



MAX RAPHAEL

PRÄHISTORISCHE HÖHLENMALEREI
AUFsätze · BRIEFE

Herausgegeben und mit einem Essay versehen von

Werner E. Drewes

Bruckner & Thünker

INHALTSVERZEICHNIS

Vorbemerkung	7
Prähistorische Höhlenmalerei	
I. Die Grundlagen der paläolithischen Malerei	11
II. Die Magie der Hand	43
III. Die Komposition der Zauberschlacht in Altamira	71
Zur Methode der Interpretation der paläolithischen Kunst	95
Der Begriff des geschichtlichen Fortschrittes	133
Briefe an Alis Guggenheim, Emmy Jülich und Claude Schaefer 1943-52	157
Anhang	
· Textvarianten und Anmerkungen	179
· Literaturverzeichnis	189
· Editorischer Bericht	191
Werner E. Drewes: Raphaels Hand – Annäherungen	193
· Anmerkungen	273
Bildteil	293
· Nachweis der Abbildungen	351

Vorbemerkung

Der vorliegende Band versammelt erstmals von Max Raphael zu Lebzeiten veröffentlichte und unveröffentlichte Studien zur paläolithischen Höhlenmalerei in deutscher Sprache. Eine Auswahl bislang unveröffentlichter Briefe dokumentiert ihren Entstehungszusammenhang im Umfeld seiner übrigen Arbeiten.

Raphael nahm das Studium der paläolithischen Höhlenmalerei in den zehn Jahren bis zu seinem Tod am 14. Juli 1952 in New York auf. Er betrachtete sie als Prüfstein seiner kunsttheoretischen und -wissenschaftlichen Konzeptionen, die er an den Extremen erprobte: der 'Kunst der Gegenwart' und der 'Vorgeschichte'. Eine breit angelegte "Ikonographie der quaternären Kunst" beabsichtigte er auf seiner geplanten Frankreichreise im Herbst 1952 in den Höhlen vor Ort abzuschließen.

Die hier publizierten Texte entwickeln Ansätze und Vorgehensweisen, deren methodologisch beachtliche Wirkungsgeschichte kaum bekannt ist. Sie führte über Annette Laming-Empeaire und Siegfried Giedion direkt zu André Leroi-Gourhan und dessen Forschungsmethoden, die Raphael in weiten Teilen vorwegnahm. Darüber hinaus entfalten sie im Kontext semiologischer und grammatologischer Fragestellungen eine überraschende Brisanz und eröffnen dem Werk Raphaels noch ungelesene Zugänge.

Prähistorische Höhlenmalerei erschien 1945 bei Pantheon Books, New York, als vierter Band der renomierten *Bollingen Series* unter dem Titel "Prehistoric Cave Paintings" in der Übersetzung von Norbert Gutermann. Bei dem hier wiedergegebenen Text handelt es sich um die nochmals von Raphael überarbeitete Fassung 'letzter Hand'. *Zur Methode der Interpretation der paläolithischen Kunst* und *Der Begriff des geschichtlichen Fortschrittes* sind zwei in sich abgeschlossene Texte aus dem Nachlaß, deren ersteren Raphael in englischsprachiger Übersetzung Anfang der 50er Jahre europäischen Fachgelehrten zukommen ließ.

Die Grundlage der vorliegenden Edition bilden der Max Raphael-Nachlaß von Claude Schaefer (Fontainebleau), von dem sich z. Z. Teile an der Hochschule für bildende Künste, Hamburg, befinden, und der Max Raphael-Nachlaß im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg.

Der Herausgeber dankt der Hochschule für bildende Künste, Hamburg, insbesondere Karin Pretzel, die die institutionellen und organisatorischen Voraussetzungen der vorliegenden Edition maßgeblich initiierte. Dank gilt ebenfalls den Rechteverwaltern des Max Raphael-Nachlasses, dem Germanischen Nationalmuseum Nürnberg und Hans-Jürgen Schmitt, sowie Thomas Dörr für seine korrigierende und übersetzende Unterstützung.

Vor allen jedoch möchte ich Friederike Janshen und Claude Schaefer für ihre Mithilfe sowie die kritischen und redigierenden Gespräche auf dem Weg zu dieser Publikation danken.
Dieser Band ist Claude Schaefer gewidmet.

Der Herausgeber

Prähistorische Höhlenmalerei

Der freien Zukunft des französischen und
spanischen Volkes gewidmet.

I.

DIE GRUNDLAGEN DER PALÄOLITHISCHEN MALEREI

Diese Arbeit handelt von der ältesten uns bisher bekannt gewordenen Malerei, aber weder von einer primitiven Kunst, noch gar von ihren Anfängen. Selbst wenn man die paläontologischen oder gar geologischen Maßstäbe beiseite läßt, lehren uns die zu Werkzeugen bearbeiteten Steine, daß das Paläolithikum sich mindestens in zwei große Etappen zerlegt. Die erste und frühere war dem europäischen, nordafrikanischen und vorderasiatischen Kontinent gemeinsam, weil mehrere Landbrücken über das Mittelmeer den damaligen Menschen stetigen Verkehr und Austausch erlaubten. Die Unterbrechung dieser Verbindung zeitigte in Europa von den Südabhängigen der Pyrenäen bis nach Sibirien eine andere Entwicklung als in Nordafrika (Südspanien) und in den wahrscheinlichen Ursprungsgebieten der menschlichen Zivilisation¹. Und erst aus dieser zweiten Etappe der Altsteinzeit besitzen wir Kunstwerke. Aber es ist kein Grund zur Annahme vorhanden, daß Kunst erst damals sich gebildet hat. Die Waffen, welche wir auf den Höhlenbildern der Dordogne und Kantabriens dargestellt finden, wie das gleichzeitige Auftreten geometrischer "Ornamente" und gegenständlicher Zeichnungen in der frühesten Kunst weisen darauf hin², daß es eine in Holz arbeitende Kunst im älteren Paläolithikum gegeben haben muß, die uns wegen der Vergänglichkeit des Materials für immer verloren ist. Nur ein theoretisches Mißverstehen des Wesens der Geschichte und die völlige Unfähigkeit zum Lesen und Deuten der Kunstformen haben diese Tatsachen beiseite schieben können zugunsten des Vorurteils einer "primitiven" Kunst, die weder der Flächenbeherrschung noch der Raumgestaltung fähig wäre und darum nur einzelne Tiere, keine Gruppen oder gar Kompositionen schaffen konnte. Das Gegenteil ist wahr: es gibt nicht nur einzelne Gruppen, es gibt Kompositionen, die die Länge einer ganzen Höhlenwand oder die Fläche einer Decke einnehmen, es gibt Raum, es gibt Geschichtsbilder und sogar – den goldenen Schnitt! Aber es gibt keine primitive Kunst.

So modern die Höhlenmalerei seit ihrer Entdeckung allen denen erschien, die mit ihr in Berührung kamen, es gibt keine Kunst, die uns

ferner und fremder sein kann – uns, die wir unser geistiges Schaffen entweder am Menschen oder an der Beziehung des Menschen zu den von ihm geschaffenen Göttern zu orientieren gewohnt sind. Die Kunst des Paläolithikums hingegen ist am Tier orientiert, an dem es keinen Platz gibt für die vom Bau des menschlichen Körpers übernommene Mittelachse, Symmetrie und Gleichgewichtsrechnung, an dem vielmehr alles Asymmetrie ist – nicht im Sinne einer nachträglichen Verschiebung aus der Symmetrie, sondern im Sinne einer Unregelmäßigkeit, die geordnet ist ohne Rücksicht auf eine Mittelachse und Wiederholung gleicher Formen in entsprechender Lage zu beiden Seiten dieser Mittelachse³. Die Kunst des Paläolithikums ist kein Fernbild, wie wir es seit der Antike gewohnt sind, sondern ein leibhaftes Nahbild wie der Kampf mit dem Tier – trotz Fallen und Treibjagd – ein Nahkampf war, Körper gegen Körper; das Fernbild wurde erst ermöglicht durch Erfindung und langen Gebrauch des Bogens, der für die Altsteinzeit dieselbe Revolution bedeutete wie für das Neolithikum die Erfindung des Schiffes und des Pfluges und für die christliche Welt die der Dampfmaschine. Und schließlich: nicht am Kosmos, sondern am einzelnen Ding findet diese Kunst ihren Gegenstand, mag es ins Gruppensein der Tiere und der Menschen, d.h. in die Vorstellung der Herde und der Horde hineingenommen oder umgekehrt auf isolierte Teile von besonderer Bedeutung wie dem Kopf oder dem Hinterteile reduziert sein⁴. Wenn die Höhlenmalerei uns trotzdem modern und vertraut erscheint, so hat dies seinen spezifischen Grund in der Eigenart ihrer historischen Situation und deren symbolischer Bedeutung für jede geistig-moralische Aktion des Menschen: sie war geschaffen in dem Augenblick, wo das menschliche Leben zum ersten Mal aus dem Beherrschtsein⁵ durch die Tiere in eine Herrschaft über sie umschlug. Und dieser Moment der Befreiung war mit derselben Größe und umfassenden Menschlichkeit gestaltet wie später die Griechen ihre Befreiung von der Erdbebauung und ihren Eintritt in die meerumsegelnde Handelsschiffahrt, ihre Befreiung vom schollengefesselten agrarischen Dasein und ihren Eintritt in das gesellschaftlich-politische Leben der Stadt geformt haben. So zeigt uns die paläolithische Malerei die mögliche Vergänglichkeit unserer wirklichen Abhängigkeit und die vollendete Wirklichkeit unserer möglichen Freiheit⁶. So erkennen wir, die wir unter ungeheuren Opfern und mit unvollkommenem Bewußtsein

die bisherige Geschichte in bloße Vorgeschichte zu verwandeln bestrebt sind, in der sogenannten Vorgeschichte die ewig gleiche Aufgabe aller sich wandelnden Geschichte. Das Entfernteste wird uns zum Verwandten und das Fremdeste zum Nächsten.

Die Höhlenmalerei ausschließlich aus ihrer Distanz oder aus ihrer Nähe zu uns zu betrachten, kann nur dazu führen, die sachlichen Schwierigkeiten durch theoretische Irrtümer zu vermehren. Ein solches theoretisches Vorurteil ist die Auffassung der Geschichte als eines gradlinigen Fortschrittes derart, daß alles was wir heute besitzen, einst nicht war und allmählich geschaffen wurde, als sei die Geschichte nach dem Muster der biblischen Welterschöpfung eine creatio ex nihilo. Die Tatsachen aber beweisen, daß wir an keinem einzigen Punkt einen solchen "Ursprung" zu fassen bekommen, eben weil er eine metaphysische Hypothese ist, während in der Wirklichkeit des Seins wie des Denkens und ihrer Beziehung zueinander eine Reihe von Kategorien prinzipiell konstant bleiben und nur ihre konkreten Erscheinungen geschichtlich variieren, sich ändern und entwickeln. Die Geschichte als gradliniger Fortschritt aus dem Nichtsein in die Vollkommenheit ist das Paradox, die Erklärung dessen zu verhindern, was man zu erklären versucht. Daraus folgt nicht, daß es keine geschichtliche Entwicklung gibt, sondern nur, daß die geschichtsbildenden Kräfte der Gesellschaft in sich gegensätzlich sind und wie die physischen Kräfte aus einem Wechselspiel träger und lebendiger Energien bestehen, solcher, die von einem Ort in die Breite gehen, und solcher, die von Moment zu Moment durch die Zeit weiter drängen. Dieser Antagonismus verwandelt die Kräfte in einen Zustand und zersetzt den Zustand in negativ wirkende Kräfte. Er trennt so den Querschnitt des geschichtlichen Daseins von dem Längsschnitt des geschichtlichen Ablaufs und verbindet sie zugleich: der Querschnitt entfaltet die im Längsschnitt enthaltenen Möglichkeiten zu realen Qualitäten, während der Längsschnitt aus der Wechselwirkung der im Querschnitt vergehenden und entstehenden Zustände notwendig folgt. Alles Handeln und Geschehen menschlicher Gesellschaften beruht auf begrenzten materiellen Voraussetzungen der Natur wie der Arbeitswerkzeuge und Waffen, mit denen der Mensch sich die jeweilige Natur zur Befriedigung seiner Bedürfnisse zugänglich macht. Je geringer die wirkliche physische Beherrschung der Welt durch Wirtschaft, Wissenschaft, gesellschaftliche Organisa-

tion und politische Institutionen, desto größer das Verlangen nach ihrer eingebildeten geistigen Beherrschung durch Religion, Moral, Kunst und Philosophie; und aus der dauernden sich erweiternden oder erstarrenden Reproduktion der Inhalte und Methoden dieser beiden so verschiedenartigen und sich ergänzenden Produktionsweisen wie aus ihrer Wechselwirkung entstehen die Differenzierungen und Integrierungen, d.h. die zunehmenden Komplizierungen jeder Kultur. Diese Entfaltung einer bestimmten und begrenzten Basis sichert dem Menschen allmählich die relative Beherrschung der ihm bekannten Welt; er zerstört aber zugleich auch ihre Grenzen, da sie materiell zu klein und geistig zu eng werden. So treiben die Prozesse innerhalb des Querschnitts zur Entwicklung des Längsschnitts, zur Schaffung einer neuen und breiteren Lebensbasis aus der alten, dann neben und schließlich nach ihr. Von dieser neuen Längsschnittetappe aus gesehen ist jede vorangehende einfacher: die Welt des ägyptischen Ackerbauers einfacher als die des phönizischen Meerhandels, die Welt des nomadischen Jägers einfacher als die des Ackerbauers im Zweistromland. Aber dieses "Einfacher" ist ein durchaus relativer Begriff: die Spätzeit des Jägertums ist komplizierter als die Frühzeit des mit der Hacke oder dem Stein arbeitenden Landwirtes und darum die Decke von Altamira komplizierter als die Ornamentik neolithischer Tongefäße. Die Menschheit beginnt mit jeder neuen geschichtsbildenden Gruppe immer wieder am Anfang und steigt dann zur höheren Stufe auf⁷, d.h. sie findet für die schon an andern Stellen durchlaufene Entwicklung neue Ausdrucksformen und eilt neuen Stufen zu, die von der bisherigen Menschheit nicht durchlaufen waren. Aber auch auf der niedrigsten *sind* alle fundamentalen Kategorien. Und ihr Wirken entfaltet sich auf der untersten wie auf der obersten Kurve der Entwicklungsspirale in antagonistischen Richtungen und mannigfaltigen Gebieten, die sich zu einer Totalität ergänzen, die dann von dem fortschreitenden Strom zerbrochen wird. In diesem Sinne ist die Malerei des Paläolithikums eine sehr komplizierte Entwicklungsetappe innerhalb einer frühen Menschheitsepoche.

Die paläolithischen Völkerschaften waren, wie der Wandel ihrer Steinwerkzeuge und ihrer Kunststile zeigt, eminent geschichtsbildende Völker; sie befanden sich in einem dauernden Umgestaltungsprozeß, weil sie sich den Widerständen und Gefahren der Umwelt stell-

ten und diese durch Anpassung der Werkzeuge und Waffen an die Forderungen der Umwelt⁸ zu überwinden suchten. Dies setzt sie in einen prinzipiellen Gegensatz zu den sogenannten primitiven Naturvölkern, die gerade umgekehrt ihre Umgebung den einmal angenommenen Produktionsmitteln anpassen, indem sie all denjenigen wechselnden Schwierigkeiten des materiellen Lebens ausweichen, die sich mit ihnen nicht bewältigen lassen und dafür die phantastisch-ideologische Weltbeherrschung um so breiter, ritueller, abergläubischer und gesetzstrenger ausbilden. Die Paläolithiker aber können diese ungeheure Diskrepanz zwischen einer absoluten Restriktion der materiellen Basis und einer ungehemmten Wucherung der ideologischen Produktion nicht gekannt oder nicht lange ertragen haben, weil sie dauernd unter dem Druck einer ihnen an physischer Mächtigkeit überlegenen Umwelt gelebt haben. Wegen dieses fundamentalen Unterschiedes ist jede Rekonstruktion der Vorgeschichte durch die Ethnographie unmöglich; und selbst die Erklärung undeutbarer vorgeschichtlicher Tatbestände durch solche heutiger "primitiver" Völker muß sich in sehr engen Grenzen halten, ist es doch nicht einmal gesagt, daß die gleiche Institution z.B. des Totemismus im Paläolithikum dieselben Eigenschaften und Funktionen gehabt haben muß, die er heute selbst bei den primitivsten Jägerstämmen zeigt. Die paläolithische Kunst jedenfalls läßt sich nicht in Analogie zur Bilderei der "primitiven Naturvölker" verstehen. Und sie in Vergleich mit der Kinderzeichnung verstehen zu wollen ist schlechthin kindisch, denn selbst die Leute des Aurignacien stellen nicht die Kindheit ihrer Gesellschaft dar, während die Kinder unserer Gesellschaft noch immer die Orientierung in Raum und Zeit suchen müssen, die ein erwachsener Aurignacien- oder Magdalénien-Mensch um einige Jahrtausende hinter sich hatte. Wir müssen darum versuchen, die Höhlenmalerei als eine Geistesäußerung sui generis zu begreifen.

Aber hier stehen wir vor der zweiten Paradoxie der modernen Geisteswissenschaft, die sich Kunstgeschichte nennt: daß sie ihren eigenen Gegenstand nicht zu lesen und aus der Sprache anschaulicher Formen in die weltanschaulicher Begriffe⁹ zu übersetzen vermag. Die Archäologie des Paläolithikums insbesondere hat in einer Art Selbstverspottung ihrer großartigen Entdeckungen dieses Material auf Grund einer falschen Arbeitshypothese in lauter Bruchstücke zerschlagen und so

die Formen wie die Inhalte weitgehend unverständlich gemacht. Sobald man unter dem Zwang der Tatsachen das Vorurteil beiseite geschoben hat, daß der paläolithische Künstler nur einzelne Tiere hat zeichnen und malen können, stellen sich mit den Gruppen die Bedeutungen dieser Gruppen ein; diese Bedeutungen ihrerseits verweisen durch die Häufigkeit ihrer Wiederholung oder durch den Wandel in ihren Darstellungsmitteln auf ihre geschichtliche Entwicklung überhaupt. Die erste Voraussetzung eines Verstehens der paläolithischen Höhlenmalerei ist also das Erkennen zusammenhängender Gruppen und Einheiten, innerhalb deren jeder Teil aus dem Zusammenhang mit dem Ganzen und nicht in willkürlicher Isolierung nach dem Gehalt zu interpretieren ist auf Grund der Hypothese, daß Inhalt und Form in der Kunst identisch geworden sind. So helfen die erweiterten formalen Beziehungen zur Auffindung der inhaltlichen Tatbestände und diese wiederum verweisen uns auf die mannigfaltigen Gestaltungsmethoden der paläolithischen Zeit.

Es kommen in den uns bekannten Höhlen fast überall dieselben Tiere vor: außer einigen Fleischfressern wie Löwe und Bär Pflanzenfresser wie Pferd, Bison, Ochse, Mammut und Ibex. Die Zahlenverhältnisse wechseln mit den Höhlen. La Pasiega gehört überwiegend Hirschen und Rehen, Les Combarelles den Pferden, das benachbarte Font-de-Gaume den Bisons. Jeweils sind die übrigen Tiere in Abhängigkeit von diesem überwiegenden Tier betrachtet und ihre Beziehungen bleiben für lange Zeit die gleichen. So sind in Les Combarelles die der Pferde zu den Bisons und Ochsen immer wieder als feindlich, die zu den Rentieren und Mammut als freundlich dargestellt und es läßt sich zeigen, daß drei verschiedene Pferderassen friedlich zusammenleben und Mischrassen bilden, während eine vierte nur gelegentlich auftritt und wieder abzieht. In Font-de-Gaume kämpfen die Bisons gegen die vorgefundenen Pferde, um schließlich von den viel älteren Mammut überdeckt zu werden. Der Konflikt zwischen Hirschkuh und Bison, der die Decke von Altamira einnimmt, findet sich in Castillo und in Les Combarelles. Mit den Gegenständen (Tieren) und Sujets scheinen sich auch die Charaktere zu beschränken und konstant zu bleiben: die Rentiere leben überall eine heitere, klare Idylle, wie die Bisons eine gewittrige Ballade; die Pferde zeigen eine sensitiv spielende Empfindlichkeit, wie die Mammute eine unerschütterliche

Würde und Gewichtigkeit. Was hat der Künstler mit dieser Konstanz im Wechsel dargestellt: die Tiere, wie er sie in der Natur beobachtet, die Tiere als Objekte seiner Bedürfnis-Handlungen oder die Tiere als Repräsentanten seiner selbst, d.h. seines gesellschaftlichen Verbandes und der in diesem vorhandenen sozialen und politischen Einzelfunktionen oder die Tiere als Träger gewisser Glaubensvorstellungen, da die zeremoniellen Bestattungen einzelner Menschen auf die Annahme von etwas den Tod Überlebendem zu verweisen scheinen¹⁰? Abbé Breuil hat zu wiederholten Malen betont, daß die dargestellten Tiere nicht immer denen entsprechen, auf die man nach den in den Küchenresten gefundenen Knochen schließen würde, daß z.B. das Mammut noch oft und sogar besonders häufig dargestellt wurde, als es auf französischem Boden gar nicht mehr existierte. Was bedeutet diese Diskrepanz zwischen dem Leben und der Kunst? Was war deren Triebkraft: Naturalismus, Magie, Totenglaube¹¹ oder Totemismus? Oder alles zugleich?

Gehen wir einen Schritt weiter: die Tiere bilden Gruppen von sehr verschiedenen Formen. Die einfachste Gruppe, das Paar, kann neben- oder ineinander stehen oder sich kreuzen. Das Nebeneinander ist eine Begegnung der Köpfe oder eine solche der Hinterteile oder die Begegnung von Kopf und Hinterteil. Im letzten Fall haben wir den Ansatz zu einer Prozession, wie sie etwa in Teyjat von einem männlichen, weiblichen und jungen Ochsen entwickelt ist (Fig.5). Die Begegnung der Köpfe ist der Anfang einer Einheit, die bis zur völligen Verschmelzung zweier Tiere zu einem Leib geht, der zwei Köpfe in entgegengesetzter Richtung hat (Fig.39). Das Ineinander (Fig.17) erfolgt so, daß die Köpfe in gleiche oder in entgegengesetzte Richtung weisen und es sind gleich- und verschiedenartige Tiere ineinandergelegt, so daß vielleicht ein Hintereinander gemeint sein könnte, indem der Körper durchsichtig gedacht wird und die vorgestellte und erinnerte vollständige Form über die fragmentarische Erscheinung siegt. Die Kreuzung ist das Ergebnis der Überdeckung zweier Tiere, die aus entgegengesetzter Richtung kommen; wir haben hier den Ansatz zu dem, was wir Rudel oder Knäuel nennen können, d.h. die Überlagerung vieler Tiere unter Ausschaltung jeder Leere zwischen ihnen. Die schwere Entzifferbarkeit solcher Gruppen und die Unkenntnis der Ursache ihrer Überdeckung hat die generelle "Erklärung" eines Palimpsestes

aufgebracht, als habe man aus Mangel an Platz die alten Stellen mehrmals überzeichnet, ohne die Unterlage zu erkennen oder zu beseitigen. So mannigfaltig diese Formen der Gruppenbildung sind, sie sind selten in ein geometrisches Schema gefaßt, das ihnen a priori auferlegt wird, wie z.B. in der Dreiergruppe der Mammut in Les Combarelles (Fig.8); meistens handelt es sich dann um ein 'V' oder um eine schräge Linie mit je einem Winkel am Anfang und Ende (Fig.11). Wichtig ist, daß in den größeren Gruppen nicht nur die Akteure, sondern auch Zuschauer auftreten, eine Art Chor, der dem Geschehen eine große Feierlichkeit und eine allgemeine Gültigkeit im sozialen Bewußtsein sichert.

Was war nun mit diesen Gruppen des Paares, der Prozession, der Kreuzung, des Knäuels, der geometrischen Figuration gemeint? Leicht zu deuten sind diejenigen Tiere, auf die Speerspitzen eingezeichnet oder die mit anderen Waffen in Verbindung gebracht sind (Fig.6; 35). Doch selbst innerhalb des Jagdzaubers ist der Wunsch zu töten nur ein Moment. Man findet auf vielen Tieren waagerechte Striche, die durch den Leib gehen und die Weichteile von den Rippen absondern, den leichter von dem schwerer zu verwundenden Teil; später geht die Modellierung des Tieres schräg senkrecht durch den Körper und es werden drei Teile gesondert: Kopf, Hinterteil und Mittelstück. In einer sehr auffälligen Weise ist ursprünglich das Mittelstück das größte, dann nimmt es ab zugunsten des Vorderkörpers einerseits, der Hinterchenkel andererseits. Kopf und Geschlechtsglied aber hatten ihre besondere Bedeutung für den Fruchtbarkeitszauber und für die Masken, so daß man in der sich verändernden Verteilung die wachsende Macht der herrschenden Magier verfolgen kann. Neben diesem Zerlegungszauber, der sozialen Ursprungs ist, gibt es einen Versöhnungszauber: die Aufrichtung des toten Tieres auf seine Hinterschenkel, das Aufhängen von Opfern, wie es in einem isolierten Beispiel in Niaux (Fig.36) zu sehen ist. Er entspringt wohl der Sorge um die künftige Nahrung und ist daher ein Verbindungsglied zwischen dem Jagd- und dem Fruchtbarkeitszauber; die öfter wiederkehrenden Diagonalen, die vom After nach dem Bauch des Tieres führen, dürften so gedeutet werden. Dann findet man Übertragungszauber: die beneideten Eigenschaften anderer Tiere werden übertragen, so in der Gruppe "Pferd und Löwe" von Font-de-Gaume (Fig.20), wo offenbar die Kraft des

Löwen auf das Pferdepaar übertragen wird, das sich unmittelbar unter seinem Hals befindet, während größere und ältere Tiere zuschauen.

Aber hier schon stellt sich die Frage: Auf wen wird die Kraft des Löwen übertragen? Für wen wird gezaubert? Und damit kommen wir zu einer zweiten Gruppe von Inhalten: zu den sozialgeschichtlichen und speziell totemistischen. In diese soziale Kategorie gehören wohl die meisten Dreiergruppen, in denen die Folge der Anordnung zwischen dem männlichen und dem weiblichen Tier, den Muttertieren und den Jungen oft wechselt, so daß vielleicht verschiedene Formen der Familie gemeint sind, wie sie in den einzelnen Clanen vorherrschen. Dann die Szene aus Font-de-Gaume (Fig.18), wo aus einem Kampf zwischen einem weiblichen und einem männlichen Bison eine Vereinigungsgruppe wird, was wohl als eine Hochzeits- oder als eine Clanversöhnungszeremonie gedeutet werden kann. Hierher gehört wohl ein großer Teil der Tierkämpfe, welche stellvertretend für die der Clane stehen und überwiegend die Form von Kreuzungsgruppen annehmen. In Les Combarelles kann man ziemlich deutlich unterscheiden zwischen den linken Wänden der Höhlengänge, die vorwiegend Kämpfe darstellen, und den rechten, die überwiegend friedliche Szenen geben. Das Ineinander der Tiere, dessen nächstliegende Deutung Trächtigkeit ist, bedeutet auch Bundesgenossenschaft im Kampf, während die Überdeckung ebensowohl Beherrschung wie Vermittlung und Vertragsgarantie bedeuten kann, so in vielen Fällen, wo sich ein Mammut über andere Gruppen von Tieren legt (Fig.17). Wenn die oben erwähnte Versöhnungszeremonie aus Niaux zur Magie der Nahrungssicherung gehört, so ist ihre Einordnung in die später zu deutende Decke von Altamira wohl nur möglich als eine Versöhnungszeremonie zweier Clane oder zweier Gruppen innerhalb eines Clans; aber selbst als Versöhnung getöteter Tiere aufgefaßt, steht das die Versöhnung vornehmende Tier (Hirschkuh) für einen Clan oder eine Funktion in einem Clan. Schwerer verständlich ist die letzte Wand von Les Combarelles, wo die Auflösung einer solchen Vereinigungsgruppe dargestellt ist, indem zwei Vertreter der lybischen Pferderasse den männlichen Partner einer Pferdegruppe aus der Tarpanrasse abholen unter Assistenz der Freunde (Mammut) und Feinde der vereinigten Pferdeclane. Oder bedeutet dieses "Abholen" die Darstellung der Leichenfeier eines Clanchefs? Denn am Ende der Komposition, wo die beiden einst

verschlungenen Tiere Rücken an Rücken stehen (Fig.16), nur noch die Schwänze leicht überkreuzt, springt ein kleines Pferd aus dem großen und dies läßt sich öfter dort beobachten, wo ein Tier als von Waffen tödlich getroffen dargestellt ist. Ist dies die überlebende Kraft oder die Seele des Tieres, die sich vom Körper trennt? Aber gerade wenn wir eine stark religiöse Zeremonie des Totenkultes annehmen, bleibt sie doch nur sinnvoll, wenn die Tiere als Stellvertreter für Menschen stehen¹².

So sehr die Deutung der Gruppen an inhaltlicher Bestimmtheit zu wünschen läßt, da die Grenzen zwischen der Jagd auf Tiere und auf Menschen, zwischen Fruchtbarkeitsriten und Erlegungsmagie, zwischen Verdoppelung des Körpers und Vermehrung des Körpers um eine Seele für uns fließend bleiben, es kann kein Zweifel bestehen an der Tatsache, daß Totemismus und Magie sich in der Weltanschauung der Paläolithiker auf eine eigentümliche Weise gekreuzt haben, obwohl sie recht verschiedener Natur sind und aus sehr verschiedenen Quellen stammen. Die Magie bedeutete damals zweierlei zugleich: eine seelische Konzentration des Zaubernden auf seine eigene vorzunehmende Handlung in allen ihren Details und Zusammenhängen und die Anziehung und Einbeziehung des Tieres in diese vorgestellte Aktion: die seelisch hergestellte Bindung zwischen dem Zauberer und dem Gegenstand; dann aber bedeutete zweitens die Magie die Entäußerung dieser gedanklichen und emotionellen Konzentration, die Handlung gegen das Tier als einen realen Vorgang. Der Paläolithiker kannte anfänglich ebensowenig einen Zauber ohne Handlung wie eine Handlung ohne Zauber: Theorie und Praxis waren für ihn eine Einheit. Diese Einheit ist um so wichtiger, als wohl niemals bei einer gemeinsamen Gruppenaktion jedes Mitglied der Gruppe die Zeremonie des Zaubers ausführen durfte, einer zauberte für alle und im Auftrag aller, die seinen Akt mit chorischen Mitteln (Musik, Tanz) begleitet haben mögen; die konkrete Handlung selbst dagegen wurde von allen zugleich ausgeführt, nur die Summe oder das Ineinanderspielen aller Gruppenkräfte sicherte den Erfolg des Zaubers. Diese doppelte Einheit zwischen dem geistigen und dem physischen Akt, zwischen dem Einzelnen und der Gruppe hat sich dann allmählich gelockert, wie es in dem bereits erwähnten Verteilungszauber zum Ausdruck kommt. Die Ursachen könnten zum Teil darin gelegen haben, daß mit abneh-

mender Fülle an Tierherden der Fruchtbarkeitszauber eine immer größere Rolle spielte, dessen Erfolg durch die sozialen Kräfte der Gruppenhandlung nicht mehr gesichert werden konnte. Andererseits mögen die Zauberer ihre Machtsphäre vergrößert haben durch zunehmenden Einfluß auf die Jugend, auf Frauen und auf die Herstellung von Werkzeugen und Waffen wie die ständig zunehmende Anzahl der sogenannten Loch- oder Kommandostäbe und die wachsende Anbringung von Zeichen aller Art auf Gebrauchsgegenständen bezeugt¹³.

Eine völlige Auflösung der Einheit und damit eine Herrschaft des Zauberers über die Gruppe dürfte freilich erst erfolgt sein mit der gesellschaftlichen Entwicklung von der Jagd zum Ackerbau, als der durch keine Tat einer menschlichen Gruppe zu verwirklichende Fruchtbarkeitszauber völlig die Vorhand gewann. Damit wurde die Magie zum Aberglauben, der sich anmaßte, das Unmögliche zu können: die Fruchtbarkeit und das zweite Leben zu sichern; und als solcher mußte er der Religion Platz machen. Vorher aber war sie weder ein Aberglaube noch ein Glaube überhaupt, sondern eine Wissenschaft; sie enthielt den Inbegriff aller Kenntnisse, die in der Gesellschaft über ein Objekt vorhanden waren und rechnete mit allen Werkzeugen, Waffen und Handlungen, durch die es zu verändern, von einem Zustand in einen anderen zu überführen war. Es ist keine Frage, daß die Basis der Magie wie die jeder anderen Wissenschaft und Technik ein materielles Bedürfnis war: eine Gesellschaft von bestimmtem Umfang bei gegebenen Produktionsmitteln in einer bestimmten natürlichen Umgebung zu ernähren, zu kleiden, zu behausen und gegen alle Angriffe zu erhalten. Das Wesen dieses Zaubers beruhte einmal auf der festen Überzeugung, daß man in dem Bild das Original treffe und darum mußte man jenes diesem so ähnlich wie möglich machen; dann auf der Überzeugung, daß das Tier, einmal dem Bann verfallen, d.h. der Fähigkeit, es an bestimmte Stellen zu locken, in bestimmten Haltungen zu überraschen, die für die Erlegung besonders günstig waren, der Macht des Menschen nicht mehr widerstehen konnte. Die Magie, durch welche der Paläolithiker seine physische Unterlegenheit durch seine geistige Überlegenheit über das Tier kompensierte, war also eine Wissenschaft von der Natur, die durch eine Aktion der Gesellschaft realisiert wurde, durch das Werk aller Hände: der ganzen Jagdgruppe. Die Hand war das Zaubermittel in

dem doppelten Sinne, daß sie zauberte und den Zauber verwirklichte, während das Auge wohl das eine aber nicht das andere konnte¹⁴. Das klare und volle Bewußtsein hiervon ist uns am frühesten und direktesten bezeugt durch die Hände, die sich entweder in großer Fülle, wie in Gargas oder Castillo, oder einzeln, in naturalistischer Form oder als schematische Zeichen finden. Der sogenannte Naturalismus der paläolithischen Kunst wurzelt also in der Magie und es wird später gezeigt, daß das formale Mittel zur künstlerischen Bewältigung der "natürlichen" Form ebenfalls die Hand war.

Aber hätte das materielle Bedürfnis, das in dem Augenblick seiner Befriedigung sich wieder erneuerte und den Menschen zum Sklaven seines Hungers machte, der Malerei der Altsteinzeit ihren monumentalen Charakter geben können? Die Fingerzeichnungen, die auf dem Lehm Boden einzelner Höhlen gefunden worden sind (Fig.1), lassen vermuten, daß diese Werke der Notdurft Jahrhunderte lang in den Sand gezeichnet wurden, wie es heute noch bei Jägerstämmen geschieht, und daß ihre Verlegung an die Höhlenwände, und oft genug an ihre unzugänglichsten Stellen, eine ganz andere Ursache hatte.

Der Mensch lebte damals wie heute nicht nur in der Natur und gegen sie, sondern vor allem mit und gegen Menschen. Nur in Gruppen war er einzelnen Tieren gewachsen, nur in wohlorganisierten Horden ihren schweifenden Herden. Seine gesellschaftliche Organisation war die Voraussetzung für seine Magie und seine Aktion gegen das Tier¹⁵. Doch wissen wir über Inhalt und Form dieser Organisation nur, was ein richtiges Ablesen der Kunstwerke uns offenbaren könnte. Diese sagen uns zunächst einmal, daß der Mensch sich seine gesellschaftliche Einheit als Gruppe unter dem Bild des Tieres darzustellen pflegte; ferner, daß es nur wenige solcher Gruppen gegeben hat, da nur verhältnismäßig wenige Tiere vorkommen, die wir mit Sicherheit als Clantiere ansprechen können, so daß sich die Wiederholung der gleichen Tiere an verschiedenen Orten aus Abwanderung einer zu zahlreich gewordenen Bevölkerung erklärt, ähnlich wie wenige griechische Mutterstädte Siedler ausgesandt haben. Die Kunstwerke lassen ferner erschließen, daß die Gruppen an einigen Stellen ihre Höhlenheiligtümer hatten, also nur partiell Nomaden waren, ohne daß wir festzustellen vermögen, wann diese vorübergehende Festsetzung begann, wer mit den Tieren wanderte und wer zurückblieb. Ein Hinweis

liegt darin, daß in Altamira am Ende die ursprünglich asexuelle Formensprache von einer solchen sexuellen Heftigkeit wird, daß die Geschlechtsgier Symbol der zerreißen Kraft und ihr Widerpart, die weibliche Zauberin, Verkörperung der harmonischen Weisheit wird. Die Kunstwerke berichten ferner, daß die gesellschaftliche Organisationsform nicht überall die gleiche gewesen ist, denn nur das Mammut kennt die geometrische Form a priori, nur das Rentier tritt fast ausschließlich als Paar auf, nur bei den Pferden erscheinen verschiedene Rassen gemischt, d.h. wohl verschiedene Clane verbunden; nur im Bisonclan hat das Mammut eine Rolle besonderer Art, so daß dieser eine weitgehende Differenzierung zwischen den einzelnen Machtbereichen des Kriegers, des Richters, des Magiers und damit alle Wechselfälle ihrer widersprechenden Machtansprüche gekannt zu haben scheint. Die Familie war nicht unbekannt, wie wir wohl aus den Dreiergruppen schließen dürfen, wo männliches und weibliches Tier, Altes und Junges vereinigt sind, wobei sich gelegentlich das weibliche, gelegentlich das männliche in der Mitte befindet (Fig.5 und 8, sowie die Verschlingungsgruppe Fig.39 und die Trennungsgruppe Fig.16).

Aber welcher Art die gesellschaftliche Organisation auch immer gewesen, wie zäh jede Gruppe an der ihren als an der besten festgehalten haben mag, gemeinsam bleibt allen, daß sie das Bewußtsein dieser Einheit entäußern, verkörpern und zwar in der Gestalt eines Tieres, nicht eines Menschen. Das ist der Grundzug des Totemismus. Wie bei den Juden ein Verbot bestand, sich ein Ebenbild Gottes zu machen, so scheint bei den so formungsbegabten Paläolithikern ein Verbot gegen die Darstellung des Menschen in der monumentalen Wandkunst bestanden zu haben – ein Verbot offensichtlich sozialen Ursprungs. Denn abgesehen von den phantastisch maskierten Zauberern finden sich nur aus früher Zeit Menschendarstellungen und zwar überwiegend solche von Frauen, von denen es zweifelhaft bleibt, ob sie naturalistische Abbilder der Rasse sind oder der magischen Realisierung von Wunschbildern dienen, die in den Bereich des Fruchtbarkeits- oder Wiedergeburtzaubers fallen. Die Furcht vor der Darstellung des Menschen scheint also mit der Zeit zugenommen zu haben wie die Macht und der Anteil der Zauberer am Jagdprodukt – ein Hinweis darauf, daß entweder der Mächtige den Gegenzauber über sein Bildnis fürchtete oder die Gruppe die Erhöhung der Macht des Einzel-

nen durch das Bild. Es liegt die Vermutung nahe, daß man mit der totemistischen Organisation die Herrschaft des Menschen über den Menschen verhindern wollte, obwohl in einer Welt, wo der konservierbare materielle Besitz sich auf Arbeitswerkzeuge, Waffen und vielleicht Frauen beschränkte, der Anreiz zur Herrschaft geringer war, als in jeder späteren Fürsorgewirtschaft, wo die Möglichkeit, Güter und Tauschmittel zu stapeln, auch den Wert der Produktionsmittel erhöhte. War dem materiellen Anreiz zur Herrschaft eine Grenze gesetzt, so konnte versucht werden, ihn durch sozialpolitische Mittel auszubalancieren. Und dies scheint die ursprüngliche Funktion des sich im Laufe des jüngeren Paläolithikums wohl erst entwickelnden Totemismus gewesen zu sein: Sicherung der Gleichheit der Mitglieder der Gruppe auf Grund gegenseitiger Hilfe im Kampf gegen Tiere und andere Menschengruppen. Indem aber die Gruppe dem Menschen das Recht entzog, die Einheit seiner eigenen Gesellschaft zu verkörpern, brachte man sich in eine doppelte und zwiespältige Stellung zum Tier. Als Repräsentant der Gruppeneinheit mußte es dem Menschen überlegen gedacht werden und diese Bedeutung mußte in dem Maße zunehmen, wie die Verhältnisse in der Gruppe selbst komplizierter wurden, Gliederungen sich bildeten, Machtunterschiede und -kämpfe eintraten. Umgekehrt mußte das Tier als Objekt der Jagd dem magischen Bewußtsein als prinzipiell erlegbar erscheinen und diese Erlegbarkeit mußte mit jedem Fortschritt in der Bearbeitung des Steines wie des Holzes und in der Technik des Fallenbaues leichter werden, d.h. das Tier mußte an physischer Übermacht verlieren. Ideologisch lag die Lösung dieses Zwiespaltes in der Scheidung des Totemtieres von den übrigen Tieren durch eine Tabuerklärung; künstlerisch lag sie darin, daß die durch den Totemismus und nur durch ihn zur Monumentalität gedrängte Kunst sich des eigentlichen und vorherrschenden Zaubermittels: der Hand bediente, um die von der Magie geforderte Naturähnlichkeit formal zu gestalten. Im praktischen sozialen Leben aber mag dieser Zwiespalt zwischen den Zauberern und den Vertretern der weltlichen Macht nicht immer friedlich aufgegangen sein.

Es wäre ein müßiges Unternehmen, eine getrennte¹⁶ Geschichte des magischen und des totemistischen Stromes innerhalb der paläolithischen Ideologie an Hand der heute bekannten Denkmäler schreiben zu wollen, in denen uns magische Inhalte mit großer Monumentalität

(Fig.35) und Epoche machende Vorgänge der Clangeschichte mit nicht zu überbietendem "Naturalismus" entgetreten. Die Geschichte der paläolithischen Malerei ist nicht die Entwicklung *zum* Naturalismus und *zur* Monumentalität, sondern die Entwicklung *innerhalb* einer realistischen Monumentalität. Dagegen sagt uns die zeitliche Folge der Denkmäler ziemlich deutlich, was die Gegensätze dadurch gewonnen haben, daß Magie und Totemismus gleichzeitig vorhanden und zu einer Einheit zu kommen gezwungen waren: die Vergesellschaftung der Magie und die Erhebung der Gesellschaft zu einer magischen Kraft eigener Art. Die Vergesellschaftlichung der Magie zeigt sich in der Ausdehnung des bloßen Tötungszaubers auf eine breite Ebene von Ursache und Wirkung. Als Triebkraft der Bedürfnisse tritt gegen den Hunger immer stärker der Sexus in den Vordergrund und die enge Verkoppelung von Liebe und Tod ist eine der Grunderfahrungen des paläolithischen Menschen: man konnte die Tiere besser und leichter erlegen, wenn sie im Zustand der Brunst waren oder im Liebesakt sich und die Feinde vergaßen; und andererseits: die Kraft, die man den Frauen gab, verlor man für die Erlegung der Tiere, falls man die Frauen nicht auf eine indirekte Weise an dieser beteiligte. Und die Wirkung endete durchaus nicht mit der Erlegung des Tieres, ihr folgte seine Versöhnung und dieser seine gesellschaftlich bedingte Zerlegung und Verteilung. Wir haben hier im Paläolithikum nicht nur die erste Fassung des Liebestodes, sondern die erste Idee der Katharsis und das erste Aufleben des Chores. Besonders in Les Combarelles nehmen die Szenen, die eine gesellschaftliche Bedeutung haben, einen Pomp an, der sie durch die Fülle der Teilnehmer zu wahren "Staats"aktionen macht. Im moralischen wie im politischen Sinne gleichzeitig wächst diese Ideologie ins Allgemein-Menschliche, und einzelne Szenen haben die Größe aischyläischer Tragödien. Umgekehrt gab die Magie dieser totemistisch bedingten Monumentalität Leben und Fülle durch die sich immer feiner differenzierende Beobachtung der Natur und Erfindung von formalen Mannigfaltigkeiten in der engsten Grenze einer festgehaltenen Einheit. Der Grad der Differenzierungsfähigkeit wird uns deutlich, wenn wir Dutzende von Umrisslinien, sei es vom Mammut oder vom Bison, auf dasselbe Blatt zeichnen; dann erst sieht man, wie wenig sich selbst diejenigen gleichen, die demselben Kompositionsprinzip angehören. Dort wo alle vier Beine

eines Tieres erhalten sind, wird man mit Erstaunen feststellen, wie jedes aus seiner verschiedenen natürlichen und kompositionellen Funktion eine andere Form gewinnt und wie alle diese Randlinien trotz ihrer Verschiedenheit zu einer Gruppe entwickelt sind mit einer Logik und einem Spiel der Kontraste, die auf griechischen Reliefs nicht nuancierter und zugleich einheitlicher sind. Es war der Magie zu danken, daß die Monumentalität nie zu einer leeren Abstraktion wurde, sondern bis zum letzten Augenblick ihre Fülle an Leben und Mächtigkeit wahrte. Umgekehrt sorgte der Totemismus dafür, daß der "Naturalismus" nie in kleinliche und karrikaturale Naturnachahmung fiel, die über der Richtigkeit der Details die Wahrheit des Ganzen vergißt, sondern sich zu jenem Realismus entwickelte, der die Natur in der Natur selbst transzendiert, das zufällige Sosein und Dasein als Sein schlechthin zu fassen vermag, so daß Ding- und Körperhaftigkeit nie zu einem Schema des Genus wurde, nie zur "Idee" von Kraft, sondern die Kraft selbst in ihrer ganzen Konkretheit.

Die Durchdringung von Magie und Totemismus bedingte nicht nur das Kunstwerk, sondern das Ichbewußtsein seines Schöpfers. Es ist oft behauptet worden, daß der "primitive" Mensch sein "Ich" weder von dem der anderen in seiner Gruppe, noch von dem der Tiere hinreichend unterscheiden und ihnen gegenüber behaupten kann. Dies trifft für den paläolithischen Menschen nicht zu – wenigstens nicht für die Verfertiger der Zeichnungen und Malereien. Wenn der Zauberer nicht das Bewußtsein, ja die völlige Gewißheit von der Überlegenheit seiner geistigen Kräfte über die des Tieres gehabt hätte, dann hätte er nie an den Erfolg seines Zaubers "glauben" können. Man kann dagegen nicht einwenden, daß der Magier erst recht nicht gezaubert hätte, wenn er nicht an die enge Einheit zwischen sich und dem Tier geglaubt hätte. Auch der modernste Wissenschaftler, selbst der sensualistische Idealist im Sinne Machs, muß annehmen, daß seine "Empfindungen" eine Korrespondenz im Objekt haben, sonst wäre die Wissenschaft eine märchenartige Erfindung, auf der sich nicht eine Technik aufbauen ließe, es sei denn durch ein permanentes Wunder. Auch das Totemtier liefert keinen Beweis gegen die Existenz des Ichbewußtseins, denn das Totemtier ist nicht eine ursprüngliche Einheit von Einzelmensch und Tier, sondern eine nachträgliche Identifizierung der sozialen Einheit mit dem Tier, d.h. die absichtliche Erhebung eines

Tieres zum Repräsentanten der sozialen Einheit. Aber der Gedanke der Repräsentation schließt die Unterscheidung ein und in diesem Fall die Unterscheidung des Einzelnen von seiner Gemeinschaft. Man könnte also umgekehrt sagen: gerade das Bewußtsein des eigenen Ich und seiner Interessenverschiedenheit von anderen menschlichen Ich hat verhindert, den Menschen zum Repräsentanten des Ganzen zu machen und dahin gewirkt, daß das soziale Ganze eine Einheit sui generis sei. Aber wenn Magie und Totemismus nur die Unterschiedenheit des eigenen Ich von Natur und Gesellschaft bezeugen, so bezeugt das Kunstwerk darüber hinaus die Einheit des Ich in seiner eigenen Schöpfung. Auch wenn wir bis in die frühesten Zeiten des Aurignacien zurückgehen, finden wir entweder ein Linienelement, das variiert wird, oder zwei verschiedene aber verwandte, die in Kontrast zueinander durchgespielt werden; finden wir einige wenige Proportionen oder geometrische Beziehungen, die diese Elemente ordnen zu einem Gerüst; finden wir Anfang, Mitte und Ende für ihren Ablauf – kurz, ein in sich qualitativ und quantitativ trotz seiner raumzeitlichen Mannigfaltigkeit einheitliches Ganzes. Und aus dieser Einheit des Produktes kann man, muß man auf die Einheit der Ursache schließen. Selbst die ganz unsinnige Annahme, daß diese erstellte Einheit das Ergebnis eines unbewußten Prozesses sei, würde nur beweisen, daß die Einheit bereits so selbstverständlich geworden war, daß sie ins Unterbewußte hat sinken können. Eine ganz andere Frage ist es, ob diese Einheit des Ichbewußtseins in sich selbst einfach oder gespalten war. Und hier scheint eine Veränderung im Laufe des Paläolithikums eingetreten zu sein. Die Bisons von Altamira, die dem Ende des Magdalénien, also dem späten Paläolithikum zugehören, sind ganz offensichtlich mit sich selbst in Widerspruch und können nur das Abbild einer Menschheit sein, die sich der ihr immanenten Antithesen bewußt geworden war. Aber ebenso beweist die Komposition der Decke von Altamira, daß man die Kraft hatte, der Antithesen Herr zu werden, wenigstens in der Synthese des künstlerischen Prozesses. Damit stellt sich das entscheidende Problem, ob alle Mitglieder der paläolithischen Gesellschaft ein solches Ichbewußtsein hatten oder nur einige von ihnen: diejenigen, die als Zauberer und Künstler an der Spitze einer bereits differenzierten, wenn auch noch nicht in Klassenkämpfe gespaltenen Gesellschaft standen. Unser Material erlaubt die Beantwortung dieser Frage nicht,

verweist aber nachdrücklichst auf die Tatsache, daß die Spitzenfiguren sich ihrer Sonderfunktionen bewußt waren und sich für ihre Ausführung einen eigenen künstlerischen Körper: die Maske schufen, um ihr Dasein während ihrer Funktion zu verbergen, was ohne vorheriges Selbstbewußtsein doch wohl unmöglich ist.

Die wirtschaftlichen Fundamente, auf denen eine Gesellschaft ruht, und die Ideologie, die sie krönt, bedingen ihre Kunst; aber beide haben zunächst durch das Gefühl des Künstlers hindurchzugehen, als ästhetisches Gefühl ein persönliches, seelisch-geistiges Leben zu gewinnen. Die Wandmalerei der paläolithischen Höhlen läßt mehrere typische Gruppen solcher ästhetischen Gefühle erkennen, die bald getrennt und bald verbunden auftreten. Am stärksten ist das Gefühl von der Größe, Macht und Würde des Seins. "Er liebte nicht, er liebte denn zu sein", wie ein persischer Dichter einmal gesagt hat. Es ist nicht irgendeine Verliebtheit in irgendwelche Erscheinungsformen des Soseins und Daseins, sondern eine Art heiliger Andacht vor dem Sein schlechthin; nicht vor einem Sein, das die Welt der Erscheinungen transzendiert, sondern vor dem Sein, das alle bloßen Relationen von sich abgetan hat und doch das Individuelle – nicht als Akzidens, sondern als Wesenheit – miteinschließt; vor dem Sein, das die Welt in ihrer Konstanz ist. Wahrscheinlich hat das Gefühl des dauernden Bedrohtseins in Leben und Existenz diese Erhöhung des Daseins zum Sein geschaffen, deren Eigenart wir uns am ehesten nahebringen durch einen Blick auf die Generation von 1430, auf van Eyck, Masaccio, Konrad Witz und Fouquet, diese Generation, die nach der Zersetzung der feudal himmlischen Welten den festen Erdboden unter ihren Füßen spürte, von dem aus man die Welt sicher und ruhig betrachten konnte mit der neuen Überzeugung, daß "das Seiende ist und Nichtseiendes nicht sein kann" (Parmenides). Es hat dies nicht das geringste mit Animismus oder gar mit Nachahmung der Natur zu tun, es ist vielmehr die Setzung der Welt als Unvergänglichkeit ihrer körperhaften Dinglichkeit und wirkenden Kraft, aber nicht Setzung durch den Menschen, sondern als Selbsterzeugung, als Selbstoffenbarung. Ob der Gegenstand, der dieses Sein darstellte, ruhig oder bewegt war, ob das Sein als Beharrung oder als Erleiden einer unpersönlichen, unvitalistischen Kraft gemeint war, es ist immer dieselbe Objektivität, dieselbe Unabhängigkeit vom menschlichen Bewußtsein und

vom menschlichen Machenkönnen mit allen Beziehungen und Veränderungen, die sie zu setzen vermögen. Es ist das erste Staunen vor dem Wunder des nackten Seins, das die Menschheit erst durch Parmenides hat auf Begriffe bringen können.

Es gibt eine andere Gruppe von ästhetischen Gefühlen, in denen das subjektive Element bald als die Konflikte schwächende Sensibilität auftritt, bald als die persönliche Empörung gegen die ungeheure Mächtigkeit des objektiven Seins und dann die Form eines tragischen Heroismus annimmt, wie ihn mit seinem alles vernichtenden und zugleich versöhnenden Dualismus erst Aischylos wieder gekannt hat. Wenn Ibsen einmal gesagt hat, daß in jedem Menschenantlitz ein Tier zu sehen sei, welches das tiefste Wesen der Seele seines Trägers bloßlege, so steht umgekehrt in jedem Tier des Paläolithikums und erst recht in jeder Tierrgattung das Antlitz eines Menschen oder einer menschlichen Gruppe, die durch das Tier sich selbst in ihren letzten Bedürfnissen und Idealen bloßlegen. Es hat dies nichts mit einer Anthropomorphisierung oder gar Psychologisierung des Tieres zu tun, es ist vielmehr die Objektivierung des Menschen bis zu einem solchen Grade der Distanz vom Menschen, daß der Punkt der Wesenseinheit von Mensch und Tier, außerhalb des Menschlichen und Jenseits des Tierischen, erreicht wird¹⁷. Dies sollte den modernen Betrachter vor psychologisierendem Nachspüren warnen, das nur zu willkürlichen Interpretationen führen kann. Aber soviel ist sicher, daß die Paläolithiker im späteren Magdalénien mit den Schlichen der menschlichen Seele, mit der Komödie, die sich täglich zwischen Bewußtsein und Sein abspielt, sehr vertraut waren. Doch benutzten sie diese ihre Kenntnisse um psychische Differenzierungen nur als konkretisierende Züge; worauf es ankommt, war der Konflikte schaffende Wille, seine sich selbst vernichtende Tragik oder seine sich selbst der Lächerlichkeit bloßstellende Komik, sein echter oder sein falscher und heuchlerischer Heroismus. Der in diesen ästhetischen Gefühlen liegende Dualismus bestätigt noch einmal, daß das Seinsgefühl nichts mit Naturalismus im Sinne der Naturnachahmung zu tun hatte, sondern ein metaphysisches Axiom war, dessen Charakter als eine menschliche Setzung ausgetrichen und vernichtet war. Andererseits aber zeigt der tragische Dualismus, daß dieses hypostasierte Sein, diese Selbstausslöschung des Homo faber in seinem Produkt diesem nicht genügte, daß die Aufgabe

der Harmonie der Gegensätze, das Problem der Schönheit als ihre Synthese sich gestellt hatte. Wir kennen innerhalb der Höhlenmalerei nur eine Lösung: die Hirschkuh am Plafond von Altamira (Fig.47). Diese "Haggia Sophia" der Magie ist die erste Ahnherrin aller derer, die bis auf Baudelaire dem Idol der "Beauté" in dem doppelten Sinne gefolgt sind, daß die Schönheit der Form des Kunstwerkes die Schönheit selbst zum Inhalt haben könne, womit gesagt ist, daß der Größe und Stärke der Emotion eine nicht weniger starke Intelligenz und Vernunft entsprochen hat.

Soll damit gesagt sein, daß der paläolithische Mensch sich in nichts Wesentlichem vom griechischen und vom heutigen Menschen unterschied und daß alle Theorien von der prälogischen und mystischen Mentalität des einseitig emotional orientierten Primitiven von ihm nicht gelten oder gar leerer Plunder modernen Kleinbürgertums¹⁸ sind? Machen wir uns klar, über wen und was die Kunst etwas aussagt. Im Kunstwerk liegt das Können des Künstlers vor uns, Können nicht im Sinne angelernter Technik und Nachahmungsfähigkeit der Natur, sondern im Sinne der Gestaltung der bestehenden gesellschaftlichen Welt in den zu unseren Sinnen sprechenden Materialien. Ein solches Können ruht auf einem Wollen und dieses auf einem Müssen. Das Müssen, das sich dem Künstler aufzwingt, sind einmal die ökonomischen und sozialen Verhältnisse, d.h. die Produktionsmittel, Organisationen und Institutionen, durch welche die Gesellschaft die Welt beherrscht und ihre Bedürfnisse befriedigt; und dann die Ideologien, die den unbeherrschten Sektor der Welt durch Mittel der Phantasie zu beherrschen vorgeben und so neue Instrumente schaffen helfen, um die menschliche Macht über Natur, Gesellschaft und Bewußtsein auszudehnen. Dieses Müssen wird im Künstler zu einem auswählenden Wollen, er nimmt Stellung zu ihm, er bejaht oder verneint es; doch ist die Freiheit dieses Willens beschränkt. Selbst der Denker kann eine nicht bestehende Welt nur als Utopie zeichnen, der Künstler kann sich im besten Fall in Opposition zu der Welt stellen, die er gestaltet. Flauberts Haß gegen den Bürger war zugleich eine Verneinung des Sozialismus und eine Darstellung des Bürgertums. In seinem Wollen hat der Künstler nur die Wahl, sich auf die Seite der jeweils herrschenden Klasse zu stellen oder ein Propagandist für die Beherrschten zu sein; die sozialkritische Einstellung ist die äußerste Grenze, die sich mit

Kunst verträgt. Wesentlich größer dagegen ist der Freiheitsgrad zwischen Können und Wollen, resp. Müssen. Durch sein Talent vermag der Künstler nicht nur die unbewußten Ideen aufzudecken, die den herrschenden Interessen zugrunde liegen, nicht nur die verborgenen Entwicklungstendenzen der herrschenden Klasse bloßzulegen, ehe diese selbst den Willen und die Kraft zu ihrer Bejahung hat, er kann darüber hinaus in den geschichtlich bedingten Gegebenheiten seiner Zeit das allgemein-menschlich Gültige sehen und dieses in jenen so gestalten, daß sein Werk, obwohl das Produkt einer bestimmten Zeit, alle zeitlichen Grenzen niederlegt und einen "ewigen Reiz" erhält, d.h. eine Geltung für alle Zeiten und damit einen unvergänglichen Wert. Aber wenn sich der Künstler durch sein Können über seine Zeit erhebt in alle Zeiten, so bleibt er in seinem Wollen nicht minder der soziale Sklave des Müssens seiner Zeit, d.h. der Ideen der in ihr herrschenden Klassen. Dies gilt in verstärktem Maße für jede monumentale Kunst, die ihrem Begriff nach auf alles bloß Anekdotische, bloß beschreibend Literarische, bloß Genrehaftes – kurz, auf die "petite histoire" des äußeren wie des inneren Lebens verzichtet und jede geschichtliche Situation oder erst recht jedes soziale Programm über sich selbst hinaushebt auf diejenigen Elemente, die von den Menschen aller Zeiten und aller Völker wahrgenommen und verstanden werden können¹⁹.

Unter diesen Umständen sagt uns die franko-kantabrische Höhlenmalerei nichts über das tägliche Leben der "Massen". Wir erfahren nichts über ihr äußeres Leben. Wir haben kein Bild über ihre Art zu jagen und können nur aus dem Zustand der Steinwerkzeuge und den wenigen abgebildeten Waffen schließen, daß Übereilung der Tiere und Fallenfang eine bedeutende Rolle gespielt haben. Wir wissen nichts über ihre Art zu wohnen, denn die Höhlen waren kaum Wohnstätten, sondern Stätten der Feier und vielleicht Aufenthaltsorte für die zu Initiierenden. Wir wissen nichts über die Ernährung eines großen Teiles der Bevölkerung. Denn wenn die Männer mit den Herden wanderten oder selbst wenn sie in verhältnismäßiger Nähe auf die Jagd gingen, dürfte wenig Fleisch für Frauen und Kinder heimgebracht worden sein, die dann hauptsächlich auf Pflanzen und Früchte beschränkt gewesen wären, ein Unterschied in der Ernährungsweise, der beträchtliche Differenzen der Temperamente und der Einstellun-

gen zum Leben gehabt haben dürfte. Wir wissen ebensowenig über die Beziehung der Geschlechter und die Familienordnung, die kaum gezeugnet werden kann. Doch können wir uns keine Vorstellung machen, wer von diesen Halbnomaden den Herden auf die Wanderung folgte und wer zurückblieb und wie sich das Verhältnis zwischen den einen und den anderen gestaltete. Der scheinbar plötzliche Zusammenbruch und das Verschwinden der Kunst auf ihrem Höhepunkt könnten, soweit sie nicht auf die revolutionierende Erfindung des Bogens und deren soziale Folgen zurückgehen, in geschlechtlichen Verhältnissen zu sehen sein, die mit dem partiellen Nomadentum der Männer zusammenhängen. Wir wissen nichts von der sozialen Gliederung, wenn wir auch aus gewissen Anzeichen mit einiger Wahrscheinlichkeit schließen können, daß es sich um eine geschichtete Gesellschaft gehandelt hat und die Macht gewisser Klassen, der Magier, der Krieger, ständig zunahm. Wir wissen nichts über die Beziehungen der verschiedenen Totemclane untereinander, wenn auch hier die Bilder neben den ständig sich wiederholenden Kämpfen gegen dieselben Feinde Erinnerungen an friedliche Übereinkunft und Verbindungen zeigen. Wir wissen aber erst recht nichts von dem geistigen Leben der "Massen", denn was die Kunst uns zeigt, ist ja gerade das Maximum an geistig schöpferischer Kraft, die sich in den Dienst der herrschenden Ideen und Klassen gestellt hat und uns diese darstellt, nicht wie sie sind, sondern wie sie in erfüllten sozialen Wunschbildern sich spiegeln. In der Erfüllung dieser Funktion zeigt sie uns für die paläolithische Zeit eine hervorragende Kraft der Emotion, der Sensibilität und des Denkens und eine starke Ausbalancierung zwischen diesen so verschiedenen Fähigkeiten²⁰. Aber über die Größe des Abstandes zwischen diesen Künstlern und ihrer "Gemeinde", ihrem "Publikum" sagt sie uns nichts, es sei denn, daß die Echtheit und Fülle der Monumentalität während der ganzen Dauer dieser Kunst vom Aurignacien zum Magdalénien darauf schließen läßt, daß zwischen verschiedenen Klassen nicht der Bruch zwischen Genie und "profanum vulgus" bestanden haben kann und nicht die Verschmelzung zu einer Gemeinde, in der der "Priester", d.h. der Magier seinen Gläubigen die Welt im Zustand der Erlösung anbieten kann, sondern die kontrastreiche Wechselwirkung, die aus den Werten der großen Kunst die Grundlage einer allgemeinen Kultur macht. In dieser Hinsicht mag das paläolithische

Frankreich von dem gotischen oder klassischen wenig verschieden gewesen sein. Aber hier bleiben wir im Bereich der Vermutungen und es zeigt sich der Nachteil, der in dem Fehlen aller literarischen vorschichtlichen Dokumente liegt: es setzt dem Rückschluß von der Kunst auf die zugrunde liegende Wirklichkeit eine Schranke in der Konkretheit der Aussagen, weil es unmöglich macht zu verfolgen, wie sich die begrenzte Weltbeherrschung in Gefühle und Ideologien umgesetzt hat²¹.

Wenn nun die paläolithische Kunst nur wenige und vage Schlüsse erlaubt über die Welt, die ihre Entstehung ermöglicht hat, so sind ihre Aussagen über sich selbst und damit über das Wesen der Kunst in einer ihrer frühesten Erscheinungsformen durchaus eindeutig. Sie lassen sich in drei Gruppen gliedern. Die erste enthält alle Mittel des Kunstkönnens, mit denen dieses die materielle und geistige Welt der Gesellschaft in künstlerische Gestalt umsetzt, den Inhalten des gesellschaftlichen Müssens und Wollens die entsprechende künstlerische Form schafft. Von ihnen soll in den beiden nächsten Kapiteln gehandelt werden. Die zweite Gruppe betrifft die geschichtliche Entwicklung dieses Kunstkönnens, die dritte die Zeichen und "anthropoiden" Wesen, die neben den Tieren auftauchen; sie stellen nicht nur das dunkelste, sondern auch das am schwersten zu erhellende Kapitel der paläolithischen Kunst dar.

Um mit den "Zeichen" zu beginnen: Breuil und seine Mitarbeiter haben sich im wesentlichen damit begnügt, sie zu katalogisieren und mit Namen zu versehen, die ihre Unbekanntheit nicht berühren sollten, aber doch die Deutung in bestimmte und oft falsche Richtung wiesen. Um einen Schritt vorwärts zu kommen, werden wir zunächst alles aussondern müssen, was als Waffe zu erkennen ist. Dann wird man von den Kampf Waffen die Zauberwaffen unterscheiden müssen. Als solche sind wohl an der Decke von Altamira die Bündel von Strahlen zu verstehen, die von einem Punkt ausgehen und sich dann nach außen richten (Fig.26). Sie wiederholen gewisse Formen von Steinwerkzeugen aus dem Chelléen, Acheuléen, Moustérien und Aurignacien, d.h. Formen älterer Zeichen, während die dargestellten Waffen denen des Solutréen und Magdalénien gleichen, soweit es sich nicht ganz offensichtlich um Holz Waffen handelt. Wir hätten dann hier eine Erscheinung, die uns auch sonst begegnet: wie der ägyptische Priester zur Zeit

späterer Dynastien noch neolithische Messer im Kult gebrauchte, so benutzte der Magier in Strahlen aufgelöste Steinwerkzeuge der ersten Epoche der Altsteinzeit, um seine geistige Waffe fernwirkender Kräfte zu veranschaulichen. Eine andere Gruppe von Zeichen erhält ihre Bedeutung aus dem Zusammenhang, in dem sie stehen; das Zeichen auf der Bison-Hirschkuh Gruppe in Les Combarelles (Fig.10) ist aller Wahrscheinlichkeit nach das Siegeszeichen der Hirschkuh, das als Markstein der Prozession den Bisons gesetzt ist, das Idol der Hirschkuh neben der wirklichen. In Font-de-Gaume (Fig.40) erklären sich viele Zeichen dadurch, daß sie entweder unmittelbar neben dem Mammut stehen oder dieselbe Funktion erfüllen wie dieses: die übrige Gruppe zu beherrschen oder in einer friedlichen Ordnung zu halten. Es zeigt sich dann aber auch ganz deutlich, daß die abstrakte und geometrische Form dieser Zeichen nicht als Verfall der natürlichen, gegenständlichen Formen entstanden ist, sondern eine eigene Ursache gehabt haben muß. Die Zeichen scheinen die Abkürzung der Frontansicht zu geben, während die Tiere selbst ausschließlich im Profil dargestellt sind. Wir haben auch in der geschnitzten Kleinkunst nur verschwindend wenige Beispiele für Faceansichten und diese nähern sich dann den in der Malerei vorkommenden Zeichen. Wenn diese als Hypothese gemeinte Deutung für eine Gruppe von Zeichen richtig ist, dann hat neben dem Verbot der Menschendarstellung, das nicht absolut war, das der naturalistischen Facedarstellung bestanden. Die Ursache könnte am ehesten in der Magie des bösen Blickes gesehen werden, den man, im Gegensatz zur aktiven Magie der Hand, zu erleiden fürchtete, da das Bild ähnlich wie das originale Objekt zaubern konnte. Es würde dies dann auch erklären, warum die Darstellung des gefürchteten Zaubers ebenso gemieden, wie die des aktiven (Hand) gesucht wurde. Ein seltenes Beispiel für die Magie des Auges gibt uns wohl auf der Decke von Altamira das von einer kleinen Hirschkuh angesprungene Bison (linke Hälfte vierte Reihe), vor dessen Kopf sich ein Auge befindet, ohne daß man sagen kann, ob es dieses Auge gegen jemand schleudert oder ob es gegen das Bison geschleudert wird. In beiden Fällen könnte man die magischen Strahlenwaffen, die sich zu allen Seiten der Hirschkuh befinden, als zur Darstellung einer Magie des Auges gehörig ansehen. In die Sphäre der Magie des Auges könnten diejenigen Zeichen gehören, die in ihre geometrische Form Kreise

oder Halbkreise einzeichnen; dies ist mehrfach in Font-de-Gaume geschehen, wo eines dieser Gebilde in eine Nische gesetzt ist, wohl um ihm größere Bedeutung zu geben (Fig.27). Es würde sich dann darum handeln, die Magie des Auges aus einer passiv gefürchteten in eine aktiv wirkende zu verwandeln bzw. dem bösen Blick mit dem bösen Blick zu begegnen. In Les Combarelles fällt ein "menschliches" Profil auf (Fig.27), wo ein stark vergrößertes Auge die Verbindung zwischen Nase und Stirn unterbricht und den Eindruck erweckt, als sei die Tatsache der Einäugigkeit (Polyphem) unterstrichen worden.

Eine andere Möglichkeit, die Deutung der Zeichen zu finden, ergibt sich aus den geometrischen Schemata, die einzelnen Kompositionen zugrunde liegen. Reduziert man die Verschmelzungsgruppe der beiden Bisons in Font-de-Gaume (Fig.39) oder die Begegnungsgruppe von Pferd und Löwe (Fig.20) auf das geometrisch schlechthin Wesentliche der Komposition, so erhält man Figuren, die einigen "tektonischen" Zeichen außerordentlich ähnlich sehen, ohne daß sich aus dem Inhalt der Komposition irgendeine Beziehung zur Hütte oder Falle ergibt. Die Zeichen würden dann die Einheit von Tieren bedeuten, sei es ihre körperliche Vereinigung, sei es die Vereinigung ihrer Kräfte (Mana). Sie stünden dann für abstrakte Begriffe, die aus konkreten Vorgängen abgeleitet sind, wie Macht des Clans, soziale Funktion bestimmter Tiere innerhalb eines Clans (Amtsmarke). Ein anderes Zeichen, das aus kreisartig verdichteten Punkten besteht und sich nicht nur in Niaux (Fig.36), sondern auch in Font-de-Gaume findet, ist zumindestens in diesem Zusammenhang eine Opfergabe. Daß die Vulva unter den Zeichen auftritt, hat bereits Breuil festgestellt und ich habe geglaubt, eine Linie, die gelegentlich den Leib des Tieres vom After abwärts durchzieht, als Befruchtungs- oder Fruchtbarkeitslinie deuten zu können. Piette* hat zuerst darauf hingewiesen, daß sich auf der Kleinplastik Schriftzeichen befinden, die z. T. Buchstaben des phönizischen, griechischen und lateinischen Alphabets ähneln und Breuil hat Entsprechendes von der Malerei behauptet. Daß Buchstaben antiker Alphabete ursprünglich magische Zeichen waren, läßt

* *Piette, E.*: Les galets colories du Mas-d'Azil. L'Anthropologie Bd. 7, 1896, S. 385-427.
Ders.: Les écritures d l'âge glyptique. L'Anthropologie Bd. 16, 1905, S. 1-11.
Ders.: L'art pendant l'âge du renne, Paris 1907.

sich aus den "Ornamenten" auf den Töpfen des ägyptischen Neolithikums einwandfrei beweisen und dies bestätigt rückwirkend die Anschauungen von Piette. Doch gestehen wir: Schriftzeichen, magische und reale Waffen oder Tabus, Opferzeichen, Macht- und Funktionszeichen bestimmter Clane oder Gruppen, geometrische Darstellung der zu meidenden Faceansicht, dies alles erschöpft nicht die ungeheure und gänzlich unsystematische Fülle der vorhandenen Zeichen. Der größte Teil von ihnen bleibt ungedeutet.

Nicht besser kann es uns mit den sogenannten anthropoiden Gestalten (Fig.28) ergehen, solange man sie als isolierte Wesen betrachtet anstatt in ihrem bildlichen Zusammenhang. Die Interpretation ihrer Gestalt als Menschen in Tiermasken ist insofern unzureichend, da in den meisten Fällen das Tier ebenso unbestimmbar ist wie der Mensch unerkennlich und damit erübrigt sich die Behauptung, daß die glänzenden Tierzeichner den Menschen nur sehr schlecht und unter dem Zwang von Tiervorstellungen haben nachbilden können. Diese Wesen waren als unerkennlich beabsichtigt; sie mußten aus bekannten und unbekanntem Elementen gemischte Phantasiewesen sein, wenn sie ihre Funktion sollten erfüllen können. Es wäre zu erinnern, daß in sehr vielen Sprachen das Wort erkennen einen physischen Sinn hat: begreifen und begatten. Diese Wesen sollten nicht erkannt werden, weil sie nicht sollten ergriffen werden können; sie sollten jedem Zugriff entzogen werden, damit ihre Funktion keinen Schaden erleide: der Akt, die Kraft oder das Ergebnis ihres Fungierens. Aber welches war ihre Funktion? Versucht man die isolierten Gebilde in ihre Zusammenhänge zu stellen, so ergeben sich drei Gruppen:

1. Solche, die am Anfang einer Wand stehen und eine Szene oder bloße Folge von Tieren einleiten;
2. solche, die inmitten eines Vorganges stehen und die Hervorbringer dieses Geschehens zu sein scheinen (Fig.12);
3. solche, die in ein Geschehen verteilt sind weniger als Ursachen der Aktion denn als Hilfskräfte der Akteure, wie in der Decke von Altamira, wo eines der vielen Phantasiewesen unmittelbar vor der Hirschkuh steht, ein anderes den Leib des Bisons durchquert, das zwischen ihr und dem Bisonchef vermittelt.

Daraus könnte man folgern, daß die Phantasiegestalten die einzelnen Arten und Teile des Zauberaktes verkörpern. Dies würde erklären,

warum man sie leicht in Gruppen ordnen kann: solche mit erhobenen Armen, solche mit aufgerichteten Geschlechtsgliedern. Die Abbildung 12a zeigt sehr deutlich, daß es sich um einen Fruchtbarkeitszauber handelt. Die Rolle der Phantasiewesen war hier, den Vorgang pantomimisch zu spielen. Die auf der gegenüberstehenden Wand befindliche Szene (Fig.12b) ist weniger klar, obwohl sich unter dem rechten Pferd mehrere Zeichen befinden, die der Vulva gleichen. Die Phantasiefigur agiert hier halb sitzend, halb aufspringend; sie ist etwas aus dem Profil gerückt und zeigt aber trotzdem nur ein Auge; die Hand ist sehr betont und besteht aus sechs Strichen, es sind also nicht fünf Finger, sondern zwei Randstriche und vier Zwischenräume gegeben. Es ist als hätte man eine Kombination der beiden hauptsächlichsten Zauberinstrumente, der Hand und des Auges, vor sich. Die Lösung für den spezifischen Charakter dieses Zaubers muß in den beiden Tatsachen liegen, daß überall Bären und Bärenköpfe zugegen sind und daß das linke Pferd durch eine "Korrektur" aus der Haltung des Laufens in die des Stehens überführt wird und das Gleiche scheint für das mittlere Pferd versucht. Die nächstliegende Vermutung ist, daß es sich um einen Übertragungszauber handelt von den Bären auf die Pferde oder umgekehrt. Dieser Zweifel wäre zu beheben, wenn wir die Zeichen im linken Pferd zu deuten vermöchten und wenn wir feststellen könnten, ob der Kopf des linken Pferdes je gezeichnet war. Die Szene, aus welcher der wohl als gefangen zu deutende Bär (Fig.15) entnommen ist, beweist, daß wir es hier mit einer Gruppe alter Erinnerungen des Pferdeclans zu tun haben und daß Geschichte und Magie aufs engste verbunden waren.

Diese Erklärung der Phantasiefiguren als der Vollzieher spezifischer Zauberakte scheint die erste Gruppe völlig unberührt zu lassen, diejenigen, die sich am Beginn vieler Wände befinden, ohne – soweit wir erkennen können – mit dem Vorgang selbst eine direkte Beziehung zu haben. Die nächstliegende Vermutung wäre, daß das Zeichnen und Malen selbst als ein magischer und darum nicht zu störender Akt angesehen wurde und daß sich darum die Künstler jeweils als unkenntliche Wesen an den Anfang setzten und sich so für jeden Gegenzauber ein ausdrückliches Alibi verschafften. Es ist als ob jeder Zauberer Wert darauf legte, für seinen Akt wie für sein Werk auf die Frage des Gegenzauberers: Wer bist du? die bekannte Antwort des Odysseus geben zu können: Weder Tier noch Mensch: Niemand.

Wenn die heutige Archäologie Zeichen und Phantasiegestalten des Paläolithikums nicht hinreichend zu erklären vermag, so liegt das an rein materiellen Schwierigkeiten; wenn sie eine Kunstgeschichte des Paläolithikums nicht schreiben kann, so liegt das an der methodologischen Unsinnigkeit, an der *contradictio in adjecto*, die im Begriff der Kunstgeschichte liegt. Kunst ist der schöpferische Akt, der den materiellen und ideologischen Lebensinhalten einer konkreten Gesellschaft die adäquate anschauliche Form gibt. Diese Formen erzeugen sich nicht eindeutig aus ihren Antezedentien, noch entstehen sie mechanisch unter dem Druck äußerer Einflüsse, noch sind sie das Produkt beider; die Formen haben keine immanente Geschichte. Präziser, die Kunst hat geschichtliche Wurzeln, die außerhalb ihrer liegen und sie hat geschichtliche Folgen, die wieder außerhalb ihrer liegen. Als Kunst ist sie kein geschichtlicher, sondern ein Werte schaffender Akt. Die Kunst gehört zu zwei Bereichen: sie wurzelt in der Geschichte, sie lebt in dem Bereich objektiver Kategorien und Werte. Das Mehr oder Weniger an Vollkommenheit ist ihre ganze Geschichtlichkeit und diese steht unter dem Paradox, daß das vollkommenste Kunstwerk das am tiefsten durch seine Zeit bedingte und zugleich am weitesten in Überzeitlichkeit hineinreichende ist, während das unvollkommene Kunstwerk darum in seiner Zeit- und Ortsbedingtheit befangen bleibt, weil es am oberflächlichsten von ihnen berührt ist. Nur der große Künstler kann die ganze geschichtliche Wirklichkeit zusammenfassen und überwinden, die andern bleiben an den Fragmenten haften, die an der Oberfläche herumschwimmen. Die einzig sinnvolle Aufgabe einer Kunstgeschichte ist der Nachweis, daß diese bestimmten Formen, Formen und nicht nur Inhalte, notwendig aus bestimmten wirtschaftlichen, gesellschaftlichen, politischen, moralischen und religiösen Wurzeln herauswachsen mußten, daß sie sie ausdrücken, anschaulich gestalten, zur Erscheinung bringen; und umgekehrt, daß sie auf diese ihre Basis zurückwirken und an deren Umbildung ihren Anteil haben. Alles was darüber hinausgehend eine immanente Entwicklungsgeschichte der Form geben will, erzwingt die Auflösung des schöpferischen Prozesses in einen mechanischen Akt. Das Ergebnis ist die Katalogisierung einer Folge von "Stilen", also keine Kunst- und nicht einmal eine Stilgeschichte. Die Kunst als Kunst hat keine Geschichte, sie hat nur eine Theorie, deren Inhalt die Methode ist, mit der die je-

weils konkrete historische Situation in die Sprache anschaulicher Formen übersetzt wird; wissenschaftlich ist diese Theorie in dem Maße, als sie die Abhängigkeit wie Freiheit der künstlerischen Schaffensmethode von der geschichtlich-gesellschaftlichen begreifbar macht. Diese Aufgabe ist nie gestellt, geschweige denn gelöst worden. Und sie ist nur sehr fragmentarisch lösbar für das Paläolithikum, weil wir von den materiellen und ideologischen Voraussetzungen dieser Kunst und ihren geschichtlichen Wandlungen zu wenig außerkünstlerische Zeugnisse haben. Wir können nur die besondere Erscheinungsweise dieser Kunst analysieren und von hier aus einige, nicht immer konkret eindeutige Rückschlüsse auf ihre Voraussetzungen machen.

Die Kunst des Paläolithikums ist keine monotone Einheit. Es finden viele und häufige Änderungen statt. Wir können sie registrieren, wir können sie nicht erklären. Sie betreffen die ideologischen Einstellungen und die Wahl der Mittel, sie betreffen nicht die Kunst als solche. Lionardo hat einmal im Malerbuch gesagt, die Elemente der Kunst seien Punkt, Linie, Ebene, Körper und Raum. Das Paläolithikum erweckt manchmal den Eindruck, als sei diese theoretische Folge die geschichtliche und als hätte Hegel Recht mit seiner Behauptung, die Geschichte vollziehe sich nach der immanenten Dialektik der Begriffe. Die Malerei des Paläolithikums scheint mit der Punktierung anzuhängen, ihr scheint die Linie zu folgen, welche die von ihr umschriebene Fläche in Abhängigkeit hält; dann folgt die Ebene, die sich in Dimensionen und Richtungen zerlegt und die Linie nur benutzt, um diese immanenten Spannungen der Ebene zu veranschaulichen. Und dann folgt der Körper, wenn auch nicht als stereometrische Illusion, sondern nur als modellierte Ebene. Ein Blick auf die Plastik genügt, um diese ganze Konstruktion wenn nicht hinfällig zu machen, so doch auf die Malerei zu beschränken; denn die Skulptur beginnt mit dem Körper und strebt Schritt für Schritt dem Flachrelief zu, nicht ohne Zwang von Seiten des Materials. Aber auch für die Malerei ist der Tatbestand wesentlich komplizierter: die theoretischen Elemente sind nicht so klar getrennt und jedes bewegt sich von seiner Basis aus der Körperlichkeit zu. So wechseln flache Ebenen und modellierte Flächen zuerst im Bereich der Punkte, dann im Bereiche der Linie, dann in dem der Ebene; zuerst in der Einfarbigkeit, dann in der Kombination von Farben und schließlich in der Verschmelzung zu wirk-

licher Vielfarbigkeit. Dieser wiederholte Wechsel spiegelt sehr deutlich das intensive geschichtliche Leben, das die Basis der paläolithischen Kunst war. Denn die unmodellierte Ebene ist Kontemplation, die modellierte Fläche ist Aktion und der paläolithische Mensch war in diese Gegensätze eingespannt wie der mittelalterliche. Nur ist dies keine "Entwicklung", kein "Fortschritt" von der Ebene zum Körper oder Rückschritt vom Körper zur Ebene: es sind zwei verschiedene Ströme innerhalb derselben Weltanschauung wie Manets "Cartes à jouer" und Courbets "Faire des boules". Die Größe der paläolithischen Kunst liegt darin, daß sie diese Gegensätze, die mit Magie und Totemismus eng zusammenhängen, zugleich umfassen konnte.

Eine andere Beobachtung, die als eine quasi kunstgeschichtliche auffällt, ist die Kombination der Techniken. Anfänglich war die Graphik von der Malerei vollständig getrennt; jene kam von der Skulptur und wurde auf die Wand als eine zu inzisierende Steinfläche übertragen, so daß sie in ihren Anfängen außerordentlich tief und plastisch ist als wollte man ein Relief in die Wand schnitzen, dann aber immer flächiger wird. Ähnlich waren innerhalb der Malerei die Farben getrennt: schwarze und rote Stifte wurden nicht gemischt; wahrscheinlich wurde die mit ihnen verbundene symbolische Bedeutung von Tod und Leben so stark empfunden, daß die Verschmelzung einem Tabu unterlag. Dann übernahm sie an derselben Gestalt verschiedene Funktionen: das Schwarze gab den Rand und meistens nur den des harten Rückens, das Rot gab die Binnenmodellierung, als wenn man sagen wollte, daß das Leben nur dadurch zu Form kommen könne, daß es durch den Tod hindurch geht. In dem Augenblick, als die Farben gemischt wurden, d.h. ihre Töne ineinander übergangen, wurde auch bereits die Graphik mit der Malerei verbunden. Wir haben hier geradezu ein Schulbeispiel für die Entwicklung vom Einfachen zum Komplizierten. Aber es war dies weder eine einreihige Entwicklung, noch war es eine geschichtliche Entwicklung der Kunst. Freilich, es war noch weniger ein müßiges und zufälliges Spiel der Phantasie oder ein zweckloses Paradiesen mit einem abstrakten technischen Können. Das zeigt sich am deutlichsten darin, daß die graphischen Mittel, z.B. in Font-de-Gaume, plastische Werte erstrebten, welche die Malerei wieder zudeckte, während in Altamira die Malerei so sehr die Modellierung führt, daß die Graphik flächenhaft und andeutend wird. Es war eine

von der Komplizierung des gesellschaftlichen Lebens bedingte Kombination und Verschmelzung der technischen Mittel. Sie zeigt uns, daß der Künstler des Paläolithikums immer kompliziertere Tatbestände zu gestalten hatte und daß er dieser gesteigerten Aufgabe immer in dem gleichen Maße gewachsen war. Und es warnt uns, die paläolithische Kunst als eine primitive anzusehen, die dies oder jenes nicht kann und aus Unvermögen irgendwo anders stehengeblieben ist als vor dem künstlerisch vollkommenen Ausdruck der paläolithischen Welt.

II.

DIE MAGIE DER HAND

Die modernen Fortschrittshistoriker werden nur sehr langsam begreifen, daß die Gegensätze des paläolithischen Lebens größer waren als sie bisher vermuteten, ebenso aber auch die Fähigkeit dieser "primitiven" Künstler, die Einheit dieser Gegensätze im Kunstwerk zu realisieren. Für uns "komplizierte" Menschen des 20. Jahrhunderts mögen gegenstandslos-geometrische Formen und naturalistisch-gegenständliche Tiere zwei Welten sein, die wir nur dadurch zu verbinden wissen, daß wir die ersten aus der Abkürzung und Degenerierung der zweiten "erklären". Für den Paläolithiker aber waren es sicher nur zwei Seiten ein und derselben Welt, in der halbnomadisierende Järgergemeinschaften zu ihrer natürlichen und gesellschaftlichen Umgebung durch ihre Holz- und Steinwaffen in einer engen, körperhaften Nahbeziehung und durch ihre magisch-totemistische Ideologie in einer geistigen Fernbeziehung standen. Wenn sich bewahrheiten sollte, was immer seltener bestritten wird, daß die ostspanische und die franko-kantabrische Kunst zeitgenössisch gewesen seien¹, dann hätte die Geschichte selbst die innere Komplexheit dieser Epoche bloßgelegt, die gleichzeitig neben- und in Berührung miteinander ein Dasein mit Bogen und ein Dasein ohne Bogen oder mit absichtlicher Verschweigung desselben kannte, eine Kunst als silhouettenhaftes Fernbild und eine Kunst als körperhaftes Nahbild, eine Kunst der unmittelbaren Wiedergabe des geschichtlich-wirklichen Lebens und eine Kunst der indirekten Gestaltung der Quellen, aus denen das geschichtliche Leben floß. Die Komplexheit der Geschichte selbst würde uns dann nahe legen, abstrakte Zeichen und naturgetreue Gegenstandswiedergabe in ihrem Zusammenhang zu begreifen. Dies aber ist nur möglich, wenn wir den Gegenstand nicht als den Ausgangspunkt eines Nachahmungsaktes ansehen, sondern als ein bloßes Mittel zur Realisierung formaler Vorstellungen, die ihre Wurzeln nicht in der Natur, sondern in den Bedürfnissen, den Produktionsmitteln und im Geiste hatte.

Das formale Grundelement der franko-kantabrischen Höhlenmalerei ist die konkav-konvexe Kurve im Gegensatz zur geraden Linie,

wenn wir von der Modellierung absehen, die überall dort, wo die Farbe fehlt, auf den Nachzeichnungen gänzlich unkontrollierbar ist. Das äußere Formgesetz dieser Kurve ist nicht achsiale Geometrisierung und Symmetrisierung, die zu einer Sinuskurve führen würden, sondern eine ursprüngliche, d.h. nicht erst durch eine nachträgliche Verrückung aus der Symmetrie abgeleitete Asymmetrie der Größen und Lagen der Teile vor und hinter dem Wendepunkt der Kurve. Diese ursprüngliche Unregelmäßigkeit ist die Konsequenz des inneren Formungsprinzips, daß die Kurve nicht eine Folge von Punkten ist, die einem starren, immer gleichen Ablaufgesetz gehorchen, sondern eine Bewegung, deren Ursache ein sich unregelmäßig verändernder Kraftstrom (Mana) ist, dessen Rhythmus sie gehorcht². Die Ursachen dieser abhängigen und frei-rhythmischen Kurve waren vorwiegend ideologische: einerseits die Magie, welche die Kraft ist, einen Zustand in einen anderen überzuführen und daher eine sich wendende und zielstrebige, aber unberechenbare und überraschende Bewegung erforderte; und zweitens der Totemismus, der mit seinem Bewußtsein von der Claneinheit und von der Würde historischen Clangeschehens zu einer klar übersichtlichen, monumentalen Bändigung der magischen Wendung und Wandlung hindrängte, so daß die fehlende Regelmäßigkeit statischer Lagebeziehungen nach einem Proportionssystem für ihre Gestalt und nach einem Rhythmus für ihre Bewegung rief.³

Es änderte sich im Laufe der paläolithischen Zeit mehrfach Struktur und Funktion dieser Kurve⁴. Zunächst war es dem Künstler durchaus nicht selbstverständlich, weder am Anfang noch am Ende der frankokantabrischen Kunst, daß diese Kurve ein kontinuierlicher Zug sei, der, ähnlich wie die geometrische Linie, den Prozeß der Entstehung vergessen macht. Es wurde empfunden, daß ein solcher Linienzug den Ort, den er passierte, entwertete, austilgte und so die Spannung zwischen dem Sein des einzelnen Ortes und der Bewegung durch die Orte hindurch aufhob. Einem Volk von Wanderern muß dieses Nicht-Festhalten-Können eines Seienden, Beharrenden, Ruhenden besonders stark zu Bewußtsein gekommen sein; so erklärt sich der wiederholte Versuch, den kontinuierlichen Linienzug als etwas sekundäres hinzustellen, ihn aus distinkten Orten zu konstituieren (Fig.30). Am Anfang war der Punkt, das wurde der neue Ausdruck für ein Bedürfnis, das sich, im Gegensatz zu allem Naturalismus, als metaphysisch

bedingter Wille gerade dadurch enthüllt, daß die Abfolge der Punkte den Aufbau der konkav-konvexen Kurve nicht antastete⁵. Punkt ist von Anfang nicht wörtlich im mathematischen Sinne zu nehmen, sondern als Schwanken zwischen einer kreisartigen Verdickung und einem kommaartigen Strich. Später wurde daraus die Folge paralleler diskontinuierlicher Striche (Fig.22), die dem kontinuierlichen Zug bewußt soweit kontrastiert wurden, daß sie an anderen Stellen und selbst in anderen Dimensionen der Ebene verliefen. Das Dasein am Ort und die Bewegung durch die Orte hindurch, der Aufbau der Bewegung durch Seiendes und das von der Bewegung aufgehobene Sein waren auseinandergetreten. In den Gravüren von Altamira, die den polychromen Malereien zugrunde liegen, sind dann die Verbindungen von diskontinuierlichen Ortsstrichen und kontinuierlichen Linienzügen so mannigfaltig, daß eine systematische Beschreibung Seiten in Anspruch nehmen würde (Fig.25). Der Urkonflikt zwischen Sein und Bewegung hatte einen solchen Umfang und eine solche Tiefe angenommen, daß er nur durch eine große Fülle dauernd wechselnder Lösungen befriedet werden konnte, ein Zeichen, daß man ihn nicht nur als ein äußeres Schicksal des materiellen Lebens erlitt, sondern als geistiges Geschick formte und entformte. Freiheit und Notwendigkeit waren zugleich gewachsen.

Die erste Funktion der konkav-konvexen Kurve war Fläche zu umschreiben. Nur selten genügt eine einzige Erscheinungsform der Kurve, um die ganze Gestalt eines Tieres aufzubauen; meistens sind zwei für die sinnliche Wahrnehmung hinreichend unterschiedene, aber verwandte Erscheinungsvarianten vorhanden. Es finden sich u.a. konvexe oder konkave Haken mit langen, quasi gradlinigen Stielen statt des zweiten Kurvenastes; quasi Gerade, die nur am Ende gebogen sind; Konvexe, die Konkaven oder Konkave, die Konkaven winkelig-eckig begegnen. Die zwei zusammen auftretenden Kurven haben innerhalb des gemeinsamen Zieles der Flächenumschreibung verschiedene Aufgaben; die eine gibt Hinterteil und Rücken, die andere Bauch und Hals (Fig.37). Bestimmend für diese Differenzierung war eine natürliche Ursache mit wirtschaftlicher Konsequenz: die verschiedene Bedeutung der harten und der weichen Teile bei der Erlegung des Tieres, indem die einen die Waffen leicht abprallen ließen, während diese in die anderen leicht eindringen konnten. Doch ist

offensichtlich, daß der Künstler dieses Erfahrungselement nicht um seiner selbst willen gab, sondern weil es ein formales Spiel zwischen zwei Erscheinungsweisen des Linienelementes begünstigte; die eine Kurve wendet sich von der Senkrechten in die Waagerechte, die andere von der Waagerechten in die Senkrechte, immer in irgendwelchen Abwandlungen als Schräge. Wenn sie sich nach ihrer größten diagonalen Entfernung wieder einander genähert haben, stellt der Kopf und die Abschlußlinie des Vorderkörpers ihre formale Synthese dar. Der materielle Zwang des Dinges oder des Erlebten ist in ein zusammenhängendes Spiel von Formen übersetzt, das nur deshalb einfach ist, weil die von den Linien umschriebenen Flächen kein selbständiges Leben annehmen, sondern in Abhängigkeit von ihnen bleiben.

Die Funktion der Linie änderte sich vollkommen, sobald die Fläche ihr eigenes und vom Standpunkt der künstlerischen Konzeption aus ursprünglicheres Leben zu führen begann. Dieses bestand darin, daß die Dimensionen der Ebene auseinander traten und sich gegeneinander spannten und ebenso die Richtungen innerhalb jeder Dimension. Die Waagerechte kann nach links oder rechts laufen, die Senkrechte steigen oder fallen, die Richtungen können sich voneinander entfernen oder zusammenstreben. Es bildeten sich – selbst an den entgegengesetzten Enden der Figur – Flächenteile, die sich aufeinander bezogen, und andere, die sich trotz ihrer Nähe abstießen. So bestimmten die Linien nicht mehr die Fläche, sondern deren innere Gegensätze bedingten die Richtung, die Größe, die Krümmung, die Gliederung und selbst die verschiedenen Funktionen der verwendeten Kurven, indem jede Gruppe einen anderen Teil des Konfliktes zur Darstellung bringt: die Rückenkurve steht z.B. als eine einheitliche Form der Bauchkurve als einer Mannigfaltigkeit von Formen gegenüber. Diese Differenzierung der Ebene in die ihr immanenten Gegensätze darf man sich nie symbolisiert denken durch ein senkrecht-waagerechtes Koordinatensystem, an das wir seit Euklid wie an ein Urphänomen gewöhnt sind. Einige Tiere, wie besonders das Mammut, haben entweder durch ihre natürliche Gestalt oder wahrscheinlicher durch den sozialen Geist ihres Clans oder durch ihre soziale Funktion innerhalb eines Clans die Künstler dazu gereizt, ein Koordinatensystem anzunehmen; aber selbst in diesem Ausnahmefall sind die korrespondierenden Achsen verschieden lang und wesentlich verschieden von einem sym-

metrischen Koordinatensystem. Die Differenzierungen und Integrierungen der Dimensionen und Richtungen führen nicht zu statisch-regelmäßigen Lagebeziehungen korrespondierender Formen gleicher oder ähnlicher Gestalt, sondern zu unregelmäßig wechselnden, bedingt durch die Verschiedenheit der Kraftströme, die einerseits von innen aus dem Tier herauswirken und andererseits von außen auf das Tier eindringen. Dieses Bedingtsein der Gestalt der Ebene und des Raumes durch biologische und magische Kraftströme, das von der griechischen Geometrie ausgeschaltet war, war für die Paläolithiker selbstverständlich und eine der Grundlagen ihrer Körper- und Raumgestaltung. Flächen und Flächengegensätze waren durch Kraftströme zu- oder gegeneinander gerichtet und die Grenzlinien hatten diese Kraftströme zu veranschaulichen, während sie von der Farbe zunächst mehr zugedeckt als enthüllt wurden.

Aber es kam der Moment, wo diese Diskrepanz zwischen den Funktionen von Linie und Farbe nicht mehr befriedigte. Die Stärke der Antinomien zerriß die Einheit der Fläche; die Tendenzen der verschiedenen Dimensionen und Richtungen bildeten modellierte Einzelformen und diese bauten nun das Ganze des Gegenstandes auf. Die Linie erhält nun die neue Funktion, den Umriß dieser einzelnen Binnenformen zu bilden und ihre Ausdrucksbestimmtheit zu erhöhen, während sie gleichzeitig ihre alte Funktion als Gesamtumriß verlor. Dieser setzte sich nun aus Teilen der oft verschiedenfarbigen Umrisse der Binnenformen zusammen (Fig.47). Wie auf einer niederen Stufe die Linie aus Punkten, so wird jetzt der Körper aus umgrenzten Flächen konstituiert, die ihrerseits abhängig sind von dem Willen zur Körperhaftigkeit. Diese zielt nicht auf eine stereometrische Illusion nach Art Giotto's, sondern durch die Vehemenz der farbigen und figuralen Gegensätze, durch die Art ihres Ineinandergreifens und Zerreißen der Umrißlinien werden Körper bedingende Spannungen der Flächen gegeneinander erreicht. Damit hat die Tendenz zu körperhafter Mächtigkeit, die von Anfang an die franko-kantabrische Kunst beherrschte und sie immer dahin drängte, die künstlerische Gestalt des Tieres von seinem Leib und nicht von seinen Beinen her aufzubauen, ihren höchsten Ausdruck gefunden. Es ist das zu konstituierende Körperganze, das Flächen und Linien bestimmt, die nun als bedingte Formen und Größen auch neue Ausdruckswerte annehmen:

die sexueller Gebilde und Vorgänge. Die Gewalt des Geschlechtstriebes hat über die Macht des Hungers gesiegt und wird zur Form bestimmenden Kraft, die das alte konvex-konkave Linienelement respektiert und damit zeigt, daß dieses in einer Konstanten der paläolithischen Kultur verwurzelt war, die in den geschichtlich wechselnden Tatsachen beharrte: in der magisch-totemistischen Ideologie halb nomadisierender Jäger.

Wie weit hat diese Kultur die elementaren Prinzipien der künstlerischen Gestaltung verwirklicht? Haben die Paläolithiker den Raum gestaltet? Niemand wird leugnen wollen, daß diese Wanderer über Ebene, Flußtäler und Gebirgszüge, denen die Weite des Meeres kein unbekannter Anblick war, alle motorischen Sensationen der Raumererschließung, alle optischen Empfindungen an- und abrollender Bilder, alle Tastvorstellungen der Widerstände gekannt haben. Aber haben sie sie künstlerisch gestaltet? Hier ist eine theoretische Besinnung unvermeidlich. Versteht man unter Raum das leere, kistenartige Gebilde, das sich aus einer linear-perspektivischen Zeichnung ergibt, oder den unendlich wogend bewegten Raum des Barock, der im wesentlichen mit illusionistischen Mitteln der Luftperspektive erreicht wurde, so ist die selbstverständliche Antwort: nein. Aber in diesen beiden Fällen werden ganz bestimmte und begrenzte historische Erscheinungen zum prinzipiellen Maßstab gemacht mit der Konsequenz, daß nicht nur der gotischen Glasmalerei, sondern auch der dorischen Architektur Raumgestaltung abgesprochen werden muß. Unterscheidet man dagegen zwischen der Kategorie des Raumes als der Form aller Wirklichkeit und aller Anschauung und den historischen Erscheinungsformen, die diese Kategorie jeweils in der Kunst annimmt, so sind alle perspektivischen Verwirklichungen aus besonderen Zeitbedingungen zu erklären und es stellt sich, da der Raum nicht aus der Welt geschaffen werden kann, selbst nicht aus der allerspiritualistischsten, die Frage: welche konkreten Raumempfindungen überwiegen in einer bestimmten Epoche und warum haben diese die jeweils historisch vorliegende Raumgestaltung angenommen? Dann wird selbst die Tendenz zur Raumausschaltung eine Gestaltung des Raumes, wenn auch in negativer Richtung, und ein ebenso erklärungsbedürftiges Phänomen wie die positive Raumgestaltung. Obwohl wir es also immer nur mit wechselnden historischen Gestaltungen der einen unentflieh-

baren Raumkategorie zu tun haben, gehören wesentlich zu jeder künstlerischen Raumgestaltung zwei Dinge: die Spannungsbeziehung zwischen den zwei Dimensionen der Ebene zu der Dimension der Tiefe, ohne die auch ein Körper nicht möglich wäre, und das Hinausreichen dieser Spannungsbeziehung über den einzelnen Körper oder Körpergruppe, ihren Gestaltwandel in eine neue, nicht an Körper gebundene Erscheinungsweise, sei es in eine räumliche, d.h. in Tiefenrichtung vibrierende Ebene, sei es in eine nach der Tiefe gekrümmte Fläche. Dann bedeutet negative Raumgestaltung die Aufhebung des Gestaltwandels und die Annäherung jeder Spannungsbeziehung zwischen Ebene und Tiefe gegen Null; positive Raumgestaltung aber ist die intensive Erhöhung dieser Spannungsbeziehung in jeder einzelnen Erscheinungsform und die klare Differenzierung ihrer beiden Erscheinungsweisen. In diesem letzten Falle ist meßbarer Abstand zwischen den raummarkierenden Formen so wenig notwendige Bedingung der künstlerischen Raumgestaltung, daß diese durch jenen geradezu aufgehoben werden kann, wenn er als bloße extensive Erweiterung isoliert auftritt. Eine perspektivische Reißbrettzeichnung gibt eine vollkommene Raumillusion, ist aber an sich selbst nicht die geringste künstlerische Raumgestaltung. Damit stehen wir vor dem konkreten Problem: gibt es in der paläolithischen Malerei eine Beziehung der Ebene zur Tiefendimension, die, hinreichend differenziert und intensiviert, über die Grenzen der einzelnen Tiergestalt hinausreicht? Oder strebt der paläolithische Künstler zu einer negativen Raumgestaltung?

Daß die fragliche Spannung zwischen den Dimensionen im einzelnen Tier vorhanden ist, konnte trotz der fehlenden Illusion eines stereometrischen Körpers von niemandem geleugnet werden angesichts der ungeheuer machtvollen Körperhaftigkeit der Tiere. Haben also die paläolithischen Künstler das ihnen bekannte Prinzip an den Grenzen des einzelnen Körpers gestoppt und die Raumgestaltung auf die Körpergestaltung beschränkt, d.h. den Raum außerhalb des Körpers in dem Sinne negiert, daß sie ihn nicht einmal im negativen Sinne gestaltet, sondern schlechthin für nicht existent erklärt haben? Das ist darum nicht wahrscheinlich, weil auch die Behauptung der Nichtexistenz künstlerisch erst durch die negative Gestaltung selbst existent wird und nicht durch das einfache Fortlassen. So muß auch Breuil in

seiner wissenschaftlichen Vorurteilslosigkeit bei einer frühen Malerei mit nur schwarzer Farbe in Marsoulas* einen perspektivischen Effekt zugeben. Er bemerkt ferner, daß in Font-de-Gaume (*Salle des petits bisons*, Fig.19) alle Tiere sich von einem einheitlichen Grund von rotem Ocker abheben, was die ganze Komposition räumlich binden würde. Er hätte die räumlichen Wirkungen hinzufügen können, welche durch Überschneidung entstehen (Fig.8). Und wenn er nicht von vornherein seine Arbeitshypothese der Farbschichten und der Palimpseste als allgemeine Theorie gefaßt hätte, dann hätten sich ihm die prinzipiellen Probleme mit großer Entschiedenheit gestellt: sind die Überlagerungen zweier Tiere mit ihren partiellen Überdeckungen nicht eine bestimmte Form der Raumgestaltung? Und die Einlagerungen kleinerer Tiere in größere nicht eine andere? Ist doch bemerkt worden, daß oft die Fläche rings außerhalb des polychrom gemalten Tieres sorgfältig durch Abkratzung vertieft ist, was doch nur den Sinn haben kann, daß man das erhöhte Relief in Beziehung zum umgebenden Raum empfand und gestaltete.

Zur Begründung der Hypothese, die Paläolithiker hätten keinen Raum geformt, wird das Fehlen einer gemeinsamen Standlinie für mehrere Tiere, die Abwesenheit der Leere zwischen den Tieren und der Mangel einer ausdrücklich bezeichneten Grenze (Rahmen) angeführt. Die erste Behauptung entspricht den Tatsachen nicht vollständig: auf einigen Steingravierungen, die in Limeuil gefunden worden sind und die dem späten Magdalénien angehören, befinden sich unter den Beinen der Tiere Linien, die doch wohl mit Recht als Standlinien gedeutet worden sind. Dieses späte und nur in der Kleinkunst sich findende Auftreten bestätigt, was aus dem Erscheinen der Standlinie für Pflanzen auf den neolithischen Gefäßen Ägyptens gleichzeitig mit dem der ersten Augenlinienhöhe als Modellierungsscheide für die Formung des Gefäßes mit Rücksicht auf den Betrachter gefolgert wurde: die Standlinie ist das Produkt einer ansässig werdenden Bevölkerung, die von einem festen Ort aus die Welt betrachtet. Für die halbnomadischen Jägerstämme aber war, wie bereits gezeigt worden ist, die Gegensätzlichkeit von Sein an einem Ort und Bewegung von Ort zu Ort

* Breuil, H.; Cartailhac, E.: Les peintures et gravures murales des cavernes pyrénéennes: II. Marsoulas. L'Anthropologie, Bd. 16, 1905, S. 431-444.

das überwiegende Raumerlebnis. Der Wandernde hat nie eine feste Standlinie, er bezieht vielmehr die Welt als auf eine in Bewegung befindliche Wanderlinie, d.h. auf eine Vielheit zu- und auseinanderströmender, vorübergehender Stand"orte" innerhalb einer zusammengehörigen Einheit, wie sie von streifenden Tierherden und Menschenhorden gebildet werden. Dies war das räumliche Urerlebnis des wandernden Jägers, das nach künstlerischer Gestaltung drängte, deren Vorhanden- oder Nichtvorhandensein darum nicht nach dem der Standlinie beurteilt werden kann⁶.

Das Fehlen der Leere, des gemeinsam und verbindenden Grundes zwischen den Dingen zeigt sich oft auf römischen Reliefs, wo ein noch größeres Drängen von Leibern den Zwischenraum eliminiert. Wird man sagen wollen, daß die Römer ihn nicht haben gestalten können? Aber haben die Paläolithiker ihn auch nur nicht gestalten wollen? Gehen wir noch einmal auf die wahrscheinlichsten und aufdringlichsten Raumerlebnisse der mit den Herden wandernden Jäger zurück. Der Raum als die unendliche Ferne und Leere war das, was dem Menschen die Tiere entzog und zugleich das, was ihn zwang, immer weiter zu wandern; der Anblick zusammendrängender und zusammengedrängt verharrender Leiber dagegen brachte ihm die Tiere als Jagdbeute nahe und erlaubte ihm Ruhe. Daraus folgt, daß das Endliche und Geschlossene für ihn praktisch und dann ideologisch einen positiven Wertakzent bekam, das Offene und Unendliche einen negativen, ein Wertungsverhältnis, das uns nach christlicher Erziehung wesensfremd ist, das aber die Griechen lange Zeit geteilt haben, weil sie als schiffahrende Stämme Wandervölker waren und auch ihnen der endliche Körper Erlösung und Ruhe, der offene Raum Unruhe, Aufgabe und Gefahr bedeutete. Nimmt man diese Wertung des Endlichen als das überwiegende Wunscherlebnis, so wird es begreiflich, daß jede auf es abstellende Raumgestaltung die Abstände zwischen dem Vollen verringert, die Intensität der Beziehung zwischen dem Leeren und Vollen dagegen verstärkt. Und man kann sagen, daß die Intensität dieser Beziehung um so größer werden muß, je geringer die Größe der Abstände wird. Der "horror vacui" war nicht eine metaphysische Qualität des damaligen Menschen, sondern die Folge seiner grauenhaftesten Erfahrung: Verlust der Herden, welche Nahrung und Kleider gaben. Und es war dieses praktische Grauen, das von der Magie durch

die Fernwirkung ihrer Zauberkraft, durch die Heranbannung des Tieres an den Zauberort aus der Welt geschafft wurde, während die Kunst dies tat durch Verringerung der Leere auf ein Minimum, durch In- und Übereinanderlagerung der Tiere, durch Erhöhung der Mächtigkeit, der Körperhaftigkeit der Tiere.

Darüber hinaus haben in der paläolithischen Kunst die Leere und der Abstand auch eine positive Rolle gespielt. Dies wird sehr deutlich in Les Combarelles in der Gruppe zwischen der weithinschauenden Hirschkuh und den engblickenden Bison (Fig.10), in Altamira in dem durch kleinere und zum Teil einfarbige Tiere vermittelten Abstand zwischen den beiden Protagonisten links (Fig.24), besonders aber in den beiden Rentieren von Les Combarelles (Fig.9), wo ein männliches und ein weibliches Tier aufeinander zuschreiten wollen und das weibliche als tödlich verwundet charakterisiert ist. Der physische Abstand zwischen den beiden Tieren mißt deutlich den Abstand zwischen ihrem Wollen und ihrem Schicksal. Das ist keine literarisch philosophische Spekulation, sondern eine geometrisch feststellbare Tatsache, sobald man sich entschließt, die beiden Tiere als eine Gruppeneinheit zu nehmen. Dann zeigt sich nämlich, daß der Größenunterschied zwischen den beiden Tieren gleich ihrem Abstand voneinander ist, so daß sie sich eben berühren würden, wenn sie gleich groß wären. Es lag nicht der geringste natürliche oder allgemein ideologische Zwang vor, diese beiden so völlig verschieden gearteten Maße gleich groß zu nehmen; der Zwang ist allein ein künstlerischer, d.h. er ist allein bedingt durch die Konzeption, deren adäquater Ausdruck er ist. Über den Sinn dieser Konzeption läßt der Künstler auch nicht den geringsten Zweifel. Denn dieser Bindung durch die Maße wirkt entgegen, daß die Kurven der Tiere eine verschiedene Form und Bewegung haben, während sie unterstützt wird durch die Beziehung dieser Verschiedenheiten auf die ideelle Waagerechte; es liegen je auf gleicher Höhe die beiden Maulöffnungen, die beiden Schwanzansätze und die beiden Augen, d.h. Anfang, Ende und Blick eines jeden Tieres. Die beiden Tiere ziehen sich an durch die in ihnen selbst wirkende Kraft, werden aber durch eine äußere Kraft gewaltsam getrennt. Die Gruppe ist die Resultante und der Abstand zwischen den Tieren mißt genau die Größe der beiden im Spiel stehenden Energien, Liebe und Tod. Es ist kaum zufällig, daß die Maßgröße des Abstandes der Leere zwar den

Größenunterschied zwischen den beiden Tieren, nicht aber die Größe jedes einzelnen Tieres rational mißt; und daß sie in den Geweihen wiederkehrt, wo die anfängliche Abwendung sich in Zukehrung zueinander wandelt und das formale Spiel dieser Gegensätze frei wird von der Gebundenheit an Naturähnlichkeit und sich in ornamentaler Reinheit und Freiheit entfaltet. Gerade diese über die leere Fläche zusammengreifenden und doch getrennt bleibenden Geweihe zeigen, wie stark der paläolithische Künstler mit der Raum gestaltenden Leere rechnen konnte, sobald er es wollte.

Das letzte Argument des fehlenden Rahmens hat die geringste Beweiskraft. Es geht davon aus, daß der irdische Raum als ein unendlicher, d.h. als ein sich allseitig und dauernd durch Wahrnehmungsgrenzen transzendierender empfunden wird und daß seine künstlerische Gestaltung nur durch einen Rahmen eigener und selbstständiger Art, von anderem Material und anderer Formensprache als die dargestellte Szene, gesichert oder wenigstens anschaulich gemacht werden kann. Ein solcher Rahmen kann zwei Funktionen haben: er faßt die künstlerisch gestaltete Wirklichkeit gegen die natürlich gegebene zusammen und er betont beider Verschiedenheit, indem er auf eine Entität verweist, die diese beiden Wirklichkeiten transzendiert und damit relativ macht. Diese Auffassung der Beziehung zwischen empfundenem und gestaltetem Raum ist sowohl weltanschaulich wie geschichtlich gesehen nur eine von vielen und kann daher nicht zum Maßstab für Raumgestaltungen schlechthin gemacht werden. Das Fehlen des Rahmens und bereits die materielle wie formale Annäherung desselben an das Dargestellte kann entweder meinen, daß das künstlerisch Gestaltete mit der Umgebung verbunden werden und allmählich in sie übergehen soll oder umgekehrt, daß die natürliche Gegebenheit ganz in die künstlerische Gestalt hineingenommen worden ist. Man könnte diese Fälle als den immanenten Typus dem transzendenten entgegensetzen, der durch den quasi autonomen Rahmen gegeben ist. Daß im Paläolithikum – wenigstens vor der Übergangsepoche des Azilien – irgendwelche Anzeichen für transzendente Weltanschauungen vorhanden seien, können selbst diejenigen nicht behaupten, die zur Rettung ihres eigenen Aberglaubens die Existenz eines Monotheismus im Paläolithikum annehmen, weil Transzendenz mit der Magie unverträglich ist. Für den totemistischen Magier reicht der Raum so weit wie

die Interessen seiner Zauberei: auf die Gruppe, in der das zu tötende Tier lebte und auf die Gruppen, in die der Clan sich gliederte oder zu denen er nach außen hin in Beziehung stand. Raum als Objekt der künstlerischen Gestaltung war nicht unendliches Kontinuum, sondern endlicher Zwischenraum zwischen Körpern und die Körpergestalt selbst, gerade weil das tägliche Leben sich im unendlich offenen Raum zu verlieren drohte, dem gegenüber der Magier nur endliche Mittel hatte. Das Fehlen des Rahmens spricht nicht für das Fehlen jeder Raumgestaltung, sondern für das Fehlen einer bestimmten Raumauffassung und für das Vorhandensein einer anderen, die den Raum begrenzte nach der Reichweite der materiellen und ideologischen Waffen und den Rest nur als Triebkraft zur Gestaltung, nicht als zu gestaltendes Objekt ansah. Damit sollte jeder Zweifel an der Raumgestaltung in der paläolithischen Malerei ausgeschaltet sein: sie nahm den Raum in die Grenzen des Körpers hinein als Bedingung für ihre Körperhaftigkeit, die als Fülle und Mächtigkeit dem horror vacui entgegengestellt wurde; sie war darüber hinaus unmittelbare Raumgestaltung meistens im Sinne der Restriktion der Leere, oft aber in bewußter Benutzung der Leere als Zwischenraum zur Darstellung einer bestimmten Konzeption: also positive Raumgestaltung.

War das Linienelement der paläolithischen Höhlenmalerei eine sich ihrem Wesen nach der Verregelmäßigung entziehende konkav-konvexe Kurve, so konnte Klarheit und Ordnung zwischen den Varianten dieser Kurven doch nur durch arithmetische und geometrische Beziehungen erreicht werden. Solche mathematischen Ordnungen begegnen uns in der Tat seit den frühesten Werken des Paläolithikums und sie entwickeln sich bis in seine späteste Zeit. Das Verhältnis beider Ordnungsmöglichkeiten bleibt während des Paläolithikums dasselbe: dort wo Proportionen überwiegen, werden die geometrischen Beziehungen ihrer unmittelbaren Anschaulichkeit beraubt, während umgekehrt dort, wo die letzteren sich aufdrängen, die einfache Proportion durch eine Kombination mehrerer ersetzt wird. Dies läßt bereits vermuten, daß es eine einheitliche und einzige Quelle für die geometrische und arithmetische Struktur-Schematik gab⁷.

Die Maße, welche in Proportion treten, beziehen sich, unabhängig von den wechselnden absoluten Größen und von den Gestalten der

verschiedenen Tiere, auf die folgenden Verhältnisse: ganze Breite zur ganzen Höhe des Tieres; ganze Breite zur bloßen Leibhöhe; niedrigste zur höchsten Leibhöhe, von denen die erste meistens weit hinten, die zweite weit vorn liegt; Gliederung der Rücken- und Bauchkurve; schließlich bei sehr vielen Tieren auf ein System zweier ungleich langer Diagonalen, von denen die kleinere vom Bauch- zum Schwanzansatz, die größere vom Kopf zum Hinterfuß zu reichen pflegt. Die einzelnen Maßverhältnisse beziehen sich also nicht nur auf die Teilung der in einer Dimension verlaufenden Linien, sondern auf die Abstände zwischen Linien und auf Linien in verschiedenen Dimensionen. Auf der frühen Darstellung eines Ochsen in Font-de-Gaume (Fig.37) teilt sich die waagerechte Rückenlinie nach dem Verhältnis, in dem die kleinste und größte Höhe des Leibes steht, d.h. die Proportionen haben neben ihrer die Linien gliedernden eine die verschiedenen Dimensionen zur Fläche zusammenfassende Bedeutung. Das Rechnen mit Proportionen war dem paläolithischen Künstler eine solche Selbstverständlichkeit, daß er selbst das Fortlassen von Zusammenhängen als Mittel der Komposition kannte.

Die erste Überraschung für den Messenden liegt nicht darin, daß sich für alle diese Strecken und Flächen Maßverhältnisse finden, sondern daß diese sich, weitgehend unabhängig von dem Wechsel der Tierarten, auf einige wenige und immer wiederkehrende Proportionen reduzieren wie 1:1, 1:2, 2:3, 2:5, 3:5, 3:4, 3:7 und 4:7. Die beiden ersten bedürfen keiner Erklärung, da sie mit jedem Maßstab zu erreichen sind. Die drei nächsten bilden die einheitliche Gruppe $2:3 = 3:5$, die nichts anderes ist als der goldene Schnitt⁸. Die große Häufigkeit, mit der Breite zu Höhe des Tieres in Verhältnis des goldenen Schnittes stehen und die zahlreichen Wiederholungen dieser selben Proportion im System der Diagonalen, in der Gliederung der Rücken- und Bauchkurve verlangen eine einfache Erklärung und sie liegt in ihrer Einfachheit buchstäblich auf der Hand. Man hat nur die Finger einer Hand so voneinander zu trennen, daß sich 2 und 3 gegenüberstehen und man hat das Verhältnis $2:3 = 3:5$. Man beachte, daß, Hand und Finger einmal als Maßstab zugrunde gelegt, die nächstliegende Abweichung von der nicht möglichen Halbierung diese Öffnung ergibt. Aber wahrscheinlich war der Ursprung des goldenen Schnittes in der menschlichen Hand noch einfacher. Wenn Länge zu Breite der normalen

paläolithischen Männerhand in dem Verhältnis 3:2 stand, d.h. wenn 3 Handbreiten gleich 2 Handlängen waren, dann erklärt sich leicht, warum gerade die Gesamtbreite und die Gesamthöhe der Tiere häufig diese Proportion hat. Ferner wird das Auftreten der relativ häufigen, wenn auch viel selteneren Proportion 3:4 begreiflich: man hatte nur die Breite der offenen Handfläche durch Umklappen nach oben oder unten zu verdoppeln, um aus 3:2 3:4 zu machen. Schwieriger ist es, die Proportion 3:7 und 4:7 allein aus der Hand zu erklären. Die Arm-Hand-Zeichnungen von Santian legen die Annahme nahe, daß hier der Unterarm und sein Verhältnis zur Hand (Elle) eine Rolle spielte⁹. Die doppelte Erklärung des goldenen Schnittes einerseits aus der Gesamtproportion der Hand, andererseits aus der bestimmten Fingerstellung ergibt sich daraus, daß das eine Mal nur ein Einheitsmaß, die Hand, das andere Mal auch eine Maßeinheit der Finger zugrunde gelegt ist. Logisch schließen sie sich in keiner Weise aus; historisch mag die Doppelheit der Einstellungen, welche die Hand bald zu einer ungeschiedenen Einheit, bald zu einer zusammengesetzten Ganzheit machte, tatsächlich vorhanden gewesen sein gemäß der vielfältigen Funktion und außerordentlichen Bedeutung der Hand für die paläolithische Magie.

Indem¹⁰ der Künstler den Zwang der Magie bejahte, machte er ihn zu einem Element der Freiheit, d.h. er entdeckte in der Hand ein formales Ausdrucksmittel, das er als adäquates für eine ganz bestimmte Konzeption und Lebenseinstellung wertete und anerkannte. Die psychologisch befangenen Ästhetiker haben Tausende von Untersuchungen darüber angestellt, ob der goldene Schnitt eine wohlgefällige Proportion sei; aber nicht das ist die Frage des Künstlers, für den die "délectation" nicht ein allgemeiner und abstrakter Begriff ist, sondern die selbstverständliche Folge davon, daß ein bestimmter Inhalt seine völlig entsprechende anschauliche Form gefunden hat. Die entscheidende Frage ist also: für welchen Inhalt ist der goldene Schnitt der adäquate und darum genußvolle Ausdruck und für welche anderen Inhalte muß er der inadäquate und darum nicht genußvolle Ausdruck bleiben, es sei denn, daß man ihn als hemmende Gegenstimme, als aufzulösende Disharmonie verwendet? In Gegensatz zu allen Proportionen, die nur eine Zerlegung in gleiche Teile ergeben (1:2, 1:3, 3:4) erhält¹¹ der goldene Schnitt eine Beziehung zwischen ungleichen

Teilen und zugleich ihre Beziehung zum Ganzen. Und die Ungleichheit der Teile im goldenen Schnitt ist derart, daß er die Gleichgewichtsmöglichkeiten zwischen einer vorwiegend statischen und einer vorwiegend dynamischen Teilung umschreibt, d.h. dasjenige Rechteck umfaßt, das zwischen dem Quadrat als der Form der starren Ruhe und einem stark einseitig breit oder hoch gestreckten Viereck die Mitte hält. Dieser Tatsache entsprechend kann der goldene Schnitt nicht nur gebraucht werden, um einer Gestalt Bewegung zu sichern, sondern auch umgekehrt, um einer Bewegung eine bestimmte Gestalt ohne bestimmte geometrische Figur zu sichern; und in dieser Weise ist er in Les Combarelles in der Gruppe der Bisons mit der Hirschkuh gebraucht worden, wie im 3. Kapitel erörtert wird¹². Ganz allgemein könnte man sagen, daß der goldene Schnitt die Synthese zwischen Zeit und Raum gibt. Er ist die Gestalt schaffende und die Allseitigkeit und Einheit der Beziehungen innerhalb dieser Gestalt betonende Proportion. Er sichert innerhalb einer endlichen Figur ein Optimum an Bewegung und einem Maximum an Bewegung ein Optimum an klar übersichtlichem Dasein. Er ist also ein konkreter Einzelfall der allgemeinen ästhetischen Gesetze der Einheit in der Mannigfaltigkeit und der Synthese der Gegensätze.

Diese allgemeine Bedeutung des goldenen Schnittes (vergl. Max Raphael: *Der dorische Tempel*, S.15*) entspricht nun durchaus dem, was die paläolithischen Künstler haben darstellen wollen. Denn entgegen dem eintönig wiederholten Irrtum, die Tiere der franko-kantabrischen Kunst ständen oder lägen in völlig starrer Bewegungslosigkeit, kommt die Bewegung ebenso häufig vor wie das Stillstehen. Und dieses Stillstehen ist nur die aufgehobene Bewegung der Kraftströme, welche die Umrißlinien und die Binnenmodellierung des Körpers durchziehen. Die Bewegung freilich ist nicht eine solche, die von Ort zu Ort durch den leeren Raum führt, sondern eine oft sehr vehemente Bewegung innerhalb eines begrenzten Raumes (Fig. 12a, 13, 14, 44). Man könnte im Unterschied zur Ortsbewegung, ähnlich wie in der griechischen Kunst, von Gestaltbewegung sprechen, wie sie durch das

* *Max Raphael: Der dorische Tempel*, dargestellt am Poseidontempel zu Paestum. Augsburg 1930, in: ders.: *Tempel, Kirchen und Figuren*. Hrsg. v. H.-J. Heinrichs. Frankfurt a.M. 1989, S. 119 ff., u.a. S. 161.

sich bäumende Pferd von Les Combarelles (Fig.13) mit der größten Spannung zur ruhenden Statik dargestellt ist. Denn das ganze Tier ist in ein Quadrat eingeschrieben, während der eigentliche Pferdeleib nur das mittlere Drittel der Höhe und ungefähr die beiden Linken zwei Drittel der Breite dieses Quadrates einnimmt. Die Intensität der Bewegungsspannung wird gemessen, indem man die innerhalb des Leibrechteckes liegende Diagonale vergleicht einerseits mit ihrer Verlängerung durch die Vorderbeine (2:1), andererseits mit der Diagonalen des Quadrates, vom Hinterfuß zum Kopf 2:4. Nimmt man hinzu, daß die kleinere Diagonale nichts vor und nichts hinter sich hat, die größere nichts hinter sich, so wird man verstehen, daß der Größen- und Lagekontrast des leeren zum Vollen die Wirkung hervorrufen sollte, als sei die eine Diagonale endlich und die andere unendlich; der Pferdeleib balanciert diese Spannung der Diagonalen und bringt sie zur Gestalt. Dann hätten wir hier die wohl erste Fassung des Problems, das sich Lionardo in der *Anna Selbdritt* gestellt hat: den Gegensatz zwischen Endlichem und Unendlichem, veranschaulicht durch zwei ungleich lange Diagonalen, zur Synthese zu bringen durch einen Komplex bestimmt gelagerter geometrischer Figuren (Pyramide und Oval). Aber selbst wenn man von den mannigfaltigen Bewegungsweisen der Tiere absieht, ihrem Gehen, Laufen und Sich-Bäumen, bleibt die franko-kantabrische Kunst sehr stark ein Bewegungsstil. Das Linienelement war eine sich wendende und gerichtete konkav-konvexe Kurve; Bauch- und Rückenkurve haben die gleiche Richtung in ganz verschiedenem Bewegungstempo und all dieses blieb konstant, weil der Künstler die magische Wandlung, die Zaubervirkung allein durch den Übergang von einem Zustand der Bewegung in einen anderen darstellen konnte. Richtig ist nur, daß sich diese Bewegung in dem ruhenden Kreis des magisch fixierten Raumes hält. Und eben diese Gleichzeitigkeit von ruhendem Raum und intensivster Bewegung drückt der goldene Schnitt aus. Die wirkliche Bewegung des halb-nomadischen Paläolithikers war eine Ortsbewegung durch den unendlich offenen Raum, die künstlerisch dargestellte Bewegung war, unter Ausschaltung der Ortsbewegung, die Gestaltbewegung am ruhenden Ort im geschlossenen Körperraum. Der Unterschied erklärt sich daraus, daß die Kunst hier wie immer und überall die Synthese der herrschenden Interessen der Wirklichkeit mit den herrschenden Wün-

schen der Ideologie und Phantasie ist. Und der goldene Schnitt ist die adäquate Form, in der diese Synthese der speziell paläolithischen Inhalte des Objektiven und des Subjektiven, der Außenwelt und der Innenwelt sich darstellt. Sie ist eine künstlerische Kategorie, die, wie die meisten Kategorien, nicht im Denken, sondern im Organ des Tuns selbst wurzelt.

Die geometrische Komposition der paläolithischen Tiermalerei erscheint bedeutungslos, solange man sich in dem Vorstellungskreis der euklidischen Geometrie bewegt. Denn es fehlt fast gänzlich die Orientierung auf Achsen und vor allem auf Mittelachsen; reiner Parallelismus zweier Kurven ist eine nur früh sich findende Ausnahme; Komplementärformen sind selten, die Zusammenfassung mehrerer Körper in eine geometrische Figur mit a prioriischer Funktion beschränkt sich auf Einzelfälle (Fig.8) und ebenso die eindeutig a prioriische Anwendung auf ein einzelnes Tier zum Zwecke eines bestimmten Ausdruckes (Fig.45). Die eben erwähnte Ableitung einer Komposition aus einem Quadrat findet sich zwar als Einzelfall in Font-de-Gaume. Aber gerade Font-de-Gaume zeigt besonders deutlich, daß ein Verständnis für die geometrische Komposition des Paläolithikums nur gewonnen werden kann, wenn man sich außerhalb der euklidischen Geometrie stellt, die aus dem menschlichen Körper entwickelt ist: aus seinem achsensymmetrischen Bau, seiner statischen Balancierung in der Hüftenwaagerechten, wie aus seiner Bewegung durch den Raum. Die Geometrie des Paläolithikers aber stammt nicht aus dem gesamten Körper des Menschen, sondern aus der Orientierung von Kraftströmen auf die Hand des Menschen und auf das Spiel der Hände und Finger. Fast alle Figuren von Font-de-Gaume lassen sich auf eine einzige Bewegung der Hand zurückführen: die Spreizung ihrer Finger. Diese kann überwiegend auf die obere oder untere Seite des Tieres angewandt werden oder auf beide gleichzeitig und gleichmäßig; mit anderen Worten: von den Kurven des Rückens und des Bauches ist mit betonter Differenzierung nur die eine gebuchtet, die andere waagrecht oder aber beide zugleich gebuchtet und diese Buchtungen steigern sich oder gleichen sich aus. Neben der Spreizung findet man viel seltener die Verschmälerung der Hand durch die Einziehung der Rand- oder Binnenfinger; man wird sich erinnern, daß in Gargas oder Castillo fast nur gespreizte Hände abgebildet sind.

Wiederum also ist festzustellen, daß die magische Funktion die künstlerische Form bedingt und hervorgerufen hat.

Doch darf der formale Tatbestand schon für Font-de-Gaume nicht übermäßig vereinfacht werden. Aus einem Katalog der geometrischen Kompositionsschemata der Bisons dieser Höhle ist leicht zu entnehmen, daß der Bewegungsrichtung, die der ausgespreizten Hand entspricht, mit einer Gegenbewegung geantwortet wird. Die resultierende Gestalt hängt z. T. von der jeweiligen Haltung des Tieres, z. T. von dem Grad der Durchdringung von Bewegung und Gegenbewegung ab. In denjenigen Fällen, wo die Gegenbewegung nur ideell organisiert ist, finden wir als bloße Wirkungsform ohne konkrete Gestalt von hinten nach vorn sich folgend zwei Quadrate, das zweite von doppelter Seitenlänge, die dann durch ein hohes Rechteck, gelegentlich von der Proportion 3:5, abgeschlossen werden, wobei die geometrischen Figuren wie die Maße wegen der vorherrschenden Verschiebung aller korrespondierenden Formen gegeneinander immer nur als künstlich vereinfachte Bezeichnungen zu verstehen sind. In den anderen Fällen dagegen, wo Bewegung und Gegenbewegung sich stärker durchdringen, entsteht für die gesamte Gestalt eine Art Rhombus mit verschiedenen betonten Diagonalen oder eine den ganzen Vorderkörper umfassende, auffällig an den Bogen erinnernde Kurve. Beide Fälle sind sehr leicht mit der Hand nachzuahmen, wenn man die gespreizte Öffnung von Zeigefinger und Daumen der beiden Hände winkelig oder gebogen aufeinander zu bewegt. Aber selbst die viel komplizierteren Binnenformen von Altamira sind durch einfache Fingerbewegungen leicht zu erreichen und diese haben auch heute bei den Bauern noch dieselbe sexuell-imitatorische Bedeutung, die sie im Paläolithikum hatten. Die Entwicklung geht von der unbewegten oder nur wenig bewegten Hand zum immer freier werdenden Spiel der Hände und Finger, d.h. der ursprüngliche magische Zwangscharakter wird immer stärker verdrängt durch einen ästhetischen Spielcharakter, dessen Intentionen vielleicht noch magisch gewesen sein mögen, dessen nächste Ursachen aber sexueller Natur waren und immer stärker und einseitiger als solche hervorgehoben wurden.

Warum wurde für die paläolithische Kunst die Hand die Quelle des formalen Komponierens? Der Hinweis auf ihre magische Bedeutung ist nicht erschöpfend, weil diese selbst eine Ursache hatte. Die Hand war dasjenige Organ, durch das der aufrecht gehende Mensch die

Überlegenheit seines Bewußtseins über die Denkfähigkeit der Tiere verwirklichen konnte, indem sie ihm erlaubte, Werkzeuge und Waffen, die von seiner Person unabhängig waren, anzufertigen und entweder selbst, wiederum mit seiner Hand, zu gebrauchen oder anderen zur Verfügung zu stellen, um Macht über Seinesgleichen zu erhalten. Die Hand war das Organ, durch welches die geistige wie die physische Kraft des Menschen nach außen drang, um sich im Kampf ums Dasein die Existenz gegenüber den Tieren und die Macht über die Menschen zu sichern; in ihr endete die Bahn des Kraftstromes, der die Verteilung der Nahrungsmittel und die Gliederung der Gesellschaft zu eigenem Vorteil sicherte. Betrachtete man also die Welt nach dem Bilde der Hand, so betrachtete sie man als eine Fülle von Kraftströmen und die Gestalt dieser physischen wie magischen Kraftströme mußte umgekehrt ihr Bild in der Hand finden. Dem Paläolithikum scheint eine Selbstverständlichkeit gewesen zu sein, was uns ein Paradox ist: die formale Analogie zwischen dem Tier und der Hand. Die Hand ist ein nicht auf eine Achse zu orientierendes Gebilde, sie ist unsymmetrisch in der Form, sie hat eine einseitige Richtung wie das sich bewegende Tier und sie erlaubt Bewegungsverschiebungen, die miteinander nur sehr locker zusammenhängen, weil sie nicht, wie der ganze menschliche Körper, durch ein Gleichgewichtssystem verbunden sind. Umgekehrt besteht zwischen der Hand und dem Tier die größte Differenz: die Hand war von allen Organen dasjenige, das der Mensch am frühesten zur Spielfähigkeit entwickeln konnte, während die Tiere um so weniger Spielfreiheit hatten, je größer und plumper sie waren, wie das Bison im Unterschied zum Pferd. Dieser Gegensatz muß den paläolithischen Menschen außerordentlich gereizt haben, weil er der Ausdruck seiner Überlegenheit über das Tier war. Dieses doppelte Moment der formalen Analogie und der funktionellen Heterogenität zwischen Hand und Tier vermittelte die von der Magie aufgedrängte und von dem materiellen Leben, dem natürlichen wie dem sozialen, bedingte Verwendung der Hand als Grundform der künstlerischen Komposition in Zahl wie Figur.

Es kommt vielleicht noch ein anderer Vermittlungsfaktor in Frage, um der ästhetischen Verwendung der Hand auf Grund ihrer materiellen und magischen Bedeutung jeden mechanischen Charakter zu nehmen: die viel ältere Rolle der Hand bei der Sprachbildung. Die neuere

Sprachforschung (Sir Richard Paget: *Human Speech**) hat behauptet, eine ältere Theorie von Dr. J.Rae aufnehmend, *"that the speaking organ imitated the bodily gesture, especially those of the hands, with which homo sapiens 30 000 years ago tried to make himself comprehensible and to understand his neighbours."* Prof. Alexander Johannesson, den ich eben zitierte (*Nature*, February 5, 1944), fügt auf Grund seiner eigenen Forschungen über "Primitive speech" hinzu: *"Of the 2'200 Indo-European roots constructed by philologists, the most important class can be explained as an imitation by the speech organs of the movements of the hands, as the first man began to speak..."*. Er sondert so 500 Wurzeln aus, die alle eine konkrete Bedeutung haben. Aber unabhängig von dem Wert dieser Hypothese der modernen Sprachwissenschaft stützt die Annahme, daß dem Jäger die Hand Verständigungsmittel war, um nicht durch Schreien die Tiere zu verjagen, meine Behauptung, die Hand sei die Grundlage der formalen Komposition der ganzen franko-kantabrischen paläolithischen Malerei. Und wir stehen damit an dem uns bisher zugänglich gewordenen Anfang einer langen Entwicklung. Denn wenn aus der westeuropäisch-christlichen Kunst der Symbolismus der Hand fast ganz verschwunden ist, die Hand Gottes für die Person oder Kraft Gottes ist einer der wenigen Überreste, obwohl die magische Bedeutung der Hand im Priestersegen der Juden nachwirkt, so hat im Orient die magische und symbolische Bedeutung der Hand eine lange Geschichte. Es soll an einem anderen Ort gezeigt werden, daß sich die magischen Zeichen der neolithischen Keramik Ägyptens auf die Finger reduzieren und erklären lassen; die symbolische Bedeutung der Hand- und Fingerhaltungen der buddhistischen Kunst Indiens und Chinas ist in der Literatur mehrfach bearbeitet worden. Kann man daraus schließen, daß der Orient der geschichtlichen Quelle der Magie der Hand näher war als die Gebiete der Pyrenäen?

Das Tier war das Maß aller Dinge, aber nur durch die Hand des Menschen. Das Tier hatte den hungrigen Menschen gezähmt, ihm auf der Nahrungssuche durch Täler und über Berge zu folgen, ehe der Mensch das Tier hüten und hürden konnte, um es zu beherrschen

* *Paget, R.*: *Human Speech*. London 1930, insbes. Kap. VII. The Origin and Development of Speech, S. 126–154 und Appendix VIII. Dr. J. Rae: *Polynesian Language*. March 1862.

und auszunutzen, ohne es zu töten. Zwischen diesen beiden Stadien aber hatte sich der Mensch aus dem zoologischen Geknechtetsein durch das Tier erhoben und seine Hand auf es gelegt: magisch und künstlerisch. Es war ein höheres Stadium menschlicher Selbstbefreiung erreicht, als das künstlerische dem magischen Handauflegen folgte. Der Mensch begann mit seiner Macht zu spielen, er war nicht mehr dem Tier, sondern dem geistigen Beherrschungsmittel der Tierwelt untertan. Und dieses Unterworfenheit war allem Anschein nach vollständig. Diese unsere Behauptung eines einheitlichen kompositionellen Formprinzips für eine ganze Epoche hat eine über das Paläolithikum hinausreichende Bedeutung, sie wirft das Problem auf, ob eine solche formale Einheit nicht auch für andere Epochen besteht. Ich hatte bereits erwähnt, daß die ganze griechische Plastik auf dem euklidischen Koordinatensystem beruht und je nach dem dieses von einer höheren Macht oder vom menschlichen Willen selbst bewegt ist, ob dieser Wille sich auf eine Bewegung innerhalb der Körpergestalt oder auf die Beziehung des Menschen zum Raum bezieht, läßt sich die Geschichte der griechischen Plastik als die eines Themas mit Variationen schreiben. In der Renaissance ist der Mensch unter einer neuen Erscheinung die Einheit aller Formvorstellungen: nach dem Inbegriff seiner anatomischen Struktur, seiner Muskulatur, seines Blutkreislaufes. Die Künstler benutzen entweder überwiegend eine Seite dieses Komplexes oder den ganzen Komplex als eine Einheit sich untereinander bedingender Teilphänomene; und dies macht den Unterschied zwischen Raffael oder Michelangelo zu Lionardo. Ohne auf diejenigen Kunstepochen einzugehen, die nicht im Menschen das Maß aller Dinge sehen, sondern in der Beziehung des Menschen zu Gott, wie die ägyptische und mittelalterliche Kunst, möchte ich auf die Tragweite dieser Behauptung für eine Geistesgeschichte des Menschen hinweisen; sie veranschaulicht nicht nur den Fortschritt, den der Mensch in seinem Sich-Selbst-Begreifen und damit in seinem Sich-als-Maß-Setzen gegenüber derselben Natur gemacht hat, aus deren Bekämpfung und Beherrschung er seine Maßstabserweiterung allmählich gewonnen hatte, sondern sie erlaubt zum ersten Mal, dem einheitlich begriffenen formalen Kompositionssystem mit der Frage seiner Herkunft aus den materiellen und ideologischen Grundlagen zu begegnen. Es wird nicht nur möglich, alle am Menschen orientierte Kunst als

Kontrast zu seiner wirklichen Bewegung durch den Raum, aus seinem Nomadentum als Jäger oder Seefahrer zu verstehen, und alle an der Mensch-Gott-Beziehung orientierte Kunst als Kontrast zur Ansässigkeit, so daß der physischen Bewegungslosigkeit die geistige Bewegung ins Unendliche und der dauernd sich erneuernden physischen Bewegung die Fixierung des Geistes im Endlichen entspricht, sondern es wird möglich zu zeigen, warum bestimmten, konkreten Grundlagen im materiellen Leben und in der Religion eine ganz bestimmte Formenwelt entsprechen mußte. Die Kunstgeschichte könnte das Linnésche Stadium der Katalogisierung unwesentlicher Merkmale verlassen und eine ernsthafte Wissenschaft werden.

Unter dem Namen Kunst werden wesensverschiedene Dinge von ähnlicher Erscheinungsweise zusammengefaßt: einmal das Wiederholen einer fertigen Welt, mag diese das Produkt der Natur oder der Religion, des Gefühls oder des Verstandes sein, dann das Abkonterfeien des Widerstreites zwischen werdenden Inhalten und fertigen Formen oder zwischen werdenden Formen und fertigen Inhalten und schließlich drittens der Aufbau einer aus sich selbst lebenden und darum mehr oder weniger autonomen Welt von Formen, die ihren Inhalten völlig adäquat sind. Im ersten Fall wird die entscheidende Bedeutung der widerspruchsvollen Spannung geleugnet, die zwischen dem Erlebnisprozeß und dem Gestaltungsprozeß herrscht, von denen der eine von der mannigfaltigen äußeren und inneren Wirklichkeit zur Einheit der Konzeption reicht, während der andere die in ein anschauliches Motiv umgesetzte Konzeption methodisch zur Gestalt erweitert zugunsten einer Identität von Natur und Kunst, von Geist und Sinnlichkeit. Im zweiten Fall, wo die Heterogenität der beiden Reihen erhalten bleibt, werden sie übereinander geklebt wie ein willkürlich ornamentiertes Funier auf die natürliche Maserung des Holzes, so daß die Dualität von Form und Inhalt, die Paradoxie der Nicht-Identität von Leben und Gestalt als Prinzip angesehen wird. Nur der letzte Fall beruht auf der fundamentalen Voraussetzung, daß äußere und innere Welt, Gegenstand und Seele, die naturhaften und gesellschaftlichen Zwänge und das menschliche Wollen und Wünschen eine Einheit finden in einem autonomen Formelement, das sich von einem konkreten und zugleich universellen Motiv aus spontan und methodisch zu

einer selbstgenügsamen Gestalt entfaltet. Um die paläolithische Kunst nicht nur an ihren richtigen geschichtlichen Ort zu stellen, sondern auch an den ihr gebührenden Platz im Reich der Werte, muß gesagt werden, daß sie in die letzte der drei aufgezählten Kategorien gehört, also nicht eine peripherische Erscheinung, einen ausgangslosen Seitenweg repräsentiert, sondern das zentrale und ganze Wesen der Kunst. Und dies bedeutet, daß sie sich nicht damit begnügt, Formelemente geometrisch-arithmetisch zu ordnen, in einer regulativen Weise Zusammenhänge zu "komponieren", sondern darauf abzielt, aus dem Formelement eine autonome Gestalt zu konstituieren, als deren Miniaturbild es selbst geformt und gesetzt wurde. Was dieses Konstituieren eines Kunstwerkes in der franko-kantabrischen Malerei des Paläolithikums besagt, soll durch die Heraushebung einiger weniger entscheidender Momente dieses Schaffensprozesses angedeutet werden.

Selbst ein so einfaches und frühes Beispiel wie der Ochse von Font-de-Gaume (Fig.37) zeigt uns, daß die Parallelisierung des Vorder- und Hinterkörpers, das Auseinanderstreben von Rücken- und Bauchkurve die Form des Kunstwerkes nicht erschöpfen. Die auffallende Hals-Bauchkurve, ein konkaves Mittelstück mit zwei kaum symmetrisierten konvexen Enden, kehrt sowohl am Hinterschenkel wie am inneren Hinterbein in Krümmungs-, Größen- und Lagevarianten wieder. Diese Variationen einer ideellen Konstanten zu mehrfachen, verwandten Erscheinungen sind nicht durch die natürliche Erscheinung des Tieres allein bedingt; das Bedürfnis der Phantasie, die Mannigfaltigkeiten aus einer Einheit zu begreifen, zwingt ein geistig-menschliches Prinzip dem Gegenstand auf, verbindet es mit ihm nach historisch wechselnden Methoden¹³. Darüber hinaus bleiben die Varianten nicht als ein Nebeneinander auf der Ebene liegen, wie es der reinen Geometrie genügen würde, sie bilden eine Folge, die ihrerseits nicht die willkürliche Wahrnehmungssukzession der natürlich gegebenen Glieder des Organismus ist, sondern ein notwendiges Nacheinander, d.h. nicht eine bloß zeitliche Folge, sondern eine logische Folgerung: die Variante am Vorderkörper ist die spätere und sie hat ihre konkrete Form an einem bestimmten Ort des Gesamtzusammenhanges zwischen Anfang und Ende als Konsequenz der vorangehenden Formen. Es gibt also eine Gestalt des Kunstkörpers, die nicht abhängig von der Gestalt des Tieres oder Objektes allein, sondern von einem Ablaufprozeß eige-

ner Art, der aus dem Formelement der Ganzheit der Gestalt zustrebt. Die Veränderung der Anfangs- in die Endvariante ist begründet durch das zwischen ihnen liegende, anders geformte Linienelement, das außerdem in einer anderen Dimension der Ebene verläuft. Es herrschen demnach für die Herausbildung einer Kunstform aus der Natur die vier folgenden Axiome:

1. Es ist eine ideelle und konstante Einheit zu setzen, welche mehrfacher und realer Variationen fähig ist.
2. Diese Variationen werden in den Zusammenhang einer logisch notwendigen Folge gebracht im Gegensatz zu dem bloß geometrischen Nebeneinander auf der Ebene und zum willkürlichen bloß zeitlichen Wahrnehmungsakt der natürlichen Glieder und Teile.
3. Diese logische Folge beruht auf einem Konflikt verschiedener Formen, die einander unterbrechen und eine Auseinandersetzung herstellen, in der die Kämpfenden sich gegenseitig verändern.
4. Der Wechsel der Dimension von der senkrechten zur waagerechten hat eine Richtungsänderung für die zweite Form zur Folge, die wiederum auf der senkrechten Dimension liegt: sie steigt nicht mehr, sondern fällt. Die einzelnen Dimensionen und Richtungen haben für unser Bewußtsein eine verschiedene Bedeutung, weil dieses selbst ein komplexes Koordinatensystem ist, das sich in der Kunst an dem räumlichen Koordinatensystem auseinanderlegt.

Während es die Aufgabe der Philosophie ist, das geistige Koordinatensystem in systematischer Vollständigkeit aufzustellen (vergl. Max Raphael: Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik, S.181*), kann es nicht die Aufgabe der Kunstgeschichte sein, ein allgemeines, d.h. von geschichtlichen und individuell-psychischen Bedingungen unabhängiges Gesetz der Zuordnung zwischen den geistigen und räumlichen Koordinaten finden zu wollen¹⁴. Es genügt, darauf aufmerksam zu machen, daß in unserem konkreten Beispiel aus Font-de-Gaume auf der Waagerechten von links nach rechts ein erlittener Zwang zu einem bewußten wird, während auf der Senkrechten die formlose Schwere, die aus dem Zusammenhang mit dem Boden wie aus der Eigenlast des trächtigen

* Max Raphael: Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik. Paris 1934, als Fassung letzter Hand ders.: Theorie des geistigen Schaffens auf marxistischer Grundlage. Frankfurt a.M. 1974, S. 122.

Tieres stammen kann, die geformte Grenze eines gegen die Umgebung sich frei abhebenden Körpers wird. Ein Kunstwerk konstituieren heißt also u.a., ein Formelement durch mehrere Dimensionen des Raumes und des Bewußtseins so hindurchzuführen, daß bestimmte Achsen dieser so verschiedenen Koordinatensysteme sich eindeutig einander zuordnen.

Gehen wir wieder zum Beispiel des Ochsen von Font-de-Gaume zurück. Die zwei verschiedenartigen, aber doch verwandten Linien-elemente ergeben in ihrem Kontrast das Motiv, d.h. den sinnlich anschau-baren Gehalt der Konzeption. Ob der im Motiv steckende Kontrast einen sich selbst setzenden Konflikt bedeutet oder ob die Gegensätze durch den aufgezwungenen Willen des Künstlers gelöst werden, kurz, ob nach der religiösen Analogie das Werk "genitus" oder "factus" ist, hängt von der Tiefe der Welterkenntnis und von der Freiheit der Gestaltungskraft des Künstlers ab. Immer aber bedeutet das Motiv zweier-lei: die Beschränkung der unendlich vielen Möglichkeiten auf einen konkreten und begrenzten, also endlichen Fall, und die Befreiung des endlichen Falls von seiner konkreten Stofflichkeit zugunsten des Durchspielens formaler Elemente gegeneinander, dem eine Grenze nur willkürlich durch die Phantasietüchtigkeit des Künstlers und die Aufnahmefähigkeit des Publikums gesetzt ist. Das Erfinden eines Motivs bedeutet also einen im Prinzip unendlichen Prozeß an einer im Prinzip endlichen Form zu ermöglichen, oder, mit anderen Worten, durch einen unendlichen Prozeß die endliche Gestalt zu schaffen und die endliche geschaffene Gestalt in dem unendlichen Prozeß des Gestaltens zu belassen. Für den Betrachter hat dies die ihm nur selten zu Bewußtsein kommende und dann sehr einfach erscheinende Tat-sache zur Folge, daß der Prozeß des Anschauens sich von selbst er-neuert, wenn er einmal vollendet ist, daß man eine endliche Gestalt unendlich oft sehen kann, ohne sie zu erschöpfen. Das Ende wird plötzlich zum Anfang, nachdem der Anfang methodisch schrittweise zum Ende geführt worden ist. Beispiele sind mit den beiden Rentieren von Les Combarelles (Fig.9) und der Gruppe von Hirschkuh mit Bi-sons (Fig.10) derselben Höhle bereits gegeben worden¹⁵.

Die Erfindung eines Motivs für eine Konzeption, die Umsetzung eines Gehaltes in ein Spiel von Formelementen ist nur die *conditio sine qua non* für die Konstituierung eines Kunstwerkes; erst die Auf-

rollung der im Motiv liegenden Möglichkeiten, ihr volles Entfaltetsein ist das konstituierte Kunstwerk selbst. Die Gründe für die Abwicklung dieser immanenten Möglichkeiten sowohl formaler wie inhaltlicher Art scheinen in der paläolithischen Höhlenmalerei zuerst nur im Tier zu liegen, in einer in ihm wirkenden Kraft, die seinen Willen transzendiert und ihn wie ein elementarer Vorgang durchbricht; später aber, wie in Altamira, begegnen sich dieser innere Drang, der nach außen will, und die äußere Kraft, die mit magischer Gewalt auf das Tier einwirkt und aus dieser doppelten Ursache wird die Bewegung zur Ruhe oder die Ruhe zur Bewegung gebracht. Mehr: die physischen Kräfte erleiden ihre eigene Dialektik. Indem ihre Massigkeit zur Bewegung in Kontrast gestellt oder ihre Mächtigkeit auf die Spitze getrieben und so zur Ohnmacht verdammt wird, wird die von außen hemmend einwirkende Zauberkraft zugleich die Veranschaulichung dieses Umschlagens, etwa von der Brunst in Ermattung und Schwäche. Ist dies schon auf vielen Bisons von Font-de-Gaume spürbar, so wird es in Altamira besonders deutlich, wo der Konzeptionsinhalt: Zauber-Sexualtrieb, Kampf-Tod, Versöhnung-Zerlegung eine so feste Form gewonnen hat, daß die Doppelheit der Ursache wie die der Wirkung kaum auf einem der zum Tod verurteilten Bisons fehlt. Aber diese Doppelheit ist ihrerseits nur das intellektuell-begrifflich faßbare Schattenbild des viel komplexeren Tatbestandes des Gehaltes. Die künstlerische Konstituierung hat auch inhaltlich mehr entstehen lassen als das, was im gesellschaftlichen Bewußtsein lebte. Die Ursache hierfür liegt nicht darin, daß der Künstler durch die Intensität seines Fühlens, durch sein Genie, neue Inhalte geschaffen hat, die genau wie die bestehenden auf einer endlichen, geschichtlich gebundenen Ebene bleiben würden, sondern daß er die schon vorhandenen durch das ganze Koordinatensystem des menschlichen Geistes hindurchgehen läßt und ihnen so dank seinem Talent immer allgemeinere und universellere Bedeutungen sichert. Diese Kette der Bedeutungen, die mit dem erzählbaren Inhalt der Sujets oder mit der beschreibbaren Gestalt und Haltung des Gegenstandes beginnt und in allgemein menschlichen Gehalten endet, ist die Aufrollung der konkreten Konzeption (individuellen Idee) und auf ihr ruht oder mit ihr identisch ist die formale Aufrollung des Motivs zur Gestalt.

Diese Universalisierung ist nur eine Seite selbst der stofflichen Aufrollung des Inhaltes zum Gehalt; der zweite Prozeß verläuft entgegen-

gesetzt zur konkreten Differenzierung desselben Inhaltes. Dieselbe Kraft, welche die Hirschkuh von Altamira (Fig.47) zum Symbol aller Magie und darüber hinaus zur Analogie der Haggia Sophia griechischer Weisheit machte und den Bison (Fig.48) zum Symbol jeder innerlich erschöpften Scheinmächtigkeit menschlichen Willens oder jedes Sklaven monomanen Wollens erhob, ein und dieselbe Kraft unterschied in den zur Versöhnung aufgerichteten Bisons den passiv hingegenommenen, haltlosen Sturz ins Formlose (weibliches Tier) von dem beherrschten Sturz eines stolzen und bewußten, königlichen Schicksals; oder differenzierte in den beiden kleineren schwarzen Bisons (Fig.24) das Erleiden einer Wandlung durch das Entgegenstellen einmal eines männlichen Willens zum Handeln, das andere Mal einer weiblichen Empfangsbereitschaft, differenzierte subjektive Erlebnisse des Menschen an sich selbst und differenzierte Beobachtungen an den Tieren. Die Unterschiede der Teile des objektiven Daseins und die Etappen des ablaufenden Bewußtseins werden in adäquater Weise einander zugeordnet und zu einer Einheit von Innen- und Außenwelt gebracht; und diese Einheit konkretisierender Differenzierung wird in die symbolkräftige Universalisierung des historisch bedingten Sujets eingebaut, so daß der zunehmenden Weite eine zunehmende Fülle gesichert bleibt. Dadurch wird es möglich, den geschichtlich bedingten und begrenzten magischen Totemismus des Paläolithikums in die Sphäre des überzeitlichen ästhetischen Gegenstandes zu heben und dies¹⁶ wiederum ist eine Bedingung für die formale Entwicklung des Motivs zur Gestalt.

Um ein Kunstwerk als autonomes Gebilde zu konstituieren, muß der Künstler die gemeinten Bedeutungen und die diese darstellenden Dinge zu einer solchen Einheit in der künstlerischen Form bringen, daß die Abfolge dieser Formen sich weder in den Naturgesetzen der Dinge noch in den psychologischen Gesetzen des Bewußtseins entwickelt, sondern als Selbstentfaltung des Motivs mit Rücksicht auf die finale Ursache der Werkgestalt. Jede einzelne Form fließt aus derselben Einheit¹⁷ des Motivs, bedingt die folgende, wie sie vom Ganzen bedingt ist. Sie erfüllt also an ihrem Ort mindestens drei Funktionen: sie entfaltet die Einheit des Motivs, begründet den nächsten Schritt der Entwicklung und ist ein hinreichend bestimmtes Glied in einem Ganzen. Aber als Form ist sie mehr als die Dreieinigkeit dieser Funk-

tionen: ein Gebilde, eine Gestalt in sich und zwar dasjenige Ebenbild des Ganzen, das diesem besonderen Stellenwert der Komposition unauswechselbar entspricht. Die Mittel, mit denen dieser Prozeß sich verwirklicht, sind mannigfaltig: Zerlegung eines Komplexen in seine Elemente und Kombinierung der Elemente zu einem Komplex; Unterbrechung, Steigerung, Umkehrung. Der paläolithische Künstler hat diejenigen von ihnen gekannt, die mit seiner Grundeinstellung der Nichtorientierung auf den Menschen und dem Bedingtsein aller Gestalt durch ständig sich verschiebende Kräfte vereinbar waren. Aber entscheidender ist, daß er das Ineinandergreifen von Selbstbewegung¹⁸ mit kausaler Begründung und finaler Zwecksetzung vollkommen beherrschte. Denn allein daraus folgt, daß das konstituierte Kunstwerk mehr enthält als die konstituierenden Elemente durch bloße Addition ergeben und daß die komplizierte Daseinsform sich in einfache Wirkungsform umsetzt. Es ist diese immaterielle Wirkungsform, die allein von der sinnlichen Wahrnehmung erfaßt wird, welche darüber vergißt, daß das Produkt weder aus einfachen noch aus einheitlichen Quellen entstanden ist. Wir haben gesehen, wie groß die Abhängigkeit des paläolithischen Künstlers von der natürlichen und sozialen Wirklichkeit war und wie sehr diese einen immer mehr dualistischen Charakter annahm: Jagd und Sammelwirtschaft, die Zweiheit der Ernährung, welche die Gegensätze zwischen den beiden Geschlechtern vergrößerte, wandernder und sesshafter Teil des einzelnen Lebens wie der Gesellschaft, Totemismus und Magie. Diese Spannungen und Gegensätze wurden so groß, daß sie im wirklichen Leben den Beginn einer gesellschaftlichen Gliederung in mächtigere und ohnmächtigere Schichten erzwangen. Der Künstler mußte sie dadurch aufheben, daß er das von ihnen befreite Kunstwerk konstituierte. Dadurch setzte der Mensch seinem geistigen Schaffen einen neuen und maximalen Widerstand: das System der Gesetze, welche die Konstituierung und den Aufbau des Kunstwerkes beherrschen. Aber die Setzung dieser Gesetze war nur möglich, damals wie heute, auf Grund eines Sprunges in die Freiheit, der seine Wurzeln hatte in der Entwicklungsstufe der damaligen Gesellschaft und im Talent des Künstlers, das nichts anderes ist als die spezifisch künstlerische Form der geschichts- und kulturbildenden Kraft der ganzen Gesellschaft.

III.

DIE KOMPOSITION DER ZAUBERSCHLACHT IN ALTAMIRA

Je weiter wir in die künstlerische Gestaltung des einzelnen Kunstwerkes einzudringen suchten, desto deutlicher zeigte sich, daß trotz der verschiedenen Erscheinungsweisen das Kunstwerk zur paläolithischen Zeit nichts anderes war als es heute ist. Es folgt, daß die geistige Struktur des damaligen Menschen oder wenigstens Künstlers sich von der des heutigen nicht prinzipiell unterschied. Aber wenn die Paläontologen schon lange zugegeben haben, daß der Mensch der jüngeren Altsteinzeit in seiner physischen Struktur dem heutigen glich, so haben sich die Geistesgeschichtler und besonders die Archäologen zu dem entsprechenden Schluß noch nicht aufrufen können, da sie eine solche Feststellung das Opfer ihrer Geschichtswissenschaft kosten würde. So zieht man es vor, die geistige Welt des Paläolithikums auf jenes Minimum zu beschränken, das der Fiktion des Fortschrittes des Daseienden aus dem Nichtseienden ein so täuschendes Relief gibt. Wie der Künstler der Altsteinzeit weder den Raum noch die Bewegung gekannt hätte, so erst recht nicht die Komposition einzelner Tiere zu einem einheitlichen Ganzen, zu einem vielfigurigen Kunstwerk. Diese Behauptung widerspricht vollständig den Tatsachen, und zwar nicht erst für das Magdalénien sondern bereits für das Aurignacien, wie dies Zamiatnine* wohl mit Recht angenommen hat, als er die Reliefs von Laussel zu einer Komposition zusammengestellt und als magischen Jägerritus gedeutet hat. Um die These im allgemeinen für die Malerei des Magdalénien zu beweisen, brauchen wir uns nicht auf die bereits erwähnte Häufigkeit und Mannigfaltigkeit von Gruppen zu beschränken. Wir werden für die Decke von Altamira zeigen, daß ihr eine einheitliche Konzeption zu Grunde liegt, die in einer ebenso einheitlichen Komposition dargestellt ist, daß die Elemente, sei es der Konzeption, sei es der Komposition, sich in älterer Zeit in Niaux, in Les Combarelles und in Font-de-Gaume finden, daß wir also in der Decke

* *Zamiatnine*, S.: La station aurignacienne de Gargarino. Moskau-Leningrad 1934

von Altamira das Ergebnis einer langen Entwicklung vor uns haben, die ursprünglich getrennte Elemente vereinigt. Darüber hinaus kann gesagt werden, daß diese mit dem Gedanken- und Formenkreis von Altamira zusammenhängenden Kompositionen nicht die einzigen sind, daß andere und sehr verschiedenartige existieren, um die vorurteilvolle Behauptung zu widerlegen, die, selbst wenn sie richtig wäre, nichts für die Primitivität der paläolithischen Kunst, dagegen sehr viel für die Kindlichkeit der modernen Kunstauffassung beweisen würde. Denn es kann nach Lionardos Mona Lisa und Dürers Eva kaum bezweifelt werden, daß ein einfiguriges bzw. halbfiguriges Bild eine größere Kompliziertheit, d.h. eine stärkere Integrierung einer größeren Anzahl von Mannigfaltigkeiten besitzen kann, als ein vielfiguriges Bild Raffaels oder Cranachs¹.

Eine einheitliche Komposition verlangt, und zwar zunehmend in dem Maße ihres Umfangs und ihrer Monumentalität, eine zugleich einheitliche und differenzierbare Konzeption, Inhalte und Gehalte, deren Mannigfaltigkeiten aus derselben Quelle stammen und sich in klar gegliederten Kontrasten einem Ende zu entwickeln, das bereits im Anfang enthalten war. Die inhaltliche Einheit der Decke von Altamira (Fig. 23, 24) liegt, wie in den meisten Darstellungen von Schlachten, gerade in der Unruhe, die man als Zeichen der mangelnden Einheit hat nehmen wollen. Die Auseinanderlegung in eine linke, mittlere und rechte Gruppe ist auch dem flüchtigen Blicke sichtbar. Versuchen wir nun, diese kontrastreiche und mannigfaltige Einheit zu deuten, so dürfen wir nicht vergessen, daß Abbé Breuil selbst auf der Gesamtskizze alle "Anthropoiden" fortgelassen hat, die hauptsächlich an der äußersten Linken, also rings um die Hirschkuh, angesammelt sind, ebenso die meisten Köpfe von Hirschkühen, die fast alle rechts oben sich befinden, und die von ihm "huttes" oder "tectiformes" genannten Zeichen, von denen sich die meisten in der Nähe der Hirschkuh und des großen Bisons befinden. Dann ergibt sich, wenn wir zunächst nur den "oberen" Teil, die zusammengedrückten Tiere betrachten, folgendes.

Ganz links steht auf einer Schrägen, völlig isoliert, die Hirschkuh, das größte Tier des ganzen Bildes; weiter unten auf einer höher gelegenen parallelen Schrägen der Bison, das zwar für den zweiten Standort den Sammelpunkt der Komposition bildet, aber trotzdem relativ

isoliert ist. Diese beiden Tiere werden vom Beschauer im Profil gesehen, sehen sich selbst aber, die Hirschkuh mit etwas gehobenem, das Bison mit etwas gesenktem Blick, Aug in Aug, d.h. en face. Diese den Außenstehenden ignorierende Blickanziehung bekommt für den Betrachter etwas Zwingendes, weil das massige Bison von drei Seiten, unten, vorn und hinten, von Zeichen umgeben und so zur Bewegungslosigkeit blockiert ist, während die hochbeinige Hirschkuh leicht aber drängend, mehr mit dem ganzen Körper und mit dem Kopf, als mit den Beinen nach vorn strebt. Die Beziehungsspannung ist außerordentlich eng und wird durch die bedeutende Leere zwischen den Tieren eher verstärkt als geschwächt. Der Abstand ist ebenso groß wie das weibliche Tier und gibt ihm darum ein Übergewicht über das kleinere männliche, obwohl dieses höher steht. Wir haben hier offenbar einen Augenzauber vor uns, der im Gegensatz zur Magie der Hand auf Fernwirkung beruhte. Die Isolierung erklärt sich aus der noch heute bei gewissen primitiven Völkern herrschenden Sitte, daß Krieger und besonders Kriegsführer tabu sind (Frazer: Golden Bough S.210*). Bleibt der Raum zwischen der Hirschkuh und dem Bison leer auf der Höhe der Hirschkuh, so füllt er sich in zwei Etappen auf der Höhe des Bisons: auf der unteren steht ein einzelner Bison mit auffallend stark gerundetem Rücken und matter Farbe, auf der oberen schreiten zwei kleinere und nur in schwarz gemalte Bisons, ein männlicher und ein weiblicher, aufeinander zu, werden aber von mehreren Hirschkuhköpfen voneinander getrennt; hinter dem weiblichen Bison ist ein kleiner aufrecht auf das Hinterteil gesetzter angebracht, wie wir andere auf dem rechten Flügel finden werden. Größe und Farbe der Tiere sprechen dafür, daß sie trotz ihrer Vermittlungsfunktion die direkte Beziehung zwischen den großen und farbigeren Führtieren nicht hindern, sondern steigern sollten. Auf einer dritten höheren und immer noch parallelen Stufe befindet sich ein männlicher Bison, dem eine wesentlich kleinere Hirschkuh auf den Rücken gesprungen ist; vor seinem Kopfe ist ein Auge senkrecht gestellt, umgeben von zweimal drei Strichen. Wir haben in diesem Magierbison beides zugleich: die Magie des Auges und den realen Kampf, womit wir ans Ende dieses

* Raphael zitiert *Frazer, J.G.: The Golden Bough*. 2 Bd. London 1922. Siehe die deutschspr. Übersetzung *Frazer, J.G.: Der goldene Zweig*. Hamburg 1989, Kap. XX, S. 296 ff.

linken und schräg gestellten Flügels gekommen sind. Er ist ganz erfüllt von dem Gegensatz zwischen Hirschkuh und Bison, zwischen Weiblichkeit und Männlichkeit, zwischen hochbeiniger Beweglichkeit und Masse, zwischen Majestät der Zartheit und sich selbst hemmender Wucht.

Daß wir es hier mit zwei Feinden zu tun haben, bezeugt der tatsächlich erfolgende Angriff, eine Feindschaft, die uns auch in Castillo begegnet, wo von dem Rücken eines zusammengebrochenen polychromen Bisons zwei rot gezeichnete kleinere Hirschkühe triumphierend in die Weite sehen, während rings am Unterkörper Hände sich auf den besiegten Bison legen. Hier in Altamira haben wir zunächst nur die erste Etappe dieser feindlichen Auseinandersetzung: den Zauber; aber es ist in diesem anfänglichen Stadium keine Frage, daß die Hirschkuh die stärkere magische Kraft gegenüber der großen physischen Kraft des Bisons besitzt.

Es war nicht die Meinung der Paläolithiker, daß der Zauber allein siegen kann. So folgt in der Mitte der dreimal wiederholte Kampf eines Bisons mit einem anderen Tier. In allen drei Fällen handelt es sich um eine Kreuzungsgruppe, also um eine Art Überdeckung oder Überschneidung derart, daß Kopf und Bewegung jedes der beiden Tiere nach entgegengesetzter Richtung weisen: eine vehemente Zentrifugalität in der Höhenachse der Komposition. In der untersten Gruppe gehört das zweite Tier zur Ochsenart, in der mittleren ist es nicht sicher festzustellen und in der oberen wird es von Cartailhac und Breuil als Wildeber gedeutet (Fig.44). Dieser ist an der äußersten Ecke des ganzen Bildes, links und rechts oben, das angreifende Tier, seine Gegenwart und seine Funktion lassen sich schwer erklären, da Wildeber in der franko-kantabrischen Malerei nur selten auftreten und daher kaum Totemtiere gewesen sein dürften; es fragt sich, ob sie nicht die Rolle von Sündenböcken spielen, wie solche bei Primitiven gegenüber den getöteten Tieren gebraucht werden.

Es folgt dann auf dem rechten Flügel eine in drei Stufen angeordnete Gruppe von Bisons mit sehr ähnlicher Haltung. Breuil, der sie in der Gesamtskizze aufrecht auf das Hinterteil gesetzt zeichnet, gibt dann aber jedes einzelne Tier liegend, indem er sie ganz von hinten, d.h. vom Standort der beiden Führtiere des linken Flügels aus sieht. Beide Haltungen haben ihren Sinn: es sind tote Tiere, die aufrecht ge-

setzt worden sind und zwar zum Zweck einer Versöhnungszeremonie. Diese ist uns in allen Einzelheiten in Niaux (Fig.36) gegeben, wo vor das aufrecht gestellte Tier Opferplatten gesetzt sind und dahinter die tödlichen Waffen, als wenn der den Versöhnungsritus vornehmende Clan die Schuld von sich fort auf die Waffen schieben wollte. Die Aufklärung für Haltung und Vorgang fand ich bei Frazer:

"The explanation of life by the theory of an indwelling and practically immortal soul is one which the savage does not confine to human beings but extends to the animate creation in general. In so doing he is more liberal and perhaps more logical than the civilized man, who commonly denies to animals that privilege of immortality which he claims for himself.... Thus to the savage, who regards all living creatures as practically on a footing of equality with man, the act of killing and eating an animal must wear a very different aspect from that which the same act presents to us, who regard the intelligence of animals as far inferior to our own and deny them the possession of immortal souls. Hence, on the principles of his rude philosophy the primitive hunter who slays an animal believes himself exposed to the vengeance either of its disembodied spirit or of all the other animals of the same species, whom he considers as knit together, like men, by the ties of kin and the obligations of the blood feud, and therefore as bound to resent the injury done to one of their numbers. Accordingly the savage makes it a rule to spare the life of those animals which he has no pressing motive for killing.... But the savage clearly cannot afford to spare all animals. He must either eat some of them or starve, and when the question thus comes to be whether he or the animal must perish, he is forced to overcome his superstitious scruples and take the life of the beast. At the same time he does all he can to appease his victims and their kinsfolk. Even in the act of killing he testifies his respect for them, endeavors to excuse them or even conceal his share in procuring their death, and promises that their remains will be honorably treated. But thus robbing death of its terrors, he hopes to reconcile his victims to their fate and to induce their fellows to come and be killed also. For example, it was a principle with the Kamchatkans never to kill a land or sea animal without first making excuses to it and begging that the animal would not take it ill. Also they offered it cedarnuts and so forth, to make it think it was not a victim but a guest at a feast. They believed that this hindered other animals of the same species from growing shy. For in-

stance, after they had killed a bear and feasted on its flesh, the host would bring the bear's head before the company, wrap it in grass, and present it with a variety of trifles. Then he would lay the blame for the bear's death on the Russians, and bid the beast wreak his wrath upon them....When the Ostiaks have hunted and killed a bear, they cut off its head and hang it on a tree. Then they gather round in a circle and pay it divine honors. Next they run toward the carcass uttering lamentations and saying, "Who killed you? It was the Russians. Who cut off your head? It was a Russian axe. Who skinned you? It was a knife made by a Russian." They explained, too, that the feathers which sped the arrow on its flight came from the wing of a strange bird, and that they did nothing but let the arrow go. They do all this because they believe that the wandering ghost of the slain bear would attack them at the first opportunity if they did not thus appease it....Among the Nootka Indians of British Columbia, when a bear had been killed, it was brought in and seated before the head chief in an upright posture, with a chief's bonnet wrought in figures, on its head, and its fur powdered over with white down. A tray of provisions was then set before it, and it was invited by words and gestures to eat. After that the animal was skinned, boiled and eaten.... A fuller account of the Koryak ceremonies is given by a more recent writer. He tells us that when a dead bear is brought to the house, the women come out to meet it, dancing with firebrands. The bear skin is taken off along with the head; and one of the women puts on the skin, dances in it, and entreats the bear not to be angry, but to be kind to the people. At the same time they offer meat on a wooden platter to the dead beast, saying, "Eat friend." Afterwards a ceremony is performed for the purpose of sending the dead bear, or rather in the spirit, away back to his home. He is provided with provisions for the journey in the shape of puddings or reindeer flesh packed in a grass bag....But after, the resurrection of dead game may have its inconveniences, and accordingly some hunters take steps to prevent it by hamstringing the animal so as to prevent it or its ghost from getting up and running away. This is the motive alleged for the practice by Koui hunters in Laos; they think that the spells which they utter in the chase may lose their magical virtue, and that the slaughtered animal may consequently come to life again and escape. To prevent that catastrophe they therefore hamstring the beast as soon as they have butchered it....But hamstringing the carcass is not the only measure which the prudent savage adopts for the sake of disabling the ghost of his victim. In old days, when the Aino went

out hunting and killed a fox first, they took care to tie its mouth up tightly in order to prevent the ghost of the animal from sallying forth and warning its fellows against the approach of the hunter...“²

Was nun noch an der äußersten Ecke des Deckengemäldes in Altamira folgt, ist der Ausklang: eine Anzahl von Tieren, die rings von Hirschköpfen umgeben sind und von einem Wildeber angegriffen werden, ein in der Verwundung (oder Brunst) aufbrüllender Bison, einer mit verbundenem Kopf (was sich aus dem Text von Frazer erklärt), einer ohne Kopf, was ein Jagd- und Todzauber ist und einer, der völlig gebannt dasteht: überlebend, nahe dem Ausgang, ohne sich rühren zu können. Physischer Tod und magischer Tod werden so dicht nebeneinander kontrastiert. Der Doppelheit der Ursachen, Zauber und Kampf, die wir links am Anfang sahen, entspricht nun am Ende die Doppelheit der Folgen, Tod und Versöhnung, nicht zu sprechen von der Zerlegung, die ebenso wie der Sexualtrieb in jeden einzelnen Bison eingezeichnet ist und nur in die Bisons.

Blicken wir nun zurück, so dürfte der Inhalt dieser Deckenmalerei in seiner Einheit und in seiner Mannigfaltigkeit klar sein. Es handelt sich um eine Auseinandersetzung zwischen Hirschkühen und Bisons, um Zauber, um Kampf und um Versöhnung der toten Tiere. Die Frage bleibt, welcher Art diese Auseinandersetzung ist. Handelt es sich um einen Jagdzauber des Hirschkuhclans gegen die Bisontiere oder um einen Kampf zwischen zwei Clänen, welche den Bison und die Hirschkuh zu Totemtieren hatten? Für das letztere spricht, daß auch ein Bison als Zauberer oder Kriegsführer aufzutreten scheint und wir müßten dann annehmen, daß die von Frazer berichteten Versöhnungszeremonien auch für die gesellschaftlich-politischen Kämpfe der Clane gegolten haben, sei es, daß sie erst später auf die Tiere übertragen worden sind, oder umgekehrt. Eine andere Deutungsmöglichkeit wäre, daß es sich nicht um zwei verschiedene Clane handelt, sondern um zwei verschiedene Mächte innerhalb ein und desselben Clans: die geistig-magische und die physisch-politische, wobei in vielen Fällen die erste in den Händen von Frauen lag, wie von verschiedenen primitiven Völkern berichtet wird. Welche von den konkreten sozialen Bestimmungen die richtige sein mag, bleibt unentschieden, aber die allgemeine Deutung als tödliche Auseinandersetzung und Versöhnung ist nur möglich,

wenn mindestens ein Tier nicht als Tier, sondern als Vertreter einer menschlichen Gruppe, d.h. als Totemtier gemeint ist. Ohne diese Annahme, daß ein Stück Clangeschichte dargestellt ist, bleibt der Inhalt der Decke unverständlich, während diese Annahme durch die später zu besprechende Szene in Les Combarelles, das Vorbeiziehen der Bisons vor der Hirschkuh, bestätigt wird; es könnte sich um denselben geschichtlichen Vorgang in einer anderen und älteren Auffassung handeln. Für diejenigen, die ethnologischen Analogien stärkere Beweiskraft zusprechen als den dargestellten Sujets, könnte auf die Tatsache hingewiesen werden, daß bei den Buschmännern die Höhle als Symbol des Ruhmes des Stammes gilt³.

Je wirrer das Chaos auf der Decke von Altamira zu sein scheint, desto stärker muß auf den paläolithischen Menschen die Größe der Zauberkraft und Macht der Versöhnung gewirkt haben. Der besiegte Feind ist nicht herabgesetzt, die Größe seiner Macht nicht in Zweifel gezogen. Das gibt diesem Kampf die Größe des notwendigen Schicksals, des Tragischen⁴. Es ist selbstverständlich, daß uns der zeitgebundene Inhalt mit seiner rein historisch bedingten Ikonographie nicht so stark hätte treffen können, hätte der Künstler ihn nicht in einen allgemein menschlichen Gehalt gehoben. Aus dem materiell und historisch bedingten Gegensatz zweier Clane oder Clan und Tier ist ein Konflikt zwischen weiblicher Zartheit und männlicher Massigkeit, zwischen Geist und Macht geworden; aus der Jagd-Kampffideologie der jüngeren Altsteinzeit der Konflikt zwischen spontanem Handeln und gehemtem⁵ Willen, aus den natürlich-geschichtlichen Erscheinungen die Mächtigkeit und der tragische Bruch im Sein⁶. Die Zauberkraft wirkt auf jedes einzelne Tier und jedes reagiert, indem es dieselben urmenschlichen Kräfte variiert; die Variationen laufen vom Positiven ins Negative und diese Richtung wird von außen durch den Zauber, von innen durch die sich übersteigernde Brunst des Tieres als Symbol eines ungestillten und drängenden Bedürfnisses begründet. Hier greift Haltung und Komposition jedes einzelnen Tieres mit Inhalt und Form des Ganzen ergänzend und steigernd zusammen.

Entspricht nun der Einheit an Inhalt und Gehalt eine formal-kompositionelle Einheit? Man wird es am ehesten leugnen können, wenn man nicht die eben analysierte Gruppe für sich betrachtet, sondern die Decke als ganze. Man wird dann auf die Heterogenität der

Maßstäbe von unten rechts und oben links hinweisen und auf die Fülle der zwischen ihnen befindlichen Zeichen allerkleinsten Maßstabes sowie auf die große Lockerheit unten im Gegensatz zur starken Konzentrierung oben. Die Maßstäbe sind wesentlich weniger verschieden als sie auf der Skizze erscheinen, da mehrere Tiere bis zu 1,75 m messen, d.h. so viel wie das führende Bison. Im übrigen hat die Doppelheit der Maßstäbe noch am Ende des ägyptischen Neolithikums gegolten (Grabmalerei von Hierakonpolis) und ist kein Argument gegen, sondern für die Einheit, da gerade die vielen kleinen Objekte die monumentale Wirkung der großen Tiere sichern⁷, ja erst ermöglichen, indem sie diese in die richtige Distanz zum Beschauer rücken, dessen Auge hier eine besonders aktive Rolle zu spielen hat, wie wir bereits in dem Abschnitt über die Raumgestaltung gezeigt haben. Auch ist ganz deutlich, daß die Häufung nach links anwächst und nach rechts abnimmt, also die Bedeutung der führenden Zaubertiere wie die Entwicklung des inhaltlichen Ablaufes von der Ursache (Zauber) zur Wirkung (Versöhnung) unterstützt. Der Gegensatz von Zusammenballung und Auflösung, Konzentrierung und Verflüchtigung war für die in Horden den Herden folgenden Paläolithiker ein Grunderlebnis⁸ und solange man dieses nicht festhält und von ihm ausgeht, muß alles Formale unverständlich bleiben. Es soll damit nicht behauptet sein, daß die ganze Decke in allen Details nach *einem* Plan gleichzeitig gemalt wurde, sondern nur, daß alte Schichten, falls sie vorhanden waren, so in Rechnung gestellt und benutzt worden sind, daß sie eine einheitliche Gesamtkomposition nicht schädigten, sondern förderten. Es ist dabei zu beachten, daß eine ältere Technik aus sakral-rituellen Gründen an bestimmten Stellen und für bestimmte Zwecke auch zu einem späteren Zeitpunkt beibehalten werden konnte, während umgekehrt die modernere Maltechnik für neuere Bedürfnisse erfunden worden war, die nicht für alle Tiere gleichmäßig galten. So war die polychrome Modellierung ein Mittel für die Darstellung der gewünschten Zerlegung oder der sexuellen Triebkräfte, aber beides galt nicht für den siegenden Clan der Hirschkuh und seine Bundesgenossen. Umgekehrt mag die rote Farbe für gewisse Zeichen und Schwarz für andere, die wir als Zauberwaffen gedeutet haben, eine bindende sakrale Vorschrift gewesen sein. Wenn die ästhetische Behauptung einer einheitlichen Komposition die Ungleichzeitigkeit ver-

schiedener Schichten nicht ausschließt, so umgekehrt diese nicht die Einheit der Komposition.

Diese ist leichter nachzuweisen für die "obere" Gruppe. Sie ist in ein auf der Spitze stehendes Dreieck eingeschrieben, dessen oben liegende Basis sich aus werdenden Konkaven und Konvexen von verschiedener Krümmung zusammensetzt. Die Bedeutung der zwei Kompositionselemente bedarf kaum der Erörterung: das konkav-konvexe Linienelement war schon seinem Ursprung nach als Ausdruck der magischen Wandlung besprochen worden; das nach oben offene Dreieck ist die Vulva, die hier zu Recht steht als Symbol der Sexualität, die im Ganzen wirksam ist. Beide zusammen bilden die Form der Waffe, die in so mannigfachen Lagen und Richtungen in der Luft herumswirrt. Vom rein geometrisch-regulativen Standpunkt aus ist auffällig, daß die Tiere der linken Gruppe (Zauberszene) auf vier verschiedenen Parallelen zur linken Deckenseite verteilt sind, daß die Mitte, d.h. Höhe des Dreiecks durch drei quasi Waagerechte (Kampfszene) betont ist, während die stufenartig geordneten Senkrechten (die zur Versöhnung aufgerichteten Tiere) sich rechts von dieser Höhe befinden und ihr annähernd parallel sind. Es ergibt sich so eine Folge, die von der Schrägen über die zur quasi Waagerechten gekreuzten Doppelschrägen zur Senkrechten führt. Man braucht sich nur die Umkehrung von der Senkrechten über die Waagerechte zur Schrägen oder irgend eine andere Ordnung der drei Faktoren vorzustellen, um die spezifische Absicht der methodischen Entwicklung von der ungeschiedenen Einheit der Schrägen in die beiden differenzierten Kontraste zu erkennen. Diese Komposition kann nur von einem Punkt aus, aber auch prozessionsartig von der linken Schmal- über die Breitseite zum Ausgang hin gesehen werden. Bei der bedeutenden Rolle, welche die prozessionsartige Gruppe in der paläolithischen Malerei gespielt hat, darf man annehmen, daß beides zugleich beabsichtigt war: eine Kombination von Prozession und festem Standort als Haltepunkt der Prozession.

Daß wir die Beschreibung der Komposition mit einer geometrischen Form beginnen, kommt natürlich aus unseren modernen formalistischen Gewohnheiten einer abstrakten Geometrie a priori, die dem Paläolithiker selbst dort fremd war, wo er sie anzuwenden scheint. Die Betonung der Mittelhöhe durch quasi Waagerechte und die Verlegung

der Senkrechten nach rechts beweisen hinreichend, daß für das Ganze wie für das einzelne Tier alles Geometrische sekundär war, d.h. die Folge sich verschiebender Kraftströme. Das Primäre sind für den Altsteinzeitler die Richtungen dieser Kraftströme. Sie streben hier von der Mitte auseinander, während sie von den Ecken aus nach innen drängen, aber in keiner Weise symmetrisch, bis auf die beiden Wilder an den äußersten Ecken. Die Zentrifugalkraft ist auf der Mittellachse dreimal variiert, oben geht sie weiter nach links, unten weiter nach rechts und in der Mitte steht sie zwischen den beiden Extremen. Wir haben damit ein Beispiel für den Willen, eine formale Funktion nicht nur zu wiederholen oder zu variieren, sondern so sich entwickeln zu lassen, daß die formale Idee selbst dadurch ihren stärksten Ausdruck bekommt. Es handelt sich um eine differenzierende Zerlegung, die vom Ganzen integriert wird. Dieses Verfahren zeigt sich besonders deutlich in der Gruppe der aufgerichteten Tiere rechts, die in drei parallelen Senkrechten stufenartig geordnet sind und so die Höhe etappenweise und mit Unterbrechung entwickeln. Gleichzeitig wird mit diesem Aufbau auch das Anhalten der zentrifugalen Bewegung nach rechts besonders deutlich gemacht. Aber der Künstler begnügt sich nicht mit dem bloßen Anhalten, in der oben abschließenden Reihe wird der zentrifugalen Bewegung eine zentripetale von beiden Seiten her entgegengestellt, so daß in der einen Breitendimension das Auseinander- wie das Zusammenstreben veranschaulicht wird. Im linken Flügel, wo die beiden Führtiere auf einer Schrägseite einander zugewandt stehen, wird diese zentripetale Richtung erst in der zweiten der vermittelnden Schrägreihen abgeschwächt wiederholt, während sie in der dritten in einer Kreuzungsgruppe ihren Höhepunkt erreicht. Wir haben hier also durch stetes Aneinanderrücken die Überbrückung eines leeren Abstandes, bis das getrennte Nebeneinander in einer Überdeckung aufgehoben ist, im Gegensatz zur oberen Abschlußreihe, wo dem Auseinanderstreben der Mittelgruppe zusammengehaltene Seitengruppen entgegengestellt werden, also die Auseinanderlegung von Gegensätzen in ein Nebeneinander, statt ihrer Aufhebung durch Zusammenziehung, und beides wiederum im Gegensatz zum rechten Teil, wo die Bewegung auf der Waagerechten plötzlich angehalten und in eine solche auf der Senkrechten umgewandelt ist. Sobald man von der Vorstellung des Rudels, der Herde

und der in ihnen tätigen Kraftströme ausgeht, entfaltet die Komposition ihre von einem Anfang zu einem Ende führende Entwicklung und Dynamik.

Die Existenz einer einheitlichen Komposition kann man nicht nur aus dem erschließen, was da ist: die geometrische Gesamtform, die Auflösung und Komplizierung der Dimensionen und Richtungen, die wiederholte Verwendung von Parallelen und Stufen, die Funktion des Bisonführers als Sammelpunkt, die Distanzierung der beiden feindlichen Führtiere genau um die Größe der Hirschkuh, die korrespondierende Stellung der Wildeber, die Häufung der Anthropoiden und Zeichen an bestimmten Stellen, Mittel, die man insgesamt auf die inneren Bewegungen der Herde, ihr Zusammen- und Auseinanderdrängen zurückführen kann und die für das physische und geistige Leben des Menschen eine so fundamentale Bedeutung hatten. Man kann die bestimmte kompositionelle Absicht auch im Vergleich zu dem erkennen, was vermieden worden ist: daß die beiden Führtiere sich nicht an der Spitze des Dreiecks auf zwei verschiedenen Seiten desselben begegnen und daß die zur Versöhnung aufgerichteten Tiere nicht auf der Höhe des Dreiecks angeordnet sind. Damit wäre der ganze Inhalt oder besser die Adäquatheit der kompositionellen Form zum Inhalt zerstört und dies zeigt deutlich, daß nicht aus einem abstrakt geometrischen Schema komponiert wurde, sondern für und aus einem ganz bestimmten konkreten Inhalt. Daß dabei gewisse sozial-geschichtlich bedingte Zwänge für die Form ebenso gut wie für den Inhalt vorhanden waren, ist nicht zu leugnen: das Setzen der Schrägen vor Senkrechter und quasi Waagerechter, die Vermeidung der reinen Waagerechten, die Vorliebe für Etagen und Stufen, die Bevorzugung der Asymmetrie und das Nichtvorhandensein einer Achse im Sinne einer Gleichgewichtsrechnung zwischen Hälften. Es ist vielleicht dies letzte Moment, das uns Heutige besonders hindert, die Komposition zu erkennen, denn unter dem Druck der Renaissance und der Antike sehen wir in jeder Komposition eine Erfüllung des Hamletschen Satzes, daß die aus den Fugen geratene Welt wieder einzurenken ist nach den Regeln des Gleichgewichts um eine Achse. Auch auf der Decke von Altamira ist eine Welt aus den Fugen, man empfand diese Tatsache sehr schwer, denn sonst wäre die vierfache Versöhnung nicht da; aber es gibt keine künstlerische Einrenkung nach dem Prinzip der menschlichen Statik

senkrechte Mittelachse und Hüftenwaagerechte. Dies ist aber nur ein Faktor. Da das Tier, und zwar in Profilstellung, die seine Breite entfaltet, überwiegender Gegenstand der Realisierung ist, erhält die Breitenrichtung der Komposition, d.h. die Geschehnisreihe, ein Übergewicht über die Entwicklung in der Senkrechten, die in späterer Zeit meistens die Bewußtseinsreihe ist, d.h. die Reihe, die von der Erdschwere und Unbewußtheit zum Geist und zum Bewußtsein läuft. Dies tritt besonders deutlich in der später zu erörternden Bison-Hirschkuhgruppe von Les Combarelles hervor, während wir hier in Altamira eine Konkurrenz zwischen den beiden Dimensionen haben, was wohl den Beginn mit der Schrägen und die uns ungewohnte Begrenzung der ganzen Gruppe durch Schräge bis zu einem gewissen Grade erklärt⁹. Doch selbst wenn man diese historischen Vorurteile überwunden hat, wird man vielleicht argumentieren: ist nicht das Element dieser Komposition das einzelne Tier oder die einzelne Gruppe und kann man lauter Einsen mehr als nur addieren, kann man aus ihnen ein Ganzes machen, das ein sich entwickelndes Sein ist? Wir werden versuchen, diese bereits bejahte Frage durch die Geschichte der Komposition von Altamira: ihre Vorstufen in Les Combarelles und Font-de-Gaume auf einem anderen Wege noch einmal zu beantworten.

Die größte Hilfe böte die Rekonstruktion der ersten Bemalung der Decke, deren Spuren nach der Meinung von Breuil unter der jetzigen vorhanden sind. Geht man von der Verteilung der älteren "Anthropoiden" und der Köpfe der Hirschkuhe aus sowie von der Entwicklung zu immer größerer Polychromie und Aufteilung des einzelnen Tieres zu ungunsten des Mittelteiles des Leibes, dann ergäbe sich, daß die oben abschließende Waagerechte bereits dieselbe Breitenstreckung gehabt hat, und daß sich an sie eine nach unten gerichtete Schräge anschloß, die im wesentlichen mit der heutigen zweiten Schrägreihe des linken Flügels (die zwei kleinen schwarzen Bisons 0,90 m) identisch ist. Diese Kombination einer Waagerechten mit einer Schrägen wäre genau die Form eines Zeichens, das Breuil beschreibt als *"l'image d'une lance avec sa flamme, d'un drapeau déployé au bout de sa hampe horizontalement étendue"* und das wohl eine an einen Holzstiel befestigte Steinwaffe ist, geeignet Tiere zu erschlagen, die in eine Falle gegangen sind. Dies zeigt wieder den Zusammenhang der formalen Kompositionsstruktur mit der Waffe (dem Produktionsmittel), der auch für die

jetzige Komposition gilt, so daß zwischen den beiden Fassungen der Deckenmalerei eine Veränderung in der Gestalt der Produktionsmittel anzunehmen wäre und diese materielle Entwicklung würde die geistige erklären. Verschieden ist der Maßstab, da die schwarzen Bisons nur 0,90 m messen gegen 1,50–1,75 m; identisch ist inhaltlich die sexuelle Begründung wie die Versöhnung, da hinter den kleinen zwei Bisons ein aufgerichteter vorhanden ist, den Breuil auf der Gesamtskizze fortgelassen hat. Der monumentale Maßstab und die Fortbildung der Versöhnungsidee hätten sich also parallel entwickelt, was den sozial-totemistischen Ursprung der Monumentalität besonders unterstreicht. In derselben Zwischenzeit hat aber auch die Bedeutung des Zaubers zugenommen. Die heutige große Hirschkuh (2,20 m) hat nicht zum ersten Bestand gehört; dieser zeigte eine andere unter dem Bauch des Wildebers am linken Rand (0,55 m). Man könnte also schließen, daß ursprünglich der wirkliche Kampf stärker betont war als die Zauberei. In der Zwischenzeit hätte sich dann die Magie aus einem geistigen Mittel der Jagdgemeinschaft zur ideologischen Waffe der Clanführer zum Zwecke der Beherrschung einer sich immer stärker gliedernden Gesellschaft entwickelt, wie wir es auch aus dem Verteilungszauber geschlossen haben. Doch bleiben alle diese Probleme in der Schwebe ebenso wie unsere Vorstellung von der Komposition der ursprünglichen Deckenbemalung; doch soviel wird man zu deren Verhältnis zur heutigen sagen können: die distinkte Mannigfaltigkeit der Teile in der Einheit hat zugenommen wie umgekehrt die Einfachheit des Ganzen für die differenzierte Komplexheit der Teile.

In Les Combarelles, der Höhle des Pferdeclans, sind zwei größere und verschiedenartige Gruppen von Bisons dargestellt, die eine vor, die andere hinter dem sogenannten Tunnel, was auf eine unbestimmbare zeitliche Differenz der Entstehung schließen lassen könnte. Das vordere Bild (Fig.10), das wohl das frühere ist, zeigt acht Bisons in zwei an einer Stelle verbundenen Reihen: einer oberen, die vielleicht als hintere gemeint ist, aus drei Tieren und einer unteren, vorderen, aus fünf Tieren, die von der Hirschkuh so überschritten werden, daß sie eine Zweier- und eine Dreiergruppe bilden. Man beachte die absoluten Zahlen 2, 3, 5 und 8, die, das Tier als Einheit genommen, was durch den einen links am Hinterteil der Hirschkuh ausgesonderten Bison besonders angeregt wird, die beiden Annäherungsformeln für

den goldenen Schnitt ($2:3 = 3:5$ und $3:5 = 5:8$) miteinander verbinden. Dieser ist hier gebraucht, um eine einseitig gerichtete Bewegung zu gliedern und ihr eine Gestalt zu geben, die keine geometrische Figur ist. Dabei ist die Bewegung in der oberen Reihe ein Anstieg, der zu einem Abstieg wird, während nur der letzte Bison hinter und außerhalb der Hirschkuh die Anstiegsrichtung des Rücken und die Fallrichtung des Bauches so kombiniert, daß die Gesamtstellung des Tieres, trotz der doppelseitigen Spreizung vom Hinter- zum Vorderkörper, auf einer Waagerechten zu liegen scheint. Dieser Bewegungsrhythmus im goldenen Schnitt zusammen mit dem Kontrast zur isolierten Hirschkuh enthält den formalen Sinn der Komposition. Diese erweckt den Eindruck einer unendlichen Erneuerung innerhalb einer ästhetisch geschlossenen Gruppe. Die zwei in die Synthese des goldenen Schnittes eingehenden Gegensätze werden hier explizit gemacht durch die der Bewegungsrichtung der Bisons entgegengesetzte Blickrichtung, Blickhöhe und Blickweite der Hirschkuh; durch das Zeichen, auf welches das mit der Prozession der Bisons schreitende Auge des Betrachters stößt und von dem aus es auf die Hirschkuh zurückgelenkt wird, um dann durch deren Blick gegen die Gangrichtung der Bisons den Weg zurückgeführt zu werden und am Ende die Prozession wieder zu beginnen. Dieser Wirkungsüberschuß über die bloße Naturnachahmung wie über die bloße Daseinsform spricht zwangsläufig für kompositionelle Absichten, die mit Rücksicht auf den Betrachter verwirklicht sind.

Die weitere Analyse der oberen Reihe kann an den starken seelischen Ausdruck der Tiere anknüpfen, der, obwohl ein gleichartiger, von Bison zu Bison variiert. Das erste ist nicht nur von innen her und aus sich selbst bewegt, sondern die Bewegung bleibt im Innern, sie läuft in sich selbst zurück; die Bewegung des zweiten Tieres geht nach außen und wird angehalten, weil die auseinandergelegten Gegensätze gleichgewichtig sind; im dritten Bison handelt es sich um eine Bewegung, die ohne Gegensatz zur Innerlichkeit erschöpfend einseitig ins Extrem nach außen geht, um hier einen äußeren Gegensatz in einer kreuzenden Überdeckung zu finden. Dieser dreifach gestufte Entäußerungsprozeß des Innern hat seine Analogie im Formalen. Die obere Reihe bildet eine Einheit, insofern alle Tiere mit ihren Rücken- und Bauchkurven um eine leicht ansteigende Gerade leicht oszillieren, als ob sie eine schiefe Ebene hinaufliefen. Der Ansatzpunkt der Rücken-

linie liegt jedesmal tiefer, ihr Endpunkt jedesmal höher als die des vorausgehenden Tieres, d.h. der Anstieg wird steiler. Präziser: wenn man den Ansatz des Rücken am Schwanz mit der vorderen Spitze des Kopfwinkels verbindet, dann erhält man beim rechten Tier eine Schräge, die entgegengesetzt zur Anstiegsrichtung der Gruppe verläuft, beim mittleren eine Waagerechte, die sich zwischen den zwei Schrägrichtungen hält und beim linken Tier eine Schräge im Sinne der Anstiegsrichtung. Der Anstieg wird also etappenweise aus dem Gegenteil über eine neutrale Mitte entwickelt. In verwandter Weise verschieden ist die Beziehung von Rücken- zur Bauchkurve: im ersten Tier ergänzt sie sich komplementär, im zweiten zeigen sie zwei verschieden starke Anstiege durch Hebung der Rückenkurve, während im dritten Tier auch die Spreizung einseitig wird. Dies bestätigt, daß die Konstituierung der ganzen Gruppe von gegensätzlicher Innerlichkeit über die Auseinanderlegung der Gegensätze zur Gleichgewichtigkeit und einseitigen Äußerlichkeit führt, die dann aber den sozialen, ikonographisch faßbaren Inhalt als die konkrete Interpretation des Gehaltes gibt¹⁰.

Mit der unteren Reihe beginnt eine neue Etappe, welche die ganze Entwicklung der oberen voraussetzt und über sie hinausgeht. Dies zeigt sich am deutlichsten darin, daß nicht mehr jedes einzelne Bison ein neuer Beginn ist, sondern alle einer gemeinsamen konvex-konkaven Kurve unterworfen sind. Durch die Wiedereinführung der Doppelspreizung wie der Komplementierung bekommt die Reihe die entgegengesetzte Konstituierungsform, die der Verinnerung, so daß die innere Form der Komposition genau an dem Punkte ins Gegenteil umschlägt, wo die äußere Komposition durch die Übereinanderstellung zweier Tiere das Zusammengreifen der beiden Reihen betont. Doch beruht die Komposition nicht nur auf der Unterschiedenheit und dem Zusammenhang der beiden Reihen, sondern vor allem auf dem Gegensatz zwischen der Vielzahl kleiner, in Reihen auseinander gezogener Bisons mit nahem Erdblick, kurzbeiniger Massigkeit, dumpfer, furchtbarer, ohnmächtiger Mächtigkeit und der großen Hirschkuh mit ihrer konzentrierenden Kraft als Achse, ihrem zusammenfassenden Weitblick, ihrer hochbeinigen Lauffähigkeit, ihrer geistvoll bewußten, majestätischen Grazie und Zartheit. Auch dieser beherrschende Gegensatz ist formal kompositionell ausgedrückt. Die Maßverhältnisse fixieren die Distanzen, konzentrieren um die Hirschkuh, gliedern die

Gruppen im Ganzen, während die Lageverhältnisse die sieghafte Überlegenheit der Hirschkuh sichern; die Bisons der unteren Reihe beginnen mit einer Ausnahme unterhalb der Bauchlinie der Hirschkuh und erreichen den Rückenansatz nur in demselben einen Ausnahmefall, der betont ist, weil er zwischen den zwei Reihen steht und so die obere mit der unteren und beide zugleich mit der Hirschkuh verbindet. In der oberen Reihe reicht nur ein Bison über den Kopfansatz, nicht aber über die Blicklinie der Hirschkuh hinaus. Ist die Größe des Gegensatzes klar, so sind doch seine Ursachen nicht erkennbar, weil der Künstler einen Endzustand gegeben hat: daß die Bisons in einer feierlichen Prozession, die wie eine Unterwerfung wirkt, an der Hirschkuh vorbeiziehen. Es fehlt alles, was in Altamira zur Begründung und Vermittlung gegeben wird: die Kraft, welche die Bisons schwach macht, der Kampf als äußere Verbindung zur Hirschkuh und ihrer Zauberkraft, die direkte Gegenüberstellung von physischer Kraft und geistiger Macht. Die Konzeption in Les Combarelles ist nur als ein formal gegliederter Ablauf gegeben, in Altamira dagegen ist sie in inhaltlich verschiedene Etappen auseinander gelegt, für deren Mannigfaltigkeit dann ein kompositionelles Einheitsäquivalent gefunden wurde. Dieser Unterschied geht in alle Einzelheiten. In Les Combarelles ist in der Hirschkuh die triumphierende Ruhe nach dem Sieg gegeben, in Altamira die zugleich nach vorn drängende und in sich gesammelte Bereitschaft zum Messen der magischen Kräfte, aus dem Nebeneinander der Gegensätze eine Aktion zwischen ihnen¹¹.

Die Erkenntnis des Zusammenhanges zwischen den Szenen im zweiten Gang der Höhle von Les Combarelles und an der Decke von Altamira erlaubt uns, einige aufklärende Folgerungen zu ziehen. Hat man einmal festgestellt, daß in der Pferdehöhle zwischen langen Gängen und schmalen Korridoren um die Ecke graviert worden ist, dann bezieht man den *Cerf élaphe* auf die Hirschkuh, und damit scheidet die Deutung eines Kampfes *innerhalb* eines Clans aus. Dies wird bestätigt dadurch, daß in Les Combarelles zuerst die Pferde mit Rentieren, Mammut und Bisons allein sind, daß dann aber im zweiten Gang das Rind und der Hirsch hinzukommen, offenbar als Bundesgenossen der Pferde und daß die Folge des Kampfes die Besiegung der Bisons, die Zurückdrängung der Rentiere und Mammute ist. Die beiden ersten Gänge in Les Combarelles scheinen also geschichtliche Ereignisse des

Pferdeclans darzustellen und innerhalb dieser spielen Hirschkuh und Hirsch eine episodische Rolle. So wenigstens wurde sie vom Pferdeclan verstanden. Dann, im Endkorridor der Höhle, finden wir noch einmal die unterworfenen Bisons, aber jetzt ohne die eigentlichen Sieger, wohl die erste uns bis jetzt bekannt gewordene Geschichtsklitterung. Anders dachte der über die Pyrenäen weiter wandernde Hirschkuhclan, er hat diesen Sieg über die Bisons als für seine Geschichte entscheidend angesehen und ihn darum zuerst in Castillo, dann in Altamira dargestellt, und nun mit deutlicher Ausschaltung des Hirsches. So fassen wir in Les Combarelles den in dieser Pferdehöhle sofort wieder verdunkelten geschichtlichen Ursprung des Inhaltes der Decke von Altamira und vielleicht die Entstehung des ersten weiblichen "frauenrechtlichen" Clans, des ersten Amazonenclans¹².

Die andere Gruppe in Les Combarelles (Fig.11), welche sich hinter dem sogenannten Tunnel befindet, hat also nur scheinbar¹³ keinerlei inhaltliche Beziehung zu Altamira. Die formale Anordnung ist insofern interessant, als die Kompositionsform der Reihe aufgegeben oder durch je einen Winkelschenkel am Ende abgeschlossen ist. Doch ist auch dies mit Vorsicht aufzunehmen, da noch weitere Bisons zur Gruppe gehören, die Breuil nicht eingezeichnet hat. Immerhin haben wir hier ein bedeutsames formales Zwischenglied zu der Gruppe in der Salle des petits bisons von Font-de-Gaume (Fig.19)¹⁴. Was hier in die Augen springt, ist die formale Ähnlichkeit der Komposition mit der von Altamira: das auf der Spitze stehende Dreieck. Die Ursache könnte darin liegen, daß es sich beide Male um Deckengemälde handelt; die waagerechte Decke könnte dem Künstler das Arbeiten auf zwei Schrägen, die von einem Punkt auseinandergehen, aufgedrängt haben, weil so die zu bemalende Fläche größer wurde, ohne daß man zu übereinanderliegenden friesartigen Reihen zu greifen brauchte. Wahrscheinlicher ist eine inhaltliche Bedingtheit. Man findet an der Decke Elemente noch beisammen, die auf den späteren Längsrändern bereits getrennt sind. Die Rückenlinie mit einem kleinen Bison und einer Gesichts-Augenmaske darüber ist eine sehr nahe Variante desselben Sujets an der linken Wand und es finden sich dort wie hier auf dem rechten Winkelschenkel Bisons in einer Haltung der Andacht. Ferner ist der erste Bison innerhalb der Winkelspitze dem sehr ähnlich, der sich mit vielen Zeichen bedeckt auf

der linken Wand findet und als Träger der magischen Kräfte des Clans angesehen werden muß. Als solcher ist er auch unten von zweigartigen Gebilden umgeben, die denen sehr ähnlich sind, die den Führerbison von Altamira einrahmen, als hätte der Bisonclan die Gewohnheit gehabt, es in einer Umhürdung zu isolieren und zu sichern. Die Kreuzung der beiden Bisons kommt als Verschlingungsgruppe auf der V. Wand vor und ist ein Teil einer Hochzeits- oder Vermehrungszeremonie des Clans. Alle übrigen Tiere befinden sich im Kampf gegen Pferde und Ochsen, wie er auch im sogenannten "diverticule très étroit" dargestellt ist. Es ist also die Verbindung einer Kampfszene mit mehreren kultischen Akten dargestellt, die man vielleicht so deuten könnte: der Clan ist während einer magischen Zeremonie überfallen worden und befindet sich in einem Verteidigungskrieg. Dann wäre das Dreieckige die Schlachtordnung des Bisonclans und diese würde sich ganz natürlich ergeben, wenn zwischen den Menschen und den ihre Gruppeneinheit vertretenden Tieren eine gewisse Ähnlichkeit bestanden hat, d.h. wenn die Leute des Bisonclans kurzbeinig, breit und schwer gewesen wären. Dann waren sie gegen hochbeinige und schnellfüßige Gegner auf die Verteidigung beschränkt und diese spielte sich auf zwei spitz zusammenstoßenden Flanken bei sicherer Rückendeckung ab.

Wie dem auch sein mag, es bestehen beträchtliche und für die geschichtliche Entwicklung bezeichnende Unterschiede zwischen den zwei Dreiecken und der Künstler von Font-de-Gaume hat weniger Gestaltungsfreiheit besessen. Er hält sich streng an die beiden Schenkel des Dreieckes, indem er von der Spitze ausgeht und auf jede Seite drei Tiere stellt. Rechts weisen sie alle in eine Richtung zur Spitze, links dagegen in zwei entgegengesetzte, vielleicht weil auch das ausgesonderte Tier sich von der Spitze fortbewegt. In Altamira dagegen ist nur der eine linke der beiden Schenkel besetzt, dafür aber in mehreren Schichten parallel übereinander, während der rechte gänzlich aufgelockert wurde. Die stärkere symmetrische Anordnung von Font-de-Gaume macht, wenigstens in der fragmentarischen Form, in der wir sie besitzen, den Unterschied von Ende und Anfang der Komposition unkenntlich, während hierüber in Altamira nicht der geringste Zweifel besteht. Nachdem die in Altamira vermiedene Begegnung an der Spitze und damit die schärfste Konzentration auf einen Punkt ge-

sucht war, wurde der Zwischenraum zwischen den Schenkeln so besetzt, daß alle Tiere sich annähernd parallel zur rechten Seite nach außen wenden, also in Gegenrichtung zur unteren Reihe. Es wird dabei ein zweites Gravitationszentrum geschaffen, indem diese Gegenrichtungen im zweiten Bison der unteren Reihe zur Kreuzung gebracht werden. Es fehlt die obere Abschlußlinie des Dreiecks, die für Altamira so reich und charakteristisch war, weil sie das Linienelement vom einzelnen Tier auf die Gesamtkomposition übertrug und so das Ganze zusammenfaßte¹⁵.

Die Geschichte der Konzeption wie der Komposition von Altamira, soweit sie sich bei dem z.T. zerstückelt aufgenommenen Material überblicken läßt, gibt also das Resultat, daß es sich um Ereignisse der Geschichte des Hirschkuhclans handelt, die wahrscheinlich auf französischem Boden stattgefunden haben; und die Erinnerung an sie wurde dann von dem weiterziehenden Clan über die Pyrenäen mitgenommen und dort zu wiederholten Malen dargestellt (Castillo, Altamira). In Les Combarelles begegnen wir einer engen Beziehung der Inhalte ohne Beziehung der sehr verschiedenartigen Kompositionsformen, in Font-de-Gaume umgekehrt einer engen Beziehung der letzteren ohne Gleichheit der Inhalte. Der Künstler von Altamira hat also zwei ursprünglich getrennte Entwicklungsströme vereinigt. Es war dies keine mechanische Verbindung heterogener Bestandstücke, sondern Inhalt und Form sind beide reicher und vor allem konkreter geworden und in diesem Prozeß haben sie eine adäquate Zuordnung zueinander erfahren, welche die Form selbst zu einem Inhalt und den Inhalt selbst zu einer Form machte. Es ist dieser letzte Punkt, der für die Geschichte des menschlichen Geistes besonders bedeutsam ist und uns zeigt, in welchem Sinne allein Kunstgeschichte als Wissenschaft möglich ist: als Geschichte der Annäherung von Inhalt und Form in dem Maße, in dem der eine bestimmter und konkreter, die andere differenzierter und integrationsfähiger wird. Wenn sich nun so Altamira als Endetappe ausweist, wo liegt der Anfang der Komposition von Einzeltieren zu einem Gesamtbild¹⁶? Er reicht sowohl in Frankreich wie in Spanien ins Aurignacien hinauf, wie u.a. die Höhlen von Cabreret und Los Casares mit ganz anderen Inhalten beweisen. Kompositionen verbunden mit Inhalten der Clangeschichte finden sich auch sonst im Magdalénien wie z.B. in

Les Combarelles, das die entscheidenden historisch politischen Ereignisse des Pferdeclans darstellt.

Die Kunst des Paläolithikums ist uns zugleich fern und nah. Die schätzungsweise 12–15'000 Jahre, die uns von ihr trennen, genügen, um uns vor eine Fülle von Tatsachen zu stellen, die wir vorläufig weder zu lesen noch zu deuten vermögen und die man darum mit pseudowissenschaftlichem Hochmut der Stummheit anklagen und mit der Marke der Primitivität¹⁷ belegen konnte. Diese Jahrtausende genügen aber auch, um geschichtliches Denken von dem Vorurteil zu befreien, als könne Geschichtsschreibung die metaphysische Aufgabe realisieren, das Etwas aus dem Nichts entstehen zu lassen, indem sie eine bestimmte historische Erscheinungsform zum allgemeinen und prinzipiellen Maßstab erhebt. Umgekehrt ist die Kunst dieser Epoche uns nahe genug, um uns die Einheit der Menschheit fühlbar zu machen und den Unterschied zwischen Geschichte und Vorgeschichte, der ja theoretisch nur durch das Faktum mangelnder schriftlicher Überlieferung, d.h. für uns lesbarer historischer Dokumente begründet ist, relativ klein erscheinen zu lassen gegenüber der unbestreitbaren und unveränderten Tatsache, daß damals wie heute der Mensch vom Menschen unterdrückt war und die Kunst die gewünschte Vorstellungswelt und Interessenwelt der herrschenden, d.h. die geistigen und dinglichen Arbeitsinstrumente und Waffen besitzenden Klasse darstellte. Gerade weil die Vorgeschichte noch nicht zu Ende ist, sondern eben erst ihre Dämmerung erlebt, kann die Kunst des Paläolithikums mit solcher Macht wirken: durch ihre ungeheure Kraft, die unser Machtbewußtsein über die Natur anspricht; durch Substantialität des Daseins, die Gewißheit der vollen Realität der Außenwelt, zu der wir nur Beziehungen und funktionale Abhängigkeiten kennen; durch die zugleich animalische und beherrschte Sexualität, die seit zweihundert Jahren das Zentrum alles Feiertags- und Weltfluchtgedankens unserer Zivilisation ist; durch das Verhältnis von Energieladung und Handlungsunfähigkeit, die beide den Willen des Einzelnen wie der Gesellschaft transzendieren und wie Naturgesetze gegen unsere Freiheit wirken; und nicht zuletzt durch die beginnende Auflösung einer machtvoll komplexen Welt, die in Aberglauben verfällt genau wie die unsere. Viel ist in der Zwischenzeit geschehen, was die Welt gründlich ver-

ändert hat. Von allen großen Erfindungen, die dem Leben der menschlichen Gesellschaft eine solche Dauer innerhalb der mächtigen Natur gegeben haben, kannte der Altsteinzeiter wohl nur das Feuer. Den Bogen erfand er selbst später. Nach ihm kamen der Pflug und die Dampfmaschine. Er wanderte ruhelos über ein Stück Erde, um seine Nahrung zu finden; wir beherrschen das Universum, um uns von den Monopolen die Nahrung vorenthalten zu lassen. Diese Gemeinsamkeit in der Knechtschaft unter einem verfallenden Herrentum mit all ihren Folgen bedingt einen Teil der Wirkung der paläolithischen Kunst.

Daneben aber wirkt ihre zeitlose Größe. Wie wenig andere hat sie ihre historischen Bedingungen überwunden, um die allgemein menschliche, universell verständliche Sprache zu sprechen, mögen noch so viel einzelne Stellen sich der begrifflich klar formulierten Deutung entziehen, mag die Interpretation der zeitlichen Grundlagen dieser Überzeitlichkeit noch so häufig und gründlich irren. Freilich: wir wissen nicht mehr, mit wieviel Banden wir ans Paläolithikum gekettet sind. Wenn wir von Höhle zu Höhle wandern, in Büchern oder in Wirklichkeit, wer weiß, wie Abbé Breuil, daß wir den Weg der "pélerin de St. Jacques" gehen, daß die Pilgerwege des Mittelalters die Straßen der paläolithischen Herden und Horden gewesen sind? Wer von denen, die zur Geliebten "biche" sagen, weiß, daß dieser Kosename einst das große Zauberwesen Weib bezeichnete, den Clan, der in seiner Weiblichkeit Weisheit und Kriegerum verband und von dem sich die Amazone, die Haggia Sophia und die Hexe herleiten, in der langen Geschichte, die in den Namen Hippolyte und Herkules, Penthesilea und Achill, Thomyris und Cyrus und schließlich Thalestris und Alexander ihre Etappen findet? Wer vermutet, wenn er in Lionardos Malerbuch die wunderbaren Tugenden der Elefanten beschrieben liest, daß diese lange Aufzählung vielleicht weniger auf Naturbeobachtung beruht als auf einer geschichtlichen Tradition, die in der Sonderstellung des Mammutclans wurzelt, die wir freilich mehr ahnen als genau beschreiben können? Wer von den gelehrten Physikern und Mathematikern, die Einsteins Entdeckung der Abhängigkeit der Mathematik vom elektromagnetischen und Gravitationsfeld bewundern, die übrigens von Hegel in seiner Naturphilosophie vorweggenommen war, weiß, daß die Paläolithiker eine analoge Abhängigkeit

gekannt haben, lange bevor die Griechen die autonome Mathematik begründeten? Und schließlich: wer von denen, die im alltäglichen Leben die häufigen Verbindungen des Wortes Hand mit Verben verwenden, welche Besitzergreifung ausdrücken (lever la main sur, forcer la main, en venir aux mains, faire main basse, avoir la haute main sur, avoir la main heureuse etc.), hat geahnt, daß dies aus der magischen Bedeutung der Hand in paläolithischer Zeit stammt und daß dort die geschichtliche Ursache für den goldenen Schnitt liegt? Freilich berühren wir hier auch die ganze Größe des Unterschiedes: für den Paläolithiker war Hand-Besitzergreifung und Töten identisch und er machte keinen Hehl daraus; heute geschieht die Besitzergreifung durch Geld und die Tötung wird durch Freiheitsideologien verschleiert. Dieser Umschlag geht parallel zu der Tatsache, daß im Paläolithikum der Künstler als Magier identisch war mit der herrschenden Klasse seiner Gesellschaft, während der moderne Künstler aus der Gesellschaft ausgesetzt und als Paria an ihrem Rande zu leben hat. Wir haben gesehen, daß in der paläolithischen Kunst bestimmte Tiere wie Bison und Pferd Mensch und Gesellschaft stellvertreten. Auch später hatte z.B. Géricault mehr als sportliche Gründe, um Pferde darzustellen. Der Vergleich seines "Derby d`Epsom" mit den Pferden von Font-de-Gaume zeigt nicht nur den Fortschritt zum Raum und zur Komposition, sondern die faustische Beziehung des endlichen Einzelwesens zum unendlichen Weltganzen und die Aufspaltung des modernen Menschen in Sein und Denken, in Bewußtsein und Unbewußtes etc., kurz, die Eroberung der gesellschaftlichen Isolierung und des Wahnsinns als das Schicksal des Künstlers, die Kette jener Fanale von Géricault zu van Gogh, von Hölderlin zu Nietzsche, die der Paläolithiker nicht gekannt hat und die uns sagen, daß es an der Zeit ist, die Vorgeschichte der Menschheit zu beenden und die mit voller Verantwortung aller gemachte Geschichte endlich zu beginnen. "*What's past is prologue*" (Shakespeare).

Zur Methode der Interpretation
der paläolithischen Kunst

I.

Alle inhaltliche Deutung der quaternären Kunst erfolgte bisher unter drei Axiomen, die am Beginn der noch sehr jungen vorgeschichtlichen Archäologie unentbehrlich gewesen sein mögen, die aber, wie zu zeigen sein wird, dem Wesen der vom *Homo sapiens paläolithicus* geschaffenen Werke nicht entsprechen. Sie wurzeln vielmehr allein in historisch bedingten Vorurteilen der modernen Bearbeiter, die einem ungekannten und schwer zugänglichen Material gegenüberstanden, und sie können daher nur als provisorische Arbeitshypothesen gelten. Ihre kritische Überprüfung und davon abhängig ihre Veränderung oder Ergänzung ist unumgänglich, da sie die vertiefte Erkenntnis der bereits bekannten Dokumente sowohl in künstlerischer wie in historischer Hinsicht behindern und eine methodisch gesicherte Ikonographie der quaternären Kunst unmöglich machen. Diese letztere aber, d.h. die Wiederauffindung der weltanschaulichen Inhalte, welche von den paläolithischen Künstlern mit den einzelnen Tieren in ihren verschiedenen Haltungen, mit den kleinen Gruppen von Tieren der gleichen Spezies oder mit den großen, über eine Wand oder Decke sich erstreckenden Kombinationen von Tieren, Menschen und Zeichen gemeint waren, eine solche Ikonographie, die sich nicht begnügt mit der gegenständlich-naturalistischen Identifizierung der einzelnen Objekte, sondern auf den geistigen Sinngehalt abzielt, der von den verschiedenen Stämmen und in den verschiedenen Epochen geglaubt und praktiziert wurde, ist die *conditio sine qua non* eines jeden Verständnisses der paläolithischen Kunst nach ihren formal-gestalterischen Werten. Wie haben wir also ihre Werke anzuschauen, um sie richtig interpretieren zu können? Diese Frage wurde bisher durch die drei Arbeitshypothesen der Isolierung, des Palimpsestes und der statistischen Zusammenfassung beantwortet.

Die erste Arbeitshypothese setzt voraus, daß der *Homo sapiens* der Altsteinzeit einer bildlichen Konzeption nicht fähig gewesen sei; darum habe er die Tiere in regellos wechselnden Richtungen aufeinander folgen lassen, so daß er einen Sinn selbst dort nicht beabsichtigt habe, wo Menschen und Zeichen in einem engen Kontakt auf der Bildebene sich befinden. Diese Voraussetzung rechtfertigte dann das ge-

lehrte Verfahren, jedes Tier von seinem Nachbarn zu trennen, die Tiere von den Zeichen und beide von den Menschen. Da nun aber jedes einzelne Tier eine vollkommene, durch die Gestaltungskraft des Menschen geschaffene Einheit besitzt, die von niemandem gezeugnet worden ist, so war damit die Bedeutung eines prinzipiellen Unterschiedes zwischen der künstlerischen Formung eines einzelnen Gegenstandes und einer Gruppe eingeschlossen. Eine solche Implikation aber beruht auf einer unzulänglichen Einsicht in das Wesen künstlerischen Schaffens überhaupt, denn der Unterschied ist nur ein gradueller, weil die wesentlichen Methoden der Komposition dieselben sind und nur Ordnungsprinzipien mehr äußerer Art hinzukommen, wenn es sich um eine Vielheit von Gegenständen handelt.

Es ist ferner eine innere Unwahrscheinlichkeit, daß so große Künstler über Jahrhunderte oder gar Jahrtausende hin sich damit begnügt haben sollten, in isolierten Einzelgegenständen zu denken, zumal es sich nicht um körperhafte Skulpturen, sondern um Bildungen auf der Ebene handelte. Das treibende Motiv zu dieser falschen Begrenzung lag offenbar in dem Bedürfnis des modernen Gelehrten, die ihm teure Fortschrittsidee, die auf dem Gebiet der Kunst überhaupt keine direkte Anwendung findet, nicht nur zu retten, sondern zu metaphysieren, d.h. das Etwas, wie Komposition und Raumgestaltung, auf das Nichts, d.h. die völlige Unfähigkeit zu ihnen, folgen zu lassen. Es wurde darum fast unvermeidlich, daß man sich auch auf historischem Gebiete in Widersprüche verwickelte. Da die seltenen Bilddokumente, denen man die Anerkennung einer absichtlichen Komposition nicht versagen konnte, dem Aurignacien angehören, kam man zu dem paradoxen Schluß, daß sich die Fähigkeit des Komponierens vom Aurignacien zum Magdalénien zurückgebildet habe, während gleichzeitig die Gestaltungskraft an der Darstellung des einzelnen Tieres beträchtlich fortgeschritten sei. Die sogenannte Unfähigkeit zur Komposition ist also nichts als ein Vorurteil a priori, das so schnell wie möglich beseitigt werden sollte.

Die zweite Arbeitshypothese, die des Palimpsestes, besagt, daß überall dort, wo eine Überlagerung mehrerer Tierfiguren oder Zeichen auf ein und derselben Stelle der Bildebene stattgefunden hat, eine historische Abfolge vorliegt, derart, daß die unterste Schicht die älteste, die oberste Schicht dagegen die jüngste ist. Dies ist einer der

fruchtbaren Grundgedanken, die Breuil zur Aufstellung und Verfeinerung der relativen Chronologie der paläolithischen Kunst geführt haben¹. Trotzdem darf man der Palimpsest-Hypothese nicht eine schlechthin allgemeine Gültigkeit zuschreiben. Denn die späteren Künstler hatten durchaus die Möglichkeit, ältere Werke abzuwaschen, wenn es sich um Farben, oder wegzuschleifen, wenn es sich um Gravierungen handelt und sie haben das in vielen nachweisbaren Fällen getan. Wo man das ältere Bild stehen ließ, darf man vermuten, daß es von den Nachfolgern absichtlich in ihre Gestaltung einbezogen worden ist; diese kann daher ein ikonographisches Ganzes bilden trotz der historisch schichtweisen Entstehung. – Ferner: die verschiedenen Techniken (Gravierung und Malerei) oder die verschiedenen Farben können symbolische Werte gehabt haben und daher mit voller Absicht gleichzeitig verwandt worden sein. Dies gilt namentlich für die spätere Zeit, wenn sich zwischen Farben, Symbolbedeutungen und Clänen ein bereits traditionell gewordener Zusammenhang herausgebildet hatte. Mag dessen Ursprung vielleicht nur in gewissen Zufälligkeiten der Fundorte der Darstellungsmaterialien liegen, einmal üblich geworden, wurde er um so nachdrücklicher aufrechterhalten, sobald kriegführende Clane sich gegeneinander abzuheben wünschten. Wenn selbst in der Domäne der Werkzeuge und Waffen, wo doch überwiegend der praktische Nutzen entscheidet, sich ältere Formen erhalten, obwohl bessere jüngere bereits vorhanden waren, so kann man erst recht nicht annehmen, daß eine bestimmte Farbe oder die Art ihrer Verwendung z.B. als Kontur oder als Füllung verschwinden muß, wenn eine andere Farbe oder Verwendung möglich geworden sind. Die Gründe für die Beibehaltung können, neben den symbolisch-ikonographischen, auch rein formaler Art sein, z.B. die transparente Körper-Raumgestaltung, die sich mit der Überlagerung mehrerer Tiere an derselben Stelle der Bildebene entwickelt hat und die darin besteht, daß man das hintere Tier durch das vordere hindurch sieht, als ob dieses letztere kein fester Körper wäre. Die Palimpsest-Schichten *können* sich als historisch erklären, sie müssen es aber nicht und selbst die historisch erklärbaren sprechen weder gegen die Absicht einer einheitlichen Ikonographie noch gegen die einer einheitlichen formalen Gestaltung bei dem letzten beteiligten Künstler. Jeder Fall muß einzeln und konkret behandelt werden.

Die beiden ersten Arbeitshypothesen der Isolierung und des Palimpsestes sind durchaus analytischer Natur und wenden diesen ihren analytischen Charakter nur auf verschiedene Gebiete an: das eine Mal auf die künstlerische Gestaltung, das andere Mal auf die historische Entwicklung. Die dritte Arbeitshypothese der statistischen Zusammenfassung zeigt nun den einzig noch möglichen und sehr eng begrenzten Versuch zu einer Synthese: man zählt die einzelnen Exemplare jeder Tierart zusammen, ebenso die der Zeichen und Anthropoiden. Der wissenschaftliche Wert dieses Verfahrens ist abhängig von der Anzahl der Differenzierungen, die innerhalb der Addierung erkenntlich bleiben. Er ist daher am geringsten, wenn die Summierung en bloc für eine ganze Höhle durchgeführt wird, denn dann werden alle Unterschiede der historischen Entwicklung verwischt. Aber selbst die Statistik der einzelnen Entwicklungsstadien kann bei alleiniger Berücksichtigung der Quantitäten zu schweren Irrtümern führen. So überwiegen an der Decke von Altamira die Bisons, aber das Werk ist doch offensichtlich von einem Hirschkuhclan geschaffen worden. Immerhin können solche differenzierten Statistiken große wissenschaftliche Bedeutung gewinnen, die sogar über die Geschichte einer einzelnen Höhle hinauszureichen vermag. So haben wir z.B. in Le Portel wie in Les Combarelles die Zusammenstellung einer größeren Anzahl von Pferden mit einer geringeren Anzahl von Bisons; selbst wenn in beiden Fällen die Ursache dieser Kombinierung die gleiche gewesen sein sollte, nämlich die geschichtliche Beziehung zweier Clane, könnte doch in jeder der beiden Höhlen ein anderer Moment dieser Clangeschichte dargestellt sein, denn der proportionale Anteil der Bisons ist in Le Portel wesentlich größer als in Les Combarelles. Aber die Voraussetzung für jeden wissenschaftlich sinnvollen und notwendigen Schluß aus solchen Statistiken bleibt die vorangegangene *Qualität* der Beziehung zwischen den verschiedenen Tierspezies, und diese Erkenntnis ist nicht möglich, solange man die analytischen Arbeitshypothesen der Isolierung und des Palimpsestes als die allein vorhandenen gelten läßt.

Der wissenschaftliche Nutzen der analytischen Methode beschränkt sich also auf die Identifizierung der einzelnen dargestellten Gegenstände mit natürlichen Objekten und auf die Etablierung einer relativen Chronologie; zu diesen Zwecken wird man die Methode auch jedem neu auftauchenden Material gegenüber mit der größten Ge-

wissenhaftigkeit und Differenzierung anwenden müssen. Andererseits aber hat sie die Erkenntnis des Wesens der paläolithischen Kunst nach ihrer inhaltlichen wie nach ihrer formalen Seite hin verhindert, die Erklärungsmöglichkeiten überhaupt auf ein Minimum reduziert und zu einer völlig einseitigen Auffassung der paläolithischen Kultur und ihrer Rolle in der Geschichte der Menschheit geführt. Über diese Konsequenzen negativer Art muß einiges gesagt werden.

Da dieser Aufsatz nur von der inhaltlichen Interpretation der paläolithischen Kunst handeln soll, haben wir nicht auf die Karrikatur einer Kunsttheorie einzugehen, die einerseits Komposition, Raumgestaltung und Bewegung für inexistent erklärt, andererseits aber die Probleme, die sich aus der Gestaltung der einzelnen Figur ergeben (wie z.B. die Proportionslehre) überhaupt nicht in Angriff nimmt. In der Sinndeutung aber konnte man über die bloße Identifizierung der isolierten Tiere mit einem korrespondierenden Naturobjekt nur dadurch hinausgelangen, daß man sich an Akzidentien hielt. Die Schultradition kennt zwei Gruppen solcher Akzidentien: einmal die Stelle in der Höhle, an der sich die Tierdarstellungen befinden und zweitens gewisse Merkmale, die mit einzelnen Tieren verbunden sind; und hier gibt es wieder zwei Gruppen: die Waffen, die dem Körper des Tieres aufgezeichnet sind und die hängenden Bäuche. Man schloß aus allen diesen Akzidentien auf Magie und zwar auf Jagd- und Vermehrungsmagie.

Gewiß, eine große Anzahl der uns erhaltenen altsteinzeitlichen Kunstwerke befinden sich weit entfernt vom Eingang der Höhlen und an schwer zugänglichen und versteckten Stellen. Aber es ist bereits von Capitan, Breuil und Peyrony darauf hingewiesen worden, daß der Schluß von dem bis heute erhaltenen auf das im Paläolithikum Existierende höchst gewagt ist, da die Luft- und Feuchtigkeitsverhältnisse die einst in der Nähe des Einganges befindlichen Werke zerstört haben müssen. Ferner: alle örtlichen Merkmale lassen wohl auf eine besondere Werthaltung schließen, nicht aber auf ihre Ursachen noch auf ihre konkreten Inhalte. Nichts beweist, daß diese magisch-religiöser Art gewesen sein *müssen*, obwohl zunächst nichts dagegen spricht, daß sie auch magischer Natur gewesen sein *können*. Nur auf Grund eines später zu erörternden Vorurteiles hat man den totemistischen Charakter der wertgehaltenen Inhalte auszuschalten vermocht.

Speziell die Magie der Jagd scheint mir im Inneren der Höhlen kaum einen Platz beanspruchen zu können. Die magischen Mittel sollten doch auf das Tier wirken, dieses aus den unendlich offenen Weiten des Naturraumes, in denen es herumlaufen oder sich verbergen konnte, an die Orte herbeiziehen, wo es am leichtesten zu töten war. Darum wäre es natürlich, daß die Jagdmagie unter freiem Himmel ausgeübt wurde, sei es durch Zeichnungen in den Sand, die für uns verloren sind, sei es durch Niederlegen von Werken der Kleinkunst (Gravierungen auf Knochen, Malereien auf Fellen). Die Ethnologie bestätigt diese Vermutung vollauf. Für die alte Schultheorie könnte man allerdings zwei Gründe geltend machen: daß jede Magie mit Fernwirkungen rechnen kann und daß man durch Versteckung der magischen Werke ins Innere der Höhle den Gegenzauber der Tiere – falls man diesen eine solche Kraft zuschrieb – unwirksam machen wollte. Sie berühren nur wenig die große innere Unwahrscheinlichkeit dafür, daß man die Tötungsmagie in die Höhlen hineinverlegt haben soll, obwohl man die Tiere mit geringen Ausnahmen (Höhlenbär) nicht in der Tiefe der Höhle erlegen wollte. Man darf daher nicht übersehen, daß eine ganze Reihe anderer Deutungen für die Speerspitzen und sonstigen Waffen mindestens ebenso möglich, ja viel wahrscheinlicher sind als die der sogenannten Jagdmagie. Es kann sich z.B. um die Darstellung besonders ereignisvoller Jagden der Vergangenheit handeln, also um erinnerte Geschehnisse, für welche Magie überflüssig geworden ist, selbst wenn sie im Augenblick der Gegenwärtigkeit der Ereignisse nötig gewesen war; oder es können Opfer gemeint sein, die man den Toten als Wegzehrung darbringt; hat man doch bei dem Magdalénien-Grab von Saint Germain la Rivière (Gironde) getötete Bisons und Rene gefunden. Oder es können Musterbilder der Jagd dargestellt sein, die bei der Initiierung der Jugend eine Rolle gespielt haben; auch können einige Waffen die Sündenböcke bei der Versöhnung der getöteten Tiere oder Feinde sein.

Die Deutung auf Vermehrungszauber hat man kürzlich durch eine doppelte Beobachtung hinfällig zu machen versucht: die Trächtigkeit der Tiere erweitere ihren Körper nicht nach unten, sondern in die Breite und es gäbe außerdem männliche Tiere mit hängenden Bäuchen. Der Schluß, daß es sich in jedem Fall um vollgefressene Tiere handle, die leichter zu erlegen sind als hungrige, ist nicht ganz über-

zeugend. Denn trotz allen Naturalismus der quaternären Kunst und trotz der Häufigkeit anatomischer Beobachtungen durch den quaternären Künstler wird man zulassen dürfen, daß die Trächtigkeit nach menschlicher Art dargestellt wurde, zumal in sehr vielen Fällen gar nicht die Vermehrung der Tierspezies, sondern die des Clans beabsichtigt sein könnte. Aber auch dann bleiben die hängenden Bäuche der männlichen Tiere noch zu erklären. Die Existenz eines Vermehrungszaubers soll nicht bestritten werden; die Frage ist nur, ob wir ihn an den Höhlenwänden oder auf den Werken der Kleinkunst finden resp. ob es sich in jedem einzelnen Fall um einen auf die Tierspezies oder auf die Clangruppe angewandten Zauber handelt.

Die Erklärung aus Akzidentien, die der einzig bisher gemachte Versuch zu einer Ikonographie der paläolithischen Kunst ist, leidet also an dem schweren Fehler, daß sie eine Fülle von Ausschließungen vornimmt und doch nicht einen hinreichend konkreten Charakter erreicht. Diese Ausschließung hat zunächst einen rein quantitativen Charakter, denn die Anzahl der mit Waffen bedeckten oder mit hängenden Bäuchen versehenen Tiere ist relativ gering. Selbst wenn die vorgeschlagenen Deutungen richtig wären, bliebe die überwiegende Mehrzahl der Tiere ohne jede andere Erklärung als die des künstlerischen Gestaltungstriebes. Indem man diesen fälschlicherweise "l'art pour l'art" und die Magie ebenso fälschlich "utilitär" genannt hat, haben die modernen Interpreten eine sinnlose Alternative erfunden. Ohne die magischen und totemistischen Inhalte wären die Werke der Altsteinzeit zu einem leeren Formalismus verurteilt gewesen, wie jene ohne den künstlerischen Schaffenstrieb des paläolithischen Homo sapiens nie in die Sphäre der Kunst hineingereicht hätten. Gerade wegen dieser unzerreißbaren Verwebung von Form und Inhalt in der quaternären Kunst müssen wir das doppelte wissenschaftliche Postulat aufstellen: daß die Ikonographie aller Werke ohne jede quantitative Beschränkung gefunden und daß jede Reduzierung der Erklärungsgebiete und Sinngehalte abgelehnt werden muß, solange nur ein verschwindender Bruchteil und dieser nur in höchst fragwürdiger Weise inhaltlich erklärt ist; erst dann wird man imstande sein, eine *Theorie* der paläolithischen Kunst zu beginnen.

Unter den qualitativen Ausschaltungen ist besonders auffällig die des Totemismus, da dieser bereits von S. Reinach² und J. Déchelette³

zur Diskussion gestellt worden war und da man selbst mit der Akzidentien-Methode auf konkrete Inhalte totemistischer Art gestoßen war: auf Fußspuren junger Menschen, die man mit Initiierungsriten in Verbindung brachte. Aber anstatt dem Totemismus ordnete man sie der Magie unter und vernachlässigte überdies, Initiierungsdarstellungen unter den Höhlenmalereien oder -gravierungen zu suchen. Die tieferen Beweggründe für die Ausschaltung der Totemismushypothese hat Comte Begouen enthüllt: *"Avant de conclure, je crois devoir dire un mot d'une théorie qui, pendant quelque années, a joui une grande faveur grâce à l'influence philosophique de Durkheim et de Lévy-Bruhl. On voulait voir dans cet art préhistorique une preuve de totémisme et l'on sait que c'est dans cette théorie que ses partisans voulaient voir non seulement l'origine des religions, mais encore une sociologie. Un des premiers, Jean Brunhes, s'est élevé contre cette dangereuse théorie, et Sir James Frazer, lui-même, l'inventeur du totémisme, protestait contre les conclusions exagérées qu'on voulait en tirer; je le tiens de sa propre bouche. Aucun vrai préhistorien d'ailleurs ne s'y est laissé prendre. Le présence des flèches et des blessures sur les animaux qu'on prétendait être des Totems suffirait, à mon sens, pour écarter cette interprétation exagérée, puisque le totem doit être vénéré, respecté qu'il est tabou."* (De la mentalité spiritualiste des premiers hommes, p.78¹). Es dürfte schwer sein, in der gesamten prähistorischen Literatur so viele unhaltbare Behauptungen auf einem so kleinen Raum zusammengedrängt zu finden. Es ist bekannt und bei van Gennep⁵ leicht nachzulesen, daß Frazer nicht der Erfinder des Totemismus gewesen ist, sondern zu einem verhältnismäßig späten Datum drei verschiedene Theorien über die Ursachen des Totemismus bei den "Primitiven" aufgestellt hat, von denen keine einzige allgemeine Zustimmung gefunden hat⁶. Gerade darum ist es wahrscheinlicher, daß die Dokumente der quaternären Kunst, einmal richtig gedeutet, Frazers ständig wechselnde Theorien bestätigen oder widerlegen können, als daß Frazer etwas Entscheidendes zur paläolithischen Ideologie beizutragen vermöchte. Und seit wann ist Frazer, noch dazu mit vagen Aussagen, eine Autorität für Fragen der prähistorischen Ideologie, während Déchelette nicht zu den "wahren Prähistorikern" gehört? Solange man überhaupt noch der Annäherung von Ethnologie und Vorgeschichte irgend eine Beweiskraft zuspricht, wird kein Unvoreingenommener leugnen können, daß viele "primitive" Jäger, die das naheliegendste

und beste Vergleichsmaterial bilden, totemistisch organisiert sind: mit anderen Worten, die Ethnologie bekräftigt weitgehend die totemistische Arbeitshypothese. Was vermag nun dagegen das Argument der Pfeile und Verwundungen? Zunächst: nicht alle Tiere, sondern nur ein Teil von ihnen brauchten totemistisch erklärbar zu sein. Ferner: nimmt man an, daß es sich nicht um Jagdmagie handelt, sondern um Jagderinnerungen oder Totenopfer und Initiierungslehrbilder, so sind alle diese drei Erklärungen durchaus mit der Arbeitshypothese einer partiellen totemistischen Erklärung der paläolithischen Kunst vereinbar. Und schließlich, wollte man wie Comte Begouen einem Zirkelschluß Raum geben, so könnte man sagen: die getöteten Tiere stellen den besiegten Clan dar und die nicht getöteten den siegreichen. Alle angeblichen Beweise sind nur ein Vorwand, um die im voraus verurteilte "dangereuse théorie" zu töten. Das ist der springende Punkt! Aber er liegt nicht im Bereich der Wissenschaft, sondern blinder religiöser Emotionen; das eigentliche Problem, ob es einen paläolithischen Totemismus gibt und worin sein Wesen besteht, ist damit nicht einmal berührt, geschweige denn gelöst. Aber angesichts unseres so geringen Wissens um die Geisteswelt des quaternären Homo sapiens ist das apriorische Beiseiteschieben einer Arbeitshypothese ein gänzlich unerlaubter Luxus.

Eine andere Ausschaltung ist von nicht geringerer Bedeutung. Man hat zu wiederholten Malen das gesamte Material zusammengestellt, das auf einen gewissen pfleglichen Umgang mit den Toten seit dem Moustérien schließen läßt. Aber merkwürdigerweise hat niemand versucht, diese Ideologie eines Totenkultes in den Werken der bildenden Kunst dargestellt zu finden. Aber sie ist an verschiedenen Orten, z.B. in Cabrerets, in Los Casas und Laussel vorhanden und sie zeigt verschiedene Varianten in der bildlichen Darstellungsweise, die sich wohl am natürlichsten aus ihrer Verknüpfung mit verschiedenen Clänen erklären, so daß sich die Arbeitshypothese des Totemismus bestätigt fände. Es darf auch nicht verschwiegen werden, daß die Bärenbegräbnisse des Moustérien, wie man sie im Drachenloch bei Vattis gefunden hat, nahelegen, daß die Magie zum Zwecke der Wiedergeburt Toter vielleicht noch früher auf Tiere als auf Menschen angewandt worden ist. Es wird daher sorgfältig zu untersuchen sein, ob sich nicht auf den Wänden der Höhlen und selbst in der Kleinkunst Sujets finden lassen,

die man am ehesten als Wiedergeburt der auf der Jagd getöteten Tiere durch magische Mittel deuten kann.

Wie gegen eine voreilige Reduzierung der möglichen Arbeitshypothesen muß man sich auch gegen ihre unbewiesene Erweiterung wenden. Dazu gehört vor allem die Monotheismus-Theorie des P.W. Schmidt⁷ und die Theorie der déesses-mères des Abbé Lómozi⁸. Da die Zurückweisung durch die prähistorischen Archäologen einmütig war und irgendwelche dokumentarischen Beweise in der paläolithischen Kunst nicht aufzufinden sind, denn die kopflosen déesses-mères in Cabrerets sind wenig überzeugend, so braucht auf diese Frage nicht weiter eingegangen zu werden.

II.

Die unzureichenden Arbeitshypothesen für die inhaltliche Deutung der paläolithischen Kunstwerke haben fast automatisch deren unzulängliche Reproduktion zur Folge gehabt. Das "Prinzip der getreuen Nachzeichnung" erweist sich, auch zusammen mit einer photographischen Abbildung, nicht als genügend in denjenigen Fällen, in denen zahlreich sich überschneidende Linien auftreten, die alle in derselben Ebene zu liegen scheinen und von denen ein Teil zur Darstellung mehrerer Gegenstände gleichzeitig gebraucht wird. Daraus ergibt sich die Schwierigkeit, die sich überschneidenden Linien in die einst gemeinten und oft unerkennbar gewordenen Naturobjekte eindeutig umzusetzen. So haben z.B. auf einer Gravierung, die in La Colombière gefunden wurde, L.Mayet und J.Pissot⁹ einen liegenden Mann abgelesen, die Silhouette einer stehenden Frau, einen Höhlenbär, ein Rengeweih und schließlich sich kreuzende Linien, deren Bedeutung unbestimmt ist. Abbé Breuil dagegen sieht auf derselben Gravierung die aufrechte Halbfigur eines Mannes, einen braunen Bär und ein Ren; die Frau sei nur das Ergebnis eines *"lusus" 'de traits appartenant aux échines du renne et de l'ours'*¹⁰. – Auf der Decke der Höhle Pech-Merle (Cabrerets) hat Breuil eine liegende männliche Leiche mit betontem Geschlechtsglied entziffern zu können geglaubt¹¹, während Abbé Lómozi das Vorhandensein dieser Leiche aufs energischste bestreitet

und weibliche Körper oder Körperteile zu erkennen behauptet¹². Es folgt daraus, daß man nicht nachzeichnen kann, so lange man nicht die Identifizierung mit dem physischen Gegenstand vorzunehmen vermag, die ihrerseits wiederum oft abhängt von dem Verstehen des Sinngehaltes, das man in vielen Fällen gerade durch die Arbeitshypothese der Isolierung ausgeschaltet hat.

Auch wenn eine Überlagerung von Linien und Gestalten nicht vorkommt, kann man das "Prinzip der getreuen Nachzeichnung" nicht immer ohne vorhergehendes Verständnis des Sinngehaltes anwenden. An der Decke von Altamira befinden sich vier Bisons, die Breuil auf seiner Gesamtskizze in aufrechter Haltung sitzend auf dem Hinterteil gezeichnet hat; in der Einzeldarstellung aber gibt er dieselben Tiere als zusammengebrochen auf dem Boden liegend¹³. Welche der beiden für uns so verschiedenen Haltungen war nun von dem paläolithischen Künstler gemeint? Aus einer ganzen Reihe von Höhlen lassen sich Beispiele beibringen, wo die Absicht einer aufrecht sitzenden Haltung nicht dem geringsten Zweifel unterliegt; wir können sogar mit Hilfe der Ethnologie ihren Sinn mit großer Wahrscheinlichkeit vermuten: die Versöhnung des getöteten Tieres (oder Clanfeindes). Aber fälscht darum die Nachzeichnung der Altamira-Bisons in liegender Haltung den Sinn des Originals? Dies wäre nur der Fall unter der Voraussetzung, daß der paläolithische Mensch seine Kunstwerke genau wie wir von einem einzigen fixierten und vor dem Kunstwerk liegenden Punkt in ruhender Haltung beobachtet hat. Nimmt man dagegen an, daß ein prozessionsartiges Umschreiten (oder Umkriechen) der Decke entlang an den Wänden stattgefunden hat, so sieht man von der hinteren Schmalwand aus die vier Tiere liegend, von der Längswand aus dagegen aufrecht gesetzt. Und erst beide Haltungen in ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge ergeben den gemeinten Sinn.

Eine mehrfache Ansicht erhält man für die Kleinkunst durch Drehung des gravierten Steines oder Knochens, die in allen Fällen unentwirrbarer Linienkreuzungen sich geradezu aufdrängt. In dem Beispiel von La Colombière ist die kopflose Frau deutlich erkennbar, wenn man den Mann liegend sieht derart, daß er seinen erhobenen Arm gegen ihr Geschlechtsglied ausstreckt; diese Erkennbarkeit tritt aber stark zugunsten der Tiere zurück, wenn man, nach einer Drehung um 90°, den Mann aufrecht sieht. Beide Ansichten dürften beabsichtigt

gewesen sein, denn die Kopflösigkeit der Frau und ihre so enge Verbindung mit Tieren erinnert an die bereits erwähnte Decke von Cabrerets, wo zwei der drei Frauen ebenfalls ohne Kopf und alle drei Frauen in engster Verbindung mit Tieren dargestellt sind; wir haben es also wohl mit Varianten desselben Sujets zu tun. Es läßt sich auch ein allgemeiner Grund für die beabsichtigte Mannigfaltigkeit von Ansichten selbst für ein Werk der Flächenkunst anführen: die Magie ist die Verwandlung eines Zustandes in einen anderen und die Drehung resp. Prozession läßt diese magische Verwandlung sich sichtbar vor unseren Augen vollziehen.

Es ist also eine dreifache richtige Erkenntnis nötig, ehe man das "Prinzip der getreuen Nachzeichnung" mit sicherem Erfolg anwenden kann: die des Gegenstandes, die des Sinnes und die der Betrachtungsart; ohne sie kann man auch in gutem Glauben zu falschen Nachbildungen kommen. Vom Prinzip der Isolierung aus scheint es keinen wesentlichen Unterschied zu bedeuten, wenn man ein Tier, das auf der Höhlenwand schräg nach oben oder unten gerichtet ist, auf eine ideelle Horizontale orientiert; aber die inhaltliche Interpretation des Tieres wird damit unmöglich. Je weiter diese auf ungenügender Erkenntnis beruhenden Veränderungen gehen, um so schwerwiegender wird der Fehler. In Font-de-Gaume z.B. findet man eine Anzahl kleiner Kreise, die von dem Segment eines größeren Kreises umschrieben werden. Wenn man nun die kleinen Kreise auf zwei reduziert, so legt man die Interpretation auf einen Kopf nahe; wenn man aber alle Kreise gelten läßt, wird eine ganz andere Erklärung notwendig und möglich, z.B. die des Himmelsgewölbes, vorausgesetzt, daß man andere Beweise für astronomische Beobachtungen der Paläolithiker beibringen kann. Ganz unstatthaft vollends sollte es sein, Fragmente, die in sich selbst unerkennlich sind, zu ergänzen und auf diese Ergänzung eine Theorie aufzubauen. Breuil hat mit diesem Verfahren seine Datierung der ostspanischen Felsmalereien als paläolithisch zu begründen versucht; nach der Veröffentlichung der Originale durch Hernández-Pacheco¹⁴ und nach den neueren Arbeiten von Vaufray (1947) dürfte wohl nicht nur die falsche Datierung, sondern auch die sie begründende Methode gänzlich aufzugeben sein trotz anderer glücklicher Restaurierungen von Breuil.

Es ergibt sich hieraus folgendes: Wenn auch das "Prinzip der getreuen Nachzeichnung" sehr oft nur dann mit Erfolg angewandt wer-

den kann, wenn eine hinreichende (dreifache) Erkenntnis vorausgeht, so darf man von diesem Prinzip nicht abweichen, um zu einer vermutlichen Deutung zu kommen. Wie immer man das originale Bildwerk auf seinen Inhalt hin interpretieren mag, eine Interpretation der Nachzeichnung selbst und damit eine Abweichung vom "Prinzip der getreuen Nachzeichnung" sollte als unwissenschaftlich verboten sein. Es sollte auch vermieden werden, auf dem durchsichtigen Deckblatt der photographischen Reproduktion eine andere Nachzeichnung zu geben wie im Text.

Man wird einwenden, daß ohne eine relativ willkürliche Trennung des Erkennbaren vom Unerkennbaren eine beträchtliche Anzahl derjenigen Werke, in denen vielfache Überlagerungen stattfinden, überhaupt nicht nachgezeichnet werden können. In allen solchen Fällen sollte man aber wirklich nur das gegenständlich Unerkennbare fortlassen und außerdem eine Nachzeichnung des unerkannten Restbestandes geben. Es ist für eine ähnlich schwierige Aufgabe eine wissenschaftlich einwandfreie Methode von B. Salin in seinem Buche über die "Altgermanische Tierornamentik"¹⁵ entwickelt worden. Er gibt von jeder komplizierten Zeichnung zunächst getrennt alle verschiedenen Elemente, dann ihre Kombination und zeigt so, daß seine Deutung aufgeht und darum richtig ist. Das Eigentümliche der in Frage stehenden paläolithischen Werke liegt nun gerade darin, daß man nicht immer alle Elemente zu entziffern vermag und daß darum die Kombination der erkannten Elemente nicht das Ganze ausmachen kann. Wissenschaftlich bleibt dann die Nachzeichnung unbefriedigend, weil sie zum mindesten falsch sein kann. Sie bedarf daher der Kontrolle durch alle anderen Fachgenossen, die aber ohne Nachzeichnung des Restbestandes oft unmöglich ist; seine Erwähnung im Text ist ungenügend, da ja eine detaillierte Beschreibung gerade wegen der gegenständlichen Nichtidentifizierbarkeit ausgeschlossen bleibt.

Bisher sind hauptsächlich diejenigen Unzulänglichkeiten der Reproduktion erörtert worden, die in der Überlagerung von Gegenständen eine objektive Ursache haben. Aber in der Mehrzahl der Fälle, wo ein reihenartiges Nebeneinander mit oder ohne größeren Abständen zwischen den einzelnen Tieren und Zeichen vorliegt, ist diese Ursache subjektiv, d.h. in der ihr inadäquaten Arbeitshypothese der Isolierung begründet. So glaubte man sich berechtigt, aus den Werken

einer Höhle ein Detail nach dem anderen herauslösen zu dürfen, ohne je das Ganze vorzuzeigen; dies gilt z.B. für die Veröffentlichung der Höhle von Avantès-Montesquien. Indem man zuerst die schlechthin neuen und darum sensationellen Sujets veröffentlichte, vermehrte man zwar die Kenntnis des Umfanges der paläolithischen Kunst, diente aber nur wenig ihrer wirklichen Erkenntnis. Der sogenannte "Sorcerer" in den "Trois Frères" könnte in dem Zusammenhang mit den Tieren, die er nach der veröffentlichten Beschreibung beherrschen soll, etwas ganz anderes darstellen als einen Zauberer, der ja überhaupt nur selten und dann ganz anders dargestellt wird, z.B. die Einheit und damit den Herrn aller Tiere. Anstatt den Forschern ein isoliertes Mischwesen und eine unkontrollierbare Deutung vorzulegen, hätte man eine schematische Gesamtskizze aller auf dieser Wand befindlichen Werke veröffentlichen müssen; es hätte genügt, die Tierspezies, die Richtung eines jeden Tieres, seine Haltung und die Größenabstände auf der Ebene in beiden Dimensionen anzugeben, um eine Überprüfung und wissenschaftliche Diskussion zu erlauben. Das Musterbeispiel aber der künstlich vom modernen Wissenschaftler geschaffenen Sinnlosigkeit ist S. Reinachs "*Répertoire de l'art quaternaire*"¹⁶. Es mag für oberflächliche Vergleiche noch eine gewisse Nützlichkeit bewahrt haben, für eine wissenschaftliche Ansprüche erhebende Ikonographie ist es gänzlich unbrauchbar und die dauernde Wiederholung des vielleicht einst unumgänglichen Verfahrens hemmt die Entwicklung der prähistorischen Archäologie außerordentlich. Von dem Tage an, da Louis Capitan unter dem Eindruck der Originale auf den nicht hoch genug einzuschätzenden Gedanken gekommen war, eine ganze Wand auf einer "bande" aufzunehmen, hätte die Arbeitshypothese der Isolierung ad acta gelegt werden müssen, zum mindesten für die Nachzeichnung. Gewiß, diese "bandes" selbst zeigen noch gewisse Unzulänglichkeiten: sie geben zwar im Prinzip die Größen der Breitenabstände und der Höhenunterschiede zwischen den Tieren an, vergessen sie aber oft; sie respektieren nicht die Einheit der Wand und des Raumteiles, z.B. der Korridore von Les Combarelles, und verfehlen die Einsicht, daß gelegentlich um die Ecke komponiert wurde; und vor allem lassen sie nicht erkennen, was an Stellen gleicher Tiefe auf den einander gegenüberliegenden Wänden dargestellt ist, als ob der Künstler nie eine räumliche Beziehung zwischen

den zwei Wänden beabsichtigt hätte. Alle diese "Fehler" sind von untergeordneter Bedeutung gegenüber dem neuen Prinzip der Reproduktion in zusammenhängender Darstellung und es wäre leicht gewesen, seine Realisierung bis zur wissenschaftlichen Einwandfreiheit zu vervollkommen, hätten die anderen Forscher die Tragweite dieser fast instinktiven Erkenntnis Capitans begriffen.

Daß sich viele Gelehrte bei dem Prinzip der Isolierung in der Reproduktion nicht behaglich fühlten, zeigt auch ein anderes Verfahren: auf dem Grundriß der Höhle den Platz der einzelnen Werke durch Nummern erkenntlich zu machen; werden dann auch *alle* Tiere und Zeichen einzeln abgebildet und mit den entsprechenden Nummern versehen, ist die Rekonstruktion einer "bande" möglich unter der Voraussetzung, daß der Text alle Abstandsangaben in leidlich exakten Werten enthält. Dies ist aber selten vollständig genug der Fall und die Erfahrung beweist, wieviele Irrtümer bei einer solchen nachträglichen Rekonstruktion möglich bleiben, da die Sprache, abgesehen von den scheinbar unvermeidlichen Druckfehlern bei den korrespondierenden Zahlen, für rein optische Tatbestände nie spezifisch genug ist und oft Doppelinterpretationen möglich macht. Dieses Verfahren ist viel umständlicher und unsicherer als das der "bande".

Wir haben also gesehen, daß alle Schwierigkeiten der Nachzeichnung, sowohl diejenigen, die sich aus der objektiven Eigenart der paläolithischen Kunst selbst ergeben, wie diejenigen, die vom modernen Wissenschaftler durch das Prinzip der Isolierung künstlich geschaffen worden sind, im Prinzip überwunden werden können und daß wissenschaftlich befriedigende Methoden hierfür bereits entwickelt worden sind und nur vervollkommen zu werden brauchen. Dies aber ist eine *conditio sine qua non* für den Fortschritt der prähistorischen Archäologie zu einem wissenschaftlich begründeten Kapitel der Kunstgeschichte und für die erste Etappe dieser Entwicklung: eine Ikonographie der quaternären Kunst. Dies gilt nicht nur für die in Zukunft zu entdeckenden, sondern auch für alle bisher in ungenügender Weise veröffentlichten Höhlen. Solche Publikationen wie die der Höhle von Marsoulas (1905)¹⁷ mögen durch die sensationelle Neuigkeit der Objekte, durch den Mangel an Geldmitteln, durch die Aussicht auf eine vollständige Arbeit in naher Zukunft gerechtfertigt gewesen sein, eine hinreichende Wissenschaftlichkeit können sie nicht

beanspruchen. Die Realisierung des hier angedeuteten Programmes dürfte heute mehr als je über die erschöpften Geldmittel eines einzelnen Landes hinausgehen; dann wird die "Republik der Gelehrten" eine übernationale Organisation schaffen müssen, einen demokratischen Ersatz für die Generosität des Prinzen von Monaco.

III.

Die kritischen Erörterungen haben uns zu dem Punkt geführt, wo wir der analytischen Methode die synthetische ergänzend gegenüberstellen können. Ihre wesentlichen Arbeitshypothesen lassen sich in die vier folgenden zusammenfassen:

1. Räumliche Nähe ist inhaltlicher Zusammenhang (bis zum Beweis des Gegenteils).
2. Überlagerungen bilden einen sinnvollen Zusammenhang (zum mindesten für den letzten Künstler).
3. Jede räumliche Nähe resp. inhaltliche Einheit ist so konkret wie möglich aus sich selbst zu erklären und zugleich mit allen anderen Denkmälern zu vergleichen.
4. Eine optimale Weite der Erklärungshypothesen muß (bis zum Beweis des Gegenteils) zugelassen werden.

Die erste dieser Hypothesen ist in gewissen Grenzen die Umkehrung derjenigen der Isolierung. Man kann daher mit Recht eine Erklärung dafür fordern, warum überhaupt isolierte Einzeltiere oder isolierte Gruppen vorhanden sind. Dabei wird man zu unterscheiden haben zwischen Abständen, die wesentlich größer sind als die dargestellten Tiere und solchen, die wesentlich kleiner sind. Der erste Fall erklärt sich in denjenigen Höhlen, die von mehreren verschiedenen, aber einander nicht feindlichen Clänen nacheinander bewohnt wurden dadurch, daß der neue Clan einen Abstand ließ, um zu markieren, daß er in das Heiligtum eines anderen Clans einzutreten sich bewußt war. Es ist dies als eine Art "rite de passage" zu verstehen analog der Schwelzenzeremonie beim Betreten des Hauses; gleichzeitig bezeugt man dem abgezogenen Clan Respekt und erwirbt sich die Geneigtheit der auf den Wänden investierten magischen Kräfte. In denjenigen Höhlen

dagegen, die überwiegend von nur einem Clan bewohnt wurden, lassen sich die großen Abstände verstehen aus dem wahrscheinlichen Vorhandensein verschiedener Altersklassen der Magier resp. Kunstschulen. Die neue Altersklasse markiert einen "rite de passage" und beweist gleichzeitig ihren Respekt gegenüber der älteren, der wahrscheinlich die Auswahl der Schüler und der Sujets oblag. Diese Altersschichtung erklärt dann vielleicht auch die gelegentlich zu beobachtenden Korrekturen und die individuellen Verschiedenheiten innerhalb dieser durch Abstände in sich zusammengehaltenen Gruppen von Tieren.

Die kleineren Abstände dagegen dürften andere Ursachen haben. Da man den "fruchtbaren Moment", der Vergangenheit und Zukunft eines Ereignisses in einer gegenwärtigen Situation ahnen läßt, als Mittel der Zeitgestaltung nicht oder nur ganz ausnahmsweise verwandt hat, mußte man ein einheitliches Geschehen in eine Folge von Etappen zerlegen und diese trennte man dann durch Intervalle. Oder: handelt es sich um einen Vorgang, an dem mehrere Clane teilgenommen haben, z.B. um den Sieg über einen anderen Clan, dann wird jede politische Gruppe nach ihrem spezifischen und konkreten Anteil charakterisiert und dies erfordert dann getrennte Einzeldarstellungen der Momente des Ganzen. Schließlich gibt es Inhalte, für deren bildliche Fassung Abstände geradezu ein konstitutives Merkmal sind, z.B. ein Herbeilocken von Tieren aus der Ferne (Nahrungssorge) oder das Verjagen von Feinden oder Toten in die Ferne, eventuell aus Furcht; die Folge ist, daß lockere und gedrängte Partien, Distanzen und Überlagerungen zu derselben Inhaltseinheit gehören können. Die kleineren Abstände erklären sich teils aus dem Wesen des dargestellten Inhaltes, teils aus den spezifisch paläolithischen Gestaltungsprinzipien dieses Inhaltes, d.h. aus methodisch-formalen Gründen.

Da wir an Rahmen gewohnt sind, bereitet uns die Abgrenzung von Inhaltseinheiten in der rahmenlosen quaternären Kunst oft große Schwierigkeiten und zwar sowohl die Abgrenzung der Teile innerhalb eines Ganzen wie die Abgrenzung des Ganzen selbst, da dieses mit der natürlichen Länge der jeweils vorhandenen Ebene nur selten zusammenfällt. Außerdem ist der äußere Umfang der Inhaltseinheiten sehr verschieden. Die untere Grenze bildet das einzelne Tier, dann Zweier- und Dreiergruppen. Gewisse Clane scheinen bestimmte Gruppen-

bildungen bevorzugt zu haben, so z.B. der selten vorkommende Renclan die Verbindung zweier Tiere in Gegenüberstellung oder Aufeinanderfolge. Jede Gruppe muß für sich nach ihrer inhaltlichen Bedeutung untersucht werden, besonders aber diejenigen Dreiergruppen, welche zwei alte Tiere (ein männliches und ein weibliches) verbunden mit einem Fohlen darstellen. Sollte dies nämlich das Bild der Familie sein, so müßte man, da die Anordnung der drei Glieder wechselt, schließen, daß die verschiedenen Clane eine verschiedene Familienorganisation gehabt haben. Als obere Grenze für den äußeren Umfang einer Inhaltseinheit muß man das Ganze einer vorhandenen Fläche (Wand oder Decke) ansehen, wie dies z.B. in der Decke von Altamira oder in der rechten Wand des dritten Ganges von Les Combarelles der Fall ist.

Die letzte Beweiskraft kann die erste Arbeitshypothese der synthetischen Methode: räumliche Nähe ist inhaltlicher Zusammenhang, nur durch den Nachweis erhalten, daß jede Sinneinheit durch eine einheitliche Komposition dargestellt ist. Die Schwierigkeit einer solchen Beweisführung rührt daher, daß die uns geläufigsten Ordnungsmittel der Komposition (Zusammenfassung durch geometrische Figuren, Symmetrie etc.) nicht vorkommen, daß sich dagegen Figuren anderer Art und Herkunft finden, die wir nicht als Kompositionen schaffend anzusehen pflegen. Die Ursachen liegen u.a. in der Asymmetrie und Gestaltlosigkeit des Tieres, in der besonderen magischen Rolle der Hand: ihrer Proportion, Gestalt, Spreiz- und Spielfähigkeit. Andererseits überwiegt die für uns lockerste und seltenste Form der Komposition: die Reihe und zwar in der spezifischen Form, daß der Hauptakzent nicht in die Mitte fällt (Achse), sondern auf Wendepunkte in der Blickrichtung der Tiere, die asymmetrisch verteilt sind. Das Verfahren, die Einheit des Inhaltes durch die der Komposition zu beweisen, scheint also darauf hinauszulaufen, eine Unbekannte durch eine andere erklären zu wollen. Aber dieser Zirkel ist nur scheinbar; denn einmal hat die Komposition ihre eigenen formalen Grundlagen und zweitens liegt es im Wesen des Kunstwerkes selbst, daß Inhalt und Form methodisch aneinander gebunden sind; eben darum hatte die analytische Methode zugleich mit der Komposition auch die konkrete Sinneinheit ausgeschaltet. Mit der einen führt man daher auch die andere wieder ein und je tiefer man in die spezifischen Formen der

paläolithischen Kunst eindringt, desto mehr wird man auch die konkrete Sinneinheit erschließen und umgekehrt. Es sind zwei Seiten ein und derselben Aufgabe.

Über die zweite Arbeitshypothese der synthetischen Methode: Überlagerungen bilden einen sinnvollen Zusammenhang, ist bereits im kritischen Teil so viel gesagt worden, daß nur wenige Bemerkungen hinzuzufügen bleiben. Die Überlagerungen scheinen erst im Laufe des Paläolithikums allmählich entstanden zu sein, aber man kann einstweilen weder den engeren Zeitpunkt, noch die Kunstgattung mit hinreichender Sicherheit feststellen. Sollten sie zuerst in der Kleinkunst aufgetreten sein, so würden sie sich am natürlichsten erklären aus der Zusammendrängung monumentaler Inhalte auf einen kleinen Raum. Haben sie dagegen ihren Ursprung in der monumentalen Kunst, so würden sie sich wenigstens teilweise aus formalen Bedürfnissen erklären, z.B. aus dem der Transparenz des Körper-raumes, welche gleichzeitig erlaubt, die in ein und demselben Geschehnis und an ein und demselben Orte gleichzeitig gegenwärtigen Tiere in ihrer Unterschiedenheit sichtbar werden zu lassen; sie mag durch den Anblick der Herden angeregt und dann für inhaltliche Zwecke nutzbar gemacht worden sein.

Die Annahme, daß Überlagerungen einen sinnvollen Zusammenhang haben selbst wenn eine historisch schichtenweise Entstehung sich nachweisen läßt, wird nicht widerlegt durch die Tatsache, daß sie für uns schwierig, ja oft unmöglich zu erkennen sind. Denn dem paläolithischen Homo sapiens dürfte die Ikonographie seines Clans ebenso geläufig gewesen sein wie dem mittelalterlichen Menschen die seiner Gesellschaft und Kirche. Ferner aber ist sinnliche Erkennbarkeit für Alle überhaupt keine unumgängliche Forderung an die Kunst, wie indische Tempel und christliche Kathedralen zeigen. Für bestimmte Phasen der Entwicklung, jedesmal wenn die Magier ein bedeutendes Übergewicht gehabt haben, kann die Unerkennbarkeit geradezu einen Extrawert gehabt haben.

Die dritte Arbeitshypothese der synthetischen Methode will vor allem zu einer notwendigen Einheit verbinden, was in der analytischen Methode auseinander fiel: das Allgemeine und das Besondere, das Unbestimmte und das Konkrete. Denn so komplexe Ideologien wie Magie und Totemismus vermögen nur die Richtung, in der die Er-

klärung für eine Sinneinheit gesucht werden kann, nicht aber eine spezifische Deutung zu geben. Beide enthalten eine Fülle zeitlich und örtlich wechselnder Tatsachen, die aus ihrem Begriff allein, selbst wenn er für uns nicht verworren oder mit Inhalten anderer historischer Epochen und fremder Völkerschaften belastet wäre, nicht abzuleiten sind, z.B. zu welchen Zwecken die Magie angewandt wird und mit welchen Mitteln sie arbeitet. Die Tatsachen der quaternären Kunst lehren nun, daß nicht nur die Beschränkung der Magie auf Jagd- und Vermehrungsmagie, sondern auch die der Jagd- auf Tötungsmagie voreilig war, da, vor der Jagd, eine Verteilung der Beute festgelegt worden zu sein scheint, die ebenso eine totemistische Grundlage wie eine magische Sanktion gehabt haben kann. Darüber hinaus aber gab es neben der sogenannten Nützlichkeitsmagie eine mehr geistig orientierte, z.B. zum Zwecke der Wiedergeburt der Toten. Diese könnte in ihrem Ausgangspunkt utilitär gewesen sein, z.B. in der Sorge um die Erhaltung des Jägerbestandes wurzeln, der durch die wahrscheinlich große Kindersterblichkeit gefährdet war und dessen man bedurfte, da man Tieren gegenüberstand, die den Menschen in vielfacher Hinsicht überlegen waren. Trotzdem reicht eine solche Magie ins Ideologische, da sie sich mit Totenkult, Ahnenglauben und Auffassungen von Geburt verbindet.

Was die Mittel der Magie betrifft, so hat man zu einseitig mit dem "bösen Blick" und, zum Zwecke der Unterscheidung von der Religion, mit ihrem Zwangscharakter gearbeitet. Unter den Mitteln spielt nun im Paläolithikum die Hand eine besondere Rolle, allerdings könnte man für diese auch eine totemistische Deutung geben, z.B. als Vertreter von Clangenossen, die einem Vorgang beiwohnen, wobei die Unterscheidung und Verbindung linker und rechter Hände eine große Rolle spielt, wahrscheinlich im Sinne einer Kontaktschließung oder einer Unterscheidung männlicher und weiblicher Clanmitglieder.

Von weittragender Bedeutung aber ist die Existenz einer Magie der gegenseitigen Hilfe zwischen Mensch und Tier (z.B. in Lascaux und Les Casares). Denn solange man an dem Zwangscharakter als dem Wesensmerkmal der Magie festhält, macht man die Tötungs- und Versöhnungsmagie zu einer Aufeinanderfolge ohne jeden inneren Zusammenhang und man läßt Magie und Totemismus in zwei untereinander beziehungslose Tatbestände auseinanderfallen. Geht man

dagegen von der (für den Totemismus unentbehrlichen) Annahme einer inneren Verwandtschaft zwischen Mensch und Tier aus, dann wird der Zwangscharakter selbst in der Tötungsmagie sekundär, er erinnert das Tier an die Bande, die es verpflichten, den Menschen freundlich und hilfreich zu sein nach der Art jedes anderen Clanbruders, wogegen der Mensch selbst sich verpflichtet, das getötete Tier zu versöhnen durch die magischen Mittel, die zu seiner Wiedergeburt nötig sind. Damit entschuldigt er den ausgeübten Zwang als eine böse Lebensnotwendigkeit, da nun einmal das Tier für den Menschen wenn nicht der einzige, so doch der reichhaltigste Rohstoff für seine Selbsterhaltung ist. Diese Interpretation ergibt dann nicht nur einen sehr engen Zusammenhang zwischen den einzelnen Akten der Magie wie zwischen Magie und Totemismus, sondern eine einheitliche Wurzel beider im Mana. Diese Einheit der Kraft aller Tiere und Menschen, ihrer Existenz, ihrer Organisation und ihrer Handlungen könnte man vielleicht als eine Art Analogie zur Vorstellung des einen Gottes späterer Religionen auffassen. Aber jede Identifikation beider wäre ein prinzipieller Irrtum historischen Denkens. Der Streit um den Wesenskern des Totemismus: ob Exogamie, Nahrungstabus, Verwandtschafts- oder Identitätsverhältnis zwischen Mensch und Tier, Übergang des wiedergeborenen Toten (Ahnen) in den Leib einer Frau dauernd oder nur akzidentiell zu ihm gehören, beweist, daß er ein nicht weniger komplexes Gebilde ist als die Magie. Welche dieser Faktoren sich im Paläolithikum, sei es konstant, sei es variabel, zusammenfinden, bliebe selbst dann noch festzustellen, wenn für die aus der Kultur "primitiver" Völker abgeleiteten Theorien Einstimmigkeit erzielt worden wäre. Ferner bliebe zu untersuchen, ob sich im Paläolithikum nicht Merkmale zeigen, die bei den "Primitiven" fehlen. Dies ist nun tatsächlich der Fall, insofern der größte Teil der totemistisch zu erklärenden quaternären Bildwerke die Geschichte der Clane darstellen und zwar ihre äußere Geschichte (Kriege mit anderen Clanen) wie ihre innere (Kampf zwischen Frauen-Magiern und Männer-Kriegern um die Vorherrschaft innerhalb des Clans). Dieser Unterschied zwischen paläolithischen und "primitiven" Kunstinhalten hängt nun aber mit den verschiedenen Kräften zusammen, die sich in ihren Gesellschaftsstrukturen auswirken.

Die beiden Merkmale der dritten Arbeitshypothese ergänzen sich gerade wegen ihrer scheinbaren Gegensätzlichkeit. Das erste: konkrete

Erklärung aus sich selbst, besagt, daß man die Lösung, die für ein Bildwerk zu stimmen scheint, nicht mechanisch auf andere Bildwerke derselben Höhle oder gar einer anderen übertragen darf. Denn in derselben Höhle können andere Clane mit anderen Ideologien aufgetreten sein, die die alten Darstellungsformen nur benutzt haben, um ihnen einen oppositionellen Sinn zu geben; oder die Geschichte ein und desselben Clans kann eine scharfe Wendung genommen haben. Ferner: trotz der Möglichkeit, daß ein einzelner Clan mehrere benachbarte oder nicht benachbarte Höhlen besetzt hatte, z.B. als Wohn- oder Heiligtumshöhle, wird man im allgemeinen annehmen müssen, daß verschiedene Höhlen entweder von verschiedenen Clanen bewohnt waren, die ein politisches Bedürfnis sich zu unterscheiden hatten oder von demselben Clan in verschiedenen Epochen, in denen sich ihm seine eigene Geschichte unter einem neuen Gesichtspunkte darstellen kann.

Diese konkrete Einzelbetrachtung und -deutung eines jeden Kunstwerkes muß aber vervollständigt werden durch den Vergleich ähnlicher oder identischer Motive in anderen Höhlen; nur so kann man feststellen, ob sie sich gegenseitig ergänzen, aufklären, bestätigen oder verneinen. Bei den aufrecht sitzenden Bisons in Altamira ist ihre Bedeutung nicht so klar wie in Niaux, wo Platten mit Speisen vor das Tier gestellt sind; oder die Deutung der sich kreuzenden Pferde mit entgegengesetzt sich kreuzenden Köpfen in Le Combarelles wird präzisiert durch die Darstellung in Cabrerets, wo sie einen Fisch tragen (Fruchtbarkeitssymbol) oder in Los Casares, wo sie an einem Flügel einer Bildgruppe stehen, während am entgegengesetzten ein Geschlechtsakt zwischen Menschen dargestellt ist.

Eine solche Vergleichung kann u.a. die Rolle der relativ selten auftretenden Tiere wie Löwen, Rhinoceros und Mammut aufhellen. Sie scheinen ganz bestimmte Funktionen zu haben, die aber in den verschiedenen politischen Gruppen nicht dieselben zu sein brauchen. Wie weit reicht der den Paläolithikern gemeinsame ideelle magische Fond und wie weit die zeitlich und örtlich bedingte Variationsfähigkeit? Zur Beantwortung einer so allgemeinen Frage müßten wir die Geschichte der Wanderungen der einzelnen politischen Gruppen kennen, die ihrer Aufspaltung etc. Dazu könnte uns der Vergleich derjenigen Werke helfen, die bestimmte Tierspezies zusammenstellen,

falls deren totemistische Deutung gesichert ist. So finden wir zum Beispiel in verschiedenen Epochen Hirschkuh und Bison in Les Combarelles, Castillo und Altamira, Pferd und Rind auf den meisten plastischen Denkmälern des Solutréen.

Ganz allgemein kann man sagen: die doppelte methodische Einstellung auf den Einzelfall in seiner größten Spezifität und auf den Vergleich mit dem gesamten bekannten paläolithischen Material ergibt uns die innere Evidenz der Deutung; allerdings kennen wir nur einen kleinen Bruchteil des einst vorhandenen Materials und sind daher vor Überraschungen bei neuen Entdeckungen nicht gesichert. Trotz dieser inneren Weite hat die Methode allgemeine Grenzen, die im Wesen der Kunst selbst liegen. Zunächst erlaubt die Idee eines Kunstwerkes verschiedene Realisierungen, die nicht alle den gleichen ästhetischen und historischen Wert haben. Dieses Schwanken in der Beziehung zwischen Allgemeinem (Idee) und Konkretem wird um so größer, wenn die Realität so geartet ist, daß gleiche oder sehr ähnliche allgemeine Formen für verschiedene Inhalte und Zwecke verwendet werden. Van Gennep hat in seinen "Rites de passage"¹⁸ gezeigt, wie nahe sich z.B. Riten der Initiierung und der Wiedergeburt stehen. Hier ergeben sich Unge-
wissheits- und Irrtumskoeffizienten, zumal es sehr viel leichter ist, aus einem Kunstwerk seine (ins Allgemein-Menschliche hineinreichende) Idee als seinen konkreten Inhalt, seinen Zweck abzulesen. Dies letztere aber ist unumgänglich, sobald man das künstlerische als historisches Dokument gebrauchen will. Denn Kunst ist ebensowenig eine Imitierung der Gesellschaft wie der Natur, sondern eine Durchdringung des jeweils materiell, d.h. den einer Epoche zur Verfügung stehenden Produktionsmitteln und -kräften, beherrschten Sektors (Realität) mit den unbeherrschten oder nur in der Vorstellung (Wunschbild) beherrschten, also des Daseins und des Ideals. Für die Rekonstruktion der Ikonographie der paläolithischen Kunst ist dieser Tatbestand von relativ geringer Bedeutung, da wir es dann nur mit der Feststellung der überlieferten Sinngehalte zu tun haben; sobald wir aber diese Ikonographie benutzen, um ein historisches Bild der paläolithischen Wirklichkeit zu entwerfen, wird die Unterscheidung der in der Kunst ungeschiedenen realen und ideellen Faktoren von grundlegender Wichtigkeit. Und hier begegnen wir prinzipiellen Schwierigkeiten, die aber nur zum Teil auf dem Fehlen allen literarischen Vergleichsmaterials beruhen.

Mit Bezug auf die letzte Arbeitshypothese der synthetischen Methode: die optimale Weite der Erklärungsmöglichkeiten, haben wir bereits gezeigt, daß die Magie über die bloße Jagdtötungs- und Vermehrungsmagie hinaus erweitert werden muß, daß der Totemismus mit dem ganzen Umfang, den er für die damalige Epoche gehabt hat (Geschichtsbilder, Initiierung, Exogamie) einzuschließen ist; und daß das täglich-soziale Leben mit seinen Bedürfnissen, Formen der Organisation (Familie, Recht), mit seinen Gemeinschaftserinnerungen und Zeremonien nicht übersehen werden darf. Es ergibt sich hieraus ein allgemeines Schema für eine Ikonographie der quaternären Kunst: Ikonographie des ökonomischen Lebens, Ikonographie der sozialen Einrichtungen, Ikonographie der politischen Organisation und Geschichte, Ikonographie der Ideologien. Dieses Schema, in dem die Grenzen zwischen den einzelnen Gebieten natürlich schwankend sind, kann nur durch konkrete Untersuchungen ausgefüllt werden. Dabei dürfte aus praktischen Gründen Wandkunst und Kleinkunst zu trennen sein. In einzelnen Fällen zeigen beide zweifellos dieselben Sujets, wenn auch die Zusammendrängung und Abkürzung des Stoffes, die durch den begrenzten Platz erzwungen wird, es oft schwer macht, diese Identität zu erkennen. Die Mehrheit der Werke der Kleinkunst dagegen scheint unerklärt zu bleiben mit den Gesichtspunkten, die für die Wandkunst sich fruchtbar erweisen.

Die Hauptschwierigkeit für die Realisierung dieser Arbeitshypothese liegt darin, daß das Tier vier ganz verschiedene Bedeutungen annehmen kann, die mit Sicherheit zu unterscheiden nicht immer möglich ist:

- a) Das Tier steht für sich selbst, z.B. als Gegenstand, der getötet oder vermehrt werden soll. Es ist ein bloßes Ziel für menschliche Handlungen von magischem Zwangscharakter.
- b) Das Tier erfüllt eine besondere Funktion, die vom Menschen überhaupt nicht oder nicht mit derselben Wirksamkeit erfüllt werden kann. Das Tier ist um besonderer Eigenschaften willen gewählt, um ideologische Wunschvorstellungen realisieren zu helfen oder auch, weil Handlungen zu vollziehen sind, die für den Menschen mit einem Tabu belegt sind.
- c) Das Tier stellvertritt die Einheit und Ganzheit der menschlichen Gruppe, d.h. es hat eine totemistische Bedeutung und in dieser Hin-

sicht ist es jedem Einzelwesen überlegen gedacht. Männliche und weibliche Tiere derselben Spezies verkörpern oft verschiedene Seiten dieser politischen Gruppeneinheit, d.h. sie stehen für die Funktion des magischen oder des kriegerischen Führers der Gruppe.

d) Das Tier ist als Symbol gemeint, d.h. es steht für eine Vorstellung, die gelegentlich auch durch einen anderen Gegenstand dargestellt werden kann. Ein Vogel im After eines Tieres, ein Fisch auf dem Rücken eines Pferdes oder zwischen den Beinen eines Rens dürften Fruchtbarkeitssymbole sein; dieselbe Vorstellung eines fruchtbaren Sexualverkehrs kann durch einen Speer dargestellt werden, der in den After eines Tieres eintritt. Die Verschiedenheit der gebrauchten Symbole kann sich politisch-totemistisch erklären oder durch den spezifischen Charakter des gemeinten Geschlechtsverkehrs (hetero- oder homosexuell).

Schwierigkeiten ähnlich denen, wie sie sich aus diesem vielfachen Ding-, Funktions-, Totem- oder Symbolcharakter des Tieres ergeben, begegnen wir auch in anderen Kunstepochen, selbst dann, wenn eine Fülle literarischer Zeugnisse vorliegen. Was in der mittelalterlichen Kunst als Wirklichkeit resp. als Symbol gemeint ist, haben wir sehr allmählich und sehr unvollständig gelernt; sobald wir ein konkretes Beispiel zu interpretieren haben, z.B. Bosch's "Jardin des delices", ist die symbolische Bedeutung der einzelnen Tiere trotz aller Bestiarien des Mittelalters, ja gerade wegen ihrer Fülle unaufgeklärt geblieben. Mit Bezug auf die griechische Kunst wird der ununterrichtete Beschauer in der Mittelfigur des Ostgiebels von Olympia eher einen schwermütigen und weisen menschlichen Richter als den höchsten Gott Zeus dargestellt glauben; umgekehrt haben moderne unterrichtete Archäologen die Mittelfigur des Westgiebels aus dem Menschen Peirithoos, von dem Pausanias spricht, in den Gott Apoll verwandelt, ganz zu unrecht, wie ich an einer anderen Stelle beweisen werde¹⁹. Wieviel weniger können wir am Anfang eines Versuches zu einer Ikonographie der paläolithischen Kunst verlangen, die jeweilige Bedeutung des Tieres als Objekt, als Funktion, als Totem und als Symbol richtig zu unterscheiden.

Ein besonderes Problem bildet die Ikonographie der Zeichen und Zahlen. Denn in diesen Fällen werden Vorstellungen (Ideen, Gedanken, Gefühle) oft sehr komplexer Art ohne jede Vermittlung von

Gegenständen in geometrische oder arithmetische Gebilde übertragen, wobei die letzteren nur durch Abzählung ins Bewußtsein des Beschauers treten. Die Grenze zwischen gegenständlichen und mathematischen Realisierungen von Vorstellungen ist für uns noch fließend, z.B. bei den sogenannten "tectiformes", die zwar nicht Hütten, vielleicht aber Fallen darstellen. Andererseits bleibt es möglich, daß gewisse Gegenstände, z.B. Wurfsteine, zur Belegung mit Zeichen angereizt haben und so einen magisch fundierten Waffenkult bezeugen.

Die wesentliche Voraussetzung für eine Erklärung der Zeichen liegt darin, daß man sie in ihrem gegenständlichen Zusammenhang beläßt. Damit wird ihre Interpretation allerdings nicht eindeutig, denn sie können dem gegenständlich realisierten Inhalt entweder parallel sein oder ihn ergänzen oder ihm widersprechen, eventuell sogar ihn aufheben. Obwohl also die Zeichen nicht nur eine andere Formensprache sind als die Gegenstände und ihre Kombinationen, sondern auch sowohl dasselbe wie etwas anderes aussagen können als diese letzteren, könnte doch dadurch, daß man beide zusammen betrachtet, wenigstens die gänzliche Unverstehbarkeit beseitigt werden, die durch die Isolierung künstlich herbeigeführt ist.

Zeichen können nicht als erklärt angesehen werden durch die Aufindung ihres naturalistischen Ursprunges; dieser vermag allerdings gelegentlich, aber weder immer noch notwendig, zu dem eigentlichen Vorstellungsinhalt hinzuleiten. Für jedes einzelne Zeichen ist eine Vielheit von Inhalten möglich, die untereinander assoziiert sind; es bleibt dann das Analogieprinzip zu entdecken, das auf der einen Seite die Geltung des Identitätssatzes beschränkt, auf der andern unser Ordnungssystem nach Genus, Spezies und Individuum ersetzt.

Ob die Funktion der Zeichen und Zahlen magisch oder symbolisch ist, ist nicht mit völliger Sicherheit auszumachen und erst die vollendete Deutung wird zeigen, ob nicht beide Möglichkeiten existieren – wenn nicht für dasselbe Zeichen, so doch für verschiedene.

Zur Lösung des Problems der Zeichen kann beitragen die Trennung in solche, die eine lange Geschichte haben, und solche, die sie nicht haben. Zu den ersteren gehören die folgenden: \wedge (Pfeilspitze, Phallus, Mann, Töten und Tod), \vee (weibliches Geschlechtsglied, Frau, Leben geben, Leben) und deren hauptsächlichste Zusammensetzungen: γ , \times , \diamond , \diamond , \sphericalangle und \sphericalangle . Sie finden sich bis in die Bronzezeit hinein; es ist

aber nicht erlaubt, die für eine spätere Epoche gültigen Inhalte ohne weiteres ins Paläolithikum zurück zu datieren.

Es gibt sicher bevorzugte Zahlen. Einige hängen offensichtlich mit der Hand zusammen, 5, 10 und ihre Vielfachen, aber wohl auch 2 und 3 als Unterteilung der Finger. Andere haben sicher ebenso einen kosmischen Ursprung, z.B. die Dreizahl in der Wiedergeburtsmagie; hier liegen die drei Schwarznächte des Mondes zugrunde, und die Funktion dieser Zahl ist magisch. Doch kann die *Drei* in einem anderen Zusammenhang auch eine andere Bedeutung, einen anderen Ursprung und selbst eine andere Funktion haben, z.B. die Dreizahl bei der Darstellung der "Familie". Auffallend ist die Bevorzugung der 7, die mit den sieben Öffnungen des Gesichtes oder mit den sieben Halswirbeln zusammenhängen mag, welche sich bei dem gelegentlich vorherrschenden Kopfkult bemerkbar gemacht haben müssen; die spätere astronomische Grundlage ist selbst für das Paläolithikum nicht ganz auszuschließen. Es kommen, namentlich für die spanischen Höhlen, sehr hohe Zahlen bestimmter Einheiten vor; hier haben dann entweder die einzelnen Teilgruppen, meistens 2, 3 und 5, oder die Gesamtfigur eine symbolische resp. magische Bedeutung.

Ist einmal eine hinreichende Anzahl von Einzeldeutungen gelungen, so beweisen diese ihre Richtigkeit dadurch, daß sie eine Theorie, z.B. des Totemismus, der Magie, erlauben, d.h. diejenige Definition dieser Begriffe, die für den *Homo sapiens paläolithicus* gegolten hat; damit würde sich dann die paläolithische Archäologie von den Krücken der Ethnologie befreien, die sie bis heute nicht entbehren kann. Zeigen dann diese Begriffe einen inneren Zusammenhang, der sich in der Wechselbeziehung der in ihnen erfaßten Tatsachen darstellt, so könnte man die Struktur dieser Epoche durch allgemeine Prinzipien bestimmen. Vermutungsweise möchte ich nennen: das Prinzip der Identität von Mensch und Tier im Mana; das Prinzip der Konstanterhaltung der natürlichen wie der gesellschaftlichen Objekte; das Prinzip der Verwandelbarkeit einer Situation in eine andere; das Prinzip der Systembildung in Abhängigkeit von der jeweiligen Funktion, nicht von dem begrifflichen Wesen der Dinge. Der Versuch zu einer solchen Spezifizierung des "Geistes" des Paläolithikums kann nur unter der Voraussetzung erfolgen, daß der quaternäre *Homo sapiens* körperlich und geistig voll ausgebildet war, daß sich sein geistiges

Koordinatensystem ebensowenig von dem unseren unterschied wie sein Knochensystem. Er hat unter seinen spezifischen Bedingungen andere Formen der Raumgestaltung, der Komposition, der Begriffssysteme realisiert. Ersetzt man diese verschiedene Realisierung identischer Kategorien durch die Behauptung, er habe überhaupt keine Raum-, Zeit- oder Bewegungsgestaltung, überhaupt keine Komposition gekannt, so zerreißt man sowohl die geistige wie die geschichtliche Einheit des Menschengeschlechtes zugunsten eines völlig chimärischen Fortschrittsbegriffes, der mit einem metaphysischen Hokus-pokus Etwas aus Nichts hervorgehen läßt. Sollte dies ein metaphysisches Problem sein, ein historisches ist es ganz gewiß nicht und die Metaphysizierung geschichtlicher Begriffe kann die Entwicklung der Geschichte zu einer Wissenschaft nur hemmen.

IV.

Besteht die Aufgabe der Ikonographie darin, den vom Künstler und seiner Zeit beabsichtigten Sinn von Gegenständen, Gegenstandsgruppen, Zeichen und Zahlen wiederzufinden, so könnte man gegen die Möglichkeit einer wissenschaftlichen Lösung dieses Problems folgende drei Einwände erheben: alle Deutungsaussagen sind unkontrollierbar durch andere paläolithische Zeugnisse, einschließlich der Aussage, daß eine solche Ikonographie überhaupt vorhanden ist: die große zeitliche Distanz und qualitative Fremdheit der paläolithischen Kultur von der unseren zwingen uns geradezu, unseren eigenen Geist der Vergangenheit unterzuschieben, so daß wir im besten Falle die Unerkennbarkeit des quaternären Homo sapiens durch eine Folge sich aufhebender Illusionen verdecken, die wir Erkenntnisfortschritte nennen, und das "Prinzip der optimalen Weite der Erklärungen" potenzierte die Irrtumsmglichkeiten ins Unbersehbare. Dieser Skeptizismus ist berechtigt, soweit er für alle historischen Erscheinungen und für die schulmäßig verwandte historische Methode überhaupt gilt; weder die größere zeitliche Nähe noch die Flle von Texten haben die schwersten prinzipiellen Fehler in der Interpretation sei es der mittelalterlichen, sei es der griechischen Kunst verhindert. Unberechtigt aber er-

scheint mir ein solcher Skeptizismus, soweit er den dokumentarischen Wert literarischer Texte über-, den der Kunstwerke dagegen unterschätzt; es beruht dies z.T. darauf, daß wir literarische Texte zu verstehen glauben, weil wir sie lesen können, während wir die Formensprache der Kunstwerke noch nicht einmal lesen zu lernen begonnen haben.

Für den uns hier beschäftigenden Spezialfall hat man zwei Fragen zu unterscheiden: kann man wahrscheinlich machen, daß eine Ikonographie in dem eben definierten Sinne tatsächlich vorliegt? Und dann: kann man die Richtigkeit der einzelnen Interpretationen beweisen?

Zur Beantwortung der ersten Frage sind zwei Gruppen von Tatsachen als Beweisgründe anzuführen. Die eine beruht auf der Beobachtung, daß in verschiedenen, oft sehr weit auseinander liegenden Höhlen gleiche Haltungen von Einzeltieren und Kombinationen zweier Tierspezies sich finden. So gibt es an vielen Orten nach hinten zurückblickende Tiere. Es scheint sich nur um ein überall in der Natur leicht zu beobachtendes Motiv zu handeln; schaut aber, wie es oft der Fall ist, das Tier zurück, weil sich in seinem After ein Ding befindet, das einen Vorgang symbolisch darstellt, dann beruht die Gleichheit des Motivs nicht mehr auf Naturnachahmung, sondern auf der menschlichen Absicht, eine ganz bestimmte Vorstellung bildnerisch darzustellen. Und man kann mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit schließen, daß Zeichen über dem Hinterteil eines zurückblickenden Tieres (z.B. im sog. Défilé des rennes) dieselbe Bedeutung haben. Ähnlich könnte man das Bild eines Tieres mit nach unten gerichtetem Kopf auf eine gemeinsame tägliche Erfahrung zurückführen: das tote Tier wurde so aufgehängt, um besser zu verbluten und leichter ausgenommen werden zu können. Sobald aber ein Tier in dieser Haltung benutzt wird, um eine Niederlage zu bezeichnen oder Ort und Zeit nach dem Tode, dann liegt eine geistige Absicht, eine Ikonographie vor. Das aufrecht auf sein Hinterteil gesetzte Tier dagegen kommt in der Natur wohl kaum vor; der Mensch hat diese Haltung erfunden aus dem Bedürfnis, das Tier sich selbst anzuähneln. Läßt sich nun zeigen, daß mit dieser Haltung oft oder immer derselbe Sinn verbunden wurde, die Versöhnung des toten Tieres oder Clanfeindes, dann haben wir einen ikonographischen Tatbestand vor uns, der gewissen Gebieten oder Epochen der paläolithischen Kunst gemeinsam ist. Auch das Motiv des Sich-Kreuzens, d.h. der teilweisen Überdeckung zweier

parallel zueinander stehenden Tiere der gleichen Spezies (meistens Pferde, aber auch Bisons), so daß ihre Köpfe in entgegengesetzte Richtung weisen, ist nicht dargestellt worden, weil man es gelegentlich in der Tierwelt beobachten konnte, sondern weil man die menschliche Form der Umarmung zu ganz bestimmten ideologischen Zwecken in diese Stellung hineininterpretiert hat. Und diese Zwecke scheinen noch durch in der Hieroglyphe der zwei entgegengesetzt gewandten Köpfe (Gestern und Morgen) und im Januskopf.

Die bereits erörterten Wiederholungen von Kombinationen verschiedener Tierspezies (Pferde und Bisons in Le Portel und Les Combarelles, Hirschkuh und Bison in Altamira, Castille und Les Combarelles) haben den gleichen totemistischen Sinn und stellen Momente der Clangeschichte dar. In den erwähnten Fällen der selten auftretenden Tiere (Fuchs, Wolf, Löwe, Rhinoceros) dürfte sich eine rein funktionale Bedeutung nachweisen lassen, die auf menschlicher Absicht beruht und darum mit Ort und Zeit den Sinn wechseln könnte.

Zur zweiten Gruppe der Beweise gehört die Beobachtung, daß ein und dasselbe Sujet in ein und derselben Höhle mehrmals vorkommt und zwar mit zeitlichen Abständen. Das ist natürlich seltener der Fall in den Höhlen, wo sich verschiedene Clane ablösten, als in Höhlen, die von einem Clan lange bewohnt wurden. So findet man zum Beispiel in Les Combarelles im ersten Gang zwei sich kreuzende Pferde, assistiert links und rechts von anderen Tieren (Ren, Mammut) und im später entstandenen dritten Gang dasselbe Motiv mit veränderter Assistenz. Das Entscheidende aber liegt darin, daß alle Unterschiede sich erklären lassen durch die dazwischen liegende Epoche der Clangeschichte, wie sie im zweiten Gang dargestellt ist. Solche Wiederholungen beweisen die große Bedeutung gerade dieses Sujets für den Clan; sie existieren auch in anderen Höhlen und würden sich viel öfter feststellen lassen, besäßen wir statt der Reproduktion isolierter Tiere solche in vollständigen "bandes".

Das zweite Problem, die Richtigkeit der Einzelinterpretation, kann man auf drei verschiedenen Wegen zu lösen versuchen: durch die immanente Logik des Bildwerkes selbst und seinen Zusammenhang mit den übrigen in der Höhle befindlichen oder mit dem Ganzen der paläolithischen Kunst; durch den Vergleich mit den "primitiven" Völkern der Gegenwart und schließlich durch die Aufzeigung der Ent-

wicklung des paläolithischen Darstellungsgebildes (oder Symbols) im Verlaufe der Geschichte.

Die immanente Logik wirkt sich dahin aus, daß unrichtige Deutungen sich an mehreren Stellen selbst bloßlegen. Zunächst dadurch, daß gewisse Teile des Bildes unerklärt bleiben. Dies kann die Richtigkeit entweder nur begrenzen oder auch ganz aufheben. Eine bloße Begrenzung wird dann vorliegen, wenn Ikonographien aus mehreren Quellen zusammenfließen und nur ein Teil von ihnen uns erschließbar ist. Ferner kann die Deutung einer Haltung oder einer Kombination, die für eine Stelle der Höhle zwar zutreffend scheint, an einer anderen nicht bestätigt, sondern in Frage gestellt werden. Und schließlich kann die Deutung der Werke in einer Höhle durch Werke in anderen Höhlen ausgeschlossen werden; auch hier kann, neben dem Irrtum des Interpreten, der Tatbestand Ursache sein, daß ein neuer Clan aus einer bewußten Oppositionsideologie zu seinem feindlichen Vorgänger die gleichen Darstellungsgebilde mit entgegengesetzten Inhalten belegt hat. So prekär also die Etablierung der immanenten Logik einer Deutung ist, je größer die Anzahl der bekannten und vergleichbaren Werke, desto sicherer führt sie in einem langsamen Prozeß zum Verstehen. Hier wird man einwenden, daß keine Ikonographie der quaternären Kunst selbstevident sein könne, die zu solchen Komplikationen wie etwa zu der vierfachen Deutungsmöglichkeit des Tieres führt. Das sich hier aussprechende, schon von Piette²⁰ zurückgewiesene Vorurteil von der Wildheit, Beschränktheit und Simplität des von der Lebensmittelgewinnung gänzlich beherrschten Paläolithikers beruht auf der ungenügenden Trennung der beiden Inhalte, die dem Wert Kompliziertheit gegeben werden können. Es meint erstens eine äußere Vielheit verschiedener, aber gleichzeitig nebeneinander bestehender Aktivitäten auf ein und demselben Gebiet, z.B. in der Wirtschaft das Nebeneinander von Jagd, Ackerbau, Handwerk, Handel und Industrie. Diese äußere Kompliziertheit, die ein orchestrales Zusammenspielen von Mannigfaltigkeiten ist, ist in der Altsteinzeit tatsächlich gering; immerhin ist auf dem Gebiete der bildenden Kunst die Vielheit der Materialien wie der Techniken erstaunlich, auch dürfte es Musik und Tanz gegeben haben. Der zweite Sinn des Komplexen liegt in dem Optimum der Varianten, die aus den begrenzten historischen Grundlagen einer Epoche realisiert worden sind,

in der Zahl der Varianten über ein gegebenes Thema. Diese Art der inneren Kompliziertheit tritt uns zwischen Höhepunkt und Ende jeder Geschichtsepoche entgegen; sie steht im lebhaftesten Kontrast zu der inneren Primitivität des Anfangs der folgenden Epoche, die doch als etwas prinzipiell Neues auf einer höheren Entwicklungsstufe liegt, also prinzipiell komplizierter ist, im ersten Sinne des Wortes, als die vergangene, aber ihre inneren Möglichkeiten erst ausfindig macht. Diejenigen Etappen der Altsteinzeit, aus denen wir Kunstwerke besitzen, gehören der inneren Vollendung der Jagdkultur an; was sich in ihrer Kunst vor uns abrollt, ist die allmähliche Realisierung aller dieser Kultur immanenten Möglichkeiten. In diesem Sinne der inneren Kompliziertheit stehen Aurignacien und namentlich Magdalénien, wenigstens in der Kunst, keiner späteren Epoche nach, die aus einer weit größeren äußeren Kompliziertheit als geschichtlicher Basis entwickelt wurde. Das Argument ist also hinfällig und ohne die Bestätigung durch die immanente Logik und Selbstevidenz der quaternären Ikonographie bleiben auch die Ergebnisse, die auf den beiden nunmehr zu erörternden Wegen gewonnen werden können, höchst zweifelhaft.

So ist die Kraft des Beweises, der aus dem Vergleich mit der Ideologie sogenannter "Primitiver" stammt, bei weitem überschätzt worden aus folgenden Gründen. Man vergleicht nicht die Kunst der Paläolithiker mit der Kunst der "Primitiven", sondern Kunst der ersteren mit anderen Ideologien der letzteren. Nun stößt eine solche Zuordnung auf große, bisher ungeklärte methodische Schwierigkeiten, selbst wenn es sich um Kunst und Theologie ein und derselben Epoche handelt, wie die zweifelhaften Resultate der modernen Geistesgeschichte hinlänglich bewiesen haben. Und der Umstand, daß kaum ein "primitives" Volk mit seiner Kunst auch nur annähernd die Höhe des Paläolithikums erreicht, macht jeden Vergleich, der über allgemeine ideologische Tendenzen (Magie, Totemismus) hinausgeht, nur noch fragwürdiger. Ferner haben die quaternären Clane ihre durch die Natur gegebenen Lebensbedingungen dauernd besser zu beherrschen versucht, wie durch die ständige Entwicklung ihrer Werkzeuge bewiesen wird, und haben so ihre Naturexistenz in menschliche Geschichte umgeformt; die meisten "Primitiven" dagegen haben einen Lebenszustand gesucht, in dem eine solche Geschichtsbildung überflüssig wird;

sie halten sich in den meisten Fällen an leicht erlegbare Tiere, während es die Altsteinzeitler mit ihnen an Kraft und Schnelligkeit weit überlegenen Tieren zu tun hatten. Dieser Unterschied zwischen Auseinandersetzung mit und Flucht aus den Lebensschwierigkeiten muß ein ganz anderes Verhältnis von praktischem Leben und Ideologie zur Folge haben, aus dem sich dann u.a. auch die so außerordentlich verschiedene Werthöhe der Kunstwerke erklärt. Drittens zeigen die "primitiven" Völker selbst der gleichen Grundkultur (Jagd) große Differenzierungen hinsichtlich Einfachheit und Kompliziertheit; was Forschern vor fünfzig Jahren noch einfach erschien, gilt heute oft als kompliziert. Damit aber wird die eine Seite der Vergleichsrelation unbestimmt; dies ist methodisch um so bedenklicher, als durch die Arbeitshypothese der Isolation jede Einsicht in den Grad der Einfachheit oder Kompliziertheit des quaternären Homo sapiens und seiner Gesellschaft unmöglich gemacht ist. Und schließlich entziehen sich selbst richtige Parallelen des geschichtlichen Beweises, da wir keine historische Kontinuität zwischen den heutigen "Primitiven" und den Paläolithikern herstellen können; denn die Hypothese des Stehengeblieben-seins enthält doch einen Prozeß der Einfrierung in einer ganz anderen Umgebung, der seinerseits wieder den Verlust vieler Errungenschaften einschließt.

Dies alles führt zu dem doppelten Schluß, daß das ethnologische Material in sich so vielfältig ist, daß man mit ihm alles und darum nichts beweisen kann; andererseits aber vermögen wir die Ethnologie als Hilfsmittel für Deutungen noch nicht auszuschalten. Aber wir können sie mit Aussicht auf Erfolg nur gebrauchen, wenn wir für einen fest umschriebenen Tatbestand der quaternären Kunst Parallelen finden und wenn die Erklärungen, die aus der Ethnologie gewonnen wurden, der immanenten Evidenz der paläolithischen Kunst nicht widersprechen.

Das dritte Hilfsmittel, die Geschichte der progressiven Völker, ist mit anderen Worten nur ganz gelegentlich und aphoristisch (z.B. von Hernández-Pacheco in *La Caverna de la Pena de Candamo* S.232²¹) gebraucht, aber niemals für verschiedene Einzelmotive systematisch durchgeführt worden. Und doch gibt es gewisse Kombinationen, wie z.B. die von Pferden, Vögeln und Fischen, die sich bis in die archaisch-griechische Kunst hinein erhalten haben. Die Verwendung der Ge-

schichte zur Aufklärung der Ikonographie der sogenannten Vorgeschichte wird sich dort am fruchtbarsten erweisen, wo die "Symbolik" am konservativsten ist, d.h. allgemein eingeständenermaßen im Totenkult. Für diese Methode sprechen folgende Faktoren: erstens der geschichtsbildende Charakter der paläolithischen wie der historischen Völker, also die Gleichheit der Einstellung zur Außenwelt, sich mit ihr auseinanderzusetzen und sich nicht von ihr zurückzuziehen. Zweitens die sie verbindende historische Kontinuität, wenn wir diesen Begriff richtig auffassen, nämlich nicht als direkte Übertragung eines Vorbildes durch Einfluß und Nachahmung, sondern als eine Art geologischer Schichtungsbildung in der Kultur eines Landes. Man hat z.B. diskutiert, ob gewisse Übereinstimmungen in Form und "Ornamentik" zwischen Tongefäßen in Spanien und im Orient sich erklären aus einem Ost-West oder West-Ost-Weg der Beeinflussung. Aber selbst wenn die jüngere Datierung der spanischen Töpfe gesichert ist, beweist dies noch nicht den Einfluß vom Osten her. Denn ein beträchtlicher Teil der Ornamente und namentlich ihre Grundformen wie Winkel, Spirale etc. finden sich bereits im Magdalénien. Nimmt man an, daß nicht die ganze quaternäre Bevölkerung beim Einsetzen des wärmeren Klimas zusammen mit den Tieren aus Spanien und Frankreich abgewandert ist, sondern eine Schicht zurückblieb, welche die paläolithische Tradition bewahrte, bis die Neuankömmlinge sich entweder assimiliert oder erschöpft hatten oder ihrerseits abzogen unter dem Druck anderer Zuwanderer, dann erklärt der Durchbruch der älteren und gleichsam unteren Schicht ebensogut das Auftreten gewisser Ornamente wie der Einfluß vom Orient.

Eine solche quasi geologische Kontinuität mit elastischen, kompressiven oder eruptiven Fähigkeiten erklärt auch, warum sich alte Traditionen immer wieder durchsetzen und warum soviel Traditionsgut des Paläolithikums bis in die Folklore des 19. Jahrhunderts hinein, trotz allen Fortschrittes, erhalten geblieben ist. Die späteren Kulturen erfüllen die alten Symbole mit neuen Inhalten, z.B. das Symbol für die Wiedergeburt des Menschen mit dem Inhalt der Wiedergeburt der Erde (Jahreszeiten), des Weltalls, der moralischen Wiedergeburt des Menschen (Mysterienkult) und der Erlösung des Menschen. Daraus folgt dann, daß man bei dem Rückschluß von der jüngeren auf die ältere Bedeutung nicht den konkreten Inhalt, sondern nur die allgemeine

und analoge Tendenz übernehmen darf; diese muß dann mit dem spezifischen Inhalt der älteren Kultur erfüllt werden, den man freilich wiederum nur aus der paläolithischen Kunst abzulesen vermag. Die geschichtsbildenden Völker erhalten in ihrer Tradition Anderes und anders als die "primitiven", geschichtslosen oder regressiven Völker, und der Umfang des Weiterbestehenden ist auf den verschiedenen Gebieten menschlich-schöpferischer Tätigkeit sehr verschieden; bei den historischen Völkern ist mehr von Ikonographie und Formenwelt der Kunst bewahrt, bei den Primitiven mehr von Werkzeugen und Institutionen. So kommen die beiden Hilfsmittel der Interpretation zu einer gewissen Ergänzung, als ob sich sowohl die geschichtliche wie die "primitive" Menschheit durch verschiedene Verhaltensweisen zum Leben und auf verschiedenen Wegen aus derselben paläolithischen Vergangenheit entwickelt haben. Aber da sowohl das Fortschreiten wie das Einfrieren Veränderungen mit sich bringt, so kann jede der beiden Quellen nur solange gebraucht werden, wie sich kein Widerspruch mit der immanenten Evidenz der paläolithischen Kunst ergibt; diese bleibt immer der letzte Maßstab der Entscheidung.

Es wird nicht das geringste Ergebnis einer Ikonographie der quaternären Kunst sein, daß diese letztere nicht mehr ein brillianter Einzelfall vor und außerhalb der eigentlichen Kunstgeschichte, sondern als ihre erste Etappe erscheinen wird und als ein schlechthin integrierender Bestandteil, ohne den alles weitere nur ganz unzulänglich verstanden werden kann. Dieser Beginn der Kunstgeschichte ist freilich von dem Anfang der Geschichte des Menschen sehr weit entfernt.

Der Begriff des geschichtlichen Fortschrittes

Ein Beitrag zur Lösung des Problems der paläolithischen Kunst

Die gegenwärtige Auffassung der Kultur der jüngeren Altsteinzeit kann in zwei sich widersprechende Aussagen konzentriert werden: der paläolithische Homo sapiens erschöpfte seine Kräfte in der Beschaffung der nötigen Lebensmittel, *"really living like an animal himself"*¹. Im Gegensatz hierzu: die absichtlichen Bestattungen weisen auf eine Welt jenseits der nackten Bedürfnisse und die Kunstwerke sind *"one of the great achievements of all time"*. Dieser Widerspruch wird natürlich nicht durch Gordon Childes Variante aufgehoben, nach der die Paläolithiker ihre Nahrung mit so geringer Anstrengung erhielten, daß sie Muße hatten für eine *"brilliant spiritual culture"*. Die Härten der quaternären Welt sind offensichtlich; damals wie meistens später erwuchs eine hohe geistige Kultur aus dem Kampf um die Beherrschung der widerständigen Welt.

Der Geschichtsforscher sollte imstande sein, der Schwierigkeiten Herr zu werden, die uns die paläolithische Kultur bietet, denn es fehlt uns nicht an Zeugnissen der Zeit: an Instrumenten, Knochenresten von Tieren und Menschen, Bestattungen und vor allem an Kunstwerken. Diese letzteren werden nun als Dokumente von historischer Bedeutung zum größten Teil ausgeschaltet mit der doppelten (und unbewußt bleibenden) Begründung:

- a) ohne Hilfe von Texten kann der Inhalt der Kunstwerke nicht verstanden werden (soweit nicht gewisse Akzidentien helfen);
- b) wenn man das hohe künstlerische Niveau parallelisiert mit einem ähnlich hohen geistigen, ideologischen Niveau, dann gefährdet man den Begriff des Fortschrittes und die gesamten Grundlagen der Geschichtswissenschaft.

Die Paradoxie eines minimalen geistigen Niveaus als Quelle einer optimal vollendeten Kunst macht natürlich jede Einsicht in die historische Wirklichkeit unmöglich und erzwingt ihrerseits eine unzulängliche und falsche Deutung der Kunst nach Inhalt und Form.

Sehen wir von den kunsttheoretischen Schwierigkeiten einstweilen ab, so wurzeln die geschichtstheoretischen zum Teil darin, daß wir unsere von ansässigen Bevölkerungen stammenden geschichtlichen Kenntnisse und Methoden naiverweise auf Nomaden übertragen und daß wir mit einem vielfach bedingten Fortschrittsbegriff arbeiten, der, wie es scheint, dem Phänomen der paläolithischen Kunst und der in ihr zur Erscheinung kommenden Kultur nicht gerecht zu werden ver-

mag. Solange wir uns nicht in unserer Wahrnehmungs- wie Denkweise von diesen Grenzen befreit haben, verbauen uns unsere Vorurteile den Zugang zur paläolithischen Ideologie, Kunst und Kultur in ihren wechselseitigen Abhängigkeiten und Zusammenhängen.

I.

Der Fortschrittsbegriff der modernen Geschichtswissenschaft hat wohl zwei reale und positive Quellen: die industrielle Revolution mit ihren täglich neuen technischen Erfindungen und die sie begleitende sozialpolitische Revolution des Bürgertums gegen den Adel und gewisser Kolonialvölker gegen ihr Mutterland. Beide schufen einen Diesseitsoptimismus, der anfänglich in bewußter Opposition stand zum Jenseitsglauben der Kirchen. Als die kapitalistische Gesellschaft ihre eigene Revolution anhalten mußte, um nicht von den unteren Klassen überannt und enteignet zu werden, als die Errungenschaften der Technik in Konflikt gerieten mit den Grenzen des Privateigentums und darum die Konflikte zwischen den Klassen und Ländern verschärften und als die Masse der aus dem Produktionsprozeß ausgeschalteten Kleinbürger sich wehrte, die Religion des Geldes dem Glauben an Gott zu substituieren, wäre es um den Fortschrittsbegriff geschehen gewesen, wäre er nicht von anderer Seite aufrecht erhalten worden. Darwins Entstehung der Arten und das Zusammentreffen mit den "Primitiven" in den Kolonien betonten den Abstand des Homo sapiens vom Affenmenschen, der Kanone vom Steinwerkzeug und der Börsentransaktion vom Muschelgeld. Der Fortschritt wurde ein Element der wissenschaftlichen Ideologie und als solches wurde er mit derselben geglaubten Absolutheit gebraucht wie viele andere metaphysische Begriffe. Als man die sogenannte Vorgeschichte zu entdecken begann, war der Fortschrittsbegriff – selbst in kirchlichen Kreisen – eine so absolut gültige Kategorie, daß man die ganze menschliche Geschichte nach einem Schema rekonstruierte, das mit der industriellen Revolution und der Bourgeoisie entstanden war. Je mehr sich in der Welt der ökonomisch-politischen Tatsachen der Fortschritt in Stillstand, Rückgang, Zersetzung und Auflösung verwandelte, um so mehr verhärtete sich in

der Welt der Ideologien der Begriff und das Schema des Fortschrittes, selbst bei denen, die den Fortschrittsoptimismus ablehnten. Denn die Untergangs- oder Verfallstheorie ist im Grunde nur eine umgekehrte Fortschrittstheorie.

Was ist das Wesen dieses *geltenden* Fortschrittsbegriffes, dessen schematisches Gespinnst auf alle Tatsachen gelegt wird, mag er ihnen angemessen sein oder nicht? Wir zählen die folgenden sechs charakteristischen Merkmale auf:

1. Es gibt in Geschichte und Kultur kein beharrendes Dasein, sondern nur Veränderung; alle Veränderung hat Entwicklung und alle Entwicklung Fortschritt, weil die Bewegung vom Einfachen zum Komplizierten, vom Einzelnen zur Gesamtheit geht und so schrittweise das Wünschenswerte und Vollkommene in jeder Dimension der Ausdehnung realisiert. Bedeutungsvolles Sein ist ersetzt durch "faustische" Dynamik, an deren Ende das Haben aller Güter steht, das mit dem Sein des Guten identifiziert ist.
2. Die Fortschrittsbewegung vollzieht sich einerseits mit der Notwendigkeit eines Naturgesetzes, andererseits unter der Form des Kampfes Aller gegen Alle, die durch diesen Kampf nicht vernichtet werden, sondern in ihm leben, ein jeder mit der Aussicht auf ein künftiges Teilhaben an dem größten Glück der größten Anzahl.
3. Der Kampf um den Fortschritt bindet die Menschen an *diese* Welt und verneint im Prinzip jede jenseitige Welt, die Hölle als Gefängnis der Bösen und den Himmel als Ort der Seligkeit der Guten. Es gibt zwei Wege und beide laufen in dieser Welt, den des Fortschrittes und den des Rückschrittes. Auf dem ersten kämpfen ist Einheit mit der Weltvernunft, den anderen beschreiten ist Verfall mit der Weltvernunft.
4. Der Fortschritt ist meßbar: mehr Erkenntnisse, Komfort, Glück, Kriege und Atombomben für eine immer größere Anzahl. Die Qualität ist gleichgültig, die Höhe der Zahl ist alles.
5. Der Fortschritt ist geradlinig (wie alles Sein-Sollende); Verfall, Untergang und Rückschritt sind zeitweilig und ausschaltbar, wäre der Mensch nicht träge, egoistisch, persönlich, wäre er nichts als ein animal sociale.
6. Fortschritt ist ein Faktum, das zu einem Wert erhoben, ja metaphysiziert wird. Dadurch wird der Begriff des Fortschrittes überall

anwendbar, auf die geistige Welt wie auf die materielle, auf den Menschen und sein Tun wie auf die Natur. Wenn es überhaupt Fortschritt gibt, muß es einen Fortschritt von der Magie zum Götterglauben, von der Kunst des Mittelalters zu der der Renaissance geben. Das zeitlich Spätere ist das wertmäßig Höhere, die fortschreitende Menschheit entwickelt sich zur absoluten Vollkommenheit – die einzelnen Menschen und die ganze Masse.

Die Kritik des geltenden Fortschrittsbegriffes findet in ihm faktische, wertende und metaphysische Bestandteile. Verabsolutierungen haben keinen Platz in der Wissenschaft, Werte keine Berechtigung in der Geschichtstheorie. Es bleibt das sehr bedeutende Faktum, daß dem Begriff des Fortschrittes die Auffassung der Geschichte als eines schöpferischen Aktes der Gesellschaft zum Zwecke der immer größeren Beherrschung der Natur, der menschlichen Produkte, der vorsorgenden Regelung der menschlichen Bedürfnisse, der freien Entfaltung aller geistigen Kräfte der ganzen Menschheit zugrunde liegt, so daß diese ein volles Bewußtsein von ihrem Dasein, eine volle Verantwortung für ihre Handlungen gewinnt. Die metaphysischen und wertsetzenden Bestandteile dagegen verfolgen den Zweck, die inneren Konflikte, die inhärente Dialektik der fortschrittlichen Entwicklung für das Geschichtsbewußtsein des Menschen zu verschleiern und die richtige Erkenntnis der Kämpfe zu mystifizieren. Wir werden einige dieser dialektischen Momente erörtern, indem wir zuerst die zu enge, dann die zu weite Anwendung des Fortschrittsbegriffes näher betrachten.

Die Bewegungsform des Fortschrittes wird teils als geradlinig, teils als kreisförmig aufgefaßt; die erste betrifft die *ganze* Menschheit, die andere eine begrenzte Kulturphase. Die geradlinige Anwendung behauptet z.B. im Gebiet der Wirtschaft eine fortschrittliche Entwicklung vom Raubbau (Sammeln und Töten) zur Landwirtschaft (Gartenbau, Ackerbau, Viehzucht), zum Handel (Nahhandel, Fernhandel) und schließlich zur Industrie (wobei Handwerk in jeder dieser vier Epochen mit anderen Inhalten und anderen Funktionen auftritt). Hier auf der Ebene der Wirtschaft ist der Fortschritt der Entwicklung, im Gegensatz zu bloßen Veränderungen, selbstevident, da eine immer größere Anzahl von Menschen mit immer größerer Sicherheit ernährt werden kann und der Mensch vom Nutznießer der Natur zum Helfer

in ihrem Produktionsakt und schließlich zum Entdecker und Regulator von Naturkräften geworden ist, die vorher nicht in seinem Dienste standen. Diese Entwicklung ist ein *faktischer* Fortschritt, eine Tatsache und nicht ein Wert, höchstens eine mögliche Grundlage für die Schaffung von Werten. Dasselbe gilt auf sozialpolitischem Gebiet in Bezug auf die fortschreitende Entwicklung vom Clan über das Königtum zur Demokratie; an sich ist dieser Fortschritt wertfrei und der Demokratie einen metaphysischen Akzent zu geben heißt, sie auf die Stufe des Gottesgnadentums herabzudrücken. Es bleibt offen, ob diese Reihe abbricht oder sich fortsetzen wird, d.h. ob die geradlinige Entwicklung ein endlicher oder ein unendlicher Fortschritt ist, was dann die verschiedensten Spekulationen über den Sinn und Wert der Geschichte zur Folge gehabt hat.

Jede Etappe dieser geradlinigen Entwicklung macht nun in sich selbst eine Entwicklung vom Einfachen zum Komplizierten durch, die man in Analogie zum Leben des Organismus als Jugend, Mannheit und Alter eines Individuums gedeutet hat (das entweder als eine in sich abgeschlossene, von allen anderen getrennte Monade aufgefaßt oder mit allen anderen gegenwärtigen, vergangenen und zukünftigen "Organismen" in Verbindung gesetzt wird). Diese Analogie ist falsch, da die menschliche Gruppe (die etwas anderes ist als eine Addition von Individuen) mit bewußtem Wollen aus den Erfahrungen der Vergangenheit die Zukunft voraussehend und vorsorgend zu bilden sucht. Es handelt sich nacheinander:

- a) um die allmähliche Realisierung von Möglichkeiten, die durch die Vergangenheit angelegt sind;
- b) um die Erhaltung dieser ersten Realisierungsstufe mit ihrer integrierten Einheit eines in sich mannigfaltigen Komplexes zugunsten derer, die an ihrer Heranführung den größten Anteil zu haben glauben;
- c) um die Auflösung dieser Welt der Privilegien.

Von diesen drei Etappen ist also nur die erste fortschreitende Entwicklung, die zweite dagegen Konservierung, die dritte eine Veränderung ins Negative, die freilich von einer gleichzeitigen Veränderung ins Positive begleitet sein kann, aber nicht muß. Denn jede der drei Etappen kann sehr verschiedene Erscheinungsformen haben und ganz besonders die dritte. Diese kann eintreten durch eine plötzliche

oder allmähliche Veränderung der Natur (Erwärmung am Ende der Altsteinzeit), durch zu hohe Kosten für die Ernährung der Unprivilegierten (Rom), durch zunehmende Macht äußerer Feinde, also Krieg und Eroberung, und vor allem durch innere Opposition (Klassenkämpfe). In diesem letzten Fall haben wir in der ersten und dritten Phase zwei Veränderungsströmungen neben- und gegeneinander, eine der Zersetzung und eine des Aufbaues. Aber welches auch die Erscheinungsformen jeder Phase sein mögen, immer ist aus der reinen Möglichkeit, die ihrer Realisierung harret, eine in allen ihren Möglichkeiten erschöpfte Realität geworden. Diese Realisierungsentwicklung kann geometrisch dargestellt werden als ein Kreis, der offen (Spirale) oder geschlossen sein kann, je nachdem sich im Inneren des erschöpften Alten etwas materiell oder geistig Neues vorbereitet oder nicht.

Welches ist nun das qualitative und chronologische Verhältnis der beiden Arten der fortschrittlichen Entwicklung: der geradlinig-totalen und der kreisförmig-partiellen ?

Beide Entwicklungen betreffen den Längsschnitt (das Ganze oder einen Teil desselben), und in beiden Fällen geht man so vor, als ob sich die Längsschnittentwicklung ohne jede Rücksicht auf den Querschnitt und die in ihm wirksamen Wechselbeziehungen zwischen den verschiedenen Gebieten menschlicher Tätigkeiten konstituieren ließe. Diese Trennung macht es unmöglich, den Längsschnitt kausal zu erklären, d.h. sie öffnet metaphysischen oder formalistischen Spekulationen über Inhalt, Form und Sinn der geschichtlichen Entwicklung den Weg. Aber selbst dem rein formalen Unterschied von offener und geschlossener Entwicklung entspricht ein wesentlicher Unterschied des Inhaltes. Im Falle der geradlinig-totalen Entwicklung bedeutet das Einfache das *reale Einzelne* und das Komplexe das *reale Viele*. Eine Wirtschaft, die nur die Jagd kennt, ist einfach im Verhältnis zu einer Wirtschaft, die Jagd, Ackerbau und Viehzucht betreibt. Es handelt sich also um einen relativen und quantitativen Begriff, entstanden aus dem Vergleich einer *realen* Phase der totalen Entwicklung mit einer anderen. In sich selbst war die frühgeschichtliche Jagdwirtschaft durchaus nicht einfach. Sie war begleitet vom reinen Sammeln, das während des vorangegangenen warmen Klimas wohl die vorherrschende Wirtschaftsform war, während des kalten Klimas aber sehr stark beschränkt werden mußte. Die Erlegung des Tieres, das neben dem Flint den

hauptsächlichen Rohstoff lieferte, konnte durch Waffen-, Treib-, Fallen- und Überfallsjagd erfolgen, die nicht nur in sich selbst von verschiedener Einfachheit und Kompliziertheit sind, sondern auch verschieden einfache oder komplizierte Organisationen der Jäger verlangen. Nach dem Töten, Zerlegen und Verteilen gab es eine weitgehende Verarbeitung des kostbaren Rohstoffes, und selbst primitiver Austausch scheint nicht ausgeschlossen. Das Sammeln, das Töten, das Machen (Umformen), das Pflegen, der Austausch, das Produzieren (Hervorbringen) sind Grundformen jeder Wirtschaftsweise; nur ihr Inhalt und ihr Verhältnis zueinander hängen von der allgemeinen Entwicklung ab. Diese innere Komplexität wird besonders in den Ideologien deutlich. Die Kunst der frühgeschichtlichen Jäger zeigt nicht nur mehrere Darstellungsmittel, Techniken und Arten, sondern darüber hinaus eine Integrierung von Gravierung und Malerei, von Malerei und plastischen Werten in den sogenannten polychromen letzten Etappen. Die Magie kann der Zwang sein, den man auf ein einzelnes Tier ausübt; aber sie kann auch eine alles umfassende und einende Weltanschauung sein, die aufgrund des Mana Mensch und Tier zu Brüdern macht. Die Begriffe der Einfachheit und Komplexheit sind diesmal nicht gewonnen aus der vergleichenden Beziehung eines realen Tatbestandes auf einen anderen (der Magie auf die Religion), sondern aus der Entwicklung vom Möglichen zum Wirklichen innerhalb eines begrenzten Zeitraumes. In diesem Falle ist das Komplexe die Fülle der Variationen über ein bestimmtes und konstantes Thema im Gegensatz zu der externen Entwicklung von einem Thema zum andern und der Kombination dieser Themata im Falle der geradlinig-totalen Entwicklung. Wir können die letzte externe, die erstere interne Entwicklung zum Fortschritt nennen.

Wir haben es also mit zwei wesentlich verschiedenen Arten von Entwicklungen zu tun und damit stellt sich die Frage nach ihrer räumlichen, zeitlichen und kausalen Beziehung. Wir können dieses sehr umfassende Problem hier nicht um seiner selbst willen behandeln, müssen aber auf zwei Faktoren hinweisen, die sich aus den vorhergegangenen Erörterungen ergeben:

1. In den Fällen, wo das Ende der inhärenten Entwicklung zusammentrifft mit dem Anfang einer neuen Kultur, zeigt die erstere den auseinanderfallenden Komplex einer erschöpften Realisation, die

zweite dagegen die Einfachheit eines Anfanges der Realisation der ihr immanenten Möglichkeiten. Mit anderen Worten, Höhe und Ende der vorangehenden Kultur sind sehr viel komplizierter als der Anfang der folgenden, obwohl diese letztere auf einem höheren Niveau liegt, da sie ganz neue Möglichkeiten enthält; aber da diese noch nicht realisiert sind, ist der Anfang der höheren externen Entwicklung primitiver als das Ende der niederen Kultur. Die externe Entwicklung von einer Grundform der Kultur zu einer anderen wird zunächst mit dem fast völligen Verlust der Vollkommenheit bezahlt, welche die vorausgehende Kultur während ihrer internen Entwicklung erreicht hatte. Indem man diesen dialektischen Tatbestand des Vorhandenseins und Ineinandergreifens zweier verschiedener Entwicklungen umdeutet in eine einzige, geradlinige und aufsteigende Entwicklung, verfehlt man das Verständnis der ideologischen Schöpfungen der Geschichte und speziell das der Kunst der alten Steinzeit.

2. Es ist nicht möglich, a priori aus der Stufe der externen (totalgeradlinigen) Entwicklung abzuleiten, welcher Grad interner Kompliziertheit innerhalb ihrer erreichbar ist. Die Gleichung, je einfacher die externe Entwicklung, desto einfacher auch die interne, ist rein spekulativ erreicht, d.h. ihre Parallelisierung beruht auf einer unerlaubten Tendenz, das dialektische Verhältnis zwischen den zwei qualitativ verschiedenen Entwicklungsarten zu vereinheitlichen und zu verabsolutieren. Rein a priori könnte man sich ein Verhältnis mit umgekehrter Proportion vorstellen, wie z.B. die gotische Kathedrale, die auf Ackerbaugrundlage entstand, wesentlich komplizierter ist als irgend eine Renaissancearchitektur, die aus einer Handelsgesellschaft herauswuchs. Aber prinzipiell ist diese Spekulation so müßig wie diejenige, die zur parallelen Proportion geführt hat. Nur die Erfahrung kann lehren, welcher Grad der internen Kompliziertheit bei externer Einfachheit möglich ist und diese Erfahrung gibt für die paläolithische Zeit ausschließlich die Kunst.

Der wesentliche Unterschied zwischen früher und späterer Geschichte ist überhaupt nicht ein solcher zwischen Einfachem und Kompliziertem, die nur Formales betreffen und wegen dieser Abstraktheit auf heterogene Tatbestände wie interne (partiell-kreisförmige) und externe (geradlinig-totale) Entwicklung angewandt werden können.

Er ist vielmehr ein solcher zwischen Anpassung an die Natur und Beherrschung der Natur; die geschichtliche Entwicklungsstufe einer Kultur hängt ab von dem Verhältnis, in dem Zwang zur Anpassung und Möglichkeit zur Beherrschung der Natur zueinander stehen. In der frühen Geschichte waren die Kenntnisse und Werkzeuge so beschränkt, aber auch die klimatischen Verhältnisse so variabel, so extrem, so machtvoll, daß der Mensch sie nur wenig beherrschen konnte. Das ist in der Auseinandersetzung des Menschen mit der Natur ein relativ niedriges Stadium der Entwicklung; aber das Entscheidende ist, daß der Mensch den Schwierigkeiten nicht auswich, sondern fähig und willig war, ihnen zu begegnen und sie zu überdauern. Je öfter der Mensch gezwungen wurde, dies zu tun durch das wechselnde Vordringen und Sichzurückziehen der Gletscher, durch die Lösswehungen und durch die saisonbedingten Wanderungen der Tiere, desto stärker ist die Wahrscheinlichkeit, daß sein materielles Leben wie seine Ideologien sich vom Einfachen zum Komplizierten entwickelten, obwohl nirgends der Schritt von der Anpassung an die Natur zu ihrer Beherrschung gemacht wurde; denn die Folge der variierenden Anpassungen löst das Bewußtsein des Menschen von seinem Körper und dessen Bedürfnissen, gibt ihm Abstand sowohl zu dem, was er erleidet, wie zu dem, was er schafft. Daß auch für das Paläolithikum relative und quantitative Einfachheit der totalen Entwicklung qualitative und schöpferische Kompliziertheit innerhalb der partiellen Entwicklung nicht aus-, sondern einschließt, werden wir zeigen, nachdem wir zuvor die zu weite Anwendung des Fortschrittsbegriffes analysiert haben.

II.

Läßt sich der Fortschrittsbegriff oder präziser, lassen sich beide Fortschrittsbegriffe auf die Kunst anwenden? Oder beruht das Nichtverstehen oder Mißverstehen der quaternären Kunst auf der unerlaubten Anwendung des Fortschrittsbegriffes oder auf der Anwendung eines einseitigen Fortschrittsbegriffes? Für den besonderen Zweck der vorliegenden Arbeit können wir das Wesen der Kunst innerhalb der schöpferischen Tätigkeiten der menschlichen Gesellschaft wie folgt charakterisieren: die Kunst ist historisch-gesellschaftlich bedingt, aber sie übersetzt diese Bedingungen ins Allgemein-Menschliche und partizipiert dadurch am Reich der vom Menschen schöpferisch erstellten Werte, die ein geordnetes System von Graden umfassen.

Vom Historischen ins Werthafte werden übersetzt sowohl die gesellschaftliche Wirklichkeit, wie gesellschaftliche Furcht- und Wunschgebilde. Mit anderen Worten, Kunst schafft Durchdringung und Einheit des Beherrschten und Unbeherrschten, des Realen und des Ideellen und Ideologischen. Die Übersetzung wird vorgenommen von einem Individuum im Auftrag einer bestimmten Klasse, die zu den übrigen Klassen in ständig wechselndem Verhältnis steht. Selbst wenn der einzelne Künstler zu den speziellen Existenzbedingungen der den Auftrag gebenden Klasse in Opposition träte, bleibt er den allgeschichtlichen historischen Bedingungen unterworfen, besonders denen der drei Phasen der Entwicklung, die wir genannt haben: Anfang der Realisierung, Integrierung und Konservierung und schließlich Auseinanderfallen des Komplexes. Die Opposition kann sowohl Fortschritt wie Rückschritt bedeuten, ja sogar Fortschritt im Inhalt und Rückschritt in der Form und umgekehrt. Die jeweils erreichte Werthöhe hängt ab einerseits von der Phase der internen Entwicklung der Gesellschaft und ihrer Kultur, dagegen gar nicht von der externen Entwicklung; andererseits von der individuellen Begabung des Künstlers.

Aus diesem doppelten Tatbestand der geschichtlichen Wurzel des übergeschichtlichen Zieles der Kunst folgt, daß man den Fortschrittsbegriff überhaupt nicht *direkt* auf die Kunst anwenden kann, d.h. daß Kunst als Kunst mit dem Fortschrittsbegriff inkommensurabel ist. Die Kunst ist immer nur eine: Übersetzung der jeweiligen geschichtlichen

Bedingungen in allgemeine Werte; alle Unterschiede sind Grade des Könnens und Gelingens, die aber mit Fortschritt und Rückschritt nicht die geringste innere Gemeinschaft haben.

Die *indirekte* Beziehung des Fortschrittsbegriffes auf die Kunst muß für beide Arten der Entwicklung, die interne und die externe, getrennt betrachtet werden. Beginnen wir mit der externen Entwicklung, so ist der Fortschritt im Historischen klar, sowohl in sich selbst, wie als Ursache der Veränderungen in der Kunst. Neue Inhalte, neue Techniken, neue Methoden und neue Formen treten auf, d.h. durch den Fortschritt der gesamten historischen Bedingungen ist der Kunst ein neues Feld von Ideologien eröffnet, die ihrerseits neue Darstellungsmittel und Stile zur Folge haben. Aber dieses Neue kann im Gebiet der Kunst nur als eine Veränderung betrachtet werden – es gibt keinen gemeinsamen Maßstab, nach dem man messen könnte, daß die christliche Kunst fortgeschrittener ist als die griechische. Die Behauptung, daß der christliche Künstler fähig ist, eine größere Innerlichkeit darzustellen als der klassisch-griechische, beruht teils auf einer Verkenntung der klassischen Kunst und teils auf der Unterschiebung eines metaphysischen Maßstabes, dessen höherer Fortschritt als selbstverständlich vorausgesetzt wird. An demselben Maßstab gemessen, müßte dann die mittelalterliche Kunst fortschrittlicher sein als die der Renaissance, aber hier ist man allgemein anderer Meinung, weil eine neue Ideologie einen neuen Maßstab eingeführt hat: die anatomische Richtigkeit für die Darstellung des Körpers und die perspektivische Richtigkeit für die des Raumes. Heute wissen wir, daß bereits der paläolithische Künstler eine größere Kenntnis des Tierkörpers, der antike eine solche des Menschenkörpers hatte und daß weder Anatomie noch Perspektive irgend eine wesentliche Bedeutung für künstlerische Gestaltung haben. Der Maßstab der Renaissance war ein Vorurteil von Menschen, die in der Kunst die Nachahmung der idealisierten Natur sahen und in der Wissenschaft eine Garantie für künstlerische Vollkommenheit, beides eher die Rationalisierung einer Impotenz denn eine wesentliche Aussage über Kunst. Was im Feld der Geschichte als Fortschritt angesehen werden kann, weil alle Messung quantitativ ist, ist für die Kunst nur eine *Änderung* der stofflichen Grundlagen, weil alle qualitativen Gemeinsamkeiten, die für eine Messung auf diesem Gebiet nötig wären, gerade dadurch hinfällig geworden sind, daß die Kunst

auf ein anderes und höheres Niveau der Gesamtentwicklung gehoben ist. Um konkret zu sprechen: Lionardos Anna Selbdritt stellt in sich selbst keinen Fortschritt dar gegenüber der "Belle Verrière" (Chartres), aber ein historischer Fortschritt erster Größe war nötig, um von der mittelalterlichen Kunst zur Renaissancekunst übergehen zu können.

Wesentlich anders liegen die Dinge für die interne Entwicklung, denn hier bleiben die Grundlagen qualitativ dieselben – es handelt sich immer um fortschreitende Grade der Realisierung derselben Möglichkeiten. Aber hier begegnen uns neue Schwierigkeiten, weil die Tatsachen des geschichtlichen Fortschrittes und der künstlerischen Vollkommenheit sich auf sehr verschiedene Weise kombinieren, ohne ganz zusammen oder auseinander zu fallen. Man kann dies am besten auf dem Gebiet der Darstellungsmittel veranschaulichen, weil diese, ihrer Funktion entsprechend, am innigsten mit beiden Welten zusammenhängen, im Gegensatz zum Stoff, der stärker ins Geschichtliche, und zur Form, die stärker ins Künstlerisch-Wertartige gehört. Solange der Wert in Frage steht, werden die Darstellungsmittel nach ihrer Adäquatheit und Unadäquatheit beurteilt; sobald es sich um Fortschritt handelt, ist der Grad der Realisierung der inhärenten Möglichkeiten zu betrachten. Nimmt man an, daß bei Raffael die der Renaissance eigentümlichen Darstellungsmittel mehr verwirklicht sind als bei Masaccio, so folgt daraus keineswegs, daß Raffael der größere, vollkommene Künstler ist. Innerhalb aller möglichen Kombinationen ist nur selten der fortgeschrittenere Künstler auch der vollkommene. Leonardo ist beides gegenüber Masaccio. In keinem Fall gibt es eine mechanische Gleichsetzung der Zeit (Chronologie), sei es mit dem Grade des Fortschrittes, sei es mit dem des Wertes; wir haben es mit einem sehr viel komplizierteren und dialektischen Verhältnis zu tun.

Läßt man den Wertbegriff gänzlich aus dem Spiel, so ergibt sich immer noch, daß der Fortschritt der geschichtlichen Bedingungen keinesweg immer zusammenfällt mit denen der künstlerischen Darstellungsmittel. Die Hauptursache liegt darin, daß jede Gesellschaft gegliedert ist und daß alle Glieder in einem bestimmten Zeitpunkt gleichzeitig nebeneinander vorhanden sind. Man kann diese Schichten ordnen nach dem Gesichtspunkt, ob sie sich in die Vergangenheit zurück sehnen, in die Zukunft vorwärts streben oder die Gegenwart erhalten wollen, d.h. nach Fortschritt oder Rückschritt. Der Künstler

hängt, durch Zustimmung oder Opposition, mit einem der vielen Grade zwischen Reaktion und Revolution zusammen. Und zu jedem Grad gehört eine andere Einstellung zu den Darstellungsmitteln. Diese waren im 15. Jahrhundert bei den sogenannten Primitiven oft komplizierter als bei den fortschrittlichen Künstlern, weil jene sich in die mittelalterliche Welt zurückflüchteten und gerade wegen ihrer mangelnden Harmonie mit dem "Geist der Geschichte" ihre Produktion auf die Komplizierung der Mittel beschränkten. Aber selbst für die Progressiven des 15. Jahrhunderts ist die einfache Proportion, je größer der Fortschritt des Handelskapitals, desto größer der Fortschritt der Darstellungsmittel, nicht sicher. Nach der obigen Annahme sind Raffaels Darstellungsmittel fortgeschrittener als die Masaccios. Aber waren die Perspektiven Raffaels nicht schon überholt, ehe er sie verwandte, dadurch, daß Lionardo sie im Abendmahl ad absurdum geführt hatte, indem er ihr rationales Konstruktionsverfahren einem destruktiven Inhalt anpaßte? Und war die Luftperspektive, die Masaccio so klar gebraucht hat, nicht von größerer und längerer Bedeutung für die Zukunft als die Linearperspektive? Man kann diese Klassenschichtung nicht ersetzen durch Altersunterschiede, d.h. durch die Theorie, daß in jedem historischen Augenblick mindestens drei Altersstufen nebeneinander wirken: Greise, Männer und Jünglinge. Diese Gleichzeitigkeit der Generationen vereinfacht nicht, sondern kompliziert das Problem. In einer sich auflösenden Gesellschaftsordnung ist die junge Künstlergeneration oft die reaktionärste Schicht, weil sie aus dem geschichtlichen Leben glaubt sich zurückziehen zu müssen, um die "inneren Werte" aufrecht zu erhalten, die für künstlerisches Schaffen unerlässlich sind. Die progressiven Jungen dagegen finden sich in gesellschaftlichen Kämpfen, statt in einer gesellschaftlichen Situation und das zwingt sie notwendig zu einer Vereinfachung der Mittel, um sich den Mitkämpfern der unteren und künstlerisch nicht erzogenen Klassen verständlich zu machen. Auch in diesem Falle des Verhältnisses zwischen historischem und künstlerischem Fortschritt haben wir es mit einer komplizierten dialektischen Situation zu tun.

Aber selbst wenn man die einfachste Beziehung zwischen beiden zulassen wollte, würde die Tatsache des gleichzeitig, aber nicht gleichartig wirksamen Wertes (Vollkommenheit) eine neue Komplikation schaffen. Denn wie man auch immer diesen Wert im konkreten Einzel-

fall bestimmen wird, man dürfte kaum um die allgemeine ästhetische Formel herumkommen, daß ein Kunstwerk um so vollkommener ist, je größer die Mannigfaltigkeit, die Varianten sind, die es unter derselben Einheit zu umfassen vermag. Mit anderen Worten, je höher der Wert, desto größer die Komplexheit in der Einfachheit. Diese innere Komplexheit kann sich nun auf jeder der drei Stufen finden, die wir für die Realisierung der Möglichkeiten einer und derselben Epoche festgestellt haben, d.h. weniger fortgeschrittene Werke können komplizierter sein als weiter fortgeschrittene. Selbst wenn wir diese beiden Arten der Komplexheit, die von dem Fortschritt der inhärenten Entwicklung und die von der größeren Vollkommenheit der Gestaltung herührende, immer hinreichend zu unterscheiden wüßten, bleibt der Tatbestand unangefochten, daß es eine Kompliziertheit geben kann, die nicht allein aus geschichtlichen Quellen herkommt und daß die geschichtlich weniger entwickelte Stufe Werke größerer Kompliziertheit enthalten kann, als die geschichtlich weiter fortgeschrittene Stufe.

Zusammenfassend wird man also sagen müssen: in den engen Grenzen, in denen der Fortschrittsbegriff überhaupt auf die Kunst – indirekt – anwendbar ist, d.h. für die interne Entwicklung, bleibt eine komplexe Kunst möglich, deren Kompliziertheit von der Wert- und nicht von der Fortschrittsseite herkommt. Die externe Entwicklung dagegen hebt zwar die Kunst von einer niederen zu einer höheren geschichtlichen Stufe, aber sie erlaubt nicht, den Begriff des Fortschrittes auf einzelne Kunstschöpfungen zweier verschiedenartiger Kulturen anzuwenden.

Wenn man im Gegensatz zu dieser allgemeinen Kritik den Begriff des Fortschrittes auf die Kunst anwendet, dann sollte man sich eine Beschränkung auferlegen durch die Annahme, daß der Homo sapiens paläolithicus alle wesentlichen Kategorien des menschlichen Geistes ebenso besessen hat, wie alle wesentlichen Knochen des menschlichen Körpers – es liegt dies im Begriff des Homo sapiens selbst. Es folgt daraus, daß er diese identischen Kategorien entsprechend seinen eigenen und spezifischen geschichtlichen Bedingungen anders realisiert hat, als es später der Fall war, aber es kann nicht daraus folgen, daß er sie überhaupt nicht realisiert hat – das widerspräche dem Begriff der Kunst. Aber man vermißte die schulmäßigen Mittel der Raumdarstellung (Standlinie, Hintergrund, Perspektive) und schloß daraus, daß der

paläolithische Künstler überhaupt den Raum nicht zu gestalten vermochte. Man vermißte die einheitliche Zusammenschaubarkeit (simultane Perzeption, Rahmen) und die akademischen Mittel der regulativen Ordnung (Symmetrie, geometrische Formen etc.) und schloß daraus auf die Unfähigkeit des paläolithischen Künstlers zur Komposition. Diese und ähnliche Schlüsse sind zunächst sachlich falsch. Denn wir kennen heute neben der Perspektive, die überhaupt keine künstlerische Raumgestaltung ist, den transparenten Raum, den inkorporierten Raum, den ebenen Raum, den transzendenten Raum. Wir selbst sehen nur Bilder simultan von einem fixierten Standpunkt aus, Skulpturen und Architekturen dagegen, indem wir uns um sie herum oder durch sie hindurch bewegen, also sukzessiv und mit Hilfe von Additionen dessen, was wir bereits gesehen haben, zu dem, was uns noch zu sehen bleibt. Dem Nomaden muß eine solche sukzessiv-motorische Wahrnehmung viel geläufiger gewesen sein als uns. Wenn die Gestalt des Tieres die Symmetrie nebst Gleichgewichtsrechnung und den Gestus nebst Szenenbildung ausschließt, so sind doch eine Fülle anderer kompositorischer Mittel möglich und tatsächlich vorhanden. Alle diese Schlüsse sind aber auch methodologisch völlig unhaltbar, denn sie identifizieren in naiver Weise eine uns gewohnte Realisierung der Kategorie mit dieser selbst und leugnen so, daß die Realisierung erfolgt in Abhängigkeit von den wechselnden gesamthistorischen Bedingungen, die jeder Kategorie eine Fülle von Erscheinungsformen sichern. Es kommt dann ein weiterer Fehlschluß hinzu. Man glaubt, die Größe des Fortschrittes, in der Kunst wie in der Geschichte, nur dann meßbar machen zu können, wenn man von einem Zustand ausgeht, der der Null, dem Nichtvorhandensein, so nahe wie möglich kommt, um mit Hilfe einiger Zwischenstufen bei der Vollkommenheit der Gegenwart oder Zukunft anzukommen. Anstatt den Fortschritt zu erkennen in den Veränderungen einer mit sich selbst identischen, aber innerhalb dieser Konstanz sich entwickelnden Menschheit, schafft man künstliche Abstände vom Vorgeschichtlichen zum Geschichtlichen, vom Vorlogischen zum Logischen, die dann ihrerseits die Umdeutung der Zwischenstufen in Vorstufen erzwingen. Aber jede Kultur, die frühe und einfache wie die späte und komplizierte, hat Eigenheit und Eigenwert, die völlig unbeeinträchtigt sind durch ihre Funktionen: Abhängigkeit von der Vergangenheit und Bedingung für die Zukunft. In jeder Kultur nur eine

Stufe zu anderen Stufen zu sehen, beruht letzten Endes auf der Annahme, es gäbe eine geschichtliche Entwicklung aus dem Nichts ins Etwas und darüber hinaus in eine absolute Vollkommenheit oder, mit anderen Worten, auf der Metaphysizierung des Fortschrittsbegriffes.

Die unerlaubte Anwendung des Fortschrittsbegriffes auf die Kunst hypostasiert also den Fortschrittsbegriff und dieser verfälschte Fortschrittsbegriff macht dann die Erkenntnis der paläolithischen Kunst selbst unmöglich.

III.

Da jede direkte Analyse der Kunstwerke sofort das dornige Problem aufwirft, wessen Analyse gelten soll, die des künstlerisch Empfänglichen, die des Kunsthistorikers oder die desjenigen, der künstlerische Sensibilität mit Kenntnissen verbindet, ist es wohl ratsamer, eine indirekte Beweisführung zu versuchen, zumal den Anthropologen meistens beides fehlt, die Empfänglichkeit für künstlerische Werte und die Schulung des Kunsthistorikers. Wir werden daher fragen: Welches sind die allgemeinen historischen Grundlagen für eine komplexe Kunst? Und waren diese Bedingungen in der quaternären Jagdkultur vorhanden?

Wir rechnen zu diesen Bedingungen:

1. Eine gewisse Leichtigkeit in der Befriedigung der fundamentalen Lebensbedürfnisse, eine gewisse Freiheit gegenüber den Zwängen der Notdurft.
2. Eine soziale Organisation, die den erreichten Zustand von relativer Freiheit aufrecht erhält und eine innere Spannung schafft zwischen den Notwendigkeiten des sozialen Ganzen und den Wünschen des Einzelnen.
3. Eine ausgebildete Ideologie, welche die reale Beherrschung der Welt durch die Gesellschaft ergänzt durch eine vorstellungsmäßige, phantastische Beherrschung, Wunschbeherrschung der unbeherrschten Welt oder Furchtunterwerfung unter sie.
4. Aussonderung einzelner Menschen auf Kosten der Gesellschaft zur Befriedigung und Darstellung dieser Wunschträume oder zur Erlösung von den Furchtvorstellungen.

5. Die Fähigkeit und der Wille, die Ideologien unter dem Druck der realen Veränderungen umzubilden, sei es ihrem Inhalt, sei es ihrer Darstellungsform nach.

Waren nun diese Bedingungen in der frühhistorischen Jagdkultur erfüllt?

Daß die paläolithische Jägergruppe nicht gänzlich den Zwängen der Notdurft unterworfen war, geht aus der Höhe des Handwerks, das im Solutréen die Werkzeuge fast zu Kunstwerken machte, aus dem bloßen Vorhandensein einer Kunst und deren reichhaltiger Anbringung auf Gegenständen des Gebrauches und aus dem Inhalt der Kunst hervor, die nicht allein der magischen Beschaffung von Nahrungsmitteln dienen kann, denn die Zahl der mit Waffen und trächtigen Bäuchen versehenen Tiere ist gering im Verhältnis zur Gesamtzahl der dargestellten Tiere. Aber die Deutung selbst dieser geringen Anzahl auf Grund der beiden Akzidentien ist durchaus nicht sicher. Es ist unwahrscheinlich, daß eine Magie der Jagd in den Höhlen dargestellt wurde, wenn die Jagd außerhalb der Höhlen stattfand. Ferner lassen die Waffen auf den Leibern der Tiere andere Deutungen zu wie z.B. magische Fleischbeigaben für Tote, Mittel zum Unterricht der zu Initiierenden, Erinnerungen an gelungene Jagden der Vergangenheit, getötete Feinde oder im Kampf gefallene Führer der eigenen Gruppe. Ähnlich ist die Deutung auf Fruchtbarkeitsmagie nicht über alle Zweifel erhaben, denn es finden sich männliche Tiere mit hängenden Bäuchen und der Zauber kann ebenso der Fortpflanzung der menschlichen Gruppe wie der der Tiere gegolten haben. Jagd- und Fruchtbarkeitsmagie sind also nicht zwingende Deutungen.

Für die Existenz einer sozialen Organisation scheinen wir keine direkten Zeugnisse zu besitzen, aber der indirekte Beweis ist zwingend. Das einzelne Individuum wäre den großen Tieren nicht gewachsen gewesen, nur die wohlorganisierte Gruppe konnte die Gefahr von Seiten der Tiere abwehren, eine hinreichende Anzahl von Tieren erlegen, das von den Tieren gelieferte Rohmaterial (Fleisch, Häute, Knochen) ökonomisch verwenden, die friedliche Verteilung der Beute sichern, Nachkommen heranbilden, die die Alten ernähren halfen und die restlichen Schwierigkeiten eines Nomadenlebens in straßenlosen Landschaften erträglich machen. Ob wir die organisierte Gruppe Clan, die soziale Organisation Totemismus nennen dürfen, ist zu-

nächst eine offene Frage. Aber welches auch immer die Erscheinungsform gewesen sein mag, das Vorhandensein einer sozialen Organisation ist für die Kunst und deren Interpretation von größerer Wichtigkeit, als der materielle Inhalt und Umfang der Wirtschaft.

Die Existenz von Ideologien kann nicht in Zweifel stehen. Da der unbeherrschte Sektor der Welt sehr groß war, und zwar größer gegenüber der Natur und den fremden Menschengruppen als gegenüber der eigenen Gruppe, die relativ klein gewesen sein dürfte, und da ferner eine Organisation bestand, die Träger der Ideologien sein konnte, die aus der Gefährdung durch Natur und menschliche Feinde erwachsen, fragt sich nur, welche Ideologien als sicher erwiesen und welche nur vermutungsweise erschlossen werden können. Als völlig gesichert gilt heute der Totenkult dank der intentionellen Bestattungen, obwohl diese letzteren nicht aussagen, welche Art von Leben oder welche Funktionen für die Überlebenden den Toten zugedacht waren, noch welche Haltung der Überlebende zu den Toten hatte. Als wohl hinreichend gesichert gelten die Initiierungen, d.h. Zeremonien zur Einführung der Jugend in die Gruppengemeinschaft der Erwachsenen. Ferner die Magie, obwohl außer der Tötungs- und Fruchtbarkeitsmagie, die beide weit überschätzt worden sind, bisher nicht bekannt ist, zu welchen anderen Zwecken sie angewandt wurden und was Magie eigentlich war, ein einzelner Zwangsakt gegen Tiere und ev. Menschen oder eine umfassende Weltanschauung. Nur erschließen können wir dagegen den Totemismus als die konkrete Form der sozialen Organisation; aber für diese Arbeitshypothese sprechen die ethnologische Analogie, die Abbildung nicht auf der Jagd befindlicher Menschen in Tierhäuten und schließlich der experimentelle Erfolg, denn eine große Anzahl von Tieren wird deutbar, wenn wir sie als Totem ansehen. Nimmt man an, daß alle die aufgezählten Ideologien tatsächlich existiert haben, so fragt sich, ob sie verbindungslos nebeneinander bestanden oder ob sie alle untereinander zusammenhingen, d.h. ob es sich um eine lockere Mannigfaltigkeit oder um eine integrierte Einheit handelte. Diese Frage über die Art der Komplexheit der Ideologien kann nur mit Hilfe der Kunst beantwortet werden, da wir keine anderen Dokumente für die paläolithische Zeit besitzen. Diejenigen, die jede komplexe Ideologie für den Homo sapiens paläolithicus leugnen, übersehen, daß annähernd 90% der uns erhaltenen Monumente

als *l'art pour l'art* angesehen werden müßten und daß diese Annahme eine menschliche Gesellschaft voraussetzt, die nicht nur von den Zwängen der materiellen Notdurft frei ist, sondern allen Ideologien gegenüber zu einer Distanz und Indifferenz fähig ist, die eine größere Freiheit und Komplexheit des Bewußtseins des paläolithischen Menschen voraussetzen würden als die kompliziertesten Ideologien.

Sonderte jede Gruppe auf ihre Kosten einen Teil ihres Bestandes aus, damit dieser sich der Ausbildung, Erhaltung und Darstellung der Ideologien widmen konnte? Dafür sprechen der auffallende Unterschied nach Inhalt und Werthöhe zwischen der monumentalen Kunst und der Kleinkunst, die Existenz einer schulmäßigen Tradition, die allein Erziehung, Übung und Kontinuität symbolischer Zeichen sichern konnte; ferner die Darstellung von Gefühlen, deren Feinheit, Zartheit, Intensität und Größe nicht als Allgemeinbesitz irgend einer geschichtlichen Epoche gedacht werden können, weil sie eine außerordentliche Differenzierung des Gefühlslebens voraussetzen; und schließlich die ungewöhnliche Distanz, die die Schöpfer des Kunstwerkes sowohl zu seinem Inhalt, wie zum eigenen Schöpfungsakt gehabt haben, die Selbstkontrolle, der Bewußtseinsgrad, die Klarheit der Entwicklung des Gefühls im Gegenstand und die Einheit von Inhalt und Form. Dies alles besagt nichts darüber, ob die Künstler nur diesen einen Beruf hatten oder ob die Kunst von den Magiern ausgeübt wurde; ob die Aussonderung aus dem täglichen Leben vollständig war oder nur partiell, wie die große Kenntnis der Anatomie der Tiere vermuten läßt. Aber es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß es eine wesentlich mit der Ideologie beschäftigte Gruppe gab, die eine weit fortgeschrittene und sehr beherrschte Kenntnis der Kunsttechniken besaß.

Unser letztes Merkmal, der Wille zur historischen Entwicklung und damit zugleich das Vorhandensein eines historischen Bewußtseins, ist keine *conditio sine qua non*, denn wir kennen Fälle, wo die Ideologien sich gerade wegen des Stillstandes der geschichtlichen Entwicklung komplizieren aufgrund eines von den stabil bleibenden historischen Bedingungen abgelösten Spieltriebes. Die paläolithische Kultur zeigt aber den Willen zur Entwicklung zunächst in der Technik und zwar in der Entwicklung der Steinindustrie, in dem Übergang von der Stein- zur Knochenindustrie und in der Fähigkeit, Kulturen verschiedener

Herkunft zu assimilieren – bereits das Moustérienwerkzeug war das Ergebnis einer solchen Kombination. Derselbe Wille läßt sich ferner in der Kunst erkennen, nicht nur in der nachträglichen Ergänzung älterer Werke, sondern in der wiederholten Darstellung desselben Sujets zu verschiedenen Zeiten in denselben oder verschiedenen Höhlen. Dies ist nur möglich, wenn historische Geschehnisse oder Ideologien im kollektiven Bewußtsein einer Gruppe durch Tradition über viele Generationen hinaus festgehalten werden. Überall spricht sich der entschlossene Wille aus, sich mit den darbietenden Schwierigkeiten direkt zu konfrontieren, anstatt ihnen auszuweichen.

Wir kommen also zu dem Ergebnis, daß es keinen prinzipiellen Unterschied gibt zwischen den allgemeinen historischen Bedingungen für eine komplizierte Ideologie und den spezifischen Bedingungen der Jagdkultur, daß ferner eine beträchtliche Anzahl von Ideologien tatsächlich vorhanden war und als gesichert angesehen werden kann, ohne daß man sich auf irgendwelche konkreten Interpretationen stützt. Es bleiben dann nur die beiden Fragen, ob diese nachgewiesenen Ideologien auch künstlerisch gestaltet worden sind und ob die zusätzlichen Aussagen der Kunstwerke über sie einen historischen Wert haben. Die erste dieser Fragen ist im allgemeinen immer bejahend beantwortet worden; aber abgesehen von der Akzidentienhypothese (Lage der Werke in der Tiefe schwer zugänglicher Höhlen, Waffen auf den Körpern der Tiere, hängende Bäuche) hat man nie eine konkrete Deutung der einzelnen Kunstwerke versucht. Diese Ambivalenz der Einstellung ist sachlich nicht gerechtfertigt, denn gibt es eine organisierte Gesellschaft, die einerseits ausgebildete Ideologien und andererseits eine ausgebildete Kunst besitzt, dann ist die Annahme sehr wahrscheinlich, daß die Kunst die Ideologien anschaulich darstellt. Dieser Zusammenhang springt in die Augen in gotischen Kathedralen und indischen und mexikanischen Tempeln; er fehlt scheinbar in der Kunst seit der industriellen Revolution, die nicht darstellt, was gewisse Klassen sind, denken und erstreben, sondern wohin sie fliehen. Aber diese Möglichkeit wird man für die Kunst der Altsteinzeit erst dann in Betracht ziehen können, wenn der ernsthafte Versuch völlig gescheitert ist, die gesicherten oder wahrscheinlich gemachten Ideologien als Inhalte der Kunstwerke wiederzufinden. Geht man aber davon aus, daß die Kunstwerke dargestellte Ideologien sind, so muß es im Prinzip

möglich sein, den Weg des Künstlers von der Ideologie zur Form wieder zurückzugehen und so aus der Kunst und ihren Formen die Ideologie zu rekonstruieren, mit anderen Worten, eine wissenschaftlich fundierte Ikonographie der paläolithischen Kunst zu schreiben. Zu diesen wissenschaftlichen Fundamenten gehört allerdings eine Kunsttheorie, die ihrerseits erst geschaffen werden muß. Die zweite Frage könnte ebenfalls positiv beantwortet werden, wenn es gelingen würde, die schwierige, mit tausend Möglichkeiten zu Irrtümern belastete Aufgabe durch methodisch-systematische Arbeit zu lösen, so daß die Ergebnisse – wie in allen echten Wissenschaften – durch andere Gelehrte und Generationen kontrolliert werden können. Dies wird durch Vorurteile und fehlende Kenntnisse verhindert. Die Vorurteile wurzeln hauptsächlich in einer falschen Auffassung des Fortschrittes, wie eingehend gezeigt worden ist; das Fehlen einer Kunsttheorie schafft das zusätzliche Vorurteil, als ob unsere augenblickliche Unkenntnis in Bezug auf Deutung der Kunstformen ein ewig unabänderlicher Zustand ist. Auf Grund eines so schwach begründeten Pessimismus kann man aber nicht jede komplizierte Deutung der paläolithischen Kunst a priori ablehnen, zumal eine Mannigfaltigkeit von Ideologien aus anderen Quellen bewiesen ist.

Briefe an

Alis Guggenheim
Emmy Jülich
Claude Schaefer

1943 – 1952

Meine liebe Alis,

es sind nun sehr, sehr viele Monate vergangen, daß ich nichts von Dir gehört habe. Ich suche mich dann zu trösten, daß Deine Briefe in einer der vielen Postsperrren verloren gegangen sind, aber es ist doch bedrückend, nicht einmal Deine augenblickliche Adresse zu wissen. Ich hörte, Du wolltest den Tessin im November verlassen und nach Zürich zurückkehren. Wie soll ich Dich dort finden, da ich auch (unleserlicher Name, der Hrsg.) Adresse nicht habe? Du mußt meine Worte nicht als Vorwurf auffassen, denn ich weiß, daß Du mir zwei Mal Schiffpostnachrichten gesandt hast (im September oder Oktober), die aber beide nicht angekommen sind. Das ist Pech. Wie geht es Dir und wie geht es Ruth? Hast Du gearbeitet?

Von mir kann ich Dir sagen, daß es mir wirklich gut geht. Die Gesundheit ist ordentlich. Ich habe mich an das (oft mörderische) Klima gewöhnt und es scheint, daß mich dieser Kampf abgehärtet hat. Die Lunge scheint ganz in Ordnung. Die Galle macht mir nur selten zu schaffen, da ich eine strenge Diät befolge und alles selber koche. Ich arbeite viel und ich glaube gut. Von zwei Büchern habe ich ein erstes Manuskript fertig und ich bereite jetzt ein drittes vor. Ich bin nun am Anfang der Kunstgeschichte angekommen und beschäftige mich mit den Malereien in den französischen und spanischen Höhlen. Wenn Du einmal Zeit hast ins Kunsthaus zu gehen, laß Dir in der Bibliothek die Schriften des Abbé Breuil geben, der die meisten Höhlenwerke nachgezeichnet und nachgemalt hat. Du wirst einen großen Eindruck davon haben. Ich mache sehr merkwürdige Entdeckungen über diese frühe Kunst. Ich werde nun endlich eine *Kunstgeschichte* schreiben können, wie ich sie mir denke. Freilich von der Stadt oder gar dem Lande sehe ich nichts. Ich gehe jeden Morgen in die Bibliothek und jeden Abend nach Hause. Aber es ist für mich ein großes Glück, daß ich so intensiv und so ungestört arbeiten kann.

Du wirst Dir denken können, daß viel Verzweiflung und Gram bei dieser Arbeitsleidenschaft ist. Von Emmi weiß ich nun seit Monaten nichts mehr, ihr letzter Brief war vom Oktober. Heute ist ihr Geburts-

tag – ich habe ihn gefeiert mit Freude und Trauer zugleich und ich weiß nicht, was größer ist. Du wirst ja wohl von ihr gehört haben, welche liederlich geringen Umstände unsere Vereinigung verhindert haben. Ich mußte das wie ein hartes Schicksal hinnehmen, an dem das Härteste ist, daß ich nichts für sie tun kann. Wenn Du sie siehst, sage ihr, daß ich ihr täglich schreibe und daß ich nur den Wunsch habe, ihr helfen zu können und wieder mit ihr vereint zu sein.

In einem meiner Briefe schickte ich Dir die Adresse von Herrn Reiss, Zürich, Winkelriedstr. 27; ich dachte, Du könntest Schwierigkeiten haben, um Luftpostbriefe an mich zu bezahlen und er wird Dir gewiß helfen, wenn er kann. Leider höre ich auch von ihm nichts. Es ist zwecklos, einfache Briefe zu schicken, nur Luftpost hat eine Chance anzukommen.

Ich habe heute eine sehr schöne Ausstellung von Matisse gesehen. Welch eine Welt, die da zerstört wird!

Leb wohl, liebe Alis; schreibe nur sobald Du kannst – ich warte sehnsüchtigst auf jede Nachricht, aber nichts kommt.

Viele liebe Grüße für Dich und Ruth und alle Freunde.
Dein Raphael

New York 21, 229 East 63rd, d. 14/XI. 1943

Lieber Herr Schaefer,

haben Sie vielen Dank für Ihren Brief vom 25. X., dessen Beantwortung ich mit ihrem Endwunsch beginne, obwohl ich nicht recht sehe, wie ich Ihnen eine irgendwie belangvolle Vorstellung von meinen Arbeiten geben soll, da ich ja nicht irgendeine These meiner Intelligenz beweisen, sondern Realitäten in ihrer Gesamtheit nachkonstruieren will. Auch liegen die drei Sujets, die mich gleichzeitig beschäftigen, auf so verschiedenen Gebieten und in so entgegengesetzten Epochen, daß sie schwer die Einheit erkennen werden: das Problem der *Kunstgeschichte* als Wissenschaft. Ich hatte mich ja bisher fast ausschließlich auf die Beschreibung des Kunstwerkes beschränkt, ausgehend von der Annahme, daß man erst den Gegenstand kennen muß, ehe man seine Geschichte schreiben will. Nun habe ich dieses Problem (nach vergeblichen Bemühungen von 1935-1941) an den beiden extremen Enden angepackt: in der Vorgeschichte und in der Gegenwart und es ist erstaunlich, wie sich das ergänzt. Die Gegenwart – : das ist ein Buch über Deutschland, daß ich ohne jeden Gedanken an Kunst unternommen hatte, einfach um den Leuten hier zu sagen, wie sie die unendlich vielen Fakten zu verstehen haben, die sich aufgehäuft. Aber nachdem mich das erste Manuskript nicht befriedigt hat, ist mir die theoretische Absicht zur Hauptsache geworden. Es war mir schon lange klar, daß der Zusammenhang zwischen der Kunst und dem "Unterbau" (Wirtschaft, Gesellschaft und Politik) nur dann befriedigend hergestellt werden könne, wenn man zeigen kann, welche Gefühle durch diesen Unterbau ausgelöst werden, denn es sind (neben den Milieuerscheinungen) die Gefühle (Emotionen jeglicher Art), von denen der Künstler ausgeht, um sie in ästhetische Gefühle zu verdichten, die dann ihrerseits die Formenwelt bestimmen. Ich habe einen abstrakten und unbefriedigenden Versuch in dieser Richtung 1938 gemacht, der mir alle Schwierigkeiten zu Bewußtsein brachte, denn hier hilft weder eine Individual-, noch eine National-, noch eine Völkerpsychologie. Man gebraucht eine allgemeine Psychologie der Epoche (Feudal-, Capitalpsychologie) in der speziellen Form jedes

Landes und jeder Generation, und man gebraucht eine Berufs- und vor allem Klassenpsychologie – dies alles überzeugend abgeleitet aus den Tatsachen und Theorien des Unterbaues. Ich weiß nicht, ob Sie einigermaßen überschauen können, was das bei dem heutigen Stand der Psychologie bedeutet, es ist wieder einmal ein Versuch des Unmöglichen, aber ich bin dabei und hoffe, zu einer vorläufigen Lösung zu kommen, die wenigstens den Weg öffnet. Mein persönliches Unglück ist, daß ich das gerade an den Deutschen versuche, denn ich kann sie schwer ertragen und die ganze Arbeit ist ein täglicher Kampf mit dem Ekel – aber eine moralische Anstrengung neben der intellektuellen. Das Grauensvollste, die Beschäftigung mit der sog. deutschen Kunst der Gegenwart, hat noch nicht begonnen; denn ich bin im Tiefsten überzeugt, daß es deutsche Kunst nicht gibt und daß selbst die großen Erscheinungen des 16. Jahrhunderts auf einem Prinzip ruhen, das man als ein künstlerisches beschreiben kann: nämlich, daß Inhalt und Form inadäquat sein dürfen, ja müssen (nicht graduell, sondern qualitativ). Meine ganze bisherige Theorie beruhte auf der Annahme, daß es eine große Mannigfaltigkeit von Methoden gibt, die die Materialien, die Inhalte, die Gestalten einer Einheit annähern, die die Form ist und daß diese Form der autonom gewordene Leib der Kunst ist. Von diesem Standpunkt aus war deutsche Kunst nicht zu verstehen, und ich habe sie nie verstanden. Ich fange jetzt an zu verstehen, aber ich bin noch keineswegs sicher, ob das bildende Kunst ist oder nur ein (zweifelhafter) Ersatz für Musik, Philosophie und Mystik. Ich weiß nicht, wieviel Monate oder vielmehr Jahre mich diese Arbeit noch beschäftigen wird, denn das Sujet ist außerordentlich kompliziert und nach einer gewissen Zeit muß ich es wechseln, um nicht an der vollständigen Heterogenität zu meiner Person zu scheitern.

Angefangen hatte ich, gleich nach meiner Ankunft, mit den Tongefäßen des ägyptischen Neolithikums, von denen es im Metropolitan Museum hinreichende und gute Beispiele gibt. Die eine Aufgabe war, aus der wechselnden Form der Töpfe, die wechselnden Gestalten der Gesellschaft und Wirtschaft zu erkennen und die zweite, die "Ornamente" zu deuten. Ich ging davon aus, daß diese "Ornamente" magische Zeichen sind, die eine ganz bestimmte Bedeutung haben und, da – nach ägyptischer Art – ein Zeichen auf eine geringe Zahl beschränkt war, in denen sich mathematische Anschauung und Sinn deutlich ver-

banden, so gelang es mir, die meisten dieser Zeichen in unsere Begriffssprache zu übersetzen. Auf diese Weise bin ich zu einer Sprache gekommen, die circa 1'000 bis 1'200 Jahre älter ist als die Hieroglyphen und mit diesen nur ganz wenige Übereinstimmungen hat (sehr bezeichnenderweise für Getreide). Die Ursache dieses geringen Zusammenhanges liegt nicht notwendig in Einfällen fremder Stämme, sondern in der großen wirtschaftlichen, sozialen und politischen Wandlung. Ich kann deutlich zeigen, wie gegliederte Gesellschaft, Herrschaft und Sklaverei, Familie (im Sinne einer Arbeitsgemeinschaft), Religion (im Gegensatz zu Magie) entstand – kurz, ich kann die Hauptetappen zeigen, die notwendig machten, daß die eigentliche Geschichte in Ägypten mit dem Königtum begann. Dies alles ohne andere historische Dokumente als die Töpfe oder andere Objekte der Ausgrabungen (im Wesentlichen nur Werkzeuge und Menschenknochen) gefunden zu haben, scheint mir eine schöne Bestätigung für die Brauchbarkeit meiner beschreibenden Methode. Immerhin ist mir eine prinzipielle Schwierigkeit auch hier sehr stark zu Bewußtsein gekommen: ist es möglich, eine allgemeine Methode der Beschreibung zu entwickeln, da doch jede Epoche (nach marxistischer Auffassung) ihre eigene Theorie hat? Ich rechtfertige mein Bemühen damit, daß die Kunst höhere Freiheitsgrade hat als die Wirtschaft; und außerdem kann man die Begriffe so abstrakt und funktionell wählen, daß sie geschichtlich gleichsam allgebräuchlich werden. Aber es liegt hier ein Problem.

Es waren die magischen Zeichen ("Ornamente"), die mich zwingen weiter zurückzugehen. Auch in den paläolithischen Höhlen gab es Zeichen. Haben sie irgendeinen Zusammenhang mit den neolithischen? Wenn diese letzteren streng geometrisch sind, wie ist diese geometrische Magie aus der älteren "naturalistischen" entstanden? (Was eine Vorfrage für die andere ist: wie und warum aus Magie Religion entstanden ist?) Diese letztere Frage glaube ich gelöst zu haben: mit der Ansiedelung und dem Beginn des Ackerbaus und einer herrschenden Klasse hatte man nicht mehr gegen Tiere, sondern gegen Menschen zu zaubern und man konnte es darum nicht mehr mit allen verständlichen Bildern, sondern nur mit Zeichen für Eingeweihte. Schwieriger ist die Frage, wie die Zeichen in den Höhlen des Paläolithikums zu erklären sind; darauf habe ich noch keine befriedigende Antwort,

glaube aber, daß sie mit der Face-Ansicht der Tiere aufs Engste zusammenhängen, die alle in Profil-Breit-Ansicht gegeben sind. Außerdem haben sich eine große Anzahl anderer Probleme gestellt und zum Teil gelöst. So ist es zum Beispiel ein pures Vorurteil, es habe im Paläolithikum keine Komposition gegeben, sondern nur einzelne Tiere. Ich kann zeigen, daß gewisse Sujets sich wiederholen und die Komposition dieser Sujets sich entwickelt. Dann habe ich hunderte von goldenen Schnitten gemessen, an einzelnen Tieren ganze Serien und alle nach der Annäherung $2:3 = 3:5$, nach der noch der junge Dürer gearbeitet hat, bis ihm Paccioli eine bessere Annäherung gab ($3:5 = 5:8$). Dies war eine der überraschendsten und unglaublichen Tatsachen, aber schließlich habe ich dafür eine ebenso einfache Erklärung gefunden: die menschliche Hand. Sie haben nur zwei und drei Finger auseinanderzunehmen und Sie haben den goldenen Schnitt. Es läßt sich zeigen, daß alle "stilisierenden", formalen Elemente der paläolithischen Kunst sich aus der Hand und dem Spiel der Finger ableiten lassen, d.h. daß im Laufe der Entwicklung das Spiel der Finger immer freier, komplizierter (und sexueller!) wird. Dieser Gedanke erscheint mir besonders fruchtbar, denn es läßt sich zeigen, daß jede Kunstepoche eine solche Einheit ihrer formalen Momente kennt, z.B. die griechische Kunst das Euklidische Koordinatensystem und je nachdem dieses von außen, in sich selbst, in den Rücken hinein entwickelt wird, haben wir die Etappen der griechischen Kunst. Diese Einheit einmal erfaßt, läßt sich der Zusammenhang mit dem Unterbau besonders anschaulich machen. Auf der anderen Seite wirft das Vorhandensein und die Entwicklung einer solchen Einheit (die doch rationales Bewußtsein weitgehendst voraussetzt) ein starkes Licht auf die Mentalität dieser Paläolithiker: wenn es ein mythisches Denken damals gab (sagen wir 10'000 vor Chr. bei 300'000 Jahren Menschendasein), was ich nicht leugne, so war es sehr beschränkt bei diesen rationalistischen Malern, die natürlich mit den Magiern und wahrscheinlich Gruppenführern identisch waren. In jedem Falle können wir "primitives" und paläolithisches Denken nicht identifizieren, obwohl man hunderte von goldenen Schnitten auch an Vogelköpfen gemessen hat. Die Theorie von Lévy-Bruhl und vielen Anderen kann nur Teilwahrheiten enthalten und niemand wird heute noch leugnen, daß es "mythisches" Denken auch heute noch in großem Umfang gibt, der deutsche Mittelstand und ins-

besondere die Jugend sind ein entsetzliches Beispiel dafür. Das sind einige Andeutungen von dem was mich beschäftigt und was ich gefunden habe. Sie werden verstehen, daß es nur ein kleiner Bruchteil ist. Aber Sie sollten die Frage der ästhetischen Gefühle (und der Proportionen) gerade für Fouquet aufnehmen, der ein besonders interessanter Fall ist, da er (wie Flaubert) Emotionslosigkeit fingiert, obwohl eine ganz ungeheure Leidenschaftlichkeit in seinen "Intellektualgefühlen" steckt, und sich die Frage nach der rein intellektualen Mystik (=Skepsis) und ihren Zusammenhang mit einem gesteigerten Realitätsgefühl (als dem primären Gefühlserlebnis) erhebt. Doch ich schreibe Ihnen über Fouquet später; für heute muß ich abrechnen, ohne zu wissen, wann ich Zeit finden werde, fortzufahren.

New York 21, 229 East 63rd, d. 2. IV. 47

Lieber Herr Schaefer,

vielen Dank für Ihren ersten Brief aus Paris. Das Manuskript habe ich sofort abgesandt, obwohl ich mich erinnere, daß die Zustellung von Manuskripten unerwünscht ist und die Verteilung sonst im März stattfindet. Es wäre ein Wunder, wenn Sie das Geld bekämen angesichts der Fülle von Bewerbern und der Inkompetenz der Beurteiler. Nun laßt uns hoffen – und trösten Sie sich, wenn Sie in Frankreich bleiben können, ich glaube Sie können sich nicht vorstellen, was es heißt, als Intellektueller hier leben zu müssen.

Ich habe gestern das erste Stück des letzten Kapitels des "Klassischen Menschen" beendet (erste Niederschrift), es wird das umfanglichste Buch von mir und es wird mir selbst ungemütlich, daß ich immer die ganze Methode entfalten muß, um meine Beweisgründe vorzubringen. Aber ich sehe nicht, wie es anders geschehen kann. Die Auffassung eines Kunstwerkes ist ein ebenso unendlicher Prozeß wie seine Schaffung und vielleicht gibt es für Künstler und Gelehrte nur eine Grenze: die der Ermüdung. Freilich diejenigen, die mit Worten spielen, sind dadurch weniger geniert, denn ein Wort ist leicht zu fin-

den (zumal man ein bereits gefundenes in einige Fremdsprachen übersetzen kann).

Von Herrn Fink erhielt ich einen Brief, in dem er mit Bewunderung von dem Ägyptenbuch schreibt, das noch immer im Druck ist. Es sind nun 2 Jahre, daß ich es dem Verleger abgeschickt habe. Was ich seitdem an Sadismus, Gemeinheit, Inkompetenz und Bosheit mit Übersetzer und Verleger erlebt habe, läßt sich nicht beschreiben – es ist eine solche Hölle, hier ein Buch zu drucken, daß ich mich brieflich geweigert habe, den Verleger noch zu sehen und den Übersetzer vor einigen Tagen regelrecht 'rausgeworfen habe. Ich bin so müde von all den nutzlosen Bemühungen, daß ich auch gegen Archipelago¹ nichts tun will. Brest² hat mir vor Wochen geschrieben, daß ich einen Kontrakt vom Verlag erhalten werde, aber er kommt nicht – und ich denke, er wird nie kommen. Nun, man muß alle diese Hoffnungen abschreiben.

Meine Arbeit über die "Paläolithische Wiedergeburtsmagie" habe ich ergänzt durch einen sehr interessanten Schluß, der dieser rein philologischen Arbeit einen großen geistesgeschichtlichen Ausblick gibt. Ich habe indessen weiteres Material für Ergänzungen gefunden, doch werde ich sie erst im Sommer auf dem Lande niederschreiben können. Sie erhalten dann alles. Vorläufig konzentrieren Sie sich am besten auf Ihr Doktorat, damit Sie das bald und erfolgreich hinter sich bekommen. Sind Sie eigentlich einmal Lalo³ begegnet? Ich hatte ihm ein Exemplar der Höhlenmalerei ins Institut schicken lassen, habe aber nie eine Empfangsbestätigung erhalten.

Indessen hörte ich von Abbé Glory (Straßburg), daß er ca. 500 bisher aber unveröffentlichte Pausen von Werken aus den Höhlen besitzt, die seit 1938 entdeckt worden sind. Ich bin mit Ihm in Korrespondenz, um die Sachen zu erhalten, doch sind pekuniäre Schwierigkeiten zu überwinden. Ich hatte ihm das Manuskript über die Wiedergeburtsmagie geschickt, er schreibt, daß er nicht einverstanden ist, aber daß Payot für eine Veröffentlichung geeignet wäre. Ich möchte gern 10 Jahre ruhig arbeiten, ohne zu veröffentlichen. Es ist erstaunlich, wie sich die entferntesten Materialien gegenseitig aufhellen. Aber wovon leben?

Die Adressen, die ich Ihnen geschickt habe, mögen Sie nicht genießen; falls Sie Zeit-Schwierigkeiten haben, müssen Sie niemanden besuchen.

Allen Erfolg an der Sorbonne und mit der Einbürgerung! Lassen Sie einmal hören, wie die Dinge gehen.

Mit den besten Grüßen auch von meiner Frau,
Ihr Max Raphael

- 1 Es handelt sich um einen Verlag in Buenos-Aires, der 1946 in spanischer Übersetzung den Raubdruck "Marx y Picasso" publizierte
- 2 Jorges Romanero Brest, Kunsthistoriker.
- 3 Charles Lalo, Professor für Ästhetik an der Sorbonne.

N.Y. 21, 229 East 63rd, d. 11/V.47

Meine lb. Ey,

es ist heute ein erster klarer Frühlingstag und wir wollen ein wenig in den Park gehen, damit sich mein Kopf ein wenig von der anstrengenden Arbeit der Woche auslüften kann. Vorher aber möchte ich Dir für Deinen langen Brief vom 8/IV. danken, der vor ca. einer Woche ankam. Unsere Briefe kreuzen sich etwas oft und das macht das Schreiben etwas schwierig, aber ich habe Dich heute um einige konkrete Dinge zu bitten.

Ich bin Dir sehr dankbar für das, was Du über Arthur D. geschrieben hast; es war nur eine Bestätigung für das, was ich seit langem vermute: daß die beiden Menschen reichlich verworren und hysterisch sind. Wir haben ihnen genau nach Ihren Angaben und Wünschen viele und kostspielige Pakete geschickt und fast nichts ist angekommen. Emmi leidet darunter, weil sie wegen seiner Lunge fürchtet und sich nicht von dem Gefühl trennen kann, daß sie für diesen Bruder weiter zu sorgen hat, den sie aufgezogen hat und studieren ließ. Das bringt allmählich eine solche Unruhe in mein Leben, daß ich ernste Auseinan-

dersetzungen mit Emmi habe, die einmal lernen muß, ob sie hier oder dort, in der Vergangenheit oder Gegenwart leben will. Obwohl wir weit mehr geschickt haben, als nach unseren eigenen Verhältnissen möglich und verantwortlich ist, bin ich dauernd damit belastet, daß A.D.'s kranke Lunge und sein Leben von mir abhängen. Das ist auf die Dauer kein Zustand, in dem man Bücher schreiben kann. Entschuldige, daß ich Dir mit diesen blöden Familienangelegenheiten komme, aber wenn Du dank der geschäftlichen Tätigkeit von Peter mal etwas Eßbares übrig hast, so sende an A.D. ab und zu ein Paket, es wird mir das eine große Erleichterung sein. Emmi weiß nichts von dieser Bitte und so erwähne auch nichts in Deinen Briefen. Ich respektiere Ihre Gefühle, aber sie machen das Leben zur Hölle.

Es hat mir sehr leid getan, daß Du meine frühere Schülerin Frau Erna Siegl nicht gesprochen hast. Sie legt sich mit demselben Eifer wie Du ins Zeug, um mir Verleger zu finden und dank Eurer beider Anstrengungen sehe ich nun ungefähr, was geschehen kann. Es wäre mir nun sehr lieb, wenn Du ihr einen Einführungsbrief an Dr. Kl. Zweiling schicken und außerdem diesem schreiben könntest, daß Erna zu ihm kommen und mit ihm verhandeln wird. Ich kann von hier aus unmöglich Manuskripte direkt an ihn oder an Dietz senden; sie gehen an Erna oder an Dich – direkt oder aus der Schweiz. Das erste Manuskript, daß wir absenden, wird eine relativ kurze Arbeit über die paläolithische Jägerkultur sein, vielleicht kann er sie in seiner Zeitschrift oder als Broschüre unterbringen – sie ist weniger als $\frac{1}{3}$ der großen Arbeit. Nach und nach werden dann weitere Manuskripte folgen. Ich muß jetzt erst das Griechenbuch fertig machen oder wenigstens so lange daran arbeiten, bis wir aufs Land gehen. Draußen werde ich mich dann mit der Vorbereitung und Absendung der Manuskripte befassen. Über den "Aufbau" und seine Eigenart wie Grenzen war ich bereits durch Erna richtig informiert; man hat sie von dort an den Safari-Verlag gewiesen, aber ich bin noch nicht recht klug, wer das ist. Auch er will Manuskripte. Ich habe jetzt 8 Verleger – keiner will mein Buch über Architektur, sonst sind alle Titel verlangt und die meisten mehr als einmal. Hoffen wir also, daß irgend etwas dabei herauskommt – wenn auch kaum Geld, das ich sehr gebrauchen würde.

Es tut mir leid Dir sagen zu müssen, daß ich Deine Bitte wegen Horst Str. nicht erfüllen kann. Er hat sich freiwillig nach D. zurückge-

meldet, er hat sich von den Nazis gegen die jugoslawischen Partisanen schicken lassen und er hat aus all dem nichts anderes gelernt als weiter zu machen wie er es schon in Paris getan hat. Ich hatte immer gehofft, daß er eines Tages einsehen würde, daß das bloße kritisieren und Besser-Wissen-Wollen zu nichts führt. Das war ein Irrtum. Alles was er gelernt hat, besteht darin, daß er erzählt, man habe ihn gezwungen, nach D. zurückzugehen. Davon ist gar keine Rede. Meine Meinung ist: Wer auf Befehl einen Partisanen totschießt, würde auch mich totschießen und für solche "Bewunderer" habe ich absolut nichts übrig. Auch Emmi findet das unmenschlich, aber da kann ich mir nicht helfen. Ich finde umgekehrt, daß ich zu tolerant und zu großmütig und verschwenderisch gewesen bin. Es gibt eine Grenze und dann mache ich nicht mehr mit.

Das sind die konkreten Dinge, die ich Dir sagen wollte. Gesundheitlich geht es leidlich und ich arbeite sehr viel; ich glaube auch es ist nicht schlecht – aber es ist so anders als die Arbeit der Anderen, daß die Welt einige Jahrzehnte brauchen wird, um einigermaßen zu kapiere, was ich will. Indessen hilft man sich damit zu sagen, daß ich nicht schreiben kann und alles unklar ist. Nun wenn ich lange vermodert sein werde, wird man vielleicht auch begreifen, daß auch mein Stil so sein muß wie er ist, jedenfalls gebe ich mir eine verfluchte Mühe klar zu sein.

Es ist schön, daß Du bei Mutter Dietz warst. Sie schreibt so herzliche Briefe, daß ich mich über jeden freue. Ich habe sie richtig lieb, obwohl ich sie gar nicht kenne. Ich verwöhne sie auch gehörig mit Paketen. Nun, meine liebe Ey, Dir nochmals vielen Dank und die herzlichsten Grüße für Dich und Peter. Es tut mir leid, daß er sich nicht entschließen kann, Dir zu schreiben, aber es ist für mich ein beruhigendes Gefühl, Dich in seinen Händen zu wissen, denn ich habe zu ihm großes Vertrauen.

Die besten Wünsche von uns beiden,
Dein R.

Liebe Ey,

diesen Morgen kommt Dein Brief vom 22/IV. Vielen Dank. Von Dr. Zw. habe ich noch keine Nachricht und es ist am besten, wenn Du ihm mitteilst, daß er die ev. Post an Erna Siegl gibt (frankiert), damit sie sie übermittelt – ohne Firma etc. – Daß mein Buch *Proudhon-Marx-Picasso* übersetzt wird auf Wunsch von Lichtenstein, höre ich zum I. Mal – ich will gern alle Irrtümer auf mich nehmen, aber da bin ich unschuldig und unwissende Sündenböcke funktionieren schlecht. Ich möchte nur dazu sagen:

1) Der größte Reiz der Veröffentlichung meiner Bücher in d. Sprache ist für mich – und hoffentlich für die Leser –, daß es mein Deutsch ist. Also ein d. Text kommt im Herbst, ein anderer kann nicht gedruckt werden.

2) Den Picasso will ich unter keinen Umständen mehr drucken.

3) Was den M. betrifft, so habe ich eine stark erweiterte Arbeit über dasselbe Thema, die mir weit besser scheint. Also die alte Arbeit kann auch nicht mehr gedruckt werden. Das ist nun so bei mir: ich arbeite immer fort und wenn man mir die Manuskripte nicht sofort aus den Händen nimmt und veröffentlicht, verliere ich das Interesse, bis ich sie umschreiben kann.

Also bitte: stopp die Übersetzung in Paderborn, sie ist ganz zwecklos. In kurzer Zeit werden Manuskripte kommen.

Das gewünschte Paket werden wir Dir bald schicken.

Meine liebe Ey,

hab vielen Dank für Deinen Brief (ohne Datum), der diese Woche ankam und Deine eventuelle Reise nach Berlin ankündigt. Ich bin neugierig, ob Du wirklich hast fahren können und was Du mir über Erna Siegl schreiben wirst, die eine treue und anständige Seele ist, mich aber lange ohne Nachricht läßt, so daß ich nicht einmal weiß, ob sie das Manuskript erhalten hat, das ihr von Frau ... zugestellt werden sollte, geschweige denn was die Leute bei Dietz zu entscheiden gedenken. Das Veröffentlichlichen von Büchern soll der Teufel holen – ich würde mich gern davon die nächsten Jahre dispensieren, wenn ich nur wüßte, wovon ich leben soll. Es bringt nichts als Unruhe und Ärger und die Arbeit verlangt Konzentration.

Du schreibst so tapfer und traurig – eine Stimme mehr im Chor derer, die sich alt werden fühlen: ich vor allem (denn ich bin doch der älteste), Emmi (die allerhand durchmacht) etc. Das ist ein Kreislauf des Lebens, das Gegenstück zur Pubertät, und wie soll da einer dem anderen helfen (es sei denn dadurch, daß er still hält und sich die Nervosität des Anderen gefallen läßt, was nicht immer leicht ist). Diejenigen, die plötzlich die Verfehltheit ihres Lebens erkennen, geraten in eine Torschlußpanik und die Anderen sehen einen Berg von Arbeit vor sich. Goethe hat einmal daraus gefolgert, daß die Seele unsterblich sein müßte, da die Natur nicht unvollendet vernichten könne, was sie hervorgebracht. Ich bin weder so optimistisch noch so anmaßend; aber ich möchte doch möglichst viel von dem fertig machen, was mir vorschwebt. Und das ist nicht wenig: 6 Bände Kunstgeschichte und 2 Bände Kunsttheorie. Ich schuffte furchtbar und lebe, als ob ich 50 Jahre hinter meinem Grabe wäre. Und wieviel oder wie wenig wird fertig werden? Ich sage mir immer, man kann ein Buch nach dem anderen schreiben, aber nicht einmal das ist richtig – ich schreibe eigentlich an allen zugleich, das gäbe eine schöne Verwirrung in einem weniger starken Kopfe. Darum will ich mich auch durch nichts hindern lassen. Man hat mir kürzlich einen Platz an der Leipziger Universität angeboten; ich habe abgelehnt (und werde es mit Düncker ebenso machen), denn wie soll ich ohne Bibliothek und ohne Museum

arbeiten? Schließlich habe ich mich nicht 40 Jahre lang vorbereitet, um am Ende zu unterrichten, anstatt die Bücher zu schreiben, die niemand sonst schreiben kann, da ich nicht nur Kenntnisse erworben, sondern Methoden entwickelt habe, die niemand sonst besitzt und – zu meinem Leidwesen – auch die schlecht gebrauchen, denen ich sie mitteile. Ich bin zu alt geworden für Nebenbeschäftigungen, 15 Jahre früher habe ich mich darum gerissen, da wollte mich niemand; heute ist mir jede Anerkennung peinlich, denn sie riecht nach Angekommensein und ich bin noch immer auf dem Wege und beim Suchen. – Darum kann ich auch den gewünschten Roman in Fortsetzungen nicht schreiben; ich werde allerdings noch eine schicken, die mir besonders wichtig erscheint, aber dann muß ich mindestens für eine Weile aufhören. Ob Du wohl etwas Geld bekommen hast? Dann sende es Erna, damit ich mir Bücher von ihr kommen lassen kann, die hier nicht aufzutreiben sind und die ich für meine Arbeit benötige. Aus diesem Grunde wäre ich froh, wenn etwas gedruckt wird, denn ich lebe nun seit 1940 ohne jede Bibliothek (was ich mitgebracht oder geschenkt bekommen habe, hat in 3 Apfelsinenkisten Platz). Die Bücher, die ich in Berlin hatte, sind ausgebombt und die aus Paris wage ich mir nicht nachschicken zu lassen, als ob ich mir damit die letzte Hoffnung zur Rückkehr nehmen würde. Und es ist doch der einzige Fleck Erde, an dem ich hänge.

Na, nun habe ich Dir wohl genug von mir erzählt, aber es wird Dir gehen wie der Erna, die sich immer beklagt, daß sie sich von meinem Leben keine Vorstellung machen kann. Vielleicht ist das auch kein Leben – außer für mich selber und ich fühle manchmal, daß es auch für Emmi zu schwer ist. Ich habe eben meine Arbeit, die eine nicht abzunützende Leidenschaft voraussetzt, aber manchmal bin selbst ich müde und sehne mich nach einem langen Spaziergang über europäisch kultivierte Erde. Ob das noch je einmal kommen wird? Und was ist Europa heute? Ich verliere die Vorstellung davon.

Nun, meine liebe Ey, laß Dich recht herzlich umarmen. Grüße Peter. Emmi wünscht Dir alles Liebe und Gute.

Dein Raphael

z.Z. Cornwall Bridge, Conn. den 10/VIII. 50

Lieber Herr Schaefer,

ich hatte mir Ihren letzten Brief vom 15/V. mit aufs Land genommen, um Ihnen von hier aus zu schreiben. Aber ehe ich mich noch von den vielen Aufregungen und Enttäuschungen erholen konnte, kam Ihr Brief vom 4/VIII., aus dem ich sehe, mit wieviel Schwierigkeiten Sie leider zu kämpfen haben. Ich habe Verhandlungen mit Verlegern in N.Y. und in Paris laufen, aber es ist ja angesichts der unsicheren politischen Verhältnisse und der ganzen Rot-Hysterie mehr als ungewiß, ob irgend etwas dabei heraus kommen kann.

Ich habe sehr viel gearbeitet – 9 Stunden täglich in der Bibliothek – und mich ganz auf das Thema des Totemismus im Paläolithikum konzentriert. Es gibt noch immer viel verstreute Materialien und Abbé Lemozi aus Cabrerets schrieb mir, daß er allein 4 neue Höhlen entdeckt hat. Die Arbeit ist erschwert durch die meistens zu fragmentarischen, schlampigen und auf völligen Mißverständnissen beruhenden Veröffentlichungen; ich habe mich daher entschlossen, in diesen Tagen einen Aufsatz zu schreiben: Meth. Bemerkungen zur Methode der Interpretation und Reproduktion der paläolithischen Kunst, den ich gern in so vielen Sprachen wie möglich veröffentlichen möchte, um dieser ganz abscheulichen Methode der Zerstückelung und Isolierung ein wenig Einhalt zu gebieten. Es sind bei der Arbeit sehr merkwürdige Tatsachen zur Erscheinung gekommen. So behauptet Abbé Lemozi, daß es in Cabrerets überhaupt keinen toten Mann gibt wie ihn Breuil gezeichnet hat. Andererseits hat Breuil alle Tiere fortgelassen, mit denen die 3 Frauen aufs engste verbunden sind. Ich habe eine sehr umfangreiche Korrespondenz mit französischen Gelehrten angefangen, um verschiedene Fragen aufzuklären, aber die Bereitschaft zur Hilfe ist sehr gering. Es muß ein sehr eigentümlicher Geisteszustand unter den französischen Archäologen des Paläolithikums herrschen. Es scheint, daß viele Kollaborateure waren (wie in Spanien); die ganze Wissenschaft leidet unter der Tatsache, daß sie in Händen von Priestern ist, denen offenbar ein irdischer Ruhm sicherer erscheint als die christliche Seeligkeit. Abbé Breuil hortet die Dokumente, die er auf-

genommen hat und geht nach Südafrika, anstatt die französischen Höhlen zu veröffentlichen. Mme Pequart, die mit ihrem Mann in Mas d'Azil gearbeitet hat, schreibt mir, daß sie die von ihnen entdeckten Wandmalereien nicht studiert haben, das überläßt man Abbé Breuil. Er hat ein Monopol und benimmt sich wie ein Monopolist, was meine Arbeit nicht gerade fördert. Abgesehen von diesen Schwierigkeiten materieller Natur ist die Arbeit faszinierend, aber auch sehr zeitraubend. – Die spanischen Veröffentlichungen sind sehr unterschiedlich, meistens zu flüchtig, wie überhaupt auf paläolithischem Gebiet mit viel Hast gearbeitet wird. Jeder will die Sensation einer neuen Entdeckung so schnell wie möglich an den Mann bringen und das heißt so schlecht wie möglich; dann verliert man die Lust zur gründlichen Bearbeitung, die ja auch unter der Voraussetzung, daß es keine Komposition, aber auch keine konkrete Ikonographie gibt, gar nicht möglich ist.

Meine Frau ist am 29. Juli sehr gegen meinen Willen abgereist und unter näheren Umständen, die unser so schönes und herzliches Verhältnis sehr stark berührt, um nicht zu sagen erschüttert haben. Wie das weiter gehen wird, weiß ich nicht. Wohin soll man kommen, wenn einem alle Pläne von der eigenen Frau oder deren Familie kaputt gemacht werden – noch dazu aus mehr sentimental als vernünftigen Gründen.

Ich weiß auch nicht, wie lange ich hier auf dem Lande bleiben werde, vielleicht nur bis Ende August, vielleicht bis Ende September, ich werde das vom Wetter abhängig machen und von Büchern, die ich erwarte. Sobald der oben erwähnte Aufsatz fertig ist, schicke ich Ihnen eine Kopie, damit ich Ihren Eindruck kenne, ehe ich an die letzte Formulierung und englische resp. französische Übersetzung gehe.

Mit den besten Grüßen für Sie und Ihre Frau!
Ihr Max Raphael

Lieber Herr Schaefer,

ich habe endlich gestern ein Exemplar meiner "Prehistoric Pottery in Egypt" erhalten u. meine Frau wird es Montag zur Post nehmen. Es wird als Schiffspost, aber eingeschrieben gehen, so daß es eine Weile dauern wird, bis Ihre Freunde es erhalten. Ob von den 6 Doll. etwas übrig bleibt, werde ich Ihnen später schreiben.

Ich habe in den letzten Monaten realisieren müssen, daß meine Deutungen der paläolithischen Kunst großer Skepsis begegnen u. Vorwürfe wie "Hineindenken", "Aufhäufen von Hypothesen" etc. sind gemacht worden. Ich begreife, daß ich etwas tun muß, um die Menschen ohne Intuition zu überzeugen, daß Intuition nicht zügellose Phantasie ist u. daß es wenn nicht Beweise, so wenigstens Wahrscheinlichkeiten gibt. Mein ursprünglicher Plan war, eine "Ikonographie der pal.Kunst" in 2 Bänden zu schreiben I. Band: Totemismus II. Band: Wiedergeburtsmagie. In beiden Fällen mußte ich von Gesamtkompositionen u. Ganzheitsdeutungen ausgehen. Ich habe nun beschlossen, zunächst einmal ein ganz analytisches Verfahren anzuwenden. Ich werde so zu 3 Bänden kommen, aber es ist nicht anders zu machen. Der erste Band wird den Untertitel haben: Methode und System der Deutung. Ich habe ca. 45 Seiten geschrieben – die Skizze einer Skizze u. ich werde im Mai fortfahren. Ich sende Ihnen diese 45 Seiten mit Schiffspost u. bitte mir zu sagen, ob diese Darstellung überzeugend ist. Ich lege eine kurze Disposition des ganzen Buches bei, so daß Sie sich ein Bild machen können, wie fragmentarisch der Text ist. Ich wollte ihn ins Französische übersetzen u. in Paris als Unterlage für Verleger benutzen. Was sagen Sie von diesem Standpunkt aus zu dem Text? Sobald das nächste Cap. über die Funktionstiere fertig ist, sende ich es Ihnen mit Flugpost, so daß wohl beides gleichzeitig bei Ihnen ankommen dürfte.

Ich habe aber sonst noch viel gearbeitet: Einen Aufsatz über die Chronologie der pal. Kunst u. einen anderen "Über den Fortschrittsbegriff in der Geschichte" – aber nichts davon kann hier veröffentlicht werden. Es ist Zeit, daß wir nach Frankreich kommen; Paris ist mir immer günstig gewesen – u. alte Liebe rostet nicht.

Hoffentlich ist Ihre Frau ganz wieder hergestellt.

Wir wissen noch gar nicht, was wir diesen Sommer tun, da deutsche Nazis in der Farm sind, wo wir unsere Scheune haben u. wir unter diesen Umständen nicht gehen mögen.

Mit den besten Grüßen – auch von meiner Frau

Ihr Max Raphael

P.S. Aller Voraussicht nach werden wir diesen Sommer nicht in unsere Scheune gehen, sondern hier in N.Y. bleiben bis 30/IX. (Abreisedatum). Haben Sie irgend jemanden in Paris, an den Sie uns empfehlen können, namentlich für eine Unterkunft. Es soll schwer sein, Zimmer mit Küche zu finden. Ich werde bis Ende April in Paris bleiben, dann die Reise durch die Höhlen beginnen. Meine Frau wird Arbeit suchen müssen; vielleicht wissen Sie etwas Diesbezügliches.

Anhang

Textvarianten und Anmerkungen

Zur Verwendungsweise der Textvarianten und Anmerkungen siehe *Editorischer Bericht* ab S. 191 in diesem Band.

PRÄHISTORISCHE HÖHLENMALEREI

I. Die Grundlagen der paläolithischen Malerei

- 1 A: Die Unterbrechung dieser Verbindung zeitigte in Europa, d.h. südwestlich und nordöstlich der Pyrenäen eine andere Entwicklung als in den wahrscheinlichen Ursprungsgebieten der menschlichen Zivilisation.
- 2 A:..., wie das streng logisch durchgebildete System magischer Zeichen auf den neolithischen Tongefäßen Ägyptens weisen darauf hin,...
- 3 *In A schließt der Satz:* ..., an dem vielmehr alles Asymmetrie und Verschiebung ist.
- 4 *In A heißt der Satz:* Und schließlich: nicht am Einzelnen findet diese Kunst ihren Gegenstand, sondern am Gruppendasein der Tiere und der Menschen, in der Vorstellung der Herde und der Horde.
- 5 A:..., wo der Mensch zum ersten Mal aus seinem bloß zoologischen Dasein heraustrat, wo das Leben mit den Tieren aus dem Beherrschtsein...
- 6 A: So zeigt uns die paläolithische Malerei in jedem einzelnen Werk die Tiefe und Strenge unserer Gebundenheit wie die Größe unserer möglichen Freiheit als vollendete Wirklichkeit.
- 7 A: Die Menschheit beginnt immer wieder von neuem und jedesmal auf einer höheren Stufe,...
- 8 *In A fehlt:* ...durch Anpassung der Werkzeuge und Waffen an die Forderungen der Umwelt...
- 9 A: ...in die universeller philosophischer Begriffe...
- 10 A: Was hat der Künstler mit dieser Konstanz im Wechsel dargestellt: die Tiere, wie er sie in der Natur beobachtete, die Tiere als Objekte seiner Wünsche und Handlungen oder die Tiere als Repräsentanten seiner selbst, d.h. seines gesellschaftlichen Verbandes?
- 11 *In A fehlt:* Totenglaube
- 12 *In A heißt der Absatz:* Aber hier schon stellt sich die Frage: Auf wen wird die Kraft des Löwen übertragen? Für wen wird gezaubert? Und damit kommen wir zu einer zweiten Gruppe von Inhalten: zu den totemistischen im Unterschied zu den magischen. Hierher gehören wohl ein großer Teil der Tierkämpfe, die stellvertretend für die Clane stehen und die überwiegend die Form von Kreuzungsgruppen annehmen. Das Ineinander der Tiere, dessen nächstliegendste Deutung Trächtigkeit ist, bedeutet auch Bundesgenossenschaft im Kampf, während die Überdeckung ebensowohl Beherrschung wie Vermittlung und Vertragsgarantie bedeuten kann, so in vielen Fällen, wo sich ein Mammut über andere Gruppen von Tieren legt. In Les Combarelles kann man ziemlich deutlich unterscheiden zwischen den linken Wänden der Höhlengänge, die vorwiegend Kämpfe darstellen, und den rechten,

die überwiegend friedliche Szenen geben. So wird in Font-de-Gaume aus einem Kampf zwischen einem weiblichen und einem männlichen Bison eine Vereinigungsgruppe, was man als eine Hochzeits- oder als eine Clanversöhnungszeremonie deuten kann; und auf der letzten Wand von Les Combarelles wird umgekehrt die Auflösung einer solchen Vereinigungsgruppe dargestellt, indem zwei Vertreter der lybischen Pferderasse den männlichen Partner einer Pferdegruppe aus der Tarpanrasse abholen unter Assistenz der Freunde (Mammut) und Feinde der vereinigten Pferdeclane. Oder bedeutet dieses "Abholen" die Darstellung der Leichenfeier eines Clanchefs? Am Ende der Komposition, wo die beiden einst verschlungenen Tiere Rücken an Rücken stehen, nur noch die Schwänze leicht überkreuzt, springt ein kleines Pferd aus dem großen und dies läßt sich öfter dort beobachten, wo ein Tier als von Waffen tödlich getroffen dargestellt ist. Ist dies die Seele des Tieres, die sich vom Körper trennt? Haben wir hier die Verbindung zu unseren Kenntnissen von der Beerdigung der Toten und den Festen, die man ihnen darbrachte?

13 *In A fehlt fehlt der Absatz.*

14 *In A fehlt: ...in dem doppelten Sinne, daß sie zauberte und den Zauber verwirklichte, während das Auge wohl das eine aber nicht das andere konnte.*

15 *In A folgt der Satz: Nur aufgrund gegenseitiger Hilfe unter Seinesgleichen konnte er den Kampf aller gegen aller bestehen.*

16 *In A fehlt: getrennte*

17 *In A fehlt der Satz.*

18 *A: modernen Aberglaubens*

19 *A:..., die von den Menschen aller Zeiten und aller Völker gehört und gesehen werden können.*

20 *In A heißt der Satz: Die Kunst hat in jeder bisherigen Gesellschaft die Funktion gehabt, eine Synthese aus dem wirklichen Handlungkönnen und den theoretisch-ideologischen Vorstellungen zu schaffen. Diese Synthese des Könnens aus Müssen und Wünschen zeigt uns für die paläolithische Zeit eine hervorragende Kraft der Emotion und des Denkens.*

21 *In A heißt der Absatzschluß: Aber hier bleiben wir im Bereich der Vermutungen und es zeigt sich der Nachteil der Vorgeschichte, daß sie keine literarischen Dokumente über ihre eigene Geschichte besitzt, allerdings auch keine irreführenden, vieldeutigen und gefälschten. Doch dies macht es uns unmöglich zu verfolgen, wie sich die materiell und sozial begrenzte Weltbeherrschung in soziale Gefühle und gesellschaftliches Wissen und schließlich in die magische und totemistische Ideologie verwandelt haben und in welcher Weise die Kunst ihrer aller Synthese ist. Es zeigt andererseits dem umgekehrten Weg von der Synthese der Kunst zur zugrunde liegenden Wirklichkeit eine Schranke in der Konkretheit der Aussagen. Unsere Erkenntnis der paläolithischen Kultur wird immer fragmentarisch bleiben.*

II. Die Magie der Hand

¹ A: Wenn sich bewahrheiten sollte, was Obermaier im Anschluß an die Höhle von Parpallo geschrieben hat, daß die ostspanische und die franko-kantabrische Kunst zeitgenössisch gewesen seien (zitiert nach *"Prehistoric rock pictures in Europe and Africa"* by Leo Frobenius and Douglas C. Fox; p.25), dann hätte die Geschichte...

² In A heißen die beiden letzten Sätze: Die gerade Linie wird überall vermieden; ebenso jede starre Geometrisierung und Symmetrisierung der konkav-konvexen zu einer Sinuskurve. Ihr äußeres Formgesetz ist vielmehr die Verschiebung, d.h. eine Asymmetrie der Größen und Lagen der Teile vor und hinter der Wendung; und dies ist die Konsequenz des inneren Formgesetzes, daß die Kurve nicht eine Folge von Punkten ist, die einem starren, immer gleichen Ablaufgesetz gehorchen, sondern eine Bewegung, deren Ursache ein Kraftstrom ist, dessen Rhythmus sie gehorcht.

³ In A folgt: Entsprechend diesem ideologischen Ursprung verlor die freie Kurve ihre Vagheit und Willkür nur allmählich durch eine gleichzeitige Zuordnung zu zwei immer konkreter und differenzierter erfaßten Tatbeständen: zur Gestalt und zum Leben des Tieres wie zu den ästhetischen Gefühlen, die man durch sie darstellen wollte. Dieser Drang zur objektiven wie subjektiven Bestimmtheit veränderte die Qualität der Kurve dauernd: die Bewegung durch mehrere Dimensionen zur Bewegung durch eine Dimension, die Bewegung in einer Richtung zur Bewegung in die beiden entgegengesetzten Richtungen.

⁴ A: Es veränderte sich auch die künstlerische Funktion dieser Kurve während der paläolithischen Zeit mehrfach, denn der Weg zur Bestimmtheit bedeutete den Verlust der bloß imaginierten Einheit und deren allmähliche Ersetzung durch eine konkrete Totalität, die ihrerseits das Ergebnis herausdifferenzierter elementarer Bestandstücke war.

⁵ In A heißt der Satz: Am Anfang war der Punkt, das war der erste Ausdruck für ein Bedürfnis, das sich, im Gegensatz zu allem Naturalismus, als persönlich-metaphysisch bedingter Wille des Bewußtseins gerade dadurch enthüllt, daß er die Abfolge der Punkte dem Aufbau einer konkav-konvexen Kurve nicht entheben konnte.

⁶ In A folgt: Es ist also wiederum nur die Umfälschung eines historisch bedingten Standpunktes in einen prinzipiell theoretischen, der dieses Argument trägt.

⁷ In A heißt der Absatz: Es war gesagt worden, daß durch alle historisch bedingten Funktionswandlungen hindurch das Linienelement der paläolithischen Höhlenmalerei die konkav-konvexe Kurve war. Diese schloß jede mathematische Verregelmäßigung in sich selbst aus, wenn die magische Wandlung durch das Überraschende der geometrischen Wendung gegeben werden sollte. Da andererseits die totemistische Monumentalität die Klarheit einer einfachen und übersichtlichen Ordnung verlangte, so konnte diese nur in einem System arithmetischer und geometrischer Beziehungen zwischen den Kurvenvariationen bestehen, welche um so zahlreicher und verschiedener sein konnten, als das mathematische Ordnungssystem einheitlich und streng war. In der Tat begegnen uns solche Ordnungen seit den frühesten Werken und es sind fast dieselben Ordnungen, die sich bis in die späteste Zeit des Paläolithikums erhalten haben: es gab einen traditionell überlieferten

Proportionskanon und eine aus derselben Quelle fließende geometrische Struktur-Schematik. Und das Verhältnis von geometrischer und arithmetischer Ordnung bleibt ebenfalls dasselbe: dort wo Proportionen überwiegen, werden die geometrischen Beziehungen ihrer unmittelbaren Anschaulichkeit beraubt, während umgekehrt dort, wo die letzteren als Parallelismus und Komplementärerergänzung sich aufdrängen, die Strenge und Einheit des Proportionssystems einer lockeren Mannigfaltigkeit Platz macht.

⁸ *In A folgt:* Diese zweite und größere Überraschung kann natürlich nur einem allgemeinen Skeptizismus begegnen; Troglodyten und goldener Schnitt scheinen unserem ästhetischen wie historischen Denken ein absoluter Widerspruch.

⁹ *In A folgt:* Wie dem auch sei, daß der neben der Proportion 1:2 am zahlreichsten auftretende goldene Schnitt aus der Hand entwickelt wurde, kann keinem Zweifel unterliegen und wir haben hier nur das erste konkrete Beispiel dafür, daß aus der magischen Bedeutung der Hand eine ästhetische entwickelt wurde.

¹⁰ *In A folgt der Absatzbeginn:* Bevor wir die Erörterung ihrer ästhetisch-künstlerischen Bedeutung fortsetzen, haben wir einige Reflexionen über den goldenen Schnitt selber anzustellen. Mag er der Kunst aus der Magie der Hand aufgezwungen worden sein, indem...

¹¹ A: enthält

¹² *In A fehlt der Satz.*

¹³ *In A fehlt der Satz.*

¹⁴ *In A heißt der Abschnitt:* Es herrschen demnach zwei Axiome: daß eine Form, die von einer anderen unterbrochen wird, zwar wieder auftauchen kann, aber nur in variiertes Erscheinungsweise; und daß der Wechsel von der senkrechten zur waagerechten Dimension eine Richtungsänderung für die Form auf der senkrechten zur Folge hat; sie steigt nicht mehr, sondern fällt. Das erste Axiom bedeutet, daß die bloße Unterbrechung des einen Linienelementes durch ein anderes bereits eine Auseinandersetzung zwischen ihnen ist und daß jeder Kampf die Kämpfenden verändert. Das zweite Axiom besagt die verschiedene Bedeutung der einzelnen Dimensionen und Richtungen für unser Bewußtsein, weil dieses selbst ein komplexes Koordinatensystem ist (vergl. *Max Raphael: Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik*, S.181) und sich in der Kunst an dem räumlichen Koordinatensystem auseinanderlegt. Es handelt sich nicht nur darum, daß die Waagerechte Tod und die Senkrechte Leben bedeutet (Auguste Perret), sondern darum, daß der Mensch bald als Körperding unter Körperdingen lebt, bald als bewußtes Sein von einem unbewußten in ein überbewußtes sich hineinhebt, bald von der Stofflichkeit des Körpers in die Immaterialität des Geistes oder umgekehrt sich bewegt. Es ist müßig, ein allgemeines, d.h. von geschichtlichen und individuell-psychischen Bedingungen unabhängiges Gesetz der Zuordnung zwischen den geistigen und den räumlichen Koordinaten finden zu wollen.

¹⁵ *In A fehlt der Satz.*

¹⁶ A: diese Übersetzung

¹⁷ A: ungeschiedenen Einheit

¹⁸ A: emanationsartiger Selbstbewegung

III. Die Komposition der Zauberschlacht in Altamira

¹ *Dieser Satz fehlt in A. Der letzte Satz des Absatzes heißt in A: Es soll hier nur gesagt werden, daß diese mit dem Gedanken- und Formenkreis von Altamira zusammenhängenden Kompositionen nicht die einzigen sind, daß andere und sehr verschiedenartige existieren, um die vorurteilsvolle Behauptung zu widerlegen.*

² *In A und B folgt: (Frazer: The Golden Bough p. 518-530 unter der Überschrift: The propitiation of wild animals by hunters). Beide Texte bringen das Zitat in englischer Sprache. Zum schnelleren Verständnis wird es hier in seiner deutschsprachigen Übersetzung Frazer, J.G.: Der goldene Zweig. Hamburg 1989, Kap. LIII. Die Versöhnung wilder Tiere durch Jäger, S. 753-770 wiedergegeben:*

"Die Deutung des Lebens auf Grund der Theorie einer dem betreffenden Wesen innewohnenden und so gut wie unsterblichen Seele ist bei den Wilden nicht auf menschliche Wesen beschränkt, sondern erstreckt sich auf die gesamte, belebte Schöpfung im allgemeinen. Indem er dies tut, ist er vorurteilsloser und vielleicht logischer als der zivilisierte Mann, der den Tieren im allgemeinen das Vorrecht der Unsterblichkeit verweigert, das er doch für sich in Anspruch nimmt. (...) So muß das Töten und Verspeisen eines Tieres für den Wilden, dem alle Lebewesen etwa auf gleicher Stufe mit dem Menschen stehen, ein ganz anderes Gesicht tragen, als für uns, die wir die Intelligenz der Tiere der unseren als weit unterlegen erachten und den Besitz unsterblicher Seelen bei ihnen leugnen. Daher glaubt sich der primitive Jäger, der ein Tier erlegt, der Rache entweder seines entkörpernten Geistes oder derjenigen aller anderen Tiere derselben Gattung ausgesetzt, die er, gleich den Menschen, durch Bande des Blutes und der Verpflichtung der Blutrache miteinander verknüpft ansieht. Infolgedessen macht es sich der Wilde zur Regel, das Leben dieser Tiere zu verschonen, für deren Erlegung er keinen dringenden Beweggrund hat, (...) Die Wilden können es sich aber keinesfalls leisten, alle Tiere zu verschonen. Sie müssen entweder einige von ihnen essen oder verhungern, und wenn die Frage nun darauf hinausläuft, ob sie oder das Tier umkommen sollen, dann müssen sie doch gezwungenermaßen ihre abergläubischen Skrupel überwinden und dem Tier das Leben nehmen. Zugleich tut der Wilde alles, was er vermag, um seine Opfer und deren Verwandtschaft zu besänftigen. Selbst bei ihrer Tötung bezeugt er ihnen seine Achtung, bemüht sich, seinen Anteil an ihrem Tod zu entschuldigen oder zu verbergen und verspricht, daß ihre Überreste ehrenvoll behandelt werden sollen. Indem er dem Tode so seine Schrecken nimmt, hofft er, seine Opfer mit ihrem Geschick zu versöhnen und ihre Gefährten zu bewegen, herbeizukommen, um ebenfalls getötet zu werden. Es war z.B. ein Grundsatz der Kamtschatkaner, niemals ein Land- oder Seetier zu töten, ohne sich vorher bei ihm zu entschuldigen. Sie opferten ihm auch Zedernnüsse usw., damit es denke, es sei nicht ein Opfer, sondern ein Gast auf einem Feste. Sie glaubten, dies verhindere, daß andere Tiere derselben Gattung scheu würden. Nachdem sie z.B. einen Bären getötet und sein Fleisch genossen hatten, brachte der Wirt gewöhnlich den Kopf des Bären in Gras gewickelt der Gesellschaft und beschenkte ihn mit einer Reihe von Kleinigkeiten. Hierauf schob er die Schuld am Tod des Bären den Russen zur Last, und bat das Tier, es möchte seine Wut an ihm auslassen. (...) Wenn die Ostiaken einen Bär

gejagt und erlegt haben, schneiden sie ihm den Kopf ab und hängen ihn an einen Baum. Dann versammeln sie sich im Kreise darum und erweisen ihm göttliche Ehren. Hierauf laufen sie auf das tote Tier zu, stoßen Klagelaute aus und rufen: "Wer hat dich getötet? Es sind die Russen gewesen. Wer hat dir den Kopf abgeschnitten? Es war eine russische Axt. Wer hat dir das Fell abgezogen? Es war ein Messer, das ein Russe gemacht hat." Sie erklären auch, daß die Federn, die den Pfeil auf seinem Fluge getragen haben, aus den Flügeln eines fremden Vogels stammten, und daß sie selbst nichts weiter taten, als den Pfeil loszulassen. All dies tun sie, weil sie meinen, der wandernde Geist des erschlagenen Bären würde sie bei der ersten Gelegenheit angreifen, wenn sie ihn nicht auf diese Weise besänftigten. (...) Bei den Nutka-Indianern in British Columbia wurde ein Bär, wenn er getötet worden war, hereingebracht und vor den obersten Häuptling aufrecht hingestellt. Er bekam eine Häuptlingsmütze mit Figuren verziert auf den Kopf, und das Fell wurde ihm mit weißen Daunen überpudert. Nun setzte man ihm ein Brett mit Lebensmitteln vor und lud ihn durch Worte und Gebärden ein, zu essen. Danach wurde dem Tier das Fell abgezogen, es wurde gekocht und gegessen. (...) Ein genauerer Bericht der Koryakischen Zeremonien wird von einem jüngeren Verfasser gegeben. Er erzählt uns, wenn ein toter Bär ins Haus gebracht werde, kämen die Frauen heraus, um ihn zu treffen, und tanzten mit Fackeln. Die Bärenhaut wird mit dem Kopf zusammen abgezogen. Eine der Frauen legt das Fell um, tanzt damit und bittet den Bären inständig, nicht böse, sondern freundlich gegen die Leute zu sein. Gleichzeitig bieten sie auf einer Holzschüssel dem toten Tiere Fleisch an und sagen: "Iß, Freund." Danach wird eine Zeremonie vollzogen, die den Zweck hat, den toten Bären, oder vielmehr seinen Geist zurück in seine Heimat zu senden. Er wird für seine Reise mit Vorräten in Gestalt von Puddings oder Rentierfleisch in einem Grasbeutel versehen. (...) Schließlich kann die Auferstehung erlegten Wildes aber doch Unbequemlichkeiten haben, und manche Jäger tun deshalb Schritte, dies zu verhindern, indem sie das Tier durch Zerschneiden der Kniefleichen lähmen, um es selbst oder seinen Geist am Aufstehen oder Davonlaufen zu hindern. Dies ist der Beweggrund, den Kouijäger in Laos für diese Gepflogenheit angeben. Sie meinen, die Zauber, die sie auf der Jagd aussprechen, könnten ihre magische Kraft verlieren und das erlegte Tier infolgedessen wieder zum Leben erwachen und davonlaufen. Um diese Katastrophe zu verhindern, lähmen sie das Tier daher, sobald sie es geschlachtet haben. (...) Das Lähmen des toten Tieres ist indessen nicht die einzige Maßnahme, die der vorsichtige Wilde ergreift, um den Geist des Opfers kampfunfähig zu machen. In alter Zeit, wenn die Anios auf Jagd waren und zum ersten Male einen Fuchs töteten, banden sie sein Maul sorgsam zu, um zu verhindern, daß der Geist des Tieres herauskäme und seine Gefährten vor dem Herannahen des Jägers warnte."

³ *In A fehlen die beiden letzten Sätze. Der Schlußsatz heißt:*

Welche von den konkreten Bestimmungen die richtige sein mag, bleibt unentschieden, aber die allgemeine Deutung als tötliche Auseinandersetzung und Versöhnung wird durch einen Blick auf das ganze Bild bestätigt. Es scheint, als ob alle Waffen geworfen sind und die Endphase des Kampfes, die entscheidende Kraft des Zaubers beginnt.

- 4 A: Das macht diesen Kampf zu einem Opfer und gibt ihm die Größe des notwendigen Schicksals, des Tragischen.
- 5 A: gebrochenem
- 6 *In A schließt der Satz:* ...aus den natürlich-geschichtlichen Erscheinungen die Mächtigkeit isolierten Seins, die Konstanz des Sich-Wandelnden, der tragische Bruch im menschlichen Leben.
- 7 *In A schließt an dieser Stelle der Satz und sein folgender Teil fehlt.*
- 8 A: ...geradezu das kompositionelle Grunderlebnis...
- 9 *In A fehlt der Abschnitt von:* Dies ist aber nur ein Faktor... bis ...zu einem gewissen Grade erklärt.
- 10 *In A heißt der Satz:* Dies bestätigt, daß die Konstituierung der ganzen Gruppe vom inneren Gegensatz über die Auseinanderlegung mit Gleichgewichtigkeit zur Einseitigkeit mit äußerem Gegensatz führt.
- 11 *In A folgt:* Aber die ältere Auffassungsart entscheidet ebenso wenig wie die jüngere, ob wir es mit einem Jagdzauber oder mit einer Szene der Clangeschichte zu tun haben. Da sich für das erste nicht der geringste Anhalt findet, wird die totemistisch-politische Deutung wahrscheinlicher.
- 12 *Dieser Absatz fehlt in A.*
- 13 *In A fehlt:* nur scheinbar
- 14 *In A folgt:* Diese hat ebenfalls keine inhaltliche Beziehung zu Altamira, die formal kompositionelle dagegen ist um so größer, da wir auch hier ein auf der Spitze stehendes Dreieck als Kompositionsgestalt des Ganzen haben. Die waagerechte Lage der Decke könnte dem Künstler das Arbeiten auf zwei auseinandergeschrittenen Schrägen aufgedrängt haben, weil so die zu bemalende Fläche größer wird, ohne daß man zu friesartig übereinanderliegenden Reihen zu greifen braucht. Wie dem auch sein mag, es bestehen beträchtliche und für die geschichtliche Entwicklung bezeichnende Unterschiede zwischen den zwei Dreiecken, die zu einem erheblichen Teil mit der Verschiedenheit der Inhalte zusammenhängen mögen. Doch ist dieser Inhalt für Font-de-Gaume schwer hinreichend konkret anzugeben trotz der Auffälligkeit und Einheitlichkeit der äußeren Form. Es scheint, daß die Bisons zwei verschiedene Funktionen haben: die Pferde und Ochsen zu bekämpfen und in einer prozessionsartigen Bewegung eine mit der Schlacht zusammenhängende sakrale Handlung vorzunehmen, worauf die "menschenähnliche" Profilmaske hindeuten könnte. Sieht man von dem Fragment eines großen Bisons ab, das sich unterhalb der Spitze des Dreiecks und parallel zu dessen linker Seite befindet, eine auffallende Analogie zum isolierten Führerbison in Altamira, so kann man sagen, daß der Künstler von Font-de-Gaume weniger Gestaltungsfreiheit besaß. Er hält sich streng an die beiden Schenkel des Dreiecks, indem er von der Spitze ausgeht und auf jede Seite drei Tiere stellt. Rechts weisen sie alle in eine Richtung zur Spitze, links dagegen in zwei entgegengesetzte, vielleicht weil auch das ausgesonderte Tier sich von der Spitze fortbewegt. In Altamira dagegen ist nur der eine linke der beiden Schenkel besetzt, dafür aber in mehreren Schichten parallel übereinander, während der rechte gänzlich aufgelockert wurde. Die stärkere symmetrische Anordnung von Font-de-Gaume macht, wenigstens in der fragmentarischen Form,

in der wir sie besitzen, den Unterschied von Ende und Anfang der Komposition unkenntlich, während hierüber in Altamira nicht der geringste Zweifel besteht. Nachdem die in Altamira vermiedene Begegnung an der Spitze und damit die schärfste Konzentrierung auf einen Punkt gesucht war, wurde der Zwischenraum zwischen den Schenkeln so besetzt, daß alle Tiere sich annähernd parallel zur rechten Seite nach außen wenden, also in Gegenrichtung zur unteren Reihe. Es wird dabei ein zweites Gravitationszentrum geschaffen, indem diese Gegenrichtungen im zweiten Bison der unteren Reihe zur Kreuzung gebracht werden. Damit wären in diesem einen Tier die beiden Funktionen des Kampfes und der Prozession vereinigt. Es fehlt die obere Abschlußlinie des Dreiecks, die für Altamira so reich und charakteristisch war, weil sie das Linienelement vom einzelnen Tier auf die Gesamtkomposition übertrug und so das Ganze zusammenfaßte.

15 *In A siehe Anm. 14.*

16 *In A folgt:* Reicht dieser Anfang über das Magdalénien zurück ins Aurignacien und damit in die Anfänge der späteren Altsteinzeit? Es mag vielleicht nur ein Zufall der recht jungen Wissenschaft sein, die sich Archäologie des Paläolithikums nennt, daß die Antwort für die Malerei auf spanischem Boden gefunden wird, in Covalanas (Abb.30). Da diese Werke dem Aurignacien angehören, wäre ein indirekter Beweis für den kühnen Versuch von Zamiatnine geliefert, die Reliefs von Laussel als eine einheitliche Komposition zu rekonstruieren.

17 *A:* ...mit der Marke der Primitivität, dieser faulsten Ausrede der Geisteswissenschaft in der Zeit des Hochkapitalismus, belegen konnte, um die Gedankenlosigkeit und den Ideenschwund einer ganzen Epoche zu verbergen.

ZUR METHODE DER INTERPRETATION DER PALÄOLITHISCHEN KUNST

1 *Breuil, H.:* Les subdivisions du paléolithique supérieur et leur signification. Congrès International d'Anthropologie et d'Archéologie préhistorique, Genève 1912, S.165-238;
Breuil, H.: L'évolution de l'art pariétal dans les cavernes et abris ornés de France. Congrès Préhistorique de France, 11. Sitzung, Périgueux 1934, S.102-118;
Breuil, H.: Quatre cents siècles d'art pariétal. Montignac 1952

2 *Reinach, S.:* L'art et la magie. A propos des peintures et des gravures de l'âge du renne. L'Anthropologie Bd. 14, 1903.

3 *Déchelette, J.:* Manuel d'Archéologie préhistorique. Paris 1908.

4 *Begouen, H.:* De la mentalité spiritualiste des premiers hommes. Toulouse 1943

5 *Gennep, A. van:* L'Etat actuel du problème totémique. Paris 1920

6 *Frazer, J.G.:* Totemism. Edinburgh 1887,

Frazer, J.G.: Totemism and Exogamie. 4 Bd. London 1910,

Frazer, J.G.: Totemism and Exogamy. London 1913

7 *Schmidt, P.W.:* Der Ursprung der Gottesidee. Münster 1912

8 *Lémozi, A.:* La grotte-temple de Pech-Merle. Un nouveaux sanctuaire préhistorique. Paris 1929

9 *Mayet, L.; Pissot, J.:* Abri sous roche préhistorique de la Colombière, près Ponsin (Ain). Annales de l'Université de Lyon, Bd.39, 1915

- 10 *Capitan, L.; Breuil, H.; Peyrony, D.*: La caverne des Combarelles aux Eyzies. Paris/Monaco 1924, S.102-104
- 11 *Revue Anthropologique*, 1924, S.167 ff., Abb.5
- 12 *Lémozi, A.*: 1929 (a.a.O.)
- 13 *Breuil, H.; Cartailhac, E.*: La caverne d'Altamira à Santillane, près Santander (Espagne). Monaco 1906
- 14 *Hernández-Pacheco, E.*: Les peintures préhistoriques d'Espagne. *Revue Anthropologique* 1924, S.406-418
- 15 *Salin, B.*: Die Altgermanische Tierornamentik. Stockholm 1904
- 16 *Reinach, S.*: Répertoire de l'art quaternaire. Paris 1913
- 17 *Breuil, H.; Cartailhac, E.*: Les peintures et gravures murales des cavernes pyrénéennes: II. Marsoulas. *L'Anthropologie* Bd.16, 1905
- 18 *Gennep, A. van*: Les Rites de Passages. Paris 1909
- 19 *siehe*: Der klassische Mensch, dargestellt am Peirithoos im Westgiebel des Zeusstempels von Olympia, *in: Max Raphael: Tempel, Kirchen und Figuren*. Frankfurt. a.M. 1989, S.293 ff.
- 20 *Piette, E.*: L'art pendant l'âge du renne. Paris 1907
- 21 *Hernández-Pacheco, E.*: La caverna de La Peña de Candamo (Asturias). Comisión de Investigaciones paleontológicas y prehistóricas. Madrid 1919

DER BEGRIFF DES GESCHICHTLICHEN FORTSCHRITTES

- 1 *R.J.Braidwood*: Prehistoric Men, 1948, p.91
- 2 *ebenda*, p.76
- 3 *Childe, G.*: Man Makes Himself. London 1936, S.36-37

Literaturverzeichnis

Liste der von Raphael zitierten oder erwähnten Literatur

Alcalde del Rio, H.; Breuil, H.; Sierra, L.: Les cavernes de la région cantabrique (Espagne). Monaco 1911

Begouen, H.: De la mentalité spiritualiste de premiers hommes. Toulouse 1943

Braidwood, R.G.: Prehistoric Men. o.O. 1948

Breuil, H.: Les subdivisions du paléolithique supérieur et leur signification. Congrès International d'Anthropologie et d'Archéologie préhistorique. Genf 1912, S.165-238

Breuil, H.: L'évolution de l'art pariétal dans les cavernes et abris ornés de France. Congrès Préhistorique de France. Périgueux 1934, S.102-118

Capitan, L.; Breuil, H.; Peyrony, D.: La caverne de Font-de-Gaume aux Eyzies (Dordogne). Monaco 1910

Capitan, L.; Breuil, H.; Peyrony, D.; Bourrinet, P.: Les gravures sur cascade stalagmitique de la grotte de la Mairie à Teyat (Dordogne). Congrès International d'Anthropologie et d'Archéologie préhistorique. Genf 1912, S.498-514

Capitan, L.; Breuil, H.; Peyrony, D.: Les Combarelles aux Eyzies (Dordogne). Monaco 1924

Cartailhac, E.; Breuil, H.: Les peintures et gravures murales des cavernes pyrénéennes. II. Marsoulas. L'Anthropologie, Bd.16, 1905, S.431-444

Cartailhac, E.; Breuil, H.: La caverne d'Altamira à Santillane, près Santander (Espagne). Monaco 1906

Cartailhac, E.; Breuil, H.: Les peintures et gravures murales des cavernes pyrénéennes. III. Niaux (Ariège). L'Anthropologie, Bd.19, 1908, S.15-46

Childe, G.: Man Makes Himself. London 1936; dt.spr. Übersetzung: Der Mensch schafft sich selbst. Dresden 1959

Déchelette, J.: Manuel d'Archéologie préhistorique. Paris 1908

Frazer, J.G.: Totemism. Edinburgh 1887

Frazer, J.G.: Totemism and Exogamie. 4 Bde., London 1910

Frazer, J.G.: Totemism and Exogamie. London 1913

Frazer, J.G.: The Golden Bough. 2 Bd. London 1922, Reprint der dt.spr. Übersetzung Leipzig 1928 siehe *Frazer, J.G.*: Der goldene Zweig. Hamburg 1989

Gennep, A. van: Les rites de passage. Paris 1909 ; dt.spr. Übersetzung: Übergangsriten. Frankfurt/M. 1986

Gennep, A. van: L'état actuel du problème totémique. Paris 1920

Hernández-Pacheco, E.: La caverna de La Peña de Candamo (Asturias). Comisión de Investigaciones paleontológicas y prehistóricas. Madrid 1919

Hernández-Pacheco, E.: Les peintures préhistorique d'Espagne. Revue anthropologique, 1924, S.406-418

- Lénozi, A.*: La grotte-temple de Pech-Merle. Un nouveaux sanctuaire préhistorique. Paris 1929
- Lévy-Bruhl, L.*: La mentalité primitive. Paris 1911; dt.spr. Übersetzung siehe *Lévy-Bruhl, L.*: Das Denken der Naturvölker. Wien/Leipzig 1921 und *Lévy-Bruhl, L.*: Die geistige Welt der Primitiven. Düsseldorf 1959
- Lindner, K.*: Die Jagd der Vorzeit. Berlin 1937
- Mayet, L.; Pissot, J.*: Abri sous roche préhistorique de la Colombière, près Ponsin (Ain). Annales de l'Université de Lyon, Bd.39, 1915
- Paget, R.*: Human Speech. London 1930
- Piette, E.*: Les galetes colories du Mas-d'Azil. L'Anthropologie Bd.7, 1896, S.385-427
- Piette, E.*: Les écritures de l'âge glyptique. L'Anthropologie Bd.16, 1905, S.1-11
- Piette, E.*: L'art pendant l'âge du renne. Paris 1907
- Reinach, S.*: L'art et la magie. A propos des peintures et des gravures de l'âge du renne. L'Anthropologie Bd.14, 1903
- Reinach, S.*: Répertoire de l'art quaternaire. Paris 1913
- Salin, B.*: Altgermanische Tierornamentik. Stockholm 1904
- Schmidt, P.W.*: Der Ursprung der Gottesidee. Münster 1912
- Zamiatnine, S.*: La station aurignacienne de Gargarino. Moskau-Leningrad 1934

Weiterführende Literatur zur paläolithischen Höhlenmalerei

- Bandi, H. G.*: Zur Eiszeitkunst-Theorie von A. Leroi-Gourhan. In: *Almogaren* Bd.IX/X, Graz 1980, S. 237-45
- Bataille, G.*: Lascaux oder Die Geburt der Kunst. Genf 1983, (Genf 1955)
- Biedermann, H.*: Höhlenkunst der Eiszeit. Köln 1984
- Giedion, S.*: Ewige Gegenwart. Die Entstehung der Kunst. Köln 1964, (London 1962)
- Graziosi, P.*: Die Kunst der Altsteinzeit. Stuttgart o.J., (Firenze 1956)
- Kühn, H.*: Rezension von (Leroi-Gourhan): Prähistorische Kunst. In: *Jahrbuch f. prähistorische u. ethnographische Kunst (JPEK)* Bd.23, Berlin 1975, S.160-61
- Laming-Emperaire, A.*: La signification de l'art rupestre paléolithique. Paris 1962
- Leroi-Gourhan, A.*: Die Religionen der Vorgeschichte. Frankfurt/M. 1981, (Paris 1964)
- Leroi-Gourhan, A.*: Höhlenkunst in Frankreich. Bergisch-Gladbach 1981, (Milano 1980)
- Leroi-Gourhan, A.*: Prähistorische Kunst. Freiburg 1971, 5.Aufl. 1982, (Paris 1965)
- Narz, K. J.*: Zum Sinngehalt der altsteinzeitlichen Höhlenbilder. In: *SYMBOLON* N. F. 2, Köln 1974
- Pietsch, E.*: Altamira und die Urgeschichte der chemischen Technologie. München 1963
- Ucko, P. J.; Rosenfeld, A.*: Felsbildkunst im Paläolithikum. München 1967, (London 1967)
- Vialou, D.*: Frühzeit des Menschen. München 1992

EDITORISCHER BERICHT

Prähistorische Höhlenmalerei ist in drei Typoskriptfassungen überliefert. Typoskript A, geschrieben 1943/44, zählt 70 Seiten, umfaßt jedoch tatsächlich 69 Seiten, da die Seite 36 mit Ziffer 37 gezählt wurde. Typoskript A1 ist eine Kopie von A und wurde mit zahlreichen handschriftlichen Umstellungen, Ergänzungen, Streichungen und Neuformulierungen sowie von dritter Hand notierten Anmerkungen und Fragen versehen. Es handelt sich aller Wahrscheinlichkeit nach um die Fassung, die Norbert Guterman als Grundlage seiner englischsprachigen Übersetzung diente. Diese Übersetzung, "Prehistoric Cave Paintings", The Bollingen Series IV, Pantheon Books, New York 1945, weicht jedoch ihrerseits in vielen Stücken von Fassung A1 ab und enthält erhebliche Vereinfachungen und Kürzungen. Das dritte Typoskript B zählt 63 Seiten. Die 'erste' Schicht der Korrekturen und Umarbeitungen von A1 sind aufgenommen und an einigen Stellen nochmals handschriftlich ergänzt worden.

Von Typoskript B erschien eine französische Übersetzung mit zwei weiteren Texten unter dem Titel Max Raphael: "L'Art Pariétal Paléolithique. Trois essais sur la signification de L'Art Parietal Paléolithique". Herausgegeben von Patrick Brault, Paris 1986.

Bei der hier publizierten Version handelt es sich ebenfalls um Typoskript B, der Fassung 'letzter Hand'. Das Verzeichnis der Textvarianten bezieht sich auf die erste Fassung, Typoskript A. Umstellungen ganzer Absätze sowie einzelner Abschnitte wurden nicht aufgenommen. Auf eine Verzeichnung der Varianten der englischsprachigen Version wurde verzichtet, da sie nicht von Raphael stammen.

Zur Methode der Interpretation der paläolithischen Kunst ist in drei Typoskriptfassungen überliefert. Die erste Fassung A zählt 29 Seiten. Die zweite Fassung B ist eine überarbeitete Version, umfaßt 34 Seiten und enthält zahlreiche handschriftliche Korrekturen, Umstellungen und Erweiterungen. Die dritte Fassung C stellt eine Reinschrift von B dar, enthält weitere handschriftliche Ergänzungen und umfaßt 34 Seiten. Von dieser Fassung liegt eine englischsprachige Übersetzung als Typoskript vor, die Raphael einer Reihe europäischer Fachgelehrter zuge-

sandt hatte, nachweislich Annette Laming-Emperaire. Ein weiteres Typoskript mit dem Titel "Bemerkungen zur Methode der Interpretation der paläolithischen Kunst" umfaßt 40 Seiten. Es war von Raphael als erster Teil seines geplanten Buches "Ikonographie der quaternären Kunst" vorgesehen. Dieses Typoskript gibt den Inhalt von C wieder, erweitert um einige prinzipielle Gesichtspunkte, bricht allerdings vorzeitig und mitten in einem Satz ab.

Typoskript B erschien in einer französischen Übersetzung von Prof. Claude Schaefer unter dem Titel "Sur la méthode d'interprétation de l'art paléolithique" in: *Raison Présente*, XXXII., Paris 1974, S.35-63. Der Text "Bemerkungen zur Methode der Interpretation der paläolithischen Kunst" ist in französischer Übersetzung in den o.g. Band von Patrick Brault aufgenommen worden.

Bei dem hier publizierten Text handelt es sich um Typoskript C. Auf Textvarianten wurde verzichtet, da es sich bei den Veränderungen von Fassung zu Fassung um fortlaufende Präzisierungen und Erweiterungen handelt, die in Typoskript C kulminieren. Von einer Publikation der "Bemerkungen..." wurde in dieser Ausgabe abgesehen, da sie sich direkt der projektierten "Ikonographie der quaternären Kunst" zuordnen.

Der Begriff des geschichtlichen Fortschrittes ist in einer Typoskriptfassung von 15 Seiten mit zahlreichen handschriftlichen Korrekturen und Ergänzungen überliefert.

Der Text erschien in einer französischen Übersetzung von Patrick Brault unter dem Titel "L'art des cavernes préhistorique" in: *Café n°3*, 1983 und wurde in den o.g. Band von Patrick Brault wieder aufgenommen.

Bei der Edition der Texte wurden Tippfehler sowie orthographische und grammatische Fehler korrigiert. Interpunktion sowie altertümliche Schreibarten sind behutsam angepaßt, die Syntax der Texte ist jedoch grundsätzlich beibehalten worden.

Der Herausgeber

Werner E. Drewes

Raphael's Hand

Annäherungen

Ich sage mir immer, man kann ein Buch nach dem anderen schreiben, aber nicht einmal das ist richtig – ich schreibe eigentlich an allen zugleich ... M.R.

Die Arbeiten Max Raphaels zur Kunst der "Vorgeschichte" entstanden in einem Zeitraum, als dieser bereits über ausgearbeitete Konzeptionen seines Projektes einer "Kunstgeschichte als Wissenschaft" verfügte. In "Prähistorische Höhlenmalerei" finden sie eine äußerst komprimierte Darstellung und Erprobung.

Im ersten Teil der folgenden Ausführungen werden neben ihrer Entstehung einige ihrer Problematiken vorgestellt, die Raphaels Studien zur "Vorgeschichte" orientieren und bislang kaum beachtet worden sind. Es handelt sich um den von Raphael unter dem Stich- und Reizwort einer "mathematischen Kunsttheorie" durch alle Phasen seiner Arbeiten geführten Themen- und Problemkomplex. Ausgehend von seinem Vorwort zu dem Fragment "Empirische Kunsttheorie" wird deren erkenntnistheoretischen und kunsttheoretischen Motiven nachgegangen und im Hinblick auf die Studien zur "Vorgeschichte" profiliert.

Im zweiten Teil werden die Entstehungszusammenhänge der Texte Raphaels, Hintergründe der damaligen Forschungen zur paläolithischen Höhlenmalerei, sowie geklärte und ungeklärte Aspekte ihrer Rezeption vorgestellt.

Der dritte Teil greift in einer kursorischen Lektüre einige der im ersten Teil entwickelten Problematiken auf und konfrontiert sie mit einigen Zügen von "Prähistorische Höhlenmalerei".¹

*

Auf seiner Schiffspassage von Europa nach Amerika im Juni 1941 notierte Max Raphael, er beginne nun, "Notizen zum 'Corot' und zur Kunsttheorie zu machen. Endlich! Ein bescheidener Anfang".²

Nach seiner Gefangenschaft seit Mai 1940 in französischen Internierungslagern (Stadion Buffalo, Bassens, Gurs, Les Milles), hatte er Anfang Juni 1941 auf der Flucht vor den Nazis über Narbonne, Port Bou, Barcelona und Madrid mit dem Zug Lissabon erreicht, um von dort

aus auf dem Seeweg in die USA zu gelangen. An Emma Dietz³, die ihn 1938 in Paris kennengelernt und, ebenfalls in Gurs interniert, Raphael geheiratet hatte, schrieb er beinahe täglich Brief- und Tagebuchaufzeichnungen. In ihnen notierte er Reise-, Landschafts- und Museums-eindrücke sowie politische und biographische Reflexionen, in ihrem Mittelpunkt standen jedoch seine Liebe und Sorge um Emma Raphael sowie die Fortsetzung seiner Arbeiten. Beides half Raphael, das Gespinnst seiner Biographie wieder mit dem Faden einer Chronologie zu verknüpfen. Bereits in Narbonne notierte er: "Mit dem Manuskript in der Tasche fühle ich Gegenwart und Zukunft wieder an die Vergangenheit gebunden (wenn die Anknüpfung vorläufig auch noch recht klein ist)".⁴ In Lissabon hieß es schon: "Ich habe gestern abend versucht, mein Manuskript zu entziffern und zu sehen, was da ist und was fehlt, aber ich bin noch nicht ganz zurecht gekommen. Es wird nötig sein, alles noch einmal im Zusammenhang zu lesen. Ich sehe nur, daß leider viele Seiten noch nicht abgeschrieben sind. Ich muß also zu einer Schreibmaschine kommen, um das selbst zu machen".⁵ Bei dem "Manuskript", das es "zu entziffern" galt, handelte es sich um den Entwurf "Empirische Kunsttheorie"⁶, den Raphael zwischen Dezember 1939 und Mai 1940 in Paris geschrieben hatte. Am Abend desselben Tages in Lissabon notierte er: "Ich habe eben noch einmal in meinem Manuskript geblättert. Ich glaube, es ist vollständig, allerdings bleibt noch sehr viel abzuschreiben. Doch werde ich das sofort in Amerika machen, damit ich für meine Museumsausbeute einen geordneten Ausgangspunkt habe und alle neuen Gedanken am rechten Ort eintragen kann".⁷ Unterstreichen diese Ausführungen die außerordentliche Rolle, die Raphael diesem Text zuwies, so wird die hier von ihm beschriebene Arbeitsweise den komplexen Status und Charakter eines Großteils seiner Nachlaß-Konvolute bedingen. Schon während seiner zehntägigen Überfahrt nahm er sich das "Manuskript" wieder vor.

Bevor er jedoch am 15. 6. 41 mit ersten "Notizen" begann, resümierte er ein seiner Ansicht nach grundsätzliches Defizit seiner gesamten bisherigen Arbeiten. "Aber so oder so muß das geschichtliche Problem der Kunst gelöst werden, und das ist mir bis heute noch immer so unmöglich, wie es mir 1913 war, wo ich das geschichtliche [sic] ganz einfach gestrichen habe. Das Problem ist mir heute sehr viel klarer, aber eine überzeugende Lösung habe ich immer noch nicht. Ist dieser

Bankrott definitiv? Oder nur das Ergebnis einer schlechten Methode: daß ich Geschichte nicht aus den Quellen studiert habe, sondern aus den Büchern anderer, die bereits immer künstlich vereinfacht waren?⁸ Spielt Raphael mit der Jahreszahl "1913" auf sein Buch "Von Monet zu Picasso"⁹ an, das in diesem Jahr im Münchner Delphin-Verlag erschienen war und das er hier in eine Reihe mit seinen theoretischen Konzeptionen der 30er und 40er Jahre stellt, so sah er sich noch immer außerstande, eine "überzeugende Lösung" für "das geschichtliche Problem der Kunst" zu finden. Am folgenden Morgen notierte er: "Ich habe gestern abend noch die 3 ersten Seiten meines Manuskripts gelesen und war entsetzt über die Dünnhheit und Unanschaulichkeit des Stils. Die ganze schriftstellerische Arbeit ist noch zu machen".¹⁰ Den Nachmittag verbrachte er damit, "Korrekturen zu korrigieren".¹¹ Am nächsten Tag dann schrieb er das Vorwort zur "Empirische[n] Kunsttheorie."

Am 17. 6. 41 notierte er: "Ich habe eben die Niederschrift des 'Vorwortes' beendet, das ein kurzer (drei von diesen Seiten) und scharfer Abriß geworden ist zugunsten des Verstandes – gegen die Dunkelmänner der Inspiration – und der mathematischen Kunsttheorie".¹² In diesem Vorwort skizziert Raphael pointiert einige Grundzüge seines theoretischen Vorhabens. Er will "eine Kunsttheorie entwickeln, die ich empirisch nenne, weil sie aus den Kunstwerken aller Zeiten und Völker gewonnen ist"¹³ und dabei den "Gegenstand der Kunst in seinem ganzen Umfang für das wissenschaftliche Denken konstituieren".¹⁴ Sei diese "Konstituierung – und ebenso die der Kunstgeschichte und Kunstkritik – einmal geglückt, so kann und muß die empirische Kunstwissenschaft durch eine mathematische Kunsttheorie ergänzt und vollendet werden".¹⁵ Was Raphael hier als notwendige Ergänzung und nachträgliche Vollendung der "empirischen Kunstwissenschaft" durch eine "mathematische Kunsttheorie" vorsieht, wird allerdings schon während des Prozesses ihrer "Konstituierung" wirksam geworden sein, orientiert sich die Maßgabe der 'Wissenschaftlichkeit' dieser "Konstituierung" doch bereits am Modell der Mathematik, genauer, den "Elementen" Euklids. Zwar beruhe "das Fehlen einer exakten Wissenschaft von der Kunst nicht zuletzt auf den fiktiven Grenzen der bisherigen Methode: daß der Elementarbereich eines Gebietes (Zelle, Empfindung etc.) in Analogie zum mathematischen Punkt geformt sein

muß"¹⁶, doch müsse man eben "den Tatbeständen der Kunst entsprechend von Anfang an einen höher strukturierten Elementarbegriff bilden".¹⁷ Diese methodologisch-theoretische Maßgabe wird proklamiert in Verbindung mit der Forderung, "daß die Mathematik ihre Entwicklung von Euklid über Leibniz und Lobatschewsky hinaus fortsetzt, bis sie den klar analysierten Tatbestand der Kunstwissenschaft durch eine Formel auszudrücken vermag".¹⁸ Gelte es auch die "fiktiven Grenzen der bisherigen Methode" wissenschaftlicher Gebietskonstitution im Hinblick auf Kunst mittels eines "höher strukturierten Elementarbegriff[es]" zu überschreiten, paradigmatisches Modell und Telos des Inbegriffes von 'Wissenschaftlichkeit' scheint für Raphael gleichwohl die Mathematik zu sein. Sein Projekt der "Konstituierung" einer "empirischen Kunstwissenschaft" erfolgte damit auf der Grundlage eines doppelten Kredites: eines Kredites sowohl auf die Möglichkeit der Gewinnung eines "höher strukturierten Elementarbegriff[es]" den "Tatbeständen der Kunst entsprechend", wie auf eine historische Entwicklung der Mathematik, die schließlich "den klar analysierten Tatbestand der Kunstwissenschaft durch eine Formel auszudrücken vermag".

Nun zeichnen sich mathematische Sätze und "Formel[n]" gerade dadurch aus, daß sie Geltungsanspruch unabhängig von historischer Kontingenz erheben, so daß zwischen ihnen und den "Tatbeständen der Kunst" eine unüberbrückbare Kluft bestehen bliebe. Und genau dies scheint das Problem zu sein, das Raphael vor Augen stand. Zu den "Eigenheiten der Kunst", die sich, im Unterschied zu den Gegenständen der "Natur- und Gesellschaftswissenschaft", nicht "organisch der bisherigen Methode der exakten Wissenschaften einfügen lassen"¹⁹, gehöre es, daß sie sich "nicht mehr wertfrei machen" und daß sich "Geschichte und Dasein" an ihr nicht "säuberlich von einander abtrennen" lassen. Da "Kunst ein Akt ist, der bestimmte geschichtliche Gegebenheiten in spezifischen Mitteln gebildehaft umformt und dabei zur Hierarchie der Werte führt, kann man den Gegenstand nicht mehr wertfrei machen wie in Natur- und Gesellschaftswissenschaft, ebenso wenig wie sich Geschichte und Dasein so säuberlich von einander abtrennen lassen wie in diesen".²⁰ Dies müßte die Bildung eines universalen, aus den "Tatbeständen der Kunst" "aller Zeiten und Völker" gewonnenen, "höher strukturierten Elementarbegriff[es]" prinzipiell vereiteln. Doch der Text fährt fort: "Die Beseitigung der letzten

Schwierigkeiten führt uns zu einer Kunstwissenschaft, die aus drei Teilen besteht: Phänomenologie, Geschichte und Kritik. Es handelt sich dabei nicht um drei unverbunden nebeneinander stehende, sondern wechselseitig voneinander abhängige Gebiete, obwohl oder gerade weil weder die ganze Geschichte in die Kunst noch die ganze Kunst in die Geschichte aufgeht".²¹ Die Aufgabe der Gewinnung eines "höher strukturierten Elementarbereich[es]" fiele damit einer "Phänomenologie" zu, die allerdings vor denselben Schwierigkeiten stünde. Wenn aber nicht "die ganze Kunst in die Geschichte aufgeht", dann scheint es einen Aspekt der "Kunst" zu geben, der nicht in "Geschichte und Dasein" verflochten, sondern ihnen inkompatibel, transzendent und dennoch 'phänomenologisch' zugänglich ist. Damit würde neben einem historisch-transzendenten Doppelcharakter der "Kunst" der ihr metahistorische Dignität verliehe, umgekehrt aber auch der Begriff der "Geschichte", insbesondere wenn "das geschichtliche ganz einfach gestrichen" werden kann, zutiefst rätselhaft.

Raphaels Ausführungen zu einem "höher strukturierten Elementarbereich" können als ein Versuch gelesen werden, "Mathematik" und "Geschichte" zu verknüpfen. Dieser Zug seines theoretischen Entwurfes ist in der bisherigen Rezeption, soweit er überhaupt zur Kenntnis genommen wurde, marginalisiert worden.²² Wenn ein solcher "Elementarbereich" "einen Komplex von Bestandteilen ausdrückt, von denen jedes einzelne in sich veränderlich ist und deren Beziehungen untereinander die verschiedensten Variationen, Kombinationen, Mutationen erlauben"²³, dann beabsichtigt er offenkundig geschichtliche Veränderungen in mathematisierbaren Komplexen zu beschreiben, die erlauben, historischen Wandel zu formalisieren. Projiziert er ihn gar als einen "Inbegriff von variablen Funktionen über variable Elemente"²⁴, so sieht Raphael sich gleichwohl genötigt zu erwägen, "primär neben den Elementarbereich einen Totalitätsbegriff [zu] stellen, der dieselben Faktoren des Inhaltes, der Form und der Methode in einer höheren und umfassenderen Einheit ursprünglich und unableitbar enthält".²⁵ Ob ein solcher "Totalitätsbegriff" jedoch "empirisch" aus "Geschichte und Dasein" von "Kunstwerken" oder der "Mathematik" zu gewinnen sei, läßt der Text offen. Dagegen wird Raphael das Problem der Gewinnung eines "höher strukturierten Elementarbereich[es]" nicht aus den Augen verlieren. Zwar wird er 1943

notieren: "Meine Tendenz zum Universalismus hat eine große Wandlung durchgemacht, um die ich mich lange und schwer habe mühen müssen".²⁶ Dennoch wird er in seinen Studien der neolithischen Töpferei Ägyptens und der paläolithischen Höhlenmalerei eine "Bestätigung für die Brauchbarkeit meiner beschreibenden Methode"²⁷ finden. Weniger denn je wird er dabei aber auf die "Bücher anderer" verzichten können.

Zum Zeitpunkt der Niederschrift des Vorwortes hatte Raphael bereits alle programmatisch relevanten Texte seines Theorieentwurfes zumindest in einer ersten Fassung fertiggestellt. Deren selektive Lektüre wird zeigen, daß die im Vorwort von 1941 exponierten Problematiken zum 'Kernbestand' seiner Konzeptionen zählen und auch die Studien zur 'Vorgeschichte' orientieren werden.

Raphaels Projekt einer empirischen Kunsttheorie und -wissenschaft läßt sich weit zurückverfolgen. Schon 1917 schrieb er in einem offenen Brief an Richard Hamann: "Sie wissen als Kunsthistoriker und Philosoph selbst viel zu gut, daß eine Kunstgeschichte als Wissenschaft überhaupt nicht existiert [...]. An Vorschlägen und Methoden hat es in den letzten Jahren gewiß nicht gefehlt, aber sie litten alle an dem Fehler, daß sie sich zu nahe an das Objekt hielten und dieses doch nicht erschöpften, daran, daß die Methode aus irgendeiner andern Wissenschaft herübergenommen war, oder daß ihr das erkenntniskritische Fundament fehlte".²⁸ Eine Tagebuchnotiz verzeichnet von 1919 bis 1925 Studien zur Wissenschaftstheorie, Physik, Mathematik, Differentialrechnung und Axiomatik und resümierte: "nun drängt alles auf die letzten metaph[ysischen] [sic] Fragen, von denen ich ausging. Und ich sehe: der Grundriss ist derselbe geblieben. Wieweit das Gerüst jetzt besser ausfüllbar ist, kann ich nicht übersehen".²⁹

Am 1. Januar 1926 notierte er: "Ich dachte zuerst lange an die 'Grundbegriffe' und verbesserte und ergänzte die Disposition".³⁰ Eine anschließend verzeichnete Liste von Vorträgen und Veranstaltungen an der "Volkshochschule Groß-Berlin", wo Raphael von 1924 bis 1932 unterrichtete, enthält bereits die Themen, aus denen die Aufsätze von "Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?" hervorgingen. 1930 schrieb er

für den geplanten Band in Arosa ein Vorwort.³¹ Zusammen mit der im selben Jahr publizierten und ein Jahr zuvor abgefaßten Monographie "Der Dorische Tempel. Dargestellt am Poseidontempel zu Paestum"³² enthalten sie erste Konturen seines Projektes einer empirischen Kunsttheorie und -wissenschaft. In seiner "Vorbemerkung" zum Tempelbuch stellte er "vor allem die Methode der Erörterung"³³ in den Vordergrund. Zu ihr heißt es: "Sie beruht auf dem Ausschluß jeder Entwicklungsgeschichte und ist ganz gestellt auf eine schaffentheoretisch fundierte Kunstwissenschaft, deren erste Aufgabe die Festlegung des künstlerischen Tatbestandes ist, und deren zweite eine eindeutige und allseitige Zuordnung einer Weltanschauung zu den formalen Tatbeständen, besser ein Ablesen aus ihnen"³⁴ sei. In einer Anmerkung dazu heißt es: "Eine solche Kunstwissenschaft ist insofern empirisch, als sie von der unmittelbaren Auseinandersetzung mit den Kunstwerken ausgeht, insofern logisch als sie eine Theorie des künstlerischen Schaffens voraussetzt, die von Ort und Zeit der Entstehung der Kunstwerke abhängig ist".³⁵ Der "Grundriss" seiner Konzeption zeichnet sich bereits deutlich ab. Im zweiten Teil des Buches führt Raphael unter dem Titel "Die Idee des dorischen Tempels" aus: "Wenn ich aber hier den Versuch mache, von der Soziologie des dorischen Tempels zu sprechen, so meine ich weniger die Sklavenwirtschaft, die Vorherrschaft des Handels, kurz das, was Marx die Art der Produktion oder Reproduktion der Lebensmittel genannt hat [...], sondern ich meine die Formen der Vergesellschaftung im Sinne der Simmelschen Soziologie".³⁶ In einer Anmerkung heißt es weiter: "Die einzelnen Formen eines Kunstwerkes als Glieder einer Gemeinschaft zu betrachten, wird bei den Soziologen auf große Bedenken stoßen. Für eine allgemeine Kunstwissenschaft muß dieser Versuch gewagt werden, weil er den einzigen Weg darstellt, aus der Formenwelt selbst zu einer eindeutigen Zuordnung einer Weltanschauung zu kommen. Jede transzendente Beziehung entbehrt von vornherein des Charakters der Notwendigkeit. Wie weit eine allgemeine Kunstwissenschaft gleichsam nur Gerüstlinien angeben, wie weit sie zur Ergänzung auf Dokumente außerhalb des Kunstwerkes angewiesen bleiben wird, ist eine methodisch offene Frage".³⁷ Raphaels ehrgeiziges Ziel besteht zunächst darin, "aus der Formenwelt selbst zu einer eindeutigen Zuordnung zu einer Weltanschauung zu gelangen", so daß für ihn die Frage nach der Notwendig-

keit einer "Ergänzung" durch "Dokumente außerhalb des Kunstwerkes" noch eine "methodisch offene" bleiben kann.

In dem im selben Jahr entstandenen Vorwort zu "Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?", das er im März 1930 in Arosa verfaßt hatte, präzierte Raphael sein 'Programm' eines "AbleSENS" aus "formalen Tatbeständen"³⁸ und stellte die "Erfassung des Kunstwerkes" bereits in den Horizont einer "Problem- und Methodengeschichte der Kunst".³⁹ "Keiner Wissenschaft soll das Recht abgesprochen werden, sich mit Kunst zu beschäftigen, nicht einmal der Kunstgeschichte, die freilich weder die Geschichte nachzeichnet noch von Kunst handelt. Keine der zur Vorarbeit unentbehrlichen Wissenschaften (Ikonographie, Psychologie, Ethnologie, Ästhetik etc.) hat bisher zur Kunst selbst hingeführt. Keine erlaubt, den künstlerischen Schaffensprozeß in seinen wesentlichen konstitutiven Etappen nachzuzeichnen als verschieden von den begleitenden Erlebnissen wie den technischen Vorbereitungen und Manipulationen des Künstlers. Unsere Absicht ist also, die Methode ausfindig zu machen, nach der ein bestimmtes Kunstwerk geschaffen ist. Zu diesem Zweck gehen wir vom Kunstwerk selbst aus: von seinem durch das Auge erfaßbaren Tatbestand, den wir zuerst durch konstituierende Begriffe beschreiben und dann weltanschaulich deuten; so verbinden wir die Sprache der Formen, d.h. der Weltdarstellung, mit der Sprache der Weltanschauungen und machen das Kunstwerk zu einem Glied der Geistesgeschichte und darüber hinaus zur Geschichte schlechthin".⁴⁰ Weiter unten erörtert Raphael im Hinblick auf die Vorgehensweise die "methodologische" Frage nach dem rechten Anfang. "Diese Zielsetzung erfordert eine methodologische Klärung der Frage, ob von den gesamthistorischen Bedingungen auszugehen und von ihnen aus das Kunstwerk abzuleiten ist, oder umgekehrt: ist zuerst das Kunstwerk zu analysieren und dann mit der gesamthistorischen Situation in Verbindung zu setzen?"⁴¹ Da man jedoch "aus den gesamthistorischen Bedingungen nicht die Eigenart der Kunst gegenüber allen anderen Schaffensgebieten des Menschen ableiten kann" und die "einzelne Zuordnung von Kunstwerk und historischer Situation immer vage und unbewiesen bleiben muß", folgert er: "In der Tat ist die Alternative falsch: nur wenn man von beiden Seiten ausgeht, wird man zu einer Problem- und Methodengeschichte der Kunst kommen. Aber hier in diesem Buche handelt es sich nur um den einen Teil der Auf-

gabe: die Erfassung des Kunstwerkes als Kunstwerk, und dies zwingt uns, vom Kunstwerk selbst auszugehen".⁴²

Eine erste systematische Darstellung seiner Konzeptionen veröffentlichte Raphael 1932 unter dem Titel "Zur Kunsttheorie des dialektischen Materialismus" in den "Philosophischen Heften"⁴³. Unter Heranziehung der letzten Abschnitte aus der "Einleitung" in "Zur Kritik der politischen Ökonomie" von Marx und einigen späten Engels-Briefen untersucht Raphael den in diesen Texten entworfenen Zusammenhang von Kunst als Teil des Überbaues mit den ökonomischen Grundlagen der jeweiligen Gesellschaft sowie die von Marx aufgeworfenen Fragen nach der Rolle des Mythos als Vermittler zwischen materieller Basis und Kunst, nach dem normativen Charakter der griechischen Kunst und nach den Disproportionen zwischen ökonomischer Entwicklung und Kunstentwicklung. Da die "durch Arbeitsteilung entstandenen ideologischen Gebiete [...] auch ihre eigenen Gesetze aus dem Wesen eben dieses Gebietes"⁴⁴ haben, kommt Raphael über seine "wissenschaftstheoretische Fragestellung"⁴⁵ zum "Grundriss" seiner dreiteiligen Konzeption: "Kunstwissenschaft, Kunstgeschichte und Kunstkritik – so verschieden sie sein mögen als Wesens-, Werdens- und Wertwissenschaften – haben das Gemeinsame gegen jede sinnvolle Soziologie der Kunst, daß sie ihren Gegenstand zu abstrakter Reinheit isolieren und ihre Begründung immanent in sich selbst suchen"⁴⁶ müssen. Den Aufbau der "Kunstwissenschaft" beschreibt er wie folgt: "Eine empirisch fundierte Kunstwissenschaft hat die drei konstitutiven Bestandteile eines jeden Kunstwerkes: die Bildung der Form aus ihren letzten Elementen, den Zusammenhang der Formen nach bestimmten Aufbaugesetzen im Werktypus und die Verwirklichung der Formen (in ihrer Allgemeinheit und in der Mannigfaltigkeit ihrer Abwandlungsmöglichkeiten) aus der gesamten Weltkunst zu abstrahieren (gemäß den Kategorien des Elementes, der Beziehung, der Totalität und der Konkretisierung, die für den Aufbau jeder exakten empirischen Wissenschaft gelten). Die reine Kunstwissenschaft treibt vergleichende Werkkunde, d.h. sie abstrahiert aus dem Vergleich der fertig und geschlossen vorliegenden Kunstwerke aller Zeiten und aller Völker die allgemeinsten Elemente, Beziehungen, Totalitäten und Konkretisierungsgebiete; sie konstituiert das ideale Kunstwerk und dessen typische und generelle Erscheinungsformen".⁴⁷ Um den "methodischen

Akt“ der Konstitution eines idealen Kunstwerkes jedoch ”vornehmen zu können (und ihre nur relative Berechtigung nicht aus dem Auge zu verlieren), ist eine Soziologie der Kunst, als ob sie bereits vorhanden wäre, stillschweigend vorausgesetzt [...]. Denn wie sollte man sonst die Kriterien der Scheidung vollständig gewinnen können?“.⁴⁸ Auch ”Kunstgeschichte“ betreibe ”vergleichende Kunstwerkkunde, aber nicht mehr in bezug auf die konstitutiven Elemente und konstanten Seinstrukturen, sondern in bezug auf Einwirkungen, Abhängigkeiten, Veränderungen, Gestaltwandel, d.h. unter dem Gesichtspunkt der zeitlichen und wechselwirkenden Variabilität“⁴⁹. Habe sie sich bislang ”als Wissenschaft von den gesetzmäßigen Zusammenhängen im Ablauf und in der Wechselwirkung des ’Kunstwollens‘ und der ’Stile‘ als eine rein immanente Wissenschaft imaginiert“, so lasse sich durch einen ”rein immanenten Vergleich von Kunstgeschichtsepochen [...] dieses ideale Veränderungsgesetz nicht finden, noch viel weniger erklären“.⁵⁰ Damit dies gelänge, müsse eine ”Soziologie der Kunst über die angeblich immanenten Ablaufgesetze der einzelnen Ideologie: Kunst hinaus“ und ”für jede einzelne oder für den Zusammenhang aller eine ihnen transzendente Begründung in einer [...] sie alle fundierenden produktiven und reproduktiven Tätigkeit der menschlichen Gesellschaft“⁵¹ suchen. Denn was sich ”gesetzlich verändert, ist nicht die Kunst als künstlerisches Schaffensvermögen, sondern die technischen Produktionsmittel, die weltanschauliche Haltung des Menschen zur Welt, die formalen Prinzipien, die dieser neuen Haltung entsprechen“.⁵² Als ”Kriterien“ der ”Kunstkritik“ seien ”Einheit in der Mannigfaltigkeit, Gestalthaftigkeit des Geistigen, Logik des Aufbaues“ im Hinblick auf das ”Ziel einer vollkommenen Kongruenz von Form und Inhalt und damit der Verschmelzung des jeweils konkret Relativen mit dem abstrakt und ideell Absoluten auf einem unendlichen Wege“.⁵³ Die von Marx versuchte Lösung der Frage nach dem ”’ewigen Reiz“⁵⁴ der griechischen Kunst erachtet Raphael zwar als ”unhaltbar“⁵⁵, doch an der Geltung einer ”überzeitlichen Norm einzelner Kunstwerke aller Epochen und Völker der Kunstgeschichte“⁵⁶ hält er fest. Und schon 1932 behauptet Raphael, es sei eine der ”mathematischen Methode“ ”wenigstens analog gebaute, wenn auch vorläufig nicht mit gleicher strenge abzuleitende Kunstwissenschaft [...] die Voraussetzung für die Erfassung desjenigen Teiles der Tatbestände,

der die relative Selbstständigkeit und Eigenbedeutung der Kunst betrifft".⁵⁷

Neben architekturtheoretischen Arbeiten zu André Lurcats Schulbau in Villejuif (1933) und den Entwürfen zum Sowjetpalais⁵⁸ sowie der französischsprachigen Publikation von "Proudhon Marx Picasso" fertigte Raphael 1933 eine "Niederschrift der Erkenntnistheorie"⁵⁹ an, die er 1934 unter dem Titel "Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik" veröffentlichte und deren französische Übersetzung, wie Raphael am 18. 6. 1934 Max Horkheimer schrieb, aufgrund der "besonders warmen Fürsprache von Prof. Groethusen"⁶⁰ der Verlag Gallimard übernommen hatte, wo sie 1938 erschien⁶¹. In ihr stellte er seine produktions- und konstitutionstheoretische Konzeption im Rahmen einer schaffens- und erkenntnistheoretischen Analyse des "gegenständlich-körperlichen Tuns", des "sinnlichen Erlebens" und "Wahrnehmens", des "verstandesmäßigen Denkens" und der "spekulativen Vernunft" sowie ihrer je spezifischen Prozesse von "Aufnehmen", "Verarbeiten" und "Entäußern" dar. Den Aufbau und die Funktion eines "Idealgegenstandes"⁶² im Prozeß der Theoriebildung, wie ihn Raphael für die "Kunstwissenschaft" forderte, beschrieb er dort anhand der "Methode der exakten Naturwissenschaften"⁶³. Deshalb müssen einige der ihr von Raphael zugeschriebenen wissenschaftstheoretischen Grundzüge kurz vorgestellt werden. In den Naturwissenschaften erfolge die Formulierung empirischer Gesetze durch "vollständige Induktion"⁶⁴, indem die "einwirkende Außenwelt so vollständig wie möglich im Erkenntnisvermögen abgebildet, d.h. aus ihrer konkreten Materialität in eine immaterielle Realität transformiert"⁶⁵ werde. Dabei würden, und dies ist entscheidend, die "aus der Wahrnehmung stammenden Begriffe [...] aufgegeben und durch Denkbegriffe ersetzt"⁶⁶ werden. Aus diesen erfolge die Bildung von "Grundkategorien"⁶⁷ der jeweiligen "Gebiete"⁶⁸, die die "Herausstellung eines Idealgegenstandes in Begriffen" erlaubten und "den Gegenstand konstituieren"⁶⁹. Der "'Abbildung'"⁷⁰ empirischer Gesetze auf eine Theorie und dem damit produzierten "Überschuß der Idealität"⁷¹ wirke die anschließende "Deduktion der Wirklichkeit aus der Theorie"⁷² korrigierend entgegen, bleibe allerdings selbst "noch theoretisch".⁷³ Ihr Beweis erfolge erst, wenn "die Theorie in die Außenwelt zurückgeführt, d.h. realisiert"⁷⁴ würde, indem man "aus den außerhalb seines Bewußtseins vorhandenen Materien neue

Körper"⁷⁵ schaffe, wie sie im wissenschaftlichen Experiment und der Technik der Industrie⁷⁶ vorlägen. Die Theoriebildung vollziehe sich durch Rückkopplung der realisierten Deduktion an die Induktion und die "Wechselwirkung zwischen beiden ist ein unendlicher Prozeß".⁷⁷ Gleichwohl markiert Raphael einen "Sprung [...], den man beim Übergang von einigen empirischen Feststellungen zum Axiom der vollständigen Induktion"⁷⁸ machen und der ein zweites Mal genommen werden müsse, da die "Verifikation der Theorie durch die außenweltliche Wirklichkeit niemals vollständig ist, weil der der 'vollständigen Induktion' analoge Schritt ebenfalls ein axiomatischer 'Sprung'"⁷⁹ sei. Während der Prozesse der "Immaterialisierung ins Geistige" wie auch ihrer "Realisierung ins Materielle" sei dennoch "in jedem Augenblick das eine im anderen enthalten".⁸⁰ Gerade aufgrund seiner Bezeugung, daß der "Gegensatz zwischen Sein und Bewußtsein [...] keine dualistische Antinomie" darstelle, sondern "beide ihre Einheit in der mit Abbildungsfähigkeit begabten Materie"⁸¹ hätten, muß Raphael umso fester an den klassischen Dualismen von Innen und Außen, von Geist und Materie festhalten und den Prozeß ihrer Annäherung in einer infinitistischen Teleologie installieren, um dem Erkenntnisprozeß überhaupt einen Sinn zuschreiben zu können. Jedes dieser Philosopheme aber wie auch ihre Anordnung ist zu tiefst der Metaphysik verpflichtet. Die Dualismen von Innen und Außen, von Geist und Materie werden sich im produktionstheoretischen Strang seiner Kunsttheorie wiederbegegnen. Im konstitutionstheoretischen Zusammenhang seiner "Erkenntnis-" und "Schaffenstheorie" leiht er ihnen eine mathematische Formulierung. "'Ding an sich' und 'Bewußtsein an sich' sind gleichsam Grenzbegriffe im Sinne der Infinitesimalrechnung, an die sich der schöpferische Prozeß des Geistes annähert – nicht um die Grenze selbst zu erreichen, sondern um auf dem Wege zu ihr eine neue Subjekt-Objekt-Beziehung zu finden" und den "Gegensatz zwischen Sein und Bewußtsein auf eine höhere Stufe"⁸² zu heben. Wenn Hegel in Auseinandersetzung mit den Kantischen Antinomien schrieb, "daß eine Grenze ist und daß die Grenze ebensowohl nur eine aufgehobene ist; daß die Grenze ein Jenseits hat, mit dem sie aber in Beziehung steht, wohin über sie hinauszugehen ist, worin aber wieder eine solche Grenze entsteht, die keine ist"⁸³, dann ist Raphaels Wahl des Verfahrens der Infinitesimalrechnung als Bild der Beschreibung

des Prozesses zwischen "Sein und Bewußtsein", "'Ding an sich' und 'Bewußtsein an sich'" nicht zufällig. In seinen biographischen Aufzeichnungen notierte er über seine Studien der Methoden exakter Naturwissenschaften: "Die eigentliche Erweiterung lag in der Vorstellungswelt der Infinitesimalrechnung".⁸⁴ Da einerseits für Raphael "alle Wissenschaften Wissenschaften von der Materie" sind, sei für das "verstandesmäßige Denken die Ausdehnung, d.h. die Mathematik die synthetische Form, unter der ein Objekt dargestellt werden"⁸⁵ müsse, doch lehnt er es ab, "eine bestehende Methode der Naturwissenschaft auf das Gebiet des Seelischen, Gesellschaftlichen etc. mechanisch zu übertragen".⁸⁶ Andererseits erblickt er mit dem Marx der 'Deutschen Ideologie' in der "Geschichtswissenschaft die Synthese aller Wissenschaften".⁸⁷ Zwar entzog sich "bisher [...] alle Geschichte der Mathematik, und alle Mathematik hatte ihren Sinn in der Übergeschichtlichkeit ihrer Resultate", doch müsse eine "Annäherung" zwischen ihnen in Angriff genommen werden, da eine "Geschichtswissenschaft ohne Spannung zur Mathematik dem Historismus, dem Relativismus verfällt".⁸⁸ Die implizite Problematik des Vorwortes von 1941 ist bereits in Raphaels "Erkenntnistheorie" von 1934 formuliert. Wenn er gegen Hegels "Identifizierung der Logik und der Geschichte" auch Marx attestiert, dieser "machte die Logik geschichtlich und rettete trotzdem die Geschichte vor dem Historismus und die Logik vor dem Psychologismus"⁸⁹, dann wird Marx eine Bewältigung von theoretischen Problemen zugeschrieben, mit denen Raphael in den Schriften Husserls konfrontiert worden war.

Eine Skizzierung dieses Kontextes ist für das Verständnis zentraler Motive des Raphaelschen Theorieentwurfes unumgänglich. In seinen biographischen Aufzeichnungen notierte er neben der Jahreszahl "1919/20" und unter dem Namen "Husserl": "Auflösung aller Metaphysik/Vorbereitung auf den Gedanken der Wissenschaft"⁹⁰ und in seinem Nachlaß findet sich ein umfangreiches Konvolut mit Studien zur Philosophie Husserls. Husserl hatte in seinem Aufsehen erregenden Aufsatz "Philosophie als strenge Wissenschaft"⁹¹ dargelegt, daß sowohl der empiristische und psychologische Naturalismus, als auch der Historizismus und die Weltanschauungsphilosophie in einen "alle absolute Idealität und Objektivität preisgebenden Skeptizismus"⁹² mündeten. So könne etwa "Historie, empirische Geisteswissenschaft

überhaupt, [...] von sich aus gar nichts darüber ausmachen [...], ob zwischen Kunst als Kulturgestaltung und gültiger Kunst, ob zwischen historischem und gültigem Recht, und schließlich auch zwischen historischer und gültiger Philosophie zu unterscheiden sei"⁹³ und tatsächlich sei eine "Entscheidung über die Gültigkeit selbst und ihre idealen normativen Prinzipien nichts weniger als Sache der empirischen Wissenschaft"⁹⁴, denn andernfalls würden die "Ideen Wahrheit, Theorie, Wissenschaft [...] ihre absolute Gültigkeit verlieren".⁹⁵ Husserl will die Autonomie und den normativen Sinn der "'Idee' der Wissenschaft" als "überzeitliche" und "durch keine Relation auf den Geist einer Zeit begrenzt"⁹⁶ festhalten und begründen. Dabei komme der reinen Logik und den Disziplinen der 'mathesis universalis' als "Theorie der Theorien" und "Wissenschaft der Wissenschaften"⁹⁷ jurisdiktorischer und systematischer Vorrang vor allen regionalen eidetischen Wissenschaften oder Ontologien und empirischen Tatsachen- und Erfahrungswissenschaften zu. Die empirisch-realen Verhältnisse mathematischer und logischer Betätigungen als subjektiver Erlebnisse seien Sache der Psychologie. "Ihre idealen Verhältnisse und Gesetze bilden aber ein Reich für sich. Dieses konstituiert sich in rein generellen Sätzen, aufgebaut aus 'Begriffen', welche nicht etwa Klassenbegriffe von psychischen Akten sind, sondern Idealbegriffe (Wesensbegriffe), die in solchen Akten, bzw. in ihren objektiven Korrelaten, ihre konkrete Grundlage haben. Die Zahl Drei, die Wahrheit, die nach Pythagoras benannt ist, das sind [...] ideale Gegenstände, die wir in Aktkorrelaten des Zählens, des evidenten Urteilens u. dgl. ideierend erfassen".⁹⁸ Diese "idealen Einheiten"⁹⁹ in ihrer "strengen Identität der Bedeutung"¹⁰⁰ und universalen Wahrheitsgeltung, die sich in keine bestimmte historische Kultur einschließen lassen, eröffnen damit zugleich die Möglichkeit ihrer unendlichen Wiederholbarkeit und Übersetzbarkeit, die ihr Geltungsanspruch impliziert. Gleichwohl wäre, wie Husserl beteuert, ihre "metaphysische Hypostasierung [...] absurd".¹⁰¹ Jede Tatsachen- und Erfahrungswissenschaft stehe notwendig mit diesem "Komplex formal-ontologischer Disziplinen in Beziehung, die neben der formalen Logik im engeren Sinne die sonstigen Disziplinen der 'mathesis universalis' (also auch die Arithmetik, reine Analysis, Mannigfaltigkeitslehre) umspannt"¹⁰² und deren Gültigkeit aus keiner Tatsachengenesis herzuweisen sei. In dieser Hierarchie der Ontologien sind den formalen, die

die reinen Regeln von "Urteilen" und "Gegenständen überhaupt"¹⁰³ behandeln, die materialen Ontologien untergeordnet, wie sie etwa als "materiale mathematische Disziplin [...] die Geometrie"¹⁰⁴ darstelle. Zu ihr führte Husserl in § 74 der 'Ideen I' unter dem Titel "Deskriptive und exakte Wissenschaften" aus:

"Die geometrischen Begriffe sind 'Idealbegriffe', sie drücken etwas aus, was man nicht 'sehen' kann; ihr 'Ursprung' und damit auch ihr Inhalt ist ein wesentlich anderer als derjenige der *Beschreibungsbegriffe* als Begriffe, die unmittelbar der schlichten Anschauung entnommene Wesen und keine 'Ideale' zum Ausdruck bringen. Exakte Begriffe haben ihre Korrelate in Wesen, die den Charakter von 'Ideen' im Kantischen Sinne haben. Diesen Ideen oder Idealwesen stehen gegenüber die morphologischen Wesen, als Korrelate der deskriptiven Begriffe. Die Ideation [...] ergibt die Idealwesen als *ideale 'Grenzen'*, die prinzipiell in keiner sinnlichen Anschauung vorfindlich sind, denen sich jeweils morphologische Wesen mehr oder minder 'annähern', ohne sie je zu erreichen, [...] so daß exakte und rein deskriptive Wissenschaften sich zwar verbinden, daß sie aber nie füreinander eintreten können, daß keine noch so weite Entwicklung exakter, d.i. mit idealen Substruktionen operierender Wissenschaft die ursprünglichen und berechtigten Aufgaben reiner Deskription lösen kann."¹⁰⁵

Husserls Texte sagen über diesen Prozeß der Idealisierung weiter nichts. Im Unterschied zur morphologischen Idealität hat sich die exakte Idealität in einem Sprung von aller deskriptiven Verankerung losgerissen, doch in diesem Fall ist die Grundlage nicht das, was begründet. Der inaugurale Charakter des idealisierenden Tuns, die entschiedene Diskontinuität, die es seinen Bedingungen entreißt, machen es einer genealogischen Beschreibung unzugänglich. Die morphologische Idealität wird durch eine antizipative Struktur zur 'idealen Grenze' einer unendlichen Approximation hin überschritten. Damit der Antizipation jedoch der Sprung ins Unendliche glückt, muß sie schon ideal sein. Sie gebietet die Gegenwart der "'Idee' im Kantischen Sinne", die ihrer Bewegung Einheit verschafft. In einem der der 'Phänomenologie der Vernunft' gewidmeten Kapitel der 'Ideen I' greift Husserl diese Problematik wieder auf. Die "Einsicht, daß diese Unendlichkeit prinzipiell nicht gegeben sein kann, schließt nicht aus, sondern fordert vielmehr die einsichtige Gegebenheit der Idee dieser

Unendlichkeit"¹⁰⁶. Sie besitzt allerdings nicht die Evidenz eines Inhaltes. Sie kann nur in dem Maße Evidenz besitzen, wie sie endlich ist. Die "Idee einer wesensmäßig motivierten Unendlichkeit ist nicht selbst eine Unendlichkeit"¹⁰⁷, sondern "als 'Idee' (im Kantischen Sinn) ist [...] die vollkommene Gegebenheit *vorgezeichnet*"¹⁰⁸, vorgezeichnet als "Gegebenheit in Form einer Idee"¹⁰⁹. Es gibt keine Idealität, ohne daß eine Idee im Kantischen Sinne am Werk wäre. Die Nicht-Wirklichkeit der Bedeutung, die Nicht-Wirklichkeit des idealen Gegenstandes sowie die Nicht-Wirklichkeit der Inklusion des Sinns oder Noemas im Bewußtsein als nichtphantastische Irrealitäten garantieren deren ideale Präsenz in einem idealen Bewußtsein. Husserl bemerkt an einer Stelle: "So kann man denn wirklich, wenn man paradoxe Reden liebt, sagen [...], wenn man den vieldeutigen Sinn wohl versteht [...], daß Fiktion die Quelle ist, aus der die Erkenntnis der 'ewigen Wahrheiten' ihre Nahrung zieht"¹¹⁰.

Wenn Raphael die Arbeiten Husserls, neben denen Carnaps, als "Logismus" einer "angeblich metaphysiklosen, reinen Wissenschaft"¹¹¹ abqualifiziert und eine Konzeption der Autonomie der Vernunft bespöttelt, die "der Wirklichkeit die Gesetze vorschreibt (Kant) oder sogar deren Inhalte erschaut (Husserl)"¹¹², dann kann dies nicht darüberhinweg täuschen, daß er sich in seinen wissenschafts- und erkenntnistheoretischen Auffassungen bis in die Wahl seiner Terminologie maßgeblich auch an Husserl orientierte. Erwin Panofsky bestimmte in seinem Entwurf kunstwissenschaftlicher "Grundbegriffe" diese als einen "Denkgegenstand, der überhaupt nicht in einer Wirklichkeits-sphäre (auch nicht in der Sphäre historischer Wirklichkeit) anzutreffen ist, sondern mit Husserl zu sprechen 'eidetischen' Charakter trägt"¹¹³. Walter Benjamin strebte eine "Analyse des Kunstwerks" an, die in ihm einen "integralen, nach keiner Seite gebietsmäßig einzuschränkenden Ausdruck der religiösen, metaphysischen, politischen, wirtschaftlichen Tendenzen einer Epoche erkennt" und "der eidetischen Betrachtung der Erscheinungen näher als ihrer historischen" stehe¹¹⁴. Wenn Raphael im Prozeß der Theoriebildung darauf besteht, daß die "aus der Wahrnehmung stammenden Begriffe [...] aufgegeben und durch Denkbegriffe ersetzt"¹¹⁵ werden, dann handelt es sich eben nicht um "'Realabstraktion'"¹¹⁶, sondern um einen 'Sprung' hypothetischer "Substruktionen", der dem Übergang von den morpho-

logischen zu den exakten Idealitäten Husserls entspricht. Da für Raphael jedoch die absolute Autonomie und Apriorität der Vernunft sowie deren "Einheit (Gott, Substanz, Logos, Selbstbewußtsein etc.) [...] rein fiktiv"¹¹⁷ ist und ihr Prozeß der Auflösung die "Vernunft in die drei konkreten Erkenntnisvermögen inkorporierte"¹¹⁸, wird sowohl der 'Sprung' im Akt der Ersetzung der Begriffe der Wahrnehmung durch "Denkbegriffe", wie auch die Wahrnehmung selbst bereits spekulativen Charakter tragen und seine Auffassung des 'Sehens' tangieren. Diese Problematik ist impliziter Bestandteil von Raphaels Versuch, einen "höher strukturierten Elementarbegriff" zu gewinnen, um der "konstituierenden Arbeit" "wissenschaftlicher Beschreibung"¹¹⁹ ein theoretisch ausgewiesenes Fundament zu verschaffen. Indem er einerseits die "Idealität der Mathematik" widerlegen zu können meinte, da der "Beweis der Widerspruchslosigkeit nicht zu führen"¹²⁰ sei, und damit den Status des ihr von Husserl eingeräumten Geltungsanspruchs zu depotenzieren hoffte, ohne eine Frage nach der in ihrer transzendentalen genetischen Konstitution "sedimentierten 'Geschichte'"¹²¹ zu stellen, von der Husserl zumindest sprach, und indem er andererseits forderte, man müsse die "'deduktive', 'logische' Analyse als ein Moment der Geschichtswissenschaft gelten lassen und aufs höchste entfalten"¹²², glaubte er 1934 eine "Annäherung" zwischen "Mathematik" und "Geschichte" einleiten zu können. Sei auch ihre "Einheit [...] wegen der Gegensätzlichkeit von Bewegung (Geschichte) und Ausdehnung (Mathematik) nur in einem unendlichen Prozeß realisierbar"¹²³, im Bemühen um die Klärung einer "Einheit der wissenschaftlichen Methode"¹²⁴ von Natur- und Geisteswissenschaften, deren "Quellpunkt"¹²⁵ und Garant die "Struktur des Absoluten (Einen)"¹²⁶ der spekulativen Vernunft darstelle, erblickte Raphael eine unabdingbare Voraussetzung ihrer Vorbereitung. Marx hatte in der 'Deutschen Ideologie' als auf ein "Phänomen" hingewiesen, daß, "ideell ausgedrückt", jede neue Klasse "ihren Gedanken die Form der Allgemeinheit zu geben, sie als die einzig vernünftigen, allgemein gültigen darzustellen" bemüht sei und sie von Gedanken früheren Epochen dadurch unterscheide, "daß sie sie als ewige Wahrheiten darstellt".¹²⁷ Raphael hielt an diesem "Phänomen" als einem "absoluten Faktor der Wahrheit"¹²⁸ in der Annahme fest, damit Marx und die Geschichte vor dem Historismus und die Logik vor dem Psychologismus zu retten.

Formulierte Simmel in der Einleitung zur "Philosophie des Geldes" als eine methodologische Absicht, "dem historischen Materialismus ein Stockwerk unterzubauen"¹²⁹, so bestand eines der Vorhaben Raphaels darin, "gleichsam die höhere Mathematik des Marxismus zu geben".¹³⁰

Im Sommer 1935 unternahm Raphael eine große Studienreise durch Frankreich, auf der er die romanischen Kirchen des Landes eingehend untersuchte. In einem Reisebericht schrieb er über Anlaß und Ziel: "Ich wollte mir ein Urteil bilden, ob es möglich ist, an diesem Teil der Geschichte (Entstehung, Veränderung, Verfall des romanischen und gotischen Stils) ein Kapitel Kunstgeschichte zu schreiben, die meinen übrigen Anschauungen entspricht. Als ich anfang zu studieren, war ich entsetzt, wie wenig die Kunstgeschichte eine Wissenschaft ist. Alles was ich in diesen fast dreißig Jahren getrieben habe, waren Studien, die zur Lösung des Problems 'Kunstgeschichte als Wissenschaft' nötig waren. Ich glaubte jetzt so weit zu sein, daß ich das alte Problem mit Erfolg in Angriff nehmen könnte. Im Prinzip habe ich mich nicht getäuscht".¹³¹ In der wahrscheinlich noch im selben Jahr geschriebenen "Introduction" zu den "Studien über die Fassaden und Portale romanischer Kirchen in Frankreich" präsentierte Raphael bereits Teile seiner, wie es heißt, "deskriptiven Terminologie [...], die einer empirischen Kunstwissenschaft als Grundlage dient"¹³², an die er im Entwurf "Empirische Kunsttheorie" von 1939/41 anknüpfte. Zur Rolle der "zeitgenössischen Dokumente" resümierte er, "daß selbst dann, wenn manchmal bereits eine kritische Untersuchung der Schriftquellen ausreicht, um Irrtümer und willkürliche Schlußfolgerungen zu vermeiden, in vielen Fällen doch andere Mittel unerlässlich sind, um zu entscheiden, ob sich eine Urkunde auf einen bestimmten Bau bezieht oder nicht: die Mittel sind erstens eine vollständige Analyse der Kunstwerke und zweitens ihr unparteiischer Vergleich".¹³³ Das methodische Primat einer vollständigen Werkanalyse bleibt bestehen. Zum "Problem der Kunstgeschichte" schrieb er, daß die "Anstrengungen der Gelehrten, die die Aufgabe, eine empirische Wissenschaft der Kunst und der Kunstgeschichte zu schaffen, am weitesten voran gebracht haben"¹³⁴, zu denen die "Publikationen von Wölfflin, Riegl, Schmarsow in Deutschland und Österreich sowie Focillon in Frankreich"¹³⁵ zählten, deshalb "gescheitert" seien, weil sie die "Geschichte der Kunst von der Geschichte der anderen Schaffensgebiete des Menschen getrennt

haben, um eine autonome Entwicklung der Formen bestimmen zu können¹³⁶ und dabei an der "Vorstellung von kontinuierlichen und geradlinigen Fort- oder Rückschritten in einer einzigen künstlerischen Entwicklungslinie"¹³⁷ festgehalten hätten. Demgegenüber unterstreicht Raphael methodisch, daß man "die Lösung des Längsschnittproblems, das Zusammenspiel von evolutionären und diskontinuierlichen, von immanenten und transzendenten Momenten in der Entwicklung von der vorherigen vollständigen Analyse des Querschnittes abhängig machen"¹³⁸ müsse. Erst auf dieser Grundlage anzustellende "Vergleiche zwischen den einzelnen Epochenschwellen" erlaubten es, "Gesetze der künstlerischen Entwicklung aufzustellen".¹³⁹ Franz Dröge und Knut Nievers stellten fest, "daß diese Introduction der erste in sich geschlossene Entwurf, die Fassung erster Hand der postum in den USA erschienen 'Empirischen Kunsttheorie'¹⁴⁰ sei.

Um 1936/37 arbeitete Raphael zusammen mit Hanna Levy an einem Beitrag über Methodologie für den "Zweiten Internationalen Kongreß für Soziologie und Kunstwissenschaft", der im Sommer 1937 in Paris stattfand. Ein Jahr zuvor hatte sie ihre Thèse "Henri Wölfflin. Sa théorie, ses prédécesseurs" veröffentlicht. In seinen biographischen Aufzeichnungen notierte Raphael schon 1933 "Hanna Levy u. Arbeit über Wölfflin".¹⁴¹ Auf dem Kongreß sprach Hanna Levy "Über die Notwendigkeit einer Soziologie der Kunst"¹⁴² und nannte als Antizipatoren Raphael, Leo Balet und Meyer Schapiro, den Raphael 1935 persönlich kennengelernt hatte. Raphael selbst trat auf dem Kongreß nicht auf. In dieser Zeit schrieb er das Manuskript "Marxismus und Geisteswissenschaft"¹⁴³, in dem er sich ausgehend von einer Publikation Leo Balets kritisch mit dessen 'Synthetischer Kunstwissenschaft'¹⁴⁴ auseinandersetzte. Darin heißt es, daß "das geschichtliche [...] nicht außerhalb und neben, sondern *in* dem theoretischen"¹⁴⁵ stehe (Hervorhebung im Orig.). Dies habe für die Begriffe der Kunsttheorie zur Folge, "daß, wenn man durch den Vergleich mehrerer Epochen zu einer Kunsttheorie höherer Ordnung vordringen will, die Begriffe eine Struktur annehmen, welche die geschichtliche Entwicklung als Mutation der Faktoren innerhalb der Grundbegriffe festzuhalten erlaubt".¹⁴⁶ Diese resümierenden Ausführungen weisen bereits deutlich auf die Formulierungen zu einem "höher entwickelten Elementar-begriff" von 1941.

1938/39 faßte Raphael zusammen mit Emma Dietz¹⁴⁷ aus Unterlagen seiner Volkshochschulseminare und Vorträge in Arosa und Davos drei Texte unter dem Titel "Arbeiter, Kunst und Künstler" zusammen. In einem Brief vom 23. Juli 1939 berichtete er Horkheimer, daß er "ein Buch beendet habe, das den provisorischen Titel trägt: 'Arbeiter, Kunst und Künstler. Drei Beiträge zu einer marxistischen Kunsttheorie'. Es umfaßt 500 Schreibmaschinenseiten, zu deren Verständnis etwa 8 Abbildungen unerlässlich wären"¹⁴⁸ und erkundigte sich nach Publikationsmöglichkeiten. Leo Löwenthal antwortete ihm am 24. August 1939: "Herr Horkheimer hat schon daran gedacht, ob sich nicht vielleicht Ihr Kapitel über Corot ganz oder teilweise in den Rahmen der Zeitschrift einfügen ließe".¹⁴⁹ Auf seiner Schiffspassage notierte Raphael jedoch: "Es wird wohl das Beste sein, wenn ich die Arbeit über Corot noch einmal von neuem beginne und das Thema bis auf den Grund zu erschöpfen versuche".¹⁵⁰ Die erst postum publizierten Texte dürfte Raphael nicht vor Mitte der 40er Jahre abgeschlossen haben. Der dritte der "Beiträge" stellt unter dem Titel "Prolegomena zu einer marxistischen Kunsttheorie" eine letzte theoretisch-programmatische Bündelung seines Projektes einer empirischen Kunsttheorie und -wissenschaft dar. Er griff dabei auf das Vorwort von 1930 und "Zur Kunsttheorie des dialektischen Materialismus" zurück und arbeitete Zusammenfassungen der "Erkenntnistheorie" und "Empirischen Kunsttheorie" sowie Materialien seiner Studien zur 'vorgeschichtlichen' Kunst ein. Auch dieser Text hält am Ziel einer der "konstitutiven Methode [...] erwachsenden mathematischen Formulierung"¹⁵¹ fest.

In dem zwischen 1939 und 1941 geschriebenen Text "Empirische Kunsttheorie"¹⁵² entwickelte Raphael die "Kategorien" von "Einzelform, Werkgestalt, Komposition, Realisation"¹⁵³ anhand von Analysen aus Malerei, Plastik und Architektur als die "konstitutiven Bestandstücke eines jeden Kunstwerkes".¹⁵⁴ Was Raphael im Gegenzug zu allen Form- und Inhaltsästhetiken als eine "Methodenphänomenologie"¹⁵⁵ zu begründen suchte, erfuh in diesem Text eine ihrer ausführlichsten und facettenreichsten Darstellungen, die zum Teil in überarbeiteter Fassung Eingang in die Aufsätze von "Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?" fanden. Das Typoskript ist mehr als doppelt so lang, wie die gekürzte Publikation.

Als Raphael 1941 während des "Korrekturen [...] korrigieren"¹⁵⁶ das Vorwort zu "Empirische Kunsttheorie" schrieb, setzte er sich erneut mit dem theoretischen Status deskriptiver Begriffe wissenschaftlicher Beschreibung auseinander, die nur möglich sei, "wenn man der sinnlichen Wahrnehmung in Abhängigkeit von einer intuitiven, und der intuitiven in engstem Zusammenhang mit der konkret sinnlichen genügt" habe, wobei er unter der "intuitiven" in eigenwilliger Anlehnung an Husserl eine "Wesensschau" versteht, die "sich aus der Gegebenheit in die wirkende, schaffende Kraft, aus den mannigfachen Teilen in die Wesenheit und Einheit" versetze und mitteile, was "der Wesensschau unmittelbar zugänglich"¹⁵⁷ sei. Bereits das Vorwort von 1930 hatte das "Sehen", den "durch das Auge erfaßbaren Tatbestand"¹⁵⁸ als Ausgangspunkt der Kunstbetrachtung in den Vordergrund gerückt. Der "durch das Auge erfaßbare Tatbestand" und das Kunstwerk korrespondierten durch den "produktiven Akt" des Sehens miteinander. "Sehen ist [...] in jedem Fall ein Ansatz zu einem produktiven Akt. In der Kunst ist diese Produktivität durch einen anderen, uns mit seinen Produktivkräften überlegenen Menschen vollzogen. Kunstbetrachtung hat also nur dann einen fruchtbaren Sinn, wenn wir [...] uns ganz dem Willen des Künstlers einfügen, bis es uns gelingt, die konkrete Schaffensmethode, die das Werk hervorgebracht hat, – im Unterschied zum psychologischen Erlebnisprozeß beim Schaffen – zuerst sinnlich nachzuleben und dann begrifflich zu rekonstruieren", und das heißt "durch konstituierende Begriffe beschreiben".¹⁵⁹ Doch könne die "begriffliche Zerlegung und Zusammenfügung des einheitlichen Ganzen des Kunstwerkes nicht den ersten Eindruck und das unmittelbare Erleben ersetzen" und hierin bestünden zugleich die "Grenzen begrifflicher Arbeit".¹⁶⁰ Insistiert Raphael also auf der Unersetzbarkeit und irreduziblen Differenz zwischen der sinnlichen, unmittelbar lebendigen und nichtsprachlichen Präsenz des Kunstwerkes einerseits und seiner begrifflichen Rekonstruktion und deskriptiv-kategorialen Konstitution andererseits, dann wird die unterstellte Möglichkeit eines ersten, nicht-begrifflichen, rein sinnlichen Nachvollzuges der "Schaffensmethode" des Werkes problematisch, ganz abgesehen davon, daß ihm keine "Kriterien der Scheidung"¹⁶¹ zwischen Kunst und anderen Gegenständen, ja Gegenständen überhaupt zur Verfügung stehen könnten. Wenn er darüber hinaus konstatiert: "Sehen ist eine

seelische Leistung – nicht nur unseres Auges allein, sondern des ganzen Menschen; es ist nicht eine generelle für alle Menschen und Zeiten gleiche Leistung, sondern eine höchst konkrete, die von der geistigen Haltung sowohl des Einzelnen wie der ganzen historischen Epoche mitbedingt ist”¹⁶², dann muß vollends rätselhaft werden, wie ein unmittelbares Sehen von Werken vergangener Zeiten, gar anderer Kulturen und damit ”Kunstgeschichte als Wissenschaft“ möglich sein kann. Wenn Raphael in ”Empirische Kunsttheorie“ emphatisch formuliert: ”Die Geschichte des Sehens kann niemals die Geschichte der Kunst sein”¹⁶³, dann handelt es sich weniger darum, einen ”orthodoxen Begriff der ’Widerspiegelung‘ zu überwinden”¹⁶⁴, wie Klaus Binder meinte, als vielmehr um eine Replik auf Wölfflins ”Einleitung“ in ”Kunstgeschichtliche Kunstbegriffe“: ”Das Sehen an sich hat seine Geschichte, und die Aufdeckung dieser ’optischen Schichten‘ muß als die elementarste Aufgabe der Kunstgeschichte betrachtet werden“, die in eine ”Entwicklungsgeschichte des abendländischen Sehens“ zu kulminieren und dessen ”innere optische Entwicklung”¹⁶⁵ herauszuarbeiten hätte. Raphael sucht demgegenüber, dessen deklarierte und zu analysierende gesamtgesellschaftlich-historische Vermittlung mit einer ”intuitiven“, unmittelbar zugänglichen ”Wesensschau“ als notwendigem Moment der ”konstituierenden Arbeit“ ”wissenschaftlicher Beschreibung”¹⁶⁶ zu verbinden.

Das ”Sehen“ wie die ”Sinnesempfindungen“ insgesamt gewinnen für Raphael im Kunstwerk ”einen eindeutigen Zusammenhang mit seelischen Bedeutungen“. Raphael beschreibt deren Entstehung wie folgt: ”Nur dadurch, daß die Sinnesempfindungen sich selbst relativieren, indem sie durch alle oder möglichst viele andere Vermögen des Menschen hindurchgehen, nachdem sie von ihnen sich differenziert hatten, werden sie von ihrer eigenen Materialität befreit und ebenso von der der andern Vermögen; nur dadurch, daß sie so ihre Materialität in reine Intensität verwandeln, werden sie dem inneren Sinn, dem Gefühl eindeutig zuordnungsfähig”.¹⁶⁷ Was aber wird man sich im Hinblick auf das ”Sehen“ zunächst unter einer ”von ihrer eigenen Materialität befreit(en)“ ”Sinnesempfindung“ anderes vorstellen sollen als deren ’immaterielle‘ Idealität, in der sich zwei Blicke über einen Abgrund von Vergangenheit und Gegenwart hinweg müssen kreuzen können? Andernfalls wäre weder an eine Geschichte des Sehens noch

gar an eine intuitive Wesensschau auch nur zu denken. Zugleich aber wird der schon in der "Erkenntnistheorie" namhaft gemachte metaphysische Dualismus von 'Materiell' und 'Immateriell' auch kunsttheoretische Grundlage. Mit Bezug auf den künstlerischen Produktions- oder Schaffensprozeß schreibt Raphael: "Die *Übersetzung* der Ding-Stoffe in den strukturierten (Stein, Holz) oder unstrukturierten Werkstoff (Farbpulver) kompliziert sich durch den Umstand, daß die Gegenstände nicht um ihrer selbst willen dastehen, sondern als *Träger von Gefühlen und Bedeutungen* [...]. Als solche haben sie zwar eine *immaterielle Seinsart*; aber indem sie im Werkstoff erscheinen, erhalten sie selbst einen materiellen Charakter, wie sie den Gegenständen, mit denen sie sich als den ihnen angemessensten verbinden, einen bestimmten *undinglichen Charakter* geben. [...] Aus dem Werkstoff wird nun ein *Kunststoff*, der Stoff, aus dem ein Kunstwerk besteht, wenn er mit Ding- und Bedeutungsstoff zu einer engen und unauflöslichen Einheit geworden ist. Dies ist nun auf die verschiedenste Weise möglich"¹⁶⁸ (Hervorhebung v. Verf.). An dieser Stelle und vor dem Hintergrund der skizzierten Voraussetzungen setzt Raphaels "Methodenphänomenologie" systematisch an, von der es heißt: "Das System aller Werkgestalten und aller Methoden zu finden, ist eine der dringlichsten Aufgaben einer empirischen Kunstwissenschaft".¹⁶⁹ Raphaels Konzeptionen basieren insgesamt auf der Annahme, daß Kunstproduktion im Rahmen ökonomisch-materieller, historisch-sozialer und geistig-kultureller Voraussetzungen und Vermittlungen durch das Künstler-Subjekt hindurch als eine Reihe von an den Kategorien seiner kunsttheoretischen und -wissenschaftlichen Analytik orientierten bewußten und unbewußten Entscheidungen erfolge, die die Hand des Künstlers im Zuge ihrer Pinsel- und Strichführungen methodisch ins Werk setze und deren Totalität sich im Kunstwerk objektiviere. Deren nicht-psychologische Genese werde vom Betrachter in lebendigem Kontakt mit dem Kunstwerk sinnlich nachvollzogen und vom Kunstwissenschaftler durch die "Totalität" ihrer Vermittlungen hindurch begrifflich rekonstituiert und rekonstruiert. Dabei erweisen sich Raphaels produktions-, konstitutions- und deskriptionstheoretische Kategorien als dieselben. In einer den "Prolegomena" entnommenen zusammenfassenden Darstellung seiner 'methodenästhetischen Grundbegriffe', in der sich produktions-, konstitutions- und deskriptionstheoretische

Kategorien sowie werktheoretische und normative Aspekte geradezu unentwirrbar amalgamieren, heißt es: "Materielle Konstituierung meint, daß jedes künstlerische Schaffen zunächst irgendeinen materialen oder formalen Gehalt (Weltanschauung,) in bestimmte Darstellungsstoffe (Holz, Stein, Bronze, Glas, Mosaik usw.) *überträgt*. [...] Das Material läßt dem Geist einen gewissen Spielraum, das natürliche mehr als das künstliche, während umgekehrt der Geist sucht, sich eindeutig im Material und an seiner Oberfläche *auszudrücken*. Er muß aber durch eine Methode, die nicht nur Technik ist, die Materialitätsart bestimmen, in der [...] die materielle mit der geistigen Stofflichkeit zur *Koinzidenz* kommen. [...] In allen Fällen muß der Künstler eine bestimmte Methode besitzen, welche Einheit und Mannigfaltigkeit der Darstellungsmittel untereinander verbindet und in ein bzw. mehrere Materialien *inkorporiert*".¹⁷⁰ Hervorgehoben sei hier die Charakterisierung des Verhältnisses von materiellen und geistigen Momenten als Übertragung, Koinzidenz, Ausdruck und Inkorporation, die Privilegierung des natürlichen Materials gegenüber dem künstlichen und schließlich die Betonung, daß die "Methode" "nicht nur Technik" sein darf.

Wenn von der Technik die Rede ist, ist in der Regel die Hand nicht weit und man wird nicht von der Hand reden können ohne von der Technik zu sprechen. Die korrespondierende Passage aus "Empirische Kunsttheorie" lautet: "Wie mit einem bestimmten Material nicht jeder beliebige Geist rein und klar ausgedrückt werden kann, so läßt umgekehrt das Material dem Geist [...] einen gewissen Spielraum, und zwar das natürliche Material einen größeren als das künstliche. Analoges läßt sich von den Techniken sagen".¹⁷¹ Es handelt sich um dieselbe Geste der Privilegierung des natürlichen Materials gegenüber dem künstlichen, die Raphael auch in Bezug auf die Techniken in Anschlag bringt. Bei der Unterscheidung von natürlichen und künstlichen Techniken wird die Hand eine entscheidende Rolle spielen. "Es folgt daraus, daß die Technik nicht bloß ein instrumentales Verfahren der Hand ist, sondern zugleich mit und in diesem eine Methode des Geistes. Die Beziehung der körperhaften und seelischen Seite ist eine außerordentlich enge; es sind aber trotzdem die verschiedensten Variationen möglich zwischen den Extremen eines Künstlers, dessen Geist in der Hand ist (Franz Hals) und eines anderen, dessen Hand

ganz im Geist aufgegangen scheint (Rembrandt). Eine Technik ohne Geist ist virtuose Spielerei; ein Geist ohne Technik ein ohnmächtiges Stammeln – beides liegt außerhalb der Kunst”.¹⁷² In einer ersten Annäherung ließe sich sagen: die Unterscheidung von natürlicher und künstlicher Technik wird von der Beziehung oder Nicht-Beziehung der Hand zum Geist abhängig gemacht. Geist ohne Hand wäre weder natürliche noch künstliche Technik, sondern könnte sich gar nicht artikulieren: der Geist würde stammeln. Erst durch ein instrumentales Verfahren der Hand, in dem der "Geist in der Hand ist" oder in dem die "Hand ganz im Geist aufgegangen scheint", vermag der Geist zu sprechen. Beide Fälle wären nicht einfach "nur Technik", sondern natürliche Technik. Künstliche Technik dagegen wäre ausschließlich instrumentales Verfahren der Hand, geistlose und als solche diffamierte virtuose Spielerei, nicht künstlerische, künstliche Technik, in der der Geist verstummt. Wenn Raphael an anderer Stelle schrieb, daß "die maschinelle Herstellung die nur handwerklich mögliche Übertragung geistiger Eigenschaften auf den Werkstoff ausschließt"¹⁷³, dann werden weniger die "vormodernen Grundlagen seiner Kriterien der Beurteilung von Kunst"¹⁷⁴ einsichtig, als vielmehr die Grenzen einer metaphysischen Konzeption, die in ein und derselben Geste der Inthronisierung und Reduktion der Hand auf instrumentale Verfahren Geist und Materie, Körper und Seele in der natürlichen Technik eines organologischen Humanismus zu verankern sucht.

Wenn Raphael in seinem Vorwort von 1941 eine Konfiguration von "Mathematik" und "Phänomenologie, Geschichte und Kritik" entwirft, die das ganze Ausmaß wissenschafts- und erkenntnistheoretischer Fragen aufwirft, deren Klärung er als Voraussetzung einer "Lösung des Problems 'Kunstgeschichte als Wissenschaft'" betrachtete, und es ihm zugleich bislang "unmöglich" war, für das "geschichtliche Problem der Kunst" eine "überzeugende Lösung" zu finden, dann wird ihm der "Bau des menschlichen Körpers", aus dem bereits in der "Erkenntnistheorie" "das dreidimensionale senkrechte Koordinatensystem der euklidischen Geometrie (..) erklärt"¹⁷⁵ wurde, den Weg weisen. Ohne daß es noch überraschen könnte, wird der "Hand" eine Führungsrolle zugeschrieben werden, die im 'Zentrum' von "Prähistorische Höhlenmalerei" nach beinahe allen Seiten hin gedreht und gewendet werden wird.

Einen Tag vor seiner Ankunft in New York am 21. 6. 1941 notierte Raphael: "Ich wünschte, ich käme wie Odysseus schlafend an, und daß es mir eine Heimat sei, in der ich meine Arbeit verrichten kann [...], bis ich wie Odysseus weiter wandern muß".¹⁷⁶ Der Empfang durch Ilse Hirschfeld, Max Hirschberg, Kurt Seligmann und Meyer Schapiro war allerdings "großartig".¹⁷⁷ Doch der Versuch, durch Vermittlung von Schapiro ein Rockefeller-Stipendium zu bekommen¹⁷⁸, mißlang. An Max Horkheimer schrieb Raphael: "Sie hatten noch kurz vor Kriegsbeginn mein Manuskript 'Arbeiter, Kunst und Künstler' in Händen, in denen sich die ästhetische und geschichtliche Analyse eines Bildes von Corot befand. Seitdem habe ich mit der Niederschrift meiner 'Empirischen Kunsttheorie' begonnen, und ich würde sehr gern diese Arbeit fortsetzen, wenn mir durch ein Stipendium oder ähnliches die finanzielle Möglichkeit gegeben wird".¹⁷⁹ Seine Bitte um Rat und Hilfe blieb folgenlos.

Getragen von einer methodenphänomenologischen "Gesamtidee", die Mathematik und Geschichte zu verbinden suchte, entwarf er einen "Gesamtplan für den geschichtlichen Teil", der ihn durch die Epochen führen sollte. "Natürlich muß das noch alles an den Tatsachen kontrolliert werden, aber die Hauptsache ist, daß die Theorie etwas taugt. Es war schwer sie zu finden und es wird noch lange dauern, bis sie in allen Details ausgearbeitet ist".¹⁸⁰ Im Metropolitan Museum nahm er das Studium der neolithischen Tongefäße Ägyptens auf und stellte Ende 1942 ein erstes Typoskript fertig. Während der Tipparbeiten notierte er in sein immer auch an Emma Raphael adressiertes Brieftagebuch: "Ich glaube ohne Anmaßung sagen zu können, daß kein anderer Kunsthistoriker imstande gewesen wäre, eine solche Beschreibung zu machen [...]. Das Ziel einen eindeutigen Zusammenhang zwischen Wirtschaft, Politik, Religion und Kunst herauszuarbeiten ist mir kaum gelungen [...], aber was aus den Formen herauszupressen war, habe ich wohl gegeben, ohne hineinzudeuten. Um die Arbeit fertig zu machen, muß ich die vorhergehende Epoche gründlich studieren [...] und dann werde ich die Vorgeschichte abschließen".¹⁸¹ Weiter berichtete er, daß er jetzt "am Morgen über griechische Plastik arbeite und am Nachmittag über Höhlenmalerei des Paläolithikums"¹⁸² und be-

merkte sogleich, "[...] primitiv war auch diese Welt nicht mehr. Es gibt keine primitive Kunst".¹⁸³ Gegen Mitte Dezember 1942 wird er sich "entschließen, die sehr schöne Arbeit über die Griechen zurückzustellen. Vielleicht gelingt es mir, wenn ich mich ganz auf ein Thema konzentriere, im Laufe des Jahres damit fertig zu werden".¹⁸⁴ Parallel dazu arbeitete er abends am "Deutschlandbuch"¹⁸⁵, doch die Studien zur "Vorgeschichte" nahmen mehr Zeit in Anspruch, als er vorausgesehen hatte. Im Februar 1943 fand Raphael überrascht "sozusagen das Sprungbrett, von dem aus die Menschheit sich in das faszinierende Abenteuer einließ, die Mathematik zur Grundlage der Kunst zu machen"¹⁸⁶ und schrieb an Alis Guggenheim: "Ich mache sehr merkwürdige Entdeckungen über diese frühe Kunst. Ich werde nun endlich eine Kunstgeschichte schreiben können, wie ich sie mir denke"¹⁸⁷; eine ganz andere Einschätzung des entstehenden Manuskripts gibt er allerdings in einem weiteren Brief an dieselbe Adressatin: "Das Höhlenbuch ist nur ein Essay voller Ideen".¹⁸⁸ Im Mai 1944 konnte er Claude Schaefer berichten: "Das Buch soll vor Weihnachten erscheinen. Ich schrieb keine Geschichte der paläolithischen Malerei, sondern einen Essay von 50-75 Seiten, um einige Einblicke in das Wesen dieser Kunst zu geben, wobei freilich von den alten Anschauungen so gut wie nichts übrig bleibt"¹⁸⁹; zweieinhalb Monate später teilte er ihm dann die Übersendung zahlreicher Arbeiten – unter ihnen auch der Essay zur "Paläolithischen Höhlenmalerei" – mit: er habe "in 2 großen Briefumschlägen einen ganzen Packen Manuskripte abgesandt: das was Ihnen von 'Arbeiter, Kunst und Künstler' noch fehlte, das Nachwort zum D.-Buch [Deutschland-Buch, d. Verf.], eine Kopie der ägyptischen Töpfe und eine andere der Höhlenmalereien".¹⁹⁰ Doch Konflikte mit dem Verlag und Übersetzungsprobleme verzögerten die Publikation noch über ein Jahr. In einem Begleitbrief zum Manuskript des "Höhlenbuches"¹⁹¹, das er im März 1945 an Emma Raphael versandte, berichtete Raphael von Schwierigkeiten während der Vorbereitungen zur Veröffentlichung, von einer mißglückten Zusammenarbeit mit dem zuständigen Mitarbeiter des Verlags, von "Lügen" und einem "Krach", der den Abschluß der Editionsarbeiten aufs Heftigste gefährdete: "Mein Verleger, der eben aus Europa zurück ist, hat seine Sekretärin mit einem Auto geschickt, da er morgen bereits wieder verreist. Er war sehr freundlich, mein Krach mit Kurt Wolff war ihm sehr pein-

lich. Ich habe niemals in meinem Leben so viel Invektiven geäußert wie diesmal gegen K. W. Ich bin zum Äußersten gegangen und habe gesagt, daß ich lieber keine Bücher veröffentliche als durch diese Hölle von Lügen zu gehen und schlug vor, daß er mich vom Kontrakt befreit. Aber davon wollte er nichts wissen. Nun warte ich auf das Ergebnis".¹⁹² Wie er weiter berichtet, erhielt er am nächsten Morgen "einen Brief von Mr. Young (Pantheon), dem amerikanischen Leiter des Verlages, daß die Dinge arrangiert sind, d.h. ich werde in Zukunft nicht mehr mit K. W., sondern mit dessen Mitarbeiter Dr. Schiffrin zu verhandeln haben. Da dieser in meiner Gegenwart Kurt Wolff einen Lügner genannt hat, so wird es wohl gehen und ich hoffe, daß beide Bücher bis Weihnachten heraus sein werden."¹⁹³ Doch nicht nur diese Auseinandersetzungen, sondern auch die Übersetzungsarbeiten brachten Schwierigkeiten mit sich. Denn schon im September 1944 hatte Raphael an Claude Schaefer berichtet: "Obwohl ich einen Übersetzer habe, der mehrere Male von der Times als besonders gut gelobt wurde, war ich ganz entmutigt von dem, was von meinem Stil übriggeblieben ist. Es ist schwer, auseinanderzuhalten, was sachliche Schwierigkeiten und was persönliche Schlamperei ist".¹⁹⁴ Und noch im Juli 1945 beklagte Raphael, dem ein unangemessener Eingriff in das, was er seinen "Stil" nennt, ein zentrales Problem geworden war, die Arbeit des Übersetzers: "Er übersetzt, was er nicht versteht und ich korrigiere in einer Sprache, die ich nicht verstehe – es ist die alte Geschichte vom Blinden und vom Lahmen, das Resultat kann nur mittelmäßig sein. [...] [I]ch werde froh sein, wenn die Bücher in der Sprache erscheinen, in der sie geschrieben sind".¹⁹⁵ Neben einer unbefriedigenden Übersetzung kam als ein weiteres Problem die sparsame Ausstattung des Buches hinzu: "Was mein Buch betrifft", so Raphael später an Claude Schaefer, "so waren farbige Abbildungen angeblich nicht möglich".¹⁹⁶ Nachdem Raphael inzwischen auch die Überarbeitung und Fertigstellung des Buches über die neolithischen Tongefäße Ägyptens abgeschlossen hatte¹⁹⁷, konnte er im September 1945 Emma Raphael vom "Höhlenbuch" endlich berichten: "Gestern kam ein Brief von meinem Verleger, er hat nun das Erscheinen meines 1. Buches auf den 7. Oktober zugesagt. – Man hat mich soviel gequält damit und die Reproduktionen sind so schlecht, daß ich jede Freude an diesem Buch verloren habe".¹⁹⁸

Raphael wandte sich zunächst wieder seiner "Kunsttheorie" zu, die er "über fünf Jahre lang habe liegen lassen müssen"¹⁹⁹, und nahm 1946 die Studien zum "Griechenbuch"²⁰⁰ auf, an dem er bis 1952 arbeitete.²⁰¹ Parallel dazu schrieb er an "Wiedergeburtsmagie in der Altsteinzeit"²⁰², aber auch die Werkstoffstudien zur Farbe Schwarz, die Analysen kubistischer Bilder Braques und Picassos²⁰³, Überarbeitungen der Essays von "Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?" und die Kritik an Picassos "Guernica". Er trat in Korrespondenz mit französischen Forschern des Paläolithikums, darunter Abbé Lemozi, Henri Breuil und Annette Laming-Empeire²⁰⁴. Anfang der 50er Jahre schrieb er "Zur Methode der Interpretation der paläolithischen Kunst" und sandte diesen Text in englischsprachiger Übersetzung einer Reihe europäischen Forschern zu. Seine geschichtstheoretischen und -philosophischen Überlegungen, die sowohl den Essay "Prähistorische Höhlenmalerei" wie auch den Methodentext durchziehen, führte Raphael in "Der Begriff des geschichtlichen Fortschrittes, Ein Beitrag zur Lösung des Problems der paläolithischen Kunst" gesondert aus. Seine Pläne zu einer "Ikono-graphie der paläolithischen Kunst", die er nun energisch vorantrieb, gediehen bis zur konzeptionellen Ausarbeitung²⁰⁵ und der Anfertigung von Inventaren der Höhlenbestände aus allen ihm zugänglichen Quellen. Raphael konnte sie jedoch nicht mehr, wie er es geplant hatte, in den Höhlen vor Ort verifizieren und zum Abschluß bringen.

Raphaels Texte zur paläolithischen Höhlenmalerei befassen sich vorwiegend mit der heute sogenannten Höhlenwandkunst (art pariétal) des Jungpaläolithikums. In den gegen Ende des Essays vorsichtig angegebenen Zeitraum zwischen "12–15000"²⁰⁶, der etwa dem mittleren und späten Magdalénien entspricht, fällt der quantitative Höhepunkt des Vorkommens aller bis heute entdeckten paläolithischen Höhlenmalereien, von denen einige bis in die Zeit des späten Aurignacien zurückreichen²⁰⁷. Ihr Verbreitungsgebiet konzentriert sich in den Tälern im Südwesten Frankreichs sowie den Pyrenäen und dem Kantabrischen Gebirge Nordspaniens und erstreckt sich bis in den Süden Rußlands. Bei der Mehrzahl der erkennbaren Darstellungen handelt es sich um Tiere, unter denen am zahlreichsten die großen Herbivoren wie Bison, Wildpferd, Hirsch, Mammut, Ren und Urochse vertreten sind, aber auch Steinbock, Wildschwein und Wollnashorn sowie

die Carnivoren Höhlenlöwe und Braunbär, vereinzelt noch Schnee-Eulen, Fische oder in Spanien Delphine. In der im Juni 1991 unter dem Meeresspiegel bei Cassis entdeckten Höhle Cosquer in der Nähe von Marseille fanden sich unter anderem Pinguine und Robben²⁰⁸. Die auffallend selteneren anthropoiden Darstellungen waren seit ihrer Entdeckung Gegenstand von Spekulationen, während die zahlreichen sogenannten signes tectiformes oder Zeichen den Interpreten große Schwierigkeiten bereiteten.

Bereits im ersten Satz des Essays stellt Raphael seine Ausführungen in kunsttheoretische, geschichtstheoretische und philosophische Zusammenhänge. "Diese Arbeit handelt von der ältesten uns bisher bekannt gewordenen Malerei, aber weder von einer primitiven Kunst, noch gar von ihren Anfängen". Die Annahme, es handele sich um die Anfänge der Malerei, beruhe auf einem "Mißverstehen des Wesens der Geschichte" und entspringe der "Auffassung der Geschichte als eines geradlinigen Fortschrittes", als sei diese nach dem "Muster der biblischen Welterschöpfung eine creatio ex nihilo". Demgegenüber bewiesen die "Tatsachen", "daß wir an keinem einzigen Punkt einen solchen Ursprung zu fassen bekommen, eben weil er eine metaphysische Hypothese"²⁰⁹ sei. Die Annahme, es handele sich um "primitive Kunst", habe zu dem Vorurteil beigetragen, in den Höhlenmalereien seien weder "Flächenbeherrschung" noch "Raumgestaltung" vorhanden und "nur einzelne Tiere, keine Gruppen oder gar Kompositionen"²¹⁰ geschaffen worden. Die mit diesen Annahmen in Verbindung gebrachten methodologischen Restriktionen bei der Aufbereitung und Präsentation des Materials durch die Forschung sowie ihre theoretischen Implikationen und Voraussetzungen werden einer grundsätzlichen Kritik unterzogen und sind auf dem Gebiet der paläolithischen Höhlenmalerei zum ersten Mal in dieser Vehemenz vorgetragen worden.

Die vor diesem Hintergrund ebenfalls erstmals mit derselben Vehemenz vorgetragenen 'Thesen' des Essays bestehen in der Konstatierung, Herleitung und Analyse figuraler Gruppen, von "Raumgestaltung", von Goldenem Schnitt sowie von großangelegten Kompositionen, die als "Geschichtsbilder" interpretiert werden. Von Raphael werden "Gruppen des Paares, der Prozession, der Kreuzung, des Knäuels" und "der geometrischen Figuration"²¹¹ identifiziert und analysiert. Er lehnt es ab, "linearperspektivische Zeichnung" und "Luftperspektive" als "begrenzte histori-

sche Erscheinungen zum prinzipiellen Maßstab“ einer Entscheidung über das Vorliegen von "Raumgestaltung" zu machen²¹². Diese Ablehnung eröffnet ihm die Möglichkeit, trotz und gerade auch aufgrund des Fehlens von "Standlinie", "Leere" und "Rahmen" in den Malereien "positive Raumgestaltung" zu erblicken²¹³. In den konstatierten "mathematischen Ordnungen" und "Maßverhältnissen" der Figurationen entdeckt Raphael den "Goldene[n] Schnitt"²¹⁴. Er unterstreicht mehrmals, daß "ein Verständnis für die geometrische Komposition des Paläolithikums nur gewonnen werden kann, wenn man sich außerhalb der euklidischen Geometrie"²¹⁵ stelle. Der Essay behandelt Tierdarstellungen, sogenannte Menschendarstellungen, Hände und Zeichen. Die Deutung der Gravuren und Malereien steht ganz im Zeichen ihrer magisch-totemistischen Interpretation und ist aufs engste mit seiner Rekonstruktion der gesellschaftlichen Organisation der paläolithischen Gesellschaften verknüpft. In einer Analyse und Interpretation der Decke von Altamira gelangt Raphaels Auffassung eines Vorhandenseins und einer geschichtlichen Entwicklung von Konzeptionen, Kompositionen und "Geschichtsbildern" zu ausführlicher Entfaltung. Weit mehr noch als im Methodentext sind explizite Bezugnahmen des Essays auf verwendete Literaturen gekappt. Er beschränkt sich auf die Angabe einiger der großen Monographien zu einzelnen oder ganzen Gruppen von Höhlen, die wiederholte Nennung der Autorität Abbé Henri Breuils und ein umfangreiches Zitat von J. G. Frazer. Gleichwohl sind in ihm zahlreiche 'Fachdebatten' verarbeitet. Sie sollen im folgenden in groben Umrissen skizziert und, soweit möglich, an die Arbeiten Raphaels rückgebunden werden, um sie zunächst vor diesem Hintergrund zu profilieren.

Die Malereien von Altamira, die zu den ersten aufgefundenen Höhlenmalereien zählen, wurden 1879 in der spanischen Provinz Santander von der zwölfjährigen Maria de Sautuola entdeckt. Ihr Vater war, den Blick zu Boden gerichtet, damit beschäftigt, am Eingang des 1. Saales mit seinem nur ca. 1½ Meter flachen Deckengewölbe und einer Fläche von 18 Metern Länge und 9 Metern Breite, Ausgrabungen vorzunehmen. Die Anerkennung ihrer Echtheit ließ noch über 20 Jahre auf sich warten, zu unglaublich erschienen den Gelehrten derart alte und bereits so vollkommene Malereien. Schienen sie unvereinbar mit dem herrschenden Evolutionismus, so fürchtete die Fachwelt außerdem,

sich vor der Öffentlichkeit lächerlich zu machen. 1880 wurden sie in Lissabon vom 9. Kongreß für Anthropologie und prähistorische Archäologie auf Betreiben des führenden Prähistorikers Gabriel de Mortillet und Émile Cartailhacs in Anwesenheit von John Lubbock und E. B. Tylor kurzerhand zu Fälschungen degradiert – zu groß wäre der mit ihrer Anerkennung verbundene Schock über den Abgrund der aufgerissenen Zeitspanne der 'Menschheitsgeschichte' gewesen. Nach der Entdeckung der Gravuren und Malereien in den Höhlen von La Mouthe durch Rivière 1895, von Pair-non-Pair durch Dalean 1896 und von Font-de-Gaume und Les Combarelles durch Breuil, Capitan und Peyrony im Jahre 1901, die von einem ortsansässigen Bauern auf sie aufmerksam gemacht worden waren, veröffentlichte Cartailhac 1902 in der Fachzeitschrift *L'Anthropologie* sein berühmtes "Mea culpa"²¹⁶, in dem er seinen Irrtum auch in bezug auf Altamira öffentlich eingestand und revidierte. Noch im selben Jahr, er hatte bereits die Fundstätten Rivières und Daleans besucht, fuhr er mit Breuil nach Spanien und 1906 wurde unter beider Namen die erste Monographie der Höhle von Altamira publiziert, die de facto von Breuil angefertigt worden war. Damals begann Abbé Henri Breuil (1877-1961) seine imponierende Tätigkeit als Dokumentar und Interpret paläolithischer Malereien. Seine Arbeit umfaßte bis zu seinem Tod eine beeindruckende Zahl an Zeichnungen, Kopien und Veröffentlichungen zu den meisten der damals bekannten Höhlenmalereien. 1935 folgte von Breuil und Hugo Obermaier, die neue Untersuchungen durchgeführt hatten, eine zweite Monographie, so daß Raphael seine Auffassungen an einem gut dokumentierten und bereits zum Klassiker avancierten Gegenstand erproben konnte. Raphael kommt zu dem Ergebnis, daß der Decke von Altamira "eine einheitliche Konzeption zu Grunde liegt, die in einer ebenso einheitlichen Komposition dargestellt ist, daß die Elemente, sei es der Konzeption, sei es der Komposition, sich in älterer Zeit in Les Combarelles und in Font-de-Gaume finden, daß wir also [...] das Ergebnis einer langen Entwicklung vor uns haben, die ursprünglich getrennte Elemente vereinigt".²¹⁷ In diesen Darstellungen handele es sich um "Ereignisse der Geschichte des Hirschkuhclans [...], die wahrscheinlich auf französischem Boden stattgefunden haben".²¹⁸

Die in Raphaels Essay entwickelte Auffassung vom magisch-totemistischen Charakter der Malereien bestimmt weitgehend deren inhaltliche Interpretationen sowie seine aus ihm hergeleitete Rekonstruktion paläolithischer Gesellschaften. Es ist von "Jagd-", "Tötungs-" und "Versöhnungszauber", von "Übertragungs-", "Fruchtbarkeits-" und "Zerlegungszauber" sowie der "Magie des Auges" und der "Magie der Hand" die Rede. Die Magie wird als "Einheit" von "Theorie und Praxis" begriffen: "einer zauberte für alle und im Auftrag aller", aber "nur die Summe oder das Ineinanderspielen aller Gruppenkräfte sicherte den Erfolg des Zaubers" und realisierte die "doppelte Einheit zwischen dem geistigen und dem physischen Akt, zwischen dem Einzelnen und der Gruppe". Sie umfaßte den "Inbegriff aller Kenntnisse, die in der Gesellschaft über ein Objekt vorhanden waren" und war "weder ein Aberglaube noch ein Glaube überhaupt, sondern eine Wissenschaft", und zwar "eine Wissenschaft von der Natur, die durch eine Aktion der Gesellschaft realisiert wurde, durch das Werk aller Hände: der ganzen Jagdgruppe".²¹⁹ Der "Totemismus" wird als eine "gesellschaftliche Organisation" von Gruppen begriffen, die das "Bewußtsein dieser Einheit" in der "Gestalt eines Tieres" "entäußern" und "verkörpern". Die "ursprüngliche Funktion des sich im Laufe des jüngeren Paläolithikums wohl erst entwickelnden Totemismus" habe in der "Sicherung der Gleichheit der Mitglieder der Gruppe auf Grund gegenseitiger Hilfe im Kampf gegen Tiere und andere Menschengruppen"²²⁰ bestanden. Es wird angenommen, daß "Totemismus und Magie sich in der Weltanschauung der Paläolithiker auf eine eigentümliche Weise gekreuzt haben, obwohl sie recht verschiedener Natur sind und aus sehr verschiedenen Quellen stammen".²²¹ Indem aber "Magie und Totemismus gleichzeitig vorhanden und zu einer Einheit zu kommen gezwungen waren", sei eine "Vergesellschaftlichung der Magie und die Erhebung der Gesellschaft zu einer magischen Kraft eigener Art"²²² erfolgt, die, wie der Methodentext ergänzt, in der "einheitlichen Wurzel beider im Mana" fundiert gewesen sei und eine "Einheit der Kraft aller Tiere und Menschen, ihrer Existenz, ihrer Organisation und ihrer Handlungen"²²³ gewährleistet habe.

Der Essay verarbeitet Elemente ethnologischer und religionssoziologischer Magie- und Totemismustheorien vom Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts, die durch ihren parallelisierenden Ge-

brauch auch Eingang in die Interpretationen der Werke des Paläolithikums gefunden haben. Das Wort "Totem" tauchte zum ersten Mal am Ende des 18. Jahrhunderts in einem Reisebericht des indianischen Dolmetschers J. K. Long auf und stammt aus dem *Ojibwa*, einer Algonkinsprache Nordamerikas: "Ein Teil des religiösen Aberglaubens der Wilden besteht darin, daß jeder sein Totem oder einen bevorzugten Geist hat, der über ihn wacht. Sie glauben, daß das Totem die Gestalt dieses oder jenen Tieres annehmen kann, so töten, jagen oder essen sie nie ein Tier, von dem sie denken, es könnte ein Totem sein".²²⁴ Der Schotte J. F. McLennan machte 1869/70 aus Longs Individualtotems Gruppen- oder Clantotems, brachte sie mit der Exogamie in Verbindung und erklärte den Totemismus zur Quelle aller Tier- und Pflanzenkulte.²²⁵ Demgegenüber leitete ihn Edward B. Tylor in seinem einflußreichen Werk "Primitive Culture"²²⁶ aus dem Animismus ab und stellte lediglich eine spezielle Form des Ahnenkultes dar. Lewis H. Morgan räumte in "Ancient Society"²²⁷ der Sozialstruktur amerikanischer Eingeborenenclane breiten Raum ein und kritisierte McLennans strikte Unterscheidung indianischer Verwandtschafts- und Familienstrukturen in endogame und exogame Stämme, die in McLennans Formel, Totemismus ist Fetischismus plus Exogamie und matrilineare Abstammung, eine zentrale Rolle spielte. 1887 veröffentlichte J. G. Frazer "Totemism" und ab 1890 die ersten Bände von "The Golden Bough. A Study in Magic and Religion", von denen 1901 eine dreibändige überarbeitete zweite Auflage erschien²²⁸, die noch zahlreiche überarbeitete Auflagen und Übersetzungen erlebte und die auch Raphael studierte. Als W. B. Spencer und F. J. Gillen 1899 ihre Studien der Sozialstrukturen von Eingeborenenstämmen des inneren Australiens veröffentlichten²²⁹, lösten sie eine Flut religionshistorischer und -soziologischer Forschungen zu Magie und Totemismus aus.

Salomon Reinach, Kunsthistoriker, Archäologe, Prähistoriker und damaliger Direktor des Musée des Antiquités Nationales de St. Germain-en-Laye, war einer der ersten, der die Forschungen der Völkerkundler und Ethnologen auf die Interpretation der Werke des Paläolithikums übertrug. In "L'art et la magie" schrieb er 1903: "Es würde eine große Übertreibung sein, vorzugeben, daß Magie die einzige Quelle der Kunst sei und den Anteil abzuleugnen, den Nachahmungsinstinkt oder Ausschmückung spielt, oder der Drang, Gedanken auszu-

drücken. Aber es scheint, daß der Hauptantrieb der Kunst im l'âge du renne mit der Entwicklung der Magie verbunden war".²³⁰ Ausgehend von den vermeintlichen Themen der Parietalkunst übernahm Reinach vor allem Frazers Konzeption des "Sympathiezaubers", den er im Hinblick auf "Jagdzauber" und "Fruchtbarkeitszauber" vertiefte und Parallelen zu den totemistischen Glaubensvorstellungen der Australier zog. Dabei ist zu beachten, daß die Autoren, auf die Reinach sich bezog, Magie und Totemismus nicht streng voneinander trennten. Henri Breuil schloß sich den Auffassungen Reinachs weitgehend an und akzeptierte eine magische, totemistische oder religiöse Deutung der paläolithischen Werke. War Reinach noch der Ansicht gewesen, daß nur Tiere dargestellt wurden, die als potentielle Nahrungsmittel dienten, so schloß Breuil mit Capitan und Peyrony aufgrund entdeckter Darstellungen von Raubtieren, es habe nicht nur "Menschen gegeben, die sich in den Besitz einer bildlichen Darstellung ihres Beutetiers zu bringen versuchen, um den Jagderfolg sicherzustellen, sondern auch solche, die im Gegensatz dazu die Eigenschaften eines Raubtieres vermittels seiner Darstellung im Bild zu gewinnen trachten, um auf diese Weise mit gleicher Geschicklichkeit ihr Wild zu jagen".²³¹

Raphaels Arbeiten folgen diesem Weg der klassischen Interpreten. Wenn der Essay allerdings in den paläolithischen Malereien die "totemistischen" als "sozialgeschichtliche" "Inhalte"²³² interpretiert sowie Konzeption und Begriff des "Mana" als "Kräfte" und "Kraftstrom"²³³ verwendet, dann folgt er theoretischen Ansätzen und Fragestellungen von Emile Durkheim und Marcel Mauss. In den 1912 publizierten "Les formes élémentaires de la vie religieuse"²³⁴ stellte Durkheim den Totemismus in den Mittelpunkt religionssoziologischer und erkenntnistheoretischer Untersuchungen. Durkheim ging von der Annahme aus, daß die "Begriffe, die die Philosophen seit Aristoteles die Kategorien des Urteilsvermögens nennen" "in der Religion und aus der Religion entstanden"²³⁵ seien. Wenn aber "die Kategorien [...], wie wir glauben, wesentlich Kollektivvorstellungen sind, dann drücken sie vor allem Kollektivzustände aus: sie hängen von der Art ab, wie diese Kollektivität zusammengesetzt und organisiert ist, von ihrer Morphologie, von ihren religiösen, moralischen, wirtschaftlichen usw. Einrichtungen. [...] [M]an kann die zweiten nicht von den ersten ableiten, genauso wenig wie man die Gesellschaft vom Individuum

ableiten kann, das Ganze vom Teil, das Komplexe vom Einfachen".²³⁶ Er verwarf die Erklärungen und Klassifikationen des Totemismus von Tylor und Frazer, dessen umfangreiches Kompendium "Totemism and Exogamie"²³⁷ zwei Jahre zuvor erschienen war. Für Durkheim stellte der australische Totemismus "die primitivste und einfachste Religion dar, die wir kennen", seine Gesellschaften seien "dem Ursprung der Evolution am nächsten" und "auch ihre Organisation ist die primitivste und einfachste, eine [...] Organisation auf Clanebene"²³⁸, in der sich Stammesidentität und Exogamie verbanden. "Am Anfang und an der Basis des religiösen Denkens stehen keine bestimmten und unterscheidbaren Gegenstände oder Wesen, die aus sich heraus schon einen heiligen oder religiösen Charakter haben; sondern unbestimmte Mächte, anonyme Kräfte, die je nach den Gesellschaften mehr oder weniger zahlreich sind, manchmal auch in eine Einheit zusammengefaßt, deren unpersönliche Strenge exakt den physischen Kräften gleicht, die von den Naturwissenschaften studiert werden".²³⁹ Durkheim glaubte, möglicherweise deren "Urbegriff" im "Begriff des Totemprinzips" gefunden zu haben, "von dem die Idee des wakan und des mana abgeleitet sind".²⁴⁰ Dieser habe nun "nicht nur eine außerordentliche Bedeutung wegen der Rolle, die er in der Entwicklung der religiösen Ideen gespielt hat; seine gleichfalls profane Seite interessiert die Geschichte der Wissenschaft. Er ist nämlich die erste Form des Begriffs der Kraft".²⁴¹ An dieser Stelle kommen die soziologischen Aspekte der Ausführungen Durkheims zum Zuge. "Da die religiösen Kräfte nichts anderes sind als die kollektiven und anonymen Kräfte des Clans und da diese Kräfte nur in der Form des Totems vorstellbar sind, wird das Totemzeichen so etwas wie der sichtbare Körper Gottes. [...] Der Clan aber kann, wie jede Art von Gesellschaft, nur in und durch das individuelle Bewußtsein aller leben, die ihn bilden. Wenn also die religiöse Kraft, insofern als sie im Totemwappen verkörpert gedacht wird, als außerhalb der Individuen erscheint und durch ihre Beziehungen zu diesen als begabt mit einer Art Transzendenz, so kann sie sich doch andererseits, wie der Clan, dessen Symbol sie ist, nur in und durch dessen Mitglieder realisieren; in diesem Sinne ist sie ihnen immanent und sie stellen sie sich als solche notwendigerweise vor. Sie fühlen sie gegenwärtig und in ihnen wirkend, da sie sie zu einem höheren Leben erhebt", denn "diese Macht existiert, es ist

die Gesellschaft²⁴² und diese "Gesellschaft ist eine Wirklichkeit *sui generis*".²⁴³

Wenn Raphaels Essay eine "Vergesellschaftung der Magie" sowie eine mit ihr verbundenen "Erhebung der Gesellschaft zu einer magischen Kraft eigener Art"²⁴⁴ konstatiert und annimmt, daß auf Grund der "Durchdringung von Magie und Totemismus" in der paläolithischen Gesellschaft "das soziale Ganze eine Einheit *sui generis*"²⁴⁵ dargestellt habe, wenn in der "realistischen Monumentalität" ihrer Maleereien "Ding- und Körperhaftigkeit" "nie zur 'Idee' von Kraft, sondern die Kraft selbst in ihrer ganzen Konkretheit"²⁴⁶ seien und ihrerseits als "Geistesäußerung *sui generis*"²⁴⁷ aufzufassen sind, dann lassen sich unschwer zentrale Formulierungen der Theoreme Durkheims erkennen. Wenn er auch das Durkheimsche 'Theorem' von der Gesellschaft als einer "Wirklichkeit *sui generis*" auf die "Höhlenmalerei als eine Geistesäußerung *sui generis*" überträgt, so besteht die Pointe seines Vorgehens jedoch darin, vorzugeben, aus einer Analyse und Interpretation der Malereien die Organisation der paläolithischen Gesellschaften rekonstruierend zu "übersetzen".

Durkheim berief sich in seinen Ausführungen auf Henri Hubert und Marcel Mauss²⁴⁸. In ihrer "Théorie générale de la Magie"²⁴⁹ von 1902-03 charakterisierten Mauss und Hubert den Begriff des "mana", dessen "Name" sie den melanesischen Sprachen entnahmen und den sie u.a. neben den des "orenda" der nordamerikanischen Huronen, des "manitu" der Algonkin und des "wakan" der Sioux stellten, als "universell"²⁵⁰. "Das *mana* ist nicht einfach eine Kraft, ein Wesen, sondern es ist auch eine Handlung, eine Qualität und ein Zustand. [...] Es verwirklicht jene Verschmelzung von Handelndem, Ritus und Dingen, die uns in der Magie als fundamental erschien".²⁵¹ Frazer habe in "The Golden Bough" nur eine "Theorie der sympathetischen Handlungen", nicht aber der Magie im allgemeinen gegeben²⁵². Hubert und Mauss führten das "System der Sympathien und Antipathien auf das der Klassifikationen kollektiver Vorstellungen zurück. [...] Die Magie ist [...] allein deswegen möglich, weil sie mit klassifikatorischen Arten operiert. Arten und Klassifikationen sind selber kollektive Phänomene, was sowohl durch ihren arbiträren Charakter als auch durch die geringe Anzahl der gewählten Objekte, auf die sie beschränkt sind, bewiesen wird. Sobald wir zur Vorstellung der magischen Eigenschaften

kommen, haben wir also Phänomene vor uns, die denen der Sprache gleichen".²⁵³ Dabei impliziere die "Magie [...] ein Gewirr von Bildern" und so lassen "der Magier, der Ritus und die Wirkungen des Ritus ein Bildergemisch entstehen, das unauflöslich ist und das im übrigen auch noch selbst Gegenstand einer Vorstellung ist". Diese so verschiedenen Momente der Vorstellungen eines magischen Ritus' seien "in eine synthetische Vorstellung eingeschlossen, in der die Ursachen und die Wirkungen verschmelzen. Es ist die Idee der Magie selbst".²⁵⁴ Nun seien nach Mauss und Hubert aber "[n]ur kollektive Bedürfnisse, die von einer ganzen Gruppe verspürt werden, [...] in der Lage, alle Individuen dieser Gruppe zu zwingen, gleichzeitig die gleiche Synthesis zu vollziehen"²⁵⁵, so daß die magischen Urteile "im individuellen Geist [...] nahezu vollkommene synthetische Urteile a priori"²⁵⁶ darstellten und sich dem Zugriff jeder Individualpsychologie entzögen. Von diesen "kollektiven Kräften" könne man sagen, "daß die Magie ihr Produkt und die Idee des *mana* ihr Ausdruck ist".²⁵⁷ Die "Idee des *mana*" werde "wie ein Ding zusätzlich zu den Dingen hinzugetan. Dieses Mehr ist das Unsichtbare [...], der Geist, in dem alle Wirksamkeit und alles Leben wohnen" und sei "zugleich übernatürlich und natürlich [...], da in der ganzen Sinnenwelt ausgebreitet, ihr heterogen und dennoch immanent".²⁵⁸ Was Hubert und Mauss in bezug auf die sozial und sprachlich erzeugten Klassifikationen die "relative Position oder aufeinander bezüglichen Werte der Dinge genannt haben, können wir ebensogut Differenz des Potentials nennen, denn durch diese Differenzen wirken die Dinge aufeinander. Es genügt uns also nicht zu sagen, daß die Qualität des *mana* an bestimmten Dingen haftet, weil sie in der Gesellschaft eine bestimmte Position zueinander einnehmen, sondern wir müssen sagen, daß die Idee des *mana* nichts anderes ist als die Idee dieser Werte, also dieser Differenzen des Potentials. Damit ist dieser Begriff, der die Magie begründet, als ganzer erfaßt, und folglich auch das Ganze der Magie".²⁵⁹ Nicht als "Produkt vielfältiger künstlicher Konventionen", sondern als "Ausdruck sozialer Gefühle"²⁶⁰ spiele das "*mana*" die "Rolle einer unbewußten Kategorie des Verstandes", die jedoch "nicht im individuellen Verstand gegeben ist, wie die [...] Kategorien von Zeit und Raum"²⁶¹. Es spiele "in gewisser Weise die Rolle, die die Kopula in der Aussage spielt".²⁶²

Da es Ziel der Magie sei, Wirkungen hervorzubringen, erfülle sie als "Platzhalter" die "Aufgabe der Wissenschaft".²⁶³ Anders als Frazer, der in der Magie "eine falsche Wissenschaft und zugleich eine unfruchtbare Kunst" erblickte und sie als "unechte Wissenschaft hinter der Pseudokunst" qualifizierte, die er durch eine "falsche Anwendungen der Ideenassoziation"²⁶⁴ erklärte, spürten Hubert und Mauss "genealogischen Beziehungen" zwischen Magie, Wissenschaft und Technik nach, da sich Magie der "Naturerkenntnis" zuwende und bereits ihre "Gebärden skizzenhafte Techniken"²⁶⁵ seien. Der Essay schließt sich dieser Auffassung an, wenn er sie emphatisch als "Wissenschaft von der Natur"²⁶⁶ bezeichnet. Frazers Theorie der "Sympathetischen Magie", die sich in "Homöopathische oder Imitative Magie" und "Übertragungsmagie" gemäß dem "Gesetz der Ähnlichkeit" und dem "Gesetz der Übertragung"²⁶⁷ unterteilt, formulieren Hubert und Mauss erweiternd um in die Gesetze der "Ähnlichkeit", der "Kontiguität" und des "Konträren", des "Kontrastes" oder "Gegensatzes"²⁶⁸, Erweiterungen, die Raphaels Arbeiten übernehmen und in ihre Beschreibungen der Strukturen von Figuretionen und Zeichen der Höhlenmalereien integrieren²⁶⁹.

Weigerte sich Frazer, im Totemismus eine Form der Religion zu sehen, da es in ihr keine heiligen und persönlichen Wesen, keine Opfer, Gebete und Anrufungen gebe, sondern nur ein magisches System, so waren für Durkheim umgekehrt "die magischen Kräfte nur [...] eine Sonderform der religiösen Kräfte"²⁷⁰, als deren einfachste ausgebildete Form er das System des Totemismus betrachtete. Dabei berief er sich auf Mauss und Hubert: "Da der magische Ritus und der religiöse Ritus eng verwandt sind, so war die Annahme berechtigt, daß dieselbe Theorie auch für die Religion gilt".²⁷¹ Diese hatten dagegen ihre "Theorie der Magie" zwar als ein "Kapitel der Religionssoziologie"²⁷² bezeichnet, doch "[w]enn es irgend Riten gibt, die sich von den ausgesprochen religiösen Riten unterscheiden, dann sind es diese".²⁷³ Den Totemismus erwähnten sie nur im Hinblick auf das Verhältnis zwischen Magiern und Tiergestalten. "Wenn man mit Sicherheit nachweisen könnte, daß jede Art magischer Beziehung zu Tieren totemistischen Ursprungs ist, dann müßte man sagen, daß der Magier für Beziehungen dieser Art durch seine totemistischen Eigenschaften qualifiziert ist", aber "[m]uß man annehmen, daß diese Beziehungen tatsächlich totemistischer Natur

sind?²⁷⁴ Als Gründe, die dazu geführt haben, "die Magie als Prinzip des Glaubens und Handelns aufzugeben und statt dessen zur Religion überzugehen", gab Frazer an: "Die schlaueren Köpfe müssen mit der Zeit dahinter gekommen sein, daß magische Zeremonien und Beschwörungen nicht in Wirklichkeit die Ergebnisse bewerkstelligten, die sie hervorbringen sollten und welche die Mehrzahl ihrer naiven Kollegen noch immer erwarteten. Diese große Entdeckung von der Erfolglosigkeit der Magie muß eine grundstürzende, wenn auch vermutlich langsame Umwälzung in den Gemütern derer hervorgerufen haben, welche klug genug waren, sie herbeizuführen".²⁷⁵ Raphaels Essay übernimmt diese Auffassung Frazers, gibt ihr jedoch statt eines individuell kognitiven einen gesellschaftlich sozialen Hintergrund. Die Auflösung der "Einheit" von "Theorie und Praxis" in der magischen Handlung sieht er darin begründet, daß ihr "Erfolg durch die sozialen Kräfte der Gruppenhandlung nicht mehr gesichert werden konnte" und bringt mit der "gesellschaftlichen Entwicklung von der Jagd zum Ackerbau" in Verbindung, daß "der durch keine Tat einer menschlichen Gruppe zu verwirklichende Fruchtbarkeitszauber völlig die Vorhand gewann. Damit wurde die Magie zum Aberglauben, der sich anmaßte, daß Unmögliches zu können: die Fruchtbarkeit und das zweite Leben zu sichern; und als solcher mußte er der Religion Platz machen".²⁷⁶ Hubert und Mauss hatten noch keine vollständige "Theorie der Beziehungen von Magie und Religion"²⁷⁷ anzubieten. Raphael nahm von der in seinem Brief vom 14.11.1943 an Claude Schaefer vorläufig skizzierten Lösung der Frage, "wie und warum aus Magie Religion entstanden ist"²⁷⁸, jedoch nur den ersten Teil in seinen Essay auf.

Mit welchen Vorbehalten Raphael den Theorien Frazers gegenüberstand, auch wenn er dessen Kompendien ausgiebig benutzte, wie es das umfangreiche, doch durchlöcherzte Zitat des Essays belegt, ist seiner Kritik Begouens im Methodentext von 1950 zu entnehmen. Im Brief vom 10.8.1950 schrieb er Claude Schaefer, daß er sich "ganz auf das Thema des Totemismus im Paläolithikum konzentriert"²⁷⁹ habe. Begouen hatte sich unter Berufung auf Breuil nachdrücklich für eine Interpretation der paläolithischen Werke auf der Annahme ihrer Magiebasis erklärt²⁸⁰. Begouen formulierte auch die Hypothese, daß im paläolithischen Sympathiezauber ein Kernpunkt der Riten im Akt des Malens oder Gravierens selbst bestanden haben könnte, die Raphael

aufgreift und zum Bestandteil seiner Konzeption macht²⁸¹. Die Polemik gegen Begouens "Ausschaltung der Totemismushypothese"²⁸² gibt Einblick in seine Vertrautheit mit der Entwicklung der Totemismustheorien, wie sie van Gennep darstellte²⁸³, der 41 verschiedene Theorien zählte und dessen Studie Lévi-Strauss als "Schwanengesang der Spekulationen über den Totemismus"²⁸⁴ bezeichnete. Nach van Genneps Ansicht aber unterschieden sich die paläolithischen 'Künstler' durch nichts von modernen Künstlern und hatten auch mit magischen Riten nichts zu tun²⁸⁵. Unbeeindruckt von dieser Ansicht erläutert Raphael 1950 im Hinblick auf konkrete Einzelinterpretationen gleichwohl vorsichtiger, "so komplexe Ideologien wie Magie und Totemismus vermögen nur die Richtung, in der die Erklärung für eine Sinnenheit gesucht werden kann, nicht aber eine spezifische Deutung zu geben".²⁸⁶

Da ihm der "Streit um den Wesenskern des Totemismus: ob Exogamie, Nahrungstabus, Verwandtschafts- oder Identitätsverhältnis zwischen Mensch und Tier, Übergang des wiedergeborenen Toten (Ahnen) in den Leib einer Frau dauernd oder nur vorübergehend zu ihm gehören"²⁸⁷ bekannt war, die in allen Definitionsversuchen einander mehr oder weniger überlagern, muß auffallen, daß in seinen Ausführungen der Gesichtspunkt der Verwandtschafts- und Familienstruktur keine Rolle spielt. Dies ist um so bemerkenswerter, als in Friedrich Engels' "Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates"²⁸⁸ umgekehrt die Frage nach der Geschichte der Verwandtschaftssysteme und Familie im Zentrum des Interesses steht, ohne daß der Begriff des Totemismus auch nur einmal genannt würde. Engels entwarf eine Entwicklung vom "Urzustand" eines "regellosen Geschlechtsverkehrs" über die "Gruppenehe" zur "Paarungs-" und "Einzelehe" und "-familie". Dabei unterstrich er die Pionierleistung von Bachofens "Das Mutterrecht" (1861) und setzte sich, insbesondere in seinem zweiten Vorwort²⁸⁹, mit MacLennans starrer Unterscheidung von Endogamie und Exogamie auseinander, dem er die Arbeiten Morgans entgegenhielt, die ihm seinerseits, neben den Kommentaren von Marx, als Leitfaden dienten. Engels Stufen der Geschlechterverhältnisse und Familienentwicklung tauchen in Raphaels Arbeiten ebensowenig auf, wie etwa Anspielungen an Freuds 'Geschichte' der "Vaterhorde"²⁹⁰, obwohl Raphael beide Texte kannte.

Der Essay rückt statt der gattungsreproduktiven Familien- eine über sie hinausreichende "sozialpolitische" Funktion des Totemismus in den Vordergrund und identifiziert, ausgehend von den Malereien, gleichsam im Schoße der magisch-totemistischen "gesellschaftlichen Organisation" soziale Divergenzen, die den Motor ihrer historischen Entwicklung bildeten. Im "prinzipiellen Gegensatz zu den sogenannten primitiven Naturvölkern" seien die "paläolithischen Völkerschaften" "eminent geschichtsbildende Völker" gewesen, wie der "Wandel ihrer Steinwerkzeuge und Kunststile zeigt".²⁹¹ Raphael behauptet, man könne in den Bildmaterialien eine "Differenzierung zwischen den einzelnen Machtbereichen des Kriegers, des Richters, des Magiers und damit alle Wechselfälle ihrer widersprechenden Machtansprüche"²⁹² erkennen und schließt, daß es sich um eine "geschichtete Gesellschaft gehandelt hat", in der die "Macht gewisser Klassen, der Magier, der Krieger, ständig zunahm".²⁹³ In ihr hätten "Zauberer und Künstler an der Spitze einer bereits differenzierten, wenn auch noch nicht in Klassenkämpfe gespaltenen Gesellschaft"²⁹⁴ gestanden. Mit der Abnahme ihres "Erfolgs" hätten die "Zauberer" ihre "Machtsphäre [...] durch zunehmenden Einfluß auf die Jugend, auf Frauen und auf die Herstellung von Werkzeugen und Waffen" ebenso wie durch die Vergrößerung ihres "Anteils [...] am Jagdprodukt"²⁹⁵, dessen Distribution durch "Verteilungszauber"²⁹⁶ erfolgte, auszudehnen vermocht. Habe mit dieser Entwicklung die "sozialpolitische" Bedeutung des Totemtiers als "Repräsentant der Gruppeneinheit"²⁹⁷ zugenommen, so habe sich möglicherweise zugleich die "Magie aus einem geistigen Mittel der Jagdgemeinschaft zur ideologischen Waffe der Clanführer zum Zwecke der Beherrschung einer sich immer stärker gliedernden Gesellschaft entwickelt". Diese Vermutung wird jedoch explizit "in der Schwebe"²⁹⁸ gehalten.

Sowohl die Position von Frauen als auch der Status der Familie bleibt mehrdeutig. Einerseits gehörten zum begrenzten materiellen Besitz "Arbeitswerkzeuge, Waffen und vielleicht Frauen"²⁹⁹, es gab "vielleicht verschiedene Formen der Familie"³⁰⁰, zumindest aber war die "Familie [...] nicht unbekannt, wie wir wohl aus den Dreiergruppen schließen dürfen".³⁰¹ Engels hatte geschrieben: "Der erste Klassengegensatz, der in der Geschichte auftritt, fällt zusammen mit der Entwicklung des Antagonismus von Mann und Weib in der Einzelehe und die erste Klassenunterdrückung mit der des weiblichen Geschlechts

durch das männliche".³⁰² Dieses Junktum von "erste[m] Klassengegensatz" und "Einzelehe" ist bei Raphael aufgelöst. Der Essay nennt "verschiedene[...] Klassen"³⁰³ und "herrschende[...] Klassen"³⁰⁴, verneint aber ausdrücklich das Auftreten von "Klassenkämpfe[n]" und erwähnt mit keiner Silbe die "Einzelehe". Der "Antagonismus von Mann und Weib" strukturiert dagegen erheblich seine Ausführungen. Für den Marx der "Deutschen Ideologie" war die "Teilung der Arbeit [...] ursprünglich nichts [...] als die Teilung der Arbeit im Geschlechtsakt".³⁰⁵ Im Zusammenhang der Interpretation der Decke von Altamira ist von einer "geistig-magischen" Macht, die "in vielen Fällen [...] in den Händen von Frauen lag"³⁰⁶ die Rede. In der Darstellung im zweiten Gang der Höhle Les Combarelles finde man sogar "vielleicht die Entstehung des ersten weiblichen 'frauenrechtlichen' Clans, des ersten Amazonenclans"³⁰⁷, ja es wird die Vermutung formuliert, der "scheinbar plötzliche Zusammenbruch und das Verschwinden der Kunst auf ihrem Höhepunkt könnten, soweit sie nicht auf die revolutionierende Erfindung des Bogens und deren soziale Folgen zurückgehen, in geschlechtlichen Verhältnissen zu sehen sein, die mit dem partiellen Nomadentum der Männer zusammenhängen".³⁰⁸ An der Vorstellung von einem "Kampf zwischen Frauen-Magiern und Männer-Kriegern um die Vorherrschaft innerhalb des Clans"³⁰⁹ hält auch der Methodentext Raphaels fest; "Geschlechterkämpfe", die sich historisch verändernde Position von Frauen und die "Kulturbedeutung" ihres "Widerstand[es]" werden schon in Bachofens Einleitung zum "Mutterrecht" beschrieben:

"Überall ist es der Angriff auf die Rechte des Weibes, der dessen Widerstand hervorrufen und seine Hand erst zur Verteidigung, dann zu blutiger Rache bewaffnen. Nach diesem in der Anlage der menschlichen, insbesondere weiblichen Natur begründeten Gesetze muß der Hetärismus notwendig zum Amazonentum führen. [...] Das Amazonentum stellt sich darnach als eine ganz allgemeine Erscheinung dar. [...] Jene großen, von weiblichen Reiterscharen unternommenen Eroberungszüge [...] erscheinen vorzugsweise als kriegerische Verbreitung eines Religionssystems, führen die weibliche Begeisterung auf ihre mächtigste Quelle, die vereinte Kraft des kultlichen Gedankens und der Hoffnung, mit der Herrschaft der Göttin die eigene zu befestigen, zurück und zeigen uns die Kulturbedeutung des Amazonen-

tums in ihrer gewaltigsten Erscheinung. [...] Von dem Krieg und kriegerischen Unternehmungen gehen die siegreichen Heldenscharen zu fester Ansiedlung, zum Städtebau und zur Pflege des Ackerbaus über. Von den Ufern des Nils bis zu den Gestaden des Pontus, von Mittelasien bis nach Italien sind in die Gründungsgeschichten später berühmter Städte amazonische Namen und Taten verwoben".³¹⁰

Auf die "Einleitung zum Mutterrecht" von Bachofen hatte Raphael bereits in "Der Dorische Tempel"³¹¹ verwiesen.

Der Essay "Paläolithische Höhlenmalerei" resümiert den Prozeß der Entwicklung im oberen Paläolithikum dahingehend, daß die natürliche und soziale Wirklichkeit des paläolithischen Menschen und "Künstlers" einen "immer mehr dualistischen Charakter" annahm: "Jagd und Sammelwirtschaft, die Zweiheit der Ernährung, welche die Gegensätze zwischen den Geschlechtern vergrößerte, wandernder und sesshafter Teil des einzelnen Lebens wie der Gesellschaft, Totemismus und Magie". Dieser "dualistische Charakter", der nicht nur Raphaels Geschlechtergeschichte, sondern auch die von ihm entworfene Geschichte der sozialen und ökonomischen Veränderungen strukturiert, "erzwang", so Raphael, schließlich den "Beginn einer gesellschaftlichen Gliederung in mächtigere und ohnmächtigere Schichten".³¹² Den treibenden Motor der geschichtlichen Entwicklung allerdings sieht er in den sozialen Konflikten "in geschlechtlichen Verhältnissen" zwischen Frauen-Magiern und Männer-Kriegern oder zwischen Kriegern und Magier-Künstlern. Diese Konflikte würden von den "Künstlern" in das Themen- und Formengefüge der "Höhlenheiligtümer"³¹³ "übersetzt" und fänden, wie es aus den historischen Schichten und Überzeichnungen der Decke von Altamira ersichtlich sei, ihre Fortsetzung in Bilderkriegen. Zwar unterstreicht der Essay, daß für den 'paläolithischen Menschen' dessen "gesellschaftliche Organisation [...] die Voraussetzung für seine Magie und seine Aktion gegen das Tier"³¹⁴ war und handhabt sogenannte marxistische Begriffe wie, "materielle Basis", "Produktionsmittel", "Theorie und Praxis", "Klassen" und natürlich "Ideologie". Die Frage allerdings, ob seine Theorie paläolithischer Gesellschaften, falls es sich um eine solche handelt, den unveräußerlichen Kriterien einer marxistischen Analyse genügt oder ob nicht vielmehr an der Konzeption einer im "Mana" fundierten "Einheit der Kraft aller Tiere und Menschen, ihrer Organisation und

ihrer Handlungen“ deren kategoriale Distinktionen zerschellen müssen, wird hier gestellt, um eine hastige Einordnung dieser Texte in marxistische Schubladen zu irritieren. Der Essay selbst formuliert bereits methodologische Maßgaben, die seine Ausführungen zur magisch-totemistischen Interpretation der Höhlenmalereien und der sozialen Organisation paläolithischer Gesellschaften mit einem grundsätzlichen Vorbehalt versehen.

Die Interpretation der "sogenannten anthropoiden Gestalten", "Phantasiewesen", "Menschen in Tiermasken" oder "Zauberer"³¹⁵ folgt konsequent der Auffassung vom magisch-totemistischen Charakter der paläolithischen Malereien. Breuil hatte seit 1906 die Ansicht vertreten, daß Maskendarstellungen in den Gravuren und Malereien existierten.³¹⁶ Ihm trat G. H. Luquet mit der Auffassung entgegen, daß es sich um eine noch unvollkommene künstlerische Entwicklung handle, die mit Tierdarstellungen begonnen habe, aber noch nicht die Darstellung der menschlichen Gestalt beherrscht habe. Luquet war es auch, der immer wieder den Vergleich mit Kinderzeichnungen bemühte, auf den Raphael so polemisch reagierte.³¹⁷ Am spektakulärsten und wohl auch bekanntesten dürften die Darstellungen aus der Höhle Les Trois Frères sein, die 1914 von Henri Begouen und seinen drei Söhnen entdeckt wurde. In einer Gruppe ineinander verschlungener und überlagernder Gravuren identifizierten Begouen und Breuil einen "Büffelmensch" mit Instrument, auch unter dem Namen 'Fiedler' bekannt. "Ein langgestreckter Gegenstand, dessen Ende auf den Mund der Bisonmaske trifft. Er hält ihn offensichtlich wie eine Flöte oder wie ein Blasinstrument – es sei denn, es sei ein kleines Saiteninstrument".³¹⁸ Der noch berühmtere "Zauberer" (Fig. 50) aus derselben Höhle auf einer nur schwer zugänglichen Felswand in einer Größe von 75 cm über einem Gewimmel von Tieren, sei wohl "die vollständigste und sorgfältigste Darstellung, die wir kennen. Ein Kunstwerk, das den schönsten Tierdarstellungen gleichkommt".³¹⁹ Begouen vertrat die Ansicht, die Figuren sollten bewußt mit einer Maske dargestellt werden. Raphaels Essay bemerkt, daß sich "abgesehen von den phantastisch maskierten Zauberern [...] nur aus früher Zeit Menschendarstellungen und zwar überwiegend solche von Frauen" finden und mit letzteren spielt er an auf als "weiblich" interpretierte Umrißzeichnungen aus

der Höhle Pech Merle, die 1920 von Abbé Lemozi entdeckt wurde, sowie die Flachreliefs aus Laussel, die bereits 1908 entdeckt wurden.³²⁰ Im Rahmen seiner 'soziologisch' akzentuierten Totemismushypothese glaubt Raphaels Essay die Seltenheit von Menschendarstellungen mit der Annahme erklären zu können, es habe ein "Verbot gegen die Darstellung des Menschen in der monumentalen Wandkunst" aufgrund der Furcht der Gruppe vor einer "Erhöhung der Macht des Einzelnen durch das Bild" bestanden. Diese Furcht habe sich mit dem "sozialpolitischen" Motiv des Totemismus, der Verhinderung einer "Herrschaft des Menschen über den Menschen"³²¹, verbunden. Er konzidiert aber zugleich, daß dieses Verbot "nicht absolut war".³²² Im Zusammenhang einer Argumentation, die das Vorhandensein von "Ichbewußtsein" unter Beweis zu stellen beabsichtigt, führt der Essay aus, daß sich die Magier-Künstler eine "Maske schufen, um ihr Dasein während ihrer Funktion zu verbergen, was ohne vorheriges Selbstbewußtsein doch wohl unmöglich ist".³²³ Begouens Annahme, die "Zauberer" sollten bewußt mit einer Maske gezeigt werden, hält er entgegen, die "Interpretation ihrer Gestalt als Menschen in Tiermasken" sei "unzureichend" deshalb, weil das "Tier ebenso unbestimmbar ist wie der Mensch unerkennlich", so daß sie "als unerkennlich beabsichtigt" waren, um "jedem Zugriff entzogen" zu sein. Darüber hinaus stellt er sie "in ihre Zusammenhänge" zurück und sucht ihre Funktionen durch eine systematische Topologie ihres Vorkommens innerhalb der "Szenen" zu bestimmen mit dem Ergebnis, daß sie die "Szene am Anfang einer Wand [...] einleiten [...] inmitten eines Vorganges" als deren "Hervorbringer" stehen oder innerhalb ihrer als "Hilfskräfte der Akteure"³²⁴ fungieren.

Die Diskussion über die Interpretation der sogenannten 'Hände' ist bis heute kontrovers und flammte angesichts der jüngsten Entdeckung in der Höhle Cosquer erneut wieder auf. Es fanden sich bislang 26 Hände³²⁵ (Fig. 52, 53). Raphael verweist auf die "Hände" der Höhlen von Gargas, El Castillo und Santian. 1905 entdeckte Felix Regnault in der bereits bekannten Höhle Gargas in den nördlichen Ausläufern der Pyrenäen neben Bärenüberresten 'gemalte' Hände, die sich in unterschiedlicher Dichte in der ganzen Höhle verteilt fanden. Cartailhac und Breuil untersuchten sie 1907, zählten über 150 rot- und schwarzfarbene umrandete Hände und glaubten erkennen zu können,

daß, vom Eingang der Höhle her gesehen, linke Hände an den linken und rechte Hände an den rechten Wänden zu finden seien. In ihrem mittleren Abschnitt befindet sich eine ausgehöhlte Felssäule, deren innere Felsschichtfalten übersät sind von "Händen" mit meist verkürzten Fingern. Man sprach von einem "sanctuaire des mains".³²⁶ In El Castillo tauchen neben den an Wänden und Decken verteilten Händen kleinere runde Farbflächen sowie Linien- und Umrißzüge auf. Die Höhle wurde 1903 von Alcalde del Rio und 1906 von Breuil untersucht und beide fanden Spuren zeitlich sehr weit auseinanderliegender Epochen. Die "Hände" des von Breuil sogenannten "frise des mains" zählten sie mit zu den ältesten Darstellungen³²⁷. Sie fanden sich auch in anderen Höhlen, häufig in Verbindung mit Tieren oder Zeichen, am bekanntesten dürften die von Händen umgebenen beiden kleinen Pferde aus der Höhle Pech Merle sein. In allen bislang genannten Fällen handelt es sich um sogenannte 'Negativ-Abdrücke'. Man vermutet, und diese Auffassung hat sich durchgesetzt, daß die Hand auf die Felsflächen aufgelegt wurde und anschließend der rote Ocker oder das blauschwarze Manganoxyd entlang des Handumrisses auf die Wand geblasen wurde. So ließe sich auch der häufig äußerst feine und homogene Farbauftrag erklären. Direkt aufgedruckte, das heißt vorher mit Farbe bedeckte und dann auf die Flächen gepreßte, sogenannte 'Positiv-Abdrücke', fanden sich verhältnismäßig selten. Demgegenüber handelt es sich in der Höhle von Santian, die Alcalde del Rio 1905 entdeckt hatte, nicht um 'Abklatsche', sondern um auf stark gewölbte Felsflächen aufgetragene, von Breuil und nach ihm von Raphael sogenannte "Arm-Hand-Zeichnungen", "eher an Zehen erinnernd"³²⁸, wie Breuil ergänzte. Er betrachtete die "Hände" insgesamt als "zweifelloso magischen Ursprungs".³²⁹ Über die Gründe der Verkürzungen, ja des Fehlens einzelner Finger, wurden zahlreiche Vermutungen angestellt. Sie reichen von rituellen Amputationen oder der Zusammenziehung bzw. Abspreizung einzelner Finger beim Handauflegen, über die Annahme, daß es sich um Frauen- oder Kinderhände gehandelt habe, bis zu Erfrierungen oder Krankheiten. Raphaels Essay geht auf diese Überlegungen, die zum Teil (rituelle Amputation, Krankheiten) erst nach seiner Publikation angestellt wurden, nicht ein. Die Handdarstellungen werden an keiner Stelle unmittelbar als Begründung seiner Theorie der "Magie der Hand" und seiner aus ihr entwickelten Theo-

rie der paläolithischen Kunst herangezogen. Er konstatiert, daß sie sich "entweder in großer Fülle, wie in Gargas und Castillo, oder einzeln, in naturalistischer Form oder als schematische Zeichen finden"³²⁰ und interpretiert sie als Zeugnis für das "klare und volle Bewußtsein", daß die "Hand [...] *das* Zaubermittel"³³¹ in den paläolithischen Gesellschaften war. Im Rahmen der Entfaltung seiner Theorie der paläolithischen Kunst, nach der die "magische Funktion" der Hand "die künstlerische Form bedingt und hervorgerufen hat"³³² und die "Grundform der künstlerischen Komposition in Zahl wie Figur"³³³ abgab, fungieren Details ihrer Darstellungen als Bestätigungen der Ausführungen des Essays. Im Zusammenhang der Erörterung der Proportionierung der Figuren durch den 'Goldenen Schnitt' werden die "Arm-Hand-Zeichnungen von Santian" als Indiz für die Vermutung herangezogen, daß bei einigen schwierig zu erklärenden Proportionen der "Unterarm und sein Verhältnis zur Hand (Elle) eine Rolle spielte".³³⁴ Im Zusammenhang der Ableitung bestimmter Aspekte der Kompositionen aus einer Bewegung der "Spreizung" der Finger wird darauf hingewiesen, "daß in Gargas und Castillo fast nur gespreizte Hände abgebildet sind".³³⁵ Die heute geläufige Bezeichnung als 'Verstümmelung' taucht nicht auf. Raphael schreibt von einer "Verschmälerung der Hand", die durch die "Einziehung der Rand- oder Binnenfinger" entstehe, eine Erklärung, die von Luquet³³⁶ übernommen wurde, der auch in diesem Zusammenhang auf Kinderzeichnungen verwies. Im Methodentext von 1950 erwägt Raphael darüber hinaus, daß man der Hand "auch eine totemistische Deutung geben" könne, in der sie als "Vertreter von Clangenossen" fungieren würde und die "Unterscheidung und Verbindung linker und rechter Hände" möglicherweise "Kontaktschließung" oder auch die "Unterscheidung männlicher und weiblicher Clanmitglieder"³³⁷ bedeutet habe.

Das, wie es im Essay heißt, "dunkelste" und am "schwersten zu erhellende Kapitel der paläolithischen Kunst"³³⁸ stellten jedoch die "Zeichen" oder "signes tectiformes" dar. Sie fanden sich in beinahe allen Höhlen zwischen und um die Tiere verteilt, sie überlagernd, aber auch in Gruppierungen ohne Tiere und einzeln. Bis heute setzen sie den Interpreten größten Widerstand entgegen. Bereits 1897 hatte Rivière eines der großen 'geometrischen Zeichen' in La Mouthe als die im

Dreiviertelprofil wiedergegebene Darstellung einer Wohnstätte gedeutet³³⁹. Piette beschrieb 1904 die en face Gravierung eines Rentieres auf einem Geweih in ihren reduzierten Zügen: "Der Kopf ist so gezeichnet, als hielte das Rentier ihn in einer vertikalen Stellung. Die Brust und die Vorderbeine sind angedeutet, aber die Hinterbeine und der übrige Körper sind nicht sichtbar".³⁴⁰ Breuil folgte Rivière und Piette und legte 1906 eine an der *art mobilière* rekonstruierte Entwicklung eines Reduktionsprozesses vor, der seinen Ausgang von frontal wiedergegebenen Kopfdarstellungen nahm, in der Wandkunst fehlte, aber in Teilen ihrer Zeichen die Ergebnisse der Entwicklungen in der Kleinkunst aufwies. Die Sequenzen seiner Zeichnungen von Köpfen mit den Stufen ihrer Reduktionen hin zu sogenannten abstrakten Zeichen wurde zur Standardbeigabe zahlreicher Publikationen (Fig. 55). Zum Pferdekopf etwa führte Breuil aus: "Man kann die Zerlegung des Kopfes in wenige Linien verfolgen, beibehalten wird der Dreizack von Ohren und Mähne, bei denen nun jeder Teil auf einen einzigen Strich reduziert ist".³⁴¹ Breuil, Capitan und Peyrony widmeten in ihrer 1910 erschienenen Monographie von Font-de-Gaume den keine erkennbar gegenständliche Züge aufweisenden 'geometrischen Zeichen' ein ganzes Kapitel und schrieben: "Alle Welt stimmt darin überein, daß unsere tectiformen Zeichen primitive Hütten darstellen".³⁴² Dieser Bezeichnung gesellten sich weitere zu wie claviforme, scutiforme, penniforme oder aviforme Zeichen, die sich aus Versuchen ihrer gegenständlichen Identifikation mit Keulen, Schilden, gefiederten Gegenständen oder Vögeln herleiten. Die Ausführungen in Raphaels Essay beginnen mit einem Vorbehalt gegenüber diesen Vorgehensweisen: "Breuil und seine Mitarbeiter haben sich im wesentlichen damit begnügt, sie zu katalogisieren und mit Namen zu versehen, die ihre Unbekanntheit nicht berühren sollte, aber doch die Deutung in bestimmte und oft falsche Richtung wiesen".³⁴³ Diese Aufmerksamkeit gegenüber den Folgen, die die Wahl der Bezeichnung für eine Deutung der in Frage stehenden Gegenstände besitzen kann, verhindert nicht, daß der Essay ihnen streckenweise folgt. So werden "Kampfwaffen" und "Zauberwaffen", die älteren "Formen von Steinwerkzeugen" gleichen, von "Idol"- oder "Siegeszeichen" verschiedener Tiergruppen unterschieden. Dabei spielt er auf Breuils Entwicklungsreihen an, interpretiert sie aber nicht als Reduktionen, sondern schreibt ihnen die "Abkürzung der

Frontansicht“ als Absicht und ”eigene Ursache“ zu. Er unterstreicht nachdrücklich, ”daß die abstrakte und geometrische Form dieser Zeichen“ nicht als *figures dégénérees*, ”nicht als Verfall der natürlichen und gegenständlichen Formen entstanden ist“. Breuils Versuch einer diachronen Rekonstruktion ihrer Genese stellt der Essay den Versuch einer Rekonstruktion des synchronen Kontextes gegenüber, um ihrer Bedeutung im Syntagma des Zusammenhanges ihres Vorkommens auf die Spur zu kommen. Entgegen der heute allgemein vertretenen Auffassung, daß die ’Figuration‘ aus der ’Abstraktion‘ entstanden sei, wobei unter letzterer die regelmäßigen Einkerbungen auf Knochen- und Steinresten verstanden werden, und für Breuil noch nicht im Bereich des Möglichen lag, vertritt Raphaels Essay die Ansicht, daß es sich um ein ”gleichzeitige[s] Auftreten geometrischer ’Ornamente‘ und gegenständlicher Zeichnungen in der frühesten Kunst“³⁴⁴ gehandelt habe. Der Primat mimetisch-naturalistischer Motive bei ihrer Herstellung ist damit erschüttert. Dies hat für den Essay die methodische Aufgabenstellung zur Folge, ”abstrakte Zeichen und naturgetreue Gegenstandswiedergabe in ihrem Zusammenhang zu begreifen“³⁴⁵, ohne sich in ursprungstheoretische Spekulationen zu verlieren. Dies sei möglich, wenn die ”Zeichen“ sich ”entweder unmittelbar neben“ dem Tier oder der Gruppe befinden, so etwa wenn das ”Idol der Hirschkuh neben der wirklichen“ steht, wobei der primären Signifikation die metaphorisch-symbolische Bedeutung ”Idol“ oder ”Siegeszeichen“ hinzugefügt wird³⁴⁶. In diesem Fall gelangen das ”Zeichen“ und sein Gegenstand, Bezeichnendes und Bezeichnetes, Signifikant und Signifikat paradigmatisch und gleichsam in unsichtbarer Berührung nebeneinander zur Darstellung. Die folgende Möglichkeit, die der Essay vorstellt, besteht darin, daß die ”Zeichen“ ”dieselbe Funktion erfüllen wie diese“, das heißt wie das identifizierbare Tier oder die Tiergruppe, deren ”Zeichen“ es ist. In diesem Fall handelt es sich um eine qua funktionaler Äquivalenz erfolgende metonymische Ersetzung oder Substitution. Ein anderer und weiterer Zugang zur Deutung der Zeichen ergäbe sich aus ”geometrischen Schemata, die einzelnen Kompositionen zugrunde liegen“, da von ihnen manche ”einigen ’tektonischen‘ Zeichen außerordentlich ähnlich sehen, ohne daß sich aus dem Inhalt der Komposition irgendeine Beziehung zur Hütte oder Falle ergibt. Die Zeichen würden dann die Einheit von Tieren bedeuten, sei es ihre kör-

perliche Vereinigung, sei es die Vereinigung ihrer Kräfte (Mana). Sie stünden dann für abstrakte Begriffe, die aus konkreten Vorgängen abgeleitet sind, wie Macht des Clans, soziale Funktion bestimmter Tiere innerhalb eines Clans (Amtsmarke)“.³⁴⁷ Darüber hinaus ordnet er "Zeichen, die in ihre geometrische Form Kreise oder Halbkreise einzeichnen“, der "Magie des Auges“ zu, interpretiert ein "aus kreisartig verdichteten Punkten“ bestehendes "Zeichen“ aus Niaux als "Opfergabe“ und nennt, was "bereits Breuil festgestellt“ habe, die "Vulva“³⁴⁸, die in Form eines nach oben offenen Dreieckes auch das Kompositionsschema eines Teils der Decke von Altamira bilde³⁴⁹. Doch erschöpfe dies bei weitem nicht die "ungeheure und gänzlich unsystematische Fülle der vorhandenen Zeichen“, von denen die meisten "ungedeutet“ blieben³⁵⁰. Der Methodentext fügt diesen Ausführungen eine Unterscheidung der "Zeichen“ anderen Typs hinzu, und zwar, wie es heißt, "in solche, die eine lange Geschichte haben, und solche, die sie nicht haben. Zu den ersteren gehören die folgenden: \wedge (Pfeilspitze, Phallus, Mann, Töten und Tod), \vee (weibliches Geschlechtsglied, Frau, Leben geben, Leben) und deren hauptsächlichste Zusammensetzungen: Υ , \times , \diamond , \diamond , ω und $\wedge\wedge\wedge$. Sie finden sich bis in die Bronzezeit hinein“.³⁵¹ Diese binaristisch und heterosexistisch zentrierte Struktur- und Entwicklungs'geschichte' der Zeichen, denen die Semantiken von Töten und Gebären, Leben und Tod polar zugeordnet werden, hatte Raphael schon 1942 im Zusammenhang seiner Studien der neolithischen Tontöpfe Ägyptens entworfen. Sie impliziert eine Ontologie der Geschlechter, die über Raphael hinaus den ganze Komplex von "Fruchtbarkeits-“ und "Wiedergeburtzauber“-Deutungen der "Vorgeschichte“ trägt. Im Essay wird diese Ordnung der Zeichen zwar nicht genannt, doch orientiert ihr Dualismus seine Interpretationen erheblich. Zwar spricht er von einer "ursprünglich asexuelle(n) Formensprache“³⁵² des Paläolithikums, aber wenn die "Hirschkuh“ von Altamira als "weibliche Zauberin, Verkörperung der harmonischen Weisheit“³⁵³ und die gesamte Decke als "Konflikt zwischen weiblicher Zartheit und männlicher Massigkeit, zwischen Geist und Macht“³⁵⁴ interpretiert wird, kommt sie massiv zum Zuge. Zwar erfolgt in dieser Interpretation eine partielle Umverteilung 'ewiger Werte' von 'Männlich' und 'Weiblich' erheblich jüngeren Datums, doch zementiert sie um so nachdrücklicher deren fundamentalen Dualismus, vor dessen Hintergrund allein

ihre Umverteilung zu funktionieren vermag. Die Kombinatorik von "Zusammensetzungen" binärer, semantisch fixierter Zeichenelemente ergibt eine äußerst mächtige 'Sinnmaschine'. Wenn es im 'Methodentext' auch einschränkend heißt: "es ist aber nicht erlaubt, die für eine spätere Epoche gültigen Inhalte ohne weiteres ins Paläolithikum zurück zu datieren", dann scheint deren Reichweite zwar begrenzt, doch das "nicht...ohne weiteres" behält die imperiale Eroberung der "Vorgeschichte", wie in Gestalt der Interpretation des 'V' als Vulva und Kompositionsschema bereits geschehen, im Visier. Scheinbar konträr dazu, erfolgt im Methodentext zugleich eine beinahe völlige Absage an jeglichen Naturalismus, die sich an der Schwelle zur Auffassung von der Arbitrarität der Zeichen bewegt: "Zeichen können nicht als erklärt angesehen werden durch die Auffindung ihres naturalistischen Ursprunges".³⁵⁵

Raphaels methodologische Verfahren, wie sie im Essay und Methodentext von 1950 entwickelt werden, waren zum Zeitpunkt ihrer Publikation und Verbreitung auf dem Gebiet der paläolithischen Höhlenmalerei geradezu "revolutionär".³⁵ Die Entdeckung der Malereien von Lascaux im Jahre 1940 begann ihre Wirkungen auf die Fachwelt erst nach dem 2. Weltkrieg zu entfalten, ohne daß sie unmittelbar methodologische Konsequenzen nach sich zogen. Raphaels Vorgehensweisen lassen sich zunächst, wie bereits in bezug auf die "Phantasiewesen" und "Zeichen" gezeigt wurde, insgesamt als eine breit angelegte Re-Kontextualisierung aller Gegenstände und Sujets charakterisieren und sollen hier nur in ihren Grundzügen vorgestellt werden. Ihr systematisch erster Schritt besteht in einer Kritik an der Isolierung der Figuren und Zeichen. Die Gravuren und Malereien wurden meist in Zeichnungen, häufig koloriert, wiedergegeben. Aus technischen Gründen kam die Photographie nur zögernd zum Einsatz und bot noch nicht die heute gewohnte Qualität. Die Abbildungen präsentierten die gut erkennbaren und signifikanten Partien der Gestaltungen und wurden nicht selten im Sinne ihrer Interpreten akzentuiert oder gar vervollständigt. Ganze Ensembles wurden nur vereinzelt und stark schematisiert wiedergegeben, so daß für den Betrachter häufig der Eindruck einer Fülle einzelner, oft unbeholfen wirkender, manchmal kaum identifizierbarer Figuren entstehen konnte. Gleichzeitig erfreuten sie sich zu-

nehmender Popularität. Der Essay geißelt diese Verfahren vehement und macht die ihnen zu Grunde liegenden methodologischen Praktiken und deren theoretische Implikationen und Voraussetzungen namhaft. Die "Archäologie des Paläolithikums" selbst habe "in einer Art Selbstverspottung ihrer großartigen Entdeckungen dieses Material [...] in lauter Bruchstücke zerschlagen und so [...] weitgehend unverständlich gemacht".³⁵⁷ Die unterstellte "Unfähigkeit zur Komposition" sei jedoch "nichts als ein Vorurteil a priori".³⁵⁸ Demgegenüber sei die "erste Voraussetzung eines Verstehens der paläolithischen Höhlenmalereien [...] das Erkennen zusammenhängender Gruppen und Einheiten, innerhalb deren jeder Teil aus dem Zusammenhang mit dem Ganzen [...] nach dem Gehalt" zu interpretieren sei. Auf Grund der ihrerseits kunsttheoretischen "Hypothese, daß Inhalt und Form in der Kunst identisch geworden sind", würden sich "mit den Gruppen die Bedeutungen dieser Gruppen" einstellen, die durch die "Häufigkeit ihrer Wiederholung oder durch den Wandel in ihren Darstellungsmitteln auf ihre geschichtliche Entwicklung überhaupt" verweisen und einen Weg eröffnen, die unverständlich gemachten "Bruchstücke" zu rekonstruieren. Diese beiden Prämissen stellen die deklarierten methodologisch-theoretischen Grundlagen des rekonstruierenden Vorgehens der Texte dar.

Damit die so "erweiterten formalen Beziehungen zur Auffindung der inhaltlichen Tatbestände"³⁵⁹ zu voller Entfaltung gelangen können, üben Raphaels Essay und Methodentext in einem zweiten Schritt massive Kritik an der bisherigen Interpretation der "Überdeckung"³⁶⁰ oder "Überschneidung"³⁶¹ der Figurationen. Raphaels Arbeiten bezeichnen sie als "Palimpsest"-Theorie oder "Hypothese"³⁶². Cartailhac und Breuil waren auf den Gedanken gekommen, das archäologische Verfahren der Stratigraphie aufeinanderfolgender Besiedlungsschichten als Mittel zu ihrer chronologischen Bestimmung auch auf die identifizierbaren Schichten der Felsgravuren und -malereien anzuwenden. Gravierungen auf Knochen- oder Steinresten, die in einer Erdschicht gefunden werden, lassen sich häufig ohne Schwierigkeiten datieren. Den auf Felswänden einige Meter über dem Boden angebrachten Malereien fehlt dagegen oft jeder direkte chronologische Bezugspunkt. Breuil entwickelte durch Vergleiche der Überlagerungen von Darstellungen eine Datiermethode, die es ihm ermöglichte, die parietalen

Malereien unter Hinzuziehung stilistischer Merkmale auf die Zeitspanne des oberen Paläolithikums zu verteilen. Diese Methode wurde von ihm nie in einer separaten, zusammenhängenden Untersuchung im Detail erläutert, sondern resultativ anhand konkreter Materialien vorgetragen³⁶³. Eine zusammenfassende Darstellung erfuhren sie lediglich im Vorwort zu "Quatre cents siècles d'art pariétal" von 1952. Raphaels Arbeiten würdigen dieses Verfahren als einen "fruchtbaren Gedanken", doch laufen sie Sturm gegen die mit ihm einhergehende restriktive Interpretation der Überlagerungen und Überzeichnungen. Er erweitert sie dahingehend, daß Überschneidungen auch "absichtlich" in die Gestaltung einbezogen wurden und diese deshalb "ein ikonographisches Ganzes bilden trotz der historisch schichtenweisen Entstehung". Darüber hinaus können sie als Mittel der "Körper-Raumgestaltung"³⁶⁴ sowie als quasi syntaktische Mittel der Verknüpfung einzelner Figuren zu Gruppen fungieren. Diese Möglichkeiten ihrer Funktion und Bedeutung werden mit zahlreichen Hinweisen auf Details der Parietalkunst begründet und gelangen im Essay zu breiter Anwendung.

Der Methodentext von 1950 nimmt schließlich eine Systematisierung methodologischer Grundsätze in Angriff und stellt sie in die Perspektive einer zu entwickelnden Ikonographie der paläolithischen Kunst. Das Verfahren der Isolierung, die restriktiv gebrauchte Palimpsest-Hypothese und das im Essay noch nicht genannte Verfahren der "statistischen Zusammenfassung", auf die im Zusammenhang der Rezeption der Arbeiten Raphaels noch zu sprechen zu kommen sein wird, werden nun unter dem Titel der "analytischen Methode" zusammengefaßt, die man zunächst "jedem neu auftauchenden Material gegenüber mit der größten Gewissenhaftigkeit und Differenzierung anwenden" müsse. Die ersten drei der "in gewissen Grenzen" als "Umkehrung" der analytischen Methode ihr "ergänzend" gegenübergestellten "Arbeitshypothesen" lauten: "Räumliche Nähe ist inhaltlicher Zusammenhang (bis zum Beweis des Gegenteils)", "Überlagerungen bilden einen sinnvollen Zusammenhang (zum mindesten für den letzten Künstler)" und die dritte "Jede räumliche Nähe resp. inhaltliche Einheit ist so konkret wie möglich aus sich selbst zu erklären und zugleich mit allen anderen Denkmälern zu vergleichen".³⁶⁵ Das Problem der Gewinnung einer elementaren "Einheit des Inhaltes" oder auch

”Sinneinheit“, wird im Methodentext noch einmal explizit thematisiert³⁶⁶. Habe die ”analytische Methode zugleich mit der Komposition auch die konkrete Sinneinheit ausgeschaltet“, so müssen Kriterien von ”Inhaltseinheiten“ gefunden und begründet werden. Die ”Schwierigkeiten“ einer ”Abgrenzung von Inhaltseinheiten“ betreffen nun sowohl die ”Abgrenzung der Teile innerhalb eines Ganzen wie die Abgrenzung des Ganzen selbst“ und werden umstandslos mit dem Fehlen von ”Rahmen“, an die ”wir [...] gewohnt sind“, in Beziehung gebracht. Da ein solches ”Ganzes“ in den Höhlenmalereien ”mit der natürlichen Länge der Ebene nur selten zusammenfällt“, dürfte streng genommen keiner natürlichen Gegebenheit, sei es der Felswände, der Decken oder der ganzen Höhle, per se eine Rahmenfunktion zufallen. Der Methodentext macht an anderer Stelle geltend, daß ”gelegentlich um die Ecke komponiert“ und auch einander gegenüberliegende Wände eines Höhlenganges kompositorische Bezüge aufweisen können³⁶⁷. ”Beweiskraft“ und damit Gewißheit bezüglich der Hypothese, daß räumliche Nähe auch inhaltlicher Zusammenhang bedeute, könne nur durch den Nachweis erbracht werden, ”daß jede Sinneinheit durch eine einheitliche Komposition dargestellt“ sei. Scheine auch das ”Verfahren, die Einheit des Inhaltes durch die der Komposition zu beweisen“ auf den ”Zirkel“ hinauszulaufen, ”eine Unbekannte durch eine andere erklären zu wollen“, so deklariert der Text zwei Auswege. Einmal habe die ”Komposition ihre eigenen formalen Grundlagen“ und zum anderen ”liegt es im Wesen des Kunstwerkes selbst, daß Inhalt und Form methodisch aneinander gebunden sind“.³⁶⁸ Diese beiden kunsttheoretischen und philosophisch-ästhetischen Voraussetzungen halten gewissermaßen die ”Arbeitshypothesen“ der ”synthetischen Methode“ zusammen, denn ohne ”Inhaltseinheiten“ ließe sich weder von ”[r]äumliche[r] Nähe“ noch ihren ”Überlagerungen“ sprechen.

Wurde die Isolierung einzelner Tiere und Zeichen im Zusammenhang ihrer geforderten und durchgeführten Rekontextualisierungen massiv kritisiert, so wird sie im Zusammenhang einer Rekonstruktion von ”Inhaltseinheiten“ oder Elementen ihrer Bildsprache wieder eingeführt. In bezug auf die Rahmenfunktion von Inhalts- oder Sinneinheiten wird dem einzelnen Tier die Position einer ”untere[n] Grenze“³⁶⁹ zugeschrieben, während als obere Grenze des ”Umfang[es] einer Inhaltseinheit [...] das Ganze einer vorhandenen Fläche (Wand

oder Decke) an[ge]sehen³⁷⁰ werden müsse. Dieser Rekurs auf naturalistische und organistische Gesichtspunkte bei der Suche nach Kriterien, die Rahmenfunktionen übernehmen sollen, muß aber angesichts der Loslösung der Bedeutung der Zeichen von ihrem "naturalistischen Ursprung[es]" und der Verbindung von Zeichen mit Tierdarstellungen, die selbst vor dem 'Inneren' ihrer Körper nicht haltmacht (Fig. 40), kurzschlüssig und überstürzt anmuten.

Der Methodentext nimmt die gegenüber dem Essay erweiterte Differenzierung vor, daß ein Tier "Ding-, Funktions-, Totem- und Symbolfunktion" haben kann, auch wenn sie "mit Sicherheit zu unterscheiden nicht immer möglich"³⁷¹ seien, und schlägt ein thematisch weitreichendes "allgemeines Schema für eine Ikonographie der quaternären Kunst"³⁷² vor. Die Relationen zwischen Zeichen und gegenständlichen Darstellungen werden systematisiert. Die Zeichen können "dem gegenständlich realisierten Inhalt entweder parallel sein oder ihn ergänzen oder ihm widersprechen, eventuell sogar ihn aufheben".³⁷³ Als Hauptargumente dafür, daß eine Ikonographie der paläolithischen Malereien aber "tatsächlich vorliegt", nennt der Methodentext die "Beobachtung, daß in verschiedenen, oft sehr weit auseinanderliegenden Höhlen gleiche Haltungen von Einzeltieren" sowie "Wiederholungen von Kombinationen verschiedener Tierspezies (Pferde und Bisons in Le Portel und Les Combarelles, Hirschkuh und Bison in Altamira, Castillo und Les Comarelles)" zu finden seien. Sie wird ergänzt durch die weitere, "daß ein und dasselbe Sujet in ein und derselben Höhle mehrmals vorkommt und zwar mit zeitlichen Abständen"³⁷⁴ An genau diesen Feststellungen knüpften die statistischen Forschungen Annette Laming-Emperaires und André Leroi-Gourhans an.

Zwar hatte Breuil schon bei der Entdeckung von Font-de-Gaume erkannt, daß in einer der Darstellungen zwei Rentiere als Gruppe zusammengestellt worden waren (Fig. 41)³⁷⁵. Und daß es sich bei den Überschneidungen und Überzeichnungen nicht nur um sinnlose Willkür handelte, hatten Capitan, Breuil und Peyrony bereits 1924 festgehalten: "Überall bemerkt man die Überzeichnungen von Figuren, die aus verschiedenen Zeiten stammen, die letzte davon so, daß sie zwar in unserem Sinn auf die andern keine Rücksicht nimmt, jedoch so, daß sie sie jeweils, soweit es für die Ausführung möglich ist, ungestört läßt. Niemals haben die Alten sie freiwillig ausgelöscht. Im Gegenteil, sie

haben sie im Rahmen des Möglichen respektiert, als seien sie unantastbar und heilig".³⁷⁶ Raphaels Arbeiten machen aus diesen Sachverhalten jedoch keine Sache der Respektabilität oder gar Heiligkeit, sondern einen Akt des kompositorischen Kalküls ihrer Produzenten, der Kompetenzen und Traditionen impliziert. Seinen Arbeiten blieb als eine der ersten der Versuch vorbehalten, daraus auch methodisch radikale Konsequenzen zu ziehen. Die geforderte und eingeleitete Rekontextualisierung der Materialien sowie der Versuch, sie neben ihrer komparativ diachronen Rekonstruktion einer syntagmatischen Lektüre zu unterziehen, trägt streckenweise strukturalistische Züge. Neben der breit aufgetragenen Schicht magisch-totemistischer Deutungen, mit denen sie ihr Material eng umstellen, und ihren kunsttheoretischen, geschichtstheoretischen und philosophischen Partien drohen sie manchmal unterzugehen. Raphael hatte, wie er Claude Schaefer 1952 schrieb, seinen "ursprünglichen Plan" einer "Ikographie" noch konzeptionell geändert und "beschlossen, zunächst einmal ein ganz analytisches Verfahren anzuwenden"³⁷⁷. Seine Korrespondenzen mit Lemozi und Breuil machen deutlich, wie dringlich ihm die rekonstruierende Arbeit am Detail vor aller selbtherrlichen Sicherheit in Fragen einer Gesamtinterpretation war, die er jedoch immer im Auge behielt.

Entgegen den methodologisch-theoretischen Deklarationen des Essays und des Methodentextes werden die inhaltlichen Deutungen der Malereien jedoch weder aus dem "Wesen des Kunstwerkes", in dem "Inhalt und Form methodisch aneinander gebunden" seien, und der Häufigkeit der Wiederholungen ihrer "Inhaltseinheiten", noch aus den formalen Grundlagen ihrer Kompositionen und dem Wandel in ihren Darstellungsmitteln hergeleitet. Tatsächlich sind, insbesondere innerhalb des Essays, zwischen methodologisch-theoretischen Deklarationen und beschrifteten Vorgehensweisen eine Reihe von Brüchen, Schnitten und Rissen verzeichnet.

Der Essay charakterisiert die Ausgangslage klar. Wenn eine "wissenschaftliche" Theorie der Kunst die "Abhängigkeit wie Freiheit der künstlerischen Schaffensmethode von der geschichtlich-gesellschaftlichen begreifbar" zu machen habe, dann sei dies "nur sehr fragmentarisch lösbar für das Paläolithikum, weil wir von den materiellen und ideologischen Voraussetzungen dieser Kunst und ihren geschicht-

lichen Wandlungen zu wenig außerkünstlerische Zeugnisse haben".³⁷⁸ An anderer Stelle heißt es deutlich, daß "uns die franko-kantabrische Höhlenmalerei nichts über das tägliche Leben der Massen sagt. Wir erfahren nichts über ihr äußeres Leben. Wir haben kein Bild über ihre Art zu jagen [...] Wir wissen nichts über ihre Art zu wohnen [...] Wir wissen nichts über die Ernährung [...] Wir wissen ebensowenig über die Beziehung der Geschlechter und die Familienordnung [...] Wir wissen nichts von der sozialen Gliederung [...]".³⁷⁹ Nun besteht das behauptete Vorhaben darin, die paläolithischen Malereien als eine "Sprache anschaulicher Formen in die weltanschaulicher Begriffe zu übersetzen"³⁸⁰ und nur ein "richtiges Ablesen der Kunstwerke"³⁸¹ erlaube wenn auch "nicht immer konkret eindeutige Rückschlüsse auf ihre Voraussetzungen"³⁸² zu ziehen. Diese 'Übersetzung' erfolgt jedoch durch eine direkte Verknüpfung der Malereien mit den Bedeutungen "weltanschauliche(r) Begriffe". Provisorisch und schematisch ließe sich sagen, daß sich das explikative und interpretatorische Potential des Essays aus Verknüpfungen von Implikationen der Kategorien seiner formalen Analysen mit dem Fond inhaltlicher Deutungen aus dem Depot der herangezogenen Magie- und Totemismuskonzeptionen speist. Eines der Ergebnisse dieses Verfahrens ist die Feststellung Raphaels, daß die paläolithische Höhlenmalereien "uns zunächst einmal [sagen], daß der Mensch sich seine gesellschaftliche Einheit als Gruppe unter dem Bild des Tieres darzustellen pflegte".³⁸³

Demgegenüber aber heißt es gleichzeitig schon auf den ersten Seiten des Essays klipp und klar, daß "jede Rekonstruktion der Vorgeschichte durch die Ethnographie unmöglich ist, und selbst die Erklärung undeutbarer vorgeschichtlicher Tatbestände durch solche heutiger "primitiver" Völker muß sich in sehr engen Grenzen halten, ist es doch nicht einmal gesagt, daß die gleiche Institution z. B. des Totemismus im Paläolithikum dieselben Eigenschaften und Funktionen gehabt haben muß, die er heute selbst bei den primitivsten Jägerstämmen zeigt".³⁸⁴ Und der Methodentext gibt diese Vorbehalte deutlich zu verstehen, indem hervorgehoben wird, daß eine "Definition dieser Begriffe, die für den Homo sapiens paläolithicus gegolten hat", aussteht und anzustreben sei, damit sich die "paläolithische Archäologie von den Krücken der Ethnologie befreien" könne, "die sie bis heute nicht entbehren kann". Das Gelingen einer solchen "Definition" wird aber

an eine hinreichende Anzahl gelungener "Einzeldeutungen" der Malereien gekoppelt. Als deren Bestätigung soll die allerdings erst aus ihnen herzuleitende Definition von Magie und Totemismus des Paläolithikums fungieren³⁸⁵. Es gibt diese "Definition" also noch nicht. Raphaels Essay greift aber auf Magie- und Totemismuskonzeptionen zurück, die fast ausschließlich auf Materialien von, wie es heißt, "sogenannten primitiven Naturvölkern" basieren. Sämtliche Deutungen des Essays, auf den "Krücken der Ethnologie" geschrieben, sind damit, gemäß der Maßgabe seines Vorbehaltes, in ihrer Substanz gefährdet und korrodieren in dem Maße, wie der Essay sie festschreibt. Dabei handelt es sich nicht, wie es zunächst den Anschein haben könnte, um einen 'Widerspruch', der sich etwa auf einer Diskursebene des Textes 'dialektisch' synthetisieren ließe, sondern um eine Markierung von Schichten methodologischer, theoretischer und philosophischer Einsätze, die er schreibt, über die er schreibt und die er überschreibt, selbst ein Palimpsest werdend. Seine Risse und Überzeichnungen werden sich vervielfältigen. Was immer Raphael selbst auch über die "Vorwürfe" des "Hineindeuten" und des "Aufhäufen von Hypothesen" gedacht haben mag, von denen er Claude Schaefer berichtete³⁸⁶, der Essay selbst bereits macht sie in weiten Teilen explizit, so daß sie als "Vorwürfe" zu spät kommen.

Über unmittelbare Reaktionen aus Fachkreisen auf die Publikation von "Prehistoric Cave Paintings" sowie das Zirkular des Methodentextes gibt es bislang nur spärliche Zeugnisse³⁸⁷.

Raphael hatte Rudolph Arnheim einen Durchschlag des deutschsprachigen Methodentextes zukommen lassen. Dieser antwortete in einem Brief mit dem Kopf des Sarah Lawrence College, New York, am 20. 11. 1951:

"Lieber Herr Raphael,

ich bin nun endlich dazu gekommen, Ihr sehr anregendes Manuskript zu lesen. Was mir besonders daran gefällt, ist, daß Sie von der grundsätzlichen Konstanz der menschlichen Natur ausgehen und also bei dem Steinzeitmenschen im wesentlichen unsere eigenen Bedürfnisse, Einsichten und Ausdrucksmittel voraussetzen. Dies scheint mir sehr im Einklang mit der Entwicklung in der Psychologie.

Zweitens scheint es mir einleuchtend, daß viele dieser Malereien stammesgeschichtliche Ereignisse darstellen. Die Vorstellung, daß die

Vorzeitmenschen 'bloß so' malten, aus einer Art von abstrakter Schöpferlust, ist wohl ein Überbleibsel der Ästhetik des 19. Jahrhunderts. [...].

Stutzig macht mich das Kompositions-Prinzip. Daß Komposition vorliegt, scheint mir zu erwarten. Aber die Art von ungefährer Überschneidung, die inhaltlich sinnvoll sein mag, aber dem Auge mehr zufällig als zwingend scheint, ist mir umso befremdlicher als ich, wie Sie, annehme, daß die Höhlenleute Augen hatten wie wir. Und da sie innerhalb der einzelnen Figur die Beziehungen mit derselben Ordnung und Klarheit darstellen, wie wir sie auch sonst in der Kunst finden, ist es mir schwer verständlich, daß sie in den kompositionellen Beziehungen zwischen mehreren Tieren nicht eine für das Auge mehr einleuchtende und zwingende Form sollten zustandegebracht haben. Vielleicht können wir einmal darüber reden.

Was Veröffentlichung angeht, so weiß ich leider nichts zu raten. Für das Journal of Aesthetics scheint mir die Arbeit zu speziell-technisch und auch viel zu lang. Ich kann natürlich nicht für den Herausgeber, Dr. Munro, sprechen. (Vermutlich liest der aber nicht Deutsch.)

Ich sende Ihnen das Ms. zurück, weil ich im Augenblick nicht weiß, wann ich Ihrer freundlichen Einladung Folge leisten und wieder einmal Sonntags bei Ihnen vorsprechen kann. [...].³⁸⁸

Arnheim scheint Raphael bei seinen Publikationsbemühungen nicht weitergeholfen haben zu können.

Siegfried Giedion hat in seinem umfangreichen Werk "The eternal present" von 1957 mehrfach auf "Prehistoric Cave Paintings" hingewiesen. Der Untertitel des Buches "The beginning of art", der die Attraktivität und Faszination am 'Ursprung der Kunst' formuliert, macht bereits den Abstand zwischen beiden Arbeiten deutlich. In dem Kapitel, das sich der Frage der "Raumkonzeption" in den paläolithischen Werken zuwendet, führt Giedion aus, daß der Ansicht, es handele sich bei den Gestaltungen um eine ungerichtete und richtungslose Mannigfaltigkeit "nur wenige einsame Stimmen gegenüber" stünden. Als erste nennt er die Max Raphaels: "Max Raphael analysiert in seinen Prehistoric Cave Paintings die Proportionen der verschiedenen Tierarten, die auf den prähistorischen Bildern vorkommen, und zwar besonders ihre konkav-konvexen Rückenlinien und findet, daß diese Proportionen weitgehend unabhängig sind von den verschiedenen Tierarten

[...] und als Goldener Schnitt bekannt sind. [...]. Noch weiter geht Raphael in seinem Schlußkapitel [...], in dem er in den Fresken des berühmten Felsgewölbes eine bewußte Komposition erblickt. [...] Die isolierte Stellung von Hindin und Stier und ihre Gegenüberstellung ist zweifellos auffallend. Man braucht deshalb noch lange nicht mit den verschiedenen Deutungshypothesen (z.B. die Tiere als Totems zweier feindlicher Clane) einig zu gehen. Worauf es hier allein ankommt, ist, daß Max Raphael den Mut hat, in dieser dramatischsten Decke der Prähistorie bestimmte Proportionen und eingeborene kompositionelle Elemente zu erkennen und nicht etwa regelloses Chaos".³⁸⁹ Giedion sieht, anders als Raphael, im Salles des petits bisons von Font-de-Gaume "eher eine Nachstufe als eine Vorstufe von Altamira"³⁹⁰, argumentiert aber ebenfalls mit stilistischen Gesichtspunkten. Giedions Resümee bezüglich Altamira lautet: "Was diese Fresken für ein Geheimnis in sich schließen, ist im einzelnen nicht festzunageln. Ganz allgemein sagen sie selbst aus, was sie sind: Eine Apotheose der Verehrung des Tieres, wie sie in solcher Steigerung, orchestriert mit allen Mitteln künstlerischer Tradition und Erfahrung, weder vorher noch nachher gelungen ist".³⁹¹ Giedion geht ausführlich Aspekten der "Abstraktion", des "Symbols" und der "Raumkonzeption" in den paläolithischen Malereien nach und stellt immer wieder Bezüge zur Kunst eines Georges Braque, Paul Klee oder Wassily Kandinsky her, wie dies bereits 1923 Wilhelm Paulcke getan hatte³⁹². Raphael vermeidet dagegen konsequent jede direkte Bezugnahme auf die Kunst des 20. Jahrhunderts und verweist stattdessen auf Aspekte der griechisch archaischen Kunst, Leonardos und Themen der Malerei des 19. Jahrhunderts, um das, was er als "geologische Schichtenbildung" bezeichnet, aufzuweisen. Dennoch sind seine Ausführungen ohne die Erfahrungen der Kunst des 20. Jahrhunderts kaum denkbar. Giedions Arbeit verdankt Raphaels Essay eine Reihe von Anregungen, die nicht immer gekennzeichnet werden, macht jedoch auf eine Gefahr bezüglich Raphaels Vorgehensweise aufmerksam, ohne zu sagen, worin sie besteht. "In unserer Denkweise scheint ein absoluter Gegensatz zwischen einem Höhlenbewohner und dem Goldenen Schnitt zu bestehen. Wie Raphael dabei von der menschlichen Hand ausgeht und die ästhetische Bedeutung der Hand und ihrer Proportionen im Goldenen Schnitt mit der ihr zugeschriebenen magischen Bedeutung verflucht, ist nicht ungefährlich".³⁹³

In ihrer 1962 veröffentlichten Thèse "La signification de l'art rupestre paléolithique" stellte Annette Laming-Emperaire eine Zusammenfassung ihrer zentralen Aspekte aus Raphaels "Prehistoric Cave Paintings" und des Manuskripts "On the method of interpreting paleolithic art, 31 p." vor. "Wir veröffentlichen hier in aller Kürze die Theorie Raphaels entsprechend den maschinenschriftlichen Aufzeichnungen, die er uns 1951 übermittelt hat".³⁹⁴ Laming-Emperaires Darstellung soll im folgenden ausführlich vorgestellt werden.

"Der Ausgangspunkt von Raphael, der von den meisten Prähistorikern vernachlässigt wurde, ist die Notwendigkeit, in der Höhlenkunst nicht nur die einzelnen Figuren jeweils für sich zu interpretieren, sondern in Gruppen, bei denen es darum geht, Erklärungen für das Ensemble insgesamt zu finden. Eine große Zahl der verzierten Höhlen ist durch die Vorherrschaft der Darstellung einer Tierart oder sogar der eines Geschlechts einer Art gekennzeichnet. Unter 25 spanischen Höhlen z.B. fand Raphael 11, in denen sich diese Vorherrschaft feststellen läßt. In anderen Höhlen wieder sind beide Geschlechter einer Art vertreten.

So wären also zwei Tatsachen zu erklären: zum einen der hohe Prozentsatz der Höhlen, die durch die Vorherrschaft von Tieren einer Art gekennzeichnet sind, und zum anderen die Aufteilung dieser Höhlen in zwei etwa gleich große Gruppen, von denen die eine nur ein Geschlecht einer Art und die andere beide aufweist. Die Erklärung dafür mag sich in der totemistischen Organisation der paläolithischen Gruppen finden lassen. Die Tiere wären dann die symbolische Verkörperung eines Clans oder eines dem Clan zugeordneten Geschlechts. Die Höhlen, in denen die Darstellung eines Geschlechts einer Art vorherrscht, könnten für Initiationszeremonien gedient haben. Die anderen Höhlen, in welchen unterschiedslos die beiden Geschlechter eines oder mehrerer Arten vertreten sind, dürfen als symbolische Tableaux der Geschichte der Clans interpretiert werden. [...] Die Überlagerungen, die man bislang für zufällig gehalten hatte, stellen den Sieg eines Clans dar, der, nachdem er sich des Besitzes einer Höhle versichert hatte, die Totentiere über diejenigen des besiegten Clans zeichnete. Die alten Abbildungen sind zu diesem Zwecke wiederbenutzt."

Ihre Kritik lautet kurz und bündig: "Es geht hier nicht darum, über ein unvollendetes Werk zu urteilen, [...] Es ist schwierig, seinen

Schlußfolgerungen zu folgen. Trotz eines ziemlich schwergewichtigen dialektischen Apparates wird die Totemismusthese ohne einen realen Beweis, ohne präzise ethnographische Beispiele und ohne eine Kritik dieser ethnographischen Methode übernommen.“ Weiter heißt es jedoch: ”Dagegen kann man glücklicherweise dem nicht publizierten Manuskript, das uns vorliegt, interessante Anregungen und zutreffende Kritiken gegen die klassische Interpretation der Höhlenmalerei entnehmen. [...] Jedenfalls muß man aufhören, die paläolithischen Figuren isoliert voneinander zu betrachten. Natürlich ist es dabei notwendig, die Gravuren und Malereien je einzeln für sich zu betrachten, aber es ist unmöglich, das Gesamte so zu interpretieren, als wären sie von den paläolithischen Künstlern auch als isolierte Einheiten gesehen und konzipiert worden. Raphael geht sehr weit in diese Richtung, da er annimmt, daß die älteren, zum Teil unkenntlichen Figuren, Teile eines übermalten historischen Tableaux sind. Diese Interpretation ist ohne Zweifel fraglich, wenn auch sicher ist, daß die paläolithischen Künstler nicht unwissentlich lange Reihen von Pferden oder Bisons wie in Combarelles oder in Font-de-Gaume im gleichen Stil entworfen haben, gleich wie die gigantischen Tierfresken in Lascaux komponiert und gewollt sind.“

In ihrem Buch über Lascaux von 1959 hatte sie bereits geschrieben, daß ”die visuellen Reaktionen des paläolithischen Menschen ähnlich unseren eigenen sind und daß er sich sehr wohl bewußt war über den Effekt seiner künstlerischen Leistungen“. Und in der ’Conclusion‘ hieß es programmatisch: ”Mit jeder neuen Entdeckung wird es offensichtlicher, daß die Bedeutung der Höhlenkunst nicht im Studium einzelner Figuren gesucht werden darf; im Gegenteil, Einzelfiguren, die bisher außerhalb ihres Zusammenhanges photographiert oder kopiert und untersucht wurden, müssen in ihre Wände reintegriert werden, und möglicherweise ist jede Fläche ein integraler Teil der Höhle und ihrer dekorierten Kammern im Ganzen. Diese neue Methode der Untersuchung paläolithischer Kunst wird ermöglichen, die dominanten Motive der Malereien und Gravuren jeder Höhle oder Region zu erkennen”.³⁹⁵

Als erste unter den interessanten Anregungen aus Raphaels Manuskript nannte sie 1962 jedoch: ”Man findet dort z.B. die wichtige Tatsache hervorgehoben, die bis dato offenbar noch niemand in Betracht

gezogen hat, daß es nämlich die Vorherrschaft einer bestimmten Tiergattung oder auch die eines Geschlechts in den Höhlen gibt".³⁹⁶ An genau diesen beiden Gesichtspunkten aber werden sich die statistischen Untersuchungen und Auswertungen der Höhlenbestände durch André Leroi-Gourhan und Annette Laming-Emperaire orientieren. In dem Maße, wie die auf kaum tragfähigen Schlüssen basierenden Vorstellungen über die Bedeutung der paläolithischen Malereien den Status geschichtlicher Fakten annahmen, erschienen ihnen methodologische Neuansätze unabweisbar. Beide lehnten ethnologische Parallelen als Mittel der Interpretation ab. "Will man den Menschen des Paläolithikums das Wort lassen, so muß man darauf verzichten, ihm einen künstlichen Jargon in den Mund zu legen, der aus Wortfetzen von Australiern, Eskimos und Bantus besteht, die zu allem Überfluß auch noch mit europäischem Akzent gesprochen werden".³⁹⁷ Leroi-Gourhan hatte seit 1947 damit begonnen, die datierbare mobile Kleinkunst zu inventarisieren und statistische Neuaufnahmen großer Teile der bekannten Höhlen unter topographischen Gesichtspunkten vorzunehmen. Untersucht wurden Häufigkeit und räumliche Verteilung der Tierarten in den unterschiedlichen Höhlenbezirken und detaillierte Verzeichnisse von über 65 Höhlen angefertigt. Dabei erwiesen sich Pferd und Bison mit beinahe der Hälfte aller Darstellungen als größte einander gegenübergestellte oder miteinander verbundene Gruppenpaare. Ihnen folgten Hirschkühe, Mammuts, Rinder, Steinböcke und Hirsche sowie als vierte Gruppe Bären, Raubkatzen und Nashörner³⁹⁸. Die Zeichen teilten sich statistisch in die Gruppe der einfachen oder linienförmig angeordneten Punkte, Striche oder Stäbchen und Hackenzeichen und die Gruppe der Ovale, der Dreiecke, der Rechtecke und der länglichen Zeichen mit seitlichen Ausbuchtungen in Klammerform. Die letzte Gruppe habe sich aus den Vulven und den vollständigen Frontal- und Profildarstellungen der Frauengestalten des Aurignacien entwickelt und trüge den Wert 'weiblich', während die erste Gruppe den Wert 'männlich' besitze, die Rekonstruktion ihrer Entwicklung aber Schwierigkeiten bereite³⁹⁹. Die Auswertung der Verteilungen und Gruppierungen der Tiere untereinander sowie die der Zeichen und deren Zusammenstellungen mit den Tieren kam zu folgendem Ergebnis: "Alles ist anscheinend nach einem binären Schema angeordnet (Pferd A – Bison oder Auerochse B), in dem das

Tier B gewöhnlich das Zentralthema bildet. Diese Ordnung wird offensichtlich noch durch ein vergleichbares Anordnungsschema der männlichen (oder Alpha-) und weiblichen (oder Beta-) Zeichen bestätigt. Außerdem sind auch die anderen Tierarten, wie Hirsch, Mammut, Steinbock (Gruppe C) und Bär, Wildkatze, Nashorn (Gruppe D), in binärer Anordnung in den Randzonen abgebildet, wobei die Gruppe C am Rand der Bildfelder oder in der Nähe von Engstellen oder Eingängen zu Divertikeln, die Gruppe D im Höhlenende zu finden ist".⁴⁰⁰ Bezüglich der Zeichen heißt es detaillierend: "Wenn man die Varianten des 'Pfeils' und die der 'Wunden' zusammenstellt, dann wird man sich der Angleichung dieser graphischen Zeichen an Varianten der männlichen und weiblichen Zeichen bewußt. So ist es höchst wahrscheinlich, daß die Steinzeitmenschen auf eine Art Gleichsetzung 'Speer-Penis' und 'Wunde-Vulva' anspielten. [...] Es liegt auf der Hand, daß das Fundament des Systems auf dem Wechsel, der Ergänzung und der Gegensätzlichkeit der männlichen und weiblichen Werte beruht".⁴⁰¹ Zugleich betont Leroi-Gourhan, daß in der gesamten Parietalkunst weder Kopulationen von Tieren oder Menschen noch Geschlechtsteile direkt dargestellt werden⁴⁰². "Möglicherweise haben wir ein System (das vielleicht nie rational formuliert worden ist) vor uns, daß auf der Korrespondenz, der Äquivalenz, der Austauschbarkeit. und der Ergänzung zwischen allen Figuren beruht".⁴⁰³

Hier konnten weder die Vorschläge zu einer Chronologie noch die reichhaltigen Analysen Leroi-Gourhans vorgestellt werden, sondern es galt allein die Struktur seiner Analyseergebnisse zu skizzieren, die in Einzelanalysen zu komplexen und virtuosen Kombinatoriken entfaltet werden⁴⁰⁴. Leroi-Gourhan nimmt immer wieder Bezug auf Annette Laming-Emperaire. "Die Zueinanderordnung – Assoziation – der verschiedenen Tierarten ist sicher einer der charakteristischsten Züge der paläolithischen Kunst, ein Zug, der bis zu der Arbeit von Mme. Laming-Emperaire völlig unbemerkt geblieben ist"⁴⁰⁵ und im Vorwort zu "Prähistorische Kunst" heißt es: "Damals kam ich zusammen mit Frau Laming-Emperaire zu der Einsicht, daß wir zwar getrennten, aber ganz benachbarten Wegen folgten: Ihre [Laming-Emperaires, d. Verf.] Auffassung vom Bison-Pferd-Paar war sinngemäß die gleiche, wie sie aus meinen statistischen Ergebnissen hervorging, und ihre Vorstellung von dem sorgfältig ausgearbeiteten Charakter der paläolithischen

Kompositionen stimmte mit dem Befund überein, den meine topographische Analyse ergeben hatte".⁴⁰⁶ Laming-Emperaire hatte die Höhlen Pech Merle und Lascaux untersucht sowie die Unterscheidung von "abris" – den Felswänden im Eingangsbereich der Höhlen – und Höhleninnerem eingeführt, war allerdings zu einer umgekehrten Geschlechtszuordnung von Pferd und Bison gekommen als Leroi-Gourhan, was das Strukturierungsprinzip jedoch nicht berührt.

Nun scheint es unwahrscheinlich, daß Annette Laming-Emperaire bei ihrem Austausch mit Leroi-Gourhan nicht auch die "interessante[n] Anregungen" Max Raphaels erwähnt hätte – aber wie dem auch sei. Wenn Leroi-Gourhan, wie Peter J. Ucko und Andrée Rosenfeld schreiben, der "Urheber der ersten systematischen Analyse über die Verteilung der verschiedenen Tierarten in den Höhlen" gewesen ist, dann wird Raphael zur Zeit der Abfassung des Methodentextes von diesem Projekt bereits Kenntnis gehabt haben müssen, denn an dritter Stelle erhebt er Einwände gegen die Methode statistischer Zusammenfassungen, wie sie später auch gegen Leroi-Gourhans Untersuchungen vorgebracht wurden⁴⁰⁷. Daß in seinem Methodentext die Strukturelemente und Gesichtspunkte der Analysen Laming-Emperaires und Leroi-Gourhans bereits enthalten sind, schmälert ja mitnichten das "revolutionäre" ihrer Forschungsarbeiten sowie die Reichhaltigkeit ihrer Ergebnisse, die Raphael gar nicht absehen konnte. Gleichwohl scheinen diese Zusammenhänge Idiosynkrasien heraufzubeschwören. Denis Vialou, derzeitiger Direktor des Institut Paléontologie humaine, schrieb in seiner Rezension der französischen Ausgabe der Texte Raphaels zur paläolithischen Kunst 1988: "Es wäre vergeblich, wollte man heute den Einfluß diskutieren, den die Ideen Raphaels zur Interpretation der paläolithischen Kunst auf A. Laming-Emperaire und das Denksystem von A. Leroi-Gourhan ausübten. Es besteht eine unbestreitbare Verwandtschaft, die indessen für eine begriffliche Originalität des einen wie des anderen Platz gelassen hat, unabhängig von der Raphaels, die tief von einer deutlich betonten marxistischen Ideologie geprägt ist".⁴⁰⁸ Leroi-Gourhan selbst erwähnt Raphael zusammen mit Luquet und Giedion in einer Publikation von 1980 nur marginal⁴⁰⁹. Seine paläontologischen Untersuchungen zu Rolle und Funktion der Hand in der Entwicklung des Homo sapiens erfolgen gewissermaßen unabhängig von seiner Interpretation der Handdarstellungen in den

paläolithischen Höhlenmalereien, die er als möglicherweise 'weiblich' konnotiert erschließt⁴¹⁰. Methodologisch haben sich seit den Arbeiten von Laming-Emperaire und Leroi-Gourhan auf dem Feld der Erforschung der paläolithischen Höhlenmalerei keine neuen Perspektiven entwickelt. In dieser Situation könnte eine neuerliche und erstmalige Lektüre der Texte Raphaels, zumal im deutschsprachigen Raum⁴¹¹, nicht nur von historischem Interesse sein. Raphaels Arbeiten stehen zwar im Banne ihrer Totemismus- und Magieinterpretationen, doch ihr methodologisches Reservoir, mittels dessen der Methodentext bereits eine Lösung von den "Krücken der Ethnologie" anstrebt, dürfte von den Prähistorikern der paläolithischen Höhlenmalereien noch nicht erschöpft und abgegolten sein.

* *
*

Raphael hatte spätestens seit dem Vorwort von 1930 die "prähistorischen Zeitalter"⁴¹² in seine Perspektive einer "universellen Kunstgeschichte" oder "Weltkunstgeschichte"⁴¹³ gerückt. Auf seiner Frankreichreise im Jahre 1935 besichtigte er die Höhlen der Umgebung von Les Eyzies. An Breuil hatte er später geschrieben: "Vor den Originalen faßte ich die Hypothese, daß da, wo es eine räumliche Annäherung zwischen mehreren Tieren gab, eine Bedeutung beabsichtigt gewesen sein muß, die wir wiederfinden müssen".⁴¹⁴

Seine Studien zu Werken der "Vorgeschichte" stellen ein "praktisches Experiment auf die Richtigkeit" des kunsttheoretischen "Aufbau(es) der Probleme"⁴¹⁵, insbesondere der "konstituierenden Arbeit" "wissenschaftlicher Beschreibung"⁴¹⁶ dar. Die Bemühungen, einen "höher strukturierten Elementarbereich" zu "bilden"⁴¹⁷, der Mathematik und Geschichte zu verbinden ermöglicht, werden auf diesem Feld der Erprobung unterzogen. Am Programm eines "Ablesen" der "Weltanschauung" aus den "formalen Tatbeständen", wie es das 'Tempelbuch' formulierte, hält Raphael in allen Phasen der Ausarbeitung seiner Konzeption einer Kunsttheorie und -wissenschaft nicht nur fest. Tatsächlich wird die gesamte kunsttheoretische Produktions- und Kon-

stitutionsproblematik in Termen der "Übertragung" und "Übersetzung" exponiert, die das Verhältnis von Sprache, Bild und Schrift verschieben. Im "Kunsttheorie"-Text von 1932 heißt es: "Jedes künstlerische Schaffen ist Übertragung irgendeines materialen oder formalen Gehaltes in bestimmte Darstellungsstoffe oder -mittel" und weiter "Jede solche Übersetzung ist eine Distanzierung."⁴¹⁸ (Die einschlägigen Passagen aus "Empirische Kunsttheorie" und den "Prolegomena" wurden bereits ausführlich zitiert.) Dies erfordere eine Kunsttheorie, "die konkret genug ist, um ein bestimmtes Werk aus der Sprache der anschaulichen Formen in die wissenschaftliche Sprache abstrakter Begriffe (und wenn möglich mathematischer Formeln) zu übersetzen"⁴¹⁹ und unter dieser Voraussetzung, so das Vorwort von 1930, "verbinden wir die Sprache der Formen, d. h. der Welt Darstellung, mit der Sprache der Weltanschauungen".⁴²⁰ Entsprechend konstatiert der Text "Prähistorische Höhlenmalerei" es als eine "Paradoxie der modernen [...] Kunstgeschichte [...]: daß sie ihren eigenen Gegenstand nicht zu lesen und aus der Sprache anschaulicher Formen in die weltanschaulicher Begriffe zu übersetzen vermag".⁴²¹

In Raphaels programmatischen Texten werden Kunstproduktion und Kunsttheorie und -wissenschaft als ein Vorgang der "Übersetzung" zwischen mindestens drei Sprachen entworfen: der Sprache der anschaulichen Formen oder des Schens, der Sprache wissenschaftlich abstrakter, wenn möglich mathematischer Begriffe oder Formeln und der Sprache der Weltanschauungen. Eine solche "Übersetzung" impliziert die Notwendigkeit einer Differenz zwischen den Inhalten und ihren Sprachen, die erst die Möglichkeit eines Transportes dieser Inhalte von einer Sprache in die andere unter Wahrung der Identität ihrer Bedeutungen gewährleistet. In diesem Sinne ist für Raphael "[j]edes Kunstwerk [...] ein Behälter geistiger Kräfte"⁴²², wie es im Vorwort von 1930, oder ein "Behälter geistiger Energien"⁴²³, wie es im Corot-Text heißt. In eins damit aber wird der Begriff der Sprache im geläufigen Sinne erweitert und auf die gesamte Sphäre des Sinns und der Bedeutungen ausgedehnt. Die Differenz zwischen Signifikat und Signifikant, die das Modell der Übersetzung erst in Anschlag zu bringen erlaubt, wird von Raphaels Konzeptionen in einem metaphysischen Dualismus stillgestellt, dem die Idee ihrer Einheit korreliert, und korrespondiert mit den Dualismen von Geist und Materie, Seele

und Körper, immateriell und materiell, männlich und weiblich. Sie durchherrschen das gesamte Werk Raphaels. Zwar gibt es bei Raphael keine explizit ausgearbeitete Theorie der Sprache im geläufigen Sinne, doch die knappen Andeutungen seiner Texte folgen klassischen Konzeptionen. In der "Erkenntnistheorie" wird sie im Zusammenhang der "Analyse des sinnlichen Erlebens" im Abschnitt "Das Entäußern" genannt. Dort heißt es, daß der "sinnliche Erlebnisprozeß über das Verarbeiten zum Entäußern drängt, um durch einen motorischen Akt von Ausdrucksbewegungen [...] etwas Neues in die Sphäre außerhalb des Bewußtseins hineinzutragen. Solche Ausdrucksbewegungen sind Gebärde, Gesichtsmimik, Sprache und Schrift. Sie bilden untereinander höchstwahrscheinlich eine Entwicklungsreihe, deren Tendenz dahin geht, das Ausgedrückte zunächst von dem Akt des Ausdrückens, dann aber von der ausdrückenden Person immer unabhängiger zu machen". Weiter heißt es: "Im Gebiet des Hörbaren scheinen Passivität und Aktivität sich niemals getrennt realisiert, sondern in der Sprache eine gemeinsame Verwirklichung gefunden zu haben".⁴²⁴ Sprache als Entäußerung von "Ausdrucksbewegungen" hat als primäre Ausdruckssubstanz die Phonie. Der intelligible oder geistige Inhalt entäußert sich materiell sinnlich in der sprachlichen Verlautbarung. Dieser Prozeß der "Ausdrucksbewegungen" wird zugleich in Termen einer impliziten Semiologie formuliert, der vom "Inneren der ungeschiedenen Einheit zum Außen des Zeichens"⁴²⁵ verläuft. In dieser Semiologie würde die Sprache, Raphael spricht von ihr in der Regel im Singular, einen Spezialfall darstellen, der verallgemeinert und übertragen werden kann.

Die "Schrift" stellt in der "Entwicklungsreihe" der "Ausdrucksbewegungen" eine Etappe dar, markiert jedoch eine entscheidende Zäsur. "In der Schrift setzt sich die Ausdrucksbewegung selbst einen äußeren Widerstand und sichert sich dadurch die größte Verbreitungsmöglichkeit unabhängig vom Subjekt. Da die Schrift außerdem gelesen und gesprochen, gesehen und gehört werden kann, vereinigt sie die Wirkungen von Gebärde und Sprache, sie ist die vermitteltste, aber auch vollkommendste Ausdrucksbewegung, denn alle anderen sind in ihr 'aufgehoben', ohne daß sie sie zu ersetzen vermag".⁴²⁶ Wird die Schrift auch nicht auf die ihr traditionell zugeschriebene Repräsentationsfunktion der gesprochenen Sprache reduziert, so wird sie gleichwohl

lediglich als Emanation der gesprochenen Sprache, letztlich des "Geistes" gedacht. Die Hochschätzung der Schrift präsentiert sich zwar als sensibel für ihre auch optische Gestalt. In dem Maße jedoch, wie dieser Passus deklariert, daß die Schrift gesprochen und gehört werden kann, erweist er sich blind dafür, daß sie eingeschrieben werden muß. Im Text "Zur Kunsttheorie des dialektischen Materialismus" heißt es als Begründung dafür, daß die Frage nach der Entstehung der einzelnen Kunstgattungen unbeantwortet bleiben muß: "Denn soweit wir zurückgehen, sobald wir nur Schriftzeichen und Kunstwerke unterscheiden, entzieht sich die Kunstentstehung jeder Bemühung einer rein historisch eingestellten Erkenntnis".⁴²⁷ Das Erscheinen der phonetischen Schrift, die hier in ihrem Zeichencharakter dem Kunstwerk gegenüber gestellt wird, markiert die metaphysische Grenze einer "rein historische[n]" Erkennbarkeit der "Kunstentstehung". Dieser Einbruch der phonetischen Schrift, der in dieser Anordnung zugleich eine epochale Zäsur markiert, bleibt in Raphaels Arbeiten unbefragt. Die "Schrift" als "vollkommenste Ausdrucksbewegung" eines "Subjekt[s]" stellt zugleich in ihrem Charakter als "Schriftzeichen" phonetischer Repräsentation von Sprache in engerem Sinne eine nicht explizierbare metaphysische Zäsur und Grenze dar. Beide Aspekte dieses Schriftbegriffs kommen in den Arbeiten Raphaels zum Einsatz und treten in seinen Texten zur "Vorgeschichte" miteinander in Konflikt und Auseinandersetzung, ohne daß sie jedoch theoretisch explizit thematisiert würden.

Wenn Raphael in den neolithischen Tongefäßen Ägyptens die Graphik ihrer "magische[n] Zeichen" unter der Bezeichnung "Ornamente" als eine "Sprache" zu "übersetzen" können glaubt, in der sich "mathematische Anschauung und Sinn deutlich verbanden"⁴²⁸, dann korrespondiert dieser Erweiterung des Feldes der Lesbarkeit eine Übertragung des Begriffes der "Sprache" im engeren Sinne auf die "Zeichen" der Tongefäße. Diese Übertragung der "Sprache" im engeren Sinne erfolgt unter der Voraussetzung ihrer Ablösbarkeit von den "Schriftzeichen" ihrer phonetischen Repräsentation. Um lesbar zu sein, müssen die "magische[n] Zeichen" jedoch geschrieben worden sein, wenn auch nicht in einer Buchstabenschrift. Im Ägyptenbuch werden sie unter anderem als "Ritzzeichen" und "Stenogramme" bezeichnet und zugleich eine "Autonomie des Ornamentes als Bild"⁴²⁹ proklamiert.

Anlaß und treibendes Motiv für Raphaels Studien der paläolithischen Höhlenmalereien war die Problematik der "Zeichen". In seinen Tagebuchaufzeichnungen notierte er: "Das Schwierigste an der Arbeit sind nicht die Tiere, sondern die Zeichen. Wegen dieser habe ich die ganze Arbeit begonnen, da ich wissen wollte, ob es zwischen ihnen und denen auf den ägyptischen Töpfen Beziehungen gibt. [...] Aber das Meiste ist dunkel – sehr dunkel."⁴³⁰ In "Prähistorische Höhlenmalerei" streift Raphael kurz die Forschungen und Thesen Edouard Piettes. Er schließt sich nicht dessen Auffassung an, daß es im Jungpaläolithikum eine reguläre alphabetische Schreibschrift gab⁴³¹, sondern "Schriftzeichen [...], die z.T. Buchstaben des phönizischen, griechischen und lateinischen Alphabets ähneln" und folgert daraus, daß "Buchstaben antiker Alphabete ursprünglich magische Zeichen waren"⁴³², was er durch die "Ornamente" der neolithischen Tongefäße als bewiesen betrachtet. Obwohl aber von Schriftzeichen gehandelt wird, ist eine phonetische Repräsentationsfunktion noch nicht in Sicht. Der Graphik dieser Schriftzeichen wird sie historisch erst nachträglich zugesprochen. Als phonetische Repräsentation von Sprache im engeren Sinne fungiert die Schrift in "Prähistorische Höhlenmalerei" jedoch zugleich als Abgrenzungs- und Differenzkriterium von "Geschichte" und "Vorgeschichte". Der "Unterschied zwischen Geschichte und Vorgeschichte, der ja theoretisch nur durch das Faktum mangelnder schriftlicher Überlieferung, d. h. für uns lesbarer historischer Dokumente begründet ist"⁴³³, wird zwar im Text Raphaels durch eine Erweiterung des Feldes der Lesbarkeit in Frage gestellt, das Kriterium selbst aber bleibt in Kraft. Obwohl "Prähistorische Höhlenmalerei" an keiner weiteren Stelle explizit von der "Schrift" oder den "Schriftzeichen" handelt, kann der Essay als eine Auseinandersetzung mit der einer Einschreibung Schrift gelesen werden, die mit dem mathematischen, arithmetisch-geometrischen Themen- und Thesenkomplex des Textes korreliert.

Im Essay, so könnte man provisorisch sagen, korrespondieren die konstatierten "mathematischen Ordnungen"⁴³⁴ der paläolithischen Malereien mit den im Text in Anschlag gebrachten kategorialen Elementen und Beschreibungsbegriffen. Gegen Ende des ersten Kapitels des Essays heißt es: "Die Malerei des Paläolithkums scheint mit der

Punktierung anzuheben, ihr scheint die Linie zu folgen [...], dann folgt die Ebene“ und der ”Körper, wenn auch nicht als stereometrische Illusion, sondern nur als modellierte Ebene.“⁴³⁵ Die Formulierung scheint Skepsis gegenüber dieser, wie es im Text heißt, ”Konstruktion“ auszudrücken, die ”auf die Malerei zu beschränken“⁴³⁶ sei. Tatsächlich sei der ”Tatbestand wesentlich komplizierter: die theoretischen Elemente sind nicht so klar getrennt und jedes bewegt sich von seiner Basis aus der Körperlichkeit zu.“⁴³⁷ Nicht also etwa, daß die hier eingeführten ”theoretischen Elemente“ selbst im Hinblick auf ihre Anwendbarkeit in Frage gestellt würden, sondern sie sind lediglich ”nicht so klar getrennt“ und von Anbeginn auf das vierte der aufgezählten ”Elemente“, die ”Körperlichkeit“, hin gerichtet. ”So wechseln flache Ebenen und modellierte Flächen zuerst im Bereich der Punkte, dann im Bereiche der Linie, dann in dem der Ebene“.⁴³⁸ Die Entfaltung der genannten Elemente erfolgt im zweiten Kapitel des Essays.

Als das ”formale Grundelement der franko-kantabrischen Höhlenmalerei“ wird die ”konkav-konvexe Kurve im Gegensatz zur geraden Linie“ angegeben.⁴³⁹ Zur ihr heißt es: ”Das äußere Formgesetz dieser Kurve ist nicht achsiale Geometrisierung und Symmetrisierung, die zu einer Sinuskurve führen würden, sondern eine ursprüngliche [...] Asymmetrie der Größen und Lagen der Teile vor und hinter dem Wendepunkt der Kurve“.⁴⁴⁰ Auf welcher der von Raphael kunsttheoretisch unterschiedenen analytisch-kategorialen Ebenen sind diese Ausführungen des Textes anzusiedeln? Handelt es sich um Beschreibungsbegriffe, oder um ”Elemente“ der ”Einzelformen“ auf der Ebene der konstitutiven Werkkategorien? In jedem Falle handelt es sich um mathematische bzw. mathematisch formalisierbare Begriffe. Dem ”äußere[n] Formgesetz“ der ”konkav-konvexen Kurve“, das als ”ursprüngliche Unregelmäßigkeit“ bestimmt wird, folgt eine Charakteristik ihres ”inneren Formungsprinzips“: ”Diese ursprüngliche Unregelmäßigkeit ist die Konsequenz des inneren Formungsprinzips, daß die Kurve nicht eine Folge von Punkten ist, die einem starren, immer gleichen Ablaufgesetz gehorchen, sondern eine Bewegung, deren Ursache ein sich unregelmäßig verändernder Kraftstrom (Mana) ist, dessen Rhythmus sie gehorcht.“⁴⁴¹ In diesem Passus erfolgt eine Verknüpfung der ”Kurve“ mit der zentralen Kategorie der Magiekonzeption des Textes, dem ”Kraftstrom“ als ”Mana“. Als ”formales Spiel zwischen

zwei Erscheinungsweisen des Linienelementes“ wird die ”konkav-konvexe Kurve“ anschließend die ”Fläche [...] umschreiben“ und schließlich den ”Umriß“ von ”einzelnen Binnenformen“ der ”Körper“ bilden⁴⁴².

Inmitten der Charakteristiken der ”konkav-konvexen Kurve“ heißt es jedoch geradezu eruptiv: ”Am Anfang war der Punkt, das wurde der neue Ausdruck für ein Bedürfnis, das sich, im Gegensatz zu allem Naturalismus, als metaphysisch bedingter Wille gerade dadurch enthüllt, daß die Abfolge der Punkte den Aufbau der konkav-konvexen Kurve nicht antastete“⁴⁴³. Die Argumentation ist vertrackt, denn wie kann aus der Feststellung, daß die ”Abfolge der Punkte“ das formale Grundelement der in Rede stehenden Malereien ”nicht antastete“ der Schluß gezogen werden, daß der ”Punkt“ am ”Anfang“ war? Indem zugleich ein ”metaphysisch bedingter Wille“ eingeführt wird, gewinnt das Argument nicht an Zugkraft, vielmehr erweist sich dieser ”Anfang“ als Setzung, die den paläolithischen Künstlern zugeschrieben wird und zugleich seine Inanspruchnahme als kunsttheoretisches Element legitimiert. Andererseits heißt es an anderer Stelle deutlich, daß ”Transzendenz mit der Magie unverträglich“⁴⁴⁴ sei. Der Setzung des ”Punkt[es]“ folgt: ”Punkt ist von Anfang nicht wörtlich im mathematischen Sinne zu nehmen, sondern als Schwanken zwischen einer kreisartigen Verdickung und einem kommaartigen Strich“.⁴⁴⁵ Handelt es sich bei diesem Bruch und Rückbezug auf den ”Anfang“ durch diesen zweiten Anfang um ein Dementi, eine Korrektur oder gar eine Durchstreichung? Und was meint hier ”von Anfang nicht wörtlich im mathematischen Sinne [...] nehmen“? Es scheint sich zunächst um eine Aufforderung zu handeln, den eigentlichen ”Sinn[...]“ des Wortes ”Punkt“ zurückzustellen und ”Punkt“ in Übertragung als ”Schwanken zwischen einer kreisartigen Verdickung und einem kommaartigen Strich“ zu gebrauchen und damit zu metaphorisieren. Dieses Ansinnen könnte sich sogar ausgehend von der Interpunktion eines ”kommaartigen Strich[es]“ rückwirkend zu einer grammatischen Ansteckung des ”Punkt[es]“ auswachsen. Doch stabilisiert die Formulierung ”nicht wörtlich“ zugleich in einem Rückstoß den ”mathematischen Sinn[...]“ der Setzung: ”Am Anfang war der Punkt“. Ohne ihn könnte die Aufforderung, den ”Punkt“ zu metaphorisieren, gar nicht erteilt werden. Die Aufforderung, einen ”kom-

maartigen Strich“ als ”Punkt“ zu lesen, kann eine Lektüre schon stolpern machen. Zugleich entwindet sich die Setzung ”[a]m Anfang war der Punkt“ aber auch ihrem Kontext. Bezieht sie sich auf die paläolithischen Malereien, auf den Satz des Traktates von Leonardo, ”[a]m Anfang der Malerei ist der Punkt“⁴⁴⁶, auf den der Essay vorher angespielt hatte⁴⁴⁷, oder auf die erste Definition der euklidischen ”Elemente“? Tatsächlich sind die ”theoretischen Elemente“ des Essays an den im Vorwort von 1941 kritisierten ”fiktiven Grenzen [...] : daß der Elementarbereich eines Gebietes [...] in Analogie zum mathematischen Punkt geformt sein muß“ orientiert⁴⁴⁸. Er enthält keinen ”höher strukturierten Elementarbereich“, der Mathematik und Geschichte verbände. Seine ”theoretischen Elemente“ sind nicht nur nicht in ”Analogie“, sondern direkt am ”mathematischen Punkt“ ausgerichtet, den ein ”metaphysisch bedingter Wille“ setzt. Zugleich aber zerrüttet die Aufforderung des Textes zur Metaphorisierung kategorialer ”Elemente“ den ihnen in der Programmatik Raphaels zugeschriebenen kunstwissenschaftlichen Status.

Im Zuge der Konstruktion des Essays werden ”Klarheit und Ordnung zwischen den Varianten“⁴⁴⁹ des Linienelementes der konkav-konvexen Kurve durch die ”mathematischen Ordnungen“⁴⁵⁰ der gestalteten Tiere deklariert. Diese ”mathematischen Ordnungen“ der Darstellungen fänden sich in ihren arithmetischen Proportionen und geometrischen Kompositionen. Als ”einheitliche und einzige Quelle für die geometrische und arithmetische Struktur-Schematik“⁴⁵¹ der Malereien wird die Hand erklärt. Sie habe die ”Grundform der künstlerischen Komposition in Zahl wie Figur“⁴⁵² abgegeben. Die Absetzungen des Essays von der ”griechischen Geometrie“⁴⁵³ richten sich vor allem gegen ”das senkrecht-waagerechte[s] Koordinatensystem, an das wir seit Euklid wie an ein Urphänomen gewohnt“⁴⁵⁴ und das aus dem Körperbau des Menschen entwickelt sei. Solange man sich jedoch im ”Vorstellungskreis der euklidischen Geometrie“ bewege, müsse die ”geometrische Komposition“ der paläolithischen Malereien ”bedeutungslos“ erscheinen⁴⁵⁵. Demgegenüber stamme die ”Geometrie des Paläolithikers [...] nicht aus dem gesamten Körper des Menschen, sondern aus der Orientierung von Kraftströmen auf die Hand des Menschen und auf das Spiel der Hände und Finger“.⁴⁵⁶ Dem entspreche ”die formale Analogie zwischen dem Tier und der Hand“⁴⁵⁷, die dem Paläolithiker

selbstverständlich gewesen sei und die Kompositionen strukturiert habe. "Die Hand ist ein nicht auf eine Achse zu orientierendes Gebilde, sie ist unsymmetrisch in der Form, sie hat eine einseitige Richtung wie das sich bewegende Tier und sie erlaubt Bewegungsverschiebungen, die miteinander nur sehr locker zusammenhängen, weil sie nicht, wie der ganze menschliche Körper, durch ein Gleichgewichtssystem verbunden sind".⁴⁵⁸ In den arithmetischen Proportionen der Tierdarstellungen entdeckt Raphael den Goldenen Schnitt. Dieser sei ein "konkreter Einzelfall der allgemeinen ästhetischen Gesetze der Einheit in der Mannigfaltigkeit und der Synthese der Gegensätze"⁴⁵⁹ und "ganz allgemein könnte man sagen, daß der goldene Schnitt die Synthese zwischen Zeit und Raum gibt".⁴⁶⁰ Raphael verweist auf sein Tempelbuch, in dessen Ausführungen der Goldene Schnitt eine wichtige Rolle spielt, und bereits in "Von Monet zu Picasso" behandelt worden war.⁴⁶¹ Die "große Häufigkeit" seines Vorkommens, so Raphael in "Paläolithische Höhlenmalerei", "verlang[t] eine einfache Erklärung und sie liegt in ihrer Einfachheit buchstäblich auf der Hand".⁴⁶² Was jedoch folgt, sind präzise Anweisungen zu einer Demonstration, die komplexe Operationen verlangt und alles andere als "auf der Hand" liegen, geschweige denn "buchstäblich". Es geht um den "Ursprung des goldenen Schnittes in der menschlichen Hand".⁴⁶³ Der Text beginnt mit einem Appell an die Lesenden: "Man hat nur die Finger einer Hand so voneinander zu trennen, daß sich 2 und 3 gegenüberstehen und man hat das Verhältnis $2:3 = 3:5$ ".⁴⁶⁴ Es gilt, dieser Demonstration auch dadurch Evidenz zu verschaffen, daß man den Anweisungen des Textes folgt. Ich werde dies hier nicht tun. Raphael hat in Briefen und im Tagebuch diesen "Ursprung" wiederholt durchgespielt⁴⁶⁵. Der Essay deklariert, der Goldene Schnitt sei "eine künstlerische Kategorie, die, wie die meisten Kategorien, nicht im Denken, sondern im Organ des Tuns selbst wurzelt"⁴⁶⁶ und behauptet, die "Hand sei die Grundlage der formalen Kompositionen der ganzen franko-kantabrischen Malerei".⁴⁶⁷ Die Ausführungen des Textes beziehen sich in ihrer Demonstration des "Ursprung[es]" des Goldenen Schnitts, der den allgemeinen ästhetischen Gesetzen zugeordnet wurde, jedoch ausschließlich und ausdrücklich auf die "normale[...] paläolithische[...] Männerhand".⁴⁶⁸ Zugleich heißt es angesichts der Unerklärbarkeit der häufigen Wandlungen in der Kunst des Paläolithikums: "sie betreffen

nicht die Kunst als solche".⁴⁶⁹ Vorher hieß es bereits: "Die Kunst als Kunst hat keine Geschichte [...]"⁴⁷⁰ Welcher Status kommt dann aber dem männlichen menschlichen Körper zu, wenn dessen Organen allgemeine ästhetische Gesetze einer Kunst entspringen sollen, die selbst keine Geschichte hat? Handelt es sich nicht um eine phallogozentristische Metaphysik der Kunst, dessen Zentrum die Metaphysik eines organologischen Humanismus des Mannes bildet? Raphaels programmatisches Projekt einer Kunstgeschichte als Wissenschaft läuft nicht nur im Essay einer Metaphysik der Kunst und des Punktes auf, die die "Akt[e]"⁴⁷¹ ihrer Genese nicht einer Geschichte preiszugeben erlaubt, die die Universalität ihrer Kategorien gefährdete.

Der Essay enthält eine Passage über ein Vergessen, das sich nicht einfach einer negativen Erfahrung, einer Amnesie oder einem Gedächtnisverlust subsumieren läßt. Sie steht im Zusammenhang seiner Darlegungen zur konkav-konvexen Kurve. "Zunächst war es dem Künstler durchaus nicht selbstverständlich [...], daß diese Kurve ein kontinuierlicher Zug sei, der, ähnlich wie die geometrische Linie, den Prozeß der Entstehung vergessen macht. Es wurde empfunden, daß ein solcher Linienzug den Ort, den er passierte, entwertete, austilgte [...]"⁴⁷² Wenn die Kurve und "ähnlich" die geometrische Linie sich einem "kontinuierlichen Zug" verdankt, der einen Akt zerstörerischer Tilgung, ja Austilgung, darstellt und zugleich seinen "Prozeß der Entstehung vergessen macht", dann wird sich dieser "Zug" bereits in sich selbst geteilt haben, als dessen Effekt sich allererst seine Kontinuität darstellt. Die Idealität der Kurve und der geometrischen Linie entspringen der Diskontinuität einer Einschreibung, Temporalisation und Verräumlichung vor der Schrift im engeren Sinne, vor dem Punkt, der Kurve und der Linie, vor dem "Stenogramm" und dem "Ritzzeichen". Die Gewalt der Diskontinuität einer solchen Einschreibung eröffnet allererst die Möglichkeit der Wiederholung, des Gedächtnisses und der Historizität. Das Vergessen dieser Szenographie von Übertragung und Übersetzung strukturiert auch Raphaels Idealität des Blicks auf die "Daseinsform" des Kunstwerkes, die der Text selbst beschreibt. "Es ist diese immaterielle Wirkungsform, die allein von der sinnlichen Wahrnehmung erfaßt wird, welche darüber vergißt, daß das Produkt weder aus einfachen noch aus einheitlichen Quellen entstan-

den ist.⁴⁷³ Sie ist dieses Vergessen. In seinen Ausführungen zur Hand rückt deren "inzierende"⁴⁷⁴ Tätigkeit nicht in den Blick. Er erstarrt vor der idealisiert-idealisierenden Pantomime eines Organs, dem der 'Geist der Mathematik' die Bewegungen souffliert. Notierte Raphael ein Vergessen oder ein Vergessen des Vergessens, als er schrieb, daß er "das geschichtliche ganz einfach gestrichen habe?"⁴⁷⁵

Hamburg, Sept. 1993

Anmerkungen

Für die Werke Max Raphaels werden folgende Siglen verwendet:

A:	Aufbruch in die Gegenwart
AKK:	Arbeiter, Kunst und Künstler
B:	Bild-Beschreibung
E:	Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik
FS:	Die Farbe Schwarz
GS:	Theorie des geistigen Schaffens auf marxistischer Grundlage
KT:	Zur Kunsttheorie des dialektischen Materialismus
KW	1984:Wie will eine Kunstwerk gesehen sein?
L:	Lebens-Erinnerungen
Materialien:	Wir lassen uns die Welt nicht zerbrechen
MP:	Marx Picasso
MzP:	Von Monet zu Picasso
RK:	Das göttliche Auge im Menschen
TKF:	Tempel, Kirchen und Figuren
WA:	Wiedergeburtsmagie in der Altsteinzeit

¹ Die Schriften Max Raphaels werden, wenn nicht anders vermerkt, zitiert nach der im Suhrkamp Verlag erschienenen *"Werkausgabe: 11 Bände in Kassette"*, hrsg. v. Hans-Jürgen Heinrichs, Frankfurt/M. 1989, und mit Siglen versehen. Sie umfaßt die seit 1983 in der Edition Qumran im Campus Verlag erschienenen Ausgaben, von denen die ersten vier Bände Klaus Binder herausgegeben hat. Die in den 70er Jahren im Verlag Neue Kritik und S. Fischer Verlag publizierten, nicht in die "Werkausgabe" aufgenommenen Schriften werden ebenfalls mit Siglen versehen. Alle zitierten unveröffentlichten Schriften Max Raphaels, auf die Bezug genommen wird, befinden sich zumindest in Photokopie im Max Raphael-Nachlaß des Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Die Briefe Max Raphaels an Claude Schaefer befinden sich in dessen Besitz und wurden mir von ihm mit großzügiger Unterstützung zur Einsichtnahme bereitgestellt.

² Max Raphael, *Lebens-Erinnerungen, Briefe, Tagebücher, Skizzen, Essays*, hrsg. v. Hans-Jürgen Heinrichs, Frankfurt/M. 1989, S. 351, im folgenden zitiert mit der Sigle: L.

³ Zur Biographie von Emma Raphael, den näheren Umständen der Internierung beider sowie ihrer fast 5jährigen Trennung siehe Hans-Jürgen Schmitt, "Ich möchte

nicht genannt werden“, Emma Raphael – Skizze zu einem Portrait, in: Frankfurter Rundschau, 19. 5. 1988. Auch in: *„Wir lassen uns die Welt nicht zerbrechen“*, Max Raphaels Werk in der Diskussion, hrsg. v. Hans-Jürgen Heinrichs, Frankfurt/M. 1989, S. 242 ff., im folgenden zitiert mit der Sigle: Materialien.

⁴ L, S. 317.

⁵ L, S. 332.

⁶ Der Text ist in gekürzter Fassung unter dem Titel *„Toward an Empirical Theory of Art“* erstmals in dem Band Max Raphael, *The Demands of Art*, Translation by Norbert Guterman, Introduction by Herbert Read, Bollingen Series LXXXVIII, New York 1968, veröffentlicht worden. Unter dem Titel *„Grundbegriffe der Kunstbetrachtung“* wurde er im Anhang von Max Raphael, *Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?*, hrsg. v. Klaus Binder, Frankfurt/M. 1984, 1989, im folgenden zitiert mit der Sigle: KW 1984, 1989, in einer *„um alle beschreibenden Passagen gekürzt[en]“* (KW 1984, 1989, S. 368) Fassung publiziert, ohne daß Eingriffe in Text und Titel kenntlich gemacht wurden. Im 3. Band der *„Kunsttheoretischen Schriften“* der Edition Qumran, jetzt Max Raphael, *Die Farbe Schwarz*, hrsg. v. Klaus Binder, Frankfurt/M. 1989 (der Titel stammt vom Herausgeber), im folgenden zitiert mit der Sigle: FS, hieß es noch: *„Das Manuskript [gemeint ist der Text von Die Farbe Schwarz, d.Verf.] findet sich [...] in einem Konvolut von sechs Mappen, das Raphael unter der Überschrift 'Material zur Kunsttheorie' zusammengestellt hat. Die Mappen tragen folgende Arbeitstitel: 1. Geschichte; 2. Konstituierung des Ganzen; 3. Konstituierung der Einzelform; 4. Verhältnis der Teile zum Ganzen; 5. Realisation; 6. Kunsttheorie. Diese Kategorien hat Raphael in der ersten Fassung seiner 'Empirischen Kunsttheorie' von 1940 entwickelt. Ein Typoskript dieses Textes hat Raphael der Mappe 6 des Konvoluts zugeordnet; Entwürfe und Ausarbeitungen dazu finden sich verstreut in den Mappen 2-5; er wird im vierten Band der Kunsttheoretischen Schriften veröffentlicht werden“* (FS, S. 163). Tatsächlich wurde der Text in seiner deutschsprachigen Publikation nicht nur in den *„beschreibenden Passagen gekürzt“*, sondern weitgehender noch als in der amerikanischen Ausgabe. Ihn *„dem Leser als Glossar zu den Bildbeschreibungen“* (KW 1984, 1989, S. 368) vorzustellen, muß als Fehleinschätzung seines Status betrachtet werden. Franz Dröge und Knut Nievers haben wiederholt die Bedeutung des Textes *„Empirische Kunsttheorie“* im Werkkorpus Raphaels hervorgehoben und darauf hingewiesen, daß der Titel des Typoskriptes *„Empirische Kunsttheorie“* und lediglich sein Untertitel *„Grundbegriffe der Kunstbetrachtung“* lautet. (Siehe Franz Dröge/Knut Nievers, *Vom Kunstmuseum zum Kulturmuseum, Max Raphaels Museumskonzeption*, in: *kritische berichte*, 1982, H 2, S. 5 und Franz Dröge/Knut Nievers, *Konstitution und Produktion, Zum Theoriekonzept der Methodenästhetik bei Max Raphael*, in: *Materialien*, S. 147, Anm. 32). Diese Hinweise wurden in der *„Werkausgabe“* von 1989 leider nicht berücksichtigt.

⁷ L, S. 333.

⁸ L, S. 351.

⁹ Max Raphael, *Von Monet zu Picasso, Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei*, hrsg. v. Klaus Binder, Frankfurt/M. 1989, im folgenden zitiert mit der Sigle: MzP.

¹⁰ L, S. 352.

¹¹ Ebd.

¹² L, S. 355. Dieses "Vorwort" befindet sich – überschrieben mit "Aus dem Vorwort von 1941" – im Anhang von "Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?", das Vorwort von 1930 zu "Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?" ist dem Band überschrieben mit "Aus dem Vorwort von 1930" vorangestellt. Im "Editorischen Bericht" heißt es: "In Absprache mit Emma Raphael wurden vor allem das im März 1930 in Arosa und das auf der Überfahrt von Lissabon nach New York im Juni 1941 geschriebene Vorwort *bearbeitet*: Beide Texte entstanden unter extremen Bedingungen – der erste zudem lange bevor eine Veröffentlichung möglich erschien – und waren mit Sicherheit keine endgültigen Fassungen, sondern Selbstverständigungen" (KW 1984, 1989, S. 367, Herv. v. Verf.). In einem Brief Raphaels vom 15. 9. 1947 an Frau Emmy Jülich heißt es jedoch eindeutig: "*Das älteste Manuskript (Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?) liegt bei meinem alten Verleger Filser, für den es – 1930! – bestimmt war*" (unveröff.). Für die "Werk-" oder "Taschenbuchausgabe" von 1989 wurden, im Gegensatz zum Text "Empirische Kunsttheorie", beide Vorworte noch einmal "durchgesehen" (KW 1989, S. 4). Ihr Vergleich mit der Ausgabe von 1984 weist nicht nur Ergänzungen ganzer Absätze auf, sondern offenbart terminologische und syntaktische Eingriffe in Formulierungen Raphaels selbst und liefert ebenfalls nicht den Wortlaut der Typoskripte. Die Willkür der Eingriffe und die nicht nachgewiesenen Veränderungen des Textbestandes machen eine Zitation aus dieser Ausgabe unmöglich und erfordern deshalb, auf die Typoskripte Raphaels zurückzugreifen.

¹³ Typoskript, S. 1, unveröff. In KW 1984 u. 1989 ist der Passus wiedergegeben: "[...] *eine Theorie der Kunst entwickeln, die ich empirisch nenne, weil sie aus der Analyse von Kunstwerken aller Zeiten und Völker gewonnen wurde.*" (S. 305).

¹⁴ Ebd., S. 2. In KW 1984 u. 1989 wurde der Passus ergänzt: "[...] *zu konstituieren erlauben.*" (S. 307).

¹⁵ Ebd., S. 3. Der Absatz fehlt in KW 1984 vollständig. In KW 1989, S. 307, ist es der einzige Absatz, der in Wortlaut und Syntax korrekt wiedergegeben wurde.

¹⁶ Ebd., S. 2. In KW 1984 u. KW 1989 wird der Passus wiedergegeben: "*Das Fehlen einer exakten Wissenschaft der Kunst beruht nicht zuletzt auf der Forderung, daß der wissenschaftliche Elementarbegriff eines Gebiets in Analogie zum mathematischen Punkt geformt sein muß [...]*" (S. 306).

¹⁷ Ebd., S. 2. In KW 1984 wird der Passus wiedergegeben: "*Wenn wir von Anfang an einen dem Gebiet der Kunst entsprechenden Elementarbegriff entwickeln [...]*" (S. 306), und in KW 1989 ergänzt zu: "*Wenn wir von Anfang an einen dem Gebiet der Kunst entsprechenden, höher strukturierten Elementarbegriff entwickeln [...]*" (S. 306). Beide stimmen mit dem Wortlaut des Typoskriptes nicht überein. Der in beiden Ausgaben vorangestellte Satz ist im Typoskript nicht enthalten.

¹⁸ KW 1989, S. 305. Diese Formulierung stimmt mit dem Typoskript überein, doch wurden Eingriffe in Syntax, Länge und Wortwahl des übrigen Teils des Satzes vorgenommen. In KW 1984 ist der Passus wiedergegeben: "*Warum sollte die Mathematik ihre Entwicklung nicht über Leibniz und Lobatschewsky (deren Arbeiten die euklidische Mathematik transzendiert haben) hinaus fortsetzen, bis auch die Kunst mit mathematischen Mitteln und Begriffen dargestellt werden kann.*" (S. 305).

¹⁹ Typoskript, S. 2, unveröff. Der vollständige Satz lautet: *"Es gibt freilich andere Eigenarten der Kunst – und es steht nicht in Frage, sie zu unterdrücken – die sich nicht organisch der bisherigen Methode der exakten Wissenschaften einfügen lassen."* In KW 1984 u. 1989 ist der Satz wiedergegeben: *"Andere Eigenarten der Kunst lassen sich nicht organisch in die bisherigen Methoden der Wissenschaft einfügen."* (S. 306).

²⁰ Ebd., S. 2. In KW 1984 ist der Passus wiedergegeben: *"Ferner ist die Kunst ein schöpferischer Prozeß, der zuletzt auch zu einer Hierarchie der Werte führt. Darum kann man Kunst nicht 'wertfrei' betrachten wollen; ebensowenig lassen sich Geschichte und Dasein künstlerischer Phänomene säuberlich von einander trennen."* (S. 306). In KW 1989: *"Da ferner die Kunst ein Akt ist, der bestimmte geschichtliche Gegebenheiten in spezifischen Mitteln gebildehaft umformt und dabei zur Hierarchie der Werte führt, kann man Kunst nicht 'wertfrei' betrachten wollen; ebensowenig lassen sich Geschichte und Dasein künstlerischer Phänomene säuberlich von einander trennen."* (S. 306).

²¹ Ebd., S. 2. In KW 1984 ist der Passus wiedergegeben: *"Die Lösung dieser Schwierigkeiten führt zu einem dreiteiligen Aufbau der Kunstwissenschaft: Phänomenologie, Geschichte und Kritik sind voneinander zu unterscheiden. Diese Teile bleiben freilich wechselseitig voneinander abhängig. (So geht etwa weder Kunst in ihrer Geschichte noch die Geschichte in der Kunst auf.)"* (S. 306). In KW 1989 wurde der letzte Satz verändert: *"(So geht etwa weder Kunst in der Geschichte noch die Geschichte in der Kunst auf.)"* (S. 307).

²² So sah Norbert Schneider "in Raphaels Vorliebe für geometrisierende Analysen" eine "Affinität zur Gestaltpsychologie" und befand: "Die Bemühung um die Ergründung letzter Formaxiome ist freilich gewiß nicht das Moment in seinem Werk, welches Chancen hätte, bei den gegenwärtigen Versuchen der Fundierung einer materialistischen Wissenschaft von der Kunstgeschichte Berücksichtigung zu finden" (Norbert Schneider, Zu Max Raphaels Konzept einer Kunstwissenschaft auf schaffentheoretischer Grundlage, in: Max Raphael, *Arbeiter, Kunst und Künstler; Beiträge zu einer marxistischen Kunstwissenschaft*, Frankfurt/M. 1975, S. 258ff., hier S. 272 u. S. 274); im folgenden zitiert mit der Sigle: AKK. Bernd Growe sprach von einem "Systematisierungszwang Raphaels" und meinte, hier ginge "ein Ideal von Rationalität in die Kunsttheorie ein, mit dem Kunst sich gerade nicht verrechnen läßt" (Bernd Growe, Anschauung und Schaffensprozeß, Kunstgeschichtliche Bemerkungen zu Max Raphaels Bildstudien, in: KW 1984, 1989, S. 369ff., hier S. 387). Einen ersten Überblick über die Rezeption Raphaels im deutschsprachigen Raum bietet Harald Justin, 'Die Sphinxfrage des Schöpferischen'. Zur Subgeschichte der Rezeption Max Raphaels, in: Materialien, S. 12ff.

²³ Typoskript, S. 2, unveröff. Dieser Passus wurde in KW 1984 u. 1989 bezeichnenderweise nicht wiedergegeben.

²⁴ Ebd. u. KW 1984, 1989 S. 306.

²⁵ Ebd., S. 2. Der vollständige Teilsatz lautet: *"[...] oder indem wir primär neben den Elementarbegriff einen Totalitätsbegriff stellen, der dieselben Faktoren des Inhaltes, der Form und der Methode in einer höheren und umfassenderen Einheit ursprünglich und unableitbar enthält – in diesen beiden Fällen wird die wissenschaftliche Methode nicht zerstört, sondern erweitert."* In KW 1984, 1989 wurde u.a. "oder" nicht wiedergegeben.

²⁶ Tagebuch 11.4.1943 (unveröff.).

- 27 Brief vom 14.11.1943 an Claude Schaefer in diesem Bd. Siehe S. 161 ff.
- 28 Max Raphael, Über dem Expressionismus, Offener Brief an Prof. Richard Hamann, in: Das Kunstblatt, 1. Jg., (4) April 1917, S. 122-126, Zit. n. Max Raphael, *Aufbruch in die Gegenwart*, hrsg. v. Hans-Jürgen Heinrichs, Frankfurt/M. 1989, S. 108, im folgenden zitiert mit der Sigle: A. Mit diesem "Brief" reagierte Raphael auf Hamanns Kritik an "Von Monet zu Picasso", daß darin "mehr das Denken des Expressionismus steckt als das Denken über den Expressionismus" (ebd., S. 103). Ob Raphael bei den "Vorschlägen und Methoden [...] in den letzten Jahren" neben Wölfflin etwa an August Schmarsow, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, Leipzig/Berlin 1905, an Max Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in Grundzügen dargestellt, Stuttgart 1906, den er in "Von Monet zu Picasso" zitierte und der von 1906-1936 als Herausgeber der 'Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft' verantwortlich zeichnete, an Emil Utitz, Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft, 2 Bd., Stuttgart 1914, oder an Hamann selbst dachte, der gerade "Die Methode der Kunstgeschichte und die allgemeine Kunstwissenschaft" (in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 9, 1916) veröffentlicht hatte, müßten detaillierte Untersuchungen seines 'Frühwerkes' klären.
- 29 Ein Faksimile des handschriftlichen Tagebuchblattes ist der Ausgabe des Bandes *Lebens-Erinnerungen* der Edition Qumran im Campus Verlag, Frankfurt/M. 1985, S. 2, beigelegt. In die Taschenbuchausgabe wurde es nicht aufgenommen.
- 30 L, S. 198.
- 31 Zur Entstehungsgeschichte des Bandes siehe "Editorischer Bericht" in KW 1989, S. 362 u. 365ff; vgl. a. Anm. 12.
- 32 Max Raphael, Der Dorische Tempel, dargestellt am Poseidontempel zu Paestum, Dr. Benno Filser Verlag, Augsburg 1930, wiederabgedruckt in: Max Raphael, *Tempel, Kirchen und Figuren, Studien zur Kunstgeschichte, Ästhetik und Archäologie*, hrsg. v. Hans-Jürgen Heinrichs, Frankfurt/M. 1989, im folgenden zitiert mit der Sigle: TKF.
- 33 TKF, S. 158.
- 34 Ebd.
- 35 TKF, S. 227-28 (Anm. 2).
- 36 TKF, S. 215-216. Raphael bezieht sich auf Georg Simmel, Soziologie, Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung, Leipzig 1908, 2. Aufl. 1922, jetzt: Georg Simmel, Gesamtausgabe, Bd. 11, hrsg. v. Ottheim Rammstedt, Frankfurt/M. 1992.
- 37 TKF, S. 244-245 (Anm. 17).
- 38 TKF, S. 158.
- 39 Typoskript, S. 2, unveröff., vgl. a. Anm. 12. Im folgenden wird nur mehr durch Seitenangaben auf die "bearbeitete" Version des Vorwortes in KW 1984 u. 1989 verwiesen, hier S. 8-9.
- 40 Ebd., S. 1, vgl. KW 1984 u. 1989, S. 7.
- 41 Ebd., S. 2, vgl. KW 1984 u. 1989, S. 8-9.
- 42 Ebd., S. 2, vgl. KW 1984 u. 1989, S. 8-9, wo von den Herausgebern gekürzt wurde.

- 43 Max Raphael, *Zur Kunsttheorie des dialektischen Materialismus*, in: Philosophische Hefte 3, Berlin 1932, S. 125-52, im folgenden zitiert mit der Sigle: KT. Eine von ihrem Herausgeber bearbeitete Fassung des Textes ist zugänglich in: Max Raphael, *Marx Picasso, Die Renaissance des Mythos in der bürgerlichen Gesellschaft*, hrsg. v. Klaus Binder, Frankfurt/M. 1989, im folgenden zitiert mit der Sigle: MP.
- 44 KT, S. 128 u. MP, S. 15.
- 45 KT, S. 130 u. MP, S. 20.
- 46 KT, S. 132 u. MP, S. 25-26.
- 47 KT, S. 130 u. MP, S. 21-22.
- 48 Ebd.
- 49 KT, S. 131 u. MP, S. 22-23.
- 50 Ebd.
- 51 KT, S. 131 u. MP, S. 23-24.
- 52 Ebd. u. MP, S. 22-23.
- 53 KT, S. 132 u. MP, S. 25.
- 54 KT, S. 147 u. MP, S. 62.
- 55 Ebd.
- 56 KT, S. 146 u. MP, S. 60.
- 57 KT, S. 130 u. MP, S. 20-21.
- 58 Beide Arbeiten sind in: Max Raphael, *Für eine demokratische Architektur, Kunstsoziologische Schriften*, Frankfurt/M. 1976, publiziert worden.
- 59 Biographie, unveröff. Manuskript, S. 27, ca. 1944 begonnen; siehe dazu Raphaels Bemerkungen in seinen Tagebuchaufzeichnungen L, S. 376-77.
- 60 L, S. 415.
- 61 Max Raphael, *Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik*, Éditions Excelsior, Paris 1934. Die französische Übersetzung erschien unter dem Titel: *La théorie marxiste de la connaissance*, Gallimard, Paris 1938. Ein photomechanischer Nachdruck der Ausgabe von 1934 wurde im Verlag Neue Kritik vorgelegt: Max Raphael, *Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik*, Frankfurt/M. 1972, im folgenden zitiert mit der Sigle: E. Die von Raphael überarbeitete "Fassung letzter Hand" wurde unter Raphaels korrigiertem Titel: *Theorie des geistigen Schaffens auf marxistischer Grundlage*, Frankfurt/M. 1974, bei S. Fischer publiziert, im folgenden zitiert mit der Sigle: GS.
- 62 KT, S. 131 u. MP, S. 23.
- 63 GS, S. 81 ff.
- 64 GS, S. 82.
- 65 GS, S. 97.
- 66 GS, S. 83.
- 67 GS, S. 86.
- 68 GS, S. 80.
- 69 GS, S. 82.
- 70 Ebd.
- 71 GS, S. 86.
- 72 GS, S. 83.
- 73 GS, S. 94.

- 74 GS, S. 97.
- 75 GS, S. 94.
- 76 GS, S. 95.
- 77 GS, S.87. Wenn Norbert Schneider apodiktisch formulierte, Raphael *"postuliert eine induktiv begründete Produktionsästhetik"* (AKK, S. 266), dann greift diese Qualifikation entschieden zu kurz.
- 78 GS, S. 82.
- 79 GS, S. 87.
- 80 GS, S. 97.
- 81 GS, S. 148.
- 82 GS, S. 71.
- 83 G. W. F. Hegel, *Wissenschaft der Logik I*, Werke Bd. 5, hrsg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt/M. 1986, S. 275.
- 84 Biographie, S. 24, unveröff.
- 85 GS, S.93.
- 86 Ebd.
- 87 Ebd.
- 88 Ebd. u. S. 167, wo er ausdrücklich auf "Marx in der 'Deutschen Ideologie'" Bezug nimmt. Im übrigen kommentierte er diesen Text in seinen Berliner Volkshochschulkursen ausführlich, wie Konvolute seines Nachlasses und Mitschriften von Schülern belegen.
- 89 GS, S.13.
- 90 Biographie, S. 3, unveröff.
- 91 Zuerst abgedruckt in: *Logos* Bd. I, Tübingen 1910/11, S. 289ff., im folgenden Zit. n. Edmund Husserl, *Philosophie als strenge Wissenschaft*, hrsg. v. Wilhelm Szilasi, Frankfurt/M. 1965.
- 92 Ebd., S. 11.
- 93 Ebd., S. 52.
- 94 Ebd.
- 95 Ebd., S. 51.
- 96 Ebd., S. 61.
- 97 Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen*, Bd. I., Tübingen 1. Aufl. 1901, Nachdruck der 2., umgearbeiteten Aufl. 1913, Tübingen 1986, S. 241.
- 98 Ebd., S. 186-87.
- 99 Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen*, Bd. II.1., Tübingen 1. Aufl. 1901, 2., umgearbeitete Aufl. 1913, Tübingen 1980, S. 92.
- 100 Ebd., S. 99.
- 101 Ebd., S. 101.
- 102 Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, in: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, Bd. I, Halle a. d. S. 1913, Nachdruck der 2. Aufl. 1922, Tübingen 1980, S. 18.
- 103 Ebd., S. 18.
- 104 Ebd., S. 133.

- 105 Ebd., S. 138-39 (Herv. i. Orig.).
- 106 Ebd., S. 298.
- 107 Ebd.
- 108 Ebd., S. 297.
- 109 Ebd., S. 298.
- 110 Ebd., S. 132.
- 111 GS, S. 94.
- 112 GS, S. 116.
- 113 Erwin Panofsky, Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie, Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit 'kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe', in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, XVIII, 1925, S. 129-161, zit. n.: Erwin Panofsky, Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, hrsg. v. Hariolf Oberer u. Egon Verheyen, Berlin 1985, S. 49.
- 114 Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Herrmann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1972ff., Bd. VI, S. 219.
- 115 GS, S. 83.
- 116 Franz Dröge und Knut Nievers sprechen in ihrer Darstellung der Systematik des Raphaelschen "Theoriekonzeptes" von den "einzelnen begrifflich dargestellten Momenten der Grundbegriffe" als einer "Realabstraktion der geistigen und sachlichen Konstituenten künstlerischer Produktion". Siehe: Franz Dröge/Knut Nievers, Konstitution und Produktion, Zum Theoriekonzept der Methodenästhetik bei Max Raphael, in: Materialien, S. 130.
- 117 GS, S. 106.
- 118 Ebd.
- 119 KW 1984, 1989, S. 309.
- 120 GS, S. 95.
- 121 Edmund Husserl, Formale und transzendente Logik, in: Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, Halle a. d. S. 1929, zit. n.: Edmund Husserl, Gesammelte Werke, Husserliana, Bd. XVII, Den Haag 1974, S. 257.
- 122 GS, S. 168.
- 123 GS, S. 81.
- 124 Ebd.
- 125 GS, S. 102.
- 126 Ebd.
- 127 MEW, Bd. 3, Berlin 1969, S. 46.
- 128 GS, S. 98.
- 129 Georg Simmel, Philosophie des Geldes, hrsg. v. David P. Frisby und Klaus Christian Köhnke, Gesamtausgabe Bd. 6, Frankfurt/M. 1989, S. 13.
- 130 GS, S. 11.
- 131 L, S. 249-250.
- 132 Max Raphael, *Das göttliche Auge im Menschen, Zur Ästhetik der romanischen Kirchen in Frankreich*, hrsg. v. Hans-Jürgen Heinrichs, ediert und textkritisch kommentiert von Franz Dröge u. Knut Nievers, Frankfurt/M. 1989, im folgenden zitiert mit der Sigle: RK. – RK, S. 134.

- 133 RK, S. 129-30.
- 134 RK, S. 133.
- 135 RK, S. 147 (Anm. 9).
- 136 RK, S. 134.
- 137 RK, S. 140.
- 138 RK, S. 142. Dort lautet der Satz: *"Nur wenn man alle Elemente des Querschnitts peinlich genau ermittelt hat, kann man darangehen, das Problem der künstlerischen Entwicklung zu lösen, die den historischen Längsschnitt ausmacht."* Der oben zitierte Satz des Textoriginals ist in Franz Dröges "Kommentar" (RK, S. 285-86) wiedergegeben, der den Verf. auf die nicht gekennzeichneten Eingriffe des Herausgebers in den Text Raphaels aufmerksam machte.
- 139 RK, S. 146.
- 140 RK, S. 308. Zur Formulierung "der postum in den USA erschienenen 'Empirischen Kunsttheorie'"; vgl. Anm. 6.
- 141 Biographie, S. 27, unveröff.
- 142 Hanna Levy, *Sur la Nécessité d'une Sociologie de l'Art*, in: Deuxième Congrès international d'Esthétique et de Science de l'Art, Paris 1938, Tome I, S. 342-345. Von Hanna Levy erschien unter ihrem späteren Namen Deinhard dtspr. u.a.: Hanna Deinhard, *Bedeutung und Ausdruck*, Neuwied 1967.
- 143 Max Raphael, *Marxismus und Geisteswissenschaft, Betrachtungen zur Methode in Dr. Leo Balet: Verbürgerlichung der deutschen Kunst im XVIII. Jahrhundert*, unveröff. Typoskript. Die vollständige bibliographische Angabe des behandelten Buches lautet: Leo Balet/E. Gerhard, *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*, Leiden/Straßburg/Leipzig/Zürich 1936, Frankfurt/M./Berlin/Wien 1972 u. Dresden 1979. Siehe zu Raphaels Text und den Autoren Leo Balet/E. Gerhard ausführlicher Tanja Frank, *Max Raphael zu Leo Balet, Methodenästhetik oder synthetische Kunstwissenschaft*, in: *Bildende Kunst*, H 1, Berlin 1990, S. 56-60.
- 144 Vgl. Leo Balet, *Synthetische Kunstwissenschaft*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 32 (1938), S. 110-121, wo der Autor ein Resümee seiner Methodologie gibt.
- 145 Max Raphael, *Marxismus und Geisteswissenschaft*, S. 18, vgl. Anm. 143.
- 146 Ebd.
- 147 Biographie, S. 27: *"1939 Mit Emmi: Abschrift von Arbeiter, Kunst und Künstler"*.
- 148 L, S. 416.
- 149 L, S. 418.
- 150 L, S. 351.
- 151 AKK, S. 185.
- 152 *Empirische Kunsttheorie*, unveröff. Typoskript; vgl. a. Anm. 6.
- 153 Ebd., S. 1 u. KW 1984, 1989, S. 309-10.
- 154 MP, S. 21.
- 155 *Empirische Kunsttheorie*, S. 32; vergl. KW 1984, 1989, S. 334, wo die Formulierung mit *"die phänomenologische Darstellung der Methode"* wiedergegeben wird und dreiviertel der Typoskriptseite fehlen.

156 L, S. 352.

157 Empirische Kunsttheorie, S. 1 u. KW 1984, 1989, S. 309. Diesen Aspekt läßt Bernd Growe in seinen Hinweisen auf die von ihm dort genannten "Notizen zur Bildbeschreibung" einfach aus. Siehe: Bernd Growe, Die Bildbeschreibungen Max Raphaels, in: Max Raphael, *Bild-Beschreibung, Natur, Raum und Geschichte in der Kunst*, hrsg. v. H.-J. Heinrichs, Frankfurt/M. 1989, im folgenden zitiert mit der Sigle: B, S. 431.

158 Typoskript, S. 1 u. KW 1989, S. 7.

159 Ebd., S. 1, vergl. KW 1989, S. 8 u. S. 7.

160 Ebd., S. 2, vergl. KW 1989, S. 9-10.

161 KT, S. 130 u. MP, S. 22.

162 Typoskript, S. 1 u. KW 1989, S. 7-8.

163 Empirische Kunsttheorie, S. 11 u. KW 1989, S. 320.

164 KW 1989, S. 357 (Anm. 15). Es handelt sich um einen Kommentar dieser Textstelle von Klaus Binder.

165 Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, 1. Aufl. 1915, Basel/Stuttgart 1984, S. 24-25.

166 Empirische Kunsttheorie, S. 1 u. KW 1984, 1989, S. 309.

167 Ebd., S. 11-12 u. KW 1984, 1989, S. 320.

168 Ebd., S. 3, u. KW 1984, 1989, S. 312.

169 Ebd., S. 67; dieser Passus wurde in KW 1984, 1989 nicht wiedergegeben.

170 AKK, S. 186-87.

171 Empirische Kunsttheorie, S. 2 u. KW 1984, 1989, S. 311.

172 Ebd., S. 2-3; vergl. dagegen KW 1984, 1989, S. 311-12.

173 AKK, S. 85.

174 Konrad Eberlein, der die *"Trennungslinie zwischen Raphael und der Kunstgeschichte seiner Zeit zu beschreiben"* vorgibt, dabei aber lediglich dessen polemischen "Invektiven" 'auf den Leim geht', stellte dem obigen Zitat Raphaels die Bemerkung voran, daß *"sein Vater [...] als Schneidermeister ein Opfer der Industrialisierung geworden"* sei; Johann Konrad Eberlein, "Wölfflin ist absolut nichtssagend", Max Raphael und die Kunstgeschichte, in: *Materialien*, S. 185-186.

175 E, S. 47; in GS, S. 38 steht statt *"erklärt"*, *"wurzelt"*.

176 L, S.358.

177 Vgl. L, S. 359-63.

178 Vgl. L, S. 31.

179 L, S. 419.

180 L, S. 366.

181 Tagebuch, 19. 11. 1942, unveröff.

182 Ebd., 1. 12. 1942, unveröff.

183 Ebd., 29. 11. 1942, unveröff.

184 Ebd., 19. 12. 1942, unveröff.

185 Vgl. L, S. 265ff. Es handelt sich bei dem so von Raphael bezeichneten Buch um eine Wirtschaftsgeschichte Deutschlands, von dem ein ca. 1944 abgebrochenes Typoskript existiert.

- 186 Tagebuch, 2. 2. 1943, unveröff.
- 187 Brief vom 27. 2. 1943 an Alis Guggenheim; siehe S.159 ff.
- 188 L, S. 408.
- 189 Brief an Claude Schaefer vom 19.5.1944, unveröff. Die vom Herausgeber der *Lebens-Erinnerungen* vorgenommene Datierung des ersten dort abgedruckten Briefes an Alis Guggenheim (L, S. 403-407) wäre folglich um ein Jahr zurückzuverlegen, also auf ca. Mai 1943. Auf dem Originalbrief, der sich im Besitz von Ruth Guggenheim (Zürich) befindet, ist kein Datum verzeichnet.
- 190 Brief vom 30.7.1944 an Claude Schaefer, unveröff.
- 191 L, S. 395.
- 192 Brief vom 16.3.1945 an Emma Raphael, unveröff.
- 193 Brief vom 16.3.1945 an Emma Raphael, unveröff.
- 194 Brief vom 17.9.1944 an Claude Schaefer, unveröff.
- 195 Brief vom 17.7.1945 an Emma Raphael, unveröff.
- 196 Brief vom 12.1.1946 an Claude Schaefer, unveröff.
- 197 Es erschien erst zwei Jahre später. Max Raphael, *Prehistoric Pottery and Civilisation in Egypt*, Pantheon Books, Bollingen Series VIII, New York 1947.
- 198 Brief vom 8.7.1945 an Emma Raphael, unveröff.
- 199 Brief vom 9. 6. 1945 an Claude Schaefer, unveröff.
- 200 Brief vom 18.7. 1946 an Emmy Jülich, unveröff. u. siehe S. 168.
- 201 Vgl. TKF, in dem ein großer Teil des Konvolutes herausgegeben wurde; dazu TKF, S. 13-16. Der dort gegebenen Begründung der Ausgliederung des Kapitels "Magische und präklassische Kunst in den Cykladen" vermag ich allerdings nicht zu folgen.
- 202 Max Raphael, *Wiedergeburtsmagie in der Altsteinzeit, Zur Geschichte der Religion und religiöser Symbole*, hrsg. v. Shirley Chesney und Ilse Hirschfeld, Frankfurt/M. 1978, im folgenden zitiert mit der Sigle: WA.
- 203 Max Raphael, *Raumgestaltungen, Der Beginn der modernen Kunst im Kubismus u. im Werk von Georges Braque*, hrsg. v. Hans-Jürgen Heinrichs, Frankfurt/M. 1989.
- 204 Die Korrespondenzen befinden sich z.T. im Max Raphael-Nachlaß. Die Briefe an Henri Breuil wurden Mitte der 80er Jahre von Patrick Brault entdeckt.
- 205 Siehe dazu Raphaels letzter Brief vom 3. 5. 1952 an Claude Schaefer; siehe S. 175 ff.
- 206 Siehe S. 91.
- 207 Es handelt sich hier lediglich um ein grobes Raster von Daten, das heute weit differenzierter ist. Da Raphael sich zu diesen Fragen sehr vorsichtig äußerte und sie in seinen Argumentationen keine zentrale Rolle spielen, erscheint mir eine Beschränkung auf Eckdaten gerechtfertigt. Dasselbe gilt für die Nomenklatur der Epochen innerhalb des Jungpaläolithikums.
- 208 Bulletin de la Société Préhistorique Française, Tome 89, Nr. 4, 1992, S. 109, 166.
- 209 Siehe S. 11-14.
- 210 Siehe S. 11.
- 211 Siehe S. 18.
- 212 Siehe S. 48.
- 213 Siehe S. 50-54.

- 214 Siehe S. 53-54.
- 215 Siehe S. 59.
- 216 Émile Cartailhac, *Mea culpa d'un sceptique*, *L'Anthropologie*, Bd. 13, 1902, S. 348 ff.
- 217 Siehe S. 71-72.
- 218 Siehe S. 90.
- 219 Siehe S. 22-23.
- 220 Siehe S. 24.
- 221 Siehe S. 20.
- 222 Siehe S. 25.
- 223 Siehe S. 117.
- 224 J. K. Long, *Voyages and Travels of an Indian Interpreter and Trader*, London 1791, S. 86.
- 225 J. F. McLennan, *The Worship of Animals and Plants*, in: *The Fortnightly Review*, London, Bd. 6 u. 7, 1896/70.
- 226 E. B. Tylor, *Primitive Culture*, London, Bd. 1 u. 2, 1871, dtspr., *Die Anfänge der Kultur*, Leipzig 1873.
- 227 Lewis H. Morgan, *Ancient Society or Researches in the Lines of Human Progress from Savagery through Barbarism to Civilization*, London 1877; dtspr., *Die Urgesellschaft, Untersuchungen über den Fortschritt der Menschheit aus der Wildheit durch die Barbarei zur Zivilisation*, Stuttgart 1891.
- 228 J. G. Frazer, *Totemism*, Edinburgh 1887; ders., *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, 3 Bd., London 1901.
- 229 W. B. Spencer u. F. J. Gillen, *The Native Tribes of Central Australia*, London 1899 u. dies., *The Northern Tribes of Central Australia*, London 1904.
- 230 S. Reinach, *L'art et la magie, A propos des peintures et des gravures de l'age du renne*, *L'Anthropologie*, Bd. 14, 1903, S. 266.
- 231 L. Capitan, H. Breuil, D. Peyrony, *La caverne de Font-de-Gaume, aux Eyzies (Dordogne)*, Monaco 1910, S. 13 u. S. 165.
- 232 Siehe S. 19.
- 233 Siehe S. 35 u. 44.
- 234 Emile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris 1912, im folgenden dtspr. zit. n. ders., *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*, Frankfurt/M. 1981.
- 235 Ebd., S. 27-28.
- 236 Ebd., S. 36.
- 237 J. G. Frazer, *Totemism and Exogamie*, 4 Bd., London 1910. Frazer nahm in den ersten Band seine bereits publizierten Arbeiten zum Totemismus auf und stellte die damals bekannten Materialien zusammen.
- 238 Emile Durkheim, S. 138; vgl. Anm. 234.
- 239 Ebd., S. 276.
- 240 Ebd., S. 280, Herv. i. Orig.
- 241 Ebd., S. 280.
- 242 Ebd., S. 304 u. S. 309.

- 243 Ebd., S. 36-37, Herv. i. Orig.
- 244 Siehe S. 25.
- 245 Siehe S. 27.
- 246 Siehe S. 25.
- 247 Siehe S. 15.
- 248 Emile Durkheim, vgl. Anm. 233, S. 278.
- 249 Henri Hubert, Marcel Mauss, *Théorie générale de la Magie*, in: *L'Année sociologique*, Bd. VII, 1902-1903, S. 1-146; im folgenden zit. n. Marcel Mauss, *Soziologie und Anthropologie I*, Frankfurt/M. 1989, S. 43-179.
- 250 Ebd., S. 145-148.
- 251 Ebd., S. 141.
- 252 Ebd., S. 48.
- 253 Ebd., S. 112.
- 254 Ebd., S. 96.
- 255 Ebd., S. 157.
- 256 Ebd., S. 156.
- 257 Ebd., S. 154, Herv. i. Orig.
- 258 Ebd., S. 144.
- 259 Ebd., S. 153.
- 260 Ebd., S. 153-154.
- 261 Ebd., S. 151.
- 262 Ebd., S. 155.
- 263 Henri Hubert, Marcel Mauss, S. 97; vgl. Anm. 249.
- 264 J. G. Frazer, *The Golden Bough*, vgl. Anm. 228, gekürzte zweibändige Ausgabe London 1922, zit. n. dem Reprint der Übersetzung Leipzig 1928, ders., *Der goldene Zweig, Das Geheimnis von Glauben und Sitten der Völker*, Hamburg 1989, S. 16-17.
- 265 Henri Hubert, Marcel Mauss, S. 172-175; vgl. Anm. 249.
- 266 Siehe S. 21.
- 267 J. G. Frazer, vgl. Anm. 264, S. 17-18ff.
- 268 Henri Hubert, Marcel Mauss, S. 97-106; vgl. Anm. 249.
- 269 Siehe S. 122.
- 270 Emile Durkheim, S. 306 (Anm. 36); vgl. Anm. 234.
- 271 Ebd., S. 278.
- 272 Henri Hubert, Marcel Mauss, S. 176; vgl. Anm. 149.
- 273 Ebd., S. 177.
- 274 Ebd., S. 70-71.
- 275 J. G. Frazer, S. 82; vgl. Anm. 263.
- 276 Siehe S. 21.
- 277 Henri Hubert, Marcel Mauss, S. 115; vgl. Anm. 249.
- 278 Brief vom 14.11.1943 an Claude Schaefer; siehe S.
- 279 Brief vom 10.8.1950 an Claude Schaefer; siehe S.
- 280 Henri Begouen, *Les bases magiques de l'art préhistorique*, Paris 1939.
- 281 Siehe S. 37.
- 282 Siehe S. 103-104, dort auch die Literaturangaben.

- 283 A. van Gennep, *L'Etat actuel du problème totémique*, Paris 1920.
- 284 Claude Lévi-Strauss, *Das Ende des Totemismus*, (Paris 1962), Frankfurt/M. 1965, S. 11.
- 285 A. van Gennep, *A propos du totémisme préhistorique*, Actes du Congrès International d'Histoire des Religions, 1923, Bd. 21, 1925.
- 286 Siehe S. 115-116.
- 287 Siehe S. 117.
- 288 MEW, Bd. 21, S. 30-173.
- 289 MEW, Bd. 22, S. 211-222.
- 290 Sigmund Freud, *Totem und Tabu, Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Wien 1913, Frankfurt/M. 1991, S. 196.
- 291 Siehe S. 14.
- 292 Siehe S. 24.
- 293 Siehe S. 32.
- 294 Siehe S. 27.
- 295 Siehe S. 21 u. 23.
- 296 Siehe S. 20.
- 297 Siehe S. 24.
- 298 Siehe S. 84.
- 299 Siehe S. 24.
- 300 Siehe S. 19.
- 301 Siehe S. 23.
- 302 MEW, Bd. 21, S. 79.
- 303 Siehe S. 32.
- 304 Siehe S. 32.
- 305 MEW Bd. 3, S. 31.
- 306 Siehe S. 77.
- 307 Siehe S. 88.
- 308 Siehe S. 33.
- 309 Siehe S. 11.
- 310 J. J. Bachofen, *Gesammelte Werke* Bd. II, hrsg. v. Karl Mettli, 1. Auflage 1861, 3. Aufl., Basel 1948, S. 49-51.
- 311 Siehe Anm. 32.
- 312 Siehe S. 70.
- 313 Siehe S. 22.
- 314 Siehe S. 22.
- 315 Siehe S. 26, 36.
- 316 Henri Breuil, *Exemples de figures dégénérées et stylisées à l'époque du Renne*, Congrès international d'anthropologie et d'archéologie préhistorique, XIII. Session, vol. I., Monaco 1906.
- 317 G. H. Luquet, *Les Caractères des figures humaines dans l'art paléolithique*, *L'Anthropologie*, Bd. 21, 1910; ders., *L'Art primitif*, Paris 1930.
- 318 Henri Begouen, Henri Breuil, *De quelques figures hybrides (mi-humaines, mianimales) de la caverne des Trois Frères (Ariège)*, *Revue anthropologique* XLIV, Paris 1934, S. 118.

319 Ebd., S. 187.

320 Mit einer Interpretation beider Sujets eröffnete Raphael später "Wiedergeburtsmagie in der Altsteinzeit". Zu den Gravuren aus Pech Merle siehe auch Raphaels Ausführungen im Brief vom 10.8.1950 an Claude Schaefer, die die von ihm in "Wiedergeburtsmagie" gelieferte Interpretation en detail, daß es nämlich gar kein "aufgerichtetes Geschlechtsglied" (WA, S. 22) gab, erschüttern mußte. Hans Biedermann hat sich diesen Gravuren in Raphaels "Wiedergeburtsmagie" zugewandt ohne die hier vorgelegten Texte oder "Prehistoric Cave Paintings" zu kennen. Raphael wußte also bereits um das, was Biedermann als "fast komisch wirkenden Irrtum aufgrund des Mißverstehens einer Buchillustration" bezeichnet. (Hans Biedermann, Wiedergeburtsmagie in frühgeschichtlicher Kunst, in: Materialien, S. 173ff., bes. S. 194).

321 Siehe S. 24.

322 Siehe S. 34.

323 Siehe S. 28.

324 Siehe S. 36.

325 Bulletin, S. 105-107; vgl. Anm. 208.

326 E. Cartailhac, H. Breuil, Les peintures et gravures murales des cavernes pyrénéennes, IV. Gargas, L'Anthropologie, Bd. 21, 1910, S. 129-148.

327 H. Alcalde del Rio, H. Breuil, L. Sierra, Les cavernes de la région cantabrique (Espagne), Monaco 1911.

328 Ebd.

329 Henri Breuil, Quatre cents siècles d'art pariétal, Montignac 1952, S. 21.

330 Siehe S. 22.

331 Siehe S. 21 f.

332 Siehe S. 60.

333 Siehe S. 61.

334 Siehe S. 56.

335 Siehe S. 59.

336 G. H. Luquet, L'Art primitif, Paris 1930, S. 133.

337 Siehe S. 116.

338 Siehe S. 33.

339 E. Rivière, La Grotte de La Mouthe, Bulletin de la Société d'Anthropologie de Paris, Bd. 8, 1897, S. 325.

340 E. Piette, Classifications des sédiments formés dans les cavernes pendant l'âge du renne, L'Anthropologie, Bd. 15, 1904, S. 155.

341 Henri Breuil, Exemples figurees dégénérées et stylisées à l'époque du Renne, vgl. Anm. 312.

342 L. Capitan, H. Breuil, D. Peyrony, La caverne du Font-de-Gaume, aux Eyzies (Dordogne), Monaco 1910, S. 230.

343 Siehe S. 33, denen auch die folgenden Zitate entnommen sind.

344 Siehe S. 11.

345 Siehe S. 43.

346 Siehe S. 34-35, denen auch die folgenden Zitate entnommen sind.

- 347 Siehe S. 35.
- 348 Siehe S. 35.
- 349 Siehe S. 80.
- 350 Siehe S. 36.
- 351 Siehe S. 122 ff.
- 352 Siehe S. 23.
- 353 Siehe S. 23.
- 354 Siehe S. 78.
- 355 Siehe S. 122.
- 356 Ich gebrauche hier eine Formulierung von Peter J. Ucko u. Andrée Rosenfeld, die sie auf Annette Laming-Emperaires Auffassung bezogen, *"die paläolithische Kunst habe sich mit der Darstellung von Szenen befaßt, die eine einheitliche Gesamtkonzeption erkennen ließen"*, und darüber hinaus auf den Ansatz der Forschungen von Laming-Emperaire und Leroi-Gourhan insgesamt. Peter J. Ucko/Andrée Rosenfeld, *Felsbildkunst im Paläolithikum*, München 1967, S. 145.
- 357 Siehe S. 15 f.
- 358 Siehe S. 98.
- 359 Siehe S. 16.
- 360 Siehe S. 17.
- 361 Siehe S. 50.
- 362 Siehe S. 98 f. u. 50.
- 363 Siehe u.a. die Literaturangaben S. 99, Anm. 1.
- 364 Siehe S. 99.
- 365 Siehe S. 112.
- 366 Siehe S. 115.
- 367 Siehe S. 113 ff.
- 368 Siehe S. 114 ff.
- 369 Siehe S. 113 ff.
- 370 Siehe S. 114.
- 371 Siehe S. 121.
- 372 Siehe S. 120.
- 373 Siehe S. 122.
- 374 Siehe S. 126.
- 375 L. Capitan, H. Breuil, D. Peyrony, *La caverne de Font-de-Gaume aux Eyzies (Dordogne)*, Monaco 1910, S. 74.
- 376 L. Capitan, H. Breuil, D. Peyrony, *Les Combarelles aux Eyzies (Dordogne)*, Monaco 1924, S. 95-96.
- 377 Brief an Claude Schaefer vom 3. 5. 1952; siehe S. 175 ff. Der Kapitelaufbau des ca. 110 Seiten umfassenden überlieferten Typoskripts der *"Ikonographie der quaternären Kunst"* gliedert sich in Untersuchungen von Einzeltieren, Zweiergruppen, Dreiergruppen etc.
- 378 Siehe S. 39.
- 379 Siehe S. 31 ff.
- 380 Siehe S. 15.

- 381 Siehe S. 22.
- 382 Siehe S. 39.
- 383 Siehe S. 22.
- 384 Siehe S. 15.
- 385 Siehe S. 123.
- 386 Brief an Claude Schaefer vom 3. 5. 1952; siehe S. 175 ff.
- 387 Eine Durchsicht der in Frage kommenden Fachzeitschriften dieses Zeitraumes sowie eine vollständige Auswertung der Korrespondenzen Raphaels könnte daran manches ändern.
- 388 Aus Brief von Rudolph Arnheim an Max Raphael vom 20. 11. 1951, New York, unveröff.
- 389 Zit. n. Siegfried Giedion, *Ewige Gegenwart, Die Entstehung der Kunst*. Ein Beitrag zu Konstanz und Wechsel, Köln 1964, S. 389-90, die eine überarbeitete Übersetzung der Ausgabe Washington 1957 darstellt.
- 390 Ebd., S. 321.
- 391 Ebd., S. 326.
- 392 Wilhelm Paulcke, *Steinzeit-Kunst und Moderne Kunst*, Stuttgart 1923.
- 393 Siegfried Giedion, *Ewige Gegenwart*, S. 389; vgl. Anm. 389.
- 394 Annette Laming-Emperaire, *La signification de l'art rupestre paléolithique, Méthodes et Applications*, Editions A. et J. Picard, Paris 1962, S. 118, Anm. 2. Die Literaturangabe findet sich auf S. 391. Die im folgenden wiedergegebenen Passagen finden sich S. 118-120.
- 395 Annette Laming, *Lascaux. Paintings and Engravings*, London 1959, S. 178 u. S. 198.
- 396 Annette Laming-Emperaire, *La signification*, S. 119; vgl. Anm. 394.
- 397 André Leroi-Gourhan, *Die Religionen der Vorgeschichte*, (Paris 1964), Frankfurt/M. 1981, S. 87. In dieser Arbeit nimmt Leroi-Gourhan eine kritische Sichtung aller Materialien vor, die bislang als 'Beweise' für das Vorhandensein von religiösen Vorstellungen in der 'Vorgeschichte' dienten und stellt die Haltlosigkeit sowohl der Charakteristika der Befunde, wie auch der aus ihnen gezogenen Schlußfolgerungen bloß.
- 398 André Leroi-Gourhan, *Prähistorische Kunst*, (Paris 1965), Freiburg 1971, 5. Aufl. 1982, S. 137.
- 399 Ebd., S. 148 u. S. 170ff.
- 400 Ebd., S. 136.
- 401 Ebd., S. 204.
- 402 Ebd., S. 143-147.
- 403 Ebd., S. 211.
- 404 Herbert Kühn, der in seiner Rezension des Buches Leroi-Gourhans den Paradigmenwechsel in dessen Forschungen kaum zu ermessen weiß, schrieb: *"Ein anderer, in dem Text tragender Gedanke erscheint mir und fast allen übrigen Forschern dieses Gebietes als völlig abwegig. Es ist die Vorstellung des Verf., daß sexuelle Gedanken in den Bildern zum Ausdruck kommen. So bedeuten nach ihm der Speer in dem Tier ein männliches Zeichen, die Wunde ein weibliches. Und nun wird auch noch das Pferd zum Zeichen Mann, der Bison*

zum Zeichen Frau (S. 209). *Es wirkt etwas komisch, daß Annette Laming-Emperaire in einem Buch: La signification [...] in gleichem sexuellen Gedankengefüge genau das umgekehrte erklärt, bei ihr ist der Bison das Männliche, das Pferd das Weibliche. Ich halte es für meine Pflicht, gegen diese deutlich verfehlten Sexualdeutungen offen und betont Stellung zu nehmen. Diese Sexusepidemie geht noch weiter. Bei Leroi-Gourhan wird jedes runde Zeichen, offensichtlich Fallgruben darstellend, als weiblich bezeichnet, jeder senkrechte Strich als männlich. Es ist sehr zu bedauern, daß diese verirrten Gedanken Eingang gefunden haben in das sonst so geprüfte Buch. Sie sind durch nichts zu stützen.*“ (Jahrbuch f. prähistorische u. ethnographische Kunst, Hrsg. v. Herbert Kühn, Bd. 23, Jg. 1970-1973, S. 161). Das Kühn in seinen Werken unausgesetzt von Fruchtbarkeitszauber und neben den Australiern, Eskimos und Bantus auch die Pueblo Indianer bemüht, sei nur am Rande vermerkt.
405 André Leroi-Gourhan, Prähistorische Kunst, S. 143; vgl. Anm. 398.

406 Ebd., S. 10.

407 Peter J. Ucko, Andrée Rosenfeld, Felsbildkunst im Paläolithikum, München 1967, S. 139. Zur Kritik der Untersuchungsmethode Leroi-Gourhans siehe ebd., S. 194 ff.

408 L'Anthropologic, 1988, S. 376. In der von Patrick Brault und Paul Simon besorgten Ausgabe ist davon bemerkenswerterweise so gar nicht die Rede. Im Literaturverzeichnis ist allerdings eine Korrespondenz zwischen Raphael und Leroi-Gourhan angegeben, in die ich nicht Einsicht nehmen konnte.

409 André Leroi-Gourhan, Höhlenkunst in Frankreich, (Milano 1980) Bergisch Gladbach 1981, S. 31. Er verweist dort lediglich mit der Jahreszahl "(1945)" auf "Prehistoric Cave Paintings".

410 André Leroi-Gourhan, Prähistorische Kunst, vgl. Anm. 398, S. 183. In ders., Hand und Wort, Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst, Frankfurt/M. 1988, S. 446-488, gibt er eine komprimierte Darstellung der Entwicklung der paläolithischen Kunst.

411 Karl J. Narr, Zum Sinngehalt der altsteinzeitlichen Höhlenbilder, in: Symbolon, Jahrbuch f. Symbolforschung, Bd. 2, Köln 1974, S. 105-122, und Hans Biedermann, Höhlenkunst der Eiszeit. Wege zur Sinndeutung der ältesten Kunst Europas, Köln 1984, bleiben methodologisch quasi vorkritisch ethnographischen Parallelisierungsverfahren verpflichtet. An dieser Stelle sei, noch Götz Pochat zitiert: *"Entgegen der marxistischen Konflikttheorie Max Raphaels, die Magie und Totemismus als zwei gegensätzliche, wirtschaftlich verschieden strukturierte Systeme auffaßt (Prehistoric Cave Paintings, 1945), darf man bei den frühen Jägerkulturen von der typischen Bewußtseinshaltung des Gleichgewichts und Komplementären in Mythos, Kult und Kunst sprechen [...]"* (Götz Pochat, Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft, Köln 1983, S. 162-163).

412 Typoskript, S. 2, siehe Anm. 12, u. KW 1984, 1989, S. 8.

413 KT, S. 136 und S. 126, MP, S. 36 u. S. 11.

414 Zit. n. Patrick Brault, in: Max Raphael, L'Art Pariétal Paléolithique, Paris 1986, S. 8.

415 KT, S. 135, MP, S. 32-33.

416 Empirische Kunsttheorie, Typoskr. S. 1 u. KW 1984, 1989, S. 309.

417 Empirische Kunsttheorie, Typoskr. S. 1, KW 1984, 1989, S. 309.

- 418 KT, S. 129 u. MP, S. 18-19.
419 AKK, S. 79.
420 Typoskript, S. 1 u. KW 1984, 1989, S. 7.
421 Siehe S. 15.
422 Typoskript, S. 3; in KW 1984 u. 1989 wurde dieser Absatz nicht wiedergegeben.
423 AKK, S. 78.
424 E, S. 88-89.
425 E, S. 250 u. GS, S. 164.
426 E, S. 89 u. GS, S. 64.
427 KT, S. 146 u. MP, S. 58.
428 Brief vom 14.11.1943 an Claude Schaefer; siehe S. 162 ff.
429 Max Raphael, Vorgeschichtliche Kultur Ägyptens. Dargestellt an den Tongefäßen, Typoskript, S. 115 u. 145, unveröff.
430 Tagebuch, 11.2.1943, unveröff.; siehe a. Brief vom 14.11.1943 an Claude Schaefer.
431 Edouard Piette, Les écritures de l'âge glyptique, L'Anthropologie, Bd. 16, 1905, S. 9.
432 Siehe S. 35 f.
433 Siehe S. 91.
434 Siehe S. 54.
435 Ebd.
436 Ebd.
437 Ebd.
438 Ebd.
439 Siehe S. 43.
440 Siehe S. 44.
441 Ebd.
442 Siehe S. 45 f.
443 Siehe S. 44 f.
444 Siehe S. 53.
445 Siehe S. 45.
446 Zit. n. Lionardo da Vinci, Das Buch von der Malerei, hrsg. v. Heinrich Ludwig, Wien 1883, Nachdruck Osnabrück 1970, Nr. 3.
447 Siehe S. 39.
448 Typoskript S. 2, unveröff.
449 Siehe S. 54.
450 Ebd.
451 Ebd.
452 Siehe S. 61.
453 Siehe S. 47.
454 Siehe S. 46.
455 Siehe S. 59.
456 Siehe S. 59.
457 Siehe S. 61.
458 Ebd.
459 Siehe S. 57.

- 460 Ebd.
461 MzP, S. 66 ff.
462 Siehe S. 55.
463 Ebd.
464 Ebd.
465 Brief vom 14. 11. 1943 an Claude Schaefer; siehe S. 164 ff.
466 Siehe S. 59.
467 Siehe S. 62.
468 Siehe S. 55 f.
469 Siehe S. 39.
470 Siehe S. 38.
471 Ebd.
472 Siehe S. 44.
473 Siehe S. 70.
474 Siehe S. 40.
475 L, S. 351.

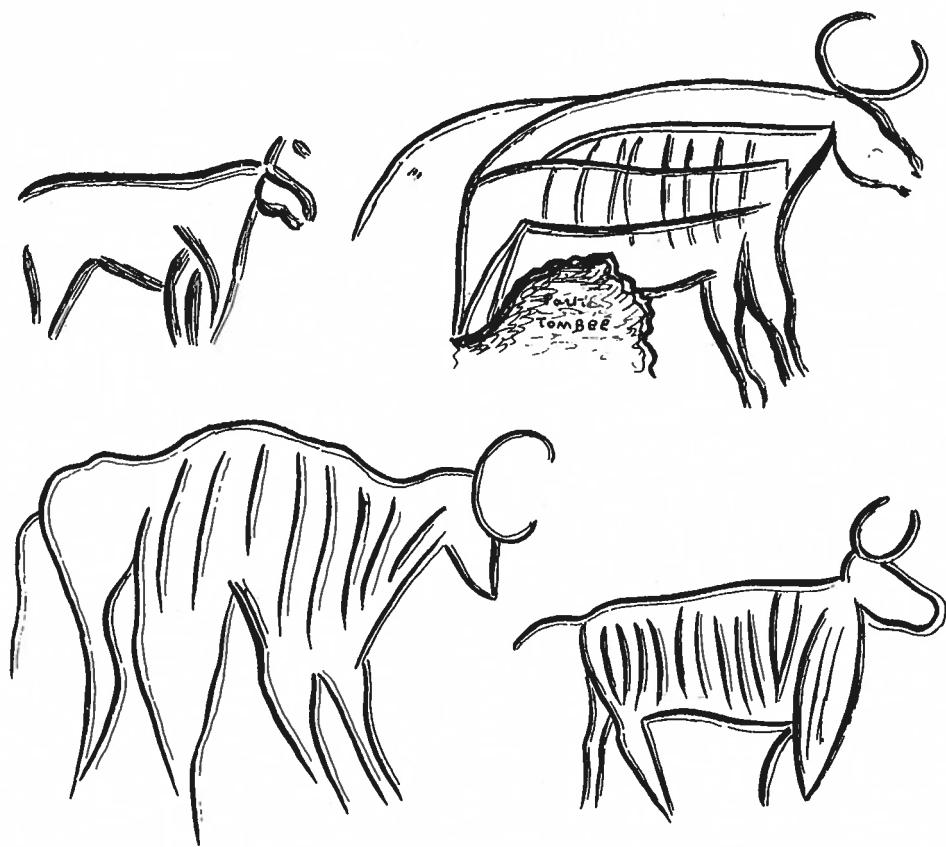


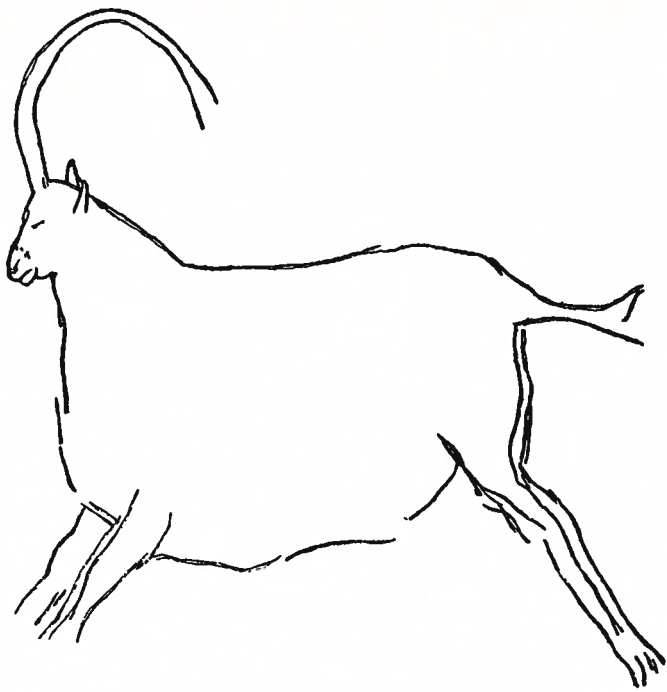
Fig. 1 La Clotilde de Santa Isabel (Santander)

In Lehm gezeichnete Auerochsen. Die Zeichnungen befinden sich in einem niedrigen Höhlengewölbe. (Länge des Tieres oben links: 0.27 m; oben rechts: 0.75 m; unten links: 0.70 m; unten rechts: 0.30 m.) Die hier abgebildete Zusammenstellung entspricht nicht der Anordnung in der Höhle.

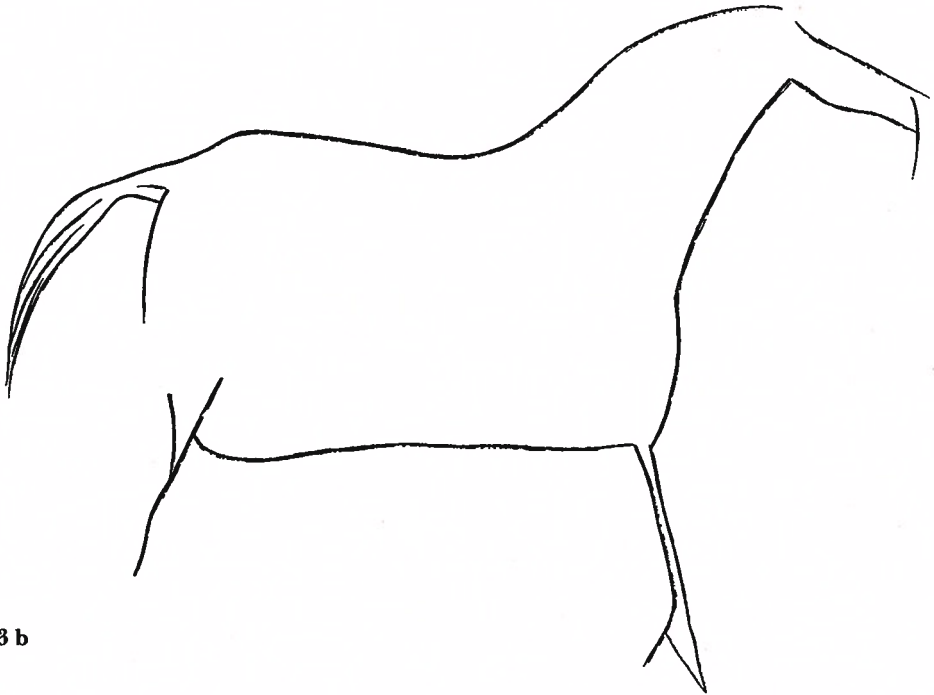


Fig. 2 El Castillo (Santander)

a) Pferd (Länge: 0.60 m) b) Hirschkuh (Länge 0.92 m)



3 a



3 b

Fig. 3 a) La Mouthe (Dordogne) – Ibex (Länge 0.80 m)

Fig. 3 b) Hornos de la Pena – Pferd (Länge: 0.85 m)

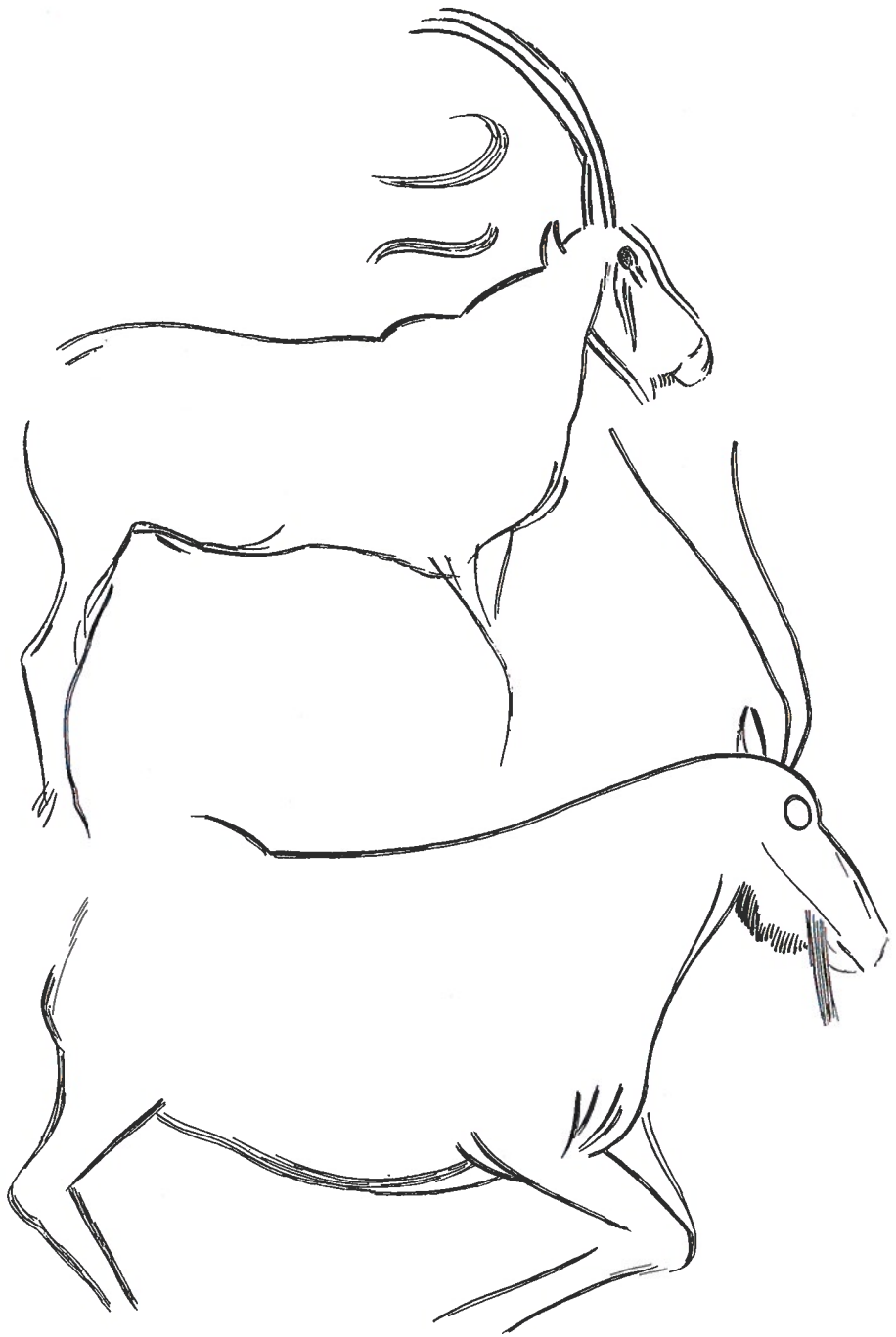


Fig. 4 Hornos de la Pena

Ibex (Länge oben: 0.46 m; unten: 0.56 m) Diese Nachzeichnung gibt in etwa das räumliche Verhältnis der Tiere zueinander wieder.

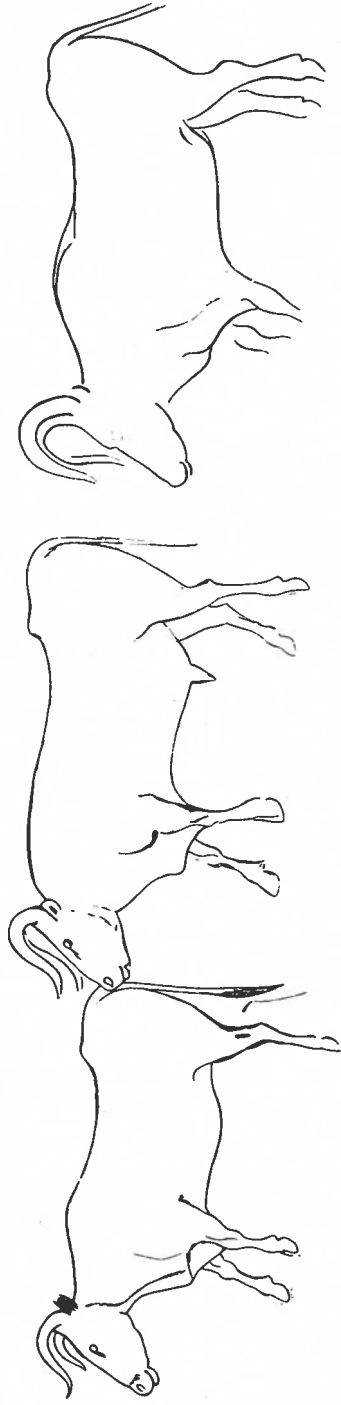
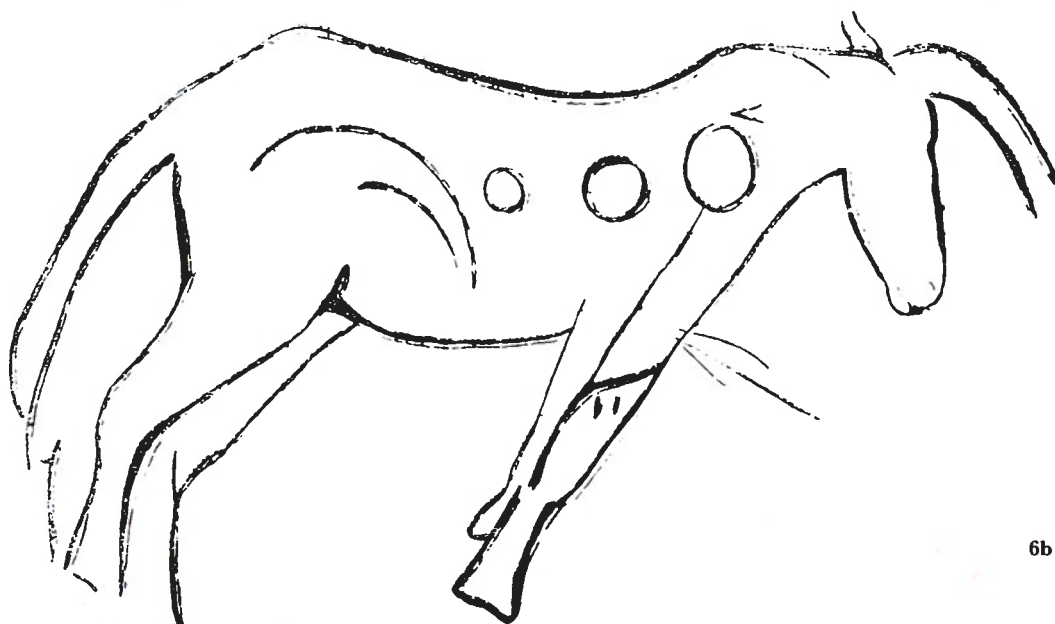


Fig. 5. La Mairie à Teyjat (Dordogne)
3 Rinder. Kuh, gefolgt von einem Stier und einem ausgewachsenen Tier unbestimmbaren Geschlechts.
(Länge: ca. 1.60 m)



6a



6b

Fig. 6 Niaux (Ariège)

a) Bison. An der Flanke befinden sich 3 natürliche, durch "Pfeile" hervorgehobene Cupulae. (Länge: 0.57 m)

b) Auerochse. 3 Kreise und zwei Bogen befinden sich auf der Flanke; 1 Pfeil weist auf die Brust des Tieres. (Länge: 1.10 m)

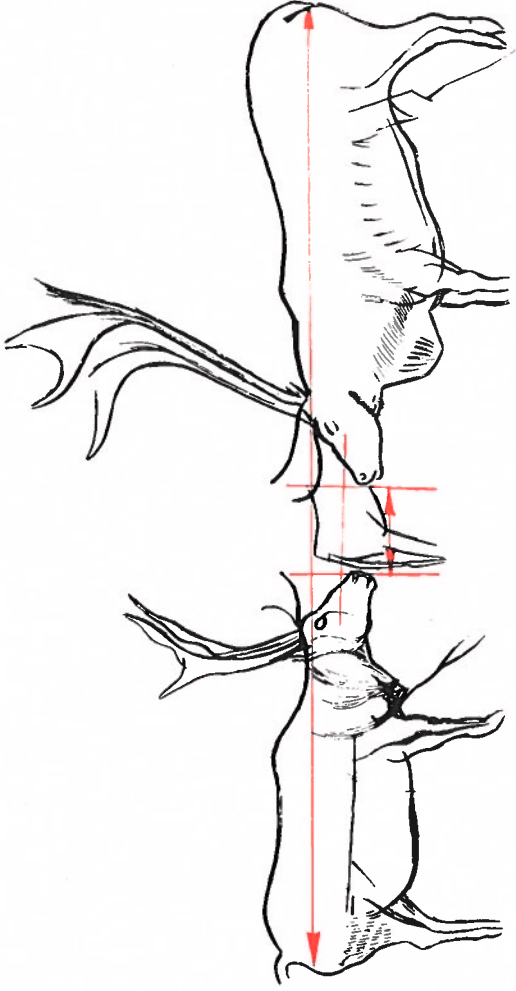


Fig. 7 Niaux (Ariège)

Pferd, gezeichnet mit schwarzen Strichen im sog. "Salon Noir". Auf der Kruppe findet sich ein Bison in vertikaler Lage sowie über dem Rücken ein kleiner Steinbock, die von H. Breuil nicht wiedergegeben wurden.



Fig. 8 Les Combareilles (Dordogne)
Drei Mammute (Länge des Ganzen: 1.80 m)



$$AB + BC = CD$$

Fig. 9 Les Combarelles (Dordogne)

2 sich gegenüberstehende, vom Hinterteil eines dritten getrennte Rene. Die Länge des Ren links (AB) addiert mit der Distanz zwischen den Tieren (BC) entspricht der Länge des Ren rechts (CD). (Länge: 1.70 m)

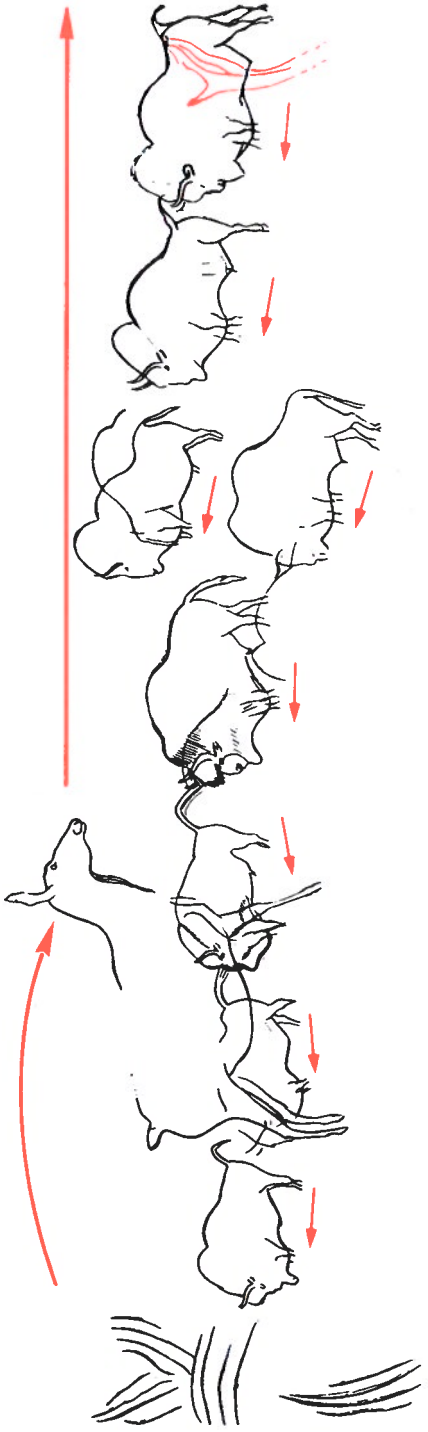


Fig. 10 Les Combarelles (Dordogne)

9 Bisons und 1 Hirschkuh. Links die von M. Raphael festgestellte Frontansicht. Auf den Bison ganz rechts außen wurde das Geweih des linken Rennes aus Fig. 9 nachgezeichnet. (Länge des Ganzen: ca. 3,0 m)

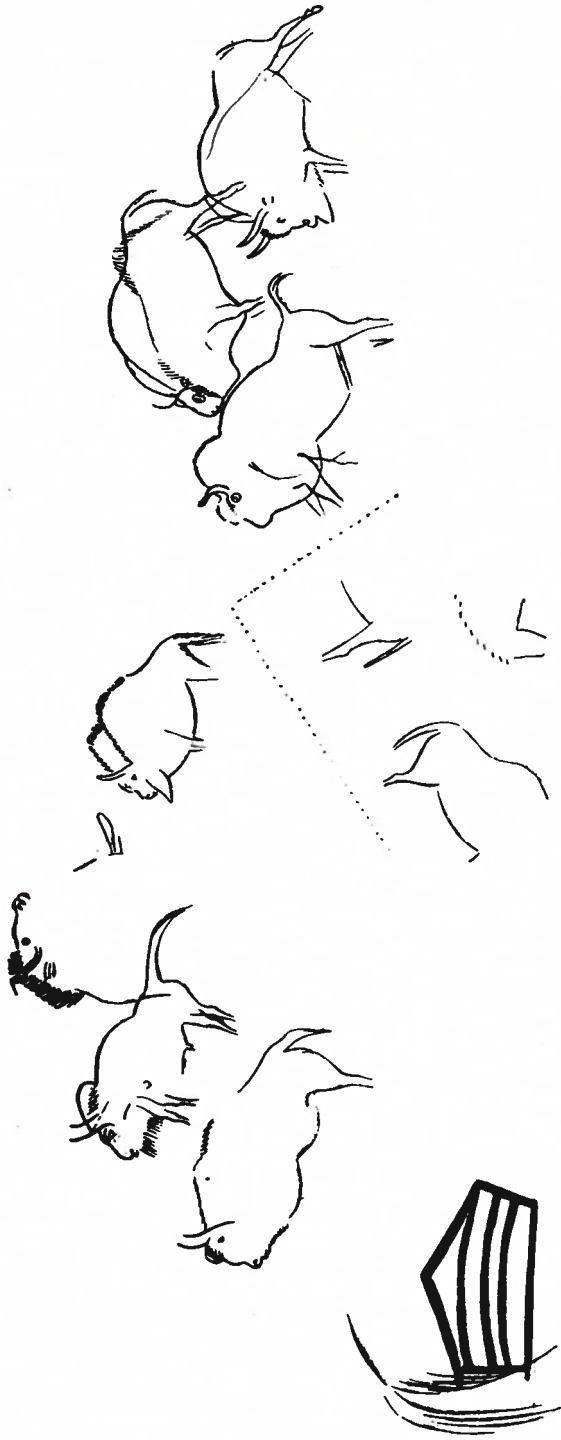


Fig. 11 Les Combarelles (Dordogne)
Bisongruppe mit "Tectiforme" (Länge: 2 m)



12a

12b

Fig. 12 Les Combarelles (Dordogne)
 a) und b) Nach M. Raphael zwei Magieszenen mit menschlichen Silhouetten, Vulven, Bären und Pferde.
 (Länge Pferd unten rechts: 1.40 m)

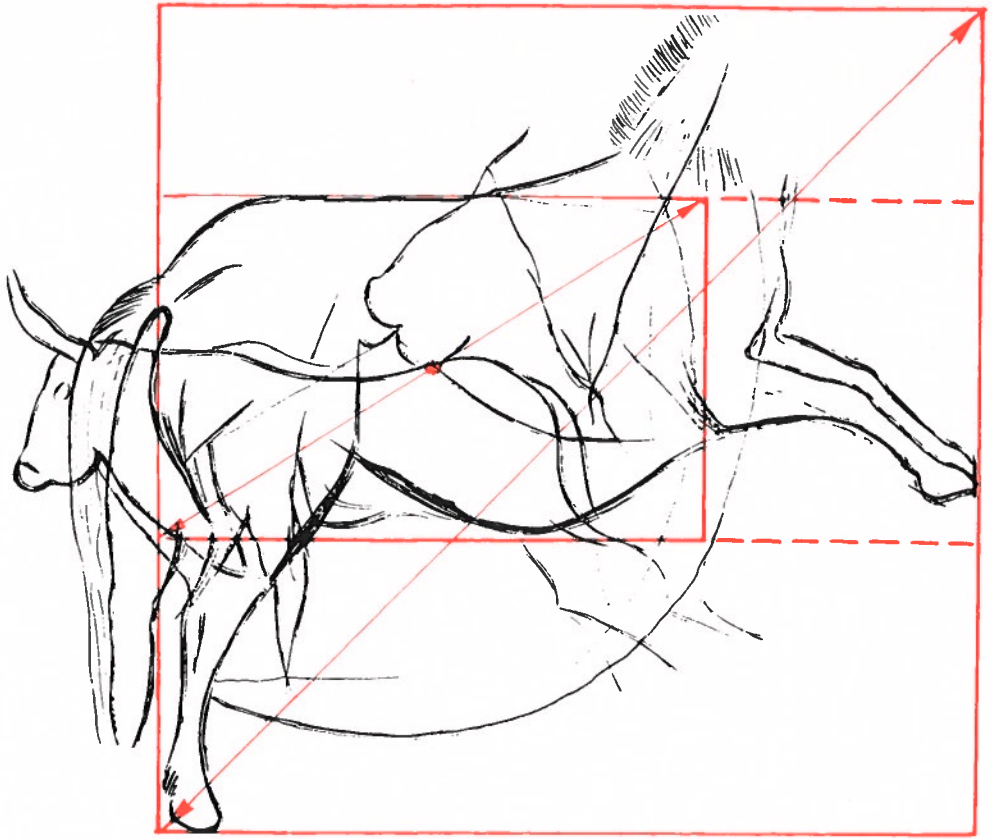


Fig. 13 Les Combarelles (Dordogne)

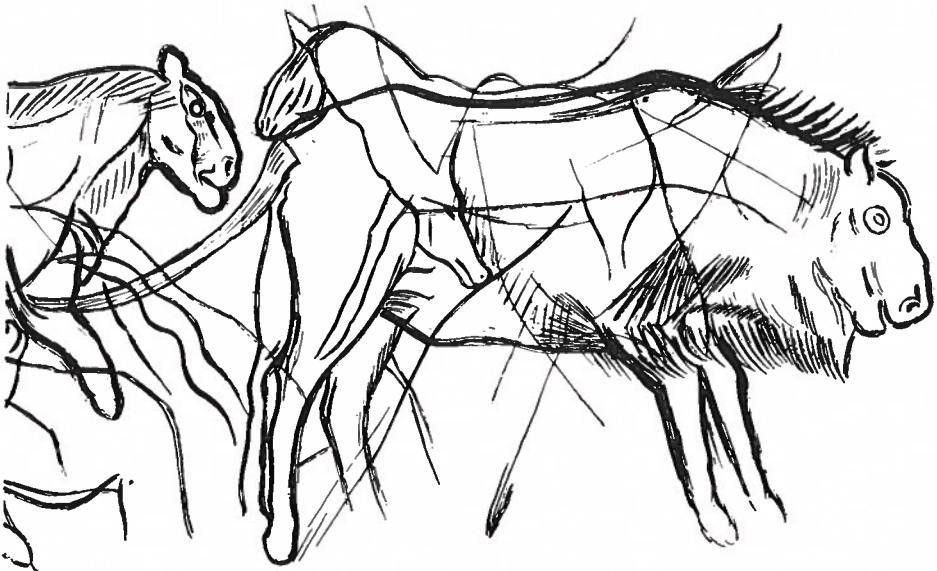
Pferd ohne Kopf (nach rechts) und einhörniger Auerochse (nach links) in sich überlagernden Zeichnungen. (Länge: 1 m)



Fig. 14 Les Combarelles (Dordogne)
Pferd (Länge: 0.96 m)



15a



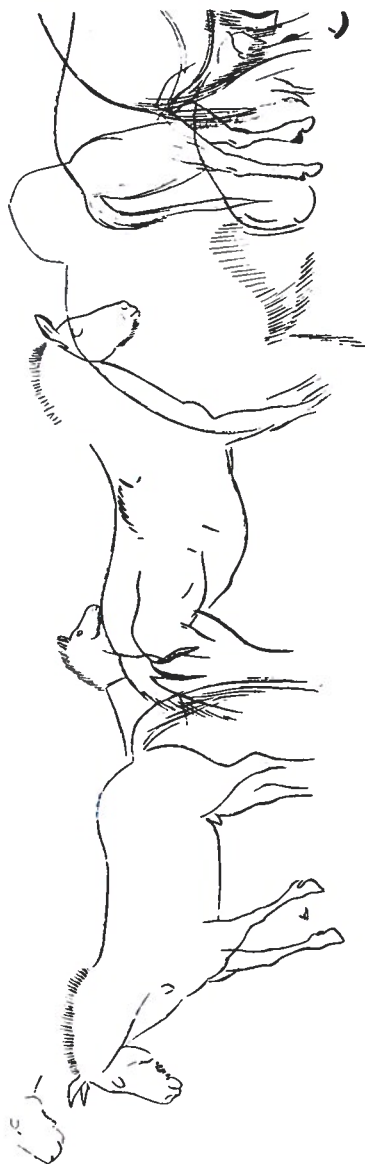
15b

Fig. 15 Les Combarelles (Dordogne)

a) 2 Bären (Länge: 0.57 m) b) Im Gewirr der Linien erkennt man ein katzenähnliches Tier (genannt "die Löwin"). Das vorangehende Tier wird sowohl als Löwe mit Mähne als auch als Bison gedeutet. (Länge der "Löwin": 0.70 m)



16a



16b

Fig. 16 Les Combareilles (Dordogne)

a) Pferde und Bisons. Gemäß M. Raphael bewegen sich die Pferde in "Familiengruppen". b) Pferde und Mammut (Länge 2.80 m)



Fig. 17 Font de Gaume (Dordogne)

Bison, Mammut und Hirschkuh in sich überlagernden Zeichnungen. (Länge des Bison: ca. 1.30 m)

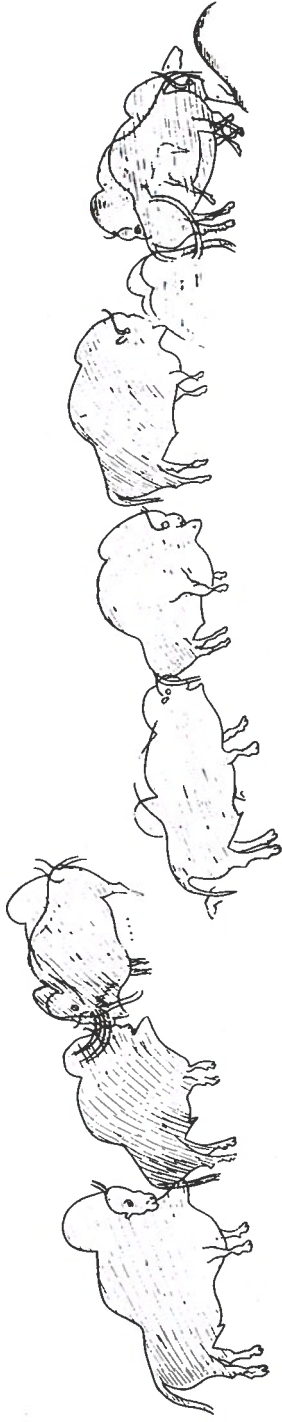


Fig. 18 Font de Gaume (Dordogne)
Gruppe mit Bisons und Mammuts. (Länge des Ganzen: ca. 10 m)

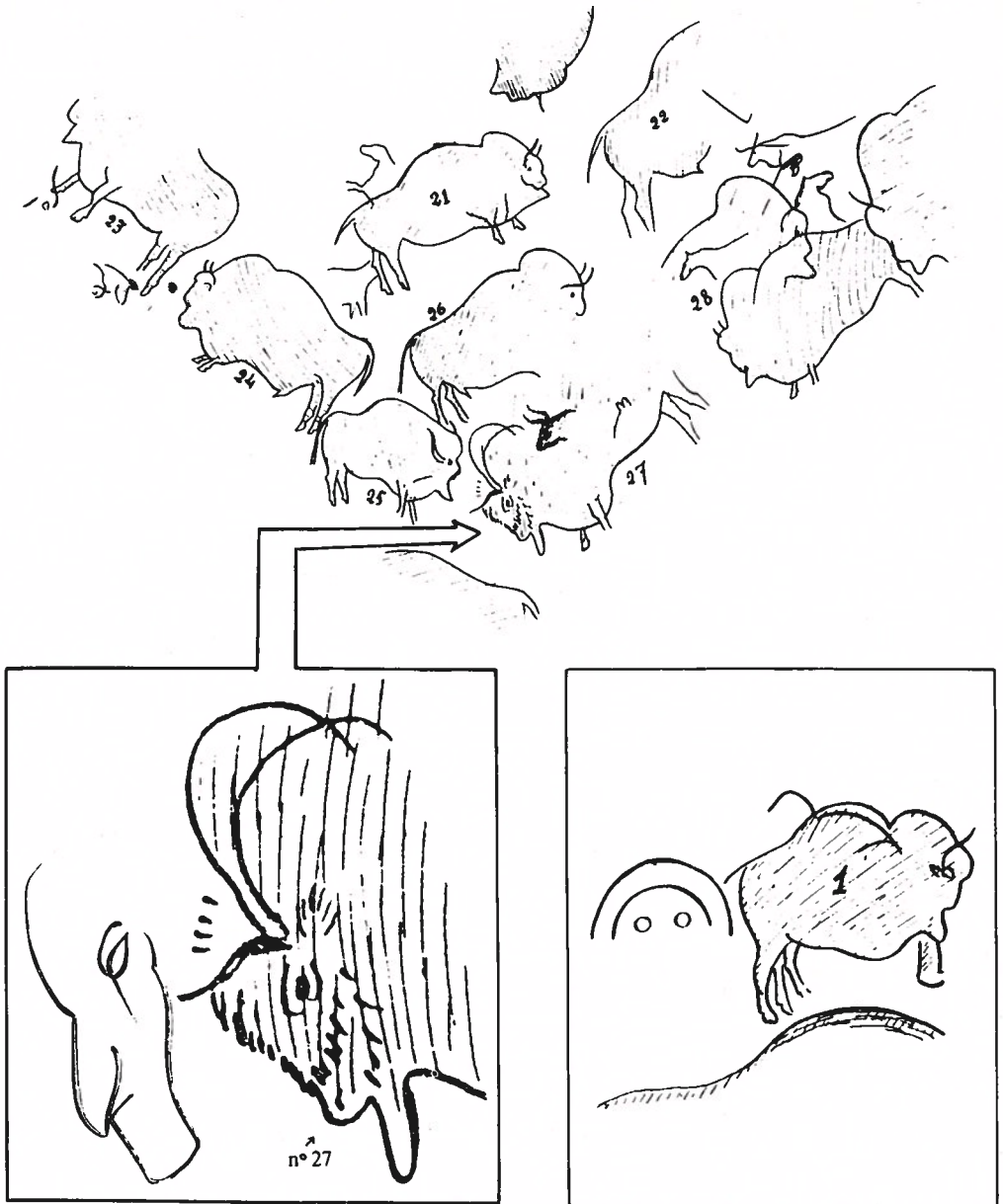


Fig. 19 Font de Gaume (Dordogne)

Bisongruppe im "Salle des petits bisons". Unten links: menschliches Profil vor Bison Nr. 27. Unten rechts: Detail einer Gruppe in Font de Gaume (Gruppe 1, linke Wand). M. Raphael interpretiert beides als "Masken".



20a



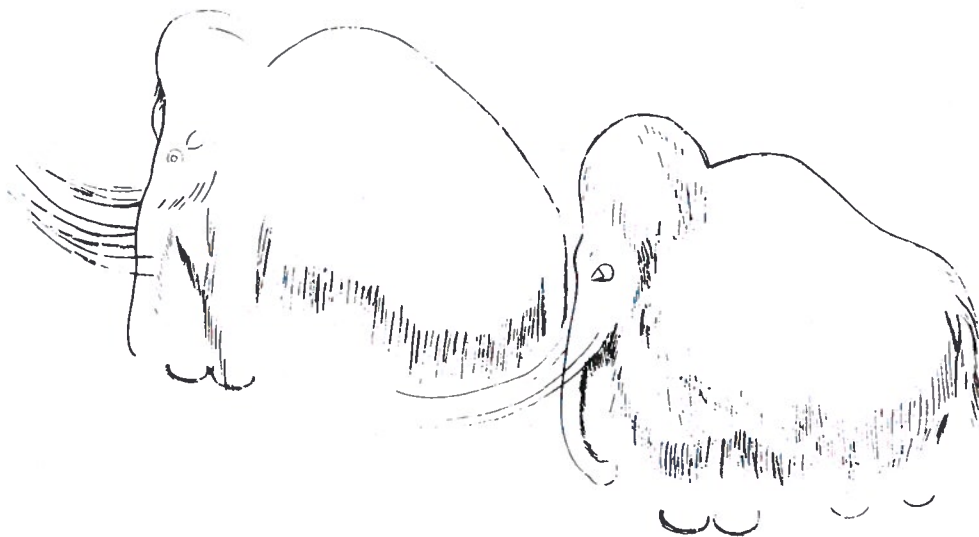
20b

Fig. 20 Font de Gaume (Dordogne)

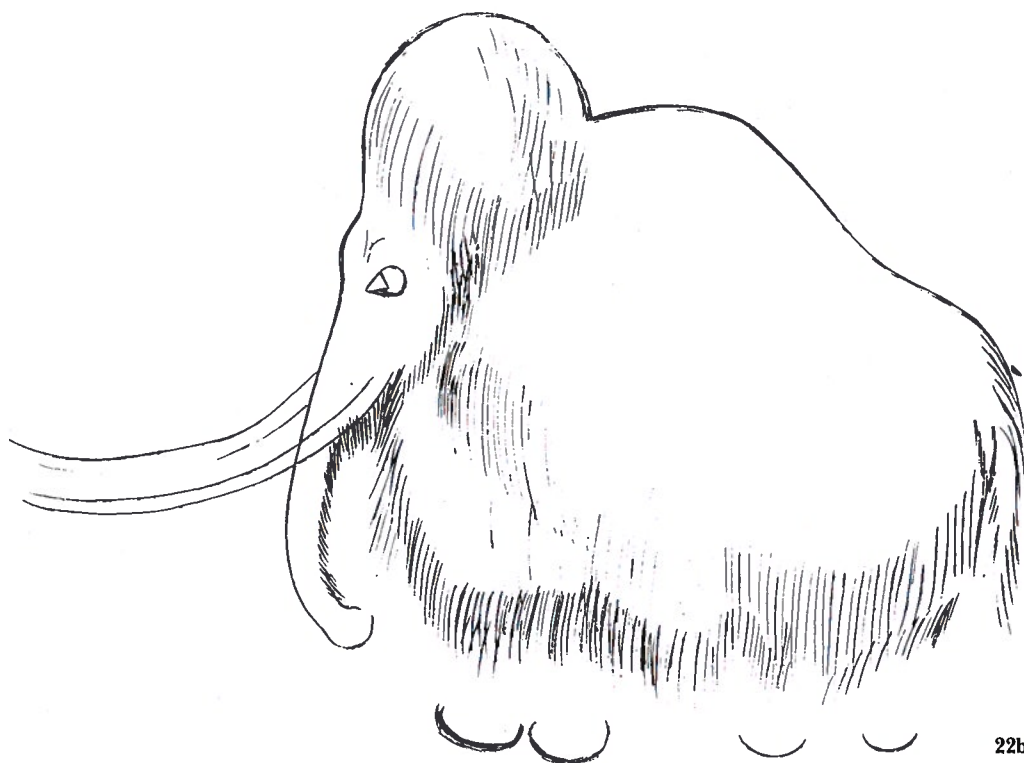
a) Pferde b) Pferde mit katzenartigem Tier (Länge: ca. 2.20 m)



Fig. 21 Font de Gaume (Dordogne)
Aufrechtsitzendes Tier mit Hirschen. (Vertikale Länge: 0.54 m)



22a



22b

Fig. 22 Font de Gaume (Dordogne)
a) Mammutgruppe b) Detail (Länge: 0.57 m)

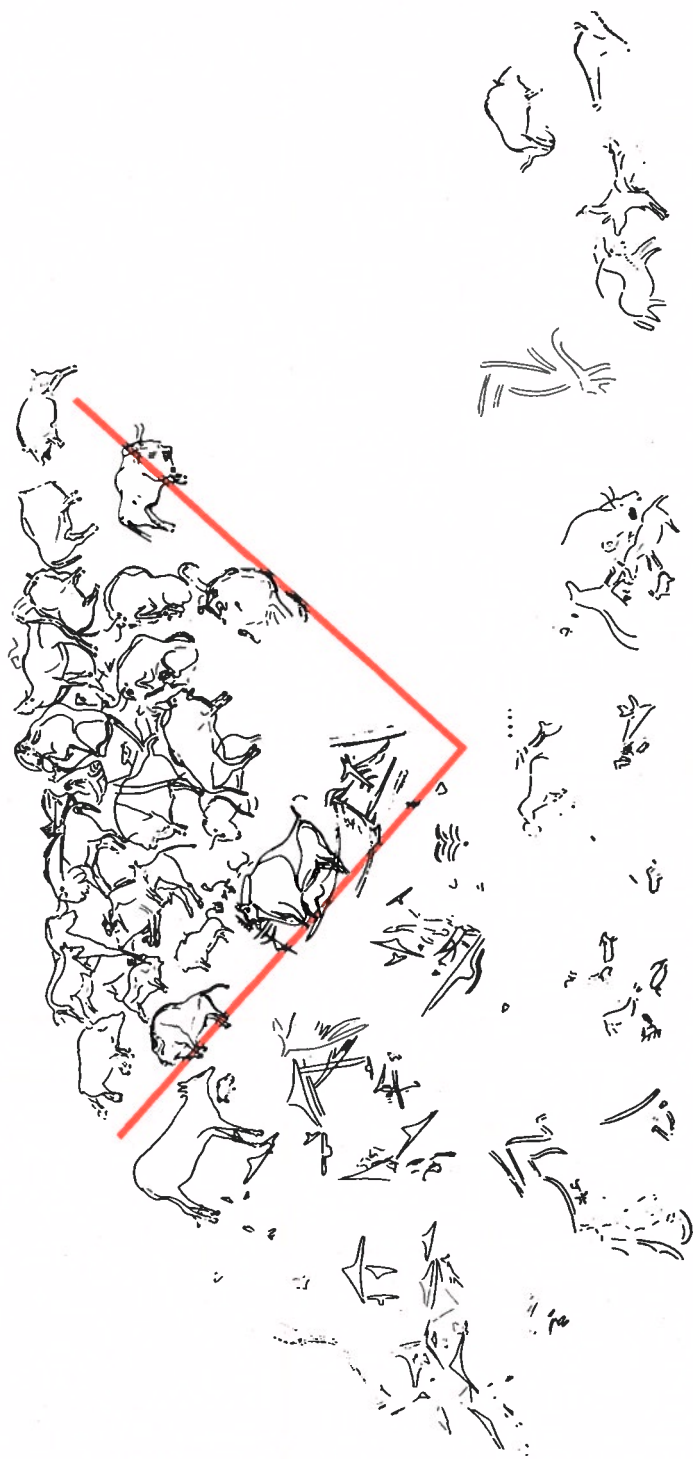


Fig. 23 Altamira (Santander)
Komposition der Decke in stark verkleinerter Wiedergabe. (Der längste Schenkel des Dreiecks mißt über 12 m)

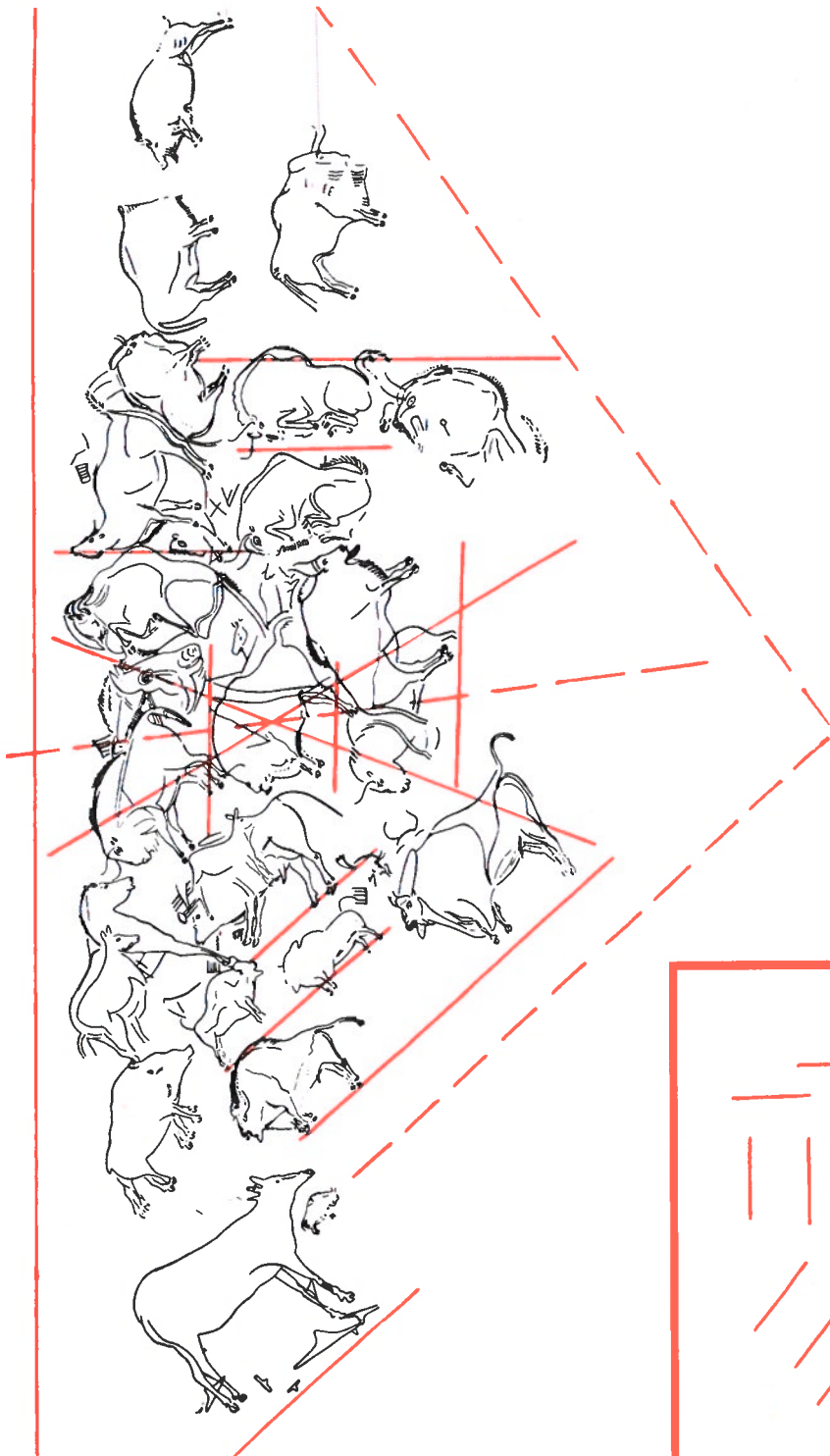


Fig. 24 Altamira (Santander)
Oberer Teil der Komposition. Eingetragen sind die Kompositionsschema gemäß M. Raphael. Kasten: Raphael's Interpretationsschema der Komposition.

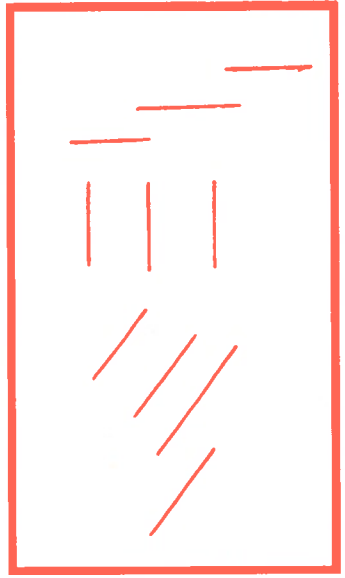




Fig. 25 Altamira (Santander)
Liegender Bison (Länge 1.60 m). Vergl. Fig. 46

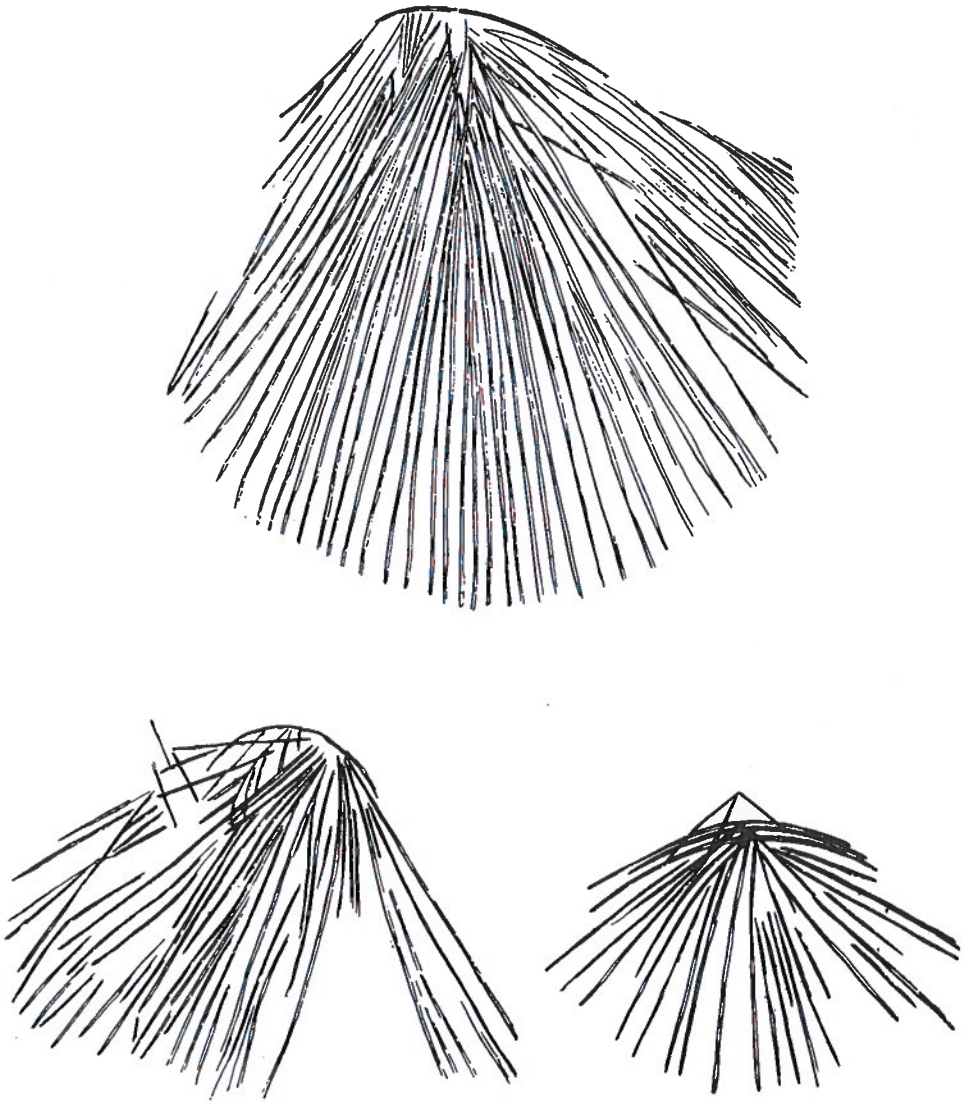
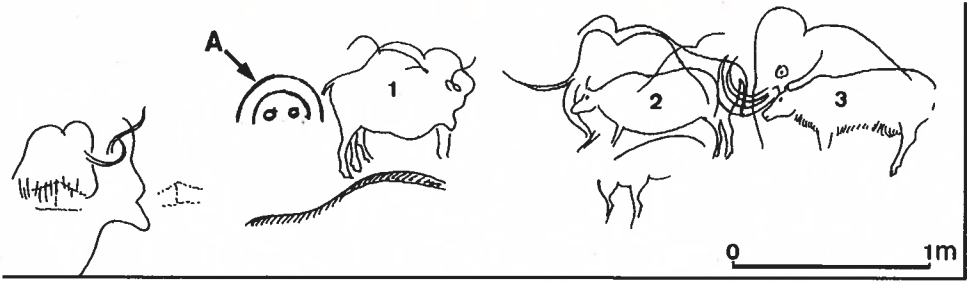
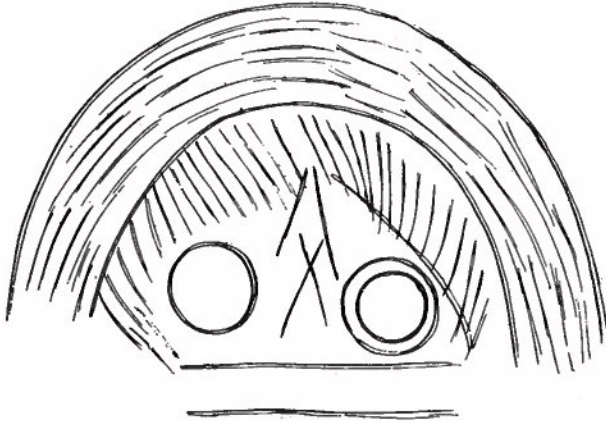


Fig. 26 Altamira (Santander)
"Linienbündel" zwischen den Tierzeichnungen der Decke. "Magische Waffen" nannte sie
M. Raphael.



27a)



27b)



Fig. 27 a) Font de Gaume b) Les Combarelles

Zwei Beispiele für die "Magie des Auges", wie Raphael diese Zeichen interpretierte. a) Das Zeichen in Font de Gaume befindet sich nahe den ersten gut erhaltenen Tierzeichnungen (vgl. Schema a) und ist einzigartig für die paläolithische Kunst. b) Zu diesem Profil in Les Combarelles finden sich analoge Beispiele in derselben wie auch in weiteren Höhlen.

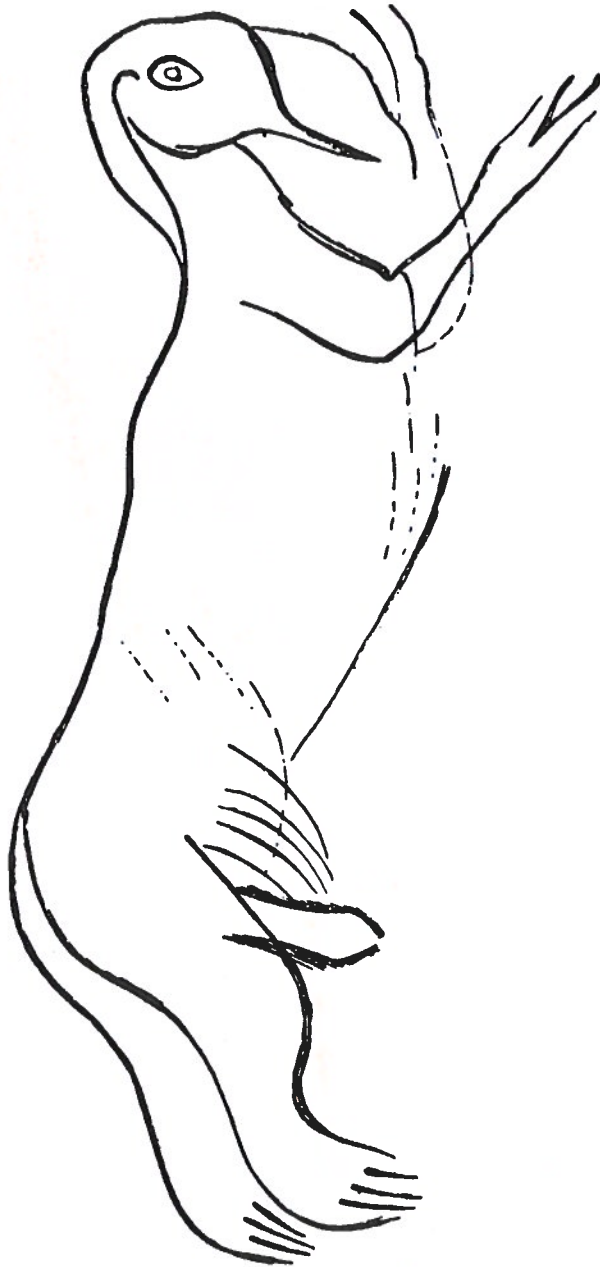


Fig. 28 Altamira (Santander)

Aufrechte anthropomorphe Figur mit menschlichen Armen und Geschlecht, aber mit Vogelkopf und Bärenatzen. (Höhe: 0.48 m) Vgl. Fig. 47)



Fig. 29 Cova das Velhas (Santander)
Rot gemalte Hirschkuhe (Länge 1.10 m)

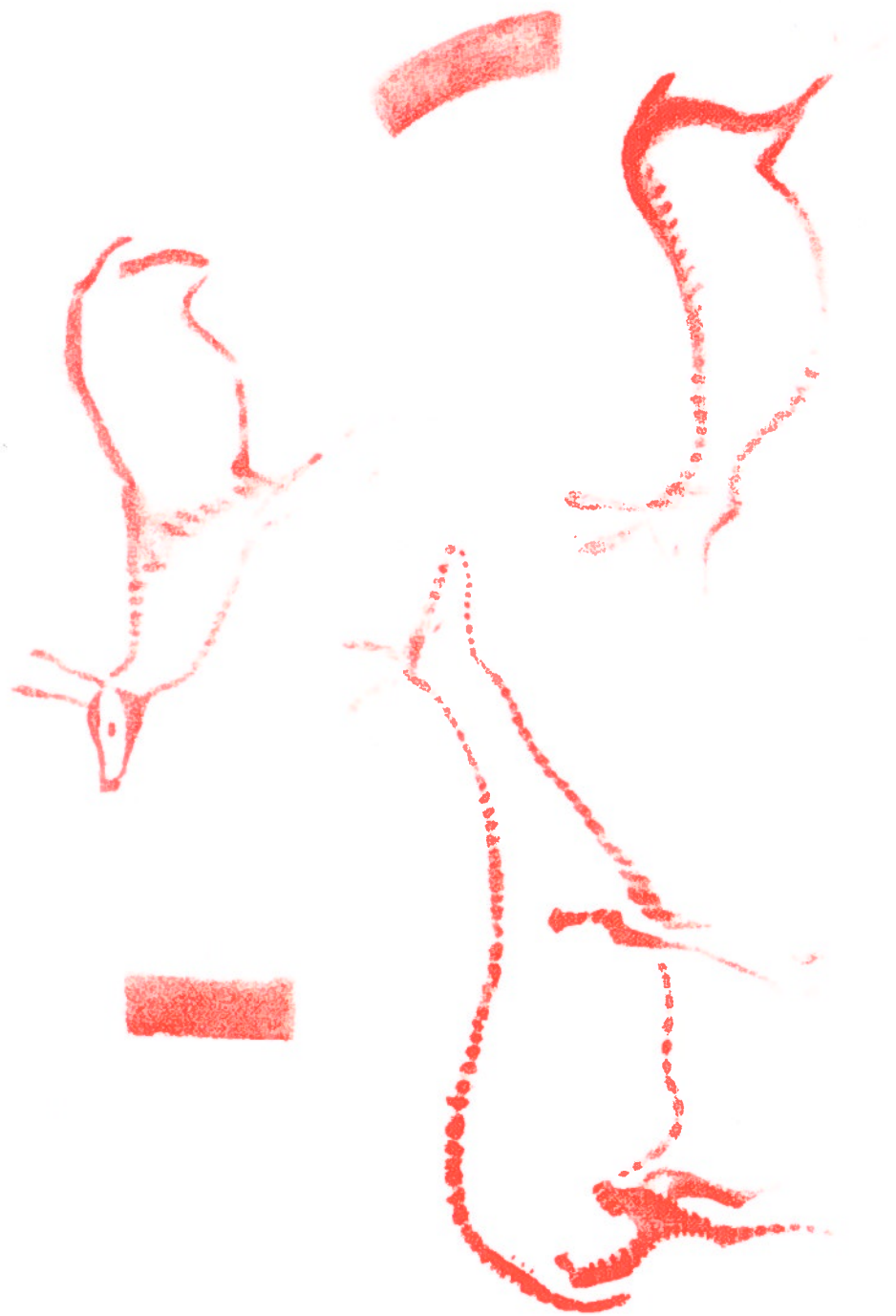


Fig. 30 Covalanas (Santander)
3 rot gemalte Hirschkuhe sowie 2 "Rechtecke".



Fig. 31. El Castillo (Santander)
Teil des Handfrieses mit Bisons. (Länge: ca. 2 m)



Fig. 32 El Castillo (Santander)
Rot gezeichneter "Elefant". Eines der zwei einzigen in der paläolithischen Kunst Spaniens bekannten Rüsseltiere. Das andere, sehr ähnliche Tier findet sich in der Höhle von Pindal (Asturien). (Länge: 0.36)



Fig. 33 Pindal (Asturien)
Rot gezeichnete Hirschkuh mit Punktlinien. (Länge: 0.85 m)



Fig. 34 Pindal (Asturien)
Rot gezeichneter Bison (Länge: 0.52 m)

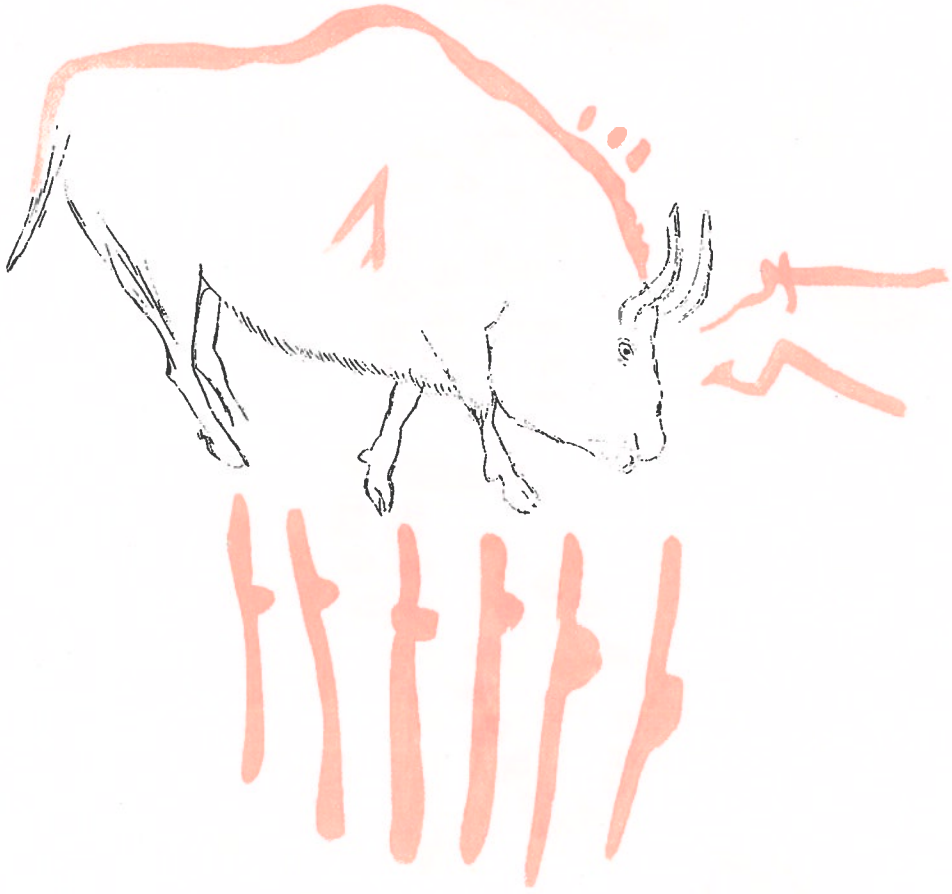


Fig. 35 Pindal (Asturien)

Rot gezeichneter und z.T. geritzter Bison umgeben von 6 Claviformen. Der Bison trägt auf der Flanke einen "Blitz" und steht einem schematisch gezeichneten Pferdehals gegenüber. (Länge: 0.90 m)



Fig. 36 Niaux (Ariège)

Aufrechtstehender Bison. Im Zentrum gepunktete Kreise und eine Linie. Rechts 2 Claviformen sowie ein Strich. Ihre isolierte Position in der Grotte verführt dazu, die Malerei als eine autonome Gruppe zu verstehen. Tatsächlich findet sich aber in der Nähe ein anderer Bison sowie weitere Zeichen. M. Raphael deutete die Malerei als einen "toten Bison" umgeben von "Votivgaben". (Länge: ca.1.20 m)

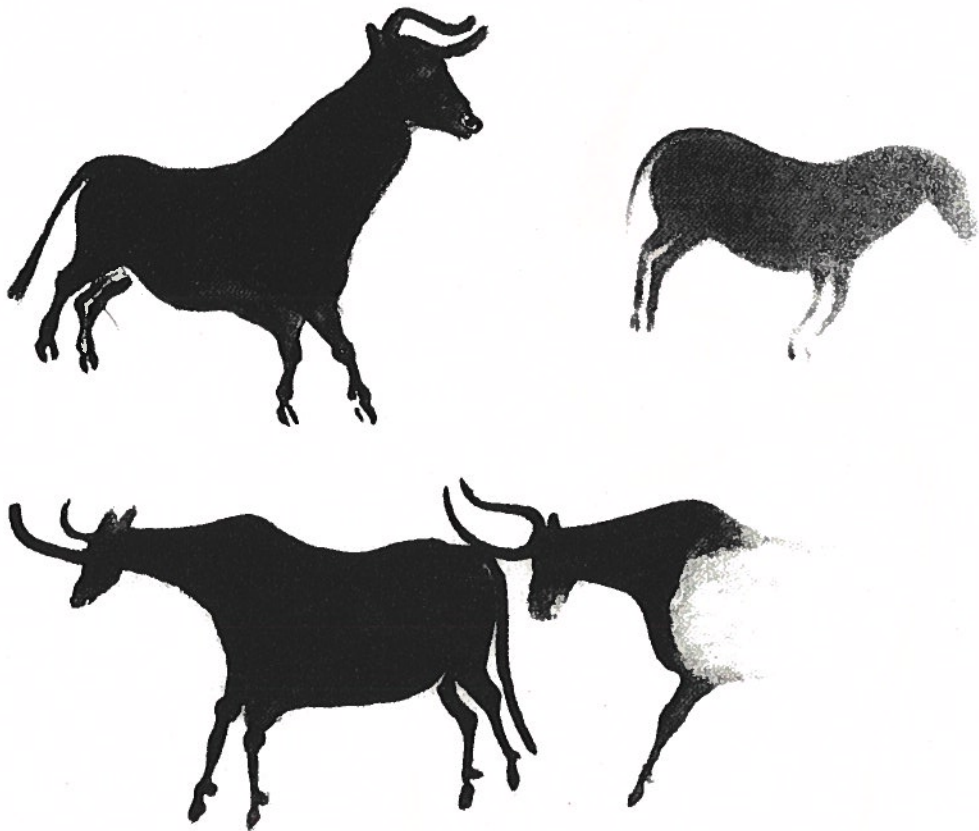


Fig. 37. Font de Gaume (Dordogne)

3 Auerochsen mit Pferd. Die Tiere gelten als früheste Bemalung der Höhle noch vor den Mammuts, den Bisons und den Rentieren. Es handelt sich um eine freie Zusammenstellung von H. Breuil. (Länge des Pferdes: 0.50 m)



Fig. 38 Font de Gaume (Dordogne)
Rhinoceros (Länge: 0.70 m)



Fig. 39 Font de Gaume (Dordogne)
Zwei in der Gegenrichtung stehende Bisons. (Länge ca. 1.20 m)



Fig. 40 Font de Gaume (Dordogne)
Bison mit 3 Tectiformes. In das mittlere wurde ein hier nicht wiedergegebenes
Mammut eingraviert. (Länge des Ganzen: 1.50 m)



Fig. 41 Font de Gaume (Dordogne)
Zwei Rene. Die Komposition ist sehr bemerkenswert: das Männchen, erkennbar an der Größe seines Geweihs, scheint das zusammenbrechende Weibchen zu beschnuppern. (Länge: 2.45 m)



Fig. 42 Font de Gaume (Dordogne)
Bison. Ein für diese Höhle sehr typisches Beispiel mit seinem kleinen Kopf und den kurzen Gliedmaßen. (Länge: 1.35 m)



Fig. 43 Altamira (Santander)
Rotes Pferd. Die Malerei wird einer früheren Phase zugeordnet als die großen Bisongruppen. (Länge: 1.80 m)



Fig. 44 Altamira (Santander)
Wildschwein (Länge: 1.60 m)



Fig. 45 Altamira (Santander)

Brüllender Bison, gezeichnet über einen weiteren Bison, dessen Kopf und vordere Gliedmaße sichtbar sind. (Länge: 1.25 m)



Fig. 46 Altamira (Santander)

Gemäß M. Raphael: sitzender Bison. Für andere Interpreten liegen, galoppieren oder wälzen sich diese Bisons eher im Staub. Die Konturen der Bisons verlaufen eng über die Wölbungen der Höhlendecke, was ihnen eine eindruckliche Plastizität gibt. (Länge: 1,85 m)



Fig. 47 Altamira (Santander)
Hirschkuh, flankiert von einem Bison sowie von roten Zeichen. (Länge: 2.25 m)



Fig. 48 Altamira (Santander)
Männlicher Bison, schwarz und rot. (Länge: 2.05 m)



Fig. 49 Altamira (Santander)

H. Breuil beschreibt diese Gravuren und Zeichnungen als Reste einer großen Hirschkuh (Kopf rechts) und eines Bison (Hinterteil), die sich beide nach links wenden. In der Gegenrichtung werden sie überlagert von einer kleinen Hirschkuh. Links befindet sich ein vertikales Oval, das M. Raphael als Auge deutet. (Länge des Ganzen: ca. 2 m)

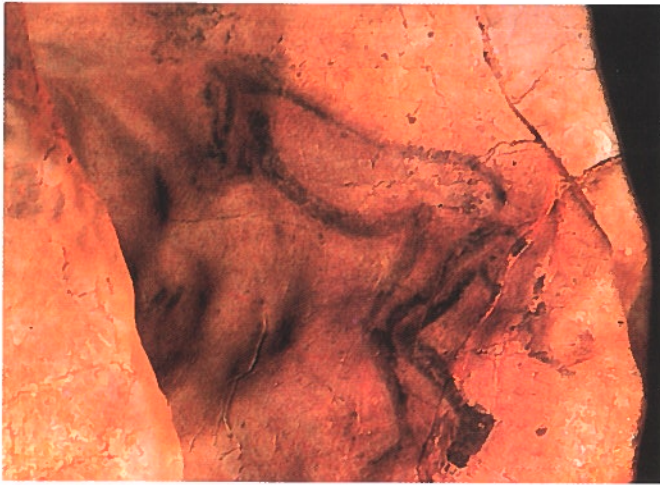


Fig. 50 Les Trois-Frères (Ariège)
Der "Zauberer", eine der bekanntesten Figuren der paläolithischen Kunst.
Foto (oben) und Nachzeichnung von H. Breuil (unten)

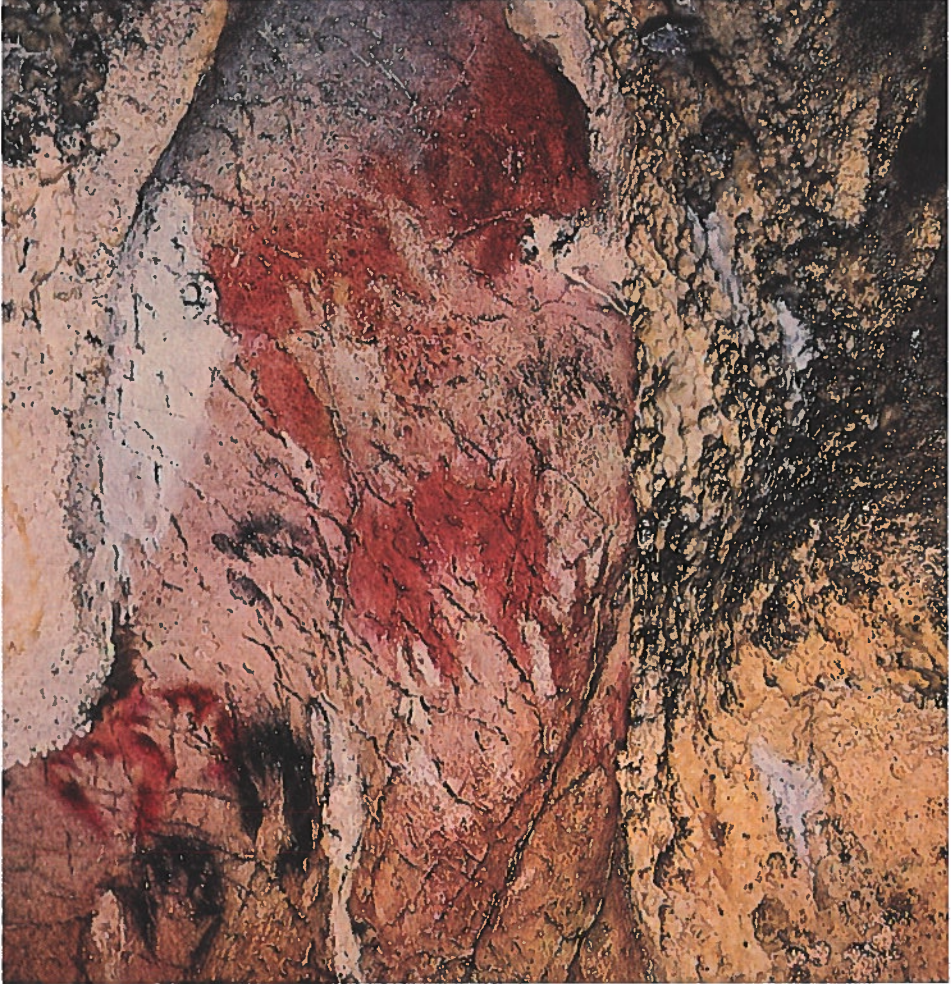


Fig. 51 Gargas (Hautes-Pyrénées)

Wand mit negativen Handabdrücken, schwarz und rot umrissen.



Fig. 52 Grotte Cosquer (Marseille)
Wand mit negativen Handabdrücken, schwarz umrissen.



Fig. 53 Grotte Cosquer (Marseille)
Negative Handabdrücke auf Stalagmiten.



Fig. 54 Santián (Santander)
Abstrakte Hand- und Armsymbole

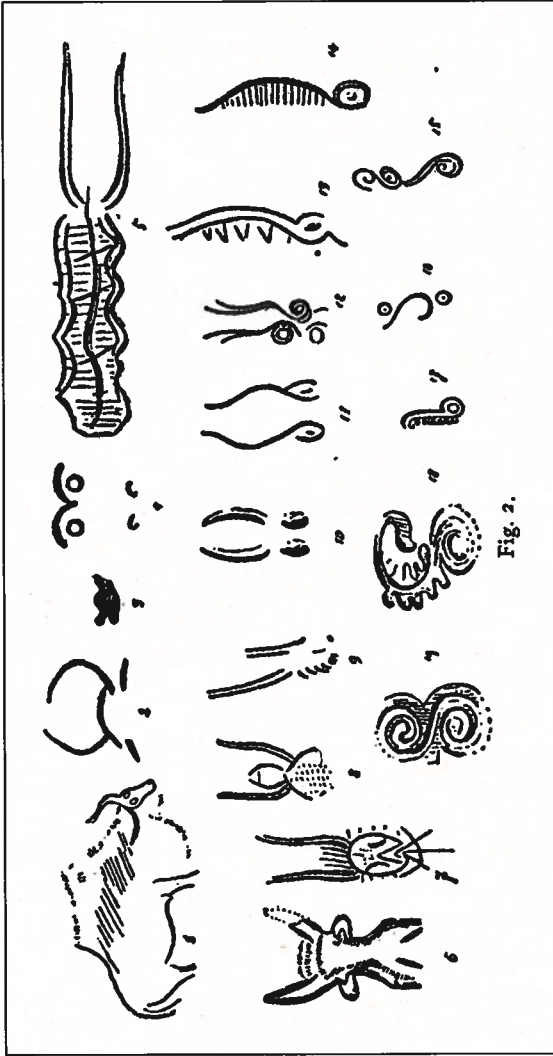


Fig. 55
Entwicklungsschema von Henri Breuil.

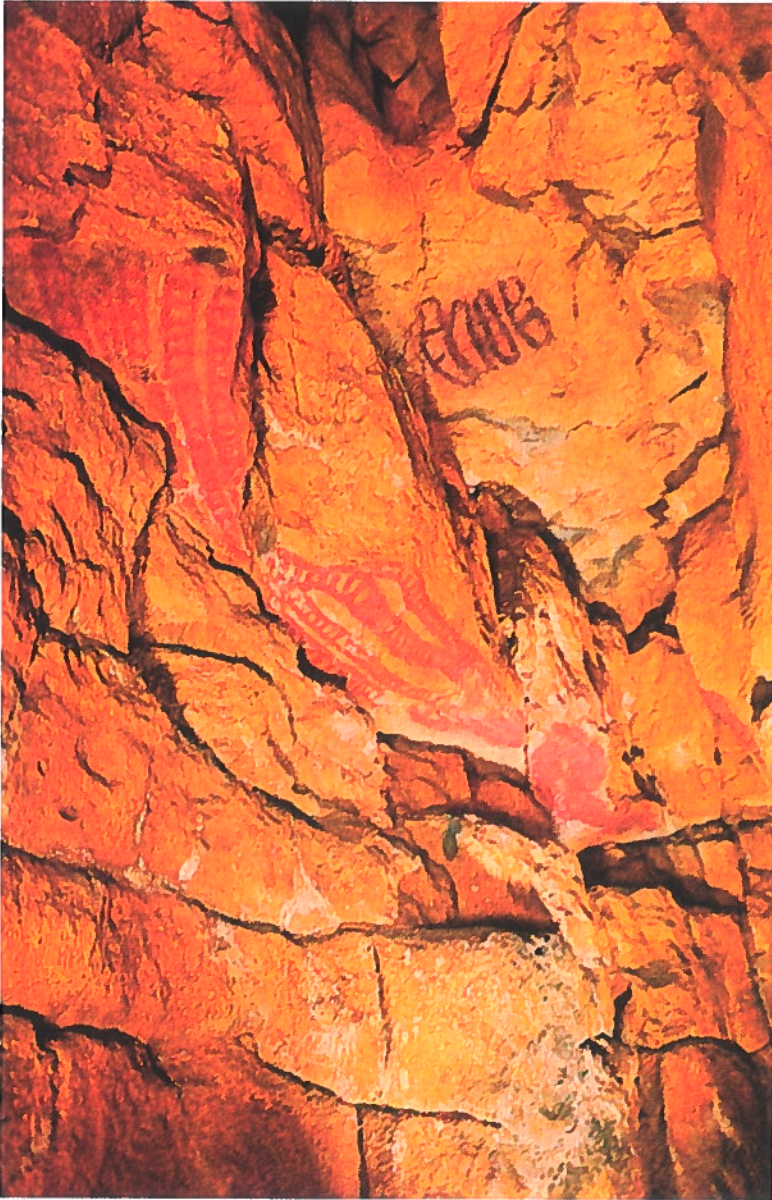


Fig. 56 Altamira (Santander)
Leiterförmige Symbole in einer Felsenvertiefung der Hauptgalerie.



Fig. 57 Altamira (Santander)
Teilansicht der Decke

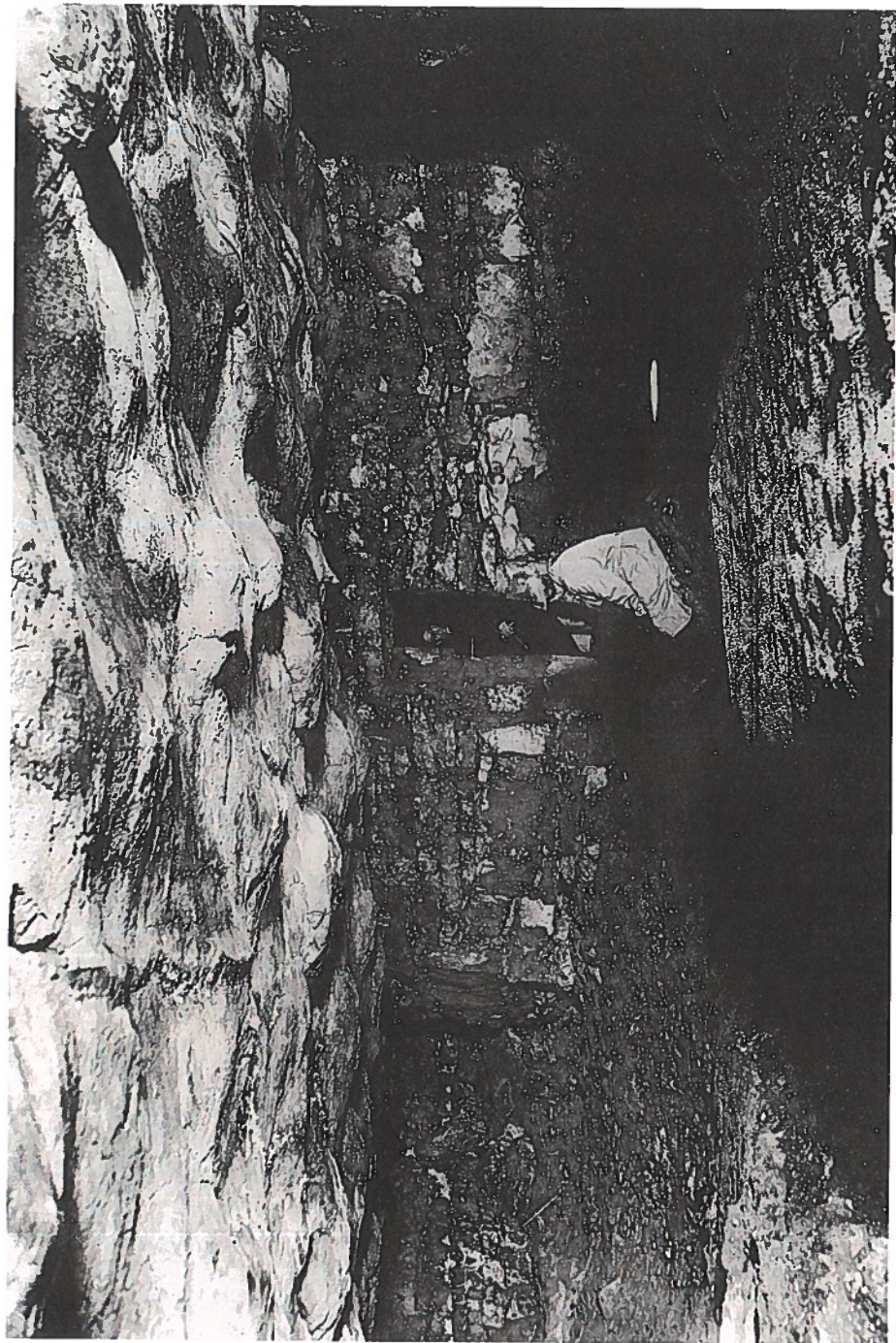


Fig. 58 Henri Breuil (stehend) und Hugo Obermaier unter der Decke von Altamira.

Nachweis der Abbildungen

Fig. 1–49 wurden entnommen aus: Raphael, M. *L'Art Pariétal Paléolithique*, Paris 1986. Es handelt sich um Nachzeichnungen des Abbé Henri Breuil. Die teilweise übernommenen Systematiken stammen von Gilles Tosello. Wir danken für die Unterstützung.

Fig. 50, 56 wurden entnommen aus: Biedermann, H. *Höhlenkunst der Eiszeit*, Köln 1984

Fig. 51, 54 wurden entnommen aus: Giedion, S. *Ewige Gegenwart. Die Entstehung der Kunst*, Köln 1964

Fig. 52, 53 wurden entnommen aus: *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 1992, tome 89, Nr. 4. Copyright® Ministère de la Culture, Direction du Patrimoine, Photo: A. Chéné, Centre Camille Jullian, CNRS

Fig. 55 wurde entnommen aus: *Congrès International d'Anthropologie et d'Archéologie préhistoriques*, Vol. I 1906

Fig. 57 wurde entnommen aus: Pietsch, E. *Altamira und die Urgeschichte der chemischen Technologie*, München 1963

Fig. 58 wurde entnommen aus: Breuil, H., Obermaier, H. *The Cave of Altamira at Santillana del Mar*, Madrid 1935

Die von Max Raphael mitbetreute amerikanische Ausgabe von "Prehistoric Cave Paintings" enthielt nur die Fig. 1–48, auf die sich der Autor in seinen Aufsätzen mehrmals bezieht.

1. Auflage 1993
Copyright 1993 by Bruckner & Thünker Verlag AG
Köln, Saignelégier
Alle deutschen Rechte vorbehalten
Gestaltung: Miriam Dalla Libera
Satz: Fotosatz Noe, Köln
Druck und Bindung: Offizin Andersen Nexö
Leipzig GmbH
Printed in Germany
ISBN 3-905208-07-5