

Vom Ursprung der Bilder und den Anfängen der Kunst

Zur Logik des interkulturellen Bildvergleichs um 1900

INGEBORG REICHLÉ

Als um 1900 die unwiederbringliche Zerstörung der Kulturen der Kolonien der europäischen Mächte immer deutlicher zutage trat, entstand zeitgleich eine Debatte über die Anfänge der Kunst, deren Protagonisten darangingen, künstlerische Äußerungen außereuropäischer Kulturen zunehmend als Kunst zu bewerten und bis dahin kaum denkbare Zusammenhänge zwischen verschiedensten Bildkulturen zu stiften. Einen der umfassendsten Versuche, Bilder und Artefakte von geografisch als auch zeitlich weit entfernten Kulturen zu vergleichen, um damit die grundlegenden »Gesetze« der Kunst aufzufinden, legte der deutsche Ethnologe und Philosoph Ernst Grosse kurz vor der Jahrhundertwende vor. Das Vergleichen unterschiedlichster Relikte und Artefakte alter und fremder Kulturen sollte nicht nur Rückschlüsse auf die Anfänge der Kunst ermöglichen, sondern zugleich deren übergeordnete Prinzipien offenlegen und der jungen Kunstwissenschaft mit einem der Ethnologie entliehenen geschärften Methodenapparat zu einem »wissenschaftlicheren« Status verhelfen. Sowohl die Kunst der Vorzeit als auch die Kunst der »Primitiven« wurde zu einer Zeit als Kunst anerkannt, als die Kunstwissenschaft sich in einer Phase der Formierung zu einer universitären Disziplin in Abgrenzung von anderen Disziplinen befand.

1. Der Ursprung des Menschen und die Anfänge der Kunst

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts öffnete die sich langsam durchsetzende Vorstellung von der Entstehung der Erde und des Lebens innerhalb eines für den Menschen bis dahin kaum vorstellbar großen Zeithorizontes auch die Augen für den Ursprung des Menschen und damit zugleich für seine frühesten Kunstäußerungen. Die Entdeckung prähistorischer Höhlenmalereien in Altamira führte um 1900 zu einer enormen Ausweitung des Zeithorizontes der Geschichte der Kunst und in der Folge zu kontroversen Debatten über den Ursprung der Bilder und die Anfänge der Kunst.¹ Prähistorische Artefakte und

¹ Die prähistorischen Wandmalereien von Altamira wurden um 1900 zum Synonym für den absoluten Anfang menschlicher Kunst im Paläolithikum, siehe hierzu Ulrich Pfisterer: Altamira – oder: Die Anfänge von Kunst und Kunstwissenschaft. In: Vorträge aus dem Warburg Haus 10 (2007), S.15–80; hier S.17. Die Höhlen von Altamira waren den Menschen der Gegend lange bekannt, doch erst als der Besitzer Don Marcelino Sanz de Sautuola im November 1879

Höhlenmalereien waren lange bekannt², jedoch brachte man sie nicht in einen Zusammenhang mit der Vorgeschichte des Menschen, da die Vorstellung von einer »Vorgeschichte« des Menschen jenseits der Erzählung der Genesis nicht existierte. Bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts hatten Naturforscher auf so verschiedenen Wissensgebieten wie der Fossilienkunde, der Paläontologie sowie der Geologie die Vorstellung von der Erschaffung der Welt³ und des Men-

die Wandmalereien durch einen Zufall »entdeckte« und verstand, was er vor sich sah, wurde diesem Ort größere Beachtung geschenkt. Sautuola pflegte seit langem eine Leidenschaft für die Erforschung der Vor- und Frühgeschichte des Menschen und hatte schon vor der Entdeckung der Malereien schrittweise mit der Erkundung der Höhle begonnen. 1878 hatte er auf der Pariser Weltausstellung prähistorische Funde studiert und mit dem berühmten französischen Archäologen und Prähistoriker Édouard Piette über seine Grabungsmethoden als auch seine Funde diskutiert, die sich bis dahin auf prähistorische Artefakte beschränkt hatten. Bereits kurz nach seiner Entdeckung publizierte Sautuola ein Pamphlet über die Malereien von Altamira mit dem Titel *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*. In den Folgejahren stellte er zusammen mit dem spanischen Paläontologen Juan Vilanova Piera seinen Fund auf Kongressen in ganz Europa vor. Viele Forscher zweifelten allerdings die Echtheit der Malereien an, da sie sich nicht vorstellen konnten, dass Menschen der Vorzeit zu einer solch künstlerischen Höchstleistung fähig waren. Allen voran hielt der bekannte französische Prähistoriker Émile Cartailhac Altamira für eine Fälschung und führte im Bunde mit dem Altsteinzeitforscher Gabriel de Mortillet eine hässliche Kampagne gegen Sautuola. Als kurz vor der Jahrhundertwende weitere Höhlenmalereien in der Dordogne und östlich von Bordeaux sowie in der Nähe von Les Eyzies gefunden wurden, änderte sich die Haltung der Forscher im Hinblick auf das Alter und die Echtheit der prähistorischen Malereien. Erst zwei Jahrzehnte nach der Entdeckung von Altamira, lange nach dem Tod von Sautuola, bekannte sich Émile Cartailhac zu seiner Fehleinschätzung in seiner Schrift: *Les cavernes ornées de dessins. La grotte d'Altamira, Espagne. »Mea culpa d'un sceptique«*. In: *L'Anthropologie* 13.1 (1902), S. 348–354. Zusammen mit seinem Assistenten Henri Breuil erforschte Cartailhac zu Beginn des 20. Jahrhunderts alle damals bekannten prähistorischen Höhlenmalereien und gründete das Institut de paléontologie humaine in Paris. Zu Altamira publizierte er den Prachtband: *Émile Cartailhac, Henri Breuil: La Caverne d'Altamira à Santillane près Santander (Espagne)*, Monaco 1906, sowie Dies.: *Peintures et gravures murales des cavernes paléolithiques. La Caverne d'Altamira à Santillane près Santander, Planches et figures par l'abbé H. Breuil*, Monaco 1906.

- 2 Siehe hierzu: Gregory Curtis: *The Cave Painters. Probing the Mysteries of the World's First Artists*, New York 2006, S. 47.
- 3 Die Frage nach dem Alter der Welt war im Rahmen des christlichen Weltbildes noch weit bis in das 19. Jahrhundert hinein durch den Schöpfungsbericht der Genesis bis auf den Tag und die Stunde genau zu beantworten. Es existierten zwar zahlreiche chronologische Systeme, die überaus weit von einander abweichende Datierungen des Weltbeginns aufwiesen, den konsensfähigen Rahmen dieser Systeme gab jedoch stets die Heilige Schrift vor. Um den Zeitpunkt der Schöpfung der Erde zu rekonstruieren, summierten die Gelehrten die Lebensdaten der Patriarchen vor Christi Geburt und errechneten auf diese Weise das Alter der Welt. Das Werk des irischen Bischofs James Ussher, *Annales Veteris Testamenti, a prima mundi origine deducti: una cum rerum Asiaticarum et Aegyptiacarum chronico*, London 1650, galt lange als die maßgebliche Vorgabe für die Bestimmung des Moments der Welterschöpfung, die er auf das Jahr 4004 v. Chr. datierte. Siehe ausführlich hierzu das Kapitel *Das Alter der Welt* in Stephan Cartier: *Licht ins Dunkel des Anfangs. Studie zur*

schen⁴ in wenigen Tagen durch einen Schöpfergott um das Jahr 4004 v. Chr. widerlegt, hatten diese doch unumstößliche Beweise für die Entstehung der Welt in einem weit größeren Zeithorizont zusammengetragen.⁵ Im Hinblick auf die Genese des pflanzlichen und tierischen Lebens ging man ebenso zunehmend von einer langsamen und kontinuierlichen Entwicklung aus. Wie der Ursprung des Menschen in dieses Szenario jedoch einzupassen war, blieb lange umstritten.⁶ Über das gesamte 19. Jahrhundert hinweg bestand wenig Einigkeit über die Vorstellung vom Ursprung des Menschen, da man bis in die Mitte des Jahrhunderts hinein keine fossilen Menschenknochen gefunden hatte.⁷ In dem Maße, in dem die Entdeckung der Geschichtlichkeit des menschlichen Lebens die Suche nach seinen Anfängen beförderte, begannen sich sowohl naturwis-

Rezeption der Prähistorik in der deutschen Welt- und Kulturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts, Diss. Bochum 1999, Herdecke 2000, S. 22–29.

- 4 Selbst wenn die Welt vor sehr langer Zeit entstanden war, so musste dies nicht zwangsläufig auch für den Menschen gelten, womit die Vorstellung vom Alter der Menschheit, wie sie der Schöpfungsbericht vorgab, nach wie vor intakt blieb. Mit dem Bericht der Genesis lag der Horizont der Vergangenheit ungleich näher und bot schlicht nicht genug Zeit für eine evolutionäre Deutung der Entwicklung des Menschen. Waren im christlichen Geschichtsbild Kunst und Technik dem Menschen von Gott gegebene Fähigkeiten, so veränderte sich dieses Bild hin zu der Vorstellung, dass diese Fähigkeiten im Laufe der Entstehung der Zivilisation vom Menschen selbst errungen worden waren. Die Entwicklung der menschlichen Zivilisation wurde schließlich als ein historischer Prozess begriffen, der nicht durch göttliche, sondern durch menschliche Aktivität gestaltet wurde. In diesem linearen Fortschrittsmodell hatte die Entwicklung der menschlichen Zivilisation mit dem modernen Europa ihren Höhepunkt erreicht. Andere Völker der Erde hatten sich ebenfalls entwickelt, allerdings langsamer. Grundsätzlich stand jedoch jeder Zivilisation, selbst wenn sie sich auf der untersten Stufe der Leiter befand, der Weg frei, sich bis auf die Stufe der höchsten Zivilisation zu entwickeln. Siehe hierzu: Peter J. Bowler: *Changing Concepts of »Early Man«*. In: Bernhard Kleeberg et al. (Hg.): *Urmensch und Wissenschaften. Eine Bestandsaufnahme*, Darmstadt 2005, S. 47–58; hier S. 48.
- 5 Lange bevor naturkundliche Beobachtungen von Geologen und Paläontologen das festgefügte Gebäude der christlichen Geschichtsauffassung ins Wanken brachten, artikulierten Anhänger der sogenannten Prae-Adamiten-Theorie ihre Zweifel an der Stimmigkeit des christlichen Weltbildes im Hinblick auf das Alter der Welt und des Menschen. Der Gelehrte Isaac La Peyrère fasste 1641 in seiner Schrift *Prae-Adamitae*, Amsterdam 1655, all jene Ungeheimtheiten und Widersprüche des Berichts der Genesis bezüglich des Alters der Welt und der Menschheit zusammen. Durch das Heranziehen vorchristlicher Geschichtsvorstellungen versuchte er zu belegen, dass Menschen schon lange vor dem Stammvater Adam gelebt haben müssen, da beispielsweise die chinesische und mexikanische Geschichte viel älter seien als der biblische Schöpfungsbericht. Obwohl seine Schrift bald nach ihrem Erscheinen verboten wurde, erschienen zahlreiche Ausgaben und Übersetzungen wie zum Beispiel *Man before Adam*, London 1656. Siehe hierzu Richard H. Popkin: *The Pre-Adamite Theory in the Renaissance*. In: *Philosophy and Humanism. Renaissance Essays in the Honour of Paul Otto Kristeller*, hg. von Edward P. Mahoney, Leiden 1976, S. 49–65. Ders.: *La Peyrère (1596–1676). His life, work and influence*, Leiden u. a. 1987.
- 6 Siehe Cartier 1999 (wie Anm. 3), S. 94.
- 7 Siehe hierzu: John Reader: *Missing Links. The Hunt for Earliest Man*, Boston 1981. Roger Lewin: *Bones of Contention. Controversies in the Search for Human Origins*, New York 1987.

senschaftlich als auch geisteswissenschaftlich orientierte Fächer an den Debatten über die Anfänge der Kunst zu beteiligen. Mit dem Aufkommen biologischer Ideen von Evolution⁸ musste zudem im Grundsatz geklärt werden, ob es sich bei den frühen Kunstäußerungen des Menschen um ein biologisches oder um ein kulturelles Phänomen handelte, wurde der Fortschrittsgedanke doch immer weiter ausgedehnt und die Entwicklung der menschlichen Zivilisation nur mehr als ein letzter Schritt in einer ganzen Abfolge von Entwicklungsschritten verstanden, die im Tierreich ihren Anfang nahm und mit den ersten Menschen ihren vorläufigen Höhe- beziehungsweise Endpunkt erreichte.

Im ausgehenden 19. Jahrhundert schloss die Suche nach dem Ursprung der Bilder und den Anfängen der Kunst zunehmend auch die Auseinandersetzung mit Bildern und Objekten fremder Kulturen ein.⁹ Dies führte unter anderem zur Konstruktion von ethnografischen Parallelen zwischen prähistorischen Kunstäußerungen und der »primitiven« Kunst noch existierender Naturvölker.¹⁰ »Primitive« Naturvölker, die auf einer niedrigeren Zivilisationsstufe eingeordnet wurden, wurden als Vertreter einer älteren historischen Schicht begriffen, die Aufschluss geben sollte über die Anfänge der Kunst der europäischen Kulturvölker, als diese noch in einem geschichtlich weit zurückliegenden »primitiven« Zivilisationszustand verharrten.

Der Vergleich von Artefakten aller Kulturen aller Zeiten hatte eine beträchtliche Erweiterung sowohl des zeitlichen als auch des geografischen Horizonts der Kunstgeschichtsschreibung zur Folge. Das Analysieren und Vergleichen unterschiedlichster Relikte und Artefakte der menschlichen Kultur sollte nicht nur Rückschlüsse auf die Anfänge der Kunst ermöglichen, sondern zugleich deren übergeordnete Prinzipien offenlegen. Die Zusammenschau verschiedenster Artefakte von geografisch als auch zeitlich weit entfernten Kulturen sollte der Suche nach universalen Formprinzipien dienen und letztlich zur Auffindung der grundlegenden »Gesetze« der Kunst führen. Möglich wurde dieser universale Bezugsrahmen für die Annahme der Vergleichbarkeit aller menschlichen Kunstäußerungen unter anderem durch die Vorstellung von einem gemeinsamen Ursprung aller Menschen und einer universell verstandenen Menschheitskonzeption, die auf der Annahme einer »psychischen Einheit« aller Menschen basierte.¹¹

8 Im 19. Jahrhundert existierte eine Vielzahl biologischer Evolutionsmodellvorstellungen, die sich in erheblichem Maße von der Theorie Charles Darwins unterschieden, und dies sowohl im Hinblick auf die von ihm in Anspruch genommenen Evolutionsmechanismen als auch in Bezug auf seine Annahme über den Verlauf der Evolution. Siehe Eve-Marie Engels: Biologische Ideen von Evolution im 19. Jahrhundert und ihre Leitfunktionen. In: Dies. (Hg.): Die Rezeption von Evolutionstheorien im 19. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1995, S. 13–66; hier S. 13.

9 Siehe hierzu auch den Beitrag von Priyanka Basu »Die ›Anfänge‹ der Kunst und die Kunst der Naturvölker: Kunstwissenschaft um 1900« in diesem Band.

10 Siehe Pfisterer 2007 (wie Anm. 1), S. 29.

11 Die Vorstellung von einer »psychischen Einheit« aller Menschen beschreibt der deutsche Philosoph Theodor Waitz im ersten Band seines sechsbändigen Werkes *Anthropologie der*

2. Der Vergleich der »Kunst aller Zeiten und Völker«

Einen der umfassendsten Versuche, unterschiedlichste Bilder und Artefakte von geografisch als auch zeitlich weit entfernten Kulturen zu vergleichen und damit universal gültige »Gesetze« der Kunst zu finden, legte der deutsche Philosoph und Ethnologe Ernst Grosse¹² kurz vor der Jahrhundertwende vor. In seinem Artikel *Ethnologie und Aesthetik* von 1891 spricht sich Grosse für die Einführung der ethnologisch vergleichenden Methode zur Erforschung der »Gesetze« der Kunst aus und fordert insbesondere von den Vertretern der Ästhetik und der Kunstwissenschaft, sich den Methoden und der umfassenden Materialbasis, welche die Ethnologie während des gesamten 19. Jahrhunderts zusammengetragen habe, zu öffnen.¹³ Die in seinen Augen bereits erfolgte Öffnung vieler anderer geisteswissenschaftlicher Disziplinen verleitet Grosse dazu, von einer »Neubegründung der Geisteswissenschaften« durch die Ethnologie zu sprechen.¹⁴ Mit der vergleichenden Methode der Ethnologie verbindet Grosse vor allem die Möglichkeit eines interkulturellen Vergleichs von »Völkern« beziehungsweise »Nationen« über Raum- und Zeitgrenzen hinweg sowie die Untersuchung ästhetischer Phänomene im Zusammenhang mit den sie bestimmenden ökologischen, ökonomischen und soziokulturellen Faktoren.

Um seinen Worten Gewicht zu verleihen, führt Grosse zu Beginn seiner Ausführungen eine Reihe von Forschern auf, die diesen methodischen Weg zuvor beschritten haben, wie der französische Gelehrte Jean-Baptiste Dubos, der zu Beginn des 18. Jahrhunderts mit seinem zweibändigen Werk *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris 1719, die ethnologische vergleichende Methode in die Ästhetik eingeführt hatte. Aufgegriffen wurde diese später von dem französischen Philosoph und Kunsthistoriker Hippolyte Taine, der mit seiner Publikation *Philosophie de l'art*, Paris 1865, das Gesetz der Kunst formulierte¹⁵, nach dem jedes Kunstwerk bestimmt wird durch die Gesamtheit der es umgebenden Kultur, das heißt durch seinen Kontext: »L'œuvre d'art est déterminée

Naturvölker, Leipzig 1859. Diese wird später vom deutschen Mediziner und Ethnologen Adolf Bastian aufgegriffen und weitergeführt, siehe hierzu: Christian Mehr: Kultur als Naturgeschichte. Opposition oder Komplementarität zur politischen Geschichtsschreibung 1850–1890? Berlin 2010, S. 105–123.

12 Ernst Grosse (1862–1927) wurde nach der Promotion in Philosophie an der Universität Halle im Jahr 1887 und seiner Habilitation an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg im Jahr 1889 Privatdozent für Völkerkunde in Freiburg. Im gleichen Jahr wurde er zudem zum Kurator der Freiburger Städtischen Kunstsammlungen ernannt und blieb dort bis 1902 tätig.

13 Ernst Grosse: *Ethnologie und Aesthetik*. In: *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie* 15 (1891), S. 392–417. Siehe zur Auseinandersetzung mit Grosses Aufsatz jüngst Wilfried van Damme: *Ernst Grosse and the ›Ethnological Method‹ in Art Theory*. In: *Philosophy and Literature* 34.2 (2010), S. 302–312.

14 Grosse 1891 (wie Anm. 13), S. 392.

15 Hippolyte Taine: *Philosophie de l'art. Leçons professées à l'École des beaux-arts*, Paris u. a. 1865.

par un ensemble qui est l'état général de l'esprit et des murs environnantes.«¹⁶ Schon Taine habe darauf verwiesen, »dass die Gesetze, welche die künstlerische Production beherrschen, nur dadurch entdeckt werden können, dass man die Kunst und die Cultur verschiedener Zeiten und Völker unter einander vergleicht«¹⁷. Grosse führt den deutschen Philosophen Johann Gottfried Herder an, der mit der Beschreibung der Naturvölker in seinen *Briefen zur Beförderung der Humanität*, Riga 1793, dem eurozentristischen Überlegenheitsgefühl des eigenen Kulturkreises einen Spiegel vorhielt, dessen ethnologische Bestrebungen letztlich jedoch »der Alleinherrschaft des griechischen Kunstideals«¹⁸ erlagen. Nach einer in Grosses Augen beklagenswerten verengten Blickführung auf die Kunst der Antike etwa durch Johann Joachim Winckelmann und Johann Wolfgang Goethe sowie deren Ignoranz von Äußerungen über außereuropäische Völker durch Autoren wie Herder waren es für Grosse letztlich allein die Naturwissenschaften, die der Ästhetik und der Kunstwissenschaft zu neuen Impulsen verhalfen.¹⁹ Bereits Taine habe, »völlig auf dem Boden der modernen naturwissenschaftlichen Anschauungen« stehend, »zuerst das Gesetz der natürlichen Zuchtwahl für die Erklärung der Kunstgeschichte angewendet«²⁰. Damit spielt Grosse auf die Rezeption von Charles Darwins Evolutionstheorie durch Taine an, die eine natürliche Selektion als Grundmechanismus des Evolutionsprozesses postuliert, eines Prozesses, der über erdgeschichtlich lange Zeiträume zur Entstehung neuer Arten führt.²¹

16 Zitiert nach Grosse 1891 (wie Anm. 13), S. 393. In seinen Ausführungen von 1894 benennt Grosse Taine zwar als wichtigen Vertreter des Versuchs, die Fundamente einer Soziologie der Kunst zu legen, kritisiert ihn jedoch auch auf das Schärfste. Die Begrifflichkeiten, mit welchen Taine operiere, seien höchst fragwürdige Fabrikate, zudem könne man dem Autor nicht folgen in der Annahme, dass der einheitliche Charakter einer nationalen Kunst zunächst auf dem einheitlichen Rassecharakter einer Nation beruhe. Einen einheitlichen ›Rassecharakter‹, dessen Existenz Taine für selbstverständlich annimmt, kann Grosse weder bei den Kultur- noch den Naturvölkern finden. Ebenso haltlos erscheinen Grosse Taines Vorstellungen über das Klima und dessen Einflüsse auf den Charakter des Künstlers, da der Ausdruck ›Klima‹ von Taine nicht einmal weiter spezifiziert wird, Ernst Grosse: *Die Anfänge der Kunst*, Freiburg i. Br. u. a. 1894, S. 14.

17 Grosse 1891 (wie Anm. 13), S. 393.

18 Ebd., S. 396.

19 Ebd., S. 396. Grosse bezieht sich hier vor allem auf Gustav Fechner: *Vorschule der Ästhetik*, Leipzig 1876, und Hermann von Helmholtz: *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig 1863.

20 Ebd., S. 397. In *Die Anfänge der Kunst* von 1894 wendet sich Grosse gegen die Annahme von Taine, die ganze Entwicklung der Kunst durch den Prozess der natürlichen Zuchtwahl erklären zu können, da sich große Kunst nicht am herrschenden Geschmack orientiere, sondern sich oftmals in Widerstreit mit diesem befindet, siehe S. 16.

21 Als Charles Darwin sein epochales Werk *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* im Jahre 1859 in London publizierte, stellte er damit eine belastbare Theorie über die Ursachen der biologischen Vielfalt des Lebens auf der Erde in Form seiner fünf Theorien vor: 1. die Veränderlichkeit der Arten (die grundlegende Evolutionstheorie), 2. die Abstammung aller Lebewesen von

Um zu Aussagen über ästhetische Prinzipien mit absoluter Gültigkeit zu gelangen, schlägt Grosse vor, den »Weg von unten«²² zu gehen, denn es »sind vielmehr die ästhetischen Erzeugnisse derjenigen Völker, welche auf einer niederen Culturstufe stehen geblieben sind, es sind die primitiven Kunstwerke der ›Wilden‹, deren Studium dem Ästhetiker die fruchtbarste Ausbeute verspricht«²³. Für Grosse sind die Fragen der Ästhetik selbst bei den »niedrigsten« Naturvölkern in einem solchen Maße komplex strukturiert, dass diese kaum beantwortet werden können. Dennoch scheint ihm die Erforschung der Anfänge der Kunst bei den Naturvölkern methodisch immer noch besser handhabbar und der wissenschaftlichen Analyse weitaus besser zugänglich zu sein, als dies bei hochkomplexen »Culturvölkern« der Fall ist: »Wenn es überhaupt möglich ist, eine tiefere und genauere Einsicht in die Beziehungen zu gewinnen, welche zwischen den Natur- und Culturbedingungen auf der einen Seite und den kunsthistorischen Phänomenen auf der anderen Seite bestehen, so ist es nur möglich durch die Untersuchung jenes reicheren und zugleich einfacheren Materials, welches uns die Kunde von den primitiven Völkerschaften bietet.«²⁴

Die Notwendigkeit der vergleichenden Methode der Ethnologie sieht Grosse insbesondere im Hinblick auf die Erforschung der Entwicklungsgeschichte der Kunst gegeben, da die historische Methode das »Problem der Anfänge der künstlerischen Tätigkeit«²⁵ nicht lösen könne. Theorien über die Anfänge der Kunst, die ihre Ausgangsbasis beispielsweise in der Erforschung der altägyptischen Architektur nehmen, weist Grosse entschieden zurück, da die Anfänge der Geschichte der Kunst nicht identisch seien mit den Anfängen der Kunst überhaupt.²⁶ Die Kunstwissenschaft habe bislang nur in einen sehr kleinen Aus-

gemeinsamen Vorfahren (Evolution durch Verzweigung), 3. der allmähliche Ablauf der Evolution (keine Sprünge, keine Diskontinuitäten), 4. die Vermehrung der Arten (Entstehung biologischer Vielfalt) und 5. die natürliche Selektion.

22 Grosse 1891 (wie Anm. 13), S. 399. Mit diesem Ausdruck spielt Grosse auf Gustav Fechners experimentelle Ästhetik an, insbesondere auf dessen Schrift *Vorschule der Ästhetik*. Fechner verfolgt darin einen empirischen Ansatz, der induktiv von Einzelphänomenen auf das Allgemeine schließt (›von unten‹), statt deduktiv vom Allgemeinen auf das Besondere (›von oben‹) zu kommen. Grosse selbst spricht sich dafür aus, dass die Wissenschaft stets vom Einfachen zum Komplexen voranschreiten muss.

23 Ebd., S. 402.

24 Ebd., S. 409.

25 Ebd., S. 413. Grosses Methodendiskussion ist sicherlich auch im Licht des Ausdifferenzierungs- und Institutionalisierungsprozesses der verschiedenen geisteswissenschaftlichen Disziplinen um 1900 zu betrachten. So greift Moritz Hoernes in seinem Werk *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa von den Anfängen bis um 500 vor Christi*, Wien 1898, Grosses Ablehnung der historischen Methode auf und führt zahlreiche Gegenargumente hierzu an, siehe S. 1–16.

26 Grosse nimmt hier offensichtlich Bezug auf die sogenannten Handbücher der Kunstgeschichte, wie sie von Franz Theodor Kugler, Karl Schnaase, Anton Springer und anderen ab der Mitte des 19. Jahrhunderts vorgelegt wurden. In seinem *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart 1842, geht Kugler in dem Kapitel *Die Denkmäler des nordeuropäischen Alterthums*,

schnitt der Kunst Einblicke, da der größte Teil der »culturellen Entwicklungsbahn« der Kunst nach wie vor im Dunklen der Vorgeschichte verborgen sei.²⁷ In Grosses Augen ist eine Kultur, die in der Lage war, mithilfe höchst arbeitsteiliger Prozesse solch große Monumente wie die Pyramiden zu errichten, bereits viel zu weit fortgeschritten in ihrer Entwicklung und damit viel zu weit entfernt von einem wie auch immer vorgestellten Ursprung der Kunst.²⁸ Allein die Kunst der Naturvölker könne zum Ursprung zurückführen und die Kunst der Urzeit wieder lebendig und greifbar vor Augen führen. Für Grosse verkörpert die Kunst der Naturvölker lebendige Gegenwart einer längst verlorenen Zeit, die dank der Ausgrabungen von Naturforschern wie dem französischen Amateurarchäologen Jacques Boucher de Perthes wieder ans Tageslicht gebracht wurde. So können die Zeugnisse des Menschen der Urzeit heute – so Grosse – mit der Kunst der Naturvölker verglichen werden und Rückschlüsse auf die Entstehung des menschlichen Kunsttriebes zulassen. Boucher de Perthes wird von Grosse sicherlich zu Recht angeführt, war der Franzose doch einer der ersten Forscher, der dem Menschen ein hohes Alter zusprach und mit seiner Schrift *De la création* von 1836 eine veritable Theorie über den Ursprung und den Fortschritt des Lebens vorlegte.²⁹ Für ihn war es nur eine Frage der Zeit, bis die entsprechenden fossilen Funde die Existenz des Urmenschen belegen würden.³⁰ Später stieß Boucher de Perthes bei Ausgrabungen in geologischen Schichten,

als Zeugnisse für die ersten Entwicklungsmomente der Kunst auch der Frage nach den Anfängen der Kunst nach, thematisiert die Kunst der Naturvölker allerdings noch nicht, S. 5: »Indem wir aber in der allgemeinen Geschichte keineswegs ein gleichmässiges Fortschreiten der Cultur wahrnehmen, indem wir stets neben Völkern, die bereits auf einer höhern Stufe stehen, auch solche erblicken, die sich von niedrigeren, ja von den untersten Stufen noch nicht erhoben haben; so wird es auch für unsern Zweck gleichgültig sein, welchem Jahrtausend der Geschichte diejenigen Denkmäler angehören, an denen wir die ersten Entwicklungsverhältnisse der Kunst wahrnehmen.« Zu den Handbüchern von Kugler und Schnaase siehe jüngst wieder: Henrik Karge: Franz Kugler und Karl Schnaase – zwei Projekte zur Etablierung der »Allgemeinen Kunstgeschichte«. In: Michel Espagne et al. (Hg.): Franz Theodor Kugler. Deutscher Kunsthistoriker und Berliner Dichter, Berlin 2010, S. 83–104.

27 Grosse 1891 (wie Anm. 13), S. 413.

28 Dieses Argument von Grosse findet sich bereits bei Anton Springer, der sein Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart 1855, mit dem Kapitel *Die Anfänge der Kunst* beginnen lässt, S. 2: »Gleich die erste Frage nach den Anfängen der Kunstthätigkeit, nach dem historischen Ursprunge der Kunst, lässt keine vollkommen genügende Antwort zu. Es lässt sich nicht der Zeitpunkt, auch nicht das Volk angeben, welches zuerst seiner Phantasie einen äusseren Ausdruck verlieh, Kunstwerke schuf. Jene Kunstthätigkeit, welche wir als den Anfang unserer Kunst zu betrachten gewohnt sind, d. h. in welcher die antike und weiter die mittelalterliche Kunst wurzeln, wie etwa die assyrische oder die ägyptische, setzt selbst wieder eine längere Kunstübung voraus, und ist keineswegs der absolute Anfang der Kunst. [...] Der Ursprung und die erste Entwicklung der Kunst ist bei allen Völkern die gleiche.«

29 Siehe Jacques Boucher de Perthes: *De la création. Essai sur l'origine et la progression des êtres*, Abbeville 1838–41.

30 Ab den 1830er Jahren ließ Jacques Boucher de Perthes im Sommetal graben und entdeckte prähistorische Steinwerkzeuge, die in der gleichen Erdschicht zu finden waren wie die Fos-

die ein beachtliches Alter aufwiesen, sowohl auf Fossilien als auch auf von Menschenhand geschaffene Steinwerkzeuge, die er als Spuren des Menschen der Vorzeit identifizieren konnte.³¹

Grosse These, dass aufgrund der »engsten Abhängigkeit der künstlerischen Tätigkeit von den übrigen Lebensthätigkeiten«³² die Anfänge der Kunst in allen Kulturen stets dieselben seien, führt ihn am Ende seines Artikels dazu, die Kunstwissenschaft aufzufordern, die Anfänge der Kunstentwicklung aus den gegenwärtigen Tatsachen der Ethnologie methodisch und systematisch zu rekonstruieren, und drängt zugleich zur Eile, da »die Kunst der culturärmeren Völker in einem raschen und unaufhaltsamen Verfall begriffen ist«³³.

3. Der Ursprung der Bilder und *Die Anfänge der Kunst*

Drei Jahre nach dem Erscheinen seines Artikels *Ethnologie und Aesthetik* publiziert Ernst Grosse 1894 eine weitere umfassende Studie über *Die Anfänge der Kunst*, in der er einige der zuvor formulierten Thesen weiter ausführt.³⁴ Grosse eröffnet seine Schrift mit einer umfassenden Methodendiskussion und einer scharfen Kritik an der Ausgrenzung außereuropäischer Kulturen aus dem Gegenstandsbereich der Kunstwissenschaft.³⁵ Im Kapitel *Das Ziel der Kunstwissenschaft* kritisiert er »was man gegenwärtig gern als Kunstwissenschaft bezeich-

silien längst ausgestorbener Tiere. Seine Funde schrieb er Menschen zu, die vor der Sintflut gelebt hatten, orientierte er sich doch nach wie vor am Cuvier'schen Katastrophenszenario. Im Jahr 1849 erschien schließlich seine Schrift *Antiquités celtiques et antédiluviennes*, Paris 1847, die seine Forschungen umfassend dokumentierte.

31 Die Fachwelt, insbesondere die französischen Forscher, hielt seine Funde für Fälschungen, zollte seinen Thesen keine Anerkennung und ignorierte seine Arbeit über Jahrzehnte. Erst als sich der englische Geologe Charles Lyell und eine ganze Reihe seiner Kollegen der Theorie von Boucher de Perthes anschlossen und der Menschheit ebenfalls ein hohes Alter zusprachen, setzte in der Forschung ein Umdenken ein. Lyell hatte zusammen mit einigen anderen englischen Kollegen 1858/59 die Ausgrabungen im Sommetal persönlich in Augenschein genommen und sprach sich daraufhin für die Echtheit und das hohe Alter der Steinwerkzeuge aus, die Boucher de Perthes über Jahrzehnte ausgegraben und gesammelt hatte, siehe: Charles Lyell: *The Geological Evidences of the Antiquity of Man, with Remarks on Theories of the Origin of Species by Variation*, London 1863.

32 Grosse 1891 (wie Anm. 13), S. 415.

33 Ebd.

34 Ernst Grosse: *Die Anfänge der Kunst*, Freiburg i. Br. u. a. 1894. Eine erste englische Ausgabe von *Die Anfänge der Kunst* erscheint 1897 mit dem Titel *The Beginnings of Art* und erhält fünf weitere Auflagen in den Jahren 1898, 1899, 1900, 1914 und 1928. Eine französische Ausgabe wird 1902 mit dem Titel *Les débuts de l'art* publiziert.

35 Dies wird deutlich in seiner Aussage: »Die Kunstwissenschaft soll ihre Forschungen über alle Völker ausdehnen; vor Allem aber muss sie sich jener Gruppe zuwenden, die sie bisher am meisten vernachlässigt hat. An sich haben alle Formen der Kunst den gleichen Anspruch auf ihr Interesse; indessen unter den gegebenen Bedingungen versprechen nicht alle Formen dem Studium den gleichen Erfolg. Die Kunstwissenschaft ist gegenwärtig noch nicht im Stande, das Problem in seiner schwierigsten Gestalt zu lösen. Wenn wir je-

net«³⁶. Das Fach beschreibt er als aus zwei Richtungen bestehend, der Kunstgeschichte und der Kunstphilosophie, wobei er der Kunstphilosophie noch die Kunstkritik zuordnet. Die Kunstphilosophie sei aufgrund ihres spekulativen und subjektiven Charakters jedoch nur mehr von historischem Interesse, insbesondere die Kunstphilosophie Hegels und Herbarts.³⁷ Die Kunstgeschichte habe zwar mit unermüdlichem Fleiß Berge von Tatsachen zusammengetragen, allein »das Einzige, was diesem Wust von einzelnen kunsthistorischen Tatsachen Ordnung und Werth verleihen könnte, sind Gesetze, und Gesetze sind das Einzige, was man nicht sucht«³⁸. Für Grosse besteht die Hauptaufgabe der Kunstwissenschaft der Zukunft daher darin, aufzuzeigen, dass zwischen bestimmten Formen der Kultur und der Kunst feste gesetzmäßige Beziehungen bestehen, denn »die nächste Aufgabe der Wissenschaft ist nicht praktische Wirksamkeit, sondern theoretische Einsicht; und die nächste Aufgabe der Kunstwissenschaft ist nicht die Anwendung sondern die Erkenntnis der Gesetze, welche das Leben und die Entwicklung der Kunst beherrschen. Allein auch dieses Ziel, dem die Kunstwissenschaft zustreben muss, ist nur ein Ideal, das sie niemals ganz erreichen kann«³⁹.

In dem Kapitel *Der Weg der Kunstwissenschaft* führt Grosse seine Methodendiskussion weiter fort und beginnt mit einer Absage an die Erforschung einzelner Künstlerpersönlichkeiten, da die Zuordnung der Autorschaft von Kunstwerken zu historisch konkret bestimmbar Individuen nur für einen verschwindend geringen Teil der gesamten Kunstproduktion gelten kann.⁴⁰ Weder in der Antike noch bei den Naturvölkern der Gegenwart würden sich einzelne Künstler als Produzenten identifizieren lassen, denn »wir sehen nur die Masse der Völker, aus der sich keine einzelne Gestalt erkennbar hervorhebt. In allen diesen Fällen, – und sie bilden die ungeheuere Mehrzahl – ist die Aufgabe der Kunstwissenschaft nur in ihrer zweiten, socialen Form lösbar. Wenn es unmöglich ist, den individuellen Charakter eines Kunstwerkes aus dem individuellen Charakter eines Künstlers zu erklären, so kann es sich nur darum handeln, den Gesamtcharakter räumlich und zeitlich ausgedehnter Kunstgruppen auf den Charakter eines ganzen Volkes oder einer ganzen Zeit zurückzuführen«⁴¹.

mals ein wissenschaftliches Verständniss der Kunst der Kulturvölker erreichen sollen, so müssen wir zuvor in das Wesen und die Bedingungen der Kunst der Naturvölker eingedrungen sein. Man muss das Einmaleins gelernt haben, bevor man die Probleme der höheren Mathematik lösen kann.« Grosse 1894 (wie Anm. 16), S. 20.

36 Grosse 1894 (wie Anm. 16), S. 2

37 Ebd., S. 3.

38 Ebd., S. 5.

39 Ebd., S. 7.

40 Ebd., S. 9.

41 Ebd., S. 12.

Wie er bereits in seinem Artikel von 1891 fordert, solle die Kunstwissenschaft am Anfang aller Kunstentwicklung mit der Suche nach den natürlichen und den kulturellen Bedingungen der Kunst sowie deren Gesetze beginnen.⁴² Diese Anfänge sieht Grosse wissenschaftlich greifbar bei den »primitiven« Jagdvölkern der Gegenwart, die von der Ethnologie bereits erforscht worden waren, denn die Anfänge der Kunst würden sich dort finden, wo die Anfänge der Kultur liegen.⁴³

Ehe Grosse vom vierten bis zum zehnten Kapitel detailreich auf die Kunst, die Kosmetik, die Ornamentik, die Bildnerei, den Tanz, die Poesie und die Musik unterschiedlichster »primitiver« Jagdvölker eingeht (Abb. 1–6), erörtert er im Kapitel *Die primitiven Völker* den Ausdruck »primitive Völker«: »Was sind primitive Völker? – oder mit anderen Worten, welche Völker besitzen die relativ niedrigste und ursprünglichste Form der Kultur? – Wir stehen vor der Aufgabe, die verschiedenen Kulturformen mit denen uns Geschichte und Völkerkunde bekannt machen, als höher und niedriger entwickelte in eine Stufenfolge einzuordnen. Es ist nicht überflüssig daran zu erinnern, dass es sich hier nicht um die physische sondern um die kulturelle Eigenart der verschiedenen Menschengruppen handelt; denn man hat das Problem bekanntlich oft genug heillos verwirrt, indem man es vom anthropologischen Standpunkte aus zu lösen versuchte.«⁴⁴ Für wie hoch- oder für wie geringstehend eine Kultur erachtet

42 Ebd., S. 18.

43 Ebd., S. 31. Ethnografische Parallelen zwischen »primitiven« Völkern der Gegenwart und Menschen der Vorzeit, wie sie bei Grosse konstruiert werden, finden sich bereits in Abhandlungen von Autoren wie Daniel Wilson: *Prehistoric Man. Researches in the Origin of Civilization in the Old and the New World*, Cambridge, London, 1862. John Lubbock: *Prehistoric Times as Illustrated by Ancient Remains, and the Manners and Customs of Modern Savages*, London u. a. 1865. Der deutsche Biologe Carus Sterne schreibt dazu: »Es finden sich [...] zweierlei ziemlich gleichwerthige Gelegenheiten, die ersten Aeufßerungen des Kunsttriebes beim Menschen zu beobachten, nämlich einerseits bei den heute noch auf niedriger Stufe verharrenden Naturvölkern und andererseits in den hinterlassenen Fußstapfen des prähistorischen Menschen fast seit den ältesten Zeiten seines Auftretens. Soweit der Letztere Spuren künstlerischer Bethätigung zurückgelassen hat, sind seine Leistungen denen noch heute lebender uncivilisierter Völker so ähnlich, dass beide sich gegenseitig erläutern.« Carus Sterne alias Ernst Krause: *Natur und Kunst. Studien zur Entwicklungsgeschichte der Kunst*, Berlin 1891, S. 135.

44 Grosse 1894 (wie Anm. 16), S. 32. Siehe zur Entwicklung der Vorstellung »primitiver« Völker beziehungsweise Gesellschaften im ausgehenden 19. Jahrhundert: Adam Kuper: *The Invention of Primitive Society*, London u. a. 1991. Nach Kuper schufen Strömungen wie der Evolutionismus und der Diffusionismus am Ende des 19. Jahrhunderts die Parameter und die Konzeption für die »Primitive Gesellschaft«, die bis heute unverändert seien. Der Evolutionismus des 19. Jahrhunderts nahm an, dass die Menschheit verschiedene Entwicklungsstufen vom »Einfachen« zum »Komplexen« beziehungsweise »Fortschrittlichen« durchlaufe. Diese Entwicklungsstufen seien bei allen Gesellschaften dieselben. Die westliche Kultur wurde auf die höchste Stufe gesetzt, die andere Gesellschaften erst noch erreichen müssten. Das geologische Schichtenmodell von Charles Lyell lieferte eine wichtige Vor-

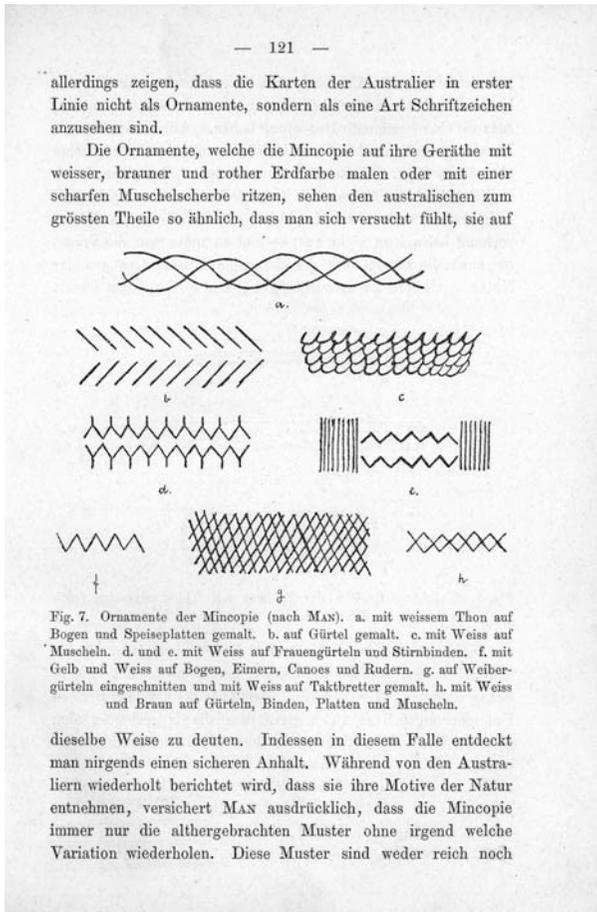


Abb. 1: Ernst Grosse:
Die Anfänge der Kunst,
Freiburg i. Br. und Leipzig
1894, S. 121.

wird, hat für Grosse zum einen mit der »grösseren oder geringeren Ursprünglichkeit eines Volkes«⁴⁵ zu tun und zum anderen mit dessen Wirtschaftsform, da diese das Einzige sei, was objektiv festgestellt werden könne. Die Kulturform sei

aussetzung für das Stufenmodell des Evolutionismus. Mit diesem war es möglich, die Funde urzeitlicher Steinwerkzeuge, wie sie Jacques Boucher de Perthes Ende der 1840er Jahre gefunden hatte, zeitlich einzuordnen. Diese vergleichende Methode der Geologen wurde im ausgehenden 19. Jahrhundert für die Untersuchung von Kulturen übernommen. Beobachtung gegenwärtiger Phänomene sollten Rückschlüsse auf längst vergangene Entwicklungsphasen der Menschheit ermöglichen. Der Diffusionismus, der sich als Reaktion auf den Evolutionismus entwickelte, ging im 19. Jahrhundert primär davon aus, dass kulturelle Innovationen nur einmal erfunden beziehungsweise gemacht werden und sich in der Folge zu anderen Kulturen ausbreiten, und somit Gleichheit auf Kulturkontakt zurückgeführt werden kann. Grosse lehnte den Diffusionismus entschieden ab.

45 Grosse 1894 (wie Anm. 16), S. 33.

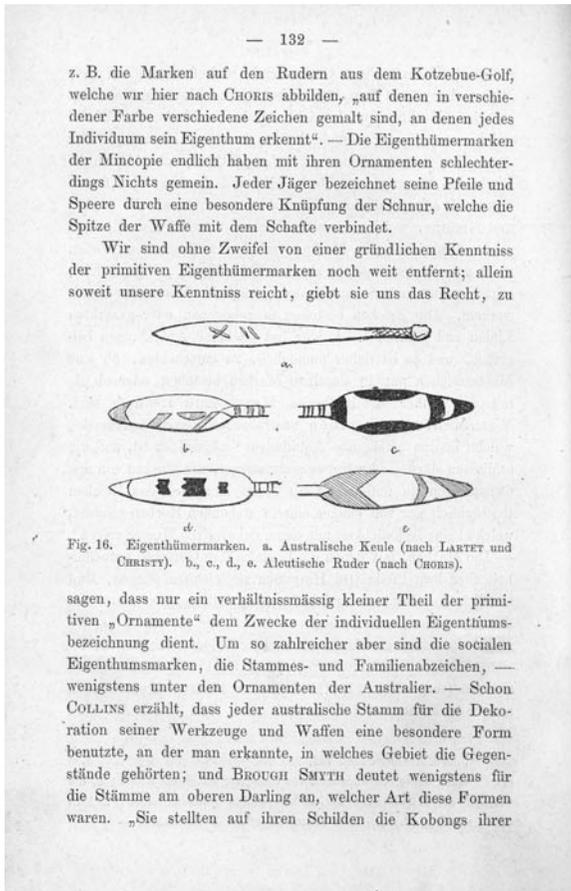
Abb. 2: Ernst Grosse:
Die Anfänge der Kunst,
Freiburg i. Br. und
Leipzig 1894, S. 123.



stets abhängig von der »Produktionsform eines Volkes«⁴⁶. Die ursprünglichste Wirtschaftsform finde sich in Formen des Nahrungserwerbs der Jagd und des Pflanzensammelns. Der Ausdruck »primitives Volk« beschreibt bei Grosse nicht eine normative Größe, sondern ein relationales Verhältnis eines Volkes zur Nähe eines wie auch immer vorstellbaren ursprünglichen Zustandes der Menschheit. Für ihn stehen die Ureinwohner Australiens dem Ursprung der menschlichen

46 Ebd., S. 34 und 35: »Der Wirtschaftsbetrieb ist gleichsam das Lebenszentrum jeder Kulturform; er beeinflusst alle übrigen Faktoren der Kultur auf die tiefste und unwiderstehlichste Art, während er selbst nicht sowohl durch kulturelle als durch natürliche Faktoren, — durch geographische und meteorologische Verhältnisse bestimmt wird. Man könnte mit einem gewissen Rechte die Produktionsform das primäre Kulturphänomen nennen, neben dem alle anderen Zweige der Kultur nur als abgeleitet und sekundär erscheinen; — freilich

Abb. 3: Ernst Grosse:
Die Anfänge der Kunst,
Freiburg i. Br. und Leipzig
1894, S. 132.



Kultur am nächsten, gefolgt von den »Buschmännern« Afrikas sowie den »Eskimos« und den Bewohnern der Aleuten.⁴⁷ In sechs umfangreichen Kapiteln erörtert und vergleicht Grosse detailreich die Kulturen dieser Jagdstämme, die in seinen Augen von einer ausserordentlichen Gleichförmigkeit geprägt sind.⁴⁸

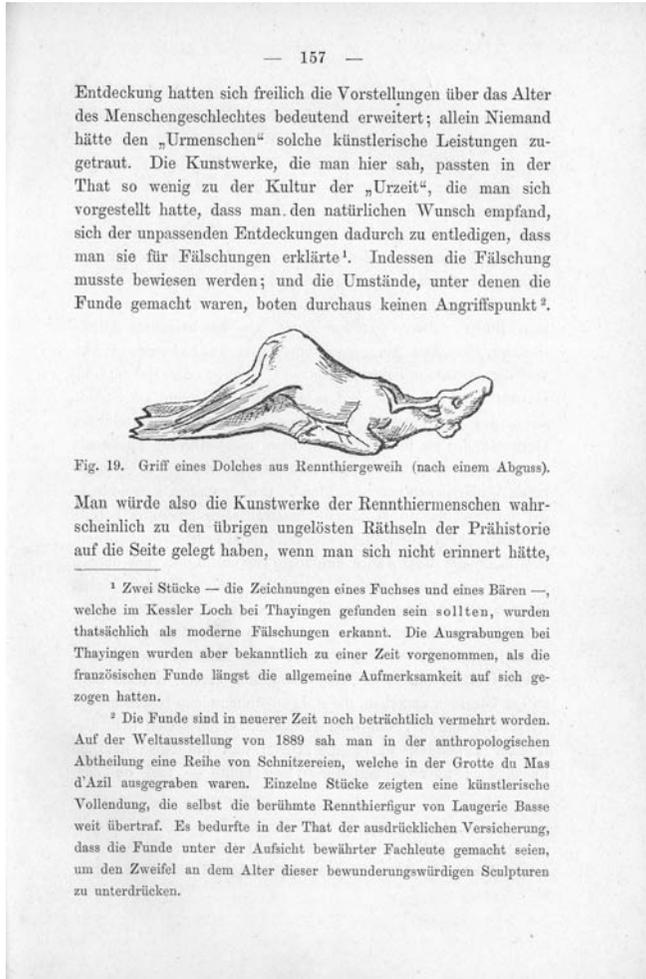
Den zahlreichen und detailreichen Gegenüberstellungen unterschiedlichster Artefakte stellt Grosse die Definition seines Kunstbegriffs voran, die allein auf zweckfreiem Tun basiert: »Unter einer ästhetischen oder künstlerischen Thätigkeit im Allgemeinen verstehen wir eine solche, die in ihrem Verlaufe oder in

nicht etwa in dem Sinne, als ob diese anderen Zweige aus dem Stamme der Production entstanden wären; sondern weil sie sich, obwohl sie selbstständig entstanden sind, stets unter dem übermächtigen Drucke des herrschenden wirthschaftlichen Factors geformt und entwickelt haben.«

47 Ebd., S. 43.

48 Ebd.

Abb. 4: Ernst Grosse:
Die Anfänge der
Kunst, Freiburg i. Br.
und Leipzig 1894,
S. 157.



ihrem directen Ergebnisse einen unmittelbaren Gefühlswerth — in der Kunst handelt es sich meist um einen Lustwerth — besitzt. Die ästhetische Thätigkeit wird daher nicht als Mittel für einen ausser ihr liegenden Zweck unternommen, sondern sie ist Selbstzweck.«⁴⁹ Am Ende seiner 300 Seiten umfassenden Schrift revidiert er jedoch die Übertragung seines an der westlichen Kunst geschärften Kunstbegriffs auf die »künstlerische Productionen der Primitiven«, gehen deren Kunstäußerungen größtenteils keineswegs aus rein ästhetischen Absichten hervor, sondern dienen stets einem praktischen Zweck.⁵⁰

49 Ebd., S. 46.

50 Ebd., S. 292.

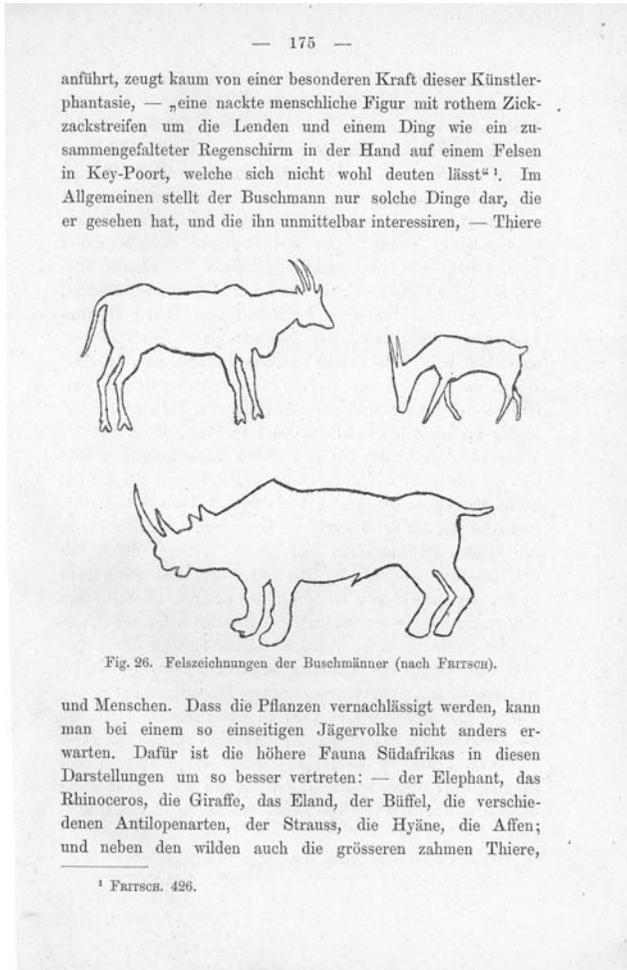
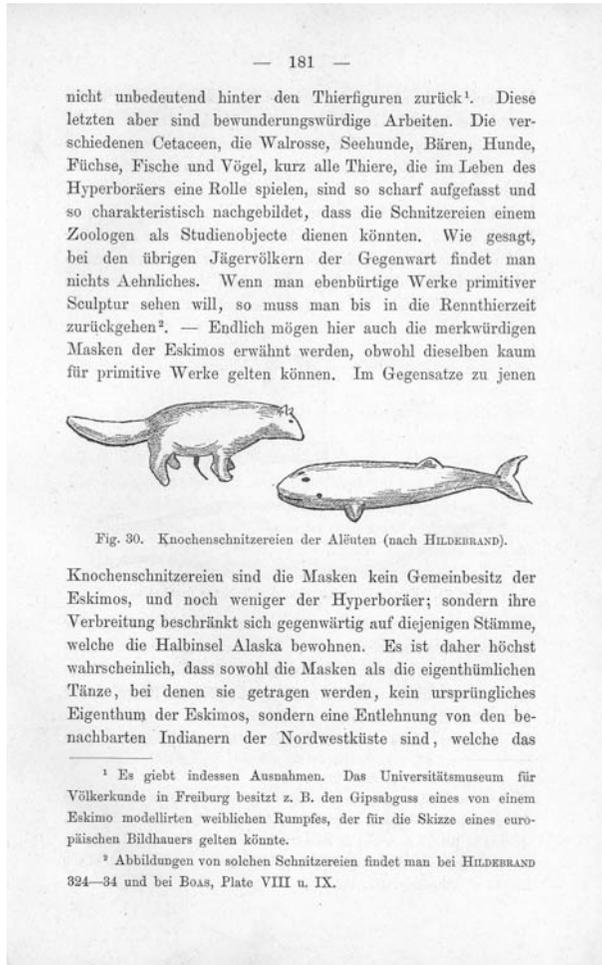


Abb. 5: Ernst Grosse:
Die Anfänge der Kunst,
Freiburg i. Br. und
Leipzig 1894, S. 175.

Sowohl die Kunst der Naturvölker als auch »die höchsten Schöpfungen der Kunst« werden – so Grosse – nach denselben Gesetzen gebildet und beherrscht, denn die »grossen ästhetischen Grundprincipien der Eurhythmie, der Symmetrie, des Gegensatzes, der Steigerung, der Harmonie, werden von den Australiern und den Eskimos bethätigt wie von den Athenern und den Florentinern«⁵¹. Grosse vermutet als tiefere Ursache für die Übereinstimmung der Kunst der Vorzeit, der Naturvölker sowie der Anfänge der Kunst aller Völker und Zeiten in ihren wesentlichen Motiven, Mitteln und Zielen nichts weniger als einen universell imaginierten Kunsttrieb wirken: »Dieser künstlerische Trieb, der im We-

51 Ebd., S. 293.

Abb. 6: Ernst Grosse:
Die Anfänge der Kunst,
Freiburg i. Br. und Leipzig
1894, S. 181.



sentlichen mit dem Spieltriebe, d. h. mit dem Triebe zu einer äusserlich zwecklosen, also ästhetischen Bethätigung der körperlichen und geistigen Vermögen identisch ist, und der sich in seinen verschiedenen Formen mehr oder minder mit dem Nachahmungstriebe combinirt, — ist ohne Zweifel ein allgemeines Besitzthum der Menschheit, welches wahrscheinlich weit älter ist als das Menschenthum selbst.«⁵²

Die Kunst wird nicht durch kulturelle Verhältnisse hervorgebracht, sondern ist immer schon Teil der Natur des Menschen beziehungsweise ein Effekt oder Ergebnis der Evolution. Die Anfänge der Kunst identifiziert Grosse schließlich

in den Praktiken des Nahrungserwerbs der Jagdstämme, die durch eine präzise Naturbeobachtung und ein feines Zusammenspiel von Auge und Hand geprägt seien und letztlich durch die klimatischen Verhältnisse bestimmt würden: »Beobachtungsgabe und Handfertigkeit sind die Erfordernisse für die primitive naturalistische Bildnerie; und Beobachtungsgabe und Handfertigkeit sind zugleich die beiden unentbehrlichsten Erfordernisse für das primitive Jägerleben. Die primitive Bildnerie in ihrer Eigenart stellt sich uns also vollkommen begreiflich als eine ästhetische Bethätigung von zwei Fähigkeiten dar, welche der Kampf um das Dasein gerade in den primitiven Völkern entwickeln und steigern musste.«⁵³ Für Grosse ist es schließlich das Klima, das auf die Ausbildung der Formen der Kunst und Kultur einwirkt, allerdings nicht, wie Taine und Herder vermuten, im Sinne eines Einflusses auf den »Geist der Völker und den Charakter der Kunst«, sondern allein auf die Produktionsverhältnisse beziehungsweise den Nahrungserwerb, von dem sich höherstehende Kulturen längst unabhängig gemacht hätten.⁵⁴ Abschließend führt Grosse eine ganze Reihe von positiven Effekten der Kunst auf die Entwicklung des Menschen als biologisches und soziales Wesen an, wobei die »wichtigste und wohlthätigste« in der »Befestigung und Erweiterung des socialen Zusammenhanges«⁵⁵ bestünde. Kunst dient demnach der Entwicklung und Erhaltung der menschlichen Art, sei kein »müßiges Spiel also, sondern eine unentbehrliche sociale Function« und »eine der wirksamsten Waffen im Kampfe um das Dasein«⁵⁶. Am Ende sind es die vergleichbaren Produktionsverhältnisse die Grosse als eine Art Klammer dienen und ihn zu universalen Aussagen führen. Kunst ist für ihn ein Phänomen, das in allen Kulturen auftritt und ihn nach den ubiquitären Mustern und den fundamentalen Gemeinsamkeiten der menschlichen Kultur unter der Oberfläche der Vielfalt künstlerischer Äußerungen suchen läßt.

4. Von den Anfängen der Kunst zu den *World Art Studies*

In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wird die von Grosse angestoßene Diskussion über die Anfänge der Kunst und den Ursprung der Bilder zum Katalysator der Formierung der Kunstwissenschaft als universitäre Disziplin, die sich um die Jahrhundertwende nach wie vor in der Phase der Abgrenzung von anderen Disziplinen befindet. Im Zuge dieser Auseinandersetzungen werden nun auch Kinderzeichnungen und Kritzeleien von Affen in Analogie gesetzt zu den vermuteten Verhältnissen des vorgeschichtlichen Menschen.⁵⁷

53 Ebd., S. 190.

54 Ebd., S. 297.

55 Ebd., S. 299.

56 Ebd., S. 300.

57 Hitzige Debatten hierzu fanden etwa auf dem ersten Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in Berlin 1913 statt.

Zudem wird in Auseinandersetzung mit Charles Darwins Theorie von der geschlechtlichen Zuchtwahl die Suche nach den ersten ästhetischen Reflexen bis in die Tierwelt hineinverlegt.⁵⁸ In den 1910er Jahren beginnen Verhaltenspsychologen mit den ersten nachweislichen Experimenten mit Kindern und Primaten, um sich dem Ursprungsproblem der Kunst zu nähern. Den Vergleich von Kritzelzeichnungen von Schimpansen und Kinderzeichnungen führte die russische Verhaltenspsychologin Nadja Kohts erstmals durch. Kohts hatte Vergleichende Psychologie an der Universität Moskau studiert, um dann als Kuratorin an das im Jahre 1907 gegründete Darwin Museum in Moskau zu gehen. Mit ihren Versuchsreihen begann sie 1913 und führte in den 1920er Jahren weitere Experimente durch, nun mit ihrem 1925 geborenen Sohn Roody.⁵⁹ Einige Jahre nach den ersten russischen Experimenten startete der amerikanische Psychologe Winthrop N. Kellogg eine Testreihe mit seinem Sohn und einem jungen Schimpansen, die er in zahlreichen Filmen festhielt.⁶⁰ Bei diesem Mensch-Tier-Vergleich ging es um die Analyse gemeinsamer Eigenschaften, wie dem des Bildermalens und letztlich um die Beschreibung der Unterschiede, die den Vergleich so interessant für die Experimentatoren machte. Die Forscher erhofften sich durch ihre Experimente unter anderem Einblicke in die biologischen Grundlagen künstlerischer und schöpferischer Entfaltung und ein tieferes Verständnis für die biologischen Prinzipien der Kunst. 1957 zeigte schließlich der britische Zoologe und Verhaltensforscher Desmond Morris in einer spektakulären Ausstellung am Institute of Contemporary Arts in London erstmals einer breiten Öffentlichkeit Bilder von malenden Affen⁶¹ und fasste die Ergebnisse der bis dahin durchgeführten Experimente mit den Primaten in seinem Buch *The Biology of Art* zusammen.⁶²

58 Siehe hierzu: Karl Groos: Die Anfänge der Kunst und die Theorie Darwins. In: Hessische Blätter für Volkskunde, Bd. 3 (1904), S. 98–112. Umfassend diskutiert Wilhelm Bölsche dieses Phänomen in: Wilhelm Bölsche: Die Abstammung der Kunst, Stuttgart 1926.

59 Obwohl die ersten Versuchsreihen bereits 1913 durchgeführt wurden, erschienen die Forschungsergebnisse erst 1935, siehe Nadja Kohts: *Infant Ape and Human Child. Instincts, Emotions Play, Habits*, 2 Bde., Moskau 1935. Der Band erschien auf Russisch mit einer englischen Zusammenfassung in Form eines Textbandes und eines Bandes mit zahlreichen Fotografien. 2002 wurde von der Oxford University Press eine vollständige Übersetzung ins Englische vorgelegt, begleitet von einer Auswahl von 120 Fotografien, herausgegeben von Frans B. M. de Waal.

60 Winthrop N. Kellogg, Luella A. Kellogg: *The Ape and the Child. A Study of Environmental Influence upon Early Behavior*, London u. a. 1933.

61 Die Ausstellung von 1957 wurde auch von einem Katalog begleitet: Desmond Morris: *Paintings by Chimpanzees*, Ausst.-Kat. Institute of Contemporary Arts, London 1957.

62 Siehe Desmond Morris: *The Biology of Art. A study of the Picture-Making Behaviour of the Great Apes and Its Relationship to Human Art*, London 1962; deutsche Fassung: Desmond Morris: *Biologie der Kunst. Ein Beitrag zur Untersuchung bildnerischer Verhaltensweisen bei Menschenaffen und zur Grundlagenforschung der Kunst*, Düsseldorf 1963.

Grosses Thesen über die Anfänge der Kunst sind beispielhaft für eine ganze Reihe von Publikationen, die um 1900 zur Konzeption einer Weltkunstgeschichte⁶³ ansetzen und auf die Beschreibung kunstgeschichtlicher Universalität abzielen. Diese Vorstellung ließ sich im 20. Jahrhundert jedoch nur schwerlich über zwei Weltkriege retten. Erst im ausgehenden 20. Jahrhundert sollten Grosses Vorstellung von einer Universalität der Kunst wieder aufgegriffen und weitergedacht werden, nun unter dem Vorzeichen der zunehmenden Globalisierung von Kunst, insbesondere von Gegenwartskunst und Kunstwissenschaft. Es war vor allem der Artikel »World Art Studies and the Need for a New Natural History of Art« von John Onians, der Mitte der 1990er Jahre neue Impulse für die Diskussion setzte.⁶⁴ Die Vorstellung von einer Universalität der Kunst »aller Völker und aller Zeiten«, die in den Debatten um 1900 durch die Evolution bedingt vorgestellt und somit als ubiquitär beschworen wurde und doch stets eurozentristisch blieb, wird zu Beginn des 21. Jahrhunderts zunehmend durch eine postkoloniale Perspektivierung ersetzt. Heute ist es die Forschungsrichtung der World Art Studies, welche die Kunst der Welt erneut zusammenführen will und zur Begründung einer neuen Kunstwissenschaft führen soll, die der Globalisierung gegenwärtiger Kunstentwicklungen, einem zunehmend global agierenden Kunstmarkt sowie neuen postkolonialen Museumskonzeptionen gerecht werden will.⁶⁵ Aus einer Perspektive, die Kunst global in den Blick nehmen will, lässt sich mit James Elkins abschließend fragen: Is Art History Global?⁶⁶

63 Siehe hierzu jüngst Marlite Halbertsma: *The Many Beginnings and the One End of World Art History in Germany, 1900–1933*. In: Kitty Zijlmans, Wilfried van Damme (Hg.): *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam 2008, S. 91–105, und Ulrich Pfisterer: *Origins and Principles of World Art History – 1900 (and 2000)*. In: Ebd., S. 69–89.

64 John Onians: *World Art Studies and the Need for a New Natural History of Art*. In: *The Art Bulletin* 78.2 (1996), S. 206–209.

65 Siehe Gerald McMaster: *The New Tribe. Critical Perspectives and Practices in Aboriginal Contemporary Art*, Amsterdam 1999 [Diss. University of Amsterdam]. Gerardo Mosquera: *The Marco Polo Syndrome. Some Problems around Art and Eurocentrism*. In: *Third Text* 6.21 (1992), S. 35–41. John Onians (Hg.): *Atlas of World Art*, London 2004. Paul S. C. Tacon: *Indigenous Modernism: Betwixt and Between or at the Cutting Edge of Contemporary Art*. In: *Bulletin of the Conference of Museum Anthropologists* 27 (1996), S. 33–55. Wilfried van Damme: *Beauty in Context. Towards an Anthropological Approach to Aesthetics*, Leiden u. a. 1996. Kitty Zijlmans: *Pushing Back Frontiers: Towards a History of Art in a Global Perspective*. In: *International Journal of Anthropology* 18.4 (2003), S. 201–210. Zijlmans, van Damme 2008 (wie Anm. 63).

66 James Elkins (Hg.): *Is Art History Global?* New York u. a. 2007.