

Kunst und Archäologie

Wie gehen Wissenschaftler des 19. und 20. Jahrhunderts mit den Bilderwelten der prähistorischen Zeit um? Eine Vielzahl von Fachrichtungen beschäftigt sich mit ihr, vor allem Archäologen, Religionswissenschaftler, Anthropologen, Ethnologen, Zoologen, Psychologen. Dagegen vernachlässigen Kunsthistoriker und Kunstwissenschaftler diese Zeit weitgehend, obwohl Kunstwerke die wichtigsten und aussagekräftigsten Zeugen der prähistorischen Zeit sind. Bei der Interpretation bietet sich die interdisziplinäre Zusammenarbeit an. An dieser Stelle kann nur ein skizzenhafter Überblick über die mit der prähistorischen Zeit aufgeworfenen Fragen und Problemkreise gegeben werden. Der Überblick ist deshalb wichtig, weil er die Überfrachtung der wissenschaftlichen Argumentation mit Ideologien ihrer Zeit offenlegen kann und eine grundsätzliche Diskussion im Vergleich der verschiedenen wissenschaftlichen Ansätze ermöglicht.

Breuil bewertet die Prähistorie aus christlicher Sicht

Der Pionier der französischen Archäologie war Henri Breuil (1877 - 1961). Er war gleichzeitig katholischer Priester. Mit seiner monotheistischen Grundüberzeugung deutete er zum Beispiel die Höhle Les Trois Frères als Urzeittempel. Das dort abgebildete „Mischwesen“ mit menschlichem Körper und tierischem Kopf und Geweih betitelte er als „Dieu cornu“, also als „gehörnten Gott“. Die sogenannten „Vogelmenschen“ – zum Beispiel in Altamira – seien gemalt worden, um böse Geister oder Dämonen zu vertreiben. Breuil

geht von Riten, Zeremonien, religiösen Beshwörungen der prähistorischen Menschen aus, gibt dann aber zu, dass er derartige religiöse Praktiken weder präzisieren noch belegen kann. So bleiben diese Behauptungen Projektionen von Vorstellungen des 19. Jahrhunderts. Diese religiösen Deutungsmuster durchziehen die gesamte archäologische Literatur und verstellen den Blick, die prähistorischen Kunstwerke aus den Bedingungen ihrer Zeit zu verstehen. Am augenscheinlichsten wird diese Fehlinterpretation bei der Bezeichnung aller Frauenfiguren als Venus, als „Göttinnen der Liebe“. Warum sollten die fettleibige „Venus von Hohle Fels“ oder die „Venus von Willendorf“ Göttinnen sein? Warum ist die „Venus impudentia“ „unanständig“? Der italienische Archäologe Emmanuel Anati beginnt sein Standardwerk „Höhlenmalerei“ mit den Sätzen „Beim Betreten einer Höhle, deren Wände mit jahrtausendealten Malereien bedeckt sind, gewinnt man den Eindruck, in eine großartige Welt einzutreten. Die Bilder rufen Ereignisse wach, mythische oder reale, und sie offenbaren die Wünsche und Ängste jener Menschen, die sich solche Stätten zum Ort ihrer Botschaft erwählten. Noch heute vermittelt uns die Bilderwelt der prähistorischen Felskunst eine unbeschreiblich sakrale Bedeutung, und für die Mentalität der westlichen Welt sind die Orte der Höhlenmalerei am ehesten den Kathedralen vergleichbar, die in den letzten tausend Jahren auf den Plätzen großer Städte errichtet wurden.“ (Anati, S. 9) Warum sollten die Höhlen, in denen die Menschen Schutz vor den Unbilden der Natur gefunden hatten, wo sie ihre

Feuerstellen hatten und die Nahrung zubereiteten, eine sakrale Bedeutung haben? Auch der französische Archäologie André Leroi-Gourhan spricht von Sanktuarien, von Heiligtümern und konstruiert eine Religion der Prähistorie. Die bebilderten Höhlen seien Kultstätten für die damaligen Menschen gewesen. Dagegen spricht allein die Tatsache, dass die meisten Orte, wo die Felsbilder angebracht worden sind, viel zu eng und zu unwirtlich für Versammlungsorte gewesen sind. Es gibt auch kein besonderes Schema für die Präsenz der Höhlenmalereien. Man findet sie im Eingangsbereich, in großen und kleinen Räumen oder in Nischen versteckt.

Schamanismus-Theorie ist unzureichend

Eine weitere beliebte, archäologische Interpretation der Felsbilder ist die, dass sie von Schamanen in Trance gemalt worden seien. In seinem Buch „The Mind in the Cave“ behauptet der südafrikanische Archäologe David Lewis-Williams, dass Schamanen die Höhlenkunst nach Halluzinationen und Riten produzierten. Er stützt sich dabei insbesondere auf ethnographische Vergleiche mit modernen Jäger-Sammler-Völkern. Er erforschte lange die schamanistischen Praktiken der San-Menschen in Südafrika, die in Trance-Zuständen Kontakt mit der Geisterwelt aufzunehmen vorgaben und dabei Zukunftsvisionen und Zauberkräfte entwickelten. Bei dem San-Volk handelt es sich um eine Ethnie, die von weißen Kolonialherren besonders verfolgt, dezimiert und aus ihrer Heimat vertrieben worden war – ein traumatisiertes Volk, das Zuflucht in der Magie suchte. Auch sein französischer Kollege und Freund Jean Clottes ist davon überzeugt, dass die prähistorischen Felsbild-Künstler versuchten, die Oberflächen der Felswände zu durchdringen, um eine spirituelle Welt dahinter zu erreichen. (Clottes und Lewis-Williams 1998). Clottes glaubt, dass die Produktion von Felskunst nur Schamanen oder Schamaninnen vorbehalten sei und führt als Argument an, dass sich nur wenige Menschen darin engagierten. Außerdem würden die Höhlenmalereien frei im Raum

schweben mit keiner Verbindung zu dem natürlichen Umfeld – genauso wie Halluzinationen oder Visionen. Letzteres Argument lässt sich leicht entkräften: Die dargestellten Tiere haben sehr wohl eine sehr starke Verbindung zur Realität. Es sind die Tiere, die die Haupt-Nahrungsquelle der damaligen Menschen waren. Leroi-Gourhan hat genau nachgezählt, er analysierte 66 von den rund 110 Bilderhöhlen des frankkantabrischen Raums: 610 Pferde, 510 Bisons, 205 Mammute, 176 Steinböcke, 137 Rinder, 135 Hirschkühe, 112 Hirsche, 84 Reue, 36 Bären, 29 Löwen, 16 Nashörner, 8 Damhirsche, 3 unbestimmbare Raubtiere, 2 Wildschweine, 2 Gemen und eine Saiga-Antilope. Es waren vor allem die großen Pflanzenfresser, die die Aufmerksamkeit der Künstler erregten. Kleinere Tiere wie Vögel, Reptilien oder Fische sind nur selten zu finden. Die prähistorischen Künstler übten sich in einer realistischen Angleichung ihrer Umwelt.

Klassifikationen schlugen fehl

Dann versuchten Archäologen eine Klassifikation der prähistorischen Kunst vorzunehmen. Nach Henri Breuil gab es zwei große Zyklen, den Aurignacien-Périgordien- (Gravettien-) und den Solutréen-Magdalénien-Zyklus. Am Anfang stünden Handabdrucke und schemenhafte Tierfiguren, während der Höhepunkt während des Solutréen-Magdalénien-Zyklus mit Altamira, Niaux, Les Trois Frères, Les Combarelles, Fontde-Gaume und Lascaux erreicht wurde. Auf den ersten Blick fällt auf, dass er nur die französischen und spanischen Fundorte hervorhebt und die mitteleuropäische und russische Kunst ignoriert. Seine implizite Behauptung des zunehmenden Formenreichtums und der Kunstfertigkeit mit der historischen Evolution ist seit der Entdeckung der ältesten Höhlen El-Castillo, Chauvet oder Abri Castanet mit ihren aussagefähigen Bildern eindrucksvoll widerlegt. Auch Leroi-Gourhan (1971) versuchte mit einer Eingruppierung in Stilgruppen eine langsame Perfektionierung der prähistorischen Kunst zu begründen. Stilgruppe I (typisches Aurignacien und frühes

Gravettien vor 34.000 bis 25.000 Jahren) sei durch Gekritzeln und Tierkonturen gekennzeichnet. In Stilgruppe II (mittleres Gravettien bis mittleres Solutrén vor 25.000 bis 19.000 Jahren) seien die Tiere schon besser erfasst worden. Nur in dieser Stilgruppe habe es in ganz Europa von Russland bis nach Spanien eine kulturell-künstlerische Einheit gegeben. In Stilgruppe III (jüngeres Solutrén und frühes Magdalénien vor 19.000 bis 16.000 Jahren) seien die Tiere schon besser erfasst und der Einsatz von Farbe perfektioniert worden. Die plastische Darstellung der Tiere in Bewegungen, deren perspektivische Erfassung gelinge erst in der Stilgruppe IV (mittleres und jüngeres Magdalénien vor 16.000 bis 10.000 Jahren). Danach sei ein rascher Verfall der Eiszeitkunst zu registrieren. Dieser Einteilung ist schon früh widersprochen worden. Der deutsche Prähistoriker Lothar Zotz (1966) argumentierte, dass es nicht möglich sei, bestimmte Stile bestimmten Perioden zuzuordnen, weil in der Kunst der einzelnen Kulturperioden verschiedene Stile praktiziert wurden. Es gäbe keinen Stil, der nur an eine Kulturperiode gebunden sei. Die Klassifikation der französischen Forscher konzentriert sich zu sehr auf die frankokantabrische Felskunst und auf die Tierdarstellungen und beachtet vor allem die Frauenfiguren zu wenig – und deren Kontinuität über einen sehr langen historischen Zeitraum.

Ein simplifizierendes Frauenbild

Für R. Dale Guthrie (2005) ist die Erklärung der Frauenfiguren einfach. Nach ihm sind sie von Männern in Stein gemeißelt – oder in Knochen oder Elfenbein geschnitten – Wünsche nach Befriedigung, Testosteron gesteuerter Ausdruck der Instinkte des männlich begehrenden Tieres nach dem Geschlechtsakt. Er hält die Frauenfiguren für Tageserotika, damit der Mann auch bei der Jagd (an der nach seiner Ansicht Frauen offenbar nicht teilnahmen) seine Sinne befriedigen kann. Der Soziologe Helmut Schelsky (1955) hielt die Figuren für „sozusagen steinzeitliche Pin-up-girls“: Denn fast alle dargestellten Frauenfiguren sind nackt.

Hervorgehoben sind fast immer die primären Geschlechtsmerkmale. Deshalb wurde der erste Fund in Frankreich, die Frauenfigur von Laugerie Basse, auch die „unanständige Venus“ oder „Hottentotten-Venus“ genannt. In diesen und ähnlichen Bezeichnungen spiegelt sich sicher die verklemmte Sexualmoral des 19. Jahrhunderts.

Ansätze zu einem realistischen Frauenbild

Rudolf Dröbler versucht allgemeine Schlussfolgerungen der Menschendarstellungen zu ziehen. Er stellt fest, dass es erstens eine besondere Bewandnis gehabt haben muss, dass vorwiegend Frauen skulptiert wurden und Männerskulpturen die seltene Ausnahme bilden. „Sowohl im frühen wie im späten Jungpaläolithikum gab es offenbar bestimmte Normen (einen ›Kanon‹) für die Gestaltung der Figuren.“ Dröbler sucht nach profanen Erklärungen: „die Frau als Sinnbild der Mutterschaft, Fruchtbarkeit und Sexualität, als Herrin der Tiere, als Verwalterin des Kultes, als Ahn- oder Stammesmutter [...] die Statuetten als Darstellungen bzw. ›Sitz‹ von Hilfs- und Schutzgeistern für Hütte, Herd, Jagd oder für den Schamanen (die Schamanin); stilisierte Figuren als Zeugnisse für den Gebrauch von Halluzinogenen und anderes mehr.“ (Dröbler, S. 94 f.) Auch Cook (2013) kommt zu einer „natürlichen“ Erklärung: „Das Schwergewicht auf das Kindergebären und die Körper-Kinderpflege der meisten Figuren, die beschrieben wurden, genauso wie das Erscheinen der Exemplare in Zentral- und Osteuropa nahe Herdstellen oder in Gruben innerhalb des häuslichen Bereichs, mag anzeigen, dass die Figuren Teil von weiblichen Riten sind, um Gesundheit zu bringen oder die Schmerzen der Geburt zu lindern. [...] Diese Erklärungen sind sehr alltäglich gegenüber den Konstruktionen von Sexpüppchen, Muttergottheiten oder einem Fruchtbarkeitskult und sie sind auch problematisch für einige Feministinnen, die nicht erinnern wollen an die weibliche Rolle als Mutter und Haushaltsgehilfin, obwohl in vieler Hinsicht dies die beste Erklärung für diese Skulpturen ist, die von Frauen für

Frauen gemacht sind.“ (Cook, S. 106 f.) Auch der amerikanische Forscher Alexander Marshack (1972) glaubt, dass die Frauenfiguren als Amulette in den verschiedenen Abschnitten des Sexuallebens der Frau (bei der Menstruation, dem Coitus, der Geburt oder dem Stillen) eine Rolle gespielt hätten. Der Franzose H. Delporte (1971) sieht den Sinn der Skulpturen in der Verkörperung der Frau als Frau. Christian Züchner (1972, S. 103) schreibt: „Weder mit Blick noch Geste wenden sie sich an ein Gegenüber oder wirken sie in ihre Umgebung. Ihr Wesen ruht in ihnen selbst und kann daher alle Bereiche, die sich mit einer reifen Frau verbinden, umfassen; es drückt sich nicht in einer spezifischen Handlung aus.“

Veränderungen in der Darstellung der Frau

Die Veränderung des „Kanons“ der Frauendarstellungen seit Beginn der Steinzeitkunst vor 40.000 Jahren v. u. Z. bis weit in die Zeit des Neolithikums (rund 3.000 v. u. Z.) sollte stärker beachtet werden. Am Anfang herrschen weiche Kurven und füllige oder fettleibige Figuren vor wie bei der Frau von Willendorf. Hier könnte noch die sexuelle Begierde die Künstler motiviert haben, obwohl sich die ästhetischen Vorstellungen seither drastisch verändert haben müssten. Es gibt aber auch Frauenskulpturen mit weniger ausufernden Rundungen, die andere ästhetische Vorstellungen zeigen. Spätestens seit der abstrahierenden Darstellung in der prähistorischen Kunst Russlands (Predmosti, Malta), Tschechiens (Dolni Vestonice), der Ukraine (Mezin) oder Deutschlands (Gönnersdorf) muss nach anderen Erklärungen gesucht werden. Es sind Kennzeichnungen der prähistorischen Gemeinschaften, die matrilineare Ordnungen hatten. Diese Tendenz verstärkt sich dann in der Kunst der Donauzivilisation, in der die Frauenfiguren in abstrahierter Form die dominierende Rolle spielten. Sie waren sehr häufig mit besonderen Zeichen oder mit ästhetisch anmutenden Ornamenten versehen, die die Zugehörigkeit zu verschiedenen Clans, Sippen oder Gemeinschaften bezeichnet haben könnten. Mit der

Etablierung patriarchaler Gemeinschaften verschwinden die Frauenfiguren fast vollständig wie die Figural-Kunst überhaupt.

Bedeutung der Frauenfiguren

In der wissenschaftlichen Literatur werden die Frauenfiguren – außer bei Gimbutas oder Haarmann – meist marginalisiert oder gar ignoriert. Sie sind aber das Hauptmerkmal der Kunst Alteuropas dar. Die Abbildungen verdeutlichen den einheitlichen Stil der alteuropäischen Kunst in den verschiedenen Regionen. Allen gemeinsam ist die abstrakte Darstellung und die Betonung des Schamdreiecks, das die Herkunft des Mutterclans oder der Muttersippe bezeichnet. So erklärt sich auch die Vielfalt der Darstellungen. Die prähistorischen Künstler wollten nicht die „große Göttin“ sondern sich und ihre Gemeinschaft kennzeichnen. Für diese Interpretation spricht auch die Tatsache, dass viele Figuren durch Ritzungen, Punktierungen und Schriftzeichen unterschiedlich gekennzeichnet sind. Viele haben auch Spuren von Bemalungen. Symbole, Schriftzeichen und Zeichenritzungen, die auf den Figuren zu erkennen sind, wurden auch auf Vasen, Schalen, Tonstempeln und Siegeln gefunden. Es liegt nahe, sie als Kennzeichen einer bestimmten Gemeinschaft, eines Handwerksclans oder als Herstellerkennzeichen zu bestimmen. Doch auch hier wird wieder die „große Göttin“ bemüht. „Die Möglichkeit, dass die Göttin auch ›die Handwerkssparten‹ und ›die Künste‹ gewährte und beaufsichtigte, entspricht der Beobachtung, dass einige der von den pintaderas (Tonstempeln) bekannten Motive auch als Identifikationssymbole von Familien oder als Hersteller- oder Handwerkszeichen verwendet wurden, und auch als Gildezeichen in späterer Zeit [...], und dass sie eine Art dringlichen Wunsch zum Ausdruck bringen, den Segen oder die Zuwendung der Schutzpatronin für eine bestimmte Domäne der Kunst oder ein bestimmtes Handwerk zu erlangen“ (Dzhanfezova 2009: 153, zit. nach Haarmann 2011, S. 134). Wo waren die Figuren platziert? Weshalb wurden sie massenhaft in Keramik-Werkstätten produziert?

Archäologen haben viele "Miniatrhäuser" ausgegraben, die sie meist als „Miniatrh-Altäre“ oder als „Tempelmodelle“ interpretiert haben. Diese Miniatrhäuser, oft mit einem stilisierten Frauen- oder Tierkopf am Giebel, sind häufig mehrstöckig konstruiert, mit runden Öffnungen unten an der Vorderseite und Häuserandeutungen oben. Wenn diese mehrstöckigen Konstruktionen in Miniatrhformat Tempelmodelle oder Altäre waren – wie die Mehrzahl der Forscher annimmt –, wieso hat man dann niemals einen derartigen riesigen Tempel ausgegraben? Die „Altäre“ und „Tempel“ sind Aufbewahrungsorte für die Figuren – tatsächlich wurden in vielen Miniatrhäusern auch Figuren gefunden. Die Figuren wurden an besonderen Plätzen aufbewahrt, an der Herdstelle, an der die Gemeinschaft zusammenkam und an der auch die Arbeiten von Männern und Frauen verrichtet wurden, an den Schlafplätzen, an den Orten, wo Brot gebacken wurde. Es waren also ganz „profane“ Orte. Wenn für die Figuren schon spezielle Behältnisse getöpft wurden, müssen sie eine besondere Bedeutung gehabt haben – nicht nur die große Anzahl spricht dafür. Bei der Analyse fällt auf, dass viele Figuren absichtlich zerbrochen sind und die ergänzenden Teile der Figuren an anderen weit entfernten Orten gefunden wurden. Offensichtlich begleiteten die Figuren die prähistorischen Menschen bei ihren Handelsfahrten und wurden Partnern als besondere Geschenke der Verbundenheit überreicht. Mit den Figuren konnten soziale Kontakte dokumentiert werden. Die Figuren wurden oft schon bei der Produktion mit speziellen Bruchstellen versehen, bei den sozialen Kontakten wurden sie dann offenbar auch zerbrochen, den einen Teil erhielt der Beschenkte, den anderen behielt die schenkende Person. Chapman erklärt: „Der Ausdruck *enchainement* ›Verkettung‹ ist eine elementare Form des Geschenketauschs, bei dem die Person, die ein unveräußerliches Objekt (ein Objekt, dem etwas von der Aura der Person oder von dessen Wesen anhaftet) einer anderen Person gibt, stellt damit eine Beziehung her, durch die er/sie etwas von der Aura des

Empfängers erhält und auf diese Weise das Geschenk nie gänzlich verliert, während der Empfänger zusammen mit dem Geschenk etwas von der Aura der gebenden Person annimmt“ (Chapman 2001: 223, zit. nach Haarmann 2011, S. 87). Hier erweist sich die alteuropäische Kunst als Mittel der sozialen Kontaktaufnahme und als Garant für die Stabilität der Beziehungen.

Matrilineare Ordnung der Gemeinschaften

Ein ganz wichtiger Gesichtspunkt bei der Interpretation der Frauenfiguren muss sowohl in der Archäologie, der Kunst und Geschichtswissenschaft viel stärker hervorgehoben werden. Die Frauenfiguren prägten die Kunst der prähistorischen Zeit, weil sie Ausdruck sozialer Gepflogenheiten waren. Sie kennzeichneten die Gemeinschaften nach einer Abstammung von einer Mutter. Es ist eine ganz natürliche Ordnung, keine göttliche oder von irgendwelchen Instanzen verordnete Vorschrift. Die natürliche Ordnung machte sie über einen Zeitraum von fast 40.000 Jahren so stabil. Sie beinhaltet keine Herrschaftsverhältnisse, keine soziale Schichtung oder Hierarchisierung. Diese soziale Ordnung wurde ab 4.000 v. u. Z. zerstört und durch eine neue soziale patriarchalische Ordnung schrittweise ersetzt. Damit endete die Kunst der Frauenfiguren. Ein neuer Kulturabschnitt beginnt, der durch soziale Differenzierung, Hierarchisierung und Herrscherkult, mit Staatsideologien und Religionen gekennzeichnet ist – und auch mit fortwährenden kriegerischen Auseinandersetzungen.