

H. GRÜNEWALD. **Ueber den Fehler der Grausamkeit.** *Kinderfehler* 5, 1. 1900.

Ein achtjähriger, intelligenter Knabe, Sohn eines jähzornigen und rohen Fuhrknechtes, findet ein Vogelnest mit Eiern, nimmt den Vogel gefangen, hackt ihm mit einem Beile zu Hause den Kopf ab und öffnet demselben sodann den Leib, „um zu sehen, wie es inwendig aussieht“. Wie soll man sich die grausame Handlungsweise erklären?

Wenige Wochen zuvor hatte der Knabe in der Schule die Gedichte „Vogel am Fenster“ und „Knabe und Vogel“ von HAY, die sich sehr gut zur Erweckung des Mitgefühls mit der Thierwelt eignen, genau kennen gelernt. Doch war dieser Einfluss der Schule sichtlich durch die Eindrücke aus der häuslichen Umgebung des Knaben unterdrückt worden. Der Vater behandelte die Pferde grausam; in der benachbarten Metzgerei wohnte der Knabe öfters dem Schlachten des Viehs bei.

Oder sollte es der Knabe aus Neugier gethan haben? Diese an sich keineswegs zu verachtende Empfindung muß sich stets einem ethischen Princip unterordnen! Verf. glaubt „vom pädagogischen Standpunkt gegen die Berechtigung dieses Modus der Neugierde entschieden Protest erheben zu müssen“. Der Nachahmungstrieb, die Neugierde, vielleicht auch angeborene Antipathie (?) und eine nicht näher zu bestimmende, entwickelte Anlage zur Grausamkeit errangen über die durch den Unterricht vermittelten ethischen Normen den Sieg.

Ref. hält obigen Vorfall für kein typisches Beispiel des bei Kindern oft zu beobachtenden Fehlers der Grausamkeit, Gefühlsrohheit oder Hartherzigkeit, da der Knabe den Vogel absichtlich schnell tödtete und ihn zur Besichtigung öffnete. Der Knabe hat eben durch die eigenartigen Umstände die gewöhnlich bei Kindern auftretende Scheu, größere Thiere zu tödten, frühzeitig überwunden. Besitzt er darum den Fehler der Grausamkeit? Es entspricht doch wohl nicht dem Sprachgebrauch, diese Eigenschaft jedem Schlächter oder Jagdliebhaber, von denen doch mancher die denkbar beste Erziehung genossen hat, beizulegen.

K. PAPPENHEIM (Gr.-Lichterfelde).

M. DESSOIR. **Beiträge zur Aesthetik.** *Arch. f. syst. Philos.* 3 (1897), 374—388; 4 (1898), 78—96; 5 (1899), 69—89, 454—492; 6 (1900), 470—501.

DILTHEY'S Forderung einer Individualpsychologie hat vielfach anregend gewirkt, so auch auf den Verf. dieser „Beiträge“. DESSOIR geht von dem Gedanken aus, daß die höchste Form einer das Individuelle erfassenden Seelenkunde in der Menschenkenntnis des Künstlers, vor Allem des Dichters zu finden sei. Er gelangt so zu vier Studien über wichtige Principienfragen, von denen ein nicht unbeträchtlicher Theil über das speciell ästhetische Gebiet hinausgreift und ebenso gut als Beitrag zu einem System der geistigen Bestrebungen des Menschen überhaupt bezeichnet werden könnte.

I. Der erste Aufsatz trägt die Ueberschrift „Seelenkunst und Psychognosis“. In der Psychologie verflochten sich, häufig Verwirrung erzeugend, drei verschiedene Betrachtungsweisen. Das religiös-moralische Interesse schuf die „Seelentheologie“, das naturwissenschaftliche die „Seelenphysik“, das praktisch-künstlerische die Seelenkunst. Das

Object der Seelentheologie (der Ausdruck ist wohl nicht besonders glücklich gebildet) ist die unsterbliche Seelensubstanz, die Seelenphysik sucht aus gesetzmäßig sich verknüpfenden Einheiten ein Ganzes zusammenzusetzen, die Seelenkunst, deren ursprünglicher Gegenstand der Charakter ist, geht von den höchsten Gebilden aus und versteht den Anfang als einen Keim, aus dem sich alles zweckmäßig entfaltet hat. Die Seelenkunst im engeren Sinn (im weiteren Sinn würde sie nach D. auch die Geschichte des Seelenlebens und damit — was mir weniger einleuchtet — die speculative Entwicklungspsychologie des deutschen Idealismus umfassen) erforscht „die Besonderheit des Individuums“ und soll, da andere Ausdrücke wie „Charakterologie“, „Individualpsychologie“ etc. mangelhaft sind, den Namen Psychognosis führen. Die Psychognosis verwendet die altbewährten Mittel der Beschreibung, Zergliederung und Vergleichung in besonderen Modificationen. Von den Ausführungen, die D. hierüber giebt, ist am wichtigsten die Besprechung des dritten Mittels, wo er mit Recht betont, daß die wissenschaftliche Psychognosis unmöglich Individualpsychologie in dem Sinne sein könne, als verzichte sie auf das Allgemeine. Auch sie sucht durch Vergleichung das Allgemeine, freilich nicht das Abstract-Allgemeine wie die Psychologie, sondern das Concret-Allgemeine, z. B. das, was für die Rassen, Nationen, Berufsarten etc. charakteristisch ist (die Unterscheidung dieses Concret-Allgemeinen vom Typischen scheint mir nicht völlig gelungen zu sein).

II. „Vom Gegensatz zwischen Wissenschaft und Kunst.“ Das hinter den Erscheinungen verborgene wahre Wesen der Welt haben weder Kunst noch Wissenschaft zu suchen — das ist Sache der Religion und Metaphysik. Kunst und Wissenschaft finden ihren Gegenstand in dem unmittelbaren Leben, dessen unendliche Mannigfaltigkeit und Irrationalität (die lebhafteste Darstellung gipfelt hier in der Versicherung, daßs Natur und Mensch in ihrer Gegebenheit nicht nur irrational, sondern sogar „absurd“ seien; ganz so schlimm ist es wohl doch nicht!) sie nur dadurch bewältigen können, daßs sie es verändern. Aber die Verschiedenheit des Zieles bringt bei dieser „Umweltung der Welt“ tiefgreifende Unterschiede mit sich. Denn die Wissenschaft sucht den Inhalt des Erlebten erkennbar, die Kunst sucht ihn genießbar zu machen. Dort Beseitigung des Irrationalen, Ausschaltung der persönlichen Beziehungen, Analyse, Hervorheben denknothwendiger Zusammenhänge, Unanschaulichkeit. Hier Abänderungen ganz anderer Art: die Kunst bewältigt die Erlebnisse durch Subjectivirung und läßt sie dabei in ihrer sinnlichen Eindringlichkeit bestehen; daher Anschaulichkeit, Hervorheben des Persönlichen, teleologische Gesichtspunkte, Synthese. Dieser synthetische Charakter offenbart sich vor Allem in dem Bestreben, ein abgeschlossenes Ganzes mit beherrschendem Mittelpunkt zu geben, das auf sich selbst beruht und nur durch sich selbst wirkt.

III. „Vom Zusammenhang zwischen Wissenschaft und Kunst.“ Die beiden im zweiten Beitrag unterschiedenen Gebiete stehen in Verbindung, und zwar sowohl in bewufster als in unwillkürlicher.

A) Als bewufste Verbindung ist einerseits die Aesthetik, andererseits die Didaktik zu bezeichnen. D. beschränkt sich, abgesehen

von ein paar hübschen Bemerkungen über die künstlerische Didaktik, auf die Besprechung der ersten bewußten Verbindungsweise und hier wieder auf den ästhetischen Genuß, da der künstlerischen Production ein besonderer Beitrag gewidmet ist. Bei den höheren Processen ästhetischen Genießens lassen sich vier Factoren unterscheiden:

1. Der individuelle Factor wurzelt nicht im Kunstwerk selbst, sondern „besteht in dem, was der Genießende aus dem Vorrath der eigenen Seele dem Kunstwerk entgegenbringt“. Hierher rechnet D. die persönliche Auffassung, Erinnerung an frühere Erfahrungen oder ähnliche Kunsteindrücke, ferner die Gefühle, die aus der Umgebung und Darbietung des Werkes entspringen (eine triviale Serenade kann in Venedig gefallen, weil man sie eben in Venedig hört). — Mir scheint hier die Definition nicht ganz befriedigend zu sein, da jenes „Entgegenbringen“ wohl weiter reicht als das, was der „individuelle Factor“ umgrenzen soll. Jedenfalls verdient aber dieser Factor ein eingehendes Studium. Er tritt z. B. auch in dem Verhältniß hervor, das die übrigen Factoren in der Seele des Individuums je nach seiner Eigenart einnehmen.

2. Der ethische Factor. Hierher rechnet D. die sexuellen und sympathischen Tendenzen. Bei letzteren erwähnt er die Theorie der Einfühlung, die nach seiner Ansicht nicht auf alles ästhetisch Wirksame ausgedehnt werden kann; immerhin zeigen die angeführten Ausnahmen selbst (die ich übrigens nicht ohne Weiteres gelten lassen würde) die Wichtigkeit des Begriffes. Den Ausdruck: ethischer Factor könnte ich nur dann als genügend anerkennen, wenn man „ethisch“ im allerweitesten Sinne nehmen wollte, etwa als das Gebiet der Willens- resp. Triebregungen.

3. Der rationale Factor umschließt alle Gefühle, die dem Wissen über den Gegenstand entspringen, ja „man kann geradezu sagen, daß alles Interesse an einem dargestellten Gegenstand dem rationalen Factor zugehört“. — Hier sagt D. viel Zutreffendes; doch müßte nach meiner Ansicht an dieser Stelle der Begriff des ästhetischen Urtheils, wie es auch zur ästhetischen Anschauung des Nichtkenners gehört, in seinen Hauptzügen bestimmter hervorgehoben werden.

4. Der künstlerische Factor. „Sein eigenstes Recht sind die verfeinerten sinnlichen Gefühle, . . . die Lust am Sinnfälligen in Menschenschicksal und Sprache, an der räumlich-farbigen Sichtbarkeit, an akustischen und rhythmischen Reizen.“ — Mit dem hier gewählten Terminus stimmt die Thatsache gut überein, daß bei dem Genießen des Kenners und Künstlers meistens eine Umstülpung des naiven und natürlichen Genießens stattfindet, indem z. B. der Gegenstand eines Gemäldes nur noch als dienendes Mittel für ein sinnliches Farben- und Formenspiel erscheint. Trotzdem würde ich einen anderen Ausdruck vorziehen, weil die nicht „verfeinerte“ Lust am Sinnfälligen viel weiter reicht als das specifisch Künstlerische im Genießen; diese elementareren Factoren müssen aber doch auch berücksichtigt werden, selbst wenn man sich auf die Analyse höherer Prozesse beschränkt.

Die Betrachtungen über die Aesthetik schliessen mit einer Besprechung des Zeitverlaufs höherer ästhetischer Eindrücke, die aber trotz der Mittheilung von Versuchen in der Selbstbeobachtung, welche Verf. durch

Studenten unternehmen liefs, mehr die verwirrende Mannigfaltigkeit der psychischen Vorgänge zeigt als zu greifbaren Resultaten führt. So würde ich dem, was D. über Unterschiede des Zeitverlaufs in den einzelnen Kunstgattungen sagt, nach meinen eigenen Erfahrungen fast durchweg ein Fragezeichen anhängen. Wenn es z. B. von der bildenden Kunst heifst, der unbefangene Betrachter sehe und geniefsse zunächst nur Räumliches und Farbiges, und der zeitlich spätere Eindruck der Bedeutung der dunklen und lichten Flecken sei verbunden mit der Einföhlung, so kann ich das kaum als die allgemeine Regel ansehen. Wenn wirklich ein bedeutungsvoller Inhalt da ist, so fesselt mich dieser zuerst. Selbst bei einem BÖCKLIN, den ich zum ersten Male sehe, mag die Wucht des farbigen Eindruckes zwar die Aufmerksamkeit auf das Bild lenken, aber zu einem ruhigen Geniefsen der Farben kommt es bei mir doch erst, wenn die Frage des „Was“ erledigt ist. Ist dies geschehen, so folgt (neben aufserästhetischen Zuständen, wie Kritik, Mittheilungsdrang u. dergl.) ein Wechsel von inhaltlichem Miterleben und Freude an Farbe und Form, in dem es mir kaum möglich erscheint, eine Gesetzmäßigkeit aufzudecken. — Viel mehr als ein solches Schwanken zwischen verschieden ästhetischen und aufserästhetischen Zuständen ergeben aber auch die mitgetheilten Versuche für das Problem des Zeitverlaufes nicht, so interessant sie auch in manchen Einzelheiten sind. Nur zwei Bemerkungen seien noch hinzugefügt. Wenn auf Grund der Versuche zwischen solchen unterschieden wird, die sich dem Kunstwerk völlig hingeben und solchen, deren Gefühle und Gedanken eigentlich nicht am Kunstwerk haften, sondern dadurch nur frei gemacht werden und nach anderen Richtungen sich bewegen, so würde ich nur in dem ersten Verhalten ein ästhetisches Geniefsen sehen. Die zweite Art des Verhaltens ist nicht speciell an ästhetische Darbietungen gebunden sie kann sich ebenso gut beim Anhören eines wissenschaftlichen Vortrags oder einer Predigt einstellen und sehr genufsreich sein; aber man ist eben dann ein „schlechter Zuhörer“. Zweitens ist darauf hinzuweisen, dafs bei diesen Versuchen, wie dies übrigens D. selbst eindringlich hervorhebt, die Selbstbeobachtung aufserordentlich gefährlich ist. Wenn z. B. der junge Amerikaner, der seine Erlebnisse bei der Lectüre der Kerkerscene im Faust so interessant schildert, sich bei der Stelle: „Mitten durchs Heulen und Klappern der Hölle etc.“ aufschreibt: „Starke Gehörsvorstellungen; Bilder von Teufelchen und rothen Flammen“, so sind das Associationen, die bei einer künstlichen Verlangsamung der Lectüre auftreten mögen; im vollen Genufs selbst wird man aber schwerlich etwas Anderes erleben als das Hervorbrechen eines unendlichen Jubels aus tiefstem Jammer.

B) Unwillkürliche Verbindung: Geschichtswissenschaft und Dichtkunst. Dieser Theil der Untersuchungen, dessen Besprechung ich möglichst kurz halten möchte, geht von der Wissenschaft aus und sucht ihre unwillkürlichen Verbindungen mit der Kunst, speciell der Dichtkunst nachzuweisen. Zuerst wird festgestellt, dafs bei der schwer durchzuföhrnden, aber auf thatsächlichen Differenzen beruhenden Abgrenzung von Natur- und Geisteswissenschaften ein wichtiges Moment beachtet werden mufs: „die geschichtlichen Wissenschaften vom Leben und vom Geist sind nämlich mit Voraussetzungen, Hilfsmitteln, Methoden und

Zweckbestimmungen der Kunst erheblich versetzt“. Dafs hierauf zum guten Theil ihre Eigenthümlichkeit beruht, sucht D. am Beispiel der Historie zu zeigen, nachdem er lesenswerthe Erörterungen über die praktisch-technischen Beziehungen der Wissenschaft und über die streng theoretische Seite der Historie vorausgeschickt hat. Als formale Verbindungen der Geschichtswissenschaft und Poesie werden hervorgehoben: 1. das Auswählen typischer Verbindungen; 2. das künstlerische Analogiegefühl — der Historiker verhält sich zu seinem Helden wie der Dichter zu seinem Modell; 3. die psychognostische Art der Darstellung, wobei auch der Historiker „unsere innere Nachahmung in's Spiel“ setzt; 4. die „schöne“ Darstellung. In materialer Hinsicht ist der Stoff beiden Gebieten vielfach gemeinsam.

Andererseits findet man in der Kunst mancherlei, was in das Gebiet der Wissenschaft hinübergreift. Vieles in der Dichtkunst, besonders im Roman, mufs wissenschaftlich verstanden werden — das Stoffliche als solches ist überhaupt nicht künstlerisch, ebensowenig die „Erfindung“, wie sie etwa im spanischen Intriguendrama vorherrscht. Auch kann der Dichter, was das rein Formale anlangt, die abstracte Redeweise keineswegs austilgen. — Die Anfänge der Epik und der bildenden Kunst zeigen die Verflechtung des Künstlerischen und Wissenschaftlichen besonders deutlich, und dasselbe gilt von der ontogenetischen Entwicklung: das Kind hat z. B. eine logische Art, zu zeichnen. — Den Schluss des dritten Beitrags bilden kritische Erörterungen über unberechtigte Annäherungen der Zeichenkunst und Musik an das Logisch-Wissenschaftliche und über die Neigung der modernen Aesthetik, sich mit den in der „Niederkunst“ wirkenden Factoren zu beschäftigen. Wenn D., der hierbei die rein künstlerischen Merkmale der „Hochkunst“ hervorhebt, den Terminus „Illusion“ mit dem Hinweis auf die Musik bekämpft („wo sollte hier das Reale, wo die Illusion stecken?“), so bemerke ich dazu: unter ästhetischer Illusion — über die Berechtigung des Ausdrucks streite ich hier nicht — ist Verschiedenes verstanden worden, vor Allem dreierlei, nämlich die Copie-Original-Illusion (LANGE), die Beseelungs-Illusion (z. B. SIEBECK) und die Illusion des Miterlebens (z. B. LOTZE); wenn in der Musik, soweit sie nicht nachahmt, die erste fehlt, so bleiben doch die zwei anderen Formen noch übrig.

IV. Die Seelenkenntnifs des Dichters. Zu dieser höchsten Stufe der Psychognosis gehört vor Allem das Miterleben einer fremden Persönlichkeit. Was D. hier ausführt, steht zugleich in engem Connex mit den Problemen des ästhetischen Geniefsens und ist so von doppeltem Interesse. Das künstlerische Miterleben hat seine Grundlage in dem zuverlässigen und bereiten Gedächtnifs für alle die Möglichkeiten, die der Dichter in seinem Werden durchlaufen hat; so entsteht eine gröfsere und raschere Fähigkeit des sich Einfühlens — wer viel besitzt, kann viel „leihen“. Die Triebfeder aber ist das, was Ref. einmal die „Wanderlust“ der Seele genannt hat. Was schon der Nichtkünstler verspürt, das ist in hohem Maafse dem Dichter eigen: der Drang sich von seinem Ich und seiner Umgebung durch Phantasie zu befreien, indem er sich in ein anderes Erleben hineinräumt und durch solche spielenden Umformungen oder Umföhlungen die Lust am Anderssein, die Freude an der Metamorphose ge-

niefst. So ist aus Jugend und Phantasiespiel geflossen, was der Dichter von dem Menschen zu sagen weiß.

Indem sich nun der Poet auf Grund dieser Fähigkeiten in gegebene Individualitäten einlebt, darf sich das Subject nicht völlig in die fremde Individualität verlieren, das Object muß doch Object bleiben. Manches läßt sich nur aus dieser „Zwiespältigkeit“ erklären, so z. B. der leise Zug von Melancholie, der die poetische Darstellung unberührter jugendlicher Seelen so oft begleitet. Aus Unterschieden in diesem Verhältniß leitet D. den Gegensatz von „sentimental“ und „naiv“ oder von „Ich- und Sachdichter“ ab (wie es OTTO LUDWIG genannt hat).

Wie läßt sich nun der einzelne psychognostische Vorgang wissenschaftlich aus seinen Elementen erklären? Wenn ich einen Anderen lachen sehe und mich „mitfreue“, so verlege ich 1. das Vergnügen (von dem ja blos der körperliche Ausdruck „gegeben“ ist) in die fremde Person; 2. kommt es zu einer unwillkürlichen Nachahmung, einer „fast zwangsartigen Mitbewegung“, die auch in schwachen Andeutungen noch wirksam sein kann. Das ist gerade für die Seelenkenntniß des Dichters wichtig: „durch die Vermittelung von Nachahmungsbewegungen hat er Theil an der Freude oder an dem Zorn“. Es mag dahingestellt bleiben, ob der Affect des realen Lebens gewisse Organempfindungen hervorruft oder aus ihnen besteht; bei dem künstlerischen Erleben ist jedenfalls die Erregung eine Folge solcher körperlichen Vorgänge, wobei noch „genug Wärme“ zurückbleibt und trotzdem die Freiheit der Production ungestört ist. Es ist dabei von Vortheil, wenn die motorischen Vorgänge und die durch sie ausgelösten Empfindungen nur in den zartesten Ansätzen vorhanden sind, weil dann einerseits leichter und reichlicher Vorstellungen associirt werden und andererseits auch geeignete, der Besonnenheit entstammende Hemmungen eintreten können.

Natürlich muß aber die Auffassung des Dichters von den einzelnen Processen zu dem psychognostischen Beherrschen des ganzen Charakters vordringen, wobei die unbewußten körperlichen Aeußerungen von besonderem Werthe sind. Die Individualität wird geschildert durch die Art, wie sich receptive und active, veränderliche und stäte Naturen äußern, wie sie auf besondere Anlässe antworten und wie sich in der Reaction die seelische Energie vertheilt. Die Lust an der Metamorphose und noch mehr die Wirkung intensiver Erregung führt hier den Künstler weit über das Ideal-Schöne und Harmonische hinaus. „Es ist eine Verleumdung des Menschen, zu behaupten, daß er überall das Ideal-Schöne und Harmonische suche; was er will, das ist nicht die bloße Lust, sondern Leben, d. h. Erregung und Kampf.“ — Die Seelenerkenntniß vollendet sich schließlichs erst im Schaffen selbst, wie etwa beim Sprechen der Gedanke wohl im Ganzen vor der Seele schwebt, aber doch erst während der Thätigkeit zur vollen Entfaltung und Ausprägung kommt. Was D. im Anschluß hieran weniger ausführt als andeutet ist kaum in einem Referat wiederzugeben; ich will daher lieber den Verf., der am Schlusse eine Zusammenfassung versucht, selbst reden lassen. „Des Dichters Erleben ist kein Beobachten, sondern ein zweckloses und daher vollständiges Auffassen zumal der eigenen Seelenvorgänge. In Folge dieser Totalität ist die Ueberein-

stimmung der Theile vorher da, wie bei dem Satz, den ich zu sprechen beginne. Selbst wer anscheinend treu nach einem Modell arbeitet, reproducirt nicht den Seelen- und Lebenszusammenhang des Originals, sondern giebt etwas, was künstlerisch befriedigt und durch eine in Urtheilen erfolgende Prüfung sicher gestellt wird. Ein paar Charakterzüge genügen, um einen ganzen Menschen anschaulich zu machen. Das geschieht kraft des ursprünglichen Zusammenhanges und durch eine Art Ausstrahlung, wie wir mit Rücksicht auf die physiologische Grundlage und auf ähnliche gangbare Ausdrücke (Verschmelzung u. dergl.) sagen durften. Die Individualität, an ihren unbewussten Aeußerungen am leichtesten kenntlich, erweist sich dem Werthcharakter des Lebens entsprechend in ihrem Kern als ein Gebilde aus Gefühl und Wille. Ihre Besonderheit kann nach Inhalt und Function mit den mannigfaltigsten Mitteln dargestellt werden.“

Mit diesem vierten Beitrag schließt die Serie. Er ist neben der ersten Hälfte des dritten Beitrags für die centralen Probleme der Aesthetik am wichtigsten. Dafs hier D. bei der Analyse des künstlerischen Miterlebens vielfach zu ähnlichen Resultaten kommt wie ich bei der Analyse des Miterlebens im ästhetischen Genufs, ist mir besonders erfreulich.

K. GROOS (Basel).

L. MARILLIER. *L'origine des dieux*. *Rev. philos.* 48 (7), 1—28; (8), 146—181. (9), 225—262. 1899.

Vorstehende Abhandlung besteht aus zwei Theilen, aus einem ausführlichen Bericht über GRANT ALLEN's Buch, *The evolution of the idea of God, an inquiring into the origins of religions* (1897) und einer Kritik der in diesem Buche vertretenen Anschauungen, Methoden und Schlüsse.

Gr. ALLEN ist ein Schüler H. SPENCER's. Gleich diesem geht er vom Euhemerismus aus und erkennt in der Verehrung der Todten und der Gräber die alleinige Quelle für alle religiösen Gebräuche und Gefühle. Dementsprechend ist sein Grundsatz: Ein Gott ist ein Verstorbener, der als Geist oder Gespenst sich selbst überlebt, bekleidet mit erhöhter Macht und übernatürlichen Eigenschaften. Nicht weniger eng ist sein Begriff der Religion. Sie ist nach seiner Auffassung weiter nichts als eine Summe von Ceremonien. Er schließt also jede Theologie, jede Mythologie, jede Moral aus und zwar deshalb, weil diese letzteren Factoren sich stets ändern, nur jener erstere constant sei. Diese Ceremonien nun haben keinen anderen Zweck als das Wohlwollen der Verstorbenen und ihre Hülfe zu gewinnen oder ihren Zorn zu beschwichtigen durch Darbringung von Nahrungsmitteln und anderen Opfern. Je nach den Anschauungen, welche ein Volk hat über die Art des Fortlebens und über die Rolle, welche der Körper dabei spielt, sind die Bestattungsweisen verschieden und daran anschliessend die Formen der Todtenverehrung und weiterhin der Theorie zufolge auch die Formen der Gottesverehrung. Vor Allem sind es, nach GRANT ALLEN, die Herrscher und Stammeshäupter, welche in den Rang von Gottheiten übergehen. Ihre Gräber sind die erste Form der Tempel; aus den Todtenbildern entwickeln sich die Götterbilder; aus den Sklaven und Dienern, welche die Todtenopfer an den Gräbern zu besorgen haben, gehen hervor die Tempeldiener und endlich die Priester. Den Kult von heiligen Bäumen, Steinen