

Gernot Grube

Raphaels Ikonographie jungpaläolithischer Kunst

Der vorliegende Text *Ikonographie der quaternären¹ Kunst* ist Teil von Raphaels unabgeschlossenem Projekt einer Geschichte der Kunst. Er ist von ihm erst kurz vor seinem unerwarteten Tod verfasst worden und war als erster Band seiner Kunstgeschichte vorgesehen. Es ist ihm in vielerlei Hinsicht anzumerken, dass er noch nicht zur Veröffentlichung fertiggestellt war. Als besonders schwierig erweist sich der hoch spekulative Charakter des Textes. Darüber war sich der Autor selbst völlig im Klaren, auch wenn er sich zuweilen eingeredet haben mag, dass er »deutliche Hinweise« oder gar »Beweise« für seine Thesen habe. Die Leistung Raphaels besteht aber darin, dass er die ältesten Bilder, die uns überliefert sind, nicht aus dem Korpus einer Geschichte der Kunst ausgeschlossen oder als theorieresistente Marginalen behandelt hat, sondern sich dem Interpretationsproblem dieser Bilder stellte. Dabei war seine methodische Richtlinie, die Bilder als Objekte zu behandeln, die das, was sie einmal hervorgebracht hat, solange verkörpern, wie sie betrachtet werden können.

Die Hartnäckigkeit, mit der Raphael an dem Projekt festhielt, die frühesten Bildwerke in eine Kunstgeschichte aufzunehmen, lässt sich erklären, wenn man ihm ein Vorurteil unterstellt, nämlich die Annahme, dass diese Geschichte eine kontinuierliche ist, das heißt, dass das, was als eine neue Epoche betrachtet wird, sinnvoll mit der vorherigen zusammenhängt, dass die Entfaltungsgeschichte der Bilder, nachdem sie einmal erfunden war, nicht zu einem späteren Zeitpunkt erneut erfunden wurde. Die Kontinuität der Entwicklung der Kunst nach vorne, erlaubt grundsätzlich auch einen Rückgang auf ältere und älteste Epochen, immer entlang am Faden dieser Entwicklung.

1 Die Form »quaternär« anstatt »quartär« wird man bei Max Raphael auf das französische »quaternaire« zurückführen dürfen.

I. Zur Entstehung des Textes

Am 27. Februar 1943 schreibt Max Raphael aus New York an Alis Guggenheim² in die Schweiz:

»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.«³

Seit seiner Emigration nach New York im Juni 1941⁴ arbeitete Raphael an einer Deutung altägyptischer Tongefäße und einer Interpretation der Bilder und Zeichen der franko-kantabrischen Höhlen.⁵ Ihm schwebte eine große Geschichte der Kunst vor, die mit den sogenannten »vorgeschichtlichen« Werken beginnen sollte. Ende 1942 hatte er ein erstes Manuskript für ein Buch über die altägyptischen Tongefäße fertiggestellt.⁶ Diesem folgte von 1943 bis 1944 eine erste Version für ein Buch über Höhlenmalerei. Im November 1944 schreibt er an Guggenheim, dass er das »Höhlenbuch« und das »Buch über die Töpfe« zu einem Band Studien zur Kunst der Vorgeschichte

2 Mit der Künstlerin Alis Guggenheim (1896–1956) korrespondierte Raphael zwischen 1932 und 1951 (siehe Hans-Jürgen Heinrichs, in: Max Raphael: *Lebens-Erinnerungen: Briefe, Tagebücher, Skizzen, Essays*, hg. v. Hans-Jürgen Heinrichs, Frankfurt a.M., New York 1985, S. 402).

3 Max Raphael: *Prähistorische Höhlenmalerei. Aufsätze, Briefe*, hg. u. mit einem Essay versehen v. Werner E. Drewes, Köln 1993, S. 283.

4 Raphael kam auf der Flucht vor den Nazis am 21. Juni 1941 in New York an. Für biografische Informationen zu Raphael siehe Hans-Jürgen Heinrichs: »Einleitung«, in: Raphael: *Lebens-Erinnerungen*, a.a.O., bes. S. 20–38, und Claude Schaefer: »Max Raphael. Un Biographie«, in: Max Raphael: *Trois Essais sur la signification et l'art pariétal paléolithique*, Limoges 1986, S. 205–216.

5 Siehe hierzu Raphael an Schaefer vom 14.11.1943, Raphael: *Prähistorische Höhlenmalerei*, a.a.O., S. 161–165, hier S. 162. Darin heißt es: »Angefangen hatte ich gleich nach meiner Ankunft [in New York] mit den Tongefäßen des ägyptischen Neolithikums, von denen es im Metropolitan Museum hinreichende und gute Beispiele gibt.«

6 Siehe die chronologische Übersicht zu Raphaels Skripten und Publikationen zur »vorgeschichtlichen« Kunst weiter unten.

zusammenfassen wolle.⁷ Er gab diesen Plan jedoch wenig später wieder auf, als sich abzeichnete, dass er die beiden Arbeiten separat publizieren kann; das Buch zur Höhlenmalerei erscheint 1945⁸ und das über die Tongefäße 1947⁹. An dem großen Plan einer Kunstgeschichte hielt er jedoch weiter fest und gestaltete ihn neu. Er dachte jetzt an eine »vierbändige moderne Kunstgeschichte«, über deren Anlage er im September 1947 Erna Siegel folgende Mitteilung machte:¹⁰

Band I: Die Kunst der Jägervölker des Paläolithikums

Band II: Die Kunst der Ackerbaukultur (Ägypten)

Band III: Die Kunst der Handelskultur (Griechenland und Rom)

Band IV: Die Kunst des Industriezeitalters (seit 1750 in Frankreich)

Der erste Band und der erste Teil des zweiten Bandes, schreibt er an Siegel, seien bereits fertig.¹¹ Dennoch änderte sich die Konzeption für den ersten Band innerhalb des nächsten Jahres noch einmal entscheidend. Denn er hatte inzwischen ein ganz neues Skript mit dem Titel *Wiedergeburtsmagie in der Vorgeschichte* fertiggestellt.¹² Dies sollte nun zusammen mit dem Skript *Kunst der paläolithischen Jagdkultur* den ersten Band der Kunstgeschichte ergeben.¹³ An diesem Plan hält Raphael grundsätzlich bis zum Schluss fest. Allerdings scheint sich dieser erste Band zu verselbstständigen, aus der großen Kunstgeschichte herauszulösen, und außerdem eine neue thematische Fokussierung zu erhalten, da Raphael seit der Arbeit an *Wiedergeburtsmagie*

7 Max Raphael an Alis Guggenheim vom 15.11.1944, abgedruckt in: Raphael: *Lebens-Erinnerungen*, a.a.O., S. 408–412.

8 Max Raphael: *Prehistoric Cave Paintings*, New York 1945.

9 Max Raphael: *Prehistoric Pottery and Civilization in Egypt*, New York 1947.

10 Max Raphael an Erna Siegel vom 08.09.1947, Akademie der Künste, Berlin, M-R-A, Nr. 44 (unveröffentlicht). Erna Siegel (1911–?) führte nach 1945 in Ost-Berlin eine Buchhandlung und setzte sich mit außergewöhnlichem Engagement für die Veröffentlichung von Raphaels Schriften ein.

11 Möglicherweise waren die beiden betreffenden Skripte schon Anfang 1945 fertig, da Raphael in einem Brief an seine Frau vom 17.02.1945 zwei Skripte erwähnt, die er »zusammen in einem Band: *Studien zur Kunst der Vorgeschichte*« veröffentlichen wollte (Raphael: *Lebens-Erinnerungen*, a.a.O., S. 395).

12 Postum veröffentlicht Max Raphael: *Wiedergeburtsmagie in der Altsteinzeit: Zur Geschichte der Religion und religiöser Symbole*, hg. v. Shirley Chesney und Ilse Hirschfeld, Frankfurt a.M. 1979.

13 Max Raphael an Erna Siegel vom 25.08.1948, Akademie der Künste, Berlin, M-R-A, Nr. 76 (unveröffentlicht).

in der Vorgeschichte ausdrücklich auf eine Ikonographie der vorgeschichtlichen Kunst hinaus will. In einem erfolglosen Antrag auf ein Stipendium bei der Wenner-Gren Foundation in New York im Jahr 1951 nennt er das geplante Werk *Ikonographie der paläolithischen Kunst*. Es sollte aus zwei Bänden bestehen:¹⁴

Band 1: *Totemismus im Paläolithikum: ein Beitrag zum sozial-politischen Leben des Paläolithikers*

Band 2: *Wiedergeburt durch Magie im Paläolithikum: ein Beitrag zur Geschichte der religiösen Symbole in der Kunst*

Schließlich kommt es zwischen Ende 1951 und den ersten Monaten 1952 zu einer letzten wesentlichen Modifikation. Am 3. Mai 1952 – weniger als drei Monate vor seinem Tod – schreibt er an Claude Schaefer,¹⁵ dass er den bisher konzipierten zwei Bänden einen dritten vorausschicken müsse. Der Untertitel für diesen Band sei »Methode und System der Deutung«. Als Grund für diesen zusätzlichen dritten Band nennt Raphael die erheblichen Verständnisschwierigkeiten, denen seine *Ikonographie der paläolithischen Kunst* ausgesetzt sei:

»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 und dass es wenn nicht Beweise, so wenigstens Wahrscheinlichkeiten gibt.«¹⁶

14 Siehe die Einführung von Shirley Chesney, in: Raphael: *Wiedergeburtsmagie*, a.a.O., S. 7 und Shirley Chesney: »Max Raphael (1889–1952): A Pioneer of the Semiotic Approach to Palaeolithic Art«, in: *Semiotica* 100/2–4, 1994, S.109–124.

15 Der Kunsthistoriker Claude Schaefer (1913–2010) lernte Raphael 1939 in Paris kennen und war ihm bis zu dessen Tod intellektuell und freundschaftlich tief verbunden. Raphael bestimmte ihn zum Nachlassverwalter seiner Schriften. (Hans-Jürgen Heinrichs weist darauf hin, dass Emma Raphael die »Verantwortung für den Nachlass« später auch auf Ilse Hirschfeld und vor allem sich selber übertragen habe, in: Raphael: *Lebens-Erinnerungen*, a.a.O., S. 214f).

16 Max Raphael an Claude Schaefer vom 03.05.1952, in: Raphael: *Prähistorische Höhlenmalerei*, a.a.O., S. 175.

Eine Korrespondenz zwischen Raphael und dem Warburg Institute in London gibt einen Eindruck von solchen weitreichenden Verständnisschwierigkeiten, mit denen sich Raphael konfrontiert sah. Er wandte sich in einem Brief vom 17. Februar 1952 an Henri Frankfort, den damaligen Direktor des Warburg Institute, mit der Bitte, zu prüfen, ob das Warburg Institute daran interessiert sein könnte, seine auf zwei Bände angelegte *Ikonographie der paläolithischen Kunst* zu publizieren. Außerdem fügte Raphael dem Brief seinen Aufsatz *Zur Methode der Interpretation der paläolithischen Kunst* bei, damit sich Frankfort ein Bild von Raphaels Arbeiten machen konnte.¹⁷ Der beigelegte Aufsatz ist vermutlich bereits in der zweiten Hälfte des Jahres 1950 entstanden, wie sich aus einem Brief Raphaels vom August 1950 an Schaefer entnehmen lässt:

»Ich habe sehr viel gearbeitet – neun 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 Lemozi¹⁸ aus Cabrerets schrieb mir, dass er allein vier 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. [sic] 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.«¹⁹

In Raphaels Nachlass finden sich drei Skripte, erstens *Zur Methode der Interpretation der paläolithischen Kunst*, zweitens *Methodische Bemerkungen zur Interpretation der quaternären Kunst* und drittens *On the Method of Interpreting Palaeolithic Art*, die mit seiner Ankündigung in dem Brief in Verbindung stehen.²⁰ Patrick Brault, der Herausgeber und Übersetzer für die französische

17 Max Raphael an Henri Frankfort vom 17.02.1952, Warburg Institute London (unveröffentlicht).

18 Amédée Lemozi (1882–1970) war in den 1920er Jahren maßgeblich für die Erforschung der Höhle von Pech-Merle verantwortlich.

19 Max Raphael an Claude Schaefer vom 10.08.1950, in: Raphael: *Prähistorische Höhlenmalerei*, a.a.O., S. 173.

20 Alle drei Skripte sind in einem Verzeichnis der Werke und Materialien aufgeführt, das Emma Raphael für die Verfilmung der Skripte angefertigt hatte (Akademie der Künste, Berlin, M-R-A, Nr. 32).

Ausgabe der Prähistorischen Höhlenmalerei, rekonstruierte für diese Texte die folgende Chronologie:²¹

1. Eine erste Version *Zur Methode der Interpretation der paläolithischen Kunst* (29 Seiten).
2. Dazu eine überarbeitete Version (34 Seiten).²²
3. Eine Art Zusammenfassung von *Zur Methode* plus einige prinzipielle Ergänzungen unter dem Titel *Methodische Bemerkungen zur Interpretation der quaternären Kunst* (40 Seiten).
4. Die Übersetzung der zweiten Version von *Zur Methode* unter dem Titel *On the Method of Interpreting Paleolithic Art* (23 Seiten).
5. Eine überarbeitete Version dieser Übersetzung (32 Seiten).

Es ist anzunehmen, dass Raphael die zweite überarbeitete Version von *Zur Methode* (34 Seiten) als eine Art Überblick über die Ikonographie der paläolithischen Kunst in seinem Brief vom 17. Februar 1952 an Frankfort mitschickte. Mit dem Brief vom 3. März 1952 erhielt er aus London eine kurze Stellungnahme, in welcher Frankfort sich kritisch äußerte:

»(...) it seems to me that the objections which you formulate yourself on pages 19 and 23 are conclusive, and your application of such terms as clan (even specific horse-clan, etc.) and totem; your »Magie der gegenseitigen Hilfe« (p. 17); all this seems to me unproven and unprovable, and I do not see how we can separate pure »hineininterpretieren« from probabilities, let alone from a type of interpretation which can be accepted as scientifically justified.«²³

Frankfort lehnt Spekulationen über paläolithische Kunst keineswegs ab, im Gegenteil, aber sie würden nicht in das Programm des Warburg Institute passen, dessen ikonologische Arbeiten historisch fundiert sein sollten. Für Raphael müssen solche ablehnenden und letztlich sein gesamtes wissenschaftliches Denken in Frage stellenden Reaktionen niederschmetternd

21 Jean-Paul Simon: »Avertissement«, in: Raphael: *Trois Essais*, a.a.O., S. 110.

22 Eine Reinschrift von dieser Version wurde von Werner E. Drewes publiziert, in: Raphael: *Prähistorische Höhlenmalerei*, a.a.O.

23 Brief von Henri Frankfort (Warburg Institute London) an Max Raphael vom 03.03.1952 (Deutsches Kunstarchiv, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg: Max Raphael, IC – 349, unveröffentlicht).

gewesen sein. Trotzdem wollte er sich bemühen, die Verständnisschwierigkeiten auszuräumen. So schreibt er in dem bereits erwähnten Brief vom 3. Mai 1952 an Schaefer:

»Ich habe nun beschlossen, zunächst einmal ein ganz analytisches Verfahren anzuwenden. Ich werde so zu drei 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 und ich werde im Mai fortfahren. Ich sende Ihnen diese 45 Seiten mit Schiffspost und bitte mir zu sagen, ob diese Darstellung überzeugend ist.«²⁴

Es scheint, dass Raphael unmittelbar nach dem Erhalt der Kritik aus London die ersten 45 Seiten des neuen ersten Bandes für die *Ikonographie der paläolithischen Kunst* geschrieben hat. Er erweitert diesen Text um ein zweites Kapitel, das 75 Seiten umfasst. Zuletzt fügt er eine umfangreiche Ergänzung von 63 Seiten in das bereits geschriebene erste Kapitel ein. Vom gesamten Textumfang (183 Seiten) gibt es eine Typoskriptfassung, die von Raphael selbst im Ganzen durchgesehen wurde, da sie durchgehend von ihm handschriftlich eingefügte Korrekturen enthält.²⁵ Diese überarbeitete Fassung ist die Grundlage für die hier publizierte *Ikonographie der paläolithischen Kunst*. Es handelt sich wohl um den letzten Text, den Raphael geschrieben hat und der zugleich der erste Band seiner großen Kunstgeschichte sein sollte. Das nachgelassene Typoskript ist keine publikationsreife Fassung. In diesem Sinne nannte Raphael die ersten 45 Seiten Schaefer gegenüber die »Skizze einer Skizze«.

Patrick Brault schwebte vor, eine wissenschaftliche Ausgabe der *Ikonographie* vorzubereiten. Der Zweitherausgeber von *Trois Essais sur la signification et l'art pariétal paléolithique*, Jean-Paul Simon, schreibt im Nachwort für die Brault'sche Edition:

»Depuis cette première rencontre avec Raphael, P. Brault avait été littéralement absorbé par cette œuvre au point de tenter d'établir par un travail aussi acharné que minutieux l'édition définitive de *l'Art Pariétal Paléolithique* et de, sans doute,

24 Max Raphael an Claude Schaefer vom 03.05.1952, in: Raphael: Prähistorische Höhlenmalerei, a.a.O., S.175.

25 Deutsches Kunstarhiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg: Max Raphael, I B – 75c.

rêver d'une édition scientifique du projet inachevé de la grande *Iconographie de l'art quaternaire*.²⁶

Aber auch eine wissenschaftlich gewissenhafte Aufbereitung der *Ikonographie* kann nicht derart in den Text eingreifen, dass aus einer »Skizze einer Skizze« eine publikationsreife Version entstünde. Der entscheidende Grund dafür, einen allerersten Entwurf, der seinen Entwurfscharakter nirgends verbergen kann, zu publizieren, ist die Intention des Autors, das heißt das Projekt einer *Ikonographie der paläolithischen Kunst*. Dies Projekt hat bis heute, gut 60 Jahre nachdem es Raphael begonnen hatte, immer noch nichts an seiner ursprünglichen Relevanz verloren.²⁷ Zweifellos ist die Auslegung der paläolithischen Kunst ein Gebiet, auf dem sich Kunstgeschichte, Archäologie und Ethnologie treffen, um nur einige der wichtigsten Disziplinen zu nennen. Allerdings ist man in der Kunstgeschichte wegen der großen Interpretationsschwierigkeiten sehr zurückhaltend in Bezug auf die paläolithischen Werke.²⁸

Die anderen, Archäologen, Ethnologen oder auch Semiotiker, die sich der paläolithischen Kunst angenommen haben, sind im Laufe der Forschungsgeschichte seit den 1950er Jahren auf immer größeren Abstand zu Deutungsfragen gegangen. Die meisten Forscher ziehen stilgeschichtliche Rekonstruktionen einer interpretierenden Auslegung vor. Diese Vorsicht ist angesichts der Datenlage zwar nachvollziehbar, sie sollte aber nicht dazu führen, den Wert derjenigen Dokumente, die wir aus dieser weit zurückliegenden Zeit haben, nämlich der Bilder, zu relativieren bzw. sie nicht bis an deren Grenzen auszuschöpfen.

In seinem Aufsatz *Zur Methode*, den Raphael auch an den Direktor des Warburg Institute in London schickte, schrieb er in kritischer Auseinander-

26 Jean-Paul Simon: »Postface de l'Éditeur«, in: Raphael: *Trois Essais*, a.a.O., S. 217 (Brault war noch vor Abschluss der Publikation verstorben).

27 Der Streit um die Wissenschaftlichkeit seiner Arbeiten zur paläolithischen Kunst entzweite bereits diejenigen Editoren, die die »International Max Raphael Society« 1969 ins Leben gerufen hatten (darunter Joachim Schumacher und Robert S. Cohen), um die Texte Raphaels endlich in großem Umfang zu publizieren (siehe hierzu Heinrichs, in: Raphael: *Lebens-Erinnerungen*, a.a.O., S. 212).

28 Für eine kritische Reflexion auf das Verhältnis der Kunstgeschichte zu frühesten Bildwerken siehe Ulrich Pfisterer: »Altamira – oder: Die Anfänge von Kunst und Kunstwissenschaft«, in: Uwe Fleckner u.a.: *Vorträge aus dem Warburg Haus*, Bd. 10, Berlin 2007, S. 13–80.

setzung mit den Möglichkeiten einer Ikonographie²⁹ der paläolithischen Bilder:

»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 Erkenntnisfortschritt nennen, und das ›Prinzip der optimalen Weite der Erklärungen‹ potenzierte die Irrtumsmöglichkeiten ins Unüberschaubare. 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 Fülle von Texten haben die schwersten prinzipiellen Fehler in der Interpretation, sei es der mittelalterlichen, sei es der griechischen Kunst verhindert. Unberechtigt aber erscheint 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

29 Sicher kannte Raphael *L'art religieux de la fin du moyen âge en France: Etude sur l'iconographie du moyen âge et sur les sources d'inspiration* (1908) von Emile Mâle, bei dem Raphael zwischen 1912 und 1913 an der Sorbonne Vorlesungen besuchte (dazu Heinrichs, in: Raphael: Lebens-Erinnerungen, a.a.O., S. 21). Von Mâle dürfte Raphaels Ikonographieverständnis ursprünglich inspiriert worden sein, nicht von Aby Warburg oder Erwin Panofsky. William S. Heckscher schreibt in einer Zusammenfassung seiner »The Genesis of Iconology« (1964): »An attempt will be made at bringing some order into our understanding of the original aims of the iconologists. (...) Against whom did Mâle and Warburg direct the shafts of their at times biting invective (...). The year 1912 was, in fact, the *annus mirabilis* in which Georges Braque and Pablo Picasso explored the incorporation of seemingly external and patently trivial matter in the work of art, as witness their collages.« (Charlotte Schoell-Glass, Elizabeth L. Sears (Hg.): *Verzetteln als Methode. Der humanistische Ikonologe William S. Heckscher (1904–1999)*, Berlin 2008, S. 92). Raphael wurde 1911 mit Picasso bekannt und überarbeitete sein Manuskript zu *Von Monet zu Picasso* aufgrund der Vorlesungen, die er bei Henri Bergson und Mâle hörte (Heinrichs, in: Raphael: Lebens-Erinnerungen, a.a.O., S. 21).

können, während wir die Formensprache der Kunstwerke noch nicht einmal lesen zu lernen begonnen haben.«³⁰

In diesem Sinne fasst auch der Archäologe Denis Vialou das tiefe Misstrauen zusammen, das heute durchgehend gegen Deutungen paläolithischer Kunst besteht:

»Alle Deutungen paläolithischer Kunst sind vom jeweils herrschenden Zeitgeist und dem unüberwindlichen Abstand bestimmt, der uns von den Inhalten und Vorstellungen der prähistorischen Darstellungen trennt.«³¹

Vialous Kritik paraphrasiert die bereits von Raphael formulierten Bedenken. Dementsprechend ist auch Raphaels Aufruf, den er an seine Kritik geknüpft hatte, nämlich die ‚Formensprache der Kunstwerke lesen zu lernen‘, heute ebenso aktuell wie damals. Es war Raphael selbst bewusst, dass er keinen Verständnisschlüssel für die Höhlenwerke liefern konnte, aber er unternahm in seiner *Ikonographie* den Versuch, sich an eine Entzifferung der Bilder heranzutasten. Dabei ist der entscheidende Schritt, dass man sich ganz auf die Bildobjekte als die einzigen wesentlichen verfügbaren Dokumente einlässt. Die Deutung der Bilder besteht darin, dass man diese in ihren Kontext hineinzustellen versucht, indem man sich bemüht den Kontext immer zu allererst mit Bezug auf die Bilder selbst zu rekonstruieren. Wie wichtig es Raphael war, die Bilder selbst sprechen zu lassen, geht besonders deutlich aus seiner unermüdlichen Kritik an den damals verfügbaren Reproduktionen der Werke hervor.

Ein Hauptproblem, das eine Ikonologie der paläolithischen Kunst mit sich bringt, ist die Reproduktion der Kunst. Dies Problem hat in diesem Fall einen besonderen Stellenwert, da die Originale nur sehr schwer zugänglich sind. Viele Höhlen sind bereits aus Erhaltungsgründen vollständig geschlossen und können nur für sehr wenige Spezialisten geöffnet werden. Generell besteht die Gefahr, dass in absehbarer Zeit alle Höhlenbilder mehr oder weniger unkenntlich werden. Wie können diese Bilder aus den Höhlen herausgetragen werden? Der einflussreiche Pionier der Höhlenbildforschung Abbé Henri Breuil, der dies Problem als erster mit Erfolg in Angriff

30 Raphael: *Prähistorische Höhlenmalerei*, a.a.O., S. 124f.

31 Denis Vialou: *Die Frühzeit des Menschen*, München 1992, S. 364.

nahm, fertigte unzählige Zeichnungen und Aquarelle nach den Bildern in den Höhlen an.³² Später wurden die Zeichnungen und Aquarelle durch Fotos (schwarz/weiß und farbig) ergänzt. Angesichts dieser Reproduktionsumstände schrieb Raphael in *Zur Methode der Interpretation paläolithischer Kunst*:

»[die Nachzeichnungen] 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.«³³

Im Fortgang der Publikationen zur Höhlenmalerei zeigt sich, dass die Autoren und Forscher zunehmend klarer sahen, wie wichtig die Situierung der Bilder im Höhlenraum ist.³⁴ Es spielt eine bedeutende Rolle, ob das Bild so platziert ist, dass man es, weil es etwa unterhalb eines niedrigen, kniehohen Felsvorsprungs aufgetragen ist, nur mit Mühe betrachten kann,³⁵ oder ob es an einer Felsdecke angebracht ist (wie beim Hauptpanel in Tito Bustillo), so hoch, dass man es aufrecht stehend von unten anschauen kann und muss. In einer zweidimensionalen Abbildung werden alle Deckenkompositionen zu Werken, die wie andere hängende Bilder betrachtet werden können. Und auch wenn es zudem gelingt, die topologische Dimension der Werke einigermaßen wiederzugeben, dann bleibt immer noch die Proportion unzugänglich.³⁶ Bei einer Reproduktion sind immer mindestens drei Aspekte gefährdet, (a) die Sinnlichkeit, (b) die Topologie und (c)

32 Sein Zeichentalent wird nicht unerheblich dazu beigetragen haben, dass die Höhlenbilder schließlich Anerkennung fanden. Einige seiner Aquarelle hat Henri Breuil signiert (Henri Breuil, Hugo Obermaier: *The Cave of Altamira at Santillana del Mar*, Madrid, 1935, z.B. Fig. 110, S. 129).

33 Raphael: *Prähistorische Höhlenmalerei*, a.a.O., S. 110f.

34 André Leroi-Gourhan bezog den Höhlenkontext in seiner großen Publikation *Préhistoire de l'art occidental* von 1965 systematisch in seinen Deutungsversuch mit ein.

35 Wie z.B. die sogenannten »leiterförmigen« Zeichen im Saal II von Altamira (Antonio Beltrán u.a. (Hg.): *Altamira*, Sigmaringen 1998, S. 144).

36 Nur wer mit Altarbildern in ihrem ursprünglichen Kontext, ihrer Situierung in der Kathedrale oder der Kapelle hinreichend vertraut ist, kann ein Altarbild auch als Ausstellungsstück oder sogar als Abbildung erkunden.

die Proportionen.³⁷ Topologie und Proportionen können dadurch gerettet werden, dass man eins zu eins Kopien, sogenannte Repliken (wie etwa von Altamira und Lascaux), herstellt. Ihr Nachteil ist, dass sie zwangsläufig auf repräsentative Teile einer Höhle beschränkt bleiben und wie die Höhle selbst aufgesucht werden müssen. Allerdings bieten sich der Ikonographie und zugleich auch der Erhaltung der Höhlenwerke heute völlig neue technische Möglichkeiten, die bislang noch überhaupt nicht ausgeschöpft worden sind. Es liegt nahe, die Höhlen als virtuelle Höhlen zu rekonstruieren (siehe z.B. die 3D-Rekonstruktion der Höhle von Santimamiñe), sie virtuell begehbar zu machen und die Werke in dreidimensionalen Aufnahmen darin zu zeigen.³⁸

Eine Ikonographie, die nicht auf andere Quellen zugreifen kann, ist auf diese komplexen Reproduktionsstrategien der Dokumente angewiesen. Gleichzeitig eröffnen sie Möglichkeiten, um die Arbeit an den Bildern, die Raphael begonnen hatte, auf ganz anderem Niveau fortzusetzen.

Als Zugeständnis an die Vorläufigkeit des Textes wurde das Manuskript gekürzt. Publiziert wird die »Skizze einer Skizze«, also die ersten 45 Seiten und die spätere lange Ergänzung von 63 Seiten. Sie wurde von Raphael auf Seite 17 der »Skizze einer Skizze« eingefügt. Die ersten 45 Seiten enthalten das ikonographische Grundverständnis Raphaels und die lange Ergänzung von 63 Seiten gibt einen Eindruck davon, was Raphael unter der Deutungsarbeit am Bild verstanden hat, bei der das Bild selbst den größten Anteil hat. (Er versuchte das Bild selbst als das Agens für die Auslegung zu erfassen.) Der Text wurde mit einer Auswahl von Abbildungen versehen, auf die sich Raphael ausdrücklich bezogen hat. Es handelt sich ausschließlich um Abbildungen, die Raphael selbst vorgelegen haben.³⁹

Die nachfolgende Aufstellung gibt einen Überblick über die Entstehungszeiten derjenigen Texte, die Raphael im Umfeld zur Höhlenmalerei in seiner Zeit in New York verfasst hat:

37 Dies gilt für Kunstwerke überhaupt. Welch ein Unterschied, wenn man Michelangelos David, nachdem man ihn längst von hunderten Abbildungen und Kommentaren kennt, zum ersten Mal im Original sieht.

38 Sicher gibt der von Werner Herzog produzierte Film zur Höhle Chauvet einen Vorgeschmack auf die neuen Möglichkeiten (*Cave of Forgotten Dreams*, 3D-movie, 2010). Die großen Projekte zur Digitalisierung der Höhlenräume sowie der Bildwerke sind leider nicht öffentlich zugänglich (z.B. von Chauvet und Lascaux).

39 Ausgewählt wurden Abbildungen vor allem zu den Höhlen Altamira, El Castillo, Font-de-Gaume, Lascaux und Les Combarelles.

1941

1942

Ägyptische Tongefäße des Neolithikums (Skript – engl. publiziert)

1943

1944

Prähistorische Höhlenmalerei (Skript, 63 Seiten – engl., franz. u. dt. publiziert)

1945

Prehistoric Cave Paintings (Buch, 100 S., 48 Abb., 1. Aufl.)

1946

Prehistoric Cave Paintings (Buch, 100 S., 48 Abb., 2. Aufl.)

1947

Jägerkultur des Paläolithikums (Skript, 29 S. – unveröffentlicht)

Die altsteinzeitliche Jagdkultur (Skript, 118 S. – unveröffentlicht)

Wiedergeburtsmagie in der Vorgeschichte (Skript, 125 S. – dt. publiziert)

Prehistoric Pottery and Civilization in Egypt (Buch, 160 S., 36 Abb.)

1948

1949

1950

Zur Methode der Interpretation der paläolithischen Kunst (Skript, 34 S. – franz. u. dt. publiziert)

Methodische Bemerkungen zur Interpretation der quaternären Kunst (Skript, 40 S. – teilw. franz. publiziert)

A quel fin ont servi les grottes aux temps paléolithiques (unveröffentlicht)

Kann die quaternäre Kunst interpretiert werden? [Datierung ganz unklar] (unveröffentlicht)

1951

On the method of interpreting Palaeolithic Art (Skript, 32 S. – Übers. v. Zur Methode)

1952

Zur Chronologie der quaternären Kunst (Skript, 26 S. – unveröffentlicht)

Der Begriff des geschichtlichen Fortschritts (Skript, 15 S. – zweimal franz. u. einmal dt. publiziert)

On the Concept of Progress in History (Skript – Übers. v. Der Begriff)

Ikographie der quaternären Kunst (183 S. – unveröffentlicht)

II. Zur Rezeption von Raphaels Ansatz zum Verständnis der paläolithischen Kunst

Michel Lorblanchet schreibt in seinem Handbuch zur Höhlenmalerei (1995)⁴⁰, dass nahezu unser gesamter gegenwärtiger Wissensstand im Werk von Max Raphael schon im Keim enthalten sei.⁴¹ Er räumt ein, dass es wahrscheinlich eine Mischung gewesen sei, aus konkreter gegenseitiger Einflussnahme, besonders durch Korrespondenzen, und aus dem, was wir den Zeitgeist nennen. »Das intellektuelle Niveau des unvollendet gebliebenen Gesamtwerkes von Raphael«, schreibt Lorblanchet, »war so wegweisend, dass es zunächst Laming-Emperaire und dann Leroi-Gourhan vorbehalten blieb, es in brillanter Weise zu gliedern und von den Schlacken einer allzu großen Subjektivität zu befreien.«⁴² Zu den einschlägigen Wissenschaftlern, mit welchen Raphael in den Jahren zwischen Ende 1940 und

40 Michel Lorblanchet: *Les Grottes ornées de la préhistoire. Nouveaux regards*, Paris 1995.

41 Michel Lorblanchet: *Höhlenmalerei. Ein Handbuch*, hg. mit einem Vorwort u. einem Beitrag zur Wandkunst im Ural v. Gerhard Bosinski, Stuttgart 1997 (zweite Auflage 2000 – auch weitere Auflagen), S. 77–79, hier zitiert nach der zweiten aktualisierten Auflage der dt. Übersetzung 2000, S. 78.

42 Lorblanchet: *Höhlenmalerei*, a.a.O., S. 79.

1952 korrespondierte, gehörten Abbé Henri Breuil (1877–1961) und Annette Laming-Empeiraire (1917–1977).⁴³

Laming-Empeiraire war die Erste, die Raphael rezipierte. Zwischen der Verteidigung ihrer Doktoratsthese 1957 und deren Veröffentlichung 1962⁴⁴ erschien 1959 ihre Monographie *Lascaux: Paintings and Engravings*.⁴⁵ Dort schreibt sie resümierend im letzten Kapitel:

»Ein wichtiger Schritt vorwärts wäre eine neuerliche Überprüfung dieser unterirdischen Kunstwerke im Hinblick auf beabsichtigte Zusammenhänge und ihre einwandfreie Deutung als Mythen sehr früher Zeiten. Jede neue Entdeckung bekräftigt die Auffassung, dass man der Deutung der Höhlenkunst nicht näher kommt, wenn man Bild für Bild untersucht, sondern dass man im Gegenteil einzelne Darstellungen, die man bisher aus ihrem Zusammenhang gerissen, kopiert, fotografiert und untersucht hat, wieder zum Fries, zu dem sie gehören, zusammenfügen müsste. Es wäre vielleicht auch geboten, jeden Fries als wesentlichen Bestandteil mit der Gesamtheit der Höhle und ihrer geschmückten Räume in Zusammenhang zu bringen. Diese neue Methode der Betrachtung paläolithischer Höhlenkunst wird es möglich machen, die bestimmenden Beweggründe zu erkennen, denen die Malereien und Ritzzeichnungen ihre Entstehung verdanken.«⁴⁶

Bei der hier genannten »neuen Methode« handelt es sich um keine andere, als die von Raphael mit Nachdruck eingeforderte. Sie nennt ihn jedoch an dieser Stelle nicht als Quelle, sondern geht erst in der Publikation ihrer Dissertation 1962 ausdrücklich auf Raphaels Überlegungen ein.⁴⁷ Sie bezieht sich auf Raphaels *Prehistoric Cave Paintings* (1945) und auf die überarbeitete

43 Brault gibt folgende Korrespondenzpartner unter den Prähistorikern an: Breuil, Laming-Empeiraire, Leroi-Gourhan, Graziosi, Glory, Lemozi und Drouot (Raphael: *Trois Essais*, a.a.O., S. 223), außerdem: Begouen, Movius, Casteret, Hamard, Bayol, Meroc, Vaufrey, Peyrony, Saint-Just Péquart, Barandiaran, Octobon, Garrod etc. (ebd., S. 9).

44 Annette Laming-Empeiraire: *La signification de l'art rupestre paléolithique. Méthodes et Applications*, Paris 1962.

45 Annette Laming-Empeiraire: *Lascaux: Paintings and Engravings*, London 1959. Das Buch erscheint als deutsche Übersetzung 1962 und das französische Original erst 1964.

46 Annette Laming-Empeiraire: *Lascaux. Am Ursprung der Kunst*, Dresden 1962, S. 168.

47 Laming-Empeiraire: *La signification de l'art rupestre paléolithique*, a.a.O., S. 118–122, siehe hierzu Drewes in: Raphael: *Prähistorische Höhlenmalerei*, a.a.O., S. 256.

Version der Übersetzung *On the Method of Interpreting Palaeolithic Art* (1951).⁴⁸ Sie kritisiert Raphaels Totemismusthese, letztlich ähnlich wie schon Frankfort, als hoch spekulativ und nicht überzeugend durch die unkritisch vorgebrachten ethnologischen Belege abgestützt. Aber sie greift drei Aspekte auf, die Raphael angesprochen hat und ihrer Meinung nach von den Prähistorikern entweder nicht ernst genommen oder gar nicht bemerkt worden sind.

Erstens die Tatsache, dass wir es in den Höhlen nicht mit Galerien zu tun haben, in denen Einzelbilder geschaffen worden sind, sondern mit großen Ensembles bzw. mit Kompositionen.

Zweitens die Tatsache, dass in verschiedenen Höhlen verschiedene Tierarten vorherrschend sind.

Drittens die Tatsache, dass in manchen Höhlen zudem ein Geschlecht vorherrschend ist.

Es ist unschwer, in diesen drei Aspekten (Komposition, Tierart, Geschlecht) diejenigen zu erkennen, die für die Ansätze von Laming-Empeiraire selbst und Leroi-Gourhan eine Hauptrolle gespielt haben.⁴⁹ Leroi-Gourhan (1911–1986) verzichtet in seinem großen Werk *Préhistoire de l'art occidental* (1965) auf eine Erwähnung Raphaels, aber er schreibt in der Einleitung der zweiten Auflage 1971:

»Damals kam ich zusammen mit Frau Laming-Empeiraire zu der Einsicht, dass wir zwar getrennten, aber ganz benachbarten Wegen folgten: Ihre Auffassung vom Bison-Pferd-Paar war sinngemäß die gleiche, wie sie aus meinen ersten 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.«⁵⁰

Mit dieser Feststellung verschwand Raphael für fünfzehn Jahre aus dem französischen Zweig der Höhlenbildforschung.⁵¹ In den USA, wo Raphaels

48 »Wir veröffentlichen hier in aller Kürze die Theorie Raphaels entsprechend den maschinenschriftlichen Aufzeichnungen, die er uns 1951 übermittelt hat.« (Laming-Empeiraire: *La signification de l'art rupestre paléolithique*, a.a.O., S. 118, Anm. 2), zitiert nach Drewes in: Raphael: *Prähistorische Höhlenmalerei*, a.a.O., S. 256.

49 Hierzu auch Drewes in: Raphael: *Prähistorische Höhlenmalerei*, a.a.O., S. 258.

50 Zitiert nach der deutschen Ausgabe André Leroi-Gourhan: *Prähistorische Kunst. Die Ursprünge der Kunst in Europa*, Freiburg u.a. 1971, S. 10.

51 Trotz der französischen Übersetzung von *Zur Methode der Interpretation der paläolithischen Kunst*, die Schaefer anfertigte und 1974 publizierte: Max Raphael: »Sur la méthode d'in-

Prehistoric Cave Paintings erschienen war, wurden seine Überlegungen zur paläolithischen Kunst zunächst nicht rezipiert, allein der Architekturhistoriker Sigfried Giedion (1888–1968) hatte Raphaels Thesen in seinem umfangreichen Werk *The Eternal Present: The Beginnings of Art*, erschienen 1962⁵², aufgegriffen. Da Laming-Emperaires Dissertation erst im selben Jahr erschien, heißt es bei ihm noch: »In einer bis heute unveröffentlichten These konstatierte Laming an der Sorbonne, dass die Zusammenstellung von Pferd und Bison nicht zufällig, sondern fast gesetzmäßig wiederkehrt. Sie kommt zu der ziemlich kühnen Hypothese, dass die Bedeutung des Pferdes mit dem Bild des Männlichen und der Bison mit dem des Weiblichen verbunden ist.«⁵³ Ebenso kühn erschienen ihm die Raphaelschen Totemismuseutungen, aber, so schreibt er, »worauf es hier allein ankommt, ist, dass Max Raphael den Mut hat, in dieser dramatischsten Decke der Prähistorie [in Altamira] bestimmte Proportionen und eingeborene kompositionelle Elemente zu erkennen und nicht etwa regelloses Chaos«⁵⁴. Er schreibt dann Leroi-Gourhan das Verdienst einer »wissenschaftlichen Untersuchung der Kompositionsgesetze«⁵⁵ zu. Dieser Bezug auf Raphaels Arbeiten zur paläolithischen Kunst bleibt in den USA singular. Es scheint, als wären die vorgeschichtlichen Texte von Raphael zugunsten der anderen kunsttheoretisch weit differenzierteren Schriften zurückgestellt worden. Es haftete diesen das Stigmata des Unwissenschaftlichen an.⁵⁶ Außerdem dürfte durchaus von einem doppelten Vorbehalt gegen Raphaels Arbeiten auszugehen sein, erstens die Bedenken gegen den Thesen spekulierenden Raphael und zweitens gegen den Marxisten Raphael.⁵⁷ Dabei fielen vor allem die Arbeiten zur Vorgeschichte unter dies doppelte Diktum.

terprétation de l'art paléolithique«, in: *Raison Présente*, XXXII, Paris 1974, S. 35–63.

52 Die dt. Originalausgabe erschien 1964: Sigfried Giedion: *Ewige Gegenwart. Ein Beitrag zu Konstanz und Wechsel. Die Entstehung der Kunst*, Köln 1964.

53 Ebd., S. 189re u. 190re.

54 Ebd., S. 389re u. 390li.

55 Ebd., S. 390li.

56 Siehe hierzu Heinrichs, in: *Raphael: Lebens-Erinnerungen*, a.a.O., S. 212.

57 Die marxistische Identität Raphaels und deren Einfluss auf und Gestaltung durch die Rezeption seiner Gedanken zu behandeln, ist ein eigenes Thema, das hier nicht aufgegriffen werden kann. Es ist nicht ohne Weiteres klar, wie Maynard Salomon meint, dass »the Communist movement was his natural forum« (Maynard Salomon: »Max Raphael«, in: Maynard Salomon, Alfred A. Knopf (Hg.): *Marxism and Art. Essays Classic and Contemporary*, New York 1973, S. 426).

Es war dennoch eine Amerikanerin, nämlich Shirley Chesney, die zusammen mit Ilse Hirschfeld⁵⁸ die erste wichtige Publikation zur paläolithischen Kunst aus den nachgelassenen Schriften Raphaels besorgte, *Wiedergeburtsmagie in der Altsteinzeit*, die 1979 bei Fischer in Frankfurt am Main erschien.⁵⁹ Außerdem publizierte sie zwei Artikel über Raphael an prominenter Stelle, »Max Raphael's Contributions to the Study of Prehistoric Symbol Systems« 1991 in einem Kongressband der Australian Rock Art Research Association⁶⁰ und »Max Raphael: A Pioneer of the Semiotic Approach to Paleolithic Art« 1994 in einem Schwerpunktheft der *Semiotica* zur paläolithischen Kunst.⁶¹ Das Erscheinen von *Wiedergeburtsmagie* 1979 hatte, auch wenn es Hans Biedermann zehn Jahre später zu den im deutschen Sprachraum bekanntesten Werken Raphaels zählt,⁶² keine nennenswerten Folgen. Es brauchte weitere vierzehn Jahre bis der früheste Text, nämlich Raphaels *Prähistorische Höhlenmalerei* zum ersten Mal im deutschen Original erschien. Zwischen der amerikanischen Ausgabe von 1945 und der deutschen von 1993 liegt die französische Ausgabe von 1986, die auf die Initiative von Patrick Brault zurückgeht. Dieses Buch, das die drei Kapitel zur prähistorischen Höhlenmalerei und eine umfangreiche Kompilation aus dem Nachlass umfasst, nimmt heute im Rückblick für die französische und die internationale Rezeption von Raphaels paläolithischen Arbeiten eine Schlüsselrolle ein. Diese außerordentlich gewissenhafte Edition wurde von den Fachleuten wahrgenommen (Rezensionen von Dominique Baffier⁶³ und von Denis Vialou⁶⁴ erschie-

58 Dr. med. Ilse Hirschfeld, Tochter des Berliner Hämatologen Hans Hirschfeld, lernte Raphael auf seinen Führungen durch Berliner Museen kennen und nahm an seinen Vorlesungen an der Volkshochschule Berlin (1924–1932) teil (ab 1928). Sie emigrierte ebenfalls nach New York und hielt engen freundschaftlichen Kontakt zu Max und Emma Raphael.

59 Raphael: *Wiedergeburtsmagie*, a.a.O.

60 Shirley Chesney: »Max Raphael's Contributions to the Study of Prehistoric Symbol Systems«, in: Paul G. Bahn, Andrée Rosenfeld (Hg.): *Rock Art and Prehistory: Papers presented to Symposium G of the AURA Congress, Darwin 1988*, Oxford 1991, S. 14–22.

61 Chesney: »Max Raphael«, a.a.O.

62 Hans Biedermann: »Wiedergeburtsmagie in frühgeschichtlicher Kunst«, in: Hans-Jürgen Heinrichs (Hg.): »Wir lassen uns nicht zerbrechen«: Max Raphaels Werk in der Diskussion, Frankfurt a.M. 1989, S. 192–206, hier S. 192.

63 Dominique Baffier: »M. Raphaël, Trois Essais sur la signification et l'art pariétal paléolithique« (Rezension), in: *L'Homme*, 28, 1988, S. 384–385.

64 Denis Vialou: »M. Raphaël, Trois Essais sur la signification et l'art pariétal paléolithique« (Rezension), in: *L'Anthropologie*, 1988, ohne Seitenangabe.

nen 1988). In seiner Einleitung gab Brault diejenige Formel, die das Erbe Raphaels bis heute charakterisiert:

»(...) tous s'accordent à reconnaître que Raphael est le premier chercheur à avoir postulé le caractère organisé et systématique des ensembles pariétaux, ce qui en fait le précurseur des thèses d'A. Laming-Empeaire et d'A. Leroi-Gourhan.«⁶⁵

Vialou formulierte es 1992 so, dass Raphael als Erster die These vertreten habe, dass die Felsbildkunst Systeme mit symbolischem Wert zum Ausdruck brächte. Seine Theorien riefen A. Laming-Empeaire und A. Leroi-Gourhan mit ähnlichen Deutungen auf den Plan.⁶⁶ Diese Auffassung hat sich zwischen Ende der 1980er und Anfang der 1990er Jahre durchgesetzt, und markiert zumindest eine unstrittige Referenz innerhalb der Forschungsgeschichte. Die wohl ausführlichste historische Einordnung der Raphaelischen Leistungen lieferte bislang Lorblanchet 1995.⁶⁷

Erst mit David Lewis-Williams, einem südafrikanischen Prähistoriker, wurde aus der forschungsgeschichtlichen Referenz wieder ein eigenständiger Ansatz, der sich durch die Arbeiten der beiden maßgeblichen Autoren, Laming-Empeaire und Leroi-Gourhan, keineswegs erledigt hatte, und für eine soziologisch verstandene kunstgeschichtliche Herangehensweise an die paläolithischen Werke heute – vielleicht erst heute – äußerst fruchtbar sein könnte.⁶⁸

III. Eine Interpretation paläolithischer Kunst

Die Auffassung, dass der Künstler seine Werke um und allein um ihrer selbst willen schafft, findet sich auch mit Blick auf die paläolithischen.⁶⁹ Ihr entgegengesetzt ist Raphaels soziologische Perspektive auf Kunst, die davon ausgeht, dass jedes der Bildwerke innerhalb eines hoch komplexen

65 Brault, in: Raphael: Trois Essais, a.a.O., S. 10.

66 Vialou: Die Frühzeit des Menschen, a.a.O., S. 365.

67 Lorblanchet: Höhlenmalerei, a.a.O., S. 77ff.

68 David Lewis-Williams: *The Mind in the Cave. Consciousness and the Origins of Art*, London 2004 (zuerst erschienen 2002), S. 52–55 und besonders S. 95f.

69 Wiederaufgegriffen z.B. von John Halverson: »Art for Art's Sake in the Palaeolithic«, in: *Current Anthropology*, Vol. 28, 1, 1987, S. 63–89. Hiervon ausgehend Gregory Currie: »Art for Art's Sake in the old Stone Age«, in: *Postgraduate Journal of Aesthetics*, Vol. 6, 1, 2009.

sozialen Kontextes entstanden und gebraucht worden ist. Darüber hinaus ist es unabhängig von einer soziologisch voreingestellten Perspektive grundsätzlich nötig, um die Bilder zu verstehen, ihre Kontexte, in denen sie funktionierten, zu rekonstruieren. Die Schwierigkeit besteht generell darin, zu bestimmten Bildwerken den zugehörigen Kontext zu bestimmen. Je weiter dieser zurückliegt, desto schwerer wird es, selbst dann, wenn es viele Schriftquellen gibt, die bei der Rekonstruktion helfen können. Im Falle der Höhlenbilder ist die Kontextrekonstruktion extrem schwer, weil sie selbst die nahezu einzigen Dokumente sind, lediglich ergänzt durch wenige wertvolle archäologische Funde.

Dieser schwierigen Ausgangslage, in der sich jede Ikonographie der paläolithischen Werke befindet, wurde mit Hilfe verschiedener Strategien begegnet. Im Rückblick sind besonders drei von ihnen hervorzuheben. Sie sind im Laufe der Forschungsgeschichte nacheinander in den Vordergrund gerückt, erstens die Strategie des *ethnologischen Vergleichs*. Vor allem unter dem Einfluss der Arbeiten von James George Frazer wurden die ethnologischen Beobachtungen von sogenannten »primitiven« Gesellschaften auf die Paläolithiker zurückprojiziert. So wurden die Tierdarstellungen mit Jagdmagie, Vermehrungszauber, Wiedergeburtsvorstellungen und Totemismus, und die Mischwesen (halb Mensch und halb Tier) mit Schamanismus⁷⁰ in Verbindung gebracht. Raphael selbst hat die Totemismus-Hypothese bereits in seiner ersten Publikation *Prehistoric Cave Paintings* aufgegriffen, und die berühmte Decke Altamiras als ein Werk verstanden, das entweder historische oder mythologische Ereignisse wiedergebe, wobei die Tiere vergleichbar einer totemistischen Tradition bestimmte Gruppen repräsentieren würden. Raphael betonte allerdings zugleich, dass die Formen des Totemismus, die die ethnologischen Studien lieferten, nicht als Modell für diejenige Form oder Formen der Paläolithiker dienen könnten. Denn es sei anzunehmen, dass sich die Verfasstheit der paläolithischen Gruppe signifikant von derjenigen sogenannter »primitiver« des ausgehenden 19. Jahrhunderts unterschieden hat, und sich daher auch die totemistischen Traditionen oder Bräuche deutlich unterschieden haben müssten.

70 Die Schamanismusauslegung ist die z.Z. prominenteste Interpretation aus dem Arsenal der ethnologischen Vergleiche (siehe Jean Clottes, David Lewis-Williams: *The Shamans of Prehistory: Trance and Magic in the Painted Caves*, New York 1998), die jedoch auch starker Kritik ausgesetzt ist, siehe besonders Paul G. Bahn: *The Cambridge Illustrated History of Prehistoric Art*, New York, 1998 und ders.: *Prehistoric Rock Art. Polemics and Progress*, New York 2010.

Die zweite Strategie der strukturalistischen Analyse war bei Raphael und seinem Anspruch auf das systematische Erfassen der Werke angelegt, wurde dann aber von Leroi-Gourhan so weit getrieben, dass kaum noch ein Interpretationsgehalt zurückgeblieben ist. Denn die Bedeutung der Werke auf das binäre Prinzip weiblich/männlich zu reduzieren, liefert zwar einen so allgemeinen Interpretationsrahmen, dass sich in diesen alle Bilder und Zeichen hineinfügen lassen, aber nur nachdem man das ausdrucksstarke Bild eines Bisons auf die Chiffre »männlicher Bison« herunterkodiert hat. Auf diesem Wege ließ sich keine Ikonographie erarbeiten, weil die Bilder selbst unter der strukturellen Kodierung verschwanden.

Die dritte Strategie der neuropsychologischen Perspektive, die vor allem von David Lewis-Williams vorgetragen wurde, versucht den Bildern einen biologisch-naturalistischen Ursprung zu geben. Demnach ist das zentrale Nervensystem des *Homo sapiens* so organisiert, dass das alternierende Bewusstsein unter bestimmten Umständen zu halluzinieren beginnt. Solche Bewusstseinsverschiebungen, die bis zu starken imaginativen Halluzinationen führen, sind nicht kulturabhängig, sondern primär durch kulturübergreifende neurophysikalische Prozesse verursacht. »We believe«, so formuliert Lewis-Williams seine These, »that ›shamanism‹ usefully points to a human universal – the need to make sense of shifting consciousness – and the way in which this is accomplished, especially, but not always, among hunter-gatherers.«⁷¹ Die Bilder in den Höhlen wären somit Teil einer Strategie der Paläolithiker, mit dem imaginativen Überschuss, den die extremen Bewusstseinszustände erzeugen, kontrolliert umzugehen.⁷² Er kombiniert hier die neuropsychologische Perspektive mit dem ethnologischen Vergleich. Die neuropsychologische Auffassung, die man derzeit als modernsten Ansatz verstehen kann, wird von Lewis-Williams wie folgt zusammengefasst:

»Once human beings had developed higher-order consciousness, they had the ability to see mental images projected onto surfaces and to experience after-images. Here, I suggest, is the answer to the conundrum of two-dimensional images. People did not ›invent‹ two-dimensional images; nor did they discover

71 Lewis-Williams: *The Mind in the Cave*, a.a.O., S. 132.

72 Dies erinnert an Warburgs Überlegungen zum Schlangenritual (Aby Warburg: *Schlangenritual*. Ein Reisebericht, Berlin 1996).

them in natural marks and ›macaronis‹⁷³. On the contrary, their world was already invested with two-dimensional images; such images were a product of the functioning of the human nervous system in altered states of consciousness and in the context of higher-order consciousness.«⁷⁴

Es ist unmöglich, ohne dass man ein Kontextsystem etabliert, die Bedeutung der Bilder zu entdecken und ihre Ikonographie zu schreiben. Die drei hier angeführten Kontextualisierungsstrategien lassen ein grundsätzliches Problem erkennen. Je allgemeiner das Kontextsystem ist, desto weniger angreifbar ist es, aber desto weiter ist es auch von den konkreten Bildern entfernt. Unabhängig davon, ob das neurobiologische Kontextsystem größere Plausibilität⁷⁵ als das strukturalistisch-semiotische hat, sind beide gleichermaßen von den konkreten Bildern abgelöst. Sie können die Szene, die wir an der Decke von Altamira sehen, nicht deuten. Die Kontextsysteme, die man durch den ethnologischen Vergleich gewinnt, sind demgegenüber stärker auf die Bilder selbst bezogen, aber sie sind immer der Kritik der Projektion ausgesetzt.

Die Herausforderung besteht darin, ein verhältnismäßig allgemeines Kontextsystem, das der Kritik der Projektion standhalten kann, mit einer Auslesung der konkreten Bilder zu verbinden. In demselben Werk, in dem Lewis-Williams die neuropsychologische Perspektive einbringt, macht er zugleich eine andere, die soziologische Perspektive stark. Und diese führt er auf Raphael zurück:

»I believe that it was a conflictual scenario of social divisions, perceptively prefigured by Max Raphael, that was the dynamic behind the efflorescence of Upper Palaeolithic art. (...) It was not ›beauty‹ or ›aesthetic sense‹ that was burgeoning at the beginning of Upper Palaeolithic but rather social discrimination. Art and ritual may well contribute to social cohesion, but they do so by marking off groups from other groups and thus creating the potential for

73 Makkaronis werden die Darstellungen genannt, die offenbar mit den Fingern in die lehmartige Oberfläche in den Höhlen gezogen worden sind, siehe z.B. den Rinderkopf im Saal II von Altamira (Beltrán: *Altamira*, a.a.O., S. 145).

74 Lewis-Williams: *The Mind in the Cave*, a.a.O., S. 192f. Zur Kritik auch an dieser These siehe Kapitel III, in: Bahn: *Prehistoric Rock Art*, a.a.O.

75 Da wir davon ausgehen müssen, dass das neuropsychologische System des Paläolithikers sich nicht von unserem unterschieden hat.

social tension. It was not cooperation but social competition and tension that triggered an ever widening spiral of social, political and technical change that continued long after the last Neanderthal had died, indeed throughout human history.«⁷⁶

Für Lewis-Williams spielt die Beobachtung eine große Rolle, dass die Explosion der Kunst in den franko-kantabrischen Höhlen, die in ihrer Intensität bislang ohne Vergleich ist, zusammenfällt mit der Begegnung zwischen Homo sapiens und Neandertaler in Europa, die mit der vollständigen Verdrängung des Neandertalers endete. Eine soziale Perspektive ist für Raphael in allen seinen Arbeiten zur paläolithischen Kunst zentral, wofür seine Auseinandersetzung mit den Arbeiten von Marx und Engels von besonderer Bedeutung gewesen sein dürfte, aber ebenso sein Studium bei Georg Simmel in Berlin, einem Soziologen, der zu denjenigen Denkern gehörte, die die Weltaneignung des Menschen im weitesten Sinne, das heißt durch Kulturleistungen wie auch wissenschaftliches Erkennen, an die sozialen Voraussetzungen seiner Existenz zurückbinden.

Unmittelbar im Zusammenhang mit der sozialen Perspektive steht ein Gedanke Raphaels, der noch kaum aufgegriffen worden ist. Es ist der Gedanke, dass diejenigen Paläolithiker, die ihre besonderen Räume mit Darstellungen versehen haben, entgegen einer verbreiteten Auffassung, bereits ein Geschichtsbewusstsein hatten. Daher müssen wir, um dem Sinn der Bilder auf den Grund zu kommen, nach den Narrativen fragen, die die Welt der Paläolithiker beherrscht haben. Die Kompositionen sind nicht etwa Anhäufungen von symbolischen Ritualutensilien, sondern Kondensate von Erzählungen vergleichbar mittelalterlichen Altarbildern oder altgriechischen Tempelfriesen. Laming-Emperaire hatte diesen Gedanken aufgegriffen, als sie anmahnte, dass man die Kompositionen als frühe Mythen deuten müsse. Es ist die Aufgabe einer Ikonographie der paläolithischen Werke, die ältesten Geschichten wieder aufzufinden, ganz frühe Weltbilder zu entdecken. Dafür müssen die Werke wieder als Darstellungen rehabilitiert werden. Niemand hat die Bilder selbst wie Raphael zum aktiven Gegenüber im Prozess der Interpretation gemacht.⁷⁷

76 Lewis-Williams: *The Mind in the Cave*, a.a.O., S. 95f.

77 Das Bild ist immer der entscheidende Faktor. »Raphael's method is based on extremely detailed descriptions of the object of his inquiry.« (Chesney: »Max Raphael«, a.a.O., S. 116).

Raphaels Arbeit am Bild lässt sich zum Teil anhand seines Nachlasses rekonstruieren. Da er vor allem auf die Reproduktionen in den in den New Yorker Bibliotheken verfügbaren Bänden angewiesen war, fertigte er von den meisten wichtigen Bildern eigene Pausen an (siehe die Pause vom sogenannten »brüllenden Bison«) (Abb. 54), maß die Proportionen auf den publizierten Zeichnungen Breuils oder auf den Fotografien aus und kartierte Richtungsbeziehungen unter den dargestellten Tieren (siehe Abb. 4, 11, 27). Vielleicht wurden ihm, weil er sich derart intensiv auf die Bildobjekte konzentrierte, sehr rasch die eklatanten Nachteile aller verfügbaren Reproduktionen überaus bewusst. Auch Breuil hatte sich über die Reproduktionsschwierigkeiten keine Illusionen gemacht, und gab in diesem Sinne in der ersten maßgeblichen Publikation zu den Werken in der Höhle von Altamira technische Einblicke in seine Arbeitsweise (Abb. 55).⁷⁸ Die talentierten Zeichnungen (Abb. 56), die Breuil anfertigte, waren außerordentlich wichtige Ergänzungen zu den Fotografien (Abb. 57). Fotografien konnten lediglich einen Abdruck festhalten, der dann seinerseits zu entziffern war. In Raphaels Nachlass finden sich zahlreiche Fotografien, die ihm Forscher aus Europa zugeschickt haben, auf denen er dann, ohne einen Abgleich mit dem Original, versuchen musste, die Darstellungen zu entdecken (Abb. 58). Da für ihn selbstverständlich war, dass die Topographie eine große Rolle spielt, fertigte er von jeder Höhle einen eigenen Plan an, auf dem die einzelnen Darstellungen verzeichnet waren (Abb. 59). Die Methoden, derer sich Raphael bediente, sollten eine Analyse des Materials voranbringen, und erledigen sich im Prinzip auch nicht, wenn man die Originale selbst vor Augen hat, sie können aber die Abwesenheit der Originale nur sehr unzureichend kompensieren. Das Bild zu erfassen und es aus der Höhle herauszunehmen, um es bedenken oder bearbeiten zu können, ist eine Herausforderung – bis heute.

Abstrakte Zeichen, die Raphael in seine Studien zur Höhlenmalerei ebenso einbezogen hatte (Abb. 60), spielen in dem hier vorgelegten Text eine geringere Rolle. Neben einigen Motiven, die nicht berücksichtigt werden, bleiben auch bestimmte sehr schwierige Probleme, wie etwa die Chronologie der Werke in den Höhlen unbehandelt. Raphael ignorierte dies Problem keineswegs, aber er nahm an, dass zumindest der letzte Künstler die letzte

⁷⁸ Émile Cartailhac: *La Caverne d'Altamira à Santillane près Santander (Espagne)*, Monaco 1906, S. 287, Bildtafeln und Abbildungen von Abbé H. Breuil.

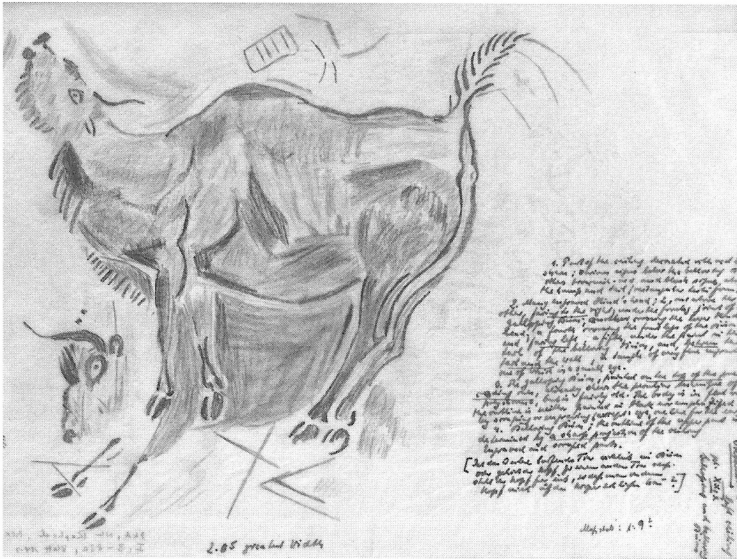


Abb. 54: Altamira, Pause des brüllenden Bisons von Max Raphael.

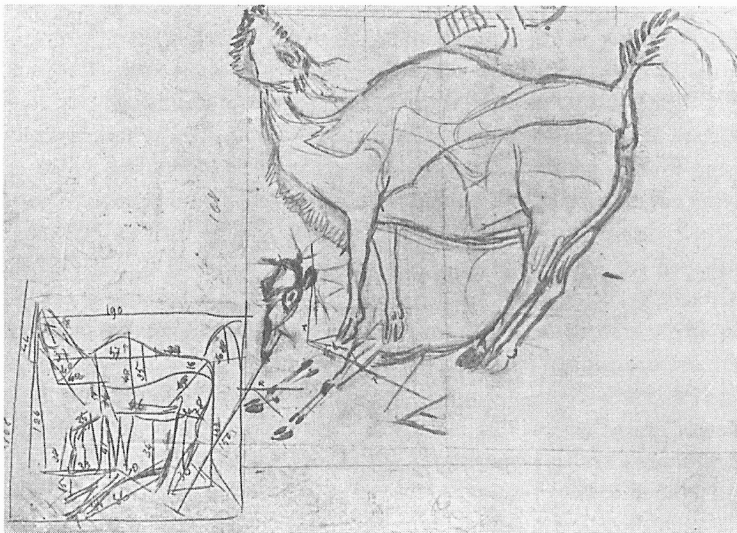


Abb. 55: Altamira, Brüllender Bison.

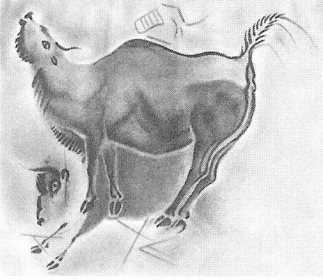


Abb. 56: Altamira, Brüllender Bison und Fragment eines weiteren galoppierenden Bisons.



Abb. 57: Altamira, Fotografie des brüllenden Bisons.

Schicht der Komposition vor Augen gehabt hat. Im Übrigen stützt er sich weitgehend auf die chronologischen Einordnungen, die Breuil vorgeschlagen hatte.

IV. Die Totemismus-Hypothese

Raphael favorisierte die Hypothese, dass die paläolithischen Gruppen grundsätzlich totemistisch organisiert waren, um seiner Auffassung vom entscheidend sozialen Kontext der frühesten Kunstproduktionen eine konkretere Gestalt zu geben. In den Jahren 1911 bis 1913, die Raphael überwiegend in Paris verbrachte, und in denen er intellektuell außergewöhnlich wach gewesen ist, gehörten totemistische Positionen zum geistigen Klima. Den stärksten Impuls dafür haben sicher die schriftstellerisch brillanten Arbeiten von J. G. Frazer gegeben. 1912 und 1913 publizierte Freud seine Artikelfolge, die später unter dem Titel *Totem und Tabu* bekannt geworden ist, in der er sich ausführlich auf Frazers ethnologische Kompendien stützt. Émile Durkheims Werk *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*, das 1912 in Frankreich erschien, kann als theoretischer Hintergrund für Raphaels Totemismus-Überzeugung betrachtet werden, obwohl sich, oder weil sich kein ausdrücklicher Hinweis bei Raphael auf Durkheims Buch findet.

Durkheims Werk ist in verschiedenen Hinsichten als vorbildhaft für die intellektuelle Einstellung Raphaels zu betrachten. Hierzu gehören die Auffassungen Durkheims, dass die sozialen Strukturen sich grundsätzlich auf die Strukturen unserer Erkenntnisse auswirken und dass Ideen oder –

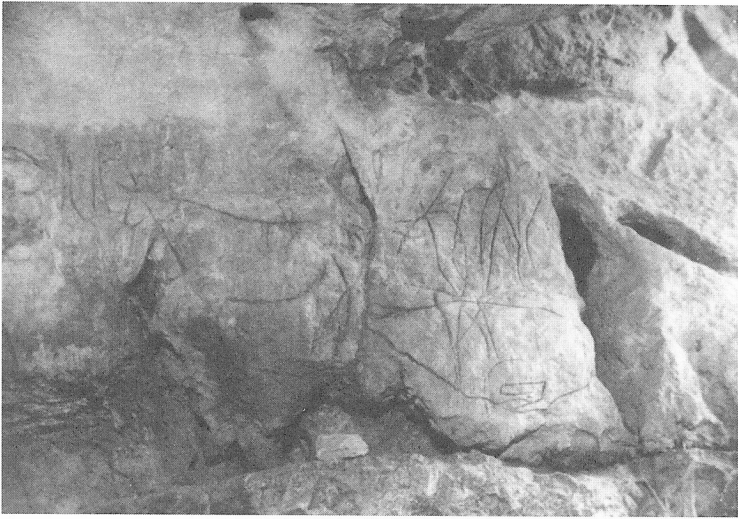


Abb. 58: Chabot, Bovidé und Hirschkuh, Fotografie im Nachlass Max Raphaels.

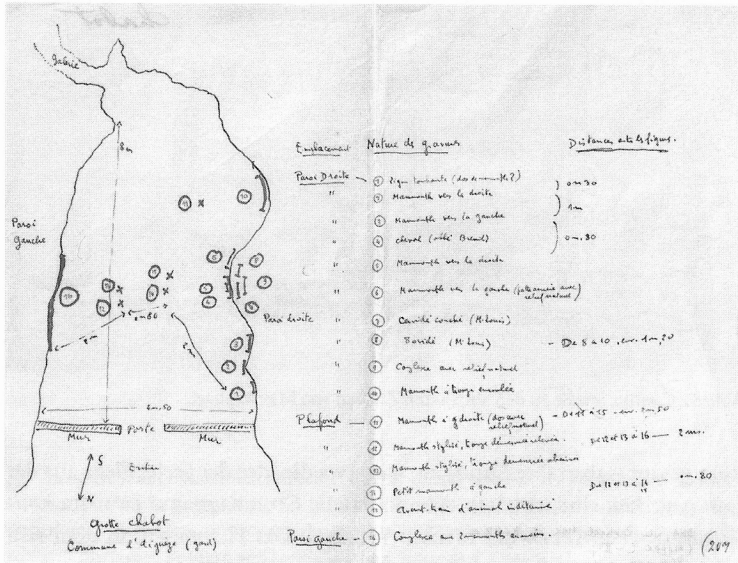


Abb. 59: Chabot, Plan der Höhle von Max Raphael.

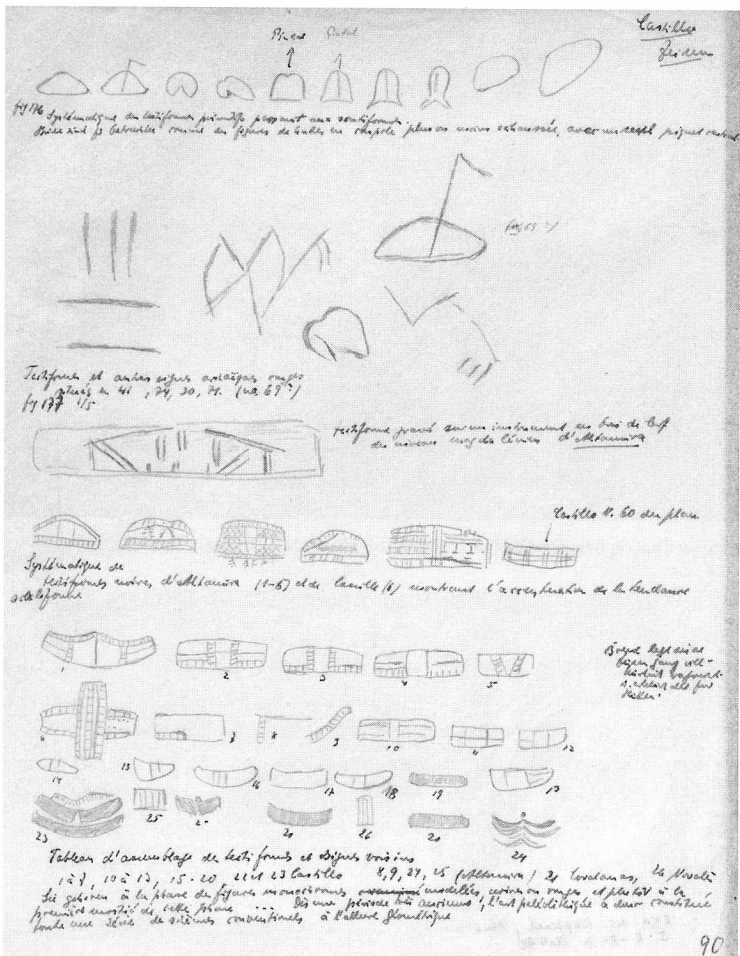


Abb. 60: Castillo, Studie zu den abstrakten Zeichen von Max Raphael.

kurz gesagt – abstrakte Entitäten, wie etwa die Idee der Seele, nicht aus der Luft gegriffen sind, sondern eine materielle Grundlage und zwar im konkreten sozialen Leben der Menschen haben. Das Phänomen, in dem sich solche Auffassungen zusammenführen ließen, lieferten damals die ethnologischen Berichte zum Totemismus. Dabei erhält dies Phänomen durch die theoretischen Überlegungen Durkheims in den elementaren Formen eine

Plausibilität, die es auch heute noch als Referenz der Theorie empfiehlt, obwohl die Totemismus-Hypothese völlig ins theoretische Hintergrundrauschen abgedrängt wurde.

Im Ringen um die Deutung der Höhlenmalereien wurde die Totemismus-Hypothese durch die Ausarbeitung der strukturalistischen These in den 1960er Jahren verdrängt.⁷⁹ Heute überwiegen diejenigen Stimmen, die die Deutungsversuche grundsätzlich zurückweisen. Paul Bahn schreibt, dass einige Spezialisten jeden Deutungsversuch aufgegeben haben und nur noch unverbesserliche Optimisten an eine Interpretationsmöglichkeit glauben würden.⁸⁰ Diese Alternative zwischen einer streng wissenschaftlichen Haltung, die sich der Deutungen enthält, und einer verstehenden Einstellung, die eine Spekulation wagt, wurde auch von Nancy Sandars in ihrer ausgezeichneten Arbeit *Prehistoric Art in Europe* vorgetragen: »A notional composition which depends on the interpretation of themes and subject is something so intellectual that it would belong to a history of thought, not to a prehistory of art.«⁸¹ Diese Alternative hat es für Raphael nicht gegeben, ganz im Gegenteil heißt es bei ihm: »Wie jede andere Kunst ist auch die paläolithische nur zu verstehen, wenn man Sichtbares und Denkbares nicht trennt, sondern in ihrem (historisch jeweils spezifischen) Zusammenhang betrachtet.«⁸²

79 Siehe die sehr gewissenhafte Arbeit von Peter J. Ucko und Andrée Rosenfeld: *Palaeolithic Cave Art*, London 1967, in der die Kritik an der Totemismus-Hypothese ausführlich vorgebracht wird (besonders S. 190–195), aber auch eine Kritik am damals jüngsten Ansatz der strukturalistischen Position von Leroi-Gourhan (besonders S. 195–221).

80 Bahn: *Prehistoric Rock Art*, a.a.O., S. 234.

81 Nancy K. Sandars: *Prehistoric Art in Europe*, New Haven u.a. 1995 (1. Aufl. 1968), S. 127.

82 Raphael, im vorliegenden Band, S. 17.