

DE PALAEOLITHISCHE KUNST

DOOR

K. HERMAN BOUMAN.

Wanneer men in de kunst meer ziet dan een bron van aandoe-ningen en gevoelens van aesthetischen aard alleen, wanneer men de kunst niet alleen wil beleven maar ook tracht te begrijpen in haar ontstaan en ontwikkeling, wanneer men haar beschouwt als geestes-uiting van den maker zelf en zijn tijd, wanneer men het kunstobject niet ziet als een symbool van schoonheid, maar als een werkstuk dat gebonden is aan voorwaarden en wetmatigheden — dan opent zich een verschiët van wijden horizon en verre perspectieven.

Men moge eens in de kunst de openbaring van een goddelijke macht vermoed hebben, die men met heiligen schroom te naderen had, en in de gave van den kunstenaar de bezieling der Muzen gezien hebben, die zich van hem als werktuig bedienden — toch hebben wij in de kunst slechts menschenwerk te zien en als zoodanig kan het middel zijn tot kennis van den menschelijken geest zelf. In de poging tot het leggen van een onderling verband tusschen het naar tijdsorde gerangschikte feitenmateriaal, zoowel als in de poging om het geestes-leven van den maker te doorgronden, komt de wensch van onzen tijd om genetisch te begrijpen tot uiting.

Wil men het volgroeide begrijpen dan zal men met de kiem moeten aanvangen. Ook het onaanzienlijke zal men binnen den kring van zijn beschouwingen moeten brengen, voor men zich waagt aan de problemen, die de hoogste uitingen der kunst ons stellen.

Wanneer men dan bij den allereersten aanvang der beeldende kunst — want die alleen zal ons hier bezig houden — begint, dan komt men al terstond te staan voor een hoogst merkwaardig en boeiend probleem, dat, sedert het de aandacht van de onderzoekers heeft getroffen, niet heeft opgehouden de bijna hartstochtelijke belang-stelling van ethnologen, anthropologen, kunsthistorici en psychologen gaande te maken. Daarvoor is inderdaad alle reden. Voordat in de laatste helft der vorige eeuw de verrassende ontdekkingen der palaeo-

lithische kunst bekend waren geworden, had men zich de allervroegste uitingen der beeldende kunst geheel anders voorgesteld. Immers voor dien tijd, toen men nog slechts de beschikking had over neolithisch materiaal, scheen het alsof de eerste pogingen van beeldend vermogen te vinden waren in de lijnvormige en geometrische versierselen van het vaatwerk en andere gebruiksvoorwerpen, die in de graven of den keukenafval der primitieve landbouwers werd aangetroffen. Van daar uit trachtte men de ontwikkeling der elementen dezer kunst te vervolgen. Die eenvoudige geometrische figuren van den jongsten steentijd vormden zich langzamerhand tot primitieve symbolen waarmee mensen en dieren waren uitgebeeld, waaruit zich gaandeweg de nog zeer gebrekkige en onoogelijke mensch- en dierfiguren ontwikkelden, die men nog zoo innig met geometrische versieringen vermengd o.a. in de Hallstatt-periode en in den Dipylon-stijl aantreft. Eerst langzaam, zeer langzaam scheen daaruit later de werkelijke afbeelding der waargenomen buitenwereld te ontstaan, die b.v. de bloeitijden der klassieke oudheid kenmerkt.

Een geleidelijke ontwikkeling derhalve met als beginpunt de speelsche lust tot primitieve versiering en eerst langzaam aan komende tot de werkelijkheid.

Men had hier bovendien nog ter vergelijking een analoog geval wanneer men de kinderkunst van haar eerste onbeholpen gekrabbel in haar verdere ontwikkeling vervolgde. Want al was ook de evolutielijn niet volmaakt dezelfde bij den eersten kijk, zoo kon men psychologisch toch overeenkomstige stadia van ontwikkeling zoowel bij de kunst der primitieve volken als bij de kinderkunst aanwijzen. In geen van beide gevallen hield de artiest zich bijzonder aan de natuurgetrouwe afbeelding van het object der buitenwereld dat hij wilde weergeven; hij hield zich meer aan hetgeen hij ervan „weten” kon dan aan hetgeen hij er werkelijk aan kon „waarnemen”; eerst gaandeweg leerde hij zijn object waarlijk natuurgetrouw uitbeelden. Kortom, overal waar men de eerste beginselen van de beeldende kunst ontmoette vond men deze opgebouwd uit de elementen van de eigen gedachtenwereld van den kunstenaar zelf, als de weerspiegeling van zijn eigen geest, als uitdrukking van de kennis die hij omtrent het afgebeelde had verkregen; idiopsychisch en ideoplastisch derhalve en vooral sterk doordrongen van symboliek en overwegend conventioneel.

De ontdekking echter van de kunst der uiterst primitieve jagersvolken uit het palaeolithicum bracht feiten, die in geen enkel opzicht in overeenstemming konden gebracht worden met dezen gedachten-gang. Bij zoo goed als alle kunstproducten, die vervaardigd werden in dien alleroudsten tijd van de eerste verschijning van den „homo recens” in Europa — het volk der Neanderthalers was nog geheel

kunstloos — mist men de bovengenoemde eigenschappen ten eenen male. Integendeel deze kunst is bij uitstek realistisch, senso-psychisch en physio-plastisch. Zij is midden uit het leven gegrepen, scherp waargenomen en van een verbijsterende werkelijkheid. Met deze kennis verrijkt was het onafwendbaar geworden om de eenmaal heerschende inzichten te herzien en deze langs geheel andere wegen nogmaals te toetsen aan de regelen der biogenetische grondwet.

De geschiedenis dezer befaamde ontdekking is in het kort de volgende. In 1879 vond *Marcellino de Sautuola*¹⁾ in de Cueva de Altamira bij Santander aan de zuidelijke hellingen der Pyreneeën, daardoor opmerkzaam gemaakt door de verbaasde uitroepen van zijn dochtertje, dat hem bij zijn bezoek in de later zoo beroemde grot (beroemd als de „Sixtijsche Kapel van het Palaeolithicum”) vergezeld, een groot aantal afbeeldingen van bizons, wilde zwijnen en herten op de wanden der grot. Hoewel hij terstond deze afbeeldingen als palaeolithische kunst opvatte en zijn vondst in 1880 bekend maakte, ontmoette hij zooveel ongeloof en tegenstand in de wetenschappelijke wereld, dat deze eerste ontdekking aanvankelijk geheel verloren dreigde te gaan. Eerst in 1902 zouden *Breuil* en *Cartailhac*²⁾ — de laatste geheel bekeerd van zijn aanvankelijke scepsis en daarna een enthousiast onderzoeker op het gebied van deze nieuwe wetenschap — zijn ontdekking bevestigen. Een zelfde lot schijnt aanvankelijk de vondst van *Daleau*³⁾ in 1880 in de grot Pair-non-Pair, in Charente, in Frankrijk, getroffen te hebben. Eerst in 1897 waagde hij daarvan openlijk melding te maken, hoewel ook hij aanvankelijk door niemand werd geloofd. Een volgende soortgelijke ontdekking door *Rivière*⁴⁾ in 1895, gepubliceerd in 1897, in de grot la Mouthe in Dordogne bracht ten slotte het ongeloof aan het wankelen en sedert drong, tegelijk met de telkens weer nieuwe en soortgelijke vondsten, langzaam de betekenis van de palaeolithische kunst door.

Het onderzoek van dergelijke grotten wierp tevens een nieuw licht op de tevoren niet geheel onbekende kunst van overeenkomstig karakter, die vroeger reeds op gebruiksvoorwerpen van het jongste palaeolithicum was opgemerkt, maar die nimmer ten volle was begrepen.

De wereldberoemde vindplaatsen van deze kunst-der-grotten zijn over een groot deel van West-Europa verspreid en worden voornamelijk aangetroffen in Zuid-Frankrijk en Noord-Spanje, aan de hel-

1) M. de Sautuola: Breves apuntes sob. algunos objetos prehistoricos de la provincia de Santander. 1880. Santander.

2) E. Cartailhac: Les cavernes ornées de dessins: la grotte d'Altamira, Espagne; „Mea culpa” d'un sceptique. 1902. (l'Anthropologie).

3) F. Daleau: Les gravures sur rocher de la caverne de Pair-non-Pair. 1897. (Actes de la Soc. Arch. Bordeaux.)

4) E. Rivière: La grotte de la Mouthe. 1897. (Bull. Soc. d'Anthr. Paris).

lingen der Pyreneeën, en verder in de overhangende rotsen („abris sous roche”) langs de Vézère in Dordogne⁵⁾. Maar zij zijn tot dit voornaamste gebied stellig niet beperkt; ook in België, Zuid-Engeland, Noord-Zwitserland, West- en Zuid-Duitschland, Oostenrijk, West-Rusland en Polen zijn talrijke zeer belangrijke vondsten gedaan en elk jaar worden nieuwe vindplaatsen ontdekt.

De producten van deze kunst behooren zonder twijfel tot een vrijwel geheel afgesloten cultuur-periode, die zich uitstrekt over den zeer langen tijd van het laatste Aurignac-tijdperk tot het einde van het Madeleine-tijdperk; niet onwaarschijnlijk zijn de laatste sporen nog in het Azil-tijdperk — maar tot onherkenbaar worden toe veranderd — te vinden. *Breuil*⁶⁾ heeft getracht verschillende opeenvolgende ontwikkelingsperioden in deze diluviale kunst te onderscheiden, waarbij dan de belangrijkste bloeitijd zou vallen in het eerste stadium der Madeleine-cultuur. Maar zijn indeeling in vier fasen heeft geen algemeenen ingang gevonden, wat wel voornamelijk moet worden toegeschreven aan de toch altijd zeer theoretische overwegingen, die aan deze indeeling ten grondslag liggen.

De plotselinge verschijning evenals de spoorlooze verdwijning van deze zoo bij uitstek merkwaardige kunst heeft het raadsel van haar wezen en beteekenis slechts verhoogd. Zij komt uit de diepste duisternis der geschiedenis van ons ras, wanneer de menschheid nog op lange na niet den trap van geestelijke ontwikkeling heeft bereikt van de meest primitieve nog levende menschenrassen, in een tijd dat de vroegst bekende vertegenwoordigers van den homo recens nog als hoogst primitieve jagers, in familie-groepen zonder onderling verband met anderen, de strijd om het bittere leven voerden tegen een vaak onherbergzaam klimaat en hun voedsel moesten bemachtigen op de toendra's en steppen van den ijstijd. En toch verschijnt als een der eerste en verwonderlijkste uitingen van zijn brein een kunst, die zoo raak is en ons heden nog zoo boeien kan, dat zij meermalen vergeleken is met de beste producten der bloeitijden in de beeldende kunst in Mycene, Babylon, Egypte en zelfs Hellas! En evenals zij gekomen is, verdwijnt zij weer in het duister. Want ook al zijn op ander terrein (zooals later zal besproken worden) voortzettingen aan te wijzen, zóó als de troglodyten van het diluvium haar hebben voortgebracht, verschijnt zij nimmer weer in de cultuur daarna. „Proles sine matre creata; mater sine prole defuncta” zooals *S. Reinach*⁷⁾ het eenmaal pittig heeft uitgedrukt.

5) Goede beschrijvingen zijn o.a. te vinden: *Peintures et gravures murales des Cavernes paléolithiques publiées sous les auspices de S. A. S. le prince Albert I de Monaco.*

6) *H. Breuil: Essai de stratigraphie des dépôts de l'âge de Renne. (Congr. préhist. de France.) 1905.*

7) *S. Reinach: Répertoire de l'art quaternaire. 1913.*

Evenwel al is een indeeling in ontwikkelings-fasen onzeker en al laat zich het geheele quartaire oeuvre als een gesloten geheel overzien, zoo kan men het, met *Piette*⁸⁾, hoogstwaarschijnlijk achten dat de sculptuur in het algemeen de teekening en graveering is voorafgegaan en dat polychrome afbeeldingen uit den Marleleine-bloeitijd stammen. Zoo zou de beeldende kunst dus met een „glyptische” periode aangevangen zijn.

Die vroegste plastiek uit de Aurignac-periode staat in menig opzicht afzonderlijk; niet alleen omdat juist daar vrije beelden onder voorkomen — de bas-reliefs behooren meest tot jongere tijdperken — maar ook omdat daarbij de mensch zelf werd uitgebeeld. Juist dat laatste is, ten opzichte van wat wij van de palaeolithische kunst weten, bijzonder opvallend. Immers kenmerkt zich deze kunst der holbewoners bij uitstek door de afbeelding van dieren en zijn de mensche lijke figuren hoogst zeldzaam en dan nog opvallend onbeholpen.

Maar uit die allervroegste tijden zijn het vooral vrouwengestalten, die ons bekend zijn. Met de „Venus” van Willendorf, die van Brassempouy, die van Mas d’Azil, die van Mentone en anderen vangt de beeldende kunst aan; de eerste roep, de eerste wensch was: de vrouw. Levenswaarheid spreekt uit allen. Het beroemde kalksteenen beeldje van Willendorf, in al zijn eenvoud en zelfs onvolmaaktheid, is nauwelijks ooit overtroffen in zijn ongelooflijk realisme. Men



„Venus” van Willendorf

moet daarbij voor oogen houden dat de vindplaatsen zeer uiteen liggen en over geheel Europa verspreid zijn, zoodat deze glyptische cultuur een groote uitbreiding moet gehad hebben. Sommige beeldjes vertoonen een zekere gelijkheid en men zou geneigd zijn van „stijl” te spreken, ware het niet dat dit volk van kunstenaars zeer sterk gebonden was aan het gebruikte materiaal; vandaar dat, waar men snijwerk vindt van ivoor (zooals veelal het geval is), dit bepaald werd door de afmetingen van den tand (van den holenbeer, mammoth enz.) en dat er alleen een vrijere beeldvorm kon ontstaan wanneer het grondmateriaal kalksteen was. Deze „Venus primigenia”, de eerste schepping van den mensch, vertoont naast de overheerschende uitbeelding der sexueele kenmerken, veelal — niet altijd — een sterke

8) *Piette*: Notes pour servir à l’histoire de l’art primitif (l’Anthropologie 1894).

steatopygie en niet zelden de onduidelijke sporen van tatouage; het gelaat is steeds — op een enkele uitzondering na bij een figuurtje uit Mentone — geheel verscholen onder een haardos, die veel gelijkt op het kroeshaar der negroïden.

Evenwel heeft de palaeolithische kunstenaar verder het afbeelden van menselijke figuren vermeden. Al zijn kracht en talent besteedt hij daarentegen aan de uitbeelding van zijn jachtdier. De geheele diluviale fauna trekt daarbij aan ons oog voorbij en men kan de wisseling der klimaatveranderingen daarbij volgen.

In de eerste perioden zijn het de neushoorn, de holen-leeuw, later de mammoth en het wilde paard, nog later het groote hert, groote visschen, de beer en ten slotte verschijnt vooral het rendier en de bizon op het tafereel. Daarmee is de overgang van het betrekkelijk milde klimaat van de Aurignac-periode, naar den kouden tijd met het steppen- en toendra-landschap van de Madeleine-periode tevens aangegeven. De wanden der grotten van Nieau, Les Trois Frères, Altamira, Combarelles, Teyjat, Mas d'Azil, Font de Gaume en zoo vele andere zijn overdekt met deze soms levensgrootte dierfiguren, zoo volmaakt weergegeven in hun typischen aard en wezen, dat men zich te midden van deze dieren van den voortijd waant, hen bespiedt bij het grazen, de vlucht voor den jager, den aanval op hun vervolgers,



Bizon (kalverende?) Grot van Altamira
Polygroom-schildering uit de Madeleine-periode.

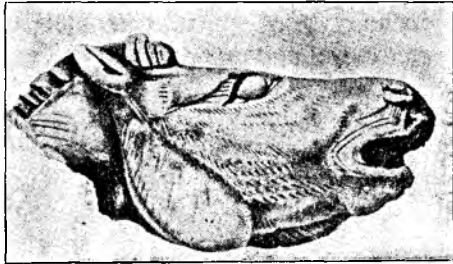
de paring en getuige is van hun stervensuur, wanneer zij doodelijk gewond door den vergiftigden pijl ineengezonken zijn. Na eenige honderden eeuwen⁹⁾ laat de artiest ons nu nog meeleven met de felle emoties van jacht en avontuur. Uit alles spreekt de alles beheerschen- de roep naar voed-

sel, de nooddrift van het harde leven en de onherbergzaamheid van het klimaat.

Maar niet alleen de wanden der diepe en volmaakt donkere

9) Aangaande de tijdsbepalingen loopen de opvattingen uiteen; maar men kan stellig zeggen dat de tijd, waarin deze kunst is gemaakt, minstens 200 eeuwen, waarschijnlijk 500 eeuwen en vermoedelijk nog veel langer, achter ons ligt.

grotten vertellen ons van zijn honger en liefde. Ook bevatten enkele grotten uit leem geboetseerde dierviguren, b.v. die van Tuc d'Audoubert¹⁰). Uit de cultuurlagen van deze lang vervlogen eeuwen zijn verder de kleinere voorwerpen voor het dagelijksch gebruik opgedolven: naast de voor elke periode typische vuursteen wapenen, pijl- en lansspits, schraper en boor enz. liggen de bewerkte beenstukken, gewei-stukken, „commando”-staven, amuletten en andere losse voorwerpen. Talrijke daarvan zijn met dezelfde wonderlijk realistische dierviguren versierd, ingegrift met het fijnste stilet of geheel als bas-relief en zelfs tot kleine rond-figurale beeldjes verwerkt. En ook hier neemt het diluviale wild een uiterst belangrijke plaats in. Daarnaast echter komt ook langzaam een schematische styleering op, een eerste poging tot symbolisatie van natuurvormen, die aanvankelijk aarzelend en vormloos tegen het einde



Paardenkop gesneden uit den tand van den Mammouth
(grot van Mas d'Azil).

— en vooral later in de Azil-periode — meer de leiding gaat nemen.

Waarom de primitieve kunstenaar zich zelf zoo zelden en dan nog altijd zeer slecht (behalve dan de reeds genoemde Venus-figuren der glyptische periode) heeft afgebeeld is een vraag waarop de beantwoording niet gemakkelijk is. In volslagen tegenstelling met de frappante natuurgetrouwheid waarmee hij zijn jachtdieren uitbeeldt (men kan met zekerheid b.v. twee paardenrassen onderscheiden), teekent hij den mensch zoo onduidelijk, dat men nooit geheel zeker is dit genus voor zich te zien. Deze blijkbaar menselijke gedaanten gelijken op het onbeholpen gekrabbel van onze



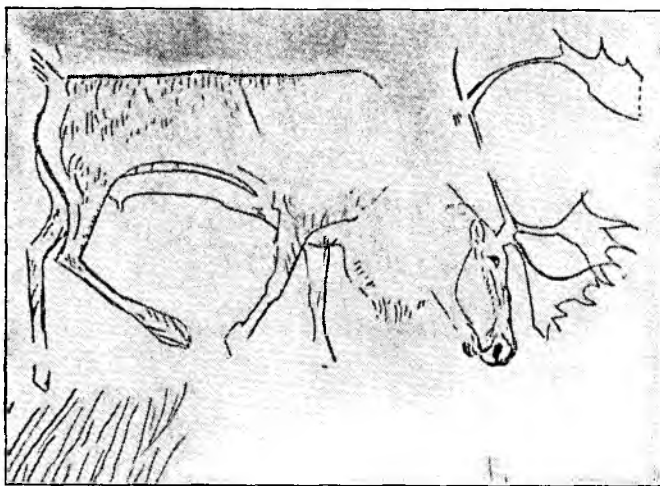
„le Sorcier”
(Grot van Tuc d'Audoubert).

10) Bégouen: Les statues d'argile de la caverne de Tuc d'Audoubert, 1912. (l'Anthropologie.)

jonge kinderen. Zelfs de bekende „femme au renne” van Laugerie basse, kan met de dierfiguren niet vergeleken worden. Toch zijn een paar ontwijfelbare menschenafbeeldingen gevonden, b.v. onder de wand-teekeningen van de grot Tuc d'Audoubert, die een eigenaardig licht doen vallen op dit merkwaardige probleem. De man die daar is afgebeeld stelt zonder eenigen twijfel een medicijn-man, priester of toovenaar voor, behangen met dierenhuiden, gekroond door een hertengewei en voorzien van een paardenstaart, symbolen van kracht, macht en vruchtbaarheid. Over de beteekenis van zulke teekeningen zal later nog gesproken worden, maar deze hoogst zeldzame afbeeldingen doen begrijpen waarom de mensch, op deze wijze verhuuld en onkenbaar gemaakt, moeilijk als zoodanig te herkennen valt.

Wanneer men het geheele palaeolithische oeuvre overziet, dan kan men daarin inderdaad één afgesloten geheel zien. Ondanks den zeer langen tijd waarin deze kunst heeft gebloeid, een tijd die toch stellig op eenige tienduizenden van jaren dient geschat te worden, en ondanks de aanwijzingen die er mogen bestaan omtrent een zekere ontwikkeling en verval, zijn de fundamenteele eigenschappen van deze kunst ongewijzigd gebleven¹¹⁾.

Allereerst treft de ongelooflijk scherpe waarneming van den kun-



Weidend rendier
gesneden in een „commando-staf”
(Kesslerloch).

stenaar en de voortreffelijke uitbeelding zijner objecten. Deze primitieve jagers moeten wel zeer lang en met alle inspanning van hun zintuigen het zoo vurig begeerde wild hebben beslopen, bespied en vervolgd, dat zij nog zeer lang daarna dit beeld uit hun geheugen zoo hebben kunnen weer-

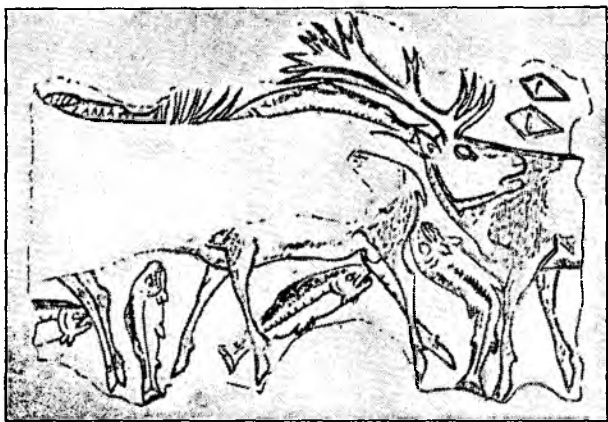
11) Uitvoerige studies en mededeelingen over de palaeolitische kunst in Frankrijk en Spanje vindt men vooral in de werken van H. Breuil en E. Cartailhac in l'Anthropologie van 1904—1909.

Verder bij M. Hoernes: Urgeschichte der Bildenden Kunst in Europa 1915, en: Der Diluviale Mensch in Europa 1903.

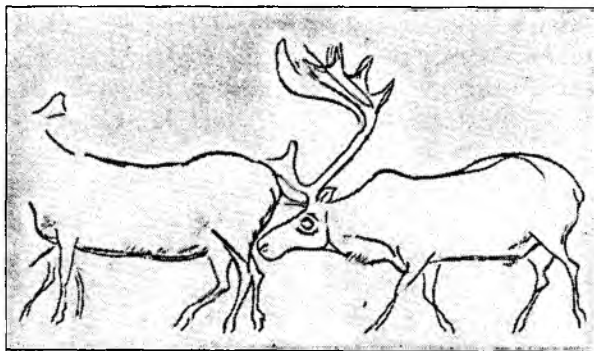
Zie ook Sollas: Ancient Hunters, 1924.

geven. Het is volkomen zeker dat zij niet naar model hebben kunnen werken. De grotten zijn juist daar het overvloedigst met dierenfiguren overdekt, waar zij het diepst zijn; de laatste zalen bevatten meestal deze afbeeldingen en men kan deze slechts bereiken na een soms kilometerlange klautering door couloirs, door beekjes, langs gangen en corridors, ja sommige slechts door te duiken in de waterbron die komt opwellen en na eenige meters zwemmend in het duister, of door den forschen straal van een neerplassenden waterval te trotsen. Inderdaad, deze kunst is ver van het jachtveld geboren, in de eeuwig duistere schuilhoeken van het onderaardsche gebergte! Hier moet de kunstenaar zijn werk verricht hebben met behulp van hoogst eenvoudige lampjes, waarvan de vlam gevoed werd door het vet van den jachtbuit; hier heeft hij ook de okerknollen gevonden (zooals men die er nog overvloedig aantreft) waarmee hij in een enkele rake en volmaakt zekere omlijning het beeld op den wand neerzette.

Met volkomen meesterschap en beheersching van den vorm zijn de befaamde meesterwerken van deze kunst geschapen: het weidende rendier (Kesslerloch); de rendierstrijd (Font de Gaume); de bron-



Kudde rendieren („vluchtende kudde”)
gesneden in een stuk hertengewei
(Grot van Lortet).



Rendieren (Laugerie basse).

stige bisons (Tuc d'Audoubert); de vluchtende kudde (Lortet); het bronstige rendier (Laugerie basse); de stervende (of kalverende?) bizon (Altamira); het wildepaard (Nieu); de beer (Combarelles) en zoo vele andere. Zuiverder en overtuigender door eenvoud kan men

in de geheele kunsthistorie nauwelijks iets aanwijzen dat met dit sterke realisme te vergelijken is.

Maar al komen in deze zeer bewonderde kunst der oertijden de oorspronkelijke wenschen van den mensch: verzadiging van honger en geslachtsdrift, onverhuld tot uiting, — van alles wat daarbuiten ligt vertelt deze kunst ons nauwelijks iets. Wanneer men zich eenmaal poogt te onttrekken aan de bekoring, die van deze rake natuurkunst uitgaat, dan wordt men ook de armoede gewaar die er binnen heerscht. Men merkt dan op dat, hoe zuiver ook de buitenwereld is waargenomen, het toch nimmer (behoudens zeer enkele en dan nog poovere pogingen) komt tot de vorming van een tafereel. Elk dier is afzonderlijk, geen groep wordt gevormd; er is geen synthese der verschillende dieren onderling, zelfs niet in de met talrijke bizons, wilde zwijnen, herten enz. enz. meer dan overvloedig bedekte wanden van de grot van Altamira; de vorming van een „kudde” is slechts schijnbaar. In werkelijkheid zijn de dieren over en door elkaar heen geteekend, vermoedelijk door verscheidene opeenvolgende generaties van kunstenaars; een bepaald grondvlak zelfs is niet aanwezig: alles staat schots en scheef dooreen en soms zijn de dieren geheel ondersteboven afgebeeld. Eenheid, zelfs een poging daartoe, ontbreekt volmaakt. Deze kunst is mono-syllabisch, er bestaat geen syntaxis.

De armoede blijkt ook nog uit iets anders. Bijna uitsluitend wordt de profiel-teekening gebruikt, het en-face is, waar het inderdaad voorkomt, onbeholpen en vaak slecht; ook is het profiel — vooral, schijnt het, in de allereerste perioden — vaak uiterst eenvoudig opgevat: zoo worden van het dier dan slechts een voor- en een achterpoot weergegeven, eerst later worden alle vier pooten afgebeeld en komt een simpel perspectief naar voren.

De palaeolithische kunst is van een realistiek, die zich binnen zeer enge grenzen beweegt en waarbinnen zij volkomen bevangen is. Zij geeft de actie van den enkeling, niet die van de groep.

Maar daarbinnen is zij vrij in haar opvatting en uitdrukking, zoo zelfs dat er van conventie en schablone zoo goed als niets blijkt. Geen dezer bizons gelijkt op een andere, elk rendier is een bepaald individu, te onderkennen van zijn soortgenooten. Een bepaalde stijl is niet ontstaan; geen geslacht van kunstenaars heeft een bepaalde school gemaakt. De kenmerkende trekken van deze kunst zijn: realisme en individualisme.

In de cultuurlagen der abri's en der grotten van het geheele Aurignac-, Solutr - en Madeleine-tijdperk zijn de producten van deze diluviale kunst gevonden met als hoofdcentrum het zuiden van Frankrijk. De noordelijke grens werd bepaald door het nog vergletscherde gebied van Europa, de zuidgrens door het noorden van Spanje en

Italië en mogelijk heeft de oostelijke grens zich nog verder dan West-Rusland, tot diep in Azië uitgestrekt. Vanwaar kwam deze cultuur? Is zij autochthoon geweest en geboren in Frankrijk? Waarheen is zij gegaan toen met het milder worden van het klimaat de grond door andere stammen en volken werd bezet? Aan welke rassen heeft zij toebehoord?

Het is niet gemakkelijk op deze vragen een antwoord te geven. Het meest treft haar volkomen verdwijning, althans uit Europa. Plotseling houdt in de boven elkaar gelegen cultuurlagen de rij der beelden op, al meenen enkelen ook op het einde teekenen van ont-aarding te zien. Schematisering en symboliek nemen misschien gedeeltelijk haar plaats in tijdens de Azil-periode. Hiërogllyphen en op letters gelijkende teekenen zijn tenminste gevonden op de beschilde platte steentjes van dit allerlaatste palaeolithische tijdperk. Maar het is moeilijk een overgang te vinden van het oorspronkelijk realisme naar dit primitieve symbolisme. De beeldende kunst als zoodanig verdwijnt, sterft weg met het wegsmelten van het landijs. Andere culturen, hooger georganiseerd verschijnen in het mesolithicum. De levenskansen worden beter, de bevolking talrijker; maar deze kunst verdwijnt. Het zou lang duren voor er weer een kunst geschapen wordt en eerst in het neolithicum kan daarvan ernstig sprake zijn; maar die kunst is een geheel andere. Zij dient ter versiering van het eenvoudige vaatwerk, bootst het vlechtwerk na dat rondom deze ceramiek gewonden was, vormt hoekige of golvende lijnen, slingert in meander-figuren, kortom ontleent aanvankelijk geen gegevens uit de natuur; is „bedacht” en niet „gezien”. En wanneer er weer uitbeelding van de buitenwereld zal ontstaan, dan is deze geschematiseerd, opgebouwd uit de geometrische elementen, volgens schablone en traditie. Kortom er is geen sprake van eenig realisme. Symboliek en conventie vormen een „stijl”; gebondenheid heeft plaats gemaakt voor individualisme. Een nieuwe tijd is met het neolithicum aangebroken; een nieuwe kunst is ontstaan.

Tusschen beide gaapt het hiaat. Geen pad voert regelrecht van den eenen naar den anderen oever. Wat mag de verklaring daarvan zijn?

Deze vraag heeft lang de onderzoekers bezig gehouden en het is te danken vooral aan het werk van Fransche praehistorici, waaronder in het bijzonder Abbé *Breuil* en *Cartailhac* moeten genoemd worden, dat er meer licht op dit merkwaardige probleem is gevallen.

Allereerst kan men thans wijzen op een met de allerlaatste perioden van het palaeolithicum stellig verwante cultuur, die ten zuiden van het gebied, ingenomen door de Aurignac-Madeleine cultuur, gelegen is in Zuid- en Oost-Spanje, en ook verder rondom de Middell-

landsche Zee wordt aangetroffen¹²⁾). Deze cultuur staat zonder twijfel ook ten opzichte van haar kunstproducten afzonderlijk van de kunstperiode die hier besproken werd, maar zij biedt toch talrijke punten van overeenkomst daarmee. Abri's te Cogul in het oosten en zulke te Alpéra in het zuidoosten van Spanje vertoonen hoogst eigenaardige teekeningen op de rotswanden. Ook hier zijn dieren: herten, runderen

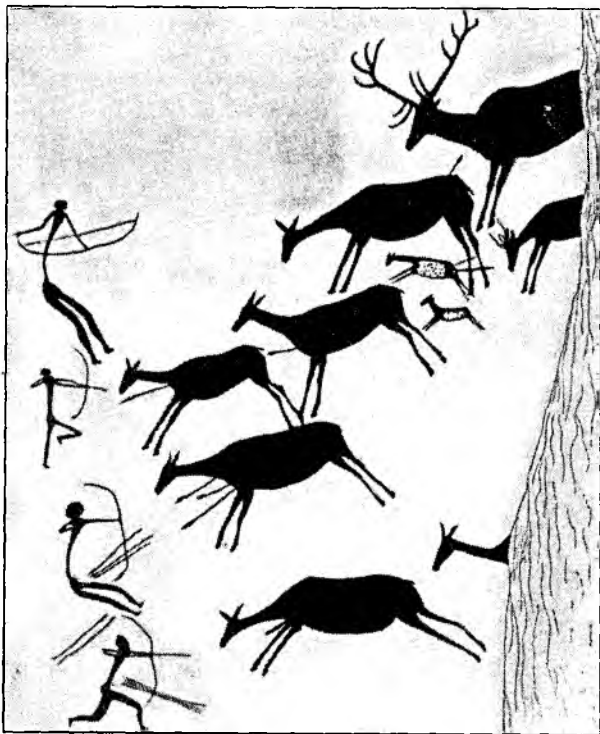


Rotswandschilderingen uit Zuid-Oost Spanje.

vooral afgebeeld, maar belangrijk is dat op de omvangrijke friezen die wanden de menselijke figuur een zeer belangrijke plaats inneemt. Deze is hier nu niet meer tot onherkenbaar worden toe veranderd, integendeel men herkent gemakkelijk de beide geslachten; de mannen, met pijl en boog gewapend, meestal naakt en slechts met been- en armringen versierd; de vrouwen grootendeels bekleed met hoed(?) en rok. Maar wat vooral moet treffen als onderscheid met de afbeeldingen uit het Aurignac-Madeleine-tijdperk is het feit, dat deze menselijke afbeelding niet geheel natuurgetrouw kan zijn en neiging toont tot schematisering. Ook, zij het ook in mindere mate, de dierfiguren treffen niet zoo door hun juist weergegeven actie en handeling; het lijkt er zelfs op alsof vele deze runderen tot een tamme kudde behooren, zoo inactief is hun houding. In overeenstemming met het totaal andere klimaat van dit gebied is de fauna een andere dan in de noordelijke cultuurgebieden. Maar belangrijker is nog dat al deze

12) H. Breuil, P. Serrano Gomez et J. Cabré Aguilo: Les Abris del Bosque à Alpéra. 1912. (l'Anthropologie.)

voorstellingen uit het Middellandsche Zeegebied de poging ver-raden om het onderling verband der ob-jecten uit te drukken; er wordt een tafereel gevormd, waarop een gemeenschappelijke handeling wordt uit-gebeeld. De dans der vrouwen (Cogul), de jachtscenes (Alpéra), de strijd der mannen (Minateda) en meer andere schilderen ons de handeling van een groep, niet die van den enkeling. Het is een kunst van om-vangrijker vertellen, van mededeeling van een of andere belang-rijke gebeurtenis. In deze „verhalende”

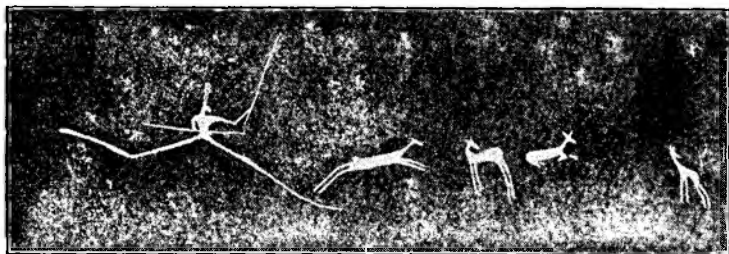


Rotswandschilderingen uit Zuid-Oost Spanje.

kunst wordt een zeker groepsverband duidelijk, de geschiedenis van den stam, de strijd om het jachtgebied met naburen, de, vermoedelijk religieuze, handeling in den dans wordt beschreven, kortom er wordt een veel omvangrijker verband geslagen tusschen de handelingen der stamgenooten. Maar stellig is het, dat deze nog zeer duidelijk realis-tische kunst aan waarde heeft ingeboet ten opzichte van het realisme der noordelijke en oudere cultuurgebieden. De buitenwereld wordt in de zuidelijke kunstproducten minder scherp waargenomen en uitge-beeld, een neiging tot schablone komt op, de enkeling treedt op den achtergrond en de groep komt meer naar voren.

Van dit gebied, dat zich rondom de Middellandsche Zee uit-strekt, kan men nog verder de verspreiding van deze kunst vervolgen. In Noord-Afrika, Algiers, Egypte, enkele oasen der Sahara, verder zuidelijk in het gebied van de Victoria Nyanza, zijn de schakels te vinden die als laatste eindigen in de thans goed bekende kunst der Bosjesmannen van Zuid-Afrika. In Rhodesia, Basoeto-land, Oranje-Vrijstaat en de Kaapkolonie is deze merkwaardige kunst nog vaak te vinden. De primitieve kunstenaars echter zijn teruggedrongen in de onvruchtbare streken van de Kalahari, waar hun volk dreigt uit te

sterven. *Stow* wil zelfs een afzonderlijk ras van schilders en een van beeldhouwers daaronder onderscheiden. En ook deze kunst heeft overeenkomstige kenmerken met de oeroude realistische beeldende kunst van Europa gemeen.



Rotswandteekening (Zuid-Afrika).

Weer zijn het afbeeldingen van jachtdieren, olifanten, herten, gazellen, struisvogels, giraffen en alles wat het van wild wemelende jachtgebied der bosschen en prairiën van Afrika oplevert. En daaronder ook de mensch zelf, duidelijk te onderscheiden in geslachten en kleederdracht. Vele dezer dier-figures streven in eenvoudig en natuurgetrouw realisme de beelden van de palaeolithische jagers op zijde, maar zij bereiken toch nimmer de hoogte van de kunst van deze praehistorische voorgangers in zuiver realistisch opzicht. Maar zonder



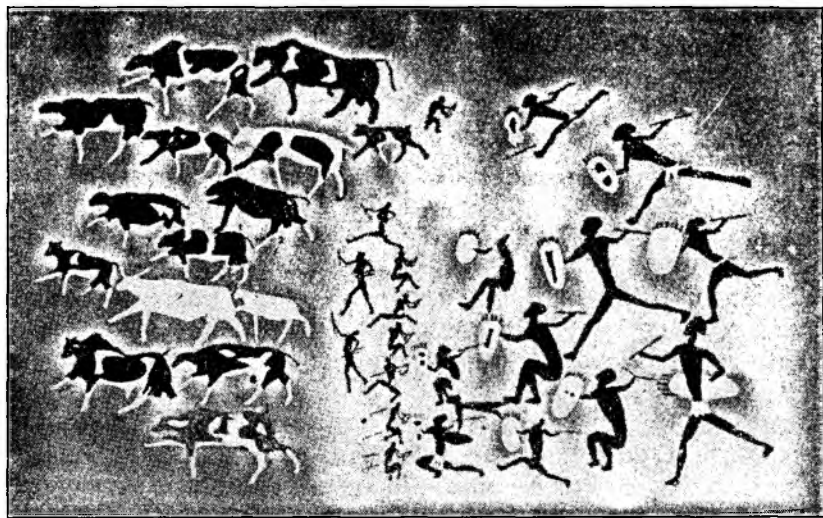
Rotswandteekening der Bosjesmannen.
Struisvogeljacht.

twijfel overtreffen zij deze in de vorming en opbouw van een taferel. Ook deze kunst is verhalend, omvat de groepshandeling, schildert de struisvogeljacht van den als struisvogel zelf vermomden jager, de roof der kudde runderen door Bosjesmannen van een naburigen Kafferstam; de ceremoniën van den dans,

enz. enz. Zij is omvattender maar niet zoo volmaakt natuurgetrouw als de kunst van het palaeolithicum, al heeft zij er onmiskenbare trekken mede gemeen.

Nog een anderen weg kan men van de praehistorie tot het heden een eindweegs vervolgen. Ditmaal niet naar het verre zuiden maar naar het onherbergzame noorden. Immers de beeldende kunst der

hedendaagsche Eskimo's en Lappen bevat elementen die, direct ontleend aan de natuur, het nomadische leven van deze menschen schilderen. Ook hier de jacht en de jachtdieren, de dans, het spel, de trek der tamme kudde rendieren en de gebeurtenissen van het dagelijksche



Rotswandteekening der Bosjesmannen. Roof eener kudde.

leven. Maar een oppervlakkige beschouwing van deze kunst van het uiterste noorden leert al terstond dat zij zich ver verwijderd heeft van het oeroude realisme. Ook zij is beschrijvend en verhalend geworden.



Rotswandteekening der Bosjesmannen, „Mantis”dans (Oranje-Fontein).

bedient zich van symbolen, geeft niet meer de pure werkelijkheid der buitenwereld, bouwt tafereelen op, bezit het z.g.n. „vogel”-perspectief, dat niet „gezien” maar „bedacht” werd. Kortom, zij heeft aan natuurgetrouw realisme en streng individualisme belangrijk ingeboet.

Aan de hand van de boven gegeven beschouwingen kan men derhalve verwantschap aantoonen tusschen de aloude beeldende kunst van het palaeolithische Europa en de kunstuitingen van zeer primitieve menschenrassen van het heden. Uit Europa verdwenen is zij thans, vervormd en verkommerd, nog terug te vinden in de uiterste schuilplaatsen waarheen nieuwe volken de oude rassen hebben opgejaagd en waar deze merkwaardige vorm van beeldende kunst met haar makers steeds meer dreigt uit te sterven.

Misschien ook mag men vermoeden dat deze kunst in veel latere perioden nog van invloed is geweest op de weer oplevende realistiek van ijzer- en brons tijdperk in ons werelddeel en dat zij in de vroeg-Egyptische en Minoïsche kunst weer uit haar eeuwenlange sluimering is gewekt, of dat zij sporen heeft nagelaten in de vroegste Oud-Noordsche kunst der Scandinavische landen. In een verhandeling over palaeolithische kunst kan daarop niet verder worden ingegaan.

De vraag is misschien gewettigd welke menschenrassen deze oerkunst hebben voortgebracht en of in primitieve volken van het heden, die soortgelijke kunst nog beoefenen, de afstammelingen te vinden zijn van de oorspronkelijke palaeolithische bevolking van ons werelddeel. De beantwoording van die vraag ligt niet op het terrein van de kunsthistorie en zou dus hier dan ook onbeantwoord kunnen blijven. Maar men kan er toch op wijzen, dat er van anthropologische zoowel als van ethnologische zijde inderdaad argumenten kunnen worden aangevoerd om het vermoeden te wettigen, dat er naast de ontwikkeling in kunsthistorischen zin eveneens groote overeenkomsten zijn te vinden ten opzichte van de gebruiksvoorwerpen en wapengereedschap van de Aurignac-Madeleine periode, eensdeels met die der vroegste bewoners van Afrika (zooals men de Bosjesmannen toch nog wel mag noemen, tenzij de schedel van Broken Hill, in Rhodesia, inderdaad een zeer veel vroeger ras toebehoort), anderdeels met de Eskimorassen, die het zich terugtrekkende landijs hebben gevolgd. Nog meer grond heeft men wellicht onder de voeten wanneer men de anthropologische samenstelling van het Europeesche palaeolithicum bestudeert.

Dat de palaeolithische cultuur aan verschillende rassen toebehoorde is vrijwel zeker. In de Aurignac-periode zijn ten minste twee rassen aangetoond: het Cro-Magnon-ras en het Negroïde-ras. Het gebeente van beide is o.a. in de „Grotte des Enfants” bij Mentone gevonden. De sterke steatopygie der beeldjes van het glyptische aanvangstijdperk kan stellig verband houden met de bekende steatopygie

der Bosjesmannen en de overeenkomst van de schedels bij Mentone gevonden met die der Bosjesmannen komt dat vermoeden nog te meer versterken. En eveneens wijzen de schedelvondsten van het latere Madeleine-tijdperk op minstens twee rassen: ook hier weer de Cro-Magnon-mensch in het zuiden en het ras van Chancelade in het noorden, welk laatste onmiskenbare overeenkomst bezit met de heden-daagsche Eskimo-schedels. Een verdere uitwerking van dit probleem zou evenwel geheel buiten het bestek van deze studie vallen.

Sedert de feiten omtrent de palaeolitische kunst bekend zijn geworden en de kennis van deze allereerste aanvangsperiode der beeldende kunst steeds meer bevestigd werd door nieuwe vondsten, zoodat thans niemand meer twijfelen kan aan de waarde die deze kunst-producten hebben voor de kunsthistorie, is tevens een belangrijk probleem ontstaan op het gebied der kunstpsychologie.

Zoals in den aanvang reeds werd vermeld paste het nieuw ontdekte materiaal geenszins in de theoretische beschouwingen die men tot in het begin van deze eeuw ten opzichte van het ontstaan der beeldende kunst huldigde. Integendeel was het er zoodanig mee in strijd, dat de aanvankelijke weerstand in wetenschappelijke kringen volkomen begrijpelijk was. Wanneer men, in overeenstemming met de gangbare overtuiging aan de juistheid der biogenetische grondwet, zich de eerste fasen dezer kunst zou willen voorstellen, dan kon men slechts verwachten dat de evolutie zich geheel op dezelfde wijze zou hebben voltrokken bij het genus mensch, als men die nog thans zich ziet ontwikkelen bij het kind. Wat men dan ook op het einde der vorige eeuw wist over de neolithische kunst klopte daarmee inderdaad vrij aardig.

Die rust en zekerheid werd, zooals reeds werd gezegd, rauw verstoord door het vinden van het werkelijke aanvangsstadium en men had van psychologische zijde zijn theoretische overtuigingen te herzien, nu uitgaande van nieuw en belangrijk feiten-materiaal.

Wanneer men zich een beeld wil vormen van de geestelijke eigenschappen van de vroegste vertegenwoordigers van ons eigen menschenras, van den „homo recens”, bij zijn verschijning in dit werelddeel, in hun meest primitieve vormen, dan kan men zeer stellig geen beter onderwerp tot studie vinden dan hun eigen kunst. Hierin openbaart de mensch zijn diepste gevoelens, hierin culmineert zijn cultuur en hieraan is zijn geestelijke ontplooiing te herkennen. Nergens beter dan juist in het kunstwerk — hoe primitief ook — vindt men de bron die de elementen voor een zoodanig onderzoek kan leveren. Daar is het beste uitdrukkingsmiddel te zoeken voor psychische processen, vooral in een tijd dat de cultuur zich niet in het schrift kon uiten.

Er is boven reeds op gewezen, dat er een principieele tegenstelling bestaat tusschen het neolithicum en het palaeolithicum wat het wezen der beeldende kunst betreft. Het jongste steentijdperk wordt in hoofdzaak beheerscht door het ornament, de versiering; het ontleent in de eerste en voornaamste plaats zijn vormenrijkdom aan den z.g.n. geometrischen stijl. Het is een product van binnen uit geboren, niet direct waargenomen maar het vormsel van eigen brein en staat onder den ban van overgeleverde vormen; het is conventioneel. Het palaeolithicum is, zooals werd beschreven, in alles het tegendeel: realisme en individualisme hebben daar de volstrekte leiding. *Verworn*¹³⁾ heeft gemeend deze tegenstelling het best te kenschetsen met de woorden: „ideoplastisch” voor het jongste, en „physioplastisch” voor het oudste steentijdperk.

Daarmee moet derhalve de tegenstelling, die er tusschen beide evolutie-tijdperken van den mensch bestaan, tevens gekenmerkt zijn.

De palaeolithische jagers leefden in kleine familiegroepen in een zeer dun bevolkt terrein, zonder vaste woonplaats en waren gedwongen te trekken achter de kudde van wilde rendieren, bizons of ander wild dat hen tot voedsel diende en waarvan zij geheel afhingen. Hun schamele bezittingen moesten worden meegevoerd op de verre tochten door het uitgestrekte jachtgebied; stellig komt hun materieel bezit nog niet ten volle dat van de Australische primitieven en Bosjesmannen nabij en bestond hun woning in een schamel windscherm waarabri's of grotten ontbraken, hun wapens in behouwen vuursteen en bijlen en messen en, in de koude perioden, hun kleeding in huiden van het neergelegde wild. Huisdieren kenden zij niet, zelfs niet den hond. Een geloof aan de vijandige macht der afgestorvenen, aan booze geesten der voorouders moet hen hebben bezielde; animisme en magie waren de elementen van hun primitieve religie. Zij waren zonder twijfel nog veel meer dan de hedendaagsche primitieve volksstammen, oogenbliksmenschen, zonder toekomstzorgen en zonder den dwang van een verleden. Zij bestonden slechts bij de gratie van hun scherpe zintuigen, ieder oogenblik paraat tot den aanval of de verdediging, gedreven door den altijd schrijnenden honger, geteisterd door een ruw klimaat en opgejaagd door de groote roofdieren, waarvan zij zelf het jachtwild waren.

Hun geest moet hoogst eenvoudig gebouwd geweest zijn en was niet in staat tusschen de waarneming en de daad gecompliceerde psychische processen in te schakelen. Een fel gevoelsleven werd door geen overwegingen van altruïstischen aard gecensureerd; wenschen en begeerten zetten zich terstond in handelingen om. Het geheele

13) M. Verworn: Die Aufgänge der Kunst. 1909.

Zur Psychologie der primitieven Kunst. 1906.

Ideoplastische Kunst. 1914.

psychische mechanisme was vrijwel opgebouwd uit waarnemen en handelen; alle geestelijke bovenbouw van beteekenis ontbrak en het was nog niet zoo heel ver verheven boven een reflex-mechanisme van hoogere organisatie.

De geest was niet in staat grootere problemen te bevatten dan alleen dat wat direct betrekking had op de instandhouding van het individu zelf en van de soort. De psychische horizon was zeer beperkt; het eigenbelang, de eigen behoeften vormden de drijfveeren van zijn denken en doen; de belangen van zijn kleine familiegroep drongen nog tot den enkeling door, maar verder kwam het niet. Individueele krachten waren nog niet ondergeschikt aan den invloed van de kudde.

In dezen vroegen morgenstond van de menschelijke ontwikkeling kon dan ook slechts een kunst geboren worden, die de kenmerkende trekken van dezen geest droeg. Het, misschien dagen lang, vervolgde en beslopen wild griffe een scherp en onuitwischaar beeld in het brein van den jager, dat hij later overbracht op zijn z.g.n. „commando”-staf of amulet, of met behulp van den medicijnman op de wanden der diepste grotten werd uitgebeeld. Wat kan anders de bedoeling geweest zijn dan om daardoor macht te verkrijgen over het zoo heftig begeerde jachtdier? Nog heerscht bij alle primitieven de overtuiging, dat het bezit van een afbeelding van mensch of dier macht verleent over het afgebeelde object. Men kan zich denken dat daarbij de hulp werd ingeroepen van den tovenaer en zich deze voorstellen zooals hij zichzelf op de heilige plaats, — alleen toegankelijk voor ingewijden of bij magische ceremonieën — heeft geteekend, voorzien van de oeroude symbolen van kracht en vruchtbaarheid. Hoe het vurig begeerde maar moeilijk te vangen wild te bemachtigen? Hoe de vruchtbaarheid van de trekkende kudden te bevorderen, opdat er toch maar genoeg jachtwild zal mogen zijn? Hoe den gevreesden hollenbeer, den hollenleeuw te verjagen, die het eveneens heeft voorzien op de wilde kudde rendieren, waarvan de kleine familiegroep van den jager leven moet? Hoe anders dan het dier zelf te scheppen, de beeltenis te vervaardigen van juist dat hert, dien bizon waarop hij dagen lang jacht heeft gemaakt of dien wolf die hem zijn buit heeft willen betwisten? En dan er met de speer naar geworpen, de wonde toegebracht die hij zoo meteen in werkelijkheid denkt te geven, zijn vurigen wensch alvast omgezet in een daad als magisch symbool! Dat geeft hem de zekerheid dat het morgen gelukken zal zijn buit neer te leggen en mee te nemen naar het kampvuur voor de zijnen. En inderdaad, wanneer men de wanden der grotten nauwkeurig beschouwt, dan ziet men veelal nog de toegebrachte verwondingen op de beelden en teekeningen, soms als werkelijke verminkingen, soms met roode oker aangegeven de plaats waar de speer zal moeten treffen en het hartebloed reeds schijnt uit te vloeien.

Deze realistische kunst is niet ontstaan uit tijdverdrijf bij het rookende kampvuur, maar dankt haar ontstaan aan de bittere armoede van het leven zelf. Geen speelsche kunstzin, maar honger dreef den kunstenaar tot zijn werk. De meesterwerken van het palaeolithicum zijn, evenals zoovele echte kunst, uit nood geboren.

Maar al is ook de psyche van den primitieven mensch eenvoudiger gebouwd dan die, welke hij bij voortgaande ontwikkeling zou verwerven, al mist zij een belangrijken bovenbouw van gecompliceerd denken, er zijn toch psychismen die een uiterst belangrijke rol spelen in zijn geestelijk leven. Het zijn de phylogenetisch oeroude elementen van het sensu-motorische apparaat, die den gang van het psychische proces in hoofdzaak bepalen. De primitieve is een scherp waarnemend en gemakkelijk handelend wezen. Zijn scherp waarnemingsvermogen, waaraan hij de mogelijkheid dankt om zich te midden van een vijandige buitenwereld te handhaven, wekt een handeling, die daarmee in zeer eenvoudig en doelmatig verband staat. Geen overwegingen, geen beschouwingen, geen gedachtenverbindingen van hooger aard beïnvloeden zijn daden. Geen censuur van moreelen aard houdt de uiting van wenschen en begeerten in toom. Hij is de mensch van het oogenblik, onder den directen invloed van zijn milieu, niet al te zeer in bedwang gehouden door het verleden en niet verder denkend dan de naaste toekomst. Hij is individualist veel meer dan zijn verre nazaten dat kunnen zijn en hij is nog realist in de directe aanraking met zijn buitenwereld. Zijn kunst draagt daarvan de duidelijke kenmerken. Zij is opgebouwd uit de elementen van de waarneming in de allereerste plaats en is in de sterkste mate sensorisch. De „senso-psyche”¹⁴⁾ neemt bij deze meest eenvoudig gebouwde primitieven bij uitstek de leiding en drukt er haar stempel op,

Wanneer nu later, veel later, boven de cultuurlagen van het oudste steentijdperk, in die welke het neolithicum heeft achtergelaten, op nieuw beeldende kunst verschijnt, dan is deze, zooals reeds gezegd werd, van gansch ander karakter. Een overgang ontbreekt en een zeer lang tijdperk van kunstloosheid scheidt de eene van de andere periode in Europa. Er zijn andere menschen gekomen, misschien uit het oosten vanwaar daarna nog zooveel malen nieuwe vloedgolven van stammen en volken het westen van Europa zullen overstroomden. Ook zij behoorren tot het genus mensch, waartoe de diluviale jagers gerekend moeten worden en waartoe ook wij behooren, maar zij zijn reeds van hoogere geestelijke ontwikkeling dan het ras van het palaeolithicum. De oude jachtvelden met hun steppen en toendra's zijn verdwenen, een zachter klimaat heerscht in West-Europa. En de nieuwe stammen

14) K. Herman Bouman: Over de psychische elementen van het primitieve beeldende Kunstwerk. 1923. („Kinderstudie”, deel V, afl. 4.)

brengen een hogere cultuur met zich. Zij kenden veeteelt en landbouw, hadden geleerd wilde dieren tot huisdieren te temmen; de kleine familiegroepen waren reeds tot stammen vereenigd, groepen werden gevormd en volken zullen daaruit ontstaan.

Kortom, de enkeling gaat meer en meer verdwijnen en de kudde krijgt invloed.

Daarmee ondergaat de beeldende kunst een ingrijpende verandering. Navolging, conventie en stijl beginnen te ontstaan; men tracht te werken naar hetzelfde schablone. Het groepsverband houdt een bepaalde traditie en geheiligde gebruiken in stand, waaraan de enkeling niet dan met gevaar voor zichzelf zich kan onttrekken.

De versieringen worden nu ook minder op wapens en werktuigen van den man gevonden, dan wel in hoofdzaak op het vaatwerk voor huiselijk gebruik of voor de begrafenis. Het vermoeden is uitgesproken dat het kunstzinnig werk daarbij in handen van de vrouw is gekomen, terwijl het in het oude steentijdperk geheel in handen van den man en jager was. Ook dit mag bijdragen tot het fundamentele verschil dat tusschen beide kunstuitingen bestaat.

Maar er moet wel een ingrijpende verandering in den menschelijken geest zelf gekomen zijn om dit alles mogelijk te maken. De geheele psychische reflex is ingewikkelder geworden. Een geestelijke bovenbouw heeft zich gevormd en het intra-psychische denkproces heeft aan waarde en beteekenis gewonnen, beheerscht meer dan vroeger de vorming der voorstellingen, censureert krachtiger de uitingen van wenschen en begeerten van het individu en bepaalt meer het handelingsleven. Er groeit een „eigen” geestesleven van hogere structuur, niet alleen of in hoofdzaak bepaald door de directe indrukken van de buitenwereld, maar vooral ook langs hetero-psychischen weg opgebouwd. Het contact tusschen de individuen wordt breder, de groeps-elementen verkrijgen meer invloed op elkaar. Die nieuwe psychische functies vormen als „idio-psyche”¹⁵⁾ een nieuwe macht. Zij stellen zich tegenover de buitenwereld en de senso-psychische processen. Zij bepalen daardoor den vorm en den inhoud van het kunst-product, dat in deze phase ontstaat.

Daarmee is tevens de psychologische tegenstelling tusschen de kunst van het oude en het jonge steentijdperk aangegeven: de eerste is in hoofdzaak „senso-psychisch”, de laatste vooral „idio-psychisch”.

Wanneer men zich de vraag voorlegt met welke nieuwe functies het geestelijk bezit in dien tusschentijd verrijkt is, waardoor het den mensch mogelijk is geworden den grooten stap te doen over de kloof, die het palaeolithicum van het neolithicum scheidt, dan kan men daaronder ten minste één zeer belangrijke nieuwe gave aanwijzen, die zich geleidelijk bij hem heeft ontwikkeld. Dat is de spraak.

15) K. Herman Bouman : t.a.p.

Men kan anatomische gronden aanvoeren waardoor het waarschijnlijk wordt — n.l. door de ontwikkeling van de kin bij de voortschrijdende evolutie van den Neanderthal-mensch tot den Homo recens, zooals wij dien thans kennen — dat het vermogen tot spreken zich geleidelijk heeft ontwikkeld. De palaeolithische mensch uit de Aurignac-periode moet deze echt menschenlijke functie nog slechts in zeer geringe mate bezeten hebben. De negroïde schedels uit Grimaldi, de schedel van Combe Capelle e.a. laten te dien opzichte een opmerkelijk verschil zien in vergelijking met den schedel van onze hedendaagsche cultuurrassen. Het vermogen tot spreken was in die perioden van den oudsten steentijd waaruit de realistische kunst stamt, stellig zeer beperkt. Misschien bestond hun woordenschat uit slechts zeer enkele ruwe ongearticuleerde klanken waarin de allereenvoudigste uitdrukkingen en gevoelens konden worden gekleed. Zelfs de taal der hedendaagsche Bosjesmannen — wanneer wij die althans op een of andere wijze als hun verre en meer ontwikkelde nazaten mogen aanzien — bevat thans nog slechts een armoedigen en schamelen woordenschat. Het moge voldoende geweest zijn in die lang vervlogen eeuwen om het allernoodzakelijkste voor de behoeften van het dagelijksche leven aan de leden van de kleine familiegroep mede te deelen en om elkaar te begrijpen mt behulp van een levendige gebaartaal. Maar het was ten eene male onvoldoende om gedachten van minder eenvoudigen aard van individu tot individu over te dragen. De beeldende kunst zelf van die tijden is buitengewoon veel gedachtenrijker en uitdrukkingsvoller!

Uitwisseling van geestesbezit tusschen de groeps-elementen door middel van het woord bleef daardoor slechts in zeer beperkte mate mogelijk. En eerst wanneer gaandeweg in dien buitengewoon langen tijd, die van het begin van het palaeolithicum tot het vol ontwikkelde neolithicum verloopt, de klank tot woord en het woord tot zin zich ontwikkelt, is daarmee een middel geschapen waardoor een nieuwe geesteswereld bereikbaar is geworden. Eerst dan kunnen de enkelingen zich tot groepen verbinden, de groepen tot stammen en de stammen tot volken. Samenwerking is mogelijk geworden.

Maar met het toenemen van den invloed der kudde op den enkeling verliest de laatste aan individualiteit in dezelfde mate als zijn heteropsychisch bezit toeneemt. Hij staat onder de macht van gewoonte, overlevering en traditie; hij is niet meer onbevangen in zijn waarneming; hij wendt zich af van de werkelijke buitenwereld. Hij „stelt zich voor” waar hij tevoren „waarnam”. Hij uit zich in symbolen waar hij vroeger de natuur getrouw weergaf.

En de individualistische en realistische beeldende kunst van het palaeolithische jagersdom heeft zich daarmee ontwikkeld tot de conventionele symboliek van de neolithische landbouwers.

In hoeverre de ontdekking van het eerste aanvangsstadium der primitieve beeldende kunst van belang is voor de psychologische beschouwingen ten opzichte van het probleem der geldigheid der vroeger reeds genoemde biogenetische grondwet, kan hier niet ten volle worden uiteengezet.

Evenwel is het duidelijk dat een realistisch stadium de kunstuitingen van die andere primitieven: de kinderen, niet opent. Zij zijn overwegend idiopsychisch in hun beeldende kunst. Wanneer het kind zich kan uiten door krabbels en teekeningen heeft de omgevende buitenwereld het al zoodanig overstelpt met indrukken en staat het geestelijk al zoo geheel anders daartegenover, dat het geheele eerste stadium wordt overgeslagen. Maar het kan onder zeer bijzondere omstandigheden voor den dag komen. Immers bij zekere ontwikkelingsstoornissen van bijzonderen aard kan soms een buitengewoon sterk realisme aan het licht treden, zóó opvallend dat er een kunst ontstaat, die alle kenmerkende eigenschappen bezit van de kunst van het palaeolithicum¹⁶).

Het kan hier stellig niet de plaats zijn om op dit onderwerp, dat geheel op het terrein van de pathologie ligt, nader in te gaan.

16) H. P. J. Koenen: Physioplastiek bij kinderen. 1921. (Proefschrift.)

K. Herman Bouman: Das biogenetische Grundgesetz und die Psychologie der primitieven Bildenden Kunst („Zeitschr. f. Angewandte Psychologie“, 1918, Hft. 3/4.)
