

Hubert Sowa

Zu den Anfängen der Kunst

Was kann die Kunstpädagogik von der Paläoanthropologie lernen?

Der folgende Text ist ein Versuch, aus einem stattgefundenen wissenschaftlichen Kolloquium das Substrat zu gewinnen, das die Bedeutung der aktuellen Entdeckungen und Forschungen zur Frühgeschichte der Menschheit für unser Fach, die Kunstpädagogik aufzeigt. Der Anlass war eine kleine Tagung, die sich mit den Anfängen der Kunst vor 40.000 Jahren beschäftigte: Das seit 2012 zweimal jährlich stattfindende Forschungskolloquium des kunstpädagogischen Forschungsverbandes IMAGO führte im Sommer 2019 viele Wissenschaftler und angehende Wissenschaftler verschiedener Disziplinen für mehrere Tage an einem Ort zusammen, dessen Bedeutung für die Weltgeschichte der Kunst erst seit relativ kurzer Zeit im Bewusstsein der Öffentlichkeit steht: Die Alblandschaft um Blaubeuren – im Jahre 2017 in die Liste der Weltkulturerbestätten aufgenommen – ist der Ort spektakulärer Funde aus dem Neolithikum, die die kunsthistorische und menschengeschichtliche Zeitrechnung entscheidend verschoben haben. Was dort zu erfahren ist, berührt die Grundlagen unserer Fachlichkeit.

Blaubeuren als Ort des „Anfangs der Kunst“

In den Albtäälern um Blaubeuren sowie – in relativ kurzer Entfernung – im Lonetal befinden sich Höhlen (Hohler Fels, Vogelherdhöhle, Geißenklösterle, Hohlenstein-Stadel), in denen schon seit dem 19. Jahrhundert immer wieder frühgeschichtliche Ausgrabungen stattfanden, Sie förderten allmählich zahlreiche neolithische Artefakte aus dem schwäbischen Aurignacien und Magdalenien zu Tage: Werkzeuge, Waffen, aber auch skulpturale Bildwerke, von denen das bedeutendste der in Ulm museal präsentierte „Löwenmensch“ aus der Stadelhöhle im Lonetal ist. Seit 1997 wurden die damals z.T. fehlerhaften und gemessen an heutigen wissenschaftlichen Standards wenig sorgfältigen Ausgrabungen wieder aufgegriffen und die bisherigen Grabungsterrains erneut angegangen, z.T. im Abraum der alten Ausgrabungen (Vogelherdhöhle im Lonetal), z.T. aber an neuen Orten. Es wurden zahlreiche neue Funde gesichert, die mit erheblich verbesserten grabungstechnischen Methoden auf heutigem Niveau, aber auch mit fortentwickelten Restaurierungstechniken und Interpretationsmethoden ein in vieler Hinsicht verändertes Bild zeichnen, das sich nicht nur am Einzelfundstück orientierte, sondern sich vor allem auf die Rekonstruktion der kulturellen und geo-ökologischen Zusammenhänge konzentrierte. Diese unter der Leitung des Tübinger Archäologen und Frühgeschichtswissenschaftlers Nicholas J. Conard stattfindenden Grabungen, die noch lange nicht abgeschlossen sind, erlauben dank interdisziplinärer Vernetzung, dank neuer Fragestellungen, dank der kooperativen Anstrengung zahlreicher Wissenschaftler und grabungstechnischer Spezialisten und Helfer eine neue Vermessung des Tiefenraumes und Umfeldes der Höhlen, ihre akribische Erschließung, präzisere Datierungen, computergestützte Rekonstruktion des Zusammenhanges von Fragmenten usw.

Und dann geschah etwas, das man als Sternstunde der Geschichtsforschung bezeichnen muss: In der Hohlefeldhöhle bei Schelklingen (nahe Blaubeuren) wurden „symbolische

Artefakte“ (Conard) entdeckt, die nach heutigem Forschungsstand die Geburtsstunde und den Geburtsort der Kunst der „Neuen Menschen“ markieren: Flöten und skulptural-figurative Darstellungen von Menschen, Tieren und Mischwesen – vor allem die epochale „Venus vom Hohlefels“ –, die sich auf den Zeitraum 40.000 – 35.000 v. Chr. datieren ließen (Conard/Kölbl 2014).

Wie anfänglich ist der „Anfang“ der Kunst?

In seinen Forschungen und Veröffentlichungen interpretiert Conard diesen Wendepunkt der Menschheit so, dass er die Formung einer neuen Kultur bedeutete, mit der sich die aus Afrika eingewanderten neuen Menschen im Donaauraum gegen die schon wesentlich länger in Europa ansässigen Neandertaler definierten: „Auf einer einfachen Ebene können wir die gewaltige Ausbreitung von symbolischem Ausdruck, Informationsspeicherung, Religion und neuen Formen der Kommunikation einschließlich figürlicher Kunst und Musik als den Kitt betrachten, der diese größeren gesellschaftlichen Einheiten zusammenschweißen half und der den sozialen Zusammenhalt förderte, welcher das gesamte menschliche Leben kennzeichnet, wie wir es heute kennen.“ (Conard 2017; vgl. auch ausführlich Conard/Kind 2017 und Conard/Kölbl 2014; weiterhin Conard/Malina 2011-2016) und in analoger Argumentation Menninghaus (2011), der ebenfalls die Bedeutung der Künste als „Agenten sozialer Kooperation und Kohäsion“ herausarbeitet (ebd. S. 151ff.).

Die oben bewusst benutzte Formulierung von einem „epochalen“ Einschnitt negiert nicht, dass es auch kulturelle Kontinuitäten und Kohärenzen gibt, die den „Anfang der Kunst“ überhaupt ermöglicht haben. Auch negiert sie nicht – was gerade durch Funde in den letzten Jahren belegt wurde – dass auch die Neandertaler Artefakte hergestellt haben – und zwar mindestens schon seit 60.000 Jahren – die „symbolische“ Anteile in sich tragen, wenn auch die in jüngerer Zeit aufgetauchten Funde von Malerei keine figurativen Darstellungen sind, sondern allenfalls farbige Abdrücke von Händen auf Höhlenwänden oder graphisch-ornamentale Strukturen auf Werkstücken. Wenn daher angesichts der Funde in den Höhlen der schwäbischen Albtäler vom „Anfang der Kunst“ gesprochen wird, ist genau zu belegen, worin denn die *entscheidende Differenz* liegt, die diese skulptural-figurativen Darstellungen von all jenen Artefakten trennt, die durch die Künste der Hominiden und Prähominiden schon seit ca. 500.000 Jahren hergestellt wurden. Conard unterscheidet sehr klar zwischen „Artefakten“ und „symbolischen Artefakten“. Werkzeuge, Waffen usw. sind „Artefakte“. In ihnen zeigen sich extrem komplexe imaginativ und manuell ausgeführte Könnens- und Wissensstrukturen, die sich akkumulativ über Hunderttausende von Jahren gebildet und ausdifferenziert haben und deren „Anfänge“ sich im vor-menschlichen Tierreich verlieren. Wie komplex z.B. die Entwicklung der heterogenen Könnensstrukturen ist, die zur Kunst des Pfeil-und-Bogen Herstellung und Benutzung führten, zeigen Lombard/Haidle (2012) und Haidle (2014). Den Aufbau komplexer Könnensstrukturen in der Bearbeitung von Elfenbein analysieren z.B. Haidle et al. (2017) und Wolf (2015). Diese neueren Forschungen zur Entwicklung der Technik/TECHNE bei den frühen Menschen sind derzeit in einem interdisziplinären Forschungsfeld in vollem Gang. Die TECHNE/ars im Sinn eines „listigen“ und „umwegigen“ Herstellungsdenkens könnte man als vor-anfänglichen *Beginn* bezeichnen, aus dessen kontinuierlicher Entwicklungsgeschichte sich dann das Phänomen von „Kunst“ abscheidet, das um 40.000 v. Chr. einen *Anfang* markiert, der sich wohl dem voranfänglichen *Beginn* verdankt, aber dennoch eine „epochale“, schneidende Differenz setzt: In der bildhaften skulpturalen Darstellung von Menschen- und Tierkörpern, Flöten usw. als kulturellen Manifestationen der Gemeinschaftsbildung durch „Kunst“.

Doch sind die vor-anfänglichen Artefakte nicht auch zum Teil „bildhaft“? Auch das wird derzeit diskutiert und bedacht. Aus bildwissenschaftlicher Sicht hat Horst Bredekamp in den letzten Jahren herausgearbeitet, dass schon sehr früh in der Kunst des Faustkeils das Phänomen der „ikonischen Differenz“ identifizierbar ist – also nicht erst in den bildhaft-skulpturalen Darstellungen von Menschen und Tieren in Blaubeuren.

Genau in dieser komplexen Problemlage zeigt sich die Schwierigkeit, den „Anfang“ der Kunst wirklich exakt zu „datieren“: Gibt es wirklich einen datierbaren qualitativen Sprung zwischen dem Kontinuum bildhafter Werkzeugherstellung, bildhafter Überhöhung von Werkstücken (etwa durch Ornamentierung und Dekorierung) und skulptural-bildhafter und graphischen Darstellung von Tieren und Menschen, die sich von zweckhaften Nutzungszusammenhängen abscheiden und einer neue Umgangsform mit Artefakten zuzuordnen sind, nämlich jener symbolisch-rituellen Betrachtung, die sich den Figuren und dem Flötenspiel zuwendet? Ist das wirklich ein „epochales“, neues Werkverhältnis, in dem sich der primäre Zweck der „Gemeinschaftsbildung“ in den Vordergrund schob und alle bisherigen Verhältnisse der Menschen zu ihren Werken und ihrer Umwelt ins Imaginäre verrückte? Ist es ein Weltverhältnis, in dessen Zentrum das Werkverhältnis zu Werken der Kunst steht? (Vgl. hierzu auch z.B. Freedberg 1989, Schürmann 2018).

Die Kunstpädagogik und die Anfänge der Kunst

Hier zeichnet sich ein Fragehorizont ab, der vom Boden einer anthropologisch-hermeneutischen Kunsttheorie und Kunstpädagogik von höchster Bedeutung ist. Insofern könnte man den IMAGO-Kongress in Blaubeuren auch so betiteln: Ein Gang zu den Ursprüngen der Kunst.

Die Teilnehmer der deutsch-schweizerischen kunstpädagogischen Forschungsverbundes – Lehrende, Doktoranden, Studierende und Gäste aus sieben verschiedenen Hochschulen (Universität Wuppertal, Universität Hildesheim, Universität Passau, Pädagogische Hochschule Ludwigsburg, Fachhochschule Nordwestschweiz Basel, Universität Augsburg, Alanus-Hochschule Alfter) – wollten Einblicke in die „Anfänge der Kunst“ gewinnen und ins Gespräch mit den dafür zuständigen Experten kommen, und sie wollten – in unmittelbarer Nähe zu diesem Ort des „Anfangs der Kunst“ Gedanken darüber machen, was dieser phylogenetische „Anfang“ mit dem ontogenetischen „Anfang“ der Kunst in der Entwicklung von Kindern zu tun haben könnte.

Anfang oder Ursprung?

Was heißt denn den diesem Fragehorizont „Anfang der Kunst“? Trifft das Wort von einem anfänglichen *Bildbedürfnis* hier den Kern der Sache? Setzt dieses Bildbedürfnis den Weg zur Darstellung in Gang? Oder geht es vielmehr um das Innwerden eines erfüllenden *Könnens* im Sinne der *TECHNE*? Oder was ist hier das geschichtliche Ereignis, auf das der Blick zu lenken ist? Darüber hinaus man kann auch die Frage stellen: Warum gibt es ein wissenschaftliches Interesse daran, nach den „Anfängen“ zu fragen und Anfänge aufzusuchen? Geht es hier um das Feststellen eines datierbaren Zeitpunkts in der Geschichte? Geht es um den sich-selbst-überbietenden Wetteifer, in der Fülle der Kunst-Phänomene den Ursprung, das „Original“ aller Originale dingfest zu machen, den „Erstling“ zu bestimmen? Was zeichnet den „Anfang“ vor den daraus abgeleiteten Folgephänomenen aus? Ist der Anfang – wie es romantische Geschichtsdarstellungen oft suggerieren, „nur“ der sich zaghaft andeutende Vorbote jener „großen“ Kunstwerke, in denen sich „die Kunst“ in der

ganzen Fülle und Vollmacht zeigt – bei den Griechen, in den gotischen Kathedralen, in den Meisterwerken Michelangelos oder Leonardos? Ist die erste Flötenmelodie in der Hohlefeldshöhle nur der Vorläufer der „großen“ Musik Bachs, Mozarts und Beethovens?

Oder ist umgekehrt der Anfang, das erste Auftreten eines Phänomens, das Größte? Hat er die meiste Kraft, Wahrheit und Fülle, während alles Folgende nur ein schwacher Abglanz davon ist?

All diese Fragen verbinden sich seit Langem mit der kunstgeschichtlichen Suche nach den „Anfängen“ der Kunst (vgl. hierzu Pfisterer 2007). Sie verbinden sich aber auch mit der kunstpädagogischen Suche nach dem „Genius“ im Kinde, nach den ersten Anfängen seiner „Kreativität“, nach den ersten „Spuren“ imaginativ gesteuerter Schmier- und Kritzelaktivitäten, nach der ersten Setzung eines „Gemeintem“ gegen ein „Ungemeintes“ usw. Auch hier gibt es romantisierende Sichtweisen, auch hier ein Überbietungsdenken im Habhaft-werden des „Ursprungs“.

Ganz anders angelegt sind *metaphysische* Fragen nach dem „Ursprung“ im Sinne des „Wesens“ des Kunstwerkes (vgl. vor allem Heidegger 1935/1936/1977): Hier geht es nicht um die historische Genese eines Phänomens aus einem Ursprung, sondern um das dauerhaft Bleibende eines „Seinsverhältnisses“, das sich im Kunstwerk zeigt (vgl. dazu auch neuerdings Sowa 2019). Noch einmal ganz anders angelegt sind *anthropologische* Fragen nach der kulturellen Struktur künstlerischer Phänomene (vgl. z.B. Wulf 2014, 2017). Und wiederum anders angelegt sind evolutionsbiologische Fragen (vgl. z.B. Menninghaus 2011) oder verhaltensforscherische oder auch kognitionswissenschaftliche Fragen (vgl. z.B. Haidle et al. 2017, Mithen 1996).

All diese verwirrenden Fragen gingen uns Kunstpädagogen durch den Kopf, als wir uns der Hohlefeldshöhle näherten oder im URMU fassungslos staunend vor der Venus-Statuette und den Knochen- und Elfenbeinflöten standen und die Melodien hörten, die heutige Musiker diesen frühen Musikinstrumenten entlockt haben. Es sind Fragen, die den inneren Wesenskern der kunstpädagogischen Profession und Bestimmung betreffen, Fragen, die nach Antworten rufen und so eine Klärung, Erklärung und Begründung dafür erbringen sollen, was wir eigentlich jeden Tag in Schule und Hochschule tun. Woher haben die Elfenbeinschnitzer des Aurignacien ihre hohe Kunst erlernt? Wer hat sie wie und was gelehrt? Und wie haben sie ihr Wissen und Können weitergegeben? Wo die „erste Kunst“ war, muss notwendigerweise auch die erste Kunst*lehre* gewesen sein, denn kein Können ist ohne Lehre möglich, wie Michael Tomasellos (2006) Kulturbegriff zeigt.

Eine Reihe von Anregungen

a) Der Kongress begann mit einer Besichtigung der Ausgrabungsstätte in der Hohlefeldshöhle im Aichtal bei Schelklingen. Die Grabungsleiterin Maria Malina (Universität Tübingen, Laborassistentin und Grabungstechnikerin im Forschungsprojekt „Die Rolle der Kultur in der frühen Ausbreitung des Menschen im schwäbischen Jura; Feldmethoden, Datenanalyse, und ortsbezogene Datenerhebung“) führte die Teilnehmer ins Innere der Höhle und erläuterte direkt am Ort des Grabungsgeschehens das bisherige Vorgehen und das künftige Fortschreiten der Grabungen in immer tiefere Zeitschichten im originalen Höhlengrund. Besichtigt und erklärt wurden die Vermessungs- und Dokumentationsmethoden – während aktuell und „live“ das Grabungsteam unten am Höhlengrund mit kleinen Spachteln in Millimeterarbeit auf den abgesteckten und

vermessenen Bodenabschnitten die Ablagerungsschichten abtrug und sicherte. Auch die physische Erfahrung des Höhlenraumes selbst war beeindruckend: Handelt es sich doch um den Raum, in dem die Venus-Statuette und auch der neu gefundene kleine „Löwenmensch“ wohl „gelebt“ hatten, in dem auch die ersten Flötentöne gespielt und in ihrer raumfüllenden Wirkung gehört wurden – gleichsam in der ersten Konzerthalle oder Kathedrale der Menschheit im modernen Sinn, d.h. der letzten 40.000 Jahre.

b) Die Fortsetzung des Kolloquiums fand dann im Urgeschichtlichen Museum Blaubeuren (URMU) statt. *Prof. Dr. Nicholas J. Conard* (Eberhard Karls Universität Tübingen, Leiter der Abteilung für Ältere Urgeschichte und Quartärökologie des Institutes für Ur- und Frühgeschichte und Archäologie des Mittelalters; seit 1995 Wissenschaftlicher Direktor des Urgeschichtliche Museum in Blaubeuren (URMU) und des Archäoparks Vogelherd in Niederstotzingen) hielt einen umfangreichen Vortrag über die Geschichte der Kunstfunde in den Eiszeithöhlen der Schwäbischen Alb und über die grabungstechnischen und interpretationswissenschaftlichen Fortentwicklungen der vergangenen Jahrzehnte. Darüber hinaus entfaltete er seine Theorie von der Differenz zwischen funktionalen und symbolischen Artefakten, in der er u.a. auch Bezug nahm auf Michael Tomasellos auch in der aktuellen pädagogischen Diskussion zunehmend einflussreichen Theorie der Entwicklung des kulturellen Denkens (vgl. Tomasello 2006, 2010).

Im an den Vortrag anknüpfenden Gespräch wurden mit Nicholas Conard verschiedene Fragen erörtert, die sich aus Sicht der Kunstpädagogik stellen – u.a. die Frage, wie das in den neolithischen Artefakten sich manifestierende Können und Wissen in den damaligen Gemeinschaften tradiert wurde, welche Bezüge die einzelnen Gemeinschaften zu anderen Gemeinschaften hatten, wie der „Gebrauch“ der Artefakte wohl zu denken ist und welche Bezüge zwischen „Bild“ und „Musik“ wohl geherrscht haben mögen.

c) Im nächsten Vortrag („Die Bildung der Imagination in den frühen Kunstformen. (Wie) Wiederholt die Kunstpädagogik den „Ursprung“ der Kunst?“) ging *Hubert Sowa* (Pädagogische Hochschule Ludwigsburg, Kunst und ihre Didaktik) der Frage nach der TECHNE in der frühen Kunst nach und stellte die Verbindung zur Kunstpädagogik her: Im vergleichenden Nebeneinanderstellen der frühmenschlichen Artefakte und frühkindlicher Artefakte wurde einerseits das Gemeinsame einer TECHNE des Vor- und Herstellens aufgezeigt, andererseits das Unterscheidende. In der TECHNE der frühen Menschen ist ein von langer Hand akkumulativ erarbeitetes, kulturell tradiertes und perfektioniertes und durch gemeinschaftlichen Gebrauch bekräftigtes Können und Wissen von klarer Gezieltheit, Komplexität und Meisterschaft erkennbar, während das „anfängliche“ Können des kritzelnenden, zeichnenden oder formenden Kindes in einer vagen Übergangszone zwischen intentional gesteuertem Können und zufallsgeleitetem, spielerischem Erkunden stattfindet. All das, was die erwachsenen und erfahrenen MeisterInnen von Blaubeuren konnten, kann ein heutiges normales Kind noch nicht. Obendrein „arbeitet“ das zeichnende oder knetende Kind nicht mit widerständigem, sondern leicht nachgiebigem Material, auch mit leicht zu bedienenden Werkzeugen, während die Bearbeitung von Steinen, Hölzern und Elfenbein in den Eiszeithöhlen des Aurignacien den vollen Kraft- und den elaborierten Werkzeugaufwand und eine lange Vorerfahrung benötigte. „Zufälle“ und „Experimente“ spielten dort nur eine marginale Rolle – und man kann sagen: Nichts an der „Venus“ oder dem „Mammut“ ist Zufall, nichts ist „unabsichtlich“, sondern jeder Millimeter der präzisen und komplexen Formverläufe ist hart und langwierig erarbeitet, in einem vollbewussten, angestregten Gestaltungsprozess.

Das gestalterische Tun eines heutigen zeichnenden Kindes dagegen ist nur ein schwaches mimetisches Echo auf derartig hochelaborierte Kunstformen der frühen Menschen, auch ein schwaches mimetisches Echo auf die (nur selten „meisterhaften“) „Gestaltungsaktivitäten“, die das Kind in seinem familiären Lebensumfeld beobachten kann. Heutige Kinder wachsen in kulturellen Zusammenhängen auf, der durchgreifend, aber meist unauffällig von der TECHNE in ihren lange entwickelten meisterlichen Formen bestimmt ist und sie tasten sich mimetisch an bestimmte von ihnen beobachtete Könnensvollzüge heran, ohne schon eine „Kunst“ zu beherrschen. Aber sie haben diese „Kunst“ in den Handlungen und Produkten der Erwachsenen vor Augen, haben die ihnen zur Verfügung gestellten Materialien, Werkzeuge (Stift, Farbe, Papier, Plastilin, Ton usw.), bekommen (im besten Fall) Anleitung und Hilfe usw. Sie sind keine Meister, sondern Lernende im gesicherten Horizont der TECHNE. Die Kunstpädagogik wirkt – wenn sie sich dessen annimmt – auf diesen Lernprozess ein und fördert ihn.

Die an den Vortrag anschließende Diskussion stellte u.a. die Frage in den Mittelpunkt, ob und wie der antike Begriff der TECHNE die Phänomene des „Gestaltungslernens“ erklären kann – oder ob er nicht weit darüber hinausgeht.

d) *Matthias Matteo Hofer* (Dozent für Bildnerische Gestaltung, Fachhochschule Nordwestschweiz; Doktorand der Kunstpädagogik in Liestal/Hildesheim) verdeutlichte in einer anderen Argumentationsperspektive („Kinder beginnen aus einem natürlichen Hang zu zeichnen – ist das so? Erkundung der Berührungspunkte von Kinderzeichnung und Anthropologie“) das Verhältnis zwischen dem kindlichen Phänomen des „Zeichnens von Bildern“ und dem paläoanthropologischen Phänomen des „Herstellens von symbolischen Artefakten“ (vgl. dazu auch Hofer 2018 und Kunst/Uhlig 2018). Dabei thematisierte er die Rede vom „Anfang“ der Kunst in ihrer zwiespältigen Stellung zwischen der romantisierenden Vorstellung vom „Zeichnen von Natur aus“ und der Vorstellung vom Menschen, der „von den Anfängen an“ Bilder herstellt. Er rekurrierte dabei u.a. auf die Forschungen des Anthropologen Leroi-Gourhan (1988) über den anfänglich stiftenden Zusammenhang von Hand, Bild und Sprache. Aber er fragte auch nach, ob diese „anthropologische Konstante“ wirklich eine substantielle Bestimmung des „Mensch-Seins“ ist. Das – postmodern so genannte – „Dispositiv“ von Stift und Papier, das das rahmende Dispositiv der modernen Theorie des „ursprünglich zeichnendes Kindes“ und der diesbezüglichen „Kinderzeichnungsforschung“ ist, ist ein Konstrukt, das angesichts der historisch belegten Fakten der Anfänge der „Kunst“ in der Menschheitsgeschichte zumindest als fragwürdig zu betrachten ist.

So könnte dieses Konstrukt der „anfänglichen Gestaltungsintentionen“ des heranwachsenden Menschen ins Wanken geraten. Auch angesichts der Tatsache, dass die „ursprünglichen Menschen“ nicht mit Stift auf Papier zeichneten, sondern mit harten Materialien und virtuosem Werkzeugeinsatz körperhaft-räumliche Artefakte produzierten (vgl. Sowa/Miller/Fröhlich. 2017; Sowa/Fröhlich 2017), sind Zweifel am anthropologischen Grundlegungsanspruch der Theorie der Kinderzeichnung angebracht.

Die Entwicklung der Zeichnung in der Ontogenese des Kindes ist nicht eine „naturegegebene Ausdrucksform“, sondern von sozialen, kulturellen und materiellen Bedingungen abhängig, von einem Resonanzfeld, zu dem durchaus auch Unterweisung und Mimesis gehören. Doch wenn man diese Denkfigur mit der Phylogenese der zeichnenden Menschheit zusammenbringt, entstehen verwirrende Fragen, eine Art „antilogischer Dialektik“. In der

Entwicklungsgeschichte des Menschen ist jedenfalls das Zeichnen nicht eine anthropologische Konstante, sondern eine unstete Erscheinung.

e) Der den kommenden Tag eröffnende von *Barbara Spreer* M.A. (Assistenz, Programm und Besucherbetreuung des URMU) setzte sich u.a. in ideologiekritischer Perspektive mit dem mitunter in popularisierenden Geschichtsdarstellungen verbreitete „Bild“ des ursprünglich kunstschaaffenden Menschen auseinander. Sie zeigte ein Bildbeispiel aus einem Geschichtsbuch: Von der wilden, gefährlichen Mammutjagd zurückgekehrt sitzt ein bärtiger Mann (!) einsam (!) am Höhlenfeuer und formt aus Lehm die Statuette einer Frau, wobei er seinen Blick hebt und scheinbar ein für ihn sichtbares weibliches Modell ins Auge fasst... Das romantisierende Konstrukt des kreativen Steinzeitmenschen, der einsam ein Bildwerk schafft oder erfindet, steht in Widerspruch zu allen Befunden der neueren frühgeschichtlichen Forschungen, die ein ganz anderes Bild der anfänglichen Kultur der „Kunstentstehung“ zeichnen, wobei z.B. die Genderfragen, die sich mit den Anfängen der Kunst verbinden, noch keineswegs hinlänglich beantwortet sind. Interessanterweise lassen sich aber bestimmte Befunde dahingehend deuten, dass die Weitergabe, also die *Lehre* des kulturellen Wissens, von den Großmüttern und Schwiegermüttern geleistet wurde, vgl. z.B. Hawkes (2003), Kennedy (2004) zum in der Paläoanthropologie so genannten „Großmuttereffekt“. Waren die Groß- oder Schwiegermütter mithin auch die ersten Kunstpädagoginnen? Zumindest müssen sie die Künste auch beherrscht haben, die sie die Heranwachsenden lehrten. Das Wissen und Können einer Lebensgemeinschaft war der entscheidende Garant des Überlebens. Die möglichst vollständige kulturelle Weitergabe von Wissen und Können war der Transmissionsriemen des Überlebens der Gemeinschaft in der Generationenfolge. So erklärt sich auch die extreme Konstanz kultureller Formen über lange Zeiträume. Der Austausch mit anderen Gemeinschaften – sorgfältig strukturiert durch Heiratsregeln – diente dem Wissensinput und Wissensaustausch. Hier spielten die „Schwiegermütter“ der eingeheirateten Söhne oder Töchter eine zentrale Rolle („Schwiegermutterprinzip“).

Im Archäopark Vogelherd in Niederstotzingen wird der imaginäre Stundenplan einer „Steinzeitschule“ gezeigt mit den Schulfächern „Steine schlagen, Feuer machen, Fährten lesen, Waffen herstellen, Jagen.“ Hinzu kamen sicherlich die Künste der Kleidungs- und Zeltherstellung, der Essenszubereitung, der Heilkünste. Und Kunst, Musik, Religion? War das – im Rahmen der gesellschaftlichen Arbeitsteilung – nur das spezielle Expertenwissen von einzelnen Spezialisten oder gab es eine Teilhabe von allen Gruppenmitgliedern an diesen Künsten?

In solchen Fragen wird klar, wie vage das „Bild“ ist, das wir uns gewöhnlich von den Anfängen der Kunst machen. Aktuelle museumsdidaktische Konzepte zur Vermittlung realistischer Vorstellungsbilder des „Anfanges der Kunst“ müssen sich dieses Problems annehmen, wie Barbara Spreer anhand der Vermittlungskonzepte des URMU Blaubeuren und des Archäoparks Vogelherd in Niederstotzingen aufzeigte und damit den Blick des Kolloquiums auf die museumspädagogische Dimension der Blaubeurer Welterbestätten lenkte.

f) Anschließend fanden unter Leitung von *Barbara Spreer* zwei weitere Programmabschnitte statt: Der erste befasste sich mit der museumspädagogischen Konzeption des URMU. Im Durchgang durch die einzelnen Räume wurden die einzelnen Themengruppen analysiert sowie die curriculare Folge der Räume, in denen das ganze Terrain des kulturellen Lebens

und seiner ökologischen und ökonomischen Bedingungen didaktisch aufbereitet ist. Im Zentrum des Interesses der Kolloquiumsteilnehmer standen natürlich die Räume zu Kunst und Musik.

Drei Räume seien hier hervorgehoben:

- Die Präsentation der versammelten Beispiele von Venus-Statuetten aus ganz Europa – einige davon als Original, viele als Repliken. Die erstaunliche Fülle dieser Beispiele ist ebenso erstaunlich wie das Spannungsverhältnis zwischen Formkonstanz und Formvariation.

- Im Raum mit den Tierdarstellungen fällt die Darstellung einer Gans oder Ente aus Mammutelfenbein ins Auge, die – so auch die museale Inszenierung – im freien Flug schräg in eine imaginäre Wasseroberfläche eintaucht. Die z.T. in Millimeterbruchteilen ausgearbeiteten Details sind ebenso faszinierend wie die Dynamik der Gesamtform. Diese Kleinskulptur kann nicht stehen, sie hat auch keine Öse zum Aufhängen. So ist ihre deiktische Präsentation nur als Performance bzw. Ritual denkbar – wie bei einer kleinen Spielfigur. Doch: Wie war es den Herstellern dieser Figur möglich, die transitorische Wahrnehmung eines ins Wasser einschießenden Vogels so genau zu erfassen, gestalthaft zu analysieren und mimetisch nachzuschaffen? Unwillkürlich stellte sich hier die Erinnerung an Constantin Brancusis „Vogel im Raum“ ein.

- Der Raum mit den Flöten wird jedem unvergesslich werden, der sich in ihm einmal aufgehalten hat und dort die von heutigen Musikern nachempfundenen Melodien gehört hat. Das Herstellen einer Flöte ist nicht nur in technischer Hinsicht ein unfassbar komplexer Vorgang – vor allem, wenn das Material Elfenbein ist. Noch viel unfassbarer ist die gedankliche Struktur dieser Artefakte. Es ist etwas anderes, einen Vogel in seinem gestalthaften Aussehen mimetisch als Skulptur darzustellen – oder aber seine Stimme mimetisch nachzuahmen, und zwar mit Hilfe eines Instrumentes, das keinerlei morphologische Ähnlichkeit mit der Vogelgestalt oder dem Stimmapparat des Vogels hat. Hinzu kommt die Konstruktion eines in den Lochabständen der Flöte konkretisierten tonalen Systems, das einem Fünftonsystem ähnelt und das sich auf mathematische Frequenzproportionen bezieht, die eine Harmonie ermöglichen. Angesichts dieser Leistungen der Kunst von einem „Wunder“ zu sprechen, drängt sich unweigerlich auf. In jedem Fall ist es ein evolutionärer Sprung der Kunst, den man nicht anders denn als „epochal“ bezeichnen kann.

d) Der zweite Programmpunkt von *Barbara Spreer* war ein mehrstündiger Workshop, in dem sich alle Kongressteilnehmer mit der Gestaltung von Schmuckperlen aus Mammutelfenbein beschäftigen sollten. Dieser Workshop wird im museumspädagogischen Programm für besondere Gruppen angeboten – etwa Lehrende. Als Material verwendet wird dabei Mammutelfenbein aus Sibirien, das legal im Handel ist. Die Werkzeuge sind Feuersteinklingen, die man im Museum auch erwerben kann, und raue oder feine Schleifsteine.

Die Aufgabe war, aus einem kleinen Elfenbeinklötzchen (ca. 1 x 1 x 0,5 cm), in das schon ein Loch vorgebohrt war, eine runde Perle zu schnitzen, wie sie bei den Ausgrabungen – z.T. sogar häufig mit Doppellochbohrung – zu Tausenden gefunden wurden (Perlen, Haarschmuck, Textilschmuck). Das unglaublich harte Material und die ungewohnten Werkzeuge stellten eine gewaltige Herausforderung dar. Doch das gestalthafte Ziel

„ebenmäßige Rundheit“ stand klar vor Augen. Sowohl Prozesse des Ausprobierens wie des Perfektionierens konnten dabei wie in Zeitlupe erfahren werden, denn der Formveränderungsprozess verlief über Stunden und die durch jede Arbeitsbewegung erzeugte Gestaltabweichung bewegte sich im Bereich von Millimeterbruchteilen: Kein „Experiment“, keine „Bricolage“, sondern härteste Arbeit es Ringens mit dem Material, um eine Annäherung an die Form zu schaffen.

Umso beglückender und erfüllender war die Erfahrung, wenn sich die Form langsam der Perfektion annäherte. Diese „Perfektionierung“ der Gestaltung erzeugte einen eigenen Sog, der den schleifenden und schabenden „Akteur“ eher zum passiven Agenten einer fremden Kraft machte als zum willensmäßig steuernden Schöpfer. Hier – in diesem letzten Programmteil – berührten die Kolloquiumsteilnehmer nun wirklich leibhaftig den „Anfang der Kunst“: eine unvergessliche Erfahrung dessen, was „Form“ heißt.

e) Im Nachklang bildete eine Besichtigung des in der Nachbarschaft gelegenen spätgotischen „Blaubeurer Altars“ (1493/94) der schwäbischen Bildschnitzer Michel Erhart und Jörg Syrlin d. J. den Abschluss des Kongresses. In dem einzigartig geschlossenen spätgotischen Chorambiente der Klosterkirche fand eine abschließende Reflexion über den „Realitätscharakter des Kunstwerkes“ (Dagobert Frey, Karl Oettinger) statt, die auch rückwirkend die Frage nach dem „Realitätscharakter“ der neolithischen Artefakte aufwarf,

Ergebnisse und kunstpädagogisches Fazit

Die Ergebnisse dieses Kolloquiums sind vielfältig und tiefreichend für unser Fachverständnis. Sie vollständig in die wissenschaftliche Diskussion der Kunstpädagogik einzuarbeiten wird wohl noch viel Zeit brauchen. Wenigstens zwei Aspekte, die auch für die kunstpädagogische Praxis bedeutend sind, seien hier genannt:

1. Blaubeuren ist ein idealer Exkursionsort für kunstpädagogische Lehrpraxis in Schule und Hochschule. Es ist – was die Geschichte der Kunst betrifft – in der Tat die „erste Adresse“ in Deutschland. Die Rahmenbedingungen sind ideal: Eine Jugendherberge, ein schöner und ruhiger Ort, leichte Erreichbarkeit im süddeutschen Raum, ein museumspädagogisch fachwissenschaftlich erstklassiges und wunderschönes Museum in einem historischen Spitalgebäude mit einem hervorragenden und außerordentlich freundlichen museumspädagogischen Angebot – bis hin zum Fangen und Braten von Forellen unter Steinzeitbedingungen (!) –, das einzigartige spätgotische Ensemble des Blaubeurer Klosters in der unmittelbaren Nachbarschaft, die nahe gelegene und mit der Regionalbahn in wenigen Minuten erreichbare Stadt Ulm mit ihrem einzigartigen Münster, dem postmodernen Stadthaus von Richard Meier, dem Stadtmuseum am Marktplatz mit seinen hochwertigen archäologischen und kunsthistorischen Sammlungen (Löwenmensch, alte Ulmer Kunst, HfG Ulm, moderne graphische Sammlung usw.), dem sammlungsmäßig und auch architektonisch erstklassige Kunsthalle Weishaupt für moderne und Gegenwartskunst, den herrlichen Beispielen oberschwäbischer Barockbauten im Umland (z.B. Steinhausen, Ochsenhausen...), den zahlreichen Möglichkeiten zum Wandern und Zeichnen in den Albtäälern (auch zum Klettern!), dem Besuch der Höhlen im Blautal, Achtal und Lonetal, des Archäoparks bei Niederstotzingen, den vielfältigen Möglichkeiten für interdisziplinäre Projekte zwischen Geschichte, Kunst, Musik, Geographie, Religion und Philosophie. Leicht kann hier eine Woche mehr als dicht gefüllt werden!

2. Es gibt nur wenige Orte in Deutschland, an denen eine solch intensive Begegnung mit Geschichte, speziell mit der Geschichte der Kunst möglich ist. Hier steht man wirklich am Ursprung, berührt diesen Ursprung, kann einen Einblick in die Welt-Geschichte der Kunst gewinnen. Die existenziellen und wissenschaftlichen Fragen, die dabei aufgeworfen werden, konnten im Obenstehenden nur angedeutet werden. Für die aktuelle Kunstpädagogik sind sie – abseits aller aufgeregten „Aktualität“ der Diskurse – von einer solchen Wucht, dass ein Innehalten im Diskurs unumgänglich ist. Um eine Frage von Heidegger und Derrida abgewandelt aufzugreifen: „Warum gibt es überhaupt die Kunst – und nicht vielmehr nichts?“

Vielleicht entspringt aus all dem wieder *Begeisterung* für ein Fach mit einem einzigartigen Bildungsanspruch.



Abb. 1: Kongressteilnehmer des Forschungsverbundes IMAGO vor der Hohllefelshöhle



Abb. 2: Maria Malina (Universität Tübingen) erläutert die aktuellen Ausgrabungen



Abb. 3: Workshop von Barbara Spreer (URMU Blaubeuren) zur Elfenbeinbearbeitung

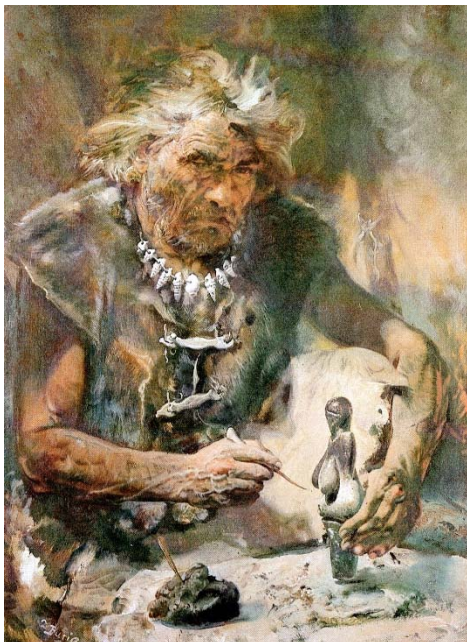


Abb. 4: Abbildung zur Steinzeitkunst aus einem Geschichtsbuch



Abb. 5: Schleifen einer Perle aus Mammutelfenbein im UMRMU-Workshop

Literatur:

- Bredekamp, Horst (2016): Der Faustkeil und die ikonische Differenz. Für Gottfried und Margret Boehm. In: Engel/Marienberg (Hrsg.). Berlin, S. 105-118.
- Engel, Franz/Marienberg, Sabine (Hrsg.) (2016): Das entgegenkommende Denken. Verstehen zwischen Form und Empfindung. Berlin.
- Conard, Nicholas J. (2017): Vorsprung durch Kunst. Das Glück der neuen Menschen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 8. Februar 2017, S. N2.
- Conard, Nicholas J./Kölbl, Stefanie (Hrsg.) (2014): Die Venus vom Hohle Fels. Urgeschichtliches Museum Blaubeuren, Fundstücke 1. Blaubeuren.
- Conard, Nicholas J./Malina, Maria (2011): Neue Eiszeitkunst und weitere Erkenntnisse über das Magdalénien vom Hohle Fels bei Schelklingen. Archäologische Ausgrabungen Baden-Württemberg 2010, 56-60.
- Conard, Nicholas J. & Malina, Maria (2012): Neue Forschung in den Magdalénien Schichten des Hohle Fels bei Schelklingen. Archäologische Ausgrabungen Baden-Württemberg 2011, 56-60.
- Conard, Nicholas J./Malina, Maria (2013): Grabungen in Schichten des Moustérien und Gravettien im Hohle Fels bei Schelklingen. Archäologische Ausgrabungen Baden-Württemberg 2012, 78-83.
- Conard, Nicholas J., Janas, A., Malina, Maria (2014): Vielfältige Funde aus dem Aurignacien und ein bemalter Stein aus dem Magdalénien vom Hohle Fels bei Schelklingen. Archäologische Ausgrabungen Baden-Württemberg 2013, 58-63.
- Conard, Nicholas J./Malina, Maria (2015): Eine mögliche zweite Frauenfigurine vom Hohle Fels und Neues zur Höhlennutzung im Mittel- und Jungpaläolithikum. Archäologische Ausgrabungen Baden-Württemberg 2014, 54-59.
- Conard, Nicholas J./Malina, Maria (2016): Außergewöhnliche neue Funde aus den aurignacienzeitlichen Schichten vom Hohle Fels bei Schelklingen. Archäologische Ausgrabungen in Baden-Württemberg 2015, 60-66.
- Conard, Nicholas J./Kind, Claus-Joachim (2017): Als der Mensch die Kunst erfand. Eiszeithöhlen in der Schwäbischen Alb. Darmstadt.
- Freedberg, David (1989): The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response. Chicago/London.
- Haidle, Miriam Noël (2014): Mensch und Werkzeug, eine *Amour fou*. In: Senckenberg – Natur Forschung – *MuseuMaria* Band 144, Heft 7/8, 2014, S. 242-245.
- Haidle, Miriam Noël/Garofoli, Duilio/Scheffele, Sebastian/Stolarczyk, Regine Elisabeth (2017): Die Entstehung einer Figurine? Material Engagement und verkörperte Kognition als Ausgangspunkt einer Entwicklungsgeschichte symbolischen Verhaltens. In: Etzelmüller, Gregor/Fuchs, Thomas/Tewes, Christian (Hrsg.): Verkörperung - eine neue interdisziplinäre Anthropologie. Berlin/Boston, S. 251-280.
- Hawkes, (2004): The Grandmother Effect. In: *Nature*, vol. 428, 11 March 2004, S: 128 f.; www.nature.com/nature .
- Heidegger, Martin (1935/1936/1977): Der Ursprung des Kunstwerkes. Gesamtausgabe Band 5. Frankfurt am Main, S. 1-74.
- Hofer, Matthias Matteo (2018): Kinder zeichnen – eine anthropologische Konstante? Ein gedanklicher Spaziergang durch die kulturelle und soziale Entwicklung der Zeichnung. In: *IMAGO. Zeitschrift für Kunstpädagogik*. H. 7/2018: Kinder zeichnen. München, S. 27-38.
- Kennedy, G.E. (2003): Palaeolithic Grandmothers? Life History Theory and early Homo. In: *Journal of the Royal Anthropological Institute (N.S.)*, 9, p. 549-572.

- Kunst, Lis/Uhlig, Bettina (Hrsg.) (2018): Kinder zeichnen. IMAGO. Zeitschrift für Kunstpädagogik, H. 7/2018. München.
- Leroi-Gourhan, André (1988): Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst. Frankfurt a. M.
- Lombard, Marlize/Haidle, Miriam Noël (2012): Thinking a Bow-and-arrow Set: Cognitive Implications of Middle Stone Age Bow and Stone-tipped Arrow Technology. In: Cambridge Archaeological Journal 22:2, S. 237–64.
- Menninghaus, Winfried (2011): Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin. Berlin.
- Mithen, Steven (1996): The Prehistory of the Mind. The cognitive origins of art, religion and science. London.
- Pfisterer, Ulrich (2007): Altamira - oder: Die Anfänge von Kunst und Kunstwissenschaft In: Mosebach, Martin: Die Gärten von Capri [u.a.] (Vorträge aus dem Warburg-Haus, Bd. 10). Berlin 2007, S. 13-80. Internet: https://epub.ub.uni-muenchen.de/26743/1/oa_26743.pdf (10.2.2019).
- Schürmann, Eva (2018): Vorstellen und Darstellen. Szenen einer medienanthropologischen Theorie des Geistes. München.
- Sowa, Hubert/Miller, Monika/Fröhlich, Sarah (Hrsg.) (2017): Bildung der Imagination. Band 3: Verkörperte Raumvorstellung. Grundlagen. Oberhausen.
- Sowa, Hubert/Fröhlich, Sarah (Hrsg.) (2017): Bildung der Imagination. Band 4: Verkörperte Raumvorstellung – Gestaltungsdidaktische Praxis und Forschung. Oberhausen.
- Sowa, Hubert (2019): Die Kunst und ihre Lehre. Fachsystematik – Bildungssinn – Didaktik. Teil 1: Musen und TECHNE. (= IMAGO.Kunst.Pädagogik.Didaktik, hrsg. vom Forschungsverbund IMAGO, Band 8.1. München.
- Tomasello, Michael (2006): Die kulturelle Entwicklung des menschlichen Denkens. Zur Evolution der Kognition. Frankfurt am Main.
- Tomasello, Michael (2010): Warum wir kooperieren. Berlin.
- Wolf, Sibylle (2015): Schmuckstücke. Die Elfenbeinbearbeitung im Schwäbischen Aurignacien. Tübingen.
- Wulf, Christoph (2014): Bilder des Menschen. Imaginäre und performative Grundlagen der Kultur. Bielefeld.
- Wulf, Christoph (2017): Mimesis. Eine anthropologische Bedingung des Menschen. In: IMAGO. Zeitschrift für Kunstpädagogik. H. 4, S. 14-26.

Bildnachweis:

Abb. 1 Kongressteilnehmende des Forschungsverbundes IMAGO vor der Hohlefeldhöhle (Foto: Archiv Jochen Krautz, Wuppertal)

Abb. 2 Maria Malina (Universität Tübingen) erläutert die aktuellen Ausgrabungen (Foto: Archiv Hubert Sowa, Ludwigsburg)

Abb. 3 Workshop von Barbara Spreer (Urgeschichtliches Museum Blaubeuren) zur Elfenbeinbearbeitung (Foto: Archiv Hubert Sowa, Ludwigsburg)

Abb. 4 Zdenek Burian: Anfertigung der Venus von Dolni Vestonic. Abbildung aus: Burian, Zdenek/Wolf, Josef: Menschen der Urzeit. Die Entwicklung des Menschen von den ersten Anfängen an. Prag 1977, S. 143. (Archiv Barbara Spreer, Blaubeuren).

Abb. 5 Schleifen einer Perle aus Mammutelfenbein (Foto: Archiv Hubert Sowa, Ludwigsburg)