



# Innen und Außen - Die Höhle von Lascaux

Anna Mieves

# Inhalt

Die Höhle von Lascaux	5
Prolog	7
Innen und Außen - Das Kalkül der Form (Spencer Brown)	9
Die Höhle von Lascaux - Chronologie seit der Entdeckung	11
Lascaux IV Beobachtung (Ankunft, Gebäude, Eintritt)	14
Innen und Außen in der Architektur (Baecker)	16
Lascaux IV Beobachtung (Führung durch die Höhle)	19
Die Höhle von Lascaux - Formbau	22
Abdruck und Markierung (Didi-Hubermann)	24
Lascaux IV Beobachtung (Ausstellung)	27
Lascaux II & I Beobachtung	30
Nachwort / Wiedereintritt	33
Quellenverzeichnis	37

## Die Höhle von Lascaux

Im Inneren eines Hangs aus Kalkstein, der sich in der Oberen Kreidezeit bildete, befindet sich die Höhle von Lascaux. Das Gangsystem der Höhle erstreckt sich über 250 Meter bei einem Höhenunterschied von 30 Metern. Da der Eingang schon in vorgeschichtlicher Zeit einstürzte, konnte das Höhlenklima relativ stabil, bei einer Temperatur von 12,5 Grad und 99 Prozent Luftfeuchtigkeit, bleiben. In der Höhle wurden ca 1900 Abbildungen entdeckt, die in dieser Kapsel über Jahrtausende konserviert wurden. Zu sehen sind vor allem Auerochsen, Wisente, Pferde, Hirsche, Großkatzen und Steinböcke, aber auch Zeichen wie Linien, Punkte und rechteckige Muster, eine Menschendarstellung, ein Vogel. Die Bilder sind gemalt, gesprüht, oder geritzt. Ausserdem wurden über 400 Steinartefakte und Knochenwerkzeuge gefunden, darunter Speerspitzen, Schaber, Bohrer und Lampen, auch Schmuck, tierische Überreste, Holzkohlenstücke, Reste von Pflanzen und benutzten Farben und möglicherweise Spuren von Gerüsten.

Für die Malereien wurden Farben aus gemahlenem Gestein, z.B. Eisen- oder Manganoxid, und Erdfarben wie Ocker verwendet und mit Kalk und Wasser als Bindemittel gemischt. Mit den Händen und Pinseln aus Tierhaaren wurden sie auf das Relief der Wand aufgetragen oder durch Knochenröhrchen geblasen. Die Konturen wurden dazu mit Schablonen abgedeckt. Als Lichtquelle dienten Öl- oder Fettlampen aus Kalkstein.

Der erste Saal, der einmal Eingang der Höhle war und der einzige Abschnitt ist, in den seinerzeit Tageslicht gefallen sein kann, wird heute als Saal der Stiere bezeichnet. Dort sind auf einem umlaufenden Fries Darstellungen von Stieren, Auerochsen, Pferden und Steinböcken zu sehen. Auch ein Bär und ein oftmals Einhorn genanntes Fabeltier. Links geht hier der axiale Seitengang ab, in dem sich Rinder und Pferde, Hirsche und Steinböcke in alle

Richtungen versprengt über die Decke ziehen. Am rechten Ende des Saals der Stiere geht es in einen Gang, der Passage genannt wird und zum Schiff führt. Zwischen diesen beiden Abschnitten befindet sich die hohe Apsis mit mehr als tausend sich überlagernden Ritzzeichnungen. Sie fällt in den schwer zugänglichen, Brunnen genannten, Schacht ab, in dem die einzige Menschendarstellung zu sehen ist. An das Schiff schliesst der enge Seitengang der Großkatzen an. Hier endet das Gangsystem der Höhle.

Das Alter der Bilder wurde, mit Hilfe der Radiokarbonmethode, in das untere Magdalenien (Magdalénien inférieur) datiert, das zwischen 18 000 und 14 000 BP liegt.

Die Bezeichnung BP, Before Present, bezieht sich auf die 1950er Jahre, der Zeit, in der der amerikanische Physiker und Chemiker Willard Frank Libby diese Methode entwickelte, mit der das Alter archäologischer Funde über Messungen radioaktiver Kohlenstoffatome bestimmt werden konnte. Die Datierung der Bilder von Lascaux wird dadurch erschwert, dass für die schwarzen Zeichnungen keine Kohle, sondern Manganoxid verwendet wurde. Da die Radiokarbonmethode anhand von Kohleresten durchgeführt wird, findet die Altersbestimmung z.B. über an Artefakten gefundenen Kohlespuren statt. Das Verfahren beruht darauf, dass in abgestorbenen Organismen die Menge an gebundenen radioaktiven <sup>14</sup>C-Atomen gemäß dem Zerfallsgesetz abnimmt. 1998 und später, im Jahr 2002, wurden Radiokarbonatierungen an zwei, in der Höhle gefundenen, Fragmenten von Rentiergeweihstangen durchgeführt, die zwischen 18 600 und 18 900 BP eingeordnet wurden.

1960 erhielt Libby, der die Methode erstmals in Lascaux anwandte, dafür den Nobelpreis.

## Prolog

Frankreich, 12. September 1940. Die deutschen Truppen haben soeben den Norden sowie Westen des Landes besetzt. Im Westen verläuft die Demarkationslinie durch die historische Provinz Périgord, heute Teil des Départements Dordogne. Auf Seiten der Résistance, in den bewaldeten Hügeln unweit des Städtchens Montignac, streunen die Jungen Marcel, Jaques, Georges und Simon mit ihrem Hund Robot umher.

Plötzlich ist der Hund verschwunden, in einem Loch unterhalb eines entwurzelten Baumes. Marcel kriecht hinterher, und wirft einen Stein in ein weiteres, tieferes Loch, das ein Echo erzeugt. Am nächsten Tag kehren die Jungen zurück, um sich den Ort anzuschauen.

Éliette wohnt in den Weinbergen und betreibt dort selbst ein Gut. Seit ihrer Kindheit treibt sie der Wunsch die Löcher, die sie in dem umgebenden Berg sieht, aufzuspüren und hinein zu kriechen. Sie liest alles über Höhlen. Mit ihren Freunden geht sie am Wochenende in den Berg. Systematisch versuchen sie ihn abzuschreiten. Sie kennen die Zeichen, durch die sich ein Loch im Inneren verrät. Mit ihren Wangen versuchen sie, Luftströme zu erspüren.

Im Frühjahr 2017 packt Falk warme Sachen in einen kleinen Koffer und fährt zum Flughafen. In wenigen Stunden erreicht er Paris, dort nimmt er einen Zug nach Brive-la-Gaillard. Nach einem Abendessen im Grand Hôtel Brive, einem alten Bahnhofshotel, und einer Nacht auf französischen Betten, erreicht er am nächsten Mittag mit dem Taxi Lascaux IV, den 3. Nachbau der Höhle, in der beinahe 80 Jahre zuvor der Hund Robot verschwunden war.

Die Umgebung der Dordogne ist von Höhlen durchlöchert wie ein schweizer Käse. Durch vulkanische Aktivität des Zentralmassivs entstanden, schliffen sich Wassermassen durch die verkarsteten Kalkplateaus und schufen Höhlen, in denen etliche prähistorische Artefakte und Malereien gefunden wurden.

Als die Kinder mit ihrem Hund 1940 die Wandmalereien in der Höhle von Lascaux entdecken und dies wenig später bekannt geben, ist der Priester und Prähistoriker Henri Breuil der erste, der die Bilder untersucht. Er datiert sie ins Zeitalter des Périgordien. Sowohl das Alter als auch die Echtheit der Bilder sind seinerzeit umstritten. Heute werden sie dem Magdalénien des Jungpaläolithikums zugeordnet, was der Einschätzung des Abbé Breuils nah kommt. Im Internationalen Zentrum für Höhlenkunst, als das sich Lascaux IV auch bezeichnet, spricht man von glatt 20.000 Jahren.

Zu dieser Zeit hauste dort der Neanderthaler zwischen Auerochsen, Pferden und Bären. Gleichzeitig existierte dort noch ein anderer Homo, der Homo Sapiens, der eben jene Bilder malte, die Georges Battaille als Übergang von der Arbeit zum Spiel und damit als Geburt der Menschheit feierte.

Éliette entdeckte 40 Jahre später mit ihren Freunden eine weitere Höhle, deren Male-

reien zehn bis zwanzig tausend Jahre älter sein sollen. Neue Messungen datierten just das Alter spanischer Höhlenmalereien in die Zeit zurück, da nur der Neanderthaler dort lebte. Damit steigt er vom tumben Handwerker in das Reich der Intelligenz und Schöpfung auf, dessen bisheriger Alleinherrscher der Homo Sapiens war.

Die Jungen mit dem Hund, Éliette und Falk betreten die Höhlen auf verschiedene Weise. Während die Jungen spielten und nichts suchten, dabei aber auf eine große Überraschung stießen, findet Éliette was sie suchte, jedoch nicht kannte, wogegen unklar bleibt was genau Falk sucht, er sucht etwas, das er von Bildern bereits kennt. Während die ersten beiden Erlebnisse physisch sind, ist Falks Erlebnis eher anti-physisch. Was Falk nicht tut: er schaufelt keinen Eingang frei. Er schenkt Luftzügen keine Beachtung. Er tollt nicht herum und er fällt nicht in Löcher.

Was falk tut: er geht durch eine Tür auf einem Weg durch einen Raum, dessen Form eine Nachbildung von etwas ist, dessen Abformung ohne Berührung vonstatten ging. Er hat eine Woche frei und die Reise geplant, seit er von der Eröffnung des Nachbaus erfahren hat. Ein Bekannter von ihm wohnt in der Nähe von Paris, ihn wird er ebenfalls besuchen.

Was tut Falk? ist die Ausgangsfrage dieser Arbeit. Was tut er oder was sieht er und wodurch? Albert Skira, Herausgeber und Verleger des Buches ‚Lascaux oder die Geburt der Kunst‘ beschreibt in seinem Vorwort die Schwierigkeit beim Fotografieren der Bilder den richtigen Standpunkt zu finden, die Verwandlung der Bilder durch den Einsatz des Apparates und die Bewegung des Betrachters: ‚am Abend erst, kaum dass die Höhle für Besucher geschlossen war, konnten wir unsere nächtliche Tätigkeit wieder aufnehmen. Viele Male haben wir geglaubt, sie wäre zu Ende, um dann noch nach der Prüfung der entwickelten Platten an Ort und Stelle zu entscheiden, die Aufnahmen zu wiederholen. Das Auge sieht, begreiflicherweise, anders als die Linse. Es muss einmal gesagt werden, wie veränderlich diese Malereien von Lascaux erscheinen, denn es sind nicht Bilder auf geraden Wänden, die man, ihnen gegenüberstehend, ohne weiteres aus einer Entfernung von zwei bis drei Metern vor sich sähe.

Aber gerade dem Relief des Felsens, den Unebenheiten der Wände und der Perspektive haben die Maler von Lascaux außerordentliche Wirkungen entlockt. Jeder Schritt bietet eine neue Ansicht und jener Stier etwa, den man gedrungen glaubte, verwandelt sich plötzlich in ein langes Tier mit einem Giraffenkopf, und das nur nach einer kleinen Lageveränderung. Welcher wäre also der ideale Standpunkt?‘ (1)

Gibt es einen idealen Standpunkt? Was wäre das Kriterium für einen idealen Standpunkt? Die totale Übersicht? Detailgenauigkeit? Was ist mit den Stauchungen und Streckungen die in der Bewegung stecken, sich also gewissermaßen im Betrachter befinden? Würde man diese zugunsten des Überblickes streichen, müsste man das Papier

glätten, auf dessen geknülltem ‚Innen‘ sich die Zeichnung windet. Erhalten würde man dann eine zweidimensionale Abbildung, ohne weitere Perspektiven. Betrachtet man die neue Nachbildung der Höhle aus einer Vogelperspektive, könnte man die Außenhülle für ein hochskaliertes, zusammengeknülltes Papier halten. Die Glättung dieser Faltungen wäre ein leichtes gewesen, statt dessen wurden seine Windungen aufwendig reproduziert.

Sie wurden, ich würde behaupten, zugunsten einer Erfahrung, stehengelassen. Was ist diese Erfahrung und was bedingt sie? Was also tut Falk?

## Innen und Außen

Das Kalkül der Form (Spencer Brown)

‚Anders als oberflächlichere Formen von Sachkenntnis ist Mathematik eine Methode, weniger und weniger über mehr und mehr zu sagen.‘

(G.Spencer Brown)

Mit seinem Kalkül der Form entwickelt George Spencer Brown eine Gleichung, die mit nur einem Zeichen auskommt, dem der Markierung. Das Zeichen ist eine einzige vertikale Linie, die zwei Seiten voneinander scheidet. Ein weiterer Strich, vom oberen Punkt ange-setzt nach links weisend, erzeugt eine Asymetrie. Es entsteht ein Winkel, dem sich ein Innen und ein Außen zuweisen lässt. Das Zeichen dient dem Anzeigen und der Markierung einer Unterscheidung, der Unterscheidung von Innen und Außen.

‚Triff eine Unterscheidung. Nenne den von einer Unterscheidung gespaltenen Raum mit dem gesamten Inhalt des Raums die Form der Unterscheidung.‘

(G.Spencer Brown)

Die Form der Unterscheidung beinhaltet beide Seiten des durch eine Grenze geschiedenen, und auch die Grenze und die Unterscheidung selbst. Die Form ist die Einheit der Differenz. ‚Die Unterscheidung kann deswegen als Form erfasst werden, weil sie die Operation einer Bewegung von der einen Seite der Unterscheidung auf die andere Seite impliziert. Die Unterscheidung ist eine Operation, die eine Grenze kreuzt, eine Grenze, die nichts anderes ist als die Unterscheidung selbst. Und diese Grenze kann nur in zwei ‚Richtungen‘ gekreuzt werden: von außen nach innen und von innen nach außen.‘ (2.2, S.21)

Die Markierung, die die Unterscheidung bezeichnet, findet in zwei Gesetzen Anwendung:

‘Law of Calling’

*The value of a call made again is the value of the call.*

Das Setzen einer Grenze, das heißt, das Treffen einer Unterscheidung findet statt im Kreuzen derselben in einer Bewegung von Außen nach Innen. Dieser Vorgang kann beliebig oft wiederholt werden, bezeichnet dann immer das Gleiche. Das ‘Law of Calling’ gilt für alle die Fälle, in denen Formbildung auf dem Prinzip der Serialität des Identischen oder der Identität des Repetierten beruht’ (2.2, S.20) Die Markierungen stehen nebeneinander und sind identisch. Jede Markierung bezeichnet das Gleiche. Daher lässt sich sagen:

$$\neg\neg = \neg$$

Das ‘Law of Calling’ ereignet sich auf einer zweidimensionalen Ebene des nebeneinanders.

Anders im ‘Law of Crossing’:

*The value of a crossing made again is not the value of the crossing.*

Durch das wiederholte Kreuzen einer Grenze von Innen nach Außen wird die Unterscheidung gestrichen und führt in den ‘unmarked space’.

$$\neg\neg =$$

Folglich gibt es ‚zwei Möglichkeiten der Vernetzung von Unterscheidungen‘, die zählbare ‚Aneinanderreihung (‘number’)‘ und die geordnete ‚Tiefenstaffelung (‘order’)‘ (2.2, S.24). Ersteres wird durch die Markierung angezeigt, letzteres durch den unmarkierten Raum.

Den simplifizierenden Formen der Verdichtung (*condensation*)

$$\neg\neg = \neg$$

und Streichung bzw Entwertung (*cancellation*)

$$\neg\neg =$$

entsprechen die entgegengesetzten differenzierenden Möglichkeiten der

Bestätigung (*confirmation*)

$$\neg = \neg\neg$$

und Kompensation (*compensation*).

$$= \neg\neg$$

Der Wiedereintritt einer Markierung in die Markierung ergibt sich notwendig, da jeder Markierung die Aufforderung des Kreuzens innewohnt. Die sich aus diesem re-entry ergebende zirkuläre, rekursive Bewegung wirft die Unterscheidung auf sich selbst zurück und führt zu einem veränderten Wert der eingangs gesetzten Markierung und damit der Form der Unterscheidung.

## Die Höhle von Lascaux

Chronologie seit der Entdeckung

-1940, 12. September. Die Höhle wird durch die Jugendlichen Marcel Ravidat, Jacques Marsal, Georges Agnel, Simon Coencas und den Hund Robot entdeckt.

In Folge treffen Wissenschaftler ein und beginnen mit Forschungen in der Höhle. Die beiden Prähistoriker, Archäologen und Priester Henri Breuil und André Glory führen mit Kollegen Grabungen durch, erstellen Bestandsaufnahmen und fertigen Durchpausen der Bilder an. Bauarbeiter erweitern den

Eingang und bauen eine Treppe und eine schwere Bronzetür ein. Der Boden der Höhle wird ausgeschachtet und begradigt, eine Wasserquelle trocken gelegt, Leitungen und Strom verlegt.

-1948 Die Höhle wird der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Täglich besuchen über 1000 Menschen die Grotte. Das Klima wird instabil, die Luftfeuchtigkeit schwankt, Temperatur und CO<sub>2</sub>-Gehalt nehmen zu. 1960 tauchen erste Algenkolonien an den Wänden auf. Auf die 'Maladie verte', die grüne Krankheit, folgt die weiße 'Maladie blanche'. Das durch die Atemluft der Besucher erzeugte CO<sub>2</sub> löst Kalzium aus den Wänden und bildet einen Rasen neuer Kalzit-Kristalle, die auch die Bilder überziehen.

-1963 Schließung der Höhle durch den französische Kultusminister.

Der Zutritt wird streng reglementiert, eine Klimaanlage eingebaut und die Algen mit Formaldehyd begast.

-1979 Lascaux wird von der UNESCO zum Weltkulturerbe ausgezeichnet.

-1980 Eröffnung der Ausstellung 'La vie mystérieuse des chefs-d'oeuvre, la science au service de l'art' im Grand Palais in Paris, bei der eine Replik des Saals der Stiere gezeigt wird. In den 1990er Jahren wird der Nachbau im Musée d'Archéologie Nationale gezeigt. Die Replik ist nicht erhalten, sie wurde, veranlasst durch den derzeitigen Museumsleiter, komplett entsorgt.

-1983 Eröffnung von Lascaux II

Seit 1970 wird an einer Nachbildung des Saals der Stiere und des axialen Seitengangs gearbeitet. In ihnen sind 90 Prozent der Malereien enthalten. Der Nachbau befindet sich unmittelbar neben der Originalhöhle im Erdboden und wird über einen ähnlichen Eingang betreten. Die Besucher werden mit Taschenlampen hindurch geführt.

-2000 Einbau einer neuen Klimaanlage in die Originalhöhle.

Durch die Bauarbeiten wird eine Reihe von Pilzen und Bakterien eingeschleppt. Fortan werden diverse Maßnahmen zur Bekämpfung des Befalls ergriffen. 2002 wird vom französischen Kulturministerium ein wissenschaftlicher Beirat eingesetzt. Nach der Bekämpfung von erneutem Befall durch weißen Schimmel, folgt nun schwarzer. Reinigungsteams entfernen mechanisch die sichtbaren Pilzfäden. Nach langen Beratungen wird 2007 beschlossen, die befallenen Stellen mit einem Biozid zu vernebeln. Neue Messinstrumente werden installiert, die Luftfeuchtigkeit in der Grotte streng reguliert.

-2012 Beginn der Wanderausstellung Lascaux III  
Fünf Wandfragmente zeigen die prägnantesten Malereien, sowie noch nicht nachgebildete Bildteile aus dem Schiff und dem Brunnen. Die Ausstellung ist mobil konstruiert und reist in 8 Frachtcontainern um die Welt. Sie wurde vom 'Atelier des Fac-Similés du Périgord' (Afsp) umgesetzt.

-2012 Schließung Lascaux II

Nachdem 7,5 Millionen Menschen den Nachbau besucht haben, hat sich eine Staubschicht auf den Wänden abgesetzt. Die Bilder sind grau geworden, die Farben verblasst. Es droht auch hier Pilzbefall. Das Afsp wird mit der Restaurierung beauftragt.

-2016 Eröffnung von Lascaux IV - Internationales Zentrum für Höhlenmalerei.

Das vom norwegischen Architekturbüro Snøhetta entworfene Besucherzentrum liegt am Fuße des Hügels der Originalhöhle, etwa einen Kilometer entfernt. Auf 8500 Quadratmetern umfasst es alles, was ein modernes Ausstellungshaus gewöhnlich bietet, Restaurant und Shop, diverse Ausstellungsräume, mit neuester Technik vermittelte Inhalte und den ersten beinahe kompletten Nachbau der Höhle, hergestellt ebenfalls vom Afsp. Rund 150 Unternehmen sind an dem Bau des Ausstellungshauses beteiligt, die Kosten betragen 60 Millionen Euro.

Finanziert wird das Projekt zur Hälfte durch die Region Aquitanien und das Département Dordogne, ein fünftel stammt aus EU-Töpfen, der Rest kommt vom französischen Staat, dem Betreiber des Hauses und Privatsponsoren.

-2017 Lascaux II wird unter Denkmalschutz gestellt

## Lascaux IV Beobachtung (Ankunft, Gebäude, Eintritt)

Etwas matt, aber doch euphorisch, erreicht Falk nach einer einstündigen Taxifahrt Lascaux IV. Er zahlt eine enorme Summe, die Taxifahrerin reicht ihm seine Tasche, schlägt die Türen zu und fährt langsam in Richtung aus der sie kamen. Falk steht allein auf dem Parkplatz. Die Luft ist kühl, zwischen schnell treibenden Wolken blitzt die Sonne hervor und wirft Schlagschatten auf die Betonwände und Parkbänke. Eine unsichtbare Hand streicht sogleich darüber und nimmt sie mit sich. Zurück bleibt mattes Grau. Der Brunnen auf dem Vorplatz liegt trocken, zwischen den Bänken stehen gelbe Grasbüschel und Buschstumpen in schwarzer Erde. Alles ist sehr aufgeräumt und neu, freut sich Falk. Vereinzelt und in Paaren, mit oder ohne Kinder laufen Menschen in dunkler Winterkleidung über eckige Wege. Falk greift sich seine Tasche und rennt zu der Stelle in der dunklen Glasfront, durch die er schon Menschen hat hereingehen sehen. Durch einen Windfang gelangt er in die große, helle Halle. Aus seinen Taschen kramt er Reste seines Frühstücks, geht noch einmal hinaus und beißt in sein Brötchen.

Oben, auf dem Dach, sieht er Menschen stehen, unweit eines großen, gläsernen Fahrstuhls. Falk geht zum Ende des Gebäudes, wo sich der Rasen der umgebenden Hügel die flach ansteigenden Seiten hinauf zieht. Treppenstufen führen über das Dach, gesäumt von drei weiteren, großen Stufen. Ein Mann sitzt hier und ißt ebenfalls Brötchen. Er nickt Falk zu. Verlegen schaut Falk über die Brüstung auf den Vorplatz. Die Parkbänke, die Wege, alles hat hier die gleichen, zackigen Formen des Baus, denkt Falk. Die

Brüstung ist mit transparentem Lack überzogen, der abblättert und an manchen Stellen schimmelt. Auf der anderen Seite geht Falk wieder hinunter, die tiefen Stufen zwingen ihn, immer einen Zwischenschritt zu machen und die Stufe mit dem immer gleichen Fuß zu nehmen. Es entsteht ein ungleiches Gefühl, das sich nur durch hoppeln ausgleichen ließe.

Als Falk wieder in das Gebäude eintritt, hat sich eine kleine Schlange zwischen den Absperrbändern zur Kasse gebildet. Es ertönen Lautsprecheransagen, die er nicht versteht. An der Kasse wird zu lang gesprochen. Ein Paar mit identischen, dicken Brillen und zwei Kindern mit gelben, dickbrilligen Kuscheltieren, empört sich, sie wollten Lascaux II sehen. Geduldig wird ihnen erklärt, dass diese Version besser ist, neuer und vollständiger. Das erste Mal, seit Falk in Frankreich ist, trifft er auf Menschen die englisch sprechen. Falk entscheidet sich, als er an der Reihe ist, für eine Führung um 13:36 auf französisch, was er nicht versteht, aber die englische hat er verpasst und zahlt 17 Euro. Er weiß nun, dass die Ansagen die Führungen ankündigen, um 13:34 begibt er sich zum Eingang.

Durch einen wandhohen Spalt auf der Rückseite der Eingangshalle geht es hinein und ums Eck in eine kühlere Unterführung. Hier stellt sich Julien vor, ein schlaksiger Mann von gut zwanzig Jahren, mit dunklem, dickem Haar zum Zopf, schwarz gekleidet, an der linken Hand trägt er klobige Silberringe. Die Besucher werden mit Tablets und Kopfhörern ausgestattet und sollen den QR-Code ihres Tickets scannen. Von nun an ist Julien über Kopfhörer zu hören. Die Kopfhörer sind schmal, aus schwarzem Plastik und wie alles hier eckig verschoben geformt. Sie sitzen ausserhalb, mit etwas Abstand zu den Ohren. Mit der Gruppe, seiner Gruppe, begibt sich Falk in einen zimmergroßen, verglasten Fahrstuhl, der sich zwischen Betonwänden bis aufs Dach schiebt. Die Kühle im Fahrstuhl verflüchtigt sich oben auf dem Dach im Schein der Sonne. Julien weist in Richtung Stadt und spricht, dann weist er auf die andere Seite, auf den bewaldeten Hügel und spricht. Die Gruppe dreht sich in Richtung seines Fingers und folgt ihm schließlich durch einen schmalen Gang, der zwischen der Gebäuderückwand und einer Steinmauer, die den Hang abgrenzt, verläuft. Falk geht langsam und lässt sich ans Ende der Gruppe zurückfallen. Der Gang ist schattig und kalt. Über eine Hintertür wird das Gebäude wieder betreten.

In einem schummrigen Raum wird über die Fläche der außen liegenden Wand die Landschaft des dahinter liegenden Hügels projiziert. Das eingblendete aktuelle Datum legt nahe, dass es eine Live-Aufnahme ist. Eine Computeranimation lässt den Wald verschwinden und schickt Hirsche, Löwen und Adler nacheinander durchs Bild. Vor 20000 Jahren. Jetzt wird 1940 angezeigt und in schwarz-weiß Aufnahmen laufen schlecht verkleidete Schauspieler rufend durch die Landschaft. Sie verschwinden im Dickicht. Ihre und die Stimmen der Vögel sind noch zu hören als die Gruppe durch eine weitere

Tür den Raum verlässt und wieder auf dem Außengang steht. Die ganze Zeit hat Julien geredet und tut es weiter. Falk ist ein wenig froh, nichts zu verstehen. Er fällt immer weiter zurück. Die Stimmen der Jungen folgen der Gruppe weiter den Gang entlang. In die Mauer sind Lautsprecher eingelassen. Der Gang wird tiefer und Julien spricht. Er zeigt auf ein weißes Rinnsal auf der Steinmauer und hält dann eine Tür auf, die so schwer ist, dass er die Hilfe eines Besuchers braucht. Alle betreten einen niedrigen, schwarz gestrichenen Raum in den nur die Notbeleuchtung Licht wirft.

Bis hierhin ist es gelungen, über die Kühle, das Herein-Heraus, das Hintenherum, ein Gefühl des Backstage und eine kleine Aufregung zu erzeugen. Falk fühlt sich wie ein Teilnehmer einer Expedition. Gleichzeitig hat er einen seltsamen Außenblick durch das nicht-Verstehen der Sprache.

## Innen und Außen in der Architektur (Baecker)

Der Soziologe und Luhmannschüler Dirk Baecker beschreibt in seinem Text ‚Die Dekonstruktion der Schachtel - Innen und Außen in der Architektur‘ (3) das Wesen der Architektur als bildliche, dreidimensionale Entsprechung von George Spencer Browns Kalkül der Form. Auf der Suche nach einem, wie er es nennt, Leitgedanken der Architektur, also etwas, das Architektur als solche kennzeichnet und zwar nur als solche und nicht als etwas anderes, prüft und verwirft er die Begriffe: Raum, Funktion, Form, Konstruktion und Ereignis, um schließlich in der Abschirmung eine Antwort zu finden. Architektur sei nicht Raum, sie entstehe im Raum durch das Setzen eines Schirms. Die Abschirmung setze eine Unterscheidung in Form einer Asymmetrie zwischen Innen und Außen.

George Spencer Browns Markierung trennt zunächst zwei Seiten durch eine Linie voneinander und setzt einen Schwerpunkt durch das Anzeigen einer bestimmten Seite als Innenraum. Eben dies tut die Abschirmung, man kann sich also das Spencer Brownsche Markierungszeichen als Grundriss vorstellen, auf welchen Baecker die Ziegel stellt, um eine Wand aufzubauen, die er als kleinsten Nenner alles dessen bezeichnet, was Architektur

genannt wird. Im Rückschluß beschreibt Baecker diese Abschirmung als Schließung zu einer Seite hin, die darin aber gleich ihr Gegenteil, nämlich die Öffnung oder zumindest die Möglichkeit der Öffnung enthält. Architektur, sagt er, schafft eine Unterscheidung, eine Unterscheidung zwischen Innen und Außen. Unterscheiden lässt sich ‚was auf der einen Seite als Unterscheidung eine Form zu einer Form werden läßt und auf der anderen Seite dank einer Unterscheidung dem Beobachter eine Form sichtbar macht.‘ (3.1, S.70)

Die Form der Architektur sei als Einheit der Differenz von Innen und Außen zu denken. Es bleibt die Frage, wie das möglich ist: Ich kann nur drinnen sein, oder draußen. Dieses Grundproblem der Architektur, beschreibt anschaulich das Grundproblem jeder Unterscheidung, die Voraussetzung einer Bezeichnung ist.

Die Lösung dieses Problems sieht Baecker in der Benennung des blinden Flecks. ‚Jeder Beobachter (...) sieht nicht, dass er nicht sieht, was er nicht sieht‘ (3.1, S. 68) Was unterschieden werden soll, entzieht sich der Beobachtung: ‚Eine der wichtigsten Ordnungsvorstellungen, nämlich die der Gleichzeitigkeit gegebener Ereignisse innerhalb eines Raumes, läßt sich nicht mehr aufrechterhalten, seit die Relativitätstheorie Gleichzeitigkeit strikt beobachterabhängig definiert.‘ Seither ‚haben wir uns mit Ereignissen zu befassen, statt mit Körpern. (...) (das bedeutet zunächst), dass sich die Statik des Raumes auflöst in die Bewegung des Beobachters. Der Raum wird temporalisiert. Nicht er gibt den Ereignissen Raum, als seien sie in ihm enthalten, sondern sie machen ihn erst zum Raum, den es nicht geben würde, wenn nichts geschähe. Architektur wäre dann nicht mehr topographisch, sondern choreographisch zu denken.‘ (3.1, S.81 )

Als ‚herausragenden Moment, in dem die Architektur sich in ihrem Selbstverhältnis so deutlich zu erkennen gab, wie nur selten‘ hebt Baecker Frank Lloyd Wrights ‚destruction of the box‘ hervor. (3.1, S.88) In dem Moment, in dem bestimmte Bedingungen aufs Spiel gesetzt werden, werden sie erst als elementare Bedingungen sichtbar. Die Befreiung vom Eckpfeiler stellt die Wand frei, die dadurch als wesentliches, konstituierendes Element, sichtbar wird. ‚In dem Moment, in dem die Geschlossenheit des Grundrisses der Schachtel gesprengt wird und die vier Wände auseinandertreten, wird die Wand selbst und wird (...) die Abschirmung als das Grundelement der Architektur erkennbar.‘ (3.1, S.90) ‚Das geht nur auf dem Umweg über die Negation.‘ (3.1, S. 89) Die Dekonstruktion leistet mehr als die Reflexion, sie ‚holt die Negation in die Bedingungen der Konstitution von etwas hinein‘ (3.1, S. 89) ‚Während die Reflexion sich vom ausgeschlossenen anderen leiten lässt, richtet sich die Dekonstruktion auf das eingeschlossene andere.‘ (3.1, S. 89)

Je ungewisser sei, in welcher Art Sinnzusammenhang ein Haus stehe, je unklarer also seine Funktion, desto mehr werde es auf die Bedingungen seiner Möglichkeiten reflektiert.

„Denn auch die Architektur muss unanschaulich werden, um zu entdecken, nicht was und warum sie ist, sondern wie sie zustande kommt.“ (3.1, S. 89) „Dekonstruktion ist Erinnerungsarbeit des Vergessenen unter der Bedingung, das Vergessen selbst als Möglichkeitsbedingung von Formen sehen zu können.“ (3.1, S.89) Erst unter Einbezug dieses Vergessenen, Unsichtbaren ist es möglich, sich einem Denken der Differenz von Innen und Außen als Einheit der Form anzunähern.

Ein weiterer Umweg ermöglicht es, sich dem Formbegriff weiter zu nähern, und zwar das Austauschen des Gegenbegriffs von Form. Mit dieser Methode lassen sich Bedeutungsebenen trennen und Begriffe auf ihre ‚Anschlussfähigkeit‘ untersuchen. Anstelle des Begriffspaares Form/Materie oder Form/Inhalt, schlägt Baecker Form/Medium vor. „Die Unterscheidung zwischen Form und Medium ist zunächst nichts anderes als die Unterscheidung zwischen fest gekoppelten Elementen und lose gekoppelten Elementen.“ (3.1, S.92) „Der Sinn dieser Unterscheidung ist, dass sie darauf aufmerksam macht, dass wir bei allem, was wir sehen, nicht sehen, was es uns ermöglicht, etwas zu sehen; dass wir bei allem was wir hören, nicht hören, was es uns ermöglicht zu hören“, usw. „Wir sehen den Turm gegenüber auf dem Berg, aber nicht das Licht, das es uns ermöglicht, ihn zu sehen. Wir hören die Uhr ticken, aber nicht die Luft, die die Schallwellen überträgt.“ (3.1, S.92f) „Kurz, jedes Ding hat sein Medium, in dem wir es wahrnehmen, und das Medium selbst nehmen wir normalerweise nicht wahr (...), wir nehmen nur wahr, was fest gekoppelt ist.“ (3.1, S.93) „... das Medium der Architektur, die lose Mannigfaltigkeit aller möglichen Abschirmungen, ist seinerseits angewiesen auf ein Medium, das man vielleicht am besten als Medium der Räumlichkeit bezeichnen kann.“ (3.1, S.92) „Erst an dieser Stelle findet (der Raum) Eingang in die Architekturtheorie“. Erst dann, wenn die Architektur ‚sich anstelle des Raumes auf die Abschirmung kapriziert, kann (sie) mit einer Formmöglichkeit spielen, die im Medium der Räumlichkeit noch gar nicht existiert, nämlich mit der Möglichkeit der Öffnung.“ (3.1, S.94) „Auch ein Schatten, auch eine gedachte Linie, auch ein bestimmtes oder unbestimmtes Gefühl der Beengung oder eine Korrespondenz zwischen zwei Punkten kann bereits als eine Abschirmung im Raum fungieren, der architektonischer Wert zukommt.“ (3.1, S.95)

„Architektur ist Formbildung im Medium der Abschirmung, wobei die Abschirmung immer zweifach zu denken ist: als Schließung und als Öffnung. Die Abschirmung ist nicht nur vorgestellte Bedingung der Möglichkeit von Architektur, nicht nur regulative Idee, sondern ein wie immer ausgeprägtes reales Element, das die Ausgrenzung eines Innen in einem Außen leistet.“ (3.1, S.95) „Der Formbildungsprozess ist also ein Selektionsprozess“. Baecker beschreibt diesen zweistufig. Als ‚wichtigste Voraussetzung für diesen Selektionsprozess‘ nennt er ‚das Hin- und Herwechselnkönnen zwischen Schließung und Öffnung.“ (3.1, S.96)

Als weitere die Konditionierung. „Konditionierungen setzen, wie das Wort schon sagt, die Architektur unter Bedingungen, und zwar unter Bedingungen, die nicht ihre eigenen sind.“ (3.1, S.97) Das können sowohl soziale, künstlerische als auch technische sein. Baecker unternimmt eine Einteilung in vier Bereiche; die Funktionalität, die Plastizität, die Solidität und den Maßstab des menschlichen Körpers (gemeint ist hierbei ein flexibler Begriff der Körpergröße des Menschen, erweiterbar durch die ‚Reichweite (des) Blickes‘, ‚Waffen und anderer Kommunikationsmittel‘, der ‚Art und Schnelligkeit‘ der ‚Bewegungen‘ (3.1, S.103)).

All diese möglichen Bedingungen befreien die Architektur aus ihrer Selbstreferenz, indem sie sie in Fremdreferenzen einbinden und machen sie zu einem ‚plastischen Medium‘, ‚das an die wechselnden Gegebenheiten angepasst werden kann, die sich in der Gesellschaft, in der Ästhetik oder in der Baustatik herauskristallisieren.“ (3.1, S.103) Die Zielführung der Dekonstruktion der Schachtel, wie Baecker sie beschreibt, ist eine ‚Plastizität im Hinblick auf die eigene Selbstreferenz‘, ‚die Reflexion auf die Rekonstruktion der dekonstruierten Architektur.“ (3.1, S.104); Eine Operation, ‚die die Architektur konstituierende Differenz in die Architektur selbst wieder eintreten lässt.“ (3.1, S.104)

## Lascaux IV Beobachtung (Führung durch die Höhle)

Durch die Schleuse des dunklen Raumes geht es wieder durch eine schwere Tür, dessen Sturz dick und schwarz bemalt ist, bis er auf die helle, unregelmäßige Kante der Höhlenform trifft. Dahinter die wulstigen Höhlenwände, links eine Öffnung nach oben, durch die Licht hereinfällt, rechts fällt die Höhle in einen länglichen, ovalen Raum ab. Ein paar Meter weiter unten steht die vorausgegangene Führung. Das Licht ist schwach und lässt die Farben grau wirken. Julien redet lange, so lange bis Platz ist um weiter zu gehen.

Der Weg ist glatt und breit und aus der gleichen Farbe wie die untere Höhlenwand. Rechts vom Weg teilt ein Geländer aus Flachstahl den Boden, der sich auf der anderen Seite hell und in Wellen aufwirft. Linkerhand steigt unmittelbar die Höhlenwand an.

An der breitesten Stelle des Raumes, neigt sich die Wand in einem helleren Ton über den Besuchern zurück, bis zu einer Bruchkante, an der sich die Decke noch einmal im Oval höher aufwölbt und bildet ein umlaufendes Band, auf welchem ein Gewimmel aus Tieren einsetzt. Julien führt die Gruppe ein paar Meter hinab, um von dort aus mit seinem Laserpointer auf verschiedene Bilder zu weisen. Falk sieht einen riesigen Stier, der sich über mehrere andere Tiere hinwegzieht. Die Dimension überrascht ihn, er kennt ihn von Abbildungen, tatsächlich ist er fast 5 Meter lang. Alle Tiere befinden sich in einer Höhe außerhalb der Reichweite des Armes.

Es ist weder kalt noch warm, eine bequeme Temperatur, denkt Falk, in dem sich eine Enttäuschung breit macht, die er zu bekämpfen versucht. Er besieht sich die Wände. Im unteren Bereich sind sie grobkörnig und gelbrötlich, ein wenig wie Butterstreusel. Im oberen, bemalten Teil, eher fein, wie Puderzucker. Und auch so weiß. Das alles stumpf und ohne Glanz. Müsste es nicht feucht sein, fragt sich Falk, feucht und modrig? Er war mal in einer Tropfsteinhöhle, er hatte etwas von so einer Schlüpfrigkeit erwartet. Ein Zischeln lässt ihn zusammenfahren. Ihm folgt ein helles Klingen und eine Männerstimme erklärt, zu Falks großer Überraschung auf deutsch, in höflichem, ruhigem Tonfall, dass er sich im Saal der Stiere befinde, in welchem sich eine herausragende und höchst abwechslungsreiche Gesamtkomposition betrachten ließe. Während dieser Erklärung wird Juliens Stimme, der weiterspricht, heruntergedämpft. Falk überlegt, wie es zu dieser Sprachanpassung kommen kann, bis ihm einfällt, dass er eingangs auch nach einer deutschen Führung gefragt hatte. Fortan zischelt es öfters und die Stimme schaltet sich ein. Rechts von der Gruppe führt eine Treppe in einen anderen, schmalen Höhlenteil herab, die jedoch abgesperrt ist. Julien spricht noch immer. Die Gruppe bleibt dicht beisammen und folgt mit den Blicken dem Laserpointer. Der rote Punkt flirrt schnell umher und kreiselt um Bildteile. Die Beleuchtung der Höhle ist indirekt. Aus winzigen Scheinwerfern, die in die Wand oder in auf Absätze gelegte Steinbrocken eingelassen sind, fällt auf Malerein oder prägante Wandvorsprünge Licht. Einige markieren die Wege, der Rest liegt relativ dunkel. Nun geht es weiter, am Ende des Saales einen Gang hinab. Julien lenkt die Gruppe an sich vorbei und fragt Falk, der der letzte ist: ‚Cava?‘ Erschrocken nickt Falk. Bloß nichts sagen, denkt Falk, er möchte auf keinen Fall auffallen und ist es doch, durch sein un gelenktes Umherschauen. Julien streckt den Arm aus, und schliesst damit den Gang hinter Falk, der nun direkt neben ihm steht. Über ihnen sind Tiere zu sehen, die in alle Richtungen weisen. Es ist eng und wirkt chaotisch. Rote Pferde mit schwarzen Köpfen, am Ende des Ganges stürzt eines mit dem Kopf voran herab. Der Boden wird hier zum Relief und ist mit einem Gitter bedeckt. Julien spricht. Falk schaut angestrengt auf den Laserpointer, sieht jedoch nichts, er fühlt sich ertappt und unter Beobachtung und kann sich nicht konzentrieren. Endlich geht es weiter, unterhalb des fallenden Pferdes rechts durch eine Tür, in einen schwarz gestrichenen Raum, in den Notausgangsschilder grünes Licht werfen. Durch eine weitere Tür und die Gruppe steht nun am unteren Teil der abgesperrten Treppe. Rechts

kann man hinauf, in den ersten Saal sehen, wo wieder eine Führung steht, links geht es, nun etwas breiter, weiter hinab. Der Weg wirkt hier wie eingegraben. Auf Brusthöhe ist eine dicke, weiße Schicht wie zerschnitten. Darüber weitet sich der Gang. Es sind kaum noch Bilder zu sehen. An einer Stelle wird der Gang noch breiter, und die Decke steigt kegelförmig an. Dort führen ein paar Stufen auf eine Art Empore auf halber Höhe. Die unterste Stufe ist so hoch, dass sie nur mit einem Tritt oder ähnlichem erreichbar wäre. Falk überlegt, ob er mit ein wenig Anlauf wohl herauf käme. Julien richtet seinen Laserpointer nun vermehrt auf Stellen, die im Dunkel liegen, oder wo nichts zu sehen ist. Die andere Stimme informiert über Ritzungen, die hier zu sehen seien. Falk sieht garnichts. Die zerschnittene weiße Schicht erinnert ihn an Sahne, ansonsten ist hier alles recht einfarbig grau-gelb. Er sucht nach Stellen, wo die Oberfläche der Höhlenwand abgeplatzt ist und fährt mit den Fingern die Wände entlang. Manchmal sieht es so aus, als wären Teile herausgebrochen, pfenniggroß blitzt dann ein Weiß auf. An manchen Stellen gibt es spitze Einschlüsse, die so kalt und scharf sind wie echtes Gestein. Am Ende des Ganges bleibt die Gruppe noch einmal sehr lange vor zwei schwarz-roten Büffeln stehen, deren Hinterteile sich überlappen. Lange fährt der rote Lichtpunkt über die Rundung des vorderen Tiers. Der Gang wird wieder schmaler und ist schließlich, an schmalster Stelle, abgesperrt. Hier wenden sich die Besucher nach links und gelangen noch einmal durch eine dunkle Schleuse in einen Innenhof.

Es ist plötzlich heller Tag. Es gibt Vogelstimmen und oben, zwischen den hohen Betonwänden, ziehen fedrige Wolken über blauen Himmel. Über ein breites Band fließt Wasser eine Wand herab, in einem Beet sollen Pflanzen wachsen. Kletterhilfen sind schon angebracht. Ein vergitterter Durchgang führt auf die Außenseite, eine Glaswand lässt in das Gebäude hinein blicken. Die Besucher recken sich und blinzeln, als wären sie eben aufgewacht. Julien spricht weiter und weist auf die Tablets und eine Nische mit einer holzverleimten Tür durch welche er verschwindet, die Gruppe folgt. Die Tür schlägt zu und Falk lässt sich erleichtert auf eine Betonbank mit Unterlicht, wie sie auch vorm Gebäude stehen, fallen.

Hinter der Glaswand steht Aufsichtspersonal und unterhält sich. Sie schauen Falk an und Falk schaut sie an, dann steht er auf und geht ebenfalls durch die Tür.

## Die Höhle von Lascaux

### Formbau

#### 1983 Lascaux II

Reproduktion des Saals der Stiere und des axialen Seitengangs.

Mit Hilfe der Stereofotogrammetrie, einem Verfahren, das die Lage und Form von Objekten über zwei Bildmessungen bestimmt, wird die Wand der Höhle vermessen.

Auf dieser Grundlage wird ein Raster aus Bewehrungsstangen geformt, die im Abstand von 20 cm vertikal die Höhlenwand nachzeichnen. Mit Hasendraht bespannt, wird das ganze vor Ort mit Spritzbeton beschossen. Das Relief der Oberfläche wird von Hand eingearbeitet und wie die Malereien nach projizierten Fotografien des Originals erstellt. Von 1970 bis 1983 wird an dem Nachbau gearbeitet.

#### 1980

Reproduktion des Saals der Stiere für die Ausstellung ‚La vie mystérieuse des chefs-d’oeuvre, la science au service de l’art‘, gezeigt im Grand Palais in Paris. Grundlage sind auch hier stereofotografische Aufnahmen, angefertigt 1966 vom Institut géographique national (IGN). Die Firma Unité théatrale de Recherche, die auf die Produktion von Theaterbühnen spezialisiert ist, fertigt aus Sperrholz vertikale Rippen im Abstand von 25 cm. In die Zwischenräume wird Polystyrol eingebracht, in die

das Relief geschnitzt wird. Darauf wird ein Latexfilm gestrichen und auf diesen ein Kunstharz-Glasfaser-gemisch gesprüht. Die Wand wird mit Gelb-, Ocker- und Rottönen bestrichen, die mit Sand und Kunstharz gemischt sind und den Eindruck von Kalkstein und Kalzit erwecken sollen.

In Zusammenarbeit mit Kodak-Pathé wird ein Verfahren entwickelt, bei dem die in der Gelatine enthaltenen fotografischen Informationen vom Trägermaterial getrennt werden können. Die Fotografie wird auf ein Transferpapier aufgetragen, und dann vom originalen Träger getrennt. An den entsprechenden Stellen der Wand platziert, werden sie mit einem Pinsel angedrückt, das Transferpapier entfernt und die Übergänge zwischen der Fotografie und dem Untergrund verstrichen.

#### 2012 Lascaux III

Reproduktion von fünf Wandpartien aus den Grotte-teilen ‚Apsis‘, ‚Schiff‘ und ‚Schacht‘. Hergestellt seit 2008 im ‚Atelier des Fac-similés du Périgord‘ (Afsp) in Montignac, das auf mineralische Reproduktionen spezialisiert ist. Nach einem Laserscan mit einer Million Messpunkten pro Quadratmeter wird die Form in Polystyrolplatten gefräst und in einem Stahlgerüst zusammengesetzt. Aufnahmen aus drei Richtungen werden auf die Wand projiziert und Details von Hand eingearbeitet. Eine Silikonhaut von dieser Oberfläche wird erstellt und mit Kunstharz und Glasfaser verstärkt. Das Polystyrol wird entfernt, eine Schicht Acryl-Mineralmörtel auf das Silikon gestrichen und wiederum mit Kunstharz verstärkt. Diese verstärkte Acryl-Mineralmörtelform ist maximal einen Zentimeter dick und wiegt 7 kg pro Quadratmeter. In ein demontierbares Stahlgerüst gehängt, werden nach stereografischen Vorlagen die Bilder und Oberflächen malerisch übertragen.

#### 2016 Lascaux IV

Reproduktion von 90 Prozent der Originalhöhle. Verfahren wie bei Lascaux III, allerdings wird nicht in die Polystyrolmatten geschnitzt, sondern eine Zementschicht aufmodelliert. Wieder werden diese,

nachdem eine Silikonform erstellt und mit Kunstharz verstärkt worden ist, entfernt und der 'stone veil', eine vom Afsp entwickelte mineralische Masse, aufgetragen und mit Kunstharz verstärkt. In die verstärkte, mineralische Schicht werden, mit Hilfe von Projektionen und stereoskopischen 'Guckkästen', die Feinheiten der Felswand geritzt und modelliert und mit Lehm, Glaspulver, Kalkstein und natürlichen Erdpigmenten die Farben aufgetragen. In 3 Jahren werden 900 Quadratmeter Höhlenwand rekonstruiert. Die 25 Maler schaffen jeweils pro Tag durchschnittlich zehn Quadratzentimeter der Fläche.

## Abdruck und Markierung (Didi-Huberman)

So mannigfaltig die Ausprägungen des Abdrucks sein können, so schwierig ist es, ihn zu beschreiben. Durch Druck oder Berührung wird in oder auf einem Material eine Spur erzeugt. Ist das, was sich zeigt Positiv oder Negativ? Ist es selbst Bild oder Abbild? Wird etwas Abwesendes bezeichnet oder die Anwesenheit eines Abwesenden gezeigt? Ist der Wert des Abdrucks er selbst oder ein Verweis auf etwas anderes?

Georges Didi-Huberman, französischer Philosoph und Kunsthistoriker, spricht davon, einen anachronistischen Standpunkt einzunehmen, um den Abdruck überhaupt zu denken. Er meint damit eine zeitliche Verschränkung, die nicht aus einer (historischen, genuinen...) Richtung auf die Lesbarkeit des Abdrucks weist, sondern es notwendig macht, Begriffe wie Originalität und Ursprung als Moment des Aufeinandertreffens verschiedener, formgebender Bedingungen aufzufassen.

Er fragt: 'Ist der Prozess des Abdrucks die Berührung mit dem Ursprung oder der Verlust des Ursprungs? Bekundet er die Authentizität der Präsenz (als Prozess der Berührung) oder

im Gegenteil den Verlust der Einzigartigkeit, der sich aus der in ihm angelegten Möglichkeit der Reproduktion ergibt? Erzeugt er das Einmalige oder das vielfach Vertraute? Das Auratische oder das Serielle?' (4, S. 10) Und findet eine Antwort bei Walter Benjamin, der bereits 1928 gefordert hatte, den Begriff des Ursprungs neu zu bestimmen. '(...) an die Stelle des 'Ursprungs-als-Quelle' war bereits ein weitaus treffenderer Begriff getreten, den Benjamin in dem Bild eines 'Strudels im Fluss' andeutete, gewissermaßen wie ein fließendes Symptom, eine Katastrophe in der Entwicklung des Werdens: ein Sprung, eine Krise der Zeit, die sich in der Rhythmik einer Zerstörung und eines Nachlebens, eines Jetzt und eines Früher ereignet.' (4, S.9) Der Ursprung wäre 'so verstanden, nicht dasjenige, aus dem alles hervorgeht, sondern ein Anachronismus, ein Prozess der dialektischen Distanz. Eine Unterbrechung der Geschichte, ihre gleichzeitig verletzende (entstellende) und enthüllende (eine Wahrheit fördernde) Öffnung.' (4, S.9)

Betrachtet man den Ursprung in solcher Weise, kann der Abdruck nicht mehr als zweitrangig oder rudimentär bezeichnet werden, weder zeitlich-chronologisch noch hierarchisch. Die Aktualität des Abdrucks zeigt sich blitzhaft in der Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Zeitlichkeiten und bildet eine Konstellation (Benjamin), einen 'unzeitgemäßen Gegenstand' (4, S.8). Indem 'eine unvordenklich alte Technik auf eine aktuelle Praxis trifft' (4, S.8) bricht der Tunnel zusammen, durch den in eine andere Zeit geblickt wurde. Die Zerstörung, die den Strudel erzeugt, ist dieselbe, die auch den Anachronismus des Abdrucks begründet.

Das Herstellen des Abdrucks ist ein Prozess, in den sich die formgebenden Bestandteile einschreiben: '(...) der Abdruck bedarf eines Trägers oder eines materiellen Substrats, einer Geste, die ihn hervorbringt (in der Regel eine Geste des Drucks, zumindest der Berührung), und eines mechanischen Resultats, nämlich einer - vertieften oder reliefartig hervorstehenden - Markierung. Er bildet also ein vollständiges technisches Dispositiv.' (4, S.14)

Was zeigt die Markierung an?

Der Archäologe, Paläontologe und Anthropologe André Leroi-Gourhan führt im Rahmen einer Studie über den Prozess der Menschwerdung unter dem Aspekt des technischen Gedächtnisses den Begriff der Operationskette ein. Und zwar als Zusammenkunft, bzw. 'Montage' bestimmter, katastrophischer und struktureller Momente' (4, S.19).

'Der Abdruck ist (...) eine mögliche Operationskette' (4, S.20), schreibt darüber Didi-Huberman. Strukturell setze diese 'eine Vielzahl von Faktoren zueinander (...): die physikalischen und chemischen Eigenschaften der Materialien, die Bedingungen ihrer Gewinnung und

ihrer Verarbeitung, die Ad-hoc-Herstellung von Werkzeugen, die Arbeitsteilung und die Idee der 'Werkstatt', die spezifischen Umstände einer bestimmten Produktion, die Weitergabe der Arbeitstechniken und ihre Abänderung, etc.' (4, S.19) Das Herstellen eines Abdrucks bedeute immer; ,ein Netz von materiellen Beziehungen zu erzeugen, aus denen ein konkretes Objekt hervorgeht (zum Beispiel ein Exemplar eines Kupferstichs), die sich aber auch mit einer ganzen Reihe von abstrakten Beziehungen, Mythen, Phantasmen, Kenntnissen, etc. verknüpfen.' (4, S.17)

Leroi-Gourhan begreift die Entwicklung von Technik als entscheidenden Faktor der Menschwerdung. Als ,zoologische Besonderheit des Menschen'(4, S.20) führt er sie zurück auf die Entwicklung der Hand in direkter Folge des aufrechten Ganges. Das ,Tasten und Greifen - bei dem Hand und Gesicht zu einer wesentlichen 'technischen Gestik' zusammenfinden' sei ,elementares Mittel der Einwirkung auf Materie'. (4, S.20)

,Die Operationskette bezeichnet (...) das dynamische System einer Synergie zwischen Materie, Werkzeug, Gedächtnis und Sprache. Denn all dies muss zusammenkommen, damit eine Spezies existiert, die tatsächlich 'menschlich' ist. Keine Menschlichkeit ohne Technik, keine Technik ohne Gedächtnis, kein Gedächtnis ohne Sprache, kein Werkzeug ohne Geste, keine Geste ohne eine Beziehung zwischen Körper und Materie.' (4, S.20) Liest man diese Kette andersherum steht am Anfang der Technik die Berührung.

Die Markierung ist also das Ergebnis einer Reihe von Entscheidungen, Begebenheiten und Prozessen, zu dem ein weiterer, formgebender Aspekt hinzukommt.

Zwischen all diesen materiellen und abstrakten Beziehungen sitzt ein weiterer Faktor, nämlich der Zufall. Der Abdruck kann zwar vorbereitet werden, jedoch ,der Vorgang der Formwerdung, (...) entzieht sich dem Handelnden, da er sich unsichtbar vollzieht, im Inneren des technischen Systems, das (...) durch den Kontakt von Formschale und Materie gebildet wird'. (4, S.18)

,Und hieraus bildet sich ein Prinzip des Abdrucks, das eigentlich auf ein Nicht-Prinzip hinausläuft: Man weiß nie genau, was sich daraus ergibt. Die Form ist im Prozess des Abdrucks nie wirklich 'vorher-sehbar': sie ist immer problematisch, unerwartet, unsicher, offen.' (4, S.18)

## Lascaux IV Beobachtung (Ausstellung)

Beim Betreten der Halle meldet sich die Stimme und erklärt, dass man sich nun im Atelier von Lascaux befinde. Julien ist verschwunden, die anderen Besucher laufen versprengt herum.

Der Raum ist geschlossen, aber recht hell. Aus winkligen, bumerangartigen, beleuchteten Aussparungen in der Decke, hängen große Schalenformen, deren Außenseite schwarz ist, während das Innere leuchtet. Über die schwarz lackierte Außenform verläuft ein ebenso behandeltes Gerippe aus Flachstahl, dessen schmale Seiten sich den Windungen der Form anpassen. Die Formen hängen frei an Rohren, die den Eindruck von Fäden machen und von der Form zur Decke in einem schwarz-weiß Verlauf bemalt sind. Schwarze, niedrige Sockel werfen Licht ins Innere.

Falk tritt an die erste Form heran und es zischelt. Synchron zu einer in die Form geworfenen Projektion spricht die Stimme über die zeitliche Reihenfolge des Farbauftrags und der Tiere, die sichtbar werden und wieder verschwinden.

Das Tablet in der Hand und die Kopfhörer auf, bewegen sich die Besucher von Station zu Station. Manche Funktionen aktivieren sich automatisch, bei anderen muss das Tablet über ein Symbol gehalten werden. Ist eine Funktion bereits aktiviert kann sich der nächste Besucher zuschalten. In dem Apsis genannten Formteil werden geritzte Darstellungen durch Schwarzlicht sichtbar, in einem nächsten soll demonstriert werden, wie das Relief der Höhlenwand genutzt wurde. Auf einem Touchscreen verschiebt Falk die Konturen von zwei Wisenten, die simultan in die Form projiziert werden. Er wartet auf einen Moment des Einrastens oder ein Klingeln des Erfolges, aber nichts geschieht. Der Schacht, der in der Höhle nicht zugänglich ist, wölbt sich massig aus der Decke heraus bis auf den Hallenboden. In ihm befindet sich die einzige Menschendarstellung, ein nach hinten kippendes Strichmännchen mit Erektion und Vogelschnabel, daneben ein Vogel am Stiel, ein abgebrochener Speer und ein Bison mit großem Hodensack oder heraushängenden Eingeweiden. Auf den Boden gerichtet zeigt das Tablet Steinschensymbole an, die sich fangen lassen und ein Artefakt zeigen, das dort gefunden wurde. Falk fängt eine Lampe aus Kalkstein mit Griff. In unscheinbaren Vitrinen mit diversen Artefakten liegt eine Nachbildung der Lampe und auch auf einem großen Leuchttisch auf dem, in Projektionen eingebettet, weitere Gegenstände zu sehen sind. Drei Monitore werden beim Herantreten aktiv. Sie zeigen in drei Teilen kurze Videos. Die Höhle vor der Entdeckung, von der Entdeckung bis zur Schließung, was nach der Schließung geschah. Eine große Wand in grünem Licht zeigt einen wabernden Umriss des Betrachters und färbt sich langsam rot. Auf drei großen Touchscreens, die als das Künstleratelier betitelt sind, lassen sich Werkzeuge zur Herstellung bestimmter Bildteile erraten, auswählen und anwenden. Falk beobachtet ein Mädchen, das mit dem Finger eine Hand auf dem Bildschirm bewegt, die wischelnd Farbe verschmiert. Ihr Finger ist zu schnell, die Hand wischelt zu langsam, die Bewegungen blockieren sich gegenseitig

und nichts passiert. Drei Aufseher unterhalten sich unter dem ovalen Fries aus dem ersten Saal, dem Saal der Stiere. Die Farbigekeit der Malereien entspricht hier ziemlich genau derjenigen, die man von Fotografien kennt. Wie auch beim Formteil mit dem stürzenden Pferd und dem des axialen Seitengangs sind hier keine Funktionen aktiv, sondern nur die Bilder zu sehen. Ach so, denkt Falk. Beim Herantreten an jede Station ist die erste Beschäftigung das Herausfinden der Art der Funktion in Korrespondenz mit dem Tablet. Die Verwirrung ist in diesem Moment allen Besuchern anzusehen. Es folgt ein vermittelnder Blick zwischen Gerät und Objekt. Kinder rennen von einer Form zur nächsten, beugen sich mit Eifer über ihr Tablet bis sich der Körper spannt, wie zu einem Ausrufezeichen. Rennen dann weiter oder stehen eine Weile, auf der Stelle trend, herum.

Falk ist müde und verlässt den Raum. Er steht in einem langen Gang. Unter dem Glasdach neigen sich hohe Betonwände einander zu. Links und rechts vom Gang gehen Türen ab. Vor den Türen stehen Aufseher in dunkler Kleidung. Um ihren Hals baumelt ein Ausweis an orangem Band. Falk geht auf den ersten zu und -bums- haut ihm eins in die Fresse. Der Mann taumelt und hält sich die Nase. Mit großen Augen schaut er Falk an und Falk schaut ihn an. Dann geht Falk zur nächsten Tür an der Cinema steht und geht herein. Ein weiterer Aufseher reicht ihm an einem Tresen eine 3D-Brille. Falk legt sich auf eine Polsterbank und schläft ein. Die Stimme spricht langsam und beruhigend auf ihn ein. Es fallen Wörter wie: einzigartig, vor langer Zeit, Bruder. In einer Art Echo wiederholen sie sich. Bilder der Höhlentiere schweben auf Falk zu und an ihm vorbei. Ihre Ränder sind unscharf. Falk spürt so etwas wie Schnurrbarthaare an seinem Ohr. Es kitzelt. Etwas zwickt ihm den Zeh. Falk schreckt auf. Der Film scheint vorbei zu sein, er ist allein im Raum. Es herrscht gedämpftes Licht, die Polster sind Mausgrau. Falk streckt sich und geht zu einer Tür, über der ein Notausgangsschild hängt. Er öffnet sie und sieht in eine Reihe von Gesichtern, die ihn alle anschauen. Um ihre Hälsen hängen orangene Bänder. Falk schaut sie an und hat -bums- eine sitzen. Jetzt lächeln alle und Falk auch. Er geht zur ersten Tür, an der Theater der Höhlenmalerei steht. Auf einem Bildschirm ist zu lesen, dass der nächste Einlass in 4 min. ist. Gegenüber ist eine Toilette und ein Getränkeautomat. Praktisch, denkt Falk. Im Spiegel auf der Toilette sieht er, dass eine Art Riss sich vertikal über sein Gesicht zieht. Um seinen Hals baumelt noch immer der Monitor, über den Ohren sitzen die Kopfhörer. Alt und futuristisch, denkt Falk. Am Automaten kauft er sich eine Fanta und geht in das Höhlentheater. Er sitzt auf einer Bank mit dem Rücken zur Wand, zwischen zwei Kindern und einem Vater. Es gibt nur diese eine Bank. Das Theater ist voll besetzt. Die Bühne besteht aus weißen Flächen, ein Boden und halbrund geordnete Wände. Das Licht geht aus. Auf der großen Rückwand erscheint die Zeichnung eines Festsaaes oder einer Bahnhofshalle. Sie verwandelt sich in einen vor Menschen wimmelnden Schauplatz. Stimmen rufen durcheinander. Links und rechts der Leinwand nun Projektionen eines Mädchens und

eines Mannes, die sich im Kerzenschein unterhalten. Wo sind die Schauspieler, denkt Falk. Er steht auf und geht zur nächsten Tür, über der ein Notausgangsschild hängt. Sie ist verschlossen. Die Kinder sitzen geduldig auf der Bank. Falk setzt sich wieder und wartet ab, bis alles vorbei ist. Das Licht geht an und die Tür, die eben noch verschlossen war, öffnet sich nun automatisch in einen nächsten Raum, in dem eine Bühne aus verschieden geformten Leinwänden aufgebaut ist. Am Ende des Raumes leuchtet ein Notausgangsschild. Falk erinnert sich, irgendwo etwas von drei Akten gelesen zu haben und rennt zurück, durch den Eingang hinaus in den Korridor. Den nächsten Eingang kennt er schon, das Kino. Es reicht Falk, er macht sich auf den Weg zum Ausgang. Einen kurzen Blick wirft er in einen großen Raum, dessen Außenwände im Dunkel liegen. Im Raum steht ein Raum mit zwei offenen Seiten, der aus einem Gerüst gebaut ist. An den beiden Wänden und der Decke hängen Monitore, auf denen morphende Abbildungen leuchten. Angezogen von diesem Leuchten steht Falk im Raum. Lustlos tippt er, wie die anderen Besucher auf einem Monitor herum und geht dann zum Hinterausgang heraus. In der Nische eines Flurs sitzen Besucher an Schreibtischen. Sie tragen Brillen, so groß wie Gasmasken. Einen Joystick in der Hand sitzen sie an Monitoren und bewegen die Köpfe wüst umher. Sie sind auf einer weiteren Fahrt durch die Höhle. Falk geht weiter und kommt an einem fast quadratischen, großen Raum vorbei, in dem Bilder an den Wänden und an Stellwänden hängen. Dies ist die Ausstellung zeitgenössischer Kunst, Falk hat davon gelesen. Im Vergleich zu allen anderen Räumen, ist dieser hier unmotiviert, die Bilder hängen alle auf Augenhöhe, die Stimme ist verstummt. Eingangs ist ein langer Text zu lesen. Erleichtert verlässt Falk die Ausstellung. Er fühlt sich wie nach einer langen Autofahrt, der Kopf rauscht und die Nase tut ihm weh. Er steht nun im Shop zwischen Edelsteinen und Büchern. Für seine Nichte kauft er ein Mammutkuscheltier und verlässt das Gebäude durch den Glaswindfang der Eingangshalle. Über die eckigen Wege des Vorplatzes geht er in die Richtung, in der er vom Dach aus das Städtchen gesehen hatte.

## Lascaux II & I Beobachtung

Am nächsten Morgen packt sich Falk belegte Brote vom Frühstücksbuffet ein und macht sich auf den Weg. Es ist frühlinghaft warm und die Luft ist klar. Die Sonne scheint immer wieder zwischen schnell vorbeiziehenden Wolken hervor. Er möchte den Hügel hinauf, der hinter Lascaux IV liegt und schauen, ob man der echten Höhle näher kommen kann.

Durch den mittelalterlichen Teil des Städtchens Montignac folgt Falk der Rue IV Septembre, über den Fluss, vorbei an der Kirche, einem kleinen Platz mit Arkaden, Cafés, der Boulangerie, bis er an einen Eckladen gelangt, der Rasenmäher verkauft. Die fahrbaren Modelle stehen auf der Strasse, mit prallem, glänzendem Plastik überspannt, in drei Ausführungen: eine große, die sehr schwer aussieht, eine etwas kleinere, kompakter und leichter, eine für Kinder und im Schaufenster die kleinste, unmotorisierte Variante für die allerkleinsten, zu groß zum spielen, aber groß genug um ihnen handliche Gummireifen anbei zu stellen, in der richtigen Proportion. Vor diesem Laden ändert sich der Belag des Gehweges. In einer sandsteinähnlichen Farbe zieht er sich rechts um die Ecke die neue Strasse entlang, die Falk am Tag zuvor in anderer Richtung gekommen war. Falk kennt diesen Belag jetzt, es ist der gleiche, der sich die Parkplatzlandschaft hindurch bis über den Neubau zieht. Wie eine Hand greift die Außengestaltung des Baus über ihre Papierkörbe, buschige Wegepflanzung und Beläge in die Stadt, die ihre Finger ergreift. Falk folgt der Strasse, die schnurgerade durch ein vorortartiges Gebiet führt, bis er wieder vor Lascaux IV steht. Hier knickt die Strasse ab und führt rechts in Schlangenlinien den Hügel hinauf. Es ist ruhig, Falk hört die Vögel zwitschern. Ab und an fährt ein Auto an ihm vorbei. Ein Zug von Raupen, wie Abteile aneinandergeschlossen, kriecht hügelanwärts über den Asphalt. Nach kurzer Zeit sieht Falk zwischen dem Geäst des Waldes ein dickes, geschwungenes, rostiges Rohr hervorschauen. Er denkt an die aufwendigen Belüftungsanlagen, die das Klima der Höhle regulieren und geht weiter. Bei der nächsten Gelegenheit biegt er auf einem Trampelpfad in den Wald ein. Der Pfad steigt weiter an, in Richtung der Rohre. Falk entdeckt einen Eingang, eine in einer Betonbrüstung liegende Tür, die in den Hügel führt. Die Tür ist verschlossen. Er geht weiter und gelangt auf eine Plattform, von der aus das Stahlrohr, das er zuvor gesehen hatte, in einer Art Schlaufe waagrecht vom Hügel weg weist, daneben eine weitere Schlaufe, in etwas verschobener Richtung. Es klappert und Falk schaut sich um. Ein Mann, in der einen Hand einen Eimer, in der anderen einen Pinsel, streicht mit brauner Farbe Holzpflocke an. Der Mann sieht Falk fragend an. ‚Lascaux?‘ fragt Falk und weist hinter sich, auf den Hügel. ‚Lascaux deux.‘ antwortet der Mann und weist mit dem Pinsel in die gleiche Richtung. Falk schaut ratlos auf die Rohre. ‚The horn of the taureau‘ sagt der Mann und zuckt mit den Achseln. Er streicht weiter und Falk geht, ihm zunickend, an ihm vorbei eine Treppe hinauf.

Er ist nun offensichtlich auf dem Gelände von Lascaux II. Schottrige Wege führen

zwischen den Bäumen hindurch zu zwei kleinen Holzhütten, in denen sich die Kasse, Toiletten und ein Shop befinden. Fünf weiße Sonnensegel spannen sich über ein Raster aus Kiefernbohlen. Falk entdeckt eine ausgebleichte Infotafel, auf der eine Karte des Geländes zu sehen ist. Die Wege zeichnen den Umriss eines Stieres nach. Falk schaut auf den roten Punkt, der seinen Standpunkt anzeigt. Er liegt unmittelbar auf einem Huf des Stieres. Er blickt auf seine Füße und sieht sich auf einer hufförmig gegossenen Betonplatte stehen. Die Hörner des Stieres, denkt Falk und zuckt mit den Achseln. Auf einer Bank unter einem der Sonnensegel packt er seine rote Tasche aus. Eine Hornisse fliegt mit lautem Brummen zwischen den Ritzen der Balken umher.

Nach einem kleinen Schläfchen geht Falk weiter, hügelanwärts, und gelangt an ein mit Maschendraht abgezauntes Gebiet. An einem Tor hängt ein kleines Schild auf dem ‚Weltkulturerbe‘ steht. Zu sehen ist wenig. In der Nähe des Tores steht ein Haus, dahinter lichter und junger Wald, Kiefern und Eichen vielleicht.

Falk beginnt das Gelände entlang des Zaunes zu umrunden. Er ist noch nicht weit gegangen, da sieht er eine Rampe oder Treppe, die in den Erdboden führt, einen Betonsturz, ähnlich dem bei Lascaux II gesehenen, darin die Ecke einer Tür, an der eine Kamera angebracht ist. Ein paar Meter davor schaut das Hinterteil einer kleinen Hundeskulptur aus dem Boden. Falk ist am Ziel und nun ein wenig aufgeregt. Hinter dem Höhleneingang stehen Dinge auf Drähten, die aussehen wie Spulen und Blumentöpfe. An einigen Bäumen blitzen runde, blanke Pailletten im Sonnenlicht, an andere sind DinA4-große Alufolien geheftet, die mit Kugelschreiber nummeriert sind. Mittig des Geländes gibt es eine Art Wäschespindel, von der ungeordnet Fäden und Drähte wegführen. Jenseits des Zauns entdeckt Falk eine Glasglocke mit Schläuchen darin. Das alles ist kleinteilig, verstreut und nicht sehr offensichtlich. Falk geht weiter und stößt seine Füße in das Laub. Eine verwitterte Leiter steht an einer alten Eiche, an die eine Holzkiste genagelt ist in der Näpfe stehen. Auffällig viele Vogelhäuschen befinden sich auf dem Gelände. Als Falk beinahe einmal herum ist, entdeckt er im Gras etwas, das aussieht wie ein gigantisches Luftkissen, daneben eine große Hundehütte. Das dahinter liegende Haus ist offensichtlich bewohnt. Die Tür im Obergeschoss steht offen und ist durch eine gespannte Plane vor Blicken geschützt. Ein Scheinwerfer beleuchtet etwas auf der Terasse, das nicht zu sehen ist. Rund um das Haus versammeln sich seltsame, müllige Dinge, Milchkannen, Töpfe, Fetzen und Schnüre.

## Nachwort / Wiedereintritt

Wie alle anderen Besucher hat sich Falk auf einem Rundweg durch das Gebäude von Lascaux IV bewegt.

Von dem Moment an, in dem die Besucher per Lautsprecher ausgerufen werden, werden sie nicht mehr allein gelassen. Die Richtung ist klar, ein Zurück gibt es nicht. Jeder betretene Raum wird durch eine andere Tür wieder verlassen.

Die Dramaturgie des Gebäudes reinszeniert aufwendig die Entdeckung der Höhle anhand der Geschichte der Entdeckung durch die Jungen 1940. Bis die Besucher im Nachbau der Höhle stehen, haben sie das Gebäude mehrfach verlassen und wieder betreten. Verschiedene Überraschungsmomente, der Fahrstuhl auf das Dach, das Betreten über die Rückseite, das Rufen der Jungen auf dem Hügel, die abgesenkte Temperatur, inszenieren den Eingang zur Höhlenreplik als Entdeckungsreise. Das Gebäude gibt sich zurückhaltend, indem es, vom Moment des Eintritts in die Eingangshalle an, vorgibt, etwas anderes als Gebäude zu sein, nämlich Abri, Spalte, Berg, Durchgang; Außen also. Bis zum Eintritt in die Höhle, so die Erzählung, war kein Innen, sondern Außen.

Die Perspektive, die das Gebäude vorgibt, beschränkt sich im wesentlichen auf zwei Ausschnitte: Die schon genannte 'Entdeckerstory' und bezeichnenderweise die 'Originalität' des Höhlennachbaus.

Die erste Erzählung handelt von Freundschaft, Abenteuer und - vor allem - Zufall. Vier Jungs und ein Hund entdecken eine Höhle. Spielend finden sie einen Schatz. Sie finden ihn, ohne überhaupt zu suchen, zufällig. Sie sind keine Experten, ihre Expedition ist nicht mit Mühsal und langer Vorbereitung belastet.

Im Gegensatz dazu steht die zweite Erzählung. Mit Hilfe der angewandten Technik, aber vor allem durch akribische und mühsame Arbeit werde ‚absolute Objektivität‘ zu erreichen versucht. In tiefer Konzentration, mit großer Geduld und unter schwierigen körperlichen Bedingungen werde ein Ergebnis erarbeitet, das dem Original am Ende ‚perfekt entspreche‘ oder sogar mit diesem ‚identisch‘ sei, heißt es z.B. in dem zur neuesten Replik erschienen Buch ‚The many metamorphoses of Lascaux‘. Pro Tag schaffe ein Maler zehn Quadratzentimeter, manchmal sogar weniger. Das Ergebnis sei jedoch so genau, dass es sogar von der Wissenschaft herangezogen werden könne.

Tatsächlich wird der Zufall, der nach Didi-Huberman im Prozess des Abformens, verborgen zwischen den Formschalen, sitzt, hier durch die Arbeit ersetzt. Der Maler, der mit Schichten und feinen Pinselstrichen die schnelle malerische Geste der ‚ersten Menschen‘ kopiert, sitzt buchstäblich den Zufall aus, der sich natürlich an anderer Stelle wieder einschleicht, in der Zwischenzeit aber aus der Erzählung verbannt ist.

Die Beziehung von Arbeit und Spiel beschäftigt auch Georges Bataille in dem Buch ‚Die vorgeschichtliche Malerei, Lascaux - oder die Geburt der Kunst‘.

Während das Prinzip der Arbeit das Werkzeug sei, so sei das der Kunst das Spiel. Im Übergang vom einen Prinzip zum anderen vollziehe sich die ‚Morgendämmerung des Menschengeschlechts‘; ‚mit einem Male stellt die Kunst dem materiellen, dem nützlichen Leben diese nutzlosen und verführerischen Zeichen gegenüber‘. (1, S.12) ‚Die Geburt der Kunst‘, wie er es nennt, ist jedoch notwendig mit dem Werkzeug und der Arbeit verbunden, könnte ohne sie nicht stattfinden. Sie muß ‚in Beziehung zum vorher geschaffenen Werkzeuge gesehen werden. Sie setzt nicht nur deren Besitz und die durch ihre Herstellung erworbene Geschicklichkeit voraus; sie ist ein Protest gegen eine bestehende Welt, ohne welche freilich diese Auflehnung nicht hätte entstehen können.‘ (1, S.27)

Es ist tatsächlich fraglich, ob die Höhle von Lascaux eine solche Anziehungskraft entwickelt hätte, wäre dort nur das Werkzeug der prähistorischen Menschen zu sehen. Die Faszination scheint anderswo zu liegen. Schon frühe Fotografien, während der Umbauten der Originalhöhle aufgenommen, zeigen Arbeiter, die die abgebildeten Tiere streicheln. Die Höhle sei ‚noch so bewohnt‘ ist von Menschen zu hören, die das Original besichtigen konnten. Die physische Nähe der abwesenden Menschen und die Überbrückung einer - unvorstellbaren - zeitlichen Distanz, ist das Unmögliche, das die Grenzen des Verstandes überschreitet. Eben dies scheint in der Höhle stattzufinden.

‚Es gibt Systeme.‘ So lautet eine Grundannahme des Soziologen und Systemtheoretikers Niklas Luhmann. Ein System kann sich z.B. über Dinge konstituieren, die die gleiche Sinnkonstruktion haben. ‚Sinn‘ wird dann ‚funktional aufgefasst. Unser Erleben ist durch eine Art ‚Überfülle des Möglichen‘ gekennzeichnet. Es muss durch ein Programm zur Steuerung der Auswahl strukturiert werden. Dazu dient das, was man ‚Sinn‘ zu nennen sich angewöhnt hat.‘ (5, S. 24)

Der über Jahrtausende verschlossene Eingang zur Höhle von Lascaux ermöglichte das Entstehen eines feinen Gleichgewichts der Mikroorganismen, in dem sich die Bilder erhalten konnten. Es entstand ein geschlossenes, von der Umwelt getrenntes, System. Dieser Umstand lässt sich aus biologischer oder zeitgeschichtlicher Perspektive betrachten, aber immer nur, nachdem eine Öffnung freigelegt wurde und der Innenraum nach Außen tritt. Im gleichen Moment tritt jedoch auch die Umwelt herein, mit all ihren zersetzenden Faktoren. Ob nun das Innere der Höhle das Innen ist, das sich vom Außen trennt, oder umgekehrt, die Höhle das unbekannte Außen, liegt in der Rolle des Beobachters, der bezeichnet. Der Beobachter ‚bewegt sich in einem Netzwerk von Unterscheidungen‘ und nimmt die ‚Kopplung‘ vor. Im Wechsel von einer Seite auf die andere, in der ‚Bewegung des Verkettens‘ und der ‚Bewegung des Verschwindens‘ (2.2, S.33) kommt es ‚nicht zu dem klassischen Zusammenstoß zwischen gleichzeitigem Falsch und Wahr, sondern das System wird ‚bistabil‘, flippt vom einen zum anderen der beiden Werte und generiert auf diese Weise Zeit!‘ (2.1, S.11)

‚Triff eine Unterscheidung!‘ lautet die erste Anweisung in George Spencer Browns Formenkalkül. Jeder Unterscheidung wohnt eine weitere Aufforderung inne, nämlich die der Überschreitung derselben. Wenn sich das Spiel aus dem Bereich der Arbeit formt, beinhaltet und bedingt das eine das jeweils andere. Das Fest, der Rausch, der Rückzug, die Höhle, das Dunkel sind alles Unterbrechungen eines Sinnsystems, das von Notwendigkeiten des Überlebens, die den Arbeitsalltag bestimmen, geprägt ist. Auch Falk unterbricht seinen Arbeitsalltag mit diesem Urlaub, in dem er den Höhlennachbau besichtigt. Er möchte eintauchen, in eine verborgene Welt, im Zeittunnel zu weit entfernten Verwandten reisen. Die Höhle verspricht, ein Eingang zu dieser Welt zu sein. Da aber das Kreuzen einer Grenze ein Akt der Subversion, ein zerstörerischer Strudel und kein barrierefreier Durchgang ist, kann der Nachbau sein Versprechen garnicht halten.

Die Form des Gebäudes folgt einer Sinnkonstruktion, die das Innen und das Außen zu bezeichnen sucht. ‚Der Schein der Verständlichkeit‘ so Niklas Luhmann, führe jedoch in die Irre, ‚und man möchte sich Sprachformen wünschen, die ein hinreichendes Maß an Vorbehalten mitvermitteln und ein zu rasches Verstehen verhindern‘. (5, S. 17)

## Quellenverzeichnis

(1) Georges Bataille, Die vorgeschichtliche Malerei - Lascaux oder die Geburt der Kunst, Editions d'Art Albert Skira S.A., Genf 1983

(2) Dirk Baecker (Hrsg.), Kalkül der Form, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1993

(2.1) Kapitel 1: Heinz von Foerster, Die Gesetze der Form

(2.2) Kapitel 2: Dirk Baecker, Im Tunnel

(3) Niklas Luhmann, Frederick D. Bunsen, Dirk Baecker, Unbeobachtbare Welt, Über Kunst und Architektur, Verlag Cordula Haux, Bielefeld 1990

(3.1) Kapitel 4: Dirk Baecker, Die Dekonstruktion der Schachtel - Innen und Außen in der Architektur

(4) Georges Didi-Huberman, Ähnlichkeit und Berührung : Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks, Dumont, München 1999

(5) Walter Reese-Schäfer, Niklas Luhmann zur Einführung, Junius Verlag, Hamburg 1999

Dirk Baecker (Hrsg.), Schlüsselwerke der Systemtheorie, VS Verlag für Sozialwissenschaften/ GWV Fachverlage GmbH, Wiesbaden 2005

Kapitel 12: Das Prinzip der Unterscheidung, Louis H. Kauffman über Georg Spencer-Brown, 'Laws of Form' (1969)

Thorwald Ewe, Lascaux eins - zwei - drei, Bild der Wissenschaft, Konradin Verlag, Ausgabe 3/2011

Pedro Lima und Philippe Psaila, The many metamorphoses of Lascaux, Synops Editions, 2012

schriftliche Masterarbeit  
zur Erlangung des Masters of Fine Arts

mit Dank an:  
Michel, Walter, Barbara, Lea, Katrin  
und die betreuenden Professoren  
Raimund Bauer und  
Dr. Bettina Uppenkamp



