

Spirale und Mäander in der eiszeitlichen Bildnerie

von *Eduard Beninger, Wien*

Zu den vielen Einsichten, die uns Oswald Menghin vermittelte, gehört die historische Betrachtungsweise der urgeschichtlichen Kulturen. Hegel konnte nur eine „Trübe der stummen Vergangenheit“ sehen, und so sprachen noch K. Breysig von „Völkern ewiger Urzeit“ und selbst H. Heimsoeth von „geschichtslosen oder kaum geschichtlichen Völkern“. Verständnisvoller klang es schon bei Ed. Meyer: nicht alles, was wirksam ist, gehöre zur Weltgeschichte, sondern nur das, was sich zu eigener Bedeutsamkeit erhebt. Es geht demnach um die Triebkräfte der Geschichte, um das, was M. Scheler die Realfaktoren nannte. Wir halten es für eine arge Gedankenlosigkeit, wenn Jacobsen in einem Buch, das dem „Frühlicht des menschlichen Geistes“ (1954, 139) gewidmet ist, den Standpunkt vertritt, man könne aus der „anscheinenden Gleichartigkeit“ der hinterlassenen Kulturgüter nur auf eine Undifferenziertheit älterer Kulturen schließen. Selbst Jaspers, der für die Wende vom Mythos zum Logos die Bezeichnung „Achsenzeit“ prägte, leugnet nicht, daß der Mensch, auch ohne Geschichtsbewußtsein erlangt zu haben, die Fähigkeit besitze, Geschichte zu machen. Teleologische Zwangsläufigkeiten gibt es eben nicht.

Daß sich die Nacht der Vorzeit allmählich aufzuhellen beginnt, zeigt sich bereits hier und dort. Wir verweisen nur auf Hans Freyer (Weltgeschichte Europas, 1954). „Die moderne Wissenschaft ist stolz auf ihre Methoden, auch aus stummen Zeugnissen geschichtliche Vorgänge zu erschließen“ (119). „So dumpf und formlos wir uns die wirkenden Kräfte im Vergleich zu geschichtlichen Zeiten vorstellen mögen . . . Auch dort meldet sich hinter jedem Wandel der Lebensformen, der sich aus den Resten erraten läßt, die Frage nach dem Kräftekonnex, durch den er bewirkt wurde. ‚Weltgeschichte der Steinzeit‘ (Menghin) — das ist eine Forderung und eine Fragestellung, die als solche völlig richtig gedacht ist“ (118).

Für Menghin ist die Urgeschichte „die Wissenschaft vom Menschen als Geistwesen“. Dies muß leider auch gegenüber jenen von der Philologie kommenden Ethnologen betont werden, die in der Urgeschichte eine bloße Erkundung technischer Entwicklungen sehen. An Wilhelm Schmidt bewundern wir nach wie vor die Energie, aus Graebners Kulturkreislehre ein fruchtbares Schichtensystem aufzubauen. Leider ging er ahnungslos an den Erfordernissen eines der Beziehungsforschung zukommenden Verfahrens vorbei, und so dürfen wir uns nicht wundern, daß er bis zuletzt (Randa, Handbuch, 1954, 62) die „Prähistorie“ anprangerte, sie habe nur Trümmer vorzuweisen, und von der Ethnologie behauptete, die einzigen Zugänge zur ältesten Menschheitsgeschichte zu besitzen. W. Schmidt trägt mit seinen völlig ahistorisch konzipierten Konstruktionen die Verantwortung dafür, daß so tonangebende Kultursozio-

logen wie Alfred Weber und Wilhelm Röpke ein Prunkschiff bestiegen, das niemals über Wasser gehalten werden konnte. Mit Recht sagt nun Menghin, daß die Geschichte des Geistes durch einen Soziologismus Gefahr läuft, zu einer Naturgeschichte der Gesellschaft herabzusinken.

Verhängnisvoll mag es sich ausgewirkt haben, daß der mesolithische Hiatus allzu sehr vertieft wurde, so daß man jenseits der Barriere sorglos mit geologischen Datierungsmöglichkeiten operieren konnte. Um diese Kluft zu überwinden, versuchte Menghin, die Zwischenglieder aus der Faustkeilkultur über das Campignien bis in die Zeit der Linearkeramik zu verfolgen (1940, 3) L. Z o t z (WPZ 1941, 1; Von den Mammutjägern zu den Wikingern, 1944, 32; Quartär 9, 1957, 180) hat dazu wertvolles Material beigesteuert. Eine Überbrückung bieten auch völkerkundliche Aussagen über die Befunde aus der Renjägersiedlung von Malta bei Irkutsk, westlich vom Baikalsee (Hančar bei Randa, 147). K. J e t t m a r (Abriß der Vorgeschichte, 1957, 152) sagt: „In Sibirien besteht offenbar trotz vieler Verschiebungen im Stammesmosaik eine Kontinuität vom Jägerbrauch und Jägerglauben bis zum heutigen Tag.“ Es wäre ein verhängnisvoller Irrtum der Urgeschichtsforschung, wenn sie, enttäuscht von den Mißgriffen eines Dogmatikers, ein Zusammengehen mit der Ethnologie ablehnen wollte.

Am häufigsten erörtert wurde die Möglichkeit eines genetischen Zusammenhanges der Spirale und des Mäanders der Linearkeramik mit den paläolithischen Ornamenten: Menghin 1925, 681, 774; 1931, 384; 1939, 419; 1940, 2; 1950, 57; Beninger, MAGW 56, 1926, 116; Jenny, MAGW 58, 1928, 23; Boehlau, 56, 58; Matz, 190; Kaschnitz, 194. Je lebendiger Menghin lehrte, desto größere Freiheit gestattete er uns. Was er forderte, war lediglich die Klarheit der Problemstellung. Abgewogenen Konzeptionen gab er den Vorzug vor ausgeformten Leitsätzen. Ich will daher den neuerlichen Versuch wagen, aus der Problemmenge das herauszustellen, was mit dem Denkansatz meines verehrten Lehrers sichtbar gemacht werden kann.

Zunächst sei kurz in Erinnerung gebracht, was uns heute die Verarbeitung der Quellenkunde zur Verfügung stellt. Daß die eiszeitliche Bildnerie der frankokantabrischen Zone kein einheitliches Gefüge aufweist, zeigt sich unter anderem auch darin, daß geometrische Ornamente nicht auf den Wandbildern, sondern nur in der Kleinkunst, also graviert oder geschnitzt, auftreten. Zuerst erscheinen Rechtecke, Quadrate, ausgestrichelte Dreiecke und Gittermuster. Der Elfenbeinpflöck von Brassempouy (Graziosi, 26, 62, 140, Taf. 92a) gilt als oft erörterte Stütze für eine frühe Datierung ins Aurignacien. Die Feinmechanik dieser Chronologie, die in einprägsam präparierten Tabellen unserer Handbücher herumgereicht wird, beruht allerdings weniger auf exakten Grabungen in intakten Höhlenschichten als auf der genialen Kombinationsgabe von B r e u i l. Erst im mittleren Magdalénien zeigen Knochen- und Elfenbeinstücke aus französischen Paläolithstationen auch Kreise, Scheiben, schlingenförmige Kurven, rocailleartige Schnörkel, Einzelvoluten, S-Spiralen, ineinandergreifende Bogenhaken und eine Art bogenförmige Umrahmung von S-Spiralen: Bild 1. Die Spiralen sind gelegentlich „an ein und demselben Stück teils erhaben herausgeschnitzt, teils eingetieft, so daß eine erhebliche Unsicherheit über das Verhältnis zwischen Grund

und Muster entstehen kann“ (Menghin, 1939, 420). Das Muster wirkt tiefenhaft und drängt den eigenen Grund in den Schatten zurück. Diese höchst dynamische, malerische und tief raumhafte Ornamentik (Eppel, *Historia Mundi* 1, 1952, 366) zeigt also spiraloide Muster im Wechselspiel zwischen positiven und negativen Verzierungen, ein Prinzip, das wir auch in der Linearkeramik und besonders in den bemalten Keramikgruppen feststellen können. Ein mäandroides Muster liefert ausnahmsweise auch Isturitz: Bild 1 ; s. Es handelt sich nicht um die Versteifung einer sich einrollenden Welle, sondern um die Brechung eines fortlaufenden Geschlinges, das sich seitlich auswindet. Es erscheint daher fraglich, von einem echten Mäander zu sprechen.

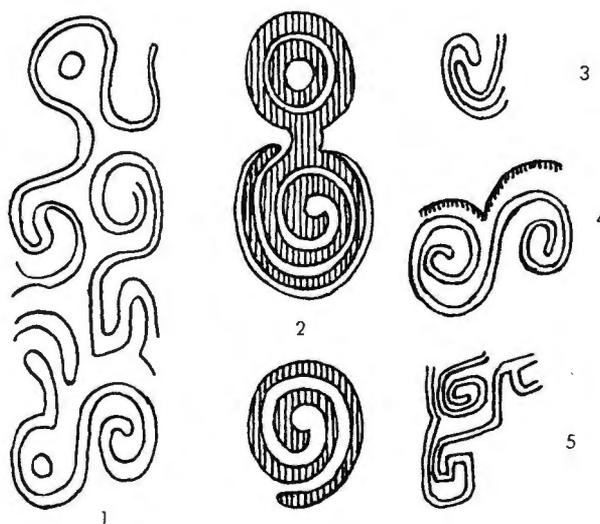


Bild 1. 1, 2, 5 Isturitz, 3, 4 Arudy.

In Mezin an der Desna, einem Nebenfluß des Dnjepr, zeigen die berühmt gewordenen Elfenbeinarmbänder eine Flächenbedeckung mit eingeritzten Mäanderbildungen in sorgfältiger Auszier des fortlaufenden, streng eingehaltenen Rapportes, zu denen teilweise auch Zickzacklinien treten. Auch schematische Statuetten sind verziert. Sie wurden zuerst als Vogeldarstellungen gedeutet, doch glaubte man später, einige Frauenfigürchen ausscheiden zu können. Die ebenfalls flächenbedeckende Ornamentik führt: Winkelbänder, zwei- und dreireihige Sparrenbänder, mit dichtgestellten Zickzacklinien ausgefüllte Felder plektogener Art, Parallelschraffen, Dreiecke, rhomboide Bildungen, Rhombengitter und Mäanderrapporte, vor allem aber auch ein isoliert herausgestelltes Hakenkreuz aus vier sich regelrecht aus- und einwendenden Mäandern, also einen vollkommen ausgebildeten Mäandervierpaß (Hančar, *Pr. Zs.* 30/31, 1940, 85—156, Taf. 8 ; 1; Graziosi, Taf. 101). Spiraloide Bildungen werden nicht erwähnt.

In dem schon erwähnten Malta fehlt scheinbar wieder der Mäander. Eine Knochenplatte mit Fischdarstellung zeigt ein flächendeckendes Grübchenmuster (konzentrisch

angeordnete Kreise?). Fünf Vogelfiguren, die man auf Wildgänse oder Störche beziehen will, haben ein Auffädelloch. Unter den mehr als zwanzig Frauenstatuetten finden sich zwei, deren Darstellung auf eine Vermummung in ein Höhlenlöwenfell mit Schwanz schließen läßt. Man denkt hier an eine Art schamanistischer Zeremonialkleidung, zumal wohl auch die Renbestattungen dieser Station auf tiertotemistische Grundlagen hinweisen. Die Frauenstatuetten verband man mit dem Komplex der „Herrin der Tiere“. Die würdige Behandlung der Überreste des Jagdwildes hat wie Jettmar (Abriß, 152) vermutet, auch auf die Bildung menschlicher Bestattungssitten eingewirkt. Es zeigen sich hier Verbindungen zu den in den Gewässern von Hamburg und Ahrensburg versenkten Rentieren und zu den jungneolithischen Tierdeponierungen. Schamanistische Züge wollte man auch in Lascaux auf dem Wandbild mit dem Vogel auf der Stange sehen, doch läßt sich die Zugehörigkeit der Gebilde zu einer Szene nicht erweisen.

In Malta interessieren uns vor allem die sogenannten „Schließen“ aus Elfenbein. In einem Kindergrab fand sich an der Leibmitte eine annähernd quadratische Platte mit abgerundeten Ecken; eine Seite ist unverziert, die andere trägt ein Muster aus schlangenförmigen Wellenlinien. Eine zweite Elfenbeinschließe (Hančar, 113, Taf. 5; 1) in der Größe von 20×12 cm zeigt auf der einen Seite das eingravierte Bild von drei in gleicher Richtung kriechenden Schlangen. Die Rückseite bringt ein eingestochenes Muster flächendeckender Art. Es ist beherrscht von einer großen siebenwendigen Volute, die sich aus dem kleinen Mittelloch der Platte herauszieht. Den noch verfügbaren Rand der Platte bedecken eine Einzelvolute und drei isolierte S-Spiralen (Graziosi, Taf. 92 d, e). Man hat die Schlange von Malta symbolisch in Beziehung zur Spirale gesetzt, sah in ihr das Prinzip des Bösen und folgerte daher auch aus dem Mäandervierpaß von Mezin ein Symbol des Vogels als des siegreichen Vertreters des Guten. Aber dies ist natürlich ein europäischer Beziehungswahn, der auch aus einer kretischen Dame, die akrobatisch mit Schlangen hantiert, allzu willig eine Göttin heiliger Tiere macht. Selbst unsere Tiefenpsychologen sind sich über den Symbolcharakter der Schlange nicht einig (Jung gegen Freud). Im Schamanismus ist die Schlange ein Schutztier, dem Schamanen günstig, den übrigen Menschen gefährlich gesinnt (W. Heissig, *Folklore Studies, The Catholic University of Peking* 3, 1944, 48).

Es ist bisher, soviel ich sehe, noch nicht darauf hingewiesen worden, daß in Mezin nur der Mäander, in Malta nur die Spirale vertreten sind. Und wenn in Frankokantabrien tatsächlich kein Mäander nachzuweisen ist, dann gewinnt es Gewicht, wenn Hančar (114) die Malta-Spirale als bisher ältesten Vertreter dieses Motivs ansprechen will. Einerseits sah man in dem gegensätzigen Auftreten offenbar eine Zufälligkeit unseres lückenhaften Fundmaterials, andererseits hatte man sich aber bereits an die Gültigkeit jener Vorstellung gewöhnt, wonach Spirale und Mäander bereits im Paläolithikum untrennbar zusammengehören. Dem scheint aber nicht so zu sein. Dieser Zwiespalt hat seine Nachwirkungen noch im Neolithikum, so kennt z. B. die Theißkultur ursprünglich nur den Mäander, während ihr die Spirale erst später von der Linearkeramik und Lengyel zugeführt wird. Es ist bereits die Frage erörtert worden,

aus welchem vorkeramischen Material das Neolithikum Spirale oder Mäander übernahmen. Nach *Boehlau* (64) kann die Quelle „neben der Schnitzerei nur die Textilkunst gewesen sein“, wobei er allerdings den Bereich des Tatauierens übersehen hat. Könnte man nicht annehmen, daß Voluten aus der Schnitzerei, Mäander aber aus dem Textilhandwerk stammen?

Das Auftreten ornamentaler Motive in der Eiszeit berührt zunächst die Grundfrage, ob der Ornamentik in der Entwicklung der Kunst eine bestimmte Stellung zukommt. *G. Semper* sprach 1860 von einer Entstehung der Kunst aus dem Geiste der Technik und sah in der Kunst ein Nebenprodukt des Handwerks. Anschließend daran konstruierte man als Stilmerkmale einer primitiven und archaischen Kunst: die Frontalität, das Fehlen der Raumhaftigkeit und der Perspektive und den Verzicht auf Gruppenbildungen. Als sich *A. Riegl* 1893 dafür einsetzte, daß die ornamentale Kunst einen naturalistisch-imitativen Ursprung hätte und die geometrisch-stilisierten Formen späte Erscheinungen seien, sah sich die Kunstforschung einer Dialektik von Ausdrucksgehalt und Ausdrucksmittel gegenüber (dazu: *Hauser*, 512). Mit der Anerkennung der Diluvialkunst seit dem Beginn unseres Jahrhunderts schien sich der Primat der naturalistischen Kunst durchzusetzen, betonten doch deren Erforscher die unarchaische, auf Natürlichkeit und Lebendigkeit gerichtete Tendenz.

Breuil bemühte sich seit 1905, den allmählichen Übergang vom realistischen Tierbild zu Vereinfachungen, Stilisierungen, Schematisierung und Auflösung in abstrahierte Einzelteile aufzuzeigen (dazu: *Hauser*, 16). *Obermaier* (*Der Mensch der Vorzeit*, 1912, Abb. 147) sprach von einer Evolution stilisierter Muster aus der Tierfigur und von Abkömmlingen der „rein naturalistischen Urkunst“. *J. Maringer* (*Bandi-Maringer, Kunst der Eiszeit*, 1952, 105, Abb. 135) glaubt, daß wir mit den Transfigurationen von stilisierten Wucher- und Kümmerformen zu schematischen Umbildungen, die bereits dem Ornamentalen angehören, an der Wiege der Ornamentik stehen. Während *Breuil* (1951) immerhin auch mit Anregungen aus technischen Bereichen, die zu einer dekorierenden Kunst führen könnten, rechnet, meint *Maringer*, die Ornamentik beginne nicht mit der Nachahmung von in der Natur auftretenden Ziermotiven, sondern als ein selbständiges Abstrahieren des realistischen Tierbildes. Auch nach *Graziosi* (61) sei es wahrscheinlich, „daß in der paläolithischen Kunst alle geometrischen, abstrakten Ziermotive ihren Ursprung in der Welt der Wirklichkeit haben“.

Diese Vorstellung eines Überganges von einer organisch-naturalistischen in eine anorganisch-abstrakte Kunstauffassung blieb jedoch nicht unwidersprochen. Es ist vor allem *Worringer*, der erst in der geometrischen Abstraktion den Ausgang eines „echten“ Kunstschaffens sah (dazu: *Zotz, Ewiges Europa — Urheimat der Kunst*, 1953, 11), womit letzten Endes der eiszeitlichen Bildnerei die Aufnahme in die „reine“ Kunst versagt werden müßte, was bekanntlich vielen Kunsthistorikern nicht schwerfällt. Die Entwicklung der Ornamentik aus dem naturalistischen Tierbild stehe, wie *H. Rhotert* (*Kleine Kunstgeschichte*, hrsg. von *H. Weigert*, 1956) vorsichtig formuliert, im strikten Widerspruch zu fast allen kunstgeschichtlichen Beobachtungen späterer Zeit. *Adama* prägte das bestechende Stichwort von einer altsteinzeitlichen Pseudoornamen-

tik, die eher ein freies Spiel mit der Technik sei. Es sei überdies irrtümllich, von einer abstrakten Ornamentik zu reden, da ja die reine, d. h. die geometrische Ornamentik nicht von Naturformen abstrahiert sei. Noch krasser zeigt sich diese Widersprüchlichkeit bei der Beurteilung von Einzelfällen. So will Graziosi in dem Mäander von Mezin das Endprodukt des Abstraktionsvorganges sehen, während Adama (RLV 7, 1926, 327) von einem „sicheren Beweis für die Möglichkeit“ eines spontanen Entstehens der Form spricht. Graziosi hebt wohl gelegentlich den besonderen Charakter der schematisierenden Kunst von Osteuropa mit Přebmost als Westgrenze hervor, vermag aber diese Blickrichtung nicht einzuhalten, da ihm die Arbeiten von Menghin zumeist entgangen sind und er allzusehr der Vorstellung eines „einheitlichen Charakters der paläolithischen Kunst“ verhaftet bleibt. Will man aber diese aus dem Osten vordringende, zur Abstraktion neigende Geisteswelt apostrophieren, so darf man allerdings nicht die so realistische Kampfszene von Bisons aus der Pekarna vergessen (Graziosi, Taf. 69 e).

Die nachweisbare Reduzierung des realistischen Tierbildes zur schematischen Figuration ist vermutlich das Ergebnis einer Kulturüberlagerung. Sie erfolgt zumeist in rhythmischer Reihung und mit tektonisch anordnenden Formwerten. Es mag dahingestellt bleiben, ob in einem solchen Prozeß mittels Übersteigerung der rhythmischen Gliederung die Tierornamentik wurzelt, wie dies bei der Bildung des skythischen Tierstiles und dem Abstraktionsvorgang der hunnischen Hofkunst zu vermuten ist. Bedeutsamer erscheint uns, daß wir in der eiszeitlichen Bildnerie niemals die Tendenz sehen, ursprünglich geometrische Motive dem Organischen anzunähern. Daran ändert auch nicht, wenn Graziosi (Taf. 95 h—l) in Isturitz ein Bündel welliger Linien, inspiriert von der Welt der Pflanzen, bemerkt. Denn die Transfiguration geometrischer zu naturalisierenden, und zwar botanischen Bildungen blieb dem Spiralsystem auf Kreta vorbehalten.

Das Auftreten der eiszeitlichen Ornamentik wühlt auch die grundsätzliche Frage auf, ob sie einen soziologischen Aspekt gestattet. Max Weber befreite uns von der Ideologie einer „inneren Mechanik des Milieus“ durch die Einsicht, daß die einzelnen Individuen „weichenstellend“ wirken. Die Menschen werden eben nicht zu Werkzeugen ihrer Werkzeuge, sondern schaffen sich auch Werkzeuge der inneren Orientierung. Aufgabe der Wissenschaft sei es, diese innere Struktur der Kulturgüter zu erforschen. Die „Konstellation“ zwischen den vital-materiellen Orientierungen und dem geschichtlichen Milieu mit der dynamischen Entschlußkraft kulturtragender Schichten berührt nun auch das Problem der urgeschichtlichen Kunst. Leider steckt die soziologische Betrachtungsweise der Kunstentwicklung noch in den Anfängen (D. Frey, *Kunstwissenschaftliche Grundfragen*, 1946, 60), so daß es nicht wunder nimmt, wenn sich auch das durchaus eigenständige Werk von A. Hauser (1953) ausschließlich auf eine reine Stilgeschichte ausrichtet. Allerdings gesteht auch Hauser zu: „Einerseits kann der gleiche Stil mit sehr verschiedenen Gesellschaftsformen, andererseits das gleiche soziale System mit den verschiedensten Kunststilen in Verbindung gebracht werden.“ Zudem ist ja die Stilgeschichte, wie H. S e d l m a y r (11) formuliert, „von sich aus unfähig

zu erfassen, daß unter Umständen auch künstlerische Erscheinungen ganz verschiedenen, ja widersprechenden Stils doch aus ein und derselben geistigen Wurzel erwachsen können“. Bei all diesen Einsichten konstruiert aber Hauser für die Eiszeitkunst eine Polarität zwischen den geometrisch-ornamentalen Darstellungsmitteln einer autokratischen Gesellschaftsbildung und einer Kunst als Organ einer liberal-progressiven Lebenseinstellung mit naturalistisch-imitativen Ausdrucksformen, wobei er dem Naturalismus eine unbedingte Priorität zugesteht. Man müßte also daraus folgern, daß dem parasitischen Jäger und liberalen Naturalisten ein autokratisch-konservativer Bauer nachgefolgt wäre. War die Magie sensualistisch, so neige dann der Animismus zur Abstraktion (12). „Es gibt in der ganzen Geschichte der Kunst jedenfalls kein Beispiel, das den Zusammenhang zwischen einem Stilwandel und der gleichzeitigen Veränderung der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Bedingungen schärfer hervortreten ließe als den Übergang von der älteren zur jüngeren Steinzeit“ (23). Solche deterministische Sentenzen, daß unter ähnlichen Verhältnissen mit Notwendigkeit Ähnliches entstehe, steigern sich bei Hauser zu der Behauptung, daß die Soziologie „die Elemente, aus welchen sich ein Kunstwerk zusammensetzt, auf ihren Ursprung zurückführen“ (92) könne. Zur Bequemlichkeit dient auch die Voraussetzung, daß die diluvialen Werke „die Beziehung zwischen dem sozialen Sein und den künstlerischen Formen deutlicher erkennen lassen als die Kunstprodukte späterer Zeit“ (23). Der Soziologe müßte sich u. E. darauf beschränken, das soziale Bewußtsein des Künstlers abzuklären, d. h. für den Eiszeitmenschen steht zur Entscheidung, ob er die Leitbilder aus der Gesellschaft empfängt, mit denen er darstellt, was er für sich oder für die Gemeinschaft erhofft, oder ob er der Gesellschaft auch individuelle Leitbilder entgegenhalten kann. Mit einer rein formalen Stilgeschichte kommen wir keinesfalls zu soziologischen Aspekten.

Es mag in diesem Zusammenhang daran erinnert werden, daß S. Freud wohl im Über-Ich eine soziale Instanz anerkannte, aber leugnete, daß soziale Wandlungen innerhalb der Kunst wesentliche Änderungen herbeigeführt hätten. Allerdings entsprach dies seinem Dogma, in den Kulturformen überhaupt keine historisch-sozialen Gebilde zu sehen. Andererseits unterstreicht Herbart Read, der sich stark an Freud anlehnt, die kollektive Bedeutung jeglichen Kunstschaffens, und Th. Wiesengrund-Adorno spricht erst dann von einem „wirklichen“ Kunstwerk, wenn es Anteil an der Allgemeinheit gewinnt.

Scheiterte schon Riegl, mit einer rein formalen Stilgeschichte ohne Werturteile eine „historische Theorie einer Epoche“ zu gewinnen, so kann man aus einer Stilgeschichte auch keine soziale Struktur folgern. Diesem Umstand trägt Erich Rothacker Rechnung, wenn er die Strukturmomente der Lage, auf die der handelnde Mensch in seinem Verhalten antwortet, und damit die kulturelle Sphäre des Menschen zu erfassen sucht. Die einzelnen Kulturformen, und so auch die Kunst, erfüllen im Kulturganzen jeweils eine bestimmte, den Stil der Gesamtkultur mitbedingende Funktion. Der Mensch ist einerseits von der Gemeinschaft geformt, andererseits greift er in diese formend ein. Kulturen seien demnach Lebensstile. Nun muß gesagt werden, daß die Urgeschichts-

forschung schon zu den „Kategorien des Lebens“, wie sie Dilthey vorschwebten, keine Stellung nehmen konnte. Sie anerkennt wohl die von Rothacker aufgezeigte Korrelation von Welt und Mensch, fühlt sich aber nur zuständig, Stilbildungen früher Kulturen zu beurteilen.

Wir bedürfen, wie J. S t r z y g o w s k i immer wieder betonte, einer unreflektierenden Einstellung auf den Gegenstand (der Betrachter stellt fest — der Beschauer meint). Wir finden diese in der Kategorienanalyse von Nic. Hartmann als *intentio recta*, aber auch in den anthropologischen Kategorien von A. G e h l e n (1956) bei der Aufstellung der Institutionen. Die Ansätze zu den sozialen Institutionen sucht Gehlen im biologisch verwurzelten, „prämagischen“ Verhalten. Dieses zeigt: den Auslöseeffekt — die noch instinktnahe Reaktion — schließlich die Erfüllung durch nachahmendes Verhalten. Dieses zwecklose und unmotivierte, aber obligatorische Handeln „ist exklusiv menschlich, seine Theorie geradezu das Fundament jeglicher Kulturtheorie“ (175). Wie der Mensch lernt, von den Institutionen her zu handeln, kommt es zu einer Verselbständigung von Handlungsvollzügen. Im Hinblick auf die uns erhaltenen Artefakte dürfen wir demnach sagen: der Mensch kompensiert leicht den Verlust der Instinkte, denn aus der Werkpraxis entstehen die Möglichkeiten, ein Gerät über das Entstehungsmotiv hinaus zu aktualisieren. Der „Urtypus“ ist dabei so wenig entscheidend wie seine zufällige, ursprüngliche Zweckbestimmung. Wesentlich ist das Werden der Selbständigkeit nach Eigengesetzlichkeiten, d. h. die konstruktive Ausformung des Gerätes in einer Entwicklungsreihe, in der sich die Antriebsmomente bereits in den Typus verlagert haben. Schon die frühesten Werkzeuge sind „steingewordene Begriffe“. Übertragen auf die Bilderei heißt dies nun: Kritzeleien (z. B. die sogenannten Makkaroni) werden von ungeahnten Energien erfüllt, diese Neuerfahrung gilt es dann zu stabilisieren; so liege eine Wurzel der Kunst im Erfüllungswert der sinnlichen, aber motivschöpferischen Werk Tätigkeit selbst.

Damit gewinnt Gehlen die Möglichkeit, die Ursprünge der Bildenden Kunst in dem prämagischen Verhalten eines zweckfrei darstellenden, nichtrationalen Ritus zu suchen. Die gegenständliche Darstellung wird zur Objektivierung des gelebten Mimus. Die Magie ist der Versuch, die Stabilität der Wirklichkeit durch die Form der darstellenden Handlung hindurch real zu erhalten. Gehlen sieht in den Wandbildern eine Komponente des Gruppeneinklangs: den vor dem Bilde durchgeführten mimischen Ritus, den darstellenden Jagdritus. Erst die Loslösung von der urtümlichen Verbindung mit der unmittelbaren Lebenspraxis ermöglichte die Freisetzung des künstlerisch-darstellenden Bereiches: die Transformation eines formal gleichbleibenden Verhaltens, derart, daß dessen Schwerpunkt unter Sinnänderung in eine vorwiegend innere, bewußte und handlungsarme Verarbeitung übergeht.

Die von Gehlen herausgestellten Motivhintergründe entsprechen in vielem den uns bereits bekannten Begriffen der Geborgenheit in einer durch kollektive Bindungen vertrauten Konstellation oder des Persönlich-Unbewußten der kollektiven Erfahrung. Aber unsere Frage muß doch bleiben, ob sich die Bilderei des Eiszeitmenschen über die alltäglichen Lebensbereiche und die zweckrationalen Ziele der sozialen Organisa-

tion erhob. Lebt doch die „Kunst“ in einer Abwehr gegen den Mechanismus der kollektiven Institutionen. Konventionen sind einem Abnützungsprozeß ausgesetzt und schleifen sich leicht ab. Institutionelle Verfestigungen können demnach in ihrer Wirkung arg überschätzt werden. Wesentlich ist immer die Spannung zwischen der geistigen Verfassung und dem Kollektivbewusstsein, wird doch die Sinngebung des Daseins durch die Eigenständigkeit des Geistes gesetzt. Jedenfalls vermag Gehlen sehr geschickt mit unbequemen Fragen umzugehen und es gelingen ihm auch Formulierungen eigener Prägung.

Ein gütiges Geschick hat die Felsmalereien davor bewahrt, in ein Museum zu kommen. Wohl betreten heute die Menschen diese Höhlen bepackt mit dem Totaleinsatz der Technik, aber es wird bei manchen doch die Frage aufgewirbelt, ob die ursprüngliche Umgebung der Bilder wiederherzustellen ist, ob ihre „wahre Gegenwart“ wiedergewonnen werden kann und wie weit bereits ihr Bestand verändert wurde. Über die entscheidende Rolle des Milieus äußerte sich L. F. Z o t z (*Saeculum* 5, 1953, 326) mit einem Hinweis auf Gedankengänge von Ernst Jünger. Das Interpretieren muß eben, wie besonders Sedlmayr (79) fordert, ausgehen von dem gesicherten äußeren Bestand des Kunstwerkes. Schon bei dieser ersten Forderung dürften wir versagen. Die Höhle ist ein von der vertrauten Realität abgesonderter und begrenzter Raum. Mit Wenigen wurde etwas durch ein Rituale bestimmt, wobei es wohl bloße Zuseher und fürwitzige Skeptiker nicht gab. Stand ein affektstarkes Verhalten im Dienste der sozialen Gruppenbildung, dann waren wohl auch die Bilder ein steigerndes Requisit des Regisseurs. Die Wesenheit des Tierbildes, und dieses ist nach Gehlen die daseiende dauernde Außenwelt, wird im Sozialrausch des Jagdritus ständig im Bewußtsein anschaulich gehalten. Auch Maringer (*Vorgeschichtliche Religion*, 1956, 159) denkt an organisierte Stammesfeiern in Kulträumen. Die numinose Macht kommt aber nicht aus der Magie, sondern der Magier eignet sich die numinose Macht an. Auch J e n s e n sucht die Anfänge der Kunst außerhalb der Magie. Mit den Tierbildern wurde die Tanzbühne umstellt. Die Tiere werden dargestellt ohne die ihnen zukommende Umwelt, sie schweben in leeren Flächen. Der nur von Fackeln erhellte Raum der szenischen Spiele wurde mit Kulissen versehen. Die Attrappen wurden aus der Erinnerung angefertigt.

Man hat versucht, bestimmte Komponenten des Totemismus in solchen Jagdtänzen zu fassen, zumal auch die rituelle Identifikation mit Tierwesen die Blutsverband-Ordnungen zu Gruppeneinheiten zusammengeschlossen haben mag. Diejenigen Ethnologen, die im Totemismus ein genealogisches System sehen, wollen ihn verhältnismäßig spät ansetzen. Andere erwägen, daß genealogische Systeme unabhängig voneinander entstehen. Aber diese Inseln des Totemismus könnten ja die letzten Residuen einer einst weltweiten Frühreligion gewesen sein.

Ortega y Gasset, der noch eleganter als Dilthey und Scheler philosophiert und den Menghin besonders schätzt, sah in dem „Zauberer“ der Höhle Trois Frères einen verkleideten Hirschjäger. Der primitive Mensch glaube, daß alles, was ähnlich ist, auch identisch sei. Das ist fast richtig gesehen, nur darf man nicht von Täuschung reden, wenn es sich um eine Verwandlung in eine Illusion handelt. In der Kunst gibt

es eine höhere Gerechtigkeit als die Material- und Konstruktionstreue. Wer aber dieser inneren Wahrnehmung fähig ist, steht bereits im Vorhof der „Kunst“.

H. Wölfflin arbeitete mit visuellen Kategorien aus künstlerischem Erleben, die auf die eiszeitliche Bildnerei am konsequentesten von Menghin angewendet wurden. Aber ich glaube, daß der Einsatz der so gerne zitierten fünf Begriffspaare der kunstgeschichtlichen Grundbegriffe (1915) sich nicht lohnte. Veranlassung boten die flächenbedeckenden Rapportmuster von Mezin, die grundsätzlich einem dynamischen Stil zugewiesen wurden. Die Mäander auf den Armbändern zeigen wohl Diagonallinien, aber ebenso vertikal und horizontal liegende Anordnungen der Mäanderaussprünge. Die strenge Auszier und die geregelte Gleichordnung des Rapportes verraten kein fluktuierendes Leben. Wenn eine Ornamentik ein gesetzmäßig aufgebautes Gefüge, eine dem geometrischen Duktus folgende Anordnung, eine lineare Gliederung, eine rhythmisch abgestimmte Führung, eine symmetrische Entsprechung, eine rapportmäßige Expansion usw. aufweist, so kann man von einem „tektonischen“ Stil sprechen, auch wenn es scheint, daß die flächenbedeckenden Ziermotive sich, einer gewebten Umwicklung gleich, um die dekorierten Gegenstände legen. Es ist eben notwendig, die Motivik von der Komposition, d. h. die Ausdrucksprinzipien von den Anordnungsprinzipien auseinanderzuhalten. Wenn Menghin die Jägerkunst der Klingenkultur gegenüber der Kunst einer mutterrechtlich-pflanzerischen Faustkeilkultur damit kennzeichnete, daß er dem Westen in der Motivik die Naturnachahmung und in der Komposition die linear-tektonische Anordnung, dem Osten den Geometrismus und die illusionistisch-dynamische Darstellungsweise zuschrieb, so ergibt sich bei einer so rein deskriptiven Bestimmung nahezu automatisch eine Gleichsetzung von Naturalismus mit Tektonik und von Ornamentik mit Dynamik.

Der schon erwähnte Elfenbeinpflöck aus Brassempouy stehe, so heißt es bei Menghin (1931, 149, Taf. 12 ; 9), „durch seine flächenbedeckende Zickzackornamentik sowohl motivisch wie kompositorisch von aller Mittelaurnignacienkunst himmelweit ab“. Später entscheidet sich Menghin (1939, 413, Taf. 44 ; 1) dahin, daß zwar „dem Muster als Ganzem ein klares horizontal-vertikales Achsenschema tektonischen Charakters zugrunde“ liege, daß aber „flackernde Schatten das dekorierte Feld mit Unruhe erfüllen“, den Einzelbestandteilen eine dynamische Struktur zukomme, das Muster sich „an keinerlei Ansatzstellen“ binde und sich „dem Träger gegenüber atektonisch“ verhalte. Die innere Gliederung des Zierpflöckes sei „vollkommen regelmäßig und koordinierend, aber die Verteilung zwischen verzierter und leerer Fläche des Ganzen folgt wieder entgegengesetzten Prinzipien“.

Nach Sedlmayr (Historia Mundi I, 1952, 352) ist die paläolithische Kunst schlechthin atektonisch, die gemalten Bilder kennen „weder eine geglättete ebene Grundfläche noch Rahmen oder tektonische Standlinie“. Nun erscheinen Bodenlinien doch auf einigen Gravierungen, die Reihen von Pferden oder Rentieren in schematischer Darstellung bringen. Menghin (1931, 163; 1939, 421, Abb. 47 ; 1) spricht von einer „zwar atektonischen, flächenbedeckenden, aber durchaus koordinierenden Dekoration“, weil er jede flächenbedeckende Musterung wohl als atektonisch bewertet,

hingegen die Anordnung von Tierkopfreihen und die innere Gliederung des Pflockes von Brassempouy als koordinierend empfindet.

Noch weniger bewährten sich die Klassifizierungen, die man den rhythmischen Erscheinungen in der Ornamentik anheftete. Nicht die einförmig gegliederte, in starren Abschnitten abgemessene und sich gleichartig wiederholende Bewegung bedeutet eine rhythmische Steigerung, sondern die Ausgestaltung und Verfeinerung des Rhythmischen besteht in jenen Kriterien, wie weit sich die Bewegung vom Taktakzent und der Monotonie entfernt. Eine Fuge von Bach steht in der Regel rhythmisch höher als eine von Händel. Ein seinem Aufbauegefüge nach linear-tektonisches Ornament ist demnach auch in seiner Bewegung erstarrt.

Es ist also nicht so, daß der Mäanderrapport von Mezin die natürlichen Funktionen von Linien und Flächen aufhebt und die tektonische Struktur des Ornamentträgers unbeachtet bleibt. Andererseits weist auch die Anordnung der Ornamentflächen auf dem Pflock von Brassempouy auf kein dynamisches Stilgefühl hin. Hingegen wirken die Mäanderverzierungen auf den Statuetten von Mezin durchaus dynamisch und illusionistisch. Auch die Schließe von Malta zeigt trotz der Gruppierung der Spiralen um das Mittelloch keine tektonische Anordnung. Die Gliederung dieser Ornamentik ist durchaus arhythmisch, während der Mäanderrapport von Mezin eine Erstarrung zeigt.

Gilt in der Ornamentik der Kreis als unproduktiv und geheimnislos und veranschaulicht die Kreuzform ein Gleichgewicht, so wird die sich aufschraubende Kraft der Spirale als malerischer Stil empfunden. Das aber widerspricht nicht der Möglichkeit, daß die Volute als gliederndes Element auch koordinierend wirken kann.

Das Ergebnis solcher und ähnlicher Bemühungen erscheint mir jedoch belanglos. Das soll nicht besagen, daß der Urgeschichtsforscher die Stilkritik völlig ausklammern kann. Sein Verfahren beruht auf dem Vergleich, um Beziehungen aufzuhellen. Der stilkritische Vergleich klärt vielfach die Quellen und ermöglicht die Erörterung der Entwicklungsstufen. Daß die von den Kunsthistorikern ausgebildete Stilkritik auf die eiszeitlichen Gebilde mit Erfolg angewendet werden kann, besagt noch nicht, daß wir es mit Kunstwerken zu tun haben. „Es ist eine Erfahrung der Praxis, daß sich der Zeit- oder Volksgeist an mittelmäßigen Hervorbringungen genau so gut, wenn nicht besser demonstrieren läßt als an den Meisterwerken. In allen diesen Betrachtungen wird eben jene Kernzone des Kunstwerks, die den Kunstwert bedingt und in der die künstlerische Leistung beruht, gar nicht erreicht“ (Sedlmayr, 79). Zu welchen Erfolgen eine verständnisvoll angewandte Stilkritik führen kann, zeigte vor kurzem Z o t z mit seiner Aufstellung eines westmediterranen Kunstkreises (Festschrift für C. de la Vega del Sella, Oviedo 1956). Mit Recht hebt dieser Forscher hervor, man habe die frankokantrabische Kunst unzutreffend als naturalistisch bezeichnet, sie „ist nicht nur realistisch, sondern sie ist in manchen Kunstprovinzen, Stilen und Einzelwerken weitgehend abstrakt“ (145).

R. H a m a n n (PZ 34/35, 2, 1953, 3—11) fragte vor kurzem, ob die paläolithischen Gebilde für den Eiszeitmenschen Kunstwerke waren. Gerade unsere heutigen Künstler

sind an solchen Aspekten interessiert. Nach P. Klee gibt die Kunst nicht das Sichtbare wieder, sondern sie mache sichtbar. Die Gegenständlichkeit wird vielfach bewußt reduziert und deformiert. W. Kandinsky forderte den Ausschluß der sichtbaren Welt. Man hat den Verdacht, daß unsere Künstler zurück wollen zu dem geheimnisvollen Kollektiv. Müssen wir da nicht bedenken, daß der Urmensch im Kollektiv verharrte? Auch der sogenannte Realismus der eiszeitlichen Bilder ist doch nur eine Wirklichkeitsillusion. Nach H a u s e r ist „die Überzeugungskraft der Wirklichkeitsschilderung mehr abhängig von der inneren Folgerichtigkeit der Darstellungselemente als von der Übereinstimmung dieser Elemente mit der äußeren Wirklichkeit“ (290). Das, was wir dem Eiszeitmenschen zugestehen sollten, ist die Leistung seines Sichverstehens in der ihm gegebenen Lage. Wir müssen uns hüten, seine Individualität im Hinblick auf eine übergeschichtliche Konstruktion zu deuten. Hans R h o t e r t spricht von einer „Kunst vor der Kunst“, weil ihm in den eiszeitlichen Gebilden das bewußte Ordnen und Neugestalten der gegebenen Umwelt fehlt. Ein Bild zu gewinnen, ist nun nach R o t h a c k e r (dazu: Z o t z, 1956, 144) bereits eine gewaltige Bewußtseinsleistung. Somit drängen sich zwei Fragen auf: Ist die künstlerische Umsetzung des Vorstellungsbildes bereits eine gedankliche Leistung? Hängt es vom Funktionieren des Denkprozesses ab, ob aus einem Bild ein Kunstwerk wird? Nach Ernesto G r a s s i (Kunst und Mythos, 1957) gibt es keine Geburt der Kunst, sondern nur eine der ästhetischen Kategorie, wenn sich nämlich der ahistorische Mythos zur Kunst säkularisiert. Kunst entstehe nicht, wie noch Dilthey meinte, aus persönlichen Erlebnissen, sondern aus Einsichten (120). Seit Hegel wird ja die Kunst auf die urtümlichste Stufe der geistigen Entwicklung gesetzt. Es wäre aber verfehlt, damit an eine stammbaumartige Abfolge der geistigen Kategorien zu denken, wie im Anschluß an R. G. Collingwood nun G. de Ruggiero referiert (Philosophische Strömungen des 20. Jahrhunderts, 1949, 84—94). Die Kunst als elementarste Stufe entspringt der Einbildungskraft, die noch keine Realität bestätigt. Das Geschenk der Kunst ist die Sphäre der reinen Intuition ohne begrifflichen Ausdruck.

Das enthebt die Kunstforschung nicht der Aufgabe, den künstlerischen Gehalt des Werkes zu enthüllen und Schlüsse auf die Stufe des seelisch-geistigen Bildgestaltens zu ziehen. Wenn wir heute in der Bildnerie des Eiszeitmenschen einen seelischen Gehalt zu finden glauben, so besteht doch weiterhin für uns die Wertentscheidung, ob die Gebilde Ansprüche der Seele zur Geltung bringen und ob in dem Bildner seelische Dimensionen freigeworden sind. Die rein formale Translation verhält sich gegenüber der Realität, die sie nicht berührt, passiv. Dringt jedoch die Wirklichkeit in den schöpferischen Prozeß ein, so entfaltet sie sich in der Ebene der Kunst. So wie der Historiker nur die Ereignisse von menscheitsgeschichtlichem Rang sichten möchte, so gibt es auch auf dem Gebiete der geistigen Entfaltung und der religiösen Erfahrung keine wesenhafte, sondern nur graduelle Unterschiede. Aber Kunstwerke unterscheiden sich von der Bildnerie nicht durch formale Vorzüge, sondern durch ihre innerseelischen Voraussetzungen. Jeder Urgeschichtsforscher, der sich auf das Verfahren seines Faches beschränkt, landet in einer Sackgasse: denn aus Ursache und Wirkung formen sich nur

Ketten, aber nicht Gestalten (Rud. Kassner). Der vom Fachwissen nicht Belastete sieht dagegen sein Ziel in der Vergegenwärtigung des Kunstwerkes, dessen Werte zeitlos sind (Sedlmayr). Wissen wir aber bereits, welche geistigen Phänomene zu den eiszeitlichen Gebilden gehören? Jedenfalls dürfen wir uns mit unseren Spekulationen nicht paläolithischer gebärden wollen als die Eiszeitjäger. Nicht die Psychologen, sondern unsere Physiker belehren uns doch, daß der Beobachter zum Beobachteten gehöre und den Gehalt der Beobachtung mitbestimme.

Es erschien uns notwendig, die verschiedenen Aspekte, die sich aus dem Auftreten von Spirale und Mäander in der eiszeitlichen Bildersprache ergeben, kurz zu erörtern. Unser Quellfundus ist leider noch nicht so homogen, daß bereits der Professionist eines Einzelfaches Schlüsse ziehen dürfte, d. h. wir müssen noch mit Theorien statt mit Kenntnissen arbeiten. Bevor wir uns nun der gestellten Frage zuwenden, ob ein genetischer Zusammenhang mit dem linearkeramischen Spiralsystem angenommen werden darf, ist dieses Ornamentgefüge zu kennzeichnen. Merkwürdigerweise herrscht darüber keine Einmütigkeit. Mit gleichtönenden Bezeichnungen wird heute oft ganz verschiedenes angesprochen. Man ist schon froh, wenn man ahnt, was der andere meinen könnte.

Nachdem verschiedene Forscher (Hubert Schmidt, Teutsch, Frankfort, Stodký u. a.) den vielfältigen Variationsformen der Spiraldecoration im donauländischen Neolithikum nachgegangen sind, hat Boehlau die konstruktive Gliederung des „bandkeramischen“ Spiralsystems aufgezeigt und sich dabei als kundiger Analytiker großer Zusammenhänge erwiesen. Weitere Ausblicke steuerten Kandyba, Hub. Schmidt und Schachermeyr bei. Wie wenig man aber auf die methodologisch gut durchdachten Leitsätze von Boehlau bedacht nahm, zeigte zuletzt noch die Arbeit von Kaschnitz. In der „Bandkeramik“ gewinnt nach Boehlau das Spiralsystem „durch die Verbindungsfähigkeit der Laufspirale“ die Möglichkeit zu harmonisch zusammenhängenden Kompositionen. Kaschnitz legte hingegen den größten Wert auf den Nachweis des Einzelmotives, d. h. er beachtete nur das Auftreten der Volute und vernachlässigte völlig die produktive Konstruktionskraft der Ranke. Damit wurde das Wesen des linearkeramischen Spiralsystems, nämlich das Prinzip der Rankenkomposition und die kombinatorische Funktion der Laufspirale rein formaldekorativen Werten wie Flächenbedeckung und Rapportaufbauten (Zonensystemen) untergeordnet. Der Drang, auf den Kykladen ein autochthones Entstehen der Laufspirale unter Annahme von Strukturen und Dynamisierungen der Volute zu supponieren, obwohl die Linearkeramik so naheliegt, muß daher schon im Denkansatz auf berechtigtes Bedenken stoßen.

Die Linearkeramik kennt den einlinigen und geschlossen fortlaufenden Spiralzug, die zungenförmige Volutenwelle als Illusion der Bandförmigkeit, die bandförmige Volutenwelle und die fortlaufende Bandspirale. Bandförmig erscheinen später auch die Sattelspirale, die geknickte Spirale und der Vierpaß. Vor allem die Bandspirale und die geknickte Spirale setzen Vorstufen voraus, die sich in Schnitzerei, Stoffmustern, Strohgeflecht oder in der Körperbemalung entwickelt haben müssen. In diesem System handelt es sich immer um das dynamische Leben der Ranke zwischen den spiraloiden Kräften. Im Orient fehlt die Laufspirale, und die Ranke hat als kurvolineare Um-

klammerung keine Funktion innerhalb einer Komposition, es fehlt daher die dynamische Kraft zum voluminösen Leben. Es ist daher eine falsche Einstellung von Kaschnitz, wenn er die Dynamisierung zur Laufspirale ausgerechnet der voluminösen Struktur zuschreiben will.

In der eiszeitlichen Bilderwelt ist von einer konstruktiven Fähigkeit der Ranke nichts zu bemerken. Das zeigt sich am besten bei der bogenförmigen Umrahmung des Spiralzuges Bild 1 ; 4, die sich als Begleiterscheinung der Schnitztechnik einstellt, während sie im linearkeramischen Spiralsystem die einlinig konzipierte Laufspirale begleitet, um der Volutenwelle Bandförmigkeit zu verleihen, und sich zu randständigen Füllmustern auswächst. Daß in der Schnitztechnik auch das vertauschbare Grund-Muster-Verhältnis wurzelt, erwähnten wir schon. Unser Beispiel Bild 1 ; 3 zeigt wohl einen Haken, doch scheint der ausgebildete Spiralhaken in der eiszeitlichen Ornamentik zu fehlen. Von Frankfort, Boehlau und Kandyba ist die Frage des Verhältnisses der fortlaufenden Spirale zur S-Spirale erörtert worden. Geht man vom geschlossenen Dekorationssystem aus, dann könnte man mit dem Herausfall von Einzelmotiven rechnen und die S-Spirale wäre dann nichts anderes als eine isolierte Verkürzung der fortlaufenden Spirale. Beachtet man aber das Auftreten der sogenannten Doppelspirale Bild 1 ; 4 und namentlich den Befund von Malta, so wird man annehmen müssen, daß dem Spiralsystem die Gestaltung der Volute vorausgegangen sein dürfte, d. h., daß die Entwicklung von der S-Spirale zur Laufspirale führte. Mit Recht sah daher schon Boehlau in der S-Spirale die Grundform des Spiralornaments. Es kann aber keine Rede davon sein, daß die bisher uns bekannt gewordenen Spiralmuster aus der Eiszeit auch nur die Ansätze einer Entwicklung zu dem von der Rankenkonstruktion geschaffenen Spiralsystem der Linearkeramik bringen.

Die Linearkeramik setzt eine keramiklose Vorstufe mit einem vollausgebildeten Spiralsystem voraus, das in der eiszeitlichen Ornamentik noch nicht zu belegen ist. Der Nahe Osten liegt außerhalb dieses Kulturfeldes. In diesem Sinne bildet das linearkeramische Spiralsystem, wie S c h a c h e r m e y r (1955, 97) so schön sagt, „zweifellos das geistige Eigentum und die eigene Schöpfung der mitteleuropäischen Autochthonen“. Es liegt daher nahe, die keramikfreie Vorstufe im Bereich der Linearkeramik zu suchen, jedenfalls außerhalb der frankokantabrischen Zone. Das stimmt zu unserer Vermutung, daß die eiszeitliche Ornamentik vom östlichen Gravettien ausgegangen sein dürfte. Nur in Westeuropa finden wir die Reduzierung faunistischer Elemente. Unsere heutigen Künstler sehen darin eine Sichtbarmachung der Idee. Aber offenbar ist es das Anzeichen einer Krise, entstanden dadurch, daß die Bilderei einfach ihren Gegenstand verlor. Im Osten spricht aber alles dafür, daß er das „reine“ Ornament führte und über den Körperschmuck weiter erhalten konnte. Denn Ornament und Körperschmuck gehören doch wohl zusammen (Adama, Sedlmayr). Damit kommen wir aber auch zu einer weiteren Unterscheidung. Ist der Körperschmuck und damit die Ornamentik auf dauernde Sichtbarmachung gestellt, so ist der Tanz in der Höhle eine vergängliche Kunst. Es kann also das ornamentale Handwerk aus sich heraus in die lebendige Welt des Geistes eindringen und zur Kunst aufsteigen. Die freie Vorstellungs-

kraft der „reinen“ Ornamentik ist der Gegenpol zu den formelhaften Schematisierungen, die bis zu mythopoetischen Abstraktionen führen.

V. L e b z e l t e r (MAGW 66, 1936, 11; Fo u. Fo 11, 1935, 184) hat unter den Bestatteten von Klein-Hadersdorf in Niederösterreich für die jüngere Linearkeramik eine Komponente nachweisen können, die auf die Brunn-Rasse zurückzuführen ist, so daß wir im Marchfeld mit einer Konstanz der Bevölkerung seit dem Jungpaläolithikum rechnen können. Die rassenkundliche Untersuchung der bandkeramischen Skelette von Mitteldeutschland ging von der irrümlichen Voraussetzung aus, daß die ältere Linearkeramik dort nachzuweisen sei. Die dunkle, langköpfige, hochgewachsene, atlantomediterrane Rasse wurde erst mit den aus dem Südosten vorstoßenden Kulturwellen in der „Bandkeramik“ dominierend. Noch heute macht sie etwa zwanzig Prozent der Bevölkerung aus und reicht über Süddeutschland und Frankreich bis nach Spanien und England. Mag also die Übernahme von Voluten, spiraloiden Mustern und Mäandern durch Neolithkulturen in einem weiten Raum erfolgt sein, der Ursprungsherd des kontrapunktisch gefügten Spiralsystems beschränkt sich jedenfalls auf das spätere Entstehungsgebiet der Linearkeramik. Die linear ersonnene Spirale verteilt sich nun auf die Raumebenen der Gefäße, sie deutet noch besser als in der Schnitztechnik das Lichtfeld an und schneidet als Volutenwelle breite Negativmuster aus, alles Eigenschaften, die das Eindringen in die Buntkeramik erleichtern. Dies erklärt die geradezu weltweite Ausbreitung des linearkeramischen Spiralsystems, bzw. seine organische Abwandlung durch Leitmotivik und serielle Elemente.

Die Expansion des Spiralsystems wird dadurch begonnen, daß eine nordwestbalkanische Malstufe aus der jüngeren Linearkeramik die Ornamentik (mit der Butte) übernimmt und weiterleitet. Kurze Zeit darauf bricht bei diesen Bauernkulturen durch die Invasion von Vinča eine Krisis aus, die zu einem Zusammenbruch der Bemalungstechnik führt. Es kommt zu Ausbrüchen von Bevölkerungselementen, die ihr Land aufgeben müssen. In zwei weit voneinander entlegenen Gebieten sehen wir das plötzliche Auftreten eines Bemalungsstiles. Auf Kreta dringt das Spiralsystem mit einem Bemalungsstil ein, der nur auf die Phase Starčevo III bezogen werden kann. Das zweite Gebiet ist Mähren, wo die Winkel- und Sparrenmuster aus Starčevo II auftauchen, doch wirkt sich das Lengyel-Element bereits so stark aus, daß nur mehr die pastose Bemalung nach dem Brand geübt wird. Auch die Reliktstation Butmir, das die Bemalung abstößt und die Laufspirale reliefartig hervorhebt, hat das Spiralsystem der gleichen Quelle wie Kreta entnommen. Mit dem Auftauchen des geschlossenen Spiralsystems in der Ägäis ergeben sich nun auch offene Fragen für folgende keramische Erscheinungen: Schwarzpolierung, Pyrgosstreifung, punktgefüllte Dreiecke, stichgefüllte Bänder, inkrustierte Mäander und Weißmalerei. Die nämliche Situation finden wir im Nordwestbalkanraum. Einen annähernd brauchbaren Chronologieansatz bietet uns das Auftreten des Spiralsystems auf Kreta an der Wende von Frühminoisch II zu III, nach F. M a t z, der sich für die jüngste Datierung entscheidet, um 2150. In diese Zeit fallen demnach Vinča B, die Bemalte Keramik Mährens, Bükk, Butmir, Tripolje, Cucuteni und Dimini. Ob es sich bei dieser Angabe um den Beginn oder das Ende der

einzelnen Kulturstufen handelt, sei zunächst dahingestellt. Für den aus Mitteleuropa kommenden Betrachter zeigt sich jedenfalls, daß Starčevo, nachdem es durch die Aufnahme des Spiralsystems aus der jüngeren Linearkeramik heterogen geworden ist, durch die Vinča-Invasion zersprengt wird.

Für unser Thema von Interesse ist noch der Befund, daß auf Kreta, obwohl es mit soviel Anmut und Liebe Tierszenen schuf, das Spiralsystem rein vegetabilisch belebt wird und nun nicht funktionell oder ästhetisch wirkt, sondern auch den Abglanz künstlerischer Seinsebenen erschließt. Die Ornamentik der Bildnerie bahnt, vom Emotionellen her präorientiert, die Wesensstufe der Kunst an.

S c h r i f t t u m

- Boehlau J., Die Spirale in der Bandkeramik. Pr. Zs. 19, 1928, 54—98.
 Gehlen A., Urmensch und Spätkultur. 1956.
 Graziosi P., Die Kunst der Altsteinzeit. 1956.
 Hauser A., Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. 1953.
 Kaschnitz-Weinberg G., Zur Herkunft der Spirale in der Ägäis. Pr. Zs. 34/35, 1949/50, 1 (1950), 193—215.
 Matz F., Die Ägäis. Handbuch der Archäologie II, 1, 1950, 177—308.
 Menghin O., Hoernes-Menghin, Urgeschichte der Bildenden Kunst, 1925, 3. Auflage.
 — Weltgeschichte der Steinzeit. 1931.
 — Die ältere Steinzeit. Hb. d. Arch., I, 1939, 401—429.
 — Einheimische Wurzeln der bandkeramischen Kultur. Serta Hoffilleriana, Agram 1940, 1—6.
 — Europa und einige angrenzende Gebiete. Hb. d. Arch., II, 1 1950, 5—176.
 Schachermeyr F., Die ältesten Kulturen Griechenlands. 1955.
 Sedlmayr H., Kunst und Wahrheit. 1958. (Nachdruck von Arbeiten aus den Jahren 1929 bis 1956.)