

James Elkins

Über die Unmöglichkeit des *close reading*

This material was originally posted, with an introduction,
on www.jameselkins.com.

Please write jameselkins@fastmail.cn with comments.

Ich gehe davon aus, dass das Detail nicht nur ein Spezialgebiet einer bestimmten Art von Kunstgeschichte und ein anspruchsvoller Forschungsgegenstand monographischer Studien ist, sondern dass das Interesse an ihm zu den typischen Wesenszügen der Kunstgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts gehört. Ich gehe weiterhin davon aus, dass einige Beispiele der anregendsten und innovativsten Kunstgeschichte im Banne des Details geschrieben wurden: wir befragen es nicht nur neugierig, wir sehen in ihm die Fähigkeit, künstlerische Verfahren in all ihrer Komplexität offen zu legen, den Weg aus Sackgassen der Kritik zu weisen, tiefere Schichten der Bildbedeutung zu erschließen, zu zeigen, wie Bilder selbst auf ihre historischen, psychologischen und formalen Ursprünge zurückzuführen sind. Ich gehe auch davon aus, dass das Detail ein typisch modernes Interesse anzeigt: dass sich durch den Vergleich mit Texten, die vor der Mitte des 20. Jahrhunderts geschrieben wurden, in denen Details in Kunstwerken selten Erwähnung finden, viel beweisen lässt.¹

In Anbetracht dieser Erwartungen und in Anbetracht des Umstandes, dass wir uns *innerhalb* der Ära des Details befinden, stellt sich die Frage, inwieweit wir in der Lage sind, dieses unser Interesse kritisch zu reflektieren. Mein Beitrag hier ist ein Ausschnitt einer Arbeit über *close reading* – nicht ganz das Thema des Details, aber auch untrennbar damit verbunden –, die ich als Teil einer Untersuchung über kunstgeschichtliche Interpretation verfasst habe. Mein Beispiel sind prähistorische Markierungen, und mein Ausgangspunkt ist Carlo Ginzburgs bekannter Aufsatz über das Indizienparadigma. Das sind bis zu einem gewissen Grad willkürlich gewählte Ausgangspunkte. Ich werde am Ende einige Schlussfolgerungen

¹ Nähere Ausführungen dazu finden sich in meinem Buch: *Why are Our Pictures Puzzles? On the Modern Origins of Pictorial Complexity*. New York 1999

aus dieser Auswahl ziehen, zunächst aber will ich ein oder zwei Seiten darauf verwenden, das Phänomen der Anziehungskraft des Details im weiteren Sinne zu verstehen. Ich möchte fünf Gründe dafür anführen, warum wir vom Detail hypnotisiert sind.

1. Das Detail kann als ein Bruch in der symbolischen Ordnung der Kunstgeschichte gesehen werden. Seit der Verbreitung der vom Modell Panofskys inspirierten ikonographischen Analyse hatte kunsthistorische Interpretation das Anliegen, symbolische *Ordnung* herzustellen. Eine ikonographische Interpretation beinhaltet das Auffinden, Benennen und Klassifizieren des Spektrums symbolischer Referenzen eines Kunstwerks, und eine ideale ikonographische Interpretation ist vollständig: sie ist sowohl systematisch als auch genau. Sie bringt Ordnung in die symbolischen Bedeutungen des Werks, und sie erzeugt den Eindruck, dass Symbole selbst potenziell ordentlich sind. Obwohl Ikonographie nicht eine Methode darstellt, von der viele Kunsthistoriker sagen würden, dass sie sich ihr verschrieben haben (die meisten von uns würden wohl eher sagen, dass wir keine spezielle Methode anwenden oder dass wir etwas anderem, zum Beispiel der Semiotik oder dem Poststrukturalismus, verpflichtet sind), kann man, glaube ich, sagen, dass die Ikonographie in der Praxis die weltweit am weitesten verbreitete Methode darstellt. Das Auftauchen des Details kann als ein Bruch mit dieser symbolischen Ordnung gelten, insofern es die nüchterne Vorherrschaft der Ikonographie über kunsthistorische Methoden in Frage stellt, die symbolische Ordnung der gewöhnlichen Interpretation durchstößt und etwas jenseits davon verspricht. In diesem Versprechen liegt einer der Gründe für die Anziehungskraft des Details.

Andererseits können Details helfen, verschiedene Bedeutungsstrukturen in Kunstwerken zu finden. In diesem weiträumigen, vielversprechenden und ungenau umrissenen Territorium würde ich Hubert Damisch nennen (die /Wolke/ ist eines dieser Details²) und, ganz verschieden davon, die Arbeit des in diesem Buch geehrten Friedrich Teja Bach. ‚Strukturelle Details‘ wie die zugleich emblematischen, naturalistischen und kalligraphischen Wirbel in Dürers Graphik oder bestimmte sich wiederholende Störungen in

² Vgl. Hubert Damisch: *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*. Paris 1972.

den Bildern Cézannes sind Anwärter für eine andere Art des Schauens, eine, die Bilder anders unterteilt.³

2. Das Detail kann also als Beweis einer ursprünglichen visuellen Unlesbarkeit gesehen werden. In der gesamten Moderne gibt es die Versuchung, die bildende Kunst (in ihrer Bezogenheit auf den Bereich des Visuellen) als einen Bereich zu sehen, der nicht von Erzählung, Code, Semiotik, Sprache oder Logik bestimmt wird. Die Wort-Bild Dichotomie, die in den 70er und 80er Jahren so wichtig zu sein schien (und die in der *International Society for Word and Image* fortlebt) wurde vehement, aber vielleicht unwirksam, von poststrukturalistischer Kritik wie Mieke Bal's Buch über Rembrandt mit dem Untertitel *Jenseits des Gegensatzes von Wort-Bild* attackiert. Solche Kritik ist unwirksam, weil das verdinglichte, reine Reich des ‚nur‘ Visuellen eine strukturelle Komponente der Moderne darstellt. Solange die Ideen der Moderne fortbestehen, wird das Visuelle einen Ort darstellen, der zumindest von einigen als ein Reich abseits der Sprache gesehen wird, wo Erfahrung nicht kognitiv, nicht konzeptuell, sondern subsemiotisch oder sonst wie destilliert und von artikulierbarer Bedeutung abgehoben wird.

Ich bin diesem Verlangen selbst erlegen und wurde dafür vom Renaissancefachmann Robert Williams scharf kritisiert.⁴ In einem Buch mit dem Titel *On Pictures, And the Words That Fail Them* versuchte ich Theorien zu finden, die an den Rand des Nichtbegrifflichen gehen. Williams betonte, dass die in den Bereich des Visuellen gesetzte Hoffnung historisch als Produkt eines bestimmten Verständnisses der Moderne gesehen werden kann und dass sie daher für kunsthistorische Analysen unzuverlässig und wenig hilfreich sei. Williams hat zum Teil Recht und zum Teil nicht. Zu Recht tritt er dafür ein, dass Kunsthistoriker ihren Platz in der Geschichte klarer sehen und aufhören sollten, auf ein transhistorisches und extralinguistisches Reich reiner Farbe und Form zu hoffen. Er hat jedoch vermutlich Unrecht, wenn er meint, dass wir uns von unserem Verlangen nach einem solchen Ausweg aus der

³ Friedrich Teja Bach: Albrecht Dürer: Figures of the Marginal. In: Res 36 (1999), S. 79-99; Ders.: Der Pfahl im Gewebe: Störungen im Werk Cézannes. In: Felix Baumann u.a. (Hrsg.): Cézanne: Finished / Unfinished. Ausstellungskatalog (Kunstforum Wien; Kunsthaus Zürich 2000), S. 63-83. Bachs Untersuchungen erschließen wertvolle neue Zugänge zu Cézanne, im Zusammenhang damit siehe auch meine Ausführungen in: The Failed and the Inadvertent: The Theory of the Unconscious in the History of Art. In: International Journal of Psycho-Analysis 75 part 1 (1994), S. 119-32; eine überarbeitete Version (2001) findet sich unter www.academyanalyticarts.org/elkins.htm.

⁴ Robert Williams: Sticky goo (Rezension von James Elkins: Our Beautiful, Dry, and Distant Texts. University Park [Pa.] 1997; Ders.: On Pictures, And the Words That Fail Them. Cambridge 1998; Ders.: Why Are Our Pictures Puzzles? On the Modern Origins of Pictorial Complexity. New York 1999). In: Oxford Art Journal 25, Nr. 1 (2002), S. 97-102.

Sprache durch denkerische Anstrengung befreien oder uns aus einem schleichenden Glauben an den ‚unbefleckt dunklen‘ Bereich des Visuellen sozusagen hinausreden könnten.

Das Detail bleibt das bevorzugte Beispiel reiner Visualität, weil es scheinbar das ist, was bleibt, wenn die Codes (wie Roland Barthes sagte) von einem Bild abgezogen werden. Wenn wir zufolge einer in der gesamten Moderne immer wiederkehrenden Logik mental abziehen, was mit Bedeutung belegt werden kann, bleibt ‚reine‘ Farbe, ‚reine‘ Bewegung, ‚reine‘ Form – Linien, Gestalten, Eindrücke –, die dann als nichts anderes erscheinen als der transzendente Grund der Visualität selbst. Es ist ein mächtiger Traum und es sieht nicht so aus, als ob wir bald aus ihm erwachen.

3. Das Detail kann als Gegenstand einer angemessenen wissenschaftlichen Untersuchung gesehen werden. So wie ein Naturwissenschaftler ins Innere eines Atoms schaut oder ein Arzt in ein Ohr oder ein Biologe durch ein Mikroskop, so kann ein Kunsthistoriker auf oder in ein Bild starren. Wenn sich Kunsthistoriker im Sinne dieses dritten Modells auf Details konzentrieren, so tun sie nur das, was die Aufgabe von Wissenschaftlern ist: sie zerschneiden oder zerlegen ihren Gegenstand systematisch in Bestandteile. Dieses dritte Modell bezeichnet also die kunstgeschichtliche Version eines allgemeinen Verlangens nach Wissenschaftlichkeit. Es gibt vermutlich keine vollständige Heilung für diese Schwäche, da die Kunstgeschichte bis zu einem gewissen Grad auf der Idee beruht, dass sie *nicht* wissenschaftlich sei und da uns diese Verweigerung davon abhält, offen unsere tatsächlich bestehenden wissenschaftlichen Hoffnungen oder Ansprüche zu artikulieren. Es ist eine Pandemie in den Geisteswissenschaften, aber wie Krebs ist es etwas, worüber wir nicht gerne sprechen. Ich kann für mich sagen, dass ich gewiss nicht versuche, wissenschaftlich zu *klingen*, wenn ich Details in wissenschaftlicher Weise ausbreite.

4. Das Detail kann im Sinne einer Ästhetik des Fragments geschätzt werden. Bekanntlich spielte das Fragment in der Romantik eine zentrale Rolle; man glaubte, dass es größere Unmittelbarkeit besitzt als das Ganze und einen privilegierten Zugang zur Wahrheit eröffnet.⁵ Von Kunstwerken wurde angenommen, dass sie durch akademische Konventionen und Kunstfertigkeiten und durch Begriffe wie Balance, Symmetrie, Komposition und insbesondere Schicklichkeit in ihrer Wirkung gedämpft werden. Details wurden für etwas gehalten, das außerhalb solcher Systeme steht. So wie mein zweites Modell den fortgesetzten

⁵ Siehe meine Besprechung von Barbara Stafford: *Body Criticism*. Cambridge (Mass.) 1991, in: *The Art Bulletin* 74 (1992), S. 517–520.

Einfluss der Moderne beweist, so zeigt ein Interesse für das Fragment den Anteil, den die Romantik nach wie vor am zeitgenössischen Verständnis von Kunstwerken hat.

Die Vorstellung, dass das Detail der Intention oder Subjektivität des Künstlers näher kommt oder als Ausdrucksmittel zuverlässiger sei als das Ganze, dessen Teil es ist, zeigt an, dass eine Interpretation eines Details von romantischen Ideen getragen wird. Es gibt in der Kunstgeschichte zwar eine antiromantische Position, aber ich glaube, dass die Reste der Romantik verbreiteter sind als solche Reaktionen. Robert Williams schlug kürzlich vor, dass Renaissancefachleute die von ihm so genannte ‚Systematizität der Kunst‘ berücksichtigen sollten, ihre strukturelle Abhängigkeit von einer umfassenden inneren und semantischen Ordnung.⁶ Diesem Vorstoß steht allerdings eine umfangreiche Literatur gegenüber, die befindet, dass Details zuverlässigere Hinweise auf die Bedeutung eines Kunstwerks geben können.

5. Schließlich spielt das Detail auch im Surrealismus und in der Psychoanalyse eine wesentliche Rolle. Das Interesse am Pathologischen und Nicht-Normativen ist bekanntlich ein Charakteristikum des Surrealismus, und es ist eng verflochten mit der Bedeutung des Symptoms in der Psychoanalyse. Dieses Thema, so wie es sich uns heute darstellt, ist weit verzweigt und nicht leicht auf einen Nenner zu bringen; es umfasst ein allgemeines Interesse für Erscheinungen des Pathologischen, aber auch für das surrealistische ‚Partialobjekt‘, Jacques Lacans paradoxes ‚Objekt klein a‘ und das in der theoretischen Diskussion ebenso heftig begehrte wie verworfene ‚Abjekte‘ Julia Kristevas.⁷ Die Entwicklungen der Psychoanalyse und des Surrealismus sind miteinander verwoben und decken einen breiten begrifflichen und zeitlichen Bereich ab: sowohl der Surrealismus wie auch die Psychoanalyse sind in der Kunstwelt noch sehr lebendig und stehen in den Interpretationen zeitgenössischer Historiker und Theoretiker hoch im Kurs.⁸

⁶ Robert Williams: “Italian Renaissance art and the systematicity of representation”, in: *Rinascimento* 54 (2003, erschienen 2004), S. 302-331.

⁷ Zum Partialobjekt siehe Helen Molesworth (Hrsg.): *Part Object Part Sculpture*. University Park (Pa.) 2005. Ausstellungskatalog des Wexner Center for the Arts mit Essays von Rosalind Krauss, Briony Fer u.a.

⁸ Das lässt sich gut an Hal Fosters zweideutiger Bestätigung der Psychoanalyse als Werkzeug und historischer Tatsache erkennen, in seiner unsignierten Einleitung zu Foster, Yve-Alain Bois, Rosalind Krauss, und Benjamin Buchloh: *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London 2004; siehe auch meine Besprechung von Hal Foster: *Compulsive Beauty*. Cambridge (Mass.) 1993, in: *The Art Bulletin* 76 (1994), S. 546–48.

In diesem Zusammenhang möchte ich nur auf *einen* Autor zu sprechen kommen: Georges Didi-Huberman. Seine Arbeit steht mit jeder der fünf von mir vorgeschlagenen Kategorien in Beziehung, aber am engsten sind die Verbindungen zur fünften. In seinem Buch *L'image survivante* beschäftigt er sich mit Aby Warburgs Interesse für die Möglichkeit einer ‚Pathologie‘ der Kunst anstelle der normativen humanistischen Disziplin, die die Kunstgeschichte stets gewesen ist und wohl auch weiterhin bleibt.⁹ Didi-Huberman interessierte sich lange für Momente, in denen der Gegenstand kunsthistorischen Interesses unlesbar wird, und in *L'image survivante* wird die unnatürliche Gewissheit der Kunstgeschichte über ihren Gegenstand als Unterdrückung der Eruptionen des Irrationalen gesehen, die Warburg beschäftigt hatten. In dieser Lesart bedeutet das: Wenn eine Figur oder Form von unwiderstehlichem Interesse ist – wenn sie einer Interpretation zuwiderläuft oder unerwartet in einer ansonsten geordneten Anordnung auftaucht –, dann kann sie so verstanden werden, wie Warburg ‚Pathosformeln‘ verstanden hat: als periodisch wiederkehrende, unzulänglich unterdrückte Figuren in normativen historischen Zusammenhängen. Solche beunruhigenden kathektischen Figuren sind eine destabilisierende Kraft in der Kunstgeschichte, der das Potenzial innewohnt, uns die labilen Bedeutungen von Bildern ins Gedächtnis zu rufen und zu rekonfigurieren, was als historische Abfolge und symbolische Ordnung gilt.

Didi-Hubermans Analyse ist stark durch die Psychoanalyse angeregt, und seine affektiven Interessen leiten sich vom Surrealismus her. Sein Buch *Devant l'image/Vor einem Bild* und insbesondere dessen im vorliegenden Band erstmals in Deutsch übersetzter Anhang, in dem der – letztlich unübersetzbare – Begriff des *pan* entfaltet wird, sind voller surrealistischer Affekte: Der *pan* ist mit Blindheit verbunden, mit Blendung, mit dem Unkontrollierten, Akzidentellen, mit Wahnsinn, Flecken, dem Erratischen, mit unerwarteten Eindringungen, mit Strahlung, mit einem Auftauchen, mit Krise, mit dem Nicht-Mimetischen, mit Ungenauigkeit, dem ‚Gleichsam‘ und dem Marginalen, dem Beunruhigenden, Unheimlichen, Ansteckenden.¹⁰ Ich möchte hier nicht Didi-Hubermans Ausführungen zu *pan* und Detail zusammenfassen, sondern nur die Art erwähnen, in der seine Theorie

⁹ Weitere Anmerkungen zu Didi-Hubermans umfassenderem Vorhaben habe ich in einem Essay über Unbestimmtheit zusammengefasst, der demnächst in Gerhard Gamm und Eva Schürmann (Hrsg.): *Bestimmte Unbestimmtheit: Perspektiven philosophischer Ästhetik*, erscheinen wird.

¹⁰ Siehe die Übersetzung des Texts im vorliegenden Band. Alle genannten Ausdrücke sind der Kommentierung von Vermeers Spitzenklöpplerin auf den **S. xxxxxx** entnommen.

surrealistische Tropen ‚flüssig‘ (ein weiteres in seiner Kritik wichtiges Wort) weiterführt. Seine Revision „einer bestimmten Kunstgeschichte“¹¹ verläuft quer durch alle fünf meiner heuristischen Kategorien, aber sie bezieht ihre Energie aus Erwartungen an das Bild, deren Spuren sich, wie gesagt, bis zu Surrealismus und Psychoanalyse verfolgen lassen. Didi-Hubermans Arbeiten zählen zu den stärksten Verkörperungen einer Alternative zur Hochmoderne, die in der Kunst wohlbekannt ist, deren Konsequenzen in der Geschichtsschreibung jedoch erst jetzt entdeckt werden.

Was ich im Folgenden zu sagen habe, unterscheidet sich in mancher Hinsicht stark von dieser fünften Kategorie der Faszination am Detail, lässt sich jedoch andererseits auch nicht klar von ihr trennen und ist darüber hinaus mit den vier übrigen verflochten. Es handelt sich um einen Fall hypertropher Interpretation. Ihre Pathologie ist den an ihr Beteiligten in der Hauptsache bekannt (teilweise auch dem, der sie am intensivsten praktiziert: Alexander Marshack), und die Diskussion, die auf die erste Veröffentlichung meiner diesbezüglichen Überlegungen folgte und die veröffentlichte Briefe von einem Dutzend Kunsthistorikern und Archäologen beinhaltete, führte zu keiner Neuausrichtung der Disziplin.¹² In Freundschaft sei gesagt, dass dieser Essay in Didi-Hubermans Augen ungenügend oder oberflächlich erscheinen mag, eher wie ein hartnäckiger Ausschlag auf der Haut der Kunstgeschichte denn eine traumatische Erinnerung aus dem Unbewussten der Disziplin. Aber in einem so weiträumig blinden Fach wie dem der Kunstgeschichte ist genug Platz für mehrere rivalisierende Diagnosen.

Close reading visueller Bilder ist ein ständiges Ideal in der Kunstgeschichte und Kunstkritik – es wird so gut wie nie in Frage gestellt und erscheint allgemein als ein brauchbarer Ansatz in

¹¹ Vgl. den Untertitel der englischen Übersetzung von Didi-Hubermans Buch: *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*. University Park 2005 [Anm. d. Herausgeber].

¹² Das Folgende ist eine von Wolfram Pichler gekürzte Version eines Textes, der ursprünglich erschienen ist unter dem Titel „On the Impossibility of Close Reading: The Case of Alexander Marshack“. In: *Current Anthropology* 37, Nr. 2 (1996).. Dort auch Repliken von Marshack selbst sowie von T.J. Clark, Whitney Davis u.a. In erweiterter Form bildet der Aufsatz ein Kapitel in meinem Buch: *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts: Art History as Writing*. University Park (Pa.) 1997, S. 61-102.

jedem Bereich, zu jedem Zweck und in jedem theoretischen Konzept. Seine Genealogie beginnt in den Anfängen der Kunstgeschichte, mit der Begeisterung für Altertümer und Kennerschaft im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert, und setzt sich in den Methoden Morellis im neunzehnten Jahrhundert fort, verzweigt und verbreitet sich im zwanzigsten Jahrhundert in Stilkunde, Formalismus und Ikonographie.¹³ Carlo Ginzburgs vielgelesene Abhandlung über Morelli, Freud und Sherlock Holmes ist nach wie vor die Hauptquelle für die Geschichte dieses Ansatzes, obwohl Ginzburgs Verkettung von Kennerschaft, Psychoanalyse, Kunstgeschichte und Detektivgeschichten durch die Berücksichtigung dessen hätte erweitert werden können, wie der gleiche Begriff im literaturwissenschaftlichen und philologischen Bereich verwendet wird – einschließlich Ginzburgs eigener Abhandlung, die so zu einem Beispiel für die von ihm dargelegte Methode wird.¹⁴ Es ist fraglich, wie sinnvoll es ist, solche weit reichenden Praktiken eine ‚Methode‘ zu nennen, wie Ginzburg dies tut; stattdessen würde ich sagen, dass der hilfreiche Begriff des *close reading* verschiedene Methoden entstehen lässt. Die scheinbare Offenkundigkeit dieses Begriffs kommt dabei jeder direkten Analyse oder Kritik zuvor – was immer *close reading* in der Praxis auch sein mag, der Begriff bleibt nahezu ungreifbar. Richtigkeit und sogar Verständnis werden intuitiv mit der Genauigkeit der Lektüre verbunden, ungeachtet der Kontroversen über Evidenz oder Theorie. Die unbestreitbare Universalität des *close reading* wird in unserer Unfähigkeit deutlich, uns vorzustellen, welche Art visueller Artefakte (oder Texte oder Schauplätze eines Verbrechens oder einer Erzählung) *nicht* durch genaue Untersuchung am besten verstanden werden kann. Kurz, die zielstrebige, aufmerksame Prüfung jeder Markierung oder jedes Zeichens scheint ein grundlegendes Prinzip des Verstehens zu sein, gleich ob es sich um die jüngste Installationskunst oder die älteste Markierung auf Stein handelt. Nach dem *close reading* kann die Lektüre sich entspannen, und es gibt viele Arten, rasch zu interpretieren, Kurzdarstellungen und Skizzen zu entwerfen, zu umschreiben und abzukürzen, zu

¹³ Unter anderen Quellen siehe Roland Kany: Lo sguardo filologico, Aby Warburg e i Dettagli. In: Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia series 3, vol. 15, no. 3 (1985), S. 1265–1283.

¹⁴ Carlo Ginzburg: Morelli, Freud, and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method. In: History Workshop 9 (1980), S. 1 ff (dt. Übersetzung in Ders.: Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis. Berlin 1983, S. 61-96). Ginzburg ist sich seiner Anziehung durch die Methode voll bewusst, aber die Gründe dieser Anziehung sind ihm nur teilweise klar. Seine Bücher spiegeln, glaube ich, die Ergebnisse dieser Anziehung wider: Statt sich auf die Frage nach dem Ort seines eigenen Schreibens in dieser Tradition und nach den Grenzen historischer Selbstreflexion einzulassen, wendet er die Methode auf verschiedene Gegenstände an.

schematisieren und zusammenzufassen, zu konzentrieren und zu abstrahieren; doch jede von ihnen hängt von der Möglichkeit eines logisch vorgängigen *close reading* ab.

Wenn Lektüren ihrer Nahsichtigkeit oder Schlampigkeit wegen in Frage gestellt werden, so geschieht dies üblicherweise, um die verborgenen Vorhaben der Historiker ans Licht zu bringen und zu zeigen, auf welche Weise Theorie darüber bestimmt, was und wie wir sehen. Aber diese Art der Kritik hat mehr mit der Konstruktion von Geschichte als mit *close reading* selbst zu tun. Man kann daran zweifeln, dass jemandes Lektüre so genau ist, wie sie sein könnte, oder behaupten, sie sei durch voreingenommene Betrachtung verzerrt, und gleichzeitig doch nie am *close reading* selbst zu zweifeln beginnen. Ich werde hier jedoch versuchen, eine Kritik zu eröffnen, die sich eher auf das *close reading* selbst denn auf die Zwecke bezieht, zu denen es eingesetzt wird. Am Ende werde ich argumentieren, dass es *close reading* eigentlich nicht gibt: Im engeren Sinn ist es unmöglich, da jede Lektüre den Widerhall weniger strenger Beschreibungen einerseits, unterdrückter Versprechungen noch genauerer Lektüren andererseits beinhaltet. Ich will sagen, dass kein *close reading* je stattgefunden hat, denn was wir unter *close reading* verstehen, ist ein Versprechen, etwas das beschworen und angekündigt wird, ein Gespenst, dessen man nur durch Zauberei und Unterdrückung anderer Lektürearten habhaft werden kann. Was in zahllosen Texten – einschließlich denen Ginzburgs – als *close reading* auftaucht, ist ein Moment unvollkommener Bewusstheit, aufgebaut auf Selbstwiderspruch und die wiederkehrende Hoffnung auf eine innige Beziehung zum Gegenstand.

Als Beispiel nehme ich die Arbeit des Archäologen und Kunsthistorikers Alexander Marshack, und ich möchte zu verstehen geben – obwohl ich das nicht direkt darlege –, dass Marshacks Methoden ihn zu einem der bedeutendsten Kunsthistoriker des Jahrhunderts machen, einen, dessen Arbeit die Aufmerksamkeit nicht nur aller Kunsthistoriker, sondern all jener verdient, die sich dem Vorhaben verschrieben haben, möglichst scharf zu sehen und zu interpretieren.¹⁵ Marshacks Fragen sind besonders für jene Kunsthistoriker beispielgebend, die mit der Analyse gestischer Pinselstriche, individueller Markierungen, Farbflächen, Faktionen und anderer Phänomene beschäftigt sind, die als die kleinsten Bestandteile der bildlichen Bedeutung verstanden werden – Lexeme in semiotischer Diktion, aus denen die größeren Bedeutungseinheiten der Bilder zusammengesetzt sind. Semiotische

¹⁵ Siehe James Elkins: Before Theory. In Art History 16 (1993), S. 647-653 (Besprechung von Whitney Davis: Masking the Blow. The Scene of Representation in late Prehistoric Egyptian Art. Berkeley 1992).

Kunstgeschichte bedarf insbesondere der Klarheit darüber, wo ‚subsemiotische‘ Zeichen aufhören und kleinste semiotische Zeichen beginnen; und ich werde am Ende behaupten, dass Marshacks Analysen diese Notwendigkeit auf eine Weise betonen wie keine anderen dies getan haben.¹⁶ Marshacks Ansatz wird vorgestellt; nach der Untersuchung einer seiner Analysen werde ich einen Überblick über die Arten von Kommentaren und Kritiken geben, die seine Arbeiten provoziert haben.

2

Alexander Marshacks Erörterung der Markierungen auf jungpaläolithischen und mesolithischen Knochen, Schieferplatten und Bernstein gehören zu den sorgfältigsten Analysen der gesamten Archäologie sowie Kunstgeschichte und –kritik, Bildwissenschaft, Kennerschaft und Konservierung.¹⁷ Er schaut genau, buchstäblich mit einem Mikroskop, aber im Unterschied zu Bildrestauratoren schaut er auch auf *jede* Markierung auf einer Oberfläche oder einem Artefakt, und sein Schauen lässt nicht nach, bis er davon überzeugt ist, dass er alle mit Absicht angebrachten Markierungen von unbeabsichtigten oder zufälligen Markierungen unterschieden, die beabsichtigten Markierungen in chronologischer Reihenfolge angeordnet, die Richtungen, in denen sie angefertigt wurden, bestimmt und festgehalten hat, wo Werkzeuge von der Fläche abgehoben und wo sie mit ihr in Verbindung blieben und wie viele Werkzeuge oder Schnittkanten verwendet wurden, um die Markierungen anzubringen. Seine Analysen sind Lektionen im Schauen: eindringliche, geduldige Versuche, *alles* zu sehen, begleitet von dem konzertierten Bemühen, *nichts* zu folgern, das nicht empirisch gezeigt werden kann.

Marshacks zentrale These besagt, dass viele paläolithische Markierungen – auch solche, die so klein sind, dass sie mit freiem Auge kaum gesehen werden können – Notationen sind, die Beobachtungspunkte des Mondumlaufs festhalten. Eine Notation könnte zum Beispiel bei Neumond begonnen und als Anhäufung von Markierungen fortgeführt werden,

¹⁶ Zu einer Möglichkeit, subsemiotische von semiotischen und supersemiotischen (d.h. aggregativen) Zeichen zu unterscheiden, vgl. Mieke Bal: Reading ‚Rembrandt‘. Beyond the Word–Image Opposition. Cambridge 1991.

¹⁷ Alexander Marshack: The Roots of Civilization: The Cognitive Beginnings of Man’s First Art, Symbol and Notation. New York 1972. Die zweite Auflage (Mount Kisco, N.Y. 1991) enthält mehrere wichtige Überarbeitungen und einen neuen Abschnitt am Ende.

die den Beobachtungspunkten des Umlaufs folgend gruppiert sein könnten, also Halbmonde, Neumonde, Vollmonde.¹⁸ Es ist eine Hypothese, die sogleich verschiedene Gegenbehauptungen zu provozieren scheint, und Marshack stellt sie auch als eine begründete wissenschaftliche Hypothese genau der Art dar, die für empirische Falsifikation offen sein sollte. Doch diese echt wissenschaftliche Haltung wurde meist überlesen, und die Wissenschaftler beschäftigten sich mehr mit der Beharrlichkeit, mit der er seine These über dreißig Jahre lang vertrat. Die Archäologin Denise Schmandt-Besserat zum Beispiel sagte, dass Marshacks Theorie der Mondaufzeichnungen „weder bewiesen, noch widerlegt, noch ignoriert werden kann“.¹⁹ Whitney Davis widmete Marshack ein Buch über späte prähistorische ägyptische Kunst und schrieb, dass „er nicht sicher sei, ob irgend ein Archäologe oder Kunsthistoriker die von ihm gestellten Fragen beantworten könne.“²⁰ Donald Preziosi verwendete Marshacks Forschungen ohne kritische Absicht als Beispiel für die interessantesten Arten von Fragen, die die Kunstgeschichte stellen kann.²¹ (Es ist charakteristisch, dass diese positiven Bewertungen nicht mit weiteren *close readings* einhergehen. Preziosi nennt Marshacks Arbeit „ein emblematisches Beispiel poststrukturalistischer Kritik des wortzentrierten Strukturalismus“, aber er verabsäumt es, die

¹⁸ Diese Behauptung unterscheidet sich von der, die ich Marshack anfangs zugeschrieben habe, dass die paläolithischen Notationen Mondphasen in der Art eines modernen Astronomen aufzeichnen. Der Punkt ist eher, dass die paläolithischen Graveure dazu tendierten, ihre Markierungssätze bei Beobachtungspunkten zu beginnen und zu beenden: ihre ‚abgeschlossenen‘ Artefakte müssen also nicht arithmetisch stimmen, sie tendieren eher dazu, in Gruppen angeordnet zu sein, die den potenziell beobachtbaren Mondphasen folgen. Das Mondmodell ist wiederum astronomisch richtig und kann daher eingesetzt werden, um mögliche Korrelationen mit paläolithischen Markierungen zu überprüfen. Siehe Marshacks Replik auf “On the Impossibility of Close Reading” (Anm. 12).

¹⁹ Denise Schmandt-Besserat: *Before Writing*. Austin 1992, S. 160.

²⁰ Whitney Davis: *Masking the Blow: The Scene of Representation in Late Prehistoric Egyptian Art*. Berkeley 1992, S. xvi. Davis hegt Zweifel an einer Reihe von Marshacks besonderen Methoden, Annahmen und Schlussfolgerungen, wie er auch in *Essays in Current Anthropology* und anderswo ausgeführt hat. Dennoch hält er Marshacks Fragen innerhalb der Kunstgeschichte, wie sie gegenwärtig beschaffen ist, oft für unbeantwortbar. Siehe auch meine Besprechung: *Before Theory* (Anm. 14).

²¹ Donald Preziosi: *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*. New Haven 1989, S. 133–42.

seine Argumentation unterstützenden „detaillierten Argumente“ zu diskutieren.²² Es ist ein typischer Effekt von extremem *close reading*, dass es außerhalb der normalen Interpretationsberichte liegt und in allgemeineren Darstellungen übersprungen wird.)

Es waren solche Lobpreisungen, die mich zuerst zu Marshacks Schriften hinzogen, und mein Interesse wurde durch eine seltsame Dynamik wachgehalten, die sich im Laufe der Jahre wiederholte, als Archäologen Einwände vorbrachten und Marshack antwortete und weitere, noch detailliertere Analysen anstellte. Die Mondhypothese erscheint häufig offenkundig unwahrscheinlich, aber Marshacks Kritiker scheinen keine Handhabe gegen seine Methoden zu haben und seine Schlussfolgerungen nicht umstoßen zu können.²³ Man meint, es wäre einfach zu sagen, Marshack sehe zu viel und versuche, zum Beispiel schlampig ausgeführte Verzierungen oder bedeutungslose Spuren des Schärfens der Werkzeuge als Kalendernotationen zu interpretieren. Aber wenn diese und andere Probleme aufgeworfen werden, ist das Ergebnis fast ausnahmslos das gleiche: Diejenigen, die Einwände vorbringen, werden dazu gebracht zu sehen, dass sie mit bestimmten vorgefassten Vorstellungen arbeiten, wie *genau* Markierungen sein sollen oder was Dekoration ist und inwiefern sie sich von Notation unterscheidet. Scheinbar eklatante Fehler in Marshacks Methode erweisen sich als ungeklärte Aspekte unserer Begrifflichkeit. Die Kritiker werden praktisch durch unbeantwortbare Fragen zum Schweigen gebracht: Wie sollte ein paläolithisches Bild aussehen? Was ist Dekoration und was unterscheidet sie von Notation? Vielleicht mehr als alle anderen in der Kunstgeschichte drängen Marshacks Analysen diese

²² Auf Marshacks „detaillierte Argumente“, schreibt Preziosi, „wird hier für unsere Zwecke nicht näher eingegangen, Marshacks Schlussfolgerungen und einige ihrer Implikationen werden genügen“; und er verweist den Leser auf einen Schriftwechsel aus dem Jahr 1979 in *Current Anthropology*, um einen „Überblick über die behandelte Thematik“ zu bekommen. Das Problem hier liegt darin, dass die millimetergenaue Lesart Marshacks die einzige Möglichkeit bietet, seine offensichtlichen Brüche mit dem Strukturalismus zu verstehen. Siehe Preziosi: *Rethinking Art History*, a.a.O. S. 141–42, und 231, Anm. 34 und 44, mit Erwähnung von Marshack: *Upper Paleolithic Symbol Systems of the Russian Plain*. In: *Current Anthropology* 20, Nr 2 (1979), S. 271–95, mit Kommentaren und Marshacks Antwort ebd., S. 295–309.

²³ Die Arbeiten von Francesco d’Errico, zum Beispiel: *Paleolithic Lunar Calendars: A Case of Wishful Thinking?* In: *Current Anthropology* 30 (1989), S. 117 werden als die ernsthafteste Herausforderung für Marshacks Thesen angesehen. D’Errico verwendet ein Elektronenmikroskop, und einige seiner Einwände sind überzeugend, aber von dem von mir hier vertretenen Standpunkt aus gesehen werfen seine Analysen mehr Probleme auf, als sie lösen. Sie sind sowohl graphisch als auch methodisch extrem idiosynkratisch und verdienen eher eine eigene Untersuchung als einen vorschnellen Vergleich mit Marshacks Arbeit. – Siehe auch Marshacks umfassende Studie: *The Tai Plaque and Calendrical Notation in the Upper Paleolithic*. In: *Cambridge Archaeological Journal* 1, Nr. 1 (1991), S. 25–61.

Fragen in den Vordergrund und erlauben uns zu sehen zu beginnen, *wie* wir sehen und was Bilder unserem Dafürhalten nach sind.²⁴

Im Folgenden werde ich etwas tun, was in der bisherigen Literatur – bezeichnenderweise, wie ich meine – selten unternommen wurde: Ich werde eine von Marshacks Lektüren einer Lektüre unterziehen, die genauer als seine eigene ist. Da der von mir analysierte Ausgangstext weniger als eine Seite lang ist (da er durch Illustrationen unterbrochen wird, erstreckt er sich über vier Seiten), werde ich ihn zur Gänze zitieren, sodass er innerhalb meines Texts als eine Folge eingerückter Absätze zu lesen ist.²⁵

3

In *The Roots of Civilization*, dem das vorliegende Beispiel entnommen ist, bereitet Marshack die Bühne für jedes neue Objekt mit einer kurzen Erzählung vor. In diesem Fall hat er soeben einen langen, aus einem Knochen hergestellten Stab besprochen, der an einem Ende als Fuchskopf skulpiert, von einem Loch durchbohrt und mit Reihen eingravierter Kerben versehen ist. Der Text lautet weiter:²⁶

„Im Cabinet Nummer eins des Musée des Antiquités Nationales liegt unweit des großen Stabes ein kleineres, zarteres, stärker bearbeitetes Knochenstück, das sich im Lauf der Zeit zu einem matten Grau entfärbt hat. Es ist der Griff eines Stabes, dessen Kopf und Loch abgebrochen sind, wobei die bogenförmige Lochöffnung an der Bruchstelle sichtbar ist. Es stammt auch aus Le Placard, offenbar aus dem Magdalénien IV, und kann einige Jahre, einige hundert Jahre oder einige tausend Jahre später datiert werden als der Stab mit dem Fuchskopf. Da es sich um ein Fragment handelt, galt es nicht als wichtiges Fundstück. Seine Markierungen wurden traditionellerweise als Verzierungen im ‚geometrischen‘ Stil bezeichnet.“

²⁴ Ich behandle diese Themen nur vom Gesichtspunkt der Frage des *close reading* aus. Hinsichtlich neuerer archäologischer und historiographischer Arbeiten zu diesem Thema siehe Whitney Davis: *Beginning the History of Art*. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51 (1993) S. 327–50, und das Buch: *Replications: Art History, Archaeology, Psychoanalysis*. University Park (Pa.) 1996.

²⁵ Die Bildtafelnummern in eckigen Klammern in meinen Zitaten ersetzen die Abbindeungsnummern in runden Klammern im Originaltext; sie sind nicht veränderte zwischengeschaltete Verweise. Ich habe die Strichzeichnungen in Marshacks Text nachgezeichnet.

²⁶ Da ich den Text in seiner Gesamtheit zitiere, habe ich, um Unklarheiten zu vermeiden, die Seitennummern weggelassen. Die Diskussion beginnt auf S. 91 von *Roots of Civilization* und endet auf S. 94. Marshacks Fotos wurden hier beibehalten, allerdings wurden ihre Nummern in meinen Zitaten geändert.

Marshack verweist zunächst auf eine Gesamtaufnahme der Vorderseite des Knochens (Abb. 1). Dann wird der Leser ersucht, sich dem Objekt zu nähern und seine Markierungen einer aufmerksameren Betrachtung zu unterziehen (Abb. 2):

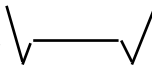
Der Stab wurde bearbeitet, um vier abgeflachte Seiten herzustellen, und auf einer dieser Seiten befindet sich eine höhere Fläche, auf der die Markierungen angebracht wurden. Der Griff selbst ist nicht gebrochen, und die Markierungen darauf sind vollständig. Es ist damit möglich, dass wir alle ursprünglich angebrachten Markierungen besitzen.

Der darauf folgende Absatz enthält die Ergebnisse der mikroskopischen Untersuchung. Praktisch alle Studien Marshacks werden mit Hilfe eines Mikroskops durchgeführt; er fertigt Makrofotografien und Mikrofotografien an und verwendet sie, um die Aufzeichnungen, die er in Gegenwart des Objekts macht, zu modifizieren und zu vervollständigen. Dieser spezielle Absatz wird in spektakulärer Art unterbrochen, da der erste Satz am Ende der Seite abbricht und der Leser beim Umblättern auf eine ganzseitige randlose Illustration eines winzigen Teils des Knochens in etwa fünfzigfacher Vergrößerung stößt (Abb. 4). Marshack fährt fort:

Eine mikroskopische Untersuchung der Hauptfläche (Abb. 2 und 3) brachte Reihen paralleler Striche zu Tage, die mittels 10 unterschiedlicher [Grab-] Stichel angefertigt wurden, mit Gruppen, die ‚Symbole‘ und ‚Zeichen‘ zu beinhalten scheinen.

In einem ersten Schritt unterscheidet Marshack in der mikroskopischen Untersuchung verschiedene Serien von Markierungen, die von unterschiedlichen Sticheln hergestellt wurden:

An einer Stelle wird eine Markierung am Ende einer Reihe von 14 Strichen, die alle von einem scharfen, dünnen Ritzinstrument angefertigt wurden, von einer anderen Markierung gekreuzt, bei der das Ritzinstrument einen flachen

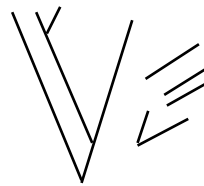
Boden mit jeweils einer kleinen Spitze am Ende () ritzte (Abb. 4).

Diese Stelle bezieht sich auf die ganzseitige Fotografie, die so stark vergrößert ist, dass zunächst schwierig auszumachen ist, ob die nach links oben führenden Markierungen tatsächlich von einem einzigen Stichel geritzt wurden, da eine doppelte Linie und ein gewellter ‚Boden‘ zu sehen sind. Die große Illustration soll zeigen, dass *verschiedene*

Gravierwerkzeuge verwendet wurden – ein entscheidender Schritt in der Argumentation, dass es sich nicht um eine „Verzierung im ‚geometrischen Stil‘“ handelt. Der Absatz geht so weiter:

Mit dieser breiten Ritzung fängt die nächste Serie an. Da die breite Ritzung über der feinen Ritzung liegt, muss sie später angefertigt worden sein, und die vollständige Sequenz beginnt auf dieser Seite rechts und ist nach links zum Loch hin zu lesen.

Die Sequenz beginnt mit einem sonderbaren, zart geritzten Zeichen, das unter dem Mikroskop sichtbar wird (siehe Abb. 2):



Hier verweist die Bildtafel auf ein weiteres Detail, diesmal am rechten Ende des Stabes. Es ist die erste Stelle, an der Marshacks Rekonstruktionen als gegeben hingenommen werden müssen, da in meinem Exemplar von *The Roots of Civilization* anhand der Fotografie im besten Fall folgende Figur erkennbar ist:



Allerdings sind die Markierungen auf der Fotografie sehr unklar. Das Wort ‚Zeichen‘ wurde von Marshack diesmal nicht in Anführungszeichen gesetzt, da die Konfiguration als jenes ‚sonderbare‘ Objekt vorgestellt wird, das am Beginn der ersten Sequenz von Markierungen steht; aber in Vorwegnahme seines Vorhabens unterscheidet Marshack im „sonderbaren, zart geritzten Zeichen“ neun Bestandteile:

Es besteht aus 9 Ritzungen. Darauf folgt ein etwas gekrümmtes „Y“ aus 2 Ritzungen, das mittels eines anderen Ritzinstruments angefertigt wurde:

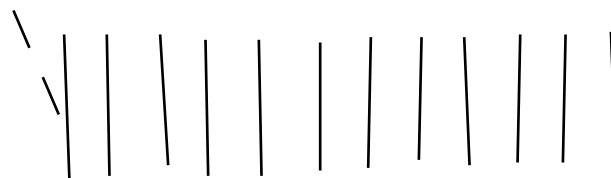


Wieder zeigt die Randillustration in seinem Text den Lesern implizit die Grenzen ihrer Teilnahme an der Entzifferung und die Grenzen von Marshacks Genauigkeit. Das ‚Y‘ in Marshacks Fotografie ist eindeutig anders und sieht eher etwa so aus (vgl. Abb. 2):



An dieser Stelle wird deutlich – einem Leser, der *Roots of Civilization* bis dahin gelesen hat, würde es schon vorher aufgefallen sein –, dass sich Marshack relativ wenig für die Form der Markierungen interessiert. „Relativ wenig“ sage ich deshalb, weil er an Form insofern interessiert ist, als sie die relative Stellung betrifft – ob eine Markierung rechts oder links von einer anderen, oberhalb oder unterhalb einer anderen liegt –, und weil er sich damit beschäftigt, wie die jeweils tiefste Stelle einer Markierung, ihr Boden sozusagen, charakteristischer Weise beschaffen ist. Aber die Morphologie jeder einzelnen Markierung interessiert ihn weniger, da er keine Zusammenstellungen einander überlappender oder nebeneinander liegender Markierungen mit anderen Vorkommnissen vergleicht, die das gleiche ‚Zeichen‘ oder ‚Symbol‘ darstellen könnten. Marshack fährt fort:

Darauf folgt eine Reihe von 14 Ritzungen, die wieder von einem anderen Ritzinstrument hergestellt wurden; die letzte endet mit 2 kleinen angefügten Ritzungen:



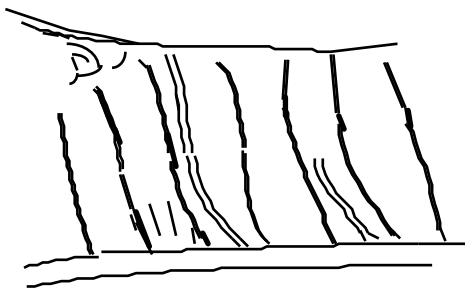
Die Regelmäßigkeit der Zeichnung der 12 vertikalen Ritzungen im Vergleich zum zittrigen Nebeneinander der 12 Markierungen, wie sie auf der beigefügten Fotografie zu sehen sind (Abb. 3), macht klar, dass Marshacks Zeichnung eher eine in seinen Worten „schematische Wiedergabe“ denn eine genaue Abbildung ist. Er verwendet diesen Ausdruck für

Strichzeichnungen, in denen verschiedene Symbole (wie X oder +) zu sehen sind, um Markierungen zu unterscheiden, die von unterschiedlichen Stacheln angefertigt wurden, und er verwendet ihn in Bildtexten, die die von ihm vorgeschlagenen Mondumläufe erläutern (48, 193). Diese Art linearer Schematisierung ist absichtlich normativ und soll ein zugrunde liegendes Muster sichtbar machen. In diesem Beispiel beseitigt sie alle möglicherweise bedeutungsvollen Feinheiten der Anordnung zugunsten einer mehr oder weniger regelmäßigen Parade gleicher Markierungen. Hier werden die formalen Eigenschaften des Stabes klarer als im vorigen Beispiel zugunsten der Notationshypothese reglementiert.

Die nächste Serie, die von einem anderen Ritzinstrument angefertigt wurde, hat 1 angefügte Ritzung am Ende.

Die volle Sequenz auf dieser Seite, mit Zählungen entsprechend dem Wechsel und den Unterschieden der Ritzinstrumente, ist auf Abb. 5 oben zu sehen. Am Ende der Reihe finden sich 10 Ritzungen, die mittels zweier Ritzinstrumente hergestellt wurden, die jeweils 5 davon ausführten. Dann, als würde das den gesamten verfügbaren Notationsraum auf dieser Seite des Stabes ausfüllen, sind *darüber* und zwischen den letzten 5 langen Ritzungen 10 leichte Ritzungen hinzugefügt.

Diese letzten 10 Ritzungen schränken die Mitwirkung des Lesers an der Analyse weiter ein, da ein Blick auf Abb. 1 ein gänzlich anderes Bild zeigt. Seine schematische Wiedergabe würde etwa so aussehen:



Der wichtigste Unterschied liegt darin, dass die beiden schwachen parallelen Linien vor den drei letzten starken Markierungen auf dem Knochen in Marshacks Umzeichnung (Abb. 5, oben) nicht bis oben durchgezogen sind, sondern auf halber Höhe abbrechen. In den kleinen Zwischenraum über diesen dünnen Linien zeichnet Marshack ein „X“, als ob es sich um eine separate Markierung handeln würde. Ein sehr ähnliches Paar vergleichsweise schwacher Markierungen etwas weiter rechts lässt er fast ganz weg. Aufgrund der Fotografie scheint es zwingend, dass diese beiden Sätze paralleler Markierungen jeweils von einer einzigen

Ritzung herrühren und dass ihre scheinbare Duplizität nur der doppelte Boden ist, der von dem gleichen Stichel erzeugt wurde, der auch für die Markierungen im Mittelteil des Stabes verantwortlich ist. Einige Dutzend weitere Markierungen sind auf der Fotografie auszumachen, alle unsicher und von der Qualität der Reproduktion im Buch abhängig; aber die Sätze paralleler Linien scheinen mindestens ebenso zuverlässig zu sein wie irgendeine jener Formen, die Marshack in seiner Skizze reproduziert.

Der Leser wird also auch in diesem Fall – es ist im gegebenen Zusammenhang der letzte – vor zu genauer Betrachtung oder zu genauer Lektüre von Marshacks Text gewarnt. Diese letzte Abweichung erweist sich als die wichtigste:

Alle Markierungen auf dieser Seite sind beabsichtigt. Es ist offensichtlich, dass diese sonderbare Abfolge von Figuren, Zählungen und Gruppen keine Ornamente oder Verzierungen sind und dass sie Notationen darstellen.

Hier wie auch an anderen Stellen in *Roots of Civilization* werden das ‚Ornamentale‘ und ‚Verzierende‘ von ‚Notation‘ strikt unterschieden: Nichts kann sowohl verzierend als auch Notation sein. Verzierung wird als eine Tätigkeit mit eigenem Programm und eigenen Regeln gesehen, die mit Notation unvereinbar sind. Das Wort ‚absichtlich‘ besitzt in Marshacks Schriften einen besonderen Stellenwert, da er es nicht nur in streng philosophischem Sinn verwendet (für eine Markierung von der angenommen wird, dass sie mit bewusstem Zweck gemacht wurde). Es meint auch etwas wie ‚sorgfältig‘, da eine verzierende Behandlung dieses Stabes vermutlich eine sorglosere und raschere Ausführung mit jeweils einem Stichel verraten hätte. Im übrigen ist der Status der ‚Zeichen‘, ‚Figuren‘ und ‚Symbole‘ zweifelhaft, da impliziert wird, dass die für die Ausführung der Markierungen aufgewandte Sorgfalt teilweise durch die spezifische Erscheinungsweise der ‚Zeichen‘ belegt wird; doch Marshack geht dazu über, diese spezifische Erscheinungsweise völlig zu ignorieren. Stattdessen *zählt* er nur die Markierungen, aus denen sich die ‚Zeichen‘ zusammensetzen.

Handelt es sich um lunare Zeichen? Unter der Annahme, dass eine Ritzung pro Tag stattgefunden hat, vergleichen wir die Abfolge mit unserem Mondmodell (Abb. 5, unten).

Das ‚Mondmodell‘ ist in *Roots of Civilization* durchgehend gleich, da es ein astronomisch richtiges Schema ist, das mit „Beobachtungen der Phasen und Perioden mit bloßem Auge“

abgeglichen werden kann.²⁷ Unter dieses Modell setzt Marshack seine schematische Wiedergabe der Markierungen auf dem Stab. Die Annahme, dass eine Ritzung gleich ein Tag ist, wird das ganze Buch hindurch beibehalten und stellt nie mehr als eine Arbeitshypothese dar.²⁸ Um die Notation zu analysieren, werden die ‚Zeichen‘ in Markierungskomponenten zerlegt, jeweils eine für jede Nacht, in der der Mond zu sehen ist. Dann schließt er:

Das ist eine absolut perfekte Strichliste für 2 Monate, die mit dem letzten zunehmenden Mond beginnt und am ersten Tag des Neumonds 58 Tage danach endet.

Es sieht so aus, als könnten wir in dieser Reihe eine Entwicklung der Notationstechnik verfolgen – vergleichbar der Anhäufung von Orientierungsmarkierungen auf der Taï Tafel (Abb. 6) –, in der die scheinbaren ‚Zeichen‘ oder Mehrfachmarkierungen (die ihrerseits aus Gruppen von Winkeln mit hinzugefügten Waffenhiebe bestehen) eingesetzt werden, um Wechsellpunkte in der Mondphase anzuzeigen. Wie werden sie eingesetzt? Das Mondmodell zeigt, dass am Tag einer erwarteten Mondbeobachtung rund um einen Phasenpunkt eine kleine Ritzung verwendet wird, so als wäre an diesem Tag keine Mondbeobachtung möglich gewesen und die Ritzung zeige einen Wartetag an. Am nächsten klaren Beobachtungstag beginnt die neue Reihe mit unterschiedlichen Ritzungen. Interessant ist auch die Angabe einer Bedeutung in der Notation für ‚Viertel‘-Mond, den sichtbaren Halbmond. All das ist nicht schwer zu verstehen. Es ist einmal mehr eine visuelle Notationstechnik. Sie ist nicht-arithmetisch und kumulativ. Wir dürfen auch nicht vergessen, dass der Stab etwa 5000 Jahre vor dem offiziellen ‚Beginn‘ der Landwirtschaft im Fruchtbaren Halbmond des Mittleren Ostens bearbeitet wurde und etwa 10000 Jahre vor dem offiziellen ‚Beginn‘ der Schrift.

Mit einer Erwähnung von zwei weiteren geritzten Sequenzen auf der Rückseite und auf einer Seite wird die Beschreibung des Stabes abgeschlossen.

Auf der Rückseite dieses Stabes findet sich eine weitere ungewöhnliche Zusammenstellung mit Ritzungen, die so schwach sind, dass die meisten Markierungen auch dann nicht zu sehen sind, wenn man den Stab in Händen hält, die jedoch unter dem Mikroskop klar hervortreten (Abb. 7). Die Linien sind allerdings so schwach geritzt, dass eine ballistische Bestimmung der

²⁷ Marshacks Replik auf: On the Impossibility of Close Reading (Anm. 12), S. 13.

²⁸ An einer Stelle betont Marshack in besonderem Maß den Unterschied zwischen seinem Anspruch, eine Notation gefunden zu haben, und seiner Hypothese des Mondkalenders: „Unter den hunderten geschnittenen Steinen in ganz Europa, die ich im letzten Vierteljahrhundert untersucht habe [...], lieferte keiner einen Beweis für eine lineare sequenzielle ‚Lunar‘-Notation“ Marshack: On Wishful Thinking and Lunar ‘Calendars’ (Replik auf Francesco d’Errico). In: Current Anthropology 30 (1989), S. 491.

Stichelunterschiede schwierig ist, und einige extrem schwache Linien sind schwer nachzuweisen.

Dieser Stab aus dem Magdalénien IV zeigt eine weitere Stufe der Notationstechnik und eine mögliche Entwicklung in der Gegebenheit und Genauigkeit der Mondbeobachtung und ihrer Verwendung.

Ein dritter Markierungsstil, eine Entwicklung dieses Stils der parallelen Ritzungen, die durch weitere Gravierungen überarbeitet wurden, um eine Kreuzschraffur zu erreichen, findet sich entlang einer Seite dieses Stabes. Auch diese Art von Markierung ergibt eine Summe für zwei Monate.

Die Analyse endet so mit der rätselhaften „ungewöhnlichen Zusammenstellung“ ausgehend von einer Mondphasierung von 27 + 30 Tagen, und Marshack geht zum nächsten Beispiel über.

4

Wie Marshack selbst bei mehreren Gelegenheiten anmerkte, kann die ‚Mondtheorie‘ den Leser zunächst skeptisch machen. Darauf möchte ich versuchen näher einzugehen, um die unerwartete Dynamik herauszuarbeiten, die von der Überzeugung des Lesers, dass Marshack unrecht hat, zu einer nagenden Ungewissheit hinsichtlich des Interpretationsaktes als solchem führt. Diese Bewegung ist es, glaube ich, die zu der Vorstellung führt, dass Marshack unwiderlegbar ist, dass ihm keine Argumente entgegengehalten werden können. Jede der großen Schwierigkeiten mit seiner Theorie kann begriffen werden als ein Problem der Unterscheidungen im mobilen Lexikon der Rudimente visueller Konfigurationen: Markierungen, Symbolfiguren, Schemata, Notationen, Symbole, Darstellungen und Bilder. Im Laufe seiner Karriere erforschte Marshack jedes dieser Rudimente, und sie werden im

Bereich der Archäologie des Paläolithikums weiterhin lebhaft diskutiert; in diesem Zusammenhang möchte ich nur drei erwähnen.²⁹

1. *Das Problem der Zeichen*. Gleich zu Beginn stellt sich die in der Analyse des Placard-Stabes veranschaulichte Schwierigkeit, dass die ‚Zeichen‘ und ‚Symbole‘ letztlich in der lunaren Strichliste keine Rolle spielen: stattdessen werden sie in individuelle Markierungen zerlegt, und jede Markierung wird den anderen angeglichen. Zunächst scheint das offenkundig falsch zu sein: Warum sollte jemand Markierungen für Erscheinungsformen des Mondes (oder eines anderen Phänomens) in eine sorgfältig erstellte, offensichtlich absichtliche Zusammenstellung bringen, wenn er doch nur eine *Abfolge* gleicher Markierungen anzubringen beabsichtigt? Auf den ersten Blick ist es nicht sinnvoll, vorzuschlagen, dass die Bedeutung des Placard-Stabes in einer Reihe von Einzelmarkierungen besteht, wenn diese Einzelmarkierungen zu ‚Zeichen‘ unterschiedlicher Art versammelt und angeordnet sind. Die Argumentation scheint nicht stichhaltiger zu sein, als wenn Marshack einen Druck von Dürer in seine einzelnen Striche zerlegt hätte.

Die anscheinende Gedankenlosigkeit der Analyse wirkt umso schlimmer, wenn wir bedenken, was Marshack antworten könnte. Ein Leser von *Roots of Civilization* zum Beispiel könnte erwarten, dass er sagt, er besinne sich nur auf bewährte wissenschaftliche Verfahren und folge einer Hypothese so weit wie möglich. Marshack selbst hebt die ‚Zeichen‘ und ihre Anordnungen hervor – das erste nennt er ein „sonderbares, zart geritztes Zeichen“ –, bevor er in seiner Analyse fortfährt, in der sie hinsichtlich ihrer je spezifischen Ausprägung keine Berücksichtigung finden. Das Problem hier, wenn wir nach den Kriterien einer wissenschaftlichen Hypothese urteilen, liegt nicht darin, dass er beschließt, die ‚Zeichen‘ als

²⁹ Unter den Themen, die ich hier nicht behandeln möchte, sind Symbole und ‚Symbolsysteme‘. Siehe A. Marshack: *Upper Paleolithic Symbol Systems of the Russian Plain: Cognitive and Comparative Analysis*. In: *Current Anthropology* 20 no. 2 (1979), S. 271–94, mit Antworten auf S. 294–311. Einer der Briefe, die auf diesen Essay antworten, von Zbigniew Kobylński und Urszula Kobylńska, versucht, ‚Symbol‘ zu definieren als „gegenständliches Zeichen, das semantisch opak ist, d.h. in den Worten von Roman Jakobson, eine poetische Funktion hat [...], oder, wie sowjetische Semiotiker es nennen, selbstreflexiv ist [...]; Sinneswahrnehmungen direkt bezeichnet [...], mehrdeutig ist [...]; und große Fähigkeiten zur Formgebung hat und emotional-motivierende Zustände auslöst und daher als mit seinem Referenten identisch wahrgenommen wird [...].“ (Ebd., S. 301; die Auslassungen sind Verweise im Text). Die Wortgefechte drehen sich letztlich um theoretische Ungenauigkeiten ebenso wie um die Lektüre der Artefakte selbst, aber die Thematik kehrt letztlich immer zu dem zurück, was ich Bildrudimente nenne. – Ein weiteres Thema ist der Ursprung der Darstellung. Marshack behauptete, dass die frühesten Darstellungen Mäander sind, die er als „Stellenmarkierung‘ oder Symbol des Wechsels“ versteht. Siehe Marshack: *The Meander as a System: The Analysis and Recognition of Iconographic Units in Upper Paleolithic Compositions*. In: P. V. Ucko (Hrsg.): *Form in Indigenous Art*. Canberra 1977, S. 286–317. Das Zitat stammt aus einer Replik von Joel Gunn in: *Current Anthropology* 20 (1979), S. 299. Marshack behandelte naturalistische Bilder in einem anderen Essay: *Some Implications of the Paleolithic Symbolic Evidence for the Origin of Language*. In: *Current Anthropology* 17 (1976), S. 274–82.

solche nicht zu beachten, denn keine wissenschaftliche Theorie muss über alle in ihrem Musterbeispiel enthaltenen Phänomene Rechenschaft ablegen – kein *close reading* muss erschöpfend sein. Die ‚Zeichen‘ haben im Mondschemata keine Bedeutung, da beide ‚Zeichen‘ rechts am Stab in den ununterbrochenen Zeitraum zwischen Neumond und dem ersten Viertel fallen. Sie könnten ohne Bedeutung sein oder andere Bedeutungen haben; Marshack könnte mit vollem Recht behaupten, dass sie nicht unmittelbar in Betracht zu ziehen seien. Das rechtfertigt jedoch nicht die *Art*, in der er die ‚Zeichen‘ ausschließt. Marshack beachtet die relative Stellung der Markierungen in zweierlei Hinsicht: Er zeichnet auf, wie sie einander überschneiden, und er interessiert sich für die Abfolge der Markierungen, in diesem Fall von rechts nach links. Er berücksichtigt die relative Stellung der Markierungen jedoch in keinem anderen Sinn (wie zum Beispiel hinsichtlich ihrer relativen Stellung, wenn sie ein ‚Zeichen‘ bilden). Die ‚Zeichen‘ sind Sammlungen individueller Markierungen, die von rechts nach links erstellt wurden, aber es ist die Positionalität dieser Markierungen, die die jeweiligen Formen der ‚Zeichen‘ bestimmt, und daher erscheint es logisch nicht richtig, sie ohne Begründung in ihre Segmente zu zerlegen. Überdies interpretiert Marshack ‚Position‘ bisweilen in einem weiteren Sinn. Er führt die „hinzugefügten Ritzungen von Seitenarmen und Gruppen gewinkelter Linien“ einiger Markierungen an und zeigt, wie sie in die Mondsequenz passen. Eine „kleine Ritzung“, so sein Vorschlag, wird „am Tag einer erwarteten Mondbeobachtung rund um einen Phasenpunkt“ verwendet. Diese Beobachtungen haben mit der Höhe, Schwäche und den Positionen der Markierungen im Raum zu tun. Warum sind sie in diesen Fällen wichtig und nicht im Fall der ‚Zeichen‘?

An dieser Stelle mag es so aussehen, als hätte ein Kritiker leichtes Spiel mit der Analyse: einmal, weil die Markierungen so seltsam definiert sind (unter Berücksichtigung einiger Positionen und Missachtung anderer), und dann, weil die Definition in sich widersprüchlich erscheint (da sie räumliche Kriterien wie Größe abwechselnd ausschließt und einschließt). Wenn Größe und Tiefe und Überlappung einer Markierung eine Bedeutung haben können, warum gilt das dann nicht auch für Markierungen, die einander nur berühren wie in den ‚Zeichen‘? Doch es gibt tiefere Probleme, die dieser Art von Einwänden im Weg stehen. Marshack kann sich auf die Spezifität des Artefakts berufen: Wer kann sagen, dass diese Markierungen *nicht* genau so angebracht wurden, wie es eben diese Definition der Position verlangt? Schließlich sprechen wir von einer Periode vor der Schrift; vielleicht waren die Markierungen, sofern sie sich zu ‚Zeichen‘ konfigurieren, für ihre Hersteller

bedeutungslos und nur hinsichtlich der von Marshack berücksichtigten Aspekte von Positionalität sinnvoll. Alles ist neu und nichts ist ursprünglich, wenn es um paläolithische Artefakte geht: es gibt kein kulturelles Bindeglied, keine gemeinsame Tradition der Bedeutung oder Markierung, die irgendwelche Vorannahmen hinsichtlich der Bedeutungsrelevanz bestimmter Arten von Anordnung von sich aus rechtfertigen könnte.

2. *Das Problem der Notation.* Die Mondsequenzen waren für die Leser von *Roots of Civilization* jedes Mal, wenn sie gezeigt werden, ein kleines Ärgernis, da die Prinzipien der Korrespondenz von Markierungen und Modell bei jedem Beispiel unterschiedlich sind. Absolute Genauigkeit ist unmöglich und daher bedeutungslos, weil der Mondumlauf – Marshack weist darauf hin – nicht gleichmäßig in Tage zerlegt werden kann und Messung ohne Instrumente immer ein Ratespiel ist: Die Mondsichel kann sogar erst 15 Stunden, nachdem sie neu ist, gesehen werden, und ein entsprechendes Problem tritt bei der Beurteilung der Stunde des Höhepunkts des Vollmonds auf.³⁰ Aber das Fehlen einer absoluten Norm bedeutet nicht, dass *relative* Genauigkeit nicht gemessen werden könnte oder dass es unmöglich wäre, die empirischen Grundlagen der von Marshack behaupteten Übereinstimmungen systematisch zu vergleichen.

In seiner Antwort auf Marshacks Analysen warf Arnold R. Pilling ein, dass Marshack es verabsäumt hätte, Beweise dafür vorzulegen, dass „zwei beliebige Objekte *ein und dasselbe* notationale System aufweisen.“³¹ Jeder Kalender gleicht den anderen, und alle Astronomen sind sich über die Mondphasen einig; es erscheint daher unwahrscheinlich, dass ein „den ganzen Kontinent überspannendes Notationssystem“ nicht in sich mehr Übereinstimmung aufweist.³² Die Annahme hier lautet, dass Notation eines einzelnen Phänomens wahrnehmbar gleichförmige Darstellung mit sich bringt. Das ist aber unsere eigene Vorstellung von Notation, und die muss nicht unbedingt mit einer paläolithischen übereinstimmen. In welchem Sinn sind die Mondphasen ein einziges Phänomen, abgesehen von unserer Gewissheit, dass sie es sind? Für einige Leser scheinen Marshacks Analysen

³⁰ M. Minnaert: *The Nature of Light and Colour in the Open Air*. New York 1954.

³¹ Arnold R. Pilling, Replik auf: *Cognitive Aspects of Upper Paleolithic Engraving*. In: *Current Anthropology* 13 (1972), S. 469; Mary Aiken Littauer: *On Upper Paleolithic Engraving*. In: *Anthropology Today* 15 (1974), S. 328.

³² G. F. Fry, Replik auf A. Marshack: *Cognitive Aspects of Upper Paleolithic Engraving*. In: *Current Anthropology* 13 (1972), S. 464.

mathematisch unhaltbar zu sein, da er so viele Sequenzen wie Mondumläufe annimmt.³³ Gemessen an modernen Standards der Beweisführung spielt er eher mit numerologischen Koinzidenzen, als dass er für seine Schlussfolgerungen bestimmte Bandbreiten der Übereinstimmung – die üblichen wissenschaftlichen Kriterien für probabilistische Übereinstimmung wie kombinierter systematischer und statistischer Fehler, quantifizierte normative Modelle oder Standardabweichungen – fordern würde. In Bezug auf die wissenschaftliche Methode müsste man festhalten, dass sich auf einem gegebenen Artefakt häufig mehr Markierungen finden, die *nicht* bedeutsamen Phasenwechseln entsprechen, als Markierungen, die dies tun, und mehr Ungereimtheiten als Parallelen. Statistisch gesprochen sind Marshacks Hypothesen mit Objekten wie dem Placard-Stab nicht leicht abzugleichen. In *Roots of Civilization* sagt Marshack wiederholt, dass er viele verschiedene Korrelationen erprobt und die beste gewählt hat, aber der Leser gewinnt den Eindruck, dass andere ebenso gut sein könnten. Allgemein behauptet er, umfangreiche empirische Tests durchgeführt zu haben, über die er in seinen Texten allerdings nirgendwo berichtet. Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass er solche Tests durchführt. An einer Stelle zum Beispiel erwähnt ein Kollege „[m]athematische, statistische, graphische und sequenzielle Analysen der Ergebnisse [...] mikroskopischer Studien.“³⁴ Wissenschaftlich gesprochen sind dies dennoch schwerwiegende, ja lähmende Fehlstellen. Marshacks hauptsächlicher Versuch, diesen Mangel wieder zu beheben, lässt die Dokumentation verworfener Hypothesen und die Darlegungen der verwendeten Methode weg, die in der Laborforschung zu den Standardanforderungen zählen.³⁵ „Tests können innerhalb einer Reihe von Möglichkeiten von jedem Interessenten versucht werden“, merkt er an einer Stelle an.³⁶ Das ist keine wirklich interessante Aussicht, denn wenn ich versuchte, die Mondsequenz neu abzustimmen, würde ich neuerlich seine Hypothese bestätigen. Jede neuerliche Abstimmung wäre ein weiteres Beispiel der gleichen Theorie. Man kann die Theorie nicht durch Anpassung der Mondsequenz widerlegen, und daher erscheint das Einrichten verschiedener Positionen

³³ Lewis–Williams and Dowson: *Theory and Data: A Brief Critique of A. Marshack’s Research Methods and Position on Upper Paleolithic Shamanism*. In: *Rock Art Research* 6 (1989), S. 42–50, insbesondere S. 49.

³⁴ Hallam L. Movius, [Replik auf Marshack]: *Current Anthropology* 13 (1972), S. 486.

³⁵ Marshack: *The Tai Plaque and Calendrical Notation in the Upper Paleolithic*. In: *Cambridge Archaeological Journal* 1 (1991), S. 25–61.

³⁶ Marshack: *Roots of Civilization* (Anm. 17; Ausgabe 1972), S. 86.

ziemlich beliebig. Ein Leser von *Roots of Civilization* wird, glaube ich, dazu neigen, jede Sequenz für ungefähr gleich plausibel zu halten – eine wissenschaftlich unhaltbare Situation.

Doch auf all diese Einwände könnte Marshack wiederum mit der Frage antworten, welches Modell und welche Kriterien für die Analyse von Notationen zu bevorzugen wären, die *präarithmetisch* sind (die Annahme lautet, dass sie angefertigt wurden, bevor es so etwas wie ein arithmetisches System gab, das es erlaubt, Zahlen oder Zahlengruppen zu addieren, die zum Beispiel den Bereich von eins bis zehn übersteigen).³⁷ Wittgenstein betrachtete dieses Problem, wie ich meine zu Recht, als Beispiel der allgemeineren Frage, was es heißt zu verstehen, dass jemand einer Regel folgt. An einer Stelle in seinen *Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik* stellt er sich sogar einen ‚Höhlenmenschen‘ vor, der ohne klaren Grund erstaunlich geordnete Markierungen macht.

Es könnte doch einen Höhlenmenschen geben, der für sich selbst *regelmäßige* Zeichenfolgen hervorbrächte. Er unterhielte sich z.B. damit, an die Wand der Höhle zu zeichnen

— . — — . — — . — — .

oder — . — . . — . . . — —

Aber er folgt nicht dem allgemeinen Ausdruck einer Regel. Und wir sagen nicht, er handle regelmäßig, weil wir so einen Ausdruck bilden können.³⁸

Für unseren Zweck kann man die Wendung ‚er unterhielt sich damit‘ getrost unberücksichtigt lassen, da Wittgenstein vermutlich daran erinnern wollte, dass die Intentionen und die Sprache des Höhlenmenschen unzugänglich sind. Wittgenstein stellt sich auch eine Drossel vor, die „in ihrem Gesang die gleiche Phrase stets einige Male wiederholt [...]“. Müssen wir daraus schließen, „sie gebe sich vielleicht jedesmal eine Regel, der sie dann folgt?“³⁹ Die Beispiele

³⁷ Es gibt nicht unbedingt eine Eins-zu-Eins-Entsprechung zwischen Markierungen und Tagen, sodass in Marshacks Worten „Kleine Gruppen von Tagen [...] auf einmal gezählt und markiert werden könnten, und längere Beobachtungszeiträume täglich ohne Zählen markiert würden. Das ist die übliche Art von Beobachtung und Zählung in vielen nicht-arithmetischen Kalendern.“ Siehe Marshacks Replik auf: *On the Impossibility of Close Reading* (Anm. 12), S. 9 und weiter Marshack: *The Chamula Calendar Board: An Internal and Comparative Analysis*. In: Norman Hammond (Hrsg.): *Mesoamerican Archaeology, New Approaches*. Austin, Texas 1974. S. 255–70, insbesondere S. 265; und auch Marshack: *A Lunar–Solar Year Calendar Stick from North America*. In: *American Antiquity* 50 (1985). S. 27–51 und Marshack: *North American Indian Calendar Sticks: The Evidence for a Widely Distributed Tradition*. In: Anthony Aveni (Hrsg.): *World Archaeoastronomy*. S. 308–24.

³⁸ Ludwig Wittgenstein: *Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik*. Hrsg. von G. Anscombe, R. Rhees und G. von Wright. Frankfurt am Main 1989 (engl. Erstausgabe Oxford 1956), S. 344.

³⁹ Ebd., S. 345.

zeigen, dass geordnete Handlungen im Sinne eines privaten ‚Sich-mit-etwas-Unterhalten‘ keinen Regeln im gewöhnlichen Sinn folgen müssen. Im Fall der realen paläolithischen ‚Notationen‘, mit denen sich Marshack beschäftigt, gibt es keine mathematische Norm, die als Kriterium für Adäquatheit herangezogen werden könnte, da Markierungen keinen Nachweis für die Vorstellung des Markierenden von Mondphasen erbringen – oder um es etwas weniger genau zu sagen: die Markierungen *sind* die Vorstellung des Markierenden von Notation. Sollte eine Notation gleichförmig sein, wenn das Notieren selbst in seinen Anfängen steckte? Wie sollte optimale Übereinstimmung zwischen dem Dargestellten und der Darstellung möglich sein, wenn der Begriff der Darstellung selbst erst in seinen Anfängen steckte?

So werden triftige Einwände gegen Marshacks mangelnde statistische Genauigkeit zu Fragen der universellen Gültigkeit von Quantifizierung, Nummerierung und Genauigkeit selbst. Es gab auch Einwände gegen Marshacks Vertrauen in winzige Markierungen an der Grenze des Sichtbaren.⁴⁰ Aber warum soll man annehmen, dass auf diese Notationen später Bezug genommen wurde oder dass sie gelesen werden konnten? Vielleicht waren diese Notationen kinästhetischer Natur: ihre Bedeutung, wie wir es nennen würden, lag in ihrer Herstellung. In diesem Fall würde jede Größe, die der Stichel ritzen konnte, zählen – und als logische Folge könnte der Stecher der Größe der Markierungen innerhalb der Grenzen der Registerlinien oder der verfügbaren Fläche keine Bedeutung zumessen. Unsere Ansichten über Klarheit und Lesbarkeit – Begriffe, die in heutigen Texten über graphische Kommunikation eine große Rolle spielen – sind vom Begriff der Notation als etwas effizient Lesbarem bestimmt: aber warum annehmen, dass das Notierte überhaupt gelesen werden soll?

3. *Das Problem der Dekoration.* Wenn ‚Dekoration‘ in Anführungszeichen gehalten werden könnte (wie dies in der neueren Literatur häufig geschieht) oder wenn man den Begriff negativ definieren könnte als nicht-utilitaristische, nicht-symbolische oder nicht-notationale Markierung, dann gäbe es kein besonderes Problem.⁴¹ Aber Marshack scheint die Frage der Dekoration zu provozieren, weil er im Vergleich zu dem, was andere Forscher sehen würden, so wenig davon sieht. Bestimmte Archäologen gewannen den Eindruck, dass er den Begriff der Dekoration nicht anerkennt oder die Möglichkeit beiläufiger, unbedachter

⁴⁰ Mary Aiken Littauer: On Upper Paleolithic Engraving. In: *Anthropology Today* 15 no. 3 (1974), S. 328.

⁴¹ Ebd., S. 491.

und bedeutungsloser Markierungen generell nicht zugesteht.⁴² Nun ist es zwar so, dass er in einigen Texten ungefähr zwei Dutzend „Symbolsysteme“, darunter Mäander, „fischartige Bilder“ (die Gittern oder Netzen ähneln), gezackte oder doppelt ausgeführte Linien beschreibt.⁴³ Dennoch kann der Eindruck entstehen, dass er die meisten Dekorationen nicht als solche gelten läßt und sie unter die Notationen einreihet. In seiner Beurteilung eines Stabes aus Mezherich in der Ukraine, der mit mehreren Gruppen paralleler Schraffuren graviert ist, plädiert Marshack für Notation und nicht Dekoration, obwohl die Struktur der Markierung von der normgebenden Einfassungslinie und Querschraffuren abweicht (Abb. 8). Es ist relativ neutral zu sagen, dass der Stab „une accumulation de séries de marques gravées selon des angles différents [in Gruppen angeordnete Reihen gravierter Markierungen in verschiedenen Winkelpositionen]“ aufweist, mit „marques auxiliaires non structurées à l’extrême gauche [nicht strukturierten zusätzlichen Markierungen ganz links außen].“ Aber der Zweck einer solchen Formulierung ist es, die Überlegtheit und interne Struktur der Markierung zu betonen: ohne die Markierungen tatsächlich zu zählen, schließt er, dass der Stab „représente un style personnel et idiosyncratique d’accumulation de séries de marques [einen persönlichen und idiosynkratischen Stil der Anhäufung von *Serien* von Markierungen darstellt].“ Vielleicht stellt er „une accumulation mnémonique pour un rituel ou un mythe, ou la consignation de jours et d’événements [eine Gruppierung als Merkhilfe für ein Ritual oder einen Mythos oder die Aufzeichnung von Tagen und Ereignissen]“ dar, aber in jedem Fall „la structure interne [...] suggère que la surface n’est pas «décorative» [legt die interne Struktur [...] nahe, dass diese Zusammenstellung nicht ‚dekorativ‘ ist].“⁴⁴ Anderen mögen die Markierungen auf dem Stab so unzusammenhängend und unstrukturiert erscheinen, dass sie als nicht-notational, wenn nicht als absichtlich ‚dekorativ‘ klassifiziert werden könnten. „Es sieht so aus, als wäre praktisch nichts willkürlich,“ beanstandet ein Beobachter, „und sehr wenig ist dekorativ.“⁴⁵

⁴² Siehe zum Beispiel Francesco d’Errico: Analyse technologique de l’art mobilier: le cas de l’abri des Cabônes à Ranchot (Jura). In: Galla Préhistoire 35 (1993), S. 139–76.

⁴³ Marshack: Upper Paleolithic Symbol Systems of the Russian Plain: Cognitive and Comparative Analysis. In: Current Anthropology 20 (1979), S. 271–95.

⁴⁴ Marshack: l’Évolution et la transformation du décor du début de l’Aurignacien au Magdalénien final. In: Jean Clottes (Hrsg.): L’Art des objets au Paléolithique. Vol. 2. Les voies de la recherche. Paris 1987, S. 140–162, insbesondere S. 149. Siehe auch Marshack: Paleolithic Image. In: Ian Tattersall u.a. (Hrsg.): Encyclopedia of Human Evolution and Prehistory, S. 421–29, insbesondere S. 427; und Marshack (Replik auf A. M. Byers), in: Current Anthropology 35 (1994), S. 386–87.

⁴⁵ Thomas Lynch, [Replik auf Marshack]: Current Anthropology 13 (1972), 467.

Andere wandten ein, dass „höher entwickelte Ornamentierung ebenso intentional, kumulativ und sequenziell“ sein könne wie manche Artefakte, die Marshack als Notation präsentiert.⁴⁶ Aber woher, könnte Marshack fragen, beziehen wir unsere Vorstellungen von der Art und Frequenz der Dekoration? Warum kann Notation nicht die Norm und Dekoration ein außergewöhnliches Gegenbeispiel sein?

In der kritischen Literatur hat sich die Frage des Unterschieds zwischen Notation und Dekoration auf Marshacks Behauptung konzentriert, häufige Wechsel der Markierungswerkzeuge auf einer einzigen Fläche zu entdecken, wodurch es wahrscheinlicher wird, dass die Flächen mit Absicht und „vom Zeitfaktor bestimmt“ markiert wurden. Aber das ist ein heikler Punkt; der technische Beweis für solche Behauptungen ist nicht klar, und der performative Aspekt von Notationen und Dekoration ist zu variabel, um eine eindeutige Unterscheidung zu treffen. Eine Hand könnte ein Werkzeug im Verlauf einer Markierung von wenigen Zentimetern anders halten; und jemand, der eine Notation festhält, könnte einige Markierungen rasch und nachlässig anbringen und dann einige folgende Markierungen langsam und mit einem anderen Werkzeug vornehmen.⁴⁷ Francesco d’Errico und andere haben Marshack wegen seiner Art, Stichel zu unterscheiden, und wegen seiner Ausführungen zu den Intervallen zwischen Markierungsfolgen scharf kritisiert. Da d’Errico ein Elektronenmikroskop verwendet, während Marshack ein optisches Mikroskop einsetzt, sind d’Erricos Lektüren physisch näher und er gewann andere Arten empirischer Daten. Eine Zeit lang sah es so aus, als würde das Problem paläolithischer Notation bei der Suche nach verlässlichen Kriterien in den atomaren Maßstab verschoben. D’Errico behauptet zum Beispiel, „les stries parasites“, die autographischen Markierungen eines einzelnen Stichels identifiziert zu haben, sodass er definitiv sagen könnte, wann ein Werkzeug wiederverwendet wurde oder wann, wie Marshack behauptet, ein Werkzeug angeblich in einer längeren Reihe zeitlicher Notationen gegen ein anderes getauscht wurde.⁴⁸ Ich würde aber vorschlagen, dass das Problem letztlich auf einer ganz anderen Ebene liegt. Nicht die jeweiligen analytischen Kriterien für die Beurteilung der Werkzeugwechsel oder der verstrichenen Zeit oder der Langsamkeit der Markierung sind für die Schwierigkeiten verantwortlich, sondern das davor

⁴⁶ Slavomil Vencl, [Replik auf Marshack]: *Current Anthropology* 13 (1972), S. 470.

⁴⁷ Marshack (Replik), in: *Current Anthropology* 13 (1972), S. 474.

⁴⁸ Francesco d’Errico: *Mémoire et rythmes au Paléolithique: Le mythe des calendriers lunaires*. In: Giacomo Giacobini (Hrsg.): *Hominidæ, Proceedings of the Second International Congress of Human Paleontology*. Mailand 1989, S. 507–10.

liegende Problem zerzauster Begriffe. Die Begriffe von ‚Dekoration‘ und ‚Notation‘ sind in Unordnung geraten und müssen ihrerseits untersucht werden. Bevor dies nicht geschehen ist, werden auch weitere technische Befragungen zu keinem befriedigendem Ergebnis führen.

5

Es mag der Eindruck entstanden sein, dass dies eine übertrieben genaue Untersuchung eines besessenen *close readers* ist, aber die damit zusammenhängenden Vorstellungen sind auf weiten Gebieten anwendbar. Marshacks Vorgangsweise ist kein exzentrisches oder marginales System, sondern die aufmerksame Anwendung eines zentralen methodologischen Credo jeder Disziplin, die sich mit Gegenständen auseinandersetzt, die für strukturierte, ‚systematische‘ Artefakte welcher Art auch immer gehalten werden, von paläolithischen Artefakten zu neoexpressionistischen Leinwänden und von Diagrammen bis zu literarischen Texten.⁴⁹ Marshack tut das, von dem wir alle sagen, dass wir es tun sollten, aber er tut es in höherem Maße und in vielerlei Hinsicht tut er es besser: und aus diesem Grund muss die Schwierigkeit, die Leute bei dem Versuch erfahren haben, mit ihm zu diskutieren, ernst genommen werden. *Close readings* sind die besten Gelegenheiten, um anzufangen, sich zu fragen, was die grundlegendsten Begriffe bedeuten, die zur Beschreibung von Bildern verwendet werden. Zumindest anfangs könnte eine solche Reflexion ziemlich rudimentär sein, etwa wie eine einfache Liste von Annahmen über Schlüsselbegriffe. Die Liste hätte den Vorteil, Gespräche lange genug nach innen zu wenden, um zu sehen, was wir in jedem gegebenen Fall von den zentralen Begriffen unserer Rede über Bilder erwarten. Für den Zweck einer Auseinandersetzung mit Marshacks Arbeit etwa könnte eine vorläufige Liste von Annahmen die folgenden Vorstellungen über Notation beinhalten, von denen einige in der Literatur noch nicht erörtert wurden:

—Notation besteht aus Markierungen, die eindimensional angeordnet sind, entweder in einer geraden Linie, in Reihen, in gekrümmten Linien, entlang einer Ecke oder zwischen Registerlinien. Wenn eine Fläche notational und ganz mit Markierungen bedeckt ist, wird sie in eindimensionale Sequenzen aufgeschlüsselt sein.

⁴⁹ Siehe Elkins: Visual Schemata. In: Michael Kelly (Hrsg.): Encyclopedia of Aesthetics, **erscheint demnächst.**

—Notation ist ‚intentional‘ in dem Sinn, dass jede Markierung überlegt und absichtlich erstellt wurde. Schlampig oder wahllos gesetzte Markierungen sind eher dekorativer Art, obwohl sie oft notational sind. (Zum Beispiel gibt es „,schlampige‘ rituelle Markierungen“ wie zum Beispiel rituelle „Tötungen“ von Bildern, und anscheinend ‚unstrukturierte‘ Anhäufungen „,strukturierter‘ Motive“ können die Flächen von Artefakten vollkommen bedecken.⁵⁰)

—Dekoration und Notation schließen einander gegenseitig aus, sodass ein markiertes Artefakt entweder Dekoration oder Notation, aber nicht beides sein kann. Wenn eine Zusammenstellung von Markierungen „strukturell und sequenziell“ ist, „sprechen die Gesetze der Wahrscheinlichkeit gegen [...] eine ‚künstlerische‘ Absicht.“ Dekoration und „organisierte Gestaltungen“ weisen gewöhnlich keine „unrhythmische Anhäufung“ von Linien auf.⁵¹

—Notationen sind in zeitlichem Ablauf, mit genau bemessenen Pausen zwischen den Markierungen entstanden (sie sind „vom Zeitfaktor bestimmt“, wie Marshack es nennt). Alle Markierungen können gleichzeitig entstanden sein, sofern sie aber notational sind, werden sie in diesem Fall eine Anhäufung von Zeitintervallen zu einem längeren Intervall darstellen. (Das ist keine starre Regel, da sich Motive, Markierungsgruppen, „,Zeichen‘ wie Handabdrücke, Makkaroni, ‚Dachzeichen‘“ und andere ‚Zeichen‘ auch im Laufe der Zeit angesammelt haben könnten.⁵²)

—Notationale Sequenzen weisen „interne Unregelmäßigkeiten“ auf oder sie sind in Gruppen unterteilt.⁵³ Umgekehrt sind ganz gleichförmige Markierungen eher Dekoration.

—Wenn eine Gruppe von Markierungen eine Notation enthält, ist jede Markierung bedeutsam und muss gezählt werden, außer sie wurde zuvor als Orientierungsmarkierung, Registerlinie oder ein anderes notationales Leitzeichen klassifiziert.

—Eine Notation verwendet keine Zeichen oder Symbole, die aus Gruppen von Markierungen bestehen. Wenn eine Zusammenstellung eine Notation ist, müssen

⁵⁰ Zu diesem Punkt siehe Marshacks Replik auf: On the Impossibility of Close Reading (Anm. 11), S. 9.

⁵¹ Marshack: The Tai Plaque (Anm. 23), S. 36, 51.

⁵² Marshack: Roots of Civilization (Anm. 15; Auflage 1972), S. 169 ff.; und Marshacks Replik auf: On the Impossibility of Close Reading (Anm. 12), S. 11.

⁵³ Marshack: Roots of Civilization (ebd.), S. 86.

zusammengesetzte Markierungen, die Zeichen oder Symbole zu sein scheinen, in ihre einzelnen Markierungen zerlegt werden.⁵⁴

—Die Form einer Markierung ist im allgemeinen nicht bedeutsam; ihre Größe ist beliebig. Umgekehrt wird eine gestaltete oder gegenständliche Markierung normalerweise nicht notational sein.⁵⁵ (Bei diesem und den zwei folgenden Punkte gibt es wichtige Ausnahmen, was Orientierungszeichen und andere Hilfszeichen betrifft, und Ausnahmen treten auch dort auf, wo kleinere Markierungen Phasenpunkten in der Lunarsequenz entsprechen. Ich verstehe diese Endpunkte in einem statistischen Sinn, da sie beschreiben, was häufig in Marshacks Interpretationen überhaupt passiert und was die meisten seiner Lektüren in jedem einzelnen Fall berücksichtigen.)

—Die Ausrichtung einer Markierung ist im allgemeinen nicht bedeutsam; sie kann in einer primär vertikal ausgerichteten Sequenz horizontal oder diagonal sein. Markierungen können ‚Füße‘ oder ergänzende Querschraffuren sein, die zu anderen bereits bestehenden Markierungen hinzugefügt werden.⁵⁶

—Die Stellung einer Markierung auf einer Fläche ist im allgemeinen nicht bedeutsam; eine voll markierte Fläche kann manchmal gelesen werden, indem die Reihenfolge der Markierungen bestimmt wird, in anderen Fällen durch Versuch und Irrtum (*trial and error*).⁵⁷

Über solche begriffliche Unterscheidungen und Zusammenhänge und die damit verbundenen Fragen muss man sich Klarheit verschaffen, bevor oder während man sich auf praktischer orientierte oder konventionellere Interpretationen einlässt, – wenn es nämlich darum gehen soll, unser Bewusstsein hinsichtlich unseres eigenen Platzes in der Geschichte und hinsichtlich der Erwartungen, die wir Artefakten entgegenbringen (oder, um es anders auszudrücken: der Bedeutungen, die wir in ihnen ‚finden‘), zu steigern. Dass solche Klärungen notwendig sind, wird nicht immer einleuchten, insbesondere wenn Interpretationsgemeinschaften bereits interessante Fragen stellen und beantworten; wenn sie sich allerdings mit uneinlösbaren Ansprüchen konfrontiert sehen wie in Marshacks Fall,

⁵⁴ Marshack: *Roots of Civilization* (Anm. 15; Auflage 1991), S. 39.

⁵⁵ Marshack: *Roots of Civilization* (Anm. 15; Auflage 1972), S. 230–31.

⁵⁶ Marshack: *Roots of Civilization*.(Anm. 15; Auflage 1991), S. 149 ff.

⁵⁷ Marshack: *Roots of Civilization* (Anm. 15; Auflage 1972), S. 212.

können Reflexionen dieser Art einige Hindernisse, die dem weiteren Dialog im Wege stehen, beseitigen.

6

Einer der erfreulichen Effekte von Marshacks Arbeit besteht darin, dass sie zeigt, wie ungenau wir die vertrauteren Bilder lesen, die in einem Großteil der Anthropologie und Kunstgeschichte zu finden sind. Anthropologen interpretieren kulturelle Artefakte ausgehend von Annahmen in Bezug auf ‚Dekoration‘, die es ihnen erlauben, mit dem Geschäft des Schreibens weiterzukommen, ohne jeden Stich in einem tätowierten Körper oder jede Perle einer Halskette zu zählen. Die beste Art, solche Vorentscheidungen offenzulegen, besteht darin, sie anderen Interpretationen gegenüberzustellen, die auf andersartigen Auffassungen adäquater oder genauer Lektüre beruhen. Tätowierungen und Perlenketten sind schließlich ‚vom Zeitfaktor bestimmt‘: das Auffädeln jeder Perle dauert einen Moment, und jedes Piercing schmerzt. Eine Interpretation, die eine Tätowierung oder ein Schmuckstück in so winzige Momente und Gesten zerlegt, könnte gut so mondsüchtig verwirrt erscheinen wie Marshacks Mondkalender dies bisweilen taten: aber diese Reaktion birgt ein ernsthaftes Problem, sie verweist auf eine Leerstelle im Konzept der Interpretation selbst. Das gleiche gilt für meine eigene Disziplin. Kunsthistoriker und Kritiker schenken Gruppen, Typen, Folgen und Reihen von Markierungen wenig und einzelnen Markierungen praktisch gar keine Aufmerksamkeit. Unsere kleinsten Einheiten sind letztlich eigenständige Bilder (dargestellte Figuren, Portraits, Gegenstände, Symbole), und wenn es um einzelne Markierungen geht wie zum Beispiel in Pollocks Arbeit, stellen wir im allgemeinen lieber Theorien über die Art der Markierungen auf als dass wir einzelne Markierungen untersuchten. All das sind Symptome dafür, wie viel wir übersehen müssen, um uns ein Arbeitsverständnis von *close reading* zu bewahren. Nach Marshacks Richtlinien ist unser Sehen unscharf und flüchtig, und unsere Richtlinien des Schauens sind unhaltbar verschwommen. In der Literaturkritik und Geschichtswissenschaft, wo die von mir erkundeten Konzepte in höchstem Maß entwickelt sind, affizieren die Blindheiten des *close reading* selbst noch die Theorie des *close reading*. Ginzburg ist sich vollkommen im Klaren darüber, dass er sich von der Praxis des *close reading* im Kriminalroman, in der Kunstgeschichte und Psychoanalyse angezogen fühlt, aber

er ist sich, wie ich schon eingangs angedeutet habe, nur teilweise der Gründe dafür bewusst. Seine Bücher spiegeln diese Präferenz wider, indem sie die Methode auf verschiedene Themen anwenden, sie stellen jedoch nicht die kritische Frage nach dem Ort seines Schreibens innerhalb der Tradition und ergründen daher auch nicht die prinzipiellen Grenzen einer solchen Art von Selbstreflexion. Wie Kunsthistoriker, Anthropologen und Archäologen zieht Ginzburg *close readings* weniger genauen Lektüren vor, und interessiert sich bisweilen für die Geschichte des *close reading* selbst – aber dieses Interesse lässt die von ihm gewählten Ordnungen des *close reading* unberührt, die vor den potenziellen Erschütterungen jeder kritischen Reflexion bewahrt werden.

Die meisten unserer Lektüren sind mehr oder weniger schlampig. Die meisten von uns wollen der Tyrannei einer längeren engen Auseinandersetzung mit den Artefakten oder mit unserem Schreiben entgehen. Wenn man gewöhnlichere Arten der Auseinandersetzung mit Gegenständen als Richtlinie nimmt, erscheinen Lektüren wie die Marshacks (oder Morellis) ein wenig eigenartig. Doch als ob es darum ginge, uns den einfachsten Ausweg aus dem Problem zu versperren, ist *close reading* ein unbedingtes Erfordernis humanistischer Gelehrsamkeit und literarischer Bildung im allgemeineren Sinn: Es muss möglich sein, damit es so etwas wie einen Text oder ein Bild zu verstehen gibt; aber es muss auch unmöglich sein, um uns im Umgang mit jenen unbestimmteren Bedeutungen vorankommen zu lassen, die wir, glaube ich, vorziehen.

*

Und welche der von mir eingangs vorgeschlagenen fünf Modelle kamen hier ins Spiel? Ich meine, alle waren beteiligt. Ich wurde von Marshacks Arbeit teilweise deswegen angezogen, weil ich daran interessiert war, mich von dem zu befreien, was ich jetzt als eine Version der verdummenden Ordnung der Ikonographie erkenne (das ist mein erstes Modell). Die nahezu mikroskopischen Kratzer sind klare Beispiele von Dingen, die visuell unlesbar, subsemiotisch, ‚rein‘ visuell oder nicht-semantisch sind (das zweite Modell). Marshack kommt dem Wissenschaftler oder wissenschaftlichen Archäologen sehr nahe (wie auch einige seiner Kritiker), und in meiner etwas verbissenen und oft mikroskopischen Suche nach den Widersprüchen in seiner Methode verhalte ich mich auch wie ein Wissenschaftler (das dritte

Modell). Es liegt eine eigentümliche Poesie in diesen vergessenen Artefakten, die selten ausgestellt werden, wenig unmittelbare visuelle Anziehungskraft besitzen und im Original schwer zu sehen sind (das vierte Modell). Und schließlich hat das ganze Unternehmen einen surrealistisch anmutenden Zug und schuldet seine zentrale Einsicht dem Freudschen Repressionsmodell – in der Tat wäre es unvorstellbar ohne das Aufkommen und die Verbreitung des Surrealismus und der Psychoanalyse (das fünfte Modell). Wir befinden uns, wie Derrida einmal sagte, noch immer in der Epoche der Psychoanalyse – und in derjenigen des Modernismus, der Wissenschaft und der Romantik. Daher das obsessive Interesse am Detail.