Zur Kunst des Paläolithikums.

Von Ekkehard Aner, Kiel.

Mit 4 Abbildungen.

Es unterliegt heute keinem Zweifel mehr, daß die künstlerischen Erzeugnisse der Altsteinzeit, denen wir seit dem Auftreten der vom *homo sapiens* getragenen höheren Jägerkulturen im frühen Jungpaläolithikum begegnen, als echte Kunstwerke zu werten sind. Dafür spricht neben der feststellbaren Entwicklung und der beachtlichen Höhe des künstlerischen Schaffens vor allem die Existenz regelrechter „Kunstschulen", die sich durch traditionelle Stileigentümlichkeiten zu erkennen geben und an Hand von unzähligen „Skizzenblättern" in mannigfaltigen Entwurfsstadien nachweisen lassen (z. B. wurden in der Höhle von Parpallo, Prov. Valencia, außer den gravierten allein 1430 bemalte, kleine Steinplatten gefunden). Zudem sind die hauptsächlichen Gestaltungsweisen der bildenden Kunst wie Zeichnung (Steingravierung), Malerei, Relief und Vollplastik bereits in den Frühstufen des Jungpaläolithikums bekannt gewesen. Und endlich sei darauf hingewiesen, daß die Betätigung in Fels- und Kleinkunst schon zu dieser Zeit aus Antrieben erwachsen ist, die weit darüber hinausgehen, lediglich den Körper, den Wohnraum oder Gebrauchsgegenstände schmücken zu wollen. Dekorative Absichten kommen sogar erst in den jüngeren Entwicklungsstadien zur Geltung; sie beschränken sich auf die Kleinkunst und haben weder den Stil noch den Charakter der altsteinzeitlichen Kunst bestimmt.

Die Kleinkunst ist über Frankreich, Spanien und Italien, an Rhein und Donau, in Belgien, Mähren und Südrußland verbreitet (vereinzeltes Vorkommen in Südengland und in Ahrensburg b. Hamburg), während die Felskunst mit Ausnahme einer umstrittenen Felsgravierung im Kl. Schulerloch, Bayern, nur in den genannten Mittelmeerländern vorkommt. Beide Kunstgattungen weisen eine starke Häufung im südwestlichen Frankreich und in Kantabrien auf, wo offensichtlich die aktivsten Zentren der altsteinzeitlichen Kunst gelegen haben. Außerhalb unseres Kontinents sind noch in Sibirien anthropomorphe Statuetten, die den europäischen Exemplaren zwar verwandt sind, jedoch zeitlich nicht vorangehen, und in den afrikanischen Capsien-Stationen des späten Jungpaläolithikums schematische Zeichnungen auf Straußeneierschalen gefunden worden. Somit läßt sich die geäußerte Vermutung, daß die Wiege der in Europa bereits mit erstaunlich reifen Darstellungen einsetzenden Kunst in Asien oder Afrika zu suchen sei, archäologisch bisher nicht beweisen.

Im jungpaläolithischen Europa können nunmehr drei große Kunstkreise unterschieden werden, die sich trotz enger Verwandschaft und teilweiser Überschneidung durch eigentümliche Züge voneinander abheben. Nach der jeweils vorherrschenden Stiltendenz darf der Charakter des „franko-kantabrischen" Kreises als naturalistisch, der des „mediterranen" (Sizilien, Süd- und Mittelspanien,

Rhônetal) als schematisch-abstrakt und der des „osteuropäischen" (Ukraine und Mähren) als geometrisch bezeichnet werden.

Unbestreitbar ist in Stil und Technik eine Entwicklung der paläolithischen Kunst festzustellen. Gleichwohl würde es dem Rahmen dieser Skizze wie auch m. E. dem Forschungsstand nicht angemessen sein, wollte man die vielen, z. T. örtlich beschränkten und kaum zwingend auf eine kontinuierliche Folge beziehbaren kleineren Stilphasen in ein verbindliches Entwicklungsschema pressen und diese jetzt schon mit den zwar besser unterbauten, aber keineswegs unumstrittenen ergologischen Zeitstufen parallelisieren. Hier mag der Hinweis genügen, daß die evolutionistische Vorstellung eines starren Nacheinanders von Aurignacien, Solutrèen und Magdalénien der Annahme eines verwickelten Nebeneinanders und Sichüberlagerns von ansässigen und einströmenden Formengruppen gewichen ist. Dadurch werden wir zugleich — viel eindringlicher als bisher — der Wechselbeziehungen zwischen dem westeuropäischen und dem mittel- bis osteuropäischen Kulturraum bewußt, die auch für die Geschichte der Kunst von großer Bedeutung geworden sind.

Nach den Untersuchungen NARR's (1955) gehören der 1. Stufe des Jungpaläolithikums in Westeuropa das auf Frankreich beschränkte Chatelperronien, in Mitteleuropa das frühe Aurignacien und das auch in den Ostalpenländern verbreitete Olschewien an. Die 2. Stufe wird durch eine Ost-West-Verschiebung der Formengruppen gekennzeichnet. Von Osten stößt das Gravettien nach Mitteleuropa bis an den Rhein vor und durchsetzt das dortige Aurignacien, das sich dann nach Frankreich und Nordostspanien verlagert, das Chatelperronien alsbald verdrängt und das Kulturbild jenes Raumes entscheidend bestimmt. In der 3. Stufe findet auch das Gravettien den Weg nach Westeuropa. Zu den Klingenindustrien des Spät-Aurignaciens und des Gravettiens gesellt sich etwas später noch das durch Blattspitzen charakterisierte Solutrèen, dessen Heimat meist in Ungarn oder Osteuropa gesucht wird, wo seine Wurzeln bis in die 1. Stufe zurückreichen. Seine Bedeutung im Westen reicht jedoch nicht an die der erstgenannten Gruppen heran, da die übrigen Stein- und Knochengeräte der Solutrèen-Komplexe keine eigenen Züge aufweisen, und auch von einem Solutrèen-Kunststil nicht gesprochen werden kann. Im Spätabschnitt der 3. Stufe erwächst auf der Grundlage des Aurignaciens und unter Einfluß des dem Gravettien verwandten Grimaldiens der Riviera eine Reihe örtlich beschränkter Fazies des „Protomagdalèniens", wodurch das bunte Bild der nebeneinander lebenden ergologischen Gruppen noch komplizierter wird. Eine überregionale Vereinheitlichung setzt erst am Ende der 3. Stufe mit dem vollentwickelten, auf Aurignacien- und Gravettien-Tradition fußenden Magdalènien ein. Dieses erlangt im Laufe der 4. Stufe sogar die Kraft, die bisherigen Ost-West-gerichteten Bewegungen mit einem Vordringen des Spätmagdalèniens bis zur Elbmündung und zum Donauknie zu beantworten und mit seiner Kunst bis nach Mitteleuropa auszustrahlen. — Trotz vieler offener Fragen können wir uns jedoch schon auf Grund der bisherigen archäologischen Erkenntnisse eine fundierte Vorstellung von den Kräften machen, die im damaligen Europa an der Gestaltung der Kultur und damit auch der Kunst wesentlich beteiligt gewesen sind.

Eine Betrachtung der jungpaläolithischen Kunstentwicklung hat von den chronologisch eindeutig bestimmbaren Kunstwerken auszugehen, an welche dann die übrigen Darstellungen mit den jeweils gleichen Stileigentümlichkeiten angeschlossen werden können. Derartige Anhaltspunkte sind z. B. gegeben, wenn Erzeugnisse der Kleinkunst oder von den bemalten bzw. gravierten Höhlenwänden abgelöste Blöcke in datierbaren Kulturschichten liegen, oder wenn die Felsbilder später von Kulturschichten bedeckt wurden und sich somit als älter erweisen. Daneben ermöglicht die Analyse der sich häufig überlagernden Bildschichten an den Höhlenwänden eine Feingliederung der örtlichen Kunstentwicklung, die bei mehrfacher Beobachtung des gleichen Ablaufs in verschiedenen Kunststätten eine überregionale Bedeutung erlangen kann.

Als älteste Kunstwerke gelten die in der Vogelherd-Höhle, Württemberg, entdeckten, aus einer Aurignacien-Schicht der 1. Stufe stammenden Tierfiguren (Abb. 1, Fig. 1). Im gleichzeitigen Westeuropa, d. h. im franko-kantabrischen Raum, der seit dem Erscheinen der Aurignac-Leute (2. Stufe) sowohl qualitativ wie quantitativ weitaus an der Spitze des europäischen Kunstschaffens steht, kann dem süddeutschen Fund nichts Gleichwertiges an die Seite gestellt werden. Daß die hier eingewanderte Bevölkerung eine außerordentliche künstlerische Befähigung besaß und bis ins Magdalénien hinein das tragende Element der westeuropäischen Kunst darstellt, ist unzweifelhaft. Ob ihr aber ausschließlich das Verdienst gebührt, als erste und einzige zur künstlerischen Gestaltung vorgedrungen zu sein, ist bis heute noch ungeklärt. Es darf hierbei nicht der unterschiedliche Charakter der mittel- und westeuropäischen Kunstübung seit Anfang an übersehen werden. Gerade die naturalistischen Malereien und Zeichnungen, in denen die Künstler des westlichen Aurignaciens ihre besondere Eigenart zu erkennen geben, sind der mitteleuropäischen Heimat fremd. Auch die Vermutung, daß sie aus der westwärts gelangten Plastik des Aurignaciens erwachsen seien, dürfte kaum befriedigen. Wo, so drängt sich uns die Frage auf, liegen also die Wurzeln dieser Kunst?

Nach einer weit verbreiteten Ansicht soll sie aus spielerisch enstandenen Zeichen hervorgegangen sein, die auf Grund ihrer — unbeabsichtigten — Ähnlichkeit mit einem konkreten Wesen den Wunsch ausgelöst hätten, das Naturvorbild nunmehr bewußt nachzugestalten und sich künstlerisch zu betätigen. In diesem Sinne hat man die — nach Bärenart — mit den Fingern in den Höhlenlehm gezeichneten oder auf Felswände gemalten, bizarren Linien, Schnörkel und mehr oder weniger tierähnlichen Figuren sowie auch die farbigen Handsilhouetten und -abklatsche als Zeugnisse für ein Urstadium der paläolithischen Kunstentwicklung betrachtet. Tatsächlich liegen derartige Gebilde bei später wiederholt mit Gravierungen und Malereien bedeckten Bildflächen stets zu unterst. Auch die —zweifellos jüngeren — mit Fingern (statt später ausschließlich mit Geräten) eingetieften bzw. gemalten naturalistischen Tier- und Menschendarstellungen weisen vorwiegend archaische Stilelemente auf und deuten dadurch auf unmittelbare Zusammenhänge mit den technisch gleichartigen „vorkünstlerischen" Versuchen hin. Dennoch reichen diese und andere Befunde bisher nicht aus, die kunsthistorisch bedeutsame Frage zu entscheiden, ob die eben erwähnten Versuche bereits im reinen Chatelperronien oder erst mit dem Eintreffen der Aurignac-Einflüsse bzw. der Aurignac-Bevölkerung einsetzten. Darüber hinaus muß, worauf Narr (1954, S. 18) aufmerksam gemacht hat, mit der Möglichkeit gerechnet werden, daß als Quelle jener von der westlichen Aurignac-Gruppe aufgenommenen Impulse nicht nur das Chatelperronien, sondern auch der südliche Mittelmeerraum in Betracht kommt.

Wie eingangs erwähnt, ist die Skala der künstlerischen Ausdrucksmittel bereits in der Frühphase der westeuropäischen Kunst (jüngerer Abschnitt der Stufe 2) recht mannigfaltig. Die Künstler jener Zeit schufen Gravierungen, Malereien, Reliefs und Vollplastiken, wozu ihnen in erster Linie die Höhlenwände, kleine Steinplatten, Knochen, Horn und Elfenbein als Bildfläche bzw. Material dienten. Ihr Stil wirkt einheitlich und weist bestimmte Merkmale auf, die eine Datierung in die Frühstufe auch dann gestatten, wenn zeitbestimmende Befunde fehlen. Kennzeichnend ist der flächenhafte und silhouettenartige Charakter der Dar-

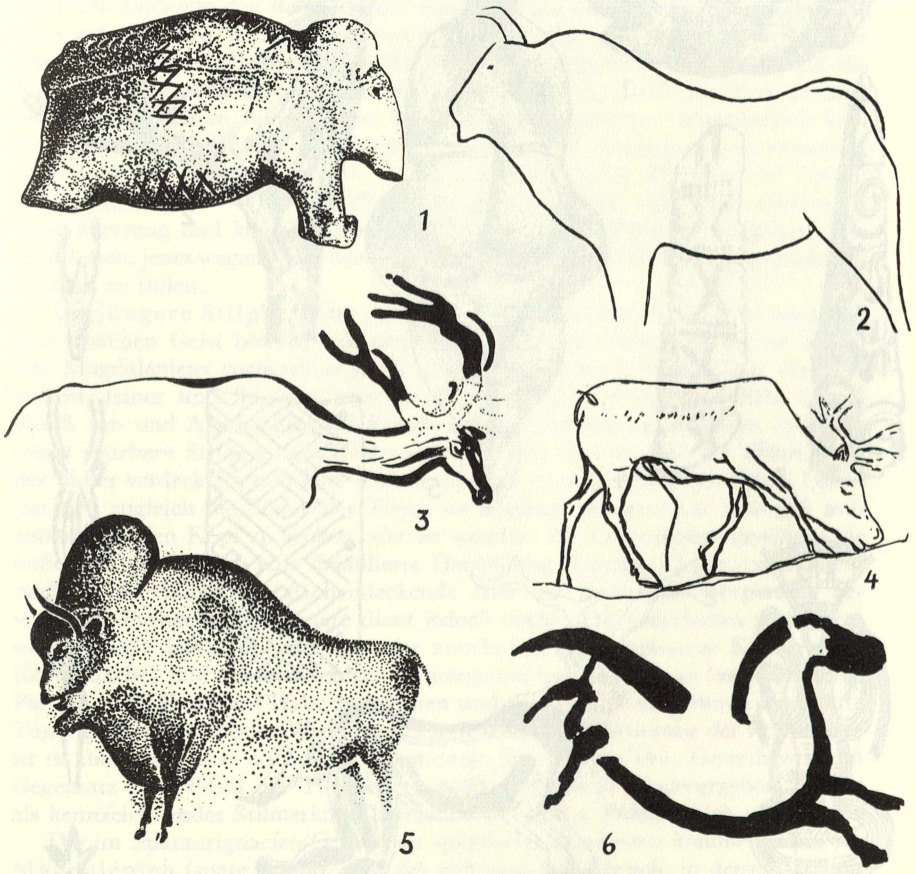

Abb. 1: 1. Mammut aus Elfenbein, Vogelherd (Württemberg). — 2. Bovide, Felsgravierung, Pair-non-Pair (Gironde). — 3. Hirsch, Felsmalerei in Schwarz, Labatut (Dordogne). — 4. Rentier, Steingravierung, Limeuil (Dordogne). — 5. Bison, mehrfarbige Felsmalerei, Font-de-Gaume (Dordogne). — 6. Wildpferd, Felsmalerei in Rot, Altamira (Santander).

Abb. 2: 1. Pferdekopf aus Rengeweih, Maz d'Azil (Ariège). — 2. Propulsor aus Rengeweih mit Steinbock- und Vogeldarstellung, Maz d'Azil (Ariège). — 3. Spiralverzierter Knochenstab, Arudy (Basses-Pyrenées). — 4. Geometrisch verzierter Knochenstab, Marsoulas (Haute-Garonne). — 5. Venusstatuette aus Elfenbein, Lespugue (Haute-Garonne). — 6. Mäanderverzierte Elfenbeinplatte, Mezine (Ukraine). — 7. Frauendarstellung auf Elfenbein, Předmost (Mähren). — 8. Der „Zauberer", bemalte Felsgravierung, Trois Frères (Ariège). — 9. Stilisierte Steinbock-Darstellungen (aus Frankreich und Spanien).
(nach Bandi, Breuil, Graziosi, Hörnes und Kühn)

stellungen. Die gleichbreite, kräftig eingetiefte oder einlinige Kontur von gelber, roter oder schwarzer Farbe gleitet ohne Unterbrechung am Profil des Tieres entlang (Abb. 1, Fig. 2). Nur in dem naturnahen Umriß erkennt man einzelne Gliedmaße und Gelenke, während auf eine Formung der Binnenfläche sowie auf eine detaillierte Wiedergabe des Auges, des Ohres und der Schnauze verzichtet wird. Da auch von den Beinen in der Regel nur das dem Beschauer zugewendete Paar sichtbar wird, fehlt den Figuren jede Tiefe. Man wird jedoch dem Künstler dieser Frühstufe nicht gerecht, wollte man jene einfache Beschränkung auf die Konturlinie oder die gelegentliche Nichteinhaltung der natürlichen Proportionen lediglich mit dessen bildnerischer Unerfahrenheit erklären. Offensichtlich kam es ihm weniger darauf an, eine möglichst naturgetreue Nachbildung zu erreichen, als das Wesen schlechthin so — wie er es, die periphere Reizzone der Gestalt abtastend, begriff — im Umriß einzufangen, wobei er sich nicht scheute, je nach Wertung und künstlerischem Gefühl das Naturvorbild zu verändern, dies zu betonen, jenes wegzulassen oder mitunter sogar leere Flächen mit geometrischen Zeichen zu füllen.

Die jüngere Stilphase des Aurignaciens/Gravettiens (Stufe 3) ist noch von dem gleichen Geist beseelt, zeichnet sich aber durch Züge aus, die die Kunst des Magdaléniens vorbereiten (Abb 1, Fig. 3). Die harte Konturlinie wird gelockert, feiner und flüssiger, und verschiedentlich wird versucht, dem Umriß durch An- und Abschwellen des Pinselstriches Plastizität zu verleihen. Das jetzt schon spürbare Streben nach Tiefenwirkung zeigt sich auch in der Wiedergabe der bisher verdeckten, nun aber einfach daneben gestellten hinteren Beine. Damit löst sich zugleich die Starre der Tiere; sie beginnen zu schreiten oder sich aufzubäumen, den Kopf zu senken oder zu wenden. An Lebendigkeit gewinnen sie außerdem noch durch eine detaillierte Darstellung einzelner Organe und Gliedmaße sowie durch eine flächendeckende oder auf bestimmte Körperteile beschränkte Farbgebung. Letztere dient jedoch noch nicht malerischen Absichten, sondern zielt darauf ab, das ein- oder zweifarbige (z. B. schwarze Kontur, rote Körperfläche) Bild aus dem felsigen Hintergrund hervortreten zu lassen, einzelne Partien, z. B. Kopf und Hals, zu betonen und vereinzelt bereits durch abgestufte Tönungen eine räumliche Wirkung zu erreichen. Zur Anwendung der Perspektive ist es aber auch jetzt noch nicht gekommen; das Gehörn bzw. Geweih wird im Gegensatz zum Profil des Tierkörpers in Frontalansicht wiedergegeben, wie es als kennzeichnendes Stilmerkmal bereits in der frühen Phase üblich war.

Die im Spätaurignacien/Gravettien spürbaren Tendenzen kommen dann im Magdalénien (späte 3. und 4. Stufe) voll zum Durchbruch, in dessen Verlauf die franko-kantabrische Kunst eine vorher und später nie erreichte Blüte erlebt. Man sieht den Gravierungen (Abb. 1, Fig. 4) und Malereien (Abb. 1, Fig. 5) an, mit welchem Ernst sich die Künstler dieser Zeit dem Studium des Naturvorbildes widmeten, und in welchem Maße ihnen das Bewußtwerden der inneren Dynamik des Tieres zum künstlerischen Erlebnis geworden ist. Die Konturlinie hat ihre Strenge nun ganz verloren; in feinem, elegantem Schwung gleitet sie an den meisterhaft wiedergegebenen Körperformen entlang, wird aber in ihrer Funktion als tragendes Element zurückgedrängt, da sie von den innen ansetzenden Ohren, Hörnern, Haarsträhnen und Beinen mehrfach überschnitten und verdeckt wird. Das besondere Interesse wendet sich vielmehr der bisher ungegliederten Binnenfläche zu, die durch naturgetreue Darstellung des Fellkleides und der plastisch

empfundenen Kopf-, Schenkel- und Muskelpartien sowie durch Schattengebung Körperlichkeit und damit Leben gewinnt. Darüber hinaus erhöhen perspektivische Ansätze und die für diesen Zeitstil charakteristische Tiefenstaffelung der sich überschneidenden Körperteile und Gliedmaßen die bewußt erstrebte Raumwirkung. Dieser Aufgabe dient vollends auch die Farbgebung, die in den polychromen Bildern der bekannten Höhlen von Altamira und Font-de-Gaume ihren Höhepunkt erreicht. Obwohl auch hier der Eigenwert der Farbe noch nicht erkannt wurde, verraten die Abstufungen der einzelnen Farbtöne und die oft „willkürliche", d. h. nicht der Natur entsprechende Verteilung der kontrastreichen Farbflächen doch bereits einen feinen Sinn für malerische Effekte.

Zur Technik der Malerei sei erwähnt, daß die Farben — Schwarz (Mangan, Eisenoxyd), Braun, Rot, Gelb (Ocker), Violett (unbestimmbare Mischung) und Weiß (Mergel) — im trockenen oder flüssigen Zustand mit Fingern und Pinseln auf die Felswände aufgetragen oder mittels Röhrchen geblasen wurden. Ungeklärt ist dabei die Frage, welches Bindemittel verwendet worden ist. Nach neueren Untersuchungen sollen die Farben nur mit Wasser vermischt oder trocken auf die nassen bzw. angefeuchteten Wände gebracht worden sein, während Bindung und Erhaltung auf einen natürlichen, chemischen Prozeß zurückzuführen seien, der bei der neuzeitlichen Freskomalerei künstlich hervorgerufen wird (Kühn 1952, S. 30f.).

Ein Vergleich der von West- nach Mitteleuropa ausstrahlenden Kunst des Hochmagdaléniens mit der der vorangegangenen Stufen läßt den Wandel der künstlerischen Auffassungen unschwer erkennen. Während zuvor das Streben des Künstlers, seinem inneren Bilde sichtbaren Ausdruck zu verleihen, im peripheren Abtasten der in sich ruhenden, massig und starr wirkenden Gestalt und daher in der Beschränkung auf das Linear-Flächenhafte Genüge fand, ist es jetzt darauf gerichtet, das dem Tiere anhaftende Wesen im Gefüge des Körperbaus sowie im Bewegungsspiel seiner Glieder zu veranschaulichen. Ob z. B. die lastende Schwere eines Bisons, Mammuts und Bären oder der leichte, graziöse Gang eines Rehs zur Darstellung kommen, mit Staunen und Hochachtung erkennen wir die mit sparsamen Mitteln arbeitende, aber treffsichere Hand geschulter, reifer Künstlerschaft.

Der Schlußphase der eiszeitlichen Kunstentwicklung gehört eine Reihe von Bildern an, deren Stil wiederum linear bestimmt ist. Einige weisen unverkennbare Anzeichen des Manierismus und des künstlerischen Niedergangs auf, andere dagegen, wie z. B. die kecke Darstellung eines galoppierenden Wildpferdes Abb. 1, Fig. 6), lassen die Tendenz zum Abbau der Naturformen und zur Abstraktion erkennen, die in ihrer Reife jedoch undenkbar ist ohne die strenge Schule der vorangegangenen, naturalistischen Epoche.

Die Reliefs und Vollplastiken des Jungpaläolithikums sind von dem gleichen künstlerischen Ausdruckswillen beseelt, wie die gemalten und gravierten Bilder, und daher demselben Stilwandel unterworfen. Am Anfang stehen kleine Tierfiguren, wie sie in der Vogelherdhöhle (Abb. 1, Fig. 1) und in Mähren, bisher aber noch nicht in Westeuropa gefunden worden sind. Zu ihnen gesellen sich zahlreiche anthropomorphe Statuetten, vor allem die sogen. Venusfigürchen aus Stein, Knochen, Horn, Elfenbein und Ton, deren Verbreitung sich von Sibirien über Ost- und Mitteleuropa bis zu den Mittelmeerländern erstreckt. Da sie im religiösen Brauchtum des östlichen Gravettiens verankert sind und in Mittel- wie Westeuropa zu einer Zeit auftreten, als das Aurignacien bereits unter dem Einfluß des Gravettiens steht (Stufe 2), scheint die Heimat dieses Typs im Osten gelegen zu haben. Interessant ist, daß wir schon recht früh neben aus-

geprägt naturalistischen Figuren auch schematisierten Formen begegnen. Wenn auch gelegentlich Überschneidungen im Fundbild vorkommen, so scheinen die letzteren für den östlichen Kunstkreis, die ersteren dagegen für Westeuropa kennzeichnend zu sein. Der Stil der Plastiken ist trotz hervorragender Naturbeobachtung und reichlich gezeigter Körperfülle ebenso linear-flächenhaft gehalten und konturbetonend wie bei den anderen Kunstwerken der gleichen Zeit. Daher wird auch hier auf eine detaillierte Wiedergabe des Gesichts, der Arme und Füße verzichtet oder nur geringer Wert gelegt. Die bekannteste „Venus" stammt aus Willendorf, Österreich, die künstlerisch reifste jedoch von Lespugue, Haute Garonne (Abb. 2, Fig. 5). Ihr besonderer Reiz liegt in dem ausgewogenen Gefüge der traubenartig zusammenhängenden Körperteile und in der spiegelbildlichen Formung des Ober- und Unterkörpers.

Die Halb- und Vollplastiken des entwickelten Magdaléniens sind fast ausschließlich der Tierwelt gewidmet. Im Gegensatz zur vorangegangenen Zeit werden jetzt auch Gebrauchsgegenstände mit Gravierungen und Skulpturen versehen. Da der dazu verwendete, leicht zu bearbeitende Werkstoff (Knochen, Horn und Elfenbein) dem Streben des Magdalénien-Künstlers nach Durchbildung der Körperfläche und Glieder, nach Plastizität und lebendigem Ausdruck weit mehr entgegenkam als das spröde Felsgestein, legt gerade die Kleinkunst ein kennzeichnendes Zeugnis für den Gestaltungswillen jener Stilphase und für die erreichte Höhe des altsteinzeitlichen Kunstschaffens ab. Nicht zu Unrecht sah man sich veranlaßt, den bekannten, aus Rentierhorn gefertigten Pferdekopf von Mas d'Azil (Abb. 2, Fig. 1) sogar mit den klassischen Skulpturen des Parthenonfrieses zu vergleichen. Der aus der gleichen Höhle stammende Propulsor (Abb.2, Fig. 2), ein zum Abschießen von Pfeilen dienendes Gerät mit Widerhaken (hier der Vogelschwanz), zeigt beispielhaft den Einfallsreichtum und das Geschick der Künstler, die Tierfiguren der Form des Geräts bzw. der Zierfläche anzupassen.

Unter den wenigen Werken der Felskunst verdienen die Tierfriese von Le Roc de Sers, Charente, und Cap Blanc, Dordogne, besondere Beachtung. Sie sind zwar schon vor dem entwickelten Magdalénien entstanden, weisen aber — wie auch bei anderen Kunstwerken jener Übergangsstufe zu beobachten —, mit ihrer kräftigen, fast rundplastischen Modellierung bereits auf den Stil der Blütezeit der franko-kantabrischen Kunst hin. Obwohl den langen Friesen jeder szenische Gesamtzusammenhang fehlt, gehören sie doch zu den seltenen Beispielen, die Ansätze zu einer rhythmischen Ausdruckskunst erkennen lassen und im Gegensatz zu den sonst üblichen Einzeldarstellungen auf den Raum bezogene, „dekorative" Absichten verraten.

Eine Überraschung bot die Untersuchung der Höhle von Tuc d'Audoubert, Ariège, im Jahre 1912, die den Nachweis erbrachte, daß es im Paläolithikum auch Rundplastiken aus Ton gab. Unter den ca. 60 cm langen, z. T. halbfertigen Bisonfiguren des „Sanktuariums" ragen die Plastiken eines männlichen und weiblichen Tieres hervor, die in dem äußerst naturnahen und lebendigen Stil des Magdaléniens den Augenblick der Paarung zur Darstellung bringen. Auf sie und den ebenfalls aus Ton gefertigten Bären aus der Höhle von Montespan, Haute Garonne, kommen wir später noch zurück.

Der Überblick über die Entwicklung und Ausdrucksmittel der jungpaläolithischen Kunst darf nicht ohne den Hinweis abgeschlossen werden, daß in der Klein- wie auch gelegentlich in der Felskunst neben den naturalistischen, auch

stilisierte und schematisierte, abstrakte und geometrische Darstellungen vorkommen. Über den Ursprung der Ornamentik ist viel diskutiert worden. Es ging dabei um die Frage, inwieweit bei der Entstehung der dekorativen Kunst rein ästhetische Absichten oder figurale und technische Motive maßgebend gewesen sind. Gehen wir von den ältesten Belegen im franko-kantabrischen Kunstkreis aus, so wird man die aus Parallelstrichen, Linienbündeln, Punkten, Zickzack- und Gittermustern und Randkerben bestehende Ornamentik kaum zwanglos auf figurale und technische Vorbilder zurückführen können. In ihrer Beschränkung auf einfache, ruhige Zeichen entspricht sie ebenso dem gleichzeitigen Stil der figuralen Kunst wie später das Streben des Magdalénien-Künstlers, auch dem Ornament durch Betonung von Licht und Schatten, Bevorzugung der Diagonale und kurvolinearer Figuren (Bogen, Kreis, Spirale) und durch den Wechsel von Grund und Muster Kraft, Bewegung und Leben zu geben (Abb. 2, Fig. 3—4).

Für die dekorative Kunst des Magdaléniens ist außerdem die Vorliebe für das figurale Ornament charakteristisch. Als Vorbilder dienten hierbei neben Pflanzen- vor allem Tiermotive. Vielfach läßt sich der Auflösungsprozeß von naturalistischen Darstellungen in einzelne, beziehungslose, abstrakte Zierelemente, die dann oft neben- oder untereinander gereiht erscheinen, in allen seinen Abbaustadien verfolgen (Abb. 2, Fig. 9). Er vollzieht sich keineswegs im Gegensatz zu der gleichzeitigen naturalistischen Kunst und darf auch nicht mit deren Stilisierung im späten Magdalénien verwechselt werden; vielmehr ist er der zur Geometrisierung und Abstraktion neigenden Grundtendenz der dekorativen Kunst unterworfen, deren Impulse — wie wir gesehen haben — dem rein ästhetischen Bereich, aber auch der technischen und figuralen Umwelt entstammen können.

Anderer Art sind die geometrischen Motive des „mediterranen" Kunstkreises. Die Bänder, Schleifen, Strahlenkränze und Zickzackleisten lassen sich nicht auf Naturvorbilder zurückführen und scheinen mehr die Bedeutung von symbolischen Zeichen gehabt zu haben, obwohl uns ihr Sinn im einzelnen verborgen bleibt. Eine ebenfalls stark ausgeprägte Tendenz zur Stilisierung und Schematisierung ist auch dem östlichen Kunstkreis eigen, wofür die auf Mammutzahn gravierte Frauenfigur von Předmost, Mähren (Abb. 2, Fig. 7), ein charakteristisches Beispiel darstellt. Unter den geometrischen Zierelementen der anthropomorphen Skulpturen und Schmuckplättchen aus Elfenbein von Mézine, Ukraine, erscheint zum ersten Mal der Mäander, dem in der Geschichte der Ornamentik eine bedeutende Rolle zufallen sollte (Abb. 2, Fig. 6).

Wenden wir uns endlich der Frage nach dem Sinngehalt der paläolithischen Kunst zu, so dürfte es hier weder möglich noch sinnvoll sein, zu den zahlreichen, sich oft widersprechenden Deutungsversuchen Stellung zu nehmen. Wichtiger erscheint vielmehr die Herausstellung sicherer Befunde, von denen aus dann die Klärung dieses vielschichtigen Problems in Angriff genommen werden kann.

Die große Anzahl der entdeckten Werke der Klein- und Felskunst, der Nachweis regelrechter Kunstschulen u. a. m. lassen ohne Zweifel den Schluß zu, daß die Kunst nicht eine Randerscheinung oder lediglich Selbstzweck begabter Einzelindividuen war, sondern im Leben der Paläolithiker einen besonderen Platz einnahm und eine notwendige Funktion zu erfüllen hatte, die im Dienst einer Gemeinschaft stand. Ihre Aufgabe lag gewiß nicht in der Befriedigung ästethisch-dekorativer Bedürfnisse, wie die planlose Anordnung der über- und ineinander gezeichneten, gemalten und gemeißelten Tierbilder beweist. Sie sind von den

Künstlern nicht angefertigt worden, um immer von anderen betrachtet zu werden. Die Unzulänglichkeit vieler Höhlen sowie die häufige Anbringung der Bilder an versteckten und unübersehbaren Stellen lassen derartige Absichten weitgehend in den Hintergrund treten.

Recht aufschlußreich ist die ständige Überlagerung bzw. Überschneidung älterer Darstellungen durch jüngere Bildschichten. Da die ersteren nicht völlig beseitigt oder verdeckt wurden, entstand im Laufe der Zeit oft ein verwirrendes Durcheinander von Linien und Farbflächen. Vielfach sind ältere Figuren später umgestaltet oder Teile von ihnen bei der Anfertigung neuer Bilder mitverwertet worden. Aber ebenso zahlreich sind die Fälle, die jede Rücksichtnahme auf bereits Vorhandenes vermissen lassen. Sogar absichtliche Zerstörungen konnten nachgewiesen werden. Diese Befunde sind dahingehend auslegbar, daß die funktionelle Bedeutung der älteren Felsbilder erloschen war, und daher immer wieder eine Erneuerung notwendig wurde. Ihr Sinn dürfte demnach weniger in der „Verewigung" der dargestellten Tiere als in einer unmittelbaren, wohl zu besonderen Anlässen erzielten Wirkung liegen, die vornehmlich von wieder aufgefrischten oder neuen Bildern erwartet werden konnte. Dafür spricht auch die offensichtliche Bevorzugung bestimmter Höhlen und Wandflächen während einer langen Kette von Künstlergenerationen, da sie den Glauben an eine besonders erfolgreiche Verwendung gerade jener mit Bildern übersäten Orte voraussetzt.

Damit ist über den eigentlichen Sinngehalt dieser Kunst noch nichts ausgesagt, obwohl angesichts ihrer hervorragenden Stellung im Dasein der Paläolithiker vermutet werden kann, daß ihr Dienst lebenserhaltenden und -fördernden Trieben und Mächten gewidmet sowie mit kultisch-religiösen Riten oder magischen Zauberpraktiken verknüpft war. Tiefere Erkenntnisse stehen zu erwarten, wenn man den Blick auf die dargestellten Motive richtet und zu ihrer Interpretation gleiche Erscheinungen bei rezenten höheren Jägerkulturen mitheranzieht.

Die Kunst ist zweifellos ein Spiegelbild der praktischen und geistigen Auseinandersetzung mit der Umwelt, und so ist es durchaus natürlich, wenn das Interesse des strukturell männlich betonten höheren Jägertums auch im Bereich der Kunst in erster Linie dem Tier und dem Weib als Hauptlebenspartnern zugewandt ist. Aus der Masse der weithin vorherrschenden Tierdarstellungen pflegt man als „Schlüssel zum Geheimnis dieser Kunst" eine Reihe von Bildern herauszugreifen, die mit Sicherheit auf Fruchtbarkeits-, Tötungs- oder Jagdzauber hinweisen sollen. In diesem Sinne sind die Paarungs- und Verfolgungsszenen (männliches Tier hinter einem weiblichen) sowie die Darstellung hochträchtiger, von Waffen getroffener oder bedrohter, blutender und zusammengebrochener Tiere und von Fallen gedeutet worden. Als handgreifliche Beweise für magische Bräuche gelten zwei Bildwerke in der Höhle von Montespan, das in den Lehm gezeichnete Wildpferd mit zahlreichen Einschußlöchern und die kopflose Bärenfigur aus Ton, die — nach einer umstrittenen Theorie des Entdeckers — mit Pelz und Kopf eines wirklichen Bären ausgestattet als „Puppe" für eine rituelle Scheinjagd gedient haben soll.

Es ist hier nicht der Ort, darüber zu diskutieren, ob die angeführten Belege die Annahme einer magischen Zweckbestimmung rechtfertigen. Abwegig ist es jedoch, wenn in einseitiger Verallgemeinerung dieser keineswegs häufigen Erscheinungen behauptet wird, daß auch die anderen unzähligen Tierdarstellungen ohne solche Hinweise auf Jagdzauber geschaffen worden seien, um geheime

Macht über die Tiere in der freien Wildbahn zu erlangen. Wie NARR (1952 u. 1955) gezeigt hat, versperrt eine derartige Bindung der Kunst an Zauberpraktiken, also an reines Zweckdenken, den Zugang zu den vielfältigen Erscheinungen des geistig-seelischen Lebens der höheren Jägervölker in Vergangenheit und Gegenwart, die sich durch eine animalistische Grundhaltung sowie durch eine „starke Neigung zur Konkretisierung und Hypostasierung religiöser Vorstellungen und Erlebnisse" und daher durch eine ausgeprägte Bilderfreudigkeit auszeichnen. Diese innigen Mensch—Tierbeziehungen (Tier als Schutzgeist und „alter ego", Austauschbarkeit menschlicher und tierischer Gestalt) kommen in der Kunst der rezenten Jägerkulturen ebenso zum Ausdruck wie in den Werken der Paläolithiker, die vorwiegend Tiere, daneben aber auch Zwittergestalten (z. B. Bär mit Wolfskopf und Bisonschwanz) und halb menschlich, halb tierische Wesen darstellen. Die interessanteste Figur dieser Art ist der sogen. „Zauberer" im innersten Teil der Höhle der Trois Frères, Ariège (Abb. 2, Fig. 8), hoch oben an der Wand des „Sanktuariums", deutlich herausgehoben über die Masse der übrigen Tiere als „Herr der Jäger, der Tiere und des Jagdreviers", wie er uns in gleicher Gestalt auch bei den heutigen Jägervölkern entgegentritt. Bei jenen dienen die Bilderstätten nachweislich als Kultorte, und werden die Bilder zu besonderen Anlässen (z. B. Initiationsfeiern) „zum Gedeihen des Wildes und überhaupt zur Erhaltung der jägerischen Weltordnung" ebenfalls aufgefrischt oder übermalt. Und wenn wir hören, daß die Initianden in Afrika den Weiheplatz nach ihrer Einführung in die Felsbildkunst im Hackengang verlassen müssen, so werden wir sofort an die von Jugendlichen stammenden Fersenspuren im lehmigen Gang zum Bison-Saal der Höhle von Tuc d'Audoubert (vgl. S. 38) erinnert. Angesichts dieser und anderer oft verblüffender, völkerkundlicher Parallelen und der erwähnten archäologischen Zeugnisse dürfte der Sinngehalt der altsteinzeitlichen Kunst, insbesondere der Felskunst, nicht zuerst von magischen Zwecken, sondern von der echt religiösen Haltung eines Menschentums bestimmt worden sein, dem sich das „Numinose" vor allem im und als Tier offenbarte und dessen Kult der Erhaltung der Tiere und Menschen sowie der gesamten jägerischen Weltordnung diente.

Zu dem greifbaren Wirkbereich des „Numinosen" gehörte neben der Tierwelt auch das Weib, die Hüterin des Herdes und der Hütte und die Erhalterin der Familie und des Stammes. Als Sinnbilder der Mutterschaft und Fruchtbarkeit treten schon recht früh Vulva- und Phallusdarstellungen auf. Die Beziehung gerade der letzteren zu Kulthandlungen (Initiationsfeiern) lassen die Befunde in der bereits erwähnten Höhle von Tuc d'Audoubert erkennen, und auch sonst scheint eine Reihe von anthropomorphen Bildern mythische oder rituelle Vorgänge wiederzugeben. Ebenso ist bei den Venusstatuetten, die so zahlreich in den Wohnbauten der osteuropäischen Mammutjäger unter den Wänden, in Nischen und Gruben zutage gekommen sind, ein religiös-kultischer Charakter zu vermuten, wie er uns später bei den verwandten Darstellungen des Orients (Magna Mater) und den weiblichen Dzuli-Figuren sibirischer Rentierjäger (Ahnmutter, Schutzgeist) begegnet.

Eine Kunst, die so stark der religiösen Vorstellungswelt, dem Kultbedürfnis und den allgemeinen Lebensverhältnissen der höheren Jäger verhaftet war, konnte naturgemäß nicht unberührt bleiben, als der Klimawechsel am Ende der Eiszeit entscheidende Veränderungen zur Folge hatte. Viele Großtiere starben

aus oder wanderten ab, die umherschweifenden Menschen lebten von Kleinwildjagd und Fischfang, und die Stammesverbände, die sich zur Durchführung von Großjagden zusammengeschlossen hatten und wohl Träger der kultischen Feiern gewesen sind, lösten sich in kleine Gruppen auf. Damit war der einst so blühenden Kunst in ihren traditionsreichen Zentren der Boden entzogen.

Schriften

Bandi, H. G. u. Maringer, J.: Kunst der Eiszeit. Basel 1952.

Graziosi, P.: Die Kunst der Altsteinzeit. Florenz (Kohlhammer-Verlag) 1956.

Kühn, H.: Kunst und Kultur der Vorzeit Europas. Berlin 1929.

Kühn, H.: Die Felsbilder Europas. Stuttgart 1952.

Narr, K. J.: Streiflichter ins Geistesleben des jungpaläolithischen Europas. — La nouvelle Clio 4, S. 65—86, 1952.

Narr, K. J.: Formengruppen und Kulturkreise im europäischen Paläolithikum. — 34. Bericht d. Röm. Germ. Kommission, S. 1—40, 1951/53 (1954).

Narr, K. J.: Interpretation altsteinzeitlicher Kunstwerke durch völkerkundliche Parallelen. — Anthropos **50**. S. 513—545, 1955.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: Schriften des Naturwissenschaftlichen Vereins für Schleswig-Holstein

Jahr/Year: 1959

Band/Volume: 29_2

Autor(en)/Author(s): Aner Ekkehard

Artikel/Article: Zur Kunst des Paläolithikums. 36-45