

Neue Bücher zur altsteinzeitlichen Kunst

- R. W. EICHLER: *Könner, Künstler, Scharlatane*. 3. Aufl., 356 S. mit 159 z. T. farbigen Bildern und 3 Karten. München 1960.
- R. W. EICHLER: *Der gesteuerte Kunstverfall*. Ein Prozeß mit 129 Bildbeweisen. München 1965.
- S. GIEDION: *Die Entstehung der Kunst*. 433 S. mit 350 Bildern und XX farb. Tafeln sowie V Karten. Köln 1964.
- A. LEROI-GOURHAN: *Préhistoire de l'art occidentale*. Collection Mazenod: l'art et les grandes civilisations. 482 S. mit 804 Bildern und 121 farbigen Großtafeln. Paris 1965.
- A. CHEYNIER, H. BREUIL: *La caverne de Pair-non-Pair*. Documents d'Aquitaine (II). 213 S. mit vielen Textbildern und Tafeln. Bordeaux 1963.

Ob nicht gerade die Kunst besonders dazu berufen ist, dem Menschen das Heraustreten aus der „heutigen Apparatur“, in die er eingespannt ist, in den Raum der wahren Kultur zu ermöglichen? Der Russe Fedor Stepun hat diese Frage zwar bejaht, zugleich aber festgestellt, daß das, was gemeinhin als moderne Kunst bezeichnet wird, dieser Aufgabe nicht gerecht wird, sondern, wie jedermann feststellen kann, selbst dem „Geist der Apparatur“ ganz sichtbar verfällt. Der führende Kunsthistoriker H. Sedlmayer versuchte den (u. E. geglückten) Nachweis, daß das, was so leichthin moderne Kunst genannt zu werden pflegt, jenseits echter Kunst liegt und ein Zeichen des Chaos ist. Die Mitläufer des heutigen Kunstrummels wissen indes nicht zu unterscheiden, wo hochwertige abstrakte Kunst, „in die Abstraktion von jeder Kunst mündet“ (Stepun).

Das, was heute oft als Kunst dargeboten wird, kann niemals eine Kulmination sein, denn in der Kunst ist reaktionärer Geist ebensowenig am Platze wie revolutionärer. Kunst verneint niemals zugunsten ihres gegenwärtigen, vergangenes oder zukünftiges künstlerisches Schaffen; sie ist unabhängig von Stilen und Perioden. Was sie verlangen muß, sind allein schöpferische Leistungen von mehr als nur periodischer Gültigkeit, vielleicht von Ewigkeitsgehalt, um Stepun noch einmal anzuführen.

Für viele Angehörige unserer gegenwärtigen Zivilisation ist ein Teil der sogenannten modernen (in Wirklichkeit schon recht antiquierten) Kunst anrühlich, mag sie auch für echte primitive, oder sich als solche aufspielende Menschen die Sublimierung ihrer geistigen und oft zugleich erotischen Bedürfnisse sein. – Was haben solche in der „Apparatur“ des 20. Jahrhunderts eine Rolle spielenden Fragen eigentlich im Jahrbuch Quartär zu suchen?, dessen Rezensionen sich sonst nur auf rein fachwissenschaftliche Werke erstrecken, so werden unsere Leser fragen.

Aber: „Die Lobredner gewisser Unbegreiflichkeiten weisen immer wieder darauf hin, daß die sogen. moderne Kunst Vorläufer in den alten urgeschichtlichen Kulturen besitze.“ „Der lernbegierige Mensch findet die Kunstgeschichte voller Kostbarkeiten – aber ohne eine einzige Parallele zu modernistischen Ausschweifungen.“ Solche Sätze sind E i c h l e r s Vorwort über die Absicht seines älteren Buches entnommen, und sie sind den Kapiteln über „Bildwerke der Eiszeit und der Naturvölker, – von echter Urtümlichkeit und gesuchter Primitivität“ vorausgeschickt. Ganz abgesehen davon, daß jeder kulturbeflissene Gebildete sich ernstlich mit Eichlers Büchern befassen sollte, muß es also auch der Steinzeitforscher tun. Wie oft wird nicht schon die paläolithische Kunst in den modernen Kunstrummel mit einbezogen, wie manchmal (so z. B. auf den Wänden von Schwabinger Kaffees) wird sie abgemalt, sichtlich um dergestalt unseren „Modernen“ neue Anregungen zu vermitteln oder dem Spießbürger zu zeigen, daß man vor 20 000 Jahren ähnliche Kunstwerke geschaffen habe, wie im 20. Jahrhundert. Auch das gehört zu der „ver-

hängnisvollen Vermengung wahrer Kunst mit den Frechheiten und Albernheiten einer anti-*quierten* „Moderne“, um mit dem Verf. (Eichler) zu sprechen. Ganz richtig stellt er fest, daß der Deutung alter Kunstprovinzen besonderes Gewicht zukomme, da sie von modernistischen Richtungen bevorzugt zur Rechtfertigung ihres Treibens mißbraucht werden. Ohne daß dies von Eichler gesagt würde, muß man in dieser Hinsicht auch manche Prähistoriker anklagen, die sich mit „Steinzeitkunst und moderner Kunst“ befaßt haben. Einst der Titel von Paulckes 1923 erscheinendem Buch, heute im Betrieb des Kunstrummels schon fast ein Slogan, möchte der Rezensent sich dabei selbst anklagen, weil er sich in einem einschlägigen Katalog einer bekannten Münchener Galerie 1949 zu der Feststellung berechtigt geglaubt hatte, man könne manche plastischen Menschenbilder „moderner Künstler“ überhaupt nur im Vergleich mit altsteinzeitlichen „Venusstatuetten“ begreifen.

Ein europäischer „Künstler“, der Eskimokunst nachahmt, ist gewiß ebenso lächerlich wie ein Nigger, der versucht, im antiken Stil der Griechen zu arbeiten. Der „moderne“ Hang zum Primitiven möchte den Gegenwartskünstler vergessen machen, was die darstellende Kunst in den hinter uns liegenden Jahrtausenden erlernte und was, zum Unterschied davon, der Primitive erst erlernen muß. Auch die urgeschichtliche ist weithin eine primitive Kunst auf zauberisch-mythisch-religiösem Hintergrund, wie jede, auch die profanste Kunst, im letzten Sinne stets nur eine Sakralkunst sein kann. Aber sie bleibt dabei in so vielen Fällen primitiv und ist „ungekonnt“. Der moderne Künstler oder Kunstdeuter sucht in seinen häufigen Nachahmungen eben dieses Primitive, Infantile, Urwüchsige, Unverfälschte und Barbarische. Bei der „Verneinung des Sinnfälligen, der Flucht in Gesetz- und Regellosigkeit, ja zynische Unanständigkeit“, bei dem häufig zu beobachtenden Hang zum Obszönen, könnten manche „Modernen“ freilich aus den vorgeschichtlichen, oft kindertümlisch wirkenden Bildern noch mancherlei, wie z. B. ganz deutlich sodomistische Akte entnehmen. Für den die Dekadenz ablehnenden Sowjetmenschen sind solche und andere Werke zersetzendes Gift, wie sie es auch für die Nationalsozialisten waren, für den westlichen Durchschnittsbürger dagegen sind sie einfach Schweinerei, weiß er doch nicht, daß Fruchtbarkeits- und Vermehrungszauber in der Urkunst nicht mit jener Lüsternheit verwechselt werden dürfen, als die sie die Moderne in ihre Werke übertragen hat. Für Psychopathen und andere seelisch oder geistig Kranke bleibt die „moderne Kunst“ trotz alldem anbetungswürdig. An solchen Feststellungen Eichlers ist doch wohl kaum vorbeizukommen, wenn man überhaupt noch logisches Denken, historische Erfahrung und andere Kulturbegriffe gelten lassen will. Wenn nun gar manche Psychiater der Gegenwart die Gestaltungen der Schizophrenen denen der geistig Gesunden als ebenbürtig an die Seite stellen und von „schizophrenem Stil“ sprechen, so hat das mit den hier gemachten Überlegungen schon deshalb nichts zu tun, weil weder die Paläolithiker noch überhaupt die Kunstschaffenden vor dem 20. Jahrhundert Schizophrene gewesen sind oder sich für schizophrene Gestaltungen interessierten oder sie gar nachahmten.

Was nun endlich die besondere Herausstellung der „Zerstörung des Menschenbildes“ angeht, wahrhaft eine Blasphemie mancher moderner Kunstrichtungen, so geht sie unsere speziellen Wissenschaften vom Menschen gewißlich an. – Ist uns also schon mit Eichlers erstem Buch ein Werk in die Hand gegeben worden, das uns auf die vernünftigen und seit eh und je bewährten Maßstäbe zurückführt, wenn wir Gegenwartskunst mit ur- und vorgeschichtlicher Kunst vergleichen wollen, so sollten wir auch für das 2. Buch über die Zerstörung des Menschenbildes im „gesteuerten Kunstverfall“ unserer Zeit nur dankbar sein.

Der heute „grassierende Hang zum Primitiven“ wird mehrfach deutlich herausgestellt. In der Tat ist es für jeden Vernünftigen unbegreiflich, weshalb einerseits falsche Gotik oder kopiertes Barock in den Bereich von Plagiaten gezogen, die Nachahmungen primitiver, infantiler oder vorgeschichtlicher Kunstwerke aber als Offenbarungen herausgestellt werden. Solche Urteile, mit denen „berufene“ Kunstkritiker der bourgeoisen, immer leicht zu düpierenden, Dukaten speienden Umwelt, auch heute noch, Sand oder Dreck in die Augen streuen, ist nur verständlich aus der oft katastrophalen Unkenntnis von Sinn und Zweck der verschiedenen Stile der Urkunst, worin frei-

lich manche angesehenen Kunsthistoriker den Zeitungsliteraten nur wenig nachstanden oder stehen.

H. Sedlmayer hat jene „Afterkunst der Gegenwart“ (Eichler), die sich bereits seit einem halben Jahrhundert als „modern“ bezeichnet, einmal „die Konjunktur des Entsetzlichen“ genannt. Sicher ist es nicht ganz richtig, wenn Eichler in den steinzeitlichen „Venusstatuetten“ Beweise für den „Durchbruch der Sinnlichkeit“ in der Urkunst sieht und sie gar als „Huldigungen des Mannes an das Ewig-Weibliche“ betrachtet. Jedoch darf man anerkennen, daß das Thema des vom „Eros inspirierten Menschenbildes“ schlechthin zeitlos ist. Deshalb sollte sich jeder Wissenschaftler, mag er sich nun mit dem urgeschichtlichen Menschen selbst, seinen Werken, seiner Kunst zumal, beschäftigen, um sie im Spiegel unserer Zeit zu sehen, auch mit Eichlers so notwendigen, weil ehrlichen und in der „Apparatur dieses Jahrhunderts“ auch mutigen Büchern befassen.

Neben manchen anderen, besitzen wir heute eine Reihe wichtiger, von gewichtigen Forschern geschriebene Werke über die paläolithische Kunst. Namen wie Breuil, Graziosi und Bandi sagen genug. Was Kunsthistoriker über sie schrieben, war gewöhnlich mit dem Maßstab der antiken, griechischen Kunst gemessen, zeugte häufig von erstaunlicher Unkenntnis des Materials, war auf jeden Fall für die Prähistorie nicht annehmbar. Nun aber legte uns Giedion, ein Schüler Wölflins, ein Werk vor, das wir für eines der wichtigsten für die gesamte Menschheitsforschung, mag sie sich nun mehr auf geistes- oder mehr auf naturwissenschaftlichen Gleisen bewegen, halten. Zwar bietet dieses Buch keine vollständige Durchmusterung des künstlerischen Nachlasses der Prähistorie, wie die Züricher Zeitung 1963 schrieb, sondern es beschränkt sich im wesentlichen auf die Altsteinzeitkunst Frankreichs und Nordspaniens (Kantabriens). Wäre auch die pleistozäne Kunst Mittel- und Osteuropas nur in ihren wichtigsten Werken berücksichtigt worden, so hätten manche Aussagen nicht nur erweitert werden können, sondern andere auch anders lauten müssen. Die paläolithischen Kunstwerke Zentraleuropas, zumal die der Tschechoslowakei, sind zu bedeutend, als daß man sie nur als zu Vergleichen geeignete Objekte westeuropäischer Bilder sehen dürfte. Das heißt nicht, daß das vorliegende Buch nicht das weltwichtigste Gebiet der Urkunst behandle.

Der Verfasser geht von völlig anderen geistigen Voraussetzungen aus, wie die Autoren bisher vorliegender ähnlicher Veröffentlichungen, und er gliedert dementsprechend auch seinen Text nach anderen, als den gewöhnlich üblichen Gesichtspunkten. In einem Vorwort niedergelegte philosophische Überlegungen zur Stellung des Menschen in der Welt, führen hier zur Deutung der Urkunst. Die historische Last des Vergangenen mit der Verantwortung für die Zukunft zu verbinden, kurz „das Verlangen nach Kontinuität“ lebt in uns als Rückgrat menschlicher Würde. Kontinuität bedeutet aber nicht einfache und unmittelbare Fortsetzung, eher vielleicht geistige Verbindung.

Es ist völlig richtig und wichtig für die von jeher und fortlaufend diskutierte Altersbeurteilung jedes, also auch eines altsteinzeitlichen Kunstwerkes, was Giedion anfänglich herausstellt: Ein Bild eines Meisters von 1910 gleicht äußerlich wenig einem Bild desselben Meisters von 1960. Beide Bilder aber stellen verschiedene Phasen der gleichen Entwicklung dar. Will man also, so fragen wir, im Ablauf der Jahrzehntausende nach Stilen oder Übermalungen datieren?, eine Frage, die wir schon in „La Nouvelle Clio“ 1951 anschnitten.

Als das Problem seines Buches bezeichnet Giedion die innere Verwandtschaft elementarer Ausdruckgebung in der heutigen Kunst, mit dem Verlangen des Paläolithikers nach Abstraktion in Zeichen und Symbolen zu demonstrieren. Rezensent muß sich hier als einen Vorgänger des Verf. bezeichnen, versuchte er doch in seinem Büchlein „Ewiges Europa, Urheimat der Kunst“ (Besprechung in Quartär 7/8, 267) schon 1953 ähnliche Wege zu beschreiten. In Vorträgen und Vorlesungen haben wir viele Jahre laut den Gleichklang paläolithischen und modernen Kunstvollens ertönen lassen. Wir meinen aber uns heute in diesem Punkt gegen unsere frühere Konzeption und

damit auch gegen Giedion wenden zu müssen, dem unsere entsprechenden Publikationen unbekannt blieben.

Zuerst ist grundsätzlich die Frage zu erheben, ob es zum Verständnis der pleistozänen Kunst erlaubt ist, die sogenannte moderne Kunst vergleichend mit heranzuziehen. Für Einzelfälle möchten wir das bejahen, im allgemeinen aber verneinen. Nach dem von G. zitierten Hugo Ball ist das paläolithische Kunstgestalten ein Beschwörungsprozeß, in seiner Wirkung Zauberei. Urkunst ist die Sprache des Menschen mit dem ihm unfaßbaren Numinosen, dem er seine Wünsche in Ur-aussagen vortrug. Ihre Voraussetzungen und Wirkungen sind ganz und gar andere, wie die der Moderne. Was dort Schamanen oder andere Auserwählte graphisch in Beschwörungen vortrugen oder an Ungemach bannten, mußte auch bei denen, die manche Abstraktionen vielleicht nicht oder schon nicht mehr verstanden, Bewunderung und Einverständnis, Aufleben mystischer Gefühle oder Befreiung von der Urangst erregen. Urkunst war verwurzelt in der Gemeinschaft und sorgte für diese, indem sie ihr Fruchtbarkeit und Nahrung, kurz, Sicherheit ihres Bestandes herbeizauberte. Nichts von all dem in der Moderne. Sie brachte eine durchaus individualistische Kunst hervor, die in der Gemeinschaft nicht nur nicht verwurzelt ist und von ihrer Mehrheit unbeachtet bleibt, sondern häufig durchaus abgelehnt wird, weil sie nicht tröstet und verspricht, sondern oft Abscheu erregt, ohne jenes „fromme Erschauern“ oder Verbindung mit dem Unbegreiflichen, Göttlichen zu bewirken. Renate Tebaldi, eine so sensible Künstlerin der Gegenwart, kann manche Opern und gewisse moderne Gemälde betrachten „ohne irgendetwas zu fühlen“! Wie aber hätten die, für die die Urkunst geschaffen war und wie könnten auch wir sie nur auf den Verstand ausrichten, wie vermöchte man sie ohne Gefühl zu betrachten! Alle Urkunst ist ernst, vieles Moderne unernst oder gar komischer Ausdruck arroganten Geistes, und „elementare“ Ausdrucksgebung vermag man nur in wenigen ihrer Werke zu verspüren. Urkunst ist zielstrebig, moderne Kunst anarchisch. Sie hat sich zwar, darin ihrer frühesten Schwester gleich, von dem Supremat der Vertikalen befreit, sich damit aber auch aus einer Welt gelöst, die diese Vertikale zum Grundpfeiler mathematisch-physikalischer Weltbetrachtung erhob. Das alles konnte dem pleistozänen Menschen nicht bewußt sein, nur er durfte aus dem Unbewußten, aus dem Elementaren schaffen. Gewiß, so wird man einwenden, entstanden und entstehen noch immer unter den unterschiedlichsten Voraussetzungen und aus sehr divergenten Ursachen recht ähnliche Ergebnisse, sofern nur die psychologisch-geistigen Grundlagen vergleichbar sind. Das sind dann die von uns bejaht vergleichbaren Einzelfälle.

Die Ursachen für die Entstehung der Kunst werden von Giedion nach Luquet, Worringer u. a. erörtert, und es wird dargelegt, wie von Anbeginn, d. h. hier vom Aurignacien-Périgordien an, das Symbol und das Tier Hauptinhalt der Urkunst bildeten. Dabei wurde das Tier oft selbst zum Symbol und die Bedeutung der Symbole ist ihr ausgesprochenes „Verlangen nach Fruchtbarkeit und Zeugung“. Als höchstes Fruchtbarkeitssymbol betrachtet G. die Darstellung der Bisexualität, die dementsprechend ausführlich behandelt wird. Dabei müssen wir naturgemäß bedauern, daß die von uns als androgynes Idol gedeutete „Rote von Mauern“ dem Verf. nur aus einer vorläufigen Mitteilung in F. u. F., nicht aber nach den Veröffentlichungen im Bulletin de la société pré-hist. française XLVIII 1951 und im Mauernbuch (Bonn 1952) bekannt geworden zu sein scheint.

Der Mensch fühlte sich dem nach seiner Meinung mit unfaßbaren Kräften begabten Tier unterlegen, es wurde für ihn während der „zoomorphen Periode“ zum Idol, dessen Entthronung im Neolithikum begann. Ob man aber nach dem heutigen Stand der Forschung noch wie gewohnt, von wenigen Menschenbildern sprechen darf, erscheint uns ebenso zweifelhaft, wie die Meinung von der nachlässigen Behandlung menschlicher Gesichter. Man sollte eben auch hier nicht nur nach Westen schauen. Zwar zeigt auch dort das von uns in farbiger Wiedergabe (in Orion 1952, S. 179) reproduzierte Menschenantlitz von Angles sur l'Anglin eine der Wiedergaben von Tiergesichtern nicht nachstehende sorgfältige Ausführung – aber die berühmte Elfenbeinmaske von Unterwisternitz z. B. bezeichneten wir 1953 als ernstes und schmales Gesicht mit hoher Stirn, edlem Kinn und kleinem Mund, ein Gesicht das tiefe Ruhe atmet und hintergründiges Geheimnis ver-

birgt. Ein Gegensatz zwischen der Behandlung des tierischen und des menschlichen Gesichts ist grundsätzlich unverkennbar, wenn man nur etwa den erwähnten Kopf von Angles sur l'Anglin – er dürfte in Giedions Werk nicht fehlen – der alle dem Paläolithiker bekannten Kunsttechniken in sich vereinigt, zu Rate zieht.

Der dem Verf. so sehr am Herzen liegenden Abstraktion ist ein großes Kapitel gewidmet. Entgegen der so oft vertretenen Auffassung der Soziologie setzt Abstraktion nach G. mit dem Urbeginn der Kunst ein und lebt in verschiedenen Abstufungen „vom Deutbaren bis zur gänzlichen Undeutbarkeit“. Sie gipfelt in der Schaffung von Symbolen, die die Kulmination in der Herausschälung des als wesentlich erkannten Bildinhalts darstellen. Letzte Konsequenz der Abstraktion ist nach G. die Schrift. Die Urkunst ist, wie Verf. so absolut richtig sieht, nie naturalistisch, auch dann nicht, wenn in gewissen ihrer Phasen und Stile der Inhalt ihrer Darstellungen ohne weiteres erkennbar bleibt. Die durch alle paläolithischen Phasen durchlaufende Abstraktion erreicht im Spätmagdalénien ihren Höhepunkt. Man sollte sich aber nach G. hüten, die Begriffe unserer heutigen Kunstgeschichte, die auf die kurzlebigen Perioden historischer, europäischer Kunstentfaltung zurückgehen, auch für die vergleichend doch unendlich langen Zeiten der Urkunst zu gebrauchen. Eine Binsenwahrheit, die von maßgebender Seite auszusprechen, wie so vieles andere in diesem Buch, doch so notwendig war!

Um seine Anschauungen und Folgerungen im einzelnen zu begründen, behandelt und deutet Verf. in z. T. ganz neuem Licht die bekanntesten Höhlenmalereien und Kleinkunstwerke Frankokantabriens. Dabei kommt es ihm, folgerichtig den roten Faden seines Werkes verfolgend, darauf an, „den Vorhang klassizistischer Einstellung“ zu zerreißen und statt im Naturalismus in der Abstraktion die höchsten Kunstwerte zu verdeutlichen. Ihre Kontinuität im oben angedeuteten Sinn wird anhand von Darstellungen der frühestens bemalten Keramik aus Mesopotamien und Iran verfolgt. Es wird auf den geometrischen Dipylonstil und die andalusischen Tierabstraktionen im Val Camonica-Stil verwiesen. Die Endphase der Abstraktion liegt in Europa in den beiden letzten Jahrtausenden v. C.

Unter der Höhlen, deren Bilder zum Beweis der Richtigkeit dessen herangezogen werden, was G. darlegt, nimmt Pech-Merle mit dem neu entdeckten Höhlenteil Le Combrel einen besonderen Platz ein. Man könnte geradezu von einer Neubehandlung der Kunst dieser Höhle sprechen. Dabei hat man freilich das Empfinden, daß aus den entsprechenden Darlegungen oft weniger der Verfasser als der Père Lemozi spricht, und das scheint uns nicht immer zum Vorteil des Textes geschehen zu sein. Gewiß stammen die Wandbilder von Pech-Merle aus verschiedenen Perioden. Schon wir haben 1953 einen Teil von ihnen mit ostasiatischen Pinselzeichnungen verglichen und sie als die knappste, überhaupt denkbare Form graphischer Darstellung eines Gegenstandes bezeichnet. Die dort so charakteristische, auch in Altamira vorkommende dick-dünne Strichlage zeigt gewiß eine intensive Bemühung um den Umriß. Viele Wiedergaben sind aber nicht denkbar, ohne daß vor ihrer Entstehung die Plastik vortäuschende Darstellung in verschiedenen Bildebenen, wie sie vor allem das Magdalénien kennzeichnet, bekannt war. Daraus folgt, daß jene „Pinselzeichnungen“ nicht früh- sondern spätjungpaläolithisch sind. Ganz richtig hat G. die Frauenbilder von Pech-Merle interpretiert. Und wenn er manche mit Addaura verglich, so ist auch das ein Hinweis auf verhältnismäßig späte Zeitstellung. Gewiß wäre u. E. sogar zu vertreten, daß die oder der Bogentragende eine der stilistischen Vorstufen zu den bogentragenden Schützen der Levantekunst wäre, wieder ein Hinweis auf eine späte Datierung. Ein Jäger von Pech-Merle (S. 62, Bild 34) läßt eine unverkennbare Tendenz der Stilrichtung zu den in gleicher Ausstattung und Haltung überlieferten Jägern aus der Gasullaschlucht nicht übersehen. Man könnte das Bild vom Lot geradezu als „Vorbild“ der Bilder aus der Gasullaschlucht ansprechen.

Im „Zeitalter des Magdalénien“ (das Magdalénien gehört verschiedenen Zeitaltern an) sieht auch G. die „Kulmination der Urkunst“. Woher aber mag er nur wissen, „daß die Völker des Magdalénien aus dem Osten einwanderten?“ Das ist doch wohl ein Mißverständnis einer einst von Gjessing vertretenen Anschauung über den Ursprung der Eskimokunst. Das meiste künstle-

rische Bemühen des Magdalénien gehörte, wie Giedion wiederholt betont, dem Kontur, alle Kraft den verfeinerten Umrißlinien. Die Tendenz zur erhöhten Abstraktion im Spätmagdalénien darf „nicht im Sinne des 19. Jahrhunderts“ als Dekadenz angesprochen werden. Verfügt, so möchte man da fragen, die Kunst des Magdalénien denn über nichts anderes, was ihren Werken diese, oft sprühende Lebendigkeit verleiht? An zwei eindringlich von G. behandelten Pferdebildern sei das exemplifiziert. Weshalb wirkt denn „das stampfende Pferd von Le Portel“, um des Verfassers treffsichere Worte zu gebrauchen, „so blutgefüllt, so von innerer Bewegung durchpulst?“ Wir meinen, daß dafür doch weder verfeinerter Kontur, noch merkbare Abstraktion verantwortlich zu machen wäre. Vielmehr scheint es uns die vorgetäuschte, in drei Bildebenen in die Fläche projizierte Plastizität zu sein, die jenem Pferdebild in der Tat Bewegung und Lebendigkeit verleiht. Sicher hatte gerade das Pferd eine besondere Bedeutung, was ja auch aus der von uns in der „Altsteinzeitkunde“ 1951 niedergelegten Beobachtung hervorgeht, daß es unter allen Faunen paläolithischer Rastplätze am häufigsten vertreten ist. Deshalb noch zu einem anderen „dem schönsten Pferd“, dessen paläolithisches Abbild von G. verständlicherweise geradezu begeistert beschrieben wird. Es ist der Pferdekopf aus der Höhle von Commarque im Beunetal bei Les Eyzies. Man darf es dem Verf. als besonderes Verdienst anrechnen, daß er dieses wundervolle Bild endlich durch ausgezeichnete und mühevollte Aufnahmen zur allgemeinen Kenntnis brachte (S. 291). Aber ist es Kontur oder Abstraktion dieses Bildwerkes, die so große Sensibilität seines Künstlers verraten, daß wir die Muffel unter bestimmtem Lichteinfall vibrieren zu fühlen glauben? Nein – Eindruck von Lebendigkeit verleiht auch hier die Plastizität, auch die der Einzelteile wie Auge, Nase und Maul, im gesamten aber das als Halbrelied ausgeführte Werk. Als letztes Beispiel diene endlich „das größte Tier von Niaux“, wieder ein doch kaum abstraktes Pferd. Nach G. ist es nicht nur „von vollendeter Schönheit“, sondern zeugt auch „von vollendeter Sicherheit des Künstlers, wie eine Skizze von Raffael“. Jenes Pferd ist – was man indes nicht bei G. lesen kann – ein Musterbeispiel für dreidimensionale Darstellung in der Fläche. Neben ihm und den vorhin genannten Pferdebildern, die halbplastisch gestaltet oder dreidimensional projiziert sind, sollte doch auch das Halbrelied eines herrlichen Pferdekopfes von Angles s. l'Anglin (Zotz in Orion 1952, Abb. 4) nicht fehlen. – Jedenfalls gibt es zwei Hauptwege paläolithischer Kunstentfaltung. Beide wurden wiederholt und zu verschiedenen Zeitperioden beschrieben. Nach unserer, zum ersten Mal 1953 dargelegten Auffassung führte ein Weg von den Vollplastiken der Frauenstatuetten über deren Halbrelieds (Laussel, Abri Pataud) zum konturbetonten Bild der Fläche. Der andere Weg ist bestrebt, die im Gewirr von Linien, die mit den Fingern auf lehmige Höhlenwände gezogen wurden, gefesselten Figuren zu befreien, ihnen in gefestigtem Umriß Gestalt zu geben und dieser Flächengestalt dann Körperlichkeit zu verleihen. Das geschieht einerseits gewiß durch Modifizierung (wie G. sagt „Verfeinerung“) des Umrisses, andererseits und vor allem aber dadurch, daß man das Flächenbild in unserem heutigen Sinne „richtig“, d. h. perspektivisch sehen wollte. Man versuchte dem Bild deshalb durch Staffelung des Umrisses in verschiedene Raumebenen Dreidimensionalität zu verleihen. Genau gesagt, man täuschte diese vor.

Es gibt doch unleugbar schon in der frühesten Kunst plastische Werke, wie z. B. ein zu einem Tierkopf umgestalteter Steinblock im Museum Angoulême zeigt, den wir in „Sacculum“ V, 1956 brachten. G. aber läßt nicht einmal die Statuetten oder die Besprungungsszene von Tuc d'Audoubert als wirklich plastische Werke gelten. Es ist auch nicht haltbar, daß das plastische Zeitalter in erster Linie die Periode des Solutréen umfasse, weil, sozusagen zufällig, die Felsbilder vom Roc de Sers und Fourneau du Diable in entsprechender Technik gehalten sind. Wie viele andere, nachweislich zu anderen Kulturstufen gehörende ähnliche Werke gibt es!

Schließlich sei zu wenigen, in den Einzelkapiteln über die berühmten Plätze der Urkunst gemachten Aussagen hier noch Stellung genommen. Wie die meisten, in den besonders reich ausgemalten Höhlen befindlichen Darstellungen stammen auch die von Lascaux aus verschiedenen Kulturphasen. Gerade die kleinen Hirsche aber datieren wir sehr spät und nicht ins Aurignacien-Périgordien. In der Festschrift für Conde de la Vega del Sella, Oviedo MCMLVI versuchten wir,

sie als wahre Vorbilder der bekannten Hirschjagdszene aus der Valltortaschlucht anzusprechen. Ist das richtig – und auch G. hat nicht widersprochen –, so können sie mit anderen, stilistisch ähnlichen Lascauxbildern nur dem Spätmagdalénien zugeteilt werden.

Die „liegenden“ Bisonkühe von Altamira sind gebärende Tiere, und die große „Hirschkuh“ ist ein junger Hirsch, was Verf. zwar an einer Stelle erwähnt, im übrigen aber doch bei der Hirschkuh bleibt.

Besonders mußte uns befriedigen, daß ein so weitwissender Autor wie G. unserer Deutung der in ihren dargestellten Gesten verankerten waagrecht gehaltenen Statuetten von Mauern, Sireuil usw. zustimmt, nachdem die Prähistoriker bisher übersahen, sich zu diesem Problem zu äußern und die entsprechenden Statuetten weiterhin in unrichtiger, vertikaler Stellung abgebildet werden. Erneut muß hier bedauert werden, daß unser Mauernbuch (Quartär-Bibl. Bd. 2, Bonn 1955) dem Autor offenbar unbekannt blieb. Wird die paläolithische Plastik schon mit moderner verglichen, so wäre gewiß besonders anregend, die modernen „Birnen“ des Bildhauers Weidl, die wir in einem Katalog der Galerie Karin Hilscher, München 1949, zur Abbildung brachten, mit der bekannten jungpaläolithischen „Birne von Brassempouy“ zu vergleichen. Giedion ist weiter gegangen als wir, und er hat in dem Kapitel über die Venusstatuetten die Weiterentwicklung dieser auch nach ihm sichtbarsten Beweise menschlichen Verlangens nach Weib und Fruchtbarkeit, in Vorderasien und Ägypten demonstriert. Er hat sich in diesem Zusammenhang auch mit der vornübergebeugten Haltung, der „Säugetierlage“ Kinseys bei stark abstrakten Frauenbildern aus anderen Höhlen befaßt. Jene in diesen Kreis zu ziehende Frau von Pech-Merle (S. 383 bei G.), ist aber kaum als „vogelköpfig“ anzusprechen, sondern zeigt genau dieselbe „Frisur“ wie die Venus von Laussel. Auch andere, weit phantastischere Deutungen der Pech-Merle-Bilder, wie jene einer angeblichen „Löwin mit Krone“ dürften in Lemozis Garten gewachsen sein. Giedion zeigte, um zu dem hier besprochenen Problem zurückzukehren, daß die Querstriche innerhalb der Figuren von La Roche durch die Zone der Geschlechtsteile laufen, worin wir einen Beweis für unsere Auffassung sehen, daß die „Säugetierhaltung“ sichtlich gegenüber der „christlichen“ bevorzugt war. Sie erscheint sehr oft in plastischen und zeichnerischen, mehr oder weniger naturalistischen oder abstrakten Bildern und ist als Aufforderung zur Fruchtbarkeit angedeutet. Ohne das auszusprechen wurde diese ganze, so sehr in den Gesamtfuchtbarkeitskult passende Deutung von G. nun mehr durch das richtige Sehen der wieder vornübergebeugten abstrakten Frau von Cougnac endgültig gefestigt. Wurden auch nur Andeutungen gemacht, so kann – erst jetzt – jeder Betrachter des Bildes auf S. 310 erkennen, daß die mit der Figur verbundenen Striche gezielt sind und auf der Gesäßregion oder unter ihr landen. Ganz ähnlich zeigt das eine leicht gebückte weibliche Figur von Les Combarelles (S. 343), wo einer der früher als Speere gedeuteten Striche just durch die mamma zieht.

Im Endteil des Werkes werden hybride Geschöpfe oder undeutbare Wesen behandelt. Auch sie sind „Manifestationen für das früheste Verlangen des Menschen, seinem religiösen Erlebnis Ausdruck zu verleihen“. Sie ermöglichen Zugang zu seiner Seele und zu seiner Auseinandersetzung mit dem Übernatürlichen, ist es doch das Ziel jeder Religion, Verbindung mit den unfaßbaren Gewalten zu finden, die mächtiger sind als der Mensch. In die Urreligion darf auch der ziemlich breit behandelte Bärenkult eingereiht werden. Dabei ist zu bedauern, daß zwar die fränkische Petershöhle, deren Dokumentation ungenügend ist, genannt wird, nicht aber die Befunde in Schlesien, die schon 1939 in einem Buch behandelt und andere, die in den Sitzungsberichten der phys.-medizinischen Sozietät Erlangen 78, 1955/57 zusammenfassend beurteilt wurden. Die gerade an den Bärenkult geknüpften Folgerungen eines Urmonotheismus sind als Vorstellungen christlichen Denkens nach G. keinesfalls auf die Religion des Paläolithikums zu übertragen. Das gilt nicht weniger für heutige kunstgeschichtliche Vorstellungen und Begriffe.

Das Schlußkapitel des Buches gilt der „Raumkonzeption“ in der Urkunst. Was hier vorgebracht wird, trägt für die Urgeschichte den Stempel des Erstmaligen und absolut Originalen. Raum ist seinem Wesen nach „grenzenlos und unfaßbar“. Um ihn aber zu begreifen, mußte ihn der Mensch

notwendigerweise natürlich abgegrenzt sehen oder ihn selbst abgrenzen. Vielleicht zu unserer Überraschung vernehmen wir, daß der Raumsinn, entgegen dem Zeitbegriff im Jungpaläolithikum, „aufs höchste geschärft“ war. Das wird nicht behauptet, vielmehr aus klugen Überlegungen abgeleitet. Als Raumkonzeption wird „die Umwandlung eines Schaktes in einen Gefühlsakt“ definiert. Man spürt aus jeder Zeile, daß Verf. sich auch unter den führenden Architekten einen Namen gemacht hat. Eine „Suprematie des Vertikalen“ fehlt der Urkunst und ihre „Bildanordnung ist nicht rational in unserem Sinne“, denn der Altsteinzeitmensch betrachtete Raum und Dinge anders, als wir es gewohnt sind. Auch das wird im einzelnen zu erweisen versucht. Dabei wird auch die Eskimokunst vergleichend herangezogen. Gewisse Eskimo setzen ein Bild nicht in Beziehung zu dem Betrachter, d. h. auch ihres Selbst. Für sie ist es gleichgültig, ob sie eine bildnerische Wiedergabe, z. B. eine Photographie, von oben oder unten besehen.

Die Höhlenräume, in denen sich die Kunstbetätigung und -auswertung sozusagen abspielte, besitzen im Gegensatz zu den architektonischen Räumen nur ein „Inneres“. Dort herrscht mystisches Dunkel. Dagegen „haben die Höhlen Töne, sie klingen und die Bilder sind Töne, die kommen und gehen“. Welch wunderbare Formulierung eines Autors, der sich selbst als Künstler erweist! Er vermag zu sehen und zu hören, wie die Urkünstler, hätte er doch sonst nicht auf die Verfälschungen der Bilder durch elektrisches Licht im Reiche ewigen Dunkels hinweisen können. Die Paläolithiker richteten ihre Bilder nicht nach Vertikalen und Horizontalen aus. Dafür aber wurde oft, wie gezeigt wird, die Höhlenwand zur „Intensivierung des gewählten Ausdrucks mit herangezogen“. In weitgehender Unabhängigkeit von den der historischen Kunst gegebenen Gesetzen sind die paläolithischen Bilder „schwereelos“ im Raum existent. Von Ungereimtheit oder gar Chaos kann keine Rede sein.

Als Anhang werden einige wenig schöne, ungenaue und unvollständige Karten geboten. Was sie für den Forscher wert sind, geht z. B. daraus hervor, daß die „Peterhöhle“ (gemeint wohl Petershöhle bei Velden) südöstlich von Mauern, etwa am Alpenrand, eingetragen ist.

Wenn damit und mit anderen Bemerkungen zu dem wundervollen Buch Giedions Kritik vorgebracht wurde, so soll diese seinen ungewöhnlichen Wert nicht etwa zu mindern versuchen. Das gesamte Problem der Urkunst wurde hier mit anderen Augen gesehen als bisher, wurde durchaus neu und nach unserer Meinung absolut richtig beleuchtet, was ein tiefes Einfühlen des Autors in die Welt der Altsteinzeit voraussetzt. Dieses Einfühlen fehlte vielen der bisherigen ähnlichen Bücher von Prähistorikern, von dem, was Kunsthistoriker in oft grotesk anmutender Ähnlichkeit des Materials vernehmen ließen, nicht zu sprechen. Giedion erkannte, daß er nur einen Vorgänger hatte, den Karlsruher (nicht Freiburger) Geologen, Bergsteiger und Künstler W. Paulcke. Von seinem Buch über Steinzeitkunst und moderne Kunst haben, den Rezensenten ausgenommen, selbst Prähistoriker wie Herbert Kühn nie Kenntnis genommen.

Wie konnte die Urkunst vernünftig interpretiert werden zu einer Zeit, in der noch 1952 z. B. Hamann in seiner weitverbreiteten Kunstgeschichte sie abzuwerten bestrebt ist? Für ihn existieren nur Einzelwesen, Gruppen und Situationen, die ohne jeden Zusammenhang mit der Felswand und ohne Beziehung zu der Form der Fläche und der betreffenden Situation hingestreut sind. Hamann warnt vor „Überschwänglichkeiten“ in der Beurteilung dieser Kunst. Ob er wohl wußte, was Ortega y Gasset über sie schrieb? Selbst die Bedeutung von Tierdarstellungen im Sinne des Magischen wird geleugnet. Vergleichend wird dabei an „die Verkörperung an sich unsichtbarer Götter in den Giebelstatuen griechischer Götter“ gedacht. Kein Gedanke an Abstraktion in der Urkunst! Sind die Füße verkümmert oder gar nicht dargestellt, hilft sich Hamann mit der doch wahrhaft kindlichen Vorstellung, der Paläolithiker habe geglaubt, ohne Beine könnten ihm die dargestellten, also auch die wirklichen, von ihm nachgebildeten Wesen schwerer entfliehen! Dafür wird als Beispiel die „Venus von Willendorf“ angeführt! Selbst die „laufenden und schießenden Jäger mit Wespentailen“ der Levantekunst werden in der genannten, doch weithin als souverän geltenden Kunstgeschichte als „idealistisch-naturalistische Bilder“ vorgestellt.

War es da nicht an der Zeit, daß Giedion solche Irrtümer ad absurdum führte und sein Werk

sozusagen dem Abstrakten in der Altsteinzeitkunst widmete? Seit vielen Jahren vertraten wir in Vorlesungen und Vorträgen dieselben Gedankengänge wie G., aber schon 1953 in einem Büchlein niedergelegt, verhalten sie im gleichen Maße, wie die Falschmeinungen über die Urkunst selbst bei Fachforschern sich ausbreiteten. G. hat den dunklen Vorhang solcher Meinungen, der vor die Urkunstwerke gelegt war, weggezogen und hat es Licht werden lassen. Nicht zuletzt hat er das durch ausgezeichnete photographische Wiedergaben teils bekannter, teils aber auch bisher weithin unbekannt gebliebener Urkunstwerke erreicht. Möchte doch sein Buch in alle prähistorischen, aber, vielleicht noch wichtiger, auch in die kunsthistorischen Kreise Eingang finden, um als Bahnbrecher richtig gesehener und fein durchdachter Wissenschaft vom Menschen zu wirken!

Nach den zahlreichen, z. T. umfangreichen und durchweg gut bebilderten Werken, die uns die letzten Jahrzehnte über die Altsteinzeitkunst schenkten, zumal nach dem herrlichen Buch Giedions, schien es kaum möglich, auch diese Werke im Hinblick auf Dokumentation der Kunstwerke und Gesamtausstattung in absehbarer Zeit noch zu übertreffen. L e r o i - G o u r h a n aber hat das, zusammen mit seinem Verleger Lucien Mazenod und dem Photographen Jean Vertut fertiggebracht. Man darf den geistigen Nachfolger Henri Breuils auf dem Gebiet der Urkunstgeschichte zu seinem Werk beglückwünschen, es ist das schönste, das wir über die Altsteinzeitkunst besitzen. Man sah, obwohl die Technik der Farbphotographie heute sehr weit fortgeschritten ist, noch niemals Reproduktionen paläolithischer Kunstwerke wie hier. Nicht nur geringste, erhalten gebliebene Farbspuren, wie auf der berühmten Venus von Laussel (Taf. 55) oder auf der „Unzüchtigen“ von Laugerie-Haute (Taf. 31), überliefern die Reproduktionen, sondern nicht weniger werden dem Betrachter Farbe und Oberflächengestaltung der Höhlenwände, Strichlage, Form und Tiefe der Gravierungen oder deren Bedeckung mit Sinterkörnchen – oft so wichtige Hinweise für die Altersbeurteilung – durchaus deutlich.

Im Grunde genommen geht es in dem mächtigen und prächtigen Werk um dieselben Fragen, die sein Autor schon in einigen vorhergegangenen Schriften aufgeworfen hat. Man könnte in dem Werk von Madame Laming-Emperaire (*La signification de l'art rupestre paléolithique*, Paris 1962) gewissermaßen auch einen bescheidener gebliebenen Vorläufer zu dem jetzt vorliegenden Monstrebuch von L. G. sehen, hat dessen Verfasserin doch schon im Vorwort dem Kunstverleger Mazenod und dem Photographen Vertut gedankt und gleichzeitig Leroi-Gourhans Werk angekündigt. Er selbst bedient sich entsprechend oft der Konzeptionen von Frau Laming, die ihn sichtlich weitgehend inspiriert hat, sofern er nicht eben doch selbst unabhängig von ihr gleichzeitig so viele neue Gedanken, wie sie in seinem und in Lamings Büchern niedergelegt sind, konzipierte.

Leroi-Gourhan stellt erneut die alte Frage, ob die Felsbilder tragenden Höhlen nicht Kultstätten – er sagt *sanctuaires organisés* – waren, und er bejaht diese Frage unter erschöpfender Darlegung der Gründe. Er bejaht sie für das ganze Jungpaläolithikum und ohne Rücksicht auf die „destruction chronologique“, die nach seiner Meinung während der Benutzung der Höhlen im erwähnten Sinne, während verschiedener Epochen entstand.

Nach einem Chronologiesystem für die Altsteinzeitkunst suchend, wird auf die betrübliche Tatsache hingewiesen, daß Henri Breuil seine Gliederung nie mit allen Voraussetzungen und Beweggründen veröffentlicht hat, sondern daß sich nur im Vorwort der „*Quatre cents siècles d'art pariétal*“ (Besprechung in *Quartär VI*, 160) ein entsprechendes Résumé findet. Die Methode L. G.'s geht ausschließlich von jenen Kunstwerken aus, deren Datierung, außerhalb jeder Diskussion stehend, gesichert ist. Das gab dem Autor, wie er selbst sagt, die Möglichkeit, die zeitliche Ausbreitung der Urkunst mit einer doch gewissen Sicherheit zu umschreiben, sowie, nur auf der Kleinkunst aufbauend, eine stilistische Entwicklungskurve aufzustellen. Schließlich hat er die verhältnismäßig wenigen, sicher datierten Fels-Wandbilder in diese Kurve projiziert und die nicht ohne weiteres zu datierenden Werke der Wandkunst nach ihrer Ähnlichkeit mit den datierten beurteilt. Auch dann noch, stets nach L. G., wird ein gewisser Bestand an Kunstwerken bleiben, die chronologisch nicht eingeordnet werden können.

Das Werk wendet sich nicht nur an die Fachforschung, sondern in sehr brauchbaren und übersichtlichen Kapiteln über die Entdeckungsgeschichte der Urkunst und ähnliche Fragen auch an Amateure und überhaupt Interessierte. Ehe wir indes auf das Hauptanliegen und die entsprechenden Forschungsergebnisse des Autors zu sprechen kommen, seien zunächst seine Chronologie und die Methoden, die ihn zu dieser führten, herausgestellt. Es geht dabei nicht um die „unreparablen“ wissenschaftlichen Schäden, die entstanden, „als die prähistorische Forschung noch ein nobler Sport war“. Das, so darf der Rezensent aus eigener Erfahrung hinzufügen, ist sie gewiß heute in Frankreich nicht mehr. Mindestens ist sie nicht mehr „nobel“, denn es sind allenthalben die Nichtnobeln eifrig dabei zu buddeln und unserer Wissenschaft zu schaden. Um die Beziehungen, die die Urkunstwerke unter sich verbinden, zu erkennen, ist es nach L. G. nötig, z. B. die Kulturperioden zu kennen, in denen etwa das Rentier in der Altsteinzeitkunst erscheint oder verschwindet. Man sollte die relative Häufigkeit dieses Tieres in der Kleinkunst und Felskunst errechnen und etwa die Realität seiner Verbindung mit der Darstellung von Fischen nicht übersehen. Auf welchen Typen von Gegenständen der Kleinkunst gibt es Renfiguren, und hat die Lage eines Renbildes am Eingang oder im Innern einer Höhle etwas Systematisches oder mehr Gelegentliches? Man sollte jede andere Hypothese prüfen, die sich im Verlauf einer entsprechenden Forschungsarbeit anbietet. Um das alles und mehr zusammenfassend zu überblicken, wird – ganz und gar so vielen Forschungsmethoden unserer Tage entsprechend – ein Lockkartensystem bevorzugt.

L. G. gliedert in vier künstlerische Entwicklungsstile, die in breiten Kapiteln als solche, in anderen, nicht weniger ausführlich als „Perioden“, in wieder anderen als Skizzen der entsprechenden Bilder behandelt werden. Aber was sind „Stile“ in der Kunst? Man müßte sich zunächst darüber verständigen, ehe man dem Verf. folgt. Gewiß sind Stile keine Perioden, kann doch ein und derselbe Stil verschiedene Perioden charakterisieren. Stil I zeigt häufig auf Steinplatten unbeholfene, „steife“ Umrißzeichnungen. Es ist die „erste primitive Phase“. Mehrfach sind die dargestellten Tiere von sogenannten Nöpfchen oder von symbolistischen weiblichen Geschlechtsorganen begleitet. Repräsentieren sich da nicht bereits zwei, doch recht verschiedene Stile „ein mehr realistischer und ein mehr abstrakter“? Zum Stil I werden auch die „Serien verwickelter Linien“ gerechnet, und das Aurignacien oder Chatelperronien werden als die Perioden des I. Stils in Anspruch genommen. Unverständliche Kritzeleien, die oft Köpfe oder Vorderteile von Tieren beinhalten, gehören ebenfalls zum Stil I, zu dem überhaupt alle Darstellungen gerechnet werden, die in das frühe Jungpaläolithikum datiert sind. Stil II zeigt im Detail des Konturs vervollständigte Figuren. Bei Wisent-Darstellungen z. B. werden Höcker, Hörner und Bart wiedergegeben. Es ist die „zweite primitive Phase“, deren Werke sich direkt an jene des Endaurignacien anschließen. „Genau das, was man als Abfolge der Darstellungen des Aurignacien final von La Ferrassie erwarten darf“, zeigt eine Kalkplatte des „Altgravettien“ (Périgordien III) von Laugerie Haute. Sie ist beidseitig mit schwer lesbaren Spuren bedeckt, zeigt aber auf der einen Seite auch zwei Mammute und auf der anderen einen Pferdekopf. Weitere typische Beispiele werden aus der Parpallohöhle und – aus einer Privatsammlung – von Isturitz namhaft gemacht. – Die Verkettung, wie sie zwischen den Stilen I und II besteht, und die einer ununterbrochenen Entwicklung entspricht, verbindet Stil II auch mit Stil III. Es ist die „archaische Periode“, die vom Gravettien zum Solutréen und Altmagdalénien führt. Verf. hebt hervor, wieviel gerade in dieser Periode, die als die Reifezeit paläolithischer Kunst besonders wichtig sei, noch dunkel bliebe. Er kommt dabei auch auf die osteuropäische Kunst zu sprechen. Was dabei über die Frauen- und Tierskulpturen von Kostienki, die ins Epigravettien gehören sollen, ausgeführt wird, ist ebenso problematisch, wie vor allem die entsprechenden Darlegungen über das Solutréen, dessen Urheimat u. E. durchaus im „Praesolutréen“ Mitteleuropas gesucht werden könnte. Zwar liegt die plastische Kunst der Skulpturen auch nach Madame Laming zwischen dem Ende des Gravettien und dem mittleren Magdalénien, und man könnte sie deshalb gewiß als eine spezifische Solutréenkunst ansehen. Ob aber auf diesem Wege die Frage nach dem Ursprung des

Solutréen auch nur einzuengen sein wird, möchten wir bezweifeln. Jedoch auch „die andere Seite Europas“, nämlich Spanien, wird in den Kreis der entsprechenden Betrachtungen gezogen. Der „Parpallostil“ dauert in der eponymen Höhle vom Gravettien über das Solutréen bis zum Magdalénien, und Breuil fixierte ihn auch auf Knochenplatten des Magdalénien III von Altamira. Aber ist der „Parpallostil“ dem Stil III L. G.'s gleichzusetzen? Ist er nicht vielmehr einer der Stile, die in seiner „période archaïque“ neben anderen Stilen vorkommen? Der Stil III zeigt doch angeblich viel Konvention im Detail der Glieder, der Muskulatur, des Felles usw. Er wurde nach L. G. später, im Mittelmagdalénien zum Gesetz für die ganze franko-kantabrische Kunst. – Stil IV entspricht der „klassischen Periode“ des Verf. Er hebt eine altmagdalenoide Episode heraus, die nach technischer Tradition und den Charakteristika der Kunst eigentlich das Solutréen verlängert. Erst im mittleren Magdalénien (Magd. III) ist eine Vervielfachung der Kleinkunst zu vermerken, die sich im Magdalénien IV fortsetzt. Das Umgekehrte gilt für die Felskunst, wo die Figuren des jüngeren Stils IV gegenüber jenen des Stils III und älteren Stils IV in der Minderzahl sind.

Versuchen wir mit L. G. die Hauptlinien seiner paläolithischen Kunstentwicklung zusammenzufassen, so erscheinen im Aurignacien die ersten Figuren des Stils I. Im Gravettien und Solutréen des Stils II konsolidieren sie sich und erreichen am Ende des Solutréen und während des Altmagdalénien ihre größte Fülle in Stil III. Während des mittleren und jüngeren Magdalénien entwickelt sich Stil IV, der als Folge dieser speziellen Deszendenz am Ende des Paläolithikums zu Fall kommt.

Weit davon entfernt, Leroi-Gourhans auf so viele und genaue Beobachtungen gegründete Ableitungen einer Kritik unterziehen zu wollen, meinen wir hier doch einige grundsätzliche Bedenken anmelden zu sollen: Eine Entwicklung von „Stilen“ (I–IV) wurde zwar mit Hilfe entsprechender Bildreproduktionen wahrscheinlich gemacht, was aber die „Stile“ im einzelnen kennzeichnet, wird nicht in allen Fällen durch notwendige Aussagen deutlich. Es ist nach unserer Auffassung deshalb nicht möglich, bestimmte Kunststile bestimmten paläolithischen Kulturperioden, andere wieder anderen zuzuteilen, weil sich in der Kunst der einzelnen Kulturperioden recht verschiedene Stile offenbaren. Zwar erkennt auch L. G. ein „doppeltes System von Darstellungen“, nämlich symbolistischen und realistischen mit entsprechend zwei Entwicklungsreihen an. Aber damit allein ist es nicht getan, wenn wir die Aszendenz der Urkunst unabhängig von der nach so andersartigen Voraussetzungen vorgenommenen Entwicklung einzelner Kulturphasen erkennen wollen.

Wie viele und welche verschiedenartigen Kunststile stecken allein im Magdalénien! Da sprachen wir schon vom Parpallostil, wir können ihm den in Altamira und Pech-Merle neben anderen Stilen überlieferten Stil stark betonten Konturs nach Art ostasiatischer Pinselzeichnungen¹ oder den absolut expressionistisch-abstrakter Bilder, wie der tanzenden Pferde von Altamira² an die Seite stellen. Wo und in welchen Vorstilen liegen die Wurzeln solcher und anderer „Stile“? – L. G. hat der, seit Breuil in der Beurteilung der Urkunst eine so große Rolle spielenden „perspektive tordue“ viel Aufmerksamkeit gewidmet und klar bekannt, daß sie, als eine doch besondere Stileigenart, keineswegs nur im Aurignaco-Périgordien, sondern auch im Magdalénien, ja „zu allen Zeiten“ vorkommt. Man sollte auch das deutliche Streben der Urkunst von einem unbeholfenen zu einem oft genialen Kontur und schließlich über verschiedene Stile zur Wiedergabe einer anscheinenden Dreidimensionalität in der Fläche zu gelangen, nicht übersehen. Was wir brauchen, ist eine straffe Beschreibung, Kennzeichnung und Wiedergabe der im paläolithischen Kunstschaffen beobachteten Stile und Stileigenarten. Die zweite, sich an die erste anschließende Aufgabe wäre sodann, diesen oder jenen Stil in seinem Auftreten in dieser oder jener Kulturphase zu kodifizieren. Dabei wird sich dann herausstellen, daß es kaum einen Stil gibt, der nur an eine Zeit- oder Kulturperiode gebunden ist.

¹ L. Z o t z, *Ewiges Europa – Urheimat der Kunst*. Bonn 1953, 17, Bild 3.

² Ebenda, Tafel 2.

Doch zum zweiten, dem größten und Hauptanliegen der „Préhistoire de l'art occidentale“. Schon Madame Laming hatte die Forderung erhoben, die Kunstwerke der unterirdischen Kultstätten, für welche ihr ebenso wie Leroi-Gourhan Lascaux ein trefflich zur Untersuchung geeignetes Beispiel zu sein schien, nicht allein so, wie es bisher üblich war, zu bewerten und zu dokumentieren. Vielmehr wollte sie die Bilder nach deren Lage in den Höhlen, nach ihrer Komposition und nach der bildmäßigen Vergesellschaftung der dargestellten Tiere ausgewertet sehen, um dergestalt einer neuen Interpretation der altsteinzeitlichen Höhlenkunst die Wege zu öffnen. Nun hat auch L. G. einen solchen neuen Weg beschritten. In 66 Höhlen hat er die Lage, Verteilung und Vergesellschaftung der Einzel-Tierfiguren und Tiergruppen untersucht und statistisch ausgewertet. Dabei gelangte er nicht nur zu höchst interessanten Ergebnissen, sondern zu geradezu überraschenden Feststellungen, hinter denen sich ihm Geheimnisse zu verbergen schienen, die er nunmehr in seinem Buch in das Licht von Forschung und Öffentlichkeit gerückt hat. Verbunden wurden die statistischen Untersuchungen mit höchst beachtlichen Reflexionen über die symbolische Bedeutung der den eigentlichen Bildern so oft beigeordneten Zeichen. Begreifen wird des Verf. Ergebnisse nur der, der bereit ist, die heute weithin vertretene Auffassung anzunehmen, die Altsteinzeitkunst sei letztlich Religion, eine lebenserhaltende Mystik, deren alle Fruchtbarkeit tragenden Pfeiler das männliche und das weibliche Prinzip bilden.

Man darf dem Verf. bedenkenlos in der Auffassung beistimmen, in den zur Darstellung gebrachten Zeichen sexuelle Sinnbilder zu sehen. Es gibt Tierbilder, bei denen Wunden oder Waffen an die Stelle solcher Sexualsymbole treten. Wie die Zeichen selbst, so erscheinen auch die Tierbilder häufig nach bestimmten Gesetzen gekoppelt. Masculine Zeichen sollen mit Tieren einer Gruppe A und mit Waffen, feminine dagegen mit einer Gruppe B und mit Wunden verbunden sein. Die Höhlen zeigen in ihrem Inneren sogenannte gekoppelte Themen der Darstellung, am Eingang „Randthemen“. Oft wurden weibliche Symbole durch männliche vervollständigt oder umgekehrt, wobei nach L. G. zu gelten hat, daß eine Äquivalenz zwischen Weib und Wisent sowie Vulva und Wunde einerseits, andererseits zwischen Mann und Pferd, sowie Phallus und Waffe (Speer usw.) besteht. Selbst wenn man primitiven Fruchtbarkeitszauber und Totemismus ausschließt, wird nach L. G. dennoch in der Organisation der Darstellungen eine Schöpfungs-idee sichtbar, deren Ursprung allerdings nicht in einer Mythologie gesucht werden darf.

Fruchtbarkeit, häufig durch masculine und feminine Zeichen und Bilder symbolisiert, bleibt freilich das Hauptthema der paläolithischen Kunst, auch nach L. G. Er ging so weit, den paläolithischen Symbolismus metaphysisch zu deuten und ihn etwa mit den Wechselbeziehungen von Yin und Yang zu vergleichen. So wie die Begriffe Mann und Weib im Ursprung verschiedener Religionen gegenseitig auswechselbar erscheinen, so auch Fruchtbarkeit und Zerstörung, Geburt und Tod oder andere Ambivalenzen.

Leroi-Gourhans Ergebnisse und Folgerungen beruhen einerseits auf exakten Beobachtungen. Aus ihnen hat der Autor ein kühnes Gedankengebäude errichtet, und ob dieses Gebäude in die Wissenschaft unserer Zukunft hineinwachsen oder früher oder später zerbröckeln oder gar einstürzen wird, können erst weitere, im positiven oder negativen Sinn zu wertende, künftige Beobachtungen lehren.

Das vorliegende Werk ist überreich mit Plänen, statistischen Tabellen, Registern und Karten ausgestattet, die das Eindringen in Text erleichtern. Weshalb mag dabei mehrfach die Statuette aus dem oberen Périgordien der Weinberghöhlen von Mauern nur unter dem Stichwort Neuburg (der im Gegensatz zu Mauern rechtsdanubisch gelegenen zuständigen Kreisstadt) zu finden sein?

Wenn der Graf Vojkffy, bekanntlich ein alter erfahrener Kenner von Wild und Wildbildern, den Rezensenten darauf hinwies, daß L. G. offensichtlich einige paläolithische Tierdarstellungen unrichtig deutete, so mag das hier pflichtgemäß vermerkt werden, wenn es auch an der Gesamtkonzeption des Werkes nicht zu rütteln vermag. Gewiß hat Graf Vojkffy recht, wenn er den bekannten Hirsch von Altamira (S. 219, Fig. 110) nicht als weiblich anspricht, sondern als männliches Tier, das im Monat Mai wachsende noch kurze Geweih trägt. Es könnte dadurch ange-

zeigt sein, daß zu entsprechender Zeit am Ort die Frühjahrsweihen stattfanden. S. 394, Fig. 601 ist in der Tat, wie E. Schmid kürzlich im Bulletin de la soc. préhist. de l'Ariège XIX, 1964, 34 zeigte, kein Hirsch, sondern ein Steinbock.

„Die durch nichts als das Konzentrat, die Quintessenz einer planmäßigen Methode erzielten Resultate erwecken den täuschenden Anschein einer Erleuchtung.“ Nichts könnte so, wie dieser Satz von Edgar Allan Poe, Leroi-Gourhans Werk im gesamten charakterisieren.

Die Höhle Pair-non-Pair, unfern von Bordeaux, war schon 1881 von dem Weinbauern Daleau entdeckt und leider in den folgenden drei Jahrzehnten ausgegraben worden. Die vielen Felsbilder, die sie enthält, gehören zu den wenigen, sicher datierbaren, da sie unter z. T. mächtigen, jungpaläolithischen Kulturschichten des Höhlenbodens verschwunden waren. Diese Wandbilder sind von Breuil schon in den „Quatre cents siècles d'art pariétal“ (Bespr. Quartär VI, 160) herausgestellt und jetzt erneut beschrieben worden. Sie sind aber so bedeutend und zahlreich, daß allein die Kunst von Pair-non-Pair eine grundlegende Behandlung in einer besonderen Monographie verdiente. Aber nicht nur im Hinblick auf diese Wandkunst und ihre Datierung, sondern auch auf die reichen Höhlensedimente mit den eingeschlossenen Kulturen darf man hier mit Leroi-Gourhan von jenen „nicht wieder gut zu machenden Schäden“ sprechen, „die entstanden, als die prähistorische Forschung noch ein Hobby war“. A. Cheynier hat es nun unternommen, was von den Funden Daleaus übrig blieb, in ausgezeichneten, eigenen Zeichnungen zu ordnen, vorzulegen und wissenschaftlich zu klassifizieren. Dafür verdient er gewiß Dank, mag auch die internationale Urgeschichtsforschung bedauern, daß sich das am Ort, d. h. in Bordeaux-Talence ansässige Forscher-Ehepaar Bordes der so lange brach liegenden Fragen um Pair-non-Pair nicht angenommen hat. Das vorliegende Buch ist Daleau gewidmet, und es unterbleibt gewiß kein Versuch, seine Verdienste zu preisen, ganz im Gegensatz etwa zu der allgemein von der heutigen Wissenschaft vertretenen und, wie gezeigt, von Leroi-Gourhan formulierten Auffassung. Mit „rückschauenden Anforderungen an den ausgezeichneten Ausgräber Daleau, an dem sich manche heutigen Prähistoriker und Ausgräber ein Beispiel nehmen könnten“, hat das um so weniger zu tun, als der Mediziner Cheynier so formuliert.

Während Daleau, dem Forschungsstand seiner Zeit entsprechend, Moustérien, Solutréen und Magdalénien in Pair-non-Pair nachgewiesen zu haben glaubte, konnte Ch. nunmehr aus den umfangreichen alten Notizen und übriggebliebenen Funden weit mehr quartäre Zeit- und Kulturphasen in und vor der Höhle wahrscheinlich machen. Er unterscheidet als tiefste eine Zone, aus der ihm heute 3–4 verschiedene Industrien (vorwiegend Moustérien, auch Zweiseiter von Abbevillien- oder Acheuléenaussehen, sowie Chatelperron-Aurignacienstücke) vorliegen. Darüber wäre ein Aurignaco-Gravétien gefolgt und darüber hätten an den verschiedenen Fundstellen der Höhle verschiedene Facies eigentlichen Gravétiens gelegen. Von etlichen, von Daleau in den verschiedenen Jahren seiner Grabungstätigkeit mit stets verschiedenen Buchstaben bezeichneten Schichtenniveaus muß Cheynier sagen, daß sie eine Mischung verschiedener Industrien enthielten, aber daß „eine Feinstratigraphie mehrere Schichten zu trennen erlaubt hätte“. Man mag aus solchen Feststellungen erkennen, wie schwer es der Autor gehabt hat. Im Hinblick darauf wird man ihm seine vielen Sonderbenennungen in der Silextypologie gern verzeihen, um so lieber als er auch ungewöhnliche und seltene Funde aus Elfenbein namhaft machen konnte. Aus der „Aurignaco-Gravétien-Zone“ stammt ein 63 cm langer halbkreisförmiger Bogen (oder Gürtel?), während ein mit einer Ringöse versehener Anhänger eine Cypraea nachahmt.

Wie Ch. in seinen „Schlüssen und Kommentaren“ betont, beruht das Interesse an Pair-non-Pair nicht nur auf dem Stolz der Girondesen, die älteste Felskunst zu besitzen, sondern besonders in der gebotenen Möglichkeit, diese Kunst genau zu datieren.

Pair-non-Pair war kein „Tempel“, keine Kultstätte, sondern nach den Ausgrabungsbefunden eine menschliche Dauersiedlung. Diese, gewiß richtige Folgerung Ch.'s scheint im Hinblick auf die oben behandelten Annahmen Leroi-Gourhans bezüglich der „sanctuaires“ wichtig. Zusam-

menfassend zeichnet Ch. die Urgeschichte der Höhle so: Am Ende von Würm I, als hauptsächlich Pferde, weniger Rinder und Rentiere die Steppe belebten, drang eine Familie des Moustérienmenschen ein. Ihnen folgten Träger des Chatelperonnien, deren „Coexistenz“ mit den Aurignac-leuten durchaus unsicher ist. Als diese kamen, war die Kälte stärker geworden, Ren, Mammut und Saigaziege herrschten. Den Aurignacienträgern gesellten sich bei milder werdendem Klima solche des Gravettien zu, und die „Aurignaco-Gravétiens“ waren nach Ch. die Künstler, denen die Wandbilder verdankt werden. Als Begründung dieser Folgerung darf neben anderen Hinweisen die Beobachtung gelten, daß der Unterteil der Gravuren just über der Herdzone der Aurignaco-Gravétien-Schicht (3 oder KD) liegt. Die Nachfolger der Künstler sollen ein erheblich gemäßigteres Klima im „Pawdorf“-Interstadial erlebt haben. Die Ausführungen des Verf. werden hier recht konfus und ungenau, so daß es kaum möglich ist, aus ihnen das Bild von Klima- und Kulturablauf zu rekonstruieren, das er selbst vor Augen haben mag.

In einem Verzeichnis der Wandbilder hat Henri Breuil einen Teil von diesen beschrieben. Er stützte sich dabei nicht nur auf seine eigenen Nachzeichnungen, sondern auch auf früher angefertigte Abgüsse. Im Museum von Bordeaux sind diese leider unauffindbar, während glücklicherweise die des Museums von Saint-Germain-en-Laye in guten photographischen Wiedergaben vorgelegt werden konnten. Unter den vielen Darstellungen ist diejenige eines Pferdes mit zurückgeworfenem Kopf geradezu berühmt geworden, nicht zuletzt, weil sie der brave Weinbauer seinerzeit mit dem einfältigen Namen „agnus dei“ belegt hatte. Inzwischen hatte der verstorbene Bordeauxer Forscher Malvesin-Fabre erkannt, daß die anscheinend so fortgeschrittene perspektivische Wiedergabe einer Kopfbewegung des „Osterlammes“ auf einer Täuschung beruht, und sein angeblich nach hinten gedrehter Kopf zu einer anderen, in durchaus üblicher Weise, von der Seite wiedergegebenen Figur gehört. Auch Giedion hat auf S. 244 seines Buches die neue Auffassung illustriert. Steinbock- und Pferdefigur wurden allerdings zu einem jener Doppelwesen vereinigt, wie sie in der Urkunst manchmal begegnen.

Breuil ist wohl vor seinem Tod nicht mehr zu der seit langem von ihm beabsichtigt gewesenen Aufarbeitung der Kunstwerke von Pair-non-Pair gekommen, so daß wir uns mit seinen nachgelassenen, lapidaren Bildbeschreibungen und Tierdeutungen begnügen müssen, ohne hier von ihm eine ins Einzelne gehende Datierung zu vernehmen. Alle Bilder verraten die vorwiegend im Aurignacien üblich gewesene, nicht perspektivische Umrißtechnik, dürften aber während verschiedener Phasen des Aurignacien oder Périgordien (Gravettien) entstanden sein, zeigen doch manche die einfachste Technik des Beginns, manche eine schon etwas fortgeschrittene. Viel mehr aber als z. B. ein „arabokeltisches Pferd“ (Breuil) wird man in ihnen mehr oder weniger starke Abstraktion erkennen. Bald ist der Kontur tief, betont, bald tendiert er zu mehreren Bildebenen. Bald ist er sehr fein oder bildet gar, dergestalt wieder betont, vervielfachte, dünne Linien. Neben gut oder eben noch zu deutenden Tiergestaltungen erscheinen einzelne Köpfe oder Beine, oder sie sind in einem sonst völlig abstrakten Liniengewirr zu erkennen, „in Serien von eingekratzten Bändern und verwirrenden Gravierungen“ (Breuil). Tiere und Tierteile, Mammute, Nashörner, Pferde, Rinder, Hirsche (auch Megaceros), Bären erscheinen oft als wahrer und kaum deutbarer „Hexensabbat“ realistischer und zugleich abstrakter Kunstäußerungen. Sind das absichtlich, rücksichtslos übereinander gezeichnete Darbietungen? Wird hier Unbeholfenheit, ja Unvermögen demonstriert, oder sind es bewußte Abstraktionen, die sich uns in diesen, doch so verschiedenen „Stilen“ kundgeben? Sind es nur Versuche, Skizzen?

Cheynier meint in einer letzten Zusammenfassung, diese Stile zu verdeutlichen, und er glaubt, daß manche Tierkörper bemalt waren. Daleau, der alte glückliche Weinbauer, soll noch Spuren dieser Farben auf den Figuren gesehen haben. Möchte doch ein Breuil der Zukunft die Aurignacienkunst von Pair-non-Pair erschöpfend aufnehmen und die verschiedenen Stile, die sie in sich vereinigt, kennzeichnen! Er könnte auf diese Weise unter Umständen zu einer Datierung der Einzelphasen der girondesischen Altsteinzeitkunst gelangen.

Lothar Zotz