

Daddy, it was me! Schufen pubertierende Halbstarke die Eiszeitkunst?

Ein Kommentar zu R. Dale Guthrie, *The Nature of Paleolithic Art*,
2005. Chicago und London:
The University of Chicago Press, XII + 507 Seiten, Leinen, 39,90 €.

Harald Floss

Institut für Ur- und Frühgeschichte und Archäologie des Mittelalters
Abt. Ältere Urgeschichte und Quartärökologie
Schloss Hohentübingen, Burgsteige 11
D-72070 Tübingen
harald.floss@uni-tuebingen.de

Dale Guthrie, uns vornehmlich durch Arbeiten zur pleistozänen Fauna bekannt, legt mit seinem Buch „*The Nature of Paleolithic Art*“ ein monolithisches Werk vor, das nichts anderes vorgibt, als erstmals überhaupt die bislang unverstandenen Grundzüge der paläolithischen Kunst dekodiert zu haben. Das Buch hat uns in seiner Monumentalität, die aus dem Nichts zu kommen schien, überrascht, auch wenn wir hätten wissen können, dass sich Dale Guthrie in den zurückliegenden Jahrzehnten immer wieder auch mit Themen aus dem Bereich der Eiszeitkunst beschäftigt und offensichtlich auch über Jahrzehnte hinweg am nun erschienenen Buch gearbeitet hat. Die Grundidee besteht darin, die paläolithische Kunst von ihrem angeblich prägenden magisch-religiösen Sockel zu stoßen, um sie vielmehr aus der Perspektive der Naturgeschichte, aus einer Mischung von Verhaltensforschung und Evolutionsbiologie der Lebewesen zu erklären. Menschen sind für Dale Guthrie vornehmlich eine besondere Form von Säugetieren, mit denen sie den Großteil der gemeinsamen Evolutionsgeschichte teilen. Dieser Ansatz ist mit zahlreichen Bezügen zur Völkerkunde bis hin zur Gegenwartsgeschichte gepaart im Versuch, Universalien der menschlichen Natur und des menschlichen Verhaltens herauszuarbeiten.

Bereits im Vorwort bestreitet der Autor weitgehend die Existenz eines magischen oder rituellen Hintergrundes der paläolithischen Kunst. Er bringt diese Erkenntnis durch die Aussage auf den Punkt, die Eiszeitkunst könne nicht allein von männlichen erwachsenen Schamanen geschaffen worden sein, womit wir uns grundsätzlich durchaus einverstanden erklären können (vgl. Floss 2005, 60 f.). Die paläolithischen Kunstwerke seien nicht etwa Träger mythischer Symbole, sondern vielmehr Teil eines naturhistorischen Archivs und das Ergebnis ganz und gar diesseitiger Zusammenhänge, die aus den alltäglichen Bedürfnissen und Verhaltensweisen eines jeden Menschen entstünden.

Das „*Drawn from Life*“ genannte Kapitel 1 beschäftigt sich somit einleitend mit der innigen Beziehung zwischen Kunst und Naturgeschichte und insbesondere mit der Einbindung des Menschen in die sie umgebende Umwelt. Die paläolithische Kunst reflektiert nach Guthrie die enge Beziehung des Menschen mit der Tierwelt und die fundamentale Prägung, die die Menschen des Jungpaläolithikums durch den familiären Kontakt und die alltägliche Beobachtung des Großwilds erfahren haben. In einem forschungsgeschichtli-

chen Abriss bedauert Guthrie die Überbetonung besonders spektakulärer Bilderhöhlen und das Ignorieren der zahlreichen weniger attraktiven Kunstwerke. Ferner betont er durchaus zu Recht den Mangel an bisherigen Untersuchungen zu den Verbindungen zwischen paläolithischer Kunst und Tierverhalten sowie die unterentwickelten Kenntnisse vieler Forscher von der Ethologie des pleistozänen Großwilds. Diese kombinierte Sichtweise wurde in Europa nach Ansicht des Autors bislang vor allem deshalb nicht verfolgt, weil Kunstgeschichte und Biologie, Urgeschichte und Geschichte völlig unterschiedlichen Forschungstraditionen angehören. Die Überbetonung religiöser Inhalte bei der Interpretation der Eiszeitkunst sieht Guthrie vor allem durch den Umstand begründet, dass unser Fach in seinen Anfängen von Forschern aus südeuropäischen, durch die katholische Kirche geprägten Ländern bestimmt wurde und dass hier insbesondere Ordensleute eine große Rolle eingenommen haben. Auch wenn wir dem grundsätzlich zustimmen können, hat es den in Tübingen ansässigen Kommentator schon überrascht, dass auch Süddeutschland zu diesen mediterranen Sphären gezählt wird, andererseits aber der aus eben dieser Region stammende Hugo Obermaier bei der Auflistung der Ordensmänner in der Forschung ungenannt bleibt (S. 9). Auch wenn es vereinzelte Versuche nicht-religiös geprägter Ansätze gegeben habe, beispielhaft werden u.a. Conkey und Balbin-Behrmann genannt, obliegt es nun dem Autor, mit der „Tyrannei“ (S. 11) der religiös dominierten Forschung endlich aufzuräumen. Insgesamt ist es aber das Hauptanliegen des einleitenden Kapitels, den ökologischen, naturnahen Aspekt der paläolithischen Kunst aufzuzeigen, wobei es ihm, nicht ohne Seitenhiebe an die „social anthropology“, wichtig ist, naturgeschichtlich gewachsene menschliche Universalien herauszuarbeiten, die seine komparativ-ethologische Methode legitimieren. Viele in späteren Kapiteln näher ausgeführten Ansätze werden in Kapitel 1 angerissen, etwa wenn wir lernen, dass es in der Eiszeitkunst zahlreiche Beispiele von Werken unerfahrener Künstler gibt und dass auch Pflanzendarstellungen die enge Bindung zur Natur dokumentieren. Im insgesamt sehr vielschichtig, man könnte auch sagen heterogen gehaltenen Eingangskapitel setzt sich Guthrie ferner mit der Abgrenzung des modernen Menschen zum Neandertaler auseinander, wobei hier ganz in unserem Sinne gewisse Unterschiede betont werden. Auch wenn es Guthrie letztlich offen lässt, ob es Neandertalerkunst nicht gab oder wir sie nur nicht kennen, scheint die Überschrift „Neanderthal nondrawers“ (S. 22) doch eine gewisse Tendenz anzudeuten. Dass der Autor (S. 23) die Neandertaler allerdings nicht als „humans“, d.h. nicht als Menschen, anerkennt, hat den Rezensenten nun doch in eine gewisse Depression gestürzt. Die Beherrschung wieder gewonnen, finden wir in Kapitel 1 ebenfalls in Anspielung auf spätere Kapitel Aussagen zu Jagdwaffen und Geschlechterrollen, wobei sich hier eher traditionelle Standpunkte durchpausen, nach denen Männer bei der Großwildjagd eine dominierende Rolle einnehmen und sie insofern auch die Hersteller und Besitzer verzierter jagdbezogener Geräte wie Speerschleuder-Widerhakenenden oder Lochstäbe waren. Hier stellen wir uns zugegebenermaßen, und das ist das Schlimmste, nicht ohne eine gewisse Süffisanz die Gesichtszüge feministisch geprägter Autorinnen in dem Moment vor, in dem sie derartig machistische Ausbrüche lesen dürfen. Schließlich folgt eine Diskussion um Kunst und Erhaltungsbedingungen, anders formuliert, um taphonomische Aspekte der Kunstbetrachtung. Die Hauptaussage des Eingangskapitels lässt sich sodann unter dem Nenner subsumieren, dass paläolithische Kunst nicht allein das Werk von Spezialisten, wie z.B. Schamanen gewesen sein könne und dass die psychologische Grundstimmung und die visuelle Prädisposition von Grassteppen- und Großwildjägern ganz und gar vom Umfeld der bejagten Tierwelt abhingen.

Das zweite, „Paleolithic Artists as Naturalists“ betitelte Kapitel (S. 51-112) vertieft den Gesichtspunkt der innigen Verbindung zwischen den paläolithischen Jägern und den bejagten Tieren. Die paläolithische Kunst trägt nach Guthrie Anzeichen der intensiven Beobachtung der Tiere durch die steinzeitlichen Jäger. In den Kunstwerken spiegeln sich folglich mannigfache Kenntnisse des Verhaltens der Großsäuger wieder. So dokumentiert Guthrie (S. 54-89) in einem bunten Mix alle nur denkbaren tierspezifischen Details, die er in der paläolithischen Kunst zu erkennen glaubt. Er zeigt Tiere bei den unterschiedlichsten Tätigkeiten, die vom Grasen über Brunft und Kampf bis hin zum Urinieren und zur Kopulation reichen. Er zeigt Tiere verschiedenen Alters und auch biogeographische Varianten. Die pleistozäne Tierwelt war nach Guthrie für die paläolithischen Jäger quasi alles (S. 91): „Animals were the Pleistocene libraries, newspapers, comics and videos, classrooms, shop floors, soccer matches, and churches“ (sic!). Am Ende des zweiten Kapitels beschäftigt sich der Autor schließlich mit den paläolithischen Lösungen, zeichnerisch Perspektive und Bewegung darzustellen.

Das dritte Kapitel des Buches (S. 113-149), „Tracking Down the Pleistocene Artists: The Unemphasized Role of Children“, nähert sich dann der Frage, wer denn die paläolithischen Kunstwerke ausgeführt habe. Mit Hilfe einer forensischen Arbeitsweise, und hier insbesondere der metrischen Untersuchung von Hand- und Fußabdrücken, die auf Höhlenwänden und im Höhlenlehm hinterlassen wurden, kommt er zu dem Schluss, dass die paläolithischen Bilderhöhlen vornehmlich von Kindern und jugendlichen Männern begangen und ausgemalt worden seien (Abb. S. 124). Weitere Argumente für die Autorschaft junger Männer bei der paläolithischen Kunst, die er explizit mit modernen Graffiti vergleicht (S. 140), sind für Guthrie die „fehlenden Finger“ von Handnegativen, die er als Spielerei von Jugendlichen ansieht, unbeholfene Ausführungen, die er als Anfängerfehler interpretiert (S. 138 f.) sowie die pubertäre Themenwahl in Form von Penis- und Vulvendarstellungen (S. 141). Es folgt schließlich die Interpretation von Kleinkunstwerken, z.B. der Tierfiguren des mährischen Gravettien, als Kinderspielzeug. Ganz im Sinne des Autors wären hier übrigens erst vor kurzem erzielte Ergebnisse tschechischer Kollegen an Fingerabdrücken hinzuzufügen, die auf diesen modellierten Tonfiguren hinterlassen wurden und die von Jugendlichen zu stammen scheinen.

Im „Testosterone Events and Paleolithic Imagery“ genannten 4. Kapitel (S. 151-208) schlägt der Autor noch ungleich härter in die in Kapitel 3 angerissene Kerbe. Nach einem evolutionsgeschichtlichen Abriss der Geschlechterrollen kommt der Autor schnell zur Rolle der jungen Männer und identifiziert sie nochmals als die Macher der paläolithischen Kunst. Die Themenwahl der Höhlenkunst mit großen Tieren, nackten Frauen, hässlichen Gesichtern, Vulven und erigierten Gliedern spricht nach Guthrie dafür, dass sie von einer spezifischen Geschlechts- und Altersgruppe entworfen wurde. Er geht davon aus (S. 161), dass Jagdwaffen Männerwaffen waren, indem er im ethnologischen Vergleich Tätigkeitsfelder nennt, die stets von Männern besetzt sind, wozu die Großwildjagd zählt. Mit der Schachtszene aus Lascaux und der Darstellung eines Bärenangriffes aus Pécialet nennt er vermeintliche Jagdszenen mit Männerbeteiligung. Frauen und Kinder haben bei der gefährlichen Großwildjagd nichts zu suchen und umgekehrt kommen Tätigkeitsfelder, die traditionell durch Frauen besetzt sind, in der paläolithischen Kunst niemals vor. Auf den folgenden Seiten tritt der hormonelle Aspekt in der Argumentation Guthries stark in den Vordergrund. Wir finden einen geradezu beängstigenden Cocktail aus Männern, Testosteron, Aggression und Jagd. Vulven werden nochmals als Ausdruck sexueller Män-

nerfantasien herangezogen, und der männertypische Hang zu Gewalt und Erotik finde seinen Niederschlag in der Eiszeitkunst. Selbst in heutigen Kindergärten neigten Jungen bereits zu Zeichnungen von Kämpfen und Helden, während Mädchen hauptsächlich Pferde und Tänze zeichneten, wobei man sich hier natürlich unweigerlich fragt, ob der Autor in diesem Vergleich nicht ein Eigentor geschossen hat. In weiteren Analogien zur modernen Welt belegt Guthrie, dass männliche Jugendliche zu Unfug neigen, die Kriminalstatistiken beherrschen, die meisten Sportunfälle haben, illegale Graffiti an Fabrikmauern bannen und von den Mitgliederzahlen her die Höhlenvereine dominieren. Kurz, wer den Mut hat, in dunkle Höhlen zu gehen, um dort weibliche Geschlechtsteile an der Wand zu verewigen, kann nur ein testosterongeschwängelter Halbstarker gewesen sein. Auch die Fähigkeit von Kindern, in Dinge Bilder hineinzusehen („Schau, Mama, diese Wolke sieht wie ein Elefant aus“), wird angesichts des oft belegten Phänomens des „Hineinsehens“ von Bildern in die Höhlentopographie von Guthrie als Beleg herangezogen, die paläolithische Kunst sei von Kindern geschaffen worden. Selbst vor einer Diskussion, warum die Vulven der paläolithischen Kunst meist unbehaart gezeichnet worden sind, schreckt der Autor nicht zurück, und die in der Höhlenkunst gängigen Überzeichnungen vergleicht Guthrie mit dem Vandalismus von Jugendlichen, so wenn sie S-Bahnscheiben zerkratzen. Vor 30.000 Jahren fingen Männer sinngemäß eben an, sich für „sex and crime“ zu interessieren (S. 206) und Ergebnis wie Zeugnis dieses Entwicklungsprozesses ist die paläolithische Kunst.

Im Kapitel 5, „The Art of Hunting Large Mammals“ (S. 209-301), wendet sich Guthrie wieder dem Thema der Großsäugerjagd zu. Die Menschen der Eiszeit haben eine tiefe Faszination für die bejagten Tiere empfunden und eine tiefe Verwurzelung verspürt, was zu einer spezifischen Großsäugerjägerpsychologie und letztlich zur großen Rolle dieser Tiere in der paläolithischen Kunst geführt habe. Der von Männern dominierte gewalttätige Teil des Jagens und das Töten werde nicht nur als nötiger, sondern auch emotionaler und gar lustvoller Akt begriffen. Letztlich sieht Guthrie die Jagd als Hauptantriebskraft der menschlichen Evolution an. Die Lebensessenz des Jagens spiegelt sich in der Dominanz von Tieren in den Themen der Eiszeitkunst wieder – oder könne man es sich etwa vorstellen, so Guthrie polemisch (S. 237), die paläolithische Kunst ginge tatsächlich auf Vegetarier und Aasfresser zurück? Die besondere Bedeutung der Jagd in den Themen der Eiszeitkunst dokumentiert Guthrie in der Folge durch spezifische Jagdszenen, etwa wenn Tiere von Speeren durchbohrt sind oder wenn Ihnen, von einem Projektil getroffen, Blut aus dem Maul zu quellen scheint. Ferner skizziert er (S. 242 ff.) ausführlich die Entwicklungsgeschichte der menschlichen Ernährungsgewohnheiten, wobei sich seine seitenlangen Ausführungen zur Jagd zum Teil doch recht weit vom eigentlichen Thema entfernen. Dass sich Großwildjäger für Tiere interessieren, scheint uns nun doch keine so Bahn brechende Erkenntnis darzustellen, als dass man sie über Seiten und aber Seiten ausbreiten müsste. Die Bedeutung der Jagd für die Kunst erschließt Guthrie zum Teil auch aus ein wenig konstruierten Argumenten, etwa wenn er bemerkt, dass es in der paläolithischen Kunst keine Darstellungen vom Kochen oder der Nahrungsmittelauflauf- und -zubereitung gäbe, obwohl derartiges ja getan worden sei. Er schließt daraus, dass das pure Jagen und die Jagdtiere im Vordergrund des Interesses gestanden haben. Ab S. 250 ff. erörtert der Autor die Auswirkungen der Jagd auf das Sozialsystem, die Gruppengröße, auf Partnerschaften, Erbfolgen und sonstige Bereiche der Gesellschaft. Der für die Argumentation Guthries durchaus sehr kritischen Beobachtung, nach der sich im paläolithischen Befund die in der Kunst dargestellte und die bejagte Fauna oft

diametral unterscheiden, begegnet der Autor mit der lapidaren Bemerkung, bei Jägern gäbe es eben eine Kluft zwischen Wunsch und Wirklichkeit. Jäger seien nun einmal stolz, mehr bestimmte als andere Tiere erlegt zu haben und auch die Kunst außereuropäischer jägerischer Gesellschaften, wie z.B. der Buschmänner, sei eine heroische, gewissermaßen eine Angeberkunst. Kunst habe eben mit Werten zu tun und sei selten mit statistischen Gegebenheiten beschäftigt (S. 267). Die Disproportion zwischen bejagter und dargestellter Fauna entwertet somit nach Ansicht des Autors mitnichten sein jagddominiertes Argumentationsgebäude, wobei er gar nicht bemerkt zu haben scheint, dass er sich in dem Moment, Wünsche und Werte als Argumente zu verwenden, bereits von seiner ganz und gar pragmatischen Sicht entfernt und sich dem ansonsten von ihm völlig gemiedenen Feld der Symbolik angenähert hat. Weitere Belege für die enge Verbindung zwischen Jagd und Kunst sieht Guthrie in der Darstellung von Fußspuren. Die roten Punkte in der Höhlenkunst interpretiert der Autor nicht etwa als Ausdruck ritueller Zusammenhänge (S. 270), sondern tatsächlich als Blutropfen flüchtiger und angeschossener Tiere im Schnee. Auch von Tieren in Angst ausgestoßene Exkremeente dürfen in Guthries Auflistung genau so wenig fehlen wie der Versuch, aufgrund bestimmter Darstellungen auf die Größe der paläolithischen Jagdgemeinschaften schließen zu können. Dass der Autor sodann die Mischwesen der paläolithischen Kunst als verkleidete Jäger interpretiert (S. 278), hat uns nicht mehr wirklich überrascht. In der Folge erörtert er das bereits von ihm früher angerissene Thema der so genannten Atlatlgewichte mit der Schlussfolgerung, dass Speerschleudern letztlich nur deshalb aufwändig skulptiert und verziert worden waren, weil es an dieser Stelle des Gerätes eines Gewichtes bedurfte. Ab S. 298 ff. schließt der Autor dieses Kapitel, indem er nochmals die allumfassende und prägende Rolle der Jagd zusammenfasst, wobei der Rezensent, dessen Institut früher einmal "Jägerische Archäologie" hieß, zuweilen gewisse Probleme damit hat, wie hier die banalsten Grundlagen von Sammlern und Jägern in extenso ausgeführt werden.

Im Kapitel 6, "Full-Figured Women – In Ivory and in Life" (S. 303-371), beschäftigt sich Dale Guthrie ausführlich mit den paläolithischen Frauendarstellungen und hier insbesondere mit den so genannten Venusfiguren des mittleren Jungpaläolithikums. Das Kapitel ist in gewisser Weise ein Rückgriff auf Kapitel 4, in welchem er den sexuell motivierten Teil der Eiszeitkunst bereits anschnitt, und es handelt vor allem von Lust und Leidenschaft. Eingeleitet wird es nicht von ungefähr von der wohl laszivsten Darstellung der Eiszeitkunst, einer liegenden Dame aus La Magdeleine-des-Albi (Tarn), die auch bereits den Autor zu Überlegungen zur Rolle der Sexualität in der Eiszeitkunst bewogen hatte (Floss 2005, 58). In den folgenden Seiten wird klar, dass Dale Guthrie diesen Teil der paläolithischen Kunst als Ausdruck expliziter männlicher Sexualität, als Aphrodisiakum, gewissermaßen als Onaniervorlage für junge Männer betrachtet. Vermeintliche Kopulationsszenen und Vulvendarstellungen werden genauso angeführt wie gespreizte Schenkel und herausstehende Gesäße. Wie erwartet, wird schließlich auch das oft beobachtete Weglassen oder die nur summarische Darstellung von Kopf und Gliedmaßen der paläolithischen Frauendarstellungen als Argument für die Fokussierung auf die eigentlich interessanten, nämlich erotischen Teile der abgebildeten Frauen angeführt (S. 331). In der Folge geht er näher auf die konkrete Körperlichkeit der dargestellten Frauenfiguren ein, auf den praktischen, aber gleichermaßen erotischen Fettsteiß (Steatopygie), auf Frauen in Bananen-, Birnen- und Apfelform mit ihren jeweilig vermeintlichen paläolithischen Äquivalenten aus Laugerie-Basse, Eliseevitchi und Willendorf. Und natürlich spricht Guthrie auch von Brüsten. Die Frauendarstellungen des Paläolithikums sind,

so nehmen wir es wahr, für den Autor eine Mischung aus biologischer Realität, wobei er auch die so genannte Lordosis, eine Rückgratverkrümmung erwähnt, und einer von Männerphantasien motivierten Übersteigerung. Etwas symbolhaft Stereotypes sucht und findet er in den Figuren aber nicht. Neben den genannten "Klassikern" der erotischen Inhalte wie Vulven und korpulenten Frauen geht der Autor noch einen Schritt weiter, indem er etwa die Gravierung von zwei sich gegenüberstehenden Frauen aus Gönnersdorf als möglichen Hinweis auf die Männerphantasie der lesbischen Liebe interpretiert (S. 355)! Phalliforme Skulpturen und Retuscheure, die selbstredend als Dildos angesprochen werden, dürfen am Beispiel eines Stückes aus der Kniegrotte natürlich ebenso wenig fehlen, wobei wir beinahe froh sein dürfen, dass der Autor das Stück vom Hohle Fels noch nicht kannte.

Wenn der Leser nun meint, das Schlimmste sei geschafft, so sieht er sich in der Folge mit der Interpretation konfrontiert, tektiforme Zeichen als Vulvendarstellungen anzusprechen, wobei dies insbesondere bei den Zeichen vom Typ Le Placard (S. 360) beinahe körperlich weh tut. Eine Venus der Grimaldihöhlen wird sodann als Hinweis auf Hermaphroditen in der paläolithischen Kunst angesehen. Und als wenn das noch nicht genug wäre, zeigt er uns aus Kostenki I ein Beispiel für Fesselkünste aus dem Bereich der sadomasochistischen Erotik, dem so genannten "Bondage" (S. 365). In seiner Zusammenfassung der erotischen Aspekte der paläolithischen Kunst nennt Guthrie schließlich (S. 364 ff.) nochmals die Nacktheit und das geschlechtsreife Alter der dargestellten Personen, die Abbildung primärer und sekundärer Geschlechtsmerkmale, die übersteigerte Darstellung bestimmter Körperteile sowie das Abbilden bestimmter Posen. In der Folge gibt er einen forschungsgeschichtlichen Abriss der Beschäftigung mit paläolithischen Frauenfiguren von H. Delporte über L.-R. Nougier bis zu J.-P. Duhard. Er spricht den dicken nackten Frauen, den Venusfiguren, ihr magisch-religiöses Paradigma ab und sieht nicht die geringsten Evidenzen, in ihnen Hinweise auf Muttergottheiten oder gar das Matriarchat erkennen zu können. In diese religionsskeptischen Ansätze werden (S. 368 ff.) übrigens auch ohne Probleme nach-paläolithische Frauenfiguren einbezogen. Sie stammten aus den unterschiedlichsten und nicht nur spirituell geprägten Kontexten, wie die Arbeiten P. J. Uckos bereits in den 1960er Jahren gezeigt haben. Innerhalb des Paläolithikums träten nach Guthrie die so genannten Venusfiguren nicht nur im (Anm. H.F.: nach G. Bosinski so genannten) Statuettenhorizont des Gravettien auf. Er benutzt dieses Argument, um dem Phänomen der Venusfigur seine kulturelle Prägung abzuerkennen, so als handle es sich um eine universelle Äußerung, etwas Instinktives, phänomenologisch Sexuelles. Auch der im Zusammenhang mit diesen Figuren forschungsgeschichtlich immer wieder angeführte Fruchtbarkeitskult (S. 369 ff.) hält den kritischen Anmerkungen Guthries nicht stand. Er argumentiert, dass Fruchtbarkeit im Paläolithikum mehr eine Last als ein erstrebenswertes Ziel gewesen sei und lehnt deshalb den Fruchtbarkeitskult als Triebfeder zur Herstellung dieser Figuren ab. Ein wenig unerwartet schränkt der Autor am Ende dieses Kapitels allerdings doch noch ein, dass das erotische Potential der Frauenfiguren noch nichts über deren tatsächliche Nutzung oder Bedeutung aussage und dass er sich dafür auch sehr wohl kulturelle oder, man höre und staune, gar religiöse Hintergründe vorstellen könne.

Im folgenden 7. Kapitel "The Evolution of Art Behavior in the Paleolithic" (S. 373-399) beschäftigt sich der Autor sodann mit der Entwicklung des Kunstschaffens. Er betrachtet Kunst ganz und gar aus evolutiver Sicht und berät über den praktischen Nutzen von

Kunst für Individuum und Gruppe. Er betont die adaptiven Wurzeln des Kunstschaffens. Er findet sie im Spiel, das er als eine der basierenden menschlichen Eigenschaften ansieht. Kunst wird damit als Derivat des Spiels angesehen, und verschiedene paläolithische Kunstwerke werden als Spielzeuge identifiziert (S. 376 ff.). Den Spieltrieb in der paläolithischen Kunst findet er z.B. im umgangssprachlich so genannten Apfelschimmel von Pech-Merle wieder, und auch ein graviertes Mensch aus La Marche, der zu lachen scheint, passt gut in sein Argumentationsgebäude. Aufgrund der schlechten Ausführung vieler Werke der paläolithischen Kunst kommt er außerdem zum Punkt zurück, sie seien von spielenden Kindern erzeugt worden. Der Autor sieht Kunst als kreatives Spiel, das gespielt wurde, wenn Zeit dafür vorhanden war. Er sieht Kunst nicht als zielgerichtetes Schaffen von Symbolen für bestimmte Zwecke. Vermeintlich in die Ecke von *l'art pour l'art*-Protagonisten gedrängt, antwortet er, dass es nicht um "art for art's sake" ginge, sondern schlicht um "fun" als Triebfeder des Lebens oder, wie es E. Dissanayake einmal formulierte: "not art for art's sake but art for life's sake".

Bindet man Kunst in Gedanken zur Evolutionsgeschichte des Menschen ein, kommt man nicht umhin, sich auch mit der Herausbildung des *Homo sapiens* und auch mit den Neandertalern auseinanderzusetzen. Wie bereits an anderer Stelle, setzt Guthrie hier einen deutlichen Unterschied (S. 392): "Whatever the reasons, this new species, *Homo sapiens*, apparently was subjected to greater biological demands on (or opportunities for) creativity than had existed prior to that time."

Im 8. Kapitel, "Bands to Tribes: The End of the Pleistocene and the Extinguishing of Paleolithic Art" (S. 401-434), beschäftigt sich Guthrie mit der Frage, was das Besondere am paläolithischen Lebensstil und an seiner Kunst war. Dies geschieht mit Hilfe eines Vergleiches mit nachpaläolithischen Stammesgesellschaften. Am Ende des Pleistozäns endet die Kunst paläolithischen Zuschnitts, also muss der eiszeitliche Lebenswandel Einfluss auf die Kunst gehabt haben. Guthrie sieht Zusammenhänge zwischen Großwildjägern der Steppe und figurativer Kunst einerseits sowie Fischern und Bauern und abstrakter Kunst andererseits. Er untermauert diese Beziehung am Beispiel der Entwicklungsgeschichte der Maori und etwas später auch am Beispiel der Aborigines, wo er denselben Zusammenhang zwischen figurativer Kunst und Großwildjagd einerseits und Fischfang sowie Anbau und abstrakter Kunst andererseits wieder findet. Guthrie sieht fundamentale Unterschiede zwischen paläolithischer Kunst und späterer ethnologischer Stammeskunst und versucht, diese Unterschiede zu erklären. Letztere reflektiert in keiner Weise wie die Eiszeitkunst die umgebende Tierwelt. Nach Guthrie unterlagen die Menschen des Paläolithikums aufgrund des strengen Klimas Begrenzungen, die sich zum Beispiel in einer limitierten Bevölkerungsdichte geäußert habe. Ein paläolithischer Mensch habe in seinem gesamten Leben nicht mehr als 30 Personen gekannt. Auch diese Isolation habe Einfluss auf das künstlerische Schaffen ausgeübt.

Auch die nur langsam voranschreitenden Innovationen, die ausgesprochene Konstanz, sieht Guthrie in den klimabedingten Beschränkungen begründet. Das frühe Holozän sieht er demgegenüber aufgrund der Zunahme der Biomasse als "golden age" der Geschichte an. Mit dem Umbruch zum Holozän werde eine größere kritische menschliche Biomasse erreicht, und dadurch käme es erst zum Stammesleben im eigentlichen Sinne. Nun einsetzende Vorratshaltung ermöglichte letztlich auch eine größere Kreativität. In diesem Umfeld ergäben sich erst Tendenzen zur Abstraktion und ein größerer Hang zur Auseinandersetzung mit Mythen. Es fände eine stärkere Spezialisierung statt, auch in

der Kunst. In der Stammeskunst sei eine größere Abhängigkeit von der Gruppe vorgegebenen Formen zu beobachten, was er z.B. an Keramikstilen belegt. Auch nähme in diesem Kontext die Bezugnahme der Kunst zu symbolischen Inhalten deutlich zu. Im Glauben, die aufgeführten Elemente nicht im Paläolithikum wieder zu finden, listet Guthrie in der Folge (S. 426) Kriterien auf, wie eine Kunst mit einem symbolischen übernatürlichen Bezug denn aussehen müsste. Er nennt die Wiederholung standardisierter Symbole, quasi als visuelles Gegenstück einer Liturgie. Er nennt ferner eine geringe Diversität in den Themen, eine Themenarmut, die durch einen Freiheitsverlust des Individuums hervorgerufen werde. Im Rahmen dieser geringen Themenauswahl sollten mystisch-symbolische Themen deutlich überwiegen. Je symbolischer die Kunst wird, umso mehr verliert sie ihren natürlichen Charakter und umso mehr wird sie stilisiert. Bei Umsetzung symbolischer Kunst bilden sich in den Gesellschaften Spezialisten heraus, eine schlechte, unprofessionelle Ausführung kommt deshalb selten vor. Wenn Kunst stark symbolisch ist, so wird sie für Mitglieder anderer Kulturen umso unverständlicher. Es gibt kryptische Metaphern wie rätselhafte Zeichen und Anthropomorphe. Als Beleg für die Abwesenheit symbolischer Kunst im Paläolithikum gedacht, ist die soeben wiedergegebene Auflistung Dale Guthries aber ein Eigentor par excellence. Von standardisierten Symbolen, über virtuose Ausführung, die Themenarmut, die Stilisierung bis hin zum Vorkommen rätselhafter Elemente, die Mitglieder anderer Kulturen vor Verständnisprobleme stellen, finden wir sämtliche von Guthrie als typisch für eine symbolische Kunst angegebenen Elemente gerade und insbesondere in der Eiszeitkunst!

Ferner ist uns aufgefallen, dass Guthrie bei seinen Beobachtungen zum Pleistozän – Holozän-Übergang offensichtlich weniger Europa, sondern vor allem den Vorderen Orient vor Augen hat, wo sich das Paläolithikum in dieser Zeit in ein Neolithikum transformiert. Hätte er hier an das europäische Mesolithikum gedacht, wären Aussagen, das Holozän als “golden age” zu bezeichnen, wohl kaum getroffen worden. Von einem Kontinent nach Belieben zum anderen zu springen, ist natürlich auch so eine Sache. Zustimmen werden wir dem Autor aber schon, wenn er für nach-paläolithische Gesellschaften eine Institutionalisierung des Übernatürlichen und damit den Beginn von Religion im eigentlichen Sinne proklamiert. Und schließlich wird klar, dass Guthrie in Wirklichkeit die Existenz übernatürlicher Vorstellungen, zwar im Kleinen, aber doch präsent, im Paläolithikum nicht grundsätzlich abstreitet (S. 428). Er bezeichnet die paläolithische Kunst vor allem als empirisch-rational, imaginativ und flexibel. Er betont eine große individuelle Freiheit, die mit dem Pleistozän zu Ende gehe. Wir glauben demgegenüber, dass sich diese individuelle Freiheit und die Gruppenvorgabe im Paläolithikum nicht gegenseitig ausschließen müssen. Von oben nicht aufgezwungene Spiritualität, wie es sie im Paläolithikum ohne Zweifel gegeben hat, belässt Raum für individuelle Freiheit.

Im abschließenden Kapitel 9, “Throwing the Bones: Paleolithic Art and the Evolution of the Supernatural” (S. 435-460), kommt der Autor, um sich nicht der völligen Ignoranz bezichtigen zu lassen, nun doch noch zu möglichen Hinweisen auf, sagen wir, kultische Praktiken im Paläolithikum, bindet sie aber wie erwartet in die Natur- und Evolutionsgeschichte ein. Er bezeichnet den Glauben an das Übernatürliche als eine Universalie menschlicher Kulturen (S. 436). In der paläolithischen Kunst gäbe es jedoch keine Darstellungen, die darauf klar hindeuteten, einige aber böten vage Hinweise, so wie etwa der “Dieu cornu” aus Les Trois Frères. Nach Guthrie hat auch das Übernatürliche evolutionäre Triebfedern. Die Evolution braucht manchmal gute Metaphern des

Übernatürlichen mehr als die unsäglichen Details des Alltags. Auch wenn er die paläolithische Kunst aus der Naturgeschichte erklärt, wollte er damit nicht gesagt haben, dass es im Paläolithikum keine übernatürlichen Glaubensvorstellungen gegeben habe. Der Hang zum Übernatürlichen sei ein fundamentales menschliches Bedürfnis, so dass er sich fragt, was die konkreten irdischen Vorteile davon seien. Hier nennt er (S. 442) z.B. eine geringere Selbstmordrate, ein stärkeres Immunsystem und eine insgesamt bessere Gesundheit. Als weiteren Hinweis auf die Existenz übernatürlicher Vorstellungen im Paläolithikum kommt Guthrie sodann auf Bestattungen zu sprechen, die er aber sogleich dadurch entehrt, indem er praktische Gründe ihrer Anlage in den Vordergrund stellt, z.B. den Schutz der Leichname gegen Karnivorenverbiss. Andererseits gelingt es dem Autor in der Folge nicht vollends, Beigabefunde wie Geweihe und Schmuck wegzudiskutieren, wobei man gerade hier kritische Anmerkungen zu Grabungstechnik und Taphonomie hätte anbringen können.

In den letzten Abschnitten seines Buches betont Guthrie nochmals die Existenz der relativ unspektakulären breiten Masse der Eiszeitkunstwerke. Er kritisiert erneut das forschungsgeschichtliche Hochstilisieren einiger weniger herausragender Beispiele, währenddessen die zahllosen Skizzen und ‚hingehauenen‘ Striche oft ignoriert worden seien. Wenige Striche auf einem Knochenstück seien letztlich genau so viel wert wie berühmte Bilderhöhlen. Die paläolithische Kunst – die Alltagskunst.

Ab S. 461 finden sich sodann noch zwei Appendices, die sich mit den paläolithischen Handnegativen und ihren Vermessungen beschäftigen. Das Ergebnis dieser Untersuchungen (S. 470) wiederholt die bereits in Kapitel 3 getätigte Aussage, nach der die paläolithische Kunst vornehmlich von männlichen Jugendlichen geschaffen worden sei. Das Buch endet sodann mit einer Danksagung, in der auch mehrere Vertreter des Tübinger Institutes genannt werden, mit einer ausführlichen Literaturliste (S. 473-496) und einem Index (S. 497-507).

Nun, was die Beurteilung des vorliegenden Buches anbetrifft, konnten wir uns ja nicht zurückhalten, bereits im Rahmen der Inhaltsangabe einige kritische Anmerkungen zu formulieren, zu absurd erschienen uns doch einige Passagen. Doch so einfach wird es nicht gehen. Dale Guthrie wird von Kollegen im Allgemeinen als äußerst intelligenter, unkonventioneller, humorvoller, schlichtweg sympathischer Mensch beschrieben. Er lebt in der Einöde Alaskas, ist ein hervorragender Paläontologe, Verhaltensforscher und Jäger, kurz: ein interessanter Mann. Die große Naturverbundenheit im eigenen Leben, in der die enge Bindung zwischen Jäger, Tieren und der umgebenden Natur von großer Bedeutung ist, ist, so denken wir, der entscheidende Erklärungsfaktor für den im vorliegenden Werk beschrittenen naturgeschichtlichen Ansatz. Trotz seiner eher isolierten Wohnsituation ist Guthrie auch ein messerscharfer Beobachter aktueller Gesellschaften, und seine für viele vielleicht abwegigen Vergleiche der Steinzeit mit der Moderne gefallen uns oft sehr gut. Wir halten es ebenfalls für durchaus legitim, Universalien des menschlichen Seins herauszuarbeiten. Der jungpaläolithische Mensch war genau so *Homo sapiens* wie wir mit all seinen Ängsten, Sorgen, Emotionen und seiner Sexualität. Was die Eiszeitkunst anbetrifft, so scheint es, als habe der Autor vor langer Zeit, inspiriert durch eine von Hans-Georg Bandi geleitete Tagung zu zoologischen Aspekten in der paläolithischen Kunst, in Tübingen die ersten Kapitel des hier besprochenen Buches geschrieben, womit für mich ein interessanter Bezugspunkt besteht. In der Folge hat Dale Guthrie viele Fundstellen mit paläolithischer Kunst selbst besichtigt. Zu behaupten,

ein Paläontologe beschäftige sich in seinem Alterswerk nun mit einem zwar spektakulären, ihm aber letztlich nicht wirklich bekannten Thema, wäre also ein grober Fehler. Es kommt hinzu, dass Guthrie nach Aussage von Hans-Peter Uerpmann ein sehr guter Zeichner und auch Bildhauer ist, womit alles zusammen genommen die Voraussetzungen für das Verständnis der paläolithischen Kunst nicht besser sein könnten.

Wo sollen wir mit unserer Bewertung beginnen? Zunächst repräsentiert die vorliegende Arbeit natürlich in verschiedenerlei Hinsicht einen krassen Tabubruch. Der Autor sagt Dinge, die Viele vielleicht in Ansätzen gedacht, in Sorge um die Einhaltung der "political correctness" aber nie gewagt haben, so zu formulieren.

Ich gebe es zu: In vielen Punkten hat mir der Autor mit seiner antiesoterischen und auch antifeministischen Sicht aus der Seele gesprochen und den Gefallen, hier ob des allzu heftigen Menschelns in seinem Buch in aufgeregte Empörung zu verfallen, werden wir ihm nicht tun. Wie ist es uns auf die Nerven gegangen, nach eigenen Vorträgen zur paläolithischen Kunst von mit Tierzahnschmuck behängten Damen in Diskussionen zum Matriarchat verwickelt zu werden. Wie oft haben wir in TV-Dokumentationen zur Steinzeit unsere Hoffnung auf unverblümete Aussagen in säuselnder Flötenmusik ertränkt gesehen. Wie ist es uns aufgestoßen, die Auslagen von Frauenbuchläden mit Repliken der Venus von Willendorf voll gestopft zu sehen, die für Bücher warben, die dem Rezensenten aufgrund des Verbotes, in solche Geschäfte eintreten zu dürfen, dankenswerterweise vorenthalten blieben. Wie hat es uns unendlich genervt, in Biorestaurants Lobpreisungen auf Erdstrahlen und ostasiatische Massagen hören zu müssen und Studierende zu sehen, die T-Shirts mit Aufforderungen zur vegetarischen Ernährung tragen, sich dann aber abends zum Speerschleudertraining treffen und die aus der Lehre wissen, dass Fleisch von je her zu den fundamentalen Bestandteilen der menschlichen Nahrung zählt. Und schließlich – wie treibt uns der Versuch selbst renommierter Fachkolleginnen zur Weißglut, der männerdominierten Forschung nun entgegenzuhalten, dass sich die Tätigkeitsbereiche von Frauen in Völkerkunde wie Urgeschichte quasi in nichts von denen der Männer unterscheiden.

Dies alles im Hinterkopf: Danke, Dale Guthrie, vielen herzlichen Dank! Und dennoch: Das Buch handelt nicht von gesellschaftlicher Provokation, es handelt von paläolithischer Kunst!

Und hier kommen wir abseits von Detailfragen doch zu einem schwerwiegenden Kritikpunkt. Dem Buch Dale Guthries fehlt es in beängstigender Weise an Quellenkritik. Zur Erklärung: Es gibt hier kein einziges Foto, sämtliche Abbildungen bestehen aus vom Autor angefertigten, zum Teil aus der Literatur übertragenen bräunlichen Zeichnungen. Und wie oft haben wir uns hier an den Kopf gefasst, im Wissen, dass die verwendeten Nachzeichnungen entweder einen veralteten Forschungsstand repräsentieren oder nur eine von vielen denkbaren Interpretationen darstellen. In keinem Fall ist bei den Abbildungen eine Quelle angegeben, woher die zugrunde liegenden Daten stammen. Eine Überprüfung der Angaben wird damit fast unmöglich, und das ist ein schwerwiegender Kritikpunkt. Auch wenn die ästhetische Gleichförmigkeit und durchgängig auf Briefmarkengröße reduzierte Dimension der Abbildungen natürlich ganz im Sinne des Autors sind, die Unterschiede zwischen spektakulären und nichts sagenden Bildern der Eiszeitkunst zu verwischen oder, wie er sagt, die Integrität der paläolithischen Kunst zu gewährleisten, ist auch diese Ignoranz der Verhältnismäßigkeit der Dimensionen eine unzulässige

Verzerrung. Beinahe schlimmer sind in vielen Fällen aber die zum Teil naiven Überinterpretationen der paläolithischen Zeichnungen und noch mehr die oft geradezu grotesken Lebensbilder aus der Welt der Steinzeit, die der Autor auf Basis der nachgezeichneten Kunstwerke entwirft. Wie oft haben wir lachen müssen, als der Autor auf der Basis in Wirklichkeit annähernd unleserlicher und amorpher Gravierungen nichtsdestoweniger zu sehr konkreten Interpretationen kam, nach dem Motto: "Hier sehen wir einen 14-jährigen Jäger, der nach dem Frühstück in Richtung Berge aufbrach, als ihm ein brünstiger Hirschbock den Weg versperrte...".

Als Beispiele für den unkritischen, überinterpretierenden oder schlicht falschen Umgang mit dem paläolithischen Quellenmaterial wollen wir hier nur eine kleine Auswahl anführen, z.B. wenn der Autor die Darstellung des Kesslerloch-Rens als einen "prime bull in the late stages of rut" bezeichnet (S. XII) oder eine Darstellung aus Lauge-rie-Basse als "fat pre-rut animal (september)" (S. XII), wenn er aus einem angeblich auf einem Tier sitzenden Vogel aus Altxerri das Thema der auf Tierrücken sitzenden Vögel konstruiert (S. 3), das in der paläolithischen Kunst quasi keine Rolle spielt, wenn nicht gar inexistent ist, wenn er mehrfach aus der simplen Aneinanderreihung von Tieren sexuelle Interpretationen wie das An-sich-Schnuppern proklamiert und zum Beispiel auf Schieferplatten aus Gönnersdorf zusammenhängende Szenen rekonstruiert, die nach allem eine Addition von unabhängigen und sukzessive erzeugten Einzelmotiven waren, wenn er sich überlagernde Darstellungen als die des Koitus ansieht, wenn er behauptet (S. 101), der Zauberer aus Le Gabillou sei vielmehr das Ergebnis einer fehlerhaften wenig gelungenen Darstellung der Beine, wenn er den "licorne" von Lascaux als normalen Bullen entweiht (S. 106 f.), wenn er die "gestreiften" Nashörner aus Chauvet deshalb als naturnahe Bilder begreift, weil es auch Zebras und Tapire gibt (S. 109), wenn er vermeintliche paläolithische Jagdszenen völlig überinterpretiert (S. 162, 165, 166), wenn er eine Darstellung aus Ardales mit Backenzähnen gleichsetzt (S. 214) und ein Bild aus Le Gabillou als Jäger mit verletztem Rind interpretiert (S. 215), wenn er, sorry, in geradezu lächerlicher Weise eine Darstellung aus Laussel drei trinkenden Frauen angleicht, die bewundernd einen speerschleudernden Muskelmann beobachten (S. 260), wenn er in vielem unbedingt paläolithische Tierspuren erkennen möchte (S. 268 ff.), die roten Punkte der paläolithischen Höhlenkunst als Blutspuren getroffener Tiere identifiziert (S. 270), die skulptierten Speerschleudern nur aus ergologischen Gesichtspunkten beurteilt, wenn er notorisch Liebes- und Kopulationsszenen sieht, wie z.B. in La Marche (S. 312), die in der Eiszeitkunst gänzlich oder so gut wie gänzlich fehlen, oder wenn er vermeintliche Gravierungen aus Bilzingsleben als Beispiele ältester Kunst anführt, die einen völlig überholten Forschungsstand aus der Zeit Behm-Blanckes reflektieren. Derartige Beispiele wären hier beliebig, und ich meine beliebig, zu vermehren.

Hinzu kommen einige Bagatellen in Form inhaltlicher und sprachlicher Verwechslungen. Die im Inneneinband genannten paläolithischen Fundstellen sind in zahlreichen Fällen falsch geschrieben, wobei insbesondere die mehrfache Nennung "Le Marche" anstatt "La Marche" in etwa dem Vergleich entspricht, als würde ein Fußballreporter den bekannten Revierverein aus Gelsenkirchen wiederholt "Schalke 03" nennen. Auch hat es uns verwundert, dass er die fälschlicherweise Marsangry (statt Marsangy) genannte Fundstelle des Pariser Beckens geographisch in Deutschland ansiedelt (S. 330) oder dass er die Vogelplastik aus Rengeweih vom Martinsberg in Andernach mit zwei weiteren Stücken der nicht existenten Fundstelle "Holstein, Germany" zuweist (S. 396). In Gedanken

bei meinem Kollegen Michael Bolus darf hier auch nicht unerwähnt bleiben, dass die im Neuwieder Becken gelegene endpaläolithische Fundstelle Niederbieber hier einmal mehr namentlich entstellt wurde und nun "Niederbieker" heißt (S. 254).

Erheblich wichtiger ist sodann aber die Kritik an der in Guthries Buch zentralen Kindertheorie. Wir halten es durchaus für möglich, dass Jugendliche an der Ausführung der paläolithischen Kunst beteiligt waren; wir selbst haben in anderem Zusammenhang Hinweise auf Initiationsriten im Zusammenhang mit der Eiszeitkunst erwähnt (Floss 2005, 59). Ganz abgesehen von methodischen Fragen zur Bestimmung der Handgrößen der verschiedenen Alters- und Geschlechtsklassen der steinzeitlichen Bevölkerung halten wir es aber in inhaltlicher Hinsicht für völlig abwegig, den Großteil der paläolithischen Höhlenkunst auf Kinder und Jugendliche zurückzuführen. Die Erzeuger der Eiszeitkunst waren Menschen, die in den damaligen Gesellschaften maßgeblich waren. Es waren in diesem Sinne Erwachsene, auch wenn ihr absolutes Alter vielleicht in Teilen in den Bereich heutiger Teenager fallen dürfte. Und wenn man einen Moment lang zögert, ob der Autor dies nicht am Ende so gemeint haben könnte, kommt uns unweigerlich eines seiner Statements zu Hilfe, wenn er Zeichnungen seiner eigenen Kinder mit denen des Paläolithikums vergleicht: "By fifteen years of age my children were able to draw at levels comparable to many of the preserved Paleolithic images" (S. 117).

Doch, um die Analogiemethode des Autors mit der Moderne aufzugreifen: War Lascaux wirklich das Ergebnis Pubertierender und Altamira von randalierenden Halbwüchsigen? Sind die Bilder in Niaux wirklich vergleichbar mit zweideutigen Kritzeleien in Toiletten von Jugendclubs und ist Pair-non-Pair nichts anderes als das Werk verliebter Jungs? Kenner der Eiszeitkunst wissen ob der Antwort, und es wird in exemplarischer Weise klar, welchem fundamentalen Missverständnis der Autor aufgesessen ist. Die Symbolträger menschlicher Gesellschaften waren immer maßgebliche Personen, und es gibt keinen Grund zu der Annahme, dass dies gerade im Jungpaläolithikum anders gewesen sein sollte. Das absolute technische know how war stets im Besitz der Erfahrensten einer jeweiligen Gruppe und nicht etwa von Anfängern und Subalternen. Man stelle sich den Autoritätsverlust der jungpaläolithischen Erwachsenenwelt vor, die sich Bilder wie aus Lascaux von ihren Kindern erklären lassen müssen, selbst aber im wörtlichen Sinne außen vor bleiben. Dieses von Dale Guthrie entworfene Bild ist ein ganz und gar widersinniges und unvorstellbares Szenario. Wir sehen hier geradezu vor unserem geistigen Auge folgende Karikatur: Teenager (gerade in das Lager seiner Gruppe zurückgekehrt, nachdem er die Grotte Chauvet ausgemalt hat): "Papa, ich hab Unfug getrieben". Vater: "Schon wieder diese Schmierereien? Das war nun wirklich das letzte Mal, vier Wochen Hausarrest!"

Die großen Kompositionen der paläolithischen Kunst sind ohne ein besonderes Maß an Planungstiefe nicht denkbar. Um etwa den Saal der Stiere in Lascaux, und sei es in mehreren Phasen, zu gestalten, bedurfte es zunächst einer detaillierten Planung, die von der Auffindung, Aufbereitung und minutiösen Zusammenstellung der Farbstoffe, der Zusammenstellung der Hilfsmittel (Malmittel, Lampen, Gerüste etc.) und eventuell sogar der Anfertigung von Skizzen bis hin zur Beurteilung der Höhlentopographie reichte. Die mit Sorgfalt, Ausdauer und Konzentration auf technisch höchstem Niveau ausgeführte Malerei ist schließlich Ausdruck einer Konzeption, einer in der Gruppe realisierten Choreographie, die den Gesamtraum der Höhle von Beginn an planerisch berücksichtigte. All dies entspricht in keinem Fall dem von Guthrie skizzierten Bild des spontanen, wilden

Schufen pubertierende Halbstarke die Eiszeitkunst?

Aktes provokativer, pubertierender Jugendlicher, die in einer Mischung aus Mutprobe und sexueller Erregung ihre Phantasien an Höhlenwänden bannten. Allerdings haben wir es an anderer Stelle (Floss 2005, 61) im Übrigen, diesmal ganz im Sinne Dale Guthries, ebenso ausgeschlossen, Kompositionen von der Komplexität und Klasse Lascaux' gingen in der Eiszeitkunst allein auf drogengeschwängerte Schamanen zurück. Nein, diese Bilder waren auch in der Zeit ihrer Entstehung bereits Meisterwerke, Kulmination der Vorstellungswelt der steinzeitlichen Gesellschaften. Die jungpaläolithischen Menschen waren sich darüber im Klaren, dass Lascaux etwas anderes war als eine amorphe Kritzelei auf einem Knochen. Uns kommen die Höhlenbilder beinahe mehr wie ein Bericht über all das vor, was den Menschen in der damaligen Zeit wichtig war. Alltägliches und sexuell Motiviertes gehörte hier sicherlich dazu, Symbolisches und Übernatürliches aber ohne Zweifel auch.

Des Weiteren sind uns vor allem die Einseitigkeit und die monokausale Argumentation Guthries aufgestoßen. Natürlich ist es richtig, wenn er bemerkt, dass in Arbeiten zur paläolithischen Kunst bislang spektakuläre Höhlenkunst und Skulpturen ständig in den Vordergrund gestellt worden seien, währenddessen die große Masse vielleicht weniger attraktiver Stücke vernachlässigt werde. Doch was hilft es, wenn man nun von einem Extrem in das andere verfällt, indem man nun die so genannte Alltagskunst betont und die großartigen und komplexen Ensembles der paläolithischen Höhlenkunst quasi ignoriert? Wenn wir hier einmal die Mittelalterforschung als Vergleich heranziehen dürfen, käme die Vorgehensweise Guthries in etwa dem Vorgehen gleich, in einem Lehrbuch die bisherige Überbetonung von Klöstern und Kirchen zu kritisieren, sich in der Darstellung der mittelalterlichen Architektur dann aber ausschließlich auf ländliche Siedlungen zu beziehen, um gleichzeitig Cluny, die Aachener Kaiserpfalz und Kloster Lorsch auszulassen. Zudem waren komplexe und spektakuläre Kompositionen, wie das weiter oben zitierte Lascaux, mitnichten Ausnahmen, die einer überwältigenden Menge nichts sagender Kritzeleien gegenüberstünden. Von der Planungstiefe und Perfektion mit Lascaux vergleichbare Höhlenkunstwerke sind durchaus zahlreich, doch wird man Rouffignac, Font-de-Gaume, Ekain, Altamira, El Castillo, Niaux, Gargas, Lascaux, Pech-Merle, Cognac, Cussac, Les Combarelles, Le Cap Blanc, Cosquer, Figuiet, Chabot, Arcy-sur-Cure oder Chauvet, um hier nur einige Beispiele zu nennen, in Guthries Buch in einer zusammenhängenden Darstellung vergeblich suchen. Auch die spektakuläre Kleinkunst des südwestdeutschen Aurignacien findet man in Guthries Buch nur am Rande, etwa wenn er dem Löwenmenschen vom Stadel, den er wohl in Unkenntnis als kleine Plastik bezeichnet, die alternative Interpretation eines Bären gegenüberstellt (S. 446). Demgegenüber wird eine bestimmte Fundstelle im Buch überproportional häufig genannt, und raten Sie, welche dies wohl sein könnte! Es ist natürlich La Marche in der Charente, das in annähernd 100 Illustrationen vorkommt, was ca. 25 % der Abbildungen entspricht, die paläolithische Kunstwerke enthalten. La Marche zählt in unseren Augen zwar zu den faszinierendsten, dennoch aber auch zu den atypischsten Fundstellen der Eiszeitkunst. In vielerlei Hinsicht bildet sie gegenüber dem Gros des Materials eine frappierende Ausnahme, man denke hier nur an die so gut wie nirgends sonst beobachteten portraithaften und sehr persönlichen Gesichtsdarstellungen. La Marche damit, wie es Guthrie tut, sinnbildlich und stellvertretend für die Eiszeitkunst anzuführen, ist somit mindestens genau so falsch, wie es die Überbetonung etwa der Grotte Chauvet wäre. Nur am Rande sei hier erwähnt, dass La Marche eigentlich für Dale Guthrie selbst gar nicht gut in sein Argument der wilden jungen Männer passt, wurden

die Gravierungen seiner Meinung nach doch von Frauen geschaffen!! Warum? Nun, es sind viele Männer dargestellt...

Die gleiche Einseitigkeit, die man Guthrie im Gegensatzpaar zwischen "attraktiv" und "gewöhnlich" anlasten kann, gilt natürlich, wem wäre dies verborgen geblieben, auch für die zentrale inhaltliche Aussage des Buches im Spannungsfeld zwischen "profan" und "spirituell". Wir haben es verstanden: Das Buch ist ein irgendwo verständlicher und in Teilen gerechtfertigter Gegenentwurf zu überzogenen und notorischen Schamanismus-Interpretationen. Und dennoch: Genau so falsch es wäre, das Gros der Eiszeitkunst von Schamanen geschaffen zu sehen, so absurd ist es ebenso, hier als Verursacher grölende Banden von pubertierenden Halbstarken zu sehen – und dies hat Dale Guthrie genau so gesagt. Wenn auch geschickt hier und da eingestreut, sind die evidenten und existenten Hinweise auf Spiritualität in der paläolithischen Kunst in Guthries Buch chronisch unterbewertet. Was hätte man hier über Mischwesen und sämtliche Anzeichen des Schamanismus, was über Initiationsriten und Jagdmagie beitragen können, was über Les Trois Frères, den Hohlenstein-Stadel, Le Gabillou oder die Schachtszene von Lascaux. Guthrie hat dies bewusst unterlassen. In einer aus Meinung und Gegenmeinung aufgebauten Forschungsgeschichte ist es eben unklug, zu generalisieren. Nur pointierte, monokausale Ansätze haben offensichtlich eine Chance, wahrgenommen zu werden, und dieses Regelwerk hat Dale Guthrie perfekt verstanden. Die vermeintliche Realität ist aber weniger einseitig und pointiert. Wir sind geneigt, hier einmal ein eigenes Statement zu dieser Thematik zu zitieren, das wir vor einigen Jahren im Zusammenhang mit der Aurignacienkunst der Schwäbischen Alb veröffentlicht haben und das Vieles aus Dale Guthries Gedankenwelt bereits vorwegnimmt, vielleicht zwar in weniger spektakulärer, dafür aber ausgewogener Form:

“Die Interpretation der Vogelherd-Figuren lässt sich nur eingebunden in die Frage nach der Bedeutung der paläolithischen Kunst insgesamt beurteilen, womit jegliche monokausalen Ansätze von vorn herein ausscheiden müssen. Zweifelsohne wäre es verfehlt, die frühjungpaläolithische Kleinkunst als belanglose *“l’art pour l’art”* abzuqualifizieren. Andererseits ist es aber ebenso unangebracht, jedem einzelnen Objekt paläolithischer Kunst zwanghaft einen tieferen Bedeutungsinhalt zuweisen zu wollen. Die Welt des heutigen *Homo sapiens sapiens* ist komplex und umfasst viele Ebenen und Bereiche. Es besteht kein Grund, dem frühjungpaläolithischen *Homo sapiens* diese Komplexität der unterschiedlichsten Lebensbereiche abzusprechen. So können auch die jungpaläolithischen Objekte, die wir heute der Fundgattung “Kleinkunst” zuordnen, letztlich aus den unterschiedlichsten Sphären des menschlichen Lebens hervorgegangen sein, seien sie ganz profaner alltäglicher, persönlicher, familiärer, subsistenzorientierter oder zerebronieller Natur” (Floss 2000, 184).

Ein weiterer Kritikpunkt neben der Einseitigkeit ist zweifellos, dass Guthrie die paläolithische Kunst gnadenlos und bis zur Unkenntlichkeit in Einzelelemente zerpfückt, ohne die Zusammenhänge, den Kontext zu sehen. Ja, mein Gott, was hilft es uns, die spezifische Hufform eines Steinbocks aus Niaux zu sehen, wenn nicht im Geringsten thematisiert wird, wo und umgeben von welchen anderen Bildern dieses Detail eigentlich anzutreffen ist? Gerade Niaux wäre hier ein exzellentes Beispiel für die Choreographie einer Bilderhöhle gewesen, wenn man sich daran erinnert, erst nach Ewigkeiten den “salon noir” erreicht zu haben, nachdem man, von der mit Zeichen verzierten Pforte der chatière einmal abgesehen, durch unendlich lang erscheinende weitgehend unverzierte

Bereiche gelaufen war. Wie will man einem Publikum das Wesen der paläolithischen Kunst erklären, ohne die Lage der Wisente von Tuc d'Audoubert, die schlauchförmige Gleichförmigkeit von Les Combarelles, die beängstigenden Tiefen von La Baume-Latrone oder das Deckenrelief von Altamira erklärt zu haben? Vieles an Guthries Buch mag also im Detail nachvollziehbar sein, im Gesamten ist das Bild aber verzerrt. Wollen wir hier noch einmal einen mittelalterlichen Vergleich bemühen und wollen wir hier, der Tendenz der Aussage durchaus bewusst, einmal das Beispiel einer romanischen Kirche wählen. Natürlich können wir Art und Herkunft der genutzten Baumaterialien beschreiben, die Blendbögen auf lombardische Vorbilder zurückführen und die Fresken auf orthodoxe. Wir können die Kenntnisse der Baumeister von Statik bewundern und ebenso die manuellen Fertigkeiten der Holzschnitzer und Steinmetze. Doch wären all diese richtigen Beobachtungen wirklich geeignet, das eigentliche, das einzigartige Mysterium dieser magischen Orte zu beschreiben? Wer einmal wie der Rezensent den Saal der Stiere in Lascaux, die Wisente aus Tuc d'Audoubert oder den Löwenfries der Grotte Chauvet aus eigener Anschauung bewundern durfte, der spürt und der weiß, dass es nicht allein pubertierende Halbstarke gewesen sein können, die das hervorgebracht haben, was uns heute so fasziniert: die paläolithische Kunst. Das Buch "The Nature of Paleolithic Art" von Dale Guthrie offenbart herausragende Kenntnisse des Menschen und der Natur insgesamt, der Evolutionslehre und der Verhaltensforschung. Es ist ein intelligenter und in Teilen auch gerechtfertigter Gegenentwurf zu manisch religiös verwurzelten, insbesondere schamanistischen Ansätzen der letzten Zeit. Es ist eines der wichtigsten Bücher der zurückliegenden Jahre und ein Eckpfeiler zur Überprüfung eigener Standpunkte. Es wird zweifellos ein Standardwerk der Materie werden, so wie es zuvor etwa die Arbeiten A. Leroi-Gourhans, H. Delportès oder J. Clottes' geworden sind. Meinen Glückwunsch dafür!

Es sind zum Teil verblüffend und verführerisch einfache, aus dem Leben gegriffene Hypothesen, die Dale Guthrie formuliert hat, und es gibt einige Ideen, die wir durchaus teilen. Nichtsdestoweniger wird dieses Buch der Vorgabe, die Eiszeitkunst verstanden und dem Versuch, ihren Kern, ihr Wesen erfasst zu haben, nicht gerecht. Das Gesamtbild, das Guthrie von der paläolithischen Kunst zeichnet, ist falsch. Es ist zu kurz gegriffen, eine Fehleinschätzung. Vielleicht ist es eine beabsichtigte Überzeichnung, am ehesten aber ein bedauerliches Missverständnis.

Abgekürzt zitierte Titel

- Floss, H. 2000: Die Vogelherd-Figuren und die Anfänge der Kunst in Europa. In: W. Hansch (Hrsg.), *Eiszeit. Mammut, Urmensch und wie weiter?* Städtische Museen Heilbronn, 20.10.2000–18.02.2001, 178–191.
- Floss, H. 2005: Die Kunst der Eiszeit in Europa. In: W. Schürle und N. J. Conard (Hrsg.), *Zwei Weltalter. Eiszeitkunst und die Bildwelt Willi Baumeisters. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag*, 8–69 [mit einem chronologischen Abriss der Forschungsgeschichte zur Eiszeitkunst in Europa, *ibid.* 213–216 und einer Chronologietabelle zur Eiszeitkunst Europas, *ibid.* 217].
- Tosello, G. 2003: *Pierres gravées du Périgord magdalénien. Art, symboles, territoires.* XXXVI. Supplément à *Gallia Préhistoire*. Paris: CNRS.

This one, dear Dale Guthrie, is paleolithic art, too!



Abb. 1: Pferdefries der Grotte Chauvet. DRAC Rhône-Alpes, mit freundlicher Genehmigung von M. Kneubühler.

But if you prefer that one...

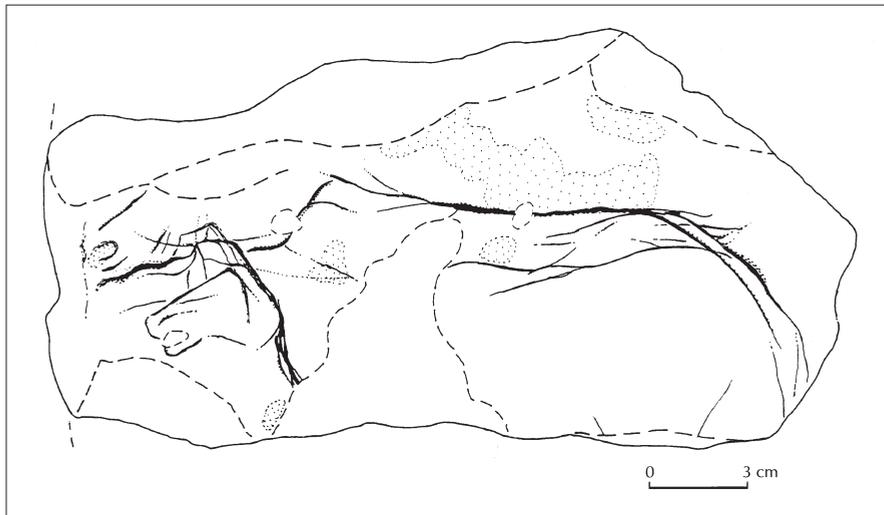


Abb. 2: Gravierung zweier Tiere aus Limeuil (plaquette N°. 63). Nach Tosello 2003, 146.

As you please. Let's say: Different strokes for different folks!