Rumpfes, dasselbe wilde und kühne Missverhältnis zwischen Gehörn und Statur! In diesem Zusammenhang darf man an die Definition des Volkswesens und der Volkskunst von Stavenhagen erinnern: „Diese traditionalistische (!) Sphäre ist phänomenal, d. h. so, wie sie von innen her erlebt wird, ein ewiges qualitatives Heute, das... ein weit zurückreichendes Bewusstsein einer allerdings vom Heute prinzipiell nicht verschiedenen Vergangenheit nicht ausschliesst... Tradition ist, wie wir sehen, ein (mehr oder weniger) blindes Glauben an die Richtigkeit 'bewährter' ethischer oder rechtlicher Normen und Bewertungen ...“ (S. 53). Und weiterhin auf S. 85: „Die bildende Volkskunst ist vom umweltlichen Interesse bestimmt.“ Ist da nicht ein geheimer Widerspruch der Definitionen, deren eine die Tradition und deren andere das umweltliche Interesse in den Vordergrund stellt? Wenn sich das letztere verschieben sollte? Was dann? Siegt dann ebenfalls die Tradition? Zum Glück für Stavenhagens Formulierungen ist das umweltliche Interesse in beiden Fällen, der Bronzefigur von Löcknitz und der eisernen aus Kärnten, dasselbe bäuerliche geblieben. Wie steht es aber in unserem Fall mit der Tradition? Das Wort Tradition kommt von „tradere“, d. h. von einer Hand zur andern geben. Ist nun etwa der Typus dieser beiden durch Jahr-

[1] Archäologischer Anzeiger, Beiblatt zum Jahrb. d. deutsch. Archäolog. Instituts, Bd. 48 (1933) Sp. 384—398 mit Abb. — Wichtigste Untersuchung nach Technik, Ort und Zeit von Rudolf Kriss, Technik und Altersbestimmung der eisernen Opfergaben, Jb. f. histor. Volkskunde, III./IV. Bd. (1934) S. 277—289, mit Karte, Tafeln und Literatur, von der mir vieles nicht zugänglich.

tausende geschiedenen Kleinplastiken direkt übernommen worden? Sicher nicht! Denn die formale Überlieferung ist durch die Entwicklung des Kultes des hl. Leonhard vom Gefangenenbefreier zum Viehpatron schon im Mittelalter unterbrochen worden, wenn sich auch der Brauch von Votiven dieser Art in dem in Frage stehenden geographischen Bezirk bis zur Hallstattzeit zurückverfolgen lässt (Kriss, op. cit.). Dieser Typus von Weihgeschenken ist im hohen Mittelalter daher zuerst durch menschliche und nicht durch tierische Figuren vertreten: Funde in der bayrischen Kolonie von S. Mauro di Saline nordöstlich von Verona (Kriss, S. 283 ff.). Die primitive Darstellung kommt nicht von einem traditionellen oder traditionalistischen Element, sondern — und da hat Stavenhagen recht! — aus einem umweltlichen Interesse. Ein solches Biest will jeder Bauer in seinem Stall haben, gleichgültig, ob er im 1. Jahrtausend vor Christi Geburt an der Ostsee oder im 2. Jahrtausend unserer Aera in den Bergen Kärntens wohnt! Da aber ein Votiv, das in jedem Exemplar neu geschmiedet werden muss, bei dem Massenvertrieb, den die Verehrung des „lieben Gottes von Bayern" verlangt, nicht viel kosten darf, so wählte der frühere Fabrikant eine primitive Form. Vermögliche Stifte wie etwa Einsiedeln liessen da ganz andere gesegnete Zeichen fertigen[1]. Natürlich ist nun interessant, und da können wir das Geistige und den Stil bestimmen, welche unter den möglichen Primitivitäten bevorzugt wird! Im Norden des indogermanischen Stammesgebietes oft eine möglichst extreme. Das sieht man auf den ersten Blick bei den Vergleichen mit den Bronzen von Olympia (unsere Abb. 6)[2]. Trotz grundsätzlich verwandter Gestaltung, besonders mit derjenigen des Löcknitzer Exemplars (gleicher Stoff und gleiche Technik), ist das an den kultivierteren Gestaden des Mittelmeeres geschaffene Kleinkunstwerk viel moderierter. Zwischen Gehörn und Körper besteht ein tragbares Verhältnis. Jenes Urtümliche, das auch die echte germanische Völkerwanderungskunst[3], nicht aber die römische oft nur rohe Pro-

[1] Vgl. u. a. die Pilgerzeichen bei Rudolf Henggeler, 1000 Jahre Maria-Einsiedeln, Gedenkschrift, S. A., Einsiedeln 1934. S. 19. — [2] Anton Neugebauer, die minoischen und archaischen griechischen Bronzen, Staatl. Museen zu Berlin. Katalog usw. Bd. I, Berlin u. Leipzig, 1931, S. 9 ff. mit vielen Tafeln. — [3] Prächtige Beispiele abgebildet in: Wilhelm Albert von Jenny, Die Kunst der Germanen im frühen Mittelalter. Berlin 1940. Z. B. Abb. 68 u. 69.

vinzialkunst zeigt, ist aber Eigentum der Stämme der transalpinen Bildschöpfer. Solche Votive sind eher Zonen- als Volkskunst! Die seelische Grundlage hat sich erhalten, nicht durch eine bewusste und unmittelbar geistige Tradition wie bei dem von Hand zu Hand Geben eines Motivs in der hohen Kunst, sondern durch das Überdauern von Erbteilen des Menschenschlages, des religiösen Brauches und der handwerklichen Technik.

Dass das nicht immer innerhalb des Gebietes der Volkskunst so gewesen sein muss, sehen wir schlagend an einem Vergleich mit den Kuhstreifen (Kuhreihen), den Alpaufzügen der schweizerischen Sennenmaler des letzten Jahrhunderts. Durch das grosse Entgegenkommen von Herrn Dr. H. Naef geben wir hier in unserer Abbildung 7 nach einer Photographie des Musée Gruérien in Bulle einen Ausschnitt aus einem solchen Senntum, das nach Dr. Naef von dem Volkskünstler Sylvestre Pidoux (Pidoud, 1800—1871) auf Leinwand gemalt worden ist. Der Schmiedesohn von Vuadens in der Gruyère wurde mit einem Bruder als Köhler in jungen Jahren in den einsamen Wald geschickt. Aber er stammte aus einem Künstlergeschlecht, das im Kanton Freiburg Namhaftes hervorgebracht hat[1]. Und so kam ihn ganz von selbst und sicher unberührt von jeder hohen „Schule" das Zeichnen und Malen zum Zeitvertreib an. Also cum grano salis die Situation der Paläolithiker. Darum wurden die von ihm immer und immer wieder gemalten Kühe, die als Dekoration auf langen Streifen von vielen Metern an den Stürzen der Scheunentore Aufnahme fanden, auch sehr „natürlich" im Bilde festgehalten. Es ist durchaus Urproduktion, aber nicht solche eines nordischen Germanen, sondern eines Menschen romanischen Schlages. Darum ist sein Reihen auch plastisch viel lebendiger geworden als etwa diejenigen der gleichzeitigen Appenzeller Bauernmaler[2]. Jeder unvoreingenommene Betrachter wird nun im

[1] Vgl. darüber Max de Diesbach im Schweizer. Künstlerlexikon von Carl Brun, 2. Bd., Frauenfeld 1908, S. 553. — Über Pidoux oder Pidoud, wie er sich selber schrieb (Mitt. Naef) lese man die reizende kurze Biographie von Fr. Reichlen, Le peintre animalier Sylvestre Pidoux, in Revue historique vaudoise, 11me année (1903) p. 80—82. — [2] Christoph Bernoulli und Erwin Burckhardt, Appenzeller Bauernmaler. Basel u. Olten 1941. Mit Farbtafeln. Überraschende Koïnzidenz nicht nur im Gesamttypus der Darstellung des Alpaufzuges („Poya"), sondern auch in Einzelheiten, etwa den Schrittmotiven mit heruntergeklapptem vorderen Fuss bei den Sennen zwischen den voneinander unabhängig entstandenen Kuhstreifen in der Gruyère und im Appenzell: vgl. Tf. 1, op. cit., mit unserer Abb. 7.

Hinblick auf das, nach Vergleich mit datierten Modeln in die barocke Kunstepoche gehörende, urtümliche Kärntner Votiv feststellen müssen, dass Pidoux's Kühe etwa einer Kunst des Rubens oder den Darstellungen der grossen Tiermaler des 19. Jahrhunderts unendlich viel näher stehen. Und doch entstanden die Bildstreifen des welschen Sennenmalers nachgewiesenermassen ganz spontan und interessanter Weise parallel mit den ebenfalls ohne Vorgang geschaffenen der Appenzeller Bauernkünstler. Also umweltbedingt, aber zum mindesten motivisch und in der bildlichen Auffassung des Vorwurfes ohne fühlbare Tradition! Denn die sonstigen Anregungen, die etwa beigezogen werden könnten, erklären das Phänomen nicht. Der Zeitkunst sich nähernd, in der sie entstanden, zeigen sie höchstens in dieser Hinsicht eine traditionelle Note. Primitive Votive und nur durch wenige, wenn auch fühlbare stilistische Eigenschaften wie Profilismus, Klappung usw. als einer tieferen Schicht entstammende, sonst aber hoch entwickelte und ihrer Zeit geschichtlich verhaftete Bauernmalereien werden heute gleichermassen zur Volkskunst gerechnet. Wie kommt das?

Der Volksbegriff bedarf eben selbst einer feineren Differenzierung. Umfasst er in früheren Epochen eine verhältnismässig einheitliche Schicht (Völkerwanderung)[1], so bezeichnet er im Laufe der geschichtlichen Entwicklung ein bereits in sich wiederum verschiedene Möglichkeiten tragendes, kompliziertes soziales Gebilde. Bald bedeutet „Volk" im engeren Sinn nur die Unterschicht, bald aber das Ganze. Im Falle der Kunst eines Pidoux sehen wir direkt, wie offenbar von Geburt aus zu anderm bestimmte Teile einer höheren sozialen Stufe im eigentlichen „Volke" untertauchen und trotz der Anwendung seit Urzeiten ererbter Gestaltungsprinzipien beinahe Zeitgenössisches produzieren; im Fall der Votive aber gestalten Handwerker, die sicher einer tieferen Schicht entstammen, ohne kulturelle Hemmungen „Kunstwerke" vorwiegend praktischer und primitiver Art. Ohne Zwang lässt sich beides rein theoretisch nicht unter einen Hut bringen. Das prinzipiell in die Augen Springende ist neben einigen durchgehenden, aber sehr differenziert angewandten Darstellungsprinzipien (Profilismus: Kühe gehen auf einer Linie; flächig

[1] Vgl. die ausgezeichnete „Volkskunde der deutschen Frühzeit" von Lutz Mackensen. Leipzig 1937.

ausgeschnittener Rumpf des Votivs), rein die Zugehörigkeit der Schöpfer zu einer tieferen sozialen und einer primitiveren Bildungsschicht, die mit dem Sammelnamen „Volk“ bezeichnet wird.

Die Beobachtungen an den äussersten Extremen dessen, was man gemeinhin zur Volkskunst rechnet, zeigen die schon anfangs von uns im Gegensatz zu Stavenhagens geschlossenen Definitionen festgestellte Vielschichtigkeit des volkskundlichen Materials. Zugleich erweisen sie auch die Gefährlichkeit des Begriffes Tradition bei der Formulierung des Volkskunstbegriffes. Es bestehen nebeneinander Erscheinungen, die einesteils einfach die Schöpfung aus der Persistenz der Grundlagen beweisen — und das ist nicht erstaunlich bei dem ungeheuren zeitlichen Ausmass der ältesten menschlichen Entwicklung im Verhältnis zu dem geringen der historischen Epochen! — und solche, die andernteils das weitgehende Mitschreiten mit der Stilbewegung der Zeit bekunden. Dieser letzte Vorgang braucht keineswegs immer in direkter Verbindung oder auch nur Beeinflussung durch die gleichzeitige hohe Kunst zu geschehen. Kenner der Volkskunst wie der ausgezeichnete Schöpfer der österreichischen Sammlungen, Michael Haberlandt, stellten schon vor Jahren im Westen Europas im Gegensatz zu der einfacheren und einheitlicheren Entwicklung im Osten und den nordischen Randgebieten zwei grundsätzlich verschiedene Strömungen der rezenten Volkskunst fest: die von der hohen Kunst stark beeinflusste und deren Motive umgestaltende sekundäre (wie sie stark in unseren Museen vertreten und früher als „gesunkenes Kunstgut“ bezeichnet wurde) und die primäre, in abgelegenen Gebieten greifbare und in ihren Motiven bis auf die Völkerwanderung und darüber hinaus zurückweisende[1]. Die erste ist hauptsächlich Überschusskunst der Hausindustrie und des Landhandwerkes, die zweite aber die eigentliche autochthone, durch den unmittelbaren Bedarf regulierte etwa unserer Gebirgstäler, die Bauern- und Sennenkunst im engern Sinn. Diese Einteilung der Masse der neueren Volkskunst ist unbedingt richtig und bedarf nur der Ergänzung nach den von uns bereits oben festgestellten zwei Seiten. Die eine ist die

[1] Michael Haberlandt, Die europäische Volkskunst in vergleichender Betrachtung, Jahrb. f. histor. Volkskunde, II. Bd. (1926) S. 38—39.

autonome Neuschöpfung auf Grund des ererbten Rassencharakters, das eigentliche konservative Fundament des „Volkes". Eine Spielform dieser Erscheinung ist die schon von F. A. van Scheltema im Osten beobachtete Übernahme von Motiven aus der hohen Kunst, wobei diese aber aus dem immanenten konservativen Rassecharakter heraus so umgewandelt werden, dass sie sich spontan den ursprünglichen, von den Stämmen der Völkerwanderung geschaffenen wieder annähern[1]. Auf die andere Seite aber, den „Fall Pidoux", müssen wir darum nochmals kurz zurückkommen, weil er ungeahnte Perspektiven auf ein vermittelndes Gebiet zur hohen Kunst eröffnet, dasjenige der Volksmaler oder Peintres naïfs aller Schattierungen. Es ist hier nicht der Raum, um es abzuhandeln, um so mehr, als wir dazu einfach auf unsere Bemerkungen zum Werk des Malers Adolf Dietrich hinweisen dürfen[2]. Dagegen sind erwähnenswert in diesem Zusammenhang die zunächst überraschend realistischen, den Rahmen der Volkskunst scheinbar sprengenden Gruppen von Holzschnitzereien des vergangenen Jahrhunderts. Auf den ersten Blick scheint ihr Realismus alles über den Haufen zu werfen, was man sich über das Wesen der Volkskunst gedacht hat. Aber es genügt nur ein kurzes Studium von Werken wie etwa der Porträt-Schnitzereien des Oberösterreichers Johann Kieninger, um zu erkennen, dass trotz allem „Naturalismus" auch da noch Volkskunst vorliegt. Abgesehen von der primitiven, rein addierenden Komposition der Gruppen[3], enthält auch die zunächst scharf sich gebende Charakteristik der Gesichtszüge keine tieferen psychologischen Aussagen. Es handelt sich um „Steckbriefe", wie Daniel Burckhardt einmal witzig die gleichzeitigen Porträts von Bauernmalern bezeichnet hat[4]. Diese Kunst ist viel zu laut, um über das unmittelbar Sinnliche und dem Volk Wesentliche hinaus zu charakterisieren. Sie ist eine genaue Parallele der Spitznamen des Volksmundes.

Mit dem Nachweis von Motiven der Volkskunst, die zunächst durch die Kunst der Völkerwanderung überliefert wurden, wollen wir, da es sich um allgemein Bekanntes handelt,

[1] F. A. v. Scheltema in „Werke der Volkskunst", II, S. 78, zit. von Haberlandt, Jahrb. f. histor. Volkskunde, II (1926) S. 35. — [2] SVk 34 (1944) S. 1—11. — [3] Jahrb. f. hist. Volkskunde, II (1926) Tf. 1. — [4] Basl. Kunstverein, Berichterstattung über das Jahr 1905, Basel 1906, S. 11.

keinen Raum verlieren. Dagegen ist grundsätzlich wichtig und führt in den Mittelpunkt der Frage nach dem eigentlichen Charakter des Phänomens, der Abwandlung von stilistischen Typen der Hochkunst im Verlauf der geschichtlichen Entwicklung durch die Volkskunst nachzugehen. Bezeichnenderweise hat Stavenhagen dem biologischen Problem der Verfeinerung, diesem Naturtrieb, der alle Hochkultur unerbittlich vom primitiven Volkswesen scheidet, bei seiner rein psychologischen und geistigen Fragestellung keine Aufmerksamkeit geschenkt. Und doch ist dieser Vorgang sehr viel wichtiger und grundsätzlicher als die von ihm so überschätzte Wirkung der Ratio. Nicht der Verstand, die Voraussetzungslosigkeit des Denkens an sich, haben die scholastische Hochkultur des Mittelalters, die Systeme der Renaissance und der Neuzeit geschaffen, sondern jener tief im Wesen der Menschen verankerte natürliche Zug, sich immer schärfer an das Relief des Daseins anzuschmiegen. Den umgekehrten Weg schlagen die stilistischen Systeme ein, ob sie nun archaisch oder naturalistisch sind, wenn sie in die Hände schon der bürgerlichen, geschweige denn der Volkskünstler gelangen. Dafür geben wir kurz in unserer Abb. 8 ein Beispiel. Der Frauenkopf links entstammt einer der herrlichsten miniaturgeschmückten Handschriften des hohen Mittelalters, dem spanischen Schachzabelbuch des Königs Alfons des Weisen, vom Jahre 1283[1]. Der zweite ist der Basler Inkunabel „Spiegel menschlicher Behaltnis", gedruckt von Bernhard Richel 1476, entnommen und der dritte einer Malerei „Trunk auf der Alpfahrt" vom Appenzeller Sennenmaler Johannes Müller (1806—1897)[2]. Im umgekehrten Verhältnis zur Entwicklung der Hochkunst von der Gotik über Renaissance, Barock, Rokoko, Klassizismus und den Pleinairismus vergröbert sich der Kontur in den dargestellten Beispielen. Zur Verdeutlichung haben wir die Malereien links und rechts dem graphischen Bild der Mitte (Holzschnitt) in Umrisszeichnung angepasst. Die feine hochgestellte spanische Dame, die Herrin der Minne, das Bürgermädchen und die Sennerin sind in der ehrlichsten Weise durch die besondere Auffassung der Künstler charakterisiert. Gewiss gibt es formal die Möglichkeiten, auch aus

[1] Vgl. das Faksimile, das John G. White herausgab: Das spanische Schachzabelbuch des Königs Alfons des Weisen vom Jahre 1283... Leipzig (1913). — [2] Bernoulli und Burckhardt, Appenzeller Bauernmaler, Tf. 2.

dem weniger hochgezüchteten Gesicht tieferer Stände das Reizende, das Belebte, das Malerische, das bewegte Relief der Plastik wiederzugeben. Aber das sind alles artistische Mittel. Die tiefe innere Verwandtschaft zwischen Stil und Geist, zwischen Stand und Ausdruck ist in diesen echten Kunstwerken besser festgehalten als in jeder modernen, wurzellosen Bravour. Der Vergleich zeigt uns aber auch die Stellung der drei Hauptschichten in Westeuropa, der Aristokratie, des Bürgertums und des „Volkes". Man wird von diesem, nach einem Blick auf die Sennerin des Bauernmalers, nicht erwarten, dass es seine Sagen und Märchen, seine Volkslieder mit komplizierten psychologischen Problemen beladet. Aber immer wieder verfeinert sich selbst in der Bauernkunst die Darstellung, bis sie mittelständisch und dann aristokratisch wird. Das kann sich langsamer oder schneller vollziehen. Die wichtige Stellung, die in der Vermittlung der Gegensätze der Mittelstand einnimmt, springt in die Augen. Einfache Holzschnitte der von den begüterten Bürgerschichten gelesenen und betrachteten Wiegen- und Frühdrucke fanden in abgenütztem Zustand den Weg in die Druckereien und Verlage der barocken Imagerie populaire. Die spätgotische Fassung der Bildformen sagte dem Volk ausserordentlich zu, und so entwickelte sich eine eigene Industrie heftig schraffierter, aber in den Umrissen, der Raumbildung und der organischen Schilderung archaischer Holzschnitte. Diese nahmen später dann auch die Anregungen des barocken Kupferstichs in sich auf. Darüber hat Fraenger bekanntlich ausführlich gehandelt[1]. Wir möchten deshalb nur kurz in Anlehnung an unsere bereits im Korrespondenzblatt[2] festgestellten Stilprinzipien der späten Volkskunst resümieren, dass sie immer den Grundschemata der Flächenschilderung folgt und mit ihrem Profilismus, ihrer Frontalität und der Klappung den besten Plan zur dekorativen Schilderung herstellt. Hier muss man die originale Kraft der Volkskunst suchen und hier kann sie auch Anregungen aus höheren Schichten schmerzlos aufnehmen und einfügen. Sie ist darin keineswegs konservativer als manche Provinz der hohen Kunst, und hat dagegen den Vorteil voraus, mit naiver Kraft zu schildern.

[1] Wilhelm Fraenger, Deutsche Vorlagen zu russischen Volksbilderbogen des 18. Jahrhunderts. In: Jahrbuch für histor. Volkskunde, 2. Bd., S. 126—173. Berlin 1926. — [2] S. Anm. 1, S. 391.

Drei Möbel sollen den überaus raschen Stil-Ablauf innerhalb der späten Volkskunst, der wiederum das in normalem Sinn gebrauchte Wort „Tradition" als Charakteristikum sehr in Frage stellt, vor Augen führen. Unsere Abb. 9 zeigt eines jener Möbelstücke „primärer Volkskunst", wie sie in abgelegenen Gebirgstälern noch heute zu finden sind. Es ist schon oft darauf hingewiesen worden, dass sie einen „romanischen Eindruck" machen. Die Stollentruhe ist aber ein sehr praktisches Möbel und verändert nur leise bei Festhalten an der grundsätzlichen Form den Umriss, sodass wir gerade daran die selbstverständlichen Forderungen einer bäurischen Umgebung erkennen können[1]. Der grossmächtige Dekor füllt, nur leicht in die Fläche gekerbt, den Grund mit der Urkraft von Symbolen. Wirbelrad und Sechsstern-Rosette wollen in dieser Betonung sicher etwas bedeuten. Aus der reichen Literatur über diese Motive greifen wir nur die Ansichten Karl Rumpfs heraus. Es wird wohl richtig sein, dass es sich hier um Symbole für männliche und weibliche Prinzipien handelt[2]. Und da der Sechsstern auch mit dem Labarum, dem Monogramm Christi, gleichzusetzen ist, so hätten wir vielleicht hier schon die an spätern Möbeln häufigen beiden Sinnbilder für den Herrn und die Mutter Gottes. Monogramme Christi und der Maria sehen wir unter anderm als einzige religiöse Symbole an einem prächtigen Schrank des Spätbarocks aus dem Toggenburg (s. unsere Abb. 11). Sie sind dort durch die Farbe, warmes gelbliches Grün und Zinnober strahlend aus dem sonstigen dunklen Blaugrün der Bemalung herausgehoben. Es sind uns sehr wenig Möbel aus dem frühen und hohen Mittelalter erhalten, auch aus dem Besitz der gehobenen Klasse. Und diese Bauerntruhen stammen aus relativ später Zeit (16. Jahrh.). Aus dem Fehlen früherer Stücke auf deren Absenz im hohen Mittelalter überhaupt zu schliessen, wäre grundfalsch. Das Bauernmobiliar

[1] Vgl. Robert Schmidt, Möbel. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber, Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler, Bd. 5, 4. Aufl. Berlin 1920. S 27 ff. — [2] Karl Rumpf, Eine deutsche Bauernkunst .... Schriften des Landesamtes für Volkskunde [von Hessen-Nassau]. Marburg-L. 1943. S. 23 ff. Heinrich Grund, Hakenkreuz und Sonnenräder, Oberdeutsche Zeitschrift f. Volkskunde, 15. Jg. (1941) S. 143—163. — Teilweise phantastisch die Ausführungen von Titus Burckhardt in „Schweizer Volkskunst", Basel 1941, S. 23 ff. — Zur Herkunft von Rosettenmotiven aus dem Orient vgl. Georg Streng, Das Rosettenmotiv in der Kunst- und Kulturgeschichte. München 1918.

ist wie ein Grossteil des herrschaftlichen und bürgerlichen verloren gegangen, und es ist ein Zufall, dass die neuere Volkskunst erst in der Renaissance zu beginnen scheint[1].

Der Schrank aus dem Bernbiet (Worblental) zeigt uns bereits die Entwicklung zur Bemalung und bei einfachster Form die Richtung, die alle Volkskunst immer wieder nimmt, wenn sie sich auf ein gesichertes wirtschaftliches Fundament stützen kann (Abb. 10)[2]. Sie dekoriert! Dabei folgt sie im Ganzen dem Gesetz des Horror vacui. Wir haben zur farbigen Reproduktion mit Absicht kein buntes Stück gewählt. Aber auch so holt der Kastenmaler das Äusserste aus seinem Material heraus. Die teilweise schablonierten Felder erhalten die hellsten und dunkelsten Töne in Tempera; die Rahmungen aber werden durch eine reich und originell angewandte Pinseltechnik mit Kleisterfarbe vollkommen zugedeckt. Aber auch die Grundform wird mit der Zeit vom Landschreiner erfasst. Der Schrank aus dem Toggenburg von 1797 (Abb. 11), wiederum bis zum Bersten mit Dekor überzogen, zeigt die spätbarocken Schrägungen und Kehlungen. Unbedenklich werden sonst für plastisch tektonische Stellen reservierte Ornamente wie die Rocaille in der Fläche ausgebreitet. Das Geheimnis der lebendigen Wirkung einer so reichen Bemalung bei trotzdem ähnlichen Motiven liegt im ununterbrochenen Wechsel der symmetrisch angelegten Muster: keines entspricht dem andern genau! Das ist ein Stück Natur, wie es in solchem Reichtum die straff erzogene und gebildete hohe Spätkunst sich nur selten gestatten kann. Ihre tektonischen und struktiven Absichten würden sonst durchkreuzt.

Unsere Abb. 12 stellt uns endlich den namenlosen Kastenmaler selbst an der Arbeit vor. Wir sind am Ende der ursprünglichen Volkskunst im Biedermeier. Der Handwerker arbeitet schon dos à dos mit dem Künstler von Fach in derselben Werkstätte, im „Atelier". Der Schrank bietet im Innern

[1] Forrer, op. cit., gibt in den Abb. 8–11 ein reizendes Beispiel mit seinem Vorbild aus dem 14.–15. Jahrh. — Es ist ein besonderes Verdienst von Hans Karlinger, Deutsche Volkskunst (Propyläen-Kunstgeschichte: Ergänzungsband), Berlin (1938), auf die Bedeutung der Volkskunst im Mittelalter hingewiesen zu haben. Vgl. u. a. S. 11. — [2] Für die Erlaubnis zur Veröffentlichung des Kastens aus Christian Rubi, Bauernmalerei, Bern: Paul Haupt 1944 Tf. 3 und 4 und für Mitteilungen bin ich Verf. und Verlag zu bestem Dank verpflichtet.

noch eine besondere Überraschung: Zwei Felder übereinander schildern das Gleichnis von Pharisäer und Zöllner und darunter eine Jasspartie! Die Sünder haben sich also gesichert![1] Der Kollege an der Staffelei im oberen Aussenfeld (unsere Abb. 12) wird wohl dann und wann einen Pinselstrich in die Landschaften und Figuren der Medaillons gesetzt haben. Das ganze Ensemble aber zeigt ein blühendes und differenziertes Landhandwerk, wie es durch neuere Untersuchungen z. B. für den Kanton Zürich bis in Einzelheiten statistisch belegt worden ist[2].

Versuchen wir zusammenfassend festzustellen, was nun Volkskunst eigentlich ist, so hält dem Material und der geschichtlichen Entwicklung gegenüber keine einzige der Stavenhagenschen Kategorien unbedingt Stich. Der Philosoph wird wohl bei seinen Definitionen die Volkskunst der neueren Zeit seit der Renaissance, d. h. die sog. rezente und in der Hauptsache sekundäre im Auge gehabt haben. Aber nicht einmal für diese Epoche stimmen alle Begriffe. Uneigenständig ist die Volkskunst in ihren Anfängen so wenig wie die hohe, nur entspringt sie einem anderen sozialen Milieu, nämlich der Bauernschicht. Die Eigenständigkeit der hohen Kunst aber wird nicht nur von Stavenhagen überschätzt. Vollständig irrtümlich ist der Begriff „traditionsgebunden", mit dem überhaupt der Volkskunst und Volkskunde gegenüber schon allerlei Unfug getrieben worden ist. Der rasche Ablauf der Stilstufen, wie wir ihn eben bei den Möbeln sahen, zeigt zudem den geschichtlichen und nicht „ungeschichtlichen" Charakter besonders der rezenten Volkskunst. Am besten stimmt der Begriff „umweltlich gebunden"; aber auch die hohe Kunst,

[1] Der Schrank stammt aus dem Appenzell, wo die Bilder mit Darstellungen des Handwerks beliebt waren. Erlaubnis zur Reproduktion und Mitteilungen verdanke ich der unermüdlichen Liberalität von Herrn Dr. H. Naef. In seinem Katalog „L'Art et l'histoire en Gruyère", „Le Musée Gruérien", Fribourg 1930, p. 19 wird unser Schrank einem andern aus dem Sensebezirk irrtümlich subsumiert. — Vgl. zum „Spätstil" unseres Schrankes und zur ev. Zuweisung der Malerei an Johannes Bartholomäus Thäler (1806—1850) Margrith Ott, Das Ornament im bäuerlichen Kunsthandwerk des Kantons Appenzell, Diss. Zürich 1945, S. 69 ff. mit Tf. III, S. 65 und S. 33, mit Literatur. — [2] Emil Walter, Das Landhandwerk und die Bevölkerung im alten Zürich im Gebiet um den Zürichsee, Jahrb. vom Zürichsee 1944/45, Zürichseebuch Bd. 7.

zum mindesten, soweit sie religiös ist, und das stimmt für ihren weitaus grösseren Umfang, erscheint stark umweltlich gebunden. Äusserlich eurhythmische Elemente hat aber jede hohe archaische Kunst wie die Volkskunst in Fülle.

Der entscheidende Punkt in Stavenhagens Volkstheorie aber liegt in der rein psychologischen Scheidung einer geistigen Ober- und Unterschicht. Dem runden Bild gegenüber, das die frühen Volkskulturen aufweisen, seien sie nun rezent wie im europäischen Osten und Norden oder primär wie in der Völkerwanderung und den ihnen vorausgehenden vorgeschichtlichen Epochen, hat diese psychologische und rein geistige Scheidung darum etwas unwirklich Blasses, weil sie eine ganze Reihe materieller und biologischer Faktoren sowie den sozialen Gesichtspunkt ausser Acht lässt.

Zum Kern der Frage dringen wir nur vor, wenn wir auf subtraktivem Wege alles beiseite lassen, was andere entwickeltere Künste auch aufweisen, und da bleibt für die Volkskunst aller Zeiten positiv ausgedrückt nur die Eigenschaft gebundener Bauernkraft, der erdnahen Primitivität als Besonderheit übrig. Sie tritt in scharfen Gegensatz sowohl zu dem ungebundenen Nomadenwesen der Jägervölker, das einen viel beweglicheren Geist verrät, wie zu der Verfeinerung aller Hochkultur. Aus dieser Primitivität fliessen automatisch alle jene Eigenschaften, die sich gegen eine Zersetzung des einfachen Dinges, des Symbols, durch Perspektive, Beleuchtungseffekte nnd dergl. formalästhetisch, geistig aber durch die Abneigung gegen alle reflektierenden und psychologisierenden Züge (Porträt) zur Wehr setzen. Der Charakter der Volkskunst ist biologisch unterbaut und darum viel ernster zu nehmen als eine rein geistige Haltung. Er wird durch die Natur in ihrer Gänze bestimmt und unterliegt nicht den Launen und den geringen Kräften menschlicher Moden.

Karlinger bestreitet in seiner „Deutschen Volkskunst“ (S. 10), dass „Bauernkunst überhaupt die Volkskunst sei“. Er weist dabei auf die künstlerische Betätigung von Handwerkern, Schiffsleuten, Soldaten, Klosterleuten, Hirten, Schäfern, Wald- und Wanderleuten, und vergisst noch die Hausfrauen. Abgesehen davon, dass es sich bei einer ganzen Reihe dieser Berufe entweder um mit dem Bauerntum verknüpfte (Hirten, Schäfer, Handwerker) oder erst verhältnismässig späte (Wald- und Wanderleute, Klosterinsassen, Soldaten) soziale Gruppen

handelt, ändert das nichts an unserer geschichtlichen, d. h. genetischen Herleitung der Volkskunst aus der Bauernschicht, d. h. derjenigen, die das Tier zuerst in ihren Bann zwang und den Boden bebaute. Die durch diesen entscheidenden weltgeschichtlichen Umbruch bewirkte Geisteshaltung hat sich allen späteren Nachkommen mitgeteilt, und das ist und bleibt die Hauptsache. Heute aber ringt eine neue Menschheit, welche die abstrakt sich äussernden, mathematisch erfassbaren Naturkräfte zu meistern versucht, um die allgemeine Geltung in der Welt.

Die Abbildungen (1—12) zu diesem Artikel befinden sich auf den nachfolgenden Seiten (432—438).

Jägerkunst.

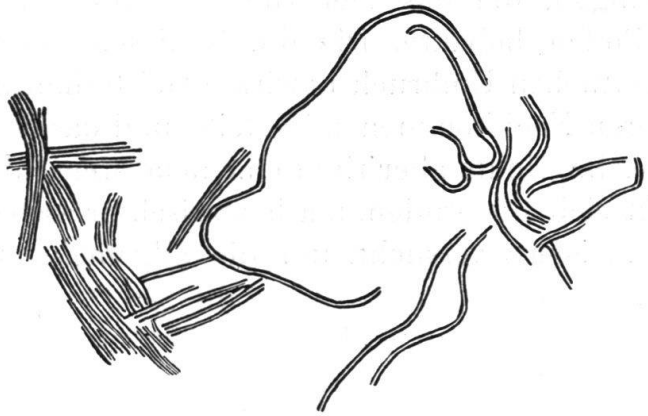

Abb. 1.

Anfänge der bildenden Kunst im jüngeren Paläolithikum (Aurignacien). Fingergravierungen auf Lehm in der Höhle Pech-Merle (Lot). Mammut und Urstier. Nach: Forschungen und Fortschritte 17 (1941) 151. ca. 1/20 natürl. Grösse.

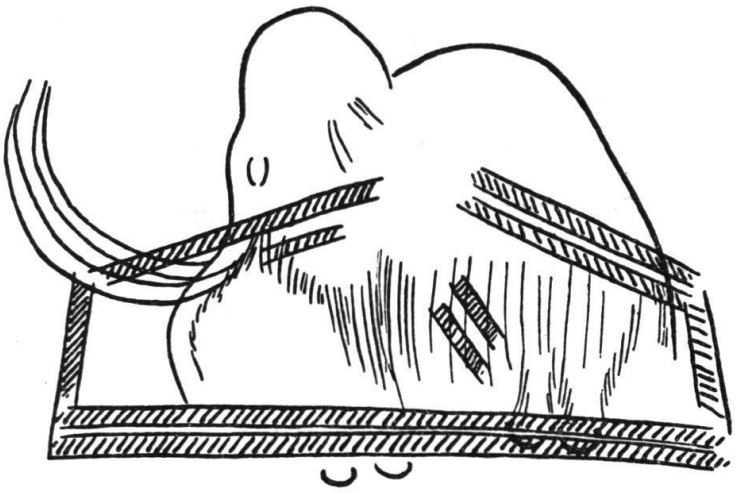

Abb. 2.

Entwickelte Wandgravierung mit Malerei im jüngeren Paläolithikum (Magdalénien). Mammut (vgl. Abb. 1) in der Schwerkraftfalle; aus der Höhle Font-de-Gaume (Dordogne). Nach: Kühn, Kunst und Kultur der Vorzeit Europas. ca. 1/6 natürl. Grösse.

Bauernkunst.

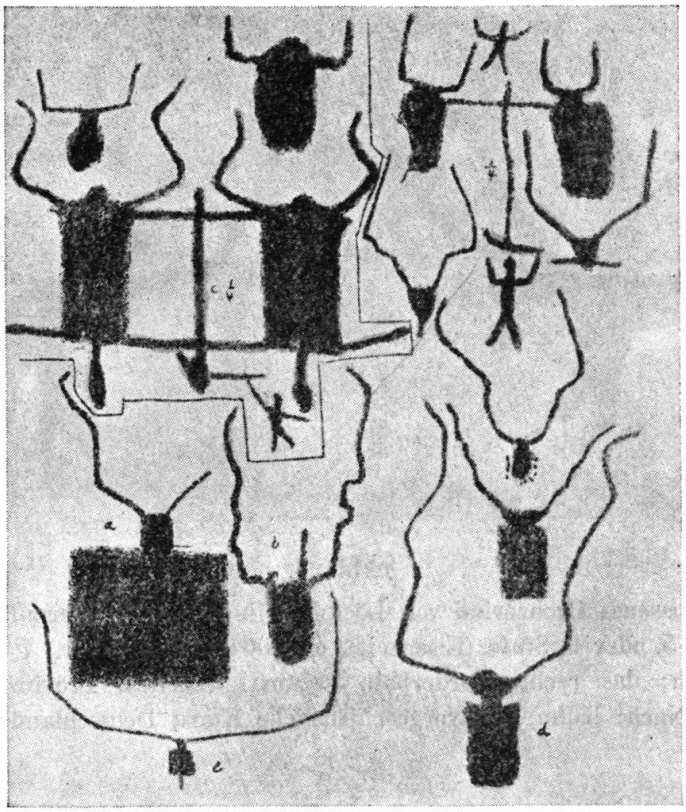

Abb. 3.

Ligurische Felsenzeichnungen aus der frühen Bronzezeit. (1. Stufe: ca. 1600—1400 v. Chr.). Pflüge, Rinder und Bauern nach Felsritzungen der „300 Felsen", Gegend des Col di Tenda. Nach Hanotaux, la Provence niçoise (Umzeichnung Bicknells), stark verkleinert.

Frühe Bauernkunst.

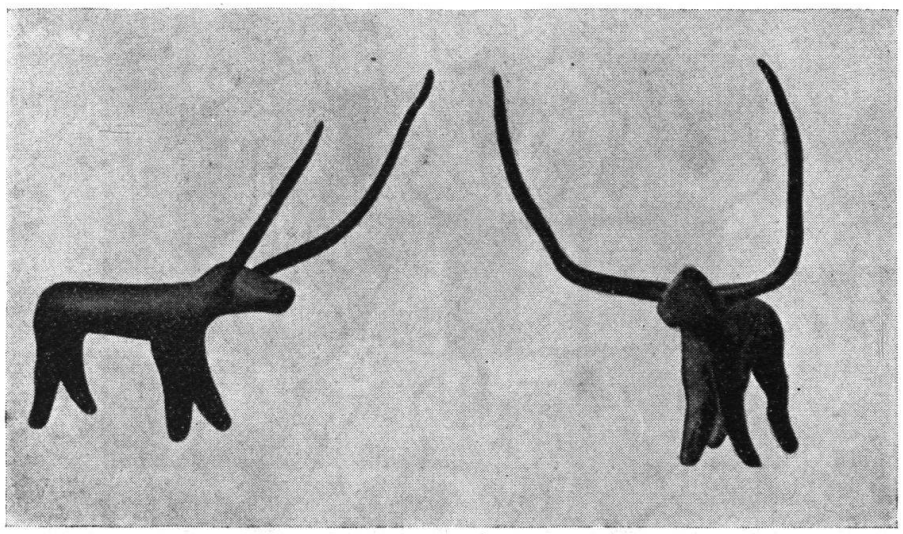

Abb. 4.

Massiv gegossenes Bronzerind von Löcknitz in Pommern (vermutlich späteste Bronzezeit, 5. oder 6. Stufe (Eisenzeit), ca. 900—400 vor Chr.) 7 cm lang und 4,7 cm hoch; das rechte Vorderbein ergänzt. (Stettin, Provinzial-Museum), Nach: Kühn, Die vorgeschichtliche Kunst Deutschlands.

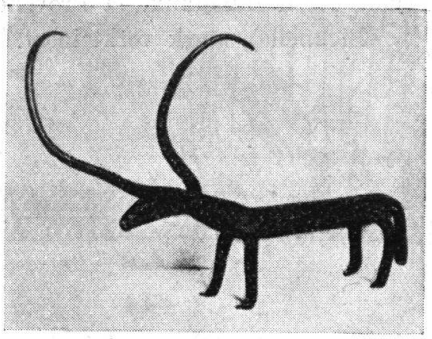

Abb. 5.

Kleines schmiedeeisernes Votiv-Rind aus Kärnten (Technik 3, barock). (Berlin. Staatl. Sammlung f. deutsche Volkskunde). Nach: Arch. Anzeiger 1933.

Abb. 6.

Bronzenes Votiv-Rind aus Olympia (entwickelt geometrischer Stil, ca. 8. Jahrh. v. Chr.). 8,5 cm lang und 6 cm hoch. (Berlin, Antiquarium). Nach: Neugebauer, Kat. d. statuar. Bronz. im Antiquarium (Berlin). Bd. I.

Späte Volkskunst.

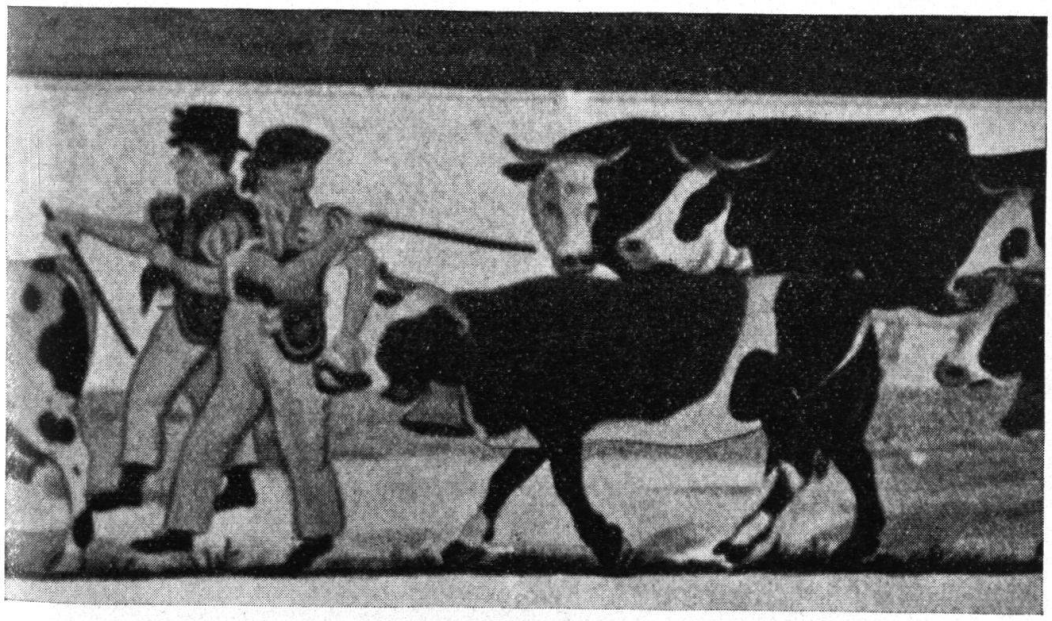

Abb. 7.

Sylvestre Pidoux (1800–1871). Alpaufzug (Kuhreihen, „Poya"). Gemälde auf Leinwand zum Schmuck des Sturzes an einem Scheunentor. Ausschnitt. Bulle, Musée Gruérien). Phot. S. Glasson.

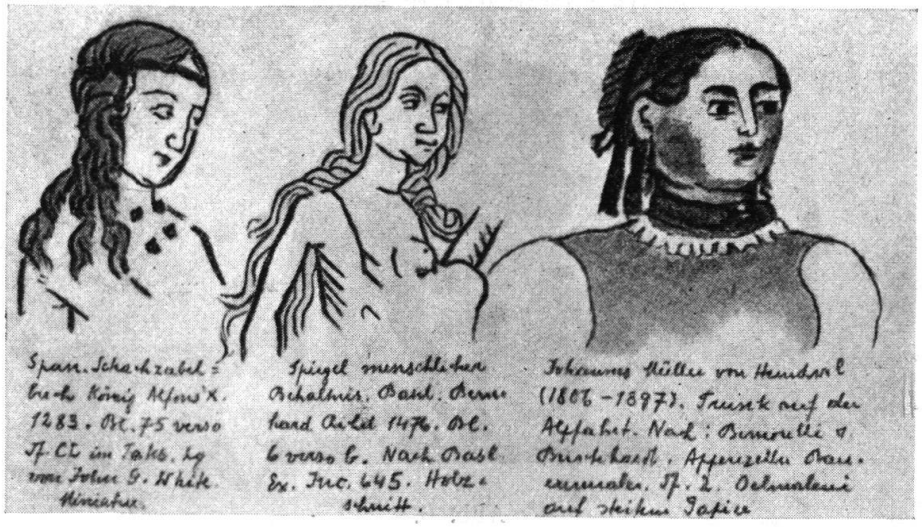

Abb. 8.

Zunehmende Vergröberung des verfeinerten archaischen Adelstyps des hohen Mittelalters (Miniatur links), im bürgerlichen Holzschnitt der Renaissance-Epoche (Mitte) und in der Volkskunst der Neuzeit (Oelmalerei auf Papier rechts). Zeichnungen des Verf.

Schweizer Volkskunst der Renaissance.

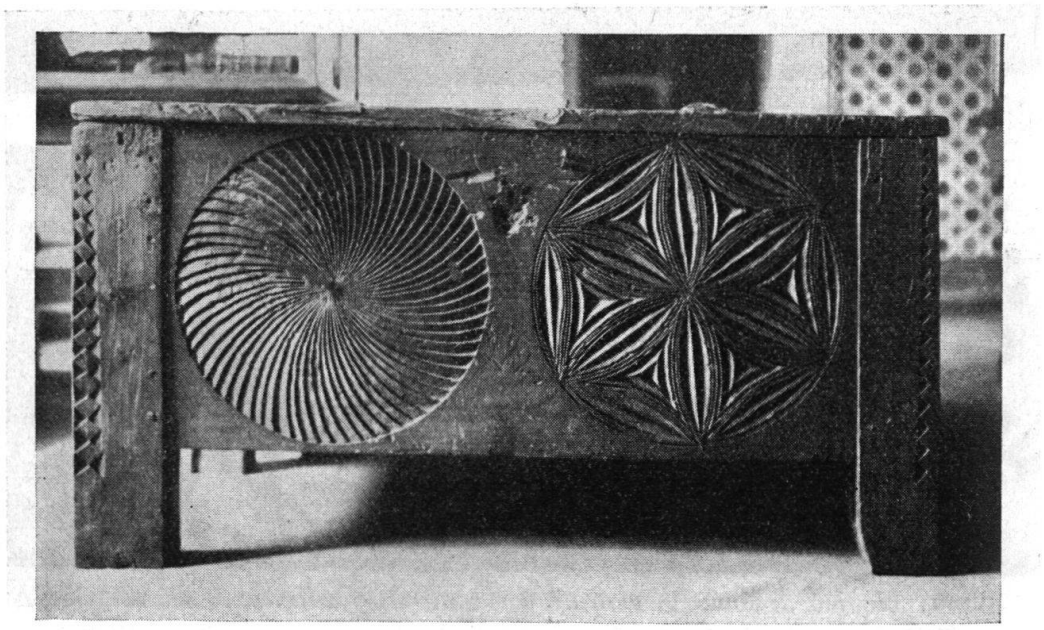

Abb. 9.

Bündner Stollentruhe mit plastischer Behandlung im Kerbschnitt mit Wirbelrad und Sechsstern-Rosette aus dem 16. Jahrhundert. (Zürich, Schweiz. Landesmuseum.) Phot. Landesmuseum.

Abb. 10.

Berner Schrank aus dem Worblental von 1714. Einführung der Malerei in die Möbelkunst der Bauern. Tempera an den schablonierten Feldern, die Rahmungen in Kleisterfarbe. Flächenmuster. Protestantischer Charakter der Inschriften. (Bes.: Otto Brechbühl, Murzelen.) Aus: Rubi, Bauernmalerei.

Schweizer Volkskunst des Rokoko.

Abb. 11.

Toggenburger Schrank von 1797. Wiedergabe plastischer Muster in einer mit Oel gebundenen Farbe bei bewegterem Umriss des ganzen Aufbaus. Kathol. Charakter der Embleme (Medaillons mit Monogrammen Jesu und Mariæ); oben Besitzer-Initialen und Datum. Masse: 116×175×57 cm. Hauptfarben: blau, rot, weiss. (Basler Privatbesitz). Phot. Vaterhaus.

Schweizer Volkskunst des Biedermeier.

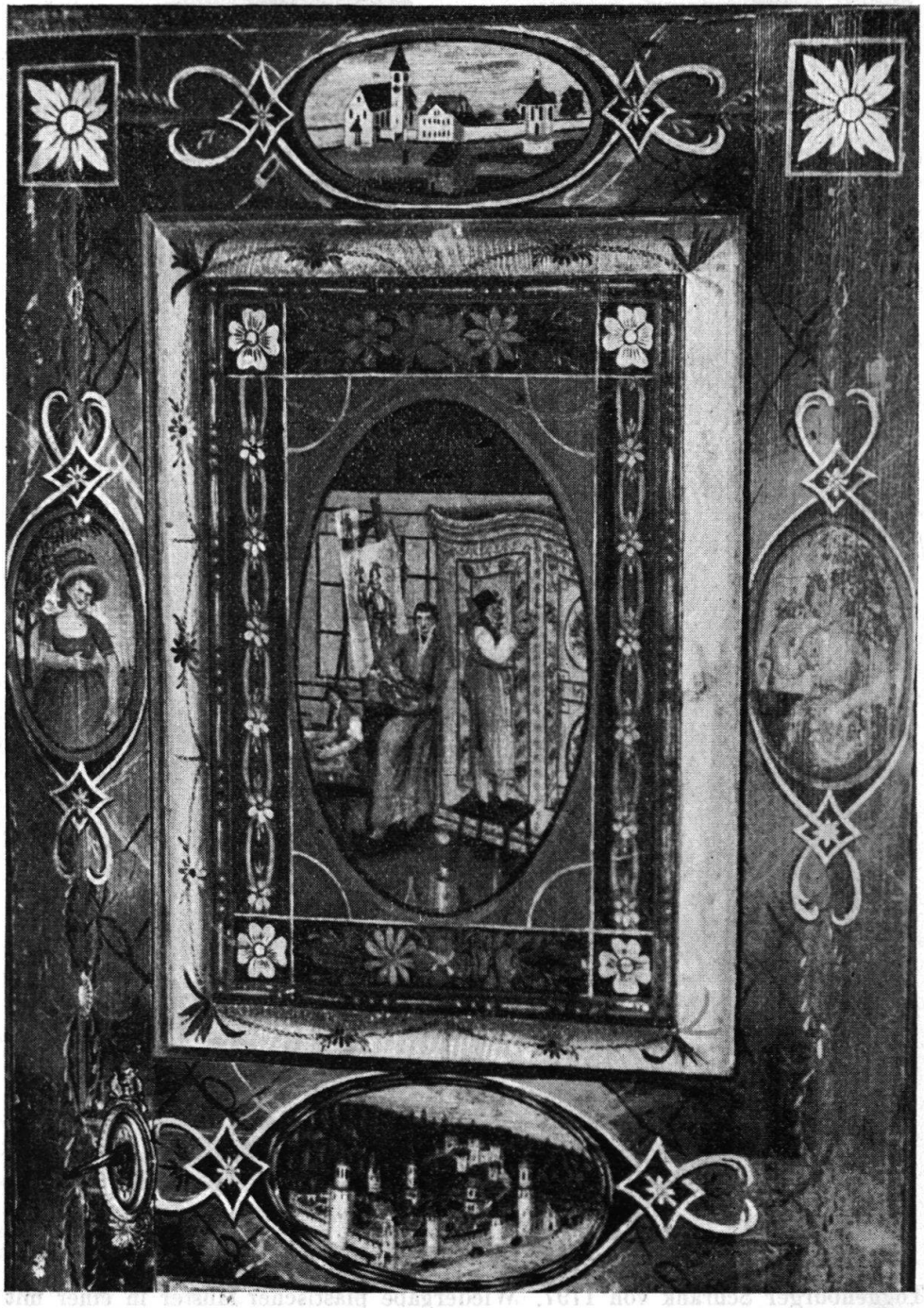

Abb. 12.
Appenzeller Schrank um 1830. Oberes äusseres Feld der Türe mit der Darstellung des Handwerkers selbst. Lebhafte Farben z. T. in Halbtönen (rosa usw.). Profaner Inhalt der Aussenszenen (Jahreszeiten-Medaillons, Veduten). (Bulle, Musée Gruérien.) Phot. S. Glasson.