

ARNOLD HAUSER

SOZIALGESCHICHTE
DER KUNST
UND LITERATUR

C.H. BECK

Zum Buch

Arnold Hauser war einer der ersten, der soziologische Fragestellungen in die Literaturgeschichtsbetrachtung integriert hat. Im vorliegenden Buch beschäftigt er sich grenzüberschreitend mit der Entwicklung von bildender Kunst, Literatur, Musik, Theater und Film.

„Die erste wesentliche Soziologie der Kunst, die wir kennen. ... Hausers Buch ist ein Wegweiser durch das Labyrinth der Zeiten und Kulturen.“

Süddeutsche Zeitung

Über den Autor

Arnold Hauser (1892-1978) ungarisch-deutscher Literatur- und Kunstsoziologe, lebte und lehrte vor allem in England und Ungarn.

ARNOLD HAUSER

SOZIALGESCHICHTE
DER KUNST
UND LITERATUR

VERLAG C. H. BECK MÜNCHEN

INHALT

I. VORGESCHICHTLICHE ZEITEN

1. Ältere Steinzeit. Magie und Naturalismus

Der vorgeschichtliche Naturalismus 2 – Die Kunst im Dienste der Lebensfürsorge 4 – Kunst und Magie 6

2. Jüngere Steinzeit. Animismus und Geometrismus

Der vorgeschichtliche Geometrismus 9 – Magie und Animismus 11 – Stilisierung und Rationalisierung 13 – Der Traditionalismus der Bauernkulturen 15 – Äquivokationen der Kunstsoziologie 17

3. Der Künstler als Zauberer und Priester. Kunst als Beruf und Hausfleiß

Der vorgeschichtliche Kunstbetrieb 19 – Differenzierung der Kunsttätigkeit 20 – Bauernkunst und Volkskunst 22

II. ALTORIENTALISCHE STADTKULTUREN

1. Statik und Dynamik in der altorientalischen Kunst

Städtische Kultur und Kunst 26 – Politischer Zwang und künstlerischer Wert 27

2. Die Stellung des Künstlers und die Organisation der künstlerischen Arbeit in Ägypten

Priesterschaft und Hof als Auftraggeber 29 – Die Tempel- und Palastwerkstätten 32 – Die Organisation der künstlerischen Arbeit 34

3. Die Stereotypisierung der Kunst im Mittleren Reich

Die Konventionen der ägyptischen Kunst 36 – Die höfische Etikette und das Porträt 38 – Frontalität 39 – Stehende Formeln 41

4. *Der Naturalismus der Zeit Echnatons*

Die neue Sensibilität 42 – Stilistischer Dualismus 45 – Ägyptische Provinzkunst 47

5. *Mesopotamien*

Formrigorismus 48 – Der Naturalismus der Tierdarstellung 49

6. *Kreta*

Formale Ungebundenheit 50 – Stilistische Gegensätze 52

III. ANTIKE

1. *Das heroische und das homerische Zeitalter*

Die Stufe der sakralen Gemeinschaftskunst 56 – Die Heldenzeit und ihre Sozialethik 57 – Der Heldengesang 59 – Die Entstehung des Epos 61 – Barden und Rhapsoden 62 – Die soziale Weltanschauung der homerischen Epen 65 – Hesiod 66 – Der Geometrismus 67

2. *Der Archaismus und die Kunst der Tyrannenhöfe*

Der archaische Stil 68 – Aristokratische Chor- und Gedankenlyrik 71 – Olympische Siegerstatuen 73 – Anfänge des Individualismus 74 – Die Tyrannenhöfe 76 – Kult und Kunst 77 – Das Autonomwerden der Formen 78

3. *Klassik und Demokratie*

Klassik und Naturalismus 83 – Der Adel und die Demokratie 84 – Die Tragödie 86 – Der Mimus 88 – Das Theater als Propagandainstrument 89 – Der Naturalismus in der bildenden Kunst 90

4. *Die griechische Aufklärung*

Das Bildungsideal der Sophisten 93 – Der künstlerische Stil der Aufklärung 95 – Euripides 96 – Euripides und die Sophistik 98 – Platons Kunstgegnerschaft 102 – Bürgerlicher Geschmack 103

5. *Der Hellenismus*

Soziale Nivellierung 104 – Rationalismus und Eklektizismus 106 – Der Kopierbetrieb 109 – Neue Gattungen 110

6. Die Kaiserzeit und die Spätantike

Die römische Porträtplastik 112 – Die „kontinuierende“ Darstellung 115 – Römischer Impressionismus und Expressionismus 116

7. Dichter und Künstler im Altertum

Die Scheidung zwischen Künstler und Kunstwerk 118 – Der Kunstmarkt 121 – Wandlungen der Bewertung der Kunst und des Künstlers in Rom 123 – Dichter und bildende Künstler 124

IV. MITTELALTER

1. Der Spiritualismus der altchristlichen Kunst

Der Begriff des Mittelalters 127 – Spätantiker und frühchristlicher Spiritualismus 128 – Verfall der römischen Kunsttradition 130 – Die Kunst als Erzieherin 133 – Die Emanzipation von der Wirklichkeit 134

2. Der künstlerische Stil des byzantinischen Cäsaropapismus

Staat und Privatkapital 136 – Die Beamtenaristokratie 138 – Höfischer und mönchischer Stil 140

3. Ursachen und Folgen des Bildersturms

Der politische Hintergrund der Bilderverfolgung 143 – Der Kampf gegen den Einfluß der Mönche 146 – Die stilistischen Folgen des Bildersturms 147

4. Von der Völkerwanderung zur karolingischen Renaissance

Der Geometrismus der Völkerwanderungskunst 148 – Irische Miniaturmalerei und Dichtung 150 – Die fränkische Monarchie und der neue Dienstadel 153 – Die Verschiebung des Schwerpunktes der Kultur von der Stadt zum Lande 155 – Das Bildungsmonopol der Kirche 157 – Der Hof Karls des Großen als Kulturzentrum 159 – Die karolingische Renaissance 160 – Hofstil und volkstümlicher Stil 161

5. Dichter und Publikum des Heldengesangs

Die Verdrängung des Heldengesangs 164 – Die Ersetzung der adeligen Dilettanten durch Berufsdichter 166 – Die romantische Theorie vom „Volksepos“ 168 – Die Entstehung der *chansons de geste* 170 – Die Herkunft des Spielmanns 172

6. Die Organisation der künstlerischen Arbeit in den Klöstern

Die manuelle Arbeit in den Klöstern 175 – Das Kunsthandwerk 177 – Die Klosterwerkstatt als Kunstschule 179 – Die „Anonymität“ der mittelalterlichen Kunst 181

7. Feudalismus und romanischer Stil

Adel und Klerus 183 – Die Entwicklung des Feudalismus 184 – Die „geschlossene Hauswirtschaft“ 186 – Traditionalistisches Denken 188 – Romanische Kirchenarchitektur 190 – Sakrale Kunst 192 – Romanischer Formalismus 194 – Spätromanischer Expressionismus 196 – Der Jüngste Tag und der Gekreuzigte 198 – Die profane Kunst des Mittelalters 199

8. Die höfisch-ritterliche Romantik

Die Wiederbelebung der Städte 202 – Die neue Geldwirtschaft 204 – Der Aufstieg des Bürgertums 207 – Säkularisierung der Bildung 209 – Das Rittertum 211 – Das ritterliche Standesbewußtsein 213 – Das ritterliche Tugendsystem 215 – Der Begriff des Höfischen 217 – Die Frau als Kulturträgerin 219 – Das Liebesmotiv in der antiken und der ritterlichen Dichtung 220 – Der ritterliche Begriff der Liebe 222 – Herrendienst und Liebesdienst 223 – Die Theorie von der Fiktivität der höfisch-ritterlichen Liebe 226 – Die sexualpsychologischen Motive der ritterlichen Liebe 228 – Literarische Analogien 230 – Die Verdrängung des dichtenden Klerikers durch den weltlichen Dichter 233 – Troubadour und Spielmann 234 – Der Leseroman 237 – Der Vagant 239 – Die Fabliaux 241

9. Der Dualismus der Gotik

Gotischer Pantheismus und Naturalismus 243 – Anfänge des Individualismus 245 – Die „doppelte Wahrheit“ 247 – Das Weltbild des Nominalismus 248 – Die zyklische Kompositionsform 250 – Kunstwollen und Technik in der gotischen Architektur 252 – Der Dynamismus der Gotik 254 – Sensibilität und Virtuosität 255

10. Baubütte und Zunft

Die Organisation der künstlerischen Arbeit in den Bauhütten 256 – Kollektive künstlerische Produktion 259 – Die Zunftorganisation 261 – Bauplatz und Werkstatt 263 – Kleinmeisterlicher Werkstattbetrieb und spätgotischer Stil 264

11. Die bürgerliche Kunst der Spätgotik

Soziale Gegensätze 266 – Der Niedergang des Rittertums 268 – Der Kapitalismus des Mittelalters 270 – Die Volksdichtung des Spätmittelalters 272 – Der Naturalismus der Spätgotik 275 – Der „filmische“ Aspekt 277 – Buchmalerei und Bilddruck 278

V. RENAISSANCE, MANIERISMUS, BAROCK

1. Der Begriff der Renaissance

Der liberal-individualistische Renaissancebegriff 283 – Der sensualistische Renaissancebegriff 285 – Nationale und rassenmäßige Züge 286 – Einheitlichkeit als Formprinzip 289 – Die Kontinuität zwischen Mittelalter und Renaissance 291 – Der Rationalismus der Renaissance 293

2. Das Publikum der bürgerlichen und der höfischen Kunst des Quattrocento

Die Klassenkämpfe in Italien am Ende des Mittelalters 295 – Der Kampf um die Zünfte 297 – Die Herrschaft der Medici 299 – Vom Heldenzeitalter des Kapitalismus zum Rentnertum 301 – Giotto und das Trecento 304 – Die romantisch-ritterliche Kunst der oberitalischen Fürstenhöfe 307 – Der bürgerliche Naturalismus des florentinischen Quattrocento 309 – Stil-mischung 310 – Wandlungen des Naturalismus 312 – Das spätere Quattrocento 314 – Die Zünfte als Sachwalter der öffentlichen Kunsttätigkeit 317 – Vom Stifter zum Sammler 319 – Das Mäzenatentum der Medici 321 – Lorenzo und Bertoldo 323 – Die höfische Kultur der Renaissance 324 – Die Schichtung des Kunstpublikums 326 – Die Bildungselite 329

3. Die gesellschaftliche Stellung des Künstlers in der Renaissance

Kunst und Handwerk 331 – Der Atelierbetrieb der Renaissance 332 – Der Kunstmarkt 335 – Werkverträge 337 – Die Emanzipation der Künstlerschaft von den Zünften 338 – Künstler und Humanisten 340 – Die neue Kunsttheorie 341 – Die Legende des Künstlers 344 – Der Geniebegriff der Renaissance 347 – Der Wille zur Originalität 349 – Die Bewertung der Zeichnung 350 – Die Autonomie der Kunst 352 – Die Verwissenschaftlichung der Kunst 355 – Spezialisierung und Vielseitigkeit 357 – Dilettantismus und Virtuosität 359 – Der soziale Ursprung des Humanismus 360 – Die Entfremdung der Humanisten 362

4. Die Klassik des Cinquecento

Rom als Kunstzentrum 365 – Die *maniera grande* 367 – Klassik und Naturalismus 368 – Der Formalismus der Hochrenaissance 371 – Die Normativität der Renaissance 372 – Die Kalokagathie 374 – Das Persönlichkeitsideal des vollkommenen Hofmanns 376

5. Der Begriff des Manierismus

Manieristisch und maniert 377 – Manierismus und Klassik 378 – Die Entdeckung des Manierismus 380 – Naturalismus und Spiritualismus 382 – Manierismus und Barock 384 – Manierismus und Gotik 386

6. Das Zeitalter der Realpolitik

Die Unterjochung Italiens 388 – Die Anfänge des modernen Kapitalismus 390 – Die Reformation 392 – Die katholische Reformbewegung in Italien 394 – Michelangelo 396 – Die Idee der Realpolitik 398 – Machiavelli 399 – Das Tridentinum und die Kunst 402 – Reformation und Kunst 405 – Die Gegenreformation und der Manierismus 406 – Die Kunsttheorie des Manierismus 409 – Die Entwicklung des Akademiegedankens 410 – Das Problem der Laienkritik 413 – Der Manierismus in Florenz 415 – Manieristische Raumdarstellung 416 – Tintoretto 419 – Greco 421 – Bruegel 422

7. Die zweite Niederlage des Rittertums

Die neue Ritterromantik 426 – Cervantes 427 – Das elisabethanische England 431 – Shakespeares politische Weltanschauung 432 – Shakespeare und das Rittertum 435 – Shakespeares weltanschauliche Entwicklung 436 – Dichter und Gönner 439 – Shakespeares Publikum 441 – Das elisabethanische Volkstheater 445 – Die Voraussetzungen der shakespeareschen Form 447 – Shakespeare und das Humanistendrama 448 – Der Naturalismus Shakespeares 450 – Der Manierismus Shakespeares 453

8. Der Begriff des Barocks

Die Verzweigungen des Barocks 455 – Der Impressionismus und die Umwertung des Barocks 457 – Wölfflins „Grundbegriffe“ 458 – Das Prinzip der Einheitlichkeit 460 – Die Logik der Kunstgeschichte 462 – Das kosmische Weltgefühl 464

9. *Höfisch-katholischer Barock*

Die Entstehung der neueren Kirchenkunst 467 – Das barocke Rom 469 – Das absolute Königtum 471 – Der französische Adel 473 – Die französische Hofkunst 465 – Der Klassizismus 477 – Die Akademien 479 – Die königliche Manufaktur 481 – Der Akademismus 482 – Offizielle und nichtoffizielle Kunst 484 – Bürgertum und Klassizismus 486 – Die Anfänge der modernen Psychologie 488 – Die Salons 490

10. *Bürgerlich-protestantischer Barock*

Flandern und Holland 493 – Die bürgerliche Kultur in Holland 497 – Der bürgerliche Naturalismus 498 – Das bürgerliche Kunstpublikum 500 – Der niederländische Kunsthandel 503 – Die wirtschaftliche Lage der holländischen Maler 507 – Rubens 508 – Rembrandt 510

VI. ROKOKO, KLASSIZISMUS UND ROMANTIK

1. *Die Auflösung der höfischen Kunst*

Das Ende des „großen Jahrhunderts“ 513 – Die Régence 516 – Der Adel und die Bourgeoisie 519 – Der neue bürgerliche Reichtum 521 – Das Voltairianische Bildungsideal 523 – Das Kunstideal der Régence 525 – Watteau 527 – Die Hirtendichtung 529 – Das Pastorale in der Malerei 534 – Der Helden- und Liebesroman 537 – Der psychologische Roman 539 – Der Sieg des Liebesmotivs in der Literatur 541 – Marivaux 542 – Der Begriff des Rokokos 544 – Boucher 547 – Greuze und Chardin 548

2. *Das neue Lesepublikum*

Das englische Königtum und die liberalen Gesellschaftsschichten 550 – Das Parlament 552 – Die englische Gesellschaft 554 – Das bürgerliche Lesepublikum 556 – Die neuen Zeitschriften 559 – Die Literatur im Dienste der Politik 560 – Die soziale Stellung der Schriftsteller 562 – Wiederbelebung und Ende des Patronats 564 – Verlagsgeschäft und Literaturbetrieb 566 – Die Vorromantik 568 – Die Industrielle Revolution 570 – Beginn des Hochkapitalismus 572 – Die Ideologie der Freiheit 574 – Der Individualismus 575 – Der Emotionalismus als Oppositionshaltung 576 – Die Rückkehr zur Natur 579 – Richardson 581 – Romantische Distanzlosigkeit 585 – Romantischer Geschmackswandel 587 – Rousseau 588 – Der Stilwandel in der Musik 594 – Die öffentlichen Konzerte 596

3. Die Entstehung des bürgerlichen Dramas

Das Drama im Dienste des Klassenkampfes 599 – Hoftheater und Volkstheater 601 – Der soziale Charakter des dramatischen Helden 603 – Die Bedeutung des Milieus im bürgerlichen Drama 605 – Das Problem der tragischen Schuld 607 – Die Psychologisierung des Dramas 609 – Freiheit und Notwendigkeit 610 – Tragisches und untragisches Lebensgefühl 612 – „Überbürgerliche“ Weltanschauung 614

4. Deutschland und die Aufklärung

Das deutsche Bürgertum 617 – Die deutschen Territorialherren 619 – Die Kleinstaaterei 620 – Die Entfremdung der deutschen Intelligenz vom öffentlichen Leben 622 – Gottsched und Klopstock 625 – Lessing 626 – Der deutsche Idealismus 629 – Der deutsche Irrrealismus 631 – Der Kampf gegen die Aufklärung 632 – Sturm und Drang 635 – Der Rationalismus 639 – Herder 641 – Goethe 642 – Goethe und das Bürgertum 644 – Die Idee der Weltliteratur 647

5. Revolution und Kunst

Naturalismus, Klassizismus und Bürgertum 648 – Bedeutungswandel des Klassizismus 650 – Barockklassizismus 653 – Neoklassizismus 655 – Rokokoklassizismus 657 – Archäologischer Klassizismus 658 – Revolutionsklassizismus 662 – Das Kunstprogramm der Revolution 665 – David 667 – Die Revolution und die Romantik 671 – Napoleon und die Kunst 673 – Die Antinomien des Kaiserreichs 674 – Das neue Kunstpublikum 677 – Die Kunstausstellungen und die Akademie 678 – Die Stellung der Kunstlerschaft zur Revolution 681

6. Die deutsche und die westeuropäische Romantik

Der Zusammenhang der Romantik mit Liberalismus und Reaktion 682 – Das Problematischerwerden der Gegenwart 685 – Der Historismus 686 – Die „emanatistische“ Geschichtsphilosophie der Romantik 690 – Die Flucht vor der Gegenwart 693 – Romantische Heimatlosigkeit 695 – Die Romantik als bürgerliche Bewegung 697 – Das Problem der Kunst 699 – Die „kranke“ Romantik 701 – Formaflösung 703 – Die westeuropäische Romantik 705 – Die Restauration in Frankreich 706 – Die Emigrantenliteratur 709 – Die romantischen Koterien 711 – Die Entstehung der Boheme 714 – *L'art pour l'art* 717 – Die Politisierung der Literatur 718 – Der Kampf um das Theater 728 – Das Theater der Revolutionsperiode 722 –

Das Melodrama 724 – Die englische Romantik 729 – Shelley 732 – Der Byronsche Held 734 – Byron 737 – Walter Scott und das neue Leseublikum 739 – Romantik und Naturalismus 741 – Delacroix und Constable 742 – Die Romantik in der Musik 746

VII. NATURALISMUS UND IMPRESSIONISMUS

1. Die Generation von 1830

Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts 751 – Schriftsteller und Publikum 755 – Der neue Romanheld 757 – Die Herrschaft des Kapitals 759 – Die Revolution in Permanenz 761 – Journalismus und Literatur 763 – Der Feuilletonroman 765 – Metamorphosen der Romantik 769 – Die Umdeutung des *l'art pour l'art* 771 – Der Naturalismus der Generation von 1830 775 – Die Vorgeschichte des modernen Romans 776 – Der soziale Roman 779 – Stendhals politische Chroniken 781 – Die Idee des Klassenkampfes 783 – Der „empörte Plebejer“ 785 – Stendhals politische Wandlung 787 – Stendhals Kampf mit der Romantik 788 – Stendhals Romantizismus 790 – Die klassisch-romantische und die moderne Psychologie 793 – Die Bewußtheit des modernen Menschen 794 – Die Soziologie Balzacs 796 – Die Pathologie des Kapitalismus 798 – Die Entdeckung der Ideologienhaftigkeit des Denkens 800 – Der „Triumph des Realismus“ 802 – Die Erneuerung der zyklischen Form 806 – Das Geheimnis der Kunst Balzacs 809 – Balzacs Zukunftsvision 811

2. Das Zweite Kaiserreich

1848 und die Folgen 813 – Das neue kapitalistische Bürgertum 814 – Der Naturalismus der Jahrhundertmitte 817 – Courbet 819 – Der soziale Charakter der neuen Kunst 822 – Kunst als Entspannung 824 – Der Sieg des Naturalismus 827 – Flauberts Ringen mit dem Geiste der Romantik 828 – Flauberts Bürgerlichkeit 832 – Der ästhetische Nihilismus 834 – Der Bovaryismus 836 – Der Flaubertsche Begriff der Zeit 838 – Zola 840 – Der „Idealismus“ der Bourgeoisie 842 – Das neue Theaterpublikum 845 – Die Apotheose der Familie im Drama 846 – Die *pièce bien faite* 849 – Die Operette 853 – Die „große Oper“ 858 – Richard Wagner 860

3. Der soziale Roman in England und Rußland

Idealisten und Utilitarier 862 – Die zweite Romantik 865 – Ruskin 867 – Der Präraffaelismus 868 – William Morris 871 – Das Kulturproblem der Technik 873 – Die Vorgeschichte des sozialen Romans in England 875 –

Dickens 879 – Der mittelviktorianische Roman 887 – George Eliot 888 – Das Bürgertum und die Intelligenz 890 – Die russische Intelligenz 895 – Slawophilen und Westler 898 – Der Aktivismus des russischen Romans 901 – Die Psychologie der Selbstentfremdung 903 – Die Dostojewskische Psychologie 904 – Mystizismus und Realismus in Dostojewski 906 – Dostojewskis Sozialphilosophie 908 – Naturalismus und Romantik in Dostojewski 910 – Dostojewskis dramatische Form 913 – Dostojewskis Expressionismus 915 – Dostojewski und Tolstoi 916 – Tolstois politische Weltanschauung 921 – Der Rationalismus Tolstois 922 – Tolstois epischer Stil 925 – Die Krise der ästhetischen Kultur des 19. Jahrhunderts 926

4. Der Impressionismus

Die Dynamisierung des Lebensgefühls 929 – Impressionismus und Naturalismus 931 – Die Methode des Impressionismus 932 – Die Vorherrschaft der Malerei 935 – Der Impressionismus und das bürgerliche Publikum 937 – Die Krise des Naturalismus 939 – Der ästhetische Hedonismus 943 – Die *vie factice* 945 – Die Dekadenz 948 – Künstlertum und Bürgerlichkeit 951 – Die Wandlungen der Boheme 953 – Der Symbolismus 957 – Die *poésie pure* 961 – Der Modernismus in England 963 – Der Dandysmus 966 – Der Intellektualismus 968 – Der internationale Impressionismus 970 – Tschechow 972 – Das Problem des naturalistischen Dramas 974 – Ibsen 978 – Shaw 982 – Die Enthüllungpsychologie der Jahrhundertwende 983 – Freud 985 – Der Pragmatismus 989 – Bergson und Proust 990

VIII. IM ZEICHEN DES FILMS

Die Krise des Kapitalismus 993 – Der Antiimpressionismus 996 – „Terroristen“ und „Rhetoriker“ 999 – Die Dichotomie der modernen Kunst 1001 – Dadaismus und Surrealismus 1002 – Die Krise des psychologischen Romans 1005 – Proust und Joyce 1006 – Raum und Zeit im Film 1008 – Das Erlebnis der Simultaneität 1012 – Kollektive Kunstproduktion 1016 – Das Kinopublikum 1018 – Qualität und Popularität 1020 – Die russische Montage 1023 – Der Materialismus des Films 1025 – Der Film als Propagandainstrument 1026 – Die sowjetrussische Kunstpolitik 1028

ANMERKUNGEN	1031
NAMENVERZEICHNIS	1073
SACHVERZEICHNIS	1095

VORGESCHICHTLICHE ZEITEN

1. ÄLTERE STEINZEIT. MAGIE UND NATURALISMUS

Die Legende vom Goldenen Zeitalter ist uralt. Wir wissen nicht genau, was die soziologische Ursache der Ehrfurcht vor dem Alten ist; sie mag in der Stammes- und Familiensolidarität wurzeln oder im Bestreben privilegierter Gruppen, ihre Vorrechte auf Herkunft zu begründen. Wie dem auch sei, das Gefühl, daß das Bessere auch das Ältere sein muß, ist noch heute so stark, daß Kunsthistoriker und Archäologen auch vor Geschichtsfälschung nicht zurückschrecken, wenn es ihnen nur gelingt, den sie am meisten ansprechenden Kunststil als den ursprünglichen darzustellen. Die einen erklären die formstrengen, das Leben stilisierenden und idealisierenden, die anderen die naturalistischen, die Dinge in ihrem naturhaften Sein erfassenden und bewahrenden Darstellungen als die frühesten Zeugnisse künstlerischer Tätigkeit, je nachdem ob sie in der Kunst ein Mittel der Beherrschung und der Unterjochung der Wirklichkeit erblicken oder sie als ein Organ der Hingabe an die Natur erleben. Sie verehren, mit anderen Worten, ihren bald autokratischen und konservativen, bald liberalen und progressiven Neigungen entsprechend, entweder die geometrisch-ornamentalen Schmuck- und Zierformen oder die naturalistisch-imitativen Ausdrucksformen als die älteren.¹ Die Denkmäler weisen jedenfalls eindeutig, und mit der fortschreitenden Forschung immer zwingender, auf die Priorität des Naturalismus hin, so daß es immer schwieriger wird, die Doktrin von der Ursprünglichkeit der naturfernen, die Wirklichkeit stilisierenden Kunst aufrechtzuerhalten.²

¹ Hauser

Das Merkwürdigste am vorgeschichtlichen Naturalismus ist aber nicht, daß er älter ist als der um so viel primitiver wirkende geometrische Stil, sondern daß er bereits alle die typischen Entwicklungsstadien erkennen läßt, die die Geschichte der modernen Kunst aufweist, und keineswegs die bloß instinktive, entwicklungsunfähige, ahistorische Erscheinung ist, als welche ihn die auf den Geometrismus und Formrigorismus eingeschworenen Forscher darzustellen pflegen.

Wir haben es hier mit einer Kunst zu tun, die von einer linearen, die Einzelformen noch etwas steif und umständlich gestaltenden Naturtreue zu einer flotten und witzigen, fast impressionistischen Technik schreitet und dem darzustellenden optischen Eindruck eine immer malerischer, momentaner und improvisierter wirkende Form zu geben versteht. Die Korrektheit der Zeichnung steigert sich zu einer Virtuosität, die die Bewältigung von immer schwierigeren Stellungen und Ansichten, immer flüchtigeren Körperbewegungen und Wendungen, immer gewagteren Verkürzungen und Überschneidungen sich zur Aufgabe macht. Dieser Naturalismus ist durchaus keine starre und stationäre Formel, sondern eine bewegliche und lebendige Form, die die Wirklichkeitswiedergabe mit den verschiedensten Mitteln in Angriff nimmt und sich ihrer Aufgabe bald mit mehr, bald mit weniger Geschick entledigt. Der wahllos triebhafte Naturzustand ist hier bereits längst verlassen, der starre und feste Formeln schaffende Zivilisationszustand noch bei weitem nicht erreicht.

Wir stehen dieser wohl wunderlichsten Erscheinung der Kunstgeschichte um so ratloser gegenüber, als die Parallele zu ihr sowohl in den Kinderzeichnungen wie auch in der Kunst der meisten Naturvölker vollständig fehlt. Die Zeichnungen der Kinder und die künstlerischen Darstellungen der Primitiven sind rationalistisch, nicht sensorisch, sie zeigen, was das Kind und der Primitive wissen, nicht, was sie tatsächlich sehen; sie geben ein theoretisch-synthetisches, nicht ein optisch-organisches Bild vom Gegenstand. Sie kombinieren die Ansicht von vorn mit der von der Seite oder von oben, lassen nichts weg von dem, was sie als wissenswertes Attribut des Gegenstandes erachten, vergrößern im Maßstab das biologisch oder

motivisch Wichtige, vernachlässigen dagegen alles, auch das an und für sich noch so Eindrucksvolle, wenn es im gegenständlichen Zusammenhang keine direkte Rolle spielt. Das Eigentümliche an den naturalistischen Darstellungen der älteren Steinzeit ist dagegen, daß sie den visuellen Eindruck in einer so unmittelbaren, ungemischten, von jeder intellektuellen Zutat oder Beschränkung freien und unbelasteten Form geben, wie wir dafür bis zum modernen Impressionismus kaum Beispiele kennen. Wir begegnen hier Bewegungsstudien, die bereits an unsere photographischen Momentaufnahmen erinnern und die wir erst in den Bildern eines Degas oder Toulouse-Lautrec wiederfinden, so daß dem impressionistisch ungeschulten Auge in diesen Malereien wohl so manches als verzeichnet und unverständlich erscheinen muß. Nuancen, die wir erst mit der Hilfe von komplizierten Instrumenten entdeckt haben, konnten die Maler des Paläolithikums noch unmittelbar sehen. Der jüngern Steinzeit gingen sie bereits verloren, und der Mensch hatte schon auf dieser Stufe die Unmittelbarkeit der sinnlichen Eindrücke durch die Stabilität der Begriffe ersetzt. Der Paläolithiker aber malt noch, was er wirklich sieht, und nicht mehr, als er in einem bestimmten Moment mit einem einzigen Blick erfassen kann. Die optische Heterogenität der Bildelemente und den Rationalismus ihrer Zusammenfügung, Stilmerkmale, die uns aus den Kinderzeichnungen und der Kunst der Naturvölker so bekannt sind, die Praxis vor allem, die ein Gesicht aus der Silhouette im Profil und den Augen en face zusammensetzt, kennt er noch nicht. Die Einheitlichkeit der sinnlichen Anschauung, die die neuzeitliche Entwicklung erst nach einem jahrhundertlang geführten Kampf erringt, nimmt die paläolithische Malerei anscheinend kampflos in Besitz; sie verbessert wohl ihre Methoden, ändert sie aber nicht, und der Dualismus des Sichtbaren und des Unsichtbaren, des Gesehenen und des Gewußten bleibt ihr vollkommen fremd.

Aus welchem Anlaß und zu welchem Zweck ist diese Kunst geschaffen worden? War sie der Ausdruck der Freude am Sein, die zur Bewahrung und Wiederholung drängte? Oder die Befriedigung des Spieltriebs und der Dekorationslust

– des Dranges, leere Flächen mit Linien und Formen, Muster und Zierat zu bedecken? War sie die Frucht der Muße oder hatte sie einen bestimmten praktischen Zweck? Haben wir in ihr ein Spielzeug oder ein Werkzeug, ein Opiat und ein Genußmittel oder eine Waffe im Kampf um den Lebensunterhalt zu erblicken? Wir wissen, daß sie die Kunst von primitiven Jägern war, die auf einer unproduktiven, parasitischen Wirtschaftsstufe standen, ihre Lebensmittel sammelten oder erbeuteten, nicht erzeugten; allem Anschein nach in lockeren, kaum gegliederten Gesellschaftsformen, in kleinen isolierten Horden, im Stadium eines primitiven Individualismus lebten; vermutlich an keine Götter, kein Jenseits und kein Dasein nach dem Tode glaubten. In dieser Zeit der reinen Praxis drehte sich offenbar alles noch um die Lebensfürsorge, und nichts berechtigt uns, anzunehmen, daß die Kunst einem anderen Zweck gedient hätte als der direkten Lebensmittelbeschaffung. Alle Zeichen weisen darauf hin, daß sie das Mittel einer magischen Praxis war und als solches eine durchaus pragmatische, ganz und gar auf unmittelbare wirtschaftliche Ziele gerichtete Funktion hatte. Diese Magie hatte jedenfalls nichts mit dem, was wir unter Religion verstehen, zu tun; sie kannte anscheinend keine Gebete, verehrte keine heiligen Mächte und war durch keinen wie immer gearteten Glauben mit jenseitigen geistigen Wesen verbunden, entsprach also nicht einmal der Bedingung, die als das Mindestmaß einer Religion bezeichnet worden ist.³ Sie war eine geheimnislose Technik, eine nüchterne Methodik, die sachliche Anwendung von Mitteln und Verfahren, die mit Mystik und Esoterik ebenso wenig zu tun hatten, wie wenn wir zum Beispiel Mausefallen aufstellen, den Boden düngen oder ein Schlafmittel einnehmen. Die bildlichen Darstellungen gehörten zum Apparat dieser Magie; sie waren die „Falle“, in die das Wild gehen mußte, oder vielmehr die Falle mit dem bereits eingefangenen Tier – denn das Bild war Darstellung und Dargestelltes, Wunsch und Wunscherfüllung in einem. Der paläolithische Jäger und Maler dachte in dem Bild das Ding selbst zu besitzen, mit der Abbildung Gewalt über das Abgebildete zu gewinnen. Er glaubte, daß das wirkliche Tier die am abgebildeten Tier voll-

zogene Tötung selber erleidet. Die bildliche Darstellung war seiner Vorstellung nach nichts als die Vorwegnahme des erwünschten Effektes; das wirkliche Ereignis mußte der magischen Musterhandlung folgen, oder vielmehr in ihr bereits enthalten sein, da doch die beiden nur durch das vermeintlich wesenlose Medium des Raumes und der Zeit voneinander getrennt waren. Es handelte sich hier also keineswegs um symbolische Ersatzfunktionen, sondern um richtige Zweckhandlungen, um wirkliches Tun, wirkliches Verursachen. Nicht der Gedanke tötete, nicht der Glaube vollbrachte das Wunder, die faktische Tat, das konkrete Bild, das tatsächliche Anschließen des Bildes bewirkte den Zauber. Wenn der Paläolithiker ein Tier an den Felsen malte, so schaffte er ein wirkliches Tier herbei. Für ihn bedeutete die Welt der Fiktionen und Bilder, die Sphäre der Kunst und der bloßen Nachahmung noch keinen eigenen, von der Erfahrungswirklichkeit verschiedenen und geschiedenen Bezirk; er konfrontierte die beiden noch nicht miteinander, sondern sah in der einen die unmittelbare, abstandslose Fortsetzung der anderen. Er wird zur Kunst die gleiche Einstellung gehabt haben wie der Sioux-Indianer Lévy-Bruhls, der von einem Forscher, den er Skizzen anfertigen sah, sagte: „Ich weiß, daß dieser Mann in seinem Buch viele von unseren Bisons getan hat, ich war da, als er es machte, seitdem haben wir keine Bisons mehr.“⁴ Die Vorstellung dieser, die gewöhnliche Wirklichkeit unmittelbar fortsetzenden Kunstsphäre verschwindet, trotz der späteren Vorherrschaft des sich der Welt entgegengesetzten Kunstwollens, nie zur Gänze. Die Legende des Pygmalion, der sich in die Statue, die er geschaffen, verliebt, stammt aus dieser Gedankenwelt. Von einer ähnlichen Einstellung zeugt, wenn der Chinese oder Japaner einen Zweig oder eine Blume malt und das Bild keine Zusammenfassung und Idealisierung, keine Aufhebung oder Korrektur des Lebens sein will, wie die Werke der abendländischen Kunst, sondern einfach ein Reis oder eine Blüte mehr am Baume der Wirklichkeit. Diese Auffassung vermitteln auch die Künstleranekdoten und Märchen, in denen etwa erzählt wird, wie die Gestalten eines Bildes durch ein Tor in die wirkliche Landschaft, das wirkliche Leben hinüberspazieren. In allen

diesen Beispielen sind die Grenzen zwischen Kunst und Realität verwischt, nur ist die Abstandslosigkeit der beiden Gebiete in den Kunstwerken der historischen Zeit eine Fiktion in der Fiktion, in der Malerei der älteren Steinzeit aber ein einfaches Faktum und ein Beweis dafür, daß die Kunst hier noch ganz im Dienste des Lebens steht.

Jede andere Erklärung der paläolithischen Kunst, ihre Deutung etwa als dekorative oder expressive Form, ist unhaltbar. Gegen eine solche Interpretation spricht eine ganze Reihe von Zeichen, vor allem die Lage der Malereien in oft vollkommen versteckten, schwer zugänglichen, gänzlich unbeleuchteten Winkeln der Höhlen, wo sie als „Dekoration“ nie zur Geltung kommen konnten. Dagegen spricht auch ihre palimpsestartige, jede dekorative Wirkung von vornherein zerstörende Übereinanderschichtung, wo doch den Malern Raum genug zur Verfügung stand. Diese Lagerung weist eben darauf hin, daß die Bilder nicht mit der Absicht geschaffen wurden, dem Auge ästhetische Freude zu bereiten, sondern einen Zweck verfolgten, bei dem es das Wichtigste war, daß sie in gewissen Höhlen und in gewissen Teilen dieser Höhlen – offenbar an bestimmten, für den Zauber besonders geeigneten Orten – untergebracht wurden. Von einer dekorativen Absicht oder einem ästhetischen Ausdrucks- und Mitteilungsbedürfnis konnte hier, wo die Darstellungen eher verborgen als zur Schau gestellt waren, keine Rede sein. Es gibt, wie richtig bemerkt wurde, zwei verschiedene Motive, von welchen Kunstwerke sich herleiten: die einen werden geschaffen, um einfach da zu sein, die anderen, um gesehen zu werden.⁵ Die religiöse Kunst, die rein zur Ehre Gottes geschaffen wird, und mehr oder weniger jede Kunstschöpfung, mit welcher der Künstler nur sein Herz erleichtern will, hat mit der magischen Kunst der älteren Steinzeit das Wirken im Verborgenen gemein. Der paläolithische Künstler, der wohl nichts als die Wirkksamkeit des Zaubers vor Augen hatte, wird bei seiner Arbeit nichtsdestoweniger eine gewisse ästhetische Befriedigung empfunden haben, wenn er auch die ästhetische Qualität nur als Mittel zum Zweck betrachtete. Das Verhältnis des Mimi-schen und des Magischen in den kultischen Tänzen der

Naturvölker spiegelt am klarsten den Sachverhalt: so wie bei diesen Tänzen die Freude an der Verstellung und Nachahmung mit der magischen Zweckhandlung unlösbar verquickt ist, wird auch der Maler der Vorzeit, trotz seiner Hingabe an den magischen Zweck, die Tiere in ihren charakteristischen Attitüden mit Gusto und Genugtuung geschildert haben.

Der beste Beweis dafür, daß diese Kunst bewußter- und vorsätzlicher Weise eine magische und keine ästhetische Wirkung verfolgte, ist, daß die Tiere auf den Bildern oft von Speeren und Pfeilen durchbohrt dargestellt oder nach Fertigstellung der Werke mit solchen angeschossen wurden. Es handelte sich dabei zweifellos um eine Tötung in effigie. Daß die paläolithische Kunst mit magischen Handlungen in Zusammenhang gestanden ist, bezeugen auch die Darstellungen der als Tiere verkleideten menschlichen Figuren, von welchen die meisten offenbar mit der Aufführung von magisch-mimischen Tänzen beschäftigt sind. Wir finden auf diesen Bildern – so vor allem in Trois-Frères – kombinierte Tiermasken, die ohne einen magischen Zweck einfach unverständlich wären.⁶ Der Zusammenhang der paläolithischen Malerei mit der Magie hilft uns auch am besten, den Naturalismus dieser Kunst zu erklären. Eine Darstellung, deren Ziel darin bestand, ein alter ego des Modells zu schaffen, das heißt, den Gegenstand nicht bloß anzuzeigen, nachzuahmen, vorzutäuschen, sondern buchstäblich zu ersetzen, konnte gar nicht anders als naturalistisch sein. Das herbeizuzaubernde Tier sollte als das Gegenstück des abgebildeten sich einfinden – es konnte nur zum Vorschein kommen, wenn das Abbild treu und echt war. Schon wegen ihres magischen Zweckes mußte also diese Kunst naturgetreu sein. Das unähnliche Bild war nicht nur fehlerhaft, es war unreal, sinn- und zwecklos.

Man nimmt an, daß dem magischen Zeitalter, dem ersten, in welchem wir Kunstwerke nachweisen können, ein prämagisches Stadium vorhergegangen sei.⁷ Die Zeit der vollentwickelten Magie, mit ihrer bereits formelhaft gewordenen Zaubertechnik und ihrem festen Ritual, muß von einer Epoche der unregelmäßigen, tastenden Praxis und des bloßen Experimentierens vorbereitet worden sein. Die Zauberformeln der

Magie hatten sich erst zu bewähren, sich erst wirksam zu erweisen, bevor sie schematisiert werden konnten. Sie können nicht das Ergebnis der bloßen Spekulation gewesen sein, sie mußten indirekt gefunden und schrittweise entwickelt werden. Der Mensch hat den Zusammenhang zwischen Original und Abbild wohl zufällig entdeckt, diese Entdeckung aber mußte auf ihn überwältigend gewirkt haben. Vielleicht war die Magie mit ihrem Axiom von der wechselseitigen Abhängigkeit der Ähnlichen überhaupt erst aus diesem Erlebnis erwachsen. Wie dem aber auch sei, die beiden Urideen, die, wie bemerkt wurde,⁸ die ersten Voraussetzungen der Kunst sind: die eine, die Idee der Ähnlichkeit und der Imitation, und die andere, die des Hervorbringens, des Aus-dem-Nichts-Produzierens, der Schaffungsmöglichkeit schlechthin, werden sich in der Zeit der prämagischen Experimente und Entdeckungen geformt haben. Die Handsilhouetten, die man vielerorts neben den Höhlenmalereien gefunden hat und die offenbar durch Abklatschen entstanden sind, werden wohl zum erstenmal dem Menschen die Idee des Gestaltens – des *poiein* – zum Bewußtsein gebracht und den Gedanken eingegeben haben, daß ein Lebloses und Künstliches einem Belebten und Echten durchaus ähnlich sein könne. Diese Spielerei hatte zunächst freilich weder mit Kunst noch mit Magie etwas zu tun; sie mußte aber wohl zuerst ein Mittel der Magie und konnte erst dann eine Form der Kunst werden. Denn der Sprung zwischen jenen Händeabdrücken und auch den primitivsten Tierdarstellungen erscheint so unermesslich, und es fehlen so vollkommen die Denkmäler, die wir als Übergangsformen zwischen die beiden einfügen könnten, daß wir kaum eine direkte und kontinuierliche Entwicklung der Kunstformen aus den Spielformen annehmen können, sondern auf ein fremdes, von außen hinzutretendes Zwischenglied schließen müssen – und dieses wird wohl die magische Funktion des Abbildes gewesen sein. Doch haben auch jene spielerischen, vormagischen Formen bereits eine naturalistische, die Wirklichkeit, wenn auch noch so mechanisch nachahmende Tendenz gehabt und können keineswegs als die Äußerung eines abstrakten dekorativen Prinzips betrachtet werden.

2. JÜNGERE STEINZEIT. ANIMISMUS UND GEOMETRISMUS

Der naturalistische Stil bleibt bis zum Ende der paläolithischen Zeit, das heißt, während einer Periode von vielen tausend Jahren, in Geltung; eine Wendung – der erste Stilwandel der Kunstgeschichte – tritt erst mit dem Übergang von der älteren zur jüngeren Steinzeit ein. Jetzt erst weicht die naturalistische, den Erlebnissen und der Erfahrung aufgeschlossene Einstellung einem geometrisch stilisierenden, sich vor dem Reichtum der Erfahrungswirklichkeit verschliessenden Kunstwollen. Statt der naturgetreuen, auf die Einzelheiten des jeweiligen Modells mit Liebe und Geduld eingehenden Darstellungen finden wir von nun an überall schematische und konventionelle, den Gegenstand eher nur andeutende als wiedergebende, bildschriftartige Zeichen. Statt der konkreten Lebensfülle trachtet die Kunst nunmehr die Idee, den Begriff, die Substanz der Dinge festzuhalten – statt Abbilder Symbole zu schaffen. Die neolithischen Felsenzeichnungen deuten die menschliche Figur durch zwei bis drei einfache geometrische Formen an, etwa durch eine senkrechte Gerade für den Rumpf und zwei Halbkreise, einen nach oben und einen nach unten gekehrten, für die Arme und Beine. Die Menhire, in denen man die abbreviierten Bildnisse von Verstorbenen erkennen wollte,⁹ weisen eine ebenso weitgehende Abstraktion in der Plastik auf. Auf der flachen Steinplatte dieser „Grabmäler“ ist der Kopf, der mit der Natur nicht einmal die minimale Ähnlichkeit der Rundung besitzt, von dem Rumpf, das heißt dem Oblong des Steines selbst, nur durch einen Strich getrennt; die Augen sind durch zwei Punkte angedeutet, die Nase ist entweder mit dem Mund oder den Augenbrauen zu einer einfachen geometrischen Form zusammengefaßt. Ein Mann ist durch die Beigabe von Waffen, eine Frau durch zwei Halbkugeln, für die Brüste, charakterisiert.

Der Stilwandel, der zu diesen vollkommen abstrakten Formen der Kunst führt, ist von einer allgemeinen Kulturwende abhängig, die vielleicht den tiefsten Einschnitt in der

Geschichte der Menschheit darstellt. Mit ihr verändert sich die materielle Umwelt und die innere Verfassung des prähistorischen Menschen so gründlich, daß alles, was vor ihr liegt, leicht als bloß tierisch und triebhaft, alles, was sich nachher zuträgt, als eine kontinuierliche, zielbewußte Entwicklung erscheint. Der ausschlaggebende, revolutionäre Schritt besteht darin, daß der Mensch, statt an den Gaben der Natur parasitisch zu zehren, statt seine Lebensmittel zu sammeln und zu erbeuten, diese nunmehr selber erzeugt. Mit der Domestizierung der Tiere und Pflanzen, der Viehzucht und dem Ackerbau, beginnt er seinen Siegeszug über die Natur, macht sich von den Launen des Schicksals, von Glück und Zufall mehr oder weniger unabhängig. Es beginnt die Zeit der organisierten Lebensfürsorge; der Mensch beginnt zu arbeiten und zu wirtschaften; er schafft sich einen Lebensmittelvorrat, übt Vorsorge, bildet die Urformen des Kapitals aus. Mit diesen Rudimenten – dem Besitz von gerodetem Land, domestizierten Tieren, Werkzeugen und Lebensmittelvorräten – beginnt auch die Differenzierung der Gesellschaft in Schichten und Klassen, Bevorrechtete und Minderberechtete, Ausbeuter und Ausgebeutete. Es setzt die Organisierung der Arbeit, die Teilung der Funktionen, die Berufsdifferenzierung ein: Viehzucht und Anbau, Urproduktion und Handwerk, fachmäßiges Gewerbe und Hausleiß, Männer- und Frauenarbeit, die Bestellung und die Verteidigung des Ackers gehen allmählich auseinander.

Mit dem Übergang von der Stufe der Sammler und Jäger zu der der Viehzüchter und Pflanzeur verändert sich aber nicht nur der Inhalt, es verändert sich der ganze Rhythmus des Lebens. Die herumschweifenden Horden verwandeln sich in sesshafte Gemeinden; die sozial ungegliederten und desintegrierten Gruppen weichen organisierten, sich schon infolge der Sesshaftigkeit zusammenschließenden Gemeinschaften. V. Gordon Childe warnt zwar mit Recht davor, diese Wendung zur Sesshaftigkeit als eine allzu scharf markierte anzusehen, und meint, daß einerseits auch der paläolithische Jäger, oft wohl über Generationen, eine und dieselbe Höhle bewohnte, andererseits die primitive Bodenwirtschaft und die Viehzucht im

Anfang, da Acker und Weide sich nach einer gewissen Zeit erschöpften, mit der periodischen Änderung des Wohnsitzes verbunden waren.¹⁰ Man darf nur nicht vergessen, daß erstens die Erschöpfung des Bodens mit der Verbesserung der agrarwirtschaftlichen Methoden immer seltener eintrat, und daß zweitens der Ackerbauer und Viehzüchter, wie kurz oder lang er auch an dem gleichen Fleck blieb, zu seinem Wohnort, zu dem Stück Land, von dessen Ertrag er lebte, eine ganz andere Beziehung haben mußte als der herumschweifende, wenn auch zu seiner Höhle immer wieder zurückkehrende Jäger. Mit dieser Verbundenheit entwickelte sich ein von der unruhigen, unsteten, freibeuterischen Existenz des Paläolithikers vollkommen verschiedener Lebensstil. Die neue Wirtschaftsform brachte, im Gegensatz zu der anarchischen Unregelmäßigkeit des Sammler- und Jägertums, eine gewisse Statik der Lebensführung mit sich; an die Stelle der planlosen Raubwirtschaft, der Lebensfristung von einem Tag zum andern, des Von-der-Hand-in-den-Mund-Lebens, tritt das planmäßige, auf längere Zeit hinaus im vorhinein geregelte, verschiedene Eventualitäten vorsehende Wirtschaften; von der Stufe der sozialen Zersplitterung und Anarchie schreitet die Entwicklung zur Kooperation, von der „Stufe der individuellen Nahrungssuche“¹¹ zu einer kollektivistischen – wenn auch nicht unbedingt kommunistischen – Arbeitsgemeinschaft, zu einer Sozietät mit gemeinsamen Interessen, gemeinsamen Aufgaben, gemeinsamen Unternehmungen; von dem Zustand unregelter Herrschaftsverhältnisse entwickeln sich die einzelnen Gruppen zu mehr oder minder zentralisierten, mehr oder minder einheitlich geleiteten Gemeinwesen, von einer mittelpunktlosen, keine wie immer gearteten Institutionen kennenden Existenz zu einem Leben, das sich um Haus und Hof, Acker und Weide, Siedlung und Heiligtum dreht.

An die Stelle der Magie und Zauberei sind Riten und Kult-handlungen getreten. Das Paläolithikum stellte eine Entwicklungsstufe der Kultlosigkeit dar; der Mensch war von Todesfurcht und Angst vor Hunger erfüllt, trachtete sich gegen Feind und Entbehrung, gegen Schmerz und Tod durch magische Praktiken zu schützen, brachte aber das Glück oder das

Unglück, das ihm widerfuhr, mit keiner hinter den Geschehnissen stehenden, Glück und Unglück austeilenden Gewalt in Verbindung. Erst mit der Pflanze- und Viehzückerkultur beginnt er sein Schicksal von einsichtigen, einen Ratschluß befolgenden Mächten gelenkt zu fühlen. Mit dem Bewußtsein der Abhängigkeit von Wetter und Unwetter, Regen und Sonnenschein, Blitz und Hagel, Seuche und Dürre, Segen und Unfruchtbarkeit der Erde, Ausgiebigkeit und Notdürftigkeit der Würfe entsteht die Vorstellung von allerhand Dämonen und Geistern – wohlwollenden und böartigen –, die Segen und Fluch austeilen, entsteht die Idee des Unbekannten und Geheimen, des Übermächtigen und Ungeheuern, des Überweltlichen und Numinosen. Die Welt teilt sich in zwei Hälften, der Mensch erscheint sich selber zweigeteilt. Die Kulturstufe des Animismus, der Geisterverehrung, des Seelenglaubens und des Totenkults ist erreicht. Mit dem Glauben und dem Kult entsteht aber auch der Bedarf an Idolen, Amuletten, heiligen Zeichen, Votivgaben, Grabbeigaben und Grabmonumenten. Es tritt die Scheidung ein zwischen einer sakralen und einer profanen, einer religiös figuralen und einer weltlich dekorativen Kunst. Wir finden auf der einen Seite die Überreste einer Idolplastik und einer heiligen Sepulkralkunst, auf der anderen die einer profanen Keramik, mit spielerischen, zum größten Teil tatsächlich, wie Semper es wollte, aus dem Geiste des Handwerks und seiner Technik entwickelten Formen.

Für den Animismus teilt sich die Welt in eine Wirklichkeit und eine Überwirklichkeit, eine sichtbare Erscheinungswelt und eine unsichtbare Geisterwelt, einen sterblichen Körper und eine unsterbliche Seele. Die Bestattungsbräuche und -riten lassen keinen Zweifel darüber zu, daß der Mensch des Neolithikums sich die Seele bereits als eine vom Körper sich loslösende Substanz vorzustellen begann. Die magische Weltanschauung ist monistisch, sie sieht die Wirklichkeit in der Form eines einfachen Ineinanders, eines lücken- und sprunglosen Kontinuums; der Animismus ist dualistisch, er baut sein Wissen und Glauben in ein Zweiweltensystem ein. Die Magie ist sensualistisch und hält am Konkreten fest, der Animismus ist dualistisch und neigt zur Abstraktion. Dort ist das Denken

auf das diesseitige, hier auf ein jenseitiges Leben gerichtet. Damit hängt es vor allem zusammen, daß die Kunst des Paläolithikums die Dinge lebenswahr und wirklichkeitsgetreu wiedergibt, die Kunst des Neolithikums dagegen der gewöhnlichen Erfahrungswirklichkeit eine stilisierte und idealisierte Überwelt entgegenstellt.¹² Damit beginnt aber auch der Prozeß der Intellektualisierung und Rationalisierung der Kunst: das Einsetzen von Symbolen und Siegeln, Abstraktionen und Abkürzungen, generellen Typen und konventionellen Zeichen für konkrete Bilder und Formen, das Verdrängen der sinnfälligen Erscheinungen und Erlebnisse durch Denken und Deuten, Ordnen und Formen, Betonen und Übertreiben, Entstellen und Entnaturalisieren. Das Kunstwerk ist nicht mehr nur Gegenstandsbild, sondern auch Gedankenbild, nicht nur Erinnerungsbild, auch Sinnbild; das heißt mit anderen Worten: die nicht sensorischen und begrifflichen Elemente der Vorstellungen verdrängen die sinnlichen und irrationalen. Und so verwandelt sich das Abbild allmählich in ein piktographisches Zeichen, die Fülle der Bilder in eine bildlose oder bildarme Kurzschrift.

In letzter Analyse bestimmen zwei Motive den neolithischen Stilwandel: das eine ist der Übergang von der parasitischen, rein konsumtiven Wirtschaft der Jäger und Sammler zu der produktiven und konstruktiven Wirtschaft der Viehzüchter und Ackerbauer; das andere die Ersetzung des monistischen Weltbildes der Magie durch das dualistische Lebensgefühl des Animismus, das heißt eine Weltanschauung, die selber durch die neue Wirtschaftsweise bedingt ist. Der paläolithische Maler war Jäger und mußte als solcher ein guter Beobachter sein, er mußte die Tiere und ihre Eigenheiten, ihren jeweiligen Aufenthalt und ihre Wanderungen aus den geringsten Spuren und Fährten erkennen, mußte ein scharfes Auge für Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten, ein feines Ohr für Zeichen und Laute haben; alle seine Sinne mußten nach außen gerichtet, der konkreten Wirklichkeit zugewendet sein. Die gleiche Einstellung und die gleichen Fähigkeiten kommen auch im Naturalismus zur Geltung. Der neolithische Ackerbauer braucht die scharfen Sinne des Jägers nicht mehr;

seine sinnliche Empfindlichkeit und Beobachtungsgabe entwickeln sich zurück; es sind andere Talente – vor allem die Begabung zur Abstraktion und zum rationalen Denken –, die sowohl in seiner wirtschaftlichen Produktionsweise als auch in seiner formalistischen, streng zusammenfassenden und stilisierenden Kunst zur Geltung kommen. Diese Kunst unterscheidet sich am wesentlichsten darin von der naturalistisch-imitativen, daß sie die Wirklichkeit nicht als das lückenlose Abbild eines homogenen Seins, sondern als die *Konfrontation* zweier Welten darstellt. Sie stemmt sich mit ihrem Formwillen gegen die gewöhnliche Erscheinungsweise der Dinge; sie ist nicht mehr die Nachahmerin, sondern die Gegenspielerin der Natur; sie fügt zu der Wirklichkeit nicht eine Fortsetzung hinzu, sie setzt ihr eine seinsollende Gestalt entgegen. Es ist der Dualismus, der mit dem animistischen Glauben entstanden war und seither in hundert philosophischen Systemen neue Gestalt gewonnen hat, der in diesem Gegensatz von Idee und Wirklichkeit, Geist und Körper, Seele und Form zum Ausdruck gelangt und von dem Begriff der Kunst nicht mehr zu trennen ist. Die gegensätzlichen Momente dieses Antagonismus mögen von Zeit zu Zeit ins Gleichgewicht kommen, ihre Spannung bleibt in allen Stilperioden der abendländischen Kunst – sowohl in den formrigoristischen als auch den naturalistischen – fühlbar.

Der formalistische, geometrisch-ornamentale Stil tritt mit dem Neolithikum eine so lange und so unbestrittene Herrschaft an, wie sie keine Kunstrichtung der geschichtlichen Zeit, am wenigstens der Formrigorismus selber, wieder erungen hat. Wenn wir von der kretisch-mykenischen Kunst absehen, so beherrscht dieser Stil die ganze bronze- und eisenzeitliche, die ganze altorientalische und griechisch-archaische Kulturperiode, das heißt ein Weltzeitalter, das ungefähr von 5000 bis 500 v. Chr. reicht. Im Verhältnis zu dieser Zeitspanne erscheinen alle späteren Zeitstile als kurzlebig und namentlich alle Geometrismen und Klassizismen als bloße Episoden. Was erhält nun aber diese streng gebundene, von den Prinzipien der abstrakten Form beherrschte Kunstfassung so lange in Geltung? Wie konnte sie so verschieden-

artige wirtschaftliche, soziale und politische Systeme überdauern? Der im großen und ganzen einheitlichen Kunstauffassung der geometrischen Stilperiode entspricht, bei allen Verschiedenheiten im einzelnen, ein einheitlicher soziologischer Grundzug, der das ganze Zeitalter entscheidend beherrscht, nämlich die Tendenz zur straffen, konservativen Organisierung der Wirtschaft, zur autokratischen Gestaltung der Herrschaftsverhältnisse und zur hieratischen, von Kult und Religion durchdrungenen geistigen Einstellung der ganzen Gesellschaft, im Gegensatz sowohl zu dem unorganisierten primitiv-individualistischen Hordendasein der Jäger als zu dem differenzierten, bewußt individualistischen, von dem Konkurrenzgedanken erfüllten Sozialleben des antiken und des neuzeitlichen Bürgertums. Das Lebensgefühl des freibeute- rischen, sein Dasein von einem Tag zum anderen fristenden Jägertums war dynamisch und anarchisch, und dementsprechend war auch seine Kunst auf Expansion, auf Ausdehnung und Differenzierung der Erfahrung gerichtet. Die Weltanschauung des produktiven, die Bewahrung, Festigung und Sicherung der Produktionsmittel anstrebenden Bauerntums ist statisch und traditionalistisch, seine Lebensformen sind unpersönlich und stationär, die Kunstformen, die diesen Lebensformen entsprechen, konventionell und unveränderlich. Nichts ist natürlicher, als daß sich mit den wesentlich kollektiven und tradierten Arbeitsmethoden der Bauerngesellschaften auf allen Gebieten des Kulturlebens feste, unelastische, stabile Formen entwickeln. Hörnes betont schon den hartnäckigen Konservatismus, der „sowohl dem Stil an sich, als dem wirtschaftlichen Wesen des niederen Bauerntums eigentümlich ist“,¹³ und Gordon Childe weist zur Charakterisierung dieses Geistes auf die merkwürdige Erscheinung hin, daß die Tongefäße eines neolithischen Dorfes alle gleich sind.¹⁴ Die ländliche Kultur des Bauerntums, die sich von dem fluktuierenden Wirtschaftsleben der Städte entfernt entwickelt, bleibt den streng geregelten und von Generationen zu Generation überlieferten Lebensformen auch weiter treu und weist noch in der Bauernkunst der neuern Zeit gewisse, mit dem vorgeschichtlichen geometrischen Stil verwandte, formalistische Züge auf.

Der Stilwandel vom paläolithischen Naturalismus zum neolithischen Geometrismus vollzieht sich nicht ganz ohne vermittelnde Übergänge. Schon in der Blütezeit des naturalistischen Stils finden wir neben der südfranzösischen und nordspanischen, dem Impressionismus zustrebenden Richtung eine spanische Gruppe von Darstellungen, die eher einen expressionistischen als impressionistischen Charakter tragen. Die Schöpfer dieser Werke scheinen ihre ganze Aufmerksamkeit auf die körperlichen Bewegungen und ihre Dynamik gerichtet zu haben, und um diese intensiver und suggestiver zum Ausdruck zu bringen, entstellen sie geflissentlich die Größenverhältnisse der Glieder, zeichnen karikaturenhaft lange Beine, unwahrscheinlich dünne Oberkörper, verzerrte Arme und verrenkte Gelenke.

Trotzdem vertritt dieser Expressionismus ebensowenig wie je ein späterer ein dem Naturalismus prinzipiell gegensätzliches Kunstwollen. Die übertriebenen Akzente und die durch diese Übertreibung simplifizierte Züge bieten nur der Stilisierung und Schematisierung einen bequemeren Ansatzpunkt als die ganz und gar korrekten Proportionen und Formen. Den eigentlichen Übergang zum neolithischen Geometrismus bildet aber erst jene allmähliche Vereinfachung und Sterotypisierung der Konturen, die Henri Breuil in der letzten Phase der paläolithischen Entwicklung feststellt und als die „Konventionalisierung“ der naturalistischen Formen bezeichnet.¹⁵ Er beschreibt den Prozeß, wie die naturalistische Zeichnung immer unsorgfältiger ausgeführt, immer abstrakter, steifer und stilisierter wird, und gründet auf diese Beobachtung seine Lehre von der Entstehung der geometrischen Formen aus dem Naturalismus, einem Vorgang, der, wenn er auch innerlich noch so lückenlos abgelaufen sein mag, von äußeren Bedingungen nicht unabhängig sein konnte. Die Schematisierung geht in zwei Richtungen: die eine verfolgt die Findung von eindeutigen und leichtfaßlichen Verständigungsformen, die andere die Schaffung von einfachen und ansprechenden Dekorationsformen. Und so finden wir am Ende des Paläolithikums bereits alle drei Grundformen der bildlichen Darstellung entwickelt: die *imitative*, die *informative* und die *dekorative*, mit anderen Worten, das

naturalistische Abbild, das piktographische Zeichen und das abstrakte Ornament.

Die Übergangsformen zwischen Naturalismus und Geometrismus entsprechen den Zwischenstufen, die von der okkupatorischen zur produktiven Lebensfürsorge hinüberleiten. Die Anfänge des Ackerbaus und der Viehzucht haben sich wahrscheinlich schon bei gewissen Jägerstämmen aus der Aufbewahrung von Knollen und der Schonung von Lieblingstieren – später vielleicht Totemtieren – entwickelt.¹⁶ Die Wendung stellt demnach weder in der Kunst noch in der Wirtschaft einen plötzlichen Umschwung dar, sie wird vielmehr hier wie dort als ein allmählicher Umbau vor sich gegangen sein.

Und zwischen den Übergangerscheinungen der beiden Gebiete wird dieselbe Abhängigkeit bestanden haben wie zwischen dem parasitischen Jägertum und dem Naturalismus auf der einen, dem produktiven Bauerntum und dem Geometrismus auf der andern Seite. Wir besitzen übrigens aus der Wirtschafts- und Sozialgeschichte der neueren Naturvölker ein Analogon, das darauf schließen läßt, daß dieser Zusammenhang ein typischer ist. Die Buschmänner, die wie die Paläolithiker Jäger und Nomaden sind, auf der Entwicklungsstufe der „individuellen Nahrungssuche“ stehen, keine gesellschaftliche Kooperation kennen, an keine Geister und Dämonen glauben, der rohen Zauberei und der Magie ergeben sind, produzieren eine der paläolithischen Malerei überraschend ähnliche naturalistische Kunst; die Neger der afrikanischen Westküste wieder, die produktiven Ackerbau treiben, in Dorfgemeinden leben und an den Animismus glauben, sind strenge Formalisten und haben eine abstrakte, geometrisch gebundene Kunst, so wie die Neolithiker.¹⁷

Über die wirtschaftlichen und sozialen Bedingungen dieser Stile wird man in konkreter Form kaum mehr aussagen können, als daß der Naturalismus mit individualistisch-anarchischen Lebensformen, einer gewissen Traditionslosigkeit, dem Mangel an festen Konventionen und einer Diesseitigkeit der Weltanschauung, der Geometrismus dagegen mit einer Tendenz zur einheitlichen Organisation, mit bleibenden Einrichtungen und