HAL open science

”Morgendämmerung der Bilder“: Das ”ästhetische Leben“ nach André Leroi-Gourhan (1911–1986)

Muriel van Vliet, Nicola Denis

To cite this version:

Muriel van Vliet, Nicola Denis. ”Morgendämmerung der Bilder“: Das ”ästhetische Leben“ nach André Leroi-Gourhan (1911–1986). Regards Croisés. Revue franco-allemande d’histoire de l’art et d’esthétique, 2019, 9, pp.86-100. hal-04061843

HAL Id: hal-04061843

https://paris1.hal.science/hal-04061843

Submitted on 7 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License

Muriel van Vliet, übersetzt von Nicola Denis

»Morgendämmerung der Bilder«[1]: Das »ästhetische Leben«[2] nach André Leroi-Gourhan (1911–1986)

Die Ästhetik Leroi-Gourhans leitet sich eindeutig aus der *Morphologie* ab. (I) In der Tat handelt es sich bei den Texten zu Geste und Memoria ausdrücklich um deskriptive Studien von Formen und Figuren, die eng auf die menschlichen Lebenszusammenhänge bezogen sind und den Gebrauch dieser Figurationen ins Zentrum stellen: Formen des Lebensmilieus, Formen von Skelett oder Schädel, Formen des Werkzeugs, des Mobiliars und der Habitate, Kunstwerke, oder die Formen abstrakter oder figürlicher Felszeichnungen. Leroi-Gourhans Morphologie arbeitet die korrelativen Veränderungen all dieser Formen heraus und geht dabei von der Struktur der unterschiedlichen, dem Lauf der Jahreszeiten unterworfenen Lebensmilieus aus, bis hin zur Hypothese von Migrationen, die stilistische Veränderungen nach sich ziehen. Die über Zeichnungen, Schemata, topografische oder stratigrafische Erhebungen, vergleichende Tabellen und Abbildungen realisierte Bestandsaufnahme konkreter Figuren basiert stets auf dem in Bewegung befindlichen Körper und seinem spezifischen physiologischen Rhythmus. Die körperlichen Rhythmen stehen in einer permanenten Interaktion mit der Topographie. Über immer komplexere *operative Ketten* entwickeln sich daraus präzise technische Gesten, aus deren Funktionen wiederum die ästhetischen Formen hervorgehen. Die natürliche Umwelt, das benutzte Material, die Arten des Zusammenlebens auf einem Territorium fließen kontinuierlich in die ästhetischen Formen ein. Leroi-Gourhan nimmt nie die Kunst als solche zum Ausgangspunkt, sondern widmet sich ihr erst nach einem ausführlichen Umweg über Technik, Milieu, Material, Gesten, Lebensweisen und Habitat. In dem von ihm entworfenen Panorama existiert die Kunst nur als Projektion aller anderen symbolischen Formen: Technik, Sprache, mythologische Erzählungen stehen in einem permanenten Dialog mit ihr. (II) Die Ästhetik Leroi-Gourhans mündet außerdem in eine *Semiotik,* die über den schriftlichen Sprachzugang hinausreicht. Noch vor dem Aufkommen der Schrift habe es demnach sehr bewusste Versuche der Bedeutungsvermittlung über abstrakte, mit konkreten Darstellungen verknüpfte Zeichen gegeben, deren Hybridisierung oder Zurichtung vermutlich als Basis für orale Mythenerzählungen oder kollektive Rituale gedient hätten. Als Gedächtnisträger wird die Kunst wie ein *Mythogramm* studiert, und schließlich als Protoschrift, die aufgrund eines unweigerlich schwebenden Sinns die faszinierende Wirkung eines *Halo* hat. Als jemand, der die Ideogramme der orientalischen Sprachen studiert hat, ist

Leroi-Gourhan sensibel für die vielfältigen Bedeutungsarten und für die Charakterisierung der Kunst als ein (von Anfang an) spirituelles Streben. (III) Es gilt also, auf der Basis von Morphologie und Semiotik eine *Stiltheorie* zu erarbeiten, die ihrerseits periodische Einordnungen ermöglichen kann, wenn die Radiokarbonmethode versagt oder sich als ungenügend erweist. Der morphologische strukturalistische Ansatz Leroi-Gourhans grenzt die Geschichte also nicht aus, im Gegenteil. Sein morphologischer Strukturalismus ergibt sich aus dem Herausarbeiten gegenseitiger Berührungspunkte zwischen den unterschiedlichen Stilen sowie aus der korrelativen Veränderung von Zeichensystemen und den mit ihnen assoziierten Darstellungen. Diese stilistische Betrachtung setzt voraus, dass die künstlerischen Objekte nie von den nicht-künstlerischen gesondert analysiert werden, egal ob es sich um technische Objekte oder rituelle Praktiken handelt. Es gilt, weder die Kunstwerke von ihrem Entstehungsmilieu zu trennen noch die beweglichen von den unbeweglichen Werken. Mithin handelt es sich um einen dezidiert ganzheitlichen Ansatz. Mit seiner Hilfe kann Leroi-Gourhan letztlich auch unterschiedliche historische Epochen zueinander in Bezug setzen und langfristige Hypothesen hinsichtlich der Symbolentwicklungen aufstellen.

Abschließend wollen wir zeigen, dass die Ästhetik Leroi-Gourhans zwar strukturalistische Elemente aufweist, sich aber dennoch deutlich vom Ansatz Claude Lévi-Strauss' unterscheidet. Die beiden bedeutenden Vertreter der französischen Anthropologie, deren Wege sich in den Institutionen und Lehreinrichtungen kreuzten, sind eher als komplementär denn als gegensätzlich aufzufassen. Bei Leroi-Gourhan kristallisieren sich im Wesentlichen *Lebens*strukturen heraus, die auf einen in Bewegung befindlichen Körper in seinem biologischen und sozialen Lebensmilieu zurückgehen – ein symbolischer Raum, in dem sich Mythen und religiöse Rituale nur andeutungsweise abzeichnen. Lévi-Strauss hingegen geht für eine neuerliche Aufwertung der *aisthesis* von den Verwandtschaftsstrukturen und dem Studium der gesammelten Mythen aus. Erst in seinen späteren Werken bezieht Lévi-Strauss auch unterschiedliche Artefakte – Technik, Kunst, Tätowierungen und Masken – in seine Reflexion mit ein.

I. DIE ÄSTHETIK ALS *ÖKOLOGIE* UND *MORPHOLOGIE*

Die Ästhetik Leroi-Gourhans ist in erster Linie eine *physiologische*[3] Ästhetik, die in einer von der Natur erzeugten Bewegung wurzelt. *Aisthesis* wird hier im etymologischen Sinne verstanden, als sinnenbezogene Wahrnehmung eines Milieus durch einen in ihm agierenden Körper, insbesondere als permanente Interaktion mit einem Lebensmilieu und Ökosystem.[4] Damit ist sie im ursprünglichen Sinn eine Ökologie (vom griechischen *oikos* für Haus), eine Reflexion über die Art, den Raum zu bewohnen, eine Position wie sie derzeit auch der schottische Anthropologe Tim Ingold vertritt.[5]

Leroi-Gourhans Frühwerk *La civilisation du renne* (1936) ist beispielhaft für diesen auf biologischem Boden verwurzelten Ansatz. Die aus ihm abgeleitete Ästhetik basiert auf einer Reflexion über die Gestaltung der Landschaft, eines positiv kon-

notierten, polarisierten Umfelds, das nie ausschließlich körperlicher, sondern immer schon kultureller Art ist. Auf vergleichende Bildtafeln und Fotografien gestützt, widmet sich André Leroi-Gourhan einer akribischen Rekonstruktion des arktischen Lebensraums und seiner unerbittlichen physischen Zwänge. Anhand von mit Legenden versehenen Karten erläutert er die Morphologie von *Tundra* und *Taiga*. Er beschreibt die Entwicklung der arktischen Zone, die Jahreszeiten und Zeitaltern unterworfen ist. Nach der Analyse feinster Milieuveränderungen widmet er sich der Migration der Rentiere[6] und ihrer physiologischen Anpassung an das Milieu über mehr oder weniger lange Zeiträume hinweg. Erst ganz im Hintergrund seiner eingehenden Landschaftsbeobachtung erscheint endlich auch der Mensch als ein von Anbeginn starkes und schwaches Wesen zugleich. Schwach, weil er von den harten klimatischen Bedingungen abhängt. Und stark, weil er, stets einfallsreich und erfinderisch, dank der symbolischen Funktion sein Milieu mit dem entsprechenden Abstand betrachten, mögliche Antworten finden und diverse Strategien anwenden kann.[7] »Wir sind von der Kälte, dem Fluss und dem Vogel ausgegangen, um uns an einer Erklärung der menschlichen Gesten zu versuchen«,[8] resümiert es Leroi-Gourhan in seinem Vorwort poetisch. Im Folgenden beschreibt er die täglichen Bewegungen der Völker der Rentierkultur, ihre saisonalen Wanderungen, ihr Habitat, ihre Kleidung, ihr Gewerbe und ihre Glaubensvorstellungen. Auffällig ist, dass Leroi-Gourhan in dieser Studie die Bedeutung des von seinen Lehrmeistern Marcel Granet und Marcel Mauss entwickelten sexuellen Dualismus aufgreift. »Der Gegensatz und der unbestimmte Wechsel des männlichen und weiblichen Prinzips«[9] erlaube so zum Beispiel, die Kontraste zwischen den Gesichtstätowierungen von Männern und Frauen zu verstehen. Doch unter den sexuellen Zeichen subsumieren sich im weiteren Sinne auch »Himmel und Erde, Warm und Kalt, Schwarz und Weiß, Trockenes und Feuchtes, Heiß und Kalt in einem Kreislauf, der sich unabänderlich im jährlichen, jahreszeitlichen, monatlichen und täglichen Rhythmus niederschlägt und in sämtliche Manifestationen der Lebewesen einschreibt«.[10] Im Bereich der Technik äußert sich der sexuelle Dualismus in der Aufteilung zwischen »männlichen« Werkzeugen – etwa das Messer *(savik)* mit seiner spitzen Klinge und dem Griff aus Rentiergeweih – und »weiblichen« wie der *oulouok* mit breiter Schneide und Elfenbeingriff. Nicht zuletzt fließt er auch in das für kleine Miniaturfiguren verwendete Material ein: Während Rentiere praktisch ausschließlich aus Elfenbein gearbeitet sind, werden Seehunde aus Rentiergeweih hergestellt. Der Gegensatz zwischen Weiblichkeit und Männlichkeit findet sich auch in stilisierten Darstellungen des weiblichen Geschlechts auf Anhängern oder Broschen, die auf die Kleidung aufgenäht wurden, eine Praxis, die sich Leroi-Gourhan zufolge mit einer erstaunlichen Kontinuität vom Jungpaläolithikum bis zu den Eskimos der Neuzeit hinzieht.[11] Ähnlichen Theorien begegnet man später in *Le geste et la parole* (1964) und in *Préhistoire de l'art occidental* (1965). Unverkennbar zieht sich ein roter Faden von Leroi-Gourhans komparativen ethnologischen Untersuchungen über die arktischen Völker der 1930er-Jahre zu den stärker strukturalistisch geprägten Studien aus den 1950er-Jahren, die sich nun

eingehender mit den prähistorischen Zeichensystemen befassen. Diese will Leroi-Gourhan vor allem für sich genommen studieren, da er einer allzu groben Komparatistik misstraut, sich aber auf die Erträge seiner ethnologischen Feldforschungen stützt.

Darüber hinaus ist die Ästhetik Leroi-Gourhans eine allgemeine Betrachtung über den *gelebten Raum*. Die Nomaden durchmessen den Raum, er ist eine Route *(itinéraire)*[12], eine Strecke, ein Weg, der von einem Punkt zum nächsten seinen Sinn ergibt, um das Überleben in der Natur zu garantieren. Leroi-Gourhan nennt ihn den »dynamischen Raum«, im Gegensatz zum »statischen Raum« der Sesshaften.[13] Letzterer ist ein Pol, um den sich konzentrisch das Verhältnis zu den bewohnten und bewirtschafteten Räumen organisiert, ob Lagerstätten, Areale der Tierhaltung oder technische Rohstoffverarbeitungen. »Der nomadische Jäger-Sammler erfaßt die Oberfläche seines Territoriums über die Wege, auf denen er es durchwandert; der seßhafte Bauer konstruiert die Welt in Kreisen, die konzentrisch um seinen Speicher angeordnet sind«.[14] Der zeitgenössische Anthropologe Tim Ingold greift exakt diesen Gedanken auf. Einen Raum in Bezug auf eine spezifische Lebensweise jeweils anders zu bewohnen, bedeutet auch, ihn in symbolischer Hinsicht, sprich mit seinen technischen, künstlerischen oder religiösen Bräuchen, anders zu denken.

Die physiologische Ästhetik konzentriert sich im Übrigen auf die *Rhythmen* der Arbeit, die den Körper der Menschen prägen und gleichzeitig topologisch ihren Raum strukturieren.[15] Diese Rhythmen spielen bis heute eine wichtige Rolle, bis hin zur Organisation des wissenschaftlichen Lernens oder religiöser Rituale, bei denen repetitive Gesten zum Einsatz kommen. »Beispiele dafür gibt es viele: das rhythmische Wiegen der chinesischen Schüler beim Aufsagen von Zeichenlisten, oder die rhythmischen Bewegungen unserer Schüler beim Aufsagen der Multiplikationstafeln oder auch die Gebetsschnüre des Nahen Ostens, die man durch die Finger gleiten läßt«.[16] Diese Rhythmen werden zunehmend stärker reflektiert, beispielsweise im gemeinsamen Singen, das die Gesten der Landarbeiter technisch zu koordinieren hilft. Mit dem Bewusstsein ihrer Bedeutung bekommen sie einen spezifischen künstlerischen Wert.

Die Wirksamkeit der Geste ist dann erreicht, wenn die Funktion möglichst präzise erfüllt wird, denn die Schönheit der Formen ergibt sich eben aus jener *»funktionellen Approximation«*.[17] »Der ästhetische ›Augenblick‹ im Entwicklungsgang jeder Form liegt an dem Punkt, da diese Form der Formel am nächsten kommt: Der hoch entwickelte Faustkeil, der fein gearbeitete Schaber, das Bronzemesser, das besonders gut für seine spezielle Verwendung geeignet ist, sie alle lassen gleichermaßen die ästhetische Qualität des *Zusammentreffens von Funktion und Form* durchscheinen.«[18] Nie interessiert sich Leroi-Gourhan nur für die reine, isolierte Form, immer nur für die aus der Materie erwachsene Form, die in der Formel verdichtete Beschaffenheit, die sich aus der schrittweisen Anpassung der Funktion und der aus einer Abfolge von Gesten resultierenden konkreten Form ergibt. Das erinnert an die *»Formeln«* des deutschen Kunsthistorikers Aby Warburg.

Mithilfe der technischen Geste lässt sich eine immer komplexere und reflektiertere operative Kette[19] durchspielen, die rein materielle, an die Materialzwänge gebundene Aspekte mit kulturellen verknüpft: etwa bei Ornamenten, die das Objekt mit einer symbolischen Bedeutung aufladen und den gesellschaftlichen Rang ihres Besitzers unterstreichen. Nehmen wir das Beispiel der Extraktion einer dreieckigen Pfeilspitze nach der Levallois-Technik. Sie zeichnet sich dadurch aus, dass nicht mehr einfach nur der Block zum Werkzeug wird, wie es noch bei der Anfertigung eines groben *Chopper* üblich war, sondern dass der Block Splitter in einer vorbestimmten Form produziert, die im Folgenden selbst zu Werkzeugen weiterverarbeitet werden. Die Levallois-Technik setzt voraus, dass im Vorfeld ein Silexblock als *Kernstein* ausgewählt worden ist. »Die Extraktion der Spitze erforderte mindestens sechs Folgen von Operationen, die in engster Verbindung miteinander standen, sich wechselseitig bedingten und eine sehr präzise Voraussicht verlangten«.[20] Die Abfolge dieser operativen Ketten setzte außerdem mit hoher Wahrscheinlichkeit einen Blickkontakt zwischen den beteiligten Individuen und ein Mindestmaß an verbalem Austausch voraus. Das Gesicht entwickelte sich parallel zur Geste (Hand), wie die Überreste von Hominiden bezeugen, deren Skelett sich (in Bezug auf die Schädelform und die technischen Fähigkeiten der Hand) merklich weiterentwickelte.[21] Der Mensch stellt »konkrete Werkzeuge und Symbole her, die beide auf den gleichen Prozeß, oder besser auf die gleiche Grundausstattung im Gehirn zurückgehen«.[22] Die Ästhetik Leroi-Gourhans entwickelt eine *Symboltheorie,* die in zahlreichen Punkten der des deutschen Philosophen Ernst Cassirer ähnelt, die ebenfalls in einem physiologischen Ansatz wurzelt und sich dabei gleichzeitig einer regelrechten Kulturtheorie öffnet.

Fassen wir diesen ersten Punkt kurz zusammen: Nach Leroi-Gourhan beginnt die symbolische Funktion bereits mit der Strukturierung der technischen Geste in operativen Ketten und mit der Einführung eines Rhythmus zur Gliederung von Zeit, Raum und Zahl. Das Wohnen und die Höhlenmalereien des prähistorischen Menschen resultieren demnach bereits aus dem umfassenden Ausdruck der symbolischen Funktion – und zwar schon vor der Erfindung des artikulierten Sprechens oder der Schrift. Selbst wenn der prähistorische Mensch kaum in der Höhle lebte, war diese ein stark polarisierter Raum, in dem jeder Teil in einem bedeutungsvollen Verhältnis zum Ganzen stand. Der Eingang ist oft mit roten Punkten übersät, wie in Pech-Merle, oder mit Ocker bemalt, der auch für Bestattungszeremonien verwendet wurde. Auch die Stellen der Höhle, in der die diversen Laufgänge schmaler werden, sind oft mit Ocker gefärbt, ebenso die hintersten Ausbuchtungen. Gelegentlich wechseln sich, wie in El Castillo de Santander, am Höhleneingang »punktförmige« und »viereckige« Zeichen ab, was Leroi-Gourhan als Wechsel zwischen abstrakten »männlichen« und abstrakten »weiblichen« Zeichen interpretiert. Leroi-Gourhan begreift die Höhle als einen symbolischen Raum und erinnert damit an den Standpunkt, den Pierre Bourdieu in seinen frühen soziologischen Schriften in Bezug auf das kabylische Haus vertritt.

Aus dem Vergleich zwischen unterschiedlichen Werkzeugformen, die derselben Funktion dienen, lassen sich zudem *Tendenzen* und *Stile* bestimmen. Die Tendenz bezeichnet die funktionale und technische Antwort auf die Zwänge des Milieus und des Lebens in der Gruppe oder diejenigen des Materials. Sie lässt sich nur an der Schnittstelle zwischen Individuum und seinem Lebensmilieu begreifen. Dabei determiniert das Lebensmilieu nicht *stricto sensu* die technische Produktion. Ähnliche Voraussetzungen des Lebensmilieus führen trotz zeitlicher und geografischer Entfernungen bei den Menschen auch zu ähnlichen Tendenzen, so dass sich wie in *La civilisation du renne* bestimmte Konstanten systematisieren lassen. Dennoch darf man sich den stilistischen Unterschieden nicht verschließen, die prinzipiell ähnlichen Tendenzen eine unterschiedliche Färbung geben und manchen Ornamenten je nach Kultur und Epoche einen ganz anderen Sinn verleihen. Ein Ornament, das ursprünglich als Erkennungstechnik innerhalb der Herde genutzt wurde, um den Viehbestand zu zählen und zwischen verschiedenen Schäfern einer sozialen Gruppe aufzuteilen, kann zum Beispiel für die Kleidung von Frauen und Männern wiederverwendet werden und mit der Zeit eine völlig neue Bedeutung annehmen. Es bringt dann nicht mehr nur eine Tendenz zum Ausdruck, die als Antwort auf die Zwänge eines Milieus zu verstehen ist, sondern einen eigenen Stil, der mit einem gewissen Spielraum an eine spezifische Gedanken- und kollektive Handlungswelt gebunden ist – letztlich also eine eigene Kultur.

Die Paläontologie Leroi-Gourhans will demnach das Verhältnis der prähistorischen Individuen zu ihrem Lebensmilieu rekonstruieren. Es gilt, aus den schlichtesten bedeutungstragenden Überresten operative Ketten zu bilden, mit deren Hilfe die Überreste erweckt werden. Im Vergleich mit Völkern, die noch heute in ähnlichen Lebensräumen leben, wird versucht, die Bewegung zu rekonstruieren, mit der die Menschen ihre Werkzeuge handhabten. Wenn man eine geschliffene Feuersteinklinge aus dem Jungpaläolithikum findet, kann man sie beispielsweise mit einer heutigen, ganz ähnlich aussehenden, geschliffenen und polierten Eskimo-Schieferklinge vergleichen und dank ihrem Griff aus Walfischbarten verstehen, wie das vermutlich ebenfalls geschaftete prähistorische Messer schneiden und schaben konnte, ohne die Hand seines Benutzers zu verletzen.[23] Die Tatsache, dass gleiche Überreste an verschiedenen Stellen gefunden werden, gibt über die Bewegungen des Menschen in seinem Habitat und seiner Umwelt Aufschluss. Ein Fund, der zunächst aufgrund seiner Schönheit oder Seltenheit bedeutungslos scheint, kann sich in ästhetischer Hinsicht als wichtiger erweisen als ein anderer, wenn es gelingt, zu rekonstruieren, welche Wege der prähistorische Mensch zurücklegen musste, um sich das Material zu besorgen, seine Form zu erzeugen und den Gegenstand zu gebrauchen, und wenn man versteht, weshalb die Überreste des betreffenden Werkzeugs an unterschiedlichen Stellen des Habitats gefunden wurden.[24] »Die Strukturen werden von topografischen Gruppierungen der Zeugen bestimmt«.[25] Schönheit und Seltenheit eines Gegenstandes zählen weniger als das Leben, das die Materie veredelt, sobald die zugrundeliegenden Gesten rekonstruiert werden können. Daraus ergibt sich die *Würde der frühen Werkzeuge,* ihre unvergleichliche *Aura,* auch wenn sie

vielleicht weniger »schön« als anderes erscheinen. Die Ästhetik Leroi-Gourhans ist keine Hommage an die Schönheit der prähistorischen Werke: Durch die Rekonstruktion ihres Lebens lädt sie uns vielmehr zu einer Teilhabe mit den Menschen von einst ein. Wenn sie tatsächlich so gelebt haben, wenn wir sie, ausgehend von noch so rudimentären Überresten und Spuren, verstehen können, überkommt uns ein humanistischer Elan: Wir fühlen uns ihnen nahe, wir fühlen uns förmlich in sie ein, und ihre Aktivitäten »sagen« uns etwas, ohne dass es dafür irgendwelcher Worte bedarf. Bei Leroi-Gourhan ist die Ästhetik eine Gefühlssache, die aus einer tief empfundenen Verbundenheit mit den ersten Menschen entspringt. Weil wir fähig sind, die Bewegung ihres Körpers im Raum zu rekonstruieren, den Rhythmus ihrer Gesten auf dem Material, ihre Migrationen und Wanderungen, ergreift uns ein heiliger Schauer. Trotz ihrer gegensätzlichen Standpunkte treffen sich Georges Bataille und Leroi-Gourhan möglicherweise in diesem Schock eines in allen Formen präsenten sexuellen Dualismus und in dem heiligen Schauer vor einer kosmischen Symbolik. Die Zeit schmilzt auf wundersame Weise zusammen, weil wir heute aufs Neue, und sei es nur im Geiste, das Habitat unserer Vorfahren durchqueren können und in der Lage sind, die operative Kette ihrer technischen Gesten nachzuvollziehen. Der Ansatz Leroi-Gourhans wird oft von seiner Bewunderung verklärt, von seiner grenzenlosen Begeisterung angesichts des Wunders, den dieser 20 000 Jahre überbrückende Dialog zwischen den Menschen bedeutet.

Wie aber kann man eine solche Rekonstruktion eines ursprünglichen Lebens wissenschaftlich belegen? Wie lässt sich der Mystizismus eines herbeifantasierten ästhetischen Lebens vermeiden? Zum einen bezieht André Leroi-Gourhan in seinen komparatistischen Ansatz Daten aus der zeitgenössischen Ethnologie ein, um seine Thesen zu untermauern; zum anderen revolutioniert er die Grabungstechniken. Die Qualität der Auswertung gewinnt dadurch, dass sie permanent nach einer möglichst großen Vollständigkeit objektiv messbarer und quantifizierbarer Daten strebt. Sie verdankt sich ebenso der stratigrafischen Methode, die mithilfe von Lochkarten genau bestimmt, wo die Überreste gefunden wurden – alles Möglichkeiten, um ausgehend von winzigen Fragmenten Lebensdynamiken zu rekonstruieren. Die wissenschaftliche Interpretationsarbeit ist zwingend kollektiv. »Die *flüchtigen Zeugen* sind es, insbesondere der rote Ocker und die winzigen Feuersteinsplitter, die in zahlreichen Fällen auf die Gesamtkonfiguration des Habitats schließen lassen. Diese Zeugen gehören zu der Kategorie der *›diskreten‹ Zeugen*. Bei den Säuberungen als nebensächlich erachtet oder gar unbemerkt geblieben, bilden sie die einzigen Relikte des Handelns, das innerhalb des beschränkten Bereichs der Haushaltsarbeiten stattgefunden hat«.[26]

Die Ästhetik Leroi-Gourhans ergründet eingehend, was eine fein abgestufte Interpretation nach Art der Tiefenpsychologie vermag. Es gilt, von einem erkennbaren auf einen verschlüsselten Sinn zu schließen. Das scheinbar Unbedeutendste kann sich in Wirklichkeit als das Sinnhaltigste entpuppen. Man könnte seine Methode auch mit der Archäologie des Wissens von Michel Foucault vergleichen, demzufolge man für ein eingehendes Verständnis der Vorgänge innerhalb einer

Gesellschaft die Kräfteverhältnisse und unterschwelligen Zusammenhänge herausarbeiten muss, die gemeinhin missachteten Bereichen wie denjenigen der Biologie, der Tauschsysteme (Wirtschaft) und der Repräsentationssysteme (Sprache) zugrunde liegen.[27]

II. »DIE HAND WURDE SO ZUR SCHÖPFERIN VON BILDERN […]«[28]

Da Leroi-Gourhan vor seiner Karriere als Paläontologe Linguist und Philologe war, ist der semiotische Ansatz für ihn eine Selbstverständlichkeit. Kunst ist zeichenhaft, sie ist eine Sprache, die es zu deuten gilt. Eine Sprache, die der Schriftkompetenz vorausgeht, weist jedoch gewisse Besonderheiten auf. Die ganzheitliche und systematische Theorie Leroi-Gourhans ist insofern originell, als sie sich gleichzeitig den abstrakten Zeichen und den konkreten, figurativen Tierdarstellungen widmet. Vom Standpunkt seiner Kritiker aus ist dieser Aspekt durchaus zweischneidig: Während manche bewundern, dass er damit eine Art Generalschlüssel liefert, um den Sinn der bekannten Höhlenmalereien zu erschließen, unterstellen ihm andere eine zwangsläufig übertriebene Systematisierung. In der Tat droht das systematische Gebäude des Anthropologen einzustürzen, sobald sich neue Quellen auftun. Nach der Entdeckung der Henri-Cosquer- und der Chauvet-Höhle haben daher viele seinen Ansatz als überholt erachtet.

Doch auch wenn die zeitgenössischen Interpreten den Anspruch Leroi-Gourhans auf eine Übersichtsdarstellung der prähistorischen Kunst anfechten, sind manche seiner Konzepte in ästhetischer Hinsicht noch immer aufschlussreich und können der Kunsttheorie als präzise Werkzeuge dienen, vor allem wenn es um das Verhältnis zwischen Text und Bild geht. Für unseren Teil wollen wir uns auf den Begriff des *Halo* konzentrieren, der den Komplex aus abstrakten Zeichen und figürlichen Darstellungen überhöht, und der Frage nach der Wirksamkeit der prähistorischen Kunst nachgehen. Leroi-Gourhan verweigert sich bekanntlich einer Trennung zwischen abstrakten Zeichen und bildlichen Darstellungen: Der Sinn ergebe sich nur aus der Verknüpfung abstrakter Zeichen und konkreter Figuren. Diese Verknüpfung kann als »Zurichtung« beschrieben werden, denn die beiden Serien (die abstrakte wie die konkrete) bleiben heterogen und gehorchen trotz ihrer engen Verflechtung offensichtlich anderen Spielregeln.[29] Auch vor Leroi-Gourhan hatten sich die Interpreten, allerdings nur flüchtig, mit den abstrakten Zeichen auseinandergesetzt, ihre ungeteilte Aufmerksamkeit galt jedoch der ergreifenden Schönheit und dem verblüffenden »Realismus« der konkreten Figuren. Mit anderen Worten: Leroi-Gourhans Vorgänger hatten durchaus diverse Theorien aufgestellt, die ästhetische Reflexion dabei jedoch oft nur auf die figürliche Darstellung beschränkt. Genau diesen Punkt sollte Leroi-Gourhan nun ausdrücklich anfechten.[30]

Die von Leroi-Gourhans Vorgängern scheinbar ungeordnet zusammengestellten Figuren hatten der Hypothese eines großen Durcheinanders Vorschub geleistet, Werke als gleichsam selbstgenügsame Kunst, die aus purer Lust und Langeweile entstanden seien. Andere, darunter Henri Breuil, sahen dahinter einen Bezug auf Praktiken im Sinne der Jagdmagie. Leroi-Gourhans Verdienst bestand darin, zu zeigen,

dass die Figuren keineswegs ungeordnet erscheinen müssen, sondern sich in Wirklichkeit in eine Gesamtkomposition aus mehreren großen Wandflächen einfügen, deren Organisationsprinzip sich innerhalb der Höhle wiederholt. In der Höhle von Lascaux, wie auch in der von Niaux, erscheinen das Bison (oder der Auerochse) tatsächlich häufig in einem direkten Vis-à-Vis mit dem Pferd. Ringsum gruppieren sich Hirsche und Wildschweine in kleinerem Maßstab. Seltene Tiere, wie Löwe oder Nashorn, sowie Mischwesen aus Mensch und Tier (»Zauberer«) finden sich meist vereinzelt in einem praktisch unzugänglichen Teil ganz hinten in der Höhle. Relativ systematisch werden die abstrakten Zeichen mit den bildlichen Darstellungen kombiniert. In der Nähe von Bisons und Auerochsen finden sich die sogenannten »weiblichen« Zeichen: je nach Epoche explizite Vulven, Dreiecke, viereckige Muster (»Gitter«), tektiforme Zeichen oder schlüsselförmige Symbole. Im Kontrast hierzu erscheinen in der Nähe der Pferde die sogenannten »männlichen« Zeichen: Pfeile, Punkte oder gepunktete Linien. Leroi-Gourhan zufolge haben wir es mit Ideogrammen oder, besser, Mythogrammen zu tun. Die Zeichen helfen demjenigen, der den anderen eine kollektive Erzählung vermitteln will, sein Gedächtnis zu objektivieren. »Hinter der symbolischen Figurensammlung hat mit großer Sicherheit ein mündlicher Kontext gestanden, der in einem engen Zusammenhang mit der symbolischen Anordnung stand und dessen Werte räumlich reproduziert wurden«.[31]

Als Gedächtnisträger stellen diese Mischformen zwischen Zeichen und Bildern für Leroi-Gourhan eine Art Protoschrift dar. Damit erscheint die Höhle als Heiligtum, in dem der spirituelle Aspekt der Kunst von Anfang an präsent ist. Leroi-Gourhan geht demnach sehr viel weiter als diejenigen Interpreten, die in den Tierdarstellungen den Ausdruck einer Jagdmagie sehen. Zum einen, weil die abgebildeten Tiere nicht, oder nur zu einem geringfügigen Anteil, mit den gejagten Tieren identisch sind. Zum anderen, weil die topographische Aufteilung zeigt, dass ihre Hierarchie nicht dem Zufall überlassen wurde.[32] Wir stehen gewissermaßen vor einem Pantheon: Dessen Feinheiten mögen uns vielleicht entgehen, nicht aber die Tatsache, dass wir dabei mit einem Streben nach dem Heiligen konfrontiert sind. »Wenn die Kunst daher so eng mit der Religion verbunden ist, so, weil der graphische Ausdruck der Sprache die Dimension des Unaussprechlichen wiedergibt, die Möglichkeit, der Mehrdimensionalität der Tatsachen durch visuelle Symbole, die zur gleichen Zeit zugänglich sind, gerecht zu werden«.[33] Die Verknüpfung aus abstrakten Zeichen und konkreten Darstellungen sagt, was die herkömmliche Sprache, die sich auf die unmissverständliche Bezeichnung von Konzepten beschränkt, nicht zu sagen vermag: Sie verweist auf etwas, was uns im Kosmos entgeht und unsagbar bleibt, aber auf das wir uns unbestimmt beziehen können und dessen Sinn, wie Claude Lévi-Strauss in Bezug auf die Kunst schreibt, unweigerlich »schwebend« bleibt.

Die Ästhetik Leroi-Gourhans nähert sich der Kunst wie einer spezifischen Schriftform, die den chinesischen Piktogrammen und Ideogrammen gleicht, die er während seines Studiums und seiner ersten beruflichen Station als Kurator am Musée Guimet studiert hatte. Leroi-Gourhan unterstreicht die Bedeutung der *Flexibilität der Bilder,* da die Figuren im Unterschied zu unserer linearen Schrift eine

ausgeprägte *Dehnbarkeit* unter Beweis stellten. »In der Tat bieten sich die ältesten chinesischen Inschriften (aus dem 11. und 12. Jahrhundert vor unserer Zeit) […] in Gestalt von Figuren dar, die zu Gruppen versammelt sind und den Gegenstand oder die Handlung mit einem *Halo* versehen, der den verengten Sinn, den die Worte in den linearen Schriften angenommen haben, weit übersteigt«.[34] Er führt mehrere Beispiele an, um zu ergründen, wie die prähistorischen Menschen Bedeutung erzeugen wollten. Wenn man die Konzepte *ngan* (Frieden) und *kià* (Familie) lediglich in Schriftzeichen übersetzen will, reduziert man sie auf ihr bloßes Gerüst. Wenn jedoch die Idee des Friedens durch die Darstellung einer Frau unter einem Dach veranschaulicht wird, eröffnet sich sofort eine *mythographische* Perspektive, weil man sich weder mit einer reinen Lauttranskription wie in unserem Schriftsystem konfrontiert sieht noch mit einer piktographischen Darstellung einer Handlung oder einer Eigenschaft nach Art unserer Verkehrsschilder. Vielmehr haben wir es mit der Verknüpfung (oder der Kombination, der Montage) zweier Bilder zu tun, die mit der ganzen Dichte ihres grafischen Kontexts ins Spiel kommen. Diese Verknüpfung antwortet für das damit vertraute Volk auf andere geläufige Verknüpfungen, wie zum Beispiel die Kombination aus den Zeichen für Dach und Schwein, die auf Chinesisch das Wort Familie ergibt.

Ein zweites Beispiel Leroi-Gourhans zeigt die *Halo*-Wirkung, die durch die Kombination zweier heterogener Serien aus Zeichen und Abbildungen entsteht, noch präziser. Um auf Chinesisch »elektrische Lampe« zu sagen, genügt es theoretisch, den Gegenstand mit den Buchstaben *Tien-k'i-teng* zu umschreiben, die wörtlich »Glühbirne« bedeuten. Wenn man sich aber dafür entscheidet, den Gegenstand durch die Aneinanderreihung dreier Schriftzeichen (»Blitz«, »Dampf« und »Beleuchtung«) wiederzugeben, eröffnet sich unvermittelt eine ganze Welt aus Symbolen, die das letztlich banale Bild der elektrischen Lampe gewissermaßen mit einem Nimbus umgeben. Das erste Schriftzeichen verweist auf den aus einer Regenwolke schießenden Blitz, das zweite auf den Dampf über einem Kochtopf voller Reis, das dritte schließlich auf das Feuer und ein Behältnis, oder aber auf das Feuer und etwas Emporsteigendes. »Natürlich sind diese Bilder parasitär und mögen dem Denken einen diffusen Charakter verleihen, es in eine Richtung leiten, die keinen Bezug mehr zu dem bezeichneten Gegenstand besitzt […]; ein so banales Beispiel vermag uns aber einen Eindruck davon zu geben, worin das Besondere eines Denkens bestanden haben mag, *das vieldimensionale, diffuse Schemata evozierte*«.[35] Genau aus diesem anspielungsreichen Schillern der Wörter, aus jener unbegrenzten Flexibilität der Bilder ergibt sich der aus der Kombination von Tieren und abstrakten Zeichen ausgehende *Halo* der Höhlenmalerei. Unbestritten haben wir es mit einer Nebeneinanderreihung von Symbolen zu tun, die zwar keine Sätze bilden, dafür aber bedeutungstragende Bildgruppen, die von einer nun nicht mehr technischen, sondern künstlerischen Hand zeugen.

Tatsächlich bewirkt der aufrechte Gang des Menschen zunächst die Befreiung der Hand zur Gestaltung von Werkzeugen, und im Folgenden die des Gesichts zum Sprechen. Doch die grafische Ausdrucksweise, die aus der Kombination abstrakter

Zeichen und figürlicher Darstellungen entsteht, schafft plötzlich einen Ausgleich zur verbalen Sprache. »Die Hand wurde so zur Schöpferin von Bildern, von Symbolen, die nicht unmittelbar vom Fluß der gesprochenen Sprache abhängen, sondern eine echte Parallele dazu darstellen«.[36] Die menschliche Evolution sei in erster Linie eine Evolution der Ausdrucksmittel, lautet eine zentrale These von Leroi-Gourhans Ästhetik. »[…] die Hand hat ihre Sprache, die an den Hörsinn geknüpft ist, zwischen beiden liegt jener *Halo,* der dem Denken vor der Entstehung der Schrift im eigentlichen Sinne einen eigentümlichen Charakter verleiht: die Geste interpretiert das Wort, und dieses wiederum kommentiert den Graphismus«.[37] Im Laufe der Geschichte findet eine zunehmende »Verengung der Bilder« statt; und je linearer die Symbole werden, desto mehr verarmen die »Mittel zum Ausdruck irrationaler Momente«.[38] Der multidimensionale Aspekt des symbolischen Denkens geht zunehmend verloren. Der erste Band von *Le geste et la parole* endet mit einer Gefahr, die der Anthropologe seit den späten 1960er-Jahren kommen sah und die auch für uns noch aktuell ist: Wenn die Fantasie, die Grundeigenschaft der Intelligenz, verkümmert, und damit auch die Fähigkeit unserer Gesellschaft zur Symbolbildung, laufen wir Gefahr, auch unsere Handlungsfähigkeit einzubüßen. Um sich weiterentwickeln zu können, muss die Gesellschaft innerhalb der lebenswichtigen operativen Ketten auch die Fantasie beanspruchen. Für unsere Gesellschaften, in denen die Hand ihre technische Beweglichkeit verliert, während die Fähigkeit, neue Bedeutungsarten zu ersinnen, allmählich zu verkümmern scheint, ist dieser Ansatz nach wie vor hochaktuell.

III. STILISTISCHE EINORDNUNG UND DATIERUNG DER PARIETALKUNST

Von diesem Ansatz ausgehend, versucht Leroi-Gourhan, die stilistischen Bestimmungen, die Henri Breuil in seinem Hauptwerk *Quatre cents siècles d'art pariétal* vorgenommen hatte, zu verfeinern und vorsichtig eine neue Periodisierung vorzuschlagen. Dabei koppelt er die synchronische Achse an die diachronische, um zu zeigen, wie sich Tierdarstellungen oder vergleichbare abstrakte Zeichen je nach Kultur und Aneignung der jeweiligen Volkstämme im Laufe der Zeit allmählich verändern.

Die erste Periode wird als »primitive Periode«[39] bezeichnet und resümiert die Charakteristika von Stil I. Dieser Stil zeichnet sich durch erste aufeinander bezogene Silhouetten aus. Noch ist keine bewusste Wandgestaltung erkennbar, die dekorativen Objekte sind noch nicht eindeutig figurativ. Die Tierdarstellungen beschränken sich auf Kopf, Vorderteil oder Rückenlinie. Für diesen Stil sind realistische vulvenartige Figuren, Punkte und Striche kennzeichnend. Dennoch lässt er sich nicht als primitiver Realismus bezeichnen, weil die spezifischen Wesensmerkmale der Tiere abstrakt herausgearbeitet werden. Kleine Venusfigurinen bilden herausragende Beispiele für die mobile Kunst dieser Stilrichtung. Die zweite Phase der sogenannten »primitiven« Periode wird durch die Entwicklung großer Heiligtümer geprägt. In den Höhlen werden erste Dunkelzonen ausgemalt. Im Bereich der mobilen Kunst kommen innerhalb von Stil II vor allem gravierte (Stein-)platten vor.

Die zweite Periode bezeichnet Leroi-Gourhan als »archaische Periode«. Stil III versucht, die Tiere in ihrer Bewegtheit abzubilden, und isoliert einzelne Details. Zum Malen werden Ocker und Mangan benutzt. Man kann körperliche Einzelheiten erkennen. Lascaux mit seinen viereckigen »Wappen« und monochrom ausgemalten Tieren ist beispielhaft für diesen Stil. Die dargestellten Tiere haben häufig aufgequollene Bäuche und kurze Beine.

Für Leroi-Gourhan folgt nun die »klassische Periode« mit der Gestaltung von Heiligtümern in den Dunkelzonen der Höhlen. Stil IV (Frühphase) zeichnet sich durch die Erstellung eines naturalistischen Kanons aus. Die Bisons zum Beispiel werden mit Haarbüschel, Mähne und Widerrist dargestellt. Die Strichführung ist gerundet, die Ausmalungen zeigen Abstufungen. Es sind plastische Umrisse und konventionalisierte Details zu erkennen. Die Tiere sind in Bewegung. Ihr Fell ist nach eindeutigen piktographischen Vorgaben gestaltet: darunter das über die Pferderücken verlaufende »M« und die schraffierten Details. Zu den Zeichen von Stil IV (Frühphase) zählen »abgeschnitten« wirkende Frauen, schlüsselartige Symbole, (späte) Viereckzeichen und tektiforme Zeichen. Stil IV (Frühphase) ist ferner durch die Entwicklung der mobilen Kunst gekennzeichnet. In der zweiten Phase der klassischen Periode unterstreicht Leroi-Gourhan besonders die Bedeutung der ersten Harpunen im Magdalénien, die einen ikonographischen Wandel einleiteten. Dieser Stil IV (Spätphase) zeichnet sich durch einen fotografischen Realismus der Tierdarstellungen aus, die naturgetreuen Proportionen folgen. Die Tiere grasen oder galoppieren. Es ist das Ende der unterirdischen Heiligtümer. In dieser Phase findet man zahlreiche Werke der mobilen Kunst wie kleine Steinplatten oder Kiesel (beispielsweise die Stalagmitenplatten aus Teyjat und Labastide). Thematisch neu ist das Rentier, obwohl es mit dem Gletscherschwund, der das Ende der Höhlenmalerei besiegelt, kontinuierlich Richtung Norden migrierte. Leroi-Gourhan zieht folgende Schlussfolgerung: »Einer der interessantesten Aspekte der paläolithischen Kunst liegt in ihrer Nähe zum Ursprung der Figuration. Sie beginnt beim Nullpunkt der Bilder, die sich als abstrakte Ansammlungen präsentieren, und entwickelt sich individuell hin zum photographischen Realismus, ohne daß die Komposition mehr als Konsistenz in den Figuren erreichte«.[40]

Leroi-Gourhan konzentriert sich also auf Strukturen, die jedoch immer dynamisch, an einen belebten Raum, an ein Lebensmilieu oder an einen bewegten Körper gebunden sind. Es geht um eindeutige Lebensstrukturen, die gedeutet werden wollen, wobei abstrakte und konkrete Zeichen zusammen zu deuten sind. Es handelt sich mithin nie um die Interpretation einer bloßen Darstellung, immer auch um den Ausdruck bestimmter Werte. Denn es wird eine entscheidende Sorgfalt auf das Material, den Träger und den schwebenden Charakter der Darstellung verwendet. Der Sinn ergibt sich aus Montage, Verknüpfung und Hybridisierung, wodurch ein hoher Komplexitätsgrad und eine erhebliche Dichte der Sinnstrukturen entstehen. Anders als Leroi-Gourhan vernachlässigt Lévi-Strauss den Körper, den Raum und die Geschichte. Er insistiert auf den umgekehrten Polaritäten innerhalb der Darstellungen, hinter denen sich diverse Mythen verbergen. Der Ansatz Leroi-Gourhans

geht von der Morphologie des Milieus aus, von den Werkzeugen und Räumen, bevor er sich anschließend den Zeichen und erst ganz zuletzt der Hypothese von Mythen und Schriften widmet. Umgekehrt nimmt Lévi-Strauss die Mythen zum Ausgangspunkt, um zu zeigen, wie ein Mythos einen anderen verwandelt, bevor er seine Untersuchung mit der Frage fortsetzt, wie eine Maske eine andere Maske verwandeln kann. Der Strukturalismus von Lévi-Strauss wendet sich zunehmend der Sinnenwelt zu, während Leroi-Gourhan von den Sinnen ausgeht und erst in einem zweiten Schritt auf die Spiritualität zu sprechen kommt. Beide Autoren parallel zu lesen, erlaubt uns zu verstehen, wie wichtig der Strukturalismus und die Morphologie im Kontext eines kulturellen Ansatzes oder einer breit angelegten Kulturtheorie für die Bildanalyse im Allgemeinen sind.

1 Wir beziehen uns mit diesem Teil des Titels auf eine Formulierung André Leroi-Gourhans. S. André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole,* II, *La mémoire et les rythmes,* Paris: Albin Michel, 1965.

2 Idem. Vgl. André Leroi-Gourhan, »Les cultures actuelles, la vie esthétique«, in: *Encyclopédie des clartés,* IV bis, *L'Homme,* Paris: Éditions techniques, 1956, S. 4860 (12 Seiten).

3 Vgl. André Leroi-Gourhan, *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst,* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987, S. 383.

4 Vgl. ibid., S. 337.

5 Tim Ingold: *Marcher avec les dragons.* Aus dem Englischen übersetzt von Pierre Madelin, Paris: Zones sensibles, 2013.

6 Vgl. André Leroi-Gourhan, *La civilisation du renne,* Paris: Gallimard, 1936, S. 10.

7 Vgl. Leroi-Gourhan, *Hand und Wort,* op. cit., S. 294.

8 Leroi-Gourhan, *La civilisation du renne,* op. cit., idem. (Übersetzung Nicola Denis)

9 Ibid., S. 108.

10 Ibid., S. 109–110.

11 Ibid., S. 65: Vergleichsabbildung mit der Gegenüberstellung eines Anhängers aus Laugerie-Basse (Dordogne) und zwei weiteren aus Point Atkinson in Ostkanada.

12 Ibid., S. 72: »Les itinéraires«. Leroi-Gourhan stellt hier die Hypothese auf, dass bestimmte Praktiken im Zuge der Migrationen »überleben«, eine Analyse, die sich mit der des deutschen Kunsthistorikers und Ethnologen Aby Warburg vergleichen lässt.

13 Leroi-Gourhan, *Hand und Wort,* op. cit., S. 402.

14 Ibid., S. 404.

15 Ibid., S. 355.

16 Ibid., S. 356.

17 Ibid., S. 378.

18 Ibid., S. 376.

19 Vgl. ibid., S. 408 f.

20 Ibid., S. 133.

21 Vgl. Leroi-Gourhan, *Hand und Wort,* op. cit., S. 149.

22 Ibid., S. 149.

23 Vgl. Leroi-Gourhan, *La civilisation du renne,* op. cit., S. 57.

24 Vgl. André Leroi-Gourhan, »Les fouilles d'Arcy-sur-Cure«, in: André Leroi-Gourhan, *Le fil du temps,* Paris: Fayard, 1983, S. 178.

25 André Leroi-Gourhan, »Reconstituer la vie«, in: *Le fil du temps,* op. cit., S. 239. (Übers. Nicola Denis).

26 Leroi-Gourhan, »Reconstituer la vie«, in*: Le fil du temps,* op. cit., S. 240. (Übers. Nicola Denis)

27 Vgl. Michel Foucault, *Les mots et les choses,* Paris: Éditions Gallimard, 1966, S. 358.

28 Leroi-Gourhan, *Hand und Wort,* op. cit., S. 261.

29 Carlo Severi sollte von einem »Trugbild« sprechen, um eine solche Hybridisierung zu bezeichnen. Vgl. Carlo Severi, *Le principe de la chimère,* Paris: Éditions Rue d'Ulm, 2007, S. 70.

30 Vgl. ibid., S. 339.

31 Ibid., S. 247.

32 Ibid., S. 247. Die bildlichen Darstellungen sind keine zufälligen Abbildungen von Jagdtieren und weder einfache Schrift noch Gemälde.

33 Ibid., S. 249.

34 Ibid., S. 284.

35 Ibid., S. 256.

36 Ibid., S. 261.

37 Ibid., S. 262.

38 Ibid., S. 264.

39 Wir fassen hier das Kapitel »Übersicht über die paläolithische Kunst« zusammen, in: Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental,* op. cit., S. 146 ff.

40 Leroi-Gourhan, *Hand und Wort,* op. cit., S. 477–478.