

von diesen wenigen Monita abgesehen, ist Rampleys Buch rundum gelungen. Vor allem zeichnet es sich durch die präzise Kenntnis der in Österreich, Tschechien und Polen verfassten Sekundärliteratur zur Wiener Schule aus – eine Qualität, die die wenigsten kunsthistoriographischen Studien besitzen und die man besonders in englischsprachigen Arbeiten oft vermisst. Wer sich also in Zukunft über die Wiener Schule infor-

mieren möchte, wird von nun an nicht nur zu Schlosser, sondern auch – und vielleicht sogar zuerst – zu Rampley greifen.

DR. GEORG VASOLD

Forschergruppe „Transkulturelle Verhandlungsräume von Kunst“, Kunsthistorisches Institut der Freien Universität Berlin,
Koserstr. 20, 14195 Berlin,
georg.vasold@fu-berlin.de

Zum Geschichtsbewusstsein des Höhlenmenschen: Max Raphael als Hegel redivivus

Max Raphael
Die Hand an der Wand.

Vorgestellt von Gernot Grube.
Zürich/Berlin, diaphanes 2013. 176 S.
ISBN 978-3-03734-422-4. € 16,95

In einem waren sich die Herausgeber der von 1983–89 in acht Bänden erschienenen Werkausgabe der Schriften Max Raphaels sicher: Sie hatten das Werk eines der größten Kunsthistorikern des 20. Jahrhunderts der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, dessen Schriften in nächster Zukunft eine fulminante Renaissance erleben würden, vergleichbar der Wiederentdeckung des Schaffens anderer zu Lebzeiten erfolgloser und verkannter Emigranten wie Walter Benjamin oder Carl Einstein. Diese Prognose ist bekanntlich nicht einmal ansatzweise eingetreten; die oft umständlichen, mit ausführlichen Werkbeschreibungen gespickten Schriften Raphaels, die sich dem emphatischen Nachvollzug des einzelnen Kunstwerks als unhintergehbarer, autonomer

Entität widmen, stoßen im Zeitalter der *Visual Culture Studies* auf taube Ohren. Der Name Max Raphael, unter Kunsthistorikern kaum noch gebräuchlich, hat unter Prähistorikern einen besseren Ruf (siehe z. B. Marc Groenen, *Pour une histoire de la préhistoire*, Grenoble 1994, 341f.; Tilmann Lassen-Erz, *Gemeinschaft – Gleichheit – Mobilität*, Köln 2001, 147f.). Wie ein tragisches Missverständnis mutet es daher an, dass in der erwähnten Werkausgabe ausgerechnet auf den Abdruck jener Schriften Raphaels verzichtet wurde, die sich mit prähistorischer Kunst beschäftigen. Damit sind weiterhin wichtige seiner Texte zu diesem Thema entweder nicht oder zumindest nicht im deutschen Original publiziert.

IKONOGRAPHIE DER QUATERNÄREN KUNST

Der hier zu besprechende Band versucht nun, diese Lücke zu schließen. Der Philosoph Gernot Grube hat ein von Raphael handschriftlich korrigiertes Typoskript, das im Deutschen Kunstarchiv Nürnberg aufbewahrt wird, erstmals ediert. Raphael, der sich seit seiner Emigration nach New York 1941 intensiv mit prähistorischer Kunst beschäftigte, hat wohl bis unmittelbar vor seinem Freitod im Jahr 1952 an diesem Text gearbeitet. Bereits

der Titel des Manuskripts *Ikonographie der quaternären Kunst* verspricht einen methodologisch ambitionierten Text, ist die Annahme einer „Lesbarkeit“ der Bildproduktion präliterater Kulturen doch derzeit ein intensiv und kontrovers diskutiertes Thema (zum aktuellen Forschungsstand vgl. *Kunstchronik* 67, 2014/7, 393ff.).

In der editorischen Notiz vermerkt der Herausgeber allerdings, dass das Manuskript „gekürzt“ wurde, als „Zugeständnis an die Vorläufigkeit des Textes“ (175). Von den insgesamt 183 Typoskript-Seiten (151) scheinen nur 108 ediert worden zu sein (156). Dies wäre durchaus zu rechtferigen, wenn man annimmt, dass es sich bei den ausgelassenen Passagen nicht um im engeren Sinne publikationsfähiges Material handelt. Allerdings kann sich der Leser leider kein Bild davon machen, was und warum es ausgelassen wurde, da die inhaltliche und kodikologische Beschreibung des gesamten Typoskripts nicht hinlänglich präzise ausfällt. Doch ein derart (arbeits)ökonomischer Aufwand scheint für die Reihe „Handapparat“, in der dieser Band erschienen ist, charakteristisch und lässt sich auch in anderen Fällen, etwa bei der Edition von Aby Warburgs Manuskript *Italienische Antike im Zeitalter Rembrandts* (in: *Nachhall der Antike*, Zürich/Berlin 2012), beobachten. Bedauerlich ist dies vor allem, weil Gernot Grube in seinem Nachwort interessante wissenschaftliche Bemerkungen zu Raphaels Arbeitsweise und wissenschaftlicher Aufschreibepraxis macht (168), die jedoch durch die weitgehende Tilgung von Bearbeitungsspuren in der Edition selbst nur ansatzweise nachvollzogen werden können. Eine genauere „genetische Kritik“ wäre ebenfalls im Hinblick auf die Vorgeschichte des Textes von Interesse gewesen, dem mehrere verworfene (aber offenbar erhaltene) Entwürfe vorangingen, wie Grube in seiner vorbildlichen Rekonstruktion der Textgenese darlegt (146–158).

Eine historisch-kritische Edition war hier also offensichtlich nicht angestrebt, sondern es ging um das (zu begrüßende) Vorlegen einer lesbaren Fassung des unfertigen Manuskripts Raphaels. Im Sinne einer lesefreundlichen Anschaulichkeit ist der Text durchgängig mit Fotos und Zeichnungen

aus der zeitgenössischen und von Raphael verwendeten Sekundärliteratur illustriert. Der Leser gewinnt so eine Ahnung davon, was Raphael vor Augen gehabt haben konnte, als er im New Yorker Exil über die französischen und spanischen Höhlenmalereien schrieb. Hochinteressant sind auch die zahlreichen dem Buch beigegebenen Reproduktionen von Pausen und Abzeichnungen, die Raphael selbst nach Abbildungen der besprochenen Felsbilder angefertigt hat. Hier zeigt sich eine beeindruckende Bandbreite, von diagrammatischen Überblicksskizzen und Proportionsstudien bis zu höchst expressiven Zeichnungen, die stilistisch etwa an die zeitgleichen Nachzeichnungen Meyer Schapiros erinnern.

Das hier edierte Manuskript war in jedem Fall sehr weit von einer Veröffentlichung entfernt; eine tragfähige Kapitelstruktur findet sich noch nicht. Der Text beginnt mit einem kurzen Vorwort, das die grundlegenden Herausforderungen einer Ikonographie prähistorischer Kunst beschreibt (11–20). Der Rest besteht dann aus einem umfangreichen Motivkatalog – einer „methodisch-systematischen Ordnung der Motive“ (16) –, in der verwandte Darstellungen aus den verschiedenen ausgemalten Höhlen aufgelistet werden. So finden sich Aufzählungen von Beispielen für „Das aufrechte Tier mit zurückgedrehtem Kopf“, „Einige Haltungen (tödlich) getroffener Tiere“, „Sich einander folgende Tiere“, „Die Begegnungsgruppe“ und vieles mehr. Dass die Benennungen dieser Einheiten bereits stark subjektive Interpretationen enthalten, ist evident. Die Identifikation von „Gruppen“ setzt etwa eine Herauslösung zweier oder mehrerer Tierdarstellungen aus dem sie umgebenden Kontext voraus; die Identifikation „getöteter“ Tiere erfordert eine dezidiert gegenständliche Interpretation gewisser Striche, Ritzungen oder Farben. Dennoch darf dieser Versuch der Erstellung eines Motivkatalogs als eine der wegweisenden Leistungen Raphaels gelten, der später von ähnlich strukturalistisch orientierten Autoren wie George Kubler ebenfalls angewandt wurde (vgl. v. a. *The Iconography of the Art of Teotihuacán*, Dumbarton Oaks 1967, wo Kubler seinen Ansatz einer „configurational analysis“ ausarbeitet).

Unbenommen dieser Verdienste bleibt zu konstatieren, dass Raphaels Manuscript nichts mit einer theoretischen Abhandlung zu tun hat, sondern vielmehr die einzelnen Motive forcierten, apodiktischen Interpretationen unterzogen wurden, die Raphaels Vorstellungen von der „totemistischen Ideologie“ des Paläolithikums folgen, welche er insbesondere in seinem Buch *Wiedergeburtsmagie in der Altsteinzeit. Zur Geschichte d. Religion u. religiöser Symbole* dargelegt hat (EA 1979, nach dem unpublizierten Manuscript von 1947, hg. v. Shirley Chesney/Ilse Hirschfeld, Frankfurt a. M.). Doch auch unter Zuhilfenahme dieses Textes wird der Leser angesichts von Raphaels Deutungen wohl eher ratlos oder immerhin belustigt zurückbleiben. Es verwundert wenig, dass Henri Frankfort, der damalige Direktor des Warburg-Institutes, dem Raphael ein Kapitel seines Textes zur Publikation anbot, diesen als gänzlich unfundiert zurückwies (150).

PALIMPSEST UND SYMBOLISCHE DEUTUNG

Den Deutungen Raphaels einen (wie Grube es tut) „hoch spekulative[n] Charakter“ (145) zu attestieren, ist wohl das mindeste. Sein Begriff der Höhlenmalereien ist unverkennbar von der nicht nur damals populären Vorstellung dieser Stätten als „Kathedralen der Steinzeit“ geprägt (vgl. z. B. Fernand Windels, *Lascaux, „Chapelle Sixtine“ de la préhistoire*, Montignac-sur-Vézère 1948). Im Falle von Altamira spricht Raphael sogar ausdrücklich von der „Hagia Sophia der paläolithischen Kunst“ (48). Auch dass nicht alle Bilder dem Blick des Betrachters zugänglich sind, etwa weil sie in engen Gängen oder dunklen Winkeln angebracht sind, findet in den Bildprogrammen der Kathedralen, wo hoch oben angebrachte Skulpturen ebenfalls kaum zu erkennen sind, eine passende Entsprechung. Und so verwundert es nicht, dass die kurze, den Text eröffnende Einführung in die Methode der Ikonographie dann ausgerechnet mit zwei gotischen Skulpturen aus dem Bamberger Dom respektive Straßburger Münster argumentiert (11).

Aus einer solchen Grundannahme resultiert, dass Raphael alle Bilder, die sich in einer Höhle finden, unter ein kohärentes ikonographisches Zeichen- und Bedeutungssystem subsumieren und somit die Höhlen insgesamt als „Gesamtkunstwerke“ mit einem durchgängigen ikonographischen Programm begreifen kann. Dies ist insbesondere deshalb bemerkenswert, weil die meisten dieser Höhlen eine offensichtlich palimpsestäre Bemalung aufweisen, also teils wesentlich später weitere Bilder über die bisherige Bemalung gesetzt wurden. Raphael interpretiert diese Übereinanderschichtung nun in jedem Fall als intendiert, als eine bewusste kompositorische Entscheidung des Künstlers: Stets sei die „Einheit der Komposition“ gewahrt (127). Entgegen der (damaligen wie heutigen) Mehrheitsmeinung erklärt er diese Palimpseste von Bildern als häufig „eher symbolisch als chronologisch“ begründet (38). Überall erkennt er kompositorische Bezüge der verschiedenen Figuren, Linien und Gesteinsformationen untereinander. Verschiedene Farben werden nicht als chronologisch unterschiedliche Schritte der Ausmalung begriffen, sondern seien „aus dem Wunsch [zu] erklären, den Inhalt für die Anschauung zu differenzieren“ und so „symbolische Ausdrucksgrade zu schaffen“ (61). Dass für die Isolierung solcher kompositorischer Einheiten im oft kaum durchdringlichen Gewirr der Linien und Ritzungen ein ausgeprägtes „Aspektsehen“ nötig ist, das unendlich viele andere Elemente ausblendet, ist evident.

Gerade die Schichtung verschiedener (Tier)Bilder führt Raphael aber zu seiner entscheidenden Deutung der Darstellungen, die als Symbole für die „Ideologie“ der „Wiedergeburtsmagie“ der Steinzeit interpretiert werden. Die Übereinanderschichtung verschiedener Tierfiguren interpretiert er vor diesem Horizont szenisch und gegenständlich: Ein Tier, das über ein anderes gemalt ist, kann – je nach Größe – dessen entfleischende Seele sein oder umgekehrt der Geist eines Verstorbenen, der sich in einem anderen Lebewesen inkarniert. Ob durch Tötung oder sexuelle Be-

fruchtung: Stets sieht Raphael den Prozess des Ein- oder Aushauchens von Leben dargestellt. Auffällig ist dabei eine gewisse Analfixierung des Autors, der bevorzugt durch das Rektum der Tiere Seelen einströmen oder tödliche Speere eindringen sieht (z. B. 31, 45, 130). Der Grad der Detailiertheit, die sowohl Raphaels Gegenstandsbeschreibungen als auch die sich daran anschließenden Interpretationen erreichen, ist teilweise höchst amüsant. So identifiziert er einmal die Darstellung einer „Zunge“, die „das Leiden des Tieres, seine Unfähigkeit sich zu helfen und sein Bewusstsein von dieser Hilflosigkeit“ zeige (102). Ange-sichts eines Tieres mit „senkrecht nach unten gerichtetem Kopf“ weiß Raphael zu berichten, dass dieses „an den Hinterschenkeln aufgehängt [wird], damit es besser verbluten und ausgeweidet werden kann“ (22). Und wenn sich in manchen Höhlen gar einige Hirschkuh (das Geschlecht ist hier wie immer zweifelsfrei bestimbar) auf engem Raum tummeln, ist klar, dass hier „lesbische Ideologien hoch im Kurs standen“ (43).

TOTEMISMUS OHNE TABU

Der zweite zentrale Punkt in Raphaels Interpretation ist, dass von den Steinzeitmenschen „Tiere als Stellvertreter für Menschen angesehen wurden, d. h. [dass] Totemismus angenommen“ werden muss (142). Alles, was auf den Wänden der Höhlen zu sehen ist, seien daher camouflierte Ereignisse aus der Welt der Menschen: der Kampf verfeindeter Clans zum Beispiel, die Hochzeit zweier Tiere, ein rituelles Opfer, Krieg, etc. Diese Deutung ist bedeutsam, denn sie impliziert nichts weniger, als dass die Höhlenmalereien im Grunde Historienmalerei in einem recht modernen Sinne gewesen seien. Verschiedentlich stellt Raphael die Hypothese auf, dass in den Felsbildern „ein Stück sich entwickelnder Clangeschichte gegeben ist“ (54). Auch in Altamira sei so „ein Stück der Geschichte zweier feindlicher Clane dargestellt“. Die Annahme der totemistischen Identifikation von Mensch und Tier wird von Raphael dabei wörtlich genommen; so vermerkt er, hier für die Höhle von Castillo, „dass die Malereien nicht von dem besieгten Bison selbst, sondern von den siegreichen Hirschku-

hen gemacht worden sind, die sich [...] ausdrücklich auf dem Rücken des Bisons als Sieger darstellen“ (100). Auf höchst merkwürdige Weise wird hier das angenommene totemistische Alias selbst als historischer Akteur akzeptiert. In jedem Fall aber sind die Höhlenmalereien Dokumente von „wirkliche[m] historische[m] Geschehen“ im jeweiligen Clan (106).

Diese These, dass es sich bei den Felsbildern um Historienbilder, die in totemistischen Rollenporträts Episoden aus der Geschichte des jeweiligen Clans erzählen, handelt, hat weitreichende Konsequenzen. Denn ein solches Bewusstsein für Geschichte und der Wille, diese zu dokumentieren, bedeutet, dass Raphael den prähistorischen Menschen als einen durch und durch historischen betrachtet. Seine Prämisse ist, „dem paläolithischen Clan ein geschichtliches Bewusstsein zu erlauben – im Gegensatz zu unseren Vorurteilen“ (42). Ein solches Geschichtsbewusstsein ist entscheidend für den entwicklungsgeschichtlichen Status, den Raphael den Zivilisationen der Steinzeit zubilligt. Denn er folgert, dass dem steinzeitlichen Menschen ein entwicklungsgeschichtliches, dynamisches historisches Potential innewohnte, das ihn letztlich zum Vorläufer des modernen Menschen mache. Diese „geschichtsbildende Kraft“ setzt für Raphael den Menschen der Steinzeit in Gegensatz zum „Primitiven“ (87). Den „modernen Primitiven“ fehle nämlich genau diese Form von Geschichtsbewusstsein. Noch deutlicher formulierte er dies in seinem Buch *Prehistoric Cave Paintings* (EA 1945). Die „Primitiven“, schrieb er dort, „develop the methods of fantastic-ideological domination of the world more extensively, superstitiously and rigidly“ als die prähistorischen Menschen es je getan hätten. Die problematische Konsequenz dieses Gedankens ist offenkundig: Raphael qualifiziert die „primitiven“ Völker seiner eigenen Gegenwart als geschichtslose Zivilisationen, so wie Hegel etwa ganz Afrika jegliche Geschichte abschrieb.

In *Prehistoric Cave Painting* zog Raphael aus dieser fragwürdigen Vorstellung die methodisch interessante Konsequenz, dass die Deutung prähistorischer Bilder mit Hilfe ethnologischer Paral-

lelen abzulehnen sei: „Because of this fundamental difference between the ‚primitive‘ peoples of today and the paleolithic peoples, prehistory cannot be reconstructed with the aid of ethnography“ (?1946, 3). In diesem Punkt scheint Raphaels Denken in den folgenden Jahren dann einen bemerkenswerten Wandel durchlaufen zu haben. Vorsichtig, aber letztlich doch entschieden, gibt er ethnologischen Vergleichen in der *Ikonographie der quaternären Kunst* einen Platz, die hier (ebenso wie Vergleiche mit teils viel späteren Bildwerken) zumindest „ein teilweiser Ersatz für die Texte sind, die der Kunsthistoriker späterer Epochen zur Verfügung hat“ (13). Im Sinne eines (mit Warburg gesprochen) „Nachlebens“ der Symbole betont Raphael jetzt das „Prinzip der Einheit und Kontinuität der Kunstgeschichte“ (14). Dementsprechend sollte die *Ikonographie der quaternären Kunst* der erste Teil einer vierbändigen Weltkunstgeschichte werden, deren weitere Teile sich Ägypten, der griechisch-römischen Antike und – in kühnem Zeitsprung – der Kunst seit 1750 in Frankreich widmen sollten (147).

IKONOGRAPHIE OHNE TEXT

Raphaels Argument für die Geschichtlichkeit der prähistorischen Völker verweist vor allem auf eines: In den Höhlenmalereien der Steinzeit erkannte er ein Aufschreibesystem, das als Träger von kultureller Erinnerung zu betrachten ist und damit der Schrift vergleichbar. Die Existenz von Schrift war ja auch für Hegel das wesentliche Kriterium zur Erlangung eines historischen Bewusstseins. Immer wieder verweist Raphael explizit darauf, dass die Felsbilder, vor allem die nicht-gegenständlichen Zeichen, als Form einer Bilderschrift, genauer, als eine Art Hieroglyphik zu deuten seien. Das im Text angesprochene „Kapitel über die Zeichen“ (32) ist zwar offenkundig nicht fertig geworden, doch darf man annehmen, dass hier eine Ausdeutung verschiedener Bildelemente als hieroglyphische Zeichen zu finden gewesen wäre, wie sie sich vereinzelt im Text findet (z. B. 111). Zeichen wie „Punkte und Barren“ werden etwa als „eine für uns noch unentzifferte Geheimsprache“ angesprochen. Ausformuliert hat Rapha-

el diesen Gedanken bereits 1947 in seinem Buch *Prehistoric Pottery and Civilization in Egypt*, wo er die abstrakte Ornamentik neolithischer ägyptischer Töpfereien in einen morphologischen Zusammenhang mit den späteren hieroglyphischen Schriftzeichen brachte, die Ornamente also als Proto-Schrift deutete.

Es ist kein Leichtes, ein Fazit über dieses Buch zu ziehen. Im „Handapparat“ der meisten Kunsthistoriker wird dieser mit wilden Deutungen garnierte Motivkatalog steinzeitlicher Höhlenmalereien seinem Reihentitel zum Trotz ganz sicher keinen Platz finden. Auch als methodologische Anregung ist der Text nur bedingt zu empfehlen, obgleich sich aus wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive zahlreiche überraschende Verbindungen zu anderen Autoren ziehen lassen (bei denen man die meisten der methodologischen Fragen, die Raphael anstößt, dann aber konziser studieren kann). Es ist dennoch ein Verdienst des Herausgebers, mit diesem Text einen wichtigen Baustein zu Raphaels später intellektueller Biographie vorgelegt und ein Dokument erschlossen zu haben, dessen latente „Textualisierung“ der prähistorischen Kunst zentrale Lösungsansätze für das Problem einer „Ikonographie ohne Text“ andeutet, die für die Forschung der 1960er und 70er Jahre zentral werden sollten.

DR. HANS CHRISTIAN HÖNES
The Warburg Institute,
„Research Group Bilderfahrzeuge“,
Woburn Square, London, WC1H 0AB, UK,
hoenes@bilderfahrzeuge.org