

Bilderhungrige Troglodyten

Prähistorie und Kunstgeschichte zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Ulrich Pfisterer

Einen prähistorischen (Wand-)Maler bekam man in Europa erstmals 1903 zu Gesicht. Im Pariser Salon dieses Jahres war unter dem Titel *Un peintre décorateur à l'âge de pierre* ein Gemälde von Paul Jamin ausgestellt, das eine Szene aus der Eiszeit zeigte (Abb. 1): einen in Fell gehüllten Künstler mit Pinsel und Farbtöpfchen, der an einem Höhleneingang das Wandbild eines „Auerochsen“ ausarbeitet – umringt von einer Horde Troglodyten, die mit ihm offenbar gerade über das im Entstehen begriffene Werk diskutieren.¹ Dass Jamins Gemälde unter den 3275 Exponaten dieses Salons einige Aufmerksamkeit erweckte, dürfte nicht nur allgemein an der ungewöhnlichen urzeitlichen Thematik gelegen haben, die kein anderes Werk der Ausstellung anging. Jamin, der kurz nach der Ausstellung am 17. Juli 1903 mit nur 50 Jahren verstarb, hatte sich als Absolvent der Pariser École des Beaux-Arts auf vor- und frühgeschichtliche Sujets in „realistischem Stil“ spezialisiert, bei denen häufig Gewalt oder Erotik zentraler Bestandteil waren. Beides zusammen fand sich etwa in Jamins 1893 vollendetem Monumentalgemälde *Brennus und sein Teil der Beute* (*Le Brenn et sa part de butin*), das für die Pariser Weltausstellung von 1900 ausgewählt wurde (Abb. 2).² Im Vergleich dazu erscheint der Beitrag für den Salon von 1903 zunächst erstaunlich zurückhaltend: Zwar sind die vier Höhlenbewohnerinnen auf dem Bild mehr oder weniger nackt, aber es geht bei der Darstellung doch offenbar primär „nur“ um einen genrehaften Moment des Diskutierens darüber, wie groß ein weiteres Tier (?) an der Wand dargestellt werden solle. Darauf deuten die unterschiedlich weit auseinandergehaltenen Handflächen des älteren sitzenden Mannes und der jungen Frau hinter seinem Rücken hin. Nichts jedenfalls scheint vergleichbar mit der aggressiv-sexualisierten Siegerpose des Galliers Brennus beim Anblick der erbeuteten römi-

schen Mädchen auf dem zehn Jahre zuvor entstandenen Werk.

Und doch stellte *Un peintre décorateur à l'âge de pierre* die eigentlich größere Provokation dar. Denn das Gemälde verlangte von einem breiten Publikum zu akzeptieren, dass die „primitiven“ Höhlenmenschen bereits zur Kunst einer naturnahen (Wand-)Malerei fähig gewesen waren – eine Behauptung, die nicht nur die spätestens seit Darwins Evolutionstheorie grundlegend neu zu denkenden Zusammenhänge von der Entwicklung der Menschheit vor eine weitere Herausforderung stellte, sondern eigentlich auch alle Vorstellungen zu Wesen und Fortschritt der Kunst revolutionierte. Dies gilt es im Folgenden genauer zu erläutern. Zu fragen wird aber auch sein, warum gerade die Kunstgeschichte an den spektakulären prähistorischen Kunstfunden und insbesondere an den Wandmalereien und Felsbildern kein wirkliches Interesse zeigte, ja zunächst überhaupt deren Echtheit bestritt. Hier hätten sich doch die Anfänge und Grundzusammenhänge der Kunst exemplarisch studieren lassen. Zu dieser Ausgrenzung der Vorgeschichte aus dem vermeintlichen Kanon der Disziplin Kunstgeschichte kommt eine weitere Grenzziehung, die sich aus den ästhetischen Präferenzen der Forscher ergab. Während für eine Reihe modern-avantgardistischer Künstler die „ursprünglichen“ Bildwerke der Vorzeit ähnlich den Kunstwerken der „primitiven Völker“ und den Kinderzeichnungen schnell zur befreienden Anregung des eigenen Schaffens werden konnten, scheinen zahlreiche Wissenschaftler die historisierend-naturnahe Malerei in der Tradition des 19. Jahrhunderts bevorzugt zu haben. Da diese aber wiederum in der späteren Kunstgeschichte zumeist als konservativ und nicht entscheidend für die Entwicklungen und „Fortschritte“ der Moderne galt, wurden die Werke dieser Richtung auch

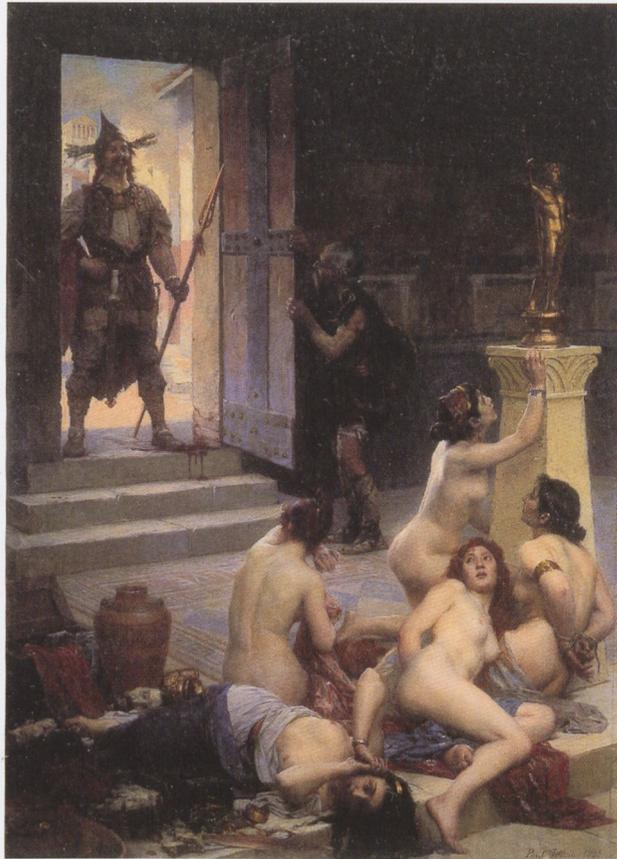


Abb. 2
Paul Joseph Jamin, *Le Brenn et sa part du butin*, Öl auf Leinwand, 1893; Musée des Beaux-Arts, La Rochelle.
Nach: Robert Rosenblum u.a. (Hg.), 1900. *Art at the Crossroads*, London/New York 2000, S. 91

nicht weiter in die kunsthistorischen Narrative einbezogen. So kommt es etwa, dass der Anspruch und Kontext von Jamins *Un peintre décorateur à l'âge de pierre* – ganz unabhängig von unserer Einschätzung der künstlerischen Qualität dieses Werkes – bislang noch nicht eingehender interpretiert wurde, obgleich es sich hier mit einiger Wahrscheinlichkeit um die erste „Verbildlichung“ eines prähistorischen (Wand-)Malers überhaupt handelt.

In den folgenden drei Abschnitten geht es zunächst darum zu skizzieren, wie zwischen 1879/81 und 1902 durch zunehmende Funde und Untersuchungen die prähistorischen Wandmalereien überhaupt als solche akzeptiert wurden und dann schnell zum gefeierten Signum der „Menschwerdung“ aufsteigen konnten. Das zweite Kapitel zeigt die Schwierigkeiten auf, diese Male-
reien im etablierten Kategorien- und Entwicklungssche-

ma der Kunstgeschichte unterzubringen. Zuletzt soll zumindest kurz die Rolle unterschiedlicher Illustrationen und Bild-Rekonstruktionen zur Urzeit angedeutet werden. Hier geht es nicht nur um die Erforschung der „ersten Bilder“ der Menschheit und um Konstruktionen von den „Anfängen der Kunst“, sondern darum, dass Bilder für die Argumentation und Überzeugungskraft dieser Untersuchungen auf unterschiedlichen Ebenen eine besonders entscheidende Rolle spiel(t)en.

Die wissenschaftliche Entdeckung prähistorischer Wandmalerei

Jamins eiszeitliche Versammlung um einen Höhlenmaler darf keinesfalls nur als (historisch naive) Genreszene abgetan werden. Während das Gemälde heute verschollen ist, hat sich eine Vorstudie mit der Widmung Jamins „an den Freund Capitan“ erhalten (Abb. 3).³ Gemeint ist der Mediziner, Anthropologe und Prähistoriker Joseph Louis Capitan (1854–1929), der unter anderem mit dem damals wichtigsten Erforscher prähistorischer Wandmalereien, Henri Breuil, zusammenarbeitete und publizierte. So präsentierten Capitan und Breuil gemeinsam in den Jahren 1902/03 die reichen Wandmalereien der Höhle von Font-de-Gaume, die von dem Lokalforscher und Lehrer Denis Peyrony entdeckt worden waren.⁴ Jamin hatte bei seinem Freund Capitan schon vor der Publikation die Nachzeichnungen nach den Motiven der Höhle studiert und diese Vorlagen getreu in sein Gemälde übernommen – möglicherweise sogar auf Anraten Capitans, denn die Vorstudie ließ noch offen, was an der Wand gemalt wird: Die Spezialisten hätten also 1903 erkannt, dass es sich bei den beiden Rentieren, dem Pferd und dem Bison mit seiner eigentümlichen Nackenlinie auf dem Salon-Gemälde um teils seitenverkehrte Kopien nach Wandbildern in Font-de-Gaume handelte (Abb. 4) – mit dem Unterschied, dass diese dort 60 Meter und mehr im Höhleninneren verborgen sind. Joseph Louis Capitan, der zwei Nekrologe auf seinen verstorbenen Malerfreund veröffentlichte, sollte seinerseits auf diese

Übernahmen hinweisen.⁵ Jamin scheint sein Gemälde also zumindest teilweise auch als historisch-archäologische Rekonstruktion verstanden zu haben, wobei er mit seinen Wandbildern am Höhleneingang möglicherweise darauf hinweisen wollte, dass es solche wohl gegeben hat, aufgrund der Witterung aber nur diejenigen tief in den Höhlen erhalten geblieben sind.

Der Fund von Font-de-Gaume, vor allem aber der unmittelbar vorausgehende von Les Combarelles, an dem die gleichen Personen beteiligt gewesen waren, und weitere Entdeckungen der Jahre um 1900 an anderen Orten in Frankreich und Spanien hatten überhaupt erst zur allgemeinen Einsicht und Akzeptanz geführt, dass es sich bei den Wandmalereien und -gravierungen in den Höhlen tatsächlich um prähistorische Produkte und nicht um neuzeitliche Schmierereien oder gar Betrügereien handelte.⁶ Bildwerke der Urmenschen aus oder auf Tierknochen, Horn, Elfenbein oder Stein waren zwar schon länger bekannt. Denn nachdem sich um 1830 die Einsicht durchzusetzen begann, dass die vorausgehenden Vorstellungen zum Alter der Erde (und ihrer vermeintlichen Schöpfung) vollkommen falsch waren und man mit zuvor ungeahnten Dimensionen einer *deep time* rechnen musste, wurden bald auch erste Werkzeuge, bearbeitete Objekte, Ritzzeichnungen und Schnitzereien der „vor-diluvialen Menschen“ identifiziert – zunächst von Jacques Boucher de Perthes, dann vor allem in den Publikationen von Édouard Lartet und Henry Christy.⁷ Bereits 1865/67 und dann 1878 präsentierten die Weltausstellungen in Paris prähistorische Funde.⁸ Schon das war nicht unanspruchsvoll: „Einige dieser Werke, die in den Augen eines ungebildeten und unwissenden Beschauers einen höchst zweifelhaften Werth haben“, so formulierte es 1879 Nicolas Jolly in seinem Buch *L'homme avant les métaux*, seien gleichwohl „für den Mann der Wissenschaft, den Kunstkenner und namentlich auch für den Künstler unberechenbare Schätze“ – eines der ersten Textzeugnisse dafür, dass diese Objekte von den zeitgenössischen Künstlern besonders intensiv studiert wurden.⁹



Dennoch war der Sprung von diesen Figürchen und den Umriss-Gravierungen zu den lebensnah in Farbe dargestellten, plastisch wirkenden und perspektivisch bewegten Tieren der prähistorischen Wandmalereien so gewaltig, dass die früheste Entdeckung dazu, die Höhle von Altamira, und die öffentliche Präsentation des Fundes im Zeitraum von 1879/81 durch Marcelino Sanz de Sautuola und Juan Vilanova y Piera zunächst fast durchweg auf Ablehnung stießen: Man wollte nicht glauben, dass die Möglichkeiten der Naturnachahmung schon so entwickelt waren, dass spezielle Werkzeuge (vor allem auch der Umstand, dass offenbar Pinsel verwendet wurden, wie es dann auch Jamin herausstellt) zum Einsatz kamen, die Technik so perfekt beherrscht wurde und dass sich die Farben so frisch erhalten hatten (Abb. 5).¹⁰ Die französischen Forscher argwöhnten zudem, dass die vermeintlich konservativ-katholischen Kollegen in Spanien durch diesen „Betrug“ die Stellung Frankreichs als Wiege der menschlichen Kultur bestreiten wollten, waren doch bislang vor allem in Frankreich prähistorische Bildwerke gefunden worden: „Enthusiasten [folgerten ...] aus einzelnen, vortrefflich wiedergegebenen Thierbildern [...] dass Frankreich schon in jener grauen Vorzeit an der Spitze der Kulturnationen gestanden habe.“¹¹ Von Anfang an war die Erforschung der Ursprünge der menschlichen Kultur auch mit nationalen und politischen Interessen oder Ressentiments aufgeladen.

Andererseits überrascht die zögerliche Anerkennung der prähistorischen Wandmalereien mit ihren naturna-

Abb. 3
Paul Joseph Jamin, *Un peintre décorateur à l'âge de la pierre, Vorstudie*, Öl auf Leinwand, 1903; Privatsammlung Paris. Nach: *Venus et Caïn. Figures de la préhistoire 1830–1930*, Bordeaux/Paris 2003, S. 93

Abb. 4

Henri Breuil, *Nachzeichnung eines Bisons aus der Höhle von Font-de-Gaume*. Aus: Louis Capitan/Henri Breuil/Denis Peyrony, *La Caverne de Font-de-Gaume aux Eyzies (Dordogne)*, Monaco 1910, Taf. XXXI

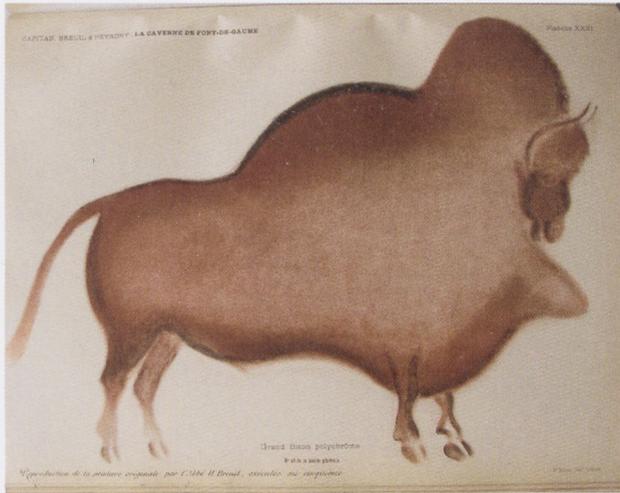
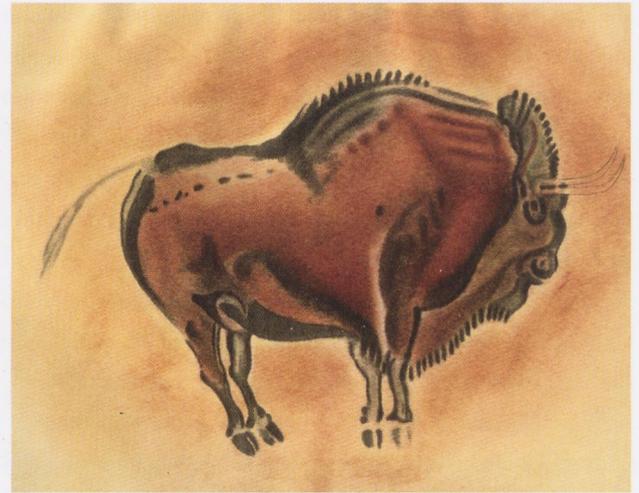


Abb. 5

Henri Breuil, *Nachzeichnung eines Bisons aus der Höhle von Altamira*. Aus: Henri Breuil/Hugo Obermaier, *The Cave of Altamira at Santillana del Mar, Spain*, Madrid 1935, Taf. XIX



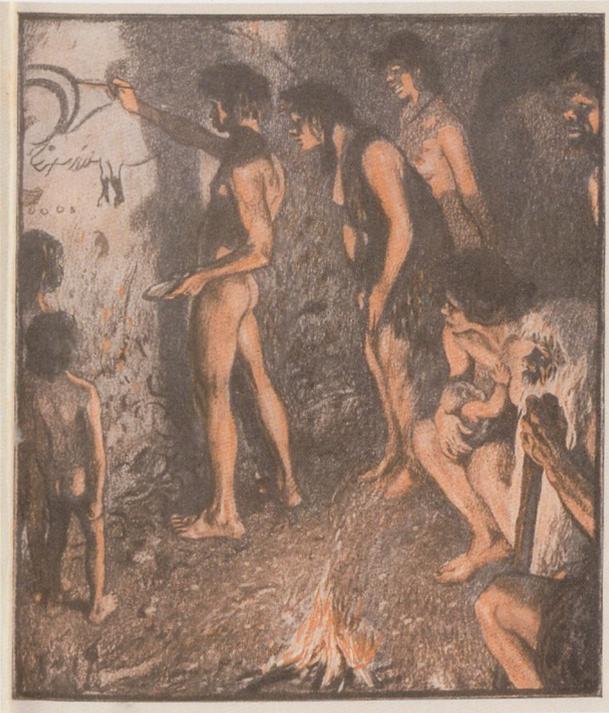
hen Darstellungen aber auch und zeigt, wie selektiv bestimmte Denkmodelle angewandt wurden. Denn für die Buschmänner Südafrikas und für die indigene Bevölkerung Australiens war längst die Vorliebe für Felszeichnungen festgestellt und untersucht worden: „Viele der Darstellungen, deren Gegenstand man auf den ersten Blick erkannte, verriethen grosse Geschicklichkeit. [...] Ohne Zweifel haben sie [die „Eingeborenen“ Australiens] auf ihre Kunstwerke ebensoviel Geduld, Arbeit und Begeisterung verwendet wie Raffael oder Michel Angelo auf die Wandgemälde in der Sistina und im Vatikan.“¹² Aber selbst Ernst Grosse sollte in seiner wegweisenden Publikation von 1894, *Die Anfänge der Kunst*, im Kapitel zur Bildnerie die plastischen und gravierten „Bildwerke der Rennthierzeit“ neben die Malereien und Zeichnungen der „primitiven Völker“ und der Kinder stellen, ohne sich Gedanken darüber zu machen, warum trotz aller vermeintlichen Parallelen in der Vorzeit angeblich noch keine Malerei existierte.¹³

Als der prominente Kritiker Émile Cartailhac im Jahr 1902 angesichts der immer zahlreicheren Funde von Wandmalereien in ungestörten stratigrafischen Zusammenhängen eingestand, dass er sich getäuscht hatte, bedeutete das die endgültige Wende: Die prähistorischen Wandmalereien wurden nun schnell zu Spitzenleistungen der frühen Menschheit, zur „Sixtinischen Kapelle“, zum „Louvre“ oder zumindest einem

„Kunsttempel“ der Vorzeit verklärt.¹⁴ Moritz Hoernes, der 1898 erstmals eine monografische *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa* veröffentlicht und im Kapitel zur „Freien Bildnerie“ der „älteren Steinzeit“ die Wandmalerei noch mit keinem Wort erwähnt hatte, sollte bereits in seinem nächsten Buch von 1903 zum „diluvialen Menschen in Europa“ den Fund von Altamira vorstellen.¹⁵ Und auch das Bild des Urzeitkünstlers änderte sich entscheidend: Die erste Darstellung prähistorischer „Zeichner“ und „Bildhauer“ hatte 1870 Louis Figuier in seinem Buch *L'homme primitif* veröffentlicht. Die als „Vorläufer Raffaels und Michelangels“ präsentierten drei Männer rekurrten in ihrem Tun unverkennbar auf die seit der Renaissance topischen Vorstellungen und Modelle zur „Entdeckung der Kunst“.¹⁶ In der Folge zeigen alle weiteren Verbildlichungen prähistorischer Künstler Bildschnitzer. Dies ändert sich mit der Anerkennung der Wandmalereien schlagartig. Entsprechend dem Kunstbetrieb des frühen 20. Jahrhunderts stand nun der prähistorische Maler für die höchste Kunstform ein (Abb. 6).

Die Ordnungen der Kunst

Die zentrale Herausforderung der Höhlenmalereien lag darin, dass sie alle bisherigen Entwicklungsmodelle der



Kunst auf den Kopf stellten. Bislang war man davon ausgegangen, dass die Menschen zunächst einfache, stilisierte Ornament- und Bildformen produziert und diese dann immer weiter dem Naturvorbild angenähert und technisch perfektioniert hätten. Dieser Vorgang ließ sich an der antiken griechischen Kunst von der geometrischen bis in die hellenistische Zeit aufzeigen und entsprechend am „Fortschritt“ von Giotto bis Michelangelo. Auch wenn man die Höhlenmalereien nicht für den absoluten Anfang der Kunst hielt, waren sie doch viel weiter entwickelt als dieser Stufe der Menschheit zugeordnet wurde. Zudem fiel es schwer zu erklären, warum diese Kunstübung so spurlos wieder verschwand und den geometrischen Ornamenten und Figürchen Platz machte, die seit der Eisenzeit in Europa vorherrschten. So liefert Alois Riegl bereits in seinen *Stilfragen* (1893) und damit noch vor Bekanntwerden der Höhlenmalereien zwar eine treffende Kritik der Vorstellung von den zwingend geometrisch-ornamentalen Anfängen menschlicher Kunstproduktion und stellt als Gegenargument die bis dato gefundenen prähistorischen Schnitzereien vor.¹⁷ Aber selbst auf dieser einfacheren Stufe

noch ohne Kenntnis der Malerei klafft eine Lücke zu den dann einsetzenden Beispielen für den geometrischen Stil. Im Weiteren werden von anderen Forschern der Klimawandel und damit verbundene Wanderungen von Völkergruppen oder Veränderungen der Wirtschaftsformen als Erklärung angeführt. Eine andere (Schein-)Erklärung bestand darin, auf zwei grundlegend verschiedene, dichotomische „Weltverhältnisse“, Seh- und Darstellungsmodi hinzuweisen, die stets als Optionen in der Geschichte der Menschheit präsent waren, zwischen denen sich alle Bildkünste mehr oder weniger gesetzmäßig hin und her bewegten und die 1907/08 von Wilhelm Worringer am schlagkräftigsten als „Abstraktion und Einfühlung“ bezeichnet wurden.¹⁸

Die Entdeckung der prähistorischen Wandmalereien stellte aber nicht nur das kunstwissenschaftliche Ordnungs- und Kategoriensystem grundlegend in Frage. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesen Bildern liefert zugleich auch ein Musterbeispiel dafür, wie an ganz anderem Material entwickelte Erklärungsschemata auf ein neuartiges Gebiet projiziert wurden, um dieses durch bereits etablierte Konzepte leichter fassbar zu machen. Dies ging noch weit über das Verfahren der „ethnografischen Parallelen“ hinaus, bei dem die Denk- und Lebensweisen der zeitgenössischen „primitiven Völker“ herangezogen wurden, um die vorgeschichtlichen Zusammenhänge besser verstehen zu können.

Die wichtigste Aufwertung erfuhren die vorgeschichtlichen Bildwerke und voran die Wandmalereien dadurch, dass sie zunehmend als „(schöne) Kunst“ und „Kunst um ihrer selbst willen“ eingestuft wurden. Noch bei Boucher de Perthes und dann Lartet und Christy war für die Beinschnitzereien nur mit Einschränkungen davon die Rede gewesen. Denn das Produzieren von Bildern ließ sich zunächst auch anders begründen: Es konnte sich um eine Art (hieroglyphische) Bilderschrift handeln, wie man sie bei den Indianern Amerikas bereits seit dem 18. Jahrhundert untersuchte.¹⁹ Oder aber man argumentierte mit dem angeborenen spielerischen Drang der menschlichen Fantasie, Figuren herzustellen,

Abb. 6

Wilhelm Bölsche, *Der Mensch der Vorzeit. I. Tertiärzeit und Diluvium*, Stuttgart 1909, Frontispiz

wie man es überall bei kleinen Kindern vorfinde. Darauf war bereits von Aristoteles bis Winckelmann verwiesen worden.²⁰ Lartet und Christy sollten 1864 erstmals angesichts der prähistorischen Bildwerke erläutern, dass „die freie Zeit eines einfachen Lebens die Künste geboren hatte“.²¹ Auch die südafrikanischen Buschmänner stellten ihre Felszeichnungen angeblich „rein aus Lust am Darstellen“ her.²² Und noch Theodor Koch-Grünberg wird die „Anfänge der Kunst im Urwald“ Brasiliens in dieser Tradition verorten: „Wie der Indianer auf der Wand seines Hauses in müßiger Stunde alle möglichen Figuren kritzelt, ebenso reizt ihn die glatte Felswand, seine kindliche Kunst zu erproben.“²³ Das Bilder-Produzieren der Urmenschen und der „primitiven Völker“ entsprach in dieser Fortschritts-Vorstellung einer „Kinderstufe der Kultur und Kunst“.²⁴ In diesem Kontext ist auch zu verstehen, dass Henri Breuil und Joseph Louis Capitan in ihrer Publikation der Wandmalereien von Les Combarelles 1902 deren verblüffend naturnahen Stil als eine Art „kunstlose“ Wiedergabe des unmittelbaren optischen Eindrucks ohne jede Stilisierung („de visu“) zu erklären versuchten, um diese Bilder doch wieder in das Konzept einer einfachen, quasi „natürlichen“ Anfangsphase der Kunst einordnen zu können.²⁵

Die Vorstellung, das menschliche Bilder-Produzieren sei das Ergebnis von unmittelbarem Festhalten des Gesehenen, von spielerischer Lust und „kreativer Langeweile“, enthält zwar Elemente der Idee von *L'art pour l'art*. Aber das Postulat einer zweckfreien und nur ästhetischen Aspekten verpflichteten Kunst „um ihrer selbst willen“, das im 19. Jahrhundert zum entscheidenden Prädikat der „Hochkunst“ aufgestiegen war und der Nobilitierung diene, geht in seiner Konsequenz weit darüber hinaus. Wenn also vor allem für die Höhlenmalereien ab 1902/03 in solchen Formulierungen gesprochen wurde, dann deshalb, um nun diese prähistorischen Werke ebenfalls in das imaginäre Museum der (europäischen) Spitzenwerke einzureihen. Ganz in diesem Sinne wurde nun zunehmend betont, dass die Wandmalereien gerade keine „anfängliche“ oder „primitive“, sondern eine sehr fortgeschrittene Kunstform darstellten. An diesem

Insistieren auf dem *L'art pour l'art* änderte auch nichts, dass zum gleichen Zeitpunkt immer mehr Forscher zu vermuten begannen, dass die Bilder wohl primär religiösen oder magischen Praktiken gedient und also durchaus sehr konkrete Funktionen und Zwecke besessen hatten. Ungeachtet ihrer Widersprüchlichkeit wurden beide Positionen zusammengebracht. In aller Deutlichkeit zeigt sich dies 1912 bei Hugo Obermaier, der ab den 1910er Jahren zu einer führenden Gestalt der prähistorischen Wandmalereiforschung aufstieg und dann sowohl 1925 an Frobenius' Felsbilderpublikation mit dem Beitrag „Die kleinafrikanische Felskunst im Lichte der Vorgeschichtsforschung“ als auch 1935 an der „definitiven“ Publikation zu Altamira beteiligt sein sollte: „Man kann angesichts ihrer [der prähistorischen Wandbilder] ruhig sagen, daß die postglazialen Troglodyten Westeuropas wahrhaft „bilderhungrig“ waren und daß ihnen ein wirklicher Sinn für das Schöne innewohnte, samt der vollen, ganzen Freude an ihm. [...] Man hat hier wirklich Kunst aus „Freude zur Kunst“ getrieben. [...] Nach dem, was wir jedoch in der Einleitung zu diesem Kapitel ausführten, glauben wir trotzdem, daß auch unsere Wandbilder vorab einen religiös-praktischen Hintergrund besitzen.“²⁶

Obermaiers Zusammenfassung der Forschungen zur prähistorischen Kunst lässt vielfach kunsthistorische Kategorien und Denkmodelle erkennen. So referiert er die fünf Entwicklungsphasen der Wandmalerei, wie sie Henri Breuil 1906/07 entworfen hatte, wobei die fünfte Stufe eigentlich keine figürliche Malerei mehr bezeichnet, sondern das Auftreten von Zeichen: Striche, Punkte, Linien usw. (und damit noch mehr an die Unterscheidung von vier Phasen der Pompeianischen Wandmalerei erinnert). Die stilistischen Ähnlichkeiten der verschiedenen Höhlenmalereien versucht er durch Wanderkünstler und Schulen zu erklären. Und Obermaier spekuliert darüber, ob verletzte oder aus anderen Gründen nicht für die Jagd geeignete Personen bevorzugt als Maler tätig waren.²⁷

Blickt man nochmals auf Jamins Gemälde, dann agiert der Höhlenmaler hier kaum als „Außenseiter“,

der für seine Gruppe nichts anderes leisten kann, sondern als einziger kräftiger Mann mittleren Alters im Zentrum. Wir sehen den heutigen Menschentypus, dem als Einzigem die künstlerischen Leistungen der Wandmalerei zugetraut wurden.²⁸ Muße und Freude im Zusammenhang mit der Bildkunst sind auch hier unübersehbar. Deutlich wird zudem, dass Wandmalerei ein größeres Publikum anspricht: Konnte man von einer Beinschnitzerei noch behaupten, sie sei allein aus einer spielerischen Laune entstanden, so verlor dieses Argument angesichts des Aufwandes und der Aufmerksamkeit, die die Wandmalereien einforderten, an Überzeugungskraft. Wenn bei Jamin überhaupt auf die „Kindheit der Kunst“ angespielt wird, dann nicht durch den Maler, sondern durch den kleinen Jungen rechts, der mit einem Faustkeil etwas bearbeitet. Andererseits spricht der Titel von einem „décorateur“, worunter man um 1900 kaum die höchste Form des Künstlertums verstand. Die Formulierung dürfte vielmehr durch die Vorstellung begünstigt worden sein, dass es sich bei den Höhlen um die Wohnungen der Urzeitmenschen gehandelt habe und der Maler demnach eine Wand im Eingangsbereich gefällig gestaltet.

Diese Vorstellung von den „dekorativen Höhlenmalereien“ wurde in der Folge schnell durch die neuen Vermutungen zu deren verschiedenen Funktionen überlagert; die Bildwerke dabei aber auch zunehmend zu Zeugnissen eines rein „sensorischen“ Weltverhältnisses und zum „Ausdruck des Geistigen“ der frühen Menschen erklärt (zum Kontext: Kandinsky hatte 1911 für die abstrakte Malerei „das Geistige“ eingefordert; 1910 publizierte Lucien Lévy-Bruhl seine These von einer eigenständigen „Denkform der Naturvölker“). Damit ließen sich die prähistorischen Wandmalereien endgültig als vollwertiger Beitrag der vermeintlich einen menschlichen Fähigkeit zur „Kunst“ verstehen, die sich freilich in unendlichen Variationen weltweit manifestierte: in der fernen Frühzeit von *Homo sapiens* ebenso wie bei den außereuropäischen Kulturen, den „Primitiven“ und selbst schon den Kindern. Die europäischen Kunstbetrachter hatten zu lernen, ihre über

lange Jahrhunderte eingefleischten eurozentrischen Schönheitsvorstellungen und ästhetischen Kriterien für diese Vielfalt der Kunst zu öffnen. Und die in ihrer schöpferischen Kraft erlahmten Künstler sollten sich am Beispiel der ursprünglichen Kunstübungen neue Inspiration holen. Dies war die doppelte Forderung, die im Jahr 1923 ihre maximalen Formulierungen erhielt. Wilhelm Paulcke verglich in einem kleinen Büchlein „Steinzeitkunst und moderne Kunst“. Oskar Beyer entwarf auf wenig mehr Seiten das Ideal einer *Welt-Kunst: von der Umwertung der Kunstgeschichte*. Am ausführlichsten untersuchte Herbert Kühn das neue Paradigma der *Kunst der Primitiven*. Prominent verglichen werden hier die prähistorischen Wandmalereien mit den Felsbildern der Buschmänner, der Australier, den Wandmalereien Mittelamerikas und der Einwohner Skandinaviens. Kühn bleibt weiterhin bei der Vorstellung von „reiner, zweckfreier Kunst“ und er will die Werke durch den Verweis auf die Gültigkeit von Wölfflins *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* (1915) in das Gesamt einer neuen Welt-Kunstgeschichte einordnen: „Wie eng erscheint die alte Kunstgeschichte, die glaubte, Kunstgeschichte der Welt zu sein. Die Kunst der Primitiven ist in Wirklichkeit nicht primitiv – der Mensch der Zeit lebt primitiv, seine Wirtschaftsform ist primitiv – seine Kunst ist der reinste Ausdruck seiner Welt, die nie primitiv, sondern nur anders geschaut, unter anderen Formen erlebt ist. Die Kunst hebt sich noch nicht ab von übrigen geistigen Dingen, sie ist verbunden, verwoben mit tausend Fäden dem Leben, ist das Leben des Primitiven selbst. [...] Die Höhlen, in denen der Mensch der [Vor-]Zeit hauste, [...] haben Gemälde, farbige Ölgemälde, vor denen das Wort verstummt. [...] Es ist nichts auf Sehwerte, alles aber auf Tastwerte abgesehen. Wölfflin sagte einmal für die Kunst der Renaissance, daß das Zeichnerische dem Malerischen zeitlich vorhergehe. Was dort gilt, gilt auch hier. Die Gesamtheit der Kunst steht unter den gleichen Gesetzen. [...] Man sucht nach einer Erklärung der Kunst. [...] Man sucht nach einem Zweck der Kunst. Ihr Größe ist, daß sie zwecklos ist, daß sie alle Zwecke in sich selbst trägt.“²⁹

Allein: Die Reaktion der Disziplin Kunstgeschichte auf diese Herausforderungen bestand in Gleichgültigkeit, wenn nicht expliziter Ablehnung. Nach der Etablierung des Faches und den grundlegenden Diskussionen um 1900 konzentrierte man sich einerseits auf Sachforschung, andererseits auf die Verfeinerung der Methoden für diesen „Kernbereich“. Das schlagendste Beispiel dafür liefert die Konzeption der *Propyläen Kunstgeschichte*: Die erste Ausgabe setzte 1923 mit Eckart von Sydows Band *Die Kunst der Naturvölker und der Urzeit* ein. Die grundlegend revidierte Ausgabe ab 1967 begann dagegen mit Karl Schefolds *Die Griechen und ihre Nachbarn. Die Frühen Stufen der Kunst* und die *Kunst der Naturvölker* waren in Supplementbände ausgelagert.³⁰ Alle Bildwerke und Kunstobjekte jedenfalls, die nicht zum etablierten europäischen Kanon gehörten, wurden in der Folge anderen Fächern überlassen.

Bilder von Bildern

Bildern kommt für die Erforschung der Prähistorie eine besondere Stellung zu. Nicht nur, dass kein Wissenschaftler sie mit eigenen Augen gesehen hat – das trüfe für den größten Zeitraum der Geschichte zu. Die Überreste der Vorzeit, die Versteinerungen, Abdrücke, Knochen, bearbeiteten Objekte, der Müll, ja selbst die durch vielerlei Umstände teils sehr schwer lesbaren prähistorischen Bildwerke erlangen ihre Anschaulichkeit praktisch ausschließlich durch die rekonstruierende Visualisierung und Reproduktion. Und auch wenn dieser Umstand ebenfalls für andere Zeiten in unterschiedlichem Maße zutrifft, so gewinnt er hier doch maximale Relevanz. Vor allem für unsere Vorstellungen von der Welt der Dinosaurier wurde dies seit Längerem konstatiert: „Artists are the eyes of paleontologists, and paintings are the windows through which non-specialists can see the dinosaurian world.“³¹ Dabei lässt sich kaum vermeiden, dass besonders „gelungene“, „ansprechende“ und (vermeintlich) „realistische“ Rekonstruktionen und Bilder der Vorzeit eine Überzeugungs- und Behar-

rungskraft auf Wissenschaftler wie breiteres Publikum gleichermaßen entwickeln, die durch die gesicherten Fakten allein so kaum zu rechtfertigen sind und sich eben entscheidend auch der visuellen, künstlerischen Leistung verdanken.

Die Präsentation der Dinosaurierfunde auf der Crystal-Palace-Ausstellung von 1854 in London wurde deshalb zur Sensation, da lebensgroße Modelle dieser „Monster“ den Park bevölkerten.³² Die Pariser Weltausstellung von 1889 bot mehrere Dioramen mit Szenen aus dem Leben der Urzeit-Menschen.³³ Der Buchmarkt im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts wurde von reich illustrierten populärwissenschaftlichen Werken zur Urgeschichte der Erde und des Menschen geradezu überschwemmt; Materialien für den Schulunterricht und Museumspräsentationen folgten.³⁴ Auch Freundschaften zwischen Künstlern und Vorgeschichtsforschern finden sich nicht nur bei Paul Jamin und Louis Capitan, sondern etwa zwischen Ernst Haeckel und dem Maler Gabriel von Max, der 1894 dessen hypothetische Zwischenstufe auf dem Weg zum *Homo sapiens*, den *Pithecanthropus alalus*, im Gemälde auferstehen ließ, oder zwischen dem Paläontologen Edward Drinker Cope und Charles R. Knight.

Der Fall von Charles Knight erinnert schließlich daran, dass die jeweiligen Erkenntnisse und Vorstellungen über die Entwicklungsgeschichte der Vorzeit in den Museen ihrerseits durch große Wandbilder den Besuchern vor Augen gestellt wurden. Ein frühes Beispiel dafür ist das Projekt von 1884, die prähistorischen Fundstücke im Musée des Antiquités Nationales von Saint-Germain-en-Laye, vor denen die Besucher offenbar häufig völlig überfordert oder desinteressiert herumstanden, durch eine Folge von Wandbildern mit Szenen aus dem Leben der Vorzeit in eine instruktive *pinacothèque préhistorique* zu verwandeln.³⁵ Es finden sich zahlreiche weitere Beispiele für solche Wandbilder – unter anderem 25 Gemälde mit ausgestorbenen Pflanzen- und Tierwelten von Charles R. Knight im Field Museum of Natural History in Chicago. Für die Eingangssituation des American Museum of Natural History in New York,

für die Hall of the Ages of Man, schuf der gleiche Maler 1920 ein großformatiges Gemälde der *Cro-Magnon Artists of Southern France*, das nun den Maler im Inneren einer Höhle mit künstlicher Beleuchtung bei der Arbeit zeigt – die prähistorische Wandmalerei war nun ihrerseits wieder zum Thema von Wandmalerei geworden (Abb. 7).³⁶

Ein gesteigertes Bewusstsein für die Bedeutung und Möglichkeiten der Bilder hatten auch die Forscher selbst, die häufig ihre Funde anspruchsvoll grafisch dokumentierten. Noch in der „definitiven“ Publikation zu Altamira von Henri Breuil und Hugo Obermaier von 1935 etwa werden nicht nur Schwarz-Weiß-Fotografien, Umrisszeichnungen, Pläne und vor allem farbige Zeichnungen bzw. Aquarelle von Breuil und Obermaier nebeneinander eingesetzt, sondern im Vorwort wird auch betont, mit welchem Aufwand die Korrektheit dieser Aufnahmen überprüft wurde.³⁷ Die Geschichte der archäologischen und naturwissenschaftlichen Bilder und Illustrationen in den Jahrzehnten um 1900 ist noch nicht so detailliert geschrieben, dass hier eine genauere Einordnung vorgenommen werden könnte. Beim 1925 erschienenen Tafelwerk des Leo Frobenius zu den nordafrikanischen Felsbildern, zu dem Obermaier – wie gesehen – ebenfalls einen Essay beitrug, ist dieses mediale Spektrum nicht nur nochmals erweitert: Es finden sich Fotos (auf denen die Felsbild-Ritzungen vor der Aufnahme teils durch Kreidenachzeichnung besser sichtbar gemacht worden waren; Abb. 8), Umrisszeichnungen (häufig auch als synoptische Zusammenstellung verwendet, in seltenen Fällen ergänzend zu einem Foto), Fotos von skizzenhaften Zeichnungen aus den Notizbüchern, in Dreifarben-Druck umgesetzte grafische Reproduktionen von Zeichnungen und farbige Reproduktionen gemalter Kopien. Vor allem ist für jede dieser Illustrationen auf dem transparenten Schutzblatt im Stil der frühneuzeitlichen Druckgrafik durch die Kürzel „delin[eavit]“, „pinx[it]“ und „phot[ographavit]“ vermerkt, wer dafür verantwortlich zeichnet. Dies reflektiert wohl weniger das künstlerische Selbstbewusstsein der beteiligten Personen als die Einsicht, in wie hohem



Abb. 7

Charles R. Knight, *Cro-Magnon Artists of Southern France*, Öl auf Leinwand, 1920; New York, Museum of Natural History. Nach: Richard Milner, *Charles R. Knight. The Artist Who Saw Through Time*, New York 2012, S. 152/153

Abb. 8

Leo Frobenius/Hugo Obermaier, *Hádschra Máktuba. Urzeitliche Felsbilder Kleinafrikas*, München 1925, Taf. 46

Abb. 9

Louis Mascré und Aimé Rutot, *Négroïde de Menton*. Bemalter Gips, um 1912/14; Brüssel, Institut Royal des Sciences Naturelles de Belgique. Nach: *Venus et Caïn. Figures de la préhistoire 1830–1930*, Bordeaux, Paris 2003, S. 93

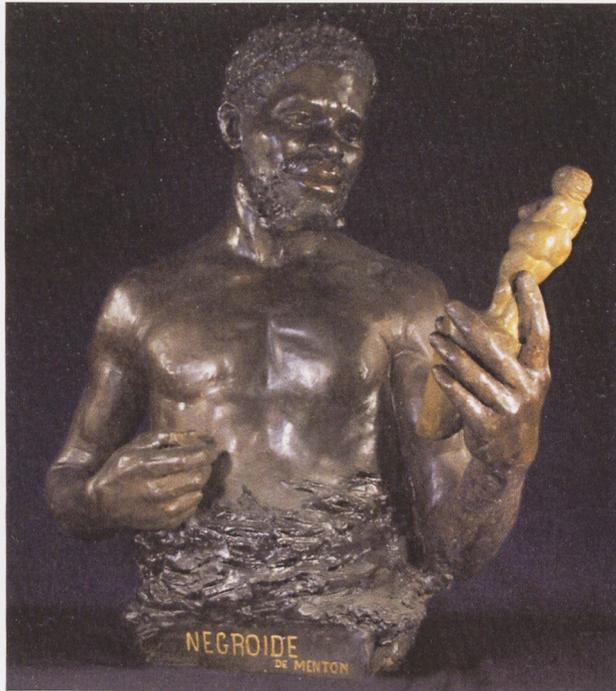


Abb. 10

Louis Mascré und Aimé Rutot, *Négroïde de Laussel, Dordogne*. Bemalter Gips, um 1912/14; Brüssel, Institut Royal des Sciences Naturelles de Belgique. Nach: *Venus et Caïn. Figures de la préhistoire 1830–1930*, Bordeaux, Paris 2003, S. 108



Maße das Festhalten der teils sehr schwer erkennbaren Felsbilder einer Interpretationsleistung gleichkam.

Wenn abschließend nochmals auf Obermaiers Beitrag zur Felsbilderpublikation hingewiesen wird, dann nicht nur, weil dieser exemplarisch demonstriert, wie zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Herausforderung vorzeitlicher Wandmalereien in einer länderübergreifenden, teils „globalen“ Perspektive angegangen wurde – wobei Obermaier letztlich die Differenzen betonte: „Verschiedene Fachgelehrte haben in unseren Bildwerken die unmittelbare Fortsetzung der diluvialen Felskunst Spaniens auf kleinafrikanischem Boden erblickt. [...] Wohl liegt auch in Afrika eine sensorische Kunst vor, deren Gefühl und Kraft wir in keiner Weise verkennen. [...] Nichtsdestotrotz haben wir den Eindruck, daß die Saharagravierungen, in ihrer Gesamtheit beurteilt, an künstlerischer Bedeutung hinter jenen der Iberischen Halbinsel nicht unwesentlich zurückstehen, und, zumeist nur konturenhaft eingestellt, nicht die gleich tiefe Versenkung in die Natur verraten. [...] Auf jeden Fall bestehen durchgreifende Unterschiede [...], welche dafür sprechen, daß beide Gruppen, ihre Gleichartig-

keit vorausgesetzt, urwüchsig nebeneinander entstanden sind.“³⁸ Vielmehr reagierte Obermaier hier letztlich auch auf die Idee eines künstlerischen Austauschs zwischen Südeuropa und Nordafrika, die spätestens seit 1894/95 intensiv diskutiert wurde, von der „Evidenz“ der Bildwerke ausging und wiederum besonders wirkmächtige Bildrekonstruktionen hervorbrachte. Vor allem der französische Forscher Édouard Piette glaubte, unter den quartären Darstellungen von Frauen neben einem schlanken, genuin „europäischen“ Typus auch einen steatopygen unterscheiden zu können. Diese Körper mit ihren ausladenden Formen schienen ihm ein klares rassisches Charakteristikum afrikanischen Ursprungs, wie es im frühen 19. Jahrhundert wirkmächtig die sogenannte „Hottentotten-Venus“ vorgeführt hatte.³⁹ Die Bildwerke, deren vermeintlicher Realismus so ernst genommen wurde, dass man daraus die „Menschenrasse“ abzuleiten imstande war, lieferten also das Argument für die These der Zuwanderung eines neuen Menschentyps über das Mittelmeer hinweg; wobei betont werden muss, dass bereits Moritz Hoernes 1898 diese Schlussfolgerung vehement ablehnte und als Motiv für



die ausladenden weiblichen Körperformen vielmehr „primitive“ männliche Phantasien der „sinnlichen Liebe und d[es] Nahrungsbedürfnis[sen]“ ansah.⁴⁰ Als dann freilich 1901 bei Menton Gräber mit Skeletten gefunden wurden, deren Knochenform man als „afrikanisch“ interpretieren zu dürfen glaubte, schien die These von einer Doppel-Besiedelung Südeuropas auch durch dunkelhäutige Menschen gesichert. Für das Institut Royal des Sciences Naturelles de Belgique in Brüssel wurden um 1912/14 im Rahmen einer Serie von rekonstruierten Typen zur Entwicklungsgeschichte des Menschen auch zwei Büsten dieser „Négroïdes de Menton“ angefertigt.⁴¹ Während die Frauenbüste Elemente der Grimaldi-Funde mit einer ausladenden Frauendarstellung verbindet, die 1911 in Laussel gefunden worden war, kontempliert der dunkelhäutige Mann mit krausem Haar die Elfenbeinstatue einer „Venus“ vom Typ Willendorf (Abb. 9, 10, 11).

Nicht nur das ästhetisch Andere ließ sich hier auslagern – zum Glück für das europäische Selbstverständnis schienen dann auch die Malereien der nordafrikani-

schen Felsenbilder „an künstlerischer Bedeutung hinter jenen der Iberischen Halbinsel nicht unwesentlich zurück[zu]stehen“.

Abb. 11

„Venus“ von Laussel. Kalksteinrelief, ca. 25 000 v.Chr., Bordeaux, Musée d'Aquitaine

1 Société des Artistes Français (Hg.), *Catalogue illustré du Salon de 1903*, Paris 1903, Nr. 965 und Abb. im Tafelteil S. 167. – Für die zeitgenössische Rezeption s. Louis Capitan, „Nécrologie: Paul Jamin, membre titulaire depuis 1892“, in: *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, 4 (1903), S. 487–490, hier S. 488: „Enfin, cette année même (1903), Jamin avait terminé deux toiles: [...] l'autre absolument charmante d'une exactitude rigoureuse et que lui avaient inspirée mes découvertes avec Breuil et Peyrony des figures peintes sur les parois de la grotte de Font de Gaume. Il l'avait intitulée: 'Un peintre décorateur à l'âge de la pierre – Le portrait de l'aurochs.'“ Und etwas ausführlicher Louis Capitan, *Le peintre préhistorien Jamin. Son œuvre*, in: *Revue de l'école d'anthropologie de Paris* 9 (1903), S. 311–316 [wiederabgedruckt in *Venus et Caïn. Figures de la préhistoire 1830–1930*, Bordeaux/Paris 2003, S. 88–92]: „Puis [en 1903] la dernière toile de notre pauvre ami qui eut un si grand succès au dernier Salon: Un peintre décorateur à l'âge de la pierre; le portrait de l'aurochs. Jamin avait été très frappé de notre découverte, Breuil, Peyrony et moi, des peintures sur les parois de la grotte de Font-de-Gaume. Son grand chagrin était de ne pouvoir venir les voir. Nous en causâmes longuement. Je lui communiquai tous nos relevés, nos dessins, nos calques et les aquarelles que j'avais faites de quelques-unes des bêtes les plus visibles. Il imagina une scène, dans laquelle, en plein air, devant l'entrée de la grotte, un artiste préhistorique peint sur une paroi de rocher un aurochs, après avoir déjà figuré, à côté, le groupe des deux rennes, le petit cheval noir en teinte plate, etc. La composition est charmante, comme on peut s'en rendre compte d'après la reproduction. Les personnages sont trop propres et trop jolis, a-t-on dit, sans réfléchir que les gens arrivés à cette habileté artistique et à cet état d'évolution mentale pouvant expliquer cette pratique de la décoration devaient être certainement beaucoup mieux que de très grossiers et très primitifs sauvages.“ – Zum größeren Kontext Stephanie Moser, *Ancestral Images. The Iconography of Human Origins*, Ithaca (NY) 1998.

2 Zum Brennus-Gemälde s. Robert Rosenblum (Hg.), *1900. Art at the crossroads*, New York u.a. 2000, S. 91; zu Jamin zusammenfassend zuletzt Elmar Stolpe, in: Andreas Beyer u.a. (Hg.): *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 77, Berlin/Boston 2013, S. 261.

3 „Souvenir à l'ami Capitan“; die Vorstudie (Öl auf Leinwand, 42 x 27 cm) publiziert in *Venus et Caïn* 2003 (wie Anm. 1), S. 93; vgl. auch S. 22.

- 4 Zusammenfassend zu den Publikationen seit 1901 Louis Capitan/Henri Breuil, „Les figures peintes à l'époque paléolithique sur les parois de la grotte de Font-de-Gaume (Dordogne)“, in: *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 47/2 (1903), S. 117–129, und vor allem Louis Capitan/Henri Breuil/Denis Peyrony, *La Caverne de Font-de-Gaume aux Eyzies (Dordogne)*, Monaco 1910, wo allerdings auf dem Titelblatt alle reproduzierten Abbildungen Henri Breuil zugewiesen werden; zu diesem s. Arnaud Hurel, *L'abbé Henri Breuil. Un préhistorien dans le siècle*, Paris 2014.
- 5 Zit. in Anm. 1.
- 6 Vgl. die chronologische Zusammenstellung der Funde bei Hugo Obermaier, *Der Mensch der Vorzeit*, Berlin/München/Wien 1912, S. 236–258 und Nachträge S. 432–435. – Zur Forschungsgeschichte etwa Herbert Kühn, *Geschichte der Vorgeschichtsforschung*, Berlin/New York 1976, und Günter Berghaus, „The Discovery and Study of Prehistoric Art“, in: ders. (Hg.), *New Perspectives on Prehistoric Art*, Westport (CT) 2004, S. 1–10.
- 7 Etwa Jacques Boucher de Perthes, *Antiquités celtiques et antédiluviennes*, 3 Bde., Paris 1847–1864; Édouard Lartet/Henry Christy, „Cavernes du Périgord: Objets gravés et sculptés des temps préhistoriques dans l'Europe occidentale“, in: *Revue Archéologique* 9 (1864), S. 233–267; dies.: *Reliquiae Aquitanicae*, London 1865–1875; s. auch Henri Le Hon, *L'homme fossile en Europe. Son industrie, ses mœurs, ses œuvres d'art*, Brüssel/Paris 1867, v.a. S. 69–76.
- 8 Vgl. etwa Gabriel de Mortillet: „Promenades préhistoriques à l'exposition universelle“, in: *Matériaux pour l'histoire positive et philosophique de l'homme* 3 (1867), S. 201–203; für die weitere Ausstellung der Exponate s. Nélia Dias, *Le Musée d'ethnographie du Trocadéro (1878–1908). Anthropologie et muséologie en France*, Paris 1991.
- 9 Zit. nach der deutschen Übersetzung Nicolas Jolly, *Der Mensch vor der Zeit der Metalle*, Leipzig 1880, S. 344 im Kapitel „Die schönen Künste“. – Zur Rezeption durch Künstler etwa Bärbel Küster, *Matisse und Picasso als Kulturreisende. Primitivismus und Anthropologie um 1900*, Berlin 2003.
- 10 Eine umfassende Zusammenstellung der vermeintlichen Gegenargumente bei Edouard Harle, „La grotte d'Altamira près de Santander (Espagne)“, in: *Matériaux pour l'histoire primitive et naturelle de l'homme* 12 (1881), S. 275–283. – Benito Madariaga de la Campa, Sanz de Sautuola y el descubrimiento de Altamira. Consideraciones sobre las pinturas, Santander 2000; vor allem auch zur Relevanz dieser Entdeckung für die Kunstgeschichte und die folgende disziplinäre Ausgrenzung Ulrich Pfisterer, „Altamira – oder: Die Anfänge von Kunst und Kunstgeschichte“, in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus* 10 (2007), S. 13–80; dort zu ergänzen der wichtige Beitrag von Margareta Benz-Zauner, „Zu schön, um wahr zu sein: Zur Rezeptionsgeschichte der Altamira-Malereien“, in: Ulf Hashagen u.a. (Hg.), *Circa 1903. Artefakte in der Gründungszeit des Deutschen Museums*, München 2003, S. 101–124, der auch das Projekt der 1962 realisierten ersten plastischen Kopie der Höhlendecke für das Deutsche Museum in München vorstellt. – Zur ebenfalls 1879 entdeckten Höhle von Chabot, deren Fund zunächst genauso wenig Beachtung fand, s. Nathalie Richard, „De l'art ludique à l'art magique. Interprétations de l'art pariétal au XIX^e siècle“, in: *Bulletin de la Société préhistorique française* 90 (1993), S. 60–68, hier S. 63 f.
- 11 Das Zitat aus Carus Sterne, *Natur und Kunst. Studien zur Entwicklungsgeschichte der Kunst*, Berlin 1891, S. 137; zu Gabriel de Mortillet's Warnung vor den „spanischen Klerikern“ s. Herbert Kühn, *Eiszeitkunst. Die Geschichte ihrer Erforschung*, Göttingen 1965, S. 16.
- 12 John Lort Stokes, *Discoveries in Australia*, London 1846, Bd. 2, S. 170 f.; zit. nach der Übersetzung in Ernst Grosse, *Die Anfänge der Kunst*, Freiburg i.Br./Leipzig 1894, S. 164.
- 13 Ebd., S. 156–197.
- 14 Der Vergleich mit der Sixtinischen Kapelle findet sich wohl erstmals bei Hermilio Alcalde del Río, *Las pinturas y grabados de los cavernas prehistóricas de la provincia de Santander: Altamira, Covalanas, Hornos de la Peña, Castillo, Santander 1906*; vgl. dann etwa Joseph Déchelette, *Manuel d'Archéologie préhistorique, celtique et gallo-romaine*, Bd. 1, Paris 1908, S. 150, oder Adolf Stiegelmann, *Altamira. Ein Kunsttempel der Urmenschen*, Godesberg/Berlin 1910.
- 15 Moritz Hoernes, *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa von den Anfängen bis um 500 vor Chr.*, Wien 1898, S. 38–61; ders., *Der diluviale Mensch in Europa*, Braunschweig 1903, S. 53 f.
- 16 Louis Figuier, *L'homme primitif*, Paris 1870, S. 131, fig. 67; dazu Claude Blanckaert, „Les bases de la civilisation. Lectures de l'homme primitif de Louis Figuier (1870)“, in: *Bulletin de la Société préhistorique française* 90 (1993), S. 31–49; *Venus et Caïn* (wie Anm. 1), S. 76–83 und Pfisterer (wie Anm. 10), S. 33–38.
- 17 Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893, S. 16–25.
- 18 Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1908 (Diss. 1907).
- 19 Dazu Frances Connelly, *The Sleep of Reason. Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725–1907*, University Park (PA) 1995.
- 20 Aristoteles, Poetik 1448b; Johann J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764, S. 4.
- 21 Lartet/Christy (wie Anm. 7), S. 264: „[...] on peut dire aussi que les loisirs d'une vie facile enfantant les arts“; von der „enfance de l'art“ spricht etwa auch Gabriel de Mortillet, „Promenade au Musée de Saint-Germain“, in *Matériaux pour l'histoire primitive et philosophique de l'homme* 4 (1868), S. 465–466, hier S. 474.

- 22 Briefliche Kommunikation von Theophilus Hahn, in: *Zeitschrift für Ethnologie* 11 (1879), S. 307 f.; darauf verweist auch Grosse (wie Anm. 12), S. 192.
- 23 Theodor Koch-Grünberg, *Anfänge der Kunst im Urwald: Indianer-Handzeichnungen auf seinen Reisen in Brasilien gesammelt*, Berlin 1906; auch ders., *Südamerikanische Felszeichnungen*, Berlin 1907; vgl. dagegen zu „Bilderschriften“ Karl von den Steinen, *Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens. Reiseschilderung und Ergebnisse der Zweiten Schingii-Expedition 1887–1888*, Berlin 1894, Kap. XI: „Die Kunst“ (zit. 1897, S. 230–265).
- 24 Vgl. etwa Karl H. Busse, „Vergleichende Entwicklungspsychologie der primitiven Kunst bei den Naturvölkern, den Kindern und in der Urzeit“, in: *Bericht: Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1914, S. 232–245; noch dagegen Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1953.
- 25 Joseph L. Capitan/Henri Breuil, „Figures préhistoriques de la grotte des Combarelles (Dordogne)“, in: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 46 (1902), S. 51–56.
- 26 Obermaier (wie Anm. 6), S. 252. – Zur Person Christian Züchner, „Hugo Obermaier (Regensburg 1877 – Fribourg 1946). Leben und Wirken eines bedeutenden Prähistorikers“, in: *Quartär* 47/48 (1997), S. 7–28.
- 27 Obermaier (wie Anm. 6), S. 236–258 und Nachtrag S. 432–435; nach Henri Breuil, „L'Évolution de l'art pariétal des cavernes de l'âge du renne“, in: *Compte-rendu. Congrès international d'anthropologie et d'archéologie préhistorique de Monaco*, Foix 1907, S. 367–386.
- 28 Zu den zeitgenössischen kritischen Stimmen dazu s. Anm. 1; zum Skandal um den früheren Versuch von Fernand Cormont, in seinem Gemälde *Caïn* eine Vorform des heutigen Menschen darzustellen, s. Martha Lucy: „Cormont's Cain and the Problem of the Prehistoric Body“, in: *Oxford Art Journal* 25 (2002), S. 107–126.
- 29 Herbert Kühn, *Die Kunst der Primitiven*, München 1923, S. 7, 24 f. und 30.
- 30 Vgl. Barbara Paul, „Schöne heile Welt(ordnung): Zum Umgang der Kunstgeschichte in der frühen Bundesrepublik Deutschland mit außereuropäischer Gegenwartskunst“, in: *Kritische Berichte* 31 (2003), S. 5–27. Die kunsthistorische Einbeziehung versucht neuerdings etwas Horst Bredekamp, „Der Muschel-mensch. Vom endlosen Anfang der Bilder“, in: Wolfram Hogrebe (Hg.), *Transzendenzen des Realen*, Bonn 2013, S. 13–74.
- 31 Dale Russell, in: Sylvia J. Czerkas (Hg.), *Dinosaurs Past and Present*, Los Angeles 1987, Bd. 1, S. 117; das Zitat nach W.J.T. Mitchell, *The Last Dinosaur Book. The Life and Times of a Cultural Icon*, Chicago/London 1998, S. 108, der die bildwissenschaftliche Problematik ausführlich entwickelt.
- 32 Martin S.J. Rudwick, *Scenes from Deep Time. Early Pictorial Representations of the Prehistoric World*, Chicago 1992; Mitchell (wie Anm. 31); Allan A. Debus/Diana E. Debus, *Paleoimagery. The Evolution of Dinosaurs in Art*, London 2011; vgl. für neueste Medien auch Vincent Campbell, „The extinct animal show. The paleoimagery tradition and computer generated imagery in factual television programs“, in: *Public Understanding of Science* 18 (2009), S. 199–213.
- 33 *Venus et Caïn* (wie Anm. 1), S. 56–59.
- 34 Vgl. etwa Nélia Dias, „Images et savoir anthropologique au XIX^e siècle“, in: *Gradhiva* 22 (1997), S. 87–97; Moser (wie Anm. 1).
- 35 Maria P. Gindhart, „A pinacothèque préhistorique for the Musée des Antiquités Nationales in Saint-Germain-en-Laye“, in: *Journal of the History of Collections* 19 (2007), S. 51–74.
- 36 Richard Milner, Charles R. Knight. *The Artist Who Saw Through Time*, New York 2012.
- 37 Leo Frobenius/Hugo Obermaier, *Hádschra Máktuba. Urzeitliche Felsbilder Kleinafrikas*, München 1925; vgl. Richard Kuba, „Portraits of Distant Worlds: Expedition Paintings between Ethnography and Art / Portraits versunkener Welten: Ethnographische Expeditionsmalerei in Afrika zwischen Dokumentation und Kunstanspruch“, in: Clémentine Deliss (Hg.), *Object Atlas. Fieldwork in the Museum / Objekt Atlas. Feldforschung im Museum*, Bielefeld 2012, S. 327–342, und zur Ausstellung 1937 ders., „Leo Frobenius in New York. Felsbilder im Museum of Modern Art“, in: Volker Gottowik u.a. (Hg.), *Zwischen Aneignung und Verfremdung. Ethnologische Gratwanderungen. Festschrift für Karl-Heinz Kohl*, Frankfurt/New York 2009, S. 139–155.
- 38 Frobenius/Obermaier (wie Anm. 37), S. 53 und 58.
- 39 Édouard Piette, „La station de Brassempouy et les statuettes humaines de la période glyptique“, in: *L'Anthropologie* 6 (1895), S. 129–151.
- 40 Hoernes (wie Anm. 15), S. 52–57 mit einer guten Zusammenfassung der ersten Afrika-Thesen, die auch von Giuseppe Sergi, *Origine e diffusione della stirpe mediterranea*, Rom 1895, aufgrund von Schädelmessungen und von John Evans aufgrund von ähnlichen Formen von Steinbeilen in Ostafrika und Europa vertreten wurde.
- 41 *Venus et Caïn* (wie Anm. 1), S. 106–109.